



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

**AHMET HAMDİ TANPINAR'IN SANATINDA AYDINLANMA
ELEŞTİRİSİ VE AYDINLANMA DİYALEKTİĞİNİN ÇÖKÜŞÜ**

Özgür SOYDİNÇ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN SANATINDA AYDINLANMA ELEŞTİRİSİ VE
AYDINLANMA DİYALEKTİĞİNİN ÇÖKÜŞÜ

Özgür SOYDİNÇ

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024

KABUL VE ONAY

Özgür SOYDİNÇ tarafından hazırlanan “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Sanatında Aydınlanma Eleştirisi ve Aydınlanma Diyalektiğinin Çöküşü” başlıklı bu çalışma, 19.04.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Nuray 3.KARAKAYA (Başkan)

Doç. Dr. Serdar ODACI (Danışman)

Doç. Dr. Koray ÜSTÜN (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdür

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

...../...../.....

Özgür SOYDİNC

¹ “*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*”

- (1) *Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.*
- (2) *Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.*
- (3) *Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.*

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

** Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.*

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, grsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Doç. Dr. Serdar ODACI** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Özgür SOYDİNÇ

ÖZET

SOYDİNÇ, Özgür. *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Sanatında Aydınlanma Eleştirisi ve Aydınlanma Diyalektiğinin Çöküşü*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2024.

Aydınlanma kavramsal olarak 18. yüzyıla dayansa da kökenleri insanın doğa ile mücadelesine kadar uzanır. Modern dönemde Aydınlanma kavramına yönelik eleştiriler de temelde Aydınlanmanın kavramsal mahiyetinden ziyade psikotarihsel kökenleri üzerinedir. Bu çalışma, Aydınlanmanın psikotarihsel kökenlerinin izini sürmek için konuyu mitten modern döneme kadar uzanan çerçevede ele alır. Vardığımız nokta, modern dünyada Aydınlanmanın çöküşünün temel sebebinin onun kendi diyalektiğini oluşturan psikotarihsel kökenlerde yattığı ve bu sorunların 20. yüzyılda bir dizi modernlik krizi ortaya çıkardığıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatına baktığımızda ise karşımıza başlangıç, yükseliş ve çöküş şeklinde ilerleyen bir panorama ortaya çıkar. Başlangıç kısmındaki imgeler mitik bir evren algısına tekabül ederken yükseliş kısmındaki imgeler mitten kopan Aydınlanmacı özneye tekabül etmektedir. Tanpınar'ın sanatının temel gerilim hattı da mit ve Aydınlanma arasında yaşanan gerilim ve bu gerilimin insan ve varlık arasında açmış olduğu mesafedir. Çöküş kısmındaki imgeler ise insan ile varlık arasında açılan mesafenin artık kapatılamaz olduğunu ve yükseliş dönemi imgelerinin yıkıma girdiği bir izlek ortaya koyar. Yükseliş kısmındaki imgelerin tekabül ettiği anlamların çöküşe girmesi de dolaylı olarak bizlere Aydınlanma diyalektiğinin çöküşünü gösterir. Çalışmamızın temel amacı da Ahmet Hamdi Tanpınar'da Aydınlanma sorununun yalnızca yerel sosyolojik bir bağlamda değil, aynı zamanda evrensel olarak Aydınlanma diyalektiğinin çöküşü bağlamında işlendiğini ortaya koymaktır.

Anahtar Sözcükler

Ahmet Hamdi Tanpınar, Mit, Aydınlanma, Aydınlanma Diyalektiği, Aydınlanmanın Eleştirisi.

ABSTRACT

SOYDİNÇ, Özgür. *The Criticism of Enlightenment and the Collapse of Dialectic of Enlightenment in Ahmet Hamdi Tanpınar's Art*, Masters Thesis, Ankara, 2024.

Although the Enlightenment dates back to the 18th century conceptually, its origins go back to man's struggle with nature. Criticisms of the concept of Enlightenment in the modern period are basically about the psychohistorical roots of the Enlightenment rather than its conceptual nature. This study examines the subject within the framework extending from myth to the modern period in order to trace the psychohistorical roots of the Enlightenment. The point we have reached is that the main reason for the collapse of the Enlightenment in the modern world lies in the psychohistorical roots that constitute its own dialectics, and that these problems revealed a series of modernity crises in the 20th century. When we look at Ahmet Hamdi Tanpınar's art, we see a panorama that progresses in the form of beginning, rise and collapse. While the images in the beginning part correspond to a mythical perception of the universe, the images in the ascension part correspond to the Enlightenment subject breaking away from myth. The main tension line of Tanpınar's art is the tension between myth and Enlightenment and the distance that this tension creates between humans and existence. The images in the collapse section, on the other hand, reveal a path in which the gap between humans and existence cannot be bridged anymore and the images of the rise period are in ruins. The collapse of the meanings corresponding to the images in the ascension section indirectly shows us the collapse of the Enlightenment dialectic. The main purpose of our study is to reveal that the problem of Enlightenment in Ahmet Hamdi Tanpınar is addressed not only in a local sociological context, but also in the context of the collapse of the dialectics of Enlightenment universally.

Keywords

Ahmet Hamdi Tanpınar, myth, dialectics of enlightenment, critique of enlightenment.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM MİTTEN AYDINLANMAYA	16
1.1. MİT VE KOLEKTİF BİLİNÇALTI	19
1.1.1. Mite Dair Yorumlar.....	19
1.1.2. Dil, Bilinç, Doğal Olana Bağlılık ve Mitsel Yaşamın Ontolojisi.....	25
1.1.3. İlk Toplumsal Sistemler.....	33
1.2. AYDINLANMA DÜŞÜNCESİNİN İLK İZLERİ	39
1.2.1. Mitlerin Değişen Yapısı ve Batılı Göz.....	39
1.2.2. İnsani Hayatın Başlangıcına Dair Yorumlar.....	40
1.2.3. Tarih Öncesinde Erklerin Değişimi.....	43
1.2.4. Homeros, Bireycilik ve Akıl İdeasının Ortaya Çıkışı.....	48
1.3. MİTLERİN TRAJİKLEŞMESİ VE DÜALİST AYRIMLAR	52
1.3.1. İyonya Akılcılığı ve Yunan Aydınlanması.....	52
1.3.2. Sokrates ve Ahlaki Estetikçilik.....	59

1.4. AYDINLANMANIN RASYONALİST TEMELLERİ.....	63
1.4.1. Modern Aydınlanmanın Rasyonalist Temelleri.....	63
1.4.2. Varlığa Kategorik Bakışlar ve Mitik Bilincin Olumsuzlanması.....	71
1.5. KITA AVRUPASI AYDINLANMASI.....	74
1.5.1. Aydınlanma Kavramı, Tarihçesi, Yorumları.....	74
1.5.2. Aydınlanmanın Felsefi Temelleri.....	86
1.5.3. Aydınlanmanın İdealleri.....	94
1.5.4. Aydınlanmanın Ahlakı.....	98
1.5.5. Aydınlanmanın Aydınlanmış Eleştirmenleri ve Sözleşmeler Çağı.....	103
2. BÖLÜM MODERN DÜNYADA AYDINLANMANIN KRİZİ.....	110
2.1. 19. YÜZYIL BATI DÜNYASINDA BİREYİN DURUMU.....	110
2.1.1. Bireyliğin Kitleselleşmesi Bağlamında Tümel-Tikel Diyalektiği.....	110
2.1.2. Aydınlanmanın İlk Eleştirmenleri.....	115
2.2. AYDINLANMAYA YÖNELİK SİSTEMATİK ELEŞTİRİLER.....	126
2.2.1. Frankfurt Okulu Kuruluş, Tarihçe ve Üyeleri.....	126
2.2.2. Aydınlanma Diyalektiğinin Çöküşü.....	131
2.3. ELEŞTİRİLER.....	139
2.3.1. Aydınlanmacı Aklın Eleştirisi.....	143
2.3.2. Aydınlanmacı Pragmatizmin ve Pozitivizmin Eleştirileri.....	146

2.3.3. Aydınlanmacı Epistemoloji Eleştirileri.....	149
2.3.4. Kitleselleşme Eleştirileri.....	155
3. BÖLÜM AHMET HAMDİ TANPINAR'IN SANATINDA MİT VE AYDINLANMACI TİN ARASINDAKİ GERİLİM.....	160
3.1. AHMET HAMDİ TANPINAR'DA MİTTEN AYDINLANMAYA.....	160
3.1.1. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Sanatında Mitik Varlık Algısı.....	160
3.1.2. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Sanatında Aydınlanma.....	194
3.1.2.1. İmgesel ve Dilsel Değiş-Tokuş.....	196
3.1.2.2. Aydınlanmacı Tin ve Diyalektik.....	220
3.1.2.3. Monologdan Diyaloga ve Duyusaldan Akla.....	228
3.2. AHMET HAMDİ TANPINAR'IN SANATINDA AYDINLANMANIN ÇÖKÜŞÜ.....	242
3.2.1. Sahnenin Dışındakiler ve Mahur Beste.....	251
3.2.1.1. Kolektif Trajedi.....	254
3.2.2. Huzur.....	268
3.2.2.1. Mümtaz'ın Hayatında Yeni Safha.....	271
3.2.2.2. İdealizmin Çöküşü.....	279
3.2.3. Suat'ın Mektubu ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü.....	290
3.2.3.1. Yücenin Yıkımı.....	297
3.2.3.2. Hayal-Hakikat Arasında: Aklın Çöküşü	309

3.2.4. Ebedi Döngü ve Zaman Kırıntıları.....	329
SONUÇ.....	347
KAYNAKÇA.....	353
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU.....	363
EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORM.....	365

GİRİŞ

AYDINLANMA KAVRAMI

Aydınlanma kavramsal olarak 17. yüzyıldan günümüze kadar tartışılmış, tartışılan ve tartışılmaya devam edilecek olan bir kavramdır. Her kavram gibi Aydınlanma da kendisine içkin olan anlamı mutlak ve sabit yorumlar ile sınırlayamaz ve tarihi süreçlerin değişen yapısına göre kavram dışsal olarak bir dönüşüm geçirebilir. Ondan dolayı literatürde tarihi süreç içerisinde bir Yunan Aydınlanmasından söz edilebilirken modern Aydınlanma kavramı umumiyetle 17. ve 18. yüzyılda Kıta Avrupası'nda kavramsallaştırılmış bir düşünce sistemi olarak kabul edilir. Hatta modern Aydınlanma içerisinde farklı ülkelerin, farklı zaman dilimlerinde, daha farklı sistemsel yaklaşımlar içerisinde bulunduğu da göz önüne alınırsa Aydınlanmanın homojen bir sistem olup olmadığı da bir tartışma konusu haline gelir.

Nitekim 17. ve 18. yüzyıllarda bir Fransız Aydınlanmasından söz edilebilirken aynı zamanda Alman, İngiliz, İskoç Aydınlanmalarından da söz edilebilir. Bu Aydınlanmaların hepsini tek tek alırsak Aydınlanmanın homojen değil, heterojen bir yapıda olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu, Aydınlanmanın dışsal koşulların etkisi ile her ülkede farklı bir görünüm kazandığı durumlarda etkilidir. Çünkü Aydınlanmanın, Aydınlanmacı davranışı biçiminin, Aydınlanmacı mekanizmaların bir yapısal söylem birliği de vardır. Hatta bu söylemin başlangıç noktası tarih öncesine kadar götürülebilir.

Nitekim Adorno ve Horkheimer bu söylemin başlangıç noktası olarak Aydınlanmanın düzenleyici tininin, doğa karşısında sergilediği Apollon'ca başarıları gösteren Homeros'a ve onun bireyciliğine kadar bağlar (2014, s. 68). Camille Paglia da Aydınlanmacı tinin başlangıç noktasını, arkaik geceden, arzudan, dürtülerden kaçarak ve dirim istemini yadsıyarak ataerkil gök mitoslarını harekete geçirip doğa karşısında akıl ideasını ön plana çıkaran Antik Mısır'a dayandırır (2014, s. 74).

O zaman tarih öncesindeki Aydınlanmacı davranış biçiminin mitlere, arkaik unsurlara ve ilksel korkulara karşı insan zihninin müdahaleleri ve o korkulardan kaçış biçimi olarak görebiliriz. Nitekim insan zihni bu korkulardan kaçışı gerçekleştirmek için kendisine özgü savunma teknikleri ve korktuğu unsurlara karşı bir baskı mekanizması geliştirmiştir.

Tarih öncesinde kurulan bu aydınlanmacı davranış biçimi ve kendisini doğaya karşı konumlayan insan zihni tarih sonrasında da özellikle İyonya akılcılığı ve Yunan Aydınlanmasında kendi dışsal koşullarına göre şekiller değiştirerek tasarımlar oluşturmuştur. Bu oluşturulan tasarımların her biri her ne kadar farklı olsa da düzenleyici tinin oluşturduğu baskı mekanizmalarını tevarüs etmiştir. Nesne merkezli bir varlık kavrayışında olan İyonya akılcılığı doğayı bir bilgi nesnesi haline getirip onu araçsallaştırmaya başlarken insan merkezli bir tasarım dünyasına sahip olan Yunan Aydınlanması insanı doğanın üzerinde tinsel bir varlık olarak görmüş ve düzenleyici tine ait olan unsurları iyi, bilinçdışı temsil eden arkaik unsurları ise kötü kategorizasyonu içerisine yerleştirerek ahlaki bir düalizm ortaya çıkarmıştır.

16. yüzyıl rasyonalizmi ise bu düalizmi merkeze özneyi koyarak işlevselleştirir ve mutlak bir özne hükümdarlığı ile dolayimlardan kurtulmayı, kesinliğe ulaşmayı hedefler. Bu şekilde de doğaya ve ona ait olan kategorileri imgeleyen bilinçdışı unsurları paranteze alarak matematiksel ve biçimsel bir evren algısı yaratır. Bu rasyonalist sistemleri kendisine tevarüs eden 17. ve 18. yüzyıl Aydınlanması ise insanı mutlak ve akılsal bir şekilde mutluluğa ulaştırmayı, gizleri çözmeyi vaat etmektedir.

Çalışmamızın birinci bölümünde, Aydınlanmanın homojen özelliklerini tespit etmek, psikotarihsel yapısını keşfetmek ve kavramın tarihsel anlamı konusundaki mutlak hükümlere yönelik bakışı değiştirmek amacıyla çevreyi ilk anlamlandırma çabamız olan mitolojik devirden modern Aydınlanmaya kadar kültür bilimsel bir panorama çizdik. Bu bölümde vardığımız sonuç, modern çağda ortaya çıkmış bir düşünce sistemi olarak kabul edilen Aydınlanmanın kökeninin insanın varlık ile olan ilk anlamlandırma sürecine dayandığı ve kültür tarihi boyunca mitolojiye ait imgeler ile Aydınlanmaya ait imgelerin bir mücadele içerisinde olduğudur.

Ancak Aydınlanmacı davranış biçimlerinin ve düşünce sistemlerinin vaat ettiklerini gerçekleştirdiklerini söylememiz güçtür. Aydınlanmanın tarih öncesinde zirveye çıkan ve uygarlığın fallik gelişimini temsil eden ataerki gök mitosları doyunluğa ulaştığında yerini bastırılan arkaik arzuları imgeleyen grotesk unsurlara bırakarak bir çöküş fenomeni ortaya çıkarır. Modern dönemin rasyonalizminin ve Klasizm'inin mükemmelleştirme, matematikselleştirme, tinselleştirme çabaları baroklaştıkça yerini Romantizm'in Diyonizyak bedenine bırakır. Nitekim Paglia Apollon'ca kültürün izlerini aradığı hem Yunan Klasizm'inde hem Rönesans'ta bu klasik dorukların kısa sürdüğünü söyler (2014, s. 113). Klasik Yunan Aydınlanmasında gök mitosları doyunluğa ulaştığında onun karşısına Euripides'in Bakkhalar'ı çıkar. Apollon'ca kültür alt etmiş olduğu Diyonizyak bedeni kendi bağrından çıkarmıştır. Paglia'nın çözümlemesinde de

Aydınlanmacı tını ve fallik ilerleyişı temsil eden Oresteia'nın Bakkhalar'a yenildiği söylenir (2014, s. 116).

17. ve 18. yüzyıl Aydınlanmalarının bireyi özgür kılma, aklı özgür bırakma çabaları ise karşıtına dönüşür ve tarih öncesi mekanizmaların modern biçimi olan toplumsal sözleşmeler ve nesnel tının devlet ile bütünleşmesi ile birlikte aklın kendisi kaçmak istediği arkaik unsurlara dönüştürür. Bu toplum bilimsel panoramada birey ise kendi inşa ettiği tahakküm mekanizmalarının aygıtına dönüşür. Aydınlanmanın idealleri çöküş fenomenleri ile karşılaştıktan sonra bunun ilk antropolojik incelemesini Aydınlanmacı aklın bastırđı Dionysos'u Aydınlanmacı aklın temsilcisi olan Apollon'un karşıtına koyan Nietzsche yaptı. Daha sonra Schopenhauer yaşam gücünü yadsıyarak her şeyi ölümsüzleştirmeye çalışan Aydınlanmacı tının karşıtına istemenin ve bedenini tekinsizliğini koydu. Bir diğer eleştirimen Freud ise modern tahakküm sistemlerinin ve günümüzdeki huzursuzluğun sebeplerini tarih öncesindeki ilk toplumsal sözleşmelerin yapısının tevarüs edilmesine bağlamaktadır. 20. yüzyılda ise Theodor W. Adorno kendisinden önce yapılan eleştirileri de dikkate alarak Aydınlanma diyalektiğinin insanı getirdiği noktayı kültür bilimsel bir çerçeve içerisine oturttu. En nihayetinde Theodor W. Adorno'nun da içinde bulunduğu Frankfurt Okulu eleştirimenlerinin Aydınlanma okuması, modern bireyin, Aydınlanmanın tümel kategorileri altında bastırıldığı, akıl ideasının silahının kendisine döndüğu, aklın kovmak istediği o arkaik ve ilkel arzuların gecesine geri dönüp mitleştiği sonucuna götürdü.

Çalışmamızın ikinci bölümünün temel hedefi modern çağın sonunda Aydınlanmaya bağlı fenomenlerin nasıl çöktüğünü ve bu çöküşün Aydınlanmanın tarih öncesi temellerinden kaynaklandığını ortaya koymaktadır. Bu bölümün kuramsal dayanakları da büyük çoğunlukla estetik modernizmin felsefi temellerini oluşturan Nietzsche, Schopenhauer, Freud ve Aydınlanma diyalektiğinin çöküşüne daha sistemli yaklaşan Theodor W. Adorno ve Frankfurt Okulu olacaktır.

TÜRK AYDINLANMASI VE AHMET HAMDİ TANPINAR

Türkiye'de Aydınlanma ve modernlik gibi kavramların alımlanmasına baktığımızda kavramın homojen özelliklerinden ziyade heterojen özellikleri ile dikkat çektiğini görürüz. Türk aydınları için önemli olan şey doğa karşıtına insan aklının bir davranış biçimi olarak Aydınlanma değil, amaca ulaşması için kullandığı araçlardır. Avrupa'da Aydınlanma düşüncesinin amacı ise insanı doğa karşıtına edilgen durumdan aktif duruma getirmek ve akıl aracı ile mutlak bir mutluluk hedefine ulaştırma çabasıdır. Türk Aydınlanması da aklı bir araç olarak aldı. Ancak akla ırğatlık

görevini verdi. Çünkü Türk aydınlarının insanı mutlak bir şekilde mutluluğa ulaştırma, doğa karşısında muzaffer konuma geçirme gibi ödevleri yoktur. Türk aydınlarının temel ödevi teknik olarak ilerlemek, modernleşmek, çağa ayak uydurmak olarak tarif edeceğimiz kelime ve kelime gruplarıdır.

Lale Devrinden Tanzimat'a kadar bütün yenilikler teknik olarak ilerlemek adına yapılan bir ilerleme momentine bağlı olarak yapılır. 19. yüzyılda bir Türk elçisi olan Sadık Rıfat Paşa'nın Avrupa'ya bakışını tüm dönem aydınlarının bakışı olarak okuyabiliriz. *Avrupa'nın Durumuna Dair* isimli eserinde Türk aydınının bakışının bir örneğini sunan Paşa Aydınlanmayı onun diyalektiğinde yatan temellerinden ziyade, servet, refah, gelişme gibi unsurlar üzerinden değerlendirerek Avrupa ve Türkiye arasındaki farkları teknik bir gelişmişlik seviyesinden izler (Lewis, 1993, s. 132).

Bernard Lewis, 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda Aydınlanma arayışını Kıta Avrupa'sından tevarüs edilen reformist hareketler ile ilişkilendirerek temelindeki ilerleme motifine bağlı kalır. Lewis, Avrupa'ya giden öğrenciler ve elçilerin, Avrupa'nın gücünün kaynağını pratik hayat ve hükümet özelliklerinde arayarak bütün bunları Aydınlanmanın ve ilerlemenin kutsal nedeni saydıklarını söyler (Lewis, 1993, 131). Oysa Aydınlanmanın homojen anlamı doğa karşısında edilgen durumda olan insanın doğaya ait olarak sistemleştirilen bütün kategoriler karşısında muzaffer olmak, öznenin iktidarını korumak ve tinsel güvenliğini sağlamak üzerine kurulmuştur. Ancak geç Osmanlı toplumu öznenin doğa karşısındaki edilgenliğini sahip olduğu metafizik kıymetlere dayanarak kabul etmiş durumdaydı. Zaten Osmanlı'nın ve Osmanlı tebaasının genel düşünce yapısında var olmayı, düşünmek eyleminin bir sonucu olarak tasarlayan felsefi bir alt yapı yoktur. Geç Osmanlı toplumuna ait felsefi alt yapı olmadığı için bu boşluk İslam felsefesi ile doldurulmaya çalışılmıştır (Mardin, 1991, s. 46).

Osmanlı tebaasının ve saltanat yapısının düşünce sistemi için kendisinden menkul değerlere sahip olan gelenekler vardır. Yani halkın ya da hükümdarların yerlerine düşünecek her zaman bir yapı, bir kurum vardır.

Böyle bir donuklaşmış yapı içerisinde yenileşme sürecine giren sivil ve askeri elit Tanzimat'tan Servet-i Fünûn'a kadar basın, yayın, ekonomi, hukuk, eğitim, yönetim gibi alanlarda fikri ve felsefi temelleri dışsal olarak ele alınan bir dizi reform hareketine girişirler. (Lewis, 1993, s. 192). Ancak bu sefer yerine düşünecek olan kişi ve kurumlar öznenin kendisi değil, Kıta Avrupa'sının

teknik değerleridir. Bu durumda da Kıta Avrupa'sının Aydınlanma düşüncesinin yol açıcılarından olan Kant'ın, "aklını kullanmaya cesaret et" ilkesi ile bir tezat içinde olduğu görülür.

Bu reformist hareket yaptıkları devrimler ile toplumun ve devletin çıkarını tek tek bireyin çıkarına feda eden Tanzimat, Islahat, Kanun-i Esasi gibi sözleşmeler modeline bağlı kalır. Nitekim Lewis, yeniliğin öncülerinden Namık Kemal'in fikirlerinde Montesquieu ve Rousseau'ya ait momentler bulur. Tek tek bireylerin çıkarını genelin çıkarına feda eden sözleşmeleri düşündüğümüzde de bu fikirlerin devlet adamları nezdinde hem kabul gördüğünü hem de uygulandığını görürüz. O halde anlıyoruz ki Türk Aydınlanmasına bakışların kökeninde teknik olarak ilerlemiş bir medeniyeti kendi medeniyetine fikri, pratik, teknik ve sosyal olarak intikal ettirme çabası vardır ve Aydınlanma umumiyetle teknik olarak ilerlemek, çağa ayak uydurmak yani çağdaş olmak anlamında kullanılmıştır. Başka bir Batılı yazar Frederick Starr'ın *Kayıp Aydınlanma* isimli eserinde farklı bir sosyal zamanı ve toplumsal yapıyı inceleyerek Türk cemiyetinin geçmiş tarihinde aydınlanmış bir altın çağ arayışına çıkması dikkate değerdir.

800-1200 seneleri arasında Orta Asya'daki Türk uygarlığı Starr'ın bakışında, bilgi, teknoloji ve ilerleme bağlamında kendi çağdaşı olan uygarlıklar ile eşit, hatta başka uygarlıkları da etkileme bakımından daha da ileri düzeydedir. Starr Orta Asya'nın kayıp tarihine ilişkin yaptığı değerlendirmede hareket noktası teknik olarak ilerlemiş bir medeniyetin Aydınlanmış bir medeniyet olduğu üzerinedir. Bu medeniyetin ilerleyişi ise Moğol istilaları ile Türk medeniyetinin refahının ve bilgi birikiminin kesilmesi üzerine olur. Burada da Starr Moğol istilasına kadar Aydınlanmış bir medeniyet olarak gördüğü Orta Asya Türklüğünü istila ile birlikte kayıp bir Aydınlanma ile ilişkilendirir ve aslında Aydınlanmayı refah, teknik olarak ileri olmak üzerine kurduğu anlaşılır. O halde Frederick Starr ve Bernard Lewis'in iki farklı toplum ve sosyal zamanı incelediği çalışmalarda Aydınlanmanın kavramsal mahiyetine bakışı aynı düzlemde hareket eder. İkisinin de Aydınlanmadan anladığı şey onun homojen özelliklerinden ziyade, farklı sosyal zamanlarda, her toplumda yaşanan dışsal koşullara göre şekillenen heterojen bir Aydınlanmadır. Ancak Orta Asya'daki kayıp Türk medeniyeti Aydınlanmış bir medeniyet iken 19. yüzyıl Osmanlı toplumu Aydınlanmaya giden bir yoldadır.

19. yüzyıl Osmanlı düşünürlerinin temel kaynakları ise Batı Aydınlanma dönemi filozoflarıdır. Türk düşüncesinde Münif Paşa'nın Batı'dan çevrilen ilk felsefi eser olma özelliği gösteren *Muhâverât-ı Hikemiye* adlı eser Aydınlanma çağının Fenelon, Fontelle ve Voltaire'den seçilmiş on bir diyalogun tercümesidir (Kula, 2022). Özellikle Fenelon'dan alınan diyalog bölümünde logosantrik ve usa bağlı düşüncenin Yunan Aydınlanmasından alınan örnekleri üzerinedir (Kula, 2022). Hatta döneminin düşünürlerine göre geleneğe daha bağlı olan Ahmet Mithat Efendi'nin

bile *Dağarcık* isimli dergide çıkan yazılarına baktığımız zaman Osmanlı aydınının Batı felsefesi ile ilişkisinin materyalizm, rasyonalizm, Kıta Avrupa'sı Aydınlanması ve Yunan Aydınlanması üzerinde olduğunu görürüz (Ertan, 2021). Şinasi'nin de Avrupa'ya gidişinden sonra getirmiş olduğu fikirler de La Martine, Racine gibi rasyonalizmi önde tutan filozoflardan alınmıştır. 1908'den sonra Dârü'l-Fünûn-u Osmanî adını alan üniversitede okutulan felsefe bölümüne ait çıkan dergideki makaleler arasında, "Rönesansta Fikir Hareketleri", "17. ve 18. Asır Felsefelerine Umumî Bir Bakış", "Descartes", "Spinoza", "Lebiniz" gibi makaleler dikkate çekicidir (Bekiryazıcı, 2003, s. 264). Burada dikkatimizi çeken husus Bekiryazıcı'nın dediği gibi Batılı filozofların hayatı ve eserlerine yer verilmesinden ziyade, doğrudan Kıta Avrupası Aydınlanma filozofları, modern Aydınlanmanın rasyonalist filozofları hakkında bilgi edinme çabasının ağırlıkta olmasıdır. Bekiryazıcı ayrıca, Baha Tevfik, Suphi Ethem, Celal Nuri, Memduh Süleyman, Ahmet Nebil gibi kişilerin tek bir odak noktasına sahip olmadığını, farklı fikri planda Materyalizm, Darwinizm, Lamarkizm gibi farklı düşünceleri tartıştıklarını söyler (2003, s. 266). Zaten Ortaylı'ya göre bu dönem Türk Aydınlanması sürecinin temel niteliklerinden birisi, aydınların filolojiden, doğa bilimlerine, tiyatrodan mimariye girilmedik hiçbir düşünce öbeği bırakmamayı amaçlayan bir ansiklopedist hareket meydana getirme çabalarıdır (aktaran Öztürk, 2001, s. 51). Ancak tüm bu düşüncelerin ortak noktası Kıta Avrupa'sının Aydınlanma geleneklerinin uzantıları olması ve umumiyetle usa bağlı düşüncelerden etkilenmeleridir.

Türk aydınlarının etki alanına giren bir diğer Aydınlanma düşünürü Voltaire'dir. Voltaire ilginin ilk örnekleri Münif Paşa ile olur. Paşa'nın Voltaire bakışının temelinde varlığı akıl yolu ile kavrama teşebbüsü vardır. Ancak Osmanlı aydınları Voltaire'in Tanrı'ya yönelik tutumundan dolayı kısmen temkinli bir yaklaşım içerisine de girmiştir. Nitekim Tanpınar, Namık Kemal'in Voltaire'e "felsefe sözlüğünde" yer alan Tanrı maddesinden dolayı temkinli yaklaştığını söylemektedir (Tural, 2013, s. 149). Ethem Pertev Paşa'nın bakışı ise Voltaire'in dine değil, hurafelere ve doğmatizme savaş açtığı yönündedir (Tural, 2013, s. 151). Paşa fikirleri ile Voltaire'i tam bir Aydınlanma filozofu olarak görür. Münif Paşa'dan Ethem Pertev Paşa'ya kadar temkinli bir akılcılık ve eğitim amaçlı bir Aydınlanma filozofu ekseninde değerlendirilen Voltaire'e Beşir Fuat ile birlikte şiddetli bir pozitivizm ekseninde bakılır (Tural, 2013, s. 151). Voltaire'e bu bakış daha sonra Beşir Fuat'ı bilimi mistikleştirmesine ve Copernic, Kepler, Descartes gibi rasyonalist filozofların insanlığı doğmatizmden kurtaracak kişiler olarak görmesine yol açacaktır (Tural, 2013, s. 152).

Kanun-i Esasi'den sonra ise Kıta Avrupa'sının rasyonalizmi ve pozitivizmi Comte merkezli bir toplumbilime evrilir (Lewis, 1993, s. 230). En nihayetinde II. Meşrutiyet dönemi düşünürleri ile

birlikte Comte merkezli sosyolojik pozitivizm Durkheim merkezli katı bir pozitivizme doğru yönelim gösterir ve Türk Aydınlanmasının vardığı nokta modern Aydınlanma geleneğinde olduğu gibi akli doğrudan bilimin emrine vermek olur. Nitekim Osmanlı edebiyatçılarının büyük bölümü realist ve natüralist bir çizgide, filozoflar ve mütefekkirlerin büyük bölümü ise rasyonalist, pozitivist, materyalist ve ansiklopedist çizgide yer alırlar (Bekiryazıcı, 2003, s. 267).

O halde Türk Aydınlanması ile ilgili karşımıza iki sonuç çıkmaktadır. Bunlardan bir tanesi Lale Devrinden Tanzimat'a kadar Aydınlanmanın umumiyetle kavramın özsel anlamından ziyade, teknik olarak ilerleme amacına uygun olarak yapıldığıdır. Diğeri ise 19. yüzyıldan sonra teknik ilerlemenin fikri ve felsefi bir ilerleme boyutuna geldiği ve modern Aydınlanma felsefesinin filozoflarının tevarüs edildiğidir. Bu da bize gösteriyor ki Türk Aydınlanması Lale Devrinden Meşrutiyet'e kadar kendi içinde bulunduğu dış faktörlerden dolayı heterojen Aydınlanma bağlamında değerlendirilir. Ancak tarihsel olarak 19. yüzyıl Aydınlanmanın homojen yönünün eleştirilmeye başlandığı bir yüzyıldır. Nietzsche, Freud, Schopenhauer gibi düşünürler Batı dünyasının felsefi ve düşünsel olarak bir kriz içerisinde olduğunu, insanın mitik doğası ve Aydınlanmacı doğası arasında açılan gediğin kapatılamaz olduğunu fark etmiş ve Batı dünyası bu yüzyılda Aydınlanmaya yönelik eleştirilerini yetiştirmeye başlamıştır.

Görüldüğü gibi eş zamanlı olarak iki medeniyeti düşündüğümüzde bir tarafta kendi oluşturmuş olduğu değerlerin ve felsefi düşüncenin sonuna gelindiğini ifade eden bir medeniyet, diğer tarafta da zaten sonuna gelinmiş bir medeniyetin düşünsel birikimini geleneksel Aydınlanmacı düşünürlerden tevarüs eden bir medeniyet vardır. Bu da demek oluyor ki Türk aydınları Aydınlanmanın ve modernitenin zaten kendi içerisinde bir gerilim yaşadığını kaçırmış durumdaydı. Zannediyorum ki Türk aydınlarının bu gerilimi yaşamalarının temel sebebi çağa yetişememenin vermiş olduğu “eşzamanlılık kaygısı”dır.¹ Türk aydını kolektif bilinçaltında henüz kaybetmediği imparatorluk olma kibrini, zayıfladığını düşündüğü anda başka medeniyetler üzerinden senkronizasyon yaparak telafi etmek istemektedir. Türk aydını ilk başlarda kolektif bilinçaltında, “ben geçmişte büyüktüm” demek istemez, “ben hâlâ büyüğüm” demek ister. Namık Kemal'in *Vaveyla* isimli şiiri, Yahya Kemal'in estetik tarih görüşü, Mehmet Akif'in İslam Altın Çağ'ını bilim ve tekniği ithal ederek yakalamak isteği bilinçaltında kibrini muhafaza eden bilincin dışavurumudur. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar Türk aydınında egemen olan iki

¹ Eş zamanlılık kaygısı, C. G. Jung'un nedensellik ilkesinin dışında astrolojik bir durum olarak açıkladığı, kolektif bilinçaltının geçmişin idesini yaşanan an ile senkronize etme durumudur. Ayrıntılı bilgi için bkz: Jung, C. G. (2004). *Eşzamanlılık: Nedensellik Dışı Bağlayıcı Bir İlke*, (Çev. Levent Özşar). Bursa: Biblos Kitapevi.

medeniyetin sentezi fikrinin arkasında Aydınlanmanın heterojen ve teknik tarafıyla alınması ve eşzamanlılık kaygısı adını verdiğimiz kaygı vardır.

20. yüzyılda imparatorluğun çöküşü, mevcut durumun tamamen kabullenilişi ile “eşzamanlılık kaygısı” adını verdiğimiz bu kaygı sönmüş ve gidilecek yön kesin olarak tayin edilmiştir. Bunun sonucunda Türk aydınınının modernite ve Aydınlanma ile olan ilişkisi onun temelinde bulunan psikolojik ve diyalektik sorunları hem evrensel hem de yerel olarak işleme üzerine kurulmuştur ve ilk defa Aydınlanmanın homojen yönü ile etkileşime geçilmiştir. Peyami Safa'nın *Yalnızız* eseri, Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* eseri modern dünyanın ve Aydınlanmacı tinin içgüdüsel mitik hayat üzerindeki yansımalarını gösteren eserlerdir.

Ayrıca daha önce moderniteyi alımlama sadece Aydınlanma düşünürleri, Yunan Aydınlanması, Fransız Aydınlanması ekseninde olurken bu sefer Alman Romantizmi, Alman Aydınlanması ve Alman modernitesinin etkisi görülmektedir. Özellikle Cumhuriyet döneminde Türk aydınlarının ilk etkilendiği filozoflar Nietzsche, Freud ve Bergson gibi filozoflardır (Kaplan, 2018, s. 43). Dolayısıyla görüyoruz ki Türk modernizmi ve Türk Aydınlanması artık sadece Aydınlanma dönemi düşünürlerini değil, aynı zamanda modernite ve Aydınlanmanın ilk eleştirmenlerini de kendi düşünce dünyalarına eklemiyorlardı.

Cumhuriyet döneminde eserlerini vermeye başlayan Ahmet Hamdi Tanpınar bu eklemlmeyi kültür bilimsel bir panorama içerisinde yapmakta ve yapısal olarak Aydınlanmanın homojen yönüyle ittifak kurmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatını tek tek incelediğimizde sanatı hakkında kesin ve mutlak hükümler ortaya çıkarmak güçtür. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatı hakkında yapılan çalışmaları biz üç eksende sınıflandırdık:

- 1:** Şahsi hayatı ve yerel sosyolojik bağlamda incelenen birey ve psikoloji eksenli çalışmalar.
- 2:** Türk Aydınlanması, Türk Modernleşmesi ve siyasi birtakım sorunlar çevresinde incelenen sosyolojik çalışmalar.
- 3:** Genel modernizm ve modernizmin eleştirisi ekseninde yapılan metin odaklı çalışmalar.

Birey ve psikoloji eksenli yapılan çalışmalardan örneklem seçtiğimiz iki çalışma, Cafer Şen'in *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Diyalog(suzluğ)una Felsefi ve Psikanalitik Bir Bakış* ve İbrahim

Şahin'in *Haz ve Günah* isimli çalışmalarıdır. İbrahim Şahin çalışmasında şimdiye kadar yapılan sosyolojik değerlendirmelerin dışında edebi eserin kendisine dönük dil merkezli bir okuma yapacağı iddiasında bulunur. Hareket noktası da Tanpınar'ın dil ve dilsel kurgusu itibarıyla yaşamış olduğu varlık algılarına yönelik değişimleri içerir. Vardığı nokta ise Tanpınar'ın hem şahsi hem yerel sosyolojik bağlamda mistik ülkülere sahip olduğu ve bu ülkülerin bireyin kendilik mücadelesinin başarısızlığı bağlamında iflas edişidir. Şahin, Tanpınar yazınında “mistik”² ve “seküler”³ dil olarak iki dil kavrayışı belirler ve yazın eserlerinin sonlarında “mistik olarak belirlediği dilin iflas ettiğini ortaya koyar. Kitaba adını veren “haz” ve “günah” kavramları ise Tanpınar'ın sanatında baba imgesine ait olan bütün kategorilerin haz ile birlikte kullanıldığında bir acı doğurduğu ve Tanpınar öznelerinin bu ikilem içerisinde kaldığıdır (Şahin, 2012, s. 101). Kullanmış olduğu diğer kavramlar “parodi”, “ironi” ve “iflas” kavramlarıdır. Şahin Tanpınar'ın bütün yüce imgelerinin sanatının sonlarında kendi bilincine yönelik bir ironiye uğrayarak iflas etmesi üzerinde durur ve bunu Tanpınar'ın ya şahsi hayatının trajedisi ya da içinde bulunduğu toplumun sosyolojik bir trajedisi olarak yorumlar (Şahin, 2012, s. 278-279).

Cafer Şen ise Tanpınar'ın sanatını felsefi ve psikanalitik açıdan öznenin kurulumu olarak bakar. Özellikle *Huzur* romanındaki Mümtaz'ın gelişim aşamalarındaki izleklerini takip ederek varlık ile diyalogunun biçimlenişini Lacan, Freud gibi düşünürler ışığında inceler. Çıkartmış olduğu temel izlek de Tanpınar'ın sanatında dişil ve imgesel bir alanın yanında simgesel bir baba imgesinin olduğudur.

Türk Aydınlanması, Türk modernleşmesi ve siyasi birtakım sorunlar ekseninde incelenen çalışmalardan örneklem olarak seçtiğimiz eserler ise Dellaloğlu'nun *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*, Orhan Pamuk'un *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi*, Hasan Bülent Kahraman'ın *Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi*, A. Ömer Türkeş'in *Modern Muhafazakâr: Ahmet Hamdi Tanpınar* ve Hakan Poyraz'ın *Bir Devrin İronisi: Saatleri Ayarlama Enstitüsü* eserleridir.

² Şahin, mistik dil derken umumiyetle *Huzur* romanında İhsan'a ait politik ve ütopyik dil ile Mümtaz'ın Nuran'a yönelik kullanmış olduğu yüce dili kasteder. Bu dil biçimi Şahin'e göre Tanzimat ile birlikte sözcüğü tek anlamda sabitleyen bakışın zıttı olarak nesneye birden fazla anlam verilmesini sağlayan aşkın bir ütopyik dildir. Şahin dilin bu yönünü mitik olarak açıklar (Şahin, 2012, s. 95-99).

³ Seküler dil ise Tanzimat döneminde mutlak anlamda sabitlenen açık, sade ve mistik olmayan dildir. Şahin, Tanpınar'ın mistik dil olarak belirlediği dil kullanımını yükseliş olarak belirlerken romanların sonlarındaki umutsuzluk sonunda seküler dile geçip mistik ülkülerinin iflas ettiğini vurgulamaktadır (Şahin, 2012, s. 99-105).

Dellaloğlu'nun Tanpınar okuması Türk Aydınlanmasının kültürel sürekliliği kesmesi ve Batı Aydınlanmasının tevarüs edilmesinde yapılan sorunlar üzerine odaklanır. Ancak Dellaloğlu'nun okuması modernlik ve Aydınlanma konularını günlük yaşam pratiklerinin devamına indirgeyen heterojen bir okuma yöntemi olup Tanpınar umumiyetle metin dışı bağlamda değerlendirilmiştir. Hasan Bülent Kahraman ise Tanpınar'ı Batı tekniğini yerli bir kültürle birleştirmek isteyen bir bakış açısıyla yorumlar ve Aydınlanmaya bakışı ise umumiyetle teknik olarak ilerlemek odaklıdır. Tanpınar'ın sanatına bakışında ise onu değerlendirme biçimi cemiyet, milliyet, kültür gibi heterojen açıdan olup Dellaloğlu gibi metin dışı geleneklere bağlıdır. Nitekim Tanpınar'ın zaman kavramını ve eserlerinin sonunda vardığı kasvetli havayı medeniyet dairesinin değişmesinden kaynaklanan bir yitik zaman özlemi olarak yorumlar (Kahraman, 2008, s. 630).

A. Ömer Türkeş'in eseri ise Tanpınar'a modernizmin biçimselliğinin yarattığı bir illüzyon çevresinde yorumlar ve umumiyetle Türk modernizmine yönelik bir bakış çevresinde değerlendirir. Vardığı sonuç ise Tanpınar'ın kültürü muhafaza etmeye çalışan bir muhafazakâr oluşudur.

Hakan Poyraz'ın çalışması da aynı bakış açısının ürünü olarak Tanpınar'ı Türkiye'nin 200 yıllık modernleşme süreci bağlamında yorumlar. Hakan Poyraz Tanpınar'ı sağ dünyanın solda sol dünyanın sağda konumlayan kişilerin söylemlerine tepki olarak merkezin uzağında iki dünya olarak tanımlar (Poyraz, 2018, s. 318). Türk Aydınlanması, Türk Modernizmi ve siyasi birtakım sorunlar etrafında yapılan çalışmaların ortak noktası hedef noktalarının çoğunlukla metin odağının dışında aranması ve Aydınlanma kavramını, kavramın özsel olan homojen anlamından ziyade heterojen faktörlerle açıklama çabası içinde olmalarıdır.

Genel modernizm ve modernizmin eleştirisi bağlamında yapılan çalışmalardan seçtiğimiz örnekler ise Gürsel Aytaç'ın *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Çağ ve Toplum Hicvi: Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Seval Şahin'in *Modernizmin Oyunu Oyunun Modernizmi: Ahmet Hamdi Tanpınar* isimli çalışmalarıdır.

Gürsel Aytaç çalışmasında modern dünyada modernizmin krizinden hareket ederek Tanpınar'ın eserlerini metin eksenli inceler ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü isimli eserde hicvin evrensel boyutuna temas ederek Tanpınar'da hicvi pragmatizm, ampirizm gibi geleneklerin eleştirisi ile ilişkilendirir. Seval Şahin'in çalışması ise Tanpınar'ın sanatında masal, tiyatro, destan gibi türlere modernizmin kapı aralığından bakar (Şahin, 2013 s. 82).

O halde Tanpınar'ın sanatı hakkında yapılan çalışmalarda karşımıza üç sonuç çıkmaktadır:

- 1: Tanpınar'ın sanatı haz ve günah, imge ve simge gibi yazarın düalist eksenlerde yaşadığı gerilimlerin sonucunda iflas ve krize doğru gitmesi olarak açıklanmıştır.
- 2: Tanpınar'ın sanatı sosyal bağlam içerisine yerleştirilerek metin dışı faktörlerle açıklanmaya çalışan heterojen yönelimlere konu olmuştur.
- 3: Tanpınar'ın sanatı metinlerin yapısı ve içeriklerinden hareketle modernizmin krizinin bir dışavurumu olarak açıklanmıştır.

Bu açıdan bakarsak Tanpınar'ın sanatı hakkında kesin ve mutlak hükümleri ortaya çıkarmanın zor olduğunu görürüz. Ancak hem şahsi yaşantısındaki hem de poetik düşüncesindeki zıtlıklar arasında tutarlı bir birliktelik de vardır. Bu birliktelik çalışmamızın ilk iki bölümünde anlatacağımız mitten Aydınlanma diyalektiğinin çöküşüne kadarki kültürel düşünce tarihi ile ortaklıklar arz eder.

Bu ortaklıkların ilki Tanpınar'ın sanatının mit ile olan ilişkisi daha doğrusu Tanpınar sanatının eşyayı mitik olarak kavrayış biçimidir. Nitekim *Huzur* romanında Antalya günleri, *Sahnenin Dışındakiler* romanında Ege kasabası, Tanpınar'ın şahsi hayatında Kerkük ve Antalya günleri, *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*, *Yaz Yağmuru* gibi hikayelerindeki ilksel bilinci temsil eden imgeler, ilk şiirlerinin sembolleri ve bazı düz yazılarındaki imgeler kültürel evrimin başlangıç noktası ve ilksel bilinci temsil eden mitik döneme refere etmektedir. Biz bu mitik kavrayış biçimini mit ile ilişkili olan haz, arzu, kadın, cinsellik, rüya gibi semboller üzerinden gösterip Tanpınar sanatının ilksel bilincine ulaşacağız. Dolayısıyla Tanpınar sanatının bilinçdışını bu bölümler oluşturacaktır. Elbette Tanpınar'ın bu sembollerinden hareketle birçok araştırma bilinçdışı katmanı hakkında bilgi vermiştir. Hatta Şahin'in haz ifadesine ait kategoriler bu bilincin idesini barındırır. Ancak Şahin bunu umumiyetle bireysel bir kendilik mücadelesi olarak okumaktadır. Öte yandan Şen'in okumasında bu imgeler imgesel olarak kavramsallaştırılmıştır. İmgesel dönemi barındıran ideler de Şahin'in haz teorisi ile uyum içerisindedir. Ancak bizim anlatmak istediğimiz temel husus Tanpınar'ın sanatını bir bütün olarak düşündüğümüzde bu metaforların insanlığın mitik dönemine ait bir kültürel çerçeve ve ontolojik kavrayış oluşturduğu yönündedir.

Şahin ise Tanpınar'ın sanatında mite dilin mistik kullanımı yönüyle ve oluşturduğu ütöpic ifade çerçevesinden bakarak bireysel bir çerçeve çizmektedir. Biz ise miti kültür tarihinde dış dünyayı

ilk anlamlandırma çabasına dayanan bir ontolojik algı olarak aldığımız için Şahin'in dilin yüce ve mistik kullanımıyla ilişkilendirilen miti, mitten ziyade mitten kopuşu temsil eden Aydınlanmacı diyalektik bağlamında yorumlama denemesinde bulacağız.

Zira bizim kanaatimize göre Tanpınar'ın yücel ve mistik dili, ilksel bilinçten kopan ve varlığı çarpıtın Aydınlanmanın ve logosa bağı düşünce dünyasının dilidir. Mitten kopuş yüce ve mistik dilden kopuş değil, Antalya, Ege, Kerkük günlerinin idelerinden ve ontolojik kavrayışından kopuştur.

Biz bu kopuşları elde ettiğimiz verilerle ve mitik bilincin insanlığın çocukluğu olduğu ön bilgisinden hareketle akıl ve onun dolayımında gerçeklik ilkesine geçiş olarak tarif etmeyi uygun bulduk. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın mitik kopuşları sırasında gerçeklik ilkesi ile temas etmiş olduğu eserlerinin neredeyse bütün bölümlerinde toplumsal ve simgesel bir düzlem ile fenomenlerden uzaklaştığı ve aşkın olana yaklaştığı görülür. İşte Şahin bu düzlemi yükseliş bölümü olarak yorumlar ve mistik dil bağlamında mitik bir dil arayışı olarak kodlar.

Ancak *Huzur* romanında Mümtaz'ın, *Sahnenin Dışındakiler* romanında Cemal'in İstanbul'a gitmesi ile başlayan süreç İhsan'ın hayata şuur ile bakan, zamana doğru koşan, haz ilkesini ve arzuları paranteze alan Aydınlanmacı bilincin idesini barındırır ve Tanpınar karakterleri mitik döneme ait imgelerden çeşitli vesilelerle koştuktan sonra ussal imgelerin etkisi altına girerler. *Mahur Beste* romanındaki Behçet Bey'in silik karakteri haz ilkesi baba tarafından perhiz edilen uygar insanı anlatır. Bu baba imgesinin birey üzerindeki etkisi *İstanbul'un Mevsimi* ve *Sanatlarımız*, *Beş Şehir* gibi düz yazılarında daha net görülür ve ilk dönemdeki Antalya imgesi ile İstanbul'a ait imgeler değiş tokuş edilerek Tanpınar'ın zihninde uygarlığın baskıcı yüzü ile tanışılır. Biz buralardan hareketle Şahin,'in mistik, yüce ve mitik dil arayışı olarak kodladığı dili mitten kopuşun izleğini gösteren Aydınlanmacı tinin dili olarak kodlayacağız.

Bu Aydınlanmacı tin, *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*, *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, *Erzurumlu Tahsin*, *Bir Yol*, *Yaz Yağmuru* adlı hikayelerinde arzuları disipline eden, dünyaya hendesi noktadan bakan, varlık ile insan arasındaki irtibatı koparan, hayat iradesi karşısında yarı ilah kesilip doğayı fethetmek için evrenin sessizliğini bozmaya çalışan insana karşılık gelir. Bu bölümlerde Tanpınar Aydınlanma diyalektiğinin bütün unsurlarını içinde barındıran bireycilik, rasyonalizm, hümanizm, pragmatizm ve bütün bunların temeli olan hakikat nosyonu, tümel doğrular ve mutlakçılık etrafında şekillenen düşünce biçimlerine bağı olarak görünür. Bu tümel doğrular, hakikat nosyonu ve mutlakçılığa bağı düşünce öbekleri ve davranış biçimleri umumiyetle ilksel bilinç ile zıt olarak mit ile Aydınlanma arasındaki tarihsel gerilimi yansıtır. Bu

noktada kanıtlamak istediğimiz temel husus, Tanpınar'da Aydınlanma kavramına yönelik heterojen bakışların Tanpınar'ı yerel bir sosyallik içerisinde değerlendirmelerinin hatalı olduğudur. Çünkü Tanpınar'ın temel düşüncesi mitik doğadan ayrılan modern insanın Aydınlanma hikayesini Türk bireyi ve insan zihni bağlamında işlemektir.

Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatı ilksel bilinç ile başladıktan sonra onun üzerine ikame edilen Aydınlanmacı bilinç ile karşılaşır. Bu iki düşünce öbeğine ait imajlar Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatında kültürel evrim tarihinde olduğu gibi birbirleri ile sürekli çatışan bir yapıya sahiptir. Örneğin ilk şiirlerinde özne ve nesneyi birbirine bağlı olarak gören biline ait fenomenler sanatının ilerleyen aşamalarında kayıp ve bulunamayan bir arzu nesnesine dönüşür. Tanpınar'ın karakterleri bu noktada varlık ile özne arasındaki açılan gediği doldurmaya çalışır.

Ancak modern dünyada bireyin kendisi birlik içerisinde olmadığı için ne Türk Aydınlanmasının ne de evrensel Aydınlanmanın bireycilik, özgürlük, otonomi, akılcılık gibi idealleri başarılı olur. Zira bireyin özgürlüğü bizatihi zihnin dolaylıları tarafından belirlenmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hem şahsi olarak kendisinin hem de karakterlerinin yaşamış olduğu ruhsal bunalımların temelinde de bireyliğini kaybetmiş, zihnini tümel doğrulara veren zihnin gerilimi yatar. Bu gerilim de mit ile Aydınlanma arasındaki bütün tarihsel anlatı boyunca yaşanan gerilimdir.

Çalışmamızın 3. bölümünün ilk kısmı Tanpınar'ın sanatında mit ve Aydınlanma arasında yaşanan gerilime odaklanır ve Tanpınar'ın Aydınlanma kavramına yönelik bakışının arkasındaki ontolojik ve epistemolojik temellerden hareket ederek heterojen faktörlerden arındırmayı amaçlar.

Ancak Tanpınar'ın sanatının sonlarına geldiğimizde artık varlık ile özne arasındaki gediğin kapatılamayacağı anlaşılmıştır. *Huzur* romanının sonlarında İhsan'ın tümel kategoriler alanına giren Aydınlanma ideallerinin çöktüğünün, varlığın bastırılan yüzünü temsil eden Suat'ın, Mümtaz'ın varlık algısını eleştirdiğini ve asırlarca kültür ile bastırılan içgüdülerin uyanmış olduğunu görürüz. *Sahnenin Dışındakiler* eserinin sonlarında da İhsan'ın bilincine içkin olan Cemal'in bütün ideallerinin çöktüğün ve mücadele ettiği araçların bireyin kendisine dönerek toplumsal dizge tarafından yutulmasına sebep olduğunu görürüz. Suat'ın mektubunda dikkatimizi çeken komiğe gidış ve aydınlanmış dünyaya tahammül edemeyen öznenin ölümü varlık ve hiçlik arasında insanı anlamın alaya alındığı bir dünya kavrayışına götürür. Bu kavrayışın adı da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'dür. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Tanpınar'ın yüce olarak gördüğü tüm içerikler hakikat mefhumunun göreceleştirmesi ile alaya alınarak sifira dönüşür.

Aydaki Kadın adlı romanın ilk bölümleri ise sifira giden varlığın tekrardan başlangıçtaki mitik kategoriye gidişin izlerini gösterir. Bu yapısal geriye dönüş aslında bir döngü izleği çıkarır. Mitik olarak başlayan bilinç akla ve kültüre bağlı Aydınlanmacı bir bilince geçer ve mitik doğayı bastırır. Romanların sonlarında da bastırılan mitik doğa ile varlık arasında gediğin kapatılamayacağı anlaşılınca sifira dönülür. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden sonra *Aydaki Kadın*'ın gelmesi de bu bakımdan dikkat çekicidir. Zira Tanpınar'ın eserleri bir trajedinin ayrı bölümleri gibidir. *Mahur Beste, Huzur, Sahnenin Dışındakiler* romanlarını birbirilerine bağlayan özne mit ve Aydınlanma arasında gerilim yaşar ve romanların sonunda çöküşe geçer. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* de Aydınlanmanın kökeninde bulunan hakikat kavramını hedef alarak doğrudan sifira gider. *Aydaki Kadın* ile Tanpınar'ın yeniden anlam arayışına çıktığı görülür. Bu anlam arayışı da *Mahur Beste, Huzur, Sahnenin Dışındakiler* romanlarında izlediğimiz başlangıç, yükseliş ve çöküş izleğine uygun bir yapı çıkarır. Aynı yapıyı hikaye, şiirleri ve düz yazılarında da takip ederiz.

Literatürde bu yapı Şahin tarafından İflas ve kendine dönük ironi olarak açıklanmıştır. Şahin bu kavramları iki yönlü olarak kullanmıştır. Toplumsal boyutunda Türk modernleşmesinin, bireysel boyutunda da Tanpınar'ın şahsi hayatındaki ülkülerinin iflas edişini konu edinir ve *Aydaki Kadın*'ın uyanma bölümünü İflas ile ilişkilendirir. Çünkü Şahin mistik dil olarak belirlediği dili mit ile ilişkilendirmiştir. Dolayısıyla o dilin çöküşü de kendisinde mitin çöküşü izlenimi doğuracaktır. Ancak biz Tanpınar'ın yükseliş bölümlerini Aydınlanma diyalektiği ve Aydınlanmanın davranış biçimleri olarak kavramsallaştırdık. Dolayısıyla bu kavram alanı bizi mitten kopuşa götürdü. Yükseliş bölümlerindeki çöküşler de dolayısıyla Aydınlanma diyalektiğinin çöküşü olacaktır. *Aydaki Kadın*'ın uyanma bölümü ise bir çöküşten ziyade yeniden başlayan döngünün mitik formu ve Tanpınar'ın her zaman gitmek istediği, tin akıl ve bilinç tarafından dolaylanmamış bir dünyanın arzusudur. İflas motifi ise tin, akıl ve bilinç ile dolaylanılan Aydınlanmacı düşüncenin iflasıdır. Nitekim *Aydaki Kadın* romanında Selim karakterinin tıpkı Mümtaz ve Cemal gibi yaşadığı mitik kopuşlardan sonra girmiş olduğu Aydınlanmacı dünya görüşleri romanın sonunda iflas eder.

İflas motifi yalnızca Türk modernleşmesi, Türk Aydınlanması gibi yerel sosyolojik bir krizin dışavurumu değil, aynı zamanda evrensel olarak insan merkezli felsefi sistemlerin çöküşü, mutlak hakikat yargılarına başvuran felsefi sistemlerin eleştirilmesi, çıkar amaçlı varlığı algılayan modern insanın kavramları içeriklerinden soyutlaması, insanın tümel aygıtlar tarafından kontrol edilip özgürlüğün bağlamından koparılması şeklinde ortaya çıkar. Nitekim dünyayı akıl, tin ve kültür ile algılayan Tanpınar karakterlerinin vardıkları nokta dünyayı bozan şeyin, insanın kendini merkeze koyması, doğa karşısında hakimiyet kurmaya çalışması, ilksel bilinçten kopması

olduğunu anlar. Bu bağlamda Selim karakterinin meselenin yalnızca Türkiye'nin değil, bütün dünyanın problemi olduğunu söylemesi dikkate değerdir.

O halde söyleyebiliriz ki Tanpınar'ın Aydınlanmaya yönelik bakışı Türk Aydınlanmasının alımlaması sırasında olduğu gibi yalnızca kültürümüzün ilerleme, gelişme, modernleşme amaçları ile ilgili bir sorun değil, aynı zamanda bir çağın sona erdiğini, Aydınlanma diyalektiğinin dikey karakterinin inişe doğru geçtiğini ortaya koyan bir tespit niteliğindedir. Tanpınar'a gelene kadar Aydınlanma ve modernleşme, ilerleme ve gelişmenin bir aracı olarak görülürken Tanpınar modernizmin ve Aydınlanmanın sadece Türkiye'de değil, tüm dünyada kendi yapısındaki psikotarihsel sebeplerden ötürü işlerliğini yitirdiğini fark etmiştir. Nitekim Aydınlanma zaten kendi içerisinde 18. yüzyıl sonlarına doğru bir krize doğru gitmiş ve Aydınlanmacı akıl 19. ve 20. yüzyılda ciddi olarak tartışılmaya başlanmıştı. Ancak bu yüzyıllarda Fransız Aydınlanmasını miras alan Türk Aydınlanması Aydınlanmanın ve modernizmin zaten bir kriz içerisinde olduğunu ve tartışılmaya açıldığını fark etmemişlerdir. Tanpınar ise poetikasının yükseliş döneminde ortaya koyduğu idealist ve aydınlanmacı davranış biçimine yer yer Türk Aydınlanmasını da eklemeyerek meseleyi bizselleştirir ve çöküş dönemi eserlerinde Aydınlanmacı ideallerin başarısızlığını imgeleyerek Aydınlanma diyalektiğinin çöküşünü ortaya koyar. Bu noktada Tanpınar'ın sanatı Aydınlanma diyalektiğinin çöküşü bağlamında insanın tarihsel yazgısının ve modern insanın trajedisinin bir şiiri olarak değerlendirilebilir. Çalışmanın son bölümü de tek tek romanlarından hareket ederek Tanpınar'ın Aydınlanmaya Türk aydınlarından daha farklı bir biçimde baktığını, ilk defa Aydınlanmanın homojen yönüyle etkileşime geçen Türk edebiyatçısı olduğu ve dünyada yaşanan krizi Türk bireyi bağlamında bizselleştirdiğini kanıtlamayı amaçlamaktadır.

1. BÖLÜM

MİTTEN AYDINLANMAYA

İnsan türünün kökeni hakkında birçok spekülasyon olmasına rağmen türün yaklaşık olarak iki yüz bin yıl öncesine dayandığı tahmin edilmektedir. Tabii olarak geçen bu iki yüz bin yıllık süreç içerisinde insan türü kendisini çevreleyen doğanın koşullarına göre bazı fizyolojik değişiklikler geçirdi ve geçirmeye devam ediyor. Ancak doğal olan bu süreç içerisinde bir de insanın doğal olanın karşısına yapay olarak çıkartmış olduğu bir zihni faaliyetler alanı vardır. Bu zihni faaliyetler soyut olarak beliren algılayış biçimi, kavrama yöntemi, sembolik formlar biçiminde olacağı gibi bu düşünce biçimlerinin dışavurumu olan kültür ürünleri de olabilir. İki yüz bin yıllık insanlık tarihi içerisinde tıpkı fizyolojik değişimler gibi bu yapay olarak beliren zihni faaliyetler de değişimler geçirir.

Bu geçirilen değişimler de kültürel ve düşünsel evrimimize tanıklık eder. Hatta biyolojik evrim sürecini şekillendiren doğa ve bulunan çevreye uyum yasaları, insanın zihinsel ve kültürel üretimlerini de şekillendireceğinden zorunlu bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde. Charles Darwin biyolojik evrim sürecini canlı varlıkların yaşama istencini ve bu istenç doğrultusunda verdikleri uyum savaşını doğal seçim olarak adlandırır. Kültürel evrim sürecinde ise insanın üretmiş olduğu dil, mit ve soyut kurallar da zaman içerisinde bulunduğu çevrenin ve topluma karşı verilen bir uyum savaşı sonunda hayatta kalır.

Üretilen bazı formlar hâlâ varlığını sürdürürken, uyum savaşını kazanamayan ürünler ise tarih sahnesinden çekilirler. Hatta bu durum bazı kabileler ve toplumlar için de geçerlidir. Doğa ve çevreye uyum yasalarına adapte olamayan toplumlar başka kabile ve toplumların etkisi altında kendi öz varlığını yitirirler ya da ilerleyen kültürel yapının karşısında donuklaşıp kalırlar. Ancak mahiyeti itibarıyla fizyolojik ve kültürel evrimi aynı kategoride ele alamayız. Bunun iki sebebi vardır. Bunlardan bir tanesi biyolojik evrimde gerçekleşen seçim ve ayıklama doğal olarak gerçekleşirken kültürel evrim sürecinde insan zihninin kendisinin yapay olarak oluşturduğu bir seçilimdir ve bu seçim biyolojik evrimde olduğu gibi bazı nesnel zorunluluklara değil, tesadüflere bağlı olarak da gelişebilir. Tarih de doğada kendi başına var olan bir şey değil, insanların oluşturduğu bir öyküleme stratejisi olduğuna göre kültürel evrim süreci doğal olmayan bir şekilde ve tesadüfi bir mahiyete sahiptir. Aralarındaki farklardan bir diğeri hem biyolojik evrimde hem de kültürel evrimde uyum sonucunda gerçekleşen bir eliminasyon olsa bile kültürel evrimde üretilen ürünler maddi kayıplar olmadığı sürece var olmaya devam etmesidir.

Zaten biz kültürel evrim tarihini ya elimizde bulunan formlara göre ya da donuklaşıp kalan, ilkel tarihin izlerini bizlere gösteren, uygarlık sürecini henüz takip etme aşamasında zorluk yaşayan kabileler üzerinde yapılan araştırmalar ile elde etmekteyiz. Doğada var olan her türün kendisine ait yetenekleri olduğuna göre insan uygarlığının bulunduğu noktaya gelmesini sağlayan temel fark nedir diye soracak olursak da elimizdeki kültürel formların varlığı bize bir argüman olarak destek verecektir.

Çünkü doğada var olan bir tür topluluklar halinde yaşasın ya da yaşamasın var olduğu sürece bazı edinimler elde edebilir. Ancak bu edinimler kendisinin biyolojik varlığı sona erdiği zaman onunla birlikte yok olur ve kendi türüne ait diğer canlılar yok olan türdeşinin elde ettiği edinimleri gerçekleştirip bir birikim ile doğa karşısına çıkamaz. İnsan türü ise yaratmış olduğu semboller ve dil vasıtasıyla bir öyküleme tekniği geliştirir ve kültürlerarasında bir süreklilik meydana getirir. Bu öyküleme tekniği Darwin'in kuramındaki genlerin aktarımına benzer. Ancak genlerin aktarımı nesnel bir doğrultuda gerçekleşen bir yapı iken kültürel evrimi izleyeceğimiz yapıların formları yukarıda da dediğimiz gibi tesadüfi olup izahını ancak yapılan çalışmaların ortak noktalarından yola çıkarak gerçekleştirebiliriz. Çünkü kültürel evrim hakkında yapılan birçok yorum, kültürel evrimin zaten tesadüfi bir süreç içerisinde gerçekleştiği bilindiği için farklı noktalara temas edilerek yapılmaktadır.

Örneğin kültürel evrim hakkında ilk yorumların temsilcilerinden biri olan Turgot'un "dört aşama teorisi" insanlığın ilk kültürel durumunu avcı-toplayıcı dönemden başlatır ve uygarlığın ilerlemesi ile birlikte çobanlık, tarım ve barış evresi olarak adlandırdığı 3 ayrı evre daha sayarak uygarlığın ilerlemesi ile birlikte refaha ulaşıldığını öngören ilerlemeci bir kültürel evrim teorisi inşa eder (aktaran Güngör, 2019, s. 12).

Aydınlanma filozofu Condorcet *İnsan Zihninin Tarihsel İlerlemesinin Üzerine Tarihi Bir Şema Taslağı* eserinde insanlığın kültürel ilerlemesini ilk kültürel faaliyet olan avcı toplayıcılıktan başlayarak en üst düzey kültürel yaratım olan Fransız Devrim çağı ve onun faaliyetleri ile bitirir (aktaran Güngör, 2019, s. 13). Bu şekilde Condorcet'in de "vertikal" bir şekilde ilerleyen gelişmeci tarih anlayışına bağlı kaldığını görmekteyiz.

Bu kuramcıların ortak noktası kültürel evrim sürecinin tesadüfi yapısını göz ardı ederek mutlak ve zorunlu doğrulara ulaşma ve bütün kültür tarihine bunu teşmil etme çabalarıdır. Bu çaba onları her toplumun aynı kültürel evrim sürecini izleyerek bir refah dönemine ulaşacakları sonucuna

götürür. Comte da insanlığı teolojik, metafizik ve pozitivist şeklinde ayırdığı üç hâl kanununda, rasyonel ve nesnel olan bu bakışın bir devamını daha mantıklı gerekçelere dayandırarak pozitivist düzen ile birlikte bir refahın oluşacağını öngörmektedir ve bunun için kültürlerle bakılmaksızın teolojik ve metafizik halden pozitivism'e geçiş halinde bunun gerçekleşeceğini söylemek istemektedir. Ancak Strauss (2012) *Yapısal Antropoloji* adlı eserinde bu pozitivist yaklaşımın tersine, kültürel evrim tarihini Oedipus miti üzerinde uygarlığın kırılma noktalarını tespit ederek pozitivist bir yaklaşım yerine öyküleme tekniğinin yapısal incelemesini ortaya koyarak inceler.

Freud sistematik olarak bir kültürel evrim kuramı geliştirmemiş olsa da insanlık tarihi yorumunun merkezine yine Strauss'ta olduğu gibi bir öyküleme stratejisi olan mitosun verilerinden yola çıkarak açıklamaya çalışır. Zaten Lucy'ye göre Sigmund Freud ve Claude Levi-Strauss Oedipus miti bağlamında kültür tarihine getirmiş oldukları değişik yorumlarla bir araya gelmektedir (2018, s. 22). İki düşünürde de Oedipus mitinin temsil işlevini toplumsal süreç içerisinde hazların gerçeklik ilkesi tarafından kontrol edilip toplumsal düzenin sağlanma çabasına bağlar.

Hatta Freud'un öykülemeler üzerinden yola çıkarak oluşturduğu bu kuramın özgün yanı pozitivistlerin barbar, kötü ve teolojik kalıntı olarak adlandırdığı dönemi sadece kültürel evrimin başlangıç noktası olarak değil, aynı zamanda ilk bilincimizi oluşturan bir haz mekânı olarak görmesinde yatar. Dolayısıyla Freud'un kuramı ile pozitivistlerin arasındaki ayrım ilksel döneme atfedilen olumsuz yaklaşımlara bakış tarzında yatmaktadır. Bir diğer ayrım da pozitivistlerin barbarlıktan uygarlığa geçiş aşamasını bir refah olarak adlandırmasına karşın Freud'un uygarlığın ilerleyişi ile meydana gelen huzursuzluk imasıdır. *Bir Yanılsamanın Geleceği: Uygarlık ve Huzursuzlukları* eserinde bu ima, uygarlığın insan içgüdülerinin sürekli boyun eğdirilişi üzerine kurulduğu imasına dayanmaktadır (Freud, 2000, s. 95).

Dolayısıyla hem pozitivistler hem Freud başlangıçta bir teolojik dönem, bir barbar dönem öngörmektedir fakat bu dönemlere karşı verilen nitelikler farklıdır. Hakikatte de insanın doğa karşısında yarattığı kültürel formların evrimi, doğa karşısında ona duydukları korku ve onun korkusunu hafifletmeye yönelik çabaların oluşturduğu varlığa bir kutsiyet atfetme ile başlar. Ancak barbarların korku içerisinde çevresini yorumlayıp kutsiyet atfetme çabası da karşımıza bunları ifade etmek için araçlar ve bu araçlar dolayısıyla öyküleme teknikleri getirecektir.

Öyküleme tekniklerinin merkezinde de başlangıçta mitos ve din vardır. Bu bakımdan Strauss ve Freud'un mitik okumaları da insanlık tarihinin kültürel evrim sürecinde geçirdiği noktaları tespit

etme amacıyla olduğu açıkça ortaya çıkar. Zaten elimizdeki yegâne araçlar olan din ve felsefesinin de bir öyküleme tekniği ile iç içe olduğu bir mitoslar çağı yaşamını ön gerektirecektir. O halde kültürel evrimde mitoslar çağı bir başlangıçlar çağıdır.

Düşünürlerin ortak noktası bu başlangıçlar çağı içerisinde daha sonra dikey bir şekilde uygarlık çağına giriş konusudur. İşte bu dikey hareketlilik insanların zihinsel olarak ilerlemesini ifade eden tarih öncesi Aydınlanmacı davranış biçimlerini oluşturmaktadır. Düşünürler Aydınlanma formlarının kültürel gerçeklikte bir refah çağı olup olmadığı üzerinde ittifak halinde olmasalar bile kültürel evrimin doğrusal bir gelişime sahip olduğu konusunda ittifak halindedir. Yani düşünürler yükseliş formlarının olduğu unsurları doğrusal olarak ele alırlar. Hakikatte ise mitos çağının içerisinde dahi insanın kültürel evrimi statik değil, yükseliş ve çöküş şeklinde ilerlemiştir. Kültürel evrimin ilerleyen noktalarında mitos çağından çıkınca zirveye çıkan yükseliş ve Aydınlanmacı formlar 20. yüzyıla gelene kadar tekrardan mitoslaşmaya doğru gitmiştir. Biz de kültürel evrimi ele alırken doğrusal olarak bir başlangıç ve yükseliş olarak değil, sürekli inişli ve çıkışlı bir grafik olarak ele alacağız.

1.1. MİT VE KOLEKTİF BİLİNÇALTI

1.1.1. Mite Dair Yorumlar

Mitoloji biçimsel olarak doğüstü, fantastik ve kurgusal bir anlatı türüdür. Dolayısıyla mitoloji hakkında yapılan birçok yorumun hareket noktası bu kurgusallık olmuştur. Ancak mitolojiye kavramsal açıdan baktığımızda fantastik bir kurgu ya da tahkiye etme yönteminden ziyade insan zihninin kendisini çevreleyen doğayı ilk algılayış biçimi, varlığı araştırma yönünde ilk düşünce hamleleri ve ilkel merak dürtüsünün ihtiyacını karşılamak yönünde ilk çabalar olduğunu görmekteyiz. Bundan dolayı literatürde mitoloji hakkında yapılan tanımlamalar sadece kurgusallık noktasından hareket etmez, aynı zamanda mitolojik verilerden yola çıkarak ilkel insanın düşünce yapısına ulaşmaya çalışırlar. Çünkü ilkel insan da uygar insan gibi varlığı bir ya da birkaç cephesi ile açıklama amacı güden ontolojik bir kaygıya sahipti. Bu kaygı ve merak dürtüsü tekniğin yetersizliğinden dolayı ilkel insanı öyküleme tekniği ile bu cevapları aramaya itmişti. Zaten logos ve rasyodan hareket eden felsefi düşünüş tarzı otaya çıkmadan önce eğer ilkel insan duyuları, gözlemleri ve inançlarından hareket ederek evren ile ilişki içerisine girmemiş olsaydı felsefi düşünce tarzı da birden ortaya çıkamaz, varlık çeşitli yönleri ile kategorize edilip incelemeye tabi tutulamazdı. Dolayısıyla mitolojinin rasyonel olan ile birlik içerisinde olduğu

birçok noktası vardır. Nitekim Cassirer de mitolojinin bu ontolojik ve kozmolojik ihtiyacını rasyonel bir temelde kurmaya çalışır ve felsefe ile mitoloji ilişkisi hakkında şöyle söyler:

“Felsefe "doğa"yı, -bizzat felsefi refleksiyonun iş birliğiyle- gelişmiş ve oluşmuş deneyim bilinciyle kazandırılan yapısıyla önüne serilmiş halde bulmaz; tersine, her varoluş biçimi ilk olarak mitik düşünmenin ve mitik hayal gücünün atmosferiyle örtülmüş şekilde ortaya çıkar” (2005b, s. 3).

Cassirer burada insanlığın varlığı rasyonel olarak ilk defa kavrama teşebbüsünde bulunan felsefenin ve logosantrik düşüncenin birdenbire ortaya çıkmadığını, bunun temelinin mitosun varlığı bir ya da birkaç yönüyle açıklama çabası güden ilksel ontolojik kaygısına dayandığını söylemekte ve bu suretle mitosun da rasyonel bir şekilde açıklama teşebbüsünde bulunmaktadır.

Buradan da anlıyoruz ki mitoloji yalnızca saf bir öyküleme tekniği değildir, aynı zamanda felsefeden de önce varlığı anlama çabası güden bir mekanizmadır. Bu mekanizmanın yöntemi ise temelde retorik figürsel bir mahiyete sahip olduğu için felsefi düşünce onu daha sistemli hale getirmeye çalışmış ve varlığı öyküleme tekniği ile değil, felsefi yöntem ile açıklama çabası içerisine girerek yöntemsel olarak birbirlerinden ayrılmışlardır.

Ancak özellikle ilk Doğa filozoflarının temel problemi olan varlığı bir kökene dayandırarak açıklama çabası mitolojinin varlığı anlamlandırmadaki ontik çabası ile örtüşmektedir. Nitekim logos terimini ilk kullanan kişi olan doğa filozofu Herakleitos logos terimini kendisinden önceki mitik unsurları açıklamak için kullanılan tarzda tanrısal ruh barındıran kozmik ilke olarak adlandırmaktadır (Yanık, 2020, s. 275). Bu kozmik ilke arayışı ve varlığı mitik devirdeki gibi bir kökene dayandırarak açıklama düşüncesi her ne kadar logos ile yapılsa da mitolojik bir öbektir. Yani aradaki temel fark varlığı araştırmak için kullanılan araçtır.

George Thomson’ın doğa filozoflarının biçim olarak gelenekten koptuğunu ancak içerik olarak devam ettiğini söylemesi de bizim önermemizi doğrular niteliktedir (2021, s. 172). Burada Thomson’ın anlatmak istediği mesele doğa felsefecilerinin yöntemsel paradigma olarak felsefeyi ön plana çıkarmalarına rağmen bu felsefenin temel konuları ile mitin köken arayışının benzer olmasıdır. Doğa filozoflarının temel çabası doğayı, varlığı dış dünyayı temel olarak bir ilk nedene dayandırmak ve onu rasyonel bir temelde kurmaya çalışmak yönünde bir çabadır. Aristoteles *Metafizik* adlı ünlü eserinde ilk filozofların, her şeyin ilkesini yalnızca madde biçiminde düşündüklerini dile getirmek ister. (1996, s. 16-19). Bütün doğa filozofları varlıkta bir ilk neden arayışını doğal olan bir varlığa dayandırmışlardır. Örneğin Thales doğa bir doğa filozofu olarak

varlıkta ilk oluşun “su” ile meydana geldiği kanaatindedir. Ancak tüm bu ilk neden ve var olanı doğal olana bağlı açıklama yöntemi konusunu mitolojik hikayelerden almaktadır. Nitekim Aristoteles de Thales’in her şeyin beslenmesinin sıvı olduğu, ısının kendisinin de bundan geldiği gibi gözlem neticesinde suyu ilk madde olarak kabul etse de onun bu fikrinin pek orijinal olmadığını, mitolojik mirastan da etkilendiğini söyler (Yanık, 2020, s. 276). Zaten mitolojinin ilkel örneklerinde bir madde olarak su unsuruna ereksel ve mitolojik bir güç atfedilmiştir. Hemen hemen her mitolojik hikâyede su unsurunun ereksel gücüne rastlarız.

O halde doğa filozofları Thomson’ın da söylediği gibi bir yöntem değişikliğine gitmiş olsalar bile varlığı anlamak yönünde eski mitlerden içeriksel olarak yararlanmaktadırlar. Nitekim daha sonra Yunan idealizminin temsilcisi olan Platon bile mitik düşüncüyü dolaysız kesinliğe ulaşma yönünde engel olarak görmesine rağmen mitten tam olarak bir uzaklaşma göstermez, aksine kurduğu idealar alemi mitik bir görünüm içerir.

Platon’un miti dolaysız kesinliğe ulaşma yönünde engel olarak görmesinin temel nedeni doğada her şeyin sürekli bir değişim geçirmesinden dolayı varlıkta hiçbir zaman değişmeyen ebedi ilkeler arama isteğinden kaynaklanır. Oysa mit felsefi doktrinlerin aksine varlığa tarihsel olarak “dikey” bir şekilde yaklaşmaz. Mitolojinin varlık kavrayışı ilkel insanın bilincini yansıtmaya sebebiyle döngüselidir. Çünkü ilkel insan kendisini çevreleyen dünyaya bakarken onu değiştirecek teknik imkanlara sahip olmadığında sadece sürekli değişen, geçici ve dinamik bir hayatı görür. Bütün madde durdurulamaz bir değişim içerisinde. İnsan da doğada fiziksel bir beden olarak var olduğu için bu değişimden ayrı olarak düşünülemez. Bir insan doğar, büyür, yaşlanır, şekli büzüşür ve ölür. Bu döngü hayatın her alanında sürekli tekrarlanır.

İşte Platon varlığın bu değişiminin ebedi bir hakikat meydana getiremeyeceği kanaatinde olduğu için varlıkta değişmeyen bir ilke olarak fikirlerin, ideaların, zihnin egemenliğini fenomenlerin karşıt kutbuna koyar. En nihayetinde Platon (2013) diyaloglarında bedenın duyuşal ve geçici olması sebebiyle tinden ayrı bir varlık kategorisi içerisinde değerlendirir ve varlık hiyerarşisinde duyuşal olanın önemini reddeder. Çünkü ona göre tin beden içerisinde bir zindandır ve beden öldükten sonra tin başka bir bedende ebedi ilkenin temsilcisi olarak varlığını sürdürür. *Devlet* adlı eserinde de mitoloji ve şiir tıpkı beden gibi duyuşal olana etki bağlamında değerlendirildiği için ölümsüz ve ebedi ilkelere ulaşamayacağı için reddediliş tabi tutulur. Çünkü hem mitoloji hem beden varlığı başka bir varlığın dolayımıyla, geçici bir varlığın dolayımıyla ortaya koymaktadır. Bu da varlığı dolaysız algılamak, doğrudan algılamak yönünde bir engel olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Tabii ki Platon mitoloji derken asıl kastettiği retorik ve şiirdir. Şiir duyuşsal olana hükmettiği içindir ki varlığı açıklamaya muktedir değildir. Ancak Platon bile felsefi düzlemini inşa ederken mitik anlatı düzleminden faydalanmış olur.

Çünkü Platon'un (2013), tını beden içerisinde zindan görüp tının başka bir bedende tekrardan karşımıza çıkacağını anlattığı "anamnesis" kuramı mitik bir anlatının mirasıdır.⁴ Bu mitolojiler insanın öldükten sonra tekrardan öte dünyada var olduğu tezine dayanmaktadır. Pythagoras da bu mitolojik hikayeleri ruhun insanın gerçek özünü oluşturduğu, onun bedenle ilişkisinin asıl özünü bozduğu önermesi üzerine inşa eder (Arslan, 2006a, s. 285). Platon da Platon'un hocası olan Sokrates de ruhu daha üst bir konuma yerleştirerek bedenın bu dünya için kötü olduğu, bedenın ruhun özgürlüğü önünde bir engel olduğunu düşünen mitik öğretiden bu şekilde faydalanmaktadır.

Bu faydalanma hem içeriksel hem de biçimsel şekilde olmaktadır. İçeriksel olarak mitik etkisi edebi ve değişmeyen kalıcı bir ilkeyi ararken dışlamış olduğu fenomenlerden hareketle bir Tanrı idesi oluşturup ebediliği sağlamaya çalışmasıdır. Ancak burada da yine geçici olarak nitelendirdiği mitik diskurlardan hareket etmektedir. Biçimsel olarak hem *Devlet* diyalogunda hem de diğer diyaloglarında felsefi sistemini inşa ederken mitik örgülerden ve mitik anlatının yapısından açık bir şekilde faydalanır.

Normal şartlarda felsefi ve bilimsel bir eserin mitolojiden yöntemsel farkı onun söylencesel mahiyetinden ayrılmasında gizlidir. Söylence içerisinde kültür bilimsel bakımdan birçok hakikat gizlemektedir. Ancak söylencesel anlatım retorik figürsel bir mahiyete sahip olduğu için felsefi ve bilimsel düzlemi açıklamakta yetersiz kalmıştır. Doğa filozofları bunun için ilk defa felsefi yöntem inşa etmiştir. Platon ise mitik anlatıların ve söylencelerin söylediğimiz nedenlerle hakikat dışı olarak kabul etmesine rağmen diyaloglarında retorik figürsel dile bağlılığını göstermektedir. Bu retorik figürsel dil hem kurmaca olarak karakterler arasında diyalektik yöntem aracılığıyla bir senteze ulaşmaya çalışan düzlemde hem de ünlü "mağara" alegorisinde olduğu gibi alegorik metinlerin kullanımında ortaya çıkmaktadır.

Son tahlilde İyonya akılcılığının miti kullanım biçimi ile Platon'un kullanım biçimi arasında farklar ortaya çıkmıştır. İyonya akılcılığı mitolojiyi imgesel olarak kavramsallaştırmalar yaparak

⁴ Anamnesis kuramı, Platon'un, bilginin ebedi olduğunu kanıtlamak için insanda doğuştan mevcut olup hatırlama ile açığa çıkacağını ifade ettiği kuramdır. Ayrıntılı bilgi için bkz: Platon. (2013). *Menon*, İstanbul: Say Yayınları.

dünyayı kavramak amacı ile kullanırken Platon geleneksel olarak bir tahkiye etme yönteminin mirasını almış durumdadır. Yani Hesiodos'un *Thegonia*'sı da dünyayı rasyonel olarak kavrama yönünde olmasa bile ona yönelik bir cevap arayan bir söylencesel dünyanın retorik figürsel biçimde ifadesi iken Platon'un diyaloglarda söylencesel bir vasıtayla varlığı kavramaya çalışması ortak bir çabanın ürünüdür. Yani mitik zihne karşı bir tavır takınan ilk felsefenin temsilcileri bile mitosun bu zihinsel içeriklerinden yararlanıyorlardı. Ancak açıktır ki Platon mitik yapıya şiir ve edebiyat bağlamında bakmaktadır. Zaten Antik Yunan dönemine geldiğimizde mitlerin büyük bölümü umumiyetle dilsel olarak edebi ürünler haline gelmiştir. Şiir ve edebiyat da tıpkı mit gibi varlığı dilsel biçimde tahkiye etme yöntemi ile açıklama çabası gütmektedir. Hatta Aristo'nun felsefesinde hocası Platon'un, miti, edebiyatı geçici olduğu ve duyguları tahrik ederek yoldan çıkardığı gerekçesi ile varlıktan dışlamasının tersine edebiyatı tarih ilminden de daha felsefi bulur. Bunu da şu şekilde açıklar:

“Söyleyenlerden de belli olduğu gibi, ozanın işi, olmuş şeyleri değil, olabilecek şeyleri, yani olanaklı şeyleri olasılık ya da zorunluluk esasına göre anlatmaktır. Tarihçi ile ozan arasındaki fark, bilimin ölçülü öbürünün ölçsüz yazması değil, birinin olmuş diğerininse olabilecek şeyleri anlatmasıdır. Şiir bu nedenle tarihten daha felsefidir ve ağırlığa sahiptir, çünkü şiir daha çok tümelleri, tarih ise tikelleri dile getirir” (2018, s. 23).

Görüldüğü gibi Aristoteles tarih ile şiir arasındaki temel farkın aralarındaki biçimsel farktan ziyade içeriksel fark ve ihtiva ettiği kavramsal içerik olduğunu iddia etmektedir. Şiir olabilecek olan olayları anlatarak varlık hakkında çeşitli varsayımlarda bulunur, hipotezler kurmuş olur. Bunun sonucunda eski mitolojik gelenekte olduğu gibi varlık hakkında araştırma yapan bir felsefi şube olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla Aristoteles'in şiire ve edebiyata bakışı ile Platon'un bakışı arasındaki temel fark şiirin felsefi düzlemde değerlendirilmesi yönündeki farktır. Platon şiiri felsefi düzlemde değerlendirmez. Aksine onu felsefi düzlemdeki idealara uymadığı gerekçesi ile zararlı bulur. Bunun tersine Aristoteles şiiri felsefi düzlem içerisinde tıpkı mitsel gerçeklik gibi rasyonel bir açıklama çabası içerisine girer ve şiirin tikellerden ziyade tümelleri yansıttığını iddia eder.

Ancak bir yorum olarak söyleyebiliriz ki Platon'un biçimsel felsefesi Aristoteles'in felsefesinden daha şiirsel ve mitolojik kategorilere daha yakındır. Çünkü Aristoteles'in *Poetika* isimli eseri ve *Metafizik* isimli eserine baktığımız zaman onların biçimsel yapısından ve araştırma yönteminden anlıyoruz ki felsefe ile mitoloji ayrı bir türdür. Ancak Platon her ne kadar mitolojiye karşı olsa da felsefi araştırmasında mitolojik hikayelerden ve biçimsel olarak da diyaloglarında retorik kurgulardan sıklıkla faydalanmaktadır. Diğer bir tespit ise Aristoteles de Platon da mitoloji ile

şiiiri birbirinden net çizgiler ile ayırma çabasına girmezler. Çünkü zaten mitolojiler Yunan dünyasında edebi ürünler haline gelmişlerdir.

Ancak Levi-Strauss bize şiir ve mitin birbirinden ayrı olduğunu göstermektedir. Bu konu ile ilgili *Yapısal Antropolojide* şöyle söyler: “Şiir, ancak ciddi düzeyde anlamsal sapmalar pahasına tercüme edilebilecek türden bir konuşma çeşididir, buna karşın, mitin mitsel değeri, en kötü tercümelerde dahi korunur” (aktaran Lucy, 2018, s. 29). Yani bir şiir sözdizimindeki kırılmalar ve sapmalar ile alışkanlığı kırma ile meydana gelen dilsel bir oyun iken bir mitin özü anlambilimdir (Lucy, 2018, s. 29).

Ancak burada Levi-Strauss yapısalcı dil bilim ekseninde incelediği şiiri dilsel olarak daha muhafazakâr biçimde konumlandırmış ve şiirin mitten ziyade biçimsel bir tür olduğunu ifade etmeye çalışmıştır. Ancak Levi-Strauss’un şiire bu şekilde yapısalcı bakışı şiirin, şairin dış dünyayı ve kendisini çevreleyen evreni algılama çabası ve bu suretle ontik bir kavrayış biçimi olduğu gerçeğini de yadsımaz. Bu noktada mitolojinin ile şiirin farkı sadece biçimsel yönden ortaya çıkar.

Buraya kadar mitolojinin logosantrik dönemden önce ontolojik ve kozmolojik bir evrenbilim yöntemi teşkil ettiğini, felsefî sorunların dil sanatı ile ortaya koyulduğunu, kurgusal bir biçim olarak sanatın ve retorikğin ön planda olduğunu görmüş olduk. Ancak mitoloji her ne kadar ilkel zamanlarda üretilmiş arkaik bir evrenbilim yöntemi görünümünde olsa da onun niteliğini tek bir yapıya sıkıştırmak sorunun anlaşılmasını zorlaştırır. Eliade mitolojiyi, “çok sayıda ve birbirini bütünler nitelikteki bakış açılarına göre ele alınıp yorumlanabilen son derece karmaşık bir kültür gerçekliği” olarak tanımlar (2020a, s. 17).

Eliade’nın bu tanımı dikkate değerdir. Çünkü mitler yalnızca ontolojik ve kozmolojik bir arayış çabası olarak düşünülemez. Mitlerin içerisinde yer alan karakterlerin sadece dış dünyadaki varlığı değil, bireysel ve toplumsal ilişkileri ile hayata bakış tarzları insanlığın arkaik bilincine ve insan davranışının temellerinin keşfedilmesine yönelik önemli veriler içerir. Örneğin yukarıda da dediğimiz gibi Freud, Oedipus mitinden yola çıkarak insan davranışının temellerine ait bazı komplekslere ve yargılara ulaşır.

Freud’un *Totem ve Tabu* ve *Musa ve Tanrılı Dinler* adlı çalışmalarında haz ilkesini garantiye almak için babalarını katleden çocukların kardeşler cumhuriyetini kurması *Thegonia*’da

Uronos'un yazgısının bir ifadesidir.⁵ Freud bu mitolojik öbeklerden oluşmuş dilsel yapıdan insanların bir zamanlar haz ilkesini kısıtlayan babaya karşı katliam yaptığını ve bu katliamın izlerini bütün tek tanrılı dinler ile toplumsal yaşam pratiklerinde etkilerini gördüğümüz sonucuna ulaşmıştır. Jung bu yargıları ele alarak bireysel olarak kavranan insan davranışını kolektif bir mahiyete bürüyerek arketipler geliştirir. Lacan (2013) da bilinçdışını, dilin gerçeklik kurmada rolünü ve insanın gerçeklik ile evreni algıladığı dilsel yapıyı Orpheus, Oedipus gibi mitolojik metinlerden yola çıkarak ulaşmıştır.

Felsefi düzlemde baktığımızda ise Schelling idealist felsefesinde mitik unsurların hem bilince aşkın hem içkin olarak yorumlamıştır (aktaran Güngör, s. 47). Tabii olarak bütün bu yorumlar içerisinde net ve kesin bir objektiflik çıkarmak hem bilimin doğasına hem de insanın tek bir davranış kalıbı altında yorumlanacağı yanılgısına sebep olacağı için tamamen bir nesnellik göstermez. Bu yüzden Angela Kun bu mitlerin sübjektiflik ile objektiflik arasında bir kavrayış olduğunu iddia eder (aktaran Güngör, 2019, s. 49).

Bu suretle düşünürlerin büyük bölümü mitik verilerden ve anlamdan yola çıkarak insan bilincine ait çıkarımlarda bulunmuş olurlar. Dolayısıyla sosyoloji, psikoloji, felsefe ve antropoloji gibi alanlarda mitlere dair yapılan farklı yorumlar insanlığın davranışlarını temellendiriyor, aynı zamanda birbirilerini bütünlemede ve doğaüstü olan bu olayların bir kültürel gerçeklik olduğunu da bu şekilde görüyoruz. Yani Eliade'nin tanımının farklı alanlardaki mit tanımları ile birbirinin tamamladığını da görüyoruz. Bu tanımlardan ve yorumlardan da görebileceğimiz gibi ilkel insanın yaşadığı dönemde mitolojinin epistemolojisinin hâkim olduğu bir ontolojik algı vardır ve bu ontolojik algı sadece bireysel bir görünüm değil, ilkel insanların yaşamına içkin olan kolektif bir görünüm de arz eder. Şimdi de mitsel yaşamın hâkim olduğu bu devirlerdeki ontolojik algıya ve bu ontolojik algının oluşturduğu kuvvetleri derinlemesine açabiliriz.

1.1.2. Dil, Bilinç, Doğal Olana Bağlılık ve Mitsel Yaşamın Ontolojisi

İnsanlığın yüz binlerce yıllık uzun tarihine baktığımız zaman felsefe, bilim, hukuk gibi düşünce formlarının oluşturduğu yapıların oldukça yeni olduğunu görürüz. İnsanlar bu yapılar ile yapay olarak oluşturmuş olduğu kültürü doğal olan doğanın karşısına ikame ettiler. Peki oldukça yeni

⁵Ayrıntılı bilgi için bkz: Colakis & Masello. (2007). *Classical Mythology & More*, United States: Bolchazy-Carducci Publishers.

olan bu yapılar ortaya çıkmadan önce insanlar doğal olan ile mücadele etmiyor muydu ? Tabii olarak insan evrim sürecinde kendisinin çevresinde gelişen doğa olayları ve güç mücadeleleri ile örülmüş olan kaotik duruma karşı birtakım teknik araçlar geliştirmiştir.

İnsanların ürettiği araçlar doğanın koşulları karşısında elverişsiz kaldığında ise buldukları muhitten başka yerlere göç etmişlerdir. Ancak ilkel insanların doğa ile yapmış olduğu mücadele felsefe, bilim, hukuk gibi düşünce formlarının oluşturduğu yapılar ile aynı değildir. Felsefe, bilim, hukuk doğayı bir nesne olarak görürken ilkel insan doğaya içkin bir konumda ve kendisini henüz doğa karşısında onu araç yapacak kadar güçlü bir özne olarak görmemektedir. İlkel insanların doğayı ve varlığı kavramak için geliştirmiş olduğu en önemli araçlardan biri mitolojidir.

Mitolojinin felsefe, bilim ve hukuk ile ortak noktası ise kullanmış olduğu dilin kendisidir. Nitekim Ribard, ilkel toplulukların uğradığı felaketler karşısında ortaya çıkardığı ilk insani kurumlarından biri olarak dili gösterir (1974, s. 6). Ancak ilkel insanlar dili kompleks bir yapı olarak kullanma yetisine sahip değildir. Bu bakımdan da kavramsal düşüncenin en üst düzeyde hâkim olduğu felsefe, bilim ve hukuktaki dilin kullanış biçimi ile farklılık göstermektedir.

Mitolojinin dili de ne ilkelerin günlük hayatta kullanmış olduğu gibi ne de felsefe, bilim ve hukuk gibi formların dil kurgusu gibi kullanılmıştır. Cassirer, ilk felsefi refleksiyonda dil ve varlığın henüz birbirinden ayrılmadığı için, dilin fiziksel gerçeklikle mukayese edilebilir ya da onun bir özdeşi olan gerçeklik olarak var olduğunu, ancak bu kullanım öncesinde dilin mitik kullanımında varlığın doğrudan zihinsel bir sembolü olarak değil, onun reel parçası ve her şeyde onun kesin doğasının kesinleşmiş olduğunu söyleyerek dilin büyüsel kuvvetinin kelimeye ve onun sahipliğine bağlandığını ifade eder (2005a, s. 75-76).

Cassirer'in bu düşüncesinde dil felsefenin dolaysız kesinliği açıkça ifade etmek iddiasının getirmiş olduğu düşünce formundan uzak bir şekilde nesne üzerinde bir hakimiyet iddiası taşır. Bu suretle tüm güçleri ile birlikte nesneyi kendi malı yapar (2005a, s.76).

Bu da insanın mitik olarak doğrudan nesnelere üzerinde ilk kuvveti olarak ortaya çıkar ama felsefi logos, hukuk ve bilimde olduğu gibi dilin birliği nominalizm ile dağıtılmamış bir tekil aşkınlığa sahiptir. Nitekim Cassirer, bu mitik formda dil kavramının ilk önce birlik olarak tasarlandığını ve bu alanların ilk dini kurgularda da tekrarlandığını söyler ve şöyle devam eder:

“Kutsal kelime odur ki, bilen kişi keşif bu kelimeyi kullanmakla her varlık üzerinde, insanlar ve tanrılar üzerinde egemen hale gelir. Rîgveda’da bile kelimenin efendisi her şey besleyen güçle, bedenle aynı konumlanır ve her şeye kuvvetle hükmedici olarak gösterilir” (2005a, s. 77).

Sözün ve dilin bu şekilde aşkın birlik olarak etki alanına sahip olması “logos” kelimesinin felsefe, bilim, hukuk gibi yapay formların ortaya çıkışından önce de göksel bir kuvvet olarak mitik düşünce formunun oluşturduğu sözü etki alanına almıştı. Nitekim Cassirer, Grek kurgusunda ortaya çıkan “logos” kavramını ilk bakışta, göksel sözün mutlak kudretinin ve heybetinin mitik şeklindeki kavranışıyla adeta ikizmişçesine sıkı biçimde bağlandığını söyler ve burada kelimenin sonsuz, ölümsüz ve var olanın birliğini, parçalanmazlığını vurgulayacak şekilde kullanıldığını ifade eder (2005a, s.79). Netice olarak mitik dil kullanımının felsefi formlardan önce aşkın ve büyüsel anlamda kullanıldığını söylesek bile bunların ifade biçimi varlığın reel parçasının bir yorumunu içerir ve bir bilinç düzeyindeymiş gibi etki alanını ifade ederek bir gerçeklik ve varlık yorumu ifade etmeye çalışır. Yani mitik dil kullanımının bilinç düzeyi ile olan ilişkisi onun aynı zamanda rasyonalite ile de bir ilişki içerisinde olduğunu göstermektedir. Ancak epistemolojinin değişimi ile birlikte ilk logosun ortaya çıkışı ilk başta mitik anlamı ve biçimleri muhafaza etse de sözün etkisi üzerinde yeni bir yargı oluşur ve felsefi refleksiyon insan ile varlık arasında kurulan bilinçli birlik yerine tek tek varlıkların özel adlarla biçimlendirmesini sağlayacak ve varlık problemini dil ile ilişkisi içerisinde ele alırken mitik gerçeklik yerine ifade alanı tanrısal düzlemde ele alınamayacak olan nesnel düzeyinde sınırlandırma girişiminde bulunacaktır. En nihayetinde felsefi-kurgusal düşünce, dünyadaki olayların mitik kavranışı karşısına ilk kez tam bilinçlilikle çıkacaktır (Cassirer, 2005a, s. 79). En nihayetinde de mitik dil ile felsefe, bilim ve hukuk gibi formların ayırıcı dili ortaya çıkar. Cassirer bunu şu şekilde ifade eder:

“Dilin logosunu sadece bir form içinde -ki bu formda logos kendini tek kelimedeki temsil eder ve yeryüzüne iner- incelersek, o zaman her kelimenin, işaret etmek istediği nesneyi daha ziyade sınırladığı ve bu sınırlamada onu yaraladığı görülür. İçerik kelimedeki sabitleştirme vasıtasıyla, içinde olduğu oluşun akışından açığa çıkarılır; o halde içerik, kendi topyekünlüğüne göre kavranmayı, sadece tek taraflı bir kelimeye göre tasvir edilir” (2005a, s.79).

Mitosun felsefi dilden bu özgün farklılığı bireysel ve kolektif dilin kullanım biçimlerinden de farklı bir mahiyet arz etmektedir. Örneğin Lacan kişisel varoluşumuzda bireyin doğumundan sonra dil ile tanışmaya başladığı döneme kadarki süreyi imgesel olarak adlandırır. Çocuk dil ile tanışmadan önce henüz yasakların ve sınırların olmadığı, birliğin bozulmadığı imgesel evrede iken dil ile tanıştıktan sonra yasaklar ve sınırların olduğu ve kavramların hâkim olduğu bir döneme girer (aktaran Lucy, 2018, s.50). Bu kuramda açık bir şekilde imgesel dönem bireysel olarak kişinin bilinçdışını temsil eden ilkel dönemdir. Simgesel dönem ise dil ile birlikte açılan şuur penceresidir. Kolektif olarak düşündüğümüzde ise insanların arkaik gecelerini temsil eden

mitos devri imgesel dönem, mitosun kavram dünyasından felsefi kavram dünyasına geçilen dönem ise şuur yani bilinçlilik dönemidir. Yani mitosun kullanmış olduğu dil ile felsefe, hukuk, bilim gibi formların kullanmış olduğu dilin birbirinden ayırıcı temel vasıfları kültür tarihinde de hem insanın hem de toplumun kültürel olarak evrimine içkindir. Ancak kolektif olarak mitos devrinin bilinçdışı ve imgesel kategoride değerlendirilmesi, dilin mitosta rasyonel ve bilinçlilik olarak kullanıldığı gerçeğini yadsımaz.

Çünkü mitosun yapısal olarak dili bir araç olarak kullanması da bilincin içeriklerine ait dolayılara sahiptir. Zaten dile ilk temas ediş bir Lacan'ın kuramında kavramlar dünyasının kapısını açmaktadır. Bu kavramlar dünyası da mitosun dilsel kullanımında da felsefeyi dilsel kullanımında da birtakım dolayimler gerektirecektir. Bu dolayimler tıpkı bireysel yaşamda çocuğun dile temas edışı ile birlikte kazandığı şuur gibi bir araçtır. Bu yapısal dil ile bütün kavramlar dünyası metaforik olsa bile bizlere açılmaktadır. Dolayısıyla bu da mitosun felsefe, bilim, hukuk gibi alanlardan ayrı bir kullanım biçimi olsa da rasyonel bir temele de dayandığını göstermektedir. Ancak bu kullanım bize bütün meseleyi açıklayamaz. Çünkü dilin bu reel kullanım ve rasyonel temasının ötesinde mitosun aşkın olan bir anlam boyutuna da sahip olduğu görülür.

Eğer biz mitosların anlam kısmında da Lacan'ın kuramına bağlı kalırsak mitosun bilinçdışı içeriğini gözden kaçırıp onu sadece yapısal olarak bilinç ile ilişkilendirmek zorunda kalırız. Anlam katmanının gelişmesinde insan bilincinin imgeleminin gelişmesinin de payı vardır. Bu imgelem bilincinin gelişimi ilkel insanların ontolojik, kozmolojik, eskatolojik ve teolojik algılarının bir sonucudur. Bu algıların evrimleşmesi sürecinde de dilin ardında yatan büyüsel yapının oluşturduğu bir mecazi yapıya göndermenin bulunduğu durum ile karşı karşıya kalırız. Bu konu hakkında Eliade şöyle söyler:

“Dilin büyüsel-dinsel değeri de belirleyici bir rol oynar. Bükünlü dilden önce de insan sesi haber, buyruk veya istekleri iletebildiği gibi, ses patlamalarıyla, fonetik buluşlarıyla bütünlüklü bir imgesel dünya yaratabiliyordu. Dil mükemmelleştikçe, büyüsel-dinsel olanaklarını da artırıyor” (aktaran Güngör, 2019, s. 24).

Zaten Derrida'nın söylediğine göre bu imgesel dünyanın kökeninde olan im'in devri de esas itibarıyla teolojiktir (2017, s.24). Dolayısıyla dilin mitosta mecazi bir anlama gönderme yapmasına şaşırılmamak gerekir. Sonuçta Mitosa içkin olan şey de temeli büyü ve din olan mecazi unsurlardır. Nitekim Derrida, her türlü yazının birincil mecaz olduğuna ve asıl anlamına gönderme yaptığını, yazının asıl anlamının da bizzat mecazilik olduğunu söyler (2017, s. 26).

O zaman bir söylenceye asıl anlamın söylemi üretenler tarafından da bilinmediğini ama asıl anlama bir göndermenin var olduğunu düşünürsek, söylencelerin bir bilinçdışı katmanını ortaya koyarız. Nitekim psikologlar ve sosyal antropologlar mitolojinin hâkim olduğu uzun devreyi insanın bilişsel sisteminin ve ilksel doğasının mitik olarak ifade edildiği bir alan olarak görürler. İşte bu da mitolojinin bilinçdışı katmanını ortaya koyar.

Mitik devrin imgelerini, varlık anlayışını, davranış biçimlerini de çalışmanın ilerleyen bölümlerinde sık sık kullanacağımız doğa kategorileri adı altında genelleştireceğiz.⁶ İlk açıklamamız gereken noktaysa mitik devirde insanların evren ile girmiş olduğu ilişki tarzıdır.

İlkel mitlerin ortaya çıktığı ilk devirlerde insanlar ölüm-ölümsüzlük, doğru-yanlış, iyi-kötü, ruh-beden, gerçek-aşkın gibi keskin kategorizasyonlara sahip değildir. Bu tür kategorizasyonlar olmadığı gibi insan kendisini çevreleyen doğa ile bir uyum içerisindedir. Tabii olarak bu, doğa karşısında güçsüz konumda bulunan insanın doğaya yönelik korkularının olmadığı anlamına gelmez. Bilakis doğa olayları, teknik ve zihinsel faaliyetlerin yetersizliğinden dolayı insanların her zaman korktukları, nerden geldiği bilinmeyen bir giz olmuştur.

Yaşanılan bu korku ve gizemlerden kaynaklanan endişe insanların doğa olaylarına kutsallık affetmelerine sebep olmuştur. Nitekim pozitivistler her ne kadar mitik düşünce ile modern düşünce arasında bir süreklilik olduğunu belirtse de ilkel insanın zihinsel işlevinin merkezine mistikliği koyar. Eliade, “ilkel insan için beslenmenin de cinsel hayatın da çalışmanın da ayinsel bir değeri olduğunu” söyler (2003, s. 11).

İnsan zihni de yaşadığı kaotik ve korku durumunu kutsiyet durumları ile hafifletmeye çalışır. Ancak doğa her ne kadar bilinmez ve kaotik olayların meydana geldiği bir yer olsa da ilkel insanlar, ne doğayı kendilerinden ayrı bir nesne ne de kendilerini doğaya karşı ayrı bir özne olarak görmüşlerdir. Bu ayrışma fallik batı kültürünün doğuşu ve logos merkezli düşünce dünyasının gelişimi ile olacaktır. Bu döneme gelene kadar doğa ile insan arasında bir ayrışma değil, bir içkinlik vardır.

⁶ Doğa kategorilerinden kastım ne Rousseau'nun ilkel eşitliğin ve özgürlüğün olduğunu düşündüğü doğa durumu ne de Hobbes'un mutlak bir savaş biçimi olduğunu düşündüğü durumdur. Sadece mitolojinin kendi realitesi içerisinde kültürel evrimin bir başlangıç noktası ve insanoğlunun varlık ile ilk temasları ve insanoğlunun bilinçdışını temsil eden mitsel bir kategori ve simgeler olarak ele alıyorum. Yani kısaca söylemek gerekirse mitolojinin ilksel ve doğal olana yönelik bağlılığından hareket ediyorum.

Nitekim yer ve gök sembolizminde ilksel mitolojinin ilk eserlerinde henüz bir ayrılık görmeyiz. Thomson, Çin, Babil ve Mezopotamya mitolojilerinden yola çıkarak başlangıçta varlığın bir olduğunu daha sonra bunların ikiye ayrıldığını söyler ve Çin mitolojisinden Shang Ti'nin daha önce birleştiği ana tanrıçanın çocuklarından biri tarafından ikiye ayrıldığını, Mısır mitolojisinde de birliğin Gök tanrısı Nut ve yer tanrısı Geb ile bozulduğunu söylemektedir (1997, s. 99-100). Hesiodos'un *Theogonia* isimli yaratılış mitolojisi de evrenin başlangıçta ilkel bir kaos olduğu daha yer, gök, deniz, gece, gündüz gibi unsurların doğduğunu anlatır (aktaran Colakis & Masello, 2007, s. 9).

Henüz birlik aşamasında insanın ilksel durumu doğayı yenmeye çalışmaz, yalnızca onun gizinden kaynaklı meydana gelen korkuları hafifletmeye çalışır. Bu hafifletme çabalarının ilk verilerini de ilkelerin kökene dönüş çabası içerisinde görmekteyiz. Bu köken henüz varlığın meydana gelmediği ilksel duruma ait bir özlemdir.

Bireysel psikolojide hem Lacan hem Freud'un kuramı nasıl çocukluktan sonra kültürel hayata geçişini bir travma olarak belirtiyorsa mitik düşüncede zamanın ilksel tekilliğinden çıkıp varlığı tek tek yer, gök gibi monatlara bölmek ve insan zihninin cennet dönemini yitirmesi ve kendisine içkin olarak hissettiği doğanın kaotik bir korku unsuru olarak algılanmasını sağlar.

Mitik yaşamın ilerleyen bölümlerinde de mitolojinin örneklerine baktığımız zaman ilksel tekilliğe ve mutluluğa geri dönme çabasının birçok sembol ve teknik ile ifade edildiğini görmekteyiz. Eliade'ye göre, Freud bu geriye dönüş çabasını psikanalist metot ile uygular ve zamanın bireysel görüşüne olanak sağlar (2020a, s. 110).

Kolektif olarak mitik yaşam da arkaik bilinçdışı olduğuna göre bireysel psikanalizdeki embriyon durumuna dönüş evrenin de embriyon durumuna dönmesi demektir (Eliade, 2020a, s. 113). Özellikle kaos durumu olarak adlandırılan bu en eski durum yaratılmamış dünyanın cennete özgü ve bilinçdışı durumu ile özdeştir.

İlkel insanlar da bu dönüş arzusunu köken ritüellerinde, kutsal ilk zamana ulaşma çabalarıyla, ebedi döngü formları ile gösterirler. Hatta Eliade *Ebedi Dönüş Miti* isimli eserinde Platoncu anamnesis çabasından kurbanın ab orijine yaptığı göndermeye, yılbaşı ritlerinden ilkelerin yenilenme ayinleri ve danslarına kadar birçok olay ve durumun ilksel anı tekrardan canlandırma çabasının bir ürünü olduğunu söyler ve bu suretle varoluştan önceki mutlu ana, zamanın ve geçiciliğin insan üzerinde oluşturduğu baskıya karşı bir psikolojik savunma mekanizması

oluşturduğunu vurgulamak ister (2020b, s. 50). İlk dönem ritlerinde ve ayinlerinde ön planda olan semboller de cinsellik, zevk, aşırı eğlence ve ayinsel yaşam ile ilgili sembollerdir. Zaten cinsellik hakkındaki düşünceler de farklı bir konumdadır.

Thomson'ın aktardığına göre, bu ilkelerin yaşamında henüz babalık kurumu yok ve ilk çift bir evlilik anlaşması üzerine değil de klan içerisinde bir yarımın erkekleri ile öbür yarımın dişileri arasında bir bölüme ayrılırdı ve cinsel ürüme düşüncesi toplumsal bir imge olarak geçmekteydi (2007, s. 59-60).

Nitekim Freud (2014) *Totem ve Tabu* adlı eserinde henüz bireyin toplumsala geçmeden ve sürü tarafından klan yönetimine geçmeden önce kurumsal bir baba kimliği olmadığı için haz ilkesinin iğdiş edilmediğini ve iğdiş edilme korkusu yaşamadığını vurgulamak ister. Çünkü zaten evlilik bir çift anlaşmasından ziyade Thomson'da da görüldüğü üzere kolektif bir imge idi. Eğer bu dönemde bir baba otoritesinin varlığı dişileri etraftaki sürüden ayırıp kendi varlığına katacak olsaydı bu dönemde kadının toplumsal hayattaki yeri daha farklı olurdu. Ancak doğurganlığı ile bereketi simgeleyen kadın bu dönemde toplulukların öncüsüdür.

Ribard'a göre kadının tarih öncesinde yüklenmiş olduğu görevler sayesinde bir otoritesi vardır ve bu otorite sayesinde ilkel toplumlar anaerkillik üzerine kurulmuştur (1974, s. 7). Paglia, dünyanın herhangi bir yerinde anaerkil bir toplum olup olmadığını kanıtlanmadığını söylese de ilk toplulukların oluşumunda en azından anaerkil döneme ait fenomenlerin ortaya çıktığını söylemeliyiz (2014, s. 55).

Bu döneme hâkim olan fenomenler haz, cinsellik, aşırı eğlence, ritler, yinelenme, köken ve arzunun hakim olduğu ilksel fenomenler olup doğal olana bağlıdır ve doğa ile insan arasında bir ayrım yoktur. Yani doğal olanın karşısına ikame ettikleri yapay olan toplumsal düzen sistemli bir şekilde henüz oluşmamıştır.

Ancak bu, mitik düşüncenin sadece haz, cinsellik, aşırı eğlence, ayinler ile sınırlandırıldığı ve bundan dolayı sonsuz bir mutluluk çağı olduğu sanısına kapılmamak gerekir. Bu şekilde bir sanı Rousseau'cu doğa kategorilerini tamamen onaylamak demektir. Mitik düşünce bilakis yeryüzü ile insanın birbirine içkinliğine dayansa da o doğa karşısında gelişen tehditleri kültür tarihinin en realist biçiminde gören döneme tekabül etmektedir. Çünkü kültür ilerledikçe ve mitik düşünce yapısı aşındıkça ilksel anlamlardan biri olan merak dürtüsü geçiciliği ve bilinmezliği aşmaya

çalışacaktır. Bu da yeryüzüne içkin olan insanın kendisini aşkın bir arayış içerisinde sokmasına ve geçici olarak nitelendirdiği bütün haz, cinsellik gibi insanı yeryüzüne ve organikliğe bağlayan biricik realiteyi ertelemesini sağlayacaktır.

En nihayetinde insan var olan karşısında en çarpıcı olarak gördüğü şeyin ebedilik ve ölüm düşüncesi içerisinde var olduğunu görerek tinsel bir arayışa girecek doğanın bütün kaotik durumunu kutsiyet atfetme faaliyeti ile dindirmeye çalışacaktır.

Ancak bu ilksel fenomenlere bağlı olunan bu ilk dönemde doğa ile kurulmuş olan ontolojik bir ilişki hem yer-gök gibi sembolik ayrımların hem de tin, ruh, beden gibi metafizik ayrımların yokluğuna ve onunla iç içe olmasına dayanmaktadır. Dolayısıyla mitosun aşkın anlamının Lacan'ın psikanalizinde imgesel Freud'un ise bilinçdışı katmanına işaret etmesi hakikaten anlamlı bir yargı olmaktadır.

En nihayetinde bu bölümü şu ifadeler ile özetleyebiliriz: Dil, mit ve bilinç konusunun aşkın bir anlam tabakasına sahip olmasına rağmen bilincin ve dilin etkisiyle yansıtılan düşüncenin nasıl rasyonel bir temel oluşturduğunu kanıtlamak için bu temellendirmeleri vermiş bulduk. Çünkü aksi takdirde mitsel bilinç ve doğa durumu ile anlatılanlar sadece bir yorum ve aşkın anlam tabakasına hitap eden hurafeler olarak kalacaktı. Zaten mitsel dünyanın gerçek olmadığı, bunların hikayeler ve efsaneler olduğu bellidir. Bizim ulaşmak istediğimiz şey mitsel dünyanın tıpkı edebiyat ürünleri gibi belirli bir düşünce yapısını ortaya koymadaki becerisidir. Bunun için de ilk olarak mit hakkında yapılan tanımları ve yorumlamaları daha sonra da bilinç ile olan bağlantılarını verdik. İşte bu bilinç bağlantılarının öte yanında mitlerin bir bilinçdışı katmanının da varlığını sorgulamamız onun irrasyonel olduğu anlamına da gelmemektedir. Yine rasyonel bir bilinçdışı teorisinden bahsediyoruz. Sadece Freud'un değil, aynı zamanda nörobilimin ortaya koyduğu bir tezdır. Çünkü genin taşınmış olduğu bilgiler tarih boyunca aktarılan bir sürekliliktir. Bizler yaşarken yazılı olan genlerimiz önceki kuşakların bilgisini de taşımaktadır. Bu da tarihsel bir bilinçdışının, kolektif bir bilinçdışının kanıtını bizlere sunmaktadır. George Thomson, meseleye Marksist ve pozitivist perspektiften bakarak içgüdülerin doğuştan gelen anti-fizyolojik bir şey değil, evrim sürecinde kalıtım ile aktarılan bir unsur olduğunu iddia eder ve “ardışık kuşaklarda organizmaların yeni karakterlerin ve özelliklerin birikmesi yoluyla kalıtımı değiştirdiğini ve karmaşıklığını arttırdığını” söyler (1997, s. 32).

Burada içgüdülerin rasyonalist bir temele dayandığını ve sürekli aktarım yaptığını görmekteyiz. Zaten çağdaş nörobilim de içgüdülerin değil ama genler yoluyla kalıtsal bazı davranışların aktarıldığını söylemektedir. Dolayısıyla bizler evrensel hikayelerin ve mitolojinin arketipleri de bizim aslında ilkel davranış kalıplarımızı oluşturmaktadır. Dolayısıyla ilerde göreceğimiz tarih öncesinin Aydınlanmacı davranış biçimleri tarafından bastırılması kolektif olarak bilinçdışının da bastırılması demek olacak ve modernite ile Aydınlanma diyalektiğinin temel probleminin kendi varoluşunun kökeninde yattığı ortaya çıkaracaktır.

1.1.3. İlk Toplumsal Sistemler

Toplumun tarihi insanın kendisini çevreleyen dünya ve doğa ile kurmuş olduğu ilişkilerin tarihidir. Bu ilişkinin biçimi ise statik değil, dinamik bir konumdadır. Henüz toplumsal sistemler oluşmadan önce yukarıdaki bölümde de gördüğümüz gibi insanın çevresi ve doğa ile olan epistemolojik ve ontolojik ilişkisi ilksel olana dönüşü arzulayan ve varlık ile zamanın monatlara bölünmesi ile hissedilen kaotikliği kutsallık durumları ile azaltmaya çalışan bir savunma biçimi şeklindeydi. Yani ilkel insanlar henüz kalabalık topluluklar şeklinde yaşamadan önce insanların doğa ile olan ilişkisi onun üzerinde kurulmaya çalışan bir iktidar mücadelesinden ziyade ilksel ve doğal olanın kendi öznesiyle birlik olduğu inancına içkindi. Ancak bu durum toprağa henüz tekniğin hâkim olmadığı ve buna paralel olarak bulunduğu yerde iskân etmekte zorlanan dinamik bir hayat tarzının sonucuydu.

İnsanlar ne zaman ki topraktan faydacı bir biçimde yaralanmaya başlayacak, işte o zaman buldukları yerde iskân edebilme şansı artacaktı. Tabii olarak bu değişen durum karşısında emek sistemi ve iş bölümünü oluşturan erkler de değişecekti. Neticede de insanın düşünmesi için kendisine yetecek boş vakti olacak ve buldukları yerlerde kalan insanın nüfusu da buna paralel olarak artış gösterecekti. İşte bu durum tarım devrimi ile gerçekleşti.

Bu yeni durum insanın kendisini bulunduğu çevreyi ve varlık anlayışını değiştirir ve değişen epistemolojik düzlem çağın varlık anlayışının yansıtıldığı mitolojilerde de motif değişimlerine sebep olur. Bu motif değişimlerinin temel sebebi artık doğanın ondan korkulan kaotik bir varlık olmaması ve ona karşı çeşitli psikolojik rahatlama mekanizmaları yerine araçsal olarak onda faydalanmaya yönelik bir yaklaşımdır. Ancak bu motif değişimlerinden de daha önemli olan durum mitolojik dilin büyüsel kuvvetinin artmış olmasıdır. Bu büyüsel kuvveti artıran şey toprak ve kadın unsurunun kutsallık kazanmasıdır.

Paglia, doğal olanın kaotikliğinden yola çıkarak cinselliğin de en temel doğal hakikat olduğunu dile getirir ve onun ilk çağda kullanımını “daemonik” yani şeytani terimiyle betimler (2014, s. 15-16). Onun düşüncesine göre düşünce tarihi ilerledikçe ve insan uygarlaştıkça kültür doğa karşısındaki çaresizliğini gizlemeye çalışır (2014, s. 13). Buradan insanın, tarım öncesi dönemde doğa karşısındaki realitenin pesimist olsa bile kabul ettiğini ve ona karşı pasif bir tutum takındığını görmekteyiz. Çünkü doğanın üzerinde tahakküm edecek teknik bir aygıt yoktur ve olmadığı için de varlığın gizemi ve esrarı hakkında bilgi sahibi değildir.

Dolayısıyla yaratılış öncesindeki kaos durumu iyi kategorisinde değerlendirilirken doğa ise insan ile içkin olsa bile daemonik olarak karşımıza çıkar. “Freud’un bilinçdışı da daeomonik bir ülkedir” (Paglia, 2014, s. 16). Bu bilinçdışına içkin olan şeyin haz ilkesi ve doyum olduğunu da bildiğimize göre haz ilkesini sağlayacak olan cinselliğin kendisi de daemonik ve tıpkı doğa gibi gizemlidir.

Nitekim Paglia, “doğa anlaşılamadığı içindir ki cinsellik de anlaşılamaz” der ve “tarih öncesinde kadının evrensel olarak doğa ile özdeşleştirildiğini” ekler (2014, s. 17). Dolayısıyla ilksel olan doğa kategorilerinin imgeleminde her zamana cinsellik dolayısıyla daemonik bir güç olarak kadın olacaktır.

Ancak tarım toplumundaki değişim kolektif bilinçdışında kadın arketipinin ve onun dolayımında doğanın farklı imgelerle karşımıza çıkmasına neden olur. İlkel mitoslarda insanoğlunun yaşadığı toprak çocuklarına doğa olayları ile zulmeden, ölüm ile onu yeryüzünden koparan unsur iken bu dönemde büyüsel kuvvet etkisi altına girerek tinselleştirilmiştir. Doğa ile özdeş olan kadın unsuru da toplumsal iş bölümünün kadına biçtiği rol ve tarım döneminde toprağın yiyecek vermesi yani doğurganlığı ile kadının doğurganlığı arasında kurulan ilişkiden dolayı Toprak Ana ile özdeşleşen Ana Tanrıça imgesini ortaya çıkmıştır.

Nitekim Berktaş, toprağın verimliliği ve kadının doğurganlığı arasında bir ilişkinin kurulduğunu bunun da tarım devrimi ile ortaya çıktığını söylemektedir (2012, s. 45). Eliade de bu konu hakkında kadının büyüsel-dinsel prestijinden dolayı toplumsal olarak üstün ve kozmik bir Toprak Ana modelini ortaya çıkardığını söyler (aktaran, Berktaş, 2012, s. 45). Artık bir yer sarsıntısının yarattığı felaket yerine bellekte hatırlanan şey insanoğlunu doyuran, besleyen şefkatli bir varlıktır. En nihayetinde “yeryüzü insanlık durumunun tam da tözünü oluşturur ve bildiğimiz kadarıyla yeryüzü doğası insanoğluna evrende hiçbir çaba harcamadan ve insan yapısı bir katkıda

bulunmadan için hareket edebileceği, soluk alıp verebileceği bir yaşam alanı sunmak bakımından benzersiz ve yegâne yerdir” (Arendt, 1994, s. 10-11).

Yani Ana Tanrıça mitinin hâkim olduğu devirlerde doğa ile insan arasındaki ilk ilişki insanoğlunun doğanın kaotik durumunu tinsel olarak yenmeye çalıştığı ilk dönemdir. Aynı zamanda kadın, anne rahmi ve yaratılış öncesi dolayımında da insanın yaratılış öncesinin mutlu dönemine de refere etmektedir. Cinselliğin ilk mitik dönemdeki kaotikliği ise Ana Tanrıça'nın menisiz döllenmiş varlığı altında giderilmeye çalışılmıştır. Yani Tanrıçanın hem bakireliği hem de analığı yüceltilir (Berktaş, 2012, s. 47).

Bu Ana Tanrıçanın en ilkel örneğini Paglia, Willendorf Venüs'ü heykelinde simgeleştirir. O bu heykeli cinselliğe mâni olmayan, kendi üreyen, çarpık güzelliği olan, doğa ananın rahim mezarı olarak tanımlar (2014, s. 69-70).

Willendorf Venüs'ünün sonraki aşamalarında da Kibele, Demeter ve Dionysos gibi Tanrıçaları örnek gösterir. Özellikle Dionysos Batı egosunun karşıt bir biçimi olarak cinsel coşkunluğu ve kendinden geçmeyi temsil ederek kolektif bilinç dışında haz ilkesini, esrarı ve gizi temsil etmektedir. Ancak bu dişil tapınç ve yeryüzü hakimiyeti çok uzun sürmez ve ilk kuvvetli merkezi otoriteye sahip devletlerin ortaya çıkışıyla birlikte değişen kolektif yapı Ana Tanrıça tapıcının önemini azalmasına neden olur. Berktaş bu yıllarda yaratılış efsanelerinde bir değişiklik olduğunu, dişil bir güç olsa bile Ana Tanrıça'nın temel rolünün baş erkek eşine verilmiş olduğunu söyler ve Mısır Tanrıçası İsis üzerinden örnek vererek onun, anneliğin ve zevceliğin sadık bir prototipi haline geldiğini dile getirir (2012, s. 48-49).

Tanrıçanın erkeğin zevcesi olarak ikincil konuma düşmesinin refere ettiği bir diğer anlam kültür tarihinde sadece ataerkil transformasyon değil, aynı zamanda daha önceki mutlu anlarda yaşanan cinsellik, eğlence, doyum ve haz ilkesinin de eş yani baba tarafından tekelleştirilmesi anlamına gelmektedir. Freud (2014) bu dönemi totemist bir dönem olarak belirler. Bu dönemde ilkel mitosların bireysel hayatında daha sonra Ana Tanrıçada merkezde yer alan ve ilkel bilinci temsil eden arkaik bilinçten farklı bir erk kendisini gösterir ve bunun öncesi sürekli kovulmak istenir. Değişen erkin sembolü de ana değil, baba, kadın değil, erkektir. Baba ve erkek bu toplumsal sistem içerisinde evin de klanın da sorumlusu ve ailenin lideridir.

Freud da Darwin'in ilk sürü portresinden yola çıkarak bütün kadınları kendine saklayan, büyüyen oğulları sürüden kovan, güçlü, kıskanç bir babanın var olduğunu söyler (2014, s. 218). Böyle bir toplulukta kuvvetli bir baba figürü oluşmadan önceki haz ilkesinin serbest olduğu durumdan erkek çocukların bütün istemlerinin baba tarafından kontrol düzeyinde tutulduğu bir duruma gidilir. Freud bu durumun devam etmediğini, ilkel sürüden kovulan ve dışlanan çocukların birleşerek babayı öldürerek sürüye son verdiklerini ve onu yeme yoluyla özdeşleşme ile onun gücünden bir parça kazandıklarını söyler (2014, s. 218).

Bu baba katliamı motifini birçok yaratılış mitolojilerinin sembollerinde de görebiliriz. Örneğin Hesiodos'un *Theogonia* isimli yaratılış mitolojisinde Kronos oğlu Zeus tarafından zindana atılmıştır ve üretme gücünden yoksun bırakılmıştır. Polinezya yaratılış hikayesinde de başta simgesel olarak babayı temsil eden gökün gizli yerleri kesilir ve süngertaşına dönüştürülür. Emma Elish mitinde de baba-Tanrı ana karnından dans eden babalarını rahatsız eden çocuklar tarafından öldürülür (Thomson, 1997, s. 159).

Freud, haz ilkesi kısıtlanan ve doyumların engellenen çocukların kıskanılan baba figürünü öldürmesi mitlerinden yola çıkarak uygar insanın bilinçdışındaki bazı yapılara ve kültür tarihinde ilk dinsel davranışların ortaya çıkışını çözümlenmeye çalışır. Nitekim bu olayın insanlığın ilk totem şöleni, ilk ahlak kuralları ve dini başlatan ilk olay olarak belirler (2014, s. 218). Ancak Freud, yeni kurulan kardeşler klanının babayı devirmek için güçlerini birleştiren bir ittifak olduğunu fakat kadınlar karşısında yine birbirlerinin rakibi oldukları için ve babalarının rolünü başarıyla oynayacak güçlü bir merkezi otorite olmadığı için ensest yasağı koymak zorunda olduklarını söyler (2014, s. 220). Yani evlilik kurumu artık klan içerisinde var olan bireylerden değil, diğer klanın dişileri ile gerçekleştirilen bir kurum olarak yerleşmiştir (Thomson, 2007, s. 64). Ancak Thomson klan içerisindeki cinsel birleşmesinin gelişmesini değişen üretimlerin faaliyetine bağlamıştır. Freud ise bunu psikotarihsel bir mekanizmaya oturtmuştur ve dinin yapısına bu şekilde ulaşmaya çalışmıştır.

Freud (2014) çocukların baba katlini ve daha sonra koydukları ensest yasağını yaptıkları şeyden duydukları pişmanlık ve babaya karşı bir ilk günahın acısı olarak yineleyerek babaya kurban ritüelleri düzenleyerek ab origine bir gönderme yapıldığını düşünmektedir. Yani Freud'a göre kardeşler sürüsü babayı öldürmesine rağmen aynı zamanda onun hatırasını yaşatmak için ona ritüeller, kurbanlar, masallar, söylenceler yoluyla tapmaktadır. İşte bu da dinin insanlık tarihinde ilk ortaya çıkış şeklini bizlere vermektedir.

Musa ve Tek Tanrılı Din (2012) isimli eserinde de ilkelerin kurban ritüellerinde tapınılan varlıkların yerini daha sonra kişiselleşmiş varlıkların aldığını ve bundan sonra insan tanrılar şeklinde bir döneme giriş yaptığımızı, bu dönemin çok tanrıcılığında ise ataerkil dönemin ilişkilerinin hâkim olduğunu ortaya koyar.

Tek Tanrıcılığa geçiş de aslında aynı şemayı taşır. Freud, İncil'in ilk günahı ile Museviliğin arasında bir baba oğul ilişkisi koyarak eski baba olan Tanrı'nın İsa'nın arkasına geçtiğini iddia eder (2012, s. 120). Neticede bu döneme geldiğimizde yaratma kavramının ardındaki gizem yerine doğrudan yaratılışın bilinirliği ve kudreti ön plana çıkar. Berktaş bunun için şu ifadeyi kullanır: "Tüm yaşamın kaynağı olarak tapınılan dişil ilkeyi temsil eden kadın doğurganlığının gizemli gücü, artık yerini, bilinçli bir yaratma eylemine bırakmaktadır" (2012, s. 53).

Bunun ortaya çıkmasında da şüphesiz rolü büyük olan şey soyut düşüncenin ve dilin gelişmesidir. Nitekim Berktaş, bu dönemin yazının ve onunla birlikte tarihin keşfedildiği bir dönem olduğunu, ad, düşünce gibi soyutlamalarda kavramsallaştırılan bir simgesel yaratıcılık fikrine varıldığını söyler (2012, s. 53).

Bu simgesel yaratıcılığın zihinsel fonksiyonunu üstlenen kişi ise zaten ataerkil transformasyonun gerektirdiği ölçüde erkeklerdir. Bu sadece psikolojik bir nevroz, totem ve tabu durumundan ve onun oluşturduğu sosyal sınırlamalardan değil, aynı zamanda toplumsal sistemin oluşturmuş olduğu örgütsel yapılanmanın da bir sonucuydu. Psikolojik ve totem durumunda öldürülen baba Tanrının yeryüzündeki temsilcisi hükümdar erkekti. Thomson, bu toplumda kafa ve el emekçileri olarak iki örgütlenme olduğunu söyler ve kafa emekçilerinin el emekçilerinden üstün olduğunu ortaya koyar (1997, s. 79-80).

Bu hiyerarşik yapılanmada da kafa emekçilerinin erkekler, rahipler, kralların yani dölleyici sözün kudretini taşıyan hükümdarların elinde olduğu açıktır. Kadınlar ise mitlerin varisi olan kitap dinlerinin de yaratılış öykülerinde kadının rolünü baştan çıkarıcı Havva olarak belirlemişti (Berktaş, 2012, s. 54). En nihayetinde toprak ile ilişkilendirilen, yeryüzü ile ilişkilendirilen Ana Tanrıça artık kendilerine çocuklarını verecek olan tarlalardır (Berktaş, 2012, s. 57).

Bunların sonucu olarak kadının ilksel olarak cinsellikteki kısıtlayıcı rolü, baştan çıkartıcı konumu ve maddiyat ile ilişkilendirilmesine karşılık erkek düşüncenin, aklın, tinin, ebediliğin karargahında konumlandırılır. Freud (2012) da bu şemanın kültür ve düşünce tarihinde tinin ve

ruhsal alanın duyusal ve geçici olana karşı kazandığı bir zafer olarak yorumlar. Nitekim birçok dini pratik ve uygulamalarda bu şemanın izlerini görürüz. Thomson'ın, Orpheci öğretinin bedeni tinin mezarı olarak gördüğünü, aşkı tehlikeli ve her şeyde ölçülü olunması gerektiği konusundaki pratiklerinden bahsetmesi yine aynı şemaya içkindir (1997, s. 265).

Zihin ve tin bedensel varlığın kısmi ve geçici gerçekliğinin tersine yetkin ve kalıcı olan siyasal bir gerçeklik yaratır (Thomson, 1997, s. 287). Çünkü bedensel varlık ölümün kesin mutlaklığının en çarpıcı ifadesidir. Düşünce de ölümün bu mutlaklığını yenmeye çalıştığını zanneder ama sadece gerçekliği örter. Gerek Orpheci gerek Pythagoras'ça öğretiler ile tin ve akıl kutsanır ve beden yok olduktan sonra tinin yaşamaya devam ettiği görüşü yaygınlaşır. Böylece ebedilik ve geçicilik düalizminde çatışan zıtlıklar meydana gelir. Bu şekilde uygarlığın temel problemini teşkil edecek sistemlerin ilk bölünmesi gerçekleşir. Yaratılış fikrindeki mitsel birlik fikri parçalanır ve bu zıtlıklar tüm toplumsal sistemlere yayılır (Thomson, 1997, s. 289-290).

Öldürülen biricik baba figürü tinsel bir şekilde geri döner ve temel diyalektik sorunların merkezine oturarak içgüdüsel alana ait olan her şeyi madde ve geçici diye bir kenara iter. Geçici olan şeyler kadın, cinsellik, beden, duygu dolayısıyla lanetlenir.

İşte bütün bu şema uygarlığın ilerlemesi sürecinde tinsel olarak gelişmeyi ve ilerlemeyi vaat eden bütün ilerlemeci, Aydınlanmacı hareketlere miras kalır. Değişen sadece biçimler ve araçlardır. Tinsel ebediliğin yerini akıl ve söz ideaları alır. Lanetlenen ve yok sayılan ise her zaman kolektif bilinçdışı temsil eden cinsellik, haz, beden, toprak, kadın gibi geçiciliği ve bilinmezliği simgeleyen unsurlardır.

Ancak bu düzlem uygarlığın en ileri safhalarında bile statik bir konumda değildir. Çünkü bastırılan kolektif bilinçdışı hiçbir zaman yok olmaz. İlerlemeyi vaat eden her davranış biçimi doygunluğa ulaştığında bilinçdışı daha kaotik bir biçimde ortaya çıkar. İlk Çağ'daki hazcılar, Orta Çağ'daki Gotik sanat, Rönesans sanatının bedeni teşhir eden imgeleri, Romantik sanatın karşıt diskuru ve en nihayetinde postmodernizmin kültür eleştirileri ilerlemeyi vaat eden Aydınlanmacı davranış biçimlerinin vaatlerini gerçekleştirememesi sonucuna meydana gelmiş durumlar olup tekrardan mitik duruma dönüşü gerçekleştirirler.

1.2. AYDINLANMA DÜŞÜNCESİNİN İLK İZLERİ

1.2.1. Mitlerin Değişen Yapısı ve Batılı Göz

İnsanlık tarihinin uzun bir devrini kaplayan mitoslar çağı zannedildiği gibi belirli özellikler etrafında listelenebilecek düzenliliğe sahip değildir. Bilakis mitos çağının tarihi süreç içerisinde bazen kendisine özgü özellikleri yine kendi çağında berhava ettiği görülecektir. Düzenlilik kategorisine sahip olamayışın nedenlerinden bir diğeri de yukarıda gördüğümüz gibi modern ve çağdaş sanatta dahi mitik karakterin, onu baskılayan unsurlara karşı kendisini direnç ile muhafaza etmesidir. Eğer mitoslar insanın varoluşunun bir parçası ise bu da bize şuuraltı kategorisinde olsa bile yeniden ortaya çıkacağını gösterir. Mitosların kendi özsel çağı sona erse de mitosların sürekliliği hiçbir zaman parçalanmayacak, sadece parçalanmaya çalışılacaktır. Bunun ilk izleri de henüz mitoslar çağının ortalarında, ilk toplumsal sistemlerin yapısında, toplumsal, dini ve sembolik hiyerarşiler sisteminde ortaya çıkar. Mitosun hiyerarşik sistemindeki bu değişim onun kitonyen doğasını kozmotik bir biçimde değiştirmeye yöneliktir. Özellikle insan biçimci tanrıların kitonyen doğa ile mücadelesi ve arkaik geceyi paranteze alarak tabulaştıran tek Tanrılı dinlerin başlangıcı ve bunların oluşturduğu kolektif yapı bu değişimin mirasını taşır.

Mitosun yapısal olarak değişimi ise büyüsel olan mitosun karşısına büyüü reddeden akıl ideasının koyulması ve doğa filozoflarının, formel bilimcilerin doğayı kategorize etmeye başlaması ile olur.

Tarih öncesi mitosunun temsil ettiği doğa kategorilerine karşı savaşan akıl ideası ve formel bilimler hem Yunan Aydınlanması hem 15. ve 19. yüzyıllar arasında rasyonalist temellerini bularak 18. yüzyılın kıta Avrupa'sında bir harekete dönüşen Avrupa Aydınlanmasının tarih öncesi temellerini vermesi açısından dikkate değerdir. Ancak daha da önemli olan şey bir felsefi ve düşünsel hareket ortaya çıkmadan önce henüz mitoslar çağının içerisinde ona karşı bir "insanî hayat" arayışında bir Aydınlanmacı davranış biçiminin varlığıdır.

Bu tarih öncesi Aydınlanmacı yapı Paglia (2014) tarafından Eski Mısır'da kökenlerini bulan ve uygarlığın fallik bir şekilde yükselişini andıran bir yükseliş fenomeni doğrultusunda anlatılmıştır. İlk toplumsal sistemlerdeki ataerkil gök mitosları, Eski Mısır'ın fallik yükselişi ve akıl ideası daha sonra Yunanistan'da, "Helicon dağında" yer bularak epik bir çağın başlangıcını bizlere

gösterecektir. Biz de Aydınlanmanın tarih öncesi temellerini bu mitos çağındaki yükseliş fenomenlerini takip ederek açıklamaya çalışacağız.

1.2.2. İnsani Hayatın Başlangıcına Dair Yorumlar

Dünya üzerinde veya evrende yaşamın ve varoluşun kökeni hakkında yapılan bilimsel çalışmalar umumiyetle maddenin doğuşu ve maddenin kökenini araştırmaya yöneliktir. Dinin kabullerinde ise bu maddenin ötesinde bir hareket ettirici erek aranmaktadır. İlkel mitolojinin de varlığın öncesinde bir kaos tasavvuru var olduğunu söylemiştik. Modern öncesi felsefe ise hem maddenin hâkim güç olup olmadığı hem de varlığın ötesinde hareket ettirici bir erek bulunup bulunmadığının sorgulanmasıdır. Bu üç yaklaşımın da hareket noktası evrendeki doğal yaşama ve maddenin varoluşuna bir köken biçme çabasından kaynaklanmaktadır.

İnsan da bu doğal evrenin ve maddenin organik bir yaşama sahip parçasıdır. Madde gibi doğal dünyanın bir parçası olan insanın ürettiği şeyler ise kültürel olarak yaşamın başlangıcı sayılır. Yani kültürel olarak yaşamın başlangıcı ile maddi yaşamın başlangıcı farklıdır. İnsanın kültürel olarak ürettiği ilk elementin ne olduğu ve bu şeyin ne zaman üretildiği konusu tabii olarak üzerinde anlaşılması güç bir tartışma konusudur. İnsan gizemlerini çözemediği ve kaotikliğinden korkmuş olduğu bir doğa durumu karşısında kutsal bir mecraya sürüklenen bir erek bulma ile kültürel ilk formunun bilincine ulaşmış olabileceği gibi, varlığı yorumlamak için üretmiş olduğu dil, sanat, yazı gibi sembolik formlar ile ilk kültürel unsurlarını elde etmiş de olabilir. Hatta insan ilkel mitos formları ile varlığı hem kutsallık bakımından hem evren bilimsel bir retorik aracı olarak yorumlamıştır.

Peki bu mitosların varlığı insanın insanca bir yaşama sahip olması anlamına mı gelmektedir ? Bunun için “insanca”, “insan gibi”, “insanî” sözcüklerinin ve kelime gruplarının açıklanması gerekmektedir. Tabii olarak bu kelimeler bizim modernist algımızda tüm insanların eşitçe yaşadığı, şartlarının refah içinde olduğu bir söz öbeğini çağrıştırmaktadır. Ancak benim bu terim ile kastettiğim şey modernist algıda refahı çağrıştıran söz öbeği değil, uygarlığın doğuşundaki bazı kırılma noktalarını tespit etmektir. Yani insani hayat derken ilkel insanların yaşadığı zorlukları aşmak için doğal olanın karşısına kurmuş olduğu mekanizmaların etkisinde gerçekleşen hayatı kastediyorum.

Tabii olarak bu konu üzerinde birçok ihtilaf vardır. Kısaca bunlara değinmek gerekir. Hegel'in felsefesinin bir idealizm ve özgürlük felsefesi olduğunu biliyoruz. Bu felsefede özbilince ulaşmak için ilkel insanın antropolojisini yapan Hegel sisteminin temelinde daha sonra Marx'ın ekonomi felsefesini de etkileyecek olan köle-efendi diyalektiğini yerleştirir. Kojeve hayvansal isteğin hayatın korunması ilkesine dayandığını, insanlaştırışı isteğin ise kendi nesnel hakikatini kabul ettirmesi için ölesiye bir savaş olduğunu ifade eder (aktaran Bumin, 2010, s. 36). Hegel de savaşa giren ve hayatlarını tehlikeye atan iki öznenin birinin hayatını kaybetme riskini göze alamayarak diğerinin değerini yani onun bir özbilinç, bir "insan" olduğunu kabul etmesi gerektiğini ve bu suretle başlangıçtaki amacını bırakması gerektiğini söyler (aktaran Bumin, 2010, s. 36).

Bunun sonucunda da efendi bu öteki öznenin varoluşunu sürdürmesini kabul eder ancak onun kendi özgürlük sınırları içerisinde yaşamasını kabul etmeden köleliğe mahkum eder. İnsanlığın tarihinin başlangıcında var olan sistem doyumunu efendinin emrine verir ve köleyi efendi hizmetinde dolayımlandırır. Efendi de isteklerini köle yoluyla elde eder. Köle ise insanlığın temelinde bulunan ve en ilkel dürtü olan ölüm dürtüsü dolayımıyla ve korkusuyla kendi isteklerini bastırır, doğuştan gelen etkinliklerini paranteze alır. Bu onun efendi hizmetinde çalışmasıyla mümkün olur. Bu bağlamda Kojeve şunları söyler:

"Köle hâlâ dolayumsuz, doğal, hayvansal bir varlık olarak kaldığı halde, efendi – savaş aracılığıyla-şimdiden bir insan, "dolayımli" bir varlık olur, onun davranışı, buna bağlı olarak, aynı şekilde, şeylere karşı olduğu kadar insanlara karşı da- çünkü ona göre bu diğerleri köleden başka bir şey değildir-dolayımli, ya da insanca'dır" (aktaran Bumin, 2010, s. 39).

O halde diyebiliriz ki Hegel insani hayatın merkezine hayvansal isteklerini başka özneler vasıtasıyla doyuma kavuşturmaya çalışan ve o başka öznelerin kendi doyumlarından ve isteklerinden feragat edışı ile zorunlu bir çalışma sistemi içerisinde yer almasına bağlar. Marx da Hegel'in felsefesini takip ederek alt yapı ve üst yapı ile köle-efendi diyalektiğine benzer bir tarihsel materyalizm uygulaması yapar.

Freud için ise insanî hayatın başlangıcı yukarıda belirtmiş olduğumuz tarımsal sistem, klan sistemi ve ilk toplulukların oluşturmuş olduğu sistemin ilkel haz ilkesini paranteze almış olmasıyla gerçekleşir. Yani Freud'un kuramı ilkel insanların haz ilkesinden etmiş olduğu feragata bağlı iken Hegel'in kuramı da kölenin hayatta kalmak uğruna yaptığı bir feragat sistemi vardır. İki filozof da bu feragat sistemini benzer şekilde isteklerin bastırılması sonucunda çalışmanın bir zorunluluklar silsilesi belirlemesine bağlar ve insanî hayatın bu şema içerisinde yükseldiğini

düşünürler. O halde insanî yaşam hakkında bu yorumların ilkel mitoslarda da yer alan ilkel ilkelerden vazgeçişten kaynaklı bir sömürü düzeni olduğunu anlarız.

Paglia insanî hayatın başlangıcını korku ve kaçış ile bağlantılıdır (2014, s. 13). Bu korku ve kaçışın sebebi doğal olanın kendisidir. “Doğanın evrensel kanunu olan yok ederek yaratmak, maddede olduğu gibi düşüncede de işler” (Paglia, 2014, s. 14). İnsan doğal olanın karşısında aşağılanacak bir edilginliğe düşmüştür ve bundan dolayı bunun karşısına yapay olan toplumu çıkartmıştır. Dolayısıyla Paglia’nın düşüncesinde insanî hayat tarih öncesinde doğal olan karşısında hayatta kalmak için oluşturulan mekanizmalardı.

Topluluklar ikellikten çıkıp genişledikçe ve uygarlaştıkça kendi buldukları çağın aktüeli o çağın insanca yaşamını bu şema üzerinden ilerletmektedir. Her zaman toplumsal olanı ve düzeni korumak için genelin çıkarı doğal olan bireysel isteklerin önünde yükseltilir. Bu durum çağlar boyunca her topluluğun yeniden reform edilişinde tekrarlanır.

Ama her reform, öncesini yok eden bir evrimsel süreç gibidir. Sürekli yenilenmeye muhtaçtır. Onun içindir ki toplumsal reform noktası doygunluğa ulaştığı zaman bir çöküşe de uğrar. Ondan sonra yeni bir reform ve düzenleme gerektirecektir. Ancak her oluşan reformun mekanizması da insanca yaşamın şemasına uyacaktır.

Hem mitik dönemde kurulan ilişkiler hem de insanî yaşam hakkındaki yorumlardan anladığımız olumlu-olumsuz diyalektiği Aydınlanmanın ve onun oluşturacağı toplumsal sistemin temel mirasçısı olacaktır.

Nitekim Nietzsche’nin (2015) *İnsanca Pek İnsanca* isimli eserinde “insanca yaşam” ironisi klasik modernitenin ve Aydınlanmanın eleştirisidir. Schopenhauer’da ise isteme ilkesi köken iken tasarımlar insanca yaşamdır. Diğerleri hayvansaldır. Ancak Nietzsche de Schopenhauer da istekleri olumsuzlamaz, realitenin bir parçası olarak görürler.

Kısaca insanî hayat ve yaşam terimi doğal olanın karşısına oluşturulmuş olan yapay bir ilkedir ve ilk toplumsal sistemlerde anlattığımız düalizmin yapısını da miras olarak modern dünyanın ve dolayısıyla Aydınlanmanın da ilişki biçimlerini, söylem biçimlerini tayin eder. Şimdi de tarih öncesinde bu söylemleri oluşturan erklerin değişimi hakkında bilgi verelim.

1.2.3. Tarih Öncesinde Erklerin Değişimi

Erk kelime anlamı olarak iş yapabilme gücü anlamına gelmektedir. Bu iş yapabilme gücüne sahip olanlar erk sahipleridir. Erk sahipleri ise her istediği işi yaptırabilme gücüne sahip bir üst kuvvettir. Bu kelimenin anlamından çıkardığımız sonuç ise erkin iş yaptırabilmesi için karşısında kendisinden ya da kendisi gibi olmayan bir unsurun varlığına ihtiyaç duymaktadır. Aksi takdirde erk sahibinin gücünü gösterebileceği bir varlık olamaz. O halde de bir erkten söz etmemiz zorlaşır.

Yukarıdaki bölümlerde gördüğümüz gibi ilk ilkeller için erkin sahibi insandan bağımsız olarak “doğanın” kendisidir. İlkel insan doğayı kutsal bir şekilde yorumlasın ya da yorumlamasın doğa o dönem insanı için bir güç merkeziydi. İlkel insan iş yapabilme gücünü dilin, nesnelere sınıflandırma girişiminden sembolik formlara ve oradan da dilin büyüsel etkisi ile doğayı ve evreni mitos ile anlatmaya başlamasına kadar olan süreçte kendi eline alsın da iş yapabilme gücünün sahibi yine doğadır. Çünkü insan mitoslar ile doğayı, evreni hatta kendilerini açıklamaya çalışsalar bile bir erk olarak onu değiştirme yetkisi ve gücü yoktur. Yalnızca mitosun büyüsel gücünden önce doğa bir güç merkezi iken büyüsel güç ve dilin kuvveti ile insanların kendince bilenebilir nedenlere bağladığı bir unsur olur. Dolayısıyla sözün kuvveti ortaya çıkmadan önce de doğa ve evren ile ilişkimiz değişmiş değildi.

O halde mitosun büyüsel kuvvetinden önceki dönem de bir mitos genelliği içerisinde değerlendirilirse sınıflandırma daha kolay olur. Mitosun genelliği, sadece kendi özsel sürecinde, epistemoloji değişikçe bir değişime uğrar ve erklerin iş yapabilme gücü yer değiştirir. Yukarıda mitos genelliği içerisinde iş yapabilme gücünün haz, cinsellik, kadın, Ana Tanrıça, toprak, yer gibi yeryüzü ve ona ait doğa kategorilerine ait olduğunu, bu doğa durumunun erklerinin mitos genelliğinin içerisinde en arkaik bilincimizi, korkularımızı oluşturduğunu ancak ilkel toplumsal sistemler ve mitosların değişen yapısı ile erklerinin “insanca” yaşamların belirlediği göstergeler tarafından alındığını gördük.

Bu değişim de bizlere hem Aydınlanmanın tarih öncesi temellerini hem de uygarlığın mitos karşısında ve mitosa rağmen doğuşunun izlerini vermektedir. Değişen erkler ise düşünce dünyasının henüz teolojik düşüncenin başında ikiye ayrılır. Yehova ve değişen toplumsal sistem ile birlikte Tanrının sözü ön plana çıkar ve bedeni ot yerine koyarak geçicilik ile süsler. Artık Tanrı günahkâr olarak kabul edilen kadın değil, ebedi söz ve ruhu ile ön plana çıkan eril karakterdir. Bütün göstergeler bu eril karaktere göre şekillenirken dişil göstergeler mit ve mit

öncesi kaos yapısı ile ilişkilendirilir. Bu suretle maddi dünyanın geçici ve günahkâr olduğu, tinsel dünyanın kalıcı ve ebedi olduğu henüz tarih öncesinin teolojisinde kendisine yer bulur (Thomson, 1997, s. 327-328). Düşünce dünyası da bu şemadan faydalanır. Düşünmenin varlıkla ilişkisinden yola çıkan filozoflar tinin doğaya birincilliğini ortaya koyarak idealizm, doğanın birincilliğini koyarak materyalist fikirler ortaya çıkarır (Thomson, 1997, s. 358). İdealizmin ileri temsilcisi olan Platon idealar ile ebedi olan varlığı onaylayarak tinsel yükselişin bir temsilcisi olur ve mitsel varoluş aşamalarını olumsuzlar. Olumsuzlanan ve olumlanan şemalar Pythagoras'ın karşıtlıklar tablosunda da aynı şekildedir:

“Pisagor'un, İÖ altıncı yüzyılda düzenlediği karşıtlar tablosunda kadınlık., açık bir biçimde, sınırlanmışın -tam ve açık olarak belirlenmişin- karşıtı olarak alınan sınırlanmamış olanla -muğlak ve belirsiz olanla- ilişkilendirilmiştir. Pisagor'culara göre dünya, iyi oldukları düşünülen belirlenmiş formlarla ilişkilendirilen ilkeler ile, formdan yoksunlukla -sınırlanmamış karışık veya düzensiz olanla- ilişkilendirilen ve kötü veya değersiz olduğu düşünülen diğer ilkelerin bir karışımıdır. Tabloda bu türden on karşıtlık sıralanır: sınırlı/sınırsız, tek/ çift, bir/çok, sağ/sol, eril/dişil, durağan/hareketli, düz/eğri, aydınlık/ karanlık, iyi/kötü, kare/ dikdörtgen. Burada aralarında karşıtlık kurulan diğer terimler gibi "eril" ve "dişil" de doğrudan doğruya betimleyici bir sınıflama işlevi görmez. "Eril": tıpkı tablonun kendisiyle aynı tarafında yer verilen diğer terimler gibi, tablonun öbür tarafında yer alan karşıtıdan daha üstün gibi yorumlanır” (aktaran Lloyd, 2015, s. 24).

Bu tablo ve kategorik ayrımlarda olumsuzlanan ve ahlaki şemanın yok saydığı doğa kategorilerinin, Aydınlanmacı davranış biçimlerinde de erk lideri olan ve otoriteyi temsil eden baba figürünün eline geçtiği açıktır. Pisagor'un teorileri kültür ve uygarlık durumunun erk temsilcilerinden birini de sayı kanonu ve geometrik biçimler ile formel bilimlerin alanına sunar. Çünkü sayı da bedensel varlığın kısmi ve geçici gerçekliğinin tersine yetkin ve kalıcı olan siyasal bir gerçeklik yaratır (Thomson, 1997, s. 287). Bu formel bilimlerle uygarlık, kaotik duruma dönmenin korkusundan bir güvenlik sistemi kurmaya çalışır ve bu sistemle insanı doğayı biçimlendirmeye başlar.

Paglia, zihnin doğa karşısında takındığı bu tavrın ilk izlerini Mısır'da arar ve Mısır'ın, “doğanın karmaşıklığını delip geçen fallik bir zihinsel hat olan doğrusallığı keşfettiğini” söyler (2014, s. 73) ve şöyle ekler:

“Eril sanat biçiminin inşası Mısır'da başlar. Mısır'da inşaat, eril bir geometridir, görülebilir olana övgüdür. Mısır, doğa ananın sabit, biçimsiz, yumuşak hatlı yuvarlaklarına karşılık sağlam mimariyi keşfeder. Toplumsal düzen, doğanın kitonyen görünmezliğine karşılık olarak görülebilir bir estetiğe dönüşmüştür” (2014, s. 73).

Dolayısıyla Mısır'ın mimari yapısında gördüğümüz düzen de erklerin tarih öncesinde gök tapıcınının olduğu kültürel alana doğru kaydığını ve toprak tapıcına ait doğanın henüz tarih

öncesinde sistematik bir şekilde erkini kaybettiği görülmektedir. Yani Mısır'daki idealleştirilmiş erkler mimarinin ve geometrinin düşüncedeki sayı kanonunun etkisi altında şekillenmiştir. Bu etki de kalıcı ve ebedi olanı geçici olan doğa kategorileri karşısında etkin güç duruma getiren ilk felsefi düşüncelerden gelmektedir.

Paglia, Nietzsche'nin, kültürü, uygarlığı, aydınlanmayı ve gök tapıncına ait olan unsurlara da içkin şekilde kullandığı Apollon sembolünü kullanır ve Apollon'u Batı zekasının ve sanatının yüceyi kavramsallaştırma biçimi olarak tanımlar (2014, s. 85).

Mısır'ın mimarisi, toplum sistemi ve mitolojisindeki tapıncında yaşanan erk değişimi de işte bu Apollonik ilkedен hareket eder. Onlar Paglia'ya göre, “batılı şahsiyetin katı sert bloklarıdır Batılı aklın o kategorik, hiyerarşik üstyapısını yaratan, kendini Tanrısallaştıran şatafatıyla faşist politik gücün ta kendisidir. Piramitler, yani gökyüzü tapıncının güneşe uzanan basamakları, insanın doğaya rakip olan dağlarıdır” (2014, s. 85).

Mısır'ın devlet hiyerarşisi ve toplumsal yapıda firavunun rolü de aynı Apollonik ilke ve doğa karşısında düzeni temsil eden durumdan gelmektedir. Bunun için Paglia şunu söyler:

“Mısır, bir devlet kurmakla güzelliği de kurdu. Kefren'in hükümranlığı (MÖ 2565) Mısır sanatına. İsa zamanına kadar devam eden bir geleneğin üstün üslubunu kazandırdı (Resim 3). Firavun devletti. Gücün yaşayan bir tanrı olarak tek bir kişide toplanması, büyük bir kültürel ilerlemeydi. Gövdesi halk olan devletin başı, tek başına yöneten kraldır. Firavun, bir ân bile kırılmayan bilge gözdür. O dağınık yığınları birleştirir. Bir coğrafi zafer olarak aşağı ve yukarı Mısır'ın birleşmesi, insanın ilk odaklanma, yoğunlaştırma ve kavramsallaştırma deneyimidir. Toplumsal düzen ve toplumsal düzen fikri ilk kez belirir. Mısır, tarihin ilk hiyerarşisinin romansıdır. Yüce ve kutsal Firavun, hayatın manzarasını seyredir” (2014, s. 71).

Paglia'nın bu düşüncelerinde anladığımız kadarıyla Batılı egonun ilk izleri, göğe doğru yükselen idealist ve anıtsal mimarinin ilk doğuşu ve Apollonik ilkenin doğa karşısında ilk temel zaferi Mısır'ın devlet ve toplum yapısında bulunmaktadır.

Zaten uygarlık tarihine baktığımızda da başlangıçlar çağı olan mitosun içinde dahi göğe doğru çıkma yani yükselme metaforunu görmekteyiz. Bu yükselme metaforu hiyerarşi içerisinde daima başlangıçta olanın üzerine kendini koyarak ilerler. Yani tarih öncesinde başlangıçlar çağının erki doğa olduğuna göre yükselme metaforu kendisini doğanın üzerine koyarak ifade edecektir. Doğa erkleri ve yeryüzü tözünün simgesel anlamı anaerkil mitoslara içkin iken yükselme metaforunun simgesel anlamı ataerkil mitoslara içkindir. Ataerkil mitosun ilk izlerini ise Mısır'ın güzellik

anlayışı ve hiyerarşik tanrı mitoslarında görmekteyiz. Bu dönemde yeryüzünün tözü gökyüzüne ulaşır. Bundan önceki gök mitosları umumiyetle kozmolojiktir. Mısır'ın ve daha sonra Kuzey mitolojilerinin varlığında güneş ve ay ile ilgili mitosların yeryüzü mitoslarının önüne geçtiği görülür.

En nihayetinde bu değişim duyusallık alanına ait olan imgelerin ussallaşmasını sağlar. Nitekim Yunan mitolojisinde bu izlek çok belirgin bir şekilde karşımıza çıkar. Olimpos'un başına hükümdarlık kuvveti gök alanına ait olan Kronos'un oğlu Zeus gelir. Zeus babası ile aynı talihi paylaşacağı düşüncesi ile çocuğunu yer. Ancak çocuk kendisinin başından doğacaktır. Zeus'un hem gök tanrısı olması hem de başından çocuğu doğurması motifi görüldüğü gibi gök alanına ait olan imgelerin nasıl ussallaştığının ve mitosların transformasyonunun hangi düzlemde gerçekleştiğini göstermektedir. (aktaran Colakis & Masello, 2007, s. 40). İşte bu dönüşümün ilkel kökenleri Mısır'dadır ve ilk gök tanrıları Güneş Tanrısı "Ra"nın göksel gücü etrafında şekillenmiştir.

Temel dikkat noktası da yeryüzünün tözü üzerinde tek başına kralın merkezi otoriteyi sağlamasıdır. Bu kralın ve tanrının arkaik gecede babayı öldüren çocukların pişmanlıkları ve af dilemeleri için büyük bir fırsat görür ve tinsel devrimin devlet nezdinde başlangıcını ortaya koyarak erkin devlet eliyle de Apollon'ca imgeleme geçtiğini belgeler. Çünkü Paglia, "firavunu dağınık yığınları birleştiren bir Apollon'ca göz ve doğa ananın açık, kanlı ağzı karşısında beynin zaferi" olarak yorumlar (2014, s. 64).

Bu merkezi tin ve yüksek ego arkaik gecedan kaçmaya çalışarak bir güvenlik sistemi kurmaya başlar. Bu güvenlik sisteminin kuruluşu ise Freud'un kuramında da söylediğimiz gibi insanlık tarihinin ilkel devirlerindeki babanın ölümü karşısında duyulan günah karşısında insanlığın kolektif hafızasında isteme ve arzuyu erteleme sonucunda ortaya çıkar.

Marcuse için, bütünsel doyumdan vazgeçmek uygarlık tarihinin bir baskılanış tarihi olduğunun göstergesidir (1998, s. 31). İnsan kötü olarak periferi edilen bütünsel doyum, haz, toprak gibi doğa ve ona ait unsurlar üzerinde hakimiyet kurarak kendisini koruduğunu ve eski işlediği günahları tekrar etmeyeceğini düşünür. Bunun için de kendisini bu günahı çağrıştıran bütün unsurları uygarlık ilerleme sürecinde yeni bahsettiğimiz erkler ile kontrol altına alır.

Erklerin yani iş yapabilme gücünün henüz tarih öncesinde mitos çağında bile değiştiğini göstermektedir. Doğa ve doğa durumu kategorisinde olan iş yapabilme gücü bu kategoriden gök, merkezi otorite, göz, gök, akıl, batılı ego gibi simgesel uygarlık kategorileri tarafından ele geçirilir. Bu durum bizlere Aydınlanmacı davranış biçiminin sahip olduğu erklerin modelini simgesel olarak vermektedir. Batılı ego, akıl unsuru, gök hakimiyeti Aydınlanmacı tinin gösterişte olduğu neredeyse bütün sanatlarda başat unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani Modern Aydınlanma her ne kadar metafiziğe, mitosa ve dine mesafeli bir tavır takınsa da Aydınlanmacı tinin doğa kategorilerini baskılayan otoriter davranış biçimi mitos çağının özsel gücünden beslenir. Bu şekliyle mitosun değişen yapısı Aydınlanmacı davranış biçiminin erklerini temsil eder ve yeryüzü tözünün yerine gök mitoslarının çağı başlar.

Yunan dünyasında ortaya çıkan durum önceki gökten gelen evrensel ruh kuramının insanoğluna bir imtiyazıdır. Doğanın üstünde olarak görülen eşref-i mahlukat insan, yaratılmışlar içerisinde bu hiyerarşide ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bu ayrıcalıklı konumu Yunan dünyasının insan şekline ve davranışlarına sahip tanrılarında da görmekteyiz. Yunan Tanrıları eylemlerini Olimpos dağında sergilerler. Eylemlerine yukarıdan bakan simgesel bir dağda gerçekleştirmeleri yeryüzünü tözüne karşı ataerkil gök mitoslarının bir etkisinin ifadesidir. Bu, kibri, yeryüzü tözünden ayrı olmayı, üstten bakmayı temsil etmektedir. Nitekim Adorno ve Horkheimer, bu konu hakkında şöyle söyler:

“Homeros'ta Zeus gündüz göğünün hakimidir; Apollon güneşi yönetir; Helios ile Eros ise zaten alegori alanına girerler. Tamilar maddenin en mükemmel örneği olarak maddeden ayrılırlar. Böylece varlık-felsefenin ilerlemesiyle monada dönüşüp salt bir referans noktası haline gelerek daralan- logos ile dışarıdaki tüm şeylerin ve mahlukatın yığılı olarak ikiye ayrılır. İnsanın kendi var oluşu ile gerçeklik arasındaki bu tek aynın diğer tüm ayrımları yutar. Yahudilerin anlatsında, dünya olduğu gibi insana kul köle edilir. Yahudilerin yaratılış anlatsı ile Olympos dini söz birliği eder” (2014, s. 25).

Yeni açılan bu bilinç evresi 12 Olimpos’lu Tanrı ile yerden göğe yükselerek Zeus’un çocukları ile devam etmektedir. Bu devredeki tanrıların ana özellikleri soyut olan kavramsallaştırmanın somut bir şekle bürünmesidir. Zaten insan biçimci tanrıların temel çıkış noktası budur. Burada insan biçimli tanrıların varlığı bir çeşit hümanizm midir ? sorusu akla getirilebilir. Ancak hümanizm insanın kâinat merkezine yerleştirilmesi çabası ve düşüncesidir. İnsan biçimci tanrılar ise tanrıdan sonra yeryüzünde insana tanınan bir imtiyazın varlığına delalet eder. Yani insan eşref-i mahlukat olduğu için Tanrı kendi suretinden onu yaratmıştır ve kulları arasında ona öncelik vermiştir. Burada Horkheimer’in, doğanın sömürülmesi düşüncesinin tarihini, İncil’in ilk bölümlerine kadar gittiğini ve bu söylemde tüm mahlukatın insana boyun eğmesi gerektiğini söylemesinin daha arkaik biçimini görmekteyiz (1998, s. 98).

En nihayetinde mitlerin tarih öncesinde uğradığı değişimi ve Batılı egonun doğuşunu duyusalığa karşı akli ön plana çıkararak, düzensizliğe karşı düzenleme ilkesini ele alan, varoluşun korkunçluğunu iyileştirmeye çalışarak ilerleme idealini bünyesinde barındıran, ruha ve zihne yeryüzü tözü karşısında ayrıcalık tanıyan Aydınlanmanın prototipleri ve modernliğin tarih öncesini teşkil ettiğini söyleyebiliriz.

1.2.4. Homeros, Bireycilik ve Akıl İdeasının Ortaya Çıkışı

İ.Ö. 9. yüzyılda yaşadığı tahmin edilen Homeros, hem Batı kültür tarihinin dayanak noktalarından birini teşkil etmesinden hem de düşünsel evrimin bir kırılma noktasını işaret etmesinden dolayı önemlidir. Yazı, Homeros'tan önce var olsa da yazının metinselleşmesi Homeros'a dayanır. Homeros'tan önce Batı kültür ve edebiyatı umumiyetle sözlü kültür geleneği etkisi altındaydı. Homeros ise bu sözlü kültür ürünlerini metinselleştirerek hem Batı dünyasının kültür tarihinde bir süreklilik oluşmasını sağlar hem de düşünsel evrimimizde mitostan logosa geçişin tarih öncesi referans noktalarını tespit etmemize olanak sağlar. Bu faaliyetler Homeros'un Greko-Romen uygarlığının ön temsilcisi olmasına yol açmıştır.

Bununla birlikte Modern Avrupa kültürü de Homeros'un derlediği mitosları, imgeleri ve motifleri kendi kültürel oluşum süreçlerine dahil ederek Batı uygarlığının kurulmasında önemli bir kaynak kazanmıştır. Bütün bunlar Homeros'un Batı uygarlığına ve kültürüne etkisine işaret ederken bizim dikkatini çekmemiz gereken temel konu ise Homeros'un evrensel olarak insanlığın düşünsel evriminde ortaya koymuş olduğu büyük kırılma noktalarının merkezi olmasıdır. Bunun için de ilk olarak tarihi bazı tarihi referanslara yer vermek durumundayız. Homeros'un metinlerinde referans ettiği temel tarihsel durumlar İ.Ö. 12. ve 9. yüzyıllar arasında ana dili Yunanca olan ve klasik Yunan kültürünün oluşumu sağlayan Miken kültürü ve o kültürü yıkan Dorlar'ın mücadeleleridir (Biber, 2006, s. 19-20). Bu Miken kültürü Homeros'tan öğrendiğimiz kadarıyla savaşçı ve değişen erklerin etkisi altında şekillenen eril bir Atina'yı oluşturacak olan Greko-Roman kültürü ile yüksek Klasizm'i meydana getiren Apollon'ca bir başarıdır (Paglia, 2014, s. 20).

Daha önceden Mısır'da ve Mezopotamya uygarlıklarında merkezi otorite figürlerinin toplumsal hiyerarşi bakımından etkisini biliyoruz. Hatta Mısır'daki merkezi otorite figürü varlık hiyerarşisindeki anlayışımız ve dinin düşünsel evrimimizde temsiliyetinin değişimi bakımından önemli bir merhale idi. Bu tarz kuvvetli bir merkezi otorite de Akdeniz uygarlıkları içerisinde

Mikenlerde görülür. Bu kültürün Dorlar tarafından yıkılmasıyla birlikte Yunan dünyasının ekonomik durumu ve gelişmişlik seviyesi aşağıya doğru iner. Otorite boşluğundan kaynaklanan savaşlar ve olaylar da Yunan dünyasının bir karanlık çağ geçirmesine neden olmaktadır. (Biber, 2006, s. 19). Merkezi otoritenin yokluğunda farklı kent devletlerinin oluşumu da bu süreç içerisinde meydana gelir. Bu sürece hâkim olan temel toplumsal hiyerarşi ise güç ve kahramanlık üzerine kurulmaktadır.

Bu döneme ait bilgiler Homeros'un destanları aracılığıyla gelir. Bu destanlar kültür tarihinde söz merkezci döneme yani logosantrik döneme girişimizin bir işaretidir. Bu dönemde mitosun ve söylencenin heroik karakteri de tıpkı ilk toplumsal sistemler ve ataerkil gök mitoslarındaki simgesel yükselişte olduğu doğa kategorileri ve mitsel varoluşun üzerinde yükselir.

Bu durum özellikle Homeros'un *İlyada* adlı eserinden *Odysseus* adlı eserine geçişte görülmektedir. *İlyada* Yunan dünyasında gerçekleşen toplumsal savaşları Tanrılar ve insanlar düzleminde anlatan söz hakimiyetinin tanrısal olduğu bir anlatı iken *Odysseus* bu savaşın sonucunda yurduna geri dönmeye çalışırken bireyin yaşadığı zorlukları anlatır ve bizlere Batı bireyinin ve egosunun oluşumunun ilk örneğini verir.

Odysseus Troya savaşını kazanan kafilde yurda dönmek için yola çıkarken rotasını farklı yöne kırdıracak siren sesine tanık olur. Yollarını şaşırıp kaza yapmalarına yol açacak bu siren sesini bastırmak için kafilenin kulaklarını tıkar ve kendisini de direğe bağlar ve sirenleri şu şekilde tasvir eder:

“Sesi benzer yeni doğmuş bir eniği sesine,
ama kendisi öyle korkunç bir canavardır ki,
istemez kimse onu görmek, istemez bir tanrı bile” (Homeros, 2008, s. 216).

Adorno ve Horkheimer, siren seslerini arkaik ve ilksel melodiyi temsil eden söylencesel erkler olarak görmektedirler ve sirenleri duyup da onlara kendini kaptırmamanın olanaksız olduğunu söylerler (2014, s. 88). Adorno ve Horkheimer'in bunu söylemelerindeki neden sirenlerin, müziğin, söylencesel ezginin yani mitsel varoluş esasen haz ilkesi etrafında şekillendiğini ifade etmektir. Birçok kuramda da gördüğümüz gibi insan kültürel ilerleme ile mitsel varoluştan koştuktan, “aydınlandıktan” sonra tiksindirici ve korkunç olarak gördüğü bu kategorileri dışlamaktadır. Homeros'un da sirenleri “korkunç”, “canavar” ve “yeni doğmuş bir enik” olarak

nitelendirmesi değişen toplumsal erkler ve gök mitoslarında da gördüğümüz gibi mitsel varoluşun ve doğa kategorilerinin bastırılmasına refere eder.

Adorno ve Horkheimer, tam da bu nedenle Odysseus'un "teknik olarak aydınlanmış" (2014, s. 88) olduğunu ve sirenlere karşı alınan önlemlerin, "aydınlanmanın sezgi dolu alegorisini yansıttığını" söyler (2014, s. 57). Onlara göre bu yazğı sadece bireyin yenmeye çalıştığı söylencesel erkler ile mücadelesini değil, aynı zamanda o erklerden kaçamadığını ve hiçbir zaman kaçamayacağını göstermektedir (2014, s. 88). Çünkü Odysseus ezgiden kaçmak kendisini bağlatmakla ezginin arkaik üstünlüğünü kabul eder ama hazzın ezgisine kulak verir ve ölümü engellemeye çalışırken hazzı da engeller (2014, s. 88).

Yani insan bilinçli şekilde ezgiden ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşsın bu onun doğaya ne kadar bağımlı olduğunu göstermektedir. O halde diyebiliriz ki mit ve söylence çerçevesinde doğa durumunun temsilcisi olan sirenleri canavarlaştıran kültür arasında Adorno ve Horkheimer Aydınlanma diyalektiğinin ve modernliğin tarih öncesinin temellerini aramaktadır. O halde ilk toplumsal sistemler, değişen erkler çerçevesinde belirlediğimiz ilk yapı ile Homeros'un Aydınlanma diyalektiğinin mantığına dair bir bağlantı kurmuş olduk.

O halde Aydınlanma diyalektiğinin temel mantığı Odysseus'un kafilenin kulaklarını balmumu ile kapatarak ve kendisini direğe bağlayarak aldattığı zannettiği doğanın altında kalmaya devam etmesine ve bilinçsiz de olsa bu melodinin gücünün hiyerarşide daha üstte olduğu gerçeğine yazgılıdır. Yani Aydınlanma diyalektiğinin modern bir düşünce sistemi olarak ortaya çıkmadan önce doğaya karşı bir davranış biçimi geliştirdiğini ve diyalektiğinin temel problemlerinin de bu davranış biçiminin oluşumunda olduğunu görürüz. Çünkü insanın varoluşunda doğa durumunun da varlığı bir ön koşul gibidir.

Ancak teknik olarak aydınlanmış olan Odysseus ve bunun şahsında Batı bireyi ilksel melodiye doğru bir bilinçsiz arzusu olsa da bu arzuya ulaşamaz. Bu Aydınlanmacı davranış biçimi daha tarih öncesinde şemalarını Batı bireyinin insanın yazgısını şekillendirme girişinde karşılık bulur.

Bundan sonra Batı kültürünü ve sanatında arkaik melodinin tüm ezgilerini hastalık sarar (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 89). Her türlü düşünsel faaliyet bu hastalığın etkin gücünden gelir. Orpheus'un yazgısına ne kadar dirense de sazını alması onun karısını ebediyen kaybetmesine neden olacaktır. O da bu hastalıklı melodinin türküsünü mırıldanacaktır. Çünkü o da arzuladığı

nesneden vazgeçmiştir. Doğa durumundan bu vazgeçiş, söylencesel erklerde var olan söz ile nesnenin birbirinden tamamen ayrılmasını sağlar.

Adorno ve Horkheimer, sözün şey üzerinde doğrudan erki olduğunu, ifade ve yönelimin iç içe geçerek bilinçliliği doğurduğunu ve en nihayetinde tarihe ve insanlara keyfince hükmetmeyi içeren burjuva düşünüşün ilk örneği nominalizmin çıktığını söylerler (2014, s. 89-90).

Bütün bunlar söz merkezli düşüncenin ilksel ürünleridir. Derrida'ya (2017) göre her türlü yazı da bu söz merkeziliğin egemenliğinde hakkettiği temsil hakkını alamaz ve sürekli ilk anlama kadar ertelenir. Yani Odysseus'ta doğa durumundan vazgeçişin zedelediği bütünlük sadece içeriksel mahiyet ile sınırlı değildir. Metinselleşen yazının biçimsel olarak söz ve nesneyi birbirinden ayırarak zedelediği dilsel bütünlük de tıpkı içeriksel mahiyette Aydınlanma diyalektiğinin bir davranış biçimi olduğu gibi biçimsel olarak söz merkeziliğin bir davranış modelidir.

Bu söz merkeziliğin yönelimi de bilinçlilik hali olarak belirlendiğine göre destanda tıpkı Odysseus'un varlık kavrayışında olduğu gibi bir akıl ve düşünce momentinin ağırlıkta olduğu ortaya çıkar. Modern Aydınlanmanın temel problemlerinden birisi olan akıl ideası bu suretle henüz tarih öncesinde kendisini açığa vurur. Nitekim bu konu hakkında Homeros'un şu ifadeleri dikkate değerdir:

“Çattı yüreğine şu sözlerle, göğsüne vura vura:
Katlan, yüreğim, katlan, atlattıydın sen daha korkuncunu,
gücü sınırsız Tepegöz değerli arkadaşlarını yemişti hani o gün,
ben öleceğimi sanırken, sen nasıl dayandıydın,
ve akıl nasıl buldu du beni mağaradan çıkarmanın yolunu” (Homeros, 2008, s. 329).

Dolayısıyla Homeros'un hem biçimsel olarak söz merkezli yönelim ile hem de kurgusal olarak Odysseus'un bireyciliğini şekillendirişyle düşünce ve akıl ideası ile hareket etme merkezi bir yer tutar. Bu mitostan ve söylencesel erkten kopuş ve akıl ideasına yöneliş daha sonra Aydınlanma diyalektiğinin de temeline oturacaktır.

Ancak Aydınlanmacı birey nasıl içsel doğasını bastırıyorsa Odysseus'tan anladığımız kadarıyla o da aynı şekilde içsel doğasını bastırır. Bu da kültür tarihsel olarak Aydınlanma diyalektiğinin birey oluşturma projesinin yazgının bir sonucu olarak henüz başından işlevsiz olduğunu ortaya çıkarır. Çünkü Odysseus ne kadar birey olarak sirenlerden kurtulsa da varoluşunun bir

bölümünden vazgeçmiştir. Nitekim Adorno ve Horkheimer, Odysseus'un benlik iddiasının bütün epik şiir ve uygarlıkta olduğu gibi benliğin yadsınması olduğunu söyler (2014, s. 99).

Bu şema insanlığın uygarlaşma sürecinde ve kültürel evrimde ilerlemenin doruk noktası olarak kabul edilen Aydınlanmaya giden yolun tarih öncesi yapısını ortaya koymaktadır. Zira Aydınlanma diyalektiğinin temel belirlenimi mitoslara karşı bir düşünce hareketi gibi görünse de kültür, tarih öncesinin mitsel birliğinden realiteyi tıpkı Gök mitosları, Homeros ve Apollon'ca toplumsal sistemler gibi perdeleyerek akıl ile doğal bastırma durumuna evrimleşmiş durumdadır.

1.3. MİTLERİN TRAJİKLEŞMESİ VE DÜALİST AYRIMLAR

1.3.1. İyonya Akılcılığı ve Yunan Aydınlanması

İ.Ö. 7. yüzyılda Batı Anadolu'nun Milet kendinde ortaya çıkan İyonya akılcılığı ve İ.Ö. 3. ve 4. yüzyıllarda ortaya çıkan Yunan Aydınlanması kültürel evrimin dönüm noktaları olarak kabul edilse de onlara ithaf edilen akılcılık ve Aydınlanma kavramları günümüzde kullandığımızdan daha farklı bir hüviyete sahiptir. Örneğin bugün akılcılık dediğimiz zaman genellikle bu dönemin başlangıç noktalarını modernist olarak adlandırılan Yeni Çağ filozoflarının açtığı döneme karşılık geldiğini biliriz. Hatta bu dönemin içinde bile birbiri ardına gelen farklı akılcılık anlayışları mevcuttur. Söz gelimi Yeni Çağ filozoflarının akılcılık algısı imgesel dolayımı arı bilince gitmek yönünde bir engel olarak görürken metafizik spekülasyonların da zeminini hazırlamaktadır.

Öte yandan 18. yüzyılda Kant'ın akılcılık algısı ise aklın önünde hiçbir metafizik spekülasyona ve önünde engel olarak duran hurafelere yer bırakmayacak bir algı durumudur. İyonya akılcılığı dediğimiz zaman ise modern dönemin bu iki algısından farklı bir durumdan söz etmekteyiz. Bu durum Homeros döneminde metinselleşen söz ve akıl ideası bağlamında işlenen varlığı akıl yolu ile kavramak yönünde oluşturulan bir çabanın ürünü olarak ortaya çıkmaktadır.

Ancak Homeros bunu bir anlatı dünyası içerisinde yapmaktaydı. Yani her ne kadar mitosa bağlı dünyanın akıl ve idea tarafından bir kontrolü söz konusuysa ona karşı özgün bir yöntem geliştirilmiş değildi. Onu felsefesi bir anlatı zeminine oturmaktaydı. İyonya okulu ise varlığı mit ve söylencelerin aşkın anlamı üzerinden değil, yine akıl ideası ile kavrayıp kendisini çevreleyen dünyanın ve o dünyada bulunan nesnelere araştırması ile yapan ilk felsefi mekteptir.

Yani İyonya Okulunun akılcılığın çıkış noktası söylencelerden mümkün merteye kurtulabilmek ve kendisini çevreleyen dünyaya daha sistemli açıklamalar bulma çabasıdır. Bu yönüyle de felsefi anlamda mitolojiden logosa giden yolun ilk aşamalarından biri olarak kabul edilir ve anlatı düzeyinden farklı bir yöntem ile mitin karşısına yeni bir biçim çıkarırlar.

Ancak dikkat etmek gerekir ki kültür tarihsel olarak logosun başlangıcı iş bölümünün dile yansıdığı tarım ve ilk özne-nesne ayrımının yapıldığı animist döneme dayandırılabilirken, söz merkezci bir kültürün başlangıcı olarak logosun başlangıç noktası Homeros'un destanlarına dayanır. İyonya akılcılığının logosa bağlı düşüncesi ise tamamen bir ön bilim çabasıdır. Ön bilim dememizin nedeni de her ne kadar söylencelerden ve mitolojiden farklı bir tasavvur dünyası içerse de bazı noktalarda bunların kalıntısını gördüğümüzden dolayıdır.

İlkel mitolojinin varlığa ait köken arayışını biliyoruz. Bu köken arayışı ilkelerde ontolojik bir merak dürtüsünden kaynaklanıyordu ve umumiyetle klandan klana değişen dürtüsel bir mahiyete de sahipti. Söz gelimi yaratılış mitlerinde evrenin yaratılışını bir ilkeye bağlayan mitlere tanık oluruz. İşte bu temel ilkeler doğa felsefecilerinde “arkeler” olarak karşımıza çıkar. Ancak buradaki temel fark yaratılış mitlerinde arke arayışı bir nedene bağlanmıyor ve spekülasyon olarak kalıyor ve en sonda da mitin tarihsel gelişiminde edebiyatlaşıyordu.

İyonya akılcıları ise şeylerin başlangıç noktalarını araştırırken bunları akıl ideasından da faydalanarak maddi birtakım sebeplere dayandırır. Örneğin Thales varlığın yaratıcı ilkesi suyu koyar, bunun nedeni ise değişmeden kalan şey olmasıdır (aktaran Arslan, 2006a, s. 89). Su motifi Yunan mitinde de bir arke olarak ele alınmıştır. Ancak Thales bu yargıda dünyadaki her şeyin bir değişime tabi olduğunu söyler. Burada da suyun değişmeden kalan tek şey olduğu gibi mantıkî bir çıkarım yaptığımızı görürüz. İşte bu durumdan dolayıdır ki onun varlığı kavrama çabasını mitolojiden ayırıp felsefi mektep içerisinde değerlendiririz. Nitekim bu dönemde yaşayan başka bir doğa filozofu olan Anaksimenes de arke ve ilke olarak havayı koyar. Ona göre tanrılar havada meydana gelmiş ve tekrar havaya dönüşerek ortadan kalkacaktır (aktaran Arslan, 2006a, s. 89).

Anaksimandros'un ise ilginç yanı da bunların ortadan kalkış nedenlerinin dayandığı zaman sırası ve yasa fikridir (aktaran Arslan, 2006a, s. 108). Anaksimandros'a göre Tanrıların bir oluşu vardır, onlar birdenbire zuhur etmemiştir. Havadan gelen bu Tanrılar bir suç nedenselliği ile yok olurlar ve tekrar havaya dönüşürler. Nedensellik bir suç-ceza nedenselliğidir, yani ondan suçun sonucu veya eseri cezadır, cezanın nedeni ise suçtur (aktaran Arslan, 2006a, s. 109).

Bir diğerk önemli konu da dünyanın merkezinde hava olduğu görüşünün Pitagoras'çılardan itibaren ayrı bir önem kazanacak ruh kuramının da çıkış noktalarının bu dönemde yatmasıdır. Yani ilkel mitoslardaki öznenin kendisini nesneye içkin hissederek ruh halinin ataerkil gök mitoslarında, ilkel toplumsal sistemlerde parçalanmasının ardından ilk defa bu parçalanmanın biçimsel olarak mitolojiden ayrı bir şekilde ifade edildiğini görmekteyiz.

İşte bu düşüncenin felsefi dünyadaki ilk sistemli temsilcisi Pythagoras olup aynı zamanda Orpheci ilkel öğretilerden de beslenmektedir. Bu öğretide bedeni tinin mezarı olarak görür ve tinin ancak ölüm ile yaşam hapisanesinden sıyrılarak kurtulacağını ve tinin yöneticisi bedenine ise onun kölesi olduğunu anlatır (Thomson, 1997, s. 265). Pitagoras'çılar da bu görüşü farklı şekilde benimser ve İyonya'daki felsefi mekteplerin düşünce geleneğini oluşturan çizgiye aktarır.

Bu teori ile insan dünyada başa çıkamadığı ve geçici olduğunu kabullenmediği durumu, koşulların zorlaması ile gelen zorunluluklara bağlı yaşayarak kendisine zorla yaşama istencinin kötü olduğunu kabul ettirmeye çalışır. Bu durumda felsefi dünya üzerinde zaten önceden mitosa ve ona içkin olan kategorilere savaş açarak bir etik kurumsallığı çıkar.

İnsan bu etik ile hem tek Tanrılı dinlerde hem çok Tanrıcılıkta varoluşun korkunçluğunu örtmeye çalışıp bu dünyayı ölümsüz olan insan için kul, köle yapma telaşına döner. Tek Tanrılı dinlerde daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi insan eşref-i mahluktur. Çok Tanrıcılıkta ise Tanrılar kendisini insanlar biçiminde ortaya çıkarırlar.

Felsefenin ruh doktrininde de insan ölümünden sonra değerce daha aşağı veya daha yukarı varlıkların bedenlerine göç eder (Arslan, 2006a, s. 126). Adorno ve Horkheimer, doğanın egemen güçleri olarak yaratıcı Tanrı ile düzenleyici tin birbirine benzediğini, insanın Tanrı sureti olduğu düşüncesinin onun varoluş üzerindeki egemenliğinde, efendinin bakışında, buyuruculuğunda yattığını söylerler (2014, s. 26).

Adorno'nun düzenleyici tin olarak kastettiği şey de ataerkil gök mitoslarından Homeros'un sezgisel alegorisine kadar değişen erklerin temsil gücü yüksek olanıdır. Yani Aydınlanmacı davranış biçiminin ve diyalektiğinin tarih öncesi ilkesidir. Bu ilke içerisinde Tanrılar gökyüzünün hakimidir, Apollonik olarak adlandırılan kültürel durum güneşin hükümdarıdır. Bu konuyla ilgili Adorno ve Horkheimer şöyle der:

“Tanrılar maddenin en mükemmel örneği olarak maddeden ayrılır. Böylece varlık felsefenin ilerlemesiyle monata dönüşüp salt bir referans noktası haline gelen logos ile dışarıdaki tüm şeylerin mahlukatın yığını olarak ikiye ayrılır. Söylence aydınlanmaya, doğa da salt nesnellığe dönüşür. Böylece nesnelere "kendileri için" var olmaktan çıkar, "bilim adamı için" var olurlar” (2014, s. 25-26)

O halde bu paragraftan anlıyoruz ki mitosun içinden mitosa karşı yeni bir davranış biçimi çıkartan yapı ve bu yapının daha sonra felsefe aracılığıyla yükselmesi mite ait kategoriler ile insanlar arasında bir uçurumun var olmasını sağlarlar. Çünkü bundan daha önce tin, eşyaları devindiren şeydir, organik ve inorganik madde arasında bir ayrım konmadığı için tine sahip olma kendi deviniminin, gerçek ya da öngörülür gücüne eşdeğerdir (Thomson, 1997, s. 285)

Tüm bunların yanında da doğanın düzensizliğine karşı oranlar ve ilkeleri ön plana alan matematiksel ve aritmetik bir düşünce tarzı da eklenir. Nitekim Pythagoras’ın arkası de evrenin temel ilkesini sayı olarak belirleyen düşünce biçimi geliştirir. Bu sayı ilkesi bütün dünyanın sayı ve uyum olduğu görüşüne dayanır (aktaran Arslan, 2006a, s. 147).

Bu uyum ise dediğimiz gibi belli bir düzensizliğe karşı yapılıyordu. Bu düzensizlik de bizim doğa kategorileri olarak adlandırdığımız unsurlardı. Bundan dolaydır ki Pisagor daha önce de belirttiğimiz gibi her amorfun yanına bir de uyuma ait unsurlar koyar. Eğrinin yanına doğru, aydınlığın yanına karanlık, iyinin yanına kötü, erkeğin yanına kadın koyarak evrendeki düzensiz olarak gördüğü karanlık, kadın, kötü gibi unsurları sayılar ile ahlaki bir konuma getirmeye çalışır.

İşte bu da Aydınlanmacı davranış biçiminin bir temsildir. Bu sayı ve uyum ilkesinde parola birliktir. Bu kurala uymayan her şey edebiyat diye bir kenara itilir (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 24). Yani Adorno ve Horkheimer’den da anlayacağımız gibi mitosun anlatısal mahiyetinde ilksel doğayı temsil eden her şey küçümsenerek söylence kısmına yerleştirilir ve Aydınlanmacı diyalektiğin mantığı ile üzerlerinde egemenlik kurulur.

Bu egemenlik biçimi Aydınlanmacı söylemlerin ve davranış biçimlerinin temel yargısını oluşturur ve kültür tarihsel süreç içerisinde birbirinden farklı muhalif mektepler de olsa bu şemaya içkindir. Örneğin tarihi süreç içerisinde erklerin değişimi ataerkil gök mitoslarının ilksel doğa ve arzuyu a priori bir güç ile denetim altına aldığını gösterirken, Homeros’ta aynısını epik bir tasavvur dünyası içerisinde akıl ideasına bağlı olarak yapıldığını görürüz. İyonya akılcılığı ve prebilim çabalarında ise gördüğümüz gibi birlik, sayı, nesne parolaları ile söz iş bölümlerine ayrılarak söylencesel dünyanın temsil ettiği kategoriler üzerinde bir hakimiyet kurulur. Gördüğümüz gibi mitos, destan ve felsefe gibi üç farklı tür ile karşı karşıyayız. Ancak kültür

tarihinde bu üç tür de birbirilerinin üzerine bir öncekine karşıtlık içinde oluşmuş bir yapı olmasına rağmen üçünün de temel davranış biçimi Aydınlanmacı diyalektiğin belirlenimleridir. Elbette Aydınlanmanın kültür tarihinde kavramsal olarak düşünümü onun temel diyalektiğinin belirlenimleri üzerinde değil, onun modern dönemlerde tarihsel olarak çıkış noktası üzerinde dururlar.

Oysaki bizim tespit ettiğimiz ve ileride ayrıntılandıracağımız durumuyla Aydınlanma dışsal olarak farklı ülkelerde, farklı zaman dilimlerinde, farklı amaçlarla ortaya çıkmış olsa da tarih öncesinde belirlediğimiz temelleri onun yapısal olarak daha kökensel bir zamana dayandırılmasını sağlar. Aydınlanmanın tarih öncesinde bir de literatürde kabul edilen ve Batı modernizminin kökenlerinin burada yattığı düşünülen Antik Yunan Aydınlanması vardır. Antik Yunan Aydınlanması siyasal dönüşümün kültürel evrimdeki payı hakkında bazı çıkarımlar yapmamızı da sağlar.

Çünkü tarih öncesi Aydınlanmanın ilkel boyutlarında oluşan temsil biçimi genellikle krallığa ve otoriter bir kimliğe dayanmaktaydı. Ancak Yunan Aydınlanmasının özellikle Milet'in Persler tarafından istilaya uğraması ile birlikte siyasal kimlik merkezi otoritenin tek bir buyruk verici tarafından yönetilmesine değil, daha dar sınırlı polisler çevresinde oluşan siyasi örgütlenmeleri ortaya çıkmasına dayalıydı.

Antik kent devletinin doğuşunu sağlayan bu örgütlenmeler birbirlerinden ayrı iki alanı ele alacak başka bir düalist mekanizmayı sağladı. Bu mekanizma özel ve kamusal alan mekanizmalarıdır. Özel alan ortak bir dünya ve yaşamın idame edilmesi ile ilgili etkinlikler yani bireyi hayatı ve türün bekasıyla ilgili olan, tanımı gereği siyasi olmayandır, yani haneye ait bir meseledir (Arendt, 1994, s. 48). Haneye ait olan özel alan kent devletinin siyasal biçiminin zıttı bir yapıdır ama onu ön gerektirir. Çünkü yaşamsal aciliyete göre hane içindeki görevler kadın ve erkek arasında bir ayrıma ve eşitsizliği de oluşturan bir hiyerarşik yapıya dayanmaktaydı.

Eşitlik ve özgürlük ise Yunanlı polis yöneticileri ve filozoflar için hane içerisinde değil, kamu alanında yer alan insanlara özgüdür. Ancak hane içindeki özel alan mutlak surette devam ettirmeliydi. Çünkü polisin özgürlüğünün koşulu hanede yaşam zorunluluklarına hâkim olmaktan geçer (Arendt, 1994, s. 92). Ancak bir eşitsizlik durumunun varlığı sorgulanmıyordu, tam aksine polis bu eşitsizlik durumunu yasallaştırmış oluyordu. Thomson da Yunan Aydınlanmacılarının oluşturmuş olduğu sınıflı toplum yapısının ilkel ortaklaşmacılıktan, mitsel evren doğumlardan

sonra yeni yönetici sınıfı ile birlikte akıl ideasının kontrolüne geçtiği ve modern sınıflı toplumun temelini teşkil ettiğini iddia eder (Thomson, 1997, s. 178). Bu hiyerarşik yapı daha sonra çalışma etiği ile birlikte modern dünyanın hukuki şemasını oluşturarak Orta Çağlarda serflik, daha sonra ücretli emek şeklini alacaktır. En nihayetinde Batı bireyinin doğa karşısında almış olduğu emek, sömürü ve kölelik düzeninin Crusoe'nun doğayı akılcılaştırma çabalarında göreceğiz.

İşte bu siyasal yapı Yunan Aydınlanmasının kavramsallaştırmalar yapması için uygun zemini sağlar. Polis her zaman mevcut bulunduğu durumdan iyi duruma gitmek ve çevresindeki polisler ile rekabet etmek ister. Bununla birlikte bir imparatorlukta yaşayan topluluk taşranın varlığına ve birbirinden uzak merkezlerin varlığı ile yaşam sürmekteyken poliste iş, çalışma ve düzenin daha sıkı bir şekilde örgütlendiği ve daha kalabalık toplulukların birbirlerine yakın yaşadığı bir yapıyı gerektirir.

Bundan dolayı Yunan Aydınlanmasının rasyonalist ayağını temsil eden İyonya Okulunun nesne merkezli felsefi dünyası yerine artık insanı merkeze alan bir prehümanist varlık anlayışına doğru bir gider. Çünkü polisin siyasi düzenini devam ettirebilmek mutlak surette insanın mevcut durumunu düzenlemesine bağlıydı. Ancak özel hayatın kamusal alan tarafından denetime geçirilmesini sağlayan bu düzenin ortaya çıkardığı felsefi Yunan Aydınlanması eşitsizliğin kaynağını bu egemenlik biçiminde görmediği için ortaya attığı bireycilik iddiaları da en nihayetinde bireyin kendisinin düzen tarafından kontrol edilmesini sağlar.

Bu durum yalnızca Yunan Aydınlanması için geçerli değildir, bundan önce ataerkil gök mitosları ve Homeros'un iddiaları da bireyin ilksel tarafını yok saymasıyla zaten onun üzerinde bir egemenlik kurmuştu. Felsefi Yunan Aydınlanması da gök mitoslarının ve Homeros'un egemenlik örgüsünü kamusal ahlakın içerisinde yasallaştırma eğilimi göstermektedir. Yani gök mitosları nasıl ilksel doğayı paranteze alıyorsa, Homeros bu doğaya karşı kulaklarını kapatıp onu nasıl aldatmaya çalışıyorsa, Yunan Aydınlanmasının ilk temsilcileri olan Sofistler de düalizmin ana kaynağını akıl ideasına çevirerek ona göre ahlaki hayatı düzenlemek isterler.

Onlar tıpkı modern dönem Aydınlanmacılarınının 17. ve 18. yüzyıllarda yeniden oluşan kent sistemini ve bireyi düzenlemek için geliştirmiş olduğu, eğitim, ilerleme, kültürel seviye arttırma çabalarında yaptıkları gibi “insanı kültürel konularda bilgi sahibi yapmak, yurttaşları bilgili kılmak” gibi ahlaki düzenlemelere ve ideallere sahiplerdi (Arslan, 2006b, s. 21).

Bu geleneğin başlangıcı Protagoras isimli bir Sofist filozofa dayanmaktadır. Bu filozofun temel düşüncesi “insan her şeyin ölçüsüdür” düşüncesidir (aktaran Arslan, 2006b, s. 28). Her şeyin ölçütünün insan olarak belirlenmesi zaten sofistlerin ana programlarından bir tanesidir. Ayrıca “Protagoras’ın siyasal erdem veya iyi konusunda birey insanın ve onun bireysel arzuları ve seçiminin ötesinde genel ve nesnel bir ölçüt verme yönünde bir tutum içinde olduğunu görmekteyiz” (aktaran Arslan, 2006b, s. 32). Bu durumda insan sadece kendisini özne olarak görüp doğayı nesneleştirmiş olmuyor, aynı zamanda tikel olarak belirlenen arzuları ve istekleri genel ve tümel doğrular içerisine sıkıştırarak tek bir insan prototipi yaratmaya çalışır ve bu şekilde ideal ve evrensel bir insan modelini oluşturacağı zannına kapılır. Ancak bu sefer mitik Tanrılar ve gök mitosları tarafından değil, bizatihi felsefi kurumları oluşturan sanat, ahlak, yasa tarafından insan eşref-i mahlukat olarak seçilmektedir.

Burada da Aydınlanma diyalektiğinin henüz başında temel bir çelişki daha ortaya çıkmaktadır. Çünkü Yunan Aydınlanması, Milet okulundan sonra da kendisini mitostan, söylenceden, büyüden arındırarak ve onlara kötü sıfatını atfederek insanı mutluluğa ulaştırma iddiasındaydı. Ancak olan şey insan kendisini tanrıların faaliyette olduğu söylenceler dünyasından arındırmaya çalıştıkça, Tanrıların eşref-i mahlukat olarak seçmiş olduğu insanın yazgısının peşine düşer. Söylenceden, arkaik gecedan, istemenin korkunçluğundan, doğanın vahşetinden kurtulayım derken, yine kendisinin bilincine içkin olan doğa kategorilerini tıpkı gök mitoslarında olduğu gibi bastırır. Bu durumda değişen sadece araçlar olur. Nitekim prima felsefede kendisini doğadan ayrı bir gerçeklik olarak ortaya koyan insan en nihayetinde toplumu da doğadan ayırdı ve onu insana özgü zorunluluklara dayalı ahlaki bir düzen olarak sunarak nesnelleştirdi (Thomson, 1997, s. 253).

İnsan bu sefer Tanrının oluşturduğu yazgıdan kurtulur, ancak genelin oluşturduğu ahlakın, yasanın, kurumların etkisi altında tikeli sindirmeye başlar. Kent içerisinde özel hayatı yaşayan insanın yazgısı da tüm modern hayat boyunca bu şekilde devam eder. Bunun kaynağı da bizatihi politikanın kendisi olur. Nitekim Solon’a göre kente en büyük belaları getiren şey yasasızlıktır, yasa her şeyi düzgün yapar, kötülük yapanları önler, aşırılıkları kontrol eder (aktaran Thomson, 1997, s. 255). Bunun üzerine her toplumda uygulanabileceğini öngördükleri evrensel bir iyilik, evrensel bir kötülük çizgisi yasallaşır.

Bu görüşler tabii olarak ilerde yine ahlakçıların kendileri tarafından sofistlerin Tanrı inkarcısı olduğu görüşü ile şiddetli eleştirilere tabii tutulacaktır ama onlar da felsefi idealizmin, insan üzerinde temellenen Aydınlanmacı diyalektiğin koşullarından ayrılmayacaktır. Kıta Avrupa’sının

Aydınlanması da ileride göreceğimiz gibi kendisini Sofistler gibi Tanrı inkarcısı bir duruma yerleştirecektir. Ancak Aydınlanmanın temel diyalektik sorunu meselenin araçlar değil amaçlar olduğu sorunu ile ilintilidir. Bu amaçlar da doğa durumu ve kategorilerinin karşısında her zaman tümelin yasalarını egemen kılma durumudur.

Sonuç olarak özel bir biçimde Yunan Aydınlanması kapsamında değerlendirilen Sofist filozofların düşünceleri kökünü insanî hayatın başlangıcına dayanan ve daha sonra kent kültürünün oluşturduğu evrensele ait unsurların tikele ait unsurlara karşı genel kurallar edinmeye çalıştığı bir düzenleme ve örgütlenme çağının eseri idi. Daha sonra Platon, Aristoteles, Sokrates gibi filozoflar bazı yönlerde Sofist filozofların düşüncelerine karşı çıkma eğiliminde olsalar da onların da dayandıkları temel Aydınlanmanın düalist ve hiyerarşik davranış biçimine aykırı değildir. Hatta Aydınlanmanın ahlaki yaşamı ve özel hayatı düzenleyip tikeli ele alma gücü savaş açmış olduğu mitosun ve söylencelerin daha fazla egemenlik altına alınmasına neden olarak epik bir karakterden trajik bir karaktere doğru gidişin örneklerini verecektir.

1.3.2. Sokrates ve Ahlaki Estetikçilik

Sokrates'in hem kültür tarihsel bağlamda Aydınlanma diyalektiğinin şekillenişini belirleyişi açısından hem de Yunan felsefesinde işgal ettiği konum itibarıyla özel bir yeri vardır. Onun Aydınlanma diyalektiğinin belirlenişine etkilerinden birisi sofistlerden tevarüs ettiği prehümanizm ruhunu yansıtmaya yönündedir. Sofist geleneğin makrokozmos yerine mikrokozmos ve nomos'a doğru kayışı kültür tarihsel bağlamda mitosun yapısının değişiminden beri değişen bilincin yasallaşmasını sağlar. Sokrates ise bu bilincin sadece yaygınlaşmasını değil, aynı zamanda felsefi temellerinin daha sağlam bir zemine oturtup mitos ve söylencelerin varlık hakkının kısıtlanmasına kadar güçlü bir değişimin temsilcisi olur. Platon'un, şairlerin ve efsane anlatıcılarının ülkesinden kovduğu ünlü *Devlet* ütopyasından önce Sokrates şairler ve tragedya yazarlarına eleştiriler yaptı ve onları söyledikleri şeyin anlamını bilmeyen kahinlere benzetti (aktaran Arslan, 2006b, s. 94). Ahlaki kategorizasyonlar içerisinde kötü sistematiği içerisinde değerlendirilen şairler ve tragedya yazarlarının meydana getirdiği mitsel içeriğin karşısına ise iyi kategorizasyonu içerisinde yerleştirilen bilgi, erdem, mutluluk gibi insani yaşamın düzeni devam ettirmek için oluşturduğu kavramları yerleştirdi. Sokrates'in mitsel içeriği bu kategorizasyon içerisinde temellendirmesinin gerekçesi ise mitsel içeriğin hem yapısal hem ihtiva ettiği anlamlar bakımından bilginin önünde var olan bir engel olarak görmesiydi.

Zaten önceki geleneğin gayelerinden biri de mitsel içerikleri yok etmektir. Dolayısıyla Sokrates'in mitsel içeriği bilginin önünde bir engel olarak görmesinde haklılık payı vardır. Mitsel içerik ancak ahlaklaştırılabildiği ölçüde haklı çıkabilir. Ondan dolayıdır ki Sofist gelenekten edindiği eğitimi ve bilgiyi pratik amaçlar uğruna kullanma vazifesi düşünce dünyasında mitosların içerisinde tıpkı Homeros'ta sirenlere yani ilksel arzuya sırt çeviriş gibi ona tekabül eden içeriklerin atılmasını sağlayacaktır. Nitekim hem tarih öncesi Aydınlanma hem de felsefi Aydınlanma mitik unsurları bilgi kategorisi içerisinde ele almamıştır. Sokrates'in epistemolojik bakış açısında da bilgi alanına girmeyen her şey mutsuzluğa itilir (aktaran Arslan, 2006b, s. 94-95). Mutlu olmak için yegane vasıta bilgili olmaktır. Erdemin en büyüğü bilgidir. Peki Sokrates'te bilginin imkanı nedir ? Bilgiyi elde etme biçimleri nelerdir ? Sokrates bilgiye ulaşmak için araç olarak kullandığı biricik yöntem diyalog ve araştırmadır. Bu araştırma sonucunda varacağı şeyler ise bazı ahlaki kavramların, ahlaki doğruların kesinliği ve önceden varoluşudur (aktaran Arslan, 2006b, s. 96). Burada dikkat etmemiz gereken konulardan biri diyalog ve araştırma yönteminin önceki araştırma yönteminden farklı olmasıdır. Daha önce bilginin imkanını elbette felsefi bir biçimde arama olanağı elde etme imkânımız yoktu. Hatta bu tür soruları Sokrates öncesi ve Sofist öncesi felsefi durumda sormamız bile pek mümkün değildi. Sokrates öncesinde doğa filozoflarının temel problemi epistemolojiden ziyade ontolojidir. Ondan önce Homeros'a baktığımız zaman ise Homeros'un ne kadar mit yıkımının başlangıcına tekabül ettiğine dair verilerimiz varsa da söz ve söylencesel biçimde bir epistemin olanağını aradığı görülür. Dolayısıyla Sokrates hem biçimsel olarak mitolojinin varlığına karşı diyalektiği ön plana alan yeni bir söylem biçimi çıkarır hem de anlamsal olarak mitolojinin ihtiva ettiği anlam tabakasının genel olarak ahlaki biçimde nitelendirdiği "iyiye" karşı bir düzensiz bir sınır olarak çizerek düalist mekanizmanın varisi olur.

Bu düalist yapı tragedya, edebiyatta hâlâ varlığını koruyan mitosa ait içeriklerin de iyi ideası adı altında düzen ve ahlak tarafından kontrol altına alınmasına neden olur. Nitekim Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde tragedya Diyonizyak kategorilerin Sokrates'çi düşünce tarafından Apollon'cu bir düzenleme ilkesine tabi olduğunu gösterir. Burada Diyonizyak karakter bilindiği gibi mitsel varoluş Apollon'cu karakter ise bahsettiğimiz akıl, ahlak ve iyi gibi unsurları sembolize eder. "Her şeyin güzel olması için akla uygun olması gerekir, yalnızca bilen kişi erdemlidir" (Nietzsche, 2018, s. 77). Yunan mitosunun yapısı da tragedya içinde kendi ilke ve ölçütlerini akıl, bilgi tarafından kategorize edilen ve Nietzsche'nin "ahlaki estetikçi" adı altında belirlemiş olduğu kategori altında ortaya çıkar. Nietzsche (2018) bunun sonucuna da tragedyadan mitosun temsilcisi olan müziğin iyimser diyalektik tarafından kovulduğunu belirtmek ister. Dolayısıyla modern Aydınlanmanın da estetik şemasını teşkil edecek olan Sokratik ve ahlaki estetikçilik hem mitsel bilinci zedeler hem de polis içerisinde ahlaki doğrularla biçimlenmiş bir

toplum yapısının temelini inşa eder. Bu düzen birbirinden farklı mekteplerin temsilcileri gibi gözükken Platon ve Aristoteles'te de devam eder. Platon ve Aristoteles Yunan Aydınlanmasının Sofistlerden ayrı, hatta onları kamusal ahlakı bozdukları yönünde eleştiren birtakım iddialara sahip olmalarına rağmen kullandıkları yöntem, epistemin olanaklarına ulaşabilirlik iddiası ve hakikat nosyonu açısından yine mitostan felsefi logosa geçişin daha katı tezahürlerini gösterirler.

En nihayetinde Antik Yunan'da mit yıkımının oluşmaya başladığını görürüz. Artık mitos ne ontolojik bir yargı ne bir eskatolojik alan ne de ilksel bilinci temsil eden bir şölen havası değildi. Artık o Batı bireyinin bireycilik iddiasının karşılaştığı trajedilerin bir temsili olan tragedyaya dönüşmüştü. Tragedyanın bir tür olarak ortaya çıkışı ise yaklaşık 3000 yıl önce Antik Yunan'da ortaya çıkmıştır. Tragedya kelimesinin anlamına baktığımızda ise trag ve odia gibi iki heceden meydana gelen "trogedia" isimli kelimedenden türemiştir. Trag kelimesi keçi anlamına gelirken odia kelimesi şarkı anlamına gelir (Biber, 2006, s. 62). Yani kelimenin ilk anlamı müzik ile melodi ile bağdaştırılmıştır. Müziğin ve melodinin ilksel ve mitik doğanın temsilcisi olan Dionysos'un bir sembolü olduğunu da biliyoruz. Dionysos kültüründe, bu külte bağlı olanların ellerinde meşale, flüt, davul eşliğinde törenler, şarap içmeler ve vecde geçerler (Arslan, 2006a, s. 137). Dionysos da sembolik olarak kültür ve uygarlığı temsil eden biçimci Apollon'un karşıt kutbunu teşkil eder. Tragedyaların da oluşumunun merkezinde Diyonizyak olan ve miti temsil eden koro yani müzik vardır. Hatta Nietzsche'ye göre başlangıçta sadece koro vardır. Koronun temsil hakkı da Nietzsche'nin kuramında Diyonizyak olanın bilincine içkindir. Nietzsche'ye göre Dionysos ile öznel olan tam bir kendini unutulmuş içerisinde yitip gider, Dionysos'un büyüyle yalnızca insanla insan arasında bağ yeniden kurulmuş olmaz: yabancılaşmış, düşman ya da boyunduruk altına alınmış doğa da kaybolmuş oğluyla, insanla barışma şenliğini kutlar (2019, s. 20).

Dionysos kültürünün ve koronun temsilinde insanın varoluşu ile bu şekilde bir bütünlük içermesi mitosun insan bilincinde teşkil ettiği yer açısından önemlidir. Aydınlanmacı tinin düşünce dünyasına geçtiğimiz zaman ise "principal individualism" in yüce tanrısal imgesine geçmiş oluruz. Bu imge ve bu imgenin oluşturduğu Batı egosu işlerliğini arttırmasından ve yasallaşmasından sonra asıl anlatmak istediğimiz nokta olan mitin trajikleşmesi gerçekleşecektir. Tragedya içerisinde Diyonizyak olan koro paranteze alınacaktır. Özellikle tragedyanın bölümlerinde prologos isimli bölüm, bir ön konuşma bölümüdür ve daha sonra koro üzerinde egemen olacaktır. Nitekim Nietzsche (2019) de Antik Yunan Tragedyasında yaşanan varoluşsal bölünmeyi müziğin hizmetçi güftenin ise efendi konumuna gelmesi ile özdeşleştirir.

Sözün melodi üzerinde yani mitik doğa üzerinde modern dönemlere kadar olan Aydınlanmacı şemasını Nietzsche bu şekilde tarif etmiştir: “ruhun bedenden daha soylu olduğu görüşü sözün müzikten daha soylu olduğu görüşü ile aynıydı” (2018, s. 115). İşte tragedyanın bu biçimleniş tarzının örneklerini ilk olarak Yunan Klasik şairlerinde görürüz. Onların eserlerinde artık mitoslar edebi bir tema haline gelmiştir. Onlar ilksel arzuyu temsil eden içeriklerin ve yapıların karşısına insanı mutlak mutluluğa ve iyiliğe akıl ve logos ile götürmeye çalışan Aydınlanmacı tin ve yüksek Yunan Klasizm’inin temsilcileridir. Tragedyanın içeriğine Yunan felsefi sisteminin insan merkezli yaşamı esas alan ahlaki terimleri geçer. Bu durum Sophokles, Aıskylos ve Euripides’te karşımıza çıkar ve bu üç şair tragedya koronun faaliyetlerini kısıtlayarak düşünce ve akıl ideasının taşıyıcılığını gösterirler. *Bakkhalar* isimli eser ise Euripides’in diğer eserlerine ters bir şekilde mitosun sesinin ağır bastığı bir eserdir. Böyle olsa bile bu eser üç büyük şairin de mitosları yeni bir içerik yaratmak için öldürdükleri bilindiğinden dolayı tragedyanın ölümünün şerefine yazılmış bir ağıt olarak değerlendirilmektedir.

Yunan Aydınlanmasının kent düzeninde temel paradigmaların hem yeni bir biçim ile ifade edildiğini hem de yeni kent düzeni içerisinde etik bir yasaya kavuştuğunu görüyoruz. Bu durum da etik yasalar ile mitik bilince karşı regresif bir tavır takınır. İşte anlatılmak istenen sorunlardan biri de bu regresif tavrılardır. Yani mitsel bilince ait olan bütün içeriklerin zihni faaliyetler ile sürekli bastırılması ve “hakikat nosyonu” ve “akıl ideası” adı altında paranteze alınmasıdır. Hatta dönem içerisindeki düşünürler birbirlerinden farklı felsefi ekollerin temsilcileri bile olsa bu unsurlar ile mitsel içeriği paranteze almaya çekinmezler. Söz gelimi Sokrates ve Platon akli mitsel arındırmak için, geçicilikten kurtulup mutlak ve iyi geneli etrafında örülmüş doğrular için kullanırken, Aristoteles realist bir kişi olarak mitsel içeriğe karşı olmamasına rağmen miti tümel kategoriler ile çevreler ve o da Sokrates’in etik yasasını onaylamış olur.

Sofistler de prehümanist bir tasarım dünyası ile düalist ayrımların merkezine oturur. Buradan sonra gelişecek olan kültürel evrim de henüz Tarih öncesinde başlayan ve Antik Yunan’da yasallaşan kavramlar etrafında yaklaşık 2000 yıl boyunca mitsel içeriğe karşı bir davranış modeli geliştirir. Ancak bu iki bin yıllık süreç içerisinde düalist ayrımların kötü kategorisinde adlandırdığı mitsel içeriğin her zaman mağlup olduğu zannedilmemelidir. Bu süreç bir güç mücadelesidir. Mit karşıtı davranış biçimleri her zaman bir yıkım ortasında düzeltici vazifesi görerek ilerleme vaadi ile ortaya çıkar. Akla bağlı ilk toplumsal sistemler kendi elleriyle otoriteyi yıktıkları için ilksel korkularını gök mitosları ile telafi etmeyi vaat ettiler. Homeros, kendisinden önceki mitsel dünyanın yıkımını vaat ederek bireysel yaşamın ilerlemesini koşut koşar. Ama miti kullanır. Sokrates ve Platon bozulan ahlakın sebebinin mitlerde görerek ahlaki bir ilerleme vaat

eder. Aristoteles katı biçimciliğinde, mitleri direkt felsefenin ve bilimin emrine vererek duyuşal varoluşun kötülüğünden arınmayı hedefler. Hepsinde yıkılmış bir kültürel durum vardır ve ortak olarak kendi oluşturdukları hakikat nosyonu ile bu durumu düzeltmeye çalışırlar. Ancak kültür tarihi aynı kültürel durumların statik bir şekilde kaldığını görmez. Buldukları kültürel duruma göre kendilerini yenilerler. Yeni koşullara ayak uyduramayan hakikat nosyonu her kültürel durum içerisinde tekrar çöker. Yani mitik bilinçten hiçbir zaman tam olarak arınma gerçekleşmez. Çöküş olduğunda mitsel gerçeklik, bilinçdışı olarak tekrar ortaya çıkar. Mitin tragedyaya dönüşmesinde çöküş yaşanan kültürel durumun göstergesi olarak *Bakkhalar* çıkar.

Daha sonra Yunan yüksek Klasizm'i ile yükselen fenomenler Greko-Romen uygarlığının çöküşünden sonra Orta Çağ'da gotik figürler ile ilksel doğayı, korkuyu tekrar ikame ettirir. Bu korkuyu tekrardan yenmeye çalışan ve düzeltmeye çalışan Rönesans ve Reform temelleri yine tarih öncesi düalizminden alır. Ancak koşullar farklılaşsa da diyalektik yapı aynıdır.

İşte bütün bunlar tarih öncesi Aydınlanmanın yapısı ve diyalektiğidir. Dolayısıyla Aydınlanma derken benim kastetmek istediğim şey sadece 17. yüzyılda ve 18. yüzyılda Kıta Avrupa'sında ortaya çıkmış bir düşünce hareketi değil, temelleri insanın varoluşu ile ilintili olan ve temel problemlerini bu varoluştan alan bir davranış biçimi, varlık karşısında bir düşünme tarzı ve tutumdur.

1.4. AYDINLANMANIN RASYONALİST TEMELLERİ

1.4.1. Modern Aydınlanmanın Rasyonalist Temelleri

Aydınlanmanın ön tarihinde, 15. yüzyılın ortalarındaki *Renaissance* hareketi, 16. yüzyıldaki Reformasyon ve 17. yüzyılın ortalarından itibaren etkileri belirginleşen Kartezyen felsefe bulunmaktadır (Çiğdem, 2014, s. 15). Özellikle Rönesans ve Reformun oluşturduğu düşünce dünyası geleneksel Hristiyan düşüncesine açık bir meydan okumaydı. Rönesans, Skolastik ve Aristoteles fiziğinin terkedilmesi ile 17. yüzyıldaki matematik fiziğine geçiş arasındaki iki logos arası dönemdir (Bumin, 2021, s. 12). Orada teknik uygarlık, özneye nesne-doğa arasında ayrımın üzerinde yükselecek olan kuramsal ve pratik ilişkilerin zemini bulunabilir (Bumin, 2021, s. 12). İlk olarak fizik biliminde Kepler, Galille, Copernicus gibi kişilerin çalışması ile gök mitolojisi tanrısal hüviyetini kaybeder ve dünyanın merkezde olduğunu düşünen prebilim bakış açısı çökerek yeni Hristiyan düşüncesinde değişim olur.

Yeni Hristiyan düşüncesinde Aydınlanmacı tinin mirası bütün toplumsal hayat ve iş hayatına egemen olur. Özellikle bu durum Reformun etkisiyle ortaya çıkan yeni Hristiyanlık mezhebi Protestanlığın yayıldığı ülkelerde daha fazla etkili olur ve daha sonra Protestanlığın çalışma hayatı ve etik görüşleri Kapitalizm ve Kalvenizm ile birleşince modern kapitalist sistemin temelini oluşturacak bir genellik bütün Hristiyan ülkelerine yayılır.

Nitekim Weber *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* adlı eserinde, iş hayatının ve çalışmanın dini inanç ve pratikten kaynaklanan psikolojik yaptırımların etkisi altında pratik bir davranışa dönüştüğünü söyler (aktaran Çiğdem, 1997, s. 124-131). Bu suretle Nietzsche'nin tek Tanrılı dinler için söylemiş olduğu çileci idealler Weber'de Batı uygarlığını yaratan sistemin kökenine teşmil edilir. Çünkü çileci ideallerde yaşama sevincini yadsıyan teoloji yine dünyadan el ayak çektilererek çalışma sisteminin içinde erimiş olur.

İnsan dünya nimetlerinden tamamen el ayak çekmez ama Benjamin Franklin'in dediği gibi giderek daha fazla para kazanma, hayattan kendiliğinden alınan zevkten kaçınmayla birleşince, bütünüyle hedonistik tavrıdan yoksunlaşır (aktaran Çiğdem, 1997, s. 135). Yani kapitalizmin, Kalvenizm'in ve Protestanlığın doğuşu tarih öncesinde de gördüğümüz haz ilkesinin yadsınışıdır.

Bu da bize gösterir ki Kapitalizmin doğuşu ve gelişimi sadece Batı'nın tarihsel gelişmesini açıklamaz, aynı zamanda da içsel ve dışsal doğanın baskılanmasını da ima eder (Çiğdem, 1997, s. 207). Bu ekonomik yapı ilerde Aydınlanmanın liberalizmi ile birleşince toplumsal çalışma hayatı sıkı bir denetim içerisine girmiş olur.

Protestanlığın bireyi dini bir pratiğin istikametine aldığını ve toplumsal hayatta logos merkezli yaşamın başından beri var olan hazza karşı negatif tutumu devam ettirdiğini görünce Aydınlanma diyalektiğinin sorunlarının onun kendi yapısında olduğunu görüyoruz.

Bunun yanında bu döneme içkin olan düşünsel birikimlerden birisi de Orta Çağ'da mitsel düşüncenin yeniden güç kazanmasıyla evrenin merkezine yerleştirilen olağanüstü unsurların yerine tekrardan "insanî hayatı" öne çıkaran Hümanist yaklaşımdır. Ancak daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi insanı merkeze alan bu yaklaşım kökenlerini hem insan biçimci Tanrı modellemelerinde hem tek Tanrılı dinlerin doğanın karşısında ayrıcalıklı konuma yerleştirdiği eşref-i mahlukat olan insan tipinde hem de Yunan Aydınlanmasının önceliklerden daha seküler

bir biçimde insanı merkeze alan yaklaşımında bulur. Modern hümanist anlayış ise insan harici ereklere de dışsallaştırarak en seküler insan merkezli evren algısını ortaya çıkarır.

Antik Çağlara öykünmenin getirmiş olduğu bir diğer büyük miras da Rönesans ve Reform ruhunun yerleşmesini sağlayan Homeros'çu ego ve Yunan kent kültüründe de gördüğümüz o bireycilik ruhudur. Bu ruh hümanizma ile birleşince hümanistlerin daha katı bir devamı olan Klasik modernliğin kapısı açılmış oldu. Bu suretle sanat ve edebiyatın da Rönesanstan evrilmiş Klasizm denilen bir modele uygun bir şekilde gerçekleştiğine tanık olmaktadır (Çiğdem, 1993, s. 32). Bu modelin oluşumuna çağın bilimsel devrimleri de etkili olur. 15. ve 17. yüzyıllar arasında Kopernik, Kepler, Galileo ve Newton matematiksel ve çıkarıma dayalı bir evrenbilim modeli sundular. Bu evrenbilim modeli ile dünyanın bütün gizlerini çözebileceklerini iddia ettiler. Bu oluşan atmosferde Orta Çağ'da mitos alanına açılmış söylencesel dünya tekrardan "kendini bil", "sınırimi bil" noktasına geldi.

Antik Yunan'ın Klasizm'inde ve akılcılığında bilgi yolu ile insanın özgürleştirilmesini isteyen anlayış "ahlaki estetikçilik" ile mitosunu rasyonelleştirmeğe çalışmış ve bireyi kendi oluşturduğu tümel kategorilerin etkisi altına almak istemişti. Yeni Çağ'ın Klasizm'i de bu sefer kendi çağının ahlaki değerlerini, tümelin belirlediği bir bireylik anlayışı ile yansıtmak istedi. İnsanın ilksel durumunu gösteren düzensiz, dinamik olan mitolojik durum yerini, her sınırı belirlenebilir, konturları silinmeyen ve insanlığın kültürel durumunu mitik durum yerine tercih eden bir hüviyete bıraktı. Bu kültürel durumun temel amacı Aydınlanmanın tarih öncesinde olduğu gibi her zaman geçerli "iyi bir insan" arketipi yaratmaktır ve bu suretle tarih öncesi modernizme ait ilkeler modern çağlara geçişin hazırlayıcısı olur.

Tabii olarak modernizm, modernlik, modernite derken bu kavramın kullanım biçimine dikkat etmemiz gerekmektedir. Zira bu kavramın birbirinden farklı ya da kullanıldığı bağlama göre değişen tanımları vardır. Örneğin Jeanniere, modernliğin gündelik yaşamda kullanımına değinerek, onun yeninin ya da yakın zamanın eş anlamlısı olarak modaya uygun tutumlara karşılık gelen bir kavram olarak kullanmıştır (2000, s. 95).

Burada modernliğin, günümüzde de toplumsal hayatta kullanılan "çağdaş", "çağa uygun" kelimelerine yakın bir biçimde kullanıldığı açıktır. Bu kullanım biçimi tabii olarak onun kavramsal mahiyeti hakkında bilgi vermez. Giddens (2000) ise modernliği tarihsel bir sınırlama içerisinde 17. Yüzyıl Avrupa'sında yaşanan değişimler ve gelişimler ortaya koymaya çalışır. Bu tanımlama

çabası da modernliğin yaşandığı tarihsel süreç hakkında bilgi verse de onun temellerinin nelere dayandığı konusunda yetersizdir. Nitekim Çiğdem de moderniteye ilişkin başlangıç sorununun bir kronolojik sorun değil, bir gösterim sorunu olduğunu söyler (1997, s. 64).

Hakikatte modernliğin kökenlerinin yattığı tarih öncesinde söz gelimi Yunan aydınlanması ve Klasizm’inde, kavramsal olarak modernite diye bir terim olmamasına rağmen eski olana karşı bir refleks, geleneksel olan unsurlara bir tepkinin oluşturduğu bir yapının var olduğu açıktır. Yeni Çağ’da da kendisinden önce var olan skolastik gelenekler ve evren tasarımları tıpkı Yunan’ın kendi çağının özsel sorunlarında olduğu gibi bir eleştiriye tabi tutulur. Dolayısıyla bu kavrama ilişkin olan anlamlardan bir tanesi de kendisinden önce gelen geleneğe karşı bir reaksiyon durumudur. O halde hem Yunan’ın modernitesinde hem de Yeni Çağ’ın modernitesine şiddetli bir eleştiri geleneği içkindir.

Bu eleştiri geleneğinin ölçütünü sağlayan şey ise akıldır. Nitekim Weber, moderniteyi progresif bir rasyonalizasyon süreci olarak tanımlarken (aktaran Çiğdem, 1997, s. 40), Touraine (2002) modernliğin iki çehresinin akılcılık ve öznelleşme olduğunu söyler (s. 30). Çiğdem de moderniteyi aklın gerçekleştirilmesi gerektiren rasyonalitenin algısal birikimi olarak yorumlar (1997, s.57).

O halde Yeni Çağ modernliğinin temel kavramlarından bir tanesi akıl idesidir. Yeni Çağ modernliğinde akıl kullanımı öncüllerinden daha sekülerdir ve mutlak yargı organıdır. Tam da bu noktada mutlak karar verme erkinin akla ait olduğu bu davranış biçimi Modern Aydınlanmanın rasyonalist temellerini oluşturacaktır.

Bunu tam olarak kavramak için akılcılık kavramını da açmamız gerekmektedir. Akılcılık, bir diğer adıyla rasyonalizm, toplumsal yaşamı aklın ilkelerine göre düzenlemeyi amaçlayan tavidir. (Cevizci, 1999, s. 30). Ahmet Cevizci *Felsefe Sözlüğü* isimli eserinin “akılcılık” maddesinde bu dönem içerisinde birbirinden farklı bakış açılarına sahip akıl merkezli düşünce yapılarına değinmektedir. Bunlardan bir tanesi varlık araştırmasında akla ve deneye dayanamayan hiçbir bilginin var olmayacağını savunan epistemolojik akılcılık düşüncesi olup bu görüş duyguların yerine akla duyulan inancı ifade eder (1999, s. 30-31).

Bu görüşün Yeni Çağ’daki en büyük temsilcisi daha sonra ampirist okulun öncüsü olacak olan Bacon’dur. Bacon’un epistemolojisinde bilginin değeri, o bilginin verdiği fayda yönüyle ölçülür.

Bir yönüyle ön pragmatist bir değeri olan bu görüş, bilgiye ulaşmak için kullanılacak ölçüt olan aklın araçsal kullanımını demektir.

Nitekim Adorno ve Horkheimer, Aydınlanmada da hesaplanabilirlik ve yararlık ölçütüne uymayan her şeyin kuşkulu görüldüğüne ve bu pragmatik bilgi anlayışının dünyanın hesaplanabilirliğine ilişkin hazır bir şema sunduğunu ve söyler ve Bacon'un epistemolojisini bu bağlamda eleştirir (2014, s. 22-24).

O halde Bacon'da yer alan akılcılık nosyonunun faydacı, araçsal ve denetlenebilir bilgi etrafında kümелendiğini söyleyebiliriz. Yani insanın araştırma nesnesi yaptığı unsura karşı takındığı temel tavır hem onun nesnesinden tümüyle kopuk bir varlık olduğuna dair bir bilince hem de kendisini, sahip olduğu nesneyi özgürce kullanabilecek bir otonom kuvvet olarak algılamasıdır. Yani hakikatte insanların doğadan öğrenmek istediği şey doğaya ve insanlara tümüyle egemen olmak üzere doğayı kullanabilmektedir (Adorno & Horkheimer, 2014, s.20).

Doğaya bu şekilde faydacı ve araçsal bakış belirli dönemlerde kesintilere uğramış olsa da Yeni Çağ'a tarih öncesinden miras kalmış bir düşünce biçimidir. Nitekim Adorno ve Horkheimer, Aydınlanmanın tasarısının söylenceleri dağıtmak, kuruntuları bilgi yoluyla yıkmak olduğunu söylerken kastettiği şey sadece kronolojik olarak belirtilen modern dönem değil, aynı zamanda logos merkezli düşünce dünyasının us ve bilgi ile mitolojiye yaptığı saldırı ve Homeros'ça davranış biçimleriydi (2014, s.19). Yeni Çağ'daki temel farklılık bu durumun bir davranış biçimi yerine doğrudan bilimsel erk ile yürütülmesinde yatar.

Ahmet Cevizci'nin bahsetmiş olduğu bir diğer akılcılık da "epistemolojik akılcılık" adını verdiği duyu algısından önce ya da üstün ve bağımsız olan, ilk ve temel bilgi kaynağı olarak aklı ön plana çıkartan ya da vurgulayan felsefi teoriye karşılık gelir (1997, s. 30). Bu akılcı görüş tanımdan da anlaşılacağı gibi Bacon'un empirist görüşünden farklı olarak deneyimden önce bilginin ilksel temelde akıl yoluyla oluşturulmuş olan tümdengelimsel bir sistem olduğunu, doğruluğun ve temel ölçütünün, mantıksal tutarlılıktan meydana geldiğini iddia eder ve her türlü konuya tümdengelimsel, mantıksal, matematiksel, yani rasyonel bir yöntem bulunduğunu söyler (1997, s. 30). Bu epistemolojik akılcılık ile eşleştirme yapacağımız filozof ise Descartes'tır. Descartes'ın akılcılığı doğrudan mitik bilincin metaforik yapısını hedefine alır. Çünkü retorik figürel bir hüviyete sahip olan mitik bilince metaforlar ile işlev gösteren bir dolaylılar ağı içkindir. Ancak Aydınlanmacı tin daha tarih öncesinden mitsel olan unsurların bilgi önünde bir engel olduğunu

ortaya koymuştu. Bunun temeli Pythagoras'ın ruhun ölümsüzlüğü kuramına kadar dayanmaktadır. Yeni Çağ'da ise bilginin önünde epistemolojik bir engel olarak görünen şey ise doğrudan bilincin dolayımının yarattığı dilsel yapılardır. Bunun için Descartes *Meditasyon* adlı eserinde şöyle söyler:

(...) “var olduğumu biliyor ve ne olduğumu, var olduğunu bildiğim ‘ben’i, araştırıyorum. İmdi, böyle açık ve net biçimde tanımlanmış varoluşumun bilgisinin, var olduklarını henüz bilmediğim şeylere bağlı olmadığı kesindir; dolayısıyla bu bilgi imgelemimle uydurduğum şeylerin hiçbirine bağlı da değildir. Hatta bu imgelem ve uydurma terimleri de düşüğüm yanlış konusunda beni uyarıyor; zira bir şey olduğumu imgelemimle kurarsam gerçekten bunu “uydurmuş” olurum, çünkü bir şeyin hayalini kurmak cisimsel bir şeyin suretini veya imgesini seyredalışa onu konu etmekten başka bir şey değildir. Oysa ben zaten var olduğumu kesinlikle biliyorum; bununla birlikte, bütün o imgeler ve genel olarak bedenim doğasına ait her şey rüya veya hamhayal olabilir. Bunu sonucu olarak, “ne olduğumu daha açık seçik bilmekliğim için imgelemimi harekete geçireyim” demekle, “şimdi uyanışım ve hem gerçek hem doğru bir şey görüyorum; ama onu yeterince net göremediğim için, rüyalarım bana onu daha kesin bir açıklıkla gösterebilir diye, özel olarak uykuya dalayım” demek kadar yanlış bir şey yapmış olurum. Dolayısıyla, imgelem ait olmadığını; zihin de kendi doğasını açık seçik bilebilmesi için konuyu böyle tasarlamaktan alıkonulup geri döndürülmesi gerektiğini açıkça biliyorum” (2007, 25).

Bu paragraftan anlaşıldığı gibi Descartes varlık bilgisini bilinçten başlatır, var olmuş gibi görünen yani imgelem alanına ait olan bilginin varlığını reddeder. Bilinçte var olan bilgi açık ve belirgin bir şekilde var olması sebebiyle varlığın birincil amacına hizmet eden bilgi de dolayımına takılmamaktır. Zaten Descartes “bütün bir felsefe sistemine hareket noktası ve temellendirici ilke olarak düşünen ben’i seçmekle, bilinçten hareket eden çağdaş rasyonalist felsefe sistemlerin başlatıcısı olmuştur” (aktaran Bumin, 2010, s. 17). Bu mutlak akılcılığıyla da kesin, sınırları belli ve anlaşılır bir bilginin varlığına ulaşılabilmesine inanır. Yani Descartes'ın rasyonalist sisteminde her şeyi bilen ve varlığın koşulu olan bir özne, bir Tanrı ve dış dünya vardır ve bilinçten yola çıkarak varlığın bütün gizlerini onun varlığına koşul olarak açıklama gücüne sahiptir. Bu sistem 16. yüzyıldan 18. yüzyıla modernliğin de ana taşıyıcısı olacak olan rasyonalist sistemlerin temel kapısı olacaktır.

Akıl adına yok sayılan ise sadece din, söylene değil aynı zamanda insanlığın kültürel birikimi ve bilginin önünde engel olarak gördükleri, duygular, tutkular ve hazlardır. Protestanlık ruhu da en nihayetinde rasyonalist bir yasaya bağlanmış durumdaydı. Bir diğer rasyonalist Spinoza'ya göre de gerçeklik hakkındaki bilgimiz yeterince derinleştikten sonra, logostan başka bir şey olmayan bu evrene duyduğumuz aşkın dışındaki bütün korkular ve küçük tutkular da silinip gidecekti (Horkheimer, 1998, s. 69). Dolayısıyla anlam aklın sınırlarının içerisine sıkıştırıldı. Nitekim bu rasyonalist sistemlerin etkisini Batı akılcılığının ilksel temsilcisi olan Homer'in Yeni Çağ'daki yeniden üretimi olan Robinson Crusoe ve Don Juan'da görebiliriz. Robinson Crusoe İngiltere'deki evinden ayrıldıktan sonra başına gelen maceralarda kendi anlamını, “insanî

hayatını” yalnızca akıl ideası çerçevesinde yaratır ve adaya ayak bastığı ilk andan itibaren aklını “araçsal” olarak kullanır ve doğayı akli ile yapaylaştırır. Descartes, Bacon gibi rasyonalist sistemlerin kurucuları bu düşünceleri Yeni Çağ’da başlatır. Doğanın karşısına konulan saldırgan akılcılar, “hakikati ortaya çıkardıklarını zannederek kibirlendiler, karanlıkları nura boğacaklarını söylediler ve nihayet insanı tanrılaştırmaya kalktılar” (Hazard, 1973, s. 181).

Daha sonra bu çağın başka bir rasyonalist filozofu olan Leibniz da sistemi matematiksel formlarla ifade ederek değişmez yasalara ulaşacaktı. Bu değişmez yasalarla varlık araştırmasında hiçbir açık kapı bırakılmaması temel amaçtır. Adorno ve Horkheimer Aydınlanmanın matematik ile olan bu ilişkisi hakkında şunları söyler:

“Matematik işlemlerinde bilinmeyen öge denklemin bilinmeyenine dönüştüğünde, bu bilinmeyene, yerine bir değer konmadan ezelden beri bilinirlik damgası vurulmuş olur. Kuantum kuramının öncesinde de sonrasında da doğa matematiksel olarak kavranılması gerekendir; çözümlenmezlik ve irrasyonellik gibi buna karşı koyanlar bile matematik teoremleriyle kuşatılır. Aydınlanma sonuna dek düşünülmüş, matematikleştirilmiş dünyayı peşinen hakikatle özdeşleştirmekle, söylencesel olana dönmekten kurtulduğunu sanır” (2014, s. 45).

Artık Tanrı bile geometrik bir biçimde açıklanmaya muktedirdir. İşte bu şekilde kartezyen bilinç tüm dolayımardan kurtulduğunu sanarak bir huzura ulaştığını sanır. Neticede bunların yansımaları bütün sanat eserlerinde Diyonizyak olan coşkunluğun yerine sessizlik ve dinginlik bırakır. Akılcılığın 17. yüzyıldaki yönüne baktığımız zaman ise Aydınlanmanın rasyonalizminin en ileri aşamalarının burada yatmış olduğunu görürüz. Cevizci buna “ahlakî akılcılık” der ve söyle devam eder:

“neyin iyi ve doğru neyin kötü ve yanlış olduğuna karar verirken, duygu, gelenek, otorite ya da arzulara değil de, akla başvurmamız gerektiğini öne süren görüşe, ahlak kurallarının kaynağı ve söz konusu olduğunda, bu kuralların ve ilkelerin kaynağının deneyim değil de, insan vicdanı olduğunu, insanların doğuştan ve evrensel olarak sahip oldukları bu kuralların, insan vicdanının ya kendiliğinden oluşturduğu ya da Tanrı’dan edindiği kurallar olduğunu ve ahlak kurallarının insanın pratik aklın evrensel olarak geçerli olan ürünleri olduğunu, kısacası ahlaki kuralların a priori kurallara karşılık geldiğini öne süren önermedir” (1999, s. 30).

Bu akılcılığın temel biçimlerini Sokrates, Platon ve Aristoteles’in kentlerde iyi ve kötüyü ayırt etmek için kullandıkları ölçütlerde görmüştük. 17. yüzyıldan sonra ise bunun izlerini Kant’ın eserlerinde, aklın önünde spekülasyona engel olacak bütün unsurları reddeden düşüncelerinde görmekteyiz. Kant’ın bu bağlamda yaptığı temel şey aklın muktedir olduğu sınırları belirleyerek bilginin imkanının nerelere kadar ulaşabileceğini ortaya koymaya çalışmaktadır.

Bilindiği gibi erken rasyonalistler aklın ulaşacağı bilginin sınırları içerisine metafiziği de koymuşlardır. Ampiristler ise bilgiye ulaşmada metafiziğin rasyonel olup olmadığı konusunda sadece kuşkulu değil, aynı zamanda isyankardır. Kant ise akılla ulaşılacak unsurlara sınırlar çizerek “nesnesi insan doğasına ilgisiz olmayacak böyle araştırmalar açısından ilgisizlik taşımak boşunadır” diye söyler (1993, s. 18).

Bu ifade saf aklın duyulardan hareketle oluşturduğu genel ilke ve yasalara ulaşan mantığında geçerli kılar ama saf aklın ötesinde de pratik amaçlı kullanılan ve spekülasyonlara yol açan aklın varlığını da dışlamaz.

Aslında Kant’a *Saf Aklın Eleştirisinde* bilginin deneyim ile başladığını anlatmak ister (1993, s. 19-22). Ancak Kant’a göre insan aklının deneyim alanına girmeyen bir bilgi kategorisi daha vardır ki bu yadsınamaz. Bu bilgi a priori bilgidir. Bu a priori bilgiyi de biz akılla algılarız. Yani Kant aklın bilinebilecek şeyleri fiziksel ve deneyimsel koşullar altında belirledikten sonra bilinmesi imkansız olan ama ancak akıl ile kavranabilen bir dünyanın varlığını da imgeler. Yani bu dünyanın zorunluluklar alanının ötesine geçer. İşte bu zorunluluklar alanının ötesinde de bahis konumuz olan ahlâk da vardır. Ahlâk konusunun temellerini, ilk önce aklın doğal sınırlarını *Saf Aklın Eleştirisi* isimli kitabında gösterir ve bilebileceğimiz şeylerin imkanını arar, daha sonra *Pratik Aklın Eleştirisi* ve *Ahlak Metafiziğini Temellendirilmesi* eserlerinde bu doğal zorunlulukların ötesinde insanın yapması gereken şeyleri temellendirir. Cevizci’nin ahlakî akılçılıkta dediği gibi insanlarda a priori olarak mevcut olan ve evrensel olarak bu kurallara uyması gereken bir akılcı etik inşa eder ve bu suretle araçsal akıl öncülüğünde amaçlardan ziyade faydayı ön plana alan Aydınlanmacı sistemin modern doğasını inşa eder. Bu suretle hem bir ahlak felsefi inşa etmiş olur hem de kendisinden önce Newton’un da pozitivizmin temellerini oluşturan Newton ile birleşir.

18. ve 19. yüzyıllara geldiğimizde ise Viyana mektebinin öğrencileri ve onların düşüncelerinin temellerini Locke ve Hume gibi pozitivist ve ampiristlerin ortaya çıkarmış olduğu bir akılçılık geleneği daha vardır. Marx Horkheimer’a göre günümüz pozitivizminin temeli Hume ve Leibniz’e dayanır ve kuşkucu ampirizmi mantığın rasyonelleştirilmesiyle birleştirir (aktaran Olcay, 2012, s. 69). Bu pozitivizm de matematik olarak formüle edilmiş, olabildiğince az aksiyomlardan tümdengelimle varılan evrensel bilgi olarak bilgidir, tüm olayların olası ortaya çıkışını hesaplamaya izin veren bir sistemdir (aktaran Olcay, 2012, s. 69).

İşte bu sistem 19. yüzyılda toplumbilimine uygulanır. Cevizci, bunun 19. yüzyıldan başlayarak çoğunlukla pozitivizmle özdeşleşen bir düşünce olduğunu ve bu akılcılığın hemen her zaman Batı Uygarlığının başka toplumlar ve irrasyonel oldukları düşünülen ilkeller karşısındaki üstünlüğünü vurgulayan örtük değer yargılarını içerdiğini söyler (1997, s. 31).

En nihayetinde toplumsal hayatın her kademesine de uygulanmaya başlayan akılcılık bütün toplumsal sistemi şeyleştirir. Pozitivist düşünceye uymayan her mitik unsur irrasyonel olduğu iddiasıyla bir kenara itilir. Bu da logosantrik dönemden 19. yüzyıla kadar mitosa karşı savaşımını gerçekleştiren Aydınlanmacı tinin en üst doruk noktası olur. Bütün akılcı sistemlerin birbirlerinden farklı olsa da ortak noktaları genel geçer, evrensel, uygulanabilir ve bütün muammaları ortadan kaldırmaya muktedir bir araç olarak aklın iktidarındır. Bu aklın iktidarı Aydınlanmanın tarih öncesinde bir davranış biçimi şeklinde iken Yeni Çağ'da bir yasa, bir teori haline gelmektedir. Bacon, Descartes, Leibniz, Spinoza empirist ve dedüktif bir yöntemin temelini inşa ederken Locke ve Hume bu teorileri uygulanabilir bir zeminde inşa etmenin yollarını aramaktadır. Kant bilginin sınırlarını çizerken, Hegel akli evrenselin ve tümelin çıkarlarının emrine vermektedir. En nihayetinde bütün bu teoriler bir süzgeçten geçirildikten sonra Aydınlanma filozofları tarafından uygulanır.

1.4.2. Varlığa Kategorik Bakışlar ve Mitik Bilincin Olumsuzlanması

Mitik yaşamın ontolojisinde birliğin ve bütünlüğün olduğundan bahsetmiştik. İnsan doğadan ayrılıp uygarlaşmaya, kültürleşmeye başladıkça kendisini hem bulunduğu çevreden ayrı bir varlık hem de kendi ürettiği teknik aygıtlara koşul olarak bir yaratım sürecinin baş mimarı olarak ortaya çıkarır.

Zaten kültür ve uygarlığın teknik boyutunda bu yatar. Dolayısıyla hem bir obje olarak hem de o obje üzerinde yarattıkları üzerinden insan ilk kültür ürünlerini yarattığı andan itibaren varlığı kategorik bir bakış ile görmek zorundadır. Ancak bu bakış tarzı ilk dönemlerde tabii olarak teknik kolaylık ve rahatlık temin etme amacı ile yapılmaktaydı. Yani insan kültür ürünlerini ürettiği ilk dönemlerde kendi bilincinde henüz birliğini yitirmemişti.

Modern rasyonalist bilinç felsefeleri ise Yeni Çağ'da yeni bir yol ayrımının merkezine vararak mitik bilincin olumsuzlanmasını yasallaştırmış olurlar. Mauerau'nun dediği gibi 17. yüzyıl düşünce dünyası baş aktörleri beden madde- düşünce ruh olan bir tiyatro gibidir (aktaran Bumin,

2021, s. 87). Nitekim Descartes, ruhun niteliklerine değişmeyen düşünceyi koyarken nesnenin niteliğine ise uzam içerisinde olan bedeni koyar. Düşünce ve zihin aynı Platon'un idealist felsefesinde olduğu gibi ebedi bir ilke halinde iken bedensel uzamlar zihinden ayrı bir varlık alanına sahiptir ve düşünce olmadan bedensel uzamlar algılanamaz. En nihayetinde ruh, zihin, düşünce kendi başına, kendinden menkul bir varlığa sahipken beden ve bedene ait kategoriler varlık kategorisinde yüksek bir yer kaplamayacaktır.

Aslında varlığa bu kategorik bakışı daha önce logosantrik ve tek tanrılı dinlerin varoluş bakışındaki ruh kuramında görmüştük. Ruh hem Platon'da hem tek tanrılı dinlerin başlangıcında hem Pythagoras'ın kuramında düşünce dünyası ile sonsuza kadar sürecek olan şey iken beden aşağılanan ve geçicilikle imgelenen bir varlıktı.

Ancak Descartes, merkeze özneyi alarak bu durumu yasallaştırmıştır ve modern bilinç felsefelerinin hazırlayıcısı olmuştur. Yasallaşan şey de kartezyen öznenin nesne ve beden karşısındaki tahakkümüdür. Tarih öncesinde doğa durumu olarak nitelenen şey modern dönemin varlık kategorisinde beden ve nesnedir. Çünkü kartezyen bilinçte akıl ideasına uymayan beden gibi şeylerin özneyi yanıltıp saf bilince ulaşmasına engel teşkil ettiği önermesi bir öncüdür. Asıl amaç varlığın özünde var olan bir mutlaklığa ve kesinliğe ulaşmaktır. Bunun için doğruluğundan emin olamadığı şeyleri varlığın dışına iter. Dolayısıyla Descartes bedeni dışlayarak aynı zamanda dilsel anlam itibarıyla metaforik ve aşkın anlama hitap eden mitleri de yadsımaktadır. Çünkü bilgiye ve varlığa ulaşmada mutlak bir kesinlik aranır. Bunun için *Meditasyonlar* isimli kitabında da bahsettiğimiz gibi düşünce kategorisinden imgeyi ve imgesel olanı dışlar. Öte yandan kültürel durumu, tinselliği, ruhu, ereği temsil eden şey de ruh ve öznedir.

Bu demek oluyor ki Descartes'ın cogitosu varlığı felsefe tarihinde de bilindiği gibi ruh ve beden olarak ayrı iki töz alır ve tarih öncesinde ayrılmış bilinci modern bilinç felsefelerinde yasallaştırır. Bu da mitosa içkin olan birlik kategorisinin deformasyonunun yasallaştığının bir göstergesidir. Bu yasallık Yeni Çağ'ın hemen hemen her düşünüründe ruh ve düşünceye içkin kategorilerin, tutkuların önünde hiyerarşik bir konumda yer almasını sağlayacaktır.

Nitekim Bacon'un kategorizasyonunda, Descartes'ta tahakküm altında bulunan bedenin yerine onun dolayımına ait olan doğa vardır. Ancak iktidar yine öznededir ve onun doğanın efendisi olmasıdır. "Artık felsefenin amacı doğayı izlemeyi değil, onu yenmeyi, kullanmayı öğrenmektir" (Bumin, 2021, s. 27). Robinson Crusoe yalnız başına kaldığı adada doğaya nasıl bakıyor ve o

bakış uygar dünyanın doğa üzerindeki tahakkümü nasıl yansıtıyorsa, Bacon ve Descartes'ın da bakışı o şekildedir. Mutlak bilincin tek derdi beden üzerinde yönetimde bulunup arkaik bilincin sırlarını çözmeye çalışmak ve karşısında çözülmeyi bekleyen büyük bir bilmece gibi duran doğanın kendisidir. Modern sanatın varlığı da bu simgesel düzleme içkindir. Robinson Crusoe, ezgilere sırtını döndükten sonra kafillesi ile ego savaşımı veren Homeros'un varisi ve Batı bireyinin kurucu karakteridir. Yani bir tarafta Batı kimliğinin kurucu ögesi Aydınlanmacı tin varken diğer tarafta da bastırılmak istenen mitik bilinç vardır. Bu iki kategori modern çağda varlığın kategorilere ayrılmasının temel referansıdır. Nitekim Adorno ve Horkheimer bu konu ile ilgili şöyle der:

“Böylece varlık felsefesinin ilerlemesiyle monada dönüşüp salt bir referans noktası haline gelerek daralan-logos ile dışarıdaki tüm şeylerin ve mahlukatın yığını olarak ikiye ayrılır. İnsanın kendi varoluşu ile gerçeklik arasında bu tek ayırım diğer tüm ayrımları yutar. Farklılıklara aldırış etmeden dünya olduğu gibi insana kul köle edilir” (2014, s. 25).

Buradan anlıyoruz ki varlığı kategorilere ayıran düalist yapının mirası logostan kartezyene kadar uzanan bir yapıyı barındırır. Özne bütün süreçlerde kendinden ayrı bir yapı olarak algılayarak kurucu işlevini sağlamlaştırır. Adorno bu süreci barındıran bütün felsefeleri “prima felsefe” kategorisine koyarak bunları Aydınlanma diyalektiği ile özdeşleştirir. Yani varlığa koyulan bütün kategorik ayrımlar, Aydınlanma tarih öncesinden de prima felsefede de modern felsefede de Aydınlanma diyalektiğinin temel yargılarını oluşturan düalist bir mirastır. Nitekim Modern Aydınlanmanın ve Aydınlanmayı kavramsal olarak ortaya atan ilk düşünür olan Kant'ın varlığa kategorik bakışı da bu şekildedir. Ancak Kant'ın bakışında birey kendisini “ahlaki ve politik bir özne” olarak kurar ve Kant'tan önceki bilinç felsefelerinde olduğu gibi metafizik spekülasyonlara açık bir şekilde değil, aklın yapabilecek sınırlarının içerisinde bir öznenin tasarımı kurarak salt akılcılığı deneycilik ile birleştirir. Fakat bizim bahis konumuzda varlığa kategorik bakış tarzı olduğu için Kant'ın kendisinden önceki bilinç felsefelerinde olduğu gibi fenomen-numen tarzında bir kategorik ayırım yapmış olduğunu söylememiz yeterlidir. Fenomenler bu dünya içerisinde deneyim ile ilişki içerisine girecek beden, uzam, dış dünya iken numenal alan var olan fakat zihinde tasarlanabilen deneyim dünyasının içerisinde algılanmayan özgürlük, tanrı, ahlak gibi konulardır. Ancak unutmamak gerekir ki Kant da düşüncede tasarlanan bu numenal alan üzerinde bir birey tasarısı yapmaktadır. Önceki filozoflardan farkı akli vesayet altında bulundurduğunu iddia ettiği metafizik spekülasyonlardan kurtardığını ortaya koymaya çalışmasıdır.

Aydınlanmacı tinin bu kategorik ayrımlarının bir diğer temsilcisi aynı zamanda kendisinden önceki bilinç felsefelerini eleştiren Hegel'dir. Önceki düşünürler bilinç felsefesinin numen-ruh-akıl alanlarına özneyi yani bireyi yerleştirirken Hegel bireyin karşısına toplumu koyar ve toplumu

da aklın ve tarihin dolaysız bir ürünü olarak ortaya koyarak nesnel biri idealizmin yolunu açar. Bununla birlikte “akıl tarihteki bütün düşüncelerin yönlendirici ilkelerinin ve Aydınlanmanın vaatlerinin statülerini türettikleri ve haklılaştırmalarını kazandıkları bir kaynak olmuştur. Modern akıl ideasının bu boyutu Hegel’in felsefesiyle zirveye ulaşmış bu felsefenin aklın felsefesi olarak adlandırılmasına da yol açacaktır” (Çiğdem, 1997, s. 57). Dolayısıyla Aydınlanmacı tinin bireyi özgürleştirme diye ortaya çıktığı bu yolda üç yönelim meydana gelir. Ya Descartes’ın açtığı yolda bireyin kendi varoluşunun bir parçası olan doğa kategorileri üzerinde kurduğu baskı ki dolayısıyla bireyin kendisini kısıtlayacaktır ya Kant’ın açtığı aklın sınırlarını kategoriler ile belirleyip bireyi ahlakî bir standartizasyon ve evrenselleştirme içerisine yerleştirir ya da Hegel’e varan bireyi tekil olarak görüp karşısına yerleştirdiği evrensel yani toplum ile bireyin kişiselliğinin sınırlandırılacaktır. Hegel’den sonra bu modern kategorizasyonu yapacak olan kişi de varlığı tarihi ekonomik ilişkiler bakımından inceleyip alt yapı ve üst yapı şeklinde iki ayrı kutup inşa eden Marx’tır.

Bütün bu düşünürlerin yönelimleri ve amaçları birbirlerinden farklı ve bazıları birbirlerinin düşüncelerine muhalif gibi görünse de ortak noktaları evrimsel olarak insanlığın varoluşunda bir aşamayı temsil eden mitik bilinç ve onu temsil eden kategorileri olumsuzlamaları ve olumsuzladıkları bilincin ötesinde insanlığın kurtuluş reçetesini bulunabilecek evrensel normlarda arayan bir pozitif bilincin varlığına koşuttur. İşte varlığı monatlara bölüp ona kategorik olarak yaklaşmak ve bunun sonucunda yaşanan kültür bilimsel gerilimler Aydınlanmanın kendi tarih öncesi bilincinin modern dönemde yasallaşmasının mirası olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.5. KITA AVRUPASI AYDINLANMASI

1.5.1. Aydınlanma Kavramı, Tarihçesi, Yorumları

Aydınlanma akılsal ve tinsel bir şekilde insanı mutlak mutluluğa ulaştırmaya çalışan bir düşünce sistemi olarak 18. yüzyılda kavramsal tartışma alanını bulur. Bizim buraya kadar ifade ettiğimiz tarih öncesi aydınlanma ve modern aydınlanmanın rasyonalist temelleri ise Aydınlanmanın bir programa bağlanmış, yasallaşmış ve devletler ideolojisi haline gelmiş biçimini değil, kültür tarihsel olarak Kıta Avrupası’nın us önderliğinde insanı refaha ulaştırmaya çalışan projelerinin kültür evrimsel bir davranış biçimini sunar. Ancak tarih öncesi Aydınlanma ve Modern Aydınlanmanın temelleri düşüncenin dinamikleri gereği buldukları noktayı evrimleştirerek bir noktaya gelir.

Söz gelimi ussal ahlakın izlerini gördüğümüz Homeros’çu tinin söylenceleri susturmaya çalışmasında, Descartes’ın tutkuları us ile denetim almaya çalışmasında, Bacon’un doğayı araşsal olarak tahakküm altına aldığı deneyimciliğinde Aydınlanmacı davranış biçimlerini görebiliriz. Ancak 18. yüzyıl Aydınlanması bu davranış biçimlerini kendi bünyelerinde barındırıyor olsa bile yaşadıkları çağın kültürel ve sosyal değişiminden ötürü farklı içeriklere sahiptir. Nitekim birçok düşünür Aydınlanmanın kökenini Descartes ve rasyonalistlerde bulmalarına rağmen Descartes’ın ve rasyonalistlerin metafizik spekülasyonlarını eleştiren dolayılara da sahiptir. Hatta o kadar ki “Aydınlanma filozofları Descartes Malebranche, Spinoza ve Leibniz’in metafizik sistemlerine büyük bir nefret de duymuşlardır” (Cevizci, 2020, s. 31).

Bu durumu izah etmek için diyebileceğimiz tek şey ise Aydınlanmanın uygarlığın gelişimine koşut olarak kültürel evrimin dinamiklerden kaynaklı ortak bir davranış biçiminin olduğu ve bu davranış biçimleri aynı zamanda insanlığın kültürel evriminin bir yazgısını yansıttığı olgusudur. Yani Aydınlanma esasında bir idedir ve bu ide sınırları tam olarak belirli olmasa bile 3000 yıllık Batı metafiziğinin ontolojik olarak insanı getirdiği noktanın bir ürünüdür. Bu bölümdeki kapsam alanımız ise 18. Yüzyıl Kıta Avrupa’sında siyasal ve ideolojik bir görünüm alan kavramın içeriğidir. Bu kavram temel ideolojik ifadesini dönemin siyasal portresinde ve Kıta Avrupa’sının ilerleme söyleminde bulmuştur.

Nitekim Foucault, Kant’ın *Aydınlanma Nedir Sorusuna Cevap* adlı metnine atıfta bulunarak modern felsefesinin iki yüzyıl önce arsızca ortaya atılan Aydınlanma Nedir ? sorusunu yanıtlamaya kalkışan ve bu soruya verilen cevapları modern felsefenin ana sorunlarından biri olduğunu ve bunun modernliği başlatan tekil bir olay olduğunu söyler (2007, s. 69). Kendisinin de bu soruya verilen bir cevap arayışı içerisinde olması onun da problemlerinden bir tanesinin Aydınlanmanın kavramsal mahiyeti olduğunu gösterir. Foucault’nun burada dile getirmiş olduğu Kant’ın *Aydınlanma Nedir ?* sorusuna verdiği ünlü cevabının başlangıç noktasından kendisinin yaşamına ve oradan çağımıza kadar gelecek olan soru arasındaki zaman dilimidir. Demek ki Aydınlanmanın bir söylem biçimi halinde ideolojiye dönüşmeye başlaması yaklaşık üç yüz yıllık bir zaman dilimini kapsamaktadır.

Cassirer, Aydınlanmanın oluşumuna katkı sağlayan dönüşümleri 15. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar geçen süre içinde Rönesans, Reform ve Kartezyen felsefe olarak belirler (2007, s. 37). Hatta Çiğdem, Cassirer’in Aydınlanmayı yaşanan bir deneyim olmaktan ziyade modernliğin kaynağı olarak yorumlanan bir idealar bütünü olarak değerlendirdiğini ve bu değerlendirme tarzının

Aydınlanma yorumunda bir ekol teşkil ettiğini söyler (1993, s. 12). Kayhan da onu başlatan koşulları 17. yüzyılın usçu ve mekanik kavrayışlarında arar ve Aydınlanmanın Descartes'tan bu yana gelen eleştirel bakış açısı üzerine kurulan insancı ve pozitif anlayışlar üzerine inşa edildiğini belirtir (2007, s. 57).

Cassirer'in de Kayhan'ın da Aydınlanmanın kökenlerini modernliğin kaynağı olan rasyonalistlerde görmesi bizim modernliğin rasyonalist temelleri kısmında koyduğumuz bakış açısı ile örtüşmektedir. Hakikatte Rönesans, Reform ve Kartezyen felsefenin oluşturmuş olduğu bakış açılarını Aydınlanmaya eklemleyen biricik şey 16. yüzyıldan sonra başlayan devrimlerdir. Aydınlanma çağı da bu devrimlerin karakteristiğine içkindir. Tanyol, Aydınlanmanın Rönesans dediğimiz bir geriye dönüş, diğeri de hümanizm olarak temellenen iki temel kavrama sahip olduğunu, Orta Çağ'daki itaat eden insan tipinin yerine insan merkezli bir sistemin oluştuğunu söyler (2000, s. 190). Voltaire *Candide* adlı eserinde 1752'de Lizbon depremi sonrasında, aydınlar bu depreme çare bulamayan Tanrı'nın yerine artık insanı oturtmuşlar diyerek insan merkezli bakış açısını ortaya koyar. (Akay, 2007, s. 5). Bu yapı Hristiyanlık pratiklerinin toplumsal yaşamda bireyi ve liberalliği kuşatan düzensiz bir Orta Çağ'dan sonra oluşmuştur. Reformun bağrından çıkan Protestanlık mezhebi ise hem toplumsal yaşamı hem iş bölümünü hem de ekonomik sistemlerde erklerin değişimine sebep olmuştu. Weber (1999) özellikle Protestanlık pratiklerinin toplumsal ve ekonomik sisteme etkisini kapitalizmin doğuşu çerçevesinde değerlendirir ve kapitalizmin çağın ussal yönelimlerinin bir sonucu olduğunu, Protestan ahlakı ile birlikte toplumsal etiğin belirlendiğini söyler.

Akıl çevresinde örgütlenen bütün birey, ekonomi ve toplum yapısı tabii olarak siyasal güç ilişkilerinin de bu çerçevede oluşmasını sağlayacaktır. Bunun ilk izlerini 1688 İngiliz Devriminde görmekteyiz. Feodal ve skolastik yapıda olan toplum yapısının kaotik durumunu yine bir düzen istemi ile yenileme ihtiyacı güderler. Bu suretle hukuk ve devlet de gizleri çözmeye çalışan ve evrensel ölçütler çerçevesinde kategorileri belirlemek isteyen tinin etkisi altına girer. Nitekim Göka, Aydınlanmaya giden yolu modern güç ilişkileri ve siyasal dönüşümler ile ilişkilendirerek bunun başlangıcının İngiltere'deki 1688 devrimi ve onunla birlikte gelen parlamentonun üstünlüğü fikrinde arar (2007, s. 114-115). Bu suretle Tanrısal yetkiler ile donanmış merkezi hükümdarın rolü parlamento şahsında sekülerleşir ve doğanın düzenleyicisi, yasanın koyucusu birey haline gelmiş olur. Bu çağ içerisinde ikinci ve etkisi İngiliz Devriminden daha geniş olan Fransız Devrimidir. Göka'ya göre, Aydınlanma 18. yüzyılda iki boyutlu olarak yaşanmaktadır. Bunlardan bir tanesi Fransa tarafından devletin resmi ideolojisi haline getirilmiş bir güç olarak Aydınlanma diğeri ise 17. yüzyılda başlayan zihinsel dönüşümün 18. yüzyılda ulaştığı boyut

olarak Aydınlanmadır (2007, s. 113). Göka'nın 17. yüzyıldan başlayıp 18. yüzyıla ulaşan zihinsel dönüşümden kastı açıktır ki mekanik, akılcı ve evrensel ölçütler bulmaya yarayan bilim ve varlık anlayışının yansımasıdır. Fransa devletinin resmi ideolojisi olarak kastettiği şey de Aydınlanma felsefesinin ana coğrafyalarından biri olan Fransa'nın devrime giden ve devrimden sonra bulunduğu koşulları iyileştirmeyi çalışıp düzen ihtisas etmeye çalışan tınıdır. Ahmet Çiğdem Fransız Devrimi ile Aydınlanma çağının ilgisini şu şekilde belirtir:

“Aydınlanma felsefesi, 18. yüzyılda, bu felsefenin adlandırılmasıyla Aydınlanma Çağı'nda özellikle Fransa'da olmak üzere bir grup philosophe'un, varolan değerler ve toplumsal kurumların, gücüne katıksız bir inanç duydukları aklın işlevsel kılınmasının sağladığı bir vasatta eleştirisine dayanan felsefe hareketinin adıdır ve özgüllüğü de sadece ve gerçek anlamda felsefi bir karakter taşımamasından ötürü ortaya çıkmaktadır. Aydınlanma hem dolaylı siyasal ve toplumsal sonuçları itibarıyla hem de akılsal devrim denilen oluşumun altyapısını oluşturarak “modern toplum”un biçimlenmesine tartışılmaz bir katkı sağlamıştır” (1993, s. 13).

O halde görmüş bulduk ki modern Aydınlanma hem modernite idesi etrafında kümelenen devrimler hem de kaotik bir durumda olan modern toplumun oluşmasını sağlayacak olan düşünce değişimlerinin yol açtığı siyasi devrimlere bağlanır. Bu şekilde Aydınlanmanın tarih öncesi doğasında var olan düzen arzusu düşünce devrimleri ve siyasal devrimlerle var olan düzeni değiştirme yönünde modern Aydınlanmaya eklenir. Birçok düşünür Modern aydınlanmanın temelini Rönesans'ın merkezi İtalya, toplumsal hayatı etik pratiklere bağlayan Protestanlığın merkezi Almanya ve bunların yanında İngiliz ve Fransız devrimlerini koyar. Bütün bunlar daha sonra sanayi devrimine birçok yönden eklenilecektir.

Nitekim Ahmet Çiğdem, bu düşünsel ve siyasi devrimler neticesinde olan dönemi, Aydınlanmanın dönemselleştirilmesini yapmaya çalışan birçok filozof tarafından akıl ve eleştiri çağı olarak adlandırıldığını ve bunun insan türünün evriminde önemli bir kopuş noktası olarak gördüklerini belirtir (1993, s. 14).

Ancak bu devrimler çağında toplumların getirdiği düşünce sistemleri, İngiliz ve Fransız devrimlerinde tanık olduğumuz gibi kendi dışsal koşullarına göre bir faaliyet gösterir. Söz gelimi İngiliz devrimi geleneklerine bağlı kalırken Fransız devrimi toptan bir reddediş içinde kendisini gösterir. Bu durumda Modern Aydınlanmanın farklı ülkelerde, farklı zamanlarda, farklı sistemsel yaklaşımlar içerisinde buldukları görülür. Bu yargı da Aydınlanmanın homojen bir sistem olup olmadığı üzerinde bir tartışma noktası ortaya çıkarmaktadır.

Nitekim Ahmet Cevizci, Aydınlanmaya yönelik geleneksel yaklaşımların onun birliği ve kozmopolitan karakterine vurgu yaptığını söylerken 1960'lı yıllardan sonra ulusal olarak değerlendirilmeye başlandığı ve tek ve değişmez bir Aydınlanma yorumu olmayacağını çünkü her yerde farklı bir görünüm gösterdiğini söyler (2020, s. 47). İngiliz Aydınlanması Bacon'un başlatmış olduğu ampirik geleneğin uzantısı olarak Locke'da cisimleşir. Onun bilimsel sahasını da Newton'un kuramı teşkil eder. Siyasal bölümünde de İngiliz Aydınlanmasının parlamento devriminden Sanayi devrimine giden bir devrimler çağını takip ettiğini söyleyebiliriz. İskoç Aydınlanması ise 18. yüzyılda Hume ve Smith'in insan doğası, anlığı ekonomik liberallik görüşlerinde ve deist ve septik eğilimlerin ana çıkış yerlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Fransız Aydınlanmasına baktığımız zaman ise sadece politik ve felsefi birtakım figürler etrafında kümelenmiş bir bölge değil, aynı zamanda Aydınlanmayı ideolojik bir devlet politikası haline getirmiş bir ülke ile karşı karşıya kalırız.

Fransız Aydınlanmasında skolastik dönemin kaotik kalıntılarından kurtulmanın yegane çözüm yolu eğitim ve geçmiş ile ilişkileri kökten kesmektir. Bunun ideolojik yükü de 1731-1737 yılları arasında "Encyclopedie" isimli 17 ciltlik ansiklopediği çıkaran filozoflardır. Bu ciltlerde o zaman kadar gelmiş geçmiş tüm bilgileri topladıklarını inanırlar. Bu bakış açısı tarih öncesinde tüm gizleri çözmeye çalışan ve bilgi ile varlığın tüm sırlarına hakim olan tinin modern halidir.⁷

Aydınlanmanın kavramsal olarak tartışıldığı ilk yer olan Alman Aydınlanması ise Fransa'da olduğu gibi siyaset etkisi altında meydana gelen ideolojik bir program olmaktan çok akademideki filozofların düşünsel faaliyetlerinin de genel adı olup kökeni Göttingen ve Berlin üniversiteleridir. Alman Aydınlanmasının karakteristik özelliği Aydınlanmanın sadece kavramsal merkezi olması değil, aynı zamanda Aydınlanmanın bir özelliği olan eleştirinin bizzat Aydınlanma düşünürleri tarafından kendisine yöneltilen ilk eleştirileri de ihtiva ediyor oluşunda yatar. Ahmet Çiğdem, Alman Aydınlanmasının bir yönüyle Aydınlanmayı tamamladığını ve sınırlandığını, bir yönüyle de onu aştığını söylemektedir (1993, s. 80). Bunun nedeni de bizce Alman Aydınlanmasının ideoloğu olan Kant'ın us ile otonom bir birey kurmaya çalışan ve daha sonra doğal yasa koyucu haline getirilen felsefesinin birçok yönden Alman idealistleri ve romantikleri tarafından başka yöne çekilmesi ve bireyin otonomisine Aydınlanmanın kendi içinden bir darbe vurulmasıdır.

⁷ Ansiklopedistler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Cevizci, Ahmet. (1999). Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları: İstanbul.

Ancak 4 bölgedeki Aydınlanma düşüncesi de var olan durumlarından ilerleme çabasını içermektedir. Ancak kimisi bunu Aydınlanmış despotlar aracılığıyla, kimisi akademide, kimisi de politikada yapmaktadır. Hatta ileride de göreceğimiz gibi kimi düşünceler 4 Aydınlanmanın da birbirlerine muhalefet ettiği durumlara içkindir. O halde Aydınlanma heterojen bir yapıda diyebilir miyiz ? Eğer Aydınlanma kendisine içkin özellikleri ve tarihsel yapıları ortak bir mekanizmadan hareket ile inşa etmemiş olsaydı diyebilirdik. Çünkü Aydınlanmaya kavramsal olarak bu isim veriliyorsa bu da ona içkin mekanizmaların ortaklığından dolayıdır. Nitekim Adorno ve Horkheimer (2014) Aydınlanmanın ortak noktalarını akıl ve akıl yoluyla egemenlik ve sömürü, öznenin kendisini evrenin efendisi haline getirmesi ve bu yolla tarih öncesi korkularını

yenmeye çalıştırmak olarak belirler. Taşçı ise Aydınlanma felsefesi derken yüzyılın genel eğilimlerini kastettiğimizi ve söyler ve şöyle açıklar:

- 1:“Toplumu, doğayı, tek kelime çevreyi anlamada, açıklamada, hatta yönetmede geleneklere otoritelere, putlara değil, insan aklına dayanma.
- 2: İnsanın iyi bir doğası olduğuna inanma ve gelişmeye ilerlemeye, bilime aşırı değer yükleme
- 3: Bilginin kaynağını deneye-duyuma indirgeme
- 4: Varlık Görüşü olarak maddecilik ve mekanikçiliği benimseme
- 5: Liberal toplum tasarımı benimseme” (2007, s. 131).

Bu ortak mekanizmalar 18. yüzyılda modern Aydınlanmanın temel yasalarıdır. Bunlara yasa dememizin nedeni de herkes tarafından ortak kabul edilmiş bir kavramsal alana hitap etmeleridir. Ancak Aydınlanma felsefesi olarak adlandırılan döneme geçmeden önce bir kavramsal tartışma alanı olmadığı için bunları yasa olarak adlandırmak güçtür. Hakikatte Aydınlanmanın bazı mekanizmalar içerisinde genellendirilmesi yaklaşımı doğrudur. Ancak bunu 18. yüzyıl içerisinde sıkıştırmak yanlıştır. Çünkü geleneklere karşı akıl, bilgiye değer, maddecilik, mekanikçilik ve liberallik gibi mekanizmaların çoğunu biz Aydınlanmanın tarih öncesi yapısında izlerini sürmüştük. Ancak söylediğimiz gibi daha önce bu mekanizmaların dinamiği bir kavramsal alana hitap etmiyordu. Biz olsa olsa modern Aydınlanma ile Aydınlanmacı davranış biçimini temellendiren tarih öncesi Aydınlanmanın arasında yapısal bir söylem birliği olduğunu söyleyebiliriz 18. yüzyıl ise bu söylemin hem kendini yenileyip zirveye çıktığı hem de yasallaştığı bir yüzyıldır. Bu noktada Aydınlanmanın dönemselleştirilme sorunlarından çıkarak doğrudan kavramın içeriği hakkında konuşmak gerekir.

Aydınlanmanın İngiltere ve Fransa'ya göre nispeten farklı bir karakter gösterdiği Almanya'da toplumu nasıl aydınlatacakları ve istedikleri düzene getirecekleri konusunda kurulan *Aydınlanma Dostları* adlı gizli bir topluluk vardır. Bu topluluğun yayın organı ise *Mittwochsgesellschaft*'tir

(Schmidt, 2007, s. 25). Aydınlanmanın kavramsal içeriğinin tartışılması da bu topluluktan Zöllner'in *Aydınlanma Nedir ?* sorusu ile başlar. Aydınlanmanın sözcük anlamına baktığımız zaman ise 16. ve 17. yüzyıllarda günlük hayatta *Aufklärung* sözcüğü kullanılıyor olsa da eleştiri çağını, akıl çağını adlandıracak bir biçimde kullanımı 18. yüzyıla dayanmaktadır. 18. yüzyılda bir dönemi belirtecek bir biçimde kullanılan bu kelime Batı teolojisinde de felsefesinde de ışık ve Aydınlanma sözcüklerinden türetilerek kurulur. Fakat daha önce Batı teolojisinde bu kelimeler Erleuchtung'un dönüşme ve ruhsal yeniden doğuşu ile bir tutulduğu pietizm içerisinde kullanılmıştır (Schmidt, 2007, s. 24). "Uykudan ya da hastalıktan sonraki bilinçlilik haline dönüşü tanımlamak üzere kullanılan sözcüğün sıfat hali olan aufgekllarte 18. yüzyılın ortasından sonra yaygınlaşmış oldu. Daha sonra da 18. yüzyılda İngilizce'de "enlighten" ve Fransızca'da "eclairer" terimlerini karşılamak üzere kullanıldı" (Schmidt, 2007, s. 24). Burada uykudan ya da hastalıktan sonraki bilinçlilik haline dönüş anlamına özellikle dikkat etmek gerekmektedir. Çünkü sözcüğün bir çağa içkin olarak metaforlaşmasını sağlayan anlam büyük ihtimalle bu anlamdır. Aydınlanma çağından önce düşünürlerin ergin olmayış, kötü istem, bilinçsizlik hali gibi kötü metaforlar altında simgeleştirdiği dönemin karşısına bilinçlilik, iyi isteme, erginlik gibi iyi sıfatları yerleştiren kategori bize sözcüğün bu anlamda kullanılmasının nedenini gayet iyi bir şekilde açıklar.

Zöllner'in sorusuna verilen ilk cevap ise Mendelsson'un Berlinische Monatsschrift'te yayımlanan *Aydınlanma Nedir ? Sorusu Üzerine* isimli yazısıdır.

Mendelssohn hem kültür hem Aydınlanma diye iki kategori ortaya koyar ve ikisi bir araya geldiği zaman bir "bildung" ortaya çıkacağını söyler. Onun fikriyatında Aydınlanmanın daha çok teknik bir vasıta aracı olduğunu ve teori ile ilişkilendirildiğini görürüz. Kültür ise daha çok yaşamın pratik bölümlerinde insanların üzerinde henüz yaşamaya devam eden ve aktarılan bir olgudur. O insanın insan olarak ve yurttaş olarak iki bölümde incelenmesi gerektiğini ve insan olarak insanın kültüre değil, aydınlanmaya ihtiyacı olduğunu düşünür. Ancak bir ulusun aydınlanması ise o ulusun bilgi oranı, bilgiye verdiği önem, yurttaş insanların yapısıyla ilişkisinin var olduğunu düşünür (2007, s. 13-17).

Bunlar ona göre özsel özelliklerdir ve bu özsel özelliklerin hayvan kategorisinde değerlendirileceğini söyler. Yurttaş olarak insan olmadan insanın ilksel özellikleri ağır basacağından bir hukuk sisteminin var olacağı konusunda endişelidir. Ancak koyulan kuralların bazı kötü sistemler ve bu sistemlerin elinde kötü idareciler ortaya çıkardığı gerekçesi ile değerlerin bazen aşındığına değinir. Bu ona göre Aydınlanmanın kötüye kullanışıdır ki

Aydınlanma kötüye kullanıldığı takdirde ahlak duygusunun da zayıfladığını söyler. Bunun sonucunda da ahlaki bir körleşme olur. Buna karşı meydana gelecek savunma mekanizması ise Aydınlanmanın kültür ile beraber yürümesi ve yozlaşmanın önlenebileceğine dair inançtır. Bunun ortaya çıkmaması için kültür ve Aydınlanmanın bir olması ve bunun da eğitim ile olacağını iddia eder ve eğitim ile insanın en yüksek ulusal mutluluğa ulaşacağı iddia edilir (Mendelssohn, 2007, s. 13-17).

Mendelssohn'un düşüncesinde gördüğümüz gibi Aydınlanma kavramı bir ulusun gelişmesi için uygulanması gereken mutlak bir politik ideal şeklinde biçimlenmiştir. Onun politik ideali daha Aydınlanmacı ve düzenleyici tinin düzen ihtisas etmeye çalışan ideali ile benzerdir. Aydınlanmayı kavramsal düşünüm olarak tartışılmasından önce olduğu gibi bilgi, akıl, felsefe gibi kavramlar yolu ile zafere ulaştırarak teknik bir vasıta olarak görür.

Zöllner'in bu tartışmayı açmasından sona ona gelen cevaplardan bir diğeri ise Kant'ın *Aydınlanma Nedir ? Sorusuna Cevap* isimli ünlü yazısıdır. Mendelsson'un özel olarak bir ulusun aydınlanması için yapması gereken öneriler halinde sunduğu yazıya cevaben Kant'ın cevabı kavramın içeriği hakkında uygarlık tarihine genelleyebileceğimiz evrensel bir açıklama modeli içerir.

Kant'ın metninin temel iddiası yaşadığımız çağda akıl ile ulaşılabilecek evrensel bir özgürlük var olup olmadığının varsa nasıl ulaşılabileceğinin söylemidir. Bilindiği gibi Kant Aydınlanmayı insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama halinden kurtulma olarak tanımlar ve ergin olmama halinin her bireyde olduğunu ve bunun bireyin ikinci bir doğası olduğunu iddia eder (Kant, 2007, s. 17). Bireyin aydınlanması için koşul olarak ikinci doğadan kurtulması gerekir. Kant'ta ergin olmama durumu ve ikinci doğa olarak adlandırılan kavram bireyin aklını otonom bir şekilde kullanmamasıdır. Kişi kendi aklını kullanırken özerk olmadığı durumda aydınlanmamış bir kişidir. Dolayısıyla görüyoruz ki Kant'ın Aydınlanmadan ilk kastı düşüncenin özgürlüğüdür ve Kant bunu sadece bireysel olarak değil, ekonomiden topluma ve askeriye kadar genel bir alana teşmil eder. Zaten Kant'a göre Aydınlanmanın özümsemesi de birdenbire meydana gelecek büyük devrimler neticesinde olmaz. Kamunun ve ulusun aydınlanması ilk önce bireylerin tek tek kendilerini ve daha sonra çevrelerine yayması neticesinde olur (Kant, 2007, s. 18-19). Kant'a göre eğer aydınlanma devrimlerle yapılması durumunda kitleler için yeni yular olurlar (Kant, 2007, s. 19). Kant'ın söylemek istediği özümsemeden yapılan Aydınlanmacı devrimler hem bir despot rejim doğurabilir hem de bu despot rejimin fikirleri kitlelerin üzerinde

bireylerin aklını kullanmasında engel teşkil edecek yeni bir nüve meydana çıkarır. Bunun sonucunda kişi ergin olmamaktan çıkmaz ve ikinci doğası galip gelir. Türk Aydınlanmasının modeli de 18. yüzyıldan itibaren teknik olarak aydınlanmaya çalışmak gibi bir anlayışa dayanmaktadır. Dolayısıyla kavramın tarihsel içeriği ve onun kültürel evrimin bir neticesi olduğunu görmezden gelen Türk Aydınlanmasının onun karşısına dönüşmesine şaşırılmaması gerekir.

O halde Kant'ın bu kavramın içeriği hakkında söylediklerine dair elimizde bulunan kavramlar akıl, başkasının aklına başvurma, ergin olmama gibi kavramlar olup tüm bunlar bireylerin özgürlüğünü gerçekleştirip kolektif bir aydınlanma yaratmada araçlardır. Ancak Kant'ın özgürlük düşüncesinin ve Aydınlanma ideali hakkındaki temel fikri onun eleştiri eserlerinden elde etmekteyiz.

Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi* adlı eserinde bilginin sınırlarını çizerken ortaya koyduğu şey nesnelerin bilgisiydi. Nesnelerin bilgisi de aklın üzerinde spekülasyon yorumları yaptığı bir yer değil, bilakis genelleyici ve zorunlu ilkelere ulaşılacak bir alandır. Kant'ın düşüncesinde özgürlük, ahlak gibi kavramlar ise aklın yaratmış olduğu zorunluluklar tarafından belirlenmiş bir kavram değil, aklın pratik ve aşkın anlamı tarafından şekillenen bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bu kavramlara da saf aklın dolaylımsız bilinci ile ulaşamayacağımız ve bu kavramlar üzerinde saf akılla bir yasa inşa edemeyeceğimizin bilinciyle hareket eden Kant aklın Pratik bir biçimde kullanılmasını öngören bir kullanım alanı ortaya koyar. İşte bu kullanım alanını da *Pratik Aklın Eleştirisi* isimli eleştirisinde değerlendirir.

Kant bizi her yere yönlendirecek kötülüğün karşısına her koşulda geçerli olacak bir iyilik ideası arar. Ergin olmama durumu da koşulsuz bir iyilik ideasının olmadığı, kötülüğün bireyi her yere yönlendireceği bir durum olup aklın özerkliği önünde en büyük engeldir. İşte pratik akıl ile ergin olmamanın bağlantısı burada ortaya çıkar. Saf aklın teorik işlevi zorunluluklara müdahale etmezken pratik aklın işlevi numenal alana ait olduğu için istemenin işlevini yönlendirme etkisine sahiptir. Dolayısıyla insan pratik aklı kullanarak ergin olmaya çalışır. Tuncel pratik amacını çözümlerken Kant'ın, insanı her türlü kötülüğe yönlendirecek isteme karşısında iyi isteme kavramı ile akıl sahibi tüm varlıklar için geçerli yasalara ulaşmak istediğini söyler (Tuncel, 2019, s. 50). Tuncel'in buradan kastı açıktır ki pratik akıl ile ergin olmaktan çıkan bir bireyin politik ve moral yasaları inşa edeceği evrensel bir özgürlük yasasıdır. Bu özgürlük de pratik aklın alanına giren ahlak aracılığıyla inşa edilir ve bireyden başlayarak toplumu inşa eder. Bu konu hakkında

daha sonra ayrıntılı bilgi vereceğimiz için şimdi yalnızca Aydınlanmanın kurucu öznesinin ergin olmaktan çıkararak pratik aklın vasıtasıyla meydana geldiğini söyleyebiliriz.

Ancak tüm bunlara rağmen Kant yaşanan çağı aydınlanmış bir çağ olarak değil, Aydınlanmaya giden bir çağ olarak değerlendirir ve bu yol için gidecek çok yolumuz olduğunu söyler. (Kant, 2007, s. 20). Böylece Aydınlanma Nedir ? sorusu ile başlayan kavramsal tartışma alanı 18. yüzyıl itibarıyla başlamış olur ve daha sonra birçok filozof bu metni bir başlangıç noktası yapıp üzerinde tartışacaklardır. Foucault, bu noktada bu kavramsal alanı ele alarak bu metnin modern felsefenin ana meselesi hatta bir modernlik tavrı olarak ele alır (2007, s. 71). Zaten Foucault, Kant'ın metnini ya kaçış ya çıkış olarak değerlendirir. Ergin olmayıştan kaçışın da devam eden bir süreç ve zorunluluk olduğunu ifade eder (2000, s. 73). Bu süreç henüz bitmiş ya da gerçekleşmiş bir süreç değildir. Kant'ın pratik akıl ile koyduğu erginlikten çıkma idealleri de zaten Aydınlanmaya ve dolayısıyla özgürlüğe nasıl ulaşabileceğimizin evrensel olarak geçerli bir kuralını bulmaya çalışan bir felsefi sistemdir. Eğer Kant'a göre Aydınlanma zaten geçmiş olduğumuz bir şey olsaydı insanlık Kant'ın kötü isteme olarak adlandırdığı şeyden iyi isteme olarak adlandırdığı şeye geçmiş olur ve böylece erginlikten çıkmış olurdu. Nitekim Foucault da Kant gibi Aydınlanmayı bir ethous olarak gördüğünü, Aydınlanmaya geçmediğimizi o yöne doğru gittiğimizi söylemek ister (2007, s. 72).

Çiğdem de *Şimdi Sorulan Bir Soru Olarak Aydınlanma Nedir ?* isimli yazısında, Foucault'nun bakış açısı gibi Kant'ın yazısının şimdi özelinde sorulan bir soru olduğunu dile getirir ve erişkin olmanın gerekliliklerini, hangi sorumlulukları yüklediğini ve hangi özerklik potansiyelini vaat ettiğini dikkate almak zorunda olduğumuzu söyler (2007, s. 92).

Öte yandan Alman Aydınlanma teolojisinin üyesi Spalding dünyaya niçin geldim ? ne yapmalıyım şeklinde bir cevap arar ve Hristiyan itikadını rasyonalist bir tarzda yeniden inşa etmeye çalışırken hangi bilgi ile ne yapmalıyım ? gibi bir soru yöneltir (Schmidt, 2007, s. 25).

Bu açıklama her ne kadar teoloji çerçevesinden verilmiş cevaplar olsa da Aydınlanmanın kavramsal içeriğinde var olan gereklilik kipini anlamak açısından önemlidir. Çünkü Zolber'in bu soruyu yöneltirken Aydınlanma topluluğunun da kuruluş amacı olan biricik hedefi toplumu iyileştirmek için yapılması gerekenler, başka şekilde Aydınlanmanın nasıl olacağı sorusuydu? Mendelshon ve Kant da Aydınlanmış bir bireye ve topluma sahip olmak için yapılması gereken

çözümler önerir ve aklın çıkarımı o yönde kullanır. Spalding'in de "gereklilik" kipi altında ne yapmalıyım sorusu dolaylı olarak *Aydınlanma Dostları* isimli topluluğun fikirleri ile birleşir.

D'Alembert ve Fransız Aydınlanmacıları ise Aydınlanmaya genellikle yaşadıkları dönemde gerçekleşmiş ve başka hiçbir yüzyılda görülmeyen bir ilerlemenin gerçekleşimi olarak bakarlar. Yaşadığı çağı felsefe çağı olarak adlandıran D'Alembert'e göre ilerlemenin meydana getirecek şey genişleyen doğa bilimleri ve tutkuların nesnellik tarafından yenilmesi (Cevizci, 2020, s. 289-290). D'Alembert'in fenomen alana yoğunlaşması onun üzerindeki pozitivist ve materyalist etkinin bir işaretidir. Zaten D'Alembert Aydınlanmanın başlıca temsilcileri olarak da Bacon, Locke ve Newton'u görür. (Cevizci, 2020, s. 301). Ancak Kant'ın Aydınlanma için oluşturmak istediği politik ve moral idealler pratik aklın işlevleri arasında iken D'Alembert aranan şey olarak fenomenleri ve fenomenlerden çıkardığı ilkeleri koyar (Cevizci, 2007, s. 304). Evet, Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisinde* de analiz yoluna önem veren ve kavramlara giderken ilkeler önemlidir, hatta aklın sınırlarının kesin olarak bilebileceği tek şey fenomenlerdir. Ancak Aydınlanmaya gidecek yol aşkın alandaki özgürlüğü sağlamak ile mümkün olacaktır. D'Alembert'in Aydınlanma düşüncesinde ise Aydınlanmanın yolu salt bilimden geçtiği için aşkın alana ait bölümden uzak kalır ve düşünce kendini fenomenlere bırakır.

Aydınlanma kavramının düşünüş bakımından Alman Aydınlanmacıları ile ortak noktası akıldır. Aslında, "18. yüzyıla işaret etmek için tek birlik noktası akıldır" (Timuçin, 2007, s.51). Ortak noktanın akıl olması da daha önce bahsettiğimiz toplumu düzenleme ve Kant'ın ahlaki pratikleri kapsamında değerlendirilebilir. Aydınlanma da en nihayetinde "toplumsallık amaçlı bir ussallık ahlakıdır" (Timuçin, 2007, s. 54). Çiğdem, McCarthy'nin, "Aydınlanmanın istemini rasyonel olma kararı ile belirlediğini fakat bu istemin aydınlanmanın da ötesine gittiğini "akıl ideası, rasyonel olma" "erişkin olma" "hayatın kurulmasındaki özerklik ve sorumluluk istemlerini" kapsadığını söylediğini ifade eder (1997, s. 57).

Timuçin'in tanımı ise Aydınlanma felsefesinin bir yıkma, dağıtma ve eylem felsefesi olduğu ve bozulmuş bir dünyayı düzeltmeye çalıştığı yönündedir (2007, s. 54). Yıkma, dağıtma ve eylem felsefesi aslında modernliğin tarih öncesine kadar götürülebilecek bir şemayı içermektedir. Çünkü Mısır'dan Homeros'a, Homeros'tan Sokrates'e kadar tarih öncesi Batı bireyi ussallık çerçevesinde mevcut geleneği yıkıp bir eyleme içerisine geçer. Bu eyleme karakteri Batı bireyinin münzevi bir karaktere sahip olduğu İlk ve Orta Çağ'da kesintiye uğrasa da münzeviliğin ortaya çıktığı Hristiyanlık dahi 15. yüzyılda özellikle Protestan ve Püriten ahlak ile birlikte tekrardan

eyleme içerisine girer ve Aydınlanmacı davranış biçiminin Yeni Çağdaki varisi Robinson Crusoe ve Don Juan olur. Robinson Crusoe ve Don Juan'ın eyleme kapasitesi teolojik bireyin tersine insanın zayıf olduğu inancı değil, aksine insanın özünün iyi olduğu ve bundan dolayı çevresini değiştirme gücüne sahip olduğuna inanılan bir Aydınlanmacı davranış biçimidir.

Cevizci de insanın eyleme karakterinin özelliğine vurgu yaparak bilginin insanlığa doğa üzerinde güç ve kontrol etme imkanı verdiğini ve Aydınlanma düşünürlerinin bu minvalde her şeyi mümkün kılacakları iddiasına sahip olduklarını, bunun sonucunda da insani bilimleri de başarısı ispatlanmış doğa bilimlerinin yöntemiyle sıfırdan yaratmaya çalıştıklarını söyleyerek Aydınlanmacı davranış biçiminin temel iddiasının bilgi yoluyla doğa üzerinde güç elde etmek ve onu kontrol etmek anlamına geldiğini anlatmaya çalışır (2020, s. 35).

Doğa bilimlerinin doğayı bilgi yolu ile egemenliğine almaya çalışması ve bunun insani bilimlere uygulanması insanı da insani bilimlerle egemenliği altına almış olur ve bireyi kamusal alanda da ampirik bir nesne haline getirirler. Çünkü ampirizm ve rasyonalizm hariç tüm yaklaşımları hatalı görmektedirler. Modern Rasyonalistler ile ayrıldıkları tek nokta modern rasyonalistlerin metafizik sistemlere açık kapı bırakmaları idi. Böylece Hume ve Fransız filozofları başta olmak üzere Aydınlanmacılar özlerin ve ereksel nedenlerin bilgisinin olamayacağını, insanın ancak görünüşleri ve fenomenler arasındaki düzenli, yasal ilişkileri bilebileceğini söyledikleri için Comte'un pozitivistliğini öncelerler (Cevizci, 2020, s. 31).

Aydınlanma felsefesi için bilimin, ampirizmin, aklın gizini çözemeyeceği hiçbir nesne yoktur. Nesneyi deneysel ve akılsal bir şekilde ekleyecek kişi bireyin kendisidir. "Aydınlanma düşüncesinin merkezinde, kökü modern felsefenin kurucusu Descartes'ta bulunan ve Locke'un ampirizmiyle güçlendirilip pekiştirilen radikal bir bireycilik bulunur" (Cevizci, 2020, s. 38). Anlatı düzleminde Homeros'tan Don Juan ve Robinson Crusoe'ya giden ampirik özne de bunun mirasçısıdır. Modern felsefenin Don Juan'ı ve Robinson Crusoe'su da bu şekilde Locke ve onun izinden giden Aydınlanmacı felsefecilerin öznesi olmaktadır.

Evet, bu noktaya kadar Aydınlanma kavramının tanıtılmasında düşünürlerin Aydınlanmayı 18. yüzyıla hem modern çağa atıf yapmak için hem de bu dönemlere ait olan karakteristiklerin temel noktalarını belirlemek için birbirinden farklı yorumlar yaptıklarını gördük. Bu yorumları ve kavramı özetlemek ve toparlamak gerekirse Kıta Avrupa'sında birbirinden farklı ülkelerde birbirinden farklı zaman dilimlerinden buldukları toplumu düzenlemek için bir düşünce

faaliyeti olan bir Aydınlanma vardır. Bunun ötesinde de Kant'ın yazısını temel referans alarak kavramı düşüncenin gelişimi bakımından bir çağa referans noktası ile değerlendiren bir düşünce faaliyeti vardır. Bu düşünce faaliyetler Aydınlanma çağı olarak belirledikleri dönemi akıl, eleştiri, bilim gibi bazı genel değerlerin örtüştüğü faaliyetlerdir. Tüm bunların yanında yaşadıkları çağın oluşumunu ve değerlerini modernitenin köklerinde gören bir yaklaşım Aydınlanmanın köklerini 15. yüzyıl klasik modernitesinden itibaren ele almaktadır.

P. Gay, Aydınlanmanın her halükarda belli bir bütünlük içerisinde sunan çerçeveye sığdıramadığımızı söyler (aktaran Aktay, 2007, s. 107) O halde tüm bu noktalara baktığımız zaman Aydınlanmanın hem farklı yerlerde farklı biçimde var olduğu için homojen olmadığını hem de farklı yerlerde farklı biçimlerde ortaya çıksa da bunun sadece dışsal faktörlerin etkisiyle meydana geldiğini, dolayısıyla heterojen bir karakterinin varlığı konusunda da şüpheye düşeriz. Hakikatte de bu Aydınlanmanın bir tarihsel bir zaman diliminde birden ortaya çıkmış bir olgu olmadığı konusunu doğrulamaktadır. Aydınlanmanın temel hedefi belirli davranış biçimlerinin toplumsal hayata egemen olmasıdır. Bunun varlığı da kültür tarihsel bir zorunluluktan gelmektedir. Tarih öncesinde uygarlık-birey-doğa arasındaki savaşım insanlık tarihinin kendi bünyesinde yaşamış olduğu paradokslardır. Aydınlanma diyalektiğinin yazgılı olduğu sorunlar da bu paradokslardan kaynaklanır. Artık ne onla ne onsuz olabiliriz. Dolayısıyla 19. yüzyılda karşımıza bir kriz çıkacaktır. Düşünürler bunu modernitenin krizi olarak adlandırmaktadır. Hakikatte kültürel durumun doygunluğa ulaştığı anda tıkanmasından ibarettir. Tarih bize bu güç savaşımın örneklerini çokça vermiştir...

1.5.2. Aydınlanmanın Felsefi Temelleri

Buraya kadar Aydınlanma kavramının hem kültür tarihinde aklın gerçekleşimi olarak ifade edilen bir döneme referans ettiğini hem psikotarihsel bağlamda dönüşümlerin merkezi olan bir davranış biçimini ifade ettiğini hem de özel olarak 18. yüzyılda Kıta Avrupa'sında ulusları akıl önderliğinde düzenlemeye çalışan bir felsefi harekete referans ettiğini görmüş olduk. İfade ettiğimiz bu noktalarda biz aslında Aydınlanmanın felsefi temelleri hakkında epey malumat elde etmiştik. Kültür tarihinde aklın gerçekleşimi olarak ifade edilen kavram onun bize rasyonalist felsefi mektebin tarih boyunca izini göstermişti.

Psikotarihsel bağlamda dönüşümlerin merkezi olan bir davranış biçimi ifadesi ise bizlere tutkularını nesnellikle yenmeye çalışan Batı bireyinin felsefi düşünüş tarzının merkezinde yer

alan karakterlerin izini sürmüştü ki bu da bireyci felsefelerin ortaya çıkartmış olduğu düalist yapının bir mirası idi. Kıta Avrupa'sında akıl önderliğinde düzenlenmeye çalışan felsefi hareket ise biraz daha karmaşık, daha çelişkili fakat sınırları daha net olan 18. yüzyılın klasiğe karşı geliştirmiş olduğu modernist bir eleştiri dünyasına içkendi. Bu bölümde ise bu kavramları daha fazla açacak ve Aydınlanmanın felsefi temelleri derken anlatmak istediğimiz daha temel bir meseleye değineceğiz. Bu temel mesele ise Aydınlanma diyalektiğini ve felsefesinin temellerini genele yayarak dizgeci felsefeler, geleneksel kuram, pratik alanın hakimiyeti gibi kavramlarla genelleştiren Adorno ve Horkheimer'ın düşünceleridir.

Adorno, Batı felsefe geleneğini Platon'dan Hegel'e kadar büyük bir dizgeci gelenek içerisinde tarif eder (2019, s. 32). Peki bu dizgeci gelenek nedir ? Bilindiği gibi dizgenin kelime anlamı bir bütün sağlayacak biçimde karşılıklı olarak birbirine bağlı öğelerin oluşturduğu düzen demektir. Platon'dan Hegel'e olan bütün felsefi gelenekler de bu çeşit bir sistem felsefesi etrafında kümelenir. Bu sistemin varlıkta açmak istediği temel yargı ise varlığın tüm cephesi ile kendi "hakikatleri" altında çözüldüğüne ve kurdukları sistem ile mutlak bir hakikate ulaşacaklarına dair duydukları pozitif inançtır. Bu hakikat yargısı o kadar geniş bir alana yayılır ki Adorno'nun ifadesine göre, "meydan okunmamış hiçbir varlık alanı kalmaz" (2019, s. 32). Ancak bu yöntem genel itibarıyla felsefe öncesi söylencesel dönemden bir çıkış gibi görünse de söylencelerin de karakterinde yatan şey varlığı kendi hakikatleri ile sistemli bir şekilde inşa etme tarzıdır. Aradaki yegane farklılık ise bütün düalist ayrımların temelinde bulunan teori ile pratiğin birbirinden ayrılığı ya da ortaklığıdır.

Duruma Marksist bir perspektiften bakan George Thomson, ilkel bilincin temelinde pratiklik olduğunu fakat üretim ve tüketimin kolektif karakterine uygun düşen kuram ile pratiğin düşük düzeyde de olsa bir birliğe dayandığını ve bu birlik durumunda henüz özne ve nesnenin ayrıt edilmediğini daha sonra ise Miletos felsefesinin özneyi dışlayıp doğayı insandan bağımsız bir varlık, Orpheusçuların da nesneyi dışlayıp insanı doğadan bağımsız bir varlık olarak ortaya koyduğunu söyler (1997, s. 271-272). Yani ilkel bilinçteki, dolayısıyla ilkel bilincin etki alanındaki söylencelerde kuram ve pratiğin birliği aynı zamanda nesne ve öznenin de birliğine işaret ediyordu. Kuram ve pratiğin tarih öncesinde ayrışması ise nesnenin ve öznenin birliğini zedelemektedir. Nesneyi dışlayan ekoller merkeze düşüncüyü koyarak idealist ve tinsel bir felsefe dünyasını oluştururken özneyi dışlayan ekoller ise materyallere bağlı bir fenomenler dünyası inşa ederler.

Dolayısıyla iki alan da kendisine ayrılan pratik alanın çıkarına göre bir hakikat yargısına varır ve öteki alana karşı bir refleksiyon geliştirirler. Söylencesel dizge ile felsefi dizgenin temel çatışması budur. Nitekim Adorno ve Horkheimer, *Teori ve Pratik Üzerine* isimli kitaplaştırılmış söyleşilerinde teori ve pratiğin tarih öncesi çalışma ve pratik bağlamında temellendirmesini yaparak bunu bütün uygarlık sürecine yayarlar.

Adorno ve Horkheimer'in temelde vurgulamak istediği konu, Aydınlanmanın uygarlığın evrimi ile koşut olduğu süreçteki özdeşlikleri tespit edip teori ve pratiğin ayrılmasının aynı zamanda Aydınlanmacı ve dizgeci felsefelerin bir neticesi olduğuna dayanmasıdır. Bütün bunları da “geleneksel kuram” adı altında sistemleştirirler. Söz gelimi Horkheimer, *Geleneksel ve Eleştirel Kuram* adlı kitabının *Materyalizm ve Ahlak* bölümünde şöyle söyler:

“Yeni dönemin idealist filozofları, bu gereksinimi ilkeler koyarak karşılamaya uğraşmışlardır. Rönesans'tan bu yana insanları kendi kendilerine yönelten koşullar uyarınca, insanlar bu maksimleri akıl yoluyla, yani ilkesel olarak genel olana yönelik gerekçelerle belgelemeye çalışmışlardır. Örneğin Leibniz'in, Spinoza'nın ve Aydınlanma'nın sistemleri ne denli farklı olursa olsun, hepsi de dünyanın ve insanın durumundan, belirli bir davranışı her zaman için uygun bir davranış olarak temellendirme çabasına tanıklık eder. Bu yüzden mutlak geçerlilik iddiasındadırlar. Yaşam son yüzyıllarda dinden olduğu gibi ahlaktan da o kadar çok uyum sağlama yeteneği istemiştir ki, içeriksel olarak üzerinde çalışılmış kurallar, ebediliğin sadece görüntüsünü bile koruyamamıştır” (2005, s. 52).

Dilthey, Avrupa'ya antik çağdan bu yana ortaya çıkan bütün felsefi görüşlere ilişkin araştırmasının sonucunda, bütün metafizik çabaların tek bir genel-geçer sistem kurmayı hedeflediğini ortaya koyar. (aktaran Horkheimer, 2005, s. 17). Rasyonel tarih yazımında da tin yalnızca kendisinden yola çıkarak geçerli bilgiler üretebilir. Kendi özü üzerinde düşünerek dünya ve tanrı hakkında ebedi geçerliliği olan ilkeleri keşfeder (Horkheimer, 2005, 87).

Horkheimer'in bu düşüncelerinden hareketle Aydınlanmanın felsefesinin ve diyalektiğinin temel yapısını kavramış oluyoruz. Düşünce dünyası birbirlerinden farklı görüşler içerse de hepsi tıpkı tarih öncesinde teori ile pratiğin, öznenin ve nesnenin birbirlerinden ayrılıp kendi hakikatlerini mutlak doğru kabul etmesi gibi bir mutlak hakikat yargısı etrafında küme oluşturur. Aydınlanma düşüncesinde akıl, bilim, deney alanına girmeyen her düşünce, düşünce kümesinden dışlanır. Bunun sonucu olarak dağılan her bir parça kendi mutlak gerçekliğini yaratır. Bu süreç modern döneme kadar uzanan 3000 yıllık aklın dönüşümünün bir tarihidir. Dolayısıyla Aydınlanmanın felsefi temelleri içerisinde göreceğimiz farklı felsefeler bizlere bir tutarsızlık olarak görünmemelidir.

Çünkü Aydınlanmanın ana momenti olan teori ve pratiğin birbirinden uzaklaşması ile oluşan özne ve nesnenin birbirini dışlaması tarih öncesinden tüm felsefi ve dizgeci geleneklere miras kalmış bir diyalektik belirlenimdir.

Adorno ve Horkheimer da bu bozulan birliğin sonucunda kavram ile şeyi birbirinden ayıran bir diyalektik belirlenim ortaya çıktığını ve bunun Homeros destanından Pozitivist bilime kadar ilerleyen bir çizgi teşkil ettiğini söyler (2014, s. 34). Bütün bu şema 18. yüzyıl Aydınlanmasının felsefi geleneğinin başat unsuru pragmatik ve araçsal akıl ile tüm felsefi düşünceleri etkisi altına alır ve pozitivist, pragmatist, işlevselci felsefelerin zihni örgüsünü inşa eder.

Modernlerden devrıldıkları sistemleri bozulan birlikte kendi hakikatleri olarak ortaya koyan filozoflar kendi düşüncelerini hakikatin ve gerçeğin biricik ve vazgeçilmez temsilcisi olarak sunarlar. Dolayısıyla temellerini Aydınlanmacı davranış biçimlerinde gördüğümüz ama sistemli olarak 16. yüzyıldan sonra ortaya çıkan yöntemler biricik yasa haline gelip 18. yüzyıl Aydınlanma felsefesinin müritlerine miras kalır. En nihayetinde Aydınlanmanın felsefi temellerini oluşturan bilimciliğin ana şeması birliğin bozulması, bütünlüğün dağılması ve mutlakçı ideolojilerin tin ve akıl tarafından genelleştirilmesi ile olmuştur.

18. yüzyıla geldiğimizde ise sistemleşen geleneksel ve prima felsefenin tarihsel yapıları her ne kadar yeni bir felsefi düşünce gibi gözükse de aynı sisteme dayanmaktadır. Copleston'un ifadesine göre asıl büyük etkiye sahip olan Newton ve Locke'tur ve tüm saldırılar us adına yapılmaktadır (2004, s. 13-14). Cassirer de bu dönem felsefesinin Voltaire, D'Alembert ve hatta Kant'a kadar Newton'un yöntemsel paradigmasına bağlı kaldıklarını ve aynı dili kullandıklarını dile getirir (2007, s. 38). Hatta Cassirer, 17. yüzyılın rasyonalistleri ile 18. yüzyılın pozitivistlere yol açan filozofların metafizik üzerine ne kadar anlaşmazlıkları varsa da özgül bir çatlak olmadığını söyler (2007, s. 46). "Yeni bilgi ideali sürekli ve tutarlı olarak Descartes ve Leibniz'in geliştirdikleri 17. yüzyıl mantığını ve bilim öğretisinin tasarımlarından hareketle gelişmiştir" (Cassirer, 2007, s. 46). Yani 17. yüzyıl rasyonalistlerinin geleneği daha sonra İngiliz Newton ve Locke'un etkisi altında pozitivist bir paradigma ortaya çıkarmıştır. Locke'un duyumculuğu da daha sonra Fransız filozof Condillac tarafından ruhsal alana uygulanmaktadır. Condillac o kadar ileri gider ki bütün bilgilerin duyumlardan elde edileceğini iddia eder.

Burada bir sorun ile daha karşılarız. Biz Aydınlanmanın tinsel ve akılsal tarafa varlık hiyerarşisinde önem verdiğini söylemiştik. Condillac ve duyuma önem filozoflar bazen duyumu

aklın dahi üstüne çıkartmak istemektedirler. Bu tarih öncesinde de izleri olan ve modern dönemde Descartes'ın sistemleştirmiş olduğu düalist yapıya ters bir durumdur. Ancak Condillac ve duyumcular da duyumu öne çıkarsa da kendi varlık alanlarını dizgeci ve geleneksel felsefenin varlığa bakış tarzındaki birliğinin bozulmasından dolayı hiyerarşik yaklaşırlar. “Condillac bir bakıma, Locke’çu felsefe ve bilgi teorisinin bir boyutunu dışsal duyumlarla ilgili olarak radikalize ederek materyalizme kapı açmıştır” (Çiğdem, 1997, s.50) Çiğdem belirtir ki Condillac var olanın, belli bir bütünlüğü olmadığı için bölünebilen maddelere indirgenebilmesi anlamında bir materyalist olmaktan çok Descartes’çı anlamda bir düalizme daha yakın gözükmektedir (1997 s. 50).

Çiğdem’e göre Condillac’tan sonra duyumcu felsefenin üst noktası Aydınlanmayı belirleyen bir düşünür olmamasına rağmen Helvetius’tur. Helveitus bütün ruhsal olayların duyumlar ve duyumsal algıyla açıklanabileceğini ve felsefenin bilime bağlanması gerektiğini düşünür (1997, s. 51). Görüldüğü gibi Helvetius’un varlık hiyerarşisinde duyulara verdiği önem onun rasyonalist mektebin duyuları paranteze alan yaklaşımlarına ters gibi görünse de aslında bu duyuları etiğe, bilime ve felsefeye uygulamaya çalışıp kötü olanı düzenli kılacağına ve eğitim ile iyileştirileceğine dair pozitif bir inanç besler. Bu şekliyle duyuları tümelin dairesine sokmaya çalışan tarih öncesi Aydınlanma ile bir ittifak halindedir. Bu noktada da Cassirer’in bu filozofların görüşlerinin birbirinden farklı olsa da aralarında özgül bir çatlak olmadığı önermesi haklı çıkmaktadır.

Zaten bu duyumculuğun ve pozitivizmin Fransız Aydınlanmasına mirası her şeyi açıklamaya muktedir doğa bilimlerinin toplum bilimlerine yayılacağı inancını içeren toplum mühendisliği adı altında bir hareket doğurmaktadır.

Ancak Fransız Aydınlanmasının bu toplum mühendisliğinden bahsetmeden önce İskoç Aydınlanmasının da Locke’tan miras aldığı deneyimciliği din ve sosyal bilimlere uygulama çabasından bahsetmemiz gerekmektedir.

Ahlaki akli bir zeminde alıp duygu ve tutkular zeminine kaydıran İskoçlar, bir yandan Thomas Hobbes’un etik egoizmini yumuşatma çabası sergilerken bir yandan da geliştirmiş oldukları “ahlak duygusu öğretisi” yoluyla moral değer ve doğruların bilgisini açıklamaya çalışmışlardır. (Cevizci, 2020, s. 58). İskoçların ahlaki duygu ve tutku zeminine kaydırmaları kendilerinden önceki rasyonalist mektebin varlığına ters bir tutum olsa da onların asıl büyük katkısı “sosyal

bilimleri veya insan ve toplum bilimlerini, doğa bilimlerini yaratmış olan vizyon ve metodolojiyle inşa etme teşebbüsünden meydana geldiği söylenebilir” (Cevizci, 2020, s. 58).

Yani tutkuları yok saymasalar da hükümler yine aynı ideolojik yapıdır. Hume merkeze kartezyen felsefedeki gibi cogito’yu alır fakat oradaki gibi dışarıdan değil, içeriden hareketle kurmak ister (Cevizci, 2000, s. 69). Ayrıca fikirleri o şekilde malzemelere ve izlenimlere indirger ki Kant’ın teorik alanda dışlayıp pratik alanda haklılaştırmaya çalıştığı Tanrı idesini doğrudan reddeder. Bu şekilde pragmatik bir bilgi anlayışının veya araçsal rasyonalizmin doğuşuna yol açmak bakımından büyük önem taşır. (Cevizci, 2000, s. 99) Hume’un bireysel olarak verilmiş niteliklerin tasvirleri dışında kalan her tür bilginin bilişsel değerini azalttığını, bilginin anlamını bu şekilde pratik açıdan yararlı ve vazgeçilmez olan yardımcı notlar toplamından ibaret olduğunu söyler. Böylece kendi varlık alanını gördüğü evrensel geçerli yöntem ile aynı yapının içerisinde ideolojik bir iş birliğinin temsilcisi de olur. Hume bununla da kalmayıp eksiksiz delillerle ortaya konan tek bir mucizevi olayın dahi olmadığını göstermek için, mucize öykülerine inanmayı, bir kez daha insanın psikolojik yapısıyla ve bu arada çıkar duygusuyla açıklamayı dener (Cevizci, 2000, s. 114). Bu suretle Hume tarih öncesinde bilgi adına tahakküme alınan söylencesel dünyayı modern dönemde de edebiyat diye bir kenara iter ve bunların ilkel atalardan kalıntı kalmış miraslar olarak görür.

Bütün bu bakış açısının Fransa’da uygulanması ise çok daha katı ve serttir. Fransız pozitivismi ve ampirizminin egemenliği sadece söylencesel dünyayı değil, geçmişin bütün yargılarını ilerleme adı altında yok etmek isteyen bir felsefi geleneği temsil eder ve bütün deneylerini ahlaka ve topluma uygularlar. Özellikle Montesquieu’nün *Tüze İncelemeleri* isimli eseri, Aydınlanma felsefesinin toplum bilimini pozitifleştirmesinin ve toplumun tek tek bireylere bakış açısının nasıl olduğunu en iyi örnekleyen eserdir ve o eserde şöyle söyler:

“Herşeyden önce insanları inceledim, ve şu inanca vardım ki bu sonsuz yasalar ve töreler türülülüğünde yalnızca özençleri tarafından güdülmüyorlardı. İlkeler biçimlendirdim, ve bu ilkelere kendiliklerinden uyan tikel durumlar gördü tüm ulusların tarihleri yalnızca doğan sonuçlardı ve her özel yasa bir başka yasaya bağlıydı ya da daha genel bir başka yasaya bağlıydı” (Copleston, 2004, s. 22).

Paragraftan da anlaşıldığı gibi Aydınlanmanın olgucu zihniyetinin bir yansıması olarak tek tek bireylerden yola çıkan Montesquieu bunlara dayanan ilkeler tespit eder ve bu ilkelere hareketle de birtakım genellemelere başvurur. Bu hem onun rasyonalist tarzını hem de üzerindeki Newton’cu ve ampirist etkiyi gösterir ve onun yöntemsel paradigmasının Aydınlanma felsefesinin paradigmasına bağlı kaldığını ortaya koyar. Ancak bu, Montesquieu’de Aydınlanmanın sadece

yöntemsel paradigmasını, bir başka deyişle pozitif ve ampirizmi toplum bilimine ve toplumlara uyguladığı anlamına gelmez. O her şeyden önce bir dizgeci felsefe ortaya koymak amacıyla olduğu için bu tür bir sistem belli ki bu çağın zorunluluğudur. Asıl önemli olan nokta onun Aydınlanma düşüncesinde fikri ve felsefi olarak yeridir. Copleston'ın aktardığına göre Montesquieu her şeyden önce değişmez, tanrısal yasalar kabul ediyordu (2004, s. 25). Bu yasaları Montesquieu doğa yasaları olarak adlandırır ve bunların pozitif yasalardan önsel olarak ortaya çıktığını söyler. Pozitif yasalar olarak adlandırdığı tabii olarak us tarafından ortaya koyulan Aydınlanmanın politik dizgesi idi. Bundan önce de politik toplumun yerleştirdiği tüm olumlu yasalara önsel olan bir doğal ahlaksal yasanın var olduğunu ileri sürüyordu (Copleston, 2004, s. 26).

Bu bağlamda Montesquieu'nün zorunluluklar alanına ait doğal yasaları ile Kant'ın saf aklın alanına ait fenomenleri, Montesquieu'nün yapay olarak akıl ile inşa ettiği politik dizge ile Kant'ın pratik akıl alanının Aydınlanmacı dizgesi aynı toplumsal düzen inşasından yola çıkmaktadır. Aralarındaki fark ise Kant'ın pratik alanda, dolayısıyla aşkın alanda, transandantal alanda ulaşmak istediği özgürlük dizgesinin Montesquieu'de somut bir felsefi düzleme oturmuş olmasıdır. O özgürlüğü nasıl sürdüreceğini ve nasıl düzleteceğine dair bir kafa yormaktadır, sadece soyut bir çözümleme yapmaz. "Politik özgürlük yalnızca istememiz gerekeni yapma gücünden ve istemememiz gerekeni yapmaya zorlanıyor olmaktan oluşur. Özgürlük yasaların izin verdiği her şeyi yapma hakkıdır" (Copleston, 2004, s. 26).

Özgürlüğün bu şekilde pozitivist bir yasa moment altına alınması onun sadece pozitivist bir dizge ile açıklanmasını sağlayan Aydınlanmacı felsefenin temelleri ile örtüşmektedir. Bunun diğer bir katı temsilcisi politik reformları ampirik ve pozitivist akıl ile gerçekleştirmeye çalışan ve Aydınlanmanın ilerleme utkusunun en önemli temsilcilerinden olan Voltaire'dir. Aydınlanma düşünürlerinin ilerleme utkusu hem politik bir hedef hem de insana aklının egemenliği ile mutlak kurtuluşa erdireceğine dair bir inanca sahip pozitif bir görüşün kültür tarihsel fenomenidir.

Voltaire'in ampirizmi ve pozitivismi bazı süzgeçlerden geçirerek geleneksel düalizm ve ahlaka karşı kendisine özgü evrensel bir çerçeve kurmaya çalışır. Diderot'un insanın özgürlüğü üzerine yazdığı düşüncelerinde değinmiş olduğu, insanın ilksel olarak özgürlüğünün duyular ve çevre tarafından belirlendiği ve dolayısıyla özgürlüğünün bir yanılsama olduğu görüşünü ahlakî birtakım mülahazalardan hareket ederek reddeder (aktaran Cevizci, 2020, s. 241). Dine zayıf ve cahillerin ahlakı, ahlaka da bilge ve güçlü insanların dini olarak bakar (aktaran Cevizci, 2020, s.

251). Bu da teolojiye karşı kurmak istediği ahlaki doktrini bize açıklamaktadır. Öte yandan Tıbbi Materyalizmin kurucusu olan La Mettrie modern düalizimde yer alan ruh kuramını reddederek tözsel ve tinsel görüşlerinin tersine materyallerin dünyasından hareket ederek bir felsefi düşünce ortaya koyar ve geleneksel düalizmin, “düşünüyorum o halde varım” önermesini, “ben bedenim düşünüyorum” diye değiştirir (Cevizci, 2020, s. 263).

Burada daha öncede bahsettik ki Voltaire, La Mettrie gibi Aydınlanma filozofları metafizik spekülasyonlara kapalıdır. Ondan dolayı kendilerinden önceki Descartes gibi rasyonalistlerin düalizimde nesnel olarak açıklayamadıkları şeyleri kabul etmezler. Ancak unutmamak gerekir ki Descartes gibi rasyonalistlerin katkısı varlığı düşünmeden başlatmaları ve tarih öncesinde bozulan birliğe ortak olmalarıdır. Voltaire de diğer metafizik spekülasyonlara ters düşen Aydınlanma dönemi filozofları gibi bu yargının bir temsilcisi olmaktan uzak değildir. Çünkü o da geleneksel kuramın genelleştirmiş olduğu varlığı kendi hakikatinin yargısından başlatıp mutlak gerçekliğe ulaşma doktrininde materyalizme saplanmış ve bozulan birliğin yalnızca bir parçasını oluşturmaktadır. Yani aslında Aydınlanma felsefesinin de geleneksel kuramın oluşturduğu tarihsel yargı da öznel felsefelerde bile nesnellik tutkusundan başka bir şey değildir.

Söz gelimi duyumculuğu ile ünlü olan ve “Heykel Adam” metaforu ile Aydınlanma materyalizmini temsil eden pragmatik Condillac da metafizik ve etiği geometri gibi kesin bir dal haline getirmeye çalışır. Fransa’da politik ilerleme idealini bir proje haline getiren ansiklopedinin mirasçısı D’Almbert de doğayı ve politikayı matematikselleştirmek isteyerek 18. yüzyılın düşünce mirasına katkıda bulunur. Condorcet ise felsefi aklın söylencesel dünyaya karşı hakimiyetini tarım kültüründen uygarlığa kadar ilerleyerek giden bir sürecin sonu olarak görmektedir.

Buraya kadar her Aydınlanmacı felsefenin temel utkusunun akıl, nesnelleştirme, bilim, matematik olduğu açıkça ortadadır. İlk çağda ilk önce beden akla bağlandı. Daha sonra tin ve ruh akıl yerine geçip yüceleştirildi ama düşüncenin temel noktası değişmedi. Tinin soyutluğu ise modern dönem Aydınlanmasında yerini materyalizme ve pozitivistliğe bıraktı. Çünkü tüm her şeyin bilinebilirlik iddiası bir noktadan sonra tıkanı. Modern Aydınlanma da tüm her şeyi kendi aklın sınırları çerçevesinde bilinebilir kılmaya çalıştı. Ulaşamadığı şeyleri ise bir kenara itti.

Bunu felsefi bir sistem olarak ise Comte getirdi. Artık gözlem alanı dışında olan hiçbir şey sınınamadığı için etki alanı kalmamış oldu. Montesquieu’de toplum bir nesne bir şey idi ve analiz

ile gözlem ile fen bilimlerinde olduğu gibi incelenmeye muktediri. Comte da bu suretle sosyal bilimlerde ulaşılamadığı şeylere karşı yorumları kapatıp toplumu doğa bilimleri gibi incelemeye başladı. Bu en son kısımda Viyana Okulu isimli pozitivist okula kendini bıraktı ve okulun düşünürlerinin temel momentleri artık “doğrulanabilirlik” ilkesi oldu.

Bütün bu mektepler Aydınlanmacı akıl ile toplumun anlaşılacağını ve gelecekte mükemmel bir topluma doğru gidileceğine doğru bir tasarı beslerler. Bunun somut halini Comte’un teoloji ile başlattığı insanlık durumunu ilkel olarak nitelemesi ve en son ulaştığı pozitif durumda insanı kurtuluşa erdirmesinde görürüz.

1.5.3. Aydınlanmanın İdealleri

Buraya kadar Aydınlanmanın kavramsal ve tarihsel içeriği hakkında bilgi vermiş olduk. Peki bu bölümde kastettiğimiz idealler nelerdir ? İdeal kelimesinin zihnimizde ilk çağrıştırdığı şey felsefi idealizmdir. Bu felsefi idealizm tarih öncesinde maddenin yerine tinin içkin olduğu bir varlık düzlemini, maddeye düşüncenin fikirlerinin aktarılmasını öngören varlık tasarımını esas alır. Buradaki kasıt ise Aydınlanmanın “hedefi” anlamında kullandığımız ideal kelimesidir. Aydınlanmanın hedefleri zaten felsefi düşünüşün söylencesel korkulara karşı ortaya çıktığı ilk dönemlere dayanmaktadır. Burada da bu konuyu daha açık bir şekilde tartışma imkanına sahip olacağız.

İlk olarak söze Adorno ve Horkheimer’in, “En geniş anlamda ilerlemeci bir düşünme olarak Aydınlanmanın öteden beri hedefi, insanları korkudan arındırmak ve efendi konumuna getirmek olmuştur” cümlesiyle başlamakta yarar var (2014, s. 19).

Burada dikkatimizi çeken 3 şey vardır. Birisi ilerlemeci düşünme, birisi insanları korkudan arındırmak, diğeri de onları efendi konumuna getirmektir. Korku fikri ilk bölümde anlattığımız meselenin ana motifi olup insanlığın varoluşun korkunçluğu karşısında realiteyi örtmek için uygarlık ve kültürün gelişimine paralel olarak bastırılmış olduğu bir duygudur.

Bu korkunun katmanları hem dolaylı olarak hem de dolaysız olarak tarih öncesindeki söylencesel yapıdan gelen bir mirastır. Freud bunu “bastırılma” kuramı ile açıkladığı totem ve tabuları insanlığın fallik gelişiminde kendi bireysel tarih öncesinin korkusunu barındırmaktadır. Uygarlığı bütün ahlaki şeması çocuğun ilksel isteğini yasaklayan babanın kurmuş olduğu korkunç perhize

denk düşer. *Totem ve Tabu* isimli kitapta çocuklar birbirleri ile ittifak kurarak arkaik gecede tüm erklerin sahibi olan babayı öldürseler de çeşitli ritüeller, bayramlar ile kaos ve korku günlerine dönmek için ona ağıt yakarlar. Freud'a göre işte bu şema insanların ilk tabusunu oluşturur ve tek Tanrı dinlerin ahlaki düalizmi bu tabunun mirasını alır. Korkulacak erkin yasaklamış olduğu kategoriler de kaotik duruma geri dönmek için yasaklanır. Freud'un kuramına göre bilinçaltında yer alan ve korkular ancak rüyalarda ya da sanat yolu ile ortaya çıkmaktadır. Uygarlığın aydınlanmanın tarih öncesinden başlayan fallik ilerleyişinin logosu bağlı düşünce ile söylencesel dünyayı bastırması da kendi tarih öncesi korkusunu unutmaya çalışmaktır.

İşte kısaca anlattığımız bu şema Aydınlanma diyalektiğinin temel şemalarından bir tanesidir. Çünkü Adorno ve Horkheimer'ın da dediği gibi Aydınlanmanın da öteden beri hedefi insanları korkularından arındırmaktır. Bu, tarih öncesinde totem ve tabular ile yapılmakta iken logosantrik düşünce ve Aydınlanmacı düşünce bunu doğrudan söylencesel alanı düşünce kategorisinden dışlayarak yapar.

Aydınlanmanın tarih öncesinde korku nasıl ilksel dönem ile ilişkili ise erken modernizm ve modern Aydınlanma dönemlerinin korkusu, kişisel tarih öncelerini oluşturan skolastik dönemin söylencesel dünyasıdır. Çünkü Skolastik dönemlerde egemen erk gotik bir atmosfer üzerinde cereyan ederek kültür tarihsel olarak Orta Çağ'ın mitik dönemini oluşturur. Aydınlanmanın hedefi de bu kaotik mitsel döneme son vererek düşüncenin akim olduğu ilerleme idealini gerçekleştirmektir.

Yani diyebiliriz ki Aydınlanmanın sonucu ve en belirleyici hedefi ilerlemeciliktir. Aydınlanma hareketi içinde yer alan düşünörlere göre Avrupa Orta Çağ boyunca süren bir batıl itikatlar ve bağınazlık dönemini geride bırakmıştır. Bu bağınazlığın yokluğunu, din karşısında kesin bir zafer kazanan bilimin etkisi büyük ölçüde doldurmuştur (Cevizci, 1999, s. 99). Bunu tamamlayan şey ise sınırsız iyimserliktir (Cevizci, 1999, s. 89).

Aydınlanma düşünörleri bu ilksel korkuları, itikatları ve bağınazlıkları yeneceklerine koşulsuz bir şekilde inanmışlardır. Bu koşulsuz inanç ve sınırsız iyimserliği sağlayan şey kuşkusuz bilimsel bakış açısının ilerlemesi, düşünce dünyasında bilimsel erkin gücünün artması, insanın rasyonel bir şekilde varlığı anlamaya yönelik çabaları ve en nihayetinde bütün bunların devlet politikası haline getirilerek eğitim ile insanı olumsuz durumdan olumlu duruma geçirebileceklerine

duydıkları pozitif inançtır. O halde Aydınlanma felsefesinin ilerleme idealleri ile tarih öncesinin aydınlanma erki arasındaki fark kitlelere nüfuz olanağının artmış olmasıdır. Çünkü modern dönemin ilerleme idealleri sadece düşünürlerin varlık hakkındaki yorumları, dilsel düzlemde bireyin varlığı kavrayışı şeklinde değil, toplumdaki her bireyin ilerleme ideallerine paralel olarak eğitilmesi yönündedir.

Modern Aydınlanmanın diğer bir ilerleme motifi ise şimdiye kadar anlatmış olduğu ilerleme idealinden farklı kültür evrimsel bir bakışı içermektedir. Bunun kurucusu Turgot'tur. Turgot ilerleme fikrini kültür tarihine yayarak üç dönem üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bunu tarım ile başlatır ve tarımdan sonraki ticari daha sonra kentsel döneme yani uygarlığın üst aşamasına geçeriz. Dolayısıyla buradaki ilerleme motifi kültürün ve kültürel faaliyetlerin en düşük serüvenden başlayıp tinsel bir şekilde yukarıya doğru ilerlediği ve en sonda tahayyül edilen bir refaha yönelik idealdir.

Condorcet'in düşüncesi de 10 dönemde incelenir. Onun düşüncesi içerisinde gördüğümüz temel husus yine mutlak ve iyimser bir bakış açısının, tarihin ilerleme doğrultusunda bir daha geri döndürülemeyecek şekilde mutlak refaha gidişi ön görmesinde yatar. Bu haliyle bir ütopya da kurmuş olur. Daha sonra bunun en pozitif momentini teolojik halden başlayıp pozitif hal ile sona eren Comte'un evrimci bakışında görmekteyiz. Tüm bu yaklaşımlar kültürün evrimsel bir şekilde ilerlediğini kabul eder ama bu evrimin refah ile son bulduğuna inanan bir yapı oluştururlar. Yani tarihte olumsuz bir durumdan olumluya doğru bir gidiş vardır. Bu aynı Hegel'in özgürlük felsefesindeki çatışmacı bilincin ulaştığı sentez ve Marx'ın sınıfsız toplum ile son bulacağını öngördüğü ütopyik bakış gibidir. Ayrıca Kant'ın Aydınlanmaya giden çağı tanımlarken hissettiği pozitivist moment de dünyada ebedi bir barışın kurulacağına dair duymuş olduğu optimist ilerlemeci inançtır.

Hepsinin ortak noktası da dünyadan arındırılması gereken büyü ve söylene fikridir. İşte Aydınlanmanın en temel hedefi budur. İnsan, mutluluk ve refahı ancak büyü ve söylenmeden düşünce, matematik ve akıl aracılığıyla kurtulduktan sonra sağlayacak ve ileriye doğru gidecektir. Buraya da karşımıza çıkan temel motif aslında "insanın mutluluğu" dur. En başta Adorno'dan alıntılıdığımız cümlede "insanları efendi konumuna getirmek" motifi de bu bağlamda dikkate değerdir.

Çünkü yeryüzünde her şeyin ölçüsünü insana göre düzenlemek, teolojide dünyayı insana kul köle eden bakış açısının seküler üretimidir. Teolojinin hukuku varlık hiyerarşisinde insana ayrıcalıklı bir konum vermiştir. Teolojide insan yaratılmışların en şerefliisidir. Ancak bu konumu belirleyen bir üst erek vardır. Teolojide bu üst erek Tanrı'nın kendisidir. Klasik çağlarda ise Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olan hükümdardır. Aydınlanmada ise metafizik diskurlar reddedilse de hümanizm ve akılcılık ile dünyanın merkezine yine insan zihni ve birey geçer. Hatta doğa ve yeryüzü yalnızca insanın mutluluğunu sağlamak için kullanılacak bir araçtır. Adorno ve Horkheimer, Bacon'cu ampirizme dayandırdığı bu durumu “insanların doğadan öğrenmek istediği şey doğaya ve insanlara tümüyle egemen olmak üzere doğayı kullanabilmektir” diye özetler (2014, s. 20).

Bu suretle modern Aydınlanma tarih öncesinde bozulan özne ve nesne birliğinin dağılmasını yasallaştırır. Doğayı hükümlan öznenin ilerlemesi için kullanılacak bir nesne olarak görür ve bunun gerçekleşmesi için insan merkezli felsefe ve akıl ideaları ile politik bir dizge yaratma hedefinde bulunur. Bu durumda da politik özgürlük, bireysel özgürlük, özgürlüğe ulaşma gibi sorunlar modern Aydınlanmanın sorunlarını teşkil edecek ve onun bulduğu politik çözümler modern çağın taşıyıcısı olacaktır.

Örneğin Kant'ın Aydınlanma ideallerinin hedeflerinden birisi daha önceki bilinç felsefesinin mensuplarının özgürlüğün temelini pratik alanda kuramadıkları ve metafizikte kaldıkları gerekçesi ile politik bir özne yaratma idealiydi. Yukarıda da anlattığımız gibi bunu sağlayacak şey de insanlığın erginlikten yani Aydınlanma öncesinden çıkmasına bağlıdır. Kant'ın felsefesinde teorik ve pratik aklın arasında ayrımı yapabilenler ancak erginliğe geçerler. Çünkü özgürlük, Tanrı gibi kavramları teorik aklın sınırları içerisinde düşünmek onun birtakım zorunluluklara ait olduğu gösterir ve bu zorunluluklara bağlılık düşüncesinin önünü tıkar.

Onun için Kant aşkın olarak bir alan düşünür ve bu alanın zorunluluklarının ön koşulunun aklın işlevleri olduğunu ortaya koyar. Bu şekilde düşüncesini kuran insan metafiziğe sapmayacaktır ve kendi aklını kullanma cesaretini gösterecektir. O halde tek tek bireylerin özgürlüğü toplumdaki yurttaşların özgürlüğünü sağlayacak, aklın sınırlarının bilinmesi özgür olan yurttaşların evrensel bir hukuk sistemi oluşturmasını sağlayacaktır.

Cevizci, Montesquieu'nün daha sonra bu özgürlük kavramı idealini politik bir biçimde ortaya koyduğunu ve özgürlüğü politik ve bireysel olarak ikiye ayırdığını söyler (aktaran Tuncel, 2019,

s. 17). Bu görüşünde de yine akli yasa yapma gücünü ön plana çıkartarak kurucu yanına atıfta bulunur ve kuvvetler arasındaki ayırım ve dengenin bu politik özgürlüğün temeli olduğu vurgulanır. (aktaran Tuncel, 2019, s. 18). Bu şekilde Montesquieu de Kant da aslında bir Cumhuriyet rejiminin izlerini bize vermektedir. Bu ancak tenkidin ve pozitif bilginin birleşerek bütün zincirlerinden kopardığı hakikat ile mümkün olacak bir idealdir (Hazard, 1973, s. 124-137) Bütün bunların sonucunda da insan artık ilkelikten, korkudan, kaostan çıkarak uygarlığa, mutluluğa ve refaha erişme imkanının olanağını arayacaktır.

1.5.4. Aydınlanmanın Ahlakı

Ahmet Arslan *Felsefeye Giriş* isimli kitabında ahlak kavramını incelemeyen önce bu kavramı temellendirmek için “değer” ve “olgu” kavramlarını inceler. Olgular bilindiği gibi ölçülebilir, hesaplanabilen ve herkesçe kabul edilen birtakım kavramlar iken değerler ise bir olayın ya da olgunun “iyi” mi “kötü” mü olduğu hakkında verilecek bir yargının ismini taşımaktadır (Arslan, 2019, s. 117). Ancak değerlerin “iyi” ya da “kötü” kavramları adı altında sınıflandırılması hem tek tek bireyler hem de çağlar boyunca değişen zevklerin gelişimi açısından tartışmalı bir konudur.

Dolayısıyla biz değerlerin subjektif olduğuna kanaat getiririz. Ancak herkes tarafından “iyi” ya da herkes tarafından “kötü” olarak kabul edilen nesnel ölçütlere sahip değerler yok mudur ? Ahlakın temel sorusu da bu değerlerin genele yayılıp yayılmayacağı ya da kendi kuramlarının bir genellik oluşturup oluşturmayacağı üzerine olmuştur. Hakikat şu ki “iyi” ya da “kötü” gibi değerlerin nelere içkin olabileceği çağlar boyunca değişmiş bir durumdur. Ancak böyle olmasına rağmen ahlakın temel bir yapısı vardır ki o da toplumsallaşma ile birlikte ivme kazanmış olmasıdır.

Çünkü insanlar klanlar halinde yaşadığı ilk çağlardan itibaren kendi ölçütlerinin ve yaşama tarzlarına içkin değerlerin belirli ahlaki kategoriler etrafında şekillendirmiştir. İlk ahlaki kategoriler klanların aile yapısının işleyişinden, babalık ve annelik kurumlarının toplumsal işlevinden, dini ritüellerden doğmuştur. Adorno da ahlak kavramının kökenine girerken onun temellerinin her türlü felsefi düşünmeden önce törelerde yattığını iddia etmektedir (2015, s. 21).

Ancak bunun teolojik işlevi Sokrates’in ahlakı bir bilim gibi insandan bağımsız bir nesnellik olarak düşündüğü dönem yasallaşmış olmaktadır. Öte yandan Platon insandan bağımsız olarak

düşünmüş olduğu ahlaki bildiğimiz gibi onun görüngenü dünyasının dışındaki idealara dayandırmaktaydı. Onun törel yapısı ise söylediğimiz gibi toplumsallığından gelmektedir. Bu toplumsallık da belirli bir çıkara yönelik pratik faydaların sonucu doğmuştur ve esasında “toplumu düzenleme” ilkesine dayanmaktadır.

Düzenleme ilkesi de ilk toplumsal sistemlerin oluşumunda anlattığımız gibi usun kurucu işlevi, pratik amaçlı çıkar gibi kavramlara dayanmaktadır. Aydınlanmanın ahlaki da belirli bir düzen inşasının doğrutusunda aynı prensiplerin varlığına koşulludur. Örneğin Platon’un felsefesi Atina polisinin çöküşü ile ortaya çıkmıştı. Aydınlanma ahlakının amacı da eski davranış kurallarının işlevini yitirdiğini düşünen filozofların yeni kalıpları evrenselleştirme amacı ile ortaya çıkarmış olduğu bir davranış sistemi modelidir. Ancak tarih öncesinde tartışma konusu olan şey neyin “iyi” neyin “kötü” değerler kategorisinde değerlendireceği üzerineydi. Çünkü söz gelimi teolojik düşüncenin klan içerisindeki tutumu bedeni ahlaki kategori içerisinde “kötü”, “geçici” olarak değerlendirmişken diğer tarafta ebedi olan “ruhu” “iyi” kategorisi içerisine koyarak bir sistem inşa etmeye çalışmıştı.

Aydınlanmanın ahlakında ise ruh metafizik işlevini yitirdiğinden teolojik hüviyetten sıyrılır ama yerine usun işlevlerini ikame eder. Buradaki temel düşünce ise değerlerin iyi ve kötü olarak ayrılmasının kökeninde yatan diyalektik gerilimdir. Bu gerilim enerjisini tarih öncesinden Aydınlanmaya kadar aktarmıştır. Özellikle Homeros çağı bir epik ve destan çağının getirmiş olduğu toplumsal ayrışmalar ve savaşlar çağı olduğu için diyalektiğinde “iyi” ve “kötü” mirasını yasallaştırmıştır. Nitekim Homeros’un iyi olarak belirlediği değerler gerçekleştirmek için mücadele verdiği Batı aklının egosunu temsil ederken kaçmak istediği haz ilkesine hitap eden sirenler kötü kategorisine aittir.

Aydınlanma çağının mutlak iyisi ise usun kurucu işlevidir. Daha sonra gelecek rasyonalist, doğalcı ve pragmatik eğilimler de ahlakın tamamen ilkeler altında evrenselleştirilmesini sağlayan ve evrensel bir insan arketipi yaratmaya yönelik yönelimlerden oluşmaktadır. Kant’ın Aydınlanma ahlakının bir yansıması olarak kabul edilen ünlü kategorik buyruğu ve ödev etiği de bu evrensel insan arketipi yaratma işlevini yerine getirmek için ortaya koyulmuş bir yasadır. Burada yine Kant’ın, aklın kurucu işlevleri arasında saydığı saf akıl ile pratik akla değinmek gerekir. Kant’ın bilme yetisini duyular ile sınırladığını ve fenomenlerden alınan bilgilerin zorunluluklara sahip olup yeter-sebep ilkesi içinde şekillendiğine dair önermesini biliyoruz. Kant bu önermesi ile Aydınlanmacı aklın neleri bilip neleri bilmeyeceğinin sınırlarının çizmek

istemmişti. Ancak aklın asıl yapısal işlevi ise pratik akıl tarafındadır. Çünkü saf akıl zorunluluklar içerisinde hareket eder ve özgürlüğe içkin değildir. Sadece verili olan şeyleri bilebiliriz. Ancak aklın kurucu işlevi zihinde gerçekte var olmayan birtakım tasarıları yaratan pratik aklın işlevidir. Bu tasarımlar gerçekte somut olarak var olmasa da zihinlerde söz gelimi Tanrı idesinde, özgürlük idesinde ve konumuzu ilgilendiren ahlak idesinde tasarımlarını bulur.

Bu şekilde zihin saf akıl içerisinde zorunluluklara sahip olduğu için ötesine geçemediği şeylere geçme imkanı elde eder. Kant da aklın bu kurucu işlevi ile objektiflik ilkesine sahip bir ahlak tesis etmek ister. Bu objektiflik ilkesini tesis edecek şey de onun ödev etiğidir.

Kant ödevin bencil bir amaç ve çıkar için değil, kendinden a priori olarak ödevde uygun olduğu için yapılması gerektiğini söyler (aktaran Karamolla, 2019, s. 43). Bu düşüncede Kant'ın ödevinin evrensel ve herkes tarafından uyulması gereken bir ilke olduğu açıktır. Çünkü ona göre ödevin kaynağı yasadır, ödevin kaynağı kurucu akıldır. Akıl tarafından kurulmuş ilke aynı zamanda tartışılmaz iyi ilke olduğu için ödev etiği karşısında her insan onu içselleştirmek için ona uymak zorundadır.

Bunu uygulamak için oluşturduğu ahlaki yasa ise koşulsuz buyruk ya da kategorik imperatif terimidir. Bir eylemi yaparken biz o eylemin sonucunda alacağımız bir ödül ya da yiyeceğimiz bir cezayı düşünerek o eylemi yapıyorsak Kant'a göre koşullu bir buyruk ile hareket etmekteyiz ve her bireyin ödül-ceza sisteminde yapacağı eylem ve alacağı ödüller farklı olduğundan eylemelerimiz sübjektiflik altında şekillenecektir. Oysa Kant'ın koşulsuz buyruğu sübjektif olanı dışlayarak insanın karşılığında herhangi bir ödül ya da ceza almadan yani koşulsuz bir şekilde o ilkeye riayet etmesini esas alır. "Eylemi, herhangi bir amaçla ilgi kurmadan, yani başka herhangi bir amaç gütmeyen, kendisi için nesne zorunlu olarak ila neden kesin buyruk zorunlu bir ilke olarak geçerlidir" (Kant, 2002, s. 31).

Bu da ödev etiğinin sağlaması, ödev etiğinin yasası demektir. Ancak insan bu yasayı, bu etiği neye göre kuracaktır? Yani insanın üzerinde evrensel olarak anlaşabileceği bir değerler sistemi var mıdır? O değerler herkesi üzerine ittifak halinde olduğu değerler kümesi midir? Bu sorunun cevabını Kant da tarih öncesi ahlak bilimini tesis eden filozofların cevabında da olduğu gibi "iyi" idesi çerçevesinde örgütlendiğini görürüz. Ahlak kuramlarında iyinin değer ölçütü her zaman aynı değildir. İyi olarak kategorize edilen şey yukarıda da söylediğimiz gibi önceden haz da olabilir, pratik çıkarlar da olabilir. Nitekim hem pragmatist ahlak felsefeleri hem de hazcı ahlak felsefeleri

tarih boyunca var olmuştur. Hatta henüz toplumsal sistemlerde ahlak kurumu oturmadan önce esas olanın hazzı tutum olduğu da açıktır. Ancak bu bir ahlaksal sistem değildi, çünkü ilkelerin hazzı tutuma karşı öteki konumunda tuttıkları bir ilke yoktu. Aydınlanmanın ahlakı ise tarih öncesinden bu yana hazzı kısıtlama içerisinde olmuştur. Bunun ilk örneklerini Weber, Pürüten ahlakının çalışmayı etikleştirerek bireysel arzuların feragat etmeye zorlayan sisteminde görmüştü. Asıl meselemiz Kant ahlakında ise koşulsuz buyruk olarak itaat edeceğimiz iyi idesi ise “iyi irade” yani iyi isteme üzerine kurulur. Bunun öte tarafında insanların doyumsuz olmasından ötürü gelen kötü isteme vardır. Bu kötü isteme de umumiyetle haz ile ilişkili unsurları da barındırır. İyi isteme ise Aydınlanmacı ve Püritenci ahlakın doğrultusunda evrensel hizmet eden isteme olup sistem felsefesi inşa etme ve ahlakın gereği gibi bir düzen kurma esasına dayanır. Cevizci, Kant’ın etik teorisinde insanı akıl ya da rasyonel, arzular ya da doğal boyut olarak ikiye böldüğünü ve insanın doğal yanına en küçük bir tatmin veya gerçekleşme hakkı tanımazken, akla doğal istek ve arzularımızı bastırma görevi verdiğini söyler (2020, s.27). Dolayısıyla Aydınlanmacı ahlakın haz ve doğa kategorilerini yadsımış olduğu bir gerçektir.

Adorno’nun *Negatif Diyalektik* isimli kitabı da aslında Platon’dan Hegel’e kadar giden sistem felsefeleri adı altında kategorize ettiği olumlayıcı diyalektik yoluyla Aydınlanma ahlakının sistematik yapısını ortaya koymaktadır. Hegel’e kadar tüm felsefi gelenekler içeriksiz diye kenara atmış olduğu bir varoluş vardır. Adorno bunları tikellikler olarak belirtir. Bu tikellikler aynı zamanda ahlakın yadsımış olduğu tek tek doğa ve haz kategorileridir. Evrenselde ise her şey mükemmeldir ve mutlak hedef mercisi orasıdır. Ahlakın ortaya koymuş olduğu insanın mutlu yaşama istemine cevap olarak Aydınlanmanın kökeninden itibaren bu evrensel yer almaktadır. Söz gelimi idealar evreni içerisinde her şey kusursuz, her şey mükemmeldir. Hegel’in sisteminde sentez sonucu oluşan özgürlük mutlak tinin gerçekleşimidir ve geneli temsil eder. Kant’ın ebedi barış rüyası ve kategorik imperatifleri de bu bağlamda genelin çıkarını temsil etmektedir.

Adorno ve bu ahlaki yapının kavramsallaştırılmasını *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabında, *Minima Moralia*’da, *Ahlak Felsefesinin Sorunlarında* modernliğin tarih öncesi, Homeros öncesi vs. yaptığı ayrımlar ile ortaya koymaktadır. Yani bu ahlaki diyalektiğin kökeni modernliğin tarih öncesinde de vardır ki aslında bu Aydınlanma diyalektiğidir. Tikellikler evrensel olarak belirlenen tümelin etkisindedir.

Aydınlanmanın ahlakı o halde bir tümellik ahlakıdır. İnsan hakları bildirgesi de zannediyorum ki Kant’ın ideal olarak gördüğü ebedi barış rüyasının bir aşamasıydı. Tek tek bireylerin hakkını göz

ediyor gibi görünmektedir. Ancak evrensel bir arketip yaratma inancından gelen tümellerin diskurlarıdır. Bu yolla da tek tek çoklukların, daha iddialı söylemek gerekirse bireyin silinmesidir.

Bütün ahlaki değerler tam bir yasal güvenceye kavuşmuştur. Artık hiçbir şey dışarıda bırakılmamıştır. Aydınlanma ahlakının olumlayıcı diyalektiği henüz tarih öncesinde insanlığın geride bıraktığı kaosa karşı ikame ettiği düzeni esas alır. “Kant’ın ahlak felsefesini temellendireceğimiz şeylerden bir tanesi de kaos korkusudur”. Ondandır dolayı “hiçbir şey dışarıda kalmamalı, bütüncül yasa çerçevesini bozacak hiçbir şey olmamalıdır” (Adorno, 2015, s. 50).

Aydınlanmacı ahlakın temel doktrininden biri de her ahlak kuramında olduğu gibi evrensel olarak ifade ettiği mutluluğu ulaştırmaktır. O zaman Aydınlanmacı ahlak her ne kadar kendisini objektif bir ilke olarak kursa da aklın işlevinden ve kendi kuramını evrenselleştirmesinden ötürü bir o kadar da sübjektiftir. “Bu da ahlakın en üst ilkesinin yani kategorik buyruğun aslında mutlak olarak nesnel anlamda geçerli şey olarak öznel akıldan başka bir şey olmadığını söylemeyi mümkün kılar. Tam karşıtı ise nesnel olarak var olan geçerli bir ilkenin varlığını yadsıyan kuşkucu yaklaşımdır” (Adorno, 2015, s. 38).

Adorno’nun bu tespitini haklı çıkaran şey de aslında ahlaki ilkelerin objektif olmayan bir aşkın alanda çıkarılıyor olmasından ve böylece Aydınlanmanın kaçmak istediği metafizik ile bağlantı kuruyor oluşu ile kanıtlanmaktadır. Zaten Adorno Aydınlanma filozoflarının da pratik akıl tarafında olduğunu söyler. Kant’ın ahlak kuramından sonra Fransız Aydınlanmacıların da tutumu büyük ölçüde bu tarafta olacaktır.

Örneğin Voltaire de gerçek iyinin erdem ve ödevde aranması gerektiği fikrindedir. Cevizci de Maupertius’un mutluluğu sağlayacak olan ahlaki ölçütleri matematiksel veya aritmetiksel bir yaklaşımla ele aldığını söyler (2020, s. 229). “Hayat, ruhun ölücü ve kendisinden başka hiçbir şeye ihtiyaç göstermeyen hazlarıyla ancak mutluluğa kavuşabilir” (2020, s. 230). Onun hazdan kastı da evrensel kavramların hazlarıdır. Yani manevi hazlardır. “Manevi hazların en önemli iki tanesi de adaleti yaşamak ve hakikati kavramaktır” (Cevizci, 2020, s. 230). Helvetius ise bireyin topluma, benin cemaate yabancılaşmasına yol açacak şekilde, birbirinden kesin çizgilerle ve mekanik tarzda ayırır ve dolayısıyla etik için tamamen sübjektivist bir çerçeve oluşturur ve ahlak yargıların yegane ölçütünün birey olduğuna inanır. Ancak Helvetius her ne kadar bireyin ölçüt alınması gerektiğini söylese de insanın sadece tutkuların manipülasyonu yoluyla ahlaken daha iyi bir hale getirileceğini ve sadece bu şekilde genelin çıkarına hizmet edebileceğini söyler.

Bütün bunlar tarih öncesi kent devletinde ortaya çıkmış olan özel ve kamusal alanın ayrılmasının yasallaşmasından başka bir şey değildir. Çünkü ahlakın değişmez, herkes tarafından kabul edilebilir bir düzenleyici tin tarafından yönlendirilmesi Sokrates'ten beri vardır. Ancak modern Aydınlanmada biz görüyoruz ki düzenleyici tin artık Hegel'in tin ile özdeşleştirdiği devletin kendisinde somutlaşmıştır. Bunun aracılığı ile ahlakı yönlendirme işlevi erkini devletin kendisine terk etmiştir. Yönlendirme işlevi kamusal alanın düzenini koruması için yapılandırıldığından bu şekilde a priori olduğu söylenen ve yarar götmeyen bir ahlak anlayışı tesis etmek isteyen Kant'ın önermeleri sadece teoride koşulsuzdur. Çünkü bütün felsefi ve toplumsal dizge nesne olarak koşullanmıştır. Dolayısıyla Aydınlanma ahlakı aslında kamusal alanın, özel alanda bile bireyin eyleme kapasitesini belirlenmesine dayanır...

1.5.5. Aydınlanmanın Aydınlanmış Eleştirileri ve Sözleşmeler Çağı

Buraya kadar Aydınlanmanın belli başlı kategoriler altında bir davranış biçimini nesnelleştirdiğini ve modernlik ile birlikte bu kategorilerin düzenleme adı altında ahlaka, tek tek bireylere ve topluma teşmil edildiğini gördük. Bu tabii olarak düşünce evriminin ilerleyişinin bir sonucu idi. Ancak biz mitten aydınlanmaya kadar olan düşünce evriminde belli başlı kategorileri bastırma ve onun yerine ideanın istemini ikame ettirmeye çalışan bir yapı olduğunu biliyoruz. Bu yapı ise tüm nesnellik iddialarına karşı bir objektiflik gösteremez. Çünkü Ovidius'un da dediği gibi "biz yasaklananı arzularız" (Nietzsche, 2015, s. 150). Yani yok edilmek istenen her idea özdeşini üretir ve kendi çağında farklı biçimlerle tekrar karşımıza çıkar.

Dolayısıyla düşünce evriminin içerisinde bir homojenlik beklemek tutarlı olmaz. Kimi zaman Apollonik ilkenin egemenliğinin en yükseğe çıktığı zamanlar bile Diyonizyak varlığın coşkusunu biz sanat eserlerindeki dışavurumlardan fark ederiz. Söz gelimi 18. yüzyıl İngiliz romanında Robinson Crusoe'nun Apollonik düzen istemi Gulliver'in fantastik ülkelerinde yerini Diyonizyak bir düzen karşıtlığına bırakır. Yani tek bir düşünce ilkesinin etrafında kümelenen bir homojenlik birçok durumda geçerli olmayabilir.

Bu bölümdeki hedefimiz ise söylememizi farklı bağlamlarda kanıtlamak olacak ve Aydınlanmanın içinden kendisine yönelik gelen eleştirileri ortaya koyacağız. Ancak Aydınlanmanın içinde çıkan eleştiriler lafına dikkat etmemiz gerekmektedir. Çünkü bu dönem eleştirilerinin temel vasfı aynı zamanda Aydınlanmacı kimliğine sahip olmaları ve Aydınlanmanın temel kategorilerini ve davranış biçimlerini bünyelerinde barındırmaları ve hatta

Aydınlanmacı söylemi en üst seviyeye devlet ve siyaset çizgisine taşıyıp tamamen evrenselleştirmede en başarılı düşünürler olmalarıdır.

Bu evrenselleştirme ilkesini de bu dönem eleştirmenleri toplumsal sözleşme idealleri bağlamında toplumun her tabakasına yaymaktadırlar. Bu toplumsal sözleşme ve bu sözleşmeyi oluşturmadan önce ortaya çıkan toplumsal yaşam ahlak bölümünde belirttiğimiz gibi genelin çıkarına, evrensele ve tümele hizmet etmektedir. Modern yasa da tarih öncesi ahlakta anlattığımız gibi kaotik durumu düzenlemeye çalışan klan hukukunun sekülerleşmesidir. Yani skolastik döneminin hukuku psikotarihsel olarak Freud'un, oğulların babalık kurumunu tekellerine aldığı kuramının nesnel tin ile birlikte genel çıkarına yayılıp kabul ettirilmesidir.

Seküler modern hukuk ise Touraine'nin ifadesiyle, Rousseau'cu toplum fikriyle tamamlanan bir doğalcılık ve merkezinde özne iktidarının olduğu Locke merkezli bir bireycilik anlayışı olarak iki kutuptan ortaya çıkar (2002, s. 64). Ancak Locke merkezli düşünce her ne kadar doğalcılıktan uzak gibi görünse de bireyin eyleme özgürlüğü genelin düzenleme gücü ve nesnel tin ile gerçekleşmek zorundadır. Nitekim Touraine de bu konu hakkında yapmış olduğu çalışmasında aralarında bir birlik keşfeder:

“Locke, aynı zamanda, hem tüm ikici düşüncelerde mevcut olan bireyciliği, hem de Aydınlanma felsefesinin doğalcı yaradancılığını savunur. Bu, giderek yerini, olguculuğa, hatta Rousseau'cu bir toplumbilimselciliğe varacak olan deneycilikle, kurulu düzene karşı oluşan tüm toplumsal hareketlerin direnişini besleyecek olan bir doğal hukuk fikri arasındaki karşıtlığa bırakacak olan bir birliktir” (2002, s. 66).

Aralarında her ne kadar karşıt bir düşünce sistemi oluşmuş gibi görünse de bireyin çıkarını sağlayacak olan şeyin yine de sözleşmeler olduğu açıktır. Touraine, Hobbes'tan Locke'a ve ondan Rousseau'ya bütün etik ve siyaset bilimcilerin bireyleri korumak adına bir sözleşme ya da bir güven anlaşmasını temel aldıklarını söylemek ister (2002, s. 67).

Ancak her ne kadar siyasal ortamı genel çıkarı, sözleşme, yurttaşlık gibi kavramlarla birleştirme gayeleri olsa da temellerinde farklı felsefi düşüncelerin olması sebebiyle toplum birbirlerinden zıt temeller üzerinde inşa edilir ve en baştan bölünür (Touraine, 2002, s. 67).

Aralarındaki karşıt düşüncelerin nedeni de onların insanın varoluşunun kökeninde bulunan yargılar hakkında düşündükleri farklılardır. Çünkü Hobbes insanın varoluşunun kötü olduğu için “herkesin herkesle savaşının” durdurulması ve bunun zorunlu bir kural olarak yasa altında olması

gerektiğini düşünürken⁸ Rousseau'nun fikirleri ondan da aykırı olup insanın kökünde iyi olduğu ancak onun uygarlığın düşünce evrimi içinde kötüleştiği sonucuna varır ve bunun kontrol altına tümel aygıtlar ile alınmasını öneren bir sistem inşa eder.⁹ Bir bakıma insanı ehlileştirilmeye çalışılır. Locke ise insanın başlangıçta iyi ya da kötü olduğu fikri ile ilgilenmek yerine insanın öz çıkarında bir emek ilkesi olduğu ve bu emek ilkesinin sonucunda bireyin haklarını ön plana almak isteyen bir yaklaşıma sahiptir.

En nihayetinde modern siyaset felsefesinin en üst ürünlerinden birisi olan İnsan Hakları Beyannamesinin maddelerini sıralayan Touraine bu beyannamede hem Locke bireyciliği hem de Rousseau toplumculuğunun birlik altındaki iki karşıt grup olarak konumlandığını anlatmaya çalışır. Yani hem bireyi temel alarak çoğunluk kuralı üzerinde duran Locke hem de genelin çıkarı ile toplumsal sözleşme öneren Rousseau'nun fikirleri İnsan Hakları Beyannamesinde bir arada bulunur (Touraine, 2002, s. 70).

Ancak bu birlik ve tutarlılık hakikatte iki tane zıt kutuptan doğmuştur ve *Fransız Devriminin Eleştirisi* isimli eserden yaptığı alıntı ile bunu modernliğin iki yüzü arasındaki karşıtlık olarak belirterek aslında iki cephenin de kavramsal içeriğinin modernist olduğunu vurgulamak ister (Touraine, 2002, s. 71).

Tini nesnelleştirerek bütün tarihi tinin özgürlük tarihi olduğunu açıklayan mutlakçı ve nesnel idealist Hegel ise daha radikal bir tutum takınarak bireyci nosyonu tamamen paranteze almaya çalışır ve devletin de nesnel tin etkisi altında olması gerektiğini ve ancak bu şekilde bireylerin birey olarak değil, devletin üyesi olarak ahlaklı bir birey olacağı iddiasını takınır (aktaran Touraine, 2000, s. 71).

Gördüğümüz gibi Hegel'in devlet dolayımında bireyleri devletin çıkarına yani genel çığara feda ettiği sürece daha fazla ahlaklı olacağını söylemektedir. Bu şekilde Aydınlanmacı tinin evrenselleşme gayeleri en üst noktaya ulaşmaktadır. O halde Hegel'in, nesnel tininde de Rousseau'nun genel çıkarında da babalarını öldürdükten sonra düzeni sağlamak için genelin çıkarını hakim kılan kardeşler cumhuriyetinin tarih öncesi mirası vardır. Her ikisinde de kardeşlerin yani genelin çıkarı tek tek bireylerin çıkarından önemlidir. En nihayetinde hukuki

⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz: Hobbes, Thomas. (2007). *Leviathan*, (Çev. Semih Lim). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz: Rousseau, J.J. (2013). *Toplum Sözleşmesi*, (Çev. Vedat Günyol). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.

kurumlar nesnel tin ve akıl ile birlikte bireyleri kendi belirledikleri bir özgürlük içerisinde hapsederek akli dolaysız bir araç olarak kullanır. Touraine bu konuda şöyle söyler:

“Bundan sonraki iki yüzyılın tarihi Locke'un düşüncesinde sıkı bir biçimde birbirine bağlı olan o iki ilkenin, insan haklarının savunulması ve araçsal akılcılık ilkelerinin, gitgide artan bir biçimde birbirinden ayrılmasının tarihi olmuştur. Araçsal akılcılık, teknik ve güçten oluşan bir dünya kurdukça, insan haklarına davet, gitgide, önce işçi hareketi sonra da başka toplumsal hareketler dahilinde araçsal akılcılığa duyulan güvenden soğuyacaktır. İlerlemenin peşinden sürüklenip giden insanlık kendi kendine ruhunu yitirip yitirmediğini, doğanın egemenliğini ele geçirdikçe o ruhu şeytana satıp satmadığını sormaya başlayacaktır” (2002, s. 73).

Dolayısıyla bireyin yine kendisini tümelin içinde eritip bireyliklerini yok eden aşama Aydınlanmanın politik idealler etrafında şekillenme sürecinin mirasıdır. En nihayetinde kaosu yok edip düzeni ikame etmek isteyen Aydınlanma düşünürleri doğal hukukun yerine modern bir kardeşler cumhuriyeti hukuku yerleştirmiş ve aklın kendisini yok saydıkları teokratik geleneğin modern bir mirası olarak genelin yasasına uymaya zorlamışlardır.

Hatta bu genel çıkar ilkesi daha sonra ilerlemecilik iddiaları ile pozitivistlerin de temel ilkesini oluşturacaktır. “Onlar ilerlemeyle toplumsal bütünleşme arasında yeni bağlantı bulmaz, tersine bireyciliğin utkusuna kuşkuyla bakar ve bu bireycilik yerine toplumsal düzen ve bütünleşme icat eder” (Touraine, 2002, s. 90) Yani pozitif tin de Aydınlanmacı tinin mirasını taşıyarak bireyi kamusal bir varlığa dönüştürme yoluna girer. En nihayetinde ulaştıkları nokta bireyi tekil olarak değil, toplumsal bir kimlik haline geldiği zaman anlamlı bir varlık olduğunu ve “biz” olabildiğini öngören bakışa içkindir.

“Bu durumda, Özne’yle toplum ayrımı ortadan kalkmakta, insan tümüyle toplumsal ve tarihsel bir varlık haline gelmektedir” (Touraine, 2002, s. 77). Bu düşünce daha farklı yönleri ele alarak tarihselci düşünceyi doğurur.

Ancak tarihselciler Aydınlanmanın bazı fikirlerine karşı çıkarlar. Özellikle tarihin sürekli ilerleyen bir süreç olarak görüşüne ve Aydınlanmanın belirli dönemleri mutlak akıl ve tinin gelişim sürecini mutlak iyi olarak belirten görüşlerine karşı çıkarlar. Herder tabiat dünyası ile tin dünyası arasında bağlantı olması gerektiğini, evrimsel olarak iyi ya da kötü bir dönem olmadığını söyleyerek tarihsel döneme ilişkin yüceltmeyi sınırlandırır. Mutlak akli daha görelî konuma koyar ve onun yerine dil, kültür, medeniyet, gibi başka gelenekleri ortaya koyar (aktaran Çiğdem, 1993, s. 94). Bu görüş Batı Aydınlanmasının geçmişi reddeden geleneğinin zıt kutbunda Alman “hermeneutik” geleneğinin doğuşunun işaretidir. Ancak unutmamak gerekir ki farklı kavramlar

sunmalarına rağmen faaliyetleri geneli birey üzerinde ikame ettiren gelenek üzerinedir. Onların çalışmaları ve arayışları bireyin varlığından ve haklarından ziyade onu sosyolojik bir sisteme oturtmaya çalışan diskurları temel alır.

Bir başka tarihselci düşünür Alman idealizminin Hegel koluna mensup ve tarihi süreci deterministik olarak açıklayan Marx'tır. Marx "En temel rakibin özne fikri olduğuna, kolektif öznellik ya da bireysel öznenliğin burjuvazi kurnazlığı olduğunu düşünmektedir" (aktaran Touraine, 2002, s. 123). Bu suretle Aydınlanma döneminin deterministik, ilerlemeci çizgisine bağlı gibi gözükse de anti hümanist tavrıyla ilk büyük postmodern entelektüeldir (Touraine, 2002, s. 124) İlerleme kavramını da tarihselcilerden ve pozitiflerden farklı olarak toplumsal açıdan değil, doğanın özgürleşmesi olarak görmektedir. Ancak unutmamak gerekir ki hem olgucular hem Marx hem Aydınlanma filozoflarının ilerleme kavramına bakışındaki temel husus ve Aydınlanmacı söylemin yapısal mirasını taşıyan moment belirli araçlar ile mutlak bir iyileşmenin ve özgürlüğün gidileceğine dair duydukları pozitivist ve optimist inançtır.

Özellikle Rousseau ve ona bağlı ekollerde bu optimist inancı insanın doğuştan iyi olduğu, uygarlığın gelişmesine paralel bozulduğu tezi üzerinde şekillendirir ve toplumsal düzen ile doğuştan iyi olan insanın varlığını siyaset felsefesinin merkezine koyar. Bunun zıttında iyiliğin karşıtı olarak bireyin ve toplumun çıkarına engel oluşturacağını düşündükleri bir kötülük vardır.

Bu diyalektik izini tarih boyunca taşımaktadır. Bütün Aydınlanmacı felsefeler de bireyin ve toplumun çıkarına engel düşündükleri kötülük fikrine karşı toplumsal değerleri, öncül ahlaki kavramları, genel geçer felsefi sistemleri değerlerin kaynağı olarak görmüşlerdir. Bu suretle Rousseau tümeli esas alan ve toplumsal sözleşme ile düzeleceğine inandığı optimist yönüyle aydınlanma düşünürü iken uygarlık hakkındaki düşünceleri ile ilk aydınlanma ve modernite eleştirmenlerindedir.

Zaten diğer Aydınlanmacılar Baron D'Holbach kadar katı maddeci ve Voltaire gibi mutlak iyimser bir tablo içinde olmayan Rousseau özellikle Voltaire'i bu konuda sert bir dille eleştirmektedir (Kayhan, 2007, s. 57).

Aydınlanma felsefesinde insanın varoluşunun korkunçluğu ve insanın ilkel düzeninin kötülüğü varsayıldığından insanı iyileştirmek yönünden istenç sergilenirken Rousseau insanın ilksel olarak iyi olduğunu, onu bozan şeyin Aydınlanmanın katı akılcılığı olduğunu, Apollonik tinin insani

ahlaki olarak çürüttüğünü dile getirmek ister. Yoksa o da Aydınlanmacı tinin varsaydığı gibi kendi geçerli hakikatleri ile iyi insan yaratma idealine sahiptir. Ancak varoluşun kökeni ve mevcut araçların yeterliliği ve kullanımının insanı getirmiş olduğu noktayı eleştirir. Yani Rousseau “insan doğasının istenilen şekilde değiştirilebileceğini ve yetkinleştirilebileceğini düşünme bakımından tam bir Aydınlanma düşünürüdür” (Cevizci, 2020, s. 369). Ona göre, “doğal insan iyidir, uygar insan hilekardır” (aktaran Cevizci, 2020, s. 381). Ancak Aydınlanmacı tin Apollonik bir isteme sahipken Rousseau’nun tini Diyonizyak bir tindir. Dolayısıyla akıl yerine duyguyu ikame ettirerek insanı ahlaki bakımdan ilerletmek amacı güder. Bunun için Aydınlanmanın insana karşı tutumunu eleştirir. Ona göre ilkel insanın akılcı tutumlar içine girmeden önce çıkar ilkesine göre yaşamadığı için barış içinde yaşardı ancak uygarlık bu yapıyı deforme etmiştir. (Çiğdem, 2015, s. 47).

Bunu ıslah etmenin önerisi ise toplumsal sözleşmedir. Bunun da eğitim ve ahlak ile olacağını savunur. Copleston, Rousseau’nun toplumsal sözleşmesinin daha evrensel bir iyiye yönelik olduğunu ve bunun için de kamu eğitimine önem verdiğini söyler. Ona göre boyun eğen insan özgürdür (2004, s. 97-99). Çünkü toplumsal düzen ancak evrensel iyiye hizmet uğruna hazırlanmış toplumsal sözleşmelere boyun eğerek sağlanır ve deforme edilen yapı ancak bu şekilde kurtarılır.

Bu şekilde o da Batı normatizmine saplanır. Çünkü Platon’dan Rousseau’ya kadar gelen bütün düşünürler kendi hakikat yargılarını bu şekilde ifade ederek toplumsalı kontrol etme amacı güderler. Rousseau’ya göre hukuk ancak genelin çıkarını gözeten bir toplum sözleşmesiyle bireylerin lehine çevrilebilir.

Buraya kadar Aydınlanmanın belli başlı kategoriler altında bir davranış biçimini ve modernlik ile birlikte bu kategorilerin nesnelleştirildiğini, düzenleme adı altında ahlaka, tek tek bireylere ve topluma teşmil edildiğini fakat aynı davranış biçimini temele alsalar dahi mutlak bir homojen sistem arayışının geçersiz olduğunu gördük. Dolayısıyla düşünce evriminin içerisinde genel olarak bir homojenlik beklemek tutarlı bir düşünce olmaz.

Aydınlanmanın tarihi de düşünce evriminin bir parçasıdır. Kavramın içeriğini anlattığımız bölümde de söylediğimiz gibi bir düşünce sistemi içerisinde farklı düşüncelerin ortaya çıkmamasını beklemek geçerli bir olgu değildir. Belirli bir yapı tarihi süreç içerisinde her zaman muhafaza edilir ve daima karşıtını üretir. Bu da çağların dışsal koşullarına göre değişir. Ancak

bizim temel amacımız aydınlanmanın tarihi süreç içerisinde tarih öncesinden modernizme kadar olan yapısını tespit etmektir. Bu bölümde de modernizmin içinden hem aydınlanmanın temel yapısını barındıran hem de dışsal koşullardan dolayı muhalefet eden kişileri tespit ettik. Ancak temelde bu eleştirmenlerin temel vasfı aynı zamanda Aydınlanmacı kimliğine sahip olmaları ve Aydınlanmanın temel kategorilerini, homojen özelliklerini bünyelerinde barındırmaları ve hatta Aydınlanmacı söylemi en üst seviyeye devlet ve siyaset çizgisine taşıyıp tamamen evrenselleştirmede en başarılı düşünürler olmalarıdır.

2. BÖLÜM

MODERN DÜNYADA AYDINLANMANIN KRİZİ

2. 1. 19. YÜZYIL BATI DÜNYASINDA BİREYİN DURUMU

2. 1. 1. Bireyliğin Kitleleşmesi Bağlamında Tümel-Tikel Diyalektiği

19. yüzyıl, Avrupa'nın dünya hegemonyasının zirvesine ulaştığı, Aydınlanma aklının, insanı mutlak özgürlüğe ulaştırma adına attığı fikirlerinin zirvesine çıktığı ve yansımalarının hem değişen rejimlerde hem kitlesel eylemlerde hem de ardı ardına gelen devrimlerin etkisinde gerçekleştiği bir yüzyıldır. Ancak Kıta Avrupa'sında kültürel evrimin de doğal bir sonucu olarak gelişen ve modernizm ile birlikte zirveye çıkan söylemlere karşı yine modernin içinden bir reaksiyon başlamıştır. Çünkü büyük sanayi imparatorluklarının oluşturduğu felsefi ve düşünsel birikim artık genele içkin değildir ve bu durum bir bireysellik krizinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu krizin başını sözleşmeler çağında romantik söylemler ile görmekteydik fakat onların da temel etkisi Aydınlanmacı düzen isteminin ikamesini şart koşuyordu. Bu yüzyıla geldiğimizde ise düzen istemi ile bireyin varoluşu arasında açılan mesafenin artık kapatılamadığı açıktır. Bu bölümde de bireyselliğin bu krizini ve düzen ile birey arasında açılan mesafeyi kültür tarihsel olarak tümel-tikel diyalektiğini merkeze alarak ortaya koyacağız ve sonraki bölümde Aydınlanma diyalektiğinin ve aklının nasıl bir kriz içerisinde olduğunu ilk eleştirmenler bağlamında değerlendireceğiz.

Bağlantıyı tam kurmak için ilk olarak tümel ve tikel kavramlarını ele almakta fayda var. İngilizce'de "universal", Fransızca'da universel isminde kullanılıp Türkçe'de evrensel, genel şeklinde geçen tümel kavramını Cevizci şu şekilde ifade eder:

(...) "istisna kabul etmeme, bir sınıfın tüm üyeleri için geçerli olma durumu anlamına geldiği gibi, sınırsız ya da sınırlanmamış olan, birçok bireysel şeye yüklenebilir olan, ve bu kendisi sayesinde, bu şeylerin bir sınıf içinde toplandığı sınıf olarak ve birçok nesnenin bir izi şeye ortak olduğu genel bir kavramdır" (1999, s. 863).

Ahmet Cevizci'nin yapmış olduğu bu tanımlardan anladığımıza göre tümel, tek tek çokluğun, bireyselliğin, uzamların yer aldığı varlığın ya da varlıkların ortak niteliklerini ifade eden ve bütün

bireysellikleri içine alan bir kavramdır. Bu şekli ile tikelin tam karşısında kullanılır. Nitekim Cevizci tikelleri, “birinci ve temel manası ya da sıfatsal anlamı içinde, tümünden farklı olarak bazı’yı ifade eden terim olarak ve bireysel bir gerçekliğe, bir sınıfın bireysel üyesine işaret eden isim” olarak kullanmıştır (s. 846).

Kültürel evrim içerisinde de varlıkların gerçekte tikeller mi tümeller mi olduğu, tümellerin gerçekte var olan bir şey mi yoksa zihinde üretilen tanımlar mı olduğu sorusu başından beri tartışılmıştır. Aristoteles Sokrates’in tümeli arayan ve düşünceyi tanımlar üzerinde yoğunlaştıran ilk filozof olduğunu söyler (aktaran Arslan, 2006c, s. 109). Sokrates’in tümellerdeki kavrayışı da genel olarak belirlenmiş ve zihinde nesnel olarak var olan ahlaki doğrulardır. Zaten Sokrates’in düşüncesinin ana konusu yalnızca ahlaki şeyleri konu alan genel tanımlardır (Arslan, 2006c, s. 109). Nietzsche’nin Sokrates’e yönelik ahlaki estetik tanımı yaparken aslında kastettiği estetik dönüşümün tümel kategoriye geçmesinden başka bir şey değildi.

Ancak düşünce tarihindeki asıl sorun ve tartışmanın odak noktası tümellerin somut bir varlığa karşılık gelip gelmediği, gerçek hayatta bu varlıkların bir gerçekliğinin olup olmamasıdır. Ahlakta, varlıkta, epistemolojide tüm somut fenomenlerden bağımsız bir gerçeklik arayan idealistler tabii olarak kendi tinselleştirdiği soyut kavramları bireysel ve tikel varlıklardan üstün görmüş ve ebedi, değişmeyen bir kategoriye aramışlardır. “Platon’un kavram realizmine göre, tikeller, bireysel varlıklar, dünyamız Demiurgos tarafından idealar örnek alınarak yaratılıncaya dek, var olmuyorlardı. Bundan dolayı, dünyanın yaratılışından önce, gerçekten ve yalnızca tümeller vardı” (Cevizci, 1999, s. 863).

Platon’un bu görüşü onun varlıkta ebedi ve değişmez ilkeler aradığı idealar öğretisine ve beden ile doğayı değişen, dinamik ve geçici olarak kategorileştirdiği öğretisine uymaktadır. Sokrates herhangi bir üst otoritenin, herhangi bir aşkın varlığın onayını istememiş, insanın kendi içinde bulunduğu veya keşfettiği ahlak yasalarının da aynı türden olduğunu ve bunların ruhsal olduğunu düşünmüş en nihayetinde de Platon’un genel idealizmine götüreceği olan yolu kendisi açmıştır (Arslan, 2006, s. 122).

Tabii olarak ilk çağ filozoflarının bu konularda sistemli olduğunu söylemekten de uzağız. Çünkü bedeni ve doğa kategorilerini kesin olarak yadsıyan kişi sadece Platon’dur. Sokrates de Aristoteles de bedeni ve doğa kategorilerini büsbütün yadsımaz. Onların bireysel var oluşlarını

da önemser. Ancak kesin olan bir şey varsa tümel kategoriler alanına ait olan kavramlara varlık hiyerarşisinde üst konum verdikleridir.

Dolayısıyla kültürel evrimin ilerleyiş safhalarında akıl, düşünce ve idea zihinde fenomenlerden bağımsız ve herkes tarafından kabul edilen bir varlık kavramı oluşturmaya çalıştıkça beden ve doğa kategorilerini tikel dolayımında baskılamaya çalışan tahakküm mekanizması ortaya çıkmaktadır. Hatta Kant'ın ödev ahlakında insana kendinden bağımsız a priori bir varlık olarak ahlaki görev biçmesi hem Sokrates'in ruhunun hem de tek Tanrılı dinlerde yer alan vicdanın sekülerleşmiş mirasıdır.

Dolayısıyla bizim mitolojiden Aydınlanmaya kadar anlatmış olduğumuz kültürel evrim sürecinde dikey bir şekilde gelişen bütün unsurlar tümel kategori altında değerlendirilirken mit döneminin mirasında anlattığımız doğa kategorileri tikel kategori altında değerlendirilir. Özellikle bu durum 18. yüzyılın sonlarından itibaren bireyin tamamen genel tarafından kontrol edilmesine varır. Adorno ve Horkheimer bu durumu 19. ve 20. yüzyıl bireyi odağında ifade eder ve “egemenliğin bireyin karşısına genelgeçer olarak, başka bir deyişle gerçeklikteki akıl olarak ortaya çıktığını, küçük bir topluluğun herkese yaptığı şeylerin, daima bireylerin çok tarafından dize getirilmesiyle gerçekleştiğini” söyler (2014, s. 42).

Çokluğun bireyi bu şekilde dize getirmesi de yukarıda da anlattığımız gibi sadece modern Aydınlanma döneminin bir mirası değil, düşüncenin evriminin temellerinde yatan bir diyalektik sorunun modern çağa yansımasıdır ki Adorno ve Horkheimer da bunu Platon ve Aristoteles'e kadar dayandırarak onların, “dünyayı temsil etmek için kullandıkları felsefi kavramların, genel bir geçerlilik iddiası sayesinde, bu kavramlarla temellendirilen ilişkileri hakiki gerçeklik mertebesine ulaştırdıklarını söyler (2014, s. 42).

O halde temel diyalektik sorun modern dünyada hakikilik ve gerçeklik bağlamında ideaların mutlak oluşu ve karşıtları üretildiğinde oluşan krizin bir dışavurumudur. İşte bu bakış açısı ve düşünce tarzı değişen epistemolojiler ne olursa olsun bir düşüncenin hakiki gerçeklik mertebesine çıkmasına ve o düşüncenin karşıtının dize getirilmesine ve yok olmasına neden olacaktır. Bu da doğal olarak mutlakçı ideolojileri ortaya çıkartacaktır. 19. Yüzyıl, Batı bireyinin mutlakçı ideolojilerin kendi hakikat yargıları ve onlara mutlu olmayı vaat eden toplumsal sözleşmelerin etkisi altında bireyliğini yitirmelerinin hikayesidir. Çünkü temsil gücü ve yönetim erki tümel

kategorilerin etkisi ile işlemektedir ve bu kategoriler kendisini mutlakçı ideolojiler ile cisimleştirmektedir.

İnsanlar ideolojiler ile özdeşleştikçe ideolojik amaçlarının gerçekleştiği ve dünyaya o ideolojinin mutluluk getireceği yanılgısına kapılır. “Aydınlanma sayesinde özgürleşen insanlar sonunda, doğadaki her şeyi yinelenabilir kılan soyutlamanın ve bu soyutlamanın hazırladığı endüstrinin düzleştirip eşitleyen egemenliği altında, Hegel’in Aydınlanmanın bir sonucu olarak nitelendirdiği “düzenli birlikler” haline geldiler” (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 16).

Max Weber 19. yüzyılın sonunu referans alarak çizdiği birey ve toplum tablosunda bu durumu “demir kafes” olarak kavramsallaştırmıştır. Demir kafesi de şu şekilde tanımlar: “Toplumsal hayatın her tekil alanının bütüncül bir idrakine varmaya çalışır, modern toplumun oluşumunda ve yapısallaşmasındaki her alan ve düzeyi entegre eden, tahakkümün bütünlüğüdür ve bu demir kafesten kaçış yoktur” (aktaran Çiğdem, 1997, s. 161).

Bu tahakkümü oluşturan şey, bütünün, evrenselin ve tümelin etkisi altında şekillenen tarih öncesi modernlikten 19. yüzyılın sonuna kadar dönüşerek gelen akıl ideasının kendisidir. Çünkü akıl ideası kendi özsel anlamını bastırarak yalnızca tahakküm modellerini haklılaştırmaya çalışan irrasyoneliteye dönüşmüş durumdadır. Frankfurt Okulu üyelerinden Horkheimer bu durumu akıl ideasının tarihi süreç içerisinde nesnel içeriğinin zayıflayıp öznel içeriğinin öne çıkmasına bağlar (1998, s. 62). Bu durumun modern örneklerinin de Montaigne’in bireysel hayata uygulamasında, Budin’in ulusların hayatına uygulamasında, De L’hôpital’in siyasete uygulamasında görerek öznel aklın siyasetteki hükümler devlet ile rolünün aynı olduğunu söyler ve bunun siyasi sonuçlarını Amerika ve Fransız devrimleriyle birlikte ulus kavramının kılavuz ilke durumuna geldiği devrimler çağı ile cisimleştirir (Horkheimer, 1998, s. 62).

Yani aklın nesnel içeriği zayıflasa da her bireyin kendi öznel akıl yetilerini mutlak hakikat yargısı adı altında uygulamaya çalışınca daha önce var olmadığı kadar nesnel ilkeler ortaya çıkmıştır. En nihayetinde “düşünce alanındaki bu el çabukluğu ve kuvvet gösterisi, siyaset alanında kaba kudret iktidarına zemin hazırlar. Özerkliği kalmayan akıl bir araç haline gelir” (Horkheimer, 1998, s. 67).

Araç haline gelen akıl artık toplumsal devrimlerin oluşturduğu yargıların insan hakkında söylediği sözleri nesnel olarak kabul eder ve en nihayetinde tikelin üzerindeki egemenliğini

yasallaştırır. Frankfurt okulunun Aydınlanma eleştirilerinin temel ekseninde de oluşan tahakküm mekanizmaları altında bireylerin kendilerini tek tek genel ile özdeşleştirmekten başka çareleri olmadığı ve Aydınlanma diyalektiğinin ve modernitenin kriz içinde olduğu tezi vardır. “Ne kadar omuz silkseler de akılla tahakkümün, uygarlıkla idealin özdeşliğini gizlice kabul ederler. Direnen insan kendi süperegosuna bir anlamda da baba imgesine sadık kalır” (Horkheimer, 1998, s. 134).

Yani güdümlü kolektif tarih öncesinde oluşturulan kardeşler cumhuriyetinin öldürülen babaya sadakat gösterisi için ağıt yakması gibi kaçmak istediği evrenselin altındadır. Babanın çocuklarına uyguladığı perhiz nedeniyle çocuklar tarafından katledilmesi çocukların mutlak haz kategorisine erişmesini değil, düzeni sağlamak için -tek tanrılı dinlerde ve çalışmanın etiğinde gördüğümüz gibi- o yasağın etkisi altında kurban ilkesini yürürlüğe koymasını sağlamıştır. Modern trajedi de toplumsal sözleşmeler, genel çıkar, akıl ideası, düşünce gibi evrensel kategoriler altında bireyliklerini talep eden kitleleri kendisi ile özdeşleştirmenin trajedisidir.

Çünkü modernliğin ve Aydınlanmanın getirmiş olduğu hakikat bütünün haklılığını imgelemektedir. Hegel de tüze felsefesinde devleti bireylerin üzerinde yükselterek aynı yargıyı miras almıştı. “Tarihin gerçek öznesi bireysel değil, evrenseldir. Gerçek içerik ise özgürlüğün, öz-bilincinin olgusallaşmasıdır, bireyin çıkarları, gereksinimleri ve eylemleri değil” (Marcuse, 1989, s. 184). Hegel’in özgürlüğü de tinin olgusallaşması ve bunun devlet ile evrensel ile somutlaşması ile kurulacak mutlak bir evrimci özgürlüktür. Bu felsefede nesnel tin tikeli yani tek tek bireyleri araç olarak kullanmaktadır. (Marcuse, 1989, s. 185).

Aydınlanma da düşünce yoluyla kendi tinselleştirdiği soyut kavramları tek tek bireyler üzerinde kullanma hakkını görmüştür. Dolayısıyla Aydınlanma aklının bireyi özgürleştirme çabaları daha başta kendi diyalektiğinde yatan tarihsel sebeplerle işlerliğini yitirmeye yazgılıdır. Bireyin Aydınlanma diyalektiği, modern ekonomik ve siyasi tahakküm ve onun psikotarihsel kökeninde yatan yargılar ve davranış biçimleri sonucunda kendi yaratmış olduğu ürünlere karşı yabancılaşmasını da ilk olarak açıklayacak kişi Marx ve Hegel olacaktır. Ancak Marx bu yabancılaşmayı insanın yaratmış olduğu emeğe karşı bir yabancılaşma olarak okurken Hegel’in okuması insanın biyolojik olarak var olan çıkarların yerine genelin ve efendinin çıkarlarına etmiş olduğu hizmetin yorumudur. Fakat her iki filozof da Aydınlanmanın bu işlerliğine ve kültürel olarak 19. yüzyıl insanını getirmiş olduğu duruma itirazına rağmen tüm bu olumsuzluklardan olumlu bir sonuca, senteze gideceği gibi bir ütöpik durum düşüncesi nedeniyle Aydınlanmacıdır.

Ayrıca her iki filozof da düşüncelerini belirtmiş olduğumuz üzere genel çıkarı üzerine kurmaktadırlar.

Mitik dönemden sonra bastırılmış olan bütün kategoriler insanların dramatik özgürlük istemlerinde, toplumsal devrimlerde tekrardan açığa çıkar ve Aydınlanmacı kategorilerin Marx, Rousseau, Hegel gibi aynı zamanda onun tinine bağlı toplumsalcı eleştirmenlerinden sonra tikelin ve yaşamın varlığa geri dönüşünü simgeleyen modern eleştirmenleri ile karşılaşırız.

2.1.2. Aydınlanmanın İlk Eleştirmenleri

19. yüzyıl sonundaki dünyaya baktığımız zaman dünyanın modern öncesi bir yer olmadığını, tümlüğün bireyi yuttuğunu ve Aydınlanmacı diskurların vaatlerini gerçekleştirememesinden duyulan hayal kırıklarının getirmiş olduğu ekspresyonların olduğu bir dünya ile karşılaşırız. Bu yeni bir modernlik ruhu meydana getirir ki önceki modernlikten farklı bir şekilde iyimserci diyalektiği ve tini dışlar. Bu modernlik normatif olan Batı kültür dünyasına bir başkaldırıdır. Bu yolla ahlaki kategoriler ve pragmatistik amaçlarla şekillenen standartları etkisiz hale getirmeye çalışır. Aydınlanmanın analitik akılcılığı ve tümel kategoriler tarafından kuşatılan bireyin durumuna yönelik ilk tepki zaten romantik kanondan gelmişti. Daha sonra ise Bergson tümlük karşısında oluşturulan kategorilerin karşısına tikelin hakkını çıkarır. Cevizci Bergson'un bu konu hakkında düşünceleri ile ilgili şunları söyler:

“Fransız düşünürü Bergson'a göre de tikellerin, bilimde, teknolojiye ve mühendislikte yararlı olabilen tümeller karşısında önceliği vardır. Gerçekliği kişisel tecrübenin sürekli akışı olarak tasarlayan Bergson'a göre, bu akış, doğrudan ve aracısız olarak sezilen tikelliklerin, bireyselliklerin canlı yeniliklerinin bir akışı, gelişimidir. Zihin, bu akışı anlamaya çalışırken, onu, benzerliklere dayanmak anlamında tümel olmakla birlikte, sabit ve değişmez olan kavramlarla yakalamaya ve sınırlamaya çalışır. Oysa deneyin akışı içinde sezgi yoluyla kavranan tikeller, tümellerin türetimsel, yapay ve ölü olduğu yerde, canlı ve dolayısıyla daha gerçektirler” (1999, s. 864).

Bergson'un tikelliklere bilim ve teknolojiye kullanılan tümellere karşı öncelik vermesi Aydınlanmanın pragmatik ve pozitivist felsefesinin ve Sokrates'ten itibaren gelişen kavramların tikeller karşısında üstünlüğü fikrini dışladığı açıktır. Pozitivist ruh yerine sezgiyi ikame etmesi de açık bir şekilde pozitivizmin her türlü gizemi çözebileceği iddiasıyla modern dünyadan kovmuş olduğu gizemleri tekrardan düşüncenin içerisine yerleştirmeye çalışmasının tezahürüdür. Freud ise tikeli bastıran ve manevi buhrana sebep olay şeyi uygarlığın gelişim süreci ile birlikte ahlak ve düzen gibi tümel kategoriler tarafından oluşturulmuş kontrol ve baskı mekanizmaları ile

ilişkilendirir. Bu fikirlerin sonucunda da düşünce dünyasını yansıtan sanat eserlerinde çeşitli avangart hareketler ortaya çıkar.

Bütün bunların oluşumunu sağlayan şey de Batı dünyasının yüzyıllar sonucunda üst üste gelen hayal kırıklarının sonucudur. İlk olarak uygarlığın ilerleme sürecinde büyük bir merhale teşkil eden Kopernik devrimi önemli bir aşamadır. Nietzsche, “Kopernikus’tan beri insanın merkezden X noktasına doğru yuvarlandığını” söylemektedir (2010, s. 26). Nietzsche için bu devrim nihilizme giden yolun bir aşamasıdır (2010, s. 26). Çünkü insan o zamana kadar kendisini çevreleyen dünyayı evrenin merkezine yerleştirirken artık dünyanın sadece güneş sisteminin bir gezegeni olduğu bilincine düşürmüştür ki bu da insanın yüzyıllarca inanmış olduğu bir doğmanın yıkımından sonra nihilizme doğru sürükleyecek bir boşluğa düşme halidir.

Nietzsche bu boşluğa düşme halinden dolayı insanın X noktasına doğru yuvarlandığını söyler. Bir diğer aşama da Freud’un bilinçdışı teorisi. Bu teori yüzyıllarca oluşturulmuş benlik algısının bir yanılgı olduğunu, insanın sadece evrende değil, kendi benliğinde de kurmuş olduğu özgürlüğün bir yanılsama olduğunu ve bilincin yapısı gereği asıl merkezin gerçeklik ilkesinin ötesinde arandığı bir teoridir. Bu teori ve diğer psikanalist teoriler daha sonra çeşitli ortak yapılardan hareket ederek insanlığın ilkel yapısının ve ilkel bilincinin kolektif olarak kaçtıkları mitik bilinçte var olduğunu iddia ederek bilinçdışı ile mitik imgeler arasında koşutluklar kuracaktır. En nihayetinde Derrida’ya göre psikanaliz insanı patolojik bir vaka haline getirip ölümünü hızlandırır. Modern dünyanın estetik ürünleri olan Sürrealizm, Dadaizm ve Ekspresyonizm gibi avangart akımlar da birlikte bireyin kültür tarihsel olarak bilinçdışını reddeden durumuna bir tepki olan patolojik ürünleridir. Schopenhauer modern dünyanın estetik olarak ayyaşlarla dolu bir meyhane, entelektüel olarak bir tımarhane, ahlaksal olarak bir haydut yatağı olduğunu söyleyerek 19. yüzyılın patolojik ruh haline bir gönderme yapmış olur (aktaran Touraine, 2002, s. 125).

Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* adlı eserinde tarihsel modern öznenin kuruluşu aşamasındaki Aydınlanmacı nosyonları tasarım ve isteme halinde iki ayrı dünya kurgulayarak kavramsallaştırır. Schopenhauer’a göre tasarım olarak dünyanın ancak onu kavrayan bir özne ile birlikte olur (Schopenhauer, 2009, s. 10). Ancak Batı felsefesi ve Aydınlanma düşüncesi bu özneyi bildiğimiz gibi mutlak bir konuma yükseltmiş ve beden dahil bütün mitik kategorileri indirgemişti. Nitekim Schopenhauer bu düşüncenin en büyük hatalarından biri olarak düşüncenin nesnenin yasalarına bağlı olması gerekirken kendisi de bir nesne olan bedeni öznenin dışında

tutması olarak yorumlar. Çünkü Schopenhauer'a göre tasarım olarak dünya yeter-sebep ilkesi altında zihinle açıklanabilecek bir dünyadır ve bu zihin nesnenin yasalarına bağlıdır (Schopenhauer, 2009, s. 14). Dolayısıyla beden de aynı yasalar altında düşünüleceği için ne beden Aydınlanmacı davranış biçimlerinin temelinde yatan teokratik yapı gibi geçici ne de zihin sonsuz ve kalıcıdır. Tasarım olarak dünya us ile belirlenen fakat içine bedenini kendisini de alan ve yeter-sebep ilişkisi içerisinde açıklanabilen bir dünyadır. İki alan da birbirlerini tamamlayan bir ilişkiye sahiptir. Ancak bu tasarımlar dünyası için geçerli bir durumdur.

Bu dünyanın öte tarafında ise Schopenhauer "isteme" terimini koyar. O istemeyi iç öz, doğa gücü nedensel açıklamanın dışında olan bir gizem olarak tarif etmekte ve bilimin bu iç gücü doğa yasası olarak adlandırdığını söyler:

"Gene de bir taşın yere düşmesini, bir cismin başka bir cismi itmesini sağlayan güç, bir hayvanda devinim, gelişim üreten güç gibi yabancı, gizemlidir. Mekanik onları doğa gücü olarak adlandırır. Gene de bir taşın yere düşmesini, bir cismin başka bir cismi itmesini sağlayan güç, bir hayvanda devinim, gelişim üreten güç gibi yabancı, gizemlidir" (2009, s. 37).

Bunun nedeni de bu iç özün her zaman bir açıklamadan ayrı tutulmasıdır. Yani o iç öz Kant'ın a priori gibi deneysel alanın dışında tutulan, kendiliğinden meydana gelen bir güçtür, kendinde şeydir. Dolayısıyla epistemolojide organik, inorganik herhangi bir varlığın hareket ettirici, oluşturucu kuvveti yani onun iç özü istemenin bilgisi dahilinde değerlendirilmektedir ve onun iç yapısı doğa bilimlerinde olduğu gibi rasyonel bir şekilde açıklanamaz.

Schopenhauer istemenin gizil gücünün doğa bilimleri tarafından bilinemeyeceğini açıklaması ve onun a priori olduğu düşüncesinden yola çıkması modern felsefenin, Aydınlanma düşüncesinin ve bilimin yaşama istemini yadsıyan ve tüm yaşamı gizli nitelikleri yok sayarak fiziksel, kimyasal güçlerle açıklamaya çalışan düşüncelere bir refleksiyondur.

Özetle Schopenhauer öznenin ve nesnenin geleneksel, teolojik ve Aydınlanmacı felsefelerde birbirinden ayrı olmasını eleştirse de onları nedensellik ilkesi ile açıklanabilecek bir kategori içinde birleştirir. Ancak geleneksel felsefenin aksine özne ve nesneyi birleştirse de bunların da ötesinde gerçekleşen bir metafizik öz arar. İşte isteme bu metafizik özün arayışıdır. Dolayısıyla yeter-sebep ya da nedensellik ilkesinden ayrıdır. Biz nesnelerin bilsek bilsek tek tek nitelikleri hakkında bilgi sahibi olabiliriz. Ancak tek tek farklı nesnelerin birleşmiş olduğu onları hareket ettirici bir iç doğa vardır ki bu onun yaşam istencini barındırmaktadır.

Elbette bir fenomen olarak her varlığın bir görüntüsü, bireyselliği, niteliği vardır. Ancak bunların hepsi ortak bir ilkeye istemenin ilkesine sahiptir. Bizim anlama yetisi ile doğada olan fenomenleri ve varlıkları kavrarken edinmiş olduğumuz bilgiler ise bu istemenin niteliğinden farklı bir görünüm arz ederek doğanın neden-sonuç ilkesi etrafında şekillenmektedir. Schopenhauer görüngülerin çokluk olduğu ve bireyselliklere sahip olduğu görüşünü “principle individualism” (bireysellik prensibi) olarak adlandırır ve “düşünürlerin, koskocaman evrenin çokluk olduğunu bile bile, bireysellik ilkesine bağlı olduğunu ve birey için dünyayı anlaşılır kılmaya çalıştıklarını en nihayetinde insanın görelî küçüklüğü bakımından törel dersler vermek için tüm bunları fırsat bildiklerini” söyler (2009, s.74).

Burada Schopenhauer’ın tarizi açıktır ki akıl ideasını ve akıl ile evrenin tüm gizlerini çözmek iddiasında bulunan ve bunlar üzerine törel dersler de veren modern filozoflarıdır. Ona göre bu düşünürler dünyayı yalnızca öznenin tasarımı olarak ele almış ve iç doğadan ayrı olarak tasarlamıştır.

Ayrıca Schopenhauer varlık tasarımında istemeyi, bedeni ikincil doğa olarak gören ve gerçeklikten dışlayan geleneksel yaklaşımın tersine bilgiyi, ruhu ikincil olarak belirtir ve varlık tasarımında kendinde şeyi, istemeyi önceler. Bu konu hakkındaki düşünceleri şöyledir:

“Ruh, kökünde bilen, gerçekte soyut düşünen doğadır, ancak bunun sonucunda isteyen doğadır - Bu öğretti, gerçekte ikincil olan bilgiyi ikincil, türemiş doğa olarak göreceği yerde, istemeyi ikincil, türemiş doğa diye gördü. Gerçekten, de isteme düşüncesinin bir edimi olarak görülür oldu, özellikle de Descartes ile Spinoza tarafından yargıyla özdeşleştirilen” (Schopenhauer, 2009, s. 224).

Yani Schopenhauer varlığın yalnızca tasarımlar tarafını ele alan, neden sonuç ilkesi etrafında şekillenen bireysellikleri ele alarak açıklamaya çalışan ya da zihinsel olarak üretilen, yaşam ile bir bağı olmayan ve varlıktan imgelemi dışlayan bütün davranış biçimlerini reddeder ve bunun hatalı bir bakış olduğunu dile getirmek ister.

İşte Schopenhauer bireysellik ilkesi ve isteme arasında yapmış olduğu ayırım ve varlığın yalnızca tasarımlar yönünün ele alınması ile bireylerin özgürlüğünün epistemolojik olarak mümkün olmadığını ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu da açık bir şekilde Aydınlanmanın ve onun temsil ettiği düzen ile tinin insanı bir özgürlüğe götürmeyeceği, çünkü insanın özgürlüğünün epistemolojik olarak mümkün olmadığını ortaya koymaktadır.

“Çünkü herkes kendi bireysel eylemlerinde bile a priori özgür görürken herkes yaşamında her an değişik bir yola koyulacağını görürken, onun başka kişi olarak görüneceğini görürken deney aracılığı ile özgür olmadığını ve zorunluluğa bağlı olduğunu görmektedir” (Schopenhauer, 2009, s. 57).

Ancak özgürlüğün epistemolojik olarak mümkün olmadığını gösteren kanıtlamasının da ötesinde Schopenhauer Aydınlanmanın varlık hiyerarşisinde var olan iyimser ve olumlu diyalektiğin insanın varoluşundan kaynaklı imkansız oluşunu dile getirir. Bunun temeline de yaşama istemini koymaktadır. Schopenhauer’a göre yaşama istemi bütün organik yaşamda vardır ve hayvan ya da insan yaşamını devam ettirmek için ötekinin yaşamını yutarak sürdürme arayışına girmektedir (2009, s. 90).

Ancak insan ile hayvan arasında ayrı bir nitelik farkı vardır. Schopenhauer bu farkı “seçme” olarak adlandırır. Seçme de bireysel eylemlerdeki özgürlük olarak görülür (Schopenhauer, 2009, s. 226). Ancak insan toplum içerisine atıldığı andan itibaren bireysel eylemlerini kısıtlayıcı bir toplumsal simgeler ağı tarafından kuşatılır.

19. yüzyılda bu simgesel ağ büyük bir bürokratik bir tahakküme dönüşerek sadece toplumsal düzeyde kalmaz, her bireyin bilincini ve bilinçdışını sanayi, tüketim kültürü ve kitleleşme ile ele geçirir. Bu da Aydınlanmanın özgürlük idealinin, iyimser söylemlerinin zaten Aydınlanmacı davranış biçiminin kökeninde yatan toplumsal simgeler ağı tarafından kuşatılmasından kaynaklı işlerliğinin olmadığını göstergesidir. Schopenhauer, insanın özünde istencin bir nesneleşmesi olduğu için ve istenç de dürtüsel yaşamın bir parçası olduğu için özünde doyum ile ilişkili olduğunu ve her doyumun bir başka doyumun başlangıcı olduğu için de kalıcı bir doyum olmadığını bunun da acıyı arttırdığını dile getirmek ister (2009, s. 102-104). Dolayısıyla Schopenhauer tarafından Aydınlanmanın iyimser özgürlük idealleri epistemolojik olarak imkansız olduğu gösterilmek istenmiştir. Zaten Schopenhauer özgürlük kavramının da kökünde olumsuz bir kavram olduğunu iddia etmektedir. Çünkü dünyada var olan şey acıdır.

Neden sonuç ilkesinden bağımsız olan istemenin doyurulmaması da isteğin şiddetini daha fazla artırmaktadır. Bunu Schopenhauer şu şekilde ifade eder:

“İsteme sık sık öyle alevlenir ki, gövdenin onaylanması arttıkça artar. Bu aşırı düzey, yeğin, coşkularla güçlü tutkularla sergilenir. Birey bunlarda yalnızca kendi varoluşunu öne çıkarmakla kalmaz, yoluna çıkan öteki bireylerin varoluşunu yadsımağa, yok saymaya da çalışır” (Schopenhauer, 2009, s. 247).

Dolayısıyla doyurulmayan istekler daha baskın bir şekilde ortaya çıkacak ve bireyler bireylerin üzerinde bu istemeyi gerçekleştirmeye çalışacaktır. Bu da ünlü “insan insanın kurdudur” sözünün daha geniş bir ifade biçimi olacaktır (Schopenhauer, 2009, s. 90).

Bunu toplumsal tarihe teşmil edersek Aydınlanmacı davranış biçiminin tin ve akıl ile bastırılmış olduğu ilksel doğa kategorileri aklımıza gelir. Toplumsal tarihte de bastırılan ve doyurulmayan bu kategoriler aslında Schopenhauer’ın yaşama istenci olarak kavramsallaştırdığı unsurlardır. Çünkü Aydınlanma yaşama ve yaşama sevinci karşısında her zaman tasarım ve akıl adı altında düzeni koymuştur. 19. yüzyılın bunalım ve kitleleşme dönemlerinin bireyler üzerinde kurdukları baskı istemenin alevlenmesine ve kaotik bir biçimde tekrar ortaya çıkmalarına neden olur. En nihayetinde de kitleler kendi bastırdıkları şeye dönüşerek onlarla özdeşleşir ve tümele boyun eğerler.

Freud tarihsel kökenini kardeşler cumhuriyetine dayandırdığı bu durumu *Kitle Psikolojisi* adlı eserinde toplumsal düzeni haz ilkesini ve istemeyi paranteze alarak sağlayan kilise ve ordu gibi unsurlarla kitlelerin özdeşlik kurması ile ilişkilendirmektedir. Bu yol ile Freud toplumsallaşmanın tarih öncesinden uygarlık gelişim süreci boyunca devam eden bir düzen ve haz karşıtlığı izleği çikartmıştır. Schopenhauer’da doyumların gerçekleşmemesi, yaşama sevincinin yadsınması da esasen bu karşıtlaşmanın bir öbeğidir. Nasıl ki doyumlar gerçekleşmedikçe istemenin gücü ve kuvvet artarak kaotik bir biçimde ortaya çıkıyor ve kitleler kendi bastırdıkları şeye dönüşerek onlarla özdeşleşiyorsa modern insan da hem Schopenhauer hem Freud’un düşüncesinde bu pasifize edilme durumuyla yüzleşmektedir.

Bu miras Aydınlanmacı sözleşmeler çağında da aynı yapıyı devam ettirir. Nitekim bu dönemin yasallığının içinde Freud’un toplumsallaşmanın kökenini anlattığı *Totem ve Tabu* kitabı hakkında Touraine’nin, “ben neredeyse bir hiçtir. Toplumsal yaşama uyum ancak baskıyla oluşur” yorumu dikkate değerdir (2002, s. 138). İşte sözleşmeler ve Aydınlanma çağının temel yargısı bunun bir sonucudur. Yani bireyin tarihi yalnızca arzusunun ve hazzın otorite tarafından tahakküm altına alınmasının değil, aynı zamanda onunla özdeşleşmesinin tarihidir.

Ancak Freud’un ve ilk eleştirmenlerin özgün yanı ortaya koymuş oldukları tespitlerden yola çıkarak önerdikleri çözümlerdir. Touraine bu konu hakkında şöyle söyler:

“Freud ve Nietzsche bilince verilen merkezi otoriteyi yıkarak yaşamdan, cinsellikten yola çıkan bir çözümlenmeyi yola koyarak, toplumsallaşma ve ahlaksallaşmaya ilişkin egemen izleklerle mücadele ederler. Böylece, Freud da, tıpkı Marx ve Nietzsche gibi, toplumsallığın bozulmasına (desosyalizasyon) çağrıda bulunur ve buradan hareketle, Rousseau ve Devrim’le birlikte doğan, sonra da XIX., özellikle de XX. yüzyıl milliyetçilikleriyle yaygınlaşan gelenekle bağlarını koparır” (2002, s. 147).

Yaşam ve cinsellik gibi öğeler de egemen gerçeklik ilkesi tarafından bastırılan haz kategorisine ait unsurlardır ki bunların zaten mitolojik devirde doğa kategorileri adı altında kavramsallaştırmış durumdaydık. Ayrıca mitolojik devrin de kolektif bir bilinçdışını temsil ettiği öncül bilgisine de sahip olduğumuza göre Freud’un toplumsal düzen tarafından bastırıldığını iddia ettiği haz ilkesinin bastırılmasının kökeni de aynı zamanda mitolojik imin bastırılması demektir.

Dolayısıyla mitten Aydınlanmaya kadar olan evrensel tarih bilinçaltında bastırılmış olduğu evrensel hikayeler ile onu bastıran tinin geriliminin hikayesidir. Nitekim Schopenhauer’ın insanın kozmik olarak yaşama arzusuyla kendisini bireyleşmeye sürükleyen hareket arasında parçalandığından dolayı mutsuz olduğunu düşünürken asıl kastettiği şey bu yapının yaratmış olduğu huzursuzluktur.

Nietzsche ise ne Schopenhauer gibi ne de Freud gibi uygarlığın gelişim sürecinde meydana gelen huzursuzluğun kaçınılmaz bir karamsarlık ile sonuçlandığını düşünmektedir. Freud’un kuramında bastırılan benlik, Schopenhauer’ın yaşama istemi ve sürekli doyurulmak isteyen istenci Nietzsche’de Zerdüş’ün şahsında bastırılan tüm doğa kategorilerinin geri dönüşü olarak ortaya çıkar.

Zerdüş’ün insanların arasına inip onlara yol göstermesi felsefi anlatının yeniden doğa kategorilerine dönüşünü ifade eden bir imdir. Nietzsche Zerdüş ile ahlak, din, akıl ve ydınlanma ideolojisi adı altında tüm normatif düzene karşı yaşam savunucusu olarak yaşamı yeniden ikame etmeye çalışır. Zerdüş’ün yaşam felsefesi Schopenhauer’a benzese de o pesimist duruma karşı yeniden bir umuttur ve bu umutla 19. yüzyıl insanına şu şekilde haykırır:

“Ruh, beden akıl, bilgi, kaos hepsi içimdedir, insan yaşamı tekinsizdir. Bedeni aşağılayarak bakanlara yalvarıyorum. Yeryüzüne sadık kalın ve size doğaüstü umutlardan söz edenlere inanmayın. En anlamsız günah yeryüzüne küfür etmektir. Bir zamanlar ruh aşağılayarak bakıyordu bedene” (Nietzsche, 2020, s. 64).

Zerdüş’ün burada tarizinin doğaüstü umutlardan söz eden metafizik geleneklere, bedeni aşağılayan bilinç felsefelerine, varlığı monatlara bölüp zihni ve bedeni ayıran idealist felsefelere yönelik olduğu açıktır. Bütün bu gelenekler farklı yönleri ile Aydınlanmacı tin ve davranış

biçimlerini oluşturduğunu da önceden anlatmıştık. Zerdüşt'ün Aydınlanmacı tinin yükselişte olduğu zamanlarda dağa çıkması ve modernizmin çöküş çağında geri inmesi arasında diyalektik bir ilişki vardır. Bu diyalektik Aydınlanma diyalektiğinin alegorik bir belgesi gibidir. Zerdüşt yeni bir insan modeli önermek için dağdan indiği sırada bir ermiş ile arasında geçen diyalogdan sonra Tanrı'nın öldüğünü ve insanın korktuğu şeylerin yerine geçtiğini ifade edecek cümleler kullanır. Bu karanlık durumdan çıkarmak için kendisinin gösterdiği yol, Aydınlanma diyalektiğinin zıttı olarak yaşamı yeniden ikame etmeye çalışan bir yoldur. Bunun için “yeryüzüne küfredenlere aldanmayın” ifadesi bütün mitik kategorileri reddeden Aydınlanmacı diyalektiğin bir eleştirisi mahiyetindedir.

Diğer taraftan da Nietzsche'nin dili kullanım biçimi de retorik figürel bir mahiyete haizdir. Mitostan logosa geçişten itibaren neredeyse bütün dizgeci gelenekler daha önce de anlattığımız gibi söylence ve öyküleme ile varlığı anlamlandırmaya çalışmak yerine, felsefi yöntemi ve modern çağda modern bilimi ortaya çıkarmıştır. Zerdüşt'ün dağdan tekrardan inmesi ve retorik bir karakter olarak varlık hakkında yargılar bulunması felsefi anlatının 19. yüzyılda tekrardan yaşadığı dilsel değiş tokuştur. Bu dilsel değiş tokuşun örnekleri modern edebiyatta Sartre, Camu gibi kişilerde de karşımıza çıkacaktır. Dolayısıyla Zerdüşt'ün dağdan geri gelişi aslında mitsel bilincin geri dönüşünü ifade eden bir semboldür.

Nietzsche'de mitsel varoluş ve Aydınlanmacı tin arasındaki gerilimi temsil eden diğer semboller Dionysos ve Apollon'dur. Apollon ile özdeşlik kurulan ilke uygarlığın fallik gelişimi, Aydınlanmacı birey ve akıl ile paraleldir. Nietzsche'ye göre Apollon, “principal individulism'in yüce tanrısal imgesidir” (2018, s. 20). Bu bireysellik ilkesi de haz ve doğa kategorilerini paranteze alan Homeros'çu tinin Aydınlanmacı döneme kalmış bir mirasını yansıtan Batılı egonun ilkesidir. Doğa karşısında zafere ulaşan tin Apollonik ego ile doğanın korkunçluğunu yenen ve kaosu kozmosa çeviren egodur. O her zaman Nietzsche'ye göre, “basit, saydam, güzel” görünür. Paglia ise düzenleyici ve Aydınlanmacı tinin bu ilke ile gerçekliği paranteze aldığını, hakikatin özellikle tinsel yükseliş çağlarında Apollonik imge ile gösterildiği gibi basit ve güzel olmadığını söylemek ister. Bu bağlamda Nietzsche'nin Apollonik ilkeyi tarif ederken yapmış olduğu benzetme dikkate değerdir. İnsan güneşe uzun süre bakamaz ve gözleri kararır. Kararma esnasında oluşan siyah lekeler acıyı geçirir ve güneşi görmemizi engeller (2018, s. 57). Apollonik ilke de bu ilaç gibidir. “Apolloncu yön de doğanın içteki ve korkunç yüzüne bakışın zorunlu ürünleridir” (Nietzsche, 2018, s. 57). İnsanın doğaya atılışı ve doğaya karşı meydan okuması arasındaki diyalektik ilişki Apollon şahsında güneşe baktığımız zamanki siyah lekeler gibidir. Yani Apollonik ilke acıyı yok etmez, acıyı geciktirir ve acıyı erteler. O korkunç gecedan sakatlanmış bakışı kurtarmak için

kullanılan siyah lekeler gibidir. İşte Nietzsche'nin bu alegorik karşıtlığı Aydınlanmanın bir diyalektik problemini ortaya koymaktadır. İnsanın doğa karşısında egoist, bireyci ve Robinson Crusoe tarzındaki tahakkümcü bakışı varoluşundaki olumsuzlukları görmezden gelmesini sağlar ve sürekli bir erteleme ile idealizm kurar. Aydınlanmacı bakışın temel niteliği sürekli ilerlemektir. Ancak ilerleme motifi ile unutmış olduğu ilksel doğa her yükseliş çağının sonunda bilinçdışından kaotik bir biçimde geri döner. İşte bu doğanın ve kaotik olanın temsilcisi ise Nietzsche'nin kurduğu diyalektik yapıda Dionysos'tur.

Dionysos merkezli düşüncenin özünü ise müzik ile dışavurmaktadır. Nietzsche'de Dionysos şahsında müzik doğa kategorilerine ait olan bütün simgesel yükü taşımaktadır. Nitekim bu konu hakkında Nietzsche şöyle der: "İlk bir ve onun acısı ve çelişkisiyle tamamen bir olmuştur, ilk bir müzik biçimindedir, bu imgeler ilk acının kendisidir ve onun ilk yankılanışıdır, varoluş ve dünya ancak estetik bir fenomen olarak haklı çıkar" (2018, s. 39).

Bu estetik fenomene içkin olan yük Nietzsche'de felsefi düşüncenin ve teolojinin düşünce dünyasında bireysellik prensibi ile birlikte atmış olduğu ve lanetlediği cinsellik, büyü, bedensellik, yeryüzü ve organik yaşam gibi kaotik ve açıklanamaz görünen ve ilksel yaşamın müzik biçiminde tınısıdır.

Oysa 19. yüzyıla gelene kadar kültür dünyasının dikey bir şekilde hareketi, Aydınlanmacı davranış biçimlerinin söylemleri hep Apollonik söylemin ifade biçimini taşır. Ancak Nietzsche'nin görüşüne göre Apollonik söylem hem doğaya karşı işlenen suç hem de kültürün insanın varoluşunun önüne set çekmesidir. Hakikatte Nietzsche Apollonik olan ile Dionizyak olanın birliğinin insanın varoluşunu sağlayacağını düşünmektedir. Ancak Apollonik olan başlarda da anlattığımız gibi henüz ilk felsefi mitoslarda Dionizyak olanı yani insanın varoluşunun bir yönünü tamamen atmakta ve insanın bütünlüğünü zedeleyerek bir bilinç yarılmasına neden olmaktadır. Zaten Nietzsche'nin 19. yüzyılda dünyanın ancak estetik bir fenomen olarak haklı çıkabileceği önermesi yarılan bilinci ve insanın bölünmüş olan birliğini tekrar birleştirme çabasının kaynağını Dionizyak ilkede bulmasından ibarettir.

19. yüzyıla kadar gelinen Apollon sembolü adı altında bütün gizleri çözeceğini belirten ve varlığın gerçekte olan olumsuz yönlerini, tiksindirici yönlerini sürekli simetrik güzellik ile örten Aydınlanmacı diyalektik ve onun vaatleri zaten insanın varoluşundan ve kültür dünyasının ilerlemeye yazgılı olduğu durumdan dolayı işlerliğini kaybetmiş ve en nihayetinde modernite bir

bunalım sürecine girmiş, bastırılan bilinçdışı ilksel fenomen Dionysos ve Zerdüşt ile geri dönmüştür.

Modernitenin ve Aydınlanmanın bir diğer yapısı iyimser diyalektik de Apollonik olan bağlamında korkunç gecedan sakatlanmış bakışı geçici olarak iyileştirmek görevini üstlenir. Nietzsche bu yapıyı da estetik ve güzellik ideasının karşısına koyup yüce olanın boşalmasını sağlayacağını düşündüğü sanatsal komik ve Dionizyak müzik ile yıkma girişiminde bulunur. Nietzsche bunun tarihsel köklerini Sokrates'çi mirasta aramaktadır. Nietzsche'ye göre bu mirası her yerde felç etmiş olduğu mitostan dolayı insanı kendi varoluşuna yabancılaşmıştır (2018, s. 109).

Freud'un mitik unsurların arkasındaki bilinçdışı, Schopenhauer'ın tüm yaşamı istemeye dayandırması ve bunlardan kopuş ile modern insanın huzursuzluğu ve Nietzsche'den yaptığımız felç edilen mitostan dolayı yabancılaşma çıkarımı arasında bir paralellik vardır. Zaten Nietzsche ilksel bütünlüğe ulaşmak için müziği Schopenhauer'cı anlamda istenç ile özdeş görmektedir (2018, s. 43). Hatta müziğin dünyayla ilişkisini ilk-bir'in yüreğindeki ilk çelişki ve ilk acı ile bağlantılı bir şekilde düşünür (2018, s. 43). Ancak kuramcı insan, Apollonik düzen, logosantrik düşünce, teoloji ile kesilen bu bütünlükten dolayı modern insan "hiçbir şeye bütünlükle sahip olmak istemez, şeylerin doğal vahşetini de içerecek büyüklükle, iyimser görüş nazenleştirmiştir onu (Nietzsche, 2018, s. 111). Çünkü her şeyin açıklanabilirliği ilkesi, nedensellik ilkeleri, varlığın ve en içteki özü yakalayabileceğine dair bu inanç doğanın çıplak ve acımasız hakikatinden onu uzaklaştırmıştır. Nietzsche tam da bu durumu düzeltmek için kültür insanın karşısına satir insanını, Apollon'un karşısına Dionysos'u koyar ve yaşama Zerdüşt'ü davet eder.

Sonuç olarak Freud'un kuramında da görmüş olduğumuz gibi teolojik düşüncenin mitik düşünceden doğmuş olduğu gerçeğini de göz önüne alır ve Aydınlanmacı davranış biçiminin mitik düşüncüyü kovduğunu düşünürsek teolojik olarak düşüncenin merkezinde olan kuvvetlerin 19. yüzyıl dünyasında bir işlerliğinin kalmadığı ve kolektifin bu unsurlara riayetinin zayıfladığını görmemiz güç değildir. Bu da en üst düzeyde çözülen bir üst anlatının varlığına delalet eder ki Nietzsche bunu Tanrı'nın ölümü olarak kavramsallaştırır ve insanoğlunun en büyük hayal kırıklarından biri olarak metafiziğin sonunu işaret eder ve öbek öbek postmodernizme içkin olan bir düşüncenin başlangıcını oluşturur.

Ancak Nietzsche buna işaret ederken krizden fırsat çıkarmayı da bilir ve tüm karamsar tablonun arkasında Batı kültürü, teolojisi, logosunun oluşturmuş olduğu iyi ve kötü ahlakının ötesine

gitmek, Dionysos'a dönüşü ve iyi ve kötü ahlakının oluşturduğu değerleri yok oluşunu bir bakıma müjdelere ve şöyle söyler:

“Halbuki, bu cinayetin ötesine, iyilik ve kötülüğün ötesine gitmemiz, aynı zamanda hem arzu, hem akıl, hem egemenlik, hem nefis denetimi, içselleştirmenin tam tersine nefsin bir tür azat edilmesi, adeta Dionysos'a bir dönüş olan bir çaba sayesinde, tüm çileciliklerden, tüm yabancılaşmalardan arınmış doğal bir yaşama geri dönmemiz ya da böyle bir yaşamı yaratmamız gerekir” (aktaran Touraine, 2002, s. 129).

Çünkü Batı metafiziği ve ahlakı Nietzsche'nin *İyinin ve Kötünün Ötesinde* isimli eserlerinde belirtildiği gibi değerlerin zıtlığına duydukları inanç ile kurulmuştur ve Nietzsche bu düalist yapıyı bu eserinde mahkum eder. Yani Nietzsche'nin temel yargısı aslında Aydınlanmacı varlık hiyerarşisinde zıtlıkların eşitsizliğine duyulan öfkenin bir tepkisi ve insanın varlıktan epistemolojik olarak koparılmasının bir haykırışıdır. Aydınlanma da bu epistemolojik kopuşun bir mirasçısıdır. Nietzsche de hem bir modernist olarak hem de modernite eleştirmeni olarak hem bu tarihsel yargıya tepki gösterir hem de bu davranış biçimleri ile birlikte insanın iyinin ve kötünün ötesinde konumlanmasını alışıldık değer yargılarının dışına çıkma ve hakikat dışının yaşamın koşulu olduğunu kabul etmeye bağlar (2019, s. 8). Bu suretle hakikat metaforu adı altında gerçekliklerini dile getiren bütün sistem felsefelerine hücum eder. Batı hakikat sistemi, Batı metafiziği ve en nihayetinde Aydınlanmacı düzenleyici tin coşkuya kapılmış bir halde tüm anlamını doğadan aldığı ifade etse de kendini aldatmaktadır diye söyler. Ardında da ben öznesinin düşünüyorum yüklemine koşulu olduğunu söylemenin gerçeğin çarpıtılması olduğunu ekleyerek dolaysız bir kesinliğin bulunmayacağına zaten bunun da bir yorum olduğuna ima da bulunarak mutlakçı ve özne merkezli düşüncelere de tepki gösterir (Nietzsche, 2019, s. 21).

Ancak Bergson ile beraber 4 eleştirmen de doğrudan Aydınlanma kavramını hedef alarak eleştiri yapmazlar. Bu devirde henüz sistemli bir Aydınlanma eleştirisi yoktur. Modernitenin kendi içerisinden modernitenin aleyhine dönük söylemler vardır. 4 filozof da hem Batı ahlakının, pozitivizminin, normatifliğinin ve kolektif adı altında tümelliğinin karşısında modernitenin bir çıkmazda ve bunalım içerisinde olduğunu modern birey ve toplum üzerinde yaptıkları tespitlerle ortaya koyarlar. Onlar varlıkta ve çoğu zaman Antik Yunan sitesiyle özdeşleştirilen sanayi öncesi bir toplum modeline duyulan özleme gönderide bulunur. Marksizm, bunun tam tersine, modernliğe karşı güven doludur ve eleştirilerini modernliği araçsallığı üzerinde değil, toplumsal yönetim biçimi üzerinde yoğunlaştırır (Touraine, 2002, s. 146) Rousseau ise Aydınlanmanın ilk eleştirmeni ve uygarlık sürecinin gelişiminde bireyin durumuna gelen ilk romantik tepkiyi dile getirmiş olsa da romantik bir romantik bir iyimserlik ile Aydınlanmanın tam da ortasındadır.

Moderniteyi, artık doğrudan Aydınlanma kavramı üzerinden tartışmaya açacak ve onların temellerini Marx, Freud, Nietzsche, Schopenhauer gibi filozofları da referans alarak eleştirecek olan ilk düşünürler ise Frankfurt Okulu olur.

2.2. AYDINLANMAYA YÖNELİK SİSTEMATİK ELEŞTİRİLER

2.2.1. Frankfurt Okulu Kuruluş, Tarihçe ve Üyeleri

Moderniteye ve Aydınlanmaya yönelik refleksiyonlar Freud'un bilinç ile bilinçdışı, Schopenhauer'ın isteme ve tasarımı, Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos'u ile ortaya çıkar. Bu filozoflar kalıplaşmış, ben, güç, iktidar ve kültür tarihi söylemlerini yıkma girişiminde bulunurlar. Ancak 20. yüzyılda psikanalizim, antropoloji, filoloji gibi alanlarda yaşanan gelişmeler moderniteye karşı çıkan modernist refleksiyondan farklı bir biçimde kendini gösterir. Modernist refleksiyon her ne kadar Aydınlanmacı tene ve onun oluşturduğu davranış biçimlerine karşı bir tepki hareketi olsa da tarihsel edimcileri yine modern dönemin düşünürleridir. 20. yüzyılda ise modernist refleksiyonu oluşturanlar bu yüzyıl düşünürleri için birer tarihsel edimci konumuna gelirler ve söylemlerini psikanalizim, sosyoloji, antropoloji, filoloji gibi alanlarda daha radikal boyuta getirirler.

Bu radikal boyut sadece Batı kültür ve medeniyetinin, uygarlığının ve Aydınlanmacı aklın oluşturmuş olduğu hakikat yargısı altında kavramsallaştırılan bütün davranış sistemlerine bir tepki değil, aynı zamanda bu hakikat yargısını temelden sarsma girişimidir. İlk eleştiriler kendilerinden önceki filoloji okullarının mirasını daha radikal bir çizgi üzerinde oturtan postyapısal filoloji okulundan gelir. Postyapısal dil okulundan önce yapısal dil okulunun dili bir göstergeler sistemi olarak tasvir etmesi, rasyonel olarak kavranabilen bir gerçekliğin inkarına dayansa da gerçek gibi görünen şeylerin içinde de bir gerçeklik bir hakikat olduğu inancına hakimdir. Ancak postyapısal dil okulunun temsilcisi Derrida'nın kuramı Batı metafiziğinde var olan hakikat yargısına köktenci bir başkaldırı niteliğini taşıyarak rasyonel ya da irrasyonel hiçbir gerçekliğin olmadığı anlayışına dayanır. Derrida mevcudiyet felsefesini söz ve yazı ayrımında değerlendirirken kültürü sonlu bir yaratığın hilesi olarak belirtir ve yazının asıl anlamının olmadığını, asıl anlamının özünün zaten mecazi olduğunu dile getirir. (2017, s.26).

O halde anlam mecazi bir şeye dayanıyorsa ortada gerçek ve mevcut bir anlam zaten yoktur. Bize anlamı gerçek gibi gösteren şey dilin kurgusudur. Batı metafiziğinin yüzyıllardır logosa bağlı olan

gerçeklik kavrayışını değiştirme konusunda dil biliminin yanında katkısı olan alan bildiğimiz gibi psikanalizmdir. Freud'un toplumsal kimliğe geçebilmek için Ödipal süreçten sonra gerçek arzularımızı bastırdığımızı dair kuramı, kültürel göstergelerin bilinçdışında bulunabileceğine dair kuramlar geliştirir.

Lacan, Freud'un kuramlarına yeni bakış açıları katarak geliştirdi ve bilinçdışı ile dilin çalışmasında ortaklıklar olduğunu, yapılarının birbirine benzediğini söyledi. Bunun anlamı şudur; Derrida'nın fikirlerindeki dil, kaypak bir zeminde ve sabit olmayan, göstergeden göstergeye giden bir yapıya sahipse bilinçdışı da bu şekilde yapılanmış ve gerçeğe ulaşmak hiçbir zaman mümkün olmamaktadır. Lacan, Freud'un tanımladığı bilinçdışı kavramı hakkında bir seminerde şöyle der:

“Bilinçdışı boşluğu ontoloji öncesidir diyebiliriz. Bilinçdışının ilk ortaya çıkışındaki fazlasıyla unutulmuş —unutulması da gayet manidar olan— bir özelliği, bilinçdışının ontolojiye uygun olmadığını ısrarla vurguladım. Önce Freud'a, kâşiflere, ilk adımları atanlara görünmüş olan, analizde gerçek anlamıyla bilinçdışına gözünü alıştırıp bakan herhangi birine hâlâ görünen şey şudur, bilinçdışı söz konusuken mesele olmak ya da olmamak değil, gerçekleşmemiş olmaktır “(2013, 36).

Lacan'ın demek istediği bilinçdışının varlığa ya da herhangi bir gerçek ile bağlantıya uygun bir yapıda olmamasıdır. Yani gerçeklik ne Aristoteles gibi duylarda ne Platon gibi soyut fikirlerde ne de Descartes gibi zihindedir.

Diğer bir alan olan yapısal antropolojide de Strauss'un yorumları dikkate değerdir. Yapısal antropoloji klasik antropolojiden farklı tutumlar ile dünyaya yapısal dil bilimin ve psikanalizin çizgisinden bakmaktadır. Levi- Strauss *Yapısal Antropoloji* adlı kitabında Freud'un ve Lacan'ın yorumladığı Ödipus mitini dil bilimsel yöntemle okur ve insan zihninin yapısına bu suretle ulaşmaya çalışır. Bu dilsel antropoloji, dilde kültürel göstergelerin yapısına ulaşmaya çalışır ve anlambilimine hizmet eder. Kristeva da göstergebilim ile psikanalitik kuramı birleştirerek anlam bilimine katkıda bulunur. Dile olan bu bağlılık, edebiyatı ve kurgusal metni kültürel göstergelerin gösterildiği bir alana çevirir.

En nihayetinde anlıyoruz ki modernitenin ötesinde konumlanan bu düşünürler geç modernitenin eleştirilenlerinden radikal bir biçimde farklı bir konumda yer alırlar. Geç modernite düşünürlerinin hareket noktaları bilinçdışının varlığı, isteme ilkesi, ilksel bilinç üzerine iken varış noktaları varlıkta açılan gediğin, uygarlığın tabii bir gelişimi olduğu ve hakikat nosyonunun bu şekilde belirlendiğidir. Nitekim Freud gerçeklik ilkesini ve egoyu kaos kozmos yapmak için tabii ve olması gereken bir gelişim çizgisi olarak görür. Nietzsche de Apollonik olan ilkedden vazgeçmez yalnızca Aydınlanmacı tinin Dionizyak ilkeyi varlıktan ayırdığı için eleştirir.

Modernitenin ötesinden konuşan filozofların ise varış noktaları da hakikatin ötesinde olarak gördükleri bilinçdışı ve ona içkin kavramlardır. En nihayetinde de ilk modernizm eleştirmenlerinin eleştirse de bırakamadıkları tarihsel hakikat ve gerçeklik ilkesinin bir simülasyondan ve dilsel bir oyundan başka bir şey olmadığı üzerinde ittifak halinde olurlar.

Bütün bunlara iki dünya savaşının getirmiş olduğu yıkım da eklenince zaten önceden sarsılmaya başlayan ve güvenini kaybeden pozitivist akla olan inanç tamamen sarsılır ve Batı kültür tarihinde Aydınlanma ideallerinin ve diyalektiğinin tamamen çökmüş olduğu ortaya çıkar ve alışılmış bütün estetik ve kültürel değerler yeniden sorgulanır.

Tüm bunların sonucunda da 20. yüzyılda Aydınlanmanın vaatlerinin ve tarihsel modernite ideası ile akıl ideasının çöküşü dünya savaşlarının etkisiyle entelektüelleri bir umutsuzluğa doğru götürdü ve kendilerinden önceki modernite eleştirmenlerinden farklı olarak sistemli bir çöküş fenomeni etrafında örgütlendiler.

İşte Frankfurt'ta kurulan ve daha sonra *Eleştiri Okulu* adını alan mektep ve bu mektebin öğrencileri bu bakış açısıyla binlerce yıllık Batı kültür tarihi ve Aydınlanmacı diyalektiğin oluşturmuş olduğu hakikat yargısı altında şekillenen mutlak doğrulara ve merkezci sistemlere hücum ederek hiyerarşik yapıya meydan okurlar.

Özellikle anlatılarda nesnel, akademik söylemlere karşı çıkan postmodernizme öbek öbek bağlanan Eleştiri Okulu Aydınlanma diyalektiğinin mirası olan söylemleri yapı sökülüne uğratma girişiminde bulunur. En nihayetinde modernite ideasının bütün kavramlarını içinde barındıran Aydınlanmanın siyasi ve düşünsel hareketi modernitenin 20. yüzyılda çözülüşü ile birlikte bütün tarihsel ve kültürel geleneklerin tartışılmaya açılmasına neden olur. Romantik gelenekten Freud'a kadar modernite ve ona bağlı Aydınlanmaya yönelik eleştiriler Frankfurt okulunda karşı devrimci bir mahiyete bürünür. Almanya'da ortaya çıkan bu sol hareket 1923 yılında Frankfurt Üniversitesine bağlı Toplumsal Araştırmalar Enstitüsünde kimlik kazanır (Dellaloğlu, 2001, s. 15).

Bu hareketin müdürlüğü ilk zamanlarda Carl Grünberg tarafından yürütülür. Grubun diğer üyeleri ise Carl Augusst, Franz Borkenau, Henry Grossmann, Friedrich Pollock, Leo Löwendthal, Max Horkheimer, Teodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Eric Fromm, Walter Benjamin, Otto Kricheimer, Franz Neumann gibi kişilerdir (Dellaloğlu, 2001, s. 16-18).

Frankfurt Okulunun ilk kuruluş yıllarında düşünsel faaliyetleri Marksist bir perspektifte şekillenmiştir. Frankfurt okulunun toplumsal bir felsefe hareketi kabul edilmesi ve Aydınlanma eleştirisi ile modernite ideasına hücumların merkezi haline gelmesi ise Horkheimer'in enstitüye müdür olarak atanması, birçoğu Yahudi olan üyelerin Almanya'da artan Yahudi aleyhtarlığından dolayı Amerika'ya göç etmesi ve eleştirel kuram adı altında sistemleştirilen bir felsefi okulun ortaya çıkması ile olur.

Horkheimer'in enstitü müdürü olması ve okul üyelerinin Amerika'ya göç etmesinden sonra okul kendilerinin fikri temeli olan tarihsel edimcilerin de ötesine geçerek bütün bir kültür dünyasını yapı sökülümüne uğratma çabası içine girer. Artık Marksist arka plana sahip olan Stalinciliğin dünyası da araçsal olarak belirttikleri aklın egemenliğine girmiştir. Dolayısıyla Frankfurt okulunun ilk arka planında olan Marksist ideolojinin de Aydınlanmacı bir ideoloji olduğu ve mutlak hakikat yargısı ile insanı özgürlüğe götürmeyeceği açık bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu düşünce sonunda bizi, “yalnızca genel bir modernlik eleştirisine götürmez, daha çok Marksist iyimserliğin yavaş yavaş terk edilmesinin tarihini oluşturur” (Touraine, 2002, s. 175).

Horkheimer'in okulun müdür olması ile başlayan süreçte Marksist temelli alt yapı ve üst yapı arasındaki ilişki kültür bilimsel bir duruma gelerek sosyal psikolojiye de teşmil edilir. Düşünsel temelini 20. yüzyılda bulan Marcuse *Felsefe ve Eleştirel Teori*, Horkheimer ise *Geleneksel ve Eleştirel Teori* adlı eserlerinde Marx'ın alt yapı ve üst yapı kuramında bir gediğin bulunduğu ve bu gediğin Freud'un psikanalizi ile doldurulacağını düşünür (Jay, 2014, s. 153). En nihayetinde Aydınlanmacı ideoloji olarak betimledikleri her düşünce öbeğini modern toplum ve oluşturulan sınıflı yapı ekseninde eleştirirler. Onların asıl eleştirdiği modern toplum modeli, “Sade'in Juliette'de verdiği modeldir: Doğa-kadın, kendisini tatmin uğruna aşkı unutmüş olan ve araçsal olmayan hiçbir amacı bulunmayan kültür erkeğinin tahakkümündedir” (Touraine, 2002, s. 176).

Bu toplum modeli sadece modern döneme has bir durum değil, aynı zamanda kökü tarih öncesine dayanan mitik kategorilerin logosantrik mekanizma tarafından ele geçirildiği Aydınlanmacı davranış biçimlerinin de bir sonucudur.

Bu kültür tarihsel sonucu Frankfurt üyelerinden Adorno ve Horkheimer, Nietzsche gibi Sokrates'i bir eşik olarak kabul eder ve Sokrates öncesine varlık yorumunun mitik tarzda inşa edildiğini ve insan ile yaşamın söylencesel dünya ile yorumlandığını ifade ederler (2014, s. 22). Bu söylencesel dünyanın epistemolojisi Sokrates sonrası diyalojik ve logosantrik yöntem ile sarsılmaktadır.

Platon ve Aristoteles bu yöntemi daha radikal hale getirir. Adorno ve Horkheimer en nihayetinde Olympos'un ataerkil tanrılarının bile felsefi logos tarafından kuşatıldığını söyler (2014, s. 22). Söylencesel dünyanın yani mitik kategorilerin logos tarafından kuşatılmasını modern aydınlanma da tevarüs eder. Aydınlanma varlık yorumunda hiçbir tesadüfi oluşum, kanıtlanmamış hiçbir düşünce öbeği kabul etmez ve yararlılık ölçütüne uymayan şeyleri doğrudan işe yaramaz olarak görür. Adorno ve Horkheimer bunu şu şekilde tarif eder:

“Bundan böyle maddeye; egemen ve içkin güçlerin, saklı özelliklerin yanılmalari olmaksızın hükmedilmeliydi. Aydınlanmaya göre hesaplanabilirlik ve yararlılık ölçütüne uymayan her şey kuşkuludur. Aydınlanma bir kez dış baskılardan kurtulup gelişme olanağı buldu mu, dur durak bilmez” (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 22).

Aydınlanma modelinde doğadaki tüm gizleri açıklamak Adorno ve Horkheimer'da görüldüğü gibi yararlılık ölçütü ön koşul olarak belirlenmiştir. Robinson Crusoe'nun adaya düştükten sonra o adayı sömürgeci amaçlarla kullanması aynı diyalektik modelin bir yansımasıdır. Dolayısıyla Robinson Crusoe da Sade'nin modern toplum modelinin bir kahramanı Aydınlanma diyalektiğinin epistemolojik bir örneğidir. Söylencesel dünyanın bütün dilsel gerçekliği ve varlık hakkındaki yorumları ise dış dünyada bir realitesinin olmadığı, pragmatik amaçlarla kullanılmadığı için Aydınlanmacı sistemin dışındadır. Dolayısıyla Aydınlanmacı sisteme uymayan her şey edebiyat diye bir kenara itilir (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 24). Bu yönüyle Adorno ve Horkheimer Aydınlanmanın totaliter olduğunu söyler (2014, s. 23).

Marcuse ise bütün toplumsal sistemi tümlük olarak tanımlayıp kültürün bireyler arasında hiçbir fark bırakmayacak şekilde kendisi ile özdeşleştirdiğini savunur ve modern insanın tek boyutlu olduğunu söyler. “Bu durumda, özel yaşamla kamu yaşamı arasında, toplumsal gereksinimlerle bireysel gereksinimler arasında artık hiçbir karşıtlık yoktur. Teknoloji, hem yeni, hem daha etkili, hem de daha zevkli denetim ve toplumsal tutarlılık biçimlerinin kurumlandırılmasına olanak sağlar” (Touraine, 2002, s. 181).

En nihayetinde kendilerine kadar gelmiş olan ve modernite, Aydınlanma gibi kategoriler ile biçimlenen dünyanın sonuna geldiklerini sadece anlamadılar, aynı zamanda yıkma teşebbüsünde de bulundular. Bu anlayış doğrultusunda Adorno'nun kendi nesli için söylemiş olduğu, “ben felsefi sitem kavramına karşı şiddetli bir isyanın içinde büyümüş, bütün düşünce şekli bu isyanla tanımlanmış bir kuşağa mensubum” ifadesi dikkate değerdir (2015, s. 28). Adorno'nun kuşağının temel hedefi köklerini tarih öncesinden modern döneme kadar alan Aydınlanmanın ve onun diyalektiğinin meydana getirmiş olduğu sanayileşmiş, kitleleşmiş, bireyi kurtarmak adına yola

çıkıp onu yok eden, akıl adına akli mitolojiye dönüştürmüş olan modern toplumun sistemsel eleştirisidir. İnsanın kültürel evrimi ile ilişkili olarak ele alınan Aydınlanmacı diskurların oluşturduğu bütün sistem felsefelerini yok sayarak eleştirel kuram adı altında genel bir toplumsal felsefe oluşturmak isterler.

Modern dünyanın ve Aydınlanma diyalektiğinin çöküşünü imgeleyen bu felsefenin oluşumu öyle şiddetli bir hal alır ki sadece işlenen konular üzerinde değil, aynı zamanda Nietzsche'den beri kopuş gösteren dil ve biçim üzerinde de yıkıcı bir etki gösterir.

“Adorno'nun kullandığı dil genelin ve toplumdaki iktidar yapısındaki sisteme ve denetlemeye bir tepkidir. Buna karşı çıkmak ve uymacılıktan kopma amacı, dikkati başka yöne çekme amacı da taşımaktadır. Gramer, sentaks ve kelime seçimlerinde yapı bozumudur” (Dellaloğlu, 2001, s. 22).

Bu yapı bozumu 20. yüzyılda klasik olan bütün sisteme hücum ederek onu yıkmaya girişiminde bulunan postmodernist ve postyapısalcı sistemin felsefi izdüşümüdür. Bunu özellikle daha sonra da temas edeceğimiz Adorno'nun *Minima Moralia ve Negatif Diyalektik* eserlerinde görmekteyiz.

2.2.2. Aydınlanma Diyalektiğinin Çöküşü

Frankfurt Okulunu tanıttığımız giriş yazısında onların kendilerinden önceki modernist eleştirilenlerden etkilendikleri ama aydınlanmaya duyulan asli güven bakımından onlardan ayrıldıklarını gördük. Ancak Frankfurt Okulunun Aydınlanma okumasında çektikleri dikkat sadece modernite üzerine değildir. Onlar modernitenin tarih öncesinde oluşum biçimlerine, modern çağa miras bıraktıkları yapılara odaklanırlar. Aydınlanma diyalektiğinin çöküşü de zaten bu yapıların tevarüs edilmesine ve tüm toplumsal sisteme teşmil edilmesidir.

Bu miras da Odysseus ve Hamlet gibi Batı bireyinin, bireyciliğinin ve rasyonalizminin ilk temsilcileri olan karakterlerin temsil ettiği yapısıdır. Daha önce de dediğimiz gibi Adorno ve Horkheimer Aydınlanma diyalektiğini Odysseus mitinden hareketle tespit ederek onun genel davranış biçimi hakkında yargıya ulaşırlar.

Odysseus hakikatte Donkişot'un tarih öncesi retorik figürüdür. Lacan nasıl Donkişot'un yel değirmenleri ile olan mücadelesinde kültür tarihsel bağlamda rasyonaliteye geçiş, psikotarihsel bağlamda gerçeklik ilkesine geçiş olarak görüyorsa aynı şemayı Odysseus'un hikayesinde de görebiliriz. Donkişot'un rasyonalitesi mitik, romantik, us dışı kültür tarihsel ortama bir tepki

olarak usu ikame etmeye ve bireyin doğa karşısında edilginlikten etkinliğe yükseltmesini temsil ediyordu. Odysseus da mitik bir toplumsal portreye sahip olan Antik dünyanın logosantrik döneme geçmesini temsil eder. Özellikle Homer'in İlyada'sından Odysseus'a geçiş bu şemanın en önemli örneğidir. Çünkü İlyada Tanrılarının, doğaüstünün, mitik fenomenlerin hakim olduğu bir kültür bilimsel anlatıdır. Odysseus'a geçişte ise Donkişot'un mit ve Aydınlanmacı birey arasındaki mücadelede olduğu gibi mit ve Aydınlanma arasında bir mücadeleden söz edebiliriz. Odysseus akıl dolayımıyla kurguladığı kurnazlık ile Tanrılar'ı bile kandırıp hedefine ulaşmaya çalışan bir kahramandır. Adorno ve Horkheimer da bu şemada Tanrı'nın bile insanın amaçlarına tabi kılındığı pragmatistik ve bireyci bir nosyon bulur (2014, s. 77).

Odysseus'un Aydınlanma diyalektiğinin tarih öncesi bir retorik figürü olduğunu ve Aydınlanmacı davranış biçimlerinin ilksel temsilcisi olduğunu gösteren en önemli unsur da tabii olarak söylencesel erkten kaçmaya çalışmasıdır. Sirenler anlatısı söylencesel erk olarak mitsel dünyayı temsil etmektedir. Ancak geçmiş kendisini tüm cazibesi ile çağırırken Odysseus'un yaptığı kafileyi ve kendini kurtarmak için hazzı temsil eden söylencesel erkten uzaklaşmak ya da onunla mücadele etmektir. Bu şekilde söylencesel erke arkasına dönerek kendi söylencesel tarihinden uzaklaşmış olur ve söylence geçmişe dönüşür. İşte bu noktada zamanın ve bilincin bütünlüğü tarih öncesinden parçalanır. Adorno ve Horkheimer (2014) da geçmişin bu anlatıda asla getirilemeyecekler arasına atılıp bugünün emrine vermek ve şimdiki zamanı geçmişin erkinden kurtarmaya çalıştığını söyleyerek tarih öncesi bilincin ve zamanın parçalanmasını ortaya koymaktadır. Çünkü onlara göre geçmiş bu şekilde bir pragmatistik amaç doğrultusunda ilerlemenin malzemesi olarak kullanılmış ve söylencesel tarih kaçınılan mitler gibi mutlaklaşmıştır. Ancak tarihi ve geçmişi ilerlemenin malzemesi olarak kullanmak yerine canlı olarak kurtarma yetkisi yalnızca tarihin kendisini geçmiş zaman olarak temsil eden sanatta dirilir (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 55).

Ancak Aydınlanma tarih öncesinden moderniteye kadar çeşitli dönemlerde sanatı da erksizleştirip ideolojinin ve dönemlerin kültür endüstrisinin emrine verir. Bunun yansımaları olarak neredeyse her dönemde ideolojik sanat eserleri çıkararak tarih öncesi mitsel yön paranteze alınır. Ancak 19. ve 20. yüzyıllarda sanatın karşıt cephesi de onun mito-poetik yönünü tekrardan diriltmeye yönelik bir mekanizma ortaya çıkarır.

Nietzsche'nin Zerdüşt'ü dağdan indirip varlık sorgulamasını anlatı düzeyine indirilmesi bunun bir örneğidir. Daha sonra romantik kanon ve estetik modernistlerde bu karşıt cephenin varlığını görürüz. En nihayetinde postmodernizm ile de tarihsel anlatı ve varlık sorgulaması tekrardan

mitleştirilerek anlatıyı yolu ile varlığı sorgulamak ön plana çıkar. Yazımızın uygulama bölümünde bu konuyu açacağımız için işin sosyolojik boyutundan devam edelim.

Frankfurt Okulunun bir diğer eleştirmeni Marcuse (1998) de Aydınlanma diyalektiğini duyu ile us arasında kurduğu ilişki ile açıklamaya çalışır. Marcuse'de duyu Odysseus'ta sirenlerin sesine yani mitik olana karşılık gelirken us da Aydınlanmanın en doğal aracı olarak karşımıza çıkar. Tabii olarak Marcuse (1998) de aydınlanmanın bu diyalektik yapısını modern dönemle sınırlamaz, kökünü tarih öncesinde Platon usçuluğunun imgelemi ve duysal alanı reddeden idealizmine dayandırmaktadır.

Ancak Marcuse'nın görüşüne göre kökü Antik Yunan idealizmi ve logosa bağlı düşünce biçimlerinden başlayan bu davranış biçimi Hegel'de zirvesine ulaşır. Hatta Hegel'de o denli yükseğe ulaşır ki nesnel tin usun utkusu ile birleşmiş ve özgürlük dahi bir olgusalı olmuştur (s. 1998, s. 95). Ancak Marcuse, modern çağda ne devletin ne bireyin bu şekilde bir özgürlüğe sahip olduğunu söyler, bilakis “ne denli ussal olarak örgütlenmiş olsalar da henüz özgürlüksüzlük ile yüküldürler” (1998, s. 95). Bunun dışavurumlarını tümlüğün tek tek bireylerin özgürlüklerini zihin ve akıl vasıtasıyla dolayımamasına, bireyin kolektiften kopmasına ve mutlak özgürlük iddialarının nihayetinde II. Dünya savaşı gibi bir kaosla bitişine bağlarlar.

Marcuse, Batı medeniyetinin en nihayetinde başlamış olduğu düşünce ile sonlandığını ifade ederek Hegel'den sonra düşünce dünyasının ana akışını kaybettiğini söyler (1998, s. 95). Çizdiği kültür tarihsel panoramada da varlığın tümlenişinin yükselen bir eğri değil, kapanan bir çemberin kapanışı olduğunu söyler (1998, s. 95). Yani Batı kültür ve medeniyeti tarihselciliğin ve usçuluğun belirttiği gibi başlangıç noktasından akılsal ve tinsel bir şekilde insanı mutluluğa götürecek bir araç olmadığı artık anlaşılmıştır. Şimdi ise başladığı noktaya geri dönmüştür. Yani Frankfurt Okulu ve düşünürleri Batı kültür tarihinin fallik gelişiminin kırılma noktası ile aşağıya doğru indiğini döngüsel bir biçime kırıldığını söylerler.

Batı kültürünü fallik ilerleyişi ve Aydınlanmanın yaratmış olduğu akıl, birey, tin gibi bütün imler kaçmak istedikleri unsurlar gibi mitleştirir ve işlevini en baştan kaybederler. Hakikatte bu işlevin kaybedilişi ve çöküş momenti pozitif momentin negatife dönmesi ve modern ideolojiden tamamen kopuşu içeren bir imge olarak karşımıza çıkar.

Çünkü Aydınlanmanın bireyi pozitifleştirerek kurtaracağını iddia eden momentler Freud'un kardeşler sürüsünde de görüldüğü gibi kendiliklerini kitlenin önderleri ile özdeşleştirmiş ve

idealleştirmiş, bu kardeşler tarih öncesi Aydınlanmanın yazgısı olarak düzeni sağlamak adına kendi haklarından feragat etmiş ve aynılaştırmıştır. Bu da kişiler arasında özgün bireylerin değil, aynı ve benzer bireylerin ortaya çıkmasını sağlayarak özgürlüklerini yansıtmaktan aciz olmalarını sağlamıştır.

Bireyin bu şekilde tek tipleşmesi de aydınlanmanın en büyük ideali olan toplumu rüştüne erdirme projesinin iflas ettiğini gösterir. Çünkü toplumun her bir ferdi bireylerden oluşmakta ve bu bireylerin özgürlüğü toplumun da özgür olduğunu göstermektedir. Fakat mevcut durumda feragat ilkesi gereği bireyselliklerinden vazgeçen toplumu oluşturan bireyler, “rasyonel amaçlı toplumsallaşma” uğruna özgürlüklerini hükümranın şahsında nesnel tıne ve kurumlara vermiştir. (Adorno, 2006, s. 87).

Bu da başından beri anlatmak istediğimiz genelin tek tek bireyler yani tikel üzerinde güçlü duruma geçmesi ve tikelliklerin silinişini ortaya çıkarmaktadır. Tikelin tümel ile olan mesafesi o boyuta gelir ki zaten artık toplumu bir arada tutmaya yarayan meta öyküler tek tek bireyler üzerinde geçerliliklerini kaybederler. Bu suretle Nietzsche’nin “Tanrı öldü” söylemi Frankfurt Okulu ile resmiyete kavuşmaktadır.

Aydınlanma projesinin bu iflası Marcuse’un “büyü bozumu” ifadesiyle genellediği dünyanın artık anlamının kalmadığı gibi bir aforizma altında insanın kendi kendisinin hakimi olduğu bir sürece doğru evrilmesidir. Lucaks da bu genellemeyi “insanın kendi ürettiği emeğe yabancılaşması” olarak adlandırır (aktaran Duman, 2019, 82). Bu aforizmalar umumiyetle sanayi toplumu sürecinin teknik aydınlanma ile paralel gittiği Batı kültürlerinde olur ve çöküş içinde bir medeniyet ve uygarlık fenomeni ortaya çıkarır.

Artık Batı medeniyeti hem kültürel hem de iktisadi çöküşte, burjuva medeniyeti bütünlüğü yok, idealizm kriz içinde, entelektüel disiplinler parçalanmış, kavram ile gerçeklik arasındaki yarık açılmış ve artık bunu kapatmaya çalışmak beyhudedir (aktaran Yıldırım, 2016, s. 52). Adorno’nun ve Horkheimer’in *Aydınlanmanın Diyalektiği* isimli eseri de Aydınlanmanın Batı medeniyetini ve dünya kültürünün getirmiş olduğu nokta ile hesaplaşmanın en somut örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu kitapta kavram ile gerçekliği birbirinden ayıran şeyin söylenceyi dışlayan nesnelleştirici belirlenim olarak belirlerler ve bunun kökenini Homeros destanında belirgin bir biçimde olduğunu iddia ederler (Horkheimer & Adorno, 2014, s. 34). Bu durum modern Aydınlanma

döneminde daha da ileri gider. Matematiğe sığdırılmayan her şey söylene diye bir kenara atılır ve akla dünyadaki bütün gizleri çözme görevi verilir. En nihayetinde korku ve kaostan kurtulacağını sanan insan korktuğu unsura kendisi de dönüşür. Nitekim Horkheimer ve Adorno da modern pozitivist bilimle Homeros'tan kalan bu diyalektiğin daha da ilerlediğini, bilinmeyen bir şey kalmadığında insanın ürküntünden kurtulacağını sandığını ama aydınlanmaya kök salmış bu söyencesel korkudan hiçbir zaman kurtulamadığını söylerler (2014, s. 34).

Çünkü Aydınlanmanın kendisi ve araç olarak kullandığı akıl da büyük bir mit haline gelmiştir. Aydınlanmanın büyük miti akıl aracılığıyla özgürleşme koşulları yaratma fikri aklın nesnel hüviyetinin kaybedilmesi ile daha baskıcı bir düzen yaratmıştır. Horkheimer daha sonra da belirteceğimiz gibi aydınlanma ile birlikte aklın nesnel hüviyetini kaybedip öznelleştirilmesine bağlamaktadır.

Frankfurt okulunun diğer temsilcileri de özellikle Adorno, Marcuse ve Benjamin gibi kişiler her öznel aklın, düşünce sistemini hakikat yargısı adı altında mutlaklaştırılmasını aklın eleştirel hüviyetini kaybettiği düşüncesindedir. Özellikle Adorno “felsefe artık mutlak üzerinde bir hakimiyet kurma iddiasında olmamalıdır, bu tür kavramların hepsinden vazgeçmelidir, aksi takdirde sorumluluk duyduğu şeylere ihanet edecektir” (2003, s. 36) diyerek öznel aklın mutlak hakikat bildirmesinin uygarlığın özgürleşimini değil, tahakkümünü sağlayacağı yönünde fikirler belirtir.

Çünkü öznel aklın bildirdiği hakikatlerin mutlak olarak kabul edilmesi varlıkta eleştirilecek başka hiçbir düşünce öbeği bırakmaz ve gerçekliğin önünü tamamen her bireyin kendi keyfi düşüncesinin emrine verir. Nesnel tinin devlet ve hükümdar ile özdeşleşmesi ve bireylerin kendilerini koruyucu baba olan hükümdar ile özdeş görmesi de öznel akıldan çıkan her fikrin kitlelerin aleyhine dönmesini sağlar. Bu da Kant'ın, Aydınlanma için başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanılması gereken akıl kavramına ters bir durumdur. Çünkü kitleler hükümdar ile özdeşleşmiştir. 20. yüzyılda baba ile bu şekilde irrasyonel bir özdeşleşme de tarih öncesi kardeşler sürüsünün babanın hatırasına duyulan ağıtın modern biçimi olmaktadır ve bu suretle aslında düzeni sağlama adına babanın katlinden önce feragat ettikleri düzene boyun eğmektedirler. Adorno ve Horkheimer bu konuda şöyle söyler:

“Egemenlik bireyin karşısına genelgeçer olarak, başka bir deyişle gerçeklikteki akıl olarak çıkar. Bir bütün olarak toplumun tüm iyelerinin erki, kendilerine dayatılan iş bölümü aracılığıyla bu bütünün tekrar tekrar gerçekleştirilmesine yarar, toplum üyelerinin zaten bir çıkış yolu olmadığı gibi, bütünün

rasyonelliği de katlanarak artar. Küçük bir topluluğun herkese yaptığı şeyler, daima bireylerin çocukluk tarafından dize getirilmesiyle gerçekleşir” (Horkheimer & Adorno, 2014, s. 42).

Çocukluk tarafından dize getirilen bireyler çokluğun radikal temsilcisi olan pragmatist özne ve teokratik bilinç ile Nietzsche’ci anlamda bir nihilizme bürünür. Horkheimer da modern sanayi toplumundaki nihilist görünümü ortaya çıkaran şeyin aydınlanma ile birlikte bütün varlık alanlarının bir araçlar alanına dönüştürülmesi, bu araçları kullanması gereken öznenin yok olması ve en nihayetinde bireyin mutluluğu, sağlığı, refahı gibi kavramların işlevsel olmasına bağlar (1998, s. 120).

En nihayetinde aydınlanmanın hedefi olan, “insanın içindeki ve dışındaki doğanın köleleştirilmesi anlamlı bir amaç olmadan gerçekleştiği için, doğa aşılmış ya da kazanılmış değil, sadece bastırılmış olur” (Horkheimer, 1998, s. 120). Ancak Aydınlanma diyalektiğinin modern trajedisi tarih öncesinden modern aydınlanmaya kadar mutlak sömürünün nesnesi olan doğanın geri dönüşüne tanıklık eder. (Horkheimer, 1998, s. 130)

Horkheimer da bu bastırılmanın ve sömürünün sonucunda doğanın geri dönüşünü Freudvari bir biçimde açıklar:

“Doğanın bu bastırılışının sonucu olan direnme ve tepki başlangıcından beri uygarlığın içinde bir çıban başı olmuştur: bazen, 16. yüzyılın kendiliğinden köylü ayaklanmalarında ya da günümüzün daha hesaplı ırksal isyanlarında olduğu gibi, toplumsal başkaldırı biçiminde, bazen de bireysel suçlar ve akıl hastalıkları biçiminde” (Horkheimer, 1998, s. 120).

Burada Horkheimer, Aydınlanmacı tinin doğa kategorileri ve öznenin kendisine uyguladığı tahakkümle birlikte tarih öncesindeki kaotik imgesel dönüşlerde olduğu gibi modern hayatın günlük pratiklerinde geri döndüğünü anlatmaktadır.

İnsan gerçeklik ilkesi ve ego aracılığı ile arzularını bilinçdışında baskıladığı gibi toplum da bu ego ile arzularını daha tarih öncesinden bastırır ve düzeni ikame etmeye çalışır. Horkheimer, “insanın içinde ve dışında doğayı baskıladığı her evrede siyasal ve felsefi olarak ortaya çıkan belirleşlerin ne olduğu ve bunlardan doğaya dönüşle, eski doktrinler ve mitlerle kaçınıp kaçınmayacağımızı sorar” ve şu şekilde cevap verir:

“Her insan, doğuştan başlayarak, uygarlığın baskısı yüzüyle tanışır. Babanın gücü çocuğa çok büyük, boğucu görünür, sözcüğün tam anlamıyla doğaüstü bir güçtür. Bu Freud’un termiolojisiyle, babasının ve öteki baba modellerinin kendisine sunduğu ilkeleri içeren bir süperego sahibi olmak istenir. Azarlanmamak, cezalandırılmamak için, büyüklerin gördüğü sevgi yitirmemek için boyun eğer. Ama

bu boyun eğiŝe bağlı olan tatsız duygu sürüp gider ve çocuktan babaya karŝı derin bir dūŝmanlık geliŝir, bu da bir noktada uygarlığın kendisine karŝı bir kızgınlığa dönüşü olabilir” (1998, s. 131-132).

Aydınlanma da henüz tarih öncesinde uygarlığın başlangıcından itibaren oluşturmuş olduğu diyalektik gerilimi miras almıştır. Horkheimer da bu durumu Aydınlanmacı kültüre teşmil eder ve modern sanayi toplumunda bireyin, çocuğun babası ile olan ilişkisinde olduğu gibi kolektif güçler ile karşı karşıya kaldığını her şeyin araçsal akıl tarafından oluşturulan kurumlar gözetimi altında olduğu ve bütün içgüdüsel hayatın ticari kültürün ruhuna teslim olduğunu ifade eder (1998, s. 132). O halde bireyin kolektif güçler, ticari kültür yani bütün tümel mekanizma tarafından bastırıldığı bir durumda Aydınlanmanın en büyük hedeflerinden olan özgürlük hedefinin çökmüş olduğunu anlarız. En nihayetinde tümel aygıtlar tarafından yönetilen birey maddi çıkarlarının sentezi haline gelir ve doyumları bir kenara bırakarak uzun vadeli çıkarlarını gözetmekle kendini bir toplumsal varlık olarak sürdürecektir (Horkheimer, 1998, s. 152).

Frankfurt okulunun birçok yerde anlattığı rasyonel amaçlı toplumsallaşma budur. Bu toplumsallaşma çıkarı için tümelliklerini nesnel tıne veren sözleşmeler çağının modern biçimi olduğu gibi Protestan etiğinin hazzı kötüleyip çalışmayı etikleŝtirmesinin mirasıdır.

Ancak 20. yüzyılın bu baskıları, yadsımaları ve bastırılmaları toplumsal mekanizmada Horkheimer’in yukarıda da ifade ettiği gibi bir öfke öğesinin oluşmasına zemin hazırlar. Zaten Frankfurt okulu 2. Dünya savaşını ve faŝizmi hazırlayan koşulların Aydınlanma diyalektiği ve Aydınlanmacı tinin doğaya bakış tarzlarında ve o bakış tarzının neticesinde ortaya çıkan tepki mekanizmasında bulmaktadır.

“Rasyonellik şimdi doğanın isyankar gizilgüçlerini kendi sistemine bütünleŝtirerek doğayı sömürmektedir. Naziler, Alman halkının engellenmiş arzularını kullanıyordu. Naziler’le sinai ve askeri destekçileri hareketlerini baŝlattıklarında, maddi çıkarları kendininkileriyle özdeş olmayan kitleleri hareketlerine katmak zorundaydılar” (Horkheimer, 1998, s. 140).

Yani bireyin ve doğanın bastırılması neticesinde olan isyankar güç ve tepki hükümler tarafından zaten bireyliklerini yitirmiş toplumların bastırılmış ve engellenmiş arzularını kullanmakta ve iktidarlarını pekiŝtirmelerini sağlamaktadır. Bu şekilde “bastırılmış doğal dürtüler Nazi rasyonelliğinin emrine girdiler ve Naziler’e koşan küçük üreticiler ve tüccarlar bağımsızlığının son kırıntılarını da yitirdi ve rejimin memurları haline geldiler (Horkheimer, 1998, s. 140). Bunun sonucunda birey artık tamamen hükümler tinin etkisine girer ve kendisini en baştan yok sayarak nesnel tin ile özdeşleştirmiş, “bireyselliğin kabuğu çatlamıŝ ve geçmişte

Spengler'in “yeni kaba insan” dediği o atomlaşmış, anarşik insanoğluna benzer bir şey ortaya çıkmış olur” (Horkheimer, 1998, s. 140-141).

En nihayetinde Aydınlanmış insan kaçmak istediği tarih öncesi korkulu mitlere teslim olmuş tıpkı onlar gibi mutlaklaşmıştır. Bu durum birbirinden farklı düşünsel, felsefi ve sosyal gruplar için de geçerlidir. Hatta Adorno ve Horkheimer, burjuva düşüncesi ile sosyalizm arasında da ortak yapılar olduğunu Burjuva biçimiyle Aydınlanma Alembert'den çok önce kendi pozitivist momentine teslim olduğunu söyler (2014, s. 65).

Öte yandan sosyalizm de zorunluluğu tüm gelecek zamanların temeli diye yükselterek ve zihni, idealist bir biçimde zirveye yerleştirip yozlaştırarak burjuva felsefesinin mirasına gereğinden fazla sıkı bağlı kalmıştır (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 65). En nihayetinde ilk mitolojilerdeki gibi totaliterleşir ve sosyalizmle birlikte özgürlüğü emer ve o zaman Aydınlanma kendisini tamamlamış ve ortadan kaldırarak aşmış olur (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 65). Yani Aydınlanmacı ilerlemenin ve pozitif momentin kutsanması en nihayetinde mutlak bir gerilemenin nedeni olarak karşımıza çıkar.

Aydınlanan dünyanın oligarşik temsilcileri olan modern iş adamları ve mühendisler de bu gerilemenin birer temsilcisi olarak tarih öncesindeki insanın varlık anlayışından farklı bir duyuş tarzı geliştirmezler. Horkheimer, “ilk avcının bozkırda ve dağda gördüğü şeyin, sadece iyi avlanma imkanları olduğunu, modern iş adamının da manzaraya bakarken sadece sigara afişlerinin yerleşmesine uygun bir yer gözüyle baktığını” söylemektedir (1998, s. 127). Çünkü bildiğimiz gibi Aydınlanmacı ilerlemeciliğin ve pozitifliğin temelinde insanın çevresini kontrol edebilmeye muktedir bir varlık olarak gösteren güç vardır. “Bu zihniyet Tevrat'ın ilk bölümleri kadar eskidir (Horkheimer, 1998, s. 127).

Horkheimer, burada Tevrat'ta her şeye hakim olan ve dünyaya egemen olan insan ile sanayi insanının temsilcisi olan mühendis ve iş adamları arasında bir paralellik kurmuştur ve en nihayetinde insanların doğaya egemen olma mücadelesinin içinde olması aklın hastalanmasına ve ilerlemenin tersi bir gerilemeye yol açtığını göstermektedir (1998, s. 127-128).

Bu gerileme de Aydınlanmacı davranış biçiminin ve diyalektiğinin her zaman yok saydığı mitolojiye geri dönme anlamını taşımaktadır. “Dünya egemenliği düşünen öznenin aleyhine dönüverir ve öznenin geriye hep aynı kalacak ve benim bütün tasavvurlarıma eşlik edecek olan

“düşünüyorum”dan başka bir şey bırakmaz. Böylece Aydınlanma yakasını kurtarmayı bilmediği mitolojiye geri döner” (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 17).

Yani Aydınlanma diyalektiğinin bütün idealleri ve yargıları çökmüş, insanca yaşamın kurulabileceğine dair bütün inançlar korkulan ve kaotik mitolojiye dönüşmüştür. Frankfurt okulunun bu pesimist tavrı Schopenhauer’ın, “insanlık diye bir şeyin kurulabileceğine yönelik umutlar, hayattan yalnızca bahtsızlık bekleyebilecek bir kimsenin haddini bilmez deliliğidir” sözünün de yüzyıl sonraki ifadesidir (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 142).

Genel olarak ifade etmiş olduğumuz durum da Aydınlanma diyalektiğinin ve modernitenin 19. yüzyılda insanın zihninde ve toplumsal dünyada açmış olduğu yarığın 20. yüzyılda kapatılamaz oluşu ve bunun Eleştiri Okuluna eklenmesidir. Eleştiri Okulu bu durumu uygarlaşmanın tarih öncesindeki kırılma noktalarından sanayi toplumuna kadar olan sürece teşmil eder ve Batı metafiziğini, birey anlayışını, toplum anlayışını Aydınlanma adı altında eleştirir.

2.3. ELEŞTİRİLER

Adorno ve Horkheimer felsefi fragmanlarını oluşturan *Aydınlanmanın Diyalektiği* isimli kitapta özellikle Aydınlanma düşüncesinin temelinde olduğunu düşündükleri özdeşlik, totalite gibi kavramları masaya yatırarak Batı tarihiyle ve kültürüyle hesaplaşmanın en somut örneğini ortaya koyarlar (Yıldırım, 2016, s. 54).

Batı düşüncesinin ürettiği özdeşlik tarih öncesinden itibaren bölünen özne ve nesne, düşünce ve varlık, doğa ile insan arasında kurulacak birleşmenin bu varlık alanlarını birbirleri ile özdeş yani aynı görmeye dayanan düşünce formudur. Oysa Adorno’ya göre bu varlık alanları birbirleri ile ne özdeştir ne de tamamen ayrıdır. Bilakis bunlar arasında her zaman karşılıklı olarak birbirlerini kuran diyalektik bir ilişki vardır (2016, Yıldırım, s. 51). Adorno’nun özdeşlik tezinin hedeflerinden biri de toplumda aynılaştıran bireyler ve egemen olan sömürü düzeninin devamıdır.

Bunun ilk itirazını *Felsefenin Edimselliği* isimli konuşma metninde görmekteyiz. Bu konuşmada gerçeklik ve özdeşlik arasındaki ilişkiye değinerek düşünce ile bütün varlık alanlarına hakim olunacağını iddia eden Aydınlanmacı tinin ve diyalektiğin eleştirisini yapar.

Batı düşüncesinin ise demokratikleşme vaadi ile toplumsal alanın her yerine yaymak istediği özdeşlik Adorno’ya göre farklılıkları yok eder ve toplumsal entegrasyona neden olur. Bu ona göre

ölümcül bir ilkedir ve her şeyi yutar (aktaran Yıldırım, 2016, s. 51). Farklılıkların özdeşlik düşüncesi ile aynışması toplum içinde farklı olan kümelerin tek tipleşmesi ve kendi niteliklerini kaybetmesi anlamına gelir. Bu toplumsal entegrasyon da aslında düzen isteminin modern çağdaki ifadesidir. Rousseau'nun sözleşmeler çağı önerisi de özdeşlikler ilkesine dayanır, toplum içinde farklılıkları yok eder, doğa düzene geçer, kaos kozmos olur. Aydınlanmanın temel çelişkisi de burada ortaya çıkar. Varlığın bütün alanlarına yayılacağı ve her şeyin bilinebileceği iddiasıyla yola çıkan Aydınlanma düşüncesi entegrasyona uğramış toplumsal yapıda zaten bir farklılık görmeyecek, tek tip bir araştırma kümesi oluşturacak ve özgürlük ideali de en baştan geçersiz olacaktır. Bu da Aydınlanmanın bu iddialarının daha baştan başarısız mitolojik iddialar olmasını sağlayacaktır.

Öte yandan her şeyin bilinebilirlik ilkesinde düşüncenin ve varlığın tamamının bilinmesinin mümkün olmayışı bu ilke doğrultusunda hareket ederek önermeler ortaya çıkarmanın geçersiz olduğunu gerçeğini doğurur. Nitekim Adorno “bugün var olma idesi bile boş bir ilkeden başka bir şey değilken özdeşlik ilkesine yaslanarak düşünce üretmek boş bir hayaldir” der ve bütünlük hakkında en son felsefi iddiaların da çöktüğünü, bütünlük iddiasının, en sonunda parçalara ayrıldığını anlatır (aktaran Yıldırım, 2016, s. 52)

Adorno'nun dizgeci felsefi geleneklerin temel yapısından hareketle oluşturmuş olduğu yapı Aydınlanma aklının ve diyalektiğinin hedeflerinin ve felsefi hakikat iddialarının başından geçersiz olduğunu ifade eder ve bu suretle bütün Aydınlanmacı felsefeleri eleştirir. En nihayetinde özgürlük vaadi ve dünyayı değiştirme vaadi ile ortaya çıkan bütün felsefi geleneklerin çöktüğünü iddia ederek kendisine özgü bir diyalektik yöntem tanımlaması yapar.

Bu diyalektik yöntemin adı *Negatif Diyalektik* 'tir. Bu eserde Platon'dan Hegel'e kadar dizgeci felsefi gelenek olarak tanımladığı bütün totaliter diyalektik geleneği hem dilsel hem de içeriksel olarak yapı bozumuna uğratma denemesi yapar.

Bu eserdeki diyalektik metot Aydınlanmanın ve sistem felsefelerinin diyalektik metodunda yer alan totalitenin mutlak bir şekilde bulunabileceği, özne ve nesnenin birbirine özdeş ya da tamamen ayrı olduğu ve mutlak düşünce tarafından sentez ile olumlamaya giden diyalektik geleneklerin tersi bir yaklaşım içerir.

Onun temel aforizması en başından beri ifade ettiğimiz ve Adorno'nun birçok farklı kaynağında "tümel" olarak ifade ettiği kavramsal yapıların karşısında bireyin temel haklarını müdafaa etmek, bireylikleri silinmiş şahısların hakkını savunmak, pratik tarafından egemenlik altına alınan ve pratik amaçların araçsal kullanımını sonucunda düşünce alanında kavramların içeriksiz haline gelmesini eleştirmek ve düşünceye tekrardan teoriyi sokmaya çalışmaktır.

Ondan dolayı "düşüncenin mutluluğa ulaşması için sahte olan tüm mutlulukların olumsuzlanması gerektiği" düşüncesi içerisindedir (Adorno, 2019, s. 320). Çünkü zaten Varoluşçulardan, Kant'ın özgürlük ve etik düşüncesine, Hegel'in diyalektik metodundan idealistlerin fenomenoloji söylemlerine Batı medeniyeti her alanda başarısızlığını kanıtlamış ve kültür birleşler yığını haline gelmiştir. Bunun için de negatif diyalektiği önerir. Önemli olan hayır diyebilmek ve negatif dünyanın dinamik kuvvetini yansıtmaktır (aktaran Yıldırım, 2016, s. 75). Bu düşünce daha sonra postyapısalcı ve postmodernler tarafından farklı açılardan kullanılacaktır. Nitekim "Althusser, Deleuze, Guattari, Foucault, Derrida, Hardt ve Negri gibi düşünürler Negatif diyalektiğin diyalektik düşünceye yeni bir konum kazandırdığı üzerinde durmaktadır" (Yıldırım, 2016, s. 78). Çünkü onların da temel düşüncesi, dizgeci, tümleşik ve sistem felsefelerinin mutlak hakikat yanlılığı ile düşüncenin önüne tıkamalarını eleştirmeleri üzerine kuruludur. Negatif diyalektiğin temel önerisi de tıkanmış olan düşünceyi açmak, Aydınlanmacı dünya tarafından kovulan söylencesel yorumu tekrardan diyalektiğin içine almak ve ona retorik figürel bir mahiyet kazandırmaktır. Aydınlanmacı ve dizgeci felsefi geleneklerin diyalektik anlayışı kapalı sistem gelenekleridir. İçerisine aldığı mutlak hakikat yargıları başka düşünce kümesinin içine nüfuz etmesine izin vermez.

Adorno'nun varlıkta tek bir düşünce öbeğini sistemleştirip mutlak bir hakikat yargısı adı altında belirtilen felsefi gelenekleri eleştirmesi ötekinin varlığını kabul etmesi anlamına gelir. Oysaki öteki baştan beri mitik kategori olarak kavramsallaştırdığımız tarih öncesinden 20. yüzyıla kadar bir kenara itilmiş varlık öbeğidir. Hakikatte bu alan insanlığın hem içgüdüsel alanı hem de kaçınmak istediği olumsuz anılarını ve teknik yetersizlik karşısında doğanın kendisine üstün gelişinin korkusunu barındıran bir kavram kümesine içkindir. *Negatif diyalektik* de isminden anlaşıldığı gibi varlıkta sadece pozitif ve mutlak düşünce öbekleri ile iş görmenin gerçekliği yansıtmak değil, onu köreltmek olduğunu iddia eden bir yaklaşım biçimidir.

Farklı felsefi düzlemlerde olsa da Zerdüşt'ün varlıkta yalnızca hakikati örten Apollonik doğa ve ruh tarafından yönetilen usa karşı Diyonizyak olan ve olumsuz olarak nitelendiren bedeni diriltmeye çalışması bunun anlatı düzlemine yakın örneğidir.

Negatif diyalektik önerisinin post yapısal dil biliminde ise karşılığı Derrida'nın yapışökümü teorisi. Jay, Adorno ile Derrida'nın bu teorilerinin birbirilerine çok benzediğini söyler ve şunları söyler:

“Adorno'nun "negatif diyalektiği" ve Jacques Derrida'nın yapışökümü, tümleyici özdeşlik felsefelerinin ortak reddedişleri, ilk ilkelere ve kökenlere itimsizlikleri, olumsuzlamanın idealist ideolojilerinden şüphelenmeleri ve temsiliyetin simgesel modları üzerindeki alegorik değerlendirmeleri dolayısıyla, sık sık karşılaştırılmıştır” (2014, s. 20).

Özellikle tümleyici özdeşlik felsefelerinin eleştirileri Aydınlanma diyalektiğinin zirvesi ve son dizgeci filozof olarak gördüğü Hegel'in diyalektiği üzerinedir. Hegel tıpkı Alman idealizminde de olduğu gibi sistemin bütünselliğini ön plana alarak genele ulaşmaya çalışır. O idealistler gibi düşünceden türeyen gerçeklik, tin ve anti tezlerden yola çıkarak tekrar evrensel ve bütüne döner. (Yıldırım, 2016, s. 85). Evrenselde bilinç anti tezleri bertaraf edip senteze ulaşmıştır. Bu sentez tarihsel ilerlemenin genelin ve bütünün hakimiyetiyle bir refaha ulaşacağını ifade eden olumlayıcı bir diyalektik yapıdır. Adorno ise diyalektik geleneğin olumlu bir sonuç elde amacını anti diyalektik bulur (Adorno, 2019, s. 11).

Adorno'nun diğer bir Hegel eleştirisi tin aracılığı ile mutlak olana varılma arzusudur. Bundan dolayı Platon'dan Hegel'e olan gelenekte olduğu gibi varoluşu gündeme alınmayan tikellikler karşısında genele öncelik verilmesini eleştirir ve olumsuzlamayı olumsuzlama ile yok edip negatif bir diyalektiği önceler. Yani Hegel'de ve Hegel'in özelinde Aydınlanma diyalektiğinde önemli olan kavramlar bütünlük, evrensellik, mutlaklık iken Adorno'da önemli olan tikellik, parçacılık ve sentezdir (Yıldırım, 2016, s. 107-108).

Genel itibarıyla negatif diyalektiğin mantığı ise Aydınlanma tininin gelenek boyunca içeriksiz olarak belirlediği tikelliklerin hakkını savunmak ve iki bin yıldır oluşan olumlayıcı diyalektik yanlışını bertaraf etmedir. Aydınlanmacı tin her zaman her şeyin ilerleyeceğini, genel doğruya ulaşacağını, varoluşuna temas edilmemiş hiçbir bilgi alanının kalmayacağını, senteze ulaşıldığı zaman mutlu bir yaşama ulaşılacağını düşünür. Kant'ın dahi edebi barış rüyası Aydınlanmanın olumlayıcı bir yanlışsıdır. Bu yanlışın başında da Aydınlanmanın da ahlakını teşkil ettiğine inandığı, varlıktan menkul oluşturmaya çalıştığı kategorik imperatifler vardır.

Nitekim Nietzsche de kategorik imperatiflerin hâlâ zulüm koktuğunu söylerken Aydınlanma ahlakının olumlayıcı bir diyalektiğe giden yolda kendisine yabancılaştırdığı içgüdülerin bir uygarlaşma ile sonuçlanmadığını, dünyada kan ve işkence kokusunun hiçbir zaman bitmediğini ve bitmeyeceğini pesimist bir dil ile ifade ediyordu (2013, s. 81).

Nietzsche'nin insanın kendisine yabancılaştırdığı içgüdüleri ile Adorno ve Frankfurt okulunun tikellikleri arasında iki bin yıllık tarihin iyi ve kötü diyalektiği vardır. Zaten Adorno ve Horkheimer bu durumu çeşitli yerlerde modernliğin tarih öncesi, Homeros öncesi-sonrası, Sokrates öncesi ve sonrası evrenbilim vs. ayrımlar ile ortaya koyar ve Aydınlanma diyalektiğinin tarih öncesini ve Aydınlanma ahlakının oluşumunu bizlere vermeye çalışmaktadır. *Ahlak Felsefesinin Sorunları* isimli kitapta da Aydınlanmacı ahlakı eleştirmektedir.

2.3.1. Aydınlanmacı Aklın Eleştirisi

Aydınlanmacı aklın tarihi mitsel kategoriden kaçışı gösteren bir öznel akıl tarihidir. Ondan dolayı bunun başlangıç noktasını aydınlanma felsefesinin Kıta Avrupa'sında egemen hale geldiği modern çağlara değil, mitsel güçlerden akıl yolu ile kurtulmaya çalışan Odysseus'a dayandırırız. Çünkü "akılcılığın genel kaniya uyup felsefi aydınlanma ile başlatılması, akıl kavramının doğup geliştiği alanından koparılmasına neden olacak ve bağlamından kopuk olan akıl kavramı ister istemez indirgemecilik çıkmazına düşecektir" (aktaran Duman, 2019, s. 6).

Nitekim Horkheimer ve Adorno'ya göre yukarıda da anlatmış olduğumuz gibi Odysseus'un mitsel güçlerden kaçmaya çalışıp kendini ona karşı koruması ve o tehlikelerden kendini bertaraf etmesi akılcılığın bir göstergesidir. Hatta Horkheimer ve Adorno bu üst metni Aydınlanma diyalektiğinin merkezine koyarak Aydınlanmanın bir tarih öncesi paradigmasını da çizmişlerdir. "Odysseus doğa tanrılarını, vahşilere fildişi karşılığında renkli cam boncuklar veren uygar seyyahın bir gün yapacağı gibi kandırır" (Horkheimer & Adorno, 2014, s. 75).

Yani Odysseus kendini korumak adına Tanrıları bile aldatmıştır. Ancak "Tanrı insanın amaçlarına tabii kılınır, erkini yitirir ve tanrının uğradığı aldatmaca doğrudan inançlı cemaatin inançsız rahipler tarafından aldatılmasına dönüşür" (Horkheimer & Adorno, 2014, s. 77).

Bu kandırma sonucu birey kendisini mitsel güçlerden koruduğunu zanneder ancak inançsız rahipler tarafından kendisi aldatılmış ve aslında varoluşunun bir bölümünden feragat etmiş olur. O yüzden Adorno ve Horkheimer, “uygarlığın tarihinin aynı zamanda feragatin tarihi” olduğunu söyler (2014, s. 83). Onlara göre Odysseus’un tarih öncesindeki bu feragat ilkesi akıl yolu ile kendi bilincini dolayımlemek, kandırmak ve söylencesel tarihini ertelemektir. Bu vesileyle Odysseus hikayesinde rasyonelliğın ilk kanıtını bulurlar. Ancak Aydınlanmanın akılcılığında eleştirdikleri temel konu bir bütün olarak akılcılık değil, tarih öncesinden Aydınlanmaya kadar nesnel akı yok ederek öznel akı ön plana çıkaran akılcılık anlayışlarına yöneliktir.

Özellikle Horkheimer aklın niteliğinin toplumsal hayatında egemen olmasına değil, Aydınlanmacı aklın öznel kısmın ön plana çıkıp nesnel akı zayıflatmasına ve bunun doğurduğu sonuçlara karşıdır. Hatta *Akı Tutulması* adlı eserinde Aristo’dan Platon’a, Platon’dan Alman idealizmine kadar birçok filozofun tarihi süreç içerisinde hem öznel hem nesnel akı bir arada kullandığını Aydınlanma akılcılığında aklın nesnel yönlerinin tamamen unutulduğu iddiasındadır.

Aklın nesnel özelliğinin yitirilmesinin modern dönemdeki ifadesini ise Yeni Çağ filozofları ve gerçek anlamda aklın öznedede bulunabileceğini iddia eden Locke düşüncesine bağlı İngiliz felsefi geleneğinde buluruz. Modern dönemin bu düşünce okulları aklın tarih öncesi Odysseus metninde olduğu gibi hükümlan özne tarafından çıkar amaçlı kullanılması ve nesnel niteliğinin zayıflamasının modern biçimidir.

Horkheimer’in, Aydınlanma diyalektiğinin aklın nesnel hüviyetini zayıflattıktan sonra ortaya çıkardığı hükümlan öznelciliğın diğer bir sonucu olarak gördüğü şey ise aklın biçimselleşmesi ve araçsallaşmasıdır. Çünkü aklın nesnel yönünün zayıflaması onun özerkliğini yok etmiş ve öznel olarak kullanılan akı ulaşmak istediği hedefe yürürken meşru bir araç olarak kullanılmasını sağlamıştır. Horkheimer bu momentin en fazla pragmatist felsefede ön plana çıktığını aklın kendi dışında belirlenmiş içeriklere teslim olduğunu söyler (1998, s. 68).

En nihayetinde “adalet, eşitlik, mutluluk, hoşgörü, geçmiş yüzyıllarda aklın doğasında varolduğu ya da gücünü akıldan aldığı varsayılan bütün bu kavramlar, düşünsel köklerinden kopmuştur” (Horkheimer, 1998, s. 69). Çünkü öznel aklın araçsal bir şekilde kullanılması her öznel aklın ortaya çıkarmış olduğu mutlak doğru kümesinin hakikat olarak belirlenmesini sağlamıştır.

Sözgelimi Yeni Çağda bilimsel ve felsefi düşüncenin yükselişinde, tarih öncesi Aydınlanmada gördüğümüz gibi varoluşta önemsenmeyen bütün kategoriler reddedilişe tabi tutulmuştur. Ancak reddedilen özellikle mit ve metafizik gibi unsurların yerine oluşturdukları kavramların mutlaklığı onların da kendinden menkul bir değere sahip olmasını sağlayarak bir dogmatizme saplanmasına neden olmuştur. “Düşünmenin makineleri var olanları boyunduruk altına aldıkça, düşünme de daha kör bir biçimde var olanların yeniden üretimiyle yetinir. Böylece Aydınlanma yakasını kurtarmayı hiç bilemediği mitolojiye geri döner” (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 48). Nitekim Horkheimer, “aydınlanma ilerledikçe dogmatizm ve boş inançlar dağılmış olsa da zaman geçmeden kazanan şeyin gericilik ve cehalet olduğunu” söyler (1998, s. 70). Yani Aydınlanmacı aklın tarihi en nihayetinde akıl sözcüğünün bile kaçmak istediği mitolojiler gibi bir mitolojik anlama saplanmasının tarihidir.

Ancak burada doğaya, bilinçdışına, mitolojiye dönüşme olumlu bir dönüş olarak değil, aydınlanma diyalektiğinin oluşturmuş olduğu ideallerin iflas ettiğini ve insanlığın uygarlaşma sürecinin aslında sadece ilkelikten modern ikelliğe doğru evrilmiş olduğunu göstermekten ibarettir.

Aynı zamanda insanlar kendi varoluşlarına ve doğaya karşı yabancılaşarak ödedikleri bir bedel vardır. Başlangıçta salt nesnelere dünyasına uygulanan araçsal bir mantık, kişileri şeyler statüsüne indirgeyerek insanlara, insanlar arası ilişkilere genişletilir. Kapitalizmin ve araçsal akılcılığın uygulanması ile birlikte insan varlıkları başlangıçta kendilerine hizmet etmesi tasarlanmış “teknik bir aygıt” mahkum hale getirir (aktaran Panos, 2005, s. 20). Burada Aydınlanma diyalektiğinin en temel problemi ile karşılaşırız. Bu da araçsallaşmanın sonuçları olarak üretim sürecine katkı sağlamayan her düşünsel faaliyetin hurafe olarak reddedilmesidir. Zaten her araçsal akıl öznenin nesne üzerindeki hegemonyasının bir yansımasıdır.

Oysa Aydınlanma tarih öncesinden Kant’a kadar aklını kullanma cesaretini gösterenin özgürleşeceğini ve metafizikten kurtulacağını söylüyordu. Evet, metafizikten kurtuldu ama insan hem kolektif hem bireysel olarak kendi üretmiş olduğu fenomenlere bağlı mitlere ve metafiziğe bağlı bir duruma geldi. En nihayetinde nesnel bir içerikten yoksul oluş ve nesnel sayılan doğruyla bir ilişkiden yoksun kalış, en temel duyguların dahi buharlaşıp gitmesine sebep oldular (Horkheimer, 1998, 77).

Özetle Eleştiri Okulunun Aydınlanma akılcılığı eleştirisi, aydınlanmış dünyada aklın öznel kullanımı, akıl vasıtasıyla doğa ve toplum üzerinde tahakküm ve aklın araçsal kullanımı sonucunda kavramların içeriklerinden soyutlanması üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bütün bunlar Aydınlanmanın idealleri ve diyalektiğinin oluşturmuş olduğu hedefler ile çelişir ve kendine bir silah olarak döner. Ondan dolayı Rousseau'nun "uygarlık asli olarak düzen veren eğil, var olanı deforme eden bir yapıya sahip" (aktaran Çiğdem, 2015, s. 47) şeklindeki uygarlık temelli eleştirilerinden Eleştiri okulunun Odysseus'un rasyonel çıkarlarından modern Aydınlanmaya kadar olan akıl eleştirileri Aydınlanma diyalektiğinin çöküş içerisinde olduğunun da göstergesidir.

2.3.2. Aydınlanmacı Pragmatizmin ve Pozitivizmin Eleştirileri

Frankfurt okulunun pragmatizm ve pozitivizm eleştirilerinin ekseninde modern düşünürlerin doğa ve nesne karşısındaki takınmış oldukları tavrı vardır. Bu tavrın arkasında da Aydınlanmacı tının öteki olana bakış tarzının oluşturmuş olduğu arkaik bir ide vardır. Bu arkaik ide Aydınlanma düşüncesinin ilk izlerinde gördüğümüz söylencesel varlığın hakikat kümesinden dışlanması ve logosun hakikate ulaşmak için kullanılması gereken mutlak araç olarak belirlenmesidir. Nitekim Adorno ve Horkheimer Platon'un, idealar öğretisi ile söylenceleri hakikat dışına itmesi ile pozitivizm arasında bir koşutluk kurar. Platon'un kurmuş olduğu felsefi oligarşi varlık hiyerarşisinde dilin ve retorikğin önüne koyulmuştur. Bu da zaten düşüncenin ilk rasyonel izleri olan dilin daha en baştan bir iş bölümü ile bölünmesini sağlar. Bu düşünce öbeği ilk toplumsal sistemlerde oluşmaya başlayan teori ve pratiğin birbirinden ayrılmasını Yunan Aydınlanmasında yasallaşması anlamına gelmektedir. Zaten bu arkaik ideyi ele alan felsefi düşünce logos adı altında Derrida tarafından da sistemli bir şekilde eleştirilmektedir. Bu eleştirinin de temel nedeni dil ve retorikğin akıl ve düşünce momentine teslim olmasıdır. Böylece oluşturulan düşünce kümeleri dil ve retorikğin egemen olduğu büyüünün ilkesini o zamanlardan etki altına almıştır.

İşte bu idenin modern biçimi de pozitivizm ve pragmatizmde karşımıza çıkar. Felsefi düşünce tarih öncesinde dil ve retorik alanını temsil eden kümeleri nasıl lanetleyip ülkesinden kovmuşsa felsefi Aydınlanmanın zirvesi olan modern düşüncede de bilim ve özellikle pozitivist bilim kendisinden olmayan bütün düşünce kümelerini dışlar. Modern pozitivizm ve pragmatizmin, hakikatin yalnızca logosa bağlı bilim ile bulunabileceği inancı ve aklın hakikati kavrama yönünde tek araç haline gelmesi bilim ile söylencenin net olarak birbirinden ayrılmasını sağlar. En nihayetinde bilimin yardımıyla çoktan oluşturulmuş olan iş bölümü dile de yansır (Adorno &

Horkheimer, 2014, s. 36). Adorno ve Horkheimer, iş bölümünün dile yansımaları, sözün bilim alanına gösterge olarak girmesi ve ses, imge olarak değişik sanat dalları arasında bölüştürüldüğünü ifade eder (2014, s. 36). Söylencenin ve sanatın varlığı araştırmak yönündeki ilkel çabası pozitivist varlık algısıyla biçimlenir. Realist ve Natüralist sanatta bu momentler aklın doğrudan bilimin emrine verildiği söylencesel ürünler ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu da dilin düşünce alanında biçimsel sayısal, biçimsel ve konturları belli olan kapalı yapıtların alanına hapsolmesini sağlar. Nitekim Adorno ve Horkheimer da “tümleşik suret olarak sanatın, tekniğine varıncaya kadar pozitivist bilime teslim olduğunu” ifade eder (2014, s. 37).

Adorno ve Horkheimer bu durumun modern düşüncedeki temelini, Bacon’un logosu ve akli düşünceye ulaşmak için yalnızca bir araç olarak kullanmasında bulurlar. Bacon’un ampirizmi ve pragmatizmi ile yalnızca düşüncede hükmettiğimiz doğaya artık uygulamada da hükmederiz (2014, s. 20). Burada egemenlik altındaki söylene karşımıza doğa olarak çıkar. Adorno ve Horkheimer’a göre ise insanların nesne karşısında erklerinin artmasını bedelini erki uyguladıkları nesneye yabancılaşarak ödediğini söyleyerek bilim adamları ve diktatörler arasında şu şekilde bir koşutluk kurarlar:

“Aydınlanmanın nesnelere karşı tutumu, diktatörün insanlara karşı tutumuyla aynıdır. Diktatör insanları güdümleyebildiği ölçüde tanır. Bilim adamı da nesnelere, onları yapabildiği ölçüde tanır. Böylece nesnelere "kendileri için" var olmaktan çıkar, "bilim adamı için" var olurlar” (2014, s. 26).

Adorno ve Horkheimer’in bu düşünceleri Aydınlanmacı bilimin, pragmatizmin ve pozitivistimin düşüncede ve uygulamada hükmetmeye çalıştıkları doğanın kavram ile şeyler arasında bir mesafe açtığını ortaya koyar. Bu da bize gösterir ki Aydınlanmacı düşüncenin bilginin her kümesine ulaşabileceği iddiası bir yanılgıdır. Çünkü düşüncenin kendi içerisinde nesne ile ilişki onun bir nesne olarak anlamını öznenin bilinci ile sabitlemek üzerine kuruludur. Zaten postmodern düşüncenin ana momenti de nesne üzerindeki bu hakimiyet iddialarının varlık hakkındaki mutlak yorumlara yol açtığı ve öznenin nesneye yabancılaşması üzerine kuruludur. Bu bağlamda Horkheimer’in modern bilim insanı ile Yunan dünyası filozofları arasında kurmuş olduğu benzerlik dikkat çekicidir:

“Platon, filozofları yönetici yapmak istiyordu, teknokratlar da mühendisleri toplumun yönetim kurulu üyesi yapmak istemekteydiler. Pozitivistizm felsefi teknokrasidir. Aynı şekilde pozitivistler de mühendisleri somutun filozofları olarak görmektedirler, çünkü felsefe, izin verildiği kadarıyla, bilimin bir türevidir ve mühendisler de bilimin uygulayıcılarıdır. Aralarında bütün farklara karşı Platon da pozitivistler de insanlığı kurtarmak için onu bilimsel düşüncenin kural ve yöntemlerine bağımlı kılmak gerektiğini düşünmektedirler” (1998, s. 95).

Bu paragrafta Horkheimer felsefe ile pozitivist, mühendisler ile filozofların insanlığı belirli yöntemlere dayanarak kurtarmak yönünde ortak bir amaca sahip olduğunu dile getirmektedir. İnsanlığı pozitivist, pragmatist, deneysel ya da felsefi düşünceye göre kurtarma girişimi tek bir yöntemle dayanarak insanlığı kurtaracağını savunan Aydınlanmacı ideallerdendir.

Çünkü “Aydınlanma hakikat ile bilimsel sistemi bir tutan bir felsefi sistemdir” (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 119). Bundan dolayıdır ki hakikati düşünce ile bir tutan felsefi sistemler, hakikati deneysel yöntemle dayayan pragmatist yöntem, hakikati sayısal değerlere ve mutlak doğrulara dayandıran pozitivist yöntem çıkar ve amaç yönünden özdeştir.

Ancak bu yöntemler Frankfurt okulu düşünürlerinden Horkheimer’a göre derin düşünmeye vakti olmayan bir toplumun yaşayış tarzını ifade eder (1998, s. 84). Çünkü tek bir geçerli yöntemin egemen olup diğer yöntemleri yok sayan düşünce aynı zamanda aklın Aydınlanma ideallerinde amaçlandığı gibi özgür kullanımı değil, araçsal olarak kullanımıdır. En nihayetinde sistemin temelinde olan bütüne ve hakikate olan erişim zaten bütün her şeyi tek sistemle bulunabileceği yönündeki varsayımlardan ötürü engellenmiştir. Nitekim Adorno’ya göre de pratik ve pozitivist felsefenin kendi yöntemleri ile dünyanın bütün gizlerini çözeceği ve kaos olan dünyayı kurtulacağı iddiasının Aydınlanmanın modern dünyada gelmiş olduğu konum bakımından tartışmalı olmuştur.

En nihayetinde pratik ve pozitivist düşünce bütün canlılara yönelik bir silah olur. Adorno ve Horkheimer bu konuda modern pragmatizm, pozitivism ve Aydınlanmacı bilimi bu şekilde eleştirir: “Tavşan temsili olarak değil, görmezden gelinen salt bir örnek olarak laboratuvarın çileli yollarından geçer. İşlevsel bilimdeki ayrımlar her şeyin aynı madde tarafından yutulmasına olana verecek ölçüde akışkan olduğu için bilimsel nesne taşlanır” (2014, s. 28).

Bu da bize gösterir ki tarih öncesinden günümüze kadar modern aklın kullanımı, felsefi ve bilimsel düşüncenin bakış açısı Aydınlanmanın bir ilerleme değil, mutlak bir gerileme olduğunu gösterir. Çünkü Aydınlanmanın ideolojisi tek geçerli yöntem ile geri kalan tüm yöntemleri dışlar. Bu durum da Aydınlanmacı ideolojinin, geleneksel olarak kabul edilen felsefenin bütün sorunları kendi hakikat kümesi etrafında çözmesine neden olur.

Artık gerçekliğin kendisi de pozitivistin kendisiyle özdeşleşip daralttığı mesafeye katlanamaz ve en nihayetinde pozitivism mutlak amaç doğrultusunda eleştirelilikten vazgeçer (Adorno, 2005,

s. 130-132). Bu da Aydınlanmanın eleştirel aklı önceleyen idealinin kendi içerisinde çökmüş olduğunu göstergesidir. Çünkü gerçekliği yansıtma iddiası ile hareket eden düşünce gerçekliği örtmüştür durumdadır.

O halde görüyoruz ki Adorno ve Horkheimer'in pozitivism ve pragmatizm eleştirilerinin temelinde, kendi belirlemiş oldukları yöntemi mutlak doğru kabul ederek varlıkta girilmedik hiçbir düşünce öbeği bırakmamayı hedef edinen Aydınlanmacı sistem gelenekleri vardır. Bütün bu gelenekler de birbirilerinden farklı dünya görüşüne sahip olsalar da doğaya, varlığa, mutlak kesinliğe ulaşma yönünden ortak bir epistemolojik temele sahiptir. Şimdi de Frankfurt okulu düşünürlerinin bu ortak epistemolojiyi merkeze alan eleştirilerine odaklanmamız gerekmektedir.

2.3.3. Aydınlanmacı Epistemoloji Eleştirileri

Frankfurt okulunun Aydınlanmacı epistemolojiye yönelik belirli ve sistemli bir eleştirisi yoktur. Ancak Aydınlanmanın davranış biçiminin, Aydınlanmacı pozitivismin, Aydınlanmacı düşünce sistemlerinin temelinde her felsefi düşüncede olduğu gibi bir epistemolojik temel vardır. Bizim söyleyeceğimiz eleştiriler de kendi tespit ettiğimiz temeller üzerinden ilerleyecektir.

Aydınlanma hakkında düşüncemiz 3000 yıllık Batı kültür tarihi ve metafiziğinde oluşturulmuş olan davranış biçimleri ve tarihi süreç içerisinde gelişen düşünce fragmanlarını kapsar ve en nihayetinde kıta Avrupa'sının felsefi Aydınlanma olarak belirlediği düşünce sistemine uzanır.

Tüm bu 3000 yıllık süre içerisinde Aydınlanmanın davranış biçimleri, düşünce fragmanları ve felsefi aydınlanma heterojen bir yapıya sahip düşünce sistemi olarak da görülebilir. Hatta bizim ortak bir küme halinde belirlediğimiz Aydınlanmacı tin içerisinde dahi gördüğümüz gibi her yüzyılda farkı akımların varlığı ön plana çıkar. Hatta bu akımlar o kadar ileri gider ki birbirilerine muhalif gibi görünebilirler.

Tam da bu noktada Aydınlanmanın homojenliği, ilk bölümde de söylediğimiz gibi bir tartışma konusu haline gelir. Aydınlanmanın homojenliğini sağlayan ve farklı düşünce fragmanlarını bir çatı altında toplamamızı sağlayacak şey ise hepsinin ortak bir zemine dayanan epistemolojik düzlemidir.

Frankfurt Okulunun Aydınlanmanın epistemolojisine yönelik eleştirileri de farklı düşünce fragmanlarının aslında ortak noktadan hareket ettiği yargısını çıkarmamızı sağlamaktadır. Örneğin Frankfurt okulunun kök burjuva temelli ve aydınlanma eksenli eleştirileri birbirlerine muhalif ve zıt görünen varoluşçuluk, idealizm, fenomenoloji, Marksizm ve Hegelci felsefelerin koşutlukları üzerinedir.

Adorno düşüncenin bütün idealist devinimlerinde pratik aklın önceliğinden hareketle teorik aklın nefretine giden bir yolun olduğunu söylerken bu koşutluktan bahsediyordu (2005, s. 91). Hatta pratik aklın idealist devinimlerde önceliği aynı zamanda tarih öncesi zamandan gelen Aydınlanmacı tinin teori bağlamında mite karşı önceliği anlamına gelmektedir.

Ardı ardına gelen mekteplerin hepsi bu ideolojik üstünlüğü benimser. Dolayısıyla söz gelimi Hegel, Kant ya da Kant'a yakın duran Schiller birbirlerinden farklı evren modeli sunsalar da en baştan belirlenmiş modelin ağına yani pratik ile teori, tin ile mitsel düzen arasındaki tahakküm ilişkisine bağlıdırlar. Ondan dolayı kendisinden önce gelen egemen sisteme karşı çıksalar da iktidara direnmeyi düşünmezler. “Çünkü dünyayı bir ilkedden çıkarma isteği iktidara direnmek yerine onu gasp etmek isteyen kişinin tutumudur” (Adorno, 2005, s. 91).

En nihayetinde iktidarı gasp eden sistem farklı bir hükmetme politikası ile iktidarın teori alanında sistemleştirilen mitsel alan hakimiyetine bağlı kalır. Adorno'ya göre Marx da Kant ve Alman idealizminden miras aldığı pratik aklın önceliği tezini dünyayı salt yorumlamak değil, aynı zamanda değiştirmek amacıyla keskinleştirerek kullanması nedeniyle bu epistemolojik düzlemin bir devamıdır ve Marx da kök-burjuva denilecek doğa üzerinde mutlak tahakküm kurma programına bağlı kalmıştır (2019, s. 223).

Anlaşıldığı gibi doğa üzerinde kurulan tahakküm stratejisi tinin ve pratiğin teori ve mit üzerinde kurduğu tahakkümdür. Burada teori ve mit aynı zamanda doğa kategorileridir. Adorno'nun da zaten Aydınlanmaya yönelik en önemli itirazı tüm Aydınlanmacı sistemlerin doğa ve doğa kategorileri üzerinde kurmuş olduğu tahakkümdür. Ondan dolayıdır ki Marksizm'i tahakkümcü özne geleneği içerisine dahil ederek insan ve doğa arasındaki ilişkiden dolayı mahkum eder (Yıldırım, 2016, s. 22).

Buradan da anlaşılıyor ki Adorno birbirlerinden farklı olsa da tüm felsefi gelenekleri Aydınlanmanın epistemolojik düzlemi üzerinden eleştirmektedir. Hatta idealist mektebin krize

giriş anında sisteme karşı çıkan Heidegger, Kierkegaard gibi varoluşçuları ve Husserl gibi fenomenologları da aynı Aydınlanmacı ve kök burjuva hareketi içerisinde değerlendirir (Yıldırım, 2016, s. 28).

Özellikle *Felsefenin Edimselliği* adlı konuşması kendi felsefi sisteminin temeli ve idealizmin bir çöküş içerisinde olduğunun bir habercisidir. İlk önce Kant merkezli idealist mektep üzerine eleştirilerini yöneltir ve daha sonra Husserl ile Heidegger'in fenomenoloji düşüncesinin aynı zamanda hem bir pozitivizm hem de anti idealizm gibi görünen idealizm olduğunu savunur.

Husserl bilincin, kendisini çevreleyen evreni ve o evrendeki nesnelere doğrudan değil, kendisinin ürettiği dolaylımlarla algıladığını ve bu vesileyle nesnelere öz bilgisine ulaşmakta zorlandığımız düşüncesindedir. Husserl'in idealist mektepleri ve öznel felsefi gelenekleri hedefine alarak ortaya koymuş olduğu çözüm önerisi ise nesnelere saf ve ilk bilgisine ulaşmak için onları bilincin dolaylımlarından indirgemek olarak tarif ettiği "şeylere dönüş" ilkesidir. "Husserl bilincin özüne ve saf gerçekliğe doğrudan erişmek için "epokhe" ve "paranteze alma"yı önermektedir. Bu şekilde nesnel dünya ile ilgili tüm ön yargılar, geçmiş deneyimler, herhangi bir bakış açısı bir yana bırakılacak ve saf gerçekliğe ulaşılabilecektir" (aktaran Yıldırım, 2016, s. 59).

Çünkü zihin belirli bir sosyal, kültürel, psikolojik unsurlar karşısında dolaylımlara girer ve saf bilince ulaşamaz ve bu da tarihsel olarak zihnin saf ve mutlak gerçekliğe ulaşma iddiasını en baştan yitirmesine neden olur. Lacan'ın düşüncesinde dil kavramının anlamı da bu dolaylımlı bilince içkindir. Dil ile birlikte insan gerçeklik ilkesinin geçiş yapar, simgesel dünyanın kapısı açılır ve zihnin kültürel kodlar etrafında inşa edilir. Zihnin nesneyi algılayış tarzı da bu simgesel dünyanın dolaylımlarından geçmektedir. Derrida'nın dilin mecazi yapısını anlatırken mecaza yüklemiş olduğu anlam da bu dolaylımlar ilkesini barındırmaktadır.

Ancak Husserl'in Derrida ve Lacan'dan farkı, Husserl'in dolaylımlardan kurtardığı bilinci mutlak bir gerçeklik kümesine ulaştırmaya çalışmasında yatar. Zira Derrida ve Lacan dilin mecazi yapısından dolayı örmüş olduğu imgesel ağın göstergeden göstergeye atlayan bir yapıda olduğunu söylemek istiyor ve aslında bu şekilde mutlak bir huzur noktası bulunamayacağını ifade ediyorlardı. Husserl ise her ne kadar öznel felsefi gelenekleri ve idealist mektepleri hedef alarak bu düşüncüyü dile getirmiş olsa da onlar gibi idealist bir sığınaktan beslenir. Nitekim Descartes de *Meditasyonlar*'da dolaylımsız bilince ulaşmak için paranteze almış olduğu imgesel bir dünya

vardır. Husserl'in farkı kültürel, sosyal, tarihsel tüm dolaylıları paranteze alıp mutlak gerçekliğe ulaşmak hedefidir.

Adorno'nun Husserl'e yönelik eleştirilerinin temel eksenini de bu noktadan hareket eder. Adorno'ya göre Husserl bu mantıkla idealizmin bile izin vermediği bir bilgi alanına ulaşır ve anti-idealizme darbe olarak gördüğü öğretisi kendisini idealizmin zirvesi olarak ortaya çıkarır (aktaran Yıldırım, 2016, s. 58). “Çünkü şeylere dönme çağrısı sarsılmaz bir temel aramak ve mutlağa ulaşmaya çabalamaktadır, bu arzu anti idealist felsefenin sığınağında ikamet eden bir idealist arzudur (aktaran Yıldırım, 2016, s. 61).

Görüldüğü gibi Adorno'nun Husserl eleştirisi birbirilerinden farklı görünen muhalif mekteplerin aynı epistemolojik düzlemde hareket ettiği ve aynı sonuca doğru gittiği önermesine dayanmaktadır. Adorno için bütün bu felsefi düzlemler prima felsefeden hareket eder ve Aydınlanma düşüncesi de prima felsefenin düşünce öbeklerinden faydalanır. Çünkü bütün prima felsefeler ve Aydınlanmacı felsefeler ya metafiziği ya kültürel durumu ya deneyimi ya da imgesel olanı indirgeyerek dolayımın olmadığı saf bir başlangıç noktası arar. En nihayetinde de her bir düşünce öbeğinin kendisine ait yöntemlerin her koşulda geçerli olduğu bir mutlaklık yaratılır.

Adorno'ya göre bilinç daha en baştan dolayımlanmış olduğu için ne saf bir ilkedan hareket etmek tutarlıdır ne de her koşulda geçerli olacak mutlak bir gerçeklik yaratmak mantıklıdır. Bütün bu amaçları ve arayışları burjuvazinin arzuladığı mutlak tinsel güvenlik gereksinimi olarak kavramsallaştırır (aktaran Yıldırım, 2016, s. 63).

Hakikatte Adorno'nun burjuvazinin arzuladığı mutlak tinsel güvenlik olarak kavramsallaştırdığı yargı Aydınlanma diyalektiğinin bir çelişkisinin ifadesidir. Çünkü Husserl dolayımından kurtulmak için indirgeme ilkesini her ne kadar devreye sokmaya çalışsa da zaten Aydınlanmanın bilinci Aydınlanma için geçmiş kültürel değerleri indirgeme projesini uygulamıştır. Özellikle Fransız Aydınlanmasının kültürel indirgemesi birçok ülkeden de daha katıdır. Ancak ne Aydınlanma projesinin kültürel indirgemesi ne de Husserl'in fenomenolojik indirgemesi başarıya ulaşır. Çünkü bildiğimiz gibi insan yavrusu toplum içinde ortaya çıktığı andan itibaren gerçeklik ilkesi ile tanışır ve bu gerçeklik ilkesi zaten haz ilkesini ve haz ilkesine ait olan pratik uygulamaları paranteze alır. Bunun da ötesi insan yavrusu dil ile iletişime girdiği andan itibaren zaten dilin mecazi yapısı ve kültürel ağı taşıyıcısı olması sebebiyle daha başından beri dolayımlanmışdır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Derrida'nın dilin mecaz sisteminde sürekli

geriye dönen bir dolayimler ağı olarak düşünmesi ve Lacan'ın insan yavrusunu dil ile olan temasından sonra aynı dolayimler ile çevrelemesi bu gerçeği ifade eder.

Dolayısıyla hem Aydınlanmacıların hem de idealist karşıtı mekteplerin indirgeme ilkeleri bilincin dolayimlerini silememektedir. Bu da Aydınlanmanın zaten varoluşsal olarak başarısız olmaya yazgılı olduğunu gösterir.

En nihayetinde Adorno bütün Aydınlanmacı sistemleri özellikle “deneyimi ontolojikleştirmesiyle fenomenoloji, baskı düzenini görmezden gelmesiyle ampirizm, normatif değerleri ilgi alanı dışında bırakan pozitivizm, mevcut sistemi sürdürmeye yönelik bir irade ortaya koyan enstrümantalizmi doğrudan eleştirir. Heidegger'ın temel ontolojisini de eleştirisine dahil eder, onda da gizli bir nesnellik çabası ve soyut bir spekülasyon bulur” (aktaran Yıldırım, 2016, s. 34)

Frankfurt okulu ve Adorno'ya göre tüm bu felsefeler ortak bir çaba içerisinde esaslı olanı yok eder, yaşamı basitleştirir, bireyselliği yok eder. Ancak Aydınlanmanın temel iddiası ne idi ? Bireyselliği kurtarmak, bireyi özgür kılmak, akıl ile özgürleşmek, metafizikten kurtulmak, mitten kurtulmak... Sonuçta olan şey ise Aydınlanma diyalektiğinin kendi içerisindeki epistemolojik düzlemlerden çöküşe yazgılı olmasıdır. Çünkü birbirilerine uyumsuz sistemlerin aynı epistemolojik düzlemde hareket etmesi imkansızdır.

Ancak modernizmin, idealizmin, Aydınlanmanın krizi aynı zamanda onu kurtarmaya çalışmanın da bir refleksiyonu olur. Çünkü tarih öncesinden her şeyi daha kolay kılma, daha açık hale getirme, gizleri çözme dürtüsü tüm felsefi sistemlerin ortak ülküsü olmuştur. Modern dönemde her şeye kolayca ulaşmak, tarih öncesi modernizmin mirasından da belli olduğu gibi duygularımıza dahi tanrısal bir hırs vermemizi sağlar. Nitekim Nietzsche de *İyinin ve Kötünün Ötesinde* isimli eserinde aslında her şeyi bilinir kılma çabasının insanın yaptığı eylemlerin ruhunu öldürdüğünü söylerken” aydınlanmanın epistemolojik düzlemini kastediyordu (2019, s. 31).

Ancak insan kendi evi içerisinde yalnız ve hedefsiz kalmıştır. Aydınlanmanın sonucu Kierkegaard'ın umutsuzluğu ve Sartre'ın “Bulanıtı”sıdır. Çöküş izlerini bu kişiler üzerinde göstermiş olsa da bu kişiler de aslında sisteme bağlı olmuş olur. Çünkü Kierkegaard da insanı somut ve tarihsel ortamdan uzaklaştıran Husserl dolayimsizliğine bağlıdır. Bu varoluşçuların da ana ilkesi olmuştur. Adorno tam bu nedenle “Kierkegaard'ı dolayimsizliğe yaptığı vurgu ve insanı

somut tarihsel ortamdan uzaklaştırıp soyutlayan yaklaşımı temelinde hedef alır” (aktaran Yıldırım, 2016, s. 42).

Modern burjuva ailesinin, modern şehir fenomeninin içerisinde sıkışmış “özgür” birey kendisine sığınacağı bir alan arar. Ancak Kierkegaard’ın bireyin sığınabileceği, tutunabileceği bir alan yaratma ihtiyacı da ideolojik bir işleve sahiptir (aktaran Yıldırım, 2016, s. 42). En nihayetinde tikel olarak birey tüm Aydınlanmacı epistemolojilerin ortak noktası olarak tümel karşısında boyun eğer ve bireyin kendisi pasifize edilir.

Adorno’nun Hegel eleştirisinin de ana momentinde Hegel’in bireyi küçümsemesi, totalite anlayışı ile tini ve geneli her şeyin üzerinde görmesi yatar. Adorno’ya göre birey Hegel’deki anlamıyla soyutça gerçekleşen bir şey olarak kaldığında kendini de iptal eder (2015, s. 155). Çünkü Hegel felsefesinin miras almış olduğu Aydınlanmacı tin yine bir ussallık ahlakından yola çıkar ve bu ahlakı nesnel tin ile erk gücü haline getirerek tek tek varoluşu gündeme alınmayan tikellikler üzerinde uygular.

Hegel ile varoluşçuluktaki fark ise Hegel’de bireyin önemsiz olması, Varoluşçulukta ise pasif olmasında yatar. Ancak iki farklı dünya görüşünde de birey epistemolojik düzlem içerisinde bir zayıflık içerisinde. Çünkü her iki mektebin de aslında varlık ve insan karşısındaki tutumları Aydınlanmacıdır. Felsefi bir dil ile söyleyecek olursak tikelin bu şekilde tahakküm altında olması tarih boyunca öznenin nesne üzerinde kurduğu baskının modern yansımasıdır ve tüm felsefi geleneklerin ya bir özdeşliğe dayanmasının ya da bir düalizme dayanmasının dışında bir seçeneğinin olmayışının bir sonucudur.

Frankfurt okulu, özelde de Adorno özellikle *Negatif Diyalektik* isimli eserinde de tüm bu Aydınlanmacı epistemolojileri *geleneksel felsefe* adı altında sistemleştirerek hepsini statükonun işbirlikçisi olmakla suçlar ve bu epistemolojinin temel aldığı mutlak doğru ve bütünün yanlışlığı tezlerini her yargının merkeze eşit uzaklıkta yer aldığı postmodern bir alt metin kurarak yapar. Yani dünyanın gizlerini çözdüğünü zanneden felsefi gelenekleri içkin felsefe ve negatif diyalektik ismini verdiği bir yöntem ile kapalı sistemleri çözmek amacı ile kullanır. Sistemin kapalılığını sağlayan epistemoloji ise geleneksel felsefenin özdeşlik, tasarım, Apollonik, numen, geist, idea gibi tümel aygıtları hedef belirlemesidir. Aydınlanmanın temel yargısı ve modernitenin temel sorunu da bu şekilde oluşturulmuş tümel aygıtlar ile bireyi silmesi, çoğulcu olmaması, devleti tekelleştirmesi, toplumu yüceltmesidir.

Adorno'nun postmodernist metninde ise görünüşün perdesinin ardında ne bir 'gerçek dünya' ne de açığa çıkarılacak sabit bir anlam vardır. "Hakikat ancak var olan öğelerin takımıyıldızlarının (constellations) aydınlanışları (illuminations), bütünselleşmemiş bir gerçekliğin ani ve anlık açığa vurumları haline gelmesine izin verilmesi yoluyla keşfedilebilirdi" (aktaran Yıldırım, 2016, s. 32).

Ancak Aydınlanmacı sistemlerin hem düşünce hem toplum hem de sanat alanında kurmuş olduğu sistem yorumlara olanak tanımayan, bireyselliklerin yorumlarından ziyade nesnel olarak belirlenmiş düşüncenin bir öbeğidir. Adorno'nun postmodernist bir anlam katmanı açmaya çalıştığı düşünce hem Aydınlanma düşüncesinin nesnel belirlenimli düşünce yapısına hem de Eco'nun yine Aydınlanmacı ve modern düşüncede belirlemiş olduğu kapalı sanat yapıtlarına denk gelmektedir. Eco'nun düşüncesinde geleneksel epistemolojinin oluşturduğu sanatsal düzlem süjenin daha önceden verilmiş olan nesnel güzelliği algılamasına yönelik kurulmuş bir düzlemidir (Tunalı, 2019, s. 183). Eco yaratıcı özne olarak sanatçının bu sistemde ortaya koymuş olduğu ürünlerin nesnel olarak okunmasının sanatçının eseri ile ilişki kuran her süjenin yaratıcı öznenin zihnindeki anlamı ortaya çıkaracağını ve bunun da sanatta yorumu tıkayacağını söylemektedir.

Sanatçıyı tin tarafından belirlenmiş nesnel belirlenimden kurtarmak için de süjenin yaratma işine aktif katıldığı açık yapıt teorisi önermektedir.¹⁰ Bu durumda sanat alanında süjenin bu rolü Adorno'nun gerçek dünyada nesnel tinin oluşturmuş olduğu sabit bir anlam çıkarılmayacağı önermesi ve takım yıldızları teorisi arasında paralellik dikkat çekicidir. İki teorinin de temelindeki hedef Aydınlanmacı düşüncenin farklı alanlarda göstermiş olduğu ortak epistemolojik düzlemidir.

2.3.4. Kitleleşme Eleştirileri

Kitleleşme bütün bu tarihsel sistemlerin bireyin modern tüketim kültürünün etkisi altında tamamen tümlüğün kontrolüne girmesi, zihnin reklam endüstrisinin etkisi altına girerek tamamen hükümler tin tarafından dolayımlanması ifadesidir. Adorno ve Horkheimer *Aydınlanmanın Diyalektiği* isimli kitaplarında bu durumu "kültür endüstrisi" adı altında sistemleştirir.

¹⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz: Eco, Umberto. (1992). *Açık Yapıt*, (Çev. Yakup Şahan), Kabalcı Yayınevi: İstanbul.

Eleştiri okulunun pragmatizmden, pozitivizme, pozitivizmden fenomenolojiye, fenomenolojiden, us temelli dünyaya yönelik etmiş olduğu bütün eleştiriler aslında en baştan beri anlatmak istediğimiz çokluğun bireyi yutan, doğa kategorilerini ötekileştiren tahakkümcü statükosunun bir yansımasıdır.

Kültür endüstrisi bu statükonun modern halidir. Kitleleri refaha ulaşmasını sağlamak, bireylerin kendilerinden menkul bir şekilde iktidara itaat etmekten ve kurulmuş olan düzene boyun eğmekten geçmektedir. Kültür endüstrisinin oluşturmuş olduğu bütün modern pazar, tüketim, reklam aygıtları tek tek bireylerin zihninde gerçekte ulaşamayacakları bir hazzın imkanlarını aramaya çalışır. Zaten bireyin, çocukluğun saf, imgesel, mitik döneminden zihnin gerçeklik ilkesi ile tanışmasına kadar olan süresi -ister ayna evresi, ister dil, ister simgesel, ister toplumsal dünyaya katılmak diyelim- onun mitik evresini bastırması demektir.

Yani birey toplumsal hayata katıldığı andan itibaren önceden de belirlediğimiz gibi saf bilincin ve mitik bilincin yerine gerçeklik ilkesi ile kurulmuş bir dolayımın ağı inşa eder. Toplumsal kategorinin birey üzerinde uygulamış olduğu ilkeler aslında bireyin baştan yadsınmasıdır. Toplumsallık ve simgesellik zaten en baştan beri zihnin öteki tarafından dolayımın ve belirlenmiş bir aygıtın dönüşmesini sağlar. Bütün bunlar toplum üzerinde oluşan simgeler ile denetlendiğinde ise kitleleşme aynı zamanda toplumun toptan yadsınması anlamına gelir. Kültür endüstrisinin oluşturmuş olduğu modern pazar, tüketim, reklam aygıtlarının bireyler üzerinde uyguladığı statüko da bunun doğrudan nesnel tin tarafından belirlenmesinden başka bir şey değildir.

O halde bireyleri, kültür içerisinde öteki tarafından belirlenmiş hazzı aramaları da haz kategorisini yüceltmek, ona geri dönmek değildir. Bilakis öteki tarafından, tin tarafından kitleleri düzenli birlikler haline getirmek için oluşturulmuş bir Aydınlanmacı statükonun tümlüğü tikel karşısında zafere ulaştırmaya götüren bilincidir. Bu şekilde tüketim kültürünün belirlediği hazlara ulaşmak adına bütün kitleler kendilerini özgür zannederek genelin etkisi altında şekillenmiş tek bir bilincin özdeşliğini sağlarlar. Adorno ve Horkheimer bu konuda şöyle söyler:

“İlke bir yandan tüm tüketici gereksinimlerin kültür endüstrisi tarafından giderilmesini dayatır, öte yandan da bu gereksinimleri önceden insanın hep bir tüketici, sadece kültür endüstrisinin bir nesnesi olarak yaşamasını sağlayacak biçimde düzenlemektir. Kültür endüstrisi bu aldatmacayı tüketiciye doyum diye yutturmakla kalmaz, bunu da ötesinde tüketicinin zihnine, ona ne sunuluyorsa onunla yetinmesi gerektiğini kazır” (2014, s. 189).

O zaman anlıyoruz ki modern kitle kültürü kullandığı aygıtlar ile aydınlanmanın bireyleri özgür yapacağı idealini gerçekleştirmek şöyle dursun, kendi düşüncelerinin, bireysel tercihlerinin dahi tarih öncesinden gelmiş kalıba içkin çokluk tarafından belirlenmesini sağlar. Yani modern insan sanayi toplumu içerisinde aydınlanmış, özgür değil, bilakis mahkumdur.

Zaten birey de bu kültür için de birey değil, bireymiş gibi görünür. En nihayetinde Adorno ve Horkheimer'a göre "Aydınlanma kitlelerin tümünden aldatılmasına dönüşmektedir" (2014, s. 67).

Bu endüstrinin modern dünyada somut yanı ise sanat ve müzikte ortaya çıkmaktadır. Bu durum aslında tarih öncesinden beri böyledir. Tarih öncesinde Platon'un yasakladığı edebiyat mitsel alanın düşünce dünyasından kovulmasına işaret ediyordu. O dönemin endüstrisi felsefe idi. Orta Çağ'ın egemen enstrümanı olan din ise tın alanına açılarak yine mitik varoluşun bastırılmasına göre bir insan modeli ortaya çıkarmıştı. Daha sonra felsefi Aydınlanmaya kadar uzanacak olan süreçte her zaman egemen endüstri bireyin mitik yanının üzerinde genelin hakimiyetini koymuştu. Aslında Nietzsche bunu Yunan Tragedyasının başından beri Dionysos'un sanatta kovulması olarak kavramsallaştırmak istemişti. Kültür endüstrisi de aynı epistemolojik düzlem ile modern dünyada müzik ve sanatı tahakkümcü Apollonik ilke yönlendirir. Popüler sanatın ortaya çıkması ve kültür endüstrisinin şeyleşmiş bilinci, kitleleri özdeş gösteren ve bireylikleri silen bakış açısıyla egemen olması Dionysos'un modern toplumdaki da sürgün edilmesinin ifadesidir.

Adorno da sanatın bilhassa müziğin modern kültür endüstrisinin etkisi altında üretilmesinin Aydınlanmacı kültürün birey üzerinde kurduğu tahakkümün bir yansıması olarak görmektedir. Yani Adorno da aslında Nietzsche gibi müziğin ve sanatın varoluşun bir bölümünün simgesel ifadesi olarak görmektedir ama modern kültür endüstrisinin Apollonik ilkesi tarih öncesinde Dionysos'u tragedyadan kovduğu gibi günümüzde de aynı tahakkümü devam ettirmektedir. Bu bağlamda Horkheimer'ın şu sözleri dikkate değerdir:

"Sanat ve edebiyatta kitleleri aldatmaya yarayan ürünleri her dalda kültürün yerine konulan sözde-kültür öğeleri, çoğunluk yargısı adına savunulur ve aklanır. Bilimsel propaganda kamuoyunu karanlık güllerin aleti haline getirdikçe kamuoyu yerini alır. Ne kadar despotça ya da zalimce olursa olsun bir sistemin artık akıldışı olduğunu söylemek mümkün değildir" (1998, s. 75).

Horkheimer'ın burada ifade etmek istediği temel hususun tümlüğün ve tümleşik sureti ele alan bilimsel düşüncenin eleştirel düşüncenin önünü tıkamasıdır. Bir bilimsel argüman kendisinden menkul bir şekilde mutlak doğru olarak kabul edilir ve aksi düşünülemez. Tümleşik bir suret

olarak sanat da ancak bilimsel bir nesne haline geldikçe kabul görebilir. Hatta nesnel tin insanları yönlendirecek bir devlet politikası haline geldiğinde sanat eserleri tümüyle tarih öncesi Apollonik ilkenin bir yansıması olarak ideolojik olur. Sanat ve müziği etkisi altına alan bu ideolojik belirlenim en nihayetinde sanatsal nesnenin taşlaşmasına neden olur ve libidinal nesne ile tümünden ayrılır.

Bu sistemden kurtulmanın yolu olarak Nietzsche Zerdüş'tü tüm mitsel gerçekliği ile yeryüzüne indirmiş ve Dionysos'u tekrardan tragedyaya davet etmişti. Adorno ve Marcuse de Nietzsche ile benzer bir biçimde varlığın ancak sanat ile haklı çıkabileceğini ve sistemin ancak libidinal nesne ile doğa ile varlığın barışması ile düzeleceğini ifade ederler.

Adorno ve genelde Eleştiri Okulu insanın mutsuzluğunu varoluşun bir sonucu olarak gören ilk Aydınlanma eleştirmeni Schopenhauer ve uygarlığın huzursuzluğunu bir yazgı olarak ortaya koyan Freud'un karamsar bakış açılarından daha farklı bir biçimde Nietzsche'nin gelecekte umutlu ve doğaya dönüş çağırısı bulunan insan tipine daha yakındır.

Ancak her durumda biz anlıyoruz ki gerek Adorno ve Eleştiri okulunun sistemli Aydınlanma eleştirileri olsun, gerek geç modernistlerin, modernitenin temellerine ilişkin eleştirileri olsun hepsinin hedefinde Aydınlanma diyalektiği ve Aydınlanmanın davranış biçimlerini vardır. Kitleleşme eleştirilerinde de diyalektiğin çöküşünden de akıl eleştirilerinin de temel mesele tarih boyunca tümelin tikeli eritmesi, insan yavrusunun doğduğu ilk günden itibaren varlığını tek koşula bağlayan sistemlere boyun eğmesi ve kendi mitsel varoluşlarını birbirlerine muhalif görünen sistemlerde dahi yok sayması ve en nihayetinde modern dünyada bir krize sebep olmasıdır. Dolayısıyla Aydınlanma diyalektiğinin çöküşü yalnızca modern aydınlanmanın ve modern kültürün bir eleştirisi değil, kültürel evrimin ve Aydınlanmacı tinin en başından beri insanı getirmiş olduğu psikotarihsel sonuçları ve kültürün eleştirisidir.

19. ve 20. yüzyıllarda bu kültürel evrim ve onun sonuçları modernite ve Aydınlanma içerisinde bir kriz momentini ortaya çıkarmış durumdaydı. Yani modernitenin ve aydınlanmanın içinde çıkan bu krizin sebebi onların sadece kavramsal mahiyeti değildir. Bilakis kültürel evrimin ve onun psikotarihsel kökenlerinin aldığı tarihsel istikamet modernite ve Aydınlanma içerisinde de ortaya çıkmasının sonucudur.

En nihayetinde bu kültürel evrim ve psikotarihsel kökler Batı Aydınlanmasının eşyaya temas ediş tarzına sirayet eder ve onun temellerini oluşturur. Bu da Batı'nın hayat ve varlık hakkında bir duyuş tarzına içkin olan homojen bir Aydınlanmacı davranış biçimi ortaya çıkarır. Her Batı ulusunun Aydınlanmayı devlet politikası haline getirip içselleştirmeye çalışması ise o ulusların kendi dışsal koşulları çerçevesinde şekillenir. Ancak hiçbir zaman psikotarihsel köklerden ayrılmadığı ve kültürel evrimin yazgısını taşıdığı için temel yapı her zaman aynı yapıyı içerir ve bu yapı çöküşe ve krize yazgılıdır.

Aydınlanmanın homojen bir yapı olduğunu ve kültürel evrimin gidiş istikametinin bir sonucu olduğunu anlamadan, sadece dışsal faktörler ile kendisine ithal etmeye çalışan Türkiye gibi ülkeler ise onun kendi zamanının zirvesinde bile bir kriz ve çöküş momentine doğru yazgılı olduğunu fark etmemiştir. Çünkü 19. yüzyıl ve 20. yüzyıllarda Türkiye Aydınlanmayı modernleşmek, çağdaşlaşmak ve ileriye gitmek amaçlarıyla kendine ithal etmeye çalıştığı zaman Aydınlanma ve modernleşme zaten çökmeye yüz tutmuş davranış biçimleri idi ve eleştirmenlerini yetiştirmişti.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren eserlerini vermeye başlayan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatına baktığımız zaman ise kültürel evrimin mitik döneminden başlayıp aydınlanmanın ve modernitenin çöküş sürecini insanın bir yazgısı olduğu sorununu Türk modernleşmesi ve Batı modernleşmesi içerisinde işleyen ilk düşünür olduğunu düşünüyorum. Bunun aslında Tanpınar'ın birçok eserinde “insanlığın destanını” yazmak isteği ve “insanlığın talihi” üzerinde düşüncelerinde görmekteyiz. Şimdi Tanpınar'ın, Avrupa'da Aydınlanma diyalektiğinin çöküşünü ve modernitenin kriz içerisinde oluşunu nasıl bizselleştirmeye çalıştığını anlatalım.

3. BÖLÜM

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN SANATINDA MİT VE AYDINLANMACI TİN ARASINDAKİ GERİLİM

3.1. AHMET HAMDİ TANPINAR'DA MİTTEN AYDINLANMAYA

3.1.1. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Sanatında Mitik Varlık Algısı

Huzur ve Sahnenin Dışındakiler romanlarının ilk bölümleri, *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*, *Yaz Yağmuru* gibi hikayelerinde ilksel bilinci temsil eden imgeler, ilk şiirlerinin sembolleri, *Aydaki Kadın* adlı romanın uyanma bölümü ve bazı düz yazılarındaki imgeler kültürel evrimin başlangıç noktası ve ilksel bilinci temsil eden mitik döneme refere etmektedir. Teorik bölümde haz ilkesi, kolektif bilinçdışı, ilksel bütünlük, doğa kategorileri olarak ifade ettiğimiz mitik alanın psikanaliz ile olan ortaklığı da düşünülünce Ahmet Hamdi Tanpınar hakkında yapılan bazı çalışmaların yine bu kavramlarla ilgisi olması şaşırtıcı değildir. Bilakis her psikolojik çalışma bizi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın mitik dönemine dair bir okumaya sevk edecektir. Nitekim Sevda Şahin, Tanpınar'ın hikayelerini Freud'un haz ilkesi ve Oedipus kompleksi çerçevesinde yorumlar (Şahin, 2013, s. 219). Bu da psikolojik okumaların umumiyetle mitik döneme refere ettiğini söylemimizi haklı çıkarmış olurken Oedipus çerçevesinde yapılan yorumlar Tanpınar'ın psikoloji ve dolayısıyla mitik dönem çerçevesinde incelenmesine olanak sağlamış olur. Tanpınar'ın mitik okumasının ilk hareket noktasını sanatının temellerini verdiği düz yazılarından hareketle okuyabiliriz.

Tanpınar'ın *Şiir ve Rüya* isimli yazısı onun mit ile ilişkisi ve sanatının ilksel başlangıçlar anını tespit etmemizde kilit bir öneme sahiptir. Tanpınar uyuyan kişinin zihninde geçmiş, şimdi, gelecek diye bir mefhumun olmadığını ve yaşamış olduğu alemin fikirlerden uzak olduğunu söyler (Tanpınar, 2016, s. 33)

Uyuyan bir insanın zihninde zaman fikrinin olmaması ve onun yaşamış olduğu alemlerin fikirlerden uzak olduğunu söylemesi açıktır ki Freud'un bilinçdışı kavramı ile ilişkilidir. Çünkü Freud'un zaten bilinçdışı olarak genellediği kavram bireyin gerçeklik ilkesi ve olgusalılık ile belirlenmediği bir dönemde zamanın birliğini barındıran bir ilkedir.

Bu bağlamda Adorno ve Horkheimer'in Aydınlanma diyalektiğinin merkezine yerleştirdiği Odysseus'un söylencesel tarih öncesi ile olan ilişkisine değinmek gerekmektedir. Adorno ve Horkheimer Odysseus'un kendisinin ve kafilesinin var kalım sürecinde sirenlerin cezbedici seslerine karşı mücadelesini Aydınlanma diyalektiği bağlamında yorumlar. Onlara göre sirenler müzik ve haz ilkesi dolayımıyla söylencesel tarih öncesini yani mitik dönemi temsil etmektedir (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 55). Odysseus ise teorik bölümde de anlattığımız gibi ölümcül zorluklara göğüs germek ve benliğini güvenceye almak için kendi tarih öncesini ve haz ilkesini temsil eden sirenlerden kurtulmak zorundadır. Adorno ve Horkheimer bu alegorik anlatıyı şu şekilde yorumlar:

“Odysseus'un ardında bıraktıkları, gölgeler diyarına girer: Bu noktada benlik, bağrımdan güçlükle koptuğu tarihöncesi mitosa o denli yakındır ki, aslında yaşadığı geçmiş kendi söylencesel tarihöncesine dönüşür. Benlik zamanın sabit düzeni aracılığıyla bununla karşı karşıya gelmeye çalışır. Üç ayrılmış şemanın görevi, geçmişi bir daha asla geri getirilemeyeceklerin arasına atıp yararlı bir bilgi olarak bugünün emrine vermek ve böylece şimdiki zamanı geçmişin erkinden kurtarmaktır” (2014, s. 54-55).

Adorno ve Horkheimer bu noktada Odysseus'un Aydınlanmacı davranış biçimine bir eleştiri getirir. Odysseus heroik bir karakter olarak zamana meydan okuyan, bireyin doğa karşısında zaferini sembolize eden tam bir Aydınlanmacı karakterdir. Bütün cezbediciliğiyle tıpkı uygarlığın ilerleşmiş modelinde olduğu gibi doyumları sembolize eden sirenlere kulak tıkar.

Batı bireyi doğa karşısında zafere ulaştığını zannederek geçmişten ve o mitik kaostan kurtulduğunu zanneder. Geçmiş ancak erkini yitirmiş bir imaj olarak bugünün emrinde iken ortaya çıkar ve bu geçmişin tinsel gücü ile birey geleceği şekillendirmeye çalışır. Adorno ve Horkheimer'a göre ise yapılması gereken şey zamanı üç kısma bölüp birbirlerinin üzerine hakimiyet kurmasını sağlamak değil, geçmişi sanatta diriltmektir. Yani geçmişi sirenlerin sesi ile kurtarmaya çalışmaktadır. O, hazzın peşinden gitmek, doyumdan vazgeçmemektir. Ancak “bu yolla sanat toplumsal praksisten uzak olur ve saf bir bilgi aracı olmaktan çok haz ilkesi ile uyum içerisinde olur” (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 55).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın rüya estetiğinde zamanı birleştirme çabası da bilinçdışı ve haz ilkesi dolayımıyla bu ilkenin bir yansımasıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar söylencesel tarihini ya rüya ve uyku yolu ile zamanda birliği sağlayarak ya da doğrudan sanat eserlerini saf bilgi aracı olmaktan çıkarıp geçmişi erklileştirerek yapmaktadır.

Türk Aydınlanmasında ise durum farklı bir görünüm arz eder. Türk aydınlarında geçmiş, ona yönelik bakış ister pozitif ister negatif olsun sanat içerisinde bir bilgi aracı ve haz ilkesinin ötesinde bir praksis olarak kullanılmıştır. Örneğin, Namık Kemal'in *Vaveyla'sı* ile Tevfik Fikret'in *Tarih-i Kadim'i* geçmişe bakışları yönünde ne kadar birbirlerine zıt konumlansalar da toplumun söylencesel tarih öncesini saf bir bilgi aracı haline getirerek anlatırlar. Tevfik Fikret de Namık Kemal de sirenlerin sesini oluşturan bütünsel doyumdan vazgeçmiş, geçmişi yaşadıkları günün emrine vermiştir.

Hatta Yahya Kemal'in tarihi atmosfer bakımından öğrencisi ancak varlık algısı bakımından zıttı olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın geçmişe karşı bakışları arasında belirgin bir farklılık vardır. Yahya Kemal geçmişe gitmekten, onu şimdinin emrine vermekten zevk alan bir Aydınlanmacıdır. O geleceği de şimdiye getirdiği geçmiş ile kurmak isteyen bir Odysseus'tur. Bu bakımdan Yahya Kemal Bursa'yı, İstanbul'u anlatırken o zamanda yolculuk eder, tarihi atmosfer ile ilgilenir. Aydınlanmacı şemanın görevi, "geçmiş bir daha asla getirilemeyecekler arasına atıp yararlı bir bilgi olarak bugünün emrine vermektir" (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 55). Onun odak noktası toplumsal praksistir. Ahmet Hamdi Tanpınar ise geçmiş ile olan meselesi onun tarihi oluşundan ziyade estetik oluşu ile ilgilidir (Kaplan, 2015, s. 50). Henüz sirenlerin şarkıları erksizleşmemiştir. Bu bağlamda *Bursa'da Zaman* adlı şiirinin şu dizeleri dikkate değerdir:

"Bir zafer müjdesi burda her isim:
Sanki tek bir anda gün, saat, mevsim
Yaşıyor sihrini geçmiş zamanın
Hâlâ bu taşlarda gülen rüyanın.
Güvercin bakışlı sessizlik bile
Çınıyor bir sonsuz devam vehmiyle" (Tanpınar, 2018a, s. 52).

Tanpınar bu dizelerde görüldüğü gibi rüya metaforunu mevcutta hâlâ yaşayan bir sanat eserine yansıtmaktadır. Bu şekilde bilinçdışı ve söylencesel tarih öncesi zaten geçmişte yapılmış bir anıt üzerinde şahsileştirilmektedir. Yahya Kemal ise tayy-ı mekân ve tayy-ı zaman kavramları ile öznenin kendisini mevcuttan koparmaktadır ve geçmişi canlandırmak yerine onu erksiz kılmaktadır.¹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar ise geçmişin kendisini tıpkı Adorno'nun söylediği gibi sanatta diriltmekte ve bu şekilde geçmişe erk kazandırmaktadır. En nihayetinde geçmiş Türk Aydınlanmasının indirgemeci ve gelenekçi aydınlarında olduğu gibi saf bir praksis halinden çok söylencesel tarih öncesi ile mitik düzlemde bir birlik inşa etmenin simgesel formu haline gelir.

¹¹ Yahya Kemal tayy-ı mekân ve tayy-ı zamân kavramlarını, reelden irreale, gerçekten masala, tarihten tahayyüle artistik bir gidiş olarak kullanmıştır (Özbalcı, 2014, s. 229).

Bu simgesel form bağlamında geçmiş sadece şimdi üzerinde inşa edilmez aynı zamanda gelecekteki ifade düzlemini bilincin verilerine içkin olduğu için şekillendirecektir. Bu bakımdan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın uyuyan bir kişinin zihninde zaman mefhumunun olmadığını söylediği önerme daha çok kıymet kazanır. Çünkü Ahmet Hamdi Tanpınar bilinçdışının dolayısıyla haz ilkesinin aktif olduğu bu mitik durumu sanat eserleri bağlamında da kullanır. Onun için sanat eseri uyanık halde görülmüş bir rüyadır (Tanpınar, 2016, s. 37).

O halde uyuyan bir insanın zihninde zaman fikri yok, bir sanat eseri de uyanık halde görülen bir rüya ise sanat eseri ile rüya arasındaki temel ilişki zamanın birliğini ve bütünlüğünü sağlayan Odysseus öncesi bilincin idesini barındırır. Yani toplumsal bir praksis tarafından kontrol edilmeyen sanat ve zaman haz ilkesini barındıran tarih öncesine ulaşmanın yegâne mitik formudur. Bizim kültürel tarih öncemiz de söylencesel tarih öncemiz olarak kendi ulusumuza ait olan sanat eserleri olduğu için Tanpınar'ın Türk müziği, mimarisi ve sanatına bakışı ideolojik bir bakış değil, mitik ve estetik bir bakıştır. O sanat eserini şimdinin emrine verip bilgi yapmaz, haz ilkesi dolayımıyla mitik anlamını muhafaza eder. En nihayetinde de hem kolektif hem de bireysel tarih öncesi ile birleştirir.

Demek ki bireysel tarih öncesi, insanlığın ilk anlatıları ile mitik bilinç düzleminde ittifak halindedir. Yani henüz Aydınlanmacı tin ve diyalektik mitik bilinçte bir gedik açmadan önce kişinin söylencesel tarihi de onun ayrılmaz bir parçasıdır. Geçmiş bir an olarak hem kozmolojik hem de sosyolojik olarak bütün söylencesel tarihin yükünü taşımaktadır. Geçmiş yok saymak, bilinçten geçmişi çıkarmaya çalışmak aynı zamanda söylencesel tarih ile ilişkiyi kesmek demektir.

Bu söylencesel tarih öncesi Tanpınar'ın yaşamış olduğu toplumun söylencesel tarih öncesini de imler. Bu vesileyle de hakikatte Türk aydınlanmasının Fransız Aydınlanmasındaki gibi geçmiş ile ilişkiyi kesen indirgemeci yaklaşımın tersine onunla diyalog kurmaya çalışır.

Bireysel olarak da bireyin tarih öncesi, ana rahmine düştüğü andan itibaren dil ve toplum ile ilişkiye girdiği an arasındaki mesafedir. Birey dil ve topluma temas etmeden önce realite ile ilişkisi kavramlar, metaforlar, semboller üzerinden değil, doğrudandır. Yani dilden önce dolaylı olarak anlatımı tercih eden mecazi anlamdan mahrumdur. Çünkü fikirler ve kavramlar en baştan beri ifade ettiğimiz gibi bize dil ile gelir. Çocukluktan sonra dil ile olan temasımız bizi toplum dolayımıyla bir simgeler ağı içine atar. Bu durum Lacan'ın öznenin kurulumunu dilsel yapının

kodlarının ona içkin olmasıyla başlattığı durum olduğu gibi Freud'un haz ilkesinden gerçeklik ilkesine geçişinin ifade düzlemini de barındırır.¹²

Bu bağlamda Lacan'ın simgesel döneme geçişimizin dil ile olduğu önermesi önemlidir. İmgesel dönemde dış dünyayı, benliği ve varlığı kavrayış tarzımız anne, haz dolayımıyla gerçekleştirildiği için bu döneme ait unsurları kolektif olarak mitik dönem altında düşünebiliriz. Ancak dil ve baba dolayımıyla çocuğun içine atıldığı simgesel ağların temsil kabiliyeti barındıran simgesel dönemdir (aktaran Lucy, 2018, s. 50-51). Bu dönem o halde Batı kültürünün fallik ilerleyişinin bir evresi olarak Aydınlanmacı davranış biçimlerine içkin olan döneme tekabül eder.

Lacan'ın da söylediği bu dönemde insan varlığı imgesel olarak algıladığı dönem çocukluğa kadar olan dönemdir ki bu dönemde insan varlığı simgesel yani toplumun belirlediği dolayimler ağı ile algılamadığı için fikirler yoktur. Dolayısıyla uyuyan kişi ile çocukluk arasında bir ortaklık vardır. Bireyin kişisel tarih öncesi çocukluk olduğu için uyuyan kişinin zihni de kendi kökeninin ve tarih öncesinin özlemini bilinçaltında dışavuran bir durumdadır.

Nitekim Tanpınar, uyuyan kişinin zihninde çocukluğun cennetinden saatler taşıdığını ve bütün arzularını da bu rüya içinde tatmin etmek istediğini ve uykunun bazı rüyalarını, çıktığımız derinlikleri bize gösterdiğini söyleyerek rüya ve uyku esnasında bilinçdışının aktif olduğunu bizlere bildirir (2016, s. 33).

Bireyin tarih öncesi olan çocukluğu ve o çocuklukta yaşadığı dolaysız ilksel bilinç mitolojik bilinç ile bir birlik içindedir. Çünkü mitoloji de kolektif olarak insanlığın çocukluğu, daha açık söylemek gerekirse bilinçdışıdır. O halde Tanpınar'ın çocukluğun cennetinden saatler taşıdığını ifade eden ve arzularını tatmin etmek için rüyayı kullandığı alan mitik bir başlangıç ve tarih öncesi anıdır.

Tanpınar'ın çocukluğun bir cennet olduğu ana geri dönmek cümlesi de Freud'un anne rahmi metaforu ile ifade ettiği ve henüz kültürel bilincin egemen olmadığı, dolaylımsız bir bilince geri dönüş arzusudur ve umumiyetle rüya, uyku gibi metaforlar ile açığa çıkar. Zaten Freud insan yavrusu ilk doğduğu zaman dünyayı nasıl algılıyorsa uykudan uyanınca da aynı şekilde algıladığını söyler ve uyumanın aslında eski yaşama dönmek olduğunu ifade eder. Çünkü biz uyandıktan sonra bilinç tekrardan dünyayı ve kavramları kendisi dışında oluşturulan dolayimler

¹² Ayrıntılı bilgi için bkz: Freud, S. (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde: Ben ve İd*, (Çev. Ali Babaoğlu). İstanbul: Metis Yayınları.

ağıyla algılar ve arzuları tekrardan dehlize gönderir. Bunun dayanılmaz yükünü objeleri rüyada paranteze alarak ve haz ikliminde tekrardan dolaşarak buluruz. (Freud, 1975, s. 87).

Freud ve Tanpınar uyku, rüya ve çocukluk bağlamında yaptığı değerlendirmeler sadece bireysel bir anlama sahip değil, aynı zamanda uygarlığın çocukluğu olan mitik ana geri dönmeyi imgelemektedir. Marcuse de “Freud’un ruh biliminin özünde bir toplumsal ruh bilim olduğunu” söyler (1998, s. 34). Bunu söylerken de haz ilkesi ile olgusallıktan hareket eder. Olgusallık bilinç ile dünyayı algıladığımız gerçeklik ilkesidir ve Freud bunu Eros ile Thanatos arasında tüm uygarlık serüveni boyunca devam eden savaşım olarak açıklamaktadır (Marcuse, 1998, s. 35). Uygarlık ilerleme ilkesi ile tarih öncesi kardeşler cumhuriyetinde olduğu gibi sürekli bütünsel doyumları ve dolayısıyla haz ilkesini engeller. Bunun sonucunda tek tek bireylerin bir araya gelmesiyle oluşan toplum sürekli olarak genişleyen istemeleri talep eder.

Bu özgürlük alanı toplumsal düzen ve normlar tarafından kaosu önlemek amaçlı sözleşmeler ile kısıtlanır. Marcuse’un Freud yorumuna göre bu durum toplumsal baskıyı oluşturan bir üst beni doğurur. Modern ve aydınlanmış birey sözleşmeler çağında aynı yargıyı miras alır. Bütünsel doyumdan toplumsal düzen adına vazgeçilir ve bireyler tek tek tümlük adı verilen toplumsal düzlem ile özdeşleşirler. Bu durum da uygarlık tarihi bağlamında Freud’un süperegosu ile özdeşdir. En nihayetinde modern ve aydınlanmış birey bütünsel doyumun olduğu mitik ilk anı özler. Bu bağlamda da psikanalizin bir bilim olarak 20. yüzyılda ortaya çıkması tesadüf değildir. Çünkü 20. yüzyıl sadece Aydınlanmanın en üst düzeye ulaştığı yüzyıl değil, aynı zamanda bireyin radikal ilerlemenin karşısına dönüştüğü bir yüzyıldır.

Bu karşıtlık bireyde psikanaliz ile birlikte patolojik bir durum ortaya çıkarmıştır. Bu patolojik durum da ilksel zamanların mitik bütünlüğüne duyulan bilinçdışı arzu ile sonuçlanmıştır. Tanpınar’ın rüya estetiği de bu bağlamda değerlendirilir. Çünkü rüya ve uyku da gerçeklik ilkesinden kopup ilk ana ve eski yaşama dönmeyi amaçlar ve kolektif olarak mitik olanı temsil kabiliyetine sahiptir. Nitekim Tanpınar da bütün mitler rüyaların çocuğudur der (Tanpınar, 2016, s. 2014).

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın düz yazılarında mit ile olan bağlantısını tespit ettiğimize göre eserlerinin poetik zeminini oluşturan *Antalya’lı Genç Kıza Mektup* isimli yazıdan bahsedebiliriz. Bu mektupta anlatmış olduğu Antalya günleri *Huzur* romanında Mümtaz’ın şahsında anlatmış olduğu çocukluk günleri, *Sahnenin Dışındakiler* romanında Cemal’in şahsında anlattığı Ege

kasabası günleri ile imaj, sembol, düşünce ve ontolojik kavrayış yönünden ittifak halindedir. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar bahsi geçen mektupta, *Huzur* romanında Mümtaz'ın iç hayatının örgüsünün Antalya'da geçirdiği günler olduğunu söyler. Hatta ilk şiirlerinde kullanmış olduğu imajlar ve sembollerin ortaklığı da bu metinlerdeki mitik varlık algısının tezahürleridir.

Bu mektupta Tanpınar Antalya günlerini genç kıza şu şekilde anlatır ve bu yazılardan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın çocukluk dolayısıyla bireysel tarih öncesine tanık oluruz:

“Denizin iki manzarası beni çıldırtırdı. Biri bu kayaların sahile bakan bir yerinde sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışığıyla dipteki taş ve yosunlarla aldığı manzara. Biri de öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi. Bunlar benim muhayyile için büyük mânâları olan şeylerdi. Bu mânâlar sade düzel değildiler. Bana bir türlü çözemediğim bir hakikati veya sırrı anlatıyorlardı” (aktaran Kaplan, 2018, s. 222).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatında anlatmış olduğu bu deniz imajı ve su metaforu mühim bir yer teşkil eder ve ilksel bilincin bir ifadesi olarak sürekli karşımıza çıkar. Ondan dolayı ilk olarak bilinmeyen ve çözülmeyen hakikat olarak belirlediği su metaforunun imgelem çözümlemesine göz atmamız gerekmektedir.

Gaston Bachelard'ın (2006) imge çözümlemelerinde su dışıl imgelerin başında gelir. Dışıl imgelem de Aydınlanmacı tinin varlık hiyerarşisinde alt konuma indirdiği imgelemdir. Aydınlanmacı tin teorik bölümde ifade ettiğimiz gibi patriarkaldir ve Batı'nın fallik ilerleyişinin bir sonucudur. Bu fallik ilerleyiş ilk hafızayı kaotik olarak gördüğü için sürekli bilinçten atma eğilimindedir. Estetik modernistler ve avangart akımın temsilcileri ise aydınlanmış dünyanın yaratmış olduğu bunalımdan ve bireyin artık kolektife içkin olamamasından kaynaklı olarak bu imgeleri geçmişe dönük bir arzu olarak kullanır. Tanpınar'ın estetik modernist ve sembolist etki ile dünya kültür tarihini yorumladığı eserlerinde de bu arzunun sembollerini görürüz. Nitekim Antalya'da görmüş olduğu deniz manzarasını poetikasına ve bilincine etkisi aynı mitik arzunun ifadesidir. Bachelard'ın yorumundan hareketle ile varlığa ilk temaslarımızın biz çehremizi verdiğini ve bunun ilk hafızamıza kadar gittiğini söyler (Tanpınar, 2018c, s. 225). İlk hafızamız şüphesiz ilk bilinç evremiz olan mitik döneme tekabül etmektedir. Arkaik geçmişimize ait anıların özlemi aynı zamanda bilinmeyen bir anı özleyiştir.

Oğuz Demiralp (2000) de Tanpınar şiirini bu dışıl kategori içerisinde yerleştirir ve Tanpınar şiirinin eril öznenin kendisinden iç odaya yani animaya geçiş olduğunu, bu animanın sadece erkeğe özgü bir dışılığı değil, insanın alt-gerçeğini, varlığın gizli içeriğini taşıdığını söyler. O

halde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Antalya'lı kıza yazmış olduğu mektupta deniz karşısında çözemediği hakikat ve o sır aynı zamanda insanın alt gerçekliği, varlığın gizli içeriğidir. Bu gizli içerik de açıktır ki insanın doğa karşısında muzaffer konuma gelmediği mitik bilince içkin durumdadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın birçok şiirinde de bu imajların etkisini görürüz. Özellikle *Sabah* şiiri bu bağlamda dikkate değer bir örnektir:

“Bırak saçlarınla oynasın rüzgâr.
Gümüş çıplaklığı bir başka bahar
Olan vücudunu ondan gizleme.
Ne varsa hepsini boyun, saç, meme,
Esirden dudaklar okşasın sevsin
Mademki geceden daha güzelsin” (2018b, s. 24).

Biz özellikle 19. yüzyılda tinsellik yüklü inorganik kavramların özellikle Batı Aydınlanması ve onun etkisinde olan ülkelerde egemen olduğunu görmekteyiz. Ancak Tanpınar'ın bu dönem poetik kavrayışında ve özellikle de bu şiirdeki birbirine içkin olan dünya ve öznenin bedeniyle varoluşa katıldığını görmekteyiz bu vesileyle bu dönemde geri plana atılan ve doğa kategorisi olarak bin yıllarca imgelemin yok sayıldığı durumun aksine öznenin sadece tasarım olarak değil, mitsel kategorilerin barındırdığı “beden” ve ona ait kategoriler ile otaya çıktığını görmekteyiz. *Yavaş Yavaş Aydınlanan* şiirinde de “yosunlu bir denizaltı alemi yavaş yavaş beni kendine çekiyor” diyerek denizaltının yani su imajının bu suretle mitik bir bilinçdışının aktif olduğunu söyleyebiliriz (Tanpınar, 2018b, s. 27). Tanpınar'ın aslında *Deniz Ufkunda* başlıklı şiiri de bütün bunların alt yapısı gibidir.

“Deniz ufkunda batan güneş
Ve keskin çılgılığı kuşların
Rabbim bu uğultu, bu ateş
Ve bu ümitsiz uçuşların
Doldurduğu akşam havası,
Akşamın mercan dallar gibi
Suda olgunlaşan rüyası” (2018b, s.30).

Tanpınar deniz imajı çerçevesine kuş, ateş, güneş gibi bütün nesnelere çevreler. Bütün bu nesnelere de denizin yansıtıcı bir bilinç gibi olduğu şiirde bir rüyaya benzetir. Denizin dışıl imaj olması sebebiyle mitik bilince ait bir metafor olduğunu bildiğimize göre etrafındaki tüm varlıklar da zihnin nesne olarak belirlediği varlıklardır. Bu nesnelere bir rüya olması da rüyanın da mitik bir alan olduğunu varsayarsak bilinçdışında özlemi duyulan özne ve nesnenin birlikteliğine işaret

eder. Zaten Tanpınar'ın kendisi Antalya'lı genç kıza yazmış olduğu mektupta rüya fikrinin temelini Antalya'da görmüş olduğu başka bir manzaraya bağlamaktadır:

“Aynı günlerde yine bulunduğunuz memlekette denizin bir başka manzarasıyla karşılaştım. Güvercinlik denen deniz mağarasını gördüm. Bu mağara suyun hücumuyla, açılıp kapanan aydınlığıyla benim için mühim bir şey oldu. Dediğim gibi gördüklerimi henüz küçük bir keşif haline getirecek seviyede değildim. Fakat estetiğimin temeli olan rüya fikri biraz bu mağaraya bağlıdır” (aktaran Kaplan, 2018, s. 223).

Tanpınar'ın estetiğinin temelini ortaya koyduğu rüya, deniz, su ve mağara sembollerinin psikanalitik okuması bizi hep aynı noktaya çıkarmaktadır. Nitekim Mehmet Kaplan da Bahcelard'ın imgeler üzerinde söylediği şeylerin Tanpınar'ın dizelerini epey etkilediğini söylemektedir. Özellikle Mağara, D. H. Lawrence'ın deyişiyle, “yetkin oyuk”tur. Ruh çözümlemesi bu sembolü ana rahmiyle özdeşleştirir. Bu evrenin tözüdür. Evrensel varoluşun başlangıcıdır (Oğuz Demiralp, 2020). Çocuğun varoluşunun başlangıcı annesinin rahmidir. Bu noktada ortaya çıkan tablo Ahmet Hamdi Tanpınar'ın derinlik psikolojisini kullanarak mitik dolayımın arzusunu dolaşıma sokmasıdır. Dolayısıyla Tanpınar'ın estetiğinin temelini oluşturduğu söylediği rüya ile mağarayı, denizi, kadını ve hazzı aynı metin içerisinde sunması sahip olduğu alt metnin de bir birlik içerisinde olduğunu göstermektedir.

Şimdi de şiirlerinde ve Antalya günlerinde estetiğinin temelini verdiğini söylediği imgelerde tespit ettiğimiz unsurları *Huzur* romanı üzerinde inceleyelim. *Huzur* romanı hem Mümtaz'ın şahsında Tanpınar'ın şahsi yolculuk romanı hem de Tanpınar'ın insanlığın bir hikayesini yazmak istediği kısa bir kültürel evrim tarihidir. Nitekim Sevda Şahin, Mümtaz'ın “insanlığın destanını yazmak” idealinden hareket ederek Mümtaz'ın belleklerinin insanlığın başlangıcına tekabül ettiğini söylemektedir (2013, s. 115). Ancak Şahin, bu başlangıcı ya kainatın yaratılmasına ya da günah fikrine dayandırır. Biz ise Mümtaz'ın roman başındaki varlık algısını yaratılış ile değil, insanın dış dünyayı ilk algılama biçimi olan mitik başlangıçlar anı bağlamında değerlendirmeyi uygun gördük.

Şimdi vereceğimiz parçalar ise Mümtaz'ın henüz başlangıç anında İstanbul'a gitmeden önceki kişisel tarih öncesini oluşturan bölümlerdir. Mümtaz'ın romanın başında varlık algısı ve eşyayı kavrayış biçimi mitik bir bilinç ile şekillenmektedir ve bu teorik bölümde anlattığımız insanlığın ilksel bilincine tekabül etmektedir. Tanpınar'ın şahsi hayatında, poetikasına büyük etkisi olduğunu söylediği Antalya günleri ile Mümtaz'ın çocukluğunda Antalya'da geçirmiş olduğu

günler arasında paralellik vardır. Zaten Tanpınar da Antalyalı kıza yazmış olduğu mektupta Mümtaz'ın hayatında Antalya günlerinin büyük bir payı olduğundan bahsetmiştir.

Antalya günleri Mümtaz'ın henüz kültürel bilinç ile temas etmiş olmadığı, kültür öncesi, dil öncesi, gerçeklik öncesi bilincinin varlık algısını barındırır. Bu dönemde bilinç İstanbul'un kültürel dolayimleri ile temas etmemiştir. İstanbul'a gittikten sonra kültürel dolayımın etkisi altında girmedığı tek kişi yengesi Macide'dir. Mümtaz çocukluğunun ve ilksel varoluşunun algısını anlatırken bahar olarak görmüş olduğu iki an olduğunu söyler.

Yengesi Macide'yi tasvir ederken kendi varlık algısı ve psikolojisiyle koşutluk kurar, benliğini sular altında uyuyan ve her şeyi idare eden kesif bir tabakaya benzetir (Tanpınar, 2019, s. 25). Burada mitik dönemi temsil eden ve varlığın dışıl ilkesini anlatan su imajı tekrardan açığa çıkar. Sular altında uyuyan kesif tabaka sıfat tamlamasında tamlanan hakikatte yukarıda da belirttiğimiz gibi derinlik psikolojisinin gereği olarak bilinçdışının kendisidir. Bilinçdışı da kişisel tarih öncesinde çocukluğa, bahar dönemine, cennet dönemine yani ilksel döneme tekabül etmektedir. Dolayısıyla Mümtaz'ın Macide ile kurmuş olduğu özdeşliği bahar anı olarak tanımlaması varlığın iç özünü ve kökenini kavrama çabasının bir ürünüdür. Bir diğer bahar anı da Antalya'da geçirmiş olduğu günler ve o dönemde eşyayı kavrayış tarzını oluşturan imgeler ile kurmuş olduğu diyaloglardır:

“Bazen daha ilerilere, denize çok yukarıdan bakan kayalıklara kadar gider, orada yosun bakışlı uçurumun kenarında, durulmuş suyun yeşil ve somaki bir ayna gibi akşamın son ganimetlerine açılışını, bir anne rahmi gibi bu ışık parçalarını alışını ve yavaş yavaş onların üstüne kapanışını, örtülüşünü seyrederdi” (Tanpınar, 2019, s.35).

Yukarıda ilksel ve mitik bir anlama sahip olduğunu ifade ettiğimiz denizin anne rahmine benzetilmesi dikkate değerdir. Anne rahmi şahsi psikolojide bilinç öncesi mutlu döneme refere ederken, kolektif psikolojide tarih öncesi mitik döneme refere etmektedir. Her iki metaforun anlamı da insanın yaratılış öncesinin ilksel bilinci ve mutlu olduğuna duyulan inancın fikrini muhafaza eder.

Bütün bu anlar Mümtaz'ın çocukluk dönemine ait bilincine içkin sembolleri barındırmaktadır. Nitekim Freud'un psikanalizinde insan kökenine dair başlangıçsal mutluluk, anımsama, geriye dönüşlerle çocukluk döneminde yaşamış olduklarına duyulan arzular ile açığa çıkar (Eliade, 2020a, s. 110). Mümtaz mitik ve dışıl bir sembol olan deniz karşısında anne rahminin dolayımına girmesi bu kozmolojik geriye dönüş ile ilintilidir. Mümtaz kendisini bu mitik anda yeniden

gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Eliade’ye göre ise psikanalizin bu tekniği zamana bireysel bir dönüşü olanaklı kılmaktadır (Eliade, 2020a, s. 110). Oysa bu varoluşsal geriye dönüş arkaik toplumlar tarafından da bilinir. Döl yatağına dönüş evrenin embriyon durumuna gerilemesini anlatır (Eliade, 2020a, s. 113). Dolayısıyla Eliade’nin bireysel halden kolektif duruma geçirdiği bu dönem mitik varlık isteminin ve arzusunun bir ifadesi olmaktadır. O zaman bu durumda Mümtaz’ın bu parçasında mitik bir varlık algısına sahip olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu mitik varlık algısı özne ve nesnenin birbirinden ayrılmadığı, doğa ile insanın birbirlerine içkin olduğu bir dönemin adıdır. Zaten Tanpınar’ın düz yazılarında çocukluk cennetinden yaşadığını söylediği an bu duruma tekabül etmektedir. O halde Mümtaz’ın doğa ile ilişkisinin mitik şekilde belirlendiği arzular, varlıkta hiçbir gediğin açılmadığı mitik bir yaşamın özleyişini yansıtır. Bu özleyiş ve modern insanın doğadan kopmasının trajedisini şu şekilde ifade eder:

“Mümtaz onların arasında küçücük cüssesiyle, içine genişleyen hayat idrakiyle bütün benliğini saran o acayip, kökü çok derinlerde, korkunun rüzgarında dağılmağa çalışırdı. Bu, her şeyin ayrı şekilde dirildiği, seslerin kabartma kazandığı, derinleşen, dost yüzünü, sıcaklığını kaybeden göklerin altında insanoğlunun nâmütenâhiye doğru küçüldüğü, tabiatın bize her taraftan “ne diye ayrıldın, sefil ıstırapların oyuncağı oldun, gel, bana dön, terkibime karış, her şeyi unuttur eşyanın rahat ve mesut uykusunu uyursun dediği saati” (Tanpınar, 2019a, s.35).

Mümtaz bu retorik figürel anlatımda doğa karşısında modern dönemin mitik bir figürüdür. Uygarlığın fallik ilerleyişi ve tüm bunların sonucu olarak ortaya çıkan Aydınlanma ve Aydınlanmacı davranış biçimleri teorik bölümde anlattığımız gibi kendisini doğa karşısında mutlak hükümdar bir özne olarak tasarlamış ve öznenin nesne ile olan birliğini parçalamıştı. Mümtaz burada mitik bir figür olarak insanoğlunun modern dönemde tabiat ve doğa kategorilerinden ayrılışının ağıtını yakmaktadır.

Burada Mümtaz’ın aslında temel fikrinin modern insanın tabiat ve doğadan kendini bağımsız görmesi, onu nesneleştirmesi ve bastırılması olduğunu görmekteyiz. Bu parçayı daha sonra Aydınlanma ile ilgili bölümlerde tekrar yorumlayacağız. Şimdi vermemizin nedeni Mümtaz’ın ilksel bilincinin mitik dönemin tabiata içkin olan insan bilinci ile koşut olduğunu göstermekti. Nitekim Tanpınar’ın tabiatta ışığın değişimlerini izlerken denizi ve suyu anne rahmine benzetmesi ilksel varoluşa dönüşün arzusunu imlemekte, mitik dönem ile bilinçdışının ortak noktasını ortaya koymaktadır. Bu ilksel varoluşa dönüş arzusu *Sahnenin Dışındakiler* adlı eserde de romanın başında Mümtaz’ın mitik bilinci ile ortak bir bilince sahip olan Cemal şahsında da ortaya çıkar.

Zaten Cemal ile Mümtaz arasında imaj, sembol ve varlık algıları bakımından birçok ortak nokta vardır. İki karakter de İstanbul'a gitmeden önce kişisel tarih öncelerini oluşturan bir yerde bütün imgesel geçmişlerini muhafaza ederler ve bu mitik anın varoluşuna özlem duyarlar. Cemal Ege kasabasını şu şekilde tarif eder:

“İçimde yeni ayrıldığı Ege kasabasına garip bir hasret peydalanmıştı. Onun her adım başında karşınıza çıkan, sizinle el ele tutuşan, ta derinden, eşyanın ve bazı munis hayvanların bakışıyla size hitap eden sessizliğini özlüyordum. Orada, her şey çok tılsımlı bir ayna gibi size kendinizi, kendi uzletinizi uzatırdı. Akdeniz güneşi, yumuşak berraklık denizin tehlikeli varlığını bile çok uysal bir tanrı yapan güneş bu küçük kasabada bütün hayatımızın sanki mimarıydı. Onunla yatar, onunla kalkardık. Her şeyin derinliklerine o uzandığı için ölüm bile acı mânasını kaybederdi” (Tanpınar, 2019b, s. 10).

Görüldüğü gibi Mümtaz'ın Antalya günlerinde özlemine duyduğu varlık algısı Cemal'de de benzer şekilde ortaya çıkmaktadır. Kendi kişisel tarih öncelerine ve ilksel dönemlerine duydukları bu arzu bireyin bilinçdışı dolayımıyla çocukluk dönemi kolektif olarak ise mitik dönemlerine duydukları arzudur. Mümtaz'ın bahar atmosferi içinde anlattığı Antalya günlerinin sonrasında modern dönem insanını doğadan koptuğu için yani süjeyi objeden ayırdığı için eleştirmek durumunda kalmıştı. İşte eleştirdikleri durum bu süje ile objenin bölünmesidir. Oysa Ege kasabasında ve Antalya günlerinde bu süje ile obje bir aradadır. Cemal Ege kasabasını anlatırken eşyayı kendisinden ayrı değil, bilakis kendisine içkin olarak düşünür.

Son tahlilde Mümtaz'ın da Cemal'in de kendi kişisel tarih öncelerinin kolektif tarih öncesinin varlık algısına tekabül ettiğini, bu varlık algısının süje ile objenin bir arada olduğu bir durumu yansıttığı ve kökene dönüş arzusu ile bilinçdışında mitik bir hüviyete sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Aynı mitik durumu *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* isimli hikayede de görebiliriz. Bu hikaye modern insanın bilinç ile bilinçdışı, mit ile Aydınlanmacı tin, haz ilkesi ve gerçeklik ilkesi arasında yaşadığı şizofrenik ruh halini yansıtmaları bakımından dikkate değer bir metindir. Birbirlerine iki karşıt varlık algısı arasında yaşanan gerilimler sembolik bir dil ile verilmektedir. Biz bu noktada şimdilik Abdullah Efendi'nin ilk olarak mit, haz ilkesi ve bilinçdışı ile olan noktalarına temas edeceğiz. Abdullah Efendi'nin mitik varlık algısı tabii olarak mit ile ilişkisini en baştan ifade ettiğimiz rüya metaforu ile açığa çıkar. Ancak metinde Abdullah Efendi'nin gördüğü rüyalar metnin genelinin bir rüya atmosferinde, bir şizofrenik durum ve ruhsal bunalımın getirdiği durumun tezahürüdür. Çünkü Abdullah Efendi'nin reel hayatın içinde bir rüyada olduğunu görürüz. Bu noktada biz üst metnin zaten us dışı bir rüya alanı, şahsi ve kolektif bir trajedi olduğunu anlarız.

Üst metnin bir rüya olduğu atmosfer Abdullah Efendi'nin arkadaşları ile gitmiş olduğu bir lokantaya içki içmeye gitmesi sırasında varlık algısı haz ilkesinin tekabül ettiği durumlara dayanmaktadır. Zaten içkinin tekabül ettiği sembolik anlam Tanpınar'ın dilinde de evrensel sembolizmde de Dionizyak ve haz ilkesine tekabül eden bir ilkedir. Tanpınar bir yazısında Yahya Kemal'in şiirinde içki imajı ile ilgili şunları söyler:

“Gürültülü ihtiras ve içgüdülerin kapısını açan ve bizi, Nietzsche'nin kelimeleriyle söyleyelim, “ister vahşi, ister insana muti şeklinde olsun, nizamından çıkmış” yahut “çıldırılmış” tabiatla birleştiren alkolün ve neşesinin bulunduğu her yerde, Dionysos ve şark şiirindeki oldukça değişmiş çehresiyle, araya tasavvufi remze mal olmanın getirdiği değişiklik giriyor” (Tanpınar, 2018e, s. 127).

Bu metinde Dionysos şahsında içkinin, içgüdüleri ve ihtirasları ortaya çıkaran mitik bir fenomen olduğunu anlarız. Tabii olarak tasavvufi remizde kullanılan sembolizm bilinçdışında toplumsal bir tabunun Tanrı aşkı adıyla gizlenmesi ile ilişkili bir metafordur. Modern dünyada bu metafizik gizlilik ilkesi ve tabu rasyonalizm ile ortadan kalkar. Modern dönemin tabusu toplumsallaşmanın kendisidir. Freud'un süperego olarak belirttiği bu durum içgüdülerimizi ve ihtiraslarımızı yaşamamızı engelleyen toplumsal sözleşmelerin modern yansımasıdır. Bu bağlamda Abdullah Efendi'nin içki eğlenmek için içki içmeye gittiği tasvir dikkate değerdir “Kendisine bir nevi hafiflik gelmiş, denilebilir ki dört tarafını böyle vaziyetlerde bir demir kuşak gibi çeviren ve ona nefes aldırmayan boğucu, dar havalı şahsiyetinden kurtulmuştu” (Tanpınar, 2018a, s. 12). Demek ki Abdullah Efendi'nin içki içerken bürünmüş olduğu kişilik “demir kuşak” “boğucu” ve “dar havalı bir şahsiyet” sembolleri ile vermiş olduğu başka bir kişilikten kurtulmak içindir. İşte bu kişilik modern toplumun, toplumsal sözleşmelerin, Aydınlanmacı tinin daha açık söylemek gerekirse Weber'in Aydınlanmanın sonucu olarak tarif ettiği “demir kafes”in kendisidir. Abdullah Efendi'nin ihtiraslarını, içgüdülerini uyandırmak için gitmiş olduğu mekan demir kafes tarafından arzuları engellenmiş mitik doğanın tekrardan uyandırılmak isteğinden başka bir şey değildir. Bu bağlamda Abdullah Efendi'nin “dar havalı şahsiyet” olarak ifade ettiği şahsiyet hakkındaki şu tasvir dikkate değerdir:

“Hakikatte Abdullah Efendi, ömürlerinin sonuna kadar kendileri olmaktan kurtulamayan, nefisleri bir ân bile, etrafındaki ha unutamayan, kendilerini en fazla bıraktıkları zamanda bile, içlerinde tıpkı alt katta geçen bütün şeyleri merakla takip eden bir üst kat kiracısı gibi köşesinde, gizli, mütecessis, gayrimemnun ve zalim ikinci bir şahsın mevcudiyetini, onun zehirli tebessümünü, inkar ve istihfaftan hoşlanan gururunu ve her an için ruhu insafsız bir muhasebeye davet dışını duyan insanlardan biriydi” (Tanpınar, 2018a, 2012).

Eliuz, kendi öz benliğinin farkında olan ve mevcut durumunu bu farkındalığa gören bu metinle birlikte hikayenin psikanalitik bir nitelik kazandığını söyler (2018, s. 401). Hakikatte Abdullah Efendi kendisini demir kuşak gibi çeviren ve ona nefes aldırmayan dar şahsiyetten kurtulmak için

gitmiş olduğu içki eğlencesi arzularını baskı olmadan gerçekleştirmek ve kontrol edilen nefisleri ve içgüdülerini serbest bırakmak içindir. İşte bu dolayım Abdullah Efendi tarafından alt kat kiracısı olarak verilmektedir. Öte yanda ise onun bilincini sürekli zedeleyen, arzularını, içgüdülerini, nefislerini gerçekleştirmekten alıkoyan diğer şahsiyet üst kat kiracısı olarak sembolize edilmektedir. İşte Tanpınar'ın alt ve üst kat kiracısı arasında kurmuş olduğu diyalektik gerilim bütün tarihsel anlatı boyunca farklı kavramlarla muhafaza edilen mit ve Aydınlanma arasındaki tinsel gerilimdir.

Tanpınar üst anlatı olarak rüya gibi bilinçdışı dolayımıyla verilen bir anlatıda bile bilincin serbest olmadığını, bilincin toplumsal baskı ile dolayımlandığını ve arzularını bastırıldığını imlemektedir. Bu bağlamda üst kat kiracısını anlattığı parça dikkate değerdir:

“Ah bu ikinci Abdullah Efendi, bu üst kat sakini... Hayır, o kiracı değil, evin asıl sahibi, efendisi, hükümrandı. Zavallı Abdullah Efendi bu sessiz seyircinin bakışları altında hayatının her lezzetinin birdenbire zehir kesildiğinin bütün ömrünce görecekti. Ah, onu uyutabilseydi, bir an için o sarhoş olsaydı! O zaman bütün işler değişecek ve hayatın bütün sofralarında yepyeni bir adam olacaktı” (Tanpınar, 2018a, s. 12-13).

Görüldüğü gibi üst kat kiracısı olarak betimlenen şahsiyet diğer örnekte de belirttiği gibi arzularını, nefislerini, içgüdülerini paranteze alan şahsiyettir. Eliuz bu durumu, id-ego-süperego arasındaki savaşımın bir örneği olarak açıklar (2018, s. 403). Eliuz'un bu söylemi hakikatte doğrudur. Ancak Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bu durumuna yalnızca bireysel olarak bakamayız. Zaten Freud'un psikanalizin hakikatte bir toplum bilim olduğunu da daha önce söylemiştik. Bu metinde Tanpınar'ın diğer metinleri ile ortaklıkları ve alt kat kiracısının nefisleri, arzuları, içgüdüleri hareket ettiği görülünce varlık algısının mitik bir varlık algısına tekabül ettiğini ortadadır. Yani Freud'un idi zaten bilinçdışına tekabül ettiğine ve mitoloji de insanlığın bilinçdışı olduğuna göre bu söylemimizin haklılık payı vardır. Öte yandan bütün tarihsel anlatı Aydınlanmanın tarih öncesindeki davranış biçimlerinden bu yana bilinçdışını, yani mitik doğamızı bastırıp bilincimizi toplumsal bir simgeler ağı ile donatır. Bu simgeler ağı da Abdullah Efendi'nin bilincini hiçbir zaman bırakmayan ve onu sürekli bastırıp arzularını gerçekleştirilmesine engel olan süperego, bilinç, gerçeklik ilkesi yani hakikatte usu temsil etme kabiliyetine sahip Aydınlanmacı tinin kendisidir. Abdullah Efendi ise buraya kadar anlattığımız bölümlerinde varoluşun dolayımlandırılmadığı, mitik doğamızın faaliyette olduğu bir varlık durumuna özleyiş durmaktadır. Bu özleyiş ve arzu hem ilk şiirlerinin hem Mümtaz'ın hem de Cemal'in arzuları ile ortak bir bilince sahiptir.

Mitik varoluşun yoğun olarak imgelendiği ve kaotik bir şekilde insan hayatını sevk etmiş olduğu durumu en iyi imgeleyen hikayelerden birisi de *Evin Sahibi* hikayesidir. Evin sahibi hikayesinde ölüm ve yaşam diyalektiği masal, din ve mitolojik bir çerçevede verilir ve alt metinde mitolojiden ve masallardan ne kadardan kaçarsak ve onları ne kadar bastırırsak onların o kadar şiddetli geri döneceği anlatılmak istenir.

Kahramanımız çocukluğunu bütünlüğünün ve ilksel varoluşunun simgesi olduğu Musul'da geçirir. Kahramanımızın varoluş algısını şekillendiren birinci etmen henüz kendisi doğduğu zamanlarda annesinin vefatı ile meydana gelen ve bütün ev halkından geniş çevresine kadar herkesi etkileyen korkunç bir masal halini almış ölüm mitolojisidir. Bu aile ve yakınlar için ölüm ve tinsellik algısı sadece manevi bir katmana haiz değil, aynı zamanda sürekli kendisini hatırlatan maddiyata ve organik duruma bağlı bir fenomendir. İnsanın teolojik döneminde ölüme yüklenen anlam henüz yoktur. Bu bağlamda ölümü imgeleyen bu parça dikkate değerdir:

“Korku, akşam oldu mu, evimizi küçük ve tehlikeli bir deniz gibi istila ederdi. Onun, annemin öldüğünü söyledikleri, her zaman için kapalı odadan siyah dalgalarla yükseldiğini, kabarıp büyüyerek etrafımızı aldığını kaç defa gözlerimle gördüm” (Tanpınar, 2018a, s. 104).

Annesinin ölümü ve annesinin ölümünü anlatırken kullanmış olduğu deniz imajı hem denizin çağrıştırdığı bilinçdışı katmanı hem de kadının çağrıştırdığı arzu ve haz katmanı sebebiyle mitik anlama haizdir. Anlatıcının annesi ile ilgili tasvirleri de bu çıkarımımızı yapmamızı sağlar. O annesini hiç görmemiş, anlatılanlardan bir kanaat geliştirmiştir. Annesi için genellikle “yer altı sarayı”, “esrarlı kuş” gibi tamlamalar kullanır. Bu tamlamalar diğer hikayelerde ve romanlarda Tanpınar'ın kadın imajının arkasında olan alt metni yani arzu ve hazzı imgeler.

Bu vesile ile de Tanpınar'ın dişillığe, haz ilkesine dolayısıyla mitik doğamıza ve mitik varlık algısına bağlılığını bu eserinde de görmekteyiz. Hikayede evin mitolojisini oluşturan da evin asıl sahibi olduğunu söylediği annesini öldüren yilandır:

“Hakikat şu ki evimizin âdeta küçük ve ehli bir mitolojisi, nüfuz dairesi ailemizi geçmeyen bir nevi hususi dini vardı. Yılan bu dinin tek mabudu idi. Bütün hayatımıza tasarruf eden bu ilahın kendine göre ibadet tarzları, ayinleri, köşe bucaklara akşam oldu mu dökülen şerbetlerden ibaret adak ve kurbanları vardı” (Tanpınar, 2018a, s. 110).

Burada evin asıl sahibi olduğunu iddia ettiği yılan Abdullah Efendi'nin rüyaları adlı hikayede üst kat kiracısı ile aynı anlama gelmektedir. Bu anlamların hepsi bireysel anlamda id-ego-süperegoya kültür tarihsel anlamda mit ve Aydınlanmacı tine tekabül etmektedir. Asıl sahip olan yılan ne

kadar korkulsa da varlığın temel hakikati olan Aydınlanmacı tinin ne kadar bastırarsa da ortaya çıkması bir yazgı olan bilinçdışı ve mitik doğamızdır. Varlıktan ayrılan ölümün, doğa ile maddiyat ile ilişkiye girmesidir. Ölüm ile varlığın birbirinden ayrılmamasıdır.

Evin asıl sahibi yani bilinçdışı, Lacan'ın kuramına göre ben varolmadığım yerdeyim dediği ve bilinçdışı söz konusuken meselenin henüz gerçekleşmemiş olan yer olduğunu söylediği yerdir (Lacan, 2013, s. 36). Yani varlığın aslı bilinmeyen bir varlıktır. Bu bilinmeyi insan her zaman tin ile, logos ile bilindir kılmaya çalışır. Düşünmeyi varlığın ön koşulu olarak ortaya koyar. Hikayede de annenin çevresindeki kültürel dünya siyah yılanı ne zaman alt etmeğe çalışsa o tekrardan annenin yanında ortaya çıkar. Bundan kurtulmak için şehir değiştirirler, ev değiştirirler ama durum değişmez. Çünkü nereye giderse gitsin bastırılan ilksel doğamızdır. Nitekim bastırılmaya çalışan ilksel doğa ve mitik imge annenin rüyalarında yılanın belirmesiyle tekrardan ortaya çıkmaktadır.

Bu yılan bir gün tekrardan gelir ve yılanı anneye bir aşık gibi bakarken bulurlar. Burada anneye aşık olan yılan imajı açıktır ki Ödipus kompleksini imgeler. Ödipus'un annesi ile olan ilişkisini Freud bilinçdışı ve haz ilkesi bağlamında yorumlar. Dolayısıyla yılanın anneye bir aşık gibi bakması babanın ve kültürün haz ilkesi üzerindeki egemenliğini çağırıştırır. Anlatıcının da temel problemi haz ilkesi ve onun bağlamında ilksel doğamızın, içgüdülerimizin egemenlik altında olduğu modern dönemin sancısıdır.

Dolayısıyla Tanpınar'da mitik varlık algısının sadece çocukluk dönemine ait bahar, kökene dönüş, ilksel bütünlüğe dönüş arzusu şeklinde ortaya çıkmadığını, aynı zamanda bilinçdışında gerçeklik ilkesi ve kültür tarafından bastırılmış içgüdüleri imgeleyerek kolektif bir görünüm içerdiğini görürüz.

O halde Tanpınar'ın mitik varlık algısı sadece bütünlük bağlamında değil, kaos, ölüm ve yıkım bağlamında da değerlendirilebilir. Bu da zaten doğaya Apollonik gözlerle bakıp korkusunu azaltmaya çalışan ve düzenleyici tin ile onu optimize etmeye çalışan Aydınlanmacı tinin bakışından farklı bir anlama haizdir. Bu noktaya kadar Tanpınar'da rüya estetiğinin, su ve deniz imajlarının, annenin ve anne rahminin tekabül ettiği sembolik anlamın mitik bir varlık algısının tezahürü olduğunu göstermeye çalıştık. Şimdi ise Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatında mitik varlık algısının diğer tezahürlerinden olan kadın ve müzik konusunu açmamız gerekmektedir. Bu bağlamda her sanat eserinin başına koyduğu Orpheus hikayesi dikkate değerdir:

“Ölüm diyarından sarışın Eurydice’yi geri almak. Orfeus, ölmüş olan karısını ahrette sazının kuvvetiyle bulur. Gerçekte saz ile Eurydice birdir. Her çehre, her hâtıra, ömrün her vâkıası bize kendi hususi nağmesiyle gelir. Onu yeniden yaşamak için bu sesi bulabilmek bulabilmek lazımdır” (Tanpınar, 2016, s. 37).

Bu paragrafta Eurydice haz ve arzunun temsilcisi konumunda bulunan bir kadındır ve ulaşılmak istenendir. Freud’un kuramında da bütünsel doyum tarih öncesinde kadın dolayımında cinsellik ile ilişkilendirilir. Fallik Batı kültürünün doğuşu ile hem kadın kavramsal olarak doğanın kaotikliği içerisinde değerlendirilip düşünce dünyasından dışlanmış hem de cinsellik hakikat yargısının dışında değerlendirilip imgesel biçimde açıklanmıştır. Nitekim Lloyd, *Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın* adlı kitabında Batı kültür tarihinin Tevrat’tan On Emir’e, Platon’dan Hegel’e kadar akıl kavramı ve duyu kavramı ile olan kurdukları karşıtlığın aynı zamanda erkek ile kadın arasında kurulan karşıtlığın bir ifadesi olduğunu anlatmak ister. Hakikatte de bütün bilimsel ve felsefi hareketler duyusal bir simge olarak belirledikleri kadını gerçekliğe ulaşmak yönünde bir engel teşkil ettiğini ortaya koyar. Bu şekilde akıl kendisine ait imgeden kopmuş, soyut bir duruma gelmiştir ve özne ile nesnenin birbirlerine içkinliği parçalanmıştır.

Orpheus ise o nesne ile tekrar birleşmek için sanatı kullanır. Çünkü Orpheus yaratıcı ozanın arketipidir. O daha yüksek bir düzen, baskısız bir düzen kurar. Sanat, özgürlük ve ekin sonsuza dek libidinal nesnede birleşir (Marcuse, 1998, s. 128). O halde nesnesine, varlığın öteki yüzüne yani kadına sanat ile ulaşmaya çalışan Orpheus’un arzusu gerçeklik ilkesinin hakim olduğu olgusalıktan ayrı bir bilince içkindir. Bu bilinç de varlığın gerçeklik ilkesi ile dolayımından ayrı mitik bilinçtir. Orpheus’un çabası mitik ilksel bütünlüğe geri ulaşmaktır. Bütünlük ancak öznenin yani Orpheus’un nesne yani Eurydice ile birleşmesi ile olmaktadır.

Tanpınar’ın kadın imajları da bu bölünmüş birliği tekrar bütünlüğe ulaştırmaya çalışan bir mitik arzunun çabasını içerir. Bu bağlamda Handan İnci’nin Tanpınar’da kadın imajı hakkında, derin okuma, felsefi düşünce, sanatkarane yaratıcılık gibi edimlerin kadın dünyasına yakıştırmadığı edimler olarak kabul etmediğini söylemesi dikkate değerdir (İnci, 2014, s. 27).

Hakikatte de felsefi düşünce, dolayımli bilincin ürünü olan sanatkarane yaratıcılık mitik hüviyetin dışında logosantrik ve Aydınlanmacı tinin etkisi altında olan edimlerdir. Nitekim Marcuse bireyin nesneye ve doğaya karşı savaşının aynı zamanda dişil ilkeye karşı olan savaşı olduğundan bahseder (Marcuse, 1998, s. 122). O halde Tanpınar’ın kadın dünyasında bulunmadığını söylediği düşünce öbeklerinin haklılık payı vardır. Çünkü bireyin nesne ve doğaya karşı tahakkümünün aracı us ve tarihsel bilinçtir. Kadınlık bilinci ve dişil ilke ise Aydınlanmacı tarihsellik ve

usavurumun aksine duyusallığı ön plana alır ve tarihsel değil, döngüseldir. Paglia da kadının ilkel toplumlarda biyolojik ve toplumsal nedenlerden dolayı merkezi bir kimlik üstlendiğini ve ana tanrıçılığa kadar yükseldiğini söylerken usavurumcu Batı kültürünün ise insanoğlunun mükemmellikten uzaklığını taşıyan bir sembolik yüke maruz bıraktığını söylemektedir. Çünkü Paglia'ya göre, kadın doğanın döngüselliğini ve kaotik yapısını yapısını hatırlatan bir kitonyen makinadır (2014, s. 23). Bu bağlamda şu ifadeleri dikkate değerdir:

“Kadın bedeni tıpkı ayın döngüsel hareketlerine göre alçalıp yükselen denize benzer. Hareketsiz ve uyuşuk yağ dokuları suyla dolar, sonra da hormonal gelgit ile bir çırpıda temizlenir. Kadın için her ay, iradenin yeni bir yenilgisidir. Bir zamanlar âdet görmeye “o lânet” deniyordu; aybaşı kanı, insanın Havva'nın günahının bedeli olarak Cennet Bahçesinden kovulurken kadınların doğum sancısı çekme cezasına çarptırılışının bir hatırlatmasıydı. Çoğu eski kültürde, âdet gören kadın ritüel tabularla kuşatılmıştı. Ortodoks Musevi kadınlar, bugün bile kendilerini bu aybaşı kirinden arındırmak için, her âdet sonrasında mikve denilen bir yıkanma ritüelinden geçmek zorundadır”(2014, s. 23).

Paglia'nın kadına ve dişi ilkeye karşı oluşan bilincin teolojik köklerini açıklama çabası Batı kültürünün esasen teolojik kalıntıları devam ettirdiğini ifade etmek içindir. Çünkü tarih öncesinde ve ilk kitap dinlerinde kadınlık ve dişiliğe olan bu bakış ilk Yunan Aydınlanmasında da görülecektir. Onlar kadınlık ve dişillik ilkelerini beden ve ruh diyalektiği bağlamında değerlendirir. Özellikle Platon'un ruh ve beden diyalektiği bu bağlamda önemlidir. Platon (2013) *Menon* diyalogunda yapmış olduğu ruh ve beden ayırımında ruha ayrıcalıklı bir konum tanır. Bunun nedeni de dağılmayan, ebedi, tanrısal ve ölümsüz olmasından dolayıdır. Beden ise bu niteliklerin karşıt tarafında konumlanır. Ruh ölümsüz idealar dünyasına ait iken beden ölümlü fenomenler dünyasına aittir.

Platon'un bu diyaloglarda ruha ve dolayısıyla akla üst bir konum vermesi Aydınlanmacı tinin Yunan Aydınlanmasındaki biçimidir. Ancak öte yanda da Aydınlanmanın tininin akla ve ruha ölümsüzlük atfederek bir öte dünya mitolojisi içerisine sıkıştırması mitolojik yapının aydınlanma içerisinde daha da totaliterleştiğini göstermektedir. Daha sonra bu ruh ve beden diyalektiği Hristiyan ahlakçıları tarafından daha da derinleştirilerek tarih öncesindeki haz ile ilişkilendirilen kadın ile yine duyusal ve haz ile ilişkilendirilen beden arasında diyalektik bir ilişki olmasına sebep olacaklardır.

En nihayetinde felsefi düşüncenin özne merkezinde dolayımlanması modern çağda Descartes ile birlikte imgeler dünyasına kabul edilen bedenin varlık hiyerarşisinde alt bir konum verilmesine neden olur. Dolayısıyla tarih öncesi kardeşler cumhuriyetinin vazgeçmek zorunda olduğu kadın

dolayımında bütünsel doyum ve haz ilkesi hem Yunan aydınlanmasında hem teolojik kalıntılarda hem de modern felsefede kendisini gösterir.

Modern Aydınlanma dönemine geldiğimizde bütün bir hümanist iddialar ile ön plana çıkan Moliere'nin eserlerinin de katı bir ahlaki düalizm etkisi altında olduğunu görmekteyiz. Zira *Kocalar ve Kadınlar mektebi* adlı eserlerinde kadının akıl ilkesi tarafından düzenleyici tinin etkisinde olduğunu ve bu vesileyle aklın belirlediği klasik patriarkal sistemin modern bir yansımasını oluşturduğunu görürüz.

O halde kadına tarihsel anlatı boyunca hem felsefi hem dini hareketlerde düşünce dünyasından atılan söylene gibi muamele edildiğini anlarız. Dolayısıyla kadın ve mitik varlık algısı hakikatte özdeştir. Uygarlığın fallik ilerleyişi ve aydınlanmanın özne ve nesneyi bölmesi Aydınlanmacı öznenin eril bir karaktere sahip olduğunu, bastırılan mitik bilincin ise dişil bir hüviyete sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Çünkü usavurumcu aydınlanma gelenekleri dahi özne merkezli felsefi gelenekleri ile imgelemi ve duysal olanı yadsıyarak aynı zamanda dişil ilkeyi yadsımakta ve bütünsel doyumdan vazgeçmenin tarihini oluşturmaktadır. Marcuse ise uygarlığın ilerlemesine paralel olarak ortaya çıkan usavurumcu cephenin karşıt kutbunun Orpheus, Narsisus ve Dionysos şahsında oluşan dişil ilkeler olduğunu söylemektedir. Ona göre bu dişil ilkeler egemenlik ve haz ile bütünsel doyumdan vazgeçmeyi temsil eden Aydınlanmacı ekine karşı bir ayaklanmadır (Marcuse, 1998, s. 122). En nihayetinde de Marcuse bu ilkelerin insan ve doğayı birleştirme gayesi güttüklerini söyler (Marcuse, 1998, s. 123).

İşte Tanpınar'ın kadınları Handan İnci'nin dediği felsefi edimlere karşıt bir konumda bulmasının temel nedeni de budur. Kadın Tanpınar'da Aydınlanmacı tinin bölmüş olduğu varlığın öteki yüzüdür. Bölünen özne ve nesnenin tekrardan mitik bilinçte birliğe kavuşma arzusunun bir ifadesidir.

O zaman Oğuz Demiralp'in Tanpınar'ın şiirinin eril öznenin iç odaya yani animaya geçiş olduğunu söyleyen önermesi daha çok anlam kazanır. Dolayısıyla Tanpınar'ın şiirinin hakikatte özne ve nesnenin birliğini ve tarih öncesinde bozulan birliği yeniden sağlamaya çalışmak demek olduğunu anlarız. Daha önce de vermiş olduğumuz bir şiiri tekrar bu bağlamda alıntılama ihtiyacı duyuyoruz:

Bırak saçlarınla oynasın rüzgâr.
Gümüş çıplaklığı bir başka bahar
Olan vücudunu ondan gizleme.
Ne varsa hepsini boyun, saç, meme,
Esirden dudaklar okşasın sevsin
Mademki gecedен daha güzelsin (Tanpınar, 2018b, s. 24).

Bu şiirde bir arzu nesnesi olarak ulaşılmak istenen kadın imajı ile Orpheus'un karısına ulaşmak için sanatı kullandığı ilke aynı ilkedir. Orpheus karısına ulaşmak isterken aslında kendi parçalanmış benliğine ulaşmak istemektedir. Sanat da varlığın öteki yüzüne yani aslında kendi benliğine sanat yoluyla ulaşmak isteyen bir mitik anlatı örneği sunmaktadır. Özellikle bu şiirde kadının manevi ve tinsel fenomenlerle değil, doğrudan objeyi ele alarak pornografik biçimde vermesi dikkate değerdir. Çünkü Aydınlanmanın tarih öncesi davranış biçimi ve diyalektiği bedeni yadsımış ve onu ebediliğin önünde engel olarak görmüştü. Tanpınar'ın bu şiirinde çizmiş olduğu portre ise bedenin ruh karşısında tekrardan dirildiği teşhirci sanat anlayışına yakındır. Bu teşhirci sanat anlayışı bedeni ve kadını ahlakileştirmeye çalışan tüm düsturların karşısında Rönesans'ın ahlaki biçimciliği ön plana alan sanat anlayışında bile yaygın durumdadır. Bu durum Rönesans'tan Romantik döneme geçerken huzursuzlaşan tinin bir yansıması, mitolojik bir beden olarak kadının tekrardan var olma çabası ve öznenin nesnesi ile birliğe ulaşmasının arzusudur. Bu arzuyu Tanpınar yazınının diğer eserlerinde de görmekteyiz. *Zaman Kırıntıları* şiirinde modern trajedi karşısında bireyin ruhsal durumunu anlatan Tanpınar dünyayı bir kadın yaratmış olsaydı dünyanın daha mesut bir yer olacağını söyler:

“Niçin sen yaratmadın bu dünyayı ?
Ellerinin mesut işaretlerinden
Daha güzel doğardı eşya!
Daha zengin olurdu aydınlık
Kendi karanlığından çağırırsaydı sesin,
Sular başka türlü akardı
Sert kayalardan göklere doğru
Büyük, mavi aydınlık sular”! (Tanpınar, 2018b, s. 77).

Huzur romanında ise bir kadın tarafından yaratılmasına arzu duyulan mitik dünya Mümtaz'ın Nuran'a olan arzusunda ortaya çıkmaktadır. Daha sonra da anlatacağımız üzere Mümtaz Antalya günlerinde kendisine içkin olan mitik bilinçten İstanbul'a gittikten sonra çıkar. İstanbul kültürel dünyanın, gerçeklik ilkesinin, logosun ve simgesel dünyanın başkentidir. Mitostan logosa geçiş sırasında meydana gelen bütün bilinç yarılımları Mümtaz'ın İstanbul'a gidişi sırasında da olmaktadır. Artık o çocukluktan çıkmış, gerçeklik ve dil ile temas etmiş bir ergendir. Kültür tarihsel bağlamda ise usa bağlı Aydınlanma dönemine geçiş yapmıştır. Ancak bu geçiş, önceki dönemin bastırılması, haz ilkesinin yadsınması demektir. Nuran ile çıkmış olduğu bir gezintinde

parçalanmış olan bilincini ancak kadın dolayımıyla hatırlaması ve haz ilkesini tekrardan harekete geçirip ilksel bütünlüğe ulaşması dikkate değerdir:

“Şimdi genç adamın damarlarında Nuran’ın nefesi üst üste sıcak, kokulu baharlar açıyor, arzu, yaşama hasreti, susamış hayvanların ikinci sıcağında serin kaynaklara sürü halinde gidişi gibi, içinden ona, sevgilisine doğru akıyordu. Ekseriya içimizde varlığından bile şüphe etmediğimiz o gizli ve yaratılışın sırrını taşıyan kurtlar birdenbire uyanmışlardı. Mümtaz, oluşun bu zerresi, şimdi kendisini kainat kadar geniş, sonsuz buluyordu. Nuran’ın varlığı ile kendi varlığını bulmuştu” (Tanpınar, s. 2019a, s. 141).

Mümtaz’ın Nuran ile birlikte iken varlığından şüphe etmediği ve yaratılışın sırrını taşıyan kurtlar şüphesiz ki haz ilkesini temsil eden içgüdüleri ve nefisleri çağrıştırmaktadır. İstanbul’un bilincine içkin olan yani varlığı monatlara bölüp bütünselliği parçalayan Mümtaz ve onun şahsında Aydınlanmacı tin bir kadın dolayımıyla varlığını yeniden bulmakta ve bütünselliğini sağlamaya çalışmaktadır. Ancak Mümtaz’ın Nuran ile ilişkisi her zaman hatta bu bilinçdışı arzuları hariç hiçbir zaman haz ilkesi çevresinde kalmaz. Bunu daha sonra yorumlayacağız. Nuran’ın, Mümtaz’ın bilinçdışındaki arzularını ortaya çıkardığı bu paragraf istisnadır ve tamamen Antalya günlerinin haz ilkesine bağlı durumdadır. Daha sonra Mümtaz, Nuran bağlamında aşkı ve cinselliği “kültüre” edecektir. Bu istisna durum ise Antalya günlerinin bilincine yakındır. Antalya günlerinde bir genç kız ile olan münasebetini şu şekilde vermektedir:

“Mümtaz yukarıya annesinin yanına çıktığı zaman, demin gelen kadının on sekiz, yirmi yaşlarında bir kız olduğunu, annesinin yanına olduğu gibi boylu boyunca uzanmış, gözleri açık, yüzü adeta kaskatı, hıçkırıldığını gördü. Annesi biraz geriye çekilerek ona yer açtı. Mümtaz bu genç kıızı yalnız birkaç saat gördü. Fakat o geceden sonraki uykularında, onun, bütün gece vücudunda duyduğu yakınlığının verdiği duyguyu duydu. Uzun zaman, o gece birkaç kere olduğu gibi onun kolları arasında onun göğsü göğsünde ve saçları yüzünü örtmüş, yahut alnı nefesiyle buğulu uyandı” (Tanpınar, 2019a, s. 25).

“Sanki kendi başına işleyen bu ten iştahının, bu sıcak sokuluşun ve onların boşluğunu tam zıddıyla dolduran iniltilerin hiç tatmadığı cinsten bir büyüğü vardı. Onun için bir türlü bu kucaklayıştan kendisini kurtaramıyor, ılık ve kokulu bir suda uyumu yorgun bir insanın hem boğulmaktan korkan, hem de uykunun uyuşukluğundan kendisini bir türlü kurtaramayan o garip ve ikizli haliyle onlara kendisini terk ediveriyordu” (Tanpınar, 2019a, s. 25).

Mümtaz’ın anlatmış olduğu bu paragraflarda genç kız hakkındaki duyumları arzunun ve haz ilkesinin aktif olduğunu göstermektedir. Bu sembollerin anlamı da beden ve cinsellik ekseninde ortaya çıkması da varlığın numenal alanda değil, fenomenal alana bağlı olarak dolayımlandığı mitsel dönemin başka bir ifadesidir. Burada da Mümtaz’ın Nuran’a olan istisna bakışının ortak motiflere sahip olduğunu görmekteyiz. Ancak arzunun, beden iştahının ve haz ilkesinin en üst düzeye çıktığı anda bilinçdışı gerçeklik ilkesi ve baba sembolü ile bastırılmaktadır. Zihninin

cinsellik ve cinsel duyularla dolaymlandığı bir anda babasını hatırladığı bu paragraf dikkate değerdir:

“Tam bu esnada belki de geçirdiği fenalığın farkına varan köylü kız düşmesin diye onu tutmuştu. Böylece, bir gece evvelin garip duyuları, babasının ölümüyle yeni baştan ve çözülmez bir şekilde birleşti. İçinde büyük bir günah işlemiş duygusu vardı: kendisini bilmediği şeylerden mücrim sanıyordu. Beki de o anda sormuş olsalar, babamın ölümüne ben sebep oldum, derdi” (Tanpınar, 2019a, s. 32).

Tanpınar’ın bu durumu klan toplumunun haz ilkesini tekeline alan babayı öldürmesi ve sonunda organiklikten inorganik bir tinsel tabakaya ağıt yakarak günah çıkarmaya çalışmasını anımsatır. Zaten Tanpınar’ın metinlerinde babaya olan bu ağıt ve günah metaforu temel ikilemlerden biri olacaktır.

Neticede Tanpınar *Huzur*’un bu ilk bölümünde tabiatın dilini ve sembollerini anne, kadın, cinsellik, deniz, rüya, mağara gibi unsurlarla ortak bir biçimde kullanarak ilk şiirlerinin ve yazılarının simgesel düzlemi ile ortak bir zemin oluştur. Bu suretle kültürel evrimde henüz evren ile ilişkimizin kültürel bilinç ile dolaylanmadığı mitik dönemi yansıtır. Tanpınar’ın bütünlük arzusu da bu dönemin varlık kategorisinde silinmesinin hüznü şeklinde şekillenecektir.

Kadının modern insanı ilksel bilince ve ilksel bütünlüğe ulaşmak için bir arzu nesnesi olarak kullanıldığı diğer bir eseri *Abdullah Efendi’nin Rüyalari*’dir. Abdullah Efendi bütünlüğünü ve huzurunu “erişilmez bir alemde gelmiş” şeklinde tasvir ettiği kadın imajında bulmaya çalışmaktadır. Ancak bu sembolik anlama da erişilmesi onun için imkansızdır. Bu kadın imajı kendisine yine önceki eserlerinde gördüğümüz gibi bilinçdışı temsil eden rüyalar ve hayaller ile gelecektir. Bu kadının gerçekte kendisine görünmeyeceği gerçeği ise ona korku vermektedir. İşte bu hayalindeki kadın imajını kaybettikten sonra içki masasını zehirleyen üst kat kiracısında olduğu gibi hayatının bütünlüğünü kaybetmektedir. Bu bölümden sonra Tanpınar’ın varlık algısı, rüyalar, kabuslar, halüsinasyonlar tarafından yönetilerek mitik bilinci aşağıda verdiğimiz şekliyle bulmaya çalışır:

“Bütün kabuslar ve rüyalarından sonra şüphesiz bir kadın, güzel bir kadın bütün bunları, hasta kafasının bu manasız vehimlerini kendi çıplak ve anlayışlı, basit fakat tabiat kadar düzgün hakikatiyle unutturabilirdi. Ve Abdullah Efendi birdenbire arzusunun tenine sıcak bir demir gibi yapıştığını, damarlarında ağır kokulu bir mevsim gibi dolaştığını hissetti” (Tanpınar, 2018a, s.22).

En nihayetinde Abdullah Efendi meyhanede iken üst kat kiracısını orda bırakarak geneleve gider. Burada süperegoyu ve kurallar bütününe terk eden Abdullah Efendi'nin alt katın etkisinin altında olduğunu görmekteyiz. Aslında asıl varlık olarak görmüş olduğu üst kat kiracısı değil, alt kattır. Bu kısımda asıl varlık bilinçdışıdır, mitsel gerçekliktir. Nitekim mitik gerçekliğin fenomenlerinden olan tenin zevklerini gidermeye üst benliğini oturdukları masada bırakarak gider (Tanpınar, 2018a, s. 24). Üst benliğini bıraktığı masada arzunun ve hazzın kendisine bu kadar hakim olmadığını ve eksikliğini bir kadın olduğunu söyleyerek içgüdüsel mitik doğaya bağlı bilincini gözler önüne serer (Tanpınar, 2018a, s. 24).

Şimdi ise *Geçmiş Zaman Elbiseleri* isimli hikayede Tanpınar'ın kadın konusunda mitsel varlık algısını ve ilksel bütünlüğe ulaşmak için Orpheus gibi kadını bir arzu nesnesi olarak kullanmasına değinelim. Tanpınar burada da geçmişin, kültürel bilincin, logosun mit, bilinçaltı, birey üzerindeki etkisini semboller ile anlatır. Başkarakterin tıpkı *Abdullah Efendi'nin Rüyalarında* olduğu gibi ulaşamadığı, ulaşmak istemediği ve bilincin ulaşmasına engel olduğu arzuyu temsil eden bir kadın vardır. Ketü isimli mitik bilinci ve haz ilkesini temsil eden Alman bir genç kadına vermiş olduğu buluşma sözüne bir kumar evinde geçirmiş olduğu bir gün engel olur. Buradan kurtulmak için kumarhaneden çıkar ve arzu nesnesine ulaşmaya gittiği sırada bir kaza yapar ve bilmediği bir eve misafir olur. Bu evde misafirliği sırasında odasına gelen Geçmiş Zaman Elbisesi giyen bir kız vardır. Başkarakter daha sonra bu kızın bu elbiseleri zorla babası tarafından bir nevi merak için giydirildiği, odasından çıkmasına izin verilmediğini ve yalıtılmış bir şekilde yaşadıklarını öğrense de hakikatte kızın da bir nevi meczup olduğunu ve kendisine bu elbiseleri zorla giydiren, toplumdaki yalıtılan ve yalnızlık içerisinde yaşayan kişinin gerçekte kocası olduğunu öğrenir. Bütün bunları öğrendikten sonra evde uyuyup azap dolu rüyalar görmeye başlar. Uyandığında ise adam ile karısını bir daha göremez ve bu olay hayatının tesadüflerinden biri olarak kalır.

Bizim bu hikâyede dikkat çekeceğimiz husus hem Ketü ile Geçmiş Zaman Elbiseleri giyen kadının farkı ve hikayedeki temsil değerleridir. Hikâye içinde anlatıcı Ketü'yi ulaşılmaz, ulaşılmaması güç, bilincin derinliklerinde yer alan bir mitolojik yaratık gibi anlatmaktadır ve arzu nesnesinin odağında bütün eserlerinde olduğu gibi mitolojik bilince içkin bir kadını koymaktadır. Bu bağlamda Ketü'nin bu tasviri dikkate değerdir:

“Böyle anlarında, dar tül elbisesi içinde tıpkı cam akvaryumunda dolaşan bir balık kadar çıplak ve hayasız vücuduyla sizi en zayıf ve kaba tarafınızdan yakalamağa çalışan bu alelade kadın birdenbire manasını değiştirir, unutulmuş fakat irsiyetin kim bilir nasıl esrarlı bir kanunuyla korkusu ve büyüü

hala içimizde en kuvvetli insiyak halinde yaşayan bir ilk cetler dininin yabancı hoyrat ve çok dışı tanrısı oluyordu” (Tanpınar, 2018a, s. 53).

Anlatıcı karakterin Ketî’ye hikayenin başında olan bu bakışı ve onu asıl ulaşılmaz yapan şeyin ne olduğu bu tasvirde açıktır. Tanpınar ilk cetler dininin yabancı hoyrat ve dışı tanrısı diyerek zaten Ketî’ye yüklemiş olduğu mitik hüviyeti ortaya koyar. Bunun çıkarımını yapmamızı sağlayan diğer bir husus da Ketî’ye olan bakışının tensel ve cinsellik ile ilişkili olmasıdır.

Anlatıcı Ketî’ye sahip olunmaya çalışılan bir mahluk olarak bakmakta ve zihninde onunla seksüel bir ilişki kurmaktadır. Dolayısıyla bilinçdışının arzu nesnesi ve haz ilkesi Ketî’ye yöneliktir. Anlatıcı karakter içindeki parçalanmışlık ve bozulmuş bütünlük ancak mitik karaktere haiz olan Ketî’ye ulaşarak mümkündür. Aynı şemayı Tanpınar’ın *Yaz Yağmuru* adlı diğer hikayeleri gibi semboller ile örülmüş olan hikayesinde de görürüz. Hikaye, karısı ve çocukları memlekete giden Sabri Bey isimli karakter yağmurlu bir günde dışarıda ıslanmakta olan bir kadını evinin içine alır. Daha sonra isminin Fatma olduğunu öğrendiğimiz kadını Sabri Bey şu şekilde tarif eder:

“Kadın koyu kestane renkli gözleriyle ona gülümsedi. Sabri bir lahza berrak bir pınarda yıkandığını sandı. Bütün varlığı, bu kapanık havada tıpkı bahçenin son gülleri gibi, her türlü gerçek fikrini reddediyor gibiydi. Bir insandan ziyade bu bahçenin bir köşesinde bu güzel yaz gecesinden kalmış bir rüya olabilirdi” (Tanpınar, 2018a, s. 151).

Bu paragrafta Sabri Bey’in vafettiği sıfatlar ve önceki dönemde kullanmış olduğu isim ve sıfatların tekabül ettiği anlamlar bakımından bağlantıları vardır. Özellikle bir pınarda yıkanma, gerçeklik fikrini reddetme, bir rüyadan arta kalma metaforları dikkat çekicidir. Gerçeklik fikrinin reddedilmesi tabii olarak gerçeklik ilkesinin ötesinde sürrealist bir durumun izleğini bizlere vermektedir. Bir pınarda yıkanmak metaforunun da en baştan anlatmış olduğumuz su ve deniz metaforunun tekabül ettikleri dişil ve mitik ilke düşününce gerçeklik fikrinin reddedilmesi kadar tabii bir durum olamaz. Çünkü zaten dişil ve mitik ilkenin egemenliği hem kolektif olarak hem bireysel olarak bilinçdışı hatıralarımızı çağırıştırır. Bütün bu atmosferin arta kalmış bir rüya olarak aktarılması da dediğimiz bilinçdışı ilkesini doğrular niteliktedir. Bu üç izleği de düşündüğümüz zaman Sabri Bey’in evine almış olduğu kadına karşı bakışının mitik bir anlama sahip olduğunu görürüz.

Bir diğer dikkat çekilecek nokta da kadının Sabri Bey’in evine girmiş olduğu zaman, evde bir kadının olmadığı çıkarımını eşyada mukavemet yok önermesine bağlı olarak dile getirmesidir. Eşyada mukavemetin olmaması demek bilincin yani öznenin nesnesi ile içkin konumda bulunmaması demektir.

Bütünlüğün Tanpınar algısında her şeyin yerli yerinde olduğu ve yekpare bir zaman içerisinde süje ile objenin bir olduğu bir tasavvur olduğunu gördük. Süje ile objenin birbirinden ayrılıp bütünlüğü zedelemesi de Tanpınar'ın poetikasında her zaman aradığı gizemli bir kadının yokluğundan anlaşılır. Kadının tekabül ettiği sembolik anlamın da zihni yapımızda haz ilkesini, imgesel olanı ve dolayısıyla mitik bütünlüğün bir parçası olduğunu bildiğimize göre Sabri Bey'in evinde, eşyanın mukavemetinin olmamasından dolayı zedelenmiş bir bilinci olduğunu anlarız. Nitekim Sabri Bey'in yarılmış bilinci Fatma'nın, evine geldiği sırada bütünlüğe kavuşuyor gibi gözükmektedir.

Ayrıca kadın kendi şahsi hikayesini Sabri Bey'e anlatırken dışarıda yağın yağmurun etkisi ile suyun kendisinin asli unsuru olduğunu söyler. Bu düşünce de en başından beri ifade ettiğimiz su metaforunun dişilliklerinden kaynaklı mitik bilincin anlam yükünü taşıdığını gösterir. O halde Sabri Bey'in kadını evine aldığı zamanki bütünlük duygusunu temellendirmiş oluruz.

Bu birliğin diğer bir ifadesini doğrudan Adem ile Havva mitosunu insanın teklikten çokluğa, çokluktan teklige gidişini dikkate alarak retorik figürel bir hüviyete sokan *Adem ile Havva* hikayesinde görürüz. Tanpınar Adem'in yaratılışını ve kadının bu yaratılışta Adem ile aynı beden farklı uzuvları gibi birbirlerine içkin olduğunu anlatır (Tanpınar, 2018a, s. 254).

Birbirlerine içkin olan bu iki varlığın ilk günah ile cezalandırılıp dünyaya gönderilmesini retorik imkanlar çevresinde anlatılır. Adem ile Havva bir ceza neticesinde dünyaya gönderildiklerinde birlikte olan varlık ikiye ayrılır ve hem psikotarihsel hem de bireysel olarak bütünsel doyumları engellenmiş olur. Ahmet Hamdi Tanpınar da Adem ile Havva'yı retorik imkanlar çevresinde dünyaya gönderir ve tarih öncesinde bir olan iki ayrı varlık tekrardan kavuşmak ve birleşmek için birbirilerini ararlar. İşte bu retorik figürel hikayede Tanpınar'ın asıl anlatmak istediği şey iki ayrılmış varlığın arkasında yatan mitik birleşme arzudur.

O halde en son olarak diyebiliriz ki Orpheus'un varlıkta bütünlüğü ve yaşamın sürekliliğini sağlaması için ulaşmak istediği arzu nesnesi Tanpınar'ın sanatında da karşımıza çıkmaktadır. Ancak Orpheus'un bu libidinal birleşmeyi sağlamasının aracı sadece kadın değil, aynı zamanda müzik ve sanattır. Orpheus varlığın öteki yüzü olan karısını sazı ile aramaktadır. Burada genel olarak sanatın özel olarak müziğin arzu nesnesine ulaşmak için bir araç olarak kullanıldığını görürüz. Yani sanat ve özel anlamda müzik varlığı anlamlandırmak için kullanılan ilk ontik

araçlardan birisidir. Zaten Marcuse'den de daha önce alıntıladığımız gibi sanatın estetik boyutu nesneden ayrılmayı reddeden bir imgeye içkindir.

İşte bu noktada varlığı açıklamak için retorik figürsel bağlamda kullanılan müziğin mitik yönü ortaya çıkmaktadır. Çünkü mit ve söylencesel hakimiyet sadece kolektif bilinçdışını yansıtmaz, aynı zamanda dili varlığı açıklamak için retorik figürsel bağlamda kullanır. Nitekim Levi-Strauss müzik ile mitolojinin dilin evlat edindiği, ayrı düşmüş, farklı yollara giden iki kız kardeş olarak gördüğünü söyler (2013, s. 61-64).

Tanpınar'ın da retorik kabiliyeti şiir ve müzik üzerin kurulu olduğu bir gerçektir. Hatta Tanpınar sanatının kadına ve dolayısıyla mitik bütünlüğe ulaşmada biricik aracı da müziğin ontik gücüdür. Nitekim sanatının son zamanlarında eninde sonunda dönüp dolaştığı ve durduğu yerin müzik olduğunu, hayatını ancak onun nizamı ile devam ettirebileceğini söylemektedir. Bu arayışta tabii olarak Tanpınar'da sembolist mektebin etkisinin de payı büyüktür. Bunu açmak için Nietzsche'nin Dionysos kavramından bahsetmekte yarar var. Nietzsche teorik bölümde anlattığımız gibi Yunan Tragedyasını çözümlerken icat etmiş olduğu bu kavramı Yunan Tragedyasının korosunu yani müziksel devinimini betimlemek için kullanır. Dionysos'un kültürel evrim tarihinde karşıtı olarak da Apollon'u kullanır. Dionysos müziksel devinimi temsil etmesiyle haz, doğa, cinsellik gibi mitik kavramları sembolize eder ve şu Paglia tarafından şu şekilde tanımlanır: "Dionysos, yasası doğurgan kadınlık olan kitonyenin hâkimidir. İleride göreceğimiz gibi, Dionysos'ça olan akışkan doğadır, prototipi rahmin durgun göleti olan zehirli bir bataklıktır" (Paglia, 2014, s. 25).

Apollon ise bu kavramların karşısında geçici olanı ölümsüz kılmaya çalışan bilinçtir. Dionysos'u Antik Yunan Tragedyasından kovma da Apollonik ilkedir. Sokrates ve Platon'un varlığı ebedi kılma çabası ve ahlakî bir düalizmle hazzı temsil eden koroyu tragedyadan kovmaya çabası bu Apollonik ilkenin egemenliğini imler. Zaten Platon ve Sokrates içeriksel olarak miti ve şiiri varlığa ulaşmada engel olarak görüyorlar ve duyuları tahrik ederek insanı imgeleme sevk ettiği için olumsuz bir rol biçiyorlardı. Bunun sanat tarihinde yansması da Dionysos'un ve müziksel deviniminin tragedyadan kovulması olarak karşımıza çıkmaktaydı. Tanpınar'ın etkisi altında olduğu romantik ve özellikle sembolist mektep de Aydınlanmacı tinin hakim olduğu pozitivist ve ilerlemeci dünyanın parçalamış olduğu ilksel bütünlüğü tekrardan Dionysos'u koroya davet ederek sağlamaya çalışmaktadır.

Antalya’lı Genç Kıza yazmış olduğu mektupta etki alanlarının simbolist şairler olduğunu açıkça söyler. Ahmet Haşım ile ilgili yazmış olduğu bir yazısında da musiki ile simbolizm arasındaki ilişki ve musikin modern felsefe, riyaziye ve edebiyat üzerindeki etkisini anlatır. Musikin özellikle Schopenhauer ve Alman romantizmi üzerinde tesirlerinin olduğundan bahseder. Bununla birlikte kendi etkisi altında olduğu şairlerden Baudelaire’nin üzerinde Wagner ve Beethoven etkilerini inceler. Kendi sanatında ise musikiyi sadece biçimsel bir yapı olarak değil, aynı zamanda bir ontik kavrayışın temel taşlarından biri olarak kullanılır ve Nietzsche, Schopenhauer, Wagner, Beethoven gibi tragedyadan kovulan Dionizyak ilkeyi yeniden varlık alanına davet eder (Tanpınar, 2018d, s. 209).

Dionizyak ilkenin tekrardan koroya gelmesini sağlayarak ilksel bütünlüğe tekrardan ulaşmaya çalışan bu mekteplerin Tanpınar üzerinde etkisi çok açıktır. Tanpınar’a göre bütün ihsaslar musikiye terk edilince vardır (Tanpınar, 2018d, s. 223). Dionizyak ilke de Sokratik estetikçiliğin ve Platoncu idealizmin varlık kavrayışında akıl, ahlak ve idea tarafından kontrol edildiğine göre simbolist mektebin ve Tanpınar’ın yapmak istediği duyguyu akıl, ahlak ve ideanın hakimiyetinden kurtarmak ve Dionizyak ilkeyi serbest bırakmaktır.

Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar Yahya Kemal’in şiirini anlatırken Dionizyak ve Apollonik ilkeden şu şekilde bahseder:

“Dionizyak espri Dionizyen espri iç-güdülerimize, ihtiraslarımıza veya onlara yakın ruh hallerimize teslim olmayı ister, hilkatin âhengine rağmen azan tabiattır. Apolloniyen espri ise bu âhengin kendisidir, yahut bizdeki çehresiyle akıldır. düşüncenin hakimiyetini ister.” (2018e, s. 146).

Görüldüğü gibi Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Dionysos’a attığı durumlar iç güdülere ve tabiata denk gelmekle mitik ilkeyi temsil etmektedir. Apollon ise akıl dolayımıyla, düşünce dolayımıyla içgüdüleri temsil eden mitik ilkenin tam karşıt kutbunda ona şekil veren ahenktir. Duyusal olan ve birliğin temsilcisi olan Dionizyak ilkeye maddesiz bir sanat olan musiki ile ulaşılır. Orpheus ilksel bütünlüğüne yani karısına ulaşmak için nasıl sazını kullanıyorsa Tanpınar da varoluşun ilksel bütünlüğü ve arzularının dehlizlerinde yer alan kadın imajıyla bağlantı musiki ile kurulmaya çalışılmaktadır.

Tanpınar’da bölünmüş mitsel birliği kurtarmak için musiki neredeyse tüm romanlarında mitik bağlamda kullanılmıştır. Bu mitik kullanım iki şekilde incelenir. Bunlardan bir tanesi romanlarında kullanmış olduğu kültürel bilince ait klasik Türk musikisi ve Türk sanat tarihinin

musiki örnekleridir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın gelenek ile kurmuş olduğu bu bağ daha önce de dediğimiz gibi Odysseus'un sanatı erksizleştirip şimdiki zamanı geleceğin emrine vermek için kullandığı varlık kavrayışının dışındadır. Tanpınar, Odysseus öncesi mitsel gerçekliği ve sirenlerin sesini klasik Türk musikisi bağlamında kullanır. Türk modernizminin ve Türk Aydınlanmasının geçmişe bakışındaki indirgemeci yaklaşım sadece toplumsal bir sorun değil, aynı zamanda sosyopsikolojik bir gerilimin tarihsel yansımasıdır. Geçmiş ne tamamen indirgenerek ne de bugünün emrine vererek kurtulabilir. Odysseus öncesi varlık algısında sirenler haz dolayımıyla geçmişin tüm simgesel yükünü taşımaktadır. Bu geçmişten kaçmak kendi bireysel tarih öncesinden kaçmak olarak adlandırmıştık. Türk Aydınlanmasının ve modernizmin indirgemeci ya da muhafazakar tutumu da bu bağlamda Türk milletinin söylencesel tarih öncesini kısıtlamaktadır. Toplum ya söylencesel tarih öncesini yok saymakta ve bastırmakta ya da onu şimdinin emrine vererek kolektif zamanı parçalamaktadır. Tanpınar ise geçmişin tüm simgesel erkinin tıpkı Adorno'nun dediği sanatta dirileceğinin kanaatindedir. Bu bağlamda Huzur'da Mümtaz'ın klasik Türk musikisi ve bunun özelinde Dede Efendi hakkında söyledikleri dikkate değerdir:

“İnsanın üstünde ameliyeler yapıyor, onu yakalıyor, değiştiriyor, ruh bedeni çok başka türlü yapıyor ölümü değiştiriyor, hayatın ötesinde fakat ürperiş halinde hatırları ile dolu olan bir nevi kap halini getiriyor. Bir maddenin katresi olduğumuz için ummanı mı arıyoruz ? Maddenin sükununun peşinde miyiz ? Yoksa zamanın çocuğu mu ? Onun potasında pişmiş bir terkip ve onun mazlumu olduğumuz için geçen ve kaybolan tarafımıza mı ağlıyoruz ? Buradaki hasret Büyükderedeki zümrüt ve üzerinde kırılan ışık kadehlerinin değil ölümün ötesinden yaşayan her şeye duyulan hasretti. Nuran onun peşinde ikiz bir ruhun parçası imiş gibi bu sade özlerden dünyanın değişikliğinde kendisini öbür yarımını kim bilir belki de bütünü arıyordu” (Tanpınar, 2019a, s. 284).

Bu paragraftan da anlaşıldığı gibi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın geçmiş sanatımız hakkında fikirleri müziğin ontik boyutu ile ilgilidir. Mümtaz'ın geçmiş sanatımıza olan ilgisi bölünmüş öznenin ve yarılmış bilincin nesnesi ile birleşmeye yönelik çabasından kaynaklanır. Türk modernitesinin indirgemeci ve muhafazakar yanında klasik sanatımıza bakışı ise ideolojik bir bakıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar geçmiş ile olan bağlantısını müziğin ontolojik ve estetik boyutunu dikkate alarak kurmaktadır. Onun ulaşmak istediği kültürel mitolojik bilincimizin şimdi ve gelecek ile olan bağlantısını kurmaktır. Bu da dediğimiz gibi ne geçmişi bugüne getirmeye çalışarak ne de onu yok sayarak mümkündür. Aynı Adorno'nun dediği gibi söylencesel tarih öncesini temsil eden sirenler ancak estetik ve sanatsal bir bakış ile nesnesine ulaşır. Nuran da tıpkı Mümtaz gibi parçalanmış olan benliğinin yine sanatta bütünlüğe ulaştırmaya çalışmaktadır.

Bursa'da Zaman şiirinde de Tanpınar hocası Yahya Kemal gibi geçmişi, söylencesel tarih öncesini bugünün emrine vermez, geçmişi ve söylencesel tarih öncesini sanatta diriltir:

“Yeşil türbesini gezdik dün akşam,
Duyduk bir musiki gibi zamandan
Çinilere sinmiş Kur’an sesini.
Fetih günlerinin neşesini
Aydınlanmış buldum tebessümünle” (Tanpınar, 2018b, s. 53).

Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler* adlı eserinde de Türk aydınlanması ve modernizminin yeni insan yaratma projesini sadece kelimelerle, hadiselerle yani yüzeysel bir şekilde uygulandığı için insanın hakiki tarihini ve ihtiyaçlarını göremediğimizi ve bu şekilde gidersek hiçbir zaman insanı bulamayacağımızı söyleyerek eleştirir. Çünkü hakiki birleşme söylencesel tarihimiz ile birleşmekten geçmektedir. Türk Modernizmi ve Aydınlanması ise söylencesel tarihimizi ya yok saymış ya da Aydınlanmanın tarih öncesini temsil Odysseus gibi geçmişi şimdinin emrine vermiştir. Yapılacak şey ise sanatta birleşmektir. İşte onun için Tanpınar bu eserde tek bağlantı noktamızın musikimiz olduğunu söyler. Çünkü hakiki musiki ilk yaratılış neşesini barındıran bir mitsel gerçekliktir. Mitsel gerçeklik de hem şahsi hem kolektif olarak bilincimizin bir realitesidir. Bu durum hem Batı’da hem Doğu’da böyledir. Burada bahsettiğimiz şey musikinin barındırmış olduğu imgesel anlamdır. Tanpınar tam da bunun için *Aydaki Kadın*’da Oeguyyin’in mısralarının ilk yaratılış neşesi ile Dede Efendi’nin ölüm ve ayrılık barındıran mitsel melodileri arasında bir özdeşlik kurmaktadır (Tanpınar, 2019a, s. 239-241).

Demek ki klasik Türk musikisinin Tanpınar’ın sanatında hem modernist bilincin varlıkta açtığı mitsel bir sembol olan musiki ile doldurmak hem de kolektif olarak söylencesel tarih öncesine yani toplumun kendi mitik dönemi ile birleşmek arzusu vardır. Özellikle bu ilk ilke olan Diyonizyak ilkenin varlık savaşımına geri davet edilmesi ve varlığı müzik ile birleştirmeye yönelik sembolistlerden ve romantiklerden gelen etki Tanpınar’ın Mahur Beste ile olan ilişkisinde de açıkça bellidir.

Mahur Beste’nin hikayesi klasik Türk musikisinden alınmıştır. Kendi adını alan romanda da Talat Bey ve Nurhayat hanımın birbirlerinden ayrılması sonucunda Talat Bey’in kendisine olan aşkından yazılan bir beste olarak dolaşıma sokulmuştur. Dolaşıma sokulan bu bestenin acısı ve kaotik ayrılık hikayesi Talat Bey’in tüm akrabalarında ırsî bir durum halini alır ve bestenin simgesel yükü bütün aileye yayılır. Nitekim *Mahur Beste* ile birlikte bir üçleme olarak tasarlanan *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* adlı eserler de bu simgesel yükün bağlayıcılığını gösterirler.

Özellikle *Huzur* romanı *Mahur Beste*’nin simgesel yükünün bütün aileye ve oradan da bütün hayata yayılışının bir örneğidir. Bu simgesel yük aile bağlamında kadın ve erkek ilişkilerinde

ortaya çıkar. Özellikle Nuran'ın Mümtaz, Suat ve kocası ile olan ilişkileri ailesinde uğursuz olarak geçen ve bir hastalık haline gelen ayrılığın simgesel temsilcisidir. Bu bestenin uğursuzluğu Nuran'ın küçüklükten iki yönünün ortaya çıkmasını sağlar. Bunlardan bir tanesi genel tarafından kontrol edilen aklı ile yaşayan Nuran'dır. Bu Nuran hislerini ve bu vesileyle Dionizyak ilkeyi paranteze alır. Diğer yönü ise bu Dionizyak ilkeyi koroya yeniden davet etmek isteğinin arzusuna içkindir. Bu bağlamda Mahur Beste ile ilgili bu parça dikkate değerdir:

“Yer yer mazlum rızası ve zalim hatırlayışları, bir nevi ilk tabiata dönüş benzeyen ıstırap ile bu çift mirasın, şimdi bir tarafında derinleşen kendisini davet eden uçurumuydu Atış yan, yaşa, atıl bu ava. Zira aşk yaşamının tam şeklidir. Daha garibi bu ateş raksında bu adeta iptidai oyunda dedesinin mazlum ve mütevekkil ruhunu da kendi ıstırap tecrübesini tekrarlamaya hazır bir halde onunla beraber bulunmasıydı” (Tanpınar, 2019a, s.146-147).

Görüldüğü gibi Mahur Beste'nin tekabül ettiği sembolik anlam ilk tabiat dönüş ile özdeş olarak gösterilmiştir. İlk tabiata dönüş Dionysos'un tekrardan tragedya koro olarak davet edilmesini isteyen mitik ilkedir. Ancak Nuran'ın kendisine egemen olan ilke akıl ilkesidir. Akıl gerçeklik ilkesinin bireyde otonom hale gelmesidir. Bu hal doyumları, istekleri sürekli erteler ve rasyonalizasyon şemasına sokar. Uygarlığın fallik ilerleyişi ve Aydınlanmacı davranış biçimleri de hem tarih öncesinde hem Protestan etiğinde hem modern Aydınlanma felsefesinde doyumları ya efendinin ya kapitalist etiğın ya sözleşme toplumlarının ya da doğrudan aklın emrine verir. Mahur Beste ise Dionizyak bir imge olarak haz ilkesini ve mutlak doyum şart koşar. Onun için “atıl, yaşa” der. Çünkü Mahur Beste'nin ilksel melodisi doyumların ertelenmediği bir dünyanın ifadesidir. Tanpınar'ın dediği bir nevi ilksel tabiatır.

Ancak Mahur Beste'nin ilksel melodisi her ne kadar mitik ilkeyi davet etse de daha baştan yıkılmış bir imge olarak karşımıza çıkar. Bu da insanlığın varoluşunun, zamanın geri çevrilemezliğinin pesimist bir yaklaşımıdır. Ondandır Mahur Beste sürekli acı ve uğursuz bir beste olarak adlandırılır. Ancak ne kadar acı ve uğursuz olsa da ilksel yanımız ve tabiatımız olduğu gerçeği onun sürekli dolaşımında olmasını sağlar. Çünkü Mahur beste Tanpınar'a göre insanı büyük manasında kaderle karşılaştıran bir parça ve insanın tenine yapışan acı bir çığlıktır (Tanpınar, 2019a, s. 61). Bu ifade zamanın sürekliliğinin ilksel tabiatı unutturuşunun retorik dilde ifadesidir.

Bunun içindir ki Tanpınar ilk yaratılışın birliği, ilk tabiatın bütünselliği, embriyo öncesi durumlar üzerinde sıklıkla durur ve anne rahmi dolayımında Freud'un bilinçdışına sıklıkla atıfta bulunur. Hakikatte bilinçdışı, embriyo öncesi, yaratılış müziğın ontik anlamı ekseninde zamanın acı bir

çılgılığı olarak ortaya çıkar. Tanpınar poetikası da bu ontik anlam ile zamanı tekrar birleştirmeyi arzulayan ilksel bilince içkindir. Bu arzular her zaman dediğimiz gibi ilk ana dönüş arzularıdır.

Mahur Beste'nin Tanpınar poetikasında büyük bir merkez tutmasının sebebi de sadece bizim kültürümüz ile ilgili değil, aynı zamanda müziğin ve şiirin ilksel varoluşu ve bastırılmış ilksel arzuları içinde barındırdığı içindir. Tanpınar yalnızca malzemeyi bizden seçmiştir. Onun problemi daha evrensel bir problemdir. Hayatı ve kültürü uyanık halde görülen bir rüya gibi seyrederek bilincin hiçbir şekilde dolayım lanmadığı bir dünyanın arzusundadır.

Hakikatte Orpheus'un yazgısı ile Mahur Beste ve onu temsil eden bütün karakterlerin yazgısı aynıdır. Yani kadın ve arzu ile bir bütün olacağını, çocukluğunun cennetten saatlerine geri döneceğini açıkça söylemek gerekirse olgusallığın paranteze aldığı libidinal nesne ile birleşmeyi sanat ile sağlayacağını düşünen Tanpınar'da bu bestenin simgesel anlamı ulaşılmak istenen mitik bilincin kendisidir. Nitekim *Şiir ve Rüya II* başlıklı yazısında Mahur Beste isimli müzik ile sanatın ve rüyanın bilinçdışı ile olan özdeşliğini görmekteyiz. Bu bilinçdışı kategorisi Tanpınar'da zaman ifade ettiğimiz gibi bir kökendeki varlık algısına duyulan özlemi ve arzuyu ifade eder. Yani Mahur Beste bilinçdışı dolayımıyla Diyonizyak ilkenin katı bir temsilcisi olarak görünmektedir. Bu ilkede önemli olan insanın ilksel bütünlüğü ve tarih öncesi bilinçdışına yönelik arzularıdır.

Bu romanlarda Mahur Beste bağlamında kadın ve erkek ilişkileri haz ilkesi ile dolayım lanmamaktadır. Haz ilkesi genellikle kültür ile paranteze alınmıştır. Varlıktaki gedik de bu sefer haz ilkesi, cinsellik aracılığı ile değil simgesel anlamı mitik anlama haiz olan Mahur Bestenin ontik gücü ile şekillenmektedir. Bu suretle kadın ve erkek, özne ve libidinal nesne sanatta birleşmektedir. Yani Tanpınar haz ilkesini paranteze alan bilincin simgesel yükünü başka bir kategori olan müzik ve sanat ile doldurmaya çalışmaktadır.

İşte bu ontik güç Mahur Bestenin bağlayıcı bir güç olmasının haricinde Tanpınar'ın sanatında Beethoven ve Wagner'in etkilerinde de ortaya çıkmaktadır. Ancak bu etki Mahur Beste'deki libidinal nesne ve tarih öncesi ile tekrar birleşme şeklinde değil, modern dünyada mitik olanın kaotik bir şekilde tekrar ortaya çıkmasını imgeler. Tanpınar'da müziğin bu yönüne ise Aydınlanma diyalektiği ve çöküşü kısmında değineceğiz.

Şimdi ise kadın, cinsellik, müzik ekseninde belirlediğimiz ilkelerin kapsayıcı anlamı olan mitik bütünsellik meselesinden örnekler verelim. Zamansal olarak baktığımızda bu ilke sanatın sesini

erksiz bırakan ve libidinal nesne ile birleşmeyi engelleyen bakışa aitti. Bu bağlamda da Yahya Kemal ile Tanpınar'ın estetik nesneye bakışı arasındaki farkları görmüş bulunduk. Tanpınar'ın zamana bakış tarzı onun tarihi, sosyal bir yer olmasından ziyade geçmişteki zamanın üç unsurunu bilinçdışından getirip bilinçte birleştirmek üzerine kuruludur. Yani Tanpınar estetik ve birleşik zaman algısı ile söylencesel tarih öncesi ile ittifak kurmaktadır. Kültür tarihimizi hem bireysel hem kolektif olarak libidinal nesne ile birleştirmektedir. Öte yandan bu libidinal nesneye kavuşma uygarlığın fallik ilerleyişinde bütünsel doyumunu erteleyen erkeğin tekrardan doyuma ve nesneye ulaşma çabası olan kadına ulaşma arzusunda bir ilksel bütünsellik arayışı olarak ortaya çıktığını görmüş olduk. İşte varlığı kategorilere ayıran varlık algılarına karşı insanın dünyayı ve evreni kendisine içkin olduğunu gösteren mitik ilksel bütünlüğe karşı duyulan özleyişler embriyo döneminin, anne rahminin, yaratılış öncesinin bilinçte ortaya çıkan arzularıdır. Bu bağlamda “Ne İçindeyim Zamanın” isimli şiiri dikkate değerdir:

“Ne içindeyim zamanın,
Ne de büsbütün dışında,
Yekpâre geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında” (Tanpınar, 2018b, s. 23).

Tanpınar'ın bir ân içerisinde algılamış olduğu “parçalanmaz akış” dünyayı bir bütün olarak gören insanın eşyayı kavrayış biçimidir. Özne hem fizik olarak varlık ile temas etmiş ederek varlığın içerisinde yer almakta hem de ölümü idrak ederek zamanın dışına çıkmaktadır. Ancak bu dizeden ilk anlayacağımız şey öznenin ân içerisinde dünyayı kendisinden ayrı görmeyen mitik bütünsellik metaforudur. Şiirin diğer kıtası ise şu şekildedir:

“Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim
Mavi, masmavi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim” (Tanpınar, 2018, s. 23).

Bu şiirin son dizesinde Tanpınar'ın “dünyanın kökünün kendisinde olan bir sarmaşık olduğunu” söylemesi bir nesne olarak dünyanın kökünün bir özne olarak insana bağlı olduğunu ifade eder. Yani bu şiirde Tanpınar sarmaşık metaforu şahsında özne ve nesnenin bir arada olduğu bir anın dolayımı içerisinde yer almaktadır. İşte bu mitik birlik ilkesinin tezahürüdür. Bu da bize kültürel evrimin mitik döneminde insanların varlık algısının doğa ile içkin bir pozisyonda konumlanmasını hatırlatır ve Tanpınar'ın bu mitik ilkeye bağlılığını doğrular niteliktedir. Bu bağlamda Oğuz Demiralp'ın bu şiir bağlamında yorumu dikkate değerdir:

“Özne nesnede, birey acunda erimekte, aradaki sınıır, yani ayırmedici bilincin doğurgusu olan ayrı olarak kendi ortadan kalkmakta, Tanpınar’ın “asıl olan” dediği duygulanımda en uzak yıldızdan öznenin belkemiğine evren bir tüm, dahası, özneyle bir görünmektedir” (Demiralp, 2000)

Oğuz Demiralp de ifade edildiği gibi bu şiiri dünyada eriyen ve dünya ile bir görünmek isteyen bir öznenin arzusu olarak görmekte ve bu mitik bağlamda yorumumuzu haklı çıkarmaktadır. Tanpınar’ın diğer bir şiiri olan *Her Şey Yerli Yerinde* şiirini de bu bağlamda okuyabiliriz:

“Her şey yerli yerinde, havuz başında servi
Bir dolap gıcırıyor uzaklarda durmadan,
Eşya aksetmiş gibi tılsımlı bir uykudan,
Sarmaşıklar ve böcek sesleri sarmış evi” (Tanpınar, 2018b, s. 43).

Bu dizede de her şeyi yerli yerinde gören Tanpınar’ın varlık anlayışı henüz hiçbir şeyin ayrılmadığı ve Aydınlanmacı tinin ve düalist mekanizmanın varlığı monatlara bölen anlayışının devreye girmediği bir dönemin özlemi ve o dönemin varoluşuna bir atıf içerir. Eşya kendisinde tılsımlı bir uykudan aksetmiş vehmini uyandırıyor. Ona bir korku vehmini veren sarmaşık ve böceklerin evi sarması, uzaklarda gıcırdayan bir dolabın olması korku vehmini çağrıştıarak mitsel gerçekliğin maddi ve organik tabakaya bağlı olduğu ölüm metaforunu imgeler. İkinci kıta ise şu şekilde başlıyor:

“Her şey yerli yerinde, masa, sürahi, bardak,
Serpilen aydınlıkta dalların arasından
Büyülenmiş bir ceylan gibi bakıyor zaman
Sessizlik dökülüyor bir yerde yaprak yaprak” (Tanpınar, 2018b, s. 43).

Artık doğrudan somut eşyadan bahsettiğini görmekteyiz. Tanpınar’ın burada büyülenmiş bir ceylan gibi bakıyor dediği zaman bizce Tanpınar’ın zamanı kozmolojik bir hadiseden ziyade psikotarihsel bir açıdan bakılması gereken insanın talihine yaklaşıımını ön plana çıkarır. Burada zaman sürekliliğin içinde çekilen acıdır. Kültürel evrimin geldiği noktanın mitik olarak tekrar ortaya çıkma isteğidir.

“Biliyorum gölgede senin uyuduğunu
Bir deniz mağarası kadar kuytu ve serin
Hazların âleminde yumulmuş kirpiklerin
Yüzünde bir tebessüm bu ağır öğle sonu” (Tanpınar, 2018b, s. 43).

Tanpınar’ın gölgede uyuduğunu söylediği imge bilinmeyen bir arzu nesnesidir. Tanpınar poetikasında bu benzetmeler hep aynı arzu nesnelere yönelik söylenmiştir. Benzetmelerde gördüğümüz serin, kuytu deniz mağarası hepsi dişil imajların varlığını göstermekte ve kirpiklerin

“hazlar” aleminde yumulması yine inorganikliğe karşı mitik organikliği ve zamanın sürekliliği ile kirlenmemiş yani kültürel evrimin ilerlemediği dönemlere refere eden organikliği ortaya koymaktadır. Elbette bu imajların Tanpınar’ın kendi üretmiş olduğu hususi anlamları da vardır. Ancak bizim amacımız kültürel evrimde kolektif bilince hitap eden mitik dönemle ilgilidir. Beşinci kıta bu bağlamda dikkate değerdir:

“Her şey yerli yerinde, bir dolap uzaklarda
Azapta bir ruh gibi gıcırıyor durmadan,
Bir şeyler hatırlıyor belki maceramızdan
Kuru güz yaprakları uçuşuyor rüzgârda” (Tanpınar, 2018b, s. 43).

Tanpınar’ın söylemek istediği macera insanlığın türküsüdür. Efendi ile kölenin macerasıdır, aşk macerasıdır. İlk insanlardan bugüne duyduğumuz korkulardır. Bu korkunun ilkel nesnesi yine dişil imajlar ve bunun özelinde mitik kategorileridir. Batı insanı, daha sonrada göreceğimiz gibi bu imajlardan sürekli korkmuş ve bütün kültür tarihinde ötekileştirmiştir. Özellikle cinsellik, kadın, haz ile ilgili organikliğe bağlı imajları sürekli üstün yaratma olarak belirlediği fetişistik nesnelere ile, kültür, sanat ve felsefe ile diskalifiye etmeye çalışmıştır. Tanpınar’ın da sanatının bu aşamalarında bu imajları ortaya çıkarması henüz diskalifiye edilmemiş mitik bilincin arzusunun bilinçaltındaki tezahürlerini göstermektedir. Ancak Oğuz Demiralp, Dionysos’un Tanpınar’ın zıttı olduğunu, onun hilkatini yani yaratılışı bir nizamını aradığını söylemektedir (Demiralp, 2000). Dionysos’un kültür tarihindeki temsil kabiliyeti mitik alana tekabül ettiğine göre hakikatte Tanpınar’ı şimdiye kadar ele aldığımız kısmıyla Dionysos’un zıttında görmemiz güçleşir.

O halde Oğuz Demiralp’in okuması Tanpınar’ın eserlerini bağımsız ve müstakil bir şekilde incelemekten kaynaklanmaktadır. Çünkü hakikatte de Tanpınar’ın, hilkatini nizamını aradığı, Homeros, Don Juan, Robinson Crusoe tarzı bir bireycilik arayışını kültürümüz içerisinde yerleştirmeye çalıştığını hayatı organik değil, inorganik bir şekilde numenal alanda aradığı bir dönem vardır. Bu dönemde Tanpınar şimdiye kadar anlattığımız bölümlerdeki varlık algılarından belirgin bir kopuş içerir. Özellikle *Huzur* romanında Mümtaz’ın İstanbul’a gitmesi ile başlayan süreç Ahmet Hamdi Tanpınar’ın şahsi hayatında Antalya’dan ayrıldığı süreç ile ilişkilidir. Bu süreç içerisinde Tanpınar mitik ve bahar anı olarak belirlemiş olduğu çocukluk bilincinden kültürel ve us tarafından belirlenen bir bilince geçiş sağlar. Bu geçiş sırasında Tanpınar’ın hem evren ile ilişkisi hem de kullanmış olduğu imajlara bağlı olarak dilsel değiş tokuş içerisine girer. İşte bu uygarlığın fallik ilerleyişinde hem Aydınlanma dönemine hem de gerçeklik ilkesi ile temasımızı temsil ederken şahsi olarak dünyayı simgesel olarak algıladığımız ve bir dolaylımlar ağının içerisine düştüğümüz dönemin işaretidir. İşte burada Oğuz Demiralp’in dediği Tanpınar

hem sosyal anlamda hem bireysel anlamda hem de evrensel anlamda dünyayı anlamlandırarak bir nizamın peşinde koşmaktadır. Ancak Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserleri yine bu varlık kavrayışı içerisinde süreklilik göstermez. Mitik bilinçten çıktıktan sonra fallik bir yükseliş ile tinsel ve akılsal olarak nizam arayan bilinç doygunluğa ulaştığında insanlığın kültürel evriminde olduğu gibi tekrar çöküşe geçer. Bu da radikal ilerlemenin ve radikal idealizmin bir regresyona neden olmasından kaynaklanır. Bunun sonucunda Tanpınar'ın imaj, sembol ve düşünce tarzı fallik yükselişe tekabül eden imajların eleştirilmesi ve o imajların çöküşünün bir yazgı olduğunun hikaye edilmesine kadar varır. Bu da kültürel evrim tarihinde bizlere Aydınlanma diyalektiğinin çöküşünü gösterecektir. İşte biz ondan dolayıdır ki Tanpınar'ın eserlerini Oğuz Demiralp'in dediği gibi ne Dionysos merkezli bir evren algısı ne de nizam arayan bir Aydınlanmacının hikayesi olarak görüyoruz. Bizim Ahmet Hamdi Tanpınar okumamız sembol, imaj, düşünce ve ontik kavrayış yönünden tekabül ettiği sembollerle mitolojiden Aydınlanmaya ve oradan Aydınlanmanın çöküşüne giden bir düşünce yapısını barındırır. İşte bu da Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hakikatte bizlere insanlığın baştan sonra kadar hikayesini, destanını, şiirini anlatmaya çalıştığını göstermektedir.

İşte bu noktada bizim ilk bölümde anlattığımız mitik dönem imaj, sembol, varlık anlayışı olarak insanlığın başlangıç dönemidir. Şimdi ise mitik dönemden sonra insanlığın varlık anlayışının tekabül ettiği Aydınlanma ve modern dönemden Aydınlanma diyalektiğine kadar olan süreci imaj, sembol ve varlık kavrayışları açısından inceleyeceğiz.

3.1.2. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Sanatında Aydınlanma

Aydınlanma, kavramsal mahiyetini dışarıda bırakırsak insanın kendisini çevreleyen doğaya karşı yaklaşık 3000 yıllık davranış biçimlerini içinde barındıran bir düşünce öbeğidir. Bu düşünce öbeği hem toplumsal hem de bireysel bir süreci kapsamaktadır. İnsan yavrusu doğduğu ilk günden itibaren kendisini çevrelediği doğa ile ilişkisi süreç içerisinde değişiklikler geçirir. Çocuk uygarlığın baskıcı yüzüyle ilk erginliğe geçişi ile tanışır. Artık o çocukluğunda istediği arzularını, fantezilerini her türlü nesnesine karşı gerçekleştirebilen özgür çocuk değil, nesneyi kendisine yabancı gören ve kendi öznesini öteki üzerinden kuran bir varlıktır. Lacan bu durumu dil ve ayna evresi olarak sistemleştirirken Freud gerçeklik ilkesine giriş olarak sistemleştirir. Bu değişim ile birlikte çocuğun ilk dönemdeki varlık ile teması sırasında oluşturduğu imgeler gerçeklik ilkesi etrafında öbekleşmiş imgeler ile yer değiştirir.

Uygarlık tarihini düşündüğümüzde de çocukluk devrimiz en baştan beri anlattığımız mitik devirdir. Uygarlığın baskıcı yüzüne boyun eğmemiz ise logosa bağlı düşünce dünyasına girmemiz ile gerçekleşir. Logosa bağlı düşünce dünyasının aracı akıldır. Çocuğun toplum içerisine girdiğinde girmiş olduğu gerçeklik ilkesi de akıl ve şuur ile gerçekliğe bağlı olmak ve onunla ilişki halinde olmak demektir.

O halde çocuğun imgesel dünyasında ilk dönemden gerçeklik ilkesine geçmesi sırasında oluşan değişiklik gibi uygarlık tarihine baktığımızda da imgeler ve dil üzerinde tasarruf değişen epistemolojiye göre ya değişir ya da dönüşüm geçirir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın temel çatışma noktası da mite bağlı ilksel dönem ile akla bağlı Aydınlanmacı diyalektik arasında gerçekleşir. Bunu Tanpınar'ın imgeleri ve dilsel değişiminden hareketle takip edeceğiz. Bireysel olarak çocukluktan çıkış ve toplumsal olarak akıl dünyasına gidiş ile birlikte eserlerindeki ilk varlık kavrayışını dilsel bir sabitleme aracılığıyla niteliklerinden soyarak akıl dünyasının ve düşünce dünyasının hakikat kümelerini ona yüklemiştir. Bu da ilk felsefi dizgeden modern felsefi geleneklere kadar varlığı tek bir ilkeye dayanarak çıkararak Aydınlanmacı diyalektiğin dışavurumu ve ilksel bilinçten kopan insanın mutlak hakikati arayışının bir ifadesi olarak karşımıza çıkacaktır.

İlksel bilinç dış dünyayı toplum, öteki, akıl, dil dolayimleri ile değil, doğrudan fenomenler ve bu fenomenlere yönelik istenç ve arzular ile algılamaktadır. Ancak usa bağlı mutlak hakikati arayan diyalektik akıl hem bireysel hem toplumsal olarak gerçekliği, toplum, öteki, akıl ve dil dolayimleri ile algılamaktadır. Bu dolayimler ise ilksel bilince ait kategorileri duyusal ve imgesel diye bir köşeye attığı için diyalektik düşünce gerçekliği bütünüyle ele geçirmek istese de başarısız olmaktadır.

Freud'un, "uygarlığın huzursuzluğu" olarak belirtmiş olduğu durum varlığın iki bölümü arasında açılan mesafenin artık kapatılamaz oluşunu ve bunun sonucunda bir kriz momentine girmiş olduğunu imgelemektedir. İnsanın bireysel olarak kriz içerisinde olması erginlikte doyumların gerçeklik ile kontrol altına alınması iken toplumsal krizin nedeni doyumların nesnel tin olan devlet ve genelin çıkarı ile kontrol altına alınmasından kaynaklanır.

Daha açık söylemek gerekirse uygarlık geçici ve kaotik olan arkaik geçmişi unutarak bilgi ve akıl yolu ile ilerleme idealine gerçekleştirmek için arkaik ideden vazgeçmesi gerekir. İşte bunun içindir ki "uygarlığın tarihi feragatin tarihidir" (Adorno & Horkheimer, 2014, s.83).

Aydınlanmacı tin ise akıl ile sadece geçmiş idelerden feragat etmemiş, aynı zamanda kendini feragat ettiği tüm unsurlardan üstün görmüştür. Descartes'ın imgeyi bir kenara atarak öznenin tek koşulunu düşünme olarak açıklaması bunun bir sonucudur. Rasyonel özne nesne ve doğa karşısında düşünce gücü kendini üstün bir konuma getirmiştir.

Bizim bu bölümdeki amacımız da şimdiye kadar mitik bilince ait bir varlık kavrayışı olduğundan bahsettiğimiz Ahmet Hamdi Tanpınar'ın imgesel ve dilsel kopuşlarla Aydınlanmacı özneyi temsil eden bir bilince nasıl geçiş yaptığını göstermek ve Tanpınar'ın sanatının düşünce tarihine paralel bir şekilde nasıl ilerleyiş gösterdiğini ortaya koymaktır.

3.1.2.1. İmgesel ve Dilsel Değiş-Tokuş

İmgesel değiş tokuş derken kastettiğimiz şeyin ne olduğunu anlamak için ilk olarak imgenin ne demek olduğunu anlamamız gerekmektedir. İmgenin tarihi onu oluşturan insan zihninin imgeleme yeteneği kadar eskidir. Ancak imgeleme yeteneği ve imgenin kendisi üzerinde düşünerek onu bir inceleme haline getiren ontolojik ve epistemolojik arayışlar imgenin geniş tarihini göz önüne alırsak oldukça yenidir. Aktulum, *İmgelem Çözümlemesine Giriş* adlı kitabında, Robert Dil Tarihi Sözlüğünde imgelemin, “imgelemede var olan şey”, gerçek olmayan, olağanüstü, fantastik, düşsel anlamlarına sahip olduğunu söyler (2021, s. 19). Ancak imgelemede var olan, bir zihnin ürünü olduğu için büsbütün usdışı, mantıksız, başıboş bir alan olarak da değerlendirilemez. Hatta imge hakkında yapılan daha yeni tanımlamalarda, imgeleme yeteneğini oluşturan zihnin dış dünyadan almış olduğu tasarımları kendi öznel zihninden geçirip nesnel bir hüviyete sokmaya çalıştığı tartışılır.

Nitekim Daudet ve Villier de “imgelem ile akıl arasında ya da imgesel olanla nesnel gerçeklik arasında bir süreklilik olduğu düşüncesi olduğunu” vurgular (Aktulum, 2021, s. 20). Kavramın tarihine ilişkin antik yorumlar ise onun gerçeklik ve dış dünya ile ilişkisi olup olmadığı üzerinedir. Aristoteles, insanın sahip olduğu düşünme yetisi ile imgenin arasında bir bağ olduğunu düşünürken ona olumlu bir değer atfeder, Platon ise imgeyi duyu tarafına yerleştirip duyuyu da gerçeklik için bir engel olarak gördüğü için imgeyi gerçeklikten koparır (Aktulum, 2021, s. 26). Ancak her iki taraf da imgenin zihinsel ve duyulur alemdeki imgeleri kopya etmeleri konusunda ittifak halindedir. Daha sonra gelen düşünürler de imgenin “zihinsel bir temsil olduğu konusunu yineler” (Aktulum, 2021, s. 29). Kubilay Aktulum'un imge tanımı ise şu şekildedir:

“İmge, düşünceyi anlaksallığı ve bütünlüğü içerisinde zihne sunar, dilin aracılığına gereksinim duymaz. Akıl yürütmenin temel unsuru olan dili devre dışı bırakır. İmge, bir iletişim aracı işlevi yüklenir, aynı zamanda bir keşfetme yolu, kavranılır olana bir yaklaşım biçimidir” (Aktulum, 2021, s. 31).

Kubilay Aktulum’un tanımında imge zihinde algılanan bir nesnenin kavranabilir hale getirilip zihin temsilleri vasıtasıyla tanımlanmasıdır. Bu tanım imgeyi rasyonel olarak bilinç ile ilişkilendirir. Hakikatte de insan kendisini çevreleyen dünyayı kavramaya çalışırken onun ilk ifade biçimlerinden biri olarak imgeler ilk zamanlardan günümüze kadar bir akıl yürütme biçimi olarak karşımıza çıkabilir. Dolayısıyla hem temsiliyet bakımından hem de ifade etme kudreti bakımından dil de imgeler gibi bir akıl yürütme biçimi olarak usun bir verisidir. Dilsel bir şekilde imge üretimi yaptığında her imge üretimi bir söz birimi haline gelerek kendi imgesel gerçekliğini içinde taşır. Yani zihindeki tasarımı dilsel bir imaj haline getirerek onu tekrardan canlandırma işlevini üstlenir. Nitekim Aktulum, “sözbilimin, yönelimli, gerçekliğin imgesel bir biçimlendirmesi” olduğunu söyler (2021, s. 33).

Ancak gerçekliğin imgesel bir biçimlendirilmesi olan imge her çağın gerçeklik algısına ve o gerçeklik algısını oluşturan dış dünyayı kavrayış tarzına göre değişiklikler geçirir. Söz gelimi yer ve gök imgeleri arasında iki karşıt dünya görüşü vardır. Birisi insanlığın düşüşünü imgelerken birisi de yükselişi imgelemektedir. Aktulum’un imgelem çözümlemesinde yer biçimli simgeler düşüşü ve bedeni çağrıştırmaktadır. İnsanın varkalım mücadelesinde beden ve ten geçiciliği simgelediği için imgelemde her zaman ölümü, karanlığı ve bilinmezliği simgeler. Yükseliş ve yükselişe ait simgeler ise bilinmezliği yerin, beden, dünyanın geçiciliğini aşarak geçmeye çalışırlar. Oluşturdukları gerçeklik düzleminde mitik imgelemde zihinden ayrı düşünülmeyen bedeni reddeder. Hatta ilk mitolojilerde ve teolojik görüşlerde kadın da ilk günahın temsilcisi ve geçici olan bedeni temsil kabiliyeti nedeniyle erkek tininden ayrı bir konumda yer alır. Bu iki ayrı gerçeklik dünyası daha sonra sosyal rollere de etki eder. Yer ile ilişki semboller, annelik, duygusallık rollerine sahipken gök ile ilişkili roller babalık kurumu rollerini ve ilk kitap dinlerini doğurur.

Hatta gerçeklik ile ilişkisi rasyonel bir şekilde kuran felsefi dizge ve Aydınlanma da babalık kurumunun rolünü akıl ile ilişkilendirerek mutlak bir özne hükümdarlığının yolunu açar. İşte imgelerin bu şekilde değişim görmesini de biz imgesel değiş tokuş olarak adlandırmayı uygun gördük.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın sanatına baktığımızda ise şimdi anlatacağımız imgelerin mitik varlık algısında anlattığımız imgelerden keskin bir kopuş içerdiğini ve kültür tarihsel bağlamda

Aydınlanmacı diyalektik ve Aydınlanmacı tini temsil eden imgelere bir geçiş olduğunu tespit ettik.

Bu imgesel geçiş üç farklı noktada ortaya çıkar. Bunlardan biri romanlarının ve hikayelerinin başında mitik varlık algısı ile dolaymlanan anne, kadın, doğa ile ilgili imgeler baba, kültür ve akıl ile dolaymlanan Aydınlanmacı imgeler ile yer değiştirir. Bir de ilk şiirlerinde her şeyi yerli yerinde gören, varlığı yekpare olarak algılayan varlık algısı düalist bir geçiş ile iki tabakaya ayrılır. Tüm bunların ortak keşiştiği üçüncü nokta ise Tanpınar'ın şahsi hayatıdır. Hayatının ilk günlerini ve ilk ergenliğini anlatmış olduğu Antalya günlerindeki deniz, cinsellik, doğa, mağara, anne rahmi ile dolaymlanmış bilinç İstanbul'a gidiş ile birlikte yerini kültürel bilince içkin imgelere bırakır.

Üçünün ortak noktası ise psikotarihsel olarak mitik bir dünya görüşünden Aydınlanmacı bir dünya görüşüne geçişi gösteren izleklerdir. İlk olarak bu geçişleri *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* romanlarından örneklerle açıklamaya çalışalım.

Huzur romanı yapısal olarak 4 kısma ayrılmış olsa da birbirileri ile çatışan iki farklı dünya görüşünü ihtiva eder. Bunlardan bir tanesi ilk bölümde anlatmış olduğumuz mitik imgelem çevresinde öbekleşmiş bir dünya görüşüdür. Şimdi anlatacağımız dünya görüşü ise insanın mitik imgelemden çıkışını ifade eder. Romanda bu mutlu andan ilk çıkış izleği babanın ölümü ve mitik kategorilerden rahatsız olunması ile ortaya çıkar:

“Etraf sapsarıydı ve arabalarının gürültüsünden, arabanın içinde ağlayan üç yaşındaki kızın sesinden başka hiçbir ses yoktu, kendisi arabacının yanındaydı, arkasında dün akşam sabaha kadar onu kucaklayan, bilmediği bir iştahı onun kapalı vücudunda yakan genç kız ve onun tam karşısında ne olduğunu, hatta ne olacağını bilmediği annesi vardı. Birdenbire babasını olduğu gibi karşısında gördü ve bu hayal ona, bir daha onu göremeyeceğini, sonuna kadar onun varlığından uzak kalacağını, bir insanı bir daha görmemenin, sesini bir daha işitmemenin, bir daha hayatına girmemenin keskin ve yenilmez acısıyla ona hatırlattı. Tabu esnada belki de geçirdiği fenalığın farkına varan köylü kız düşmesin diye onu tutmuştu. Böylece, bir gece evvelin garip duyuları, babasının ölümüyle yeni baştan ve çözülmüş bir şekilde birleşti. İçinde büyük bir günah duygusu vardı., kendisini bilmediği şeylerden mücrim sanıyordu. Belki de o anda sormuş olsalar, babamın ölümüne ben sebep oldum derdi” (Tanpınar, 2019a, s. 31-32).

Bu paragraftan anlıyoruz ki Mümtaz'ın cinsellik ve haz ilkesi ile dolaymlanan kadın ile ilişkisi baba imgesi ile disipline edilmekte ve içinde bir suçluluk duygusu oluşmaktadır. Kültür tarihsel olarak babalık kurumu her zaman belirttiğimiz gibi arzular ve toplumsal yasaların oluşmasını sağlayan Aydınlanmacı tin arasında ruhani bir otorite görevini görür. Mümtaz'ın zihninde ölmüş baba imgesinin canlanması da tarih öncesinde haz ilkesini elinde bulundurduğu için babayı

öldüren çocukların arkaik geçmişini barındırır. Ancak baba ölmüş olsa da toplumsal çıkarı sağlamak için haz ilkesi belli totemler, ritüeller ve tabular ile gerçekleşebilir. Mümtaz'ın zihnindeki haz ilkesinin karşısında beliren günah duygusu da toplumsal yasaları çiğnediğini ifade eden arkaik bir bilincin idesi ve düzeni sağlayamamaktan duyduğu bilinçdışı korkudur. Bu korkunun temeli düzeni sağlamaya çalışan bilincin tekrardan iğdiş edilme korkusundan gelir. “Babanın gücü çocuğa çok büyük, boğucu görünür, bu sözcüğün tam anlamıyla doğüstü bir güçtür” (Horkheimer, 1998, s. 131).

Mümtaz, haz ilkesi ile dolayında olduğunda babasının öldüğü geceki billur petrol lambasını sürekli görür. Bu billur lamba hem bir günah ve korku duygusu uyandırırken diğer taraftan çaresiz bir şekilde haz ilkesinden vazgeçmenin acısını da doğurmaktadır. İşte bu noktada çocuk, “uygarlığın baskıcı yüzüyle tanışır” (Horkheimer, 1998, s. 131).

O halde Freud'un analizinin, Marcuse'un düşüncesine göre sadece bireysel değil, aynı zamanda toplumsal bir ruh bilim analizi olduğu da düşünülünce Tanpınar'ı huzursuz eden yapının, uygarlığın ve Aydınlanmacı tinin doğal olanı ve duysal imgelemi disipline etmesi olarak düşünülebiliriz. Nitekim Freud süperegonun baba imgesi ile oluşumunu uygarlığın olgusallığa geçişi olarak yorumlar. Uygarlık ilerledikçe, insan aydınlandıkça, Aydınlanmacı tin düzeni ve olgusallığı devlet ve toplum ile yasallığa kavuşturur. İnsan hakları evrensel beyannamesine kadar giden nesnel tinin olgusallık ile kendisini duysal imgelem üzerinde yükseltip düzeni sağlamaya çalışması süperegonun temsilcisi olan Aydınlanmacı kültürün bir ürünüdür.

Mümtaz'ın süperego imgesi de zihinde yer alan baba imgesi ve imgenin hatırası olan “petrol lambası” ile ortaya çıkar. Bilinç geçici olan tensel ilişkiden rahatsızlık duyar ve baba kültürüne, süperegoya ihanet ettiğini düşünür. Bu bağlamda da cinsellik kültürel durum ile disipline edilmiş olur.

Bir diğer imgesel değiş-tokuş annenin ölümü ile birlikte yaşanır. Annenin ölümü ile birlikte Mümtaz tabiatın, dış dünyadan, fenomenlerden kopar. Annenin yeri hem Tanpınar poetikasında hem de evrensel imgelem ve psikolojide embriyo durumunu, yaratılış öncesi mutlu anı imgelemektedir. Marcuse, “doğumdan önceki nirvana” ve öznelerin “eksiksiz barışı bulduğu anne” imgesi olarak bunu kavramsallaştırır (1998, s. 69).

Mümtaz'ın annesinin ölümü ile birlikte kendisini çevreleyen dünyaya bakışının değişmesi ise yaratılış öncesi olan bu mutlu anın, mitik bütünselliğin ve nirvananın bozulmasıdır. Annenin yerini alan unsur ise baba metaforunda da olduğu gibi süperegoyu temsil eden toplumsal yapıdır. Seval Şahin de Tanpınar'da annenin kaybı motifini yorumlarken annenin kendi dışımızda bir unsur olarak görüldüğünü, imge döneminden simge dönemine geçtiğimizi söyler (2013, s. 223). Bu geçişi de toplumsal bir varlık haline gelme sürecimiz ile ilişkilendirir. Şen de anne kaybının telafisi mümkün olmayan bir boşluk ortaya çıkardığını ve varlık ile diyalogun tamamen koparıldığını ifade eder (2018, s. 640).

Bu toplumsal yapının temel göstergesi Mümtaz'ın İstanbul'a gidişe ile kendisini gösterir. Mümtaz İstanbul'a gittikten sonra varlık artık anne tarafından dolaymlanan haz ilkesi ve içgüdüsel hayat tarafından değil, Freud'un gerçeklik ilkesi Lacan'ın simgesel düzlem olarak tarif ettiği bilinç ile kuşatılır.

Bireyin simgesel düzleme geçmesi toplumsal olarak zihnin doğaya karşı yasayı, akli ve kültürü ikame ettiği Aydınlanmacı tine tekabül eder. Bu bağlamda aradaki karşıtlığı daha iyi açıklamak için Mümtaz'ın annesi ölmeden önceki mitik bilincine ait paragraflar ile öldükten sonraki paragrafları karşılaştırmamız gerekmektedir:

“Bazen de daha ilerilere, denize çok yukarıdan bakan kayalıklara kadar gider, orada yosun bakışlı uçurumun kenarında, durulmuş suyun yeşil ve somaki bir ayna gibi akşamın son ganimetlerine açılışını, bir anne rahmi gibi bu ışık parçalarını alışı ve yavaş yavaş onların üstüne kapanışını, örtülüştünü seyredirdi” (Tanpınar, 2019a, s. 35).

“...Her tarafta billûr sazlarını kurmuş, o acayip, sâri, her şeyi yenen hayat şarkısını söylüyordu. Arılar, sinekler, küçük sokak kedileri, oturdukları evin önünü benimseyen köpek, her tarafa dağılmış güvercinler, herkes ve her şey bu musikiden, bu davetten sarhoştı” (Tanpınar, 2019a, s. 39-40).

“... Ve nasihati dinleyen hayat, her üzüntünün üstünde cıvı cıvı ötüyordu. Her gün bir iki vapur ve bir yığın deve ve mekkârenin taşıdığı yükler, yolcular, evlerinin karşısındaki otelin önüne indiriliyor, denkler açılıyor, tekrar yükleniyor, çivileniyor, tahta sandıklara maden kuşaklar vuruluyor, yolcular kapının önündeki iskemlelere oturup konuşuyorlar, pencerelerden bir fütürist tablo gibi sade göz, sade kulak veecessüs, yahut arzulu kadın başları uzanıyor, arsin İtalyan neferleri işsizlikten kapıların önündeki çocuklarla saatlerce oynuyorlar. ...”Geceleri kız, erkek çocuklar şarampole, daha başka taraflara ay ışığında ve zifiri karanlıkta evlerinin bahçesine su bağlamağa gidiyordu. Hülâsa, hayat dar, fakat tabiat geniş ve munisti” (Tanpınar, 2019a, s. 33-34).

Bu parçalar henüz Mümtaz'ın annesinin ölmeden önceki bilinci ile ilgili parçalardır. İlk parçada deniz ve anne rahmi metaforları varlığın kökenine dair mitik bir arzunun ifadesidir. İkinci ve üçüncü parçalarda ise annelik bilincini gösteren mitik arzunun tabiat ve dış dünya ile ilişkisi

vardır. Özne, tabiat ve tabiatta bulunan bütün canlılar aydınlık içeren imajlar ile verilmektedir. Aydınlık imajlar Tanpınar'da umumiyetle parçalardan da gördüğümüz gibi mitik bütünsellik imgesi, doğadan ayrılmayan ilksel bilincin imgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bilinçte varlık bir ötekinin bilincinden ya da mecazi yapılarla değil, doğrudan algılanır. Ancak Mümtaz annesi öldükten sonra İstanbul'a gider. İstanbul'a gidiş ile birlikte annesi ölmeden önce olan doğal dünya ile bağı kopar:

“Bu güneş gözlerine batıyor, paylaşmadığı bu neşe onu rahatsız ediyordu. Çok karanlık, çok siyah, sessiz bir yer istiyordu. Tıpkı annesinin mezarı gibi bir yer. Kuytu bir cami duvarının kenarında, güneşin girmediği, o billür sazların insan talihiyle alay etmediği, arıların hayattan ve güneşten sarhoş, vızıldamadıkları, çocukların güneşte kırılmış ayna gibi insana batan berrak çığlıklarla gülüp konuşmadıkları bir yer”...(Tanpınar, 2019a, s. 40)

Önceki paragraflarda öznenin dış dünyayı aydınlık içerisinde kendisiyle bir bütün olarak algıladığını gördük. Burada ise aydınlık olarak verilen dış dünya zıt olarak ölüm ile birlikte karanlık bir imgeye dönüşür ve dış dünya ile ilişki ölüm ile kesilir. İlk bölümde aydınlık bir hayat ve yaşam varken burada karanlık ve bilinmez ölüm vardır.

Özne yaşam ve ölüm arasındaki iki zıt kutbu aşarak karanlıktan aydınlığa çıkmak için arzular ve yasalar arasında bir denge kurmak ister ve dünyaya mantık, şuur ve akıl çevresinden bakmaya çalışır. Bu ilkenin Freud'da gerçeklik ilkesi olduğunu biliyoruz. Lacan psikanalizinde ise bu ilke çocuğun ilk olarak dil ile tanışması sırasında simgesel bilincin kendisine açılmasıdır. Bireyin dil ile tanışmasını toplumsal olarak düşündüğümüzde hakikatte kültür ile tanışması anlamına gelmektedir.

Dolayısıyla kültür, medeniyet ve o kültürün ürünleri ile dolayma giren bilinç hakikatte simgesel bir dil alanına geçmiş ve gerçeklik ilkesi ile tanışmıştır. İşte Mümtaz için dil alanı ve gerçeklik ilkesi İstanbul ve İstanbul imgesine bağlı olan kültürel ürünlerdir.

Mümtaz İstanbul'a gittikten sonra kayıp nesnesini, arzu ve yasalar arasında bir denge kurarak kültür, medeniyet, müzik ve Nuran üzerinden bulmaya çalışmış, bu şekilde parçalanmış benliğini birleştirmeye çalışmıştır.

Ancak ilk bölümde Mümtaz bütün bir özne olarak varlığı algılarken araya dil dahil hiçbir dolayım koymadan doğrudan algılamaktaydı. İstanbul'a ait bilincinde ise özne dış dünyayı algılarken arzularının arasına hemen dil dolayımı ve büyük baba yasasını koymaktadır. Şen, bu yapıyı

toplumsal bilinç olarak adlandırır ve toplumsal bilincinin annenin verdiği güveni vermediğini söyler (2018, s. 641).

Nitekim Mümtaz'ın, “şimdinin dilinden”, “tabiatın bize her taraftan ne diye ayrıldın, sefil ıstırapların oyuncuğu oldun, gel, bana dön, terkebime karış” demesi bu diyalektik gerilimi ifade eder (Tanpınar, 2019a, s. 35). Çünkü tabiattan ayrılmak hakikatte anneyi temsil eden mitik bilinçten ayrılmaktır. Toplumsal yapıya geçiş ile birlikte sefil ıstırapların oyuncuğu olan öznenin bu ifadesi de toplumsal bilince dair bir güven duyulmadığının ifadesidir.

O halde Mümtaz'ın anne imgesinin değiş tokuşu temelde doğadan kültüre geçmeyi ifade eden değişim olarak yorumlayabiliriz. Doğadan ayrılan insan da artık kendisini evrenin tepesinde hükümdar bir özne, dış dünyayı da öznenin karşısında yer alan öteki bir nesne olarak algılar. Mümtaz'ın bu bilince geçtikten sonra güvercinlerin güzel olmasının sebebini, “insana itaat etmeleri ve bunun sakat bir Tanrı olan insanın kendisine yapılan tek ibadet kaynağı” olarak görmesi dikkate değerdir (Tanpınar, 2019a, s. 48). Bu ifade hem doğadan kopuşu hem de doğadan kopan Aydınlanmacı davranış biçiminin doğaya karşı bakış tarzını ifade etmektedir. Hatta bu davranış biçimi kökü ilk dinlere kadar giden bir varlık kavrayışının modern estetik algıda rasyonalize edilmesidir. Nitekim Horkheimer bu düşüncenin İncil'in ilk bölümlerine kadar gittiğini, bütün yaratıkların insana boyun eğmesi gerektiği fikrinin Aydınlanmanın rasyonalist şeması ile ortak noktalarını aramaktadır (1998, s. 98).

Adorno ve Horkheimer, “bir canlının, laboratuvarın çileli yollarından kendileri değerli oldukları için değil, bilim adamı için değerli oldukları için geçtiklerini” söyleyerek pozitif bilimi eleştirir (2014, s. 28). Yani dış dünyadaki herhangi bir canlı ya da nesne sadece özne için değerlidir.

Mümtaz'ın bir varlığa güzellik vasfını tavsif etmesi ile onun insana itaat etmesi arasında kurduğu illiyet bu bakış açısının modern insanda estetik yansımasıdır. Varlıklar ancak bilimsel nesne olduğu müddetçe değerli, insana itaat ettiği müddetçe de güzeldir. Dolayısıyla Mümtaz'ın ikinci varlık algısı tabiattan ayrılıp kendisini mutlak bir özne olarak gören ve doğa üzerinde bir tahakküm kurma programına bağlı kalan Aydınlanmacı özneye yakındır.

Bu Aydınlanmacı özne *Saatleri Ayarlama Enstitüsünde*, Hayri İrdal'in saat nazariyesinde dikkate değer bir şekilde anlatılmıştır. Hayri İrdal, Abdülhamit devrinin neşesizliği ile öznelerin eşyalara bakış tarzı arasında bir ilişki kurar ve devrin neşesizliğinin vapur düdüklelerinin hüznünden belli

olduğunu söyler (Tanpınar, 2008, s. 15). Bu karşılaştırmanın ironisi ise insanların kâinatın sahibi olduğu için eşyanın da onlara uyması gerektiği fikridir. Hayri İrdal'ın saat ve devre hakim olan sosyal zaman arasında kurmuş olduğu alegori eşyanın, doğanın aynı Mümtaz'ın simgesel bilinci ile söylediği gibi insana tabi olmasının ironisine dayanır ve modern toplum ile Aydınlanmacı öznenin zaman ve toplum hakkındaki fikirlerini ortaya konar.

O halde bu imgesel değiş tokuşlarda ve dünyaya bakış tarzında temel karşıtlık birbirlerine zıt olan mitik ve Aydınlanmacı öznenin karşıtlığıdır. *Sahnenin Dışındakiler* adlı eserde de yine benzer semboller üzerinden bu karşıtlık anlatılmaktadır. Cemal isimli karakterin çocukluk günlerini geçirmiş olduğu Ege kasabası tıpkı Mümtaz gibi ilk anı, nirvanayı temsil etmektedir. Cemal de Mümtaz gibi bu ilk andan kopar ve dil ile gerçeklik ilkesini temsil eden İstanbul'a doğru yola çıkar. Ege ve Antalya'da verilen imgeler dış dünyadan alınmış fenomenler iken İstanbul'da verilen imgeler gerçekliği başka bir unsur üzerinden dolayımlayan resimler, yazmalar, kütüphaneler ve kültürel ürünlerdir. Tanpınar'ın iki had arasında gidip geldiğini söylemiş olduğu "eşik" işte bu iki varlık kavrayışı arasında yaşanan mücadelenin bir ürünüdür.

Nitekim ilk şiirlerinin imgesel düzlemi ile mitik dünya anlayışını gösteren Ege ve Antalya günleri ortak bir imgesel düzlemi içermektedir. İlk şiirlerinde dünya kökü kendisinde olan bir sarmaşıktır. Sarmaşık metaforu evreni ve nesneyi temsil ederken bu sarmaşığın kökünün, kişinin kendisinde olması öznenin ve nesnenin bir bütün olduğunu imgelemekte ve zihin ile dünyayı birbirinden ayırmayan bir varlık kavrayışının tezahürünü göstermektedir. Aynı şekilde Ege ve Antalya günlerinde Cemal ve Mümtaz'ın özne olarak tabiat ile ilişkileri yine özne ve nesnenin birbirinden ayrılmadığı bir şekilde verilmektedir. Nitekim ilk dönem varlık algısında Tanpınar için zaman yekparedir ve bütün varlıklar yerli yerindedir. Ancak Tanpınar'ın hem müstakil bir şiir olarak yazdığı hem de birçok romanının temel metaforlarından biri olan *Eşik* metaforu yerli yerinde olan, yekpare olan, özne ve nesnenin bir olduğu bilincin ayrılmasını ifade eder. Nitekim *Eşik* şiirinde zamanın sürekliliği içerisinde varlık olmak ya da olmamanın eşiklerinde iki hadde ayrılmış durumdadır (Tanpınar, 2018b, s. 65).

Tanpınar'ın bu şiirdeki motifi zamanı yekpare bir an olarak değil, olmak ya da olmamak, ölüm ve yaşam, özne ve nesne olarak düalist bir biçime sokmaktadır. Mümtaz'ın eşiği ise İstanbul'a gittikten sonra İhsan'ın bilinin kendisine içkin olduğu anda başlar. Dili ve düşünceyi ifade ediş tarzının İhsan'ın tarzına benzemesi ve onun repertuarını konuşması onun için bir eşiktir. Ancak eşik metaforunun diğer tarafı terk etmiş olduğu ya da terk ettiğini sandığı arkaik yani mitik

geçmiştir. Tanpınar'ın düşüncesinin bu şekilde ikiye bölünüşü zaten bizlere yekpare varlık algısından düalist bir varlık algısına geçişini göstermektedir.

Bu bağlamda Tanpınar'da teklikten çokluğa gidişin Descartes'tan modern Aydınlanma geleneklerine kadar aktarılan yaklaşımlar ile yorumlayabiliriz. Çünkü Cemal'in ve Mümtaz'ın ilk bilinci Descartes'ın imgesel ve beden kategorisi olarak sistemleştirdiği düşünceye tekabül ederken İstanbul'a geçiş ile ortaya çıkan bilinci zihin ve ruh olarak kavramsallaştırdığı düşünceye hitap etmektedir. Zaten Tanpınar'ın bu dönemdeki bilinci insanın us merkezli ve zihin merkezli yaşamını hiyerarşik olarak öne çıkartış tarzını ortaya koyar ve ilksel bilincini paranteze alan insanın bu gerilimle yaşadığı ruhsal mücadeleyi anlatır. Nitekim Tanpınar insanın, "her şeyi ölçtüğünü ve riyaziye sokarak iki kutup arasında gidip geldiğini" söyler (2019a, s. 74). Bu iki karşıt kutup arasındaki gerilimler, günahlar, korkular ise mit ile Aydınlanmacı özne arasındaki gerilimi bizlere göstermektedir.

Tek koşulu düşünmek olan ve her şeyi matematiğe sokan bilinç bu vasfı ile kendini diğer varlık alanlarından ayırarak hayatı yalnızca özne ile idare eder. Descartes'tan Pascal'a oradan Aydınlanmaya bütün sistem bütün saygınlığı düşüncede bulur ve bu saygınlığın mimarı olan özneyi utkular ve doğa üzerinde egemen kılar (Touraine, 2002, s. 61-62). Nitekim Tanpınar Huzur'da insanı, "aşkın nizamına karşı koyarak akıyla zamanın dışına karşı koyan ve geniş istihalenin ortasında bir istikrar istediği için kendiliğinden teşekkül etmiş bir şey" olarak tanımlar (2019a, s. 73). Ancak olmak ya da olmamak arasında hangi eşikte olduğunu bilemeyen, iki eşik arasında gerilim yaşayan Tanpınar'ın bu varlık algısını olumladığı söylenemez. Nitekim *Eşik* şiirinin ikincisinde "basma bu eşikte benim kalbim var" dediği eşik insanın aşkın nizamına akı ile karşı koyduğu bilince seslenmiş bir öznenin haykırışıdır. Nitekim Mümtaz da insanlığın ödediği diyetin şuurla var olmak olduğunun farkındadır (Tanpınar, 2019a, s. 74). İnsan modern çağdaki depresif haline büyük nehirden ayrıldıktan sonra gelmiştir. Mümtaz'ın büyük nehir dediği unsur Tanpınar'ın kalbinin olduğunu söylediği öteki eşiktir. Yani aşkın nizamının olduğu mitsel birliktir.

İstanbul'un temsil ettiği Aydınlanmacı bilince geçen Mümtaz akıl ve şuur ile bozulan mitsel birliğe tekrardan kavuşmak istemektedir ve akla bağla nizam ile aşka bağlı nizam arasındaki çelişkiyi şu şekilde dile getirmektedir:

"Akılın serhaddinin hiçbir aydınlığı gölgelemediği yerde kendi içinden aydınlık, pırıl pırıl tutuşan su nergisiyim. Ancak insan bunu diyeceği yerde, mademki düşünüyorum o halde varım mademki

duyuyorum o halde varım madem ki harp ediyorum o halde varım madem ki ıstırap çekiyorum o halde varım! Sefilim varım! Budalayım varım diyordu” (Tanpınar, 2019a, s. 75).

Görüldüğü gibi imgesel değişim ile aklın nizamına geçmek aşkın nizamını terk etmektir. Aşkın nizamı denilen şey ise büyük nehir ve mitsel bütünlüktür. Aydınlanmanın rasyonalist temellerinde bu imgesel ve doğa kategorileri olarak ötekileştirilen bölümdür. Düalist mekanizmanın öte tarafı da zihin ve öznedir. Mümtaz’ın aklın serhaddini terk edince tabiat ve doğa kategorileri ile bir araya gelme tasavvuru bu bağlamda önemlidir. Çünkü devreye akıl ve zihin daha doğrusu düşünme girince varlığı monatlara ayıran Aydınlanmacı bakış ortaya çıkmaktadır.

Tanpınar’ın sanatını kültür tarihsel bağlamda değerlendirdiğimizde de Mümtaz’ın ve Tanpınar’ın eşiklerinin hakikatte insanlığın mitsel bütünlüğünün logosa bağlı Aydınlanmacı dönemde parçalandığını gösteren bir yolculuk olarak değerlendirebiliriz. Yani Tanpınar’ın eşiği literatürde sıklıkla geçtiği gibi sadece bireysel ya da yerel sosyoloji bağlamında değil, evrensel bir meselenin sorunsallaştırılması bağlamında değerlendirilmeye muhtaçtır. Nitekim Mümtaz’ın arzularından birinin ilk cetlerinden bugüne kadar insanlığın hikayesini anlatma arzusu olmasını dış dünya hakkındaki kanaatlerinin değişim süreci ile paralel okursak aslında mitik devirden Aydınlanma devrine kadar insanın hikayesini kendi hayatına uyguladığını görürüz.

Hatta Tanpınar’ın sanatının genelinde bu izleği görebiliriz. Örneğin *Abdullah Efendi’nin Rüyalari* isimli hikâyede bu evrensel mesele alt kat kiracısı ve üst kat kiracısı arasında yaşanan gerilimler ile anlatılmıştır. Abdullah Efendi’nin ilksel doğasını temsil eden alt kat kiracısı bu doğanın tabiatına uygun olarak dünyayı haz ilkesi çerçevesinde algılayıp arzularını tatmin etmek ister. Ancak üst kat kiracısı gizli, mütecessis bütün her şeyi takip eder (Tanpınar, 2018a, s. 12). Abdullah Efendi hayatının bu sessiz seyircinin bakışları altında geçirdiğini söylemekte ve hayatın her lezzetinin bu seyircinin bakışları altında zehir kesildiğini ifade etmektedir. Abdullah Efendi’nin arzularını engelleyen bilinç tıpkı Mümtaz gibi aşkın nizamına karşı akıl ve şuurla karşı gelen bilinçtir.

“Akıl tikeli genelden çıkarma yetisidir” (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 116). Genel de evrensel ve toplumsal bilinç ile ilişkilidir. Tikel genelin içinden çıktığına göre aşk ve arzu da bireysel ve tikel olduğu için genelin içinden yani toplumsal olanın içinden çıkmaktadır. Abdullah Efendi’yi sürekli takip eden ve evin asıl sahibi olduğu söylenen, arzuya ulaşmasına engel olan üst kat kiracısı da o zaman daha önce de belirttiğimiz gibi süpergoyu temsil ettiği için genelin bir ifade biçimidir. Abdullah Efendi’nin arzuları, yani alt kat kiracısı olarak belirtmiş olduğu unsur ise ide

tekabül ettiğine göre temel çatışma nokta arzu ve yasa arasındadır. Yasalar geneli, arzular da tikeli temsil ettiğine göre Abdullah Efendi'nin içinde bulunduğu durum genelin etkisi altında şekillenen bilincin baskısıdır.

Nitekim Abdullah Efendi kendisinin hiçbir zaman aklın serhaddi dediğimiz bıçak sırtında bu kadar uzun uzadıya dolaşmadığını söyler (Tanpınar, 2018a, s. 20). Abdullah Efendi de Tanpınar'ın büyük nehir dediği mitsel bütünlükten ayrılmış ve ikiye bölünmüştür. Bir tarafta arzuların dünyası varken diğer tarafta arzular ile arada denge kurmaya çabalayan ama arzuları tamamen bastıran aklın dünyası vardır. Bu dünya içerisinde bilincin varlık arayışı matematiksel bir şekildedir. Çünkü matematik belirsiz olanı belirli kılabilir ve mutlağa ulaşmak için hem tarihsel anlatının hem de Aydınlanma düşüncesinin en önemli araçlarından bir tanesidir.

Nitekim Abdullah Efendi genelin ve akıl dolayımında gerçeklik ilkesinin etkisine geçtikten sonra dünyaya rakamlar çevresinden bakmaya başlar. Hatta “bu itiyat kafasını dünyanın en çabuk işleyen bir hesap makinesine çevirir. “Bütün hayatı için tesadüf ettiği rakamlar üzerinde ameliyeler yaparak hükümler çıkarır, kendi kendine saadetler vaat eder veya felaketler düşünürdü” (Tanpınar, 2018, s. 21).

Bu noktada Adorno ve Horkheimer'in, Aydınlanmanın düşünme ile matematiği bir tutup, düşünceyi mutlaklık mertebesine ulaştırdığını söylemesi dikkate değer bir yargıdır (2014, s. 45). Zira Abdullah Efendi gerçeklik ilkesinde iken aklın serhaddinde dolaşmakta ve zihni dünyaya bir hesap makinesi gibi bakmaktadır. Temel amacı mutlak kesinliğe ulaşip iki kere ikinin dört ettiği bir dünyada yaşamaktır. Ancak mitsel bütünlükte yekpare olan varlık Aydınlanmacı davranış biçiminde imgesel olanı ayırmış varlığa düalist bir biçimde bakarak bilinç yarılmasına neden olmuştur. Abdullah Efendi de bunun farkında olarak hikayenin sonlarında dünyayı bozan şeyin hakikatte zihin olduğunu fark etmiştir.

Sonuç olarak Abdullah Efendi'nin üst kat kiracısı ve alt kat kiracısı Aydınlanmanın rasyonalist temellerini ve dünyayı imge ve zihin olarak ayıran özne merkezli geleneklerin bir dışavurumu olmakta ve hem Tanpınar'ın hem de insanlık tarihinin mit ve Aydınlanmacı tin arasındaki eşiklerinden birini oluşturmaktadır.

Bu düalist yapıyı *Yaz Yağmuru* adlı hikâyede de görmekteyiz. Sabri'nin bir yağmur günü evine almış olduğu kadını izafe eden unsurlar hikâyede mitik imgeleme aittir. Bu bağlamda kadının,

“su, benim asıl unsurumdur” demesi önemlidir. Çünkü su dışı kategorileri çağrıştıran mitik imgeleme bağlı bir imajdır. Diğer taraftan da Sabri’nin kadın ile birlikte denizde geçirdiği anları düşünürken onu “denizden ziyade bir deniz mağarası gibi hatırlaması” bilinçdışından gelen arzuları yansıtan mitik bir imgelemin etkisinde olduğunu gösterir. Ancak diğer Tanpınar metinlerinde olduğu gibi Sabri’nin de arzularına ve bütünlük fikrine ulaştığını söyleyemeyiz. Bunu engelleyen diğer metinlerde olduğu gibi düalist mekanizmanın diğer ayağını temsil eden süperego ve gerçeklik ilkesidir. Zaten Sabri asıl sorunun kendi kafasının üretmiş olduğu ikilik olduğunu kabul eder. O 1944 yazında dünya kan ateş içerisindeyken arzuların peşinde dolaşmayı kültürel olarak etik bulmaz.

Arzu ve yasa arasındaki bu ahlaki mekanizmanın sembolik yönü ayrıca masanın üzerinde duran Karagöz ve Hacivat imgeleri ile de temsil edilir. Sabri kadını mitik bir dolayımında, haz ilkesi çerçevesinde her düşündüğü anda “dost gelenekten geldiğini ve onun tüm zihni hayatını paylaştığını” söylediği Karagöz ve Hacivat bir süperego ve bir iç ses gibi müdahale eder ve arzusunun gerçekleşmesine engel olur.

O halde *Yaz Yağmuru*’nun temel meselelerinden biri yine mitik imgelem ile Aydınlanmacı imgelem arasındaki gerilimdir. Şimdi aynı durumu *Geçmiş Zaman Elbiseleri* hikayesinde inceleyelim. Bu hikayedeki düalist zıtlık anlatıcının zihnindeki iki farklı kadının farklı imgelemleri ihtiva etmesi ile ortaya çıkmaktadır. Bu kadınlardan bir tanesi mitik bir retorik figüre bezenmiş Keti isimli Alman sarışın bir karakterdir. Anlatıcının hikâyenin başlangıcında amacı buluşmak için sözleştiği Keti adlı sarışın Alman kadınla buluşmaktır. Keti’nin burada tasviri dikkate değerdir:

“Keti bu akşam benim olacak. Ve onun her türlü yıldız parıltısından yapılmış acayip bir sanem gibi yatağımın içinde çıplak, hazza güleceği anı düşünerek sevincimden çıldırıyordum. Keti’nin büyük mavi gözleri, altın sarısı uzun saçları, sarışın bir rengi ve çok ölçülü, altın sarısı uzun saçları, sarışın bir rengi ve çok ölçülü, küçük artist hayatına rağmen çok bâkir bir vücudu vardı. (...) Böyle anlarında dar tül elbisesi içinde tıpkı cam akvaryumunda dolaşa bir balık kadar çıplak ve hayâsız vücuduyla sizi en zayıf ve kaba tarafınızdan yakalamağa çalışan bu alelâde kadın birdenbire mânasını değiştirir, unutulmuş fakat irsiyetin kim bilir nasıl esrarlı bir kanunuyla korkusu ve büyüü hâlâ içimizde en kuvvetli insiyak halinde yaşayan bir ilk cetler dininin yabancı, hoyrat ve çok dışı bir tanrısı olurdu” (Tanpınar, 2018a, s. 53).

Görüyoruz ki Keti, “dışı tanrı”, “esrarlı kanun”, “kaba taraf” gibi içgüdülere hitap eden ve insanlığın ilk devirlerini çağrıştıran mitik imajlar ile tasvir edilmiştir. Anlatıcı, hayatında tesadüfün büyük bir yeri olduğu için ilk olarak buluşma günü, ertelenmemesi için bir yere çıkmak

istememez. Geceyi evde geçirdiği gün rüyalar görür. Bu rüyalar arzu, haz, nizamsız muhayyile gibi kelime ve kelime grupları ile anlatılır.

Açıkça belli olduğu gibi rüya metaforu, rüyanın içindeki kelime gruplarının hazzı çağrıştırması ve Ketî'ye duyulan arzunun cinsellik boyutuna varması gibi unsurlar Ketî ve Ketî'ye ait anlatıcının zihnindeki imajların mitik bir imgelem ile kuşatılmış olduğunu görmemizi sağlar. Ancak bu hikâyede de anlatıcı karakter tıpkı Abdullah Efendi, Mümtaz, Cemal ve Sabri gibi istemiş olduğu mutlak doyuma, haz kategorisine açıkça söylemek gerekirse ilksel bütünlüğe ulaşamaz. Buna engel olan da görünürde arkadaşı tarafından kandırılması ve kumar oynattırılması olsa da bu parça hikâyede sadece ana yola giden bir araçtır. Asıl amaç ise bu kumarhaneden sonra bir kaza üzerine gözlerini Geçmiş Zaman Elbiseleri giyen bir kadının yanında açmasıdır.

İşte hikayedeki asıl zıtlık burada meydana gelmektedir. Geçmiş Zaman Elbiseleri giyen kadın ile Ketî arasında keskin bir zıtlık vardır. Ketî içgüdüleri ve dişiliği ile ön plana çıkarken Geçmiş Zaman Elbiseleri giyen kadın, hakikatte kocası olduğu adamı kendisine babası olarak tanıtan ve üstündeki geçmiş zaman elbiselerini zorla babası tarafından giydirildiğini iddia eden şizofren bir kadındır.

Bir kişinin bir kişiye elbisesini zorla giydirmesi ve bu takasın kocanın ya da babanın karısına ya da kızına yapması imgesel değiş tokuşta tekabül ettiği anlam bireyliğinin genelin etkisi altına koymaktır. Bireylik mitik bir hüviyet iken genellik Aydınlanmacı bir hüviyet olduğuna göre geçmiş zaman elbiselerini giyen kişinin genelin etkisine girmesi mitik hüviyetinin kısıtlanması demektir.

Anlatıcının gerçekte mitik anlamın kendisini temsil eden Ketî'ye yani arzuya ulaşamaması ve genelin etkisi altında olan geçmiş zaman elbiseleri giyen kadın arasında dolayımlanması da en baştan beri anlattığımız varlığın düalist olarak dışavurumudur.

Tanpınar'da düalist yapıya geçiş öteki üzerinden kurulan öznenin dönüştürücü etkisinden de kaynaklanır. Tarihsel düalizm ortaya çıkmadan birlik içinde olan özne önce de dediğimiz gibi dil öncesindedir. Dil sonrasına geçmek de Lacan'ın aynı zamanda ayna evresine geçmek demektir. Kişi kendisini aynada gördükten sonra ötekinin de bilincine varır ve öteki üzerinden kendisini kurar. Mümtaz ve Cemal'in kendilerini öteki üzerinden kurdukları düalist mekanizma İhsan üzerinden işler. İhsan toplumsal bilincin, özneyi kuran ötekinin ve varlık ile diyalogu sınırlandırıp

aşkın bir düzleme geçmeyi sağlayan bilincin sembolik temsilcisidir. İhsan'ın diline içkin olan Mümtaz ve Cemal'in de düşünmüş olduğu fikirler artık tabiat, cinsellik, tensellik gibi içgüdüsel ve doğaya ait kategoriler değil, cemaat, akıl, sorumluluk vasfı, devam fikri gibi kültürel ve aşkın alana hitap eden düşüncelerdir.

En nihayetinde bu imgesel değiş tokuşların sonucu olarak Tanpınar'ın kullanmış olduğu dil ve o dile tasarruf biçimi de değişiklik göstermektedir. İlk dikkat etmemiz gereken nokta Tanpınar'ın ilk bölümlerde kullanmış olduğu söz varlığı, benzetmeler, sıfatlar, nesnelere ve o nesnelere yüklenen anlamlar ile ikinci bilinç evresindeki farklardır. Tanpınar mitik bilincini ortaya koyduğu bölümlerde kullanmış olduğu yapılar genellikle dış dünyadan alınmış ve doğaya bağlı isimlerdir. Bu bağlamda şu örnek dikkate değer:

“Her gün bir iki vapur ve bir tığın deve ve mekkârenin taşıdığı yükler, yolcular, evlerinin karşısındaki otelin önüne indiriliyor, denklemler açılıyor, tekrar yükleniyor, çivileniyor, tahta sandıklara maden kuşaklar vuruluyor, yolcular kapının önündeki iskemlelere oturup konuşuyorlar, pencerelerden bir fütürist tablo gibi sade göz, sade kulak veecessüs, yahut arzulu kadın başları uzanıyor, arsız İtalyan neferleri işsizlikten kapıların önündeki çocuklarla saatlerce oynuyorlar, caromio diye diye onları çağırıyorlar, fırınlara, ev hanımlarının yaptıkları börek, baklava tepsilerini taşıyorlar, biraz arsızlık edip de azarlandığı zamanlarda pek mahcup olmuş gibi başlarını eğiyorlar ve arka sokaktan dolaşım gelmek için sırta sırta uzaklaşıyorlardı. Debboyun önünde dünyanın en sulhperver hayvanlarına, iri develere güreş yaptırıyor, tabiatın bu ölçüsüz ve sakin mahluklarını insan aklına uymuş görmekle herkes mesut oluyordu. Geceleri kız, erkek, çocuklar şarampole, daha başka taraflara ay ışığında ve zifiri karanlıkta evlerinin bahçesine su bağlamağa gidiyordu. Hülâsa, hayat dar, fakat tabiat geniş ve munisti” (Tanpınar, 2019a, s. 33).

“Mümtaz, o günü çok iyi hatırlardı. Her taraf güneş içindeydi. Aydınlik evlerin tahta duvarlarında, kiremitler üstünde, bembeyaz şosedeye ve yol ağızlarından ikide bir karşılarına çıkan deniz parçalarında, eski camiin sarı boyalı duvarlarında, mezarlığın küçük ve tozlu ağaçlarında, sivri taşlarında, dönüştür bir aylık arkadaşlarını oynar gördüğü yıkık kale bedenlerinde, her tarafta billür sazlarını kurmuş, acayip, sâri her şeyi yenen hayat şarkısını söylüyordu... Arılar, sinekler, küçük sokak kedileri, oturdukları evin önünü benimseyen köpek, her, her tarafa dağılmış güvercinler, herkes ve her şey bu musikiden, bu davetten sarhoştur” (Tanpınar, 2019a, s. 39-40).

Görüldüğü gibi bu iki paragrafta dış dünyadaki nesnelere ve o nesnelere özenin yüklemiş olduğu anlam Tanpınar poetikasının başındaki kökü kendisinde bir sarmaşık olan dünya portresine uygun bir şekilde biçimlendirilmiştir. Bununla beraber Tanpınar poetikasında yoğun olarak kullanılan ve üslubunun karakteristik hususiyetlerini belirten sıfat ve mecazi yapısı kendi üslup frekansına göre daha azdır.

Nitekim ilk paragraflar sıfatlardan ziyade, tek tek tabiattaki “deve”, “vapur”, “mekkârenin taşıdığı yükler”, “sokaktaki hayvanlar”, “insanlar” gibi somut isimler ön plana çıkmaktadır. Umumiyetle varlığı bir arada düşünen ve varlığı bir an içinde dondurmaya amaçlayan isim tamlamaları vardır. Kullanılan sıfatlar ise bir ismin niteliğini mecaz yolu ile değiştirme amacından ziyade dekoru

sağlamak ve durumu somutlaştırmak için kullanılmaktadır. Şimdi vereceğimiz alıntı ise Mümtaz'ın kültürel bilincin etkisi altında olduğu parafklar olup yukarıda vermiş olduğumuz ilksel bilincine ait paragraflar ile arasında dil, imaj ve sembol yönünde farklılıklar vardır.

“Hemen her şey teker teker ayı kabul ediyordu. Adeta kadınca bir insiyakla, “Gel, beni değiştir, başka bir şey yap, yaprağımı parlat, gölgemi daha sert ve karanlık bir madene çevir...” diyordu. Ve onu derisinden, kabuğundan, yüzünden içeriye doğru çekiyor, benliğine almağa çalışıyordu. Nuran'ın yüzü billür bir kâse gibi bu parıltıyla doluydu. Yanı başlarından geçen sandalın kürekleri elmadan yapılmış eşyanın parıltısıyla suya dalıp çıkıyordu. Evet, kâinat ortasından bölünmüş bir meyve idi ve ay onun, her şeyi etrafında toplayan çekirdeğine benziyordu” (Tanpınar, 2019a, s. 197).

“Masmavi bir dünya içindeydiler. Buğulu, şeffaf bir mavilik, sonra benek benek, yaprak yaprak dağılan, geniş oldukları hâlinde akan bir altın yağması. Yüzlerce görünmeyen ağzın üflediği ney nağmeleri ve onun etrafında bu musikiyle beraber büyüyen, değişen, ilerleyen sessizlik. ... Ve ay hepsinin ortasında bozulmağa başlayan bir meyvenin çekirdeği gibi, olgunluğunun son anlarını yaşıyan bu ihtişamı kendi etrafında topluyordu. Garip bir saltanatı bu. Her şey ona kendini açıyor, nizamını kabul ediyor ve bu nizam her şeyi içinden değiştiriyordu, hepsini birden büyük, esrarlı bir varlığın rüyası yapıyordu” (Tanpınar, 2019a, s. 198).

Bu tasvirde Tanpınar'ın ilksel bilinçten kopuşunun karakteristik özelliklerini görürüz. İlk dikkat çektiğimiz unsur dilin kullanım biçimidir. Bir gecenin tasvir edildiği bu parçalarda dış dünyadaki nesnelere ve Nuran merkez imge olan ayın etkisi altında şekillenmektedir. Tanpınar bir ay gecesini tasvir ederken ilk bilincinden farklı bir biçimde dış dünyadaki nesnelere merkezi bir imgenin etrafının niteliklerini onlara yükleyerek değiştirir. Bu da dış dünyadaki varlıkların kendileri olarak değil, öznenin bilincinde şekillenen bir tasarımlar dünyası etkisi altında olduğunu göstermektedir. İşte bu Tanpınar'ın sıfat ve mecazlarla kurmuş olduğu karakteristik üslubunun özelliklerindedir. Diğer dikkat çekmemiz gereken unsur ise parçalarda yer alan imgelerin mitik özelliklere sahip imgeler oluşudur. Mümtaz'ın ilk bilincinde de yer alan bu imgeler yaşamış olduğu imgesel kopuşu dil üzerinden aşmaya çalışarak bütünlüğe ulaşmaya çalışır. Ancak tam da kullanmış olduğu dilin yapısının aşkın ve tasarımlar dünyasına hitap etmesinden dolayı birlik sağlanamaz ve Tanpınar poetikasının asıl sorunlarından birisi burada ortaya çıkar.

Şimdi ilk olarak bu metindeki imgelerin tekabül ettiği anlamlara temas etmemiz gerekir. Odacı ayın, “insan tarafından kirletilmemiş bir nesne olduğunu” belirtir (2007, s. 77). İnsan tarafından kirletilmemiş nesnenin anlamı sadece insanın o zamanlarda erişemediği ve disipline etmediği bir nesne değil, aynı zamanda insan zihni tarafından kültüre edilmemiş ve zihin tarafından dolayım lanmamış bir nesne olması sebebiyle önemlidir. Nuran'ın yüzünün de bir “billür kâseye benzetilmesi sebebiyle kurulan benzerlik ilişkisini, kadın ve ayın aynı imgesel kategoride değerlendirildiğini düşündüğümüzde mitik bir figüratifliğe sahip olduğunu anlarız. Bu bağlamda çevredeki unsurların ve bütün tabiatın aya, “gel beni değiştir”, “başka bir şey yap” gibi ifadeler

kullanmaları ayın mitik dönemin ana Tanrıçasının imgesi şeklinde canlandırıldığı çıkarımını yapmamızı sağlar. Öte yandan Nuran'ın dolaylı olarak benzetildiği ay imgesinin Tanrıçalık vasfını Tanpınar'ın diğer kadın imgelerindeki Tanrıçalık vasfı ile düşündüğümüzde dediğimiz mitik hüviyetleri kanıtlanır.

İlk bakışta mitik bir sembolik ağa girdiğimizi hissettiren bu parçadaki dilsel değiş tokuş ise hakikatte mitik dolayımın sakatlanmasını ifade eder. Mitik bilince ait olan parçalarda varlık ve dış dünya herhangi bir aracı olmadan özne ve nesne ile birbirine uyum içerisinde verilmiştir. Bu parçalarda ise varlık doğrudan, bir aracı olmadan değil, kendisine, kendisinin niteliğini değiştiren dolayimler aracılığıyla verilmektedir. Ay bütün atmosfere hakimdir. Varlığın niteliklerini değiştirme gücüne sahiptir. Bütün varlıklar kendisine benzetilmekte ve kendi öz niteliklerinden kendi iradeleriyle soyutlanmak istemektedirler. İlk bölümdeki dış dünyayı düşündüğümüzde tek tek somut isimler ve nesnelere vardı. Yani Schopenhauer'ın (2009) bireysellik prensibinde olduğu gibi tek tek nitelikleri ve nicelikleri ile vardır ve zihin olmadan da vardırlar. Onlar ile neden ve sonuç yasaları çerçevesinde doğrudan diyaloga girebiliriz. Ancak ay tasvirindeki dünya algısında tasarımlar ile algılanan bir dünya vardır. Bu düşüncede dünya, insan algısı olmadan kavranılamaz. Onun veri akışı us ile ilgilidir. Dolayısıyla ikincildir. Tanpınar'ın mitik bilincinde varlığın ve tabiatın betimlenmesinde doğadaki varlık özne olmasa da vardır. Bu paragraflardaki bilince baktığımızda ise tabiatın, ayın kendisini karanlık bir maddeye çevirmesinden anlıyoruz ki ay doğada kendi başına var olan bir imge olarak algılanmaz. Çünkü biz bir maddeye karanlık vasfını veriyorsak nesne bir zihnin, bir öznenin dolayımına girmiştir. Yani doğada biz bir şeyi karanlık bir madde olarak adlandırıyorsak o maddeye vasıf verecek bir yetiye sahip olduğumuzdan dolaydır. Ya da Nuran'ın yüzüne billûr bir kâse diyor, hatta billûr bir kâseyi aya benzediği için kadın ile ay arasında bir illiyet kuruyorsak dünyayı bireysel olarak değil, tasarımlarla, açıkça söylemek gerekirse idealist bir bakış ile algılıyoruz demektir. İşte mecazi dünya, mecazi varlık görüşü ve sıfat kullanımının temel mantığı buna dayanır.

İkiye bölünmüş olan bir meyve olarak tasvir edilen kâinatın bölünmüşlüğü ise varlığın özü ve çekirdeği olarak tasvir edilen ay ile birleştirilmeye çalışılmıştır. Nuran'ın yüzünün tasvirindeki imgenin de aya benzemesi hakikatte kâinatın özünü birleştirecek olan şeyin kadın olacağını imgeleyen bir unsuru çağrıştırmaktadır.

Ancak Tanpınar'ın dile karşı bu tasarruf biçimi sadece kâinatı birleştirmeye muktedir olamayan bir özneyi değil, aynı zamanda özneyi kâinatın parçalanmasının sebebine dönüştürür. Burada

varlık doğrudan, bir aracı olmadan değil, kendisine, kendisinin niteliğini değiştiren dolayimler aracılığıyla verilmektedir. Ay imgesinin değeri, nesnenin kendi tabiatındaki değeri değil, Nuran'ın yüzünü aydınlattığı, Nuran'a benzediği yani bir nesneden başka bir nesneye yüklediği özelliklerden gelir. Bu da öznenin tabiatındaki herhangi bir varlık ile kendisini bütünleştirme yönündeki en büyük engeldir. Yani pragmatistik düşünce dilsel dolayım içerisine girince mecazi bir sistem şeklinde açığa çıkmakta ve nesne kendi özsel değerinden uzaklaşmaktadır. Varlığın bütünselliğine ulaşmaya çalışan Tanpınar'ın aradığı bütünlüğe ulaşmamasının sebeplerinden birisi de zaten çıkmış olduğu yolun hatalı olmasından kaynaklanır.

Nitekim Derrida'nın söz ve yazı ayrımını temel aldığımızda yazı söylenenden koptuğu için gerçeği bize ilk elden vermez (2017, s. 26). Hatta dilin kendisi zaten bir mecazi yapıdır ki yazı sistemine girdiğinde bir hakikat arayışında bulunmak dilin doğası gereği mümkün değildir.

O halde Derrida'nın, dilin kendisinin bile mecazi yapıda olması sebebiyle hakikatin mümkün olmadığını imgeleyen yaklaşımında Tanpınar'ın dolaylı dili kullanması sadece varlıkta açılan gediği daha da derinleştirir. Dolayısıyla varlığı dolaysız olarak algıladığı ilk bölümlerdeki tabiat imgesinin özneye “geniş ve munis” görünmesi ile bu bölümlerde kâinatın “ikiye bölünmüş bir meyve” gibi görünmesinin asıl sebebi varlığı dolaylı yoldan arayan Aydınlanmacı ve kültürel bilinçtir.

Nitekim verdiğimiz metnin ikinci paragrafında da etrafı aydınlatmış olan ay artık “bozulmaya başlayan bir meyvenin çekirdeği olarak olgunluğunun son anlarını” yaşamaktadır. Bu benzetme sadece ayın ortadan kalkışını ifade eden bir görüntü imajı değil, aynı zamanda mitsel bütünlüğün parçalanmış olduğunu göstermektedir. Nitekim Mümtaz, “bu alemde yaratılışın kemerinin üzerimize kapandığını ve artık tek bir âlemin parçası olduğumuzu söylemektedir” (Tanpınar, 2019a, s. 198). Yaratılışın kemerinin üzerimize kapanması mitik embriyo ve nirvana anı olan cennet imgesinden çıktığımızı imgelemektedir. Bu yönüyle şimdiye kadar insanoğlu tarafından kirletilmemiş bir imge olan ayın son saltanatını yaşadığını ve mitik bütünselliğin sakatlanmış olduğunu anlarız.

Zaten dediğimiz gibi Mümtaz'ın İstanbul'a gidişi ile birlikte kullanmış olduğu bu idealist dil varlığı mitik olarak değil logosa bağlı bir bilinçle algıladığının ifadesidir. Nitekim Mümtaz yaşamış olduğu imgesel kopuşlardan sonra kaybetmiş olduğu bütünlük algısını kültürel alan üzerinde telafi etmeye çalışır. Hakikatte Mümtaz bilinçdışının yaratmadaki rolünü fark etmiştir.

Bilincin doğrudan aktaramadığı, babanın ve babayı temsil eden süperegonun engel olduğu haz ilkesini kültürel ürünler üzerindeki mecazi yaratmalarla açıkça söylemek gerekirse bir nevroz ile aşmak istemektedir. Ancak yazı sisteminin ve dilsel yapının doğası gereği süperegonun ve babalık bilincinin temsilcisi oğulların zihninde mecazi sistem üzerinden dolayımlanır. En nihayetinde bilinçdışıdaki hazza ulaşmak için yapılması gereken yegâne şey babanın kendisine dönüşmektir. Mümtaz da kendi dönüştürücü öznesi olan İhsan'ın bilinci ile konuşur.

İhsan'ın bilinci de kültürel, aşkın ve mecazi dil ile dolayım halinde olduğu için Mümtaz terk etmiş olduğu mitik bütünselliğini söylencesel hüviyetini bastıran İhsan'ın bilinci ve dili üzerinden dolayımlandırır. Mümtaz'ın bu dili tevarüs etmesi kendi baba imgesine sadık kaldığını gösterir. Nitekim varlığın mitik yanını temsil eden Suat, Mümtaz'ı bir şeyi öbürüne benzetmeden konuşamadığı için ve bu huylar yüzünden meseleyi giriftleştirdikleri hususunda eleştirir (Tanpınar, 2019a, s. 409). Kültür tarihsel olarak bu motif babanın dilinin konuşmak, geçmişin simgesel yükünü taşımaktır. Kendi yıkılmış olduğu simgesel yapının yerine düzeni sağlamak için babanın rolüne bürünmektir.

Mümtaz artık bireysel olarak gerçekliğe kolektif olarak Aydınlanmaya geçmiştir. Hakikatte bu erginliğe geçiş demektir. Erginliğe geçiş de rasyonalizm ve realite ile bir ilişki kurmak demektir. Zaten Mümtaz bu dönemde ilk bölümdeki gibi içgüdüleri ve insiyakları ile hareket eden adam değil, hayat karşısında akli ve şuuru ile hareket eden bir adamdır. Nitekim Nuran ile ilişkisinde, Nuran'ın Mümtaz için şu söyledikleri dikkate değerdir: “Yaşına rağmen büyük ve kuvvetliydi. Herkesten değişik, her şeye meydan okuyan bir hâli vardı. Hayat karşısında bir düşüncenin adamı olmak kudretini gösterebiliyordu” (Tanpınar, 2019a, s. 195). Nuran'ın Mümtaz'a bu bakışından anlıyoruz ki Mümtaz'ın dış dünya ve yaşam ile ilişkisi düşünce ve akıl ideası çevresinden şekillenmektedir. Her şeye akli ile meydan okuması da Mümtaz'ın Odysseus'un Aydınlanmacı davranış biçimi olan egosunu bizlere hatırlatır.

Mümtaz'ın evreni dolayimsız ve doğrudan algıladığı bilinçten çıkararak dolayımlı ve mecazi bir şekilde algılaması ise var olanı ve dış dünyayı kültürel fenomenlere ait simgesel bir bilinç ile kurma amacıyladır. Ancak Şen'e göre bu bakış tarzı varlık ile diyalogu sınırlandırmak demektir. Şen bunu psikanalitik olarak öznenin kurulumu ile ilişkilendirir (2018, s. 639).

Öznenin kurulumu teorik bölümde Aydınlanmacı tine içkin olan insani yaşamın ve insani yaşamın formlarına uygun bir kurguyla şekillenir. “İçimizde yaşam boyunca ulaşılmak istenen bir

bilinçdışı arzu vardır. Ancak insan bu arzudan koptukça, arzuya ulaşamadıkça ontik bir boşlukta sallanır. Bu ontik boşluğu kapatmak için de insan dünyadan el ayak çeker ve ruhsal dünya içine gömülür” (Şen, 2018, s. 639). Ontik boşluğu doldurmak için insanın dünyadan el ayak çekmesinin şeması teolojiden Protestan etiğine, kapitalizmin çalışma etiğinden bireyciliğe kadar bütün kültürel yapının ortak noktasıdır.

Teolojinin doğadan kopması dış dünyanın, organik tabakanın geçici olduğu ve bundan dolayı varlığın özünün aşkın bir noktada konumlandığı inancına dayanırken Protestan etiği ve çalışmanın etiği dünyanın nimetlerini iş hayatı, rasyonel emek gücü, kitle ve kültür endüstrisi uğruna feda eder. Bireycilik ise haz ilkesine karşı kulaklarını kapatıp egosunu kurtarmaya çalışan Odysseus’un ve doğaya pragmatistik bir şekilde yaklaşan Robinson Crusoe’nun hikayesidir.

Hepsinin temelinde doğadan kopma, zamana koşma ve iradesi ile nesnesini karşısına alan insan tipi vardır. Biz bu ortak noktayı Aydınlanmacı davranış bir davranış biçimi olarak kavramsallaştırıyoruz. Yani Mümtaz bu devirde hakikatte kulaklarını sirenlerin sesine kapamış Odysseus’un Aydınlanmacı bilinci ile hareket eder. Tıpkı Odysseus’un dış dünyayı paranteze alıp özgürlük ve sonsuzluk mücadelesinde aşkına açılması gibi Mümtaz da ilk bölümdeki dış dünyayı ve ona ait imgeleri paranteze alarak varlığını aşkın bir kategoride kurar. O halde Şen’in, Tanpınar’ın, “zamanın dışına çıkmak” metaforu ile söylediği varlık ile diyalogu sınırlandırma bu Aydınlanmacı davranış biçimini ortaya çıkarır.

Alıntıladığımız paragraflardaki farklar bir tarafta fenomenler ile ilişkinin öznenin saf akıl ile algılayabilecek düzeyde olması iken diğer tarafta fenomenlerden ziyade aşkın bir tabakayı pratik bir akıl düzeyinde algılar. Öznenin kurulumu da pratik akıl ile algılanan düzeyde gerçekleşir. Çünkü pratik akıl ile algılanan unsurlar öznenin öteki üzerinden kendisini tanımlayabildiği unsurlardır. Cafer Şen bunu “insanlaşmanın kurucu jesti” olarak kavramsal düzeye oturtur (2018, s. 640).

Biz de insani hayatın başlangıcına dair yorumlar kısmında Aydınlanmacı tin ile insani hayatın başlangıcının psikolojik ve sosyolojik kökenlerine dair bazı çıkarımlar elde etmiştik. Cafer Şen’in söylediği, Tanpınar’ın varlıkla diyalogu sınırlaması ve dünyadan kopuş da bununla ilişkili bir durum olup doğadan feragat eden Aydınlanmacı bilincin bir hikayesidir. O halde Tanpınar’ın ilk bilincinden kopuş yaşamasını sağlayan imgesel ve dilsel değiş tokuşların temelini haz ve

içgüdü merkezli bir dünyadan us merkezli Aydınlanmacı bir dünyaya geçiş olduğunu anlamış durumdayız.

Tanpınar'ın kadın imgelerinde ve Tanpınar'ın kadın ile ilişkisinde de aynı dönüşümün izlerini görmekteyiz. Özellikle mitik bilince ait metinlerinde kadın imgesi maddi olarak duyuşal ve tensel ilişki ile ele alınmakta, bu bağlamda da kadınla ilişkisi mitik bilince ait haz ilkesi dolayımında gerçekleşmekteydi. Us merkezli dünyaya geçtikten sonra ise kadın ile ilişkisi de cinsellik, haz ilkesi, duyuşal boyut katmanlarından çıkarak kültürel bir boyut kazanmaktadır. Nitekim Julian Rentzsch, Mümtaz'ın bedensel zevklere aç olduğunu söylerken onun akıl, bilgi ve kültür etkisi altında aydınlanmış bir görünüme geçtiğini ifade etmektedir (2018, s. 323-324).

Bu bağlamda Nuran'a değinmek gerekmektedir. Mümtaz'a göre iki Nuran vardır. Bir tanesi Mahur Beste tarafından dolayımlanan ve Mahur Beste'nin ilksel acısı ile imgesini irsî olarak tevarüs etmiş ilk Nuran'dır. Bu Nuran onun için hayatın öz kaynağıdır. Diğer tarafta ise hislerinden ziyade akli ile yaşayan Nuran vardır.

Bu iki karşıt karakter olarak ortaya çıkan Nuran yine insanın mitik doğası ile Aydınlanmacı doğası arasındaki karşıtlığı göstermektedir. Hislerinden ziyade akli ile yaşayan Nuran hayatında vermiş olduğu tüm kararlarda arzularını değil, hayatın kendisinin oluşturduğu realiteyi seçmek zorundadır. Ondan dolayı Nuran sadece cinsel değil, aynı zamanda duyuşal bir ilişki içerisine girmekten bile çekinir. Mümtaz ile ilişkileri de ilk bölümde Mümtaz'ın zihninde dolayımlanan arzuları ile hareket eden kadın değil, akıl ve şuur ile hareket eden kadın görüntüsü vardır.

Sadece Nuran'ın karakteri değil, Mümtaz'ın Nuran'a bakışı da kültür tarihinde ussal bir anlama sahip olan imajlar ile verilmektedir. Örneğin, Nuran'ın eski eşi Fahir'in Nuran'ı ruhen beslememesi üzerine anlatıcının bakışı dikkate değerdir:

“Tehlikeli denecek derecede zengin, her ihtimale gebe, her mânasında velüt bir kadınlık hayatı, bakımsız bir tarla gibi sırf kendisini işleyecek erkeğin yokluğundan yarı hülya yarı verimsizliğin bütün sebeplerini kendisinde gören bir aşâğılık duygusu içinde gidiyordu” (Tanpınar, 2019a, s. 80).

Bu paragrafta erkeğin kadını ruhen doyurmasını bakımsız bir tarla ile ilişkilendirmiştir. Tarla ve toprak metaforu hem mitik imgelemdeki Ana Tanrıça, Toprak Ana gibi mitik imgelemden hem de doğurganlık vasfından ötürü dişil bir konumda yer alması doğaldır. Ancak anlatıcının zihninde tarlayı işleyecek bir erkeğin yokluğunda kadının bakımsız olması dişil imajın fallik uygarlık

tarafından erilleştirildiğini gösterir. Nitekim Berktaş'a göre, "ataerkil sistemlerde, toprağın Ana Tanrıça ve onun cisimleşmesi olan kadınla kurulan olumlu ve kuşatıcı anlamı kaybolurken, bunun yerini toprağın cansız madde ile özdeşleştirilip yaratıcılıktan yoksun bırakılması alır" (2012, s. 58). Bu durumun kökeni tarım devrimi ile doğanın ve toprağın rasyonel amaçlarla kullanılmasından özneyi tüm evrenin merkezine yerleştiren Aydınlanmaya kadar uzanır. Anlatıcının Nuran'a bakışına baktığımızda da bakımsız tarlaya benzeyen kadının ruhen bir doyuma ulaşmadığı vurgulanmıştır. Ruhen doyuma ulaşmaması da doğurganlık ve cinsellik gibi olumlu ve kuşatıcı anlamdan ziyade cansız ve inorganik bir madde ile ilişki içinde olması demektir.

Nitekim Mümtaz'ın Nuran ile ilişkisi neredeyse tamamen ruhi bir boyutta yaşanır. Yaşadıkları ilişki İstanbul'un ve süperegönün vermiş olduğu sınırlar dahilinde kültürel ve aşkın bir evrende gerçekleşmektedir. Mümtaz, Nuran ile birlikte olduğu yaz aylarında İstanbul'un tarihi semtlerini ve bu semtlerde var olan sanat eserlerinin arasında dolaşır. İlk buluşmalarında zihnine gelen simgesel unsurlar İstanbul'un tarihi semtleri ve onun temsil ettiği anlamlardır. Ancak dediğimiz gibi Mümtaz'ın dile ve imgeye temas ediş tarzı varlıktan ve realiteden insanı koparan bir bilince içkindir. Hatta Mümtaz'ın varlık anlayışı doğrudan tabiatın kendi zihninde dolayımının benzetme ve mecaz üzerinde kurulmasından kaynaklanır.

Dolayısıyla Nuran ile olan ilişkisinde hiçbir dürtüsel yaşama ve maddi yaşama ait unsura yer verilmez. Mümtaz Nuran'ı doğrudan keşfetmeye çalışmaz, dolaylı olarak mecaz, sembol, benzetme ve kültüre edilmiş tabiat üzerinden izler. Hakikatte Mümtaz tarlasını iyi işlemeye çalışan bir erkektir. Bu işin karşılığında da tarlanın ruhi bir doyuma ulaşması gerekmektedir. Bir tarla olarak Nuran ise bu vesileyle içgüdüsel hüviyetlerinden soyutlanmış ve kendisine ruhi idealar yoluyla bakılmaya başlanmıştır. Mümtaz bu atmosferde kendisini hissettiğini eşyanın miracına vardığını hisseder ve tinsel yükselişini sürdürür. Hatta Nuran ile yaşamış olduğu günlerde beden ile ruhun ilk defa birbirlerine bu kadar yaklaştığını söylemektedir (Tanpınar, 2019a, s. 121).

Ancak Mümtaz beden ile zihnin birbirlerine yakın olduğunu hissetmesine rağmen birleştiremez. Hakikatte bu birleşmeye engel olan şey varlığı ikincil olan mecazlar arasından görmesidir. Nitekim Nuran'ın kendisini gerçekten isteyip istemediğinden emin olamaz ve durumunu "karanlıkta gerilmiş bir ipe ayağı dolanmış insan" benzetmesi ile tarif eder. Başka bir buluşmada da Mümtaz, Nuran'ı yine simgesel dil ve kültür aracılığıyla algılar ve tarlayı ruhen mutlu etmek

ister. Önceki buluşmada olduğu gibi kendisini ömrün ve eşyanın miracında olarak yorumlar. Bu sefer anlatıcı bilinç araya girerek Mümtaz'ın, "hayatın gafili olduğunu" söyleyerek varlığı dolaylı olarak algılamasının bütünlüğü sağlayamadığı imgeler (Tanpınar, 2019a, s. 150).

O halde diyebiliriz modern düşüncenin imgelemde beden ve ruh olarak ikiye ayırmış olduğu varlığı Mümtaz bir transformasyon ile birleştirmeye çalışmaktadır. Bu transformasyon normalde organik olarak dolaymlanan ve duyuşsal bir ilişki ile düşünölen kadını kültür ve simgesel alan üzerinden görerek birleştirmeye çalışmasıdır. Bu suretle Tanpınar'da kadın imgesinin kültürel evren ve gerçeklik ilkesi etkisiyle duyuşsal ve tensel bir hüviyetten ussal bir hüviyete doğru geçiş yaptığını, doğal olan tenselliğın kültüre edildiğini söyleyebiliriz. Cinselliğın kültüre edilmesi ise hakikatte kişinin kendi baba motifine bağılı kalmasıdır. Çünkü babanın ölümünden sonra günah motifi ve cinsel ilişki süperegounun taşıyıcısı olan dil ve kültürel kuruma teslim edilir. Bu şekilde tarih öncesi Semitik baba motifi seküler bir şekilde varlığını devam ettirir. Bu kurumlar ve kültürel yapı babanın varisi olarak faaliyet gösterir. Aydınlanmış dünyada bu şekilde kadın erkek ilişkisi ve aşk da araçsal bir konuma gelir. Bu bağlamda, "Zihin ile beden, ölçüşüz burjuva libertinlerin talep ettikleri gibi, gerçeklikte birbirinden ayrılır. (...) İnsanın Dekartçı biçimde düşünölen ve yer kaplayan tözlere bölünmesinde içkin olarak yer alan kaçınılmaz yargı, burada bütün açıklığıyla romantik aşkın yok edilmesi olarak dile getirilir" (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 147-148).

Mümtaz ve Nuran'ın ilişkisinde de baba kültürünü temsil eden zihin kendisini kültür üzerinde idealize eder ve bedene ait tüm kategoriler varlığın öteki yüzünü temsil eder. Nitekim Mümtaz ve Nuran birlikte gezinirken Boğazı mı birbirlerini mi sevdikleri hususunda kararsızdırlar (Tanpınar, 2019a, s. 219). Çünkü baba ile özdeşleşme tarih öncesindeki haz ilkesini ancak simgesel bir bilinci temsil eden kültür ürünleri üstünden göstermektedir. İlk bölümdeki cinsellik, haz ve arzu artık temsilcisinin kendisi olduğu baba ile özdeşleşmiş, romantik aşk Descartes'ın düalizminde olduğu gibi zihin ve beden arasında tercihe zorlanmışır. Mümtaz ve Nuran'ın aşkı ise kültürel ürünler üzerinden geçtiğine göre zihin dolayımında bir aşkın tabakada işlenmektedir. İşte bundan dolayıdır ki insan Mümtaz'a karanlıkta ayağı ipe gerinmiş bir insan olarak görünmektedir.

Aynı durum *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'nda da ortaya çıkar. Abdullah Efendi modern bireyin toplum ve uygarlık içerisinde yaşamış olduğu şizofrenik ruh halini sembolik bir şekilde ortaya koyar. Abdullah Efendi mitik bilincini ve haz ilkesini temsil eden alt kat kiracısı ile sürekli tensel bir ilişki tasavvurları kurar. Ancak toplumsal bilinci temsil eden üst kat kiracısı bu ilişkiyi sürekli

erteler. Bu bağlamda bir lokantada görmüş olduğu kadın ve erkek hakkındaki tasavvurları dikkate değerdir:

“Gördüğü şey haddizatında belki çok basitti, fakat bu sarhoşluk gecesinde birdenbire ona korkunç ve imkânsız göründü. Filhakika o mütevazı, hatta biraz utangaç terbiyesi ve heyecanı ile aşğını sessizce dinleyen iki ayak göreceğini ümit emiştii, halbuki onların yerinde dizlerine kadar açılmış gösterişli manzarasıyla, ütün bir sabırsızlık ve isyan içinde çalkanan iki kadın bacağı vardı. Bunlar isyan ediyor, çağırıyor, taşıdıkları kedi yavrusu kadar küçük ayaklar durmadan konuşuyordu. Abdullah, ufak bir dikkatle bu konuşmanın istikametini buldu. Salonun ortasında çok muntazam fasılalarla önündeki makarna tabağına, kesilmiş gibi düşüp sonra birden kalkan sefarethane kavası kılıklı adamın dik bıyıkları şimdi başka bir mâna ve dikkat kazanmışlar, bu bacaklarla konuşmakta idiler. Hiçbir ifrit, hiçbir karışık mahluk, Abdullah Efendi’yi bu bacakları ve dudakları ayrı ayrı şeyler konuşan kadın kadar korkutamazdı. Birdenbire Abdullah, kendisi için hayatın artık sırrı kalmadığını görerek korktu” (Tanpınar, 2018a, s. 14-15).

Alt kat kiracısına ait olan ilksel bilinçte cinsellik, beden ve kadın varlığın doğal ve dolaysız bir aracı, hatta bir araçtan ziyade varkalım mücadelesinin bir amacı olarak ortaya çıkar. Ancak Abdullah Efendi’nin ikinci bilincinde nesne kendi başına var olan dolaysız bir şey değil, masadaki adam için var olan bir göstergeye dönüşmüştür. Yani Adorno ve Horkheimer’in dediği gibi kavram ile şey arasında bir bağıntı kalmamıştır. Oysaki ilksel bilinçte kadın bedeni ve cinselliği gizemle çevrelenmiştir (Paglia, 2014, s. 45). Nesnenin kendi başına değil, başkasının varlığıyla tanınır olması ve öznenin kendisinin yani kadının da bu süreçle özdeşleşip varlığını öteki için koşullaması gizemle çevrilmiş varlığı bilinir kılma çabasını içeren Aydınlanmacı bir momenttir.

Dolayısıyla erotik bir işlevde dolaysız bir eylem halinde olan cinsellik burada kadın bacağı ile salt bir dil bilimsel birim haline gelerek gösterge olmuştur. Bu da kadın bacakları ile konuşan dudakların işlevlerinin salt araçsal varlıklar konumunda olmasını sağlamıştır. Baudrillard ise vücudun bu şekilde bir bölümünün açık olmasını, göstergeye dönüşmesini hakikatte iğdiş edilme korkusunu imgeleyen bir çağrışıma sebep olduğunu, vücuttaki bir erotik organın fallik bir imgeye, fetiş nesnesine dönüştüğünü söyler (Baudrillard, 2016, s. 177).

En nihayetinde Aydınlanmacı bilinçte fetişistik nesne haline gelen beden ilkel bilincin gizeminden kurtarmak için onu bilinir hale kılmaya çalışır. Varlıkta bilinmedik hiçbir düşünce öbeği bırakmayan Aydınlanmacı ve toplumsal bilinçte cinsellik bile dilsel bir ürün haline gelerek totoloji halini alır. Başka bir tabloda Abdullah Efendi sarhoş iken görmüş olduğu bir başka kadın ve erkek ilişkisinde arzu ve heyecan ile yanan kadının elini erkek dudağına götürdüğü anda el ortadan kaybolur ve erkeğin deminden veri güzelliğine ve iştahına hayran olduğu kadın gider, sadece bir yığın eşya kalır (Tanpınar, 2018a, s. 19).

İşte bu tablo da cinselliğin fetişistik ve dil bilimsel bir araca gelmesinden sonra arzuya ulaşamamanın vermiş olduğu başka bir hayal kırıklığıdır. Bütün bunların arka planında Abdullah Efendi'nin en baştan söylediği, kendisini huzursuz eden üst kat kiracısı vardır. Zaten anlatmış olduğu bu rüyalar irreal bir alemde gerçekleşmiştir ve mitik arzunun üst kat ve toplumsal bilinç ile bastırılmasının bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mümtaz'ın hikayesinde de kadın ile ilişkisi İstanbul'un bilincine geçtiği zaman cinsellik ile şekillenmez. Nuran ile ne bir tensel münasebet ne de bir cinsel ilişkide bulunur. Cinsellik dürtüsü uygarlığın kendisinden feragati gereği süperego tarafından denetime alınır.

Mümtaz'ın, Nuran ile olan gezintilerinde cinselliğin disipline edilmesinin ve tensel münasebetinin olmamasının sebebi de bu toplumsal yapıyı oluşturan bilinçtir. Çünkü cinsellik doğanın alt kümesi, doğal olanın ta kendisidir (Paglia, 2014, s. 13). Mümtaz ise aşkın bir küme içerisinde, kültürel ürünlerin ortasında gezmekten zevk alan ve hazzı sürekli erteleyen bir Aydınlanmacı gibi tavır takınır. Bu tavır Derrida'nın Batı metafiziğini ve hakikat sisteminin Aydınlanmacı nosyonlarını belirlemiş olduğu söz ile yazı arasındaki farka benzer. Yazı sistemi nasıl konuşandan kopmuş ve dilin mecazi yapısı gereği her dinleyicide dolayimli ve dolambaçlı bir şekilde iletişimini gerçekleştiriyorsa Mümtaz'ın yoğun mecaz sistemini kullanarak kültürel ürünlerin arasında gezmesi de dolayimli bir bilincin örneğidir.

Burada söz sadece Tanpınar'ın anlatmış olduğu dilsel yapı üzerinde değil, aynı zamanda yapay ürünler üzerindedir. Yani İstanbul'u anlatırken kullanmış olduğu idealist dilin hedef noktaları olan Türk musikisi, Türk mimarisi, Türk sanatı üzerinedir. Bütün bu kültürel ürünler konuşandan, onu yapan öznenen kopmuş, asırlar boyunca farklı bilinçler tarafından dolayımlanmış göstergelere dönüşmüştür. Tanpınar'ın estetik tarih görüşü bu simgesel bilinçte Yahya Kemal'in Aydınlanmacı tipine yakındır. Mümtaz, Türk toplumunun söylencesel tarih öncesi arasında gezerken bu devirde geçmişi şimdinin erkine vermektedir. Bu yapıyla Odysseus'un tarih öncesinde sirenlere kulaklarını tıkayıp onu şimdinin emrine vermesi ile bir benzerlik göstermektedir.

Sahnenin Dışındakiler romanında Cemal'in de mitik varlık algısındaki kadın imgesi ile usa bağlı bilincinin kadın imgesi olan Sabiha arasında fark vardır. Sabiha bir Moliere okurudur. O, bireycilik ideallerini, akıl ideasını önemser. Moliere eserlerinde tutku ile akıl arasındaki tarihsel zıtlığı konu edinir. Kadınların da tutku alanına sahip olduğu için akıl ideasına sahip erkeğin bir

yardımcısı olduğu dile getirir ve kadınlara ödevler veren bir Aydınlanmacı tavrı takınır. Bu noktada Sabiha'nın Moliere okuması, bireycilik ve akıl ideasını önemsemesi ilk bölümlerdeki duyusal kadın imgesinin ussal bir kadın imgesine doğru geçtiğini göstermektedir. Sabiha ile Cemal'in durumuna baktığımızda da ilişkilerinde tutku, haz ve cinsellik değil, İhsan'ın çevresinde örgütlenmiş olan Aydınlanmacı fikir ve kültürel durumlar vardır.

Özetle, Tanpınar'ın sanatının başlangıç bölümlerinde yer alan cinselliğin iğdiş edilmesi, anne imgesinin baba imgesine dönmesi, doğaya içkin anlatımın kültürel alana ait bir anlatıma dönüşmesi, haz ilkesinin gerçeklik ilkesine dönüşmesi, bizlere hem egonun ve öznenin kurulumunun psikotarihsel açıdan örneklerini vermekte hem de Tanpınar'ın mitosa bağlı bir bilinçten rasyonel ve Aydınlanmacı bir bilince geçiş yaptığını göstermektedir.

Zaten bizim Aydınlanma diyalektiği derken kastettiğimiz şey, sadece 18. yüzyılda Kıta Avrupa'sında ortaya çıkmış felsefi hareket değil, aynı zamanda düşünce tarihi boyunca gelişen Aydınlanmacı davranış biçimleri ve mitik doğa ile bu davranış biçimleri arasında yaşanan gerilimin yansımalarıdır. Bu vesileyle de Tanpınar'ın kültür, medeniyet, birey gibi konulardaki anlatımının yalnızca Türk Aydınlanması ve modernleşmesi değil, aynı zamanda evrensel olarak gündemde olan bir meselenin retorik figürsel dilde bizselleştirdiğini görmekteyiz.

3.1.2.2. Aydınlanmacı Tin ve Diyalektik

İlk olarak Aydınlanmacı tin ve diyalektik derken kastettiğimizin unsurların temel özelliklerini belirtmemiz ve daha sonra bu özelliklerin Tanpınar'ın sanatında nasıl yer ettiğini araştırmamız gerekir. Tin maddi dünyanın ötesinde, madde olarak kavranamayan ruh ya da ruhsal yapı demektir. Aydınlanmacı tin derken kastettiğimiz de kıta Avrupa'sındaki düşünce hareketinden bağımsız Aydınlanmacı davranışın tutumları, ruhu ve temelleridir.

Aydınlanmanın tininin temelleri insanın hem fiziksel hem psikolojik olarak doğa ile olan mücadelesine dayanır. Psikolojik olarak mücadele zihnin çözemediği, gizemli olan ve doğa olarak kavramsallaştırdığı bütün düşünce öbeklerinden kaynaklanan bir korku ile ilişkilidir. Özne bu korkuyu ve kaotik durumu aşmak için doğayı bilinir kılmaya çalışır. İlk bilinir kılma çabası da mitik ve teolojik yorumlarla açığa çıkar.

Fizyolojik olarak doğa ile olan mücadele ise doğayı sadece bilinir kılmaya çalışma değil, aynı zamanda öznenin onu bilgi nesnesi haline getirip araçsallaştırma ile ilişkilidir ve bu modern dönemlerde mitik ve teolojik yorumların seküler hale gelmesidir. Hem fizyolojik hem psikolojik olan doğa ile mücadelenin ortak noktası geçmiş ve kaotik döneme geri dönme korkusudur. Bundan dolayı tin modern Aydınlanma döneminde kardeşler cumhuriyetinin düzeni korumak için genelin çıkarını akim kılmasını miras alır. Rousseau'nun toplum sözleşmesi de bunun bir yansımasıdır. Bir düzen kurmak ve geçmişin kaosuna dönmek için toplum sözleşmesi ile geneli tek tek bireyler üzerinde egemen kılmak gerekir. En nihayetinde bireyler genelin çıkarı ile özdeş hale gelmektedir. Çünkü Rousseau da toplumsal reformlar yoluyla dünyada cennetin yaratılabileceğini sanan 19. yüzyıl ilerlemeci akımına bağlıdır (Paglia, 2014, s.14). Hatta o kadar ki Rousseau, Hegel ve Marx ilerlemenin bir özgürlük ile biteceğine emindirler. Hegel'de tinin evriminin nihai aşaması özgürlüktür. Marx'ın teorisinde sınıfsız bir toplum, Rousseau'da da toplum sözleşmesidir.

Bunlar ilk çağda öldürülen babanın yerine düzeni kendileri kuran çocukların seküler evlatlarıdır. Kutsal baba ve ruh bu şekilde huzura erdirilir ve uygarlığın, Aydınlanmacı tinin kaçmak istediği kaotik gece bilinçten kovulur ve varlık yalnızca iyi yanıyla ele alınır. Kötü olan unsurlar kaotik gecenin bilincini barındıran mitik kategoriler iken iyi olan akıl ve geneldir. Nitekim Modern Aydınlanma felsefesinin önde gelen düşünürlerinden Kant'ın düşüncesi her şeyden önce akıl üzerinde temellenir. Ancak Kant dünyada bir cennet idealini tesis edecek bir yasaya ulaşmak için aklın dış dünyanın zorunluluklarına uyan yetisini değil, dış dünyanın ötesinde kurulacak aklın pratik yetisini önemser. Bu şekilde o da varlığı fenomenler ve aşkın olarak ikiye ayıran dizgeci geleneğe sadık kalır. Ancak onun düşüncesinin konumuzla bağlantısının asıl önemi tıpkı Rousseau gibi genelin çıkarını esas alan düşüncesidir. Bu noktada toplumsal sözleşme ile edebi barış rüyası ortak bir düzlemden hareket eder. İkisi de aklın pratik yanını ön plana alarak evrensel anlamda geçerli bir ahlak yasası geliştirmek ve tüm insanların bu yasalara riayet etmesini sağlayarak düzenin çıkarını korumaya davet ederler.

Dolayısıyla Aydınlanma sadece kişinin erginlikten çıkması ya da bireysel olarak kullanması değil, aynı zamanda genelin çıkarına riayet etmesidir. Bu da Aydınlanma düşünürlerinin babadan sonra düzeni sağlamak için kurdukları kardeşler cumhuriyeti ile aynı tinsel gerçekliğe hitap ettiklerini göstermektedir.

Demek ki genelin çıkarı ve bütüne birey karşısında öncelik vermek kutsal ruh ve babanın bir tabusu olarak karşımıza çıkar. Bu tabular kişinin süperegosunu oluşturur. Kişi sözleşmeye riayet ettikçe artık baba kültürünün imgesini benimsemiştir. Bu da gösterir ki Aydınlanmanın bireycilik iddiaları hakikatte bireyin silinişidir. Çünkü bireysel özgürlüğün yolu süperegoya ve baba imgesine sadık kalmaktan geçmektedir.

Nietzsche'nin sürü insan, hür insan gibi insan sınıflamalarında ahlaklı insanın, iyi insanın bireyselliğinin olmadığını söylemesi bu bağlamda dikkate değerdir. Sürü insan herkes gibi olan, kitle ile özdeşleşmiş bir bilinç ile dolayımlandır. Zaten gerçeklik ilkesi ve simgesel bilincin arkasında kitle ile özdeşleşmenin kalıntıları yatar. Adorno bu durumu tümel ve tikel diyalektiği olarak kavramsallaştırır ve tarihsel anlatının tümelin tikeli baskı altına alması olarak göstererek Batı kültür endüstrisini ve aydınlanma geleneklerini olumsuzlar.

Bu kısa girişin ışığında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatına baktığımızda ise bireyin şahsi ve söylencesel geçmişinden kopuşları ve İstanbul çevresinde cereyan eden dil sonrası alan kişinin kendi baba imgesine itaat etmesi Aydınlanmacı tinin bir kalıntısı olarak karşımıza çıkar. İstanbul'un, Tanpınar'ın romanlarında ve eserlerindeki mekanların başlıca karakterlerinden biri olarak gözükmesinin sebebi de bellek mekânın İstanbul ve onun çevresinde yaşanan hayat olmasından dolayıdır.

İstanbul romanlarda bir bellek mekân olması sebebiyle dolayımısız mitik bilinçten dolayımılar ağına geçen bir gerçeklik ilkesidir. Daha açık söylemek gerekirse İstanbul doğadan tine geçen sürecin bir karakteri gibidir. İstanbul'a giden ve İstanbul'un temsil ettiği bilince geçen karakterlerin dilsel değiş tokuşunun ardında yatan gerçek de budur. Çünkü İstanbul aynı zamanda kültür tarihimizin nominalizm başkentidir. Zihin nominalizmin etkisiyle bağımsız bir alanda değildir. Bildiğimiz gibi nominalizm bireyin dışında belirlenmiş kavramların zihne dışsal gerçeklikler ile verilmesinin bir adıdır. İstanbul'da bireyin zihni bu belirlenmiş dolayımılar ile sakatlanmıştır. Bu bütün dünya kültür başkentlerinin bir sorunudur. Modern tüketim kültüründe de nominalizm reklamlar aracılığıyla düşünce ve tercihlerimizi bile genele göre biçimlendirir. Zihni saran dolayımılar ise bireyin kendi baba imgesi ve uygarlığa boyun eğişte gördüğümüz süperegosudur. Ancak en nihayetinde Tanpınar'ın karakterlerinde modern Aydınlanmacı tinde olduğu gibi tikel olan bireyler, tümel tarafından silinir. Mit ile Aydınlanmacı tin arasındaki temel gerilim burada ortaya çıkar. Türk Aydınlanmasının modernleşme gelenekleri de klasik yanları da insan zihnini genel çıkarı ile bir arada götürür ve insanın bir makinenin dişleri arasından geçirir.

Nitekim *Sahnenin Dışındakiler* adlı romanda İstanbul'da ve Anadolu'da yaşanan politik hayat genelin çıkarını tek tek bireyler üzerinde ikame etmeye çalışır. Çünkü Türk modernleşmesi de Rousseau gibi toplumsal reformlar yoluyla cennetin yaratılabileceği ve düzenin sağlanacağı kanaatindedir. Sahnenin *Dışındakiler* romanında 20. yüzyılın başında Türk cemiyetinin iç politikasının reformist yönü kitleleri nesnel tin ile eğitmek üzerine inşa edilmiştir. Bu bağlamda Cemal'in çocukluk, eğitim ve okumak arasında kurmuş olduğu ilişkiler hakkında söyledikleri önemlidir. Cemal için çocukluk sadece yolu ergenliğe giden, rüşde varan bir yol değildir. Aynı zamanda bir yığın tatlı hususiyetin, tabiatla derin kaynaşmanın, hayata her tecrübeden uzak şahsî bir kayışın mevsimidir (Tanpınar, 2019b, s. 48).

Cemal'in çocukluğa dair vermiş olduğu sıfatlar onun Ege kasabasındaki mitik döneminin bilincini taşımaktadır. Çocuğun hayat tecrübesinden uzak bir mevsimde olması varlığın monatlara bölen gerçeklik ilkesine geçmeden önceki evrenin bir temsili, tabiatla derin kaynaşma da varlığı özne ve nesne olarak ayırmadığı birlik içinde bir bilincin anlamıdır. Cemal'in gerçeklik ilkesine ve Aydınlanmacı bilince geçişi ise Sultanîye geçişi ile başlar. Bu bağlamda okumak ve eğitim hakkında bu sözlerini vermemiz gerekir:

“Ben o zamanlar sadece bulunduğu mektebi bitirmeye dört senesi olan bir Sultanî talebesiydim. Onu bitirdikten sonra da daha yükseğine, meselâ “talebe efendilerinin” kavuk, şalvar, kürk giyerek “İstiklâl-i Osmanî” gününde, ihtifal tertip eden Fatih'in ağzından ve kendi kıyafetinde nutuk veren Türk Ocağı'nın Aksakallar heyetinin- bereket versin bu havadisi veren gazeteler bu acayip adın yanı başına istişare kelimesini yazmışlardı- kendileri için hazırladıkları toplantılara devam edip orada Türkçeyi bir hâle koymayı öğrenen, konferans salonunda müdürünün himayesi altında “hanımlara mahsus bir müsamere-i terbiyeviye” hazırlanan Darülfünûn'a ve ya o cinsten yüksek bir mektebe girecek, oradan çıkınca Avrupa'ya gidecek, hulâsa etrafındakilerin bir gün insafa gelip “artık yeter, oğlum, kâfi derecede okudun, adam oldun! Artık insan içine karışabilir, büyüklerin arasında bir köşeciğe oturabilirsin!” diyecekleri zamana kadar okuyacak, durmadan dinlenmeden okuyacaktım. Terleyen bıyıklarına, gittikçe uzayan boyuma rağmen kendimi çocuk buluyordum. Bu, etrafın, bütün hayat ve terbiye sisteminin, elebaşları bazen altı ayda, bazen daha erken değişmesine, birkaç defa mihver değiştirmesine rağmen memleketin iç politikasının beni, bütün yaşdaşarımla beraber inandırdığı bir şeydi” (Tanpınar, 2019b, s. 49).

Cemal'in çocukluktan çıkışını ifade eden erginliğe geçişinde üzerindeki eğitim, okul ve cemiyet etkisini verdiği bu paragraf ile çocukluk hakkında söylemiş oldukları arasındaki tezat bireyin devlet ve nesnel tin yani tümel tarafından kontrol edilmesini imgeler. Çocukluğun tabiat ile birlikte olan bilinci ülkenin eğitim ve terbiye sisteminde genelin çıkarına uygun bireyler gelişmesini sağlar. Bu da hakikatte bireylerin hayat karşısında takındığı mücadele tavrını pasifize ederek özgürlüğünü eline almasını değil, özgürlüğünün başkaları tarafından belirlenmesini sağlar. Nitekim nesnel makinenin içinden çıkan Cemal hem kendisinin hem de yaşlılarının talim ve terbiye sonrası sadece fiziksel gelişim geçirdiklerini söyleyerek nesnel tinin ve memleketin iç politikasının eğitim durumunu özetler. En sonda da bunun adının okumak olduğunu ancak sadece

vakit kaybı yarattığını, mektepte hiçbir şey öğretilmediğini söyler ve aynı fabrikadan çıkmış ve birbirine benzeyen hocaların arasından behemehal geçmek zorunda olduğu bir makinenin dişleri içinden geçtiklerini söyler (Tanpınar, 2018b, s. 50).

O halde anlıyoruz ki Cemal'in büyüdükten sonra toplum içerisine karışması ve talim ve terbiyenin etkisi altına girmesi ilk imgelediği çocukluk imgesinin bütünlüğünü zedelemekte ve bir mevsim altında olan çocukluk büyüyünce yerini bir makinenin dişleri altından geçmek zorunda olmanın diyalektik çelişmesine bırakmaktadır. Cemal toplumsal bilinç ile şekillenmiş olan durumun hürriyete değil, esarete neden olduğunu düşünmektedir. Nitekim asıl özgürlük olarak belirlemiş olduğu alan toplumsal bilinçten ve makinenin dişleri olan talim ve terbiyeden bağımsız sokak metaforudur:

“Bereket versin sokak vardı. Çocuğun tek yardımcısı sokaktır. Her yerde her nesil için çocuğu hayata sokak ayarlar. Büyükler orada evden, mektepten çok başka türlü ve daha tabii görünürler. Sokakta herkes kendisidir. Orada hayat sıcak bir ekmek gibi karşınıza çıkar. Orada iyice ayıklamış, sentetik bir ilaç gibi süzgeçlerden geçmiş, aslının dışına çıkmış şeylerle karşılaşmazsınız. İnsanı, işi, hürriyet aşkını, sefaleti, merhameti çocuk orada tadar. Korkutacak şeye rast gelse bile, bu içtımâi makinenin ezen ve değiştiren korkusu değildir” (Tanpınar, 2019b, s. 54).

Eğitim ve okumak ile ilgili olan paragraf ile sokağı anlatan paragraf arasında görmüş olduğumuz zıtlık toplum ve toplum dışında kalan birey arasındaki zıtlığı göstermektedir. Toplum bilindiği gibi bizim doğaya karşı sığınağımızken sokak ise bireyin doğa ile baş başa kaldığı arkaik geçmişî imgeler. Orada toplumda düzeni sağlamak için geçerli olan genelin kuralları ve olunması gereken, ötekinin belirlemiş olduğu bir öznenin kişiliği yoktur. Cemal'e göre insan asıl işi, hürriyeti, sefaleti, merhameti orada tadar. Çünkü bilinç dolayımı bir şekilde değil, doğrudan karşısındaki varlıkla kendisi mücadele etmektedir. Cemal'e göre işte asıl tecrübe budur. Bilinç doğa karşısında mücadeleyi dolaylı olarak değil, doğrudan yaptığı için gerçekliği ve hayatı burada öğrenir. Oysa Türk Aydınlanması ve genel olarak Aydınlanma, Cemal'in de dediği gibi tecrübeyi “hayat yolunda her vesileden istifade ederek ilerlemek, dünya işlerinde sinizmi benimsemek, dört tarafını iyice kollayarak, kimseyi rahatsız etmeden, büyüğü kuşkulandırmadan, küçüğü sabrın son haddine getirmeden rahatça, yahut galesizce yaşamak” olarak kullanmıştır (Tanpınar, 2019b, s. 49). Bu da hakikatte akli kendi çıkarı için kullanan ve akla ırgatlık görevi veren Aydınlanmacı bir davranış biçimidir.

Yani Aydınlanma genelin çıkarımı sağlamak için kullanmış olduğu aklın pratik yetisi temelde insanın yapacağı işi genel yasalarına dayandırmakta ve onu belli bir kalıba sokmaktadır. Bu da bireyin özgürlüğü idealinin baştan bireyin yadsınışı olduğu gerçeğini doğurmaktadır.

Tanpınar'ın bu tutumundan anlıyoruz ki sokak ve çocuğun sokakta kalması hakikatte gerçeklik ilkesinden, genel çıkarından, baba imgesinden ayrı bir bilince sahip olması demektir. İlk çocukluğun bilincinin mitik doğamızı ve dürtülerimizi yansıttığını da düşünürsek özgürlük bağlamında uygarlığa ve toplumsal bilinci temsil eden Aydınlanmacı tine geçişten önce bilincin özgür olduğu imgelenir. Dolayısıyla içtimaî baskı tümeli ve aydınlanmayı temsil ederken sokak ve çocukluk tikeli ve mitik doğayı temsil etmektedir.

Çünkü çocuk sokakta iken, topluma girmemişken daha açık söylemek gerekirse gerçeklik ilkesine geçmemişken kendi bireyselliğini yansıtmakta iken topluma karışınca, aydınlanınca, ergin olunca herkes gibi olur ve birey genel ile özdeşleşir. Nitekim Tanpınar'ın ussal kadın karakteri Sabiha'nın Cemal'e "kendi insanlarına bakarken, ben bu insanları sevmiyor muyum sanıyorsun ? Ben de senin kadar seviyorum, ama kendim olmak istiyorum, bir şey olmak... Burada hiçbir şey olamam. O kadar hepimiz birbirimize benziyoruz ki... Sen bu körden pek farklı mı sanıyorsun gördüklerini" (Tanpınar, 2019b, s. 64). demesi herkesin birbiri ile özdeş olduğunu, aydınlanmış dünyada ve toplumsal düzende aklın insanı getirdiği noktanın tümelin akıl yolu ile tikel üzerinde egemenliği olduğunu vurgular.

Bu sorunun temeli literatürde genellikle Türk aydınlanması, Türk Aydınlanmasına eleştiriler çevresinde şekillenmiştir. Ancak temel mesele daha evrenseldir. Tanpınar'ın meselesi insanın meselesidir. Aydınlanmış dünyada ve uygarlığın fallik ilerleyişinde bireyin ister Batı'da ister Doğu'da olsun zihninin, özgür olmadığı imgelenmektedir. Zaten zihin toplumsal bilince geçtikten sonra mitsel doğanın ve tabiatın dışına çıktığı için zihnin dolayısıyla dolduğunu ve modern dünyada toplumsal sözleşmelerle nesnel biçime kavuştuğu açıktır.

Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler* romanında toplumsal hayat ile sokak arasında şahsi hürriyet alegorisi yapması ve hürriyeti, işi, aşkı her şeyi sokakta tattığını söyleyerek sokakta içtimai makinenin ezen korkusunun olmadığını söylemesi bundan dolayıdır. Çünkü birey toplumsal hayatta olduğu gibi sokakta prangalara ya da genelin çıkarına bağlı değildir.

Genelin birey üzerindeki etkisi *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanındaki Behçet Bey adlı karakterde farklı şekillerde ortaya çıkar. Zaten üç roman birbirinin devam sayılabilecek bir nehir roman tarzında kurgulanmış ve sosyal zaman olarak birbiri ardına gelen devirlerin İstanbul ve Anadolu insanları üzerindeki tesirleri bireyin yolculuğu bağlamında işlenmiştir. Behçet Bey'in bu romanlardaki konumu da ona haiz olan özellikler sebebiyle dikkate

değerdir. *Sahnenin Dışındakiler* romanında Behçet Bey, otomat tavırları, sürekli kendini aynada seyretmesi ile ortaya çıkar. Merkez karakterlerin ona bakış açısı “biçare insan yıkıntısı” şeklinde verilmektedir. Huzur romanında da dikkatimizi “yarı kukla hareketleri” ile çekmektedir.

Mahur Beste ile birlikte düşündüğümüzde Behçet Bey, bireyliğini kaybetmiş bir figürdür. Bunu sağlayan şey ise Aydınlanma diyalektiğinde olduğu gibi zihnindeki baba figürünün tabusudur. Onun bilincinde toplumun ve simgesel bilincin etkisiyle oluşmuş baba figürünün arzuyu ve hazzı elinde tutması vardır. Mümtaz ve Cemal de ilk dönemlerinde haz ilkesinden çıkıp topluma karışınca cinsellikle ilişkileri dolayımlanmış ve sakatlanmıştır. Ancak duyusal olarak kadın ile ilişkilerini sanat düzlemine aktarmıştır. Ancak *Mahur Beste*’de bu illiyeti sağlayacak olan Mahur Beste daha baştan parçalanmış ve yarım kalmış bir hikâyenin imgesel yükünü taşımaktadır. Zaten babası tarafından beğenilmeyen, yarı tanrıya benzeyen Behçet Bey’in durumu kendi süperegosu ile özdeşlemek dursun, süperego tarafından tamamen bağlanmış vaziyettedir.

Behçet Bey, modern dünya içerisinde özdeşleşecek kimsenin olmadığı ve toplumsal bilinç tarafından da kabul edilmeyen bir şizofren imgesi ile karşımızdadır. Behçet Bey’in trajedisi kültür endüstrisi ve modern aydınlanma çağında bireyin bir yanılsama olduğu gerçeğine dayanır. “Bireye yalnız ve yalnızca genel ile mutlak özdeşleşmesini sorgulamadığı zaman tahammül edilmektedir” (aktaran Dellaloğlu, 2001, s. 104). Behçet Bey ise genel ile özdeşleşmediği ve ona boyun eğecek kadar da güçsüz olduğu için toplumda yarı otomat tavırlarla, kukla hareketlerle ortaya çıkar. Çünkü o bir birey değil, bireye benzeyendir. Sürekli yeniden üretilen bir üründür. Modern çağda insanın bir halesinin olmamasını temsil eder. Romanlarda da Behçet Bey’in ara sıra karşımıza çıkan sürekli yeniden üretilen ama hemen geri silinen bir karakter olarak ortaya çıktığını görür ve birey gibi görüldüğünü anlarız.

Şimdi de bu izleğin Tanpınar’ın hikayelerinde izini sürelim. Özellikle bireyin genel tarafından kontrol edilmesini en iyi anlatan hikayelerden bir tanesi *Yaz Yağmuru* adlı hikayedir. *Yaz Yağmuru* adlı hikâyede ana karakter Sabri bir yağmur günü bahçesinde ıslanan kadını evine alır. Evine aldığı kadın ilk bakışta Tanpınar’ın duyusal ve mitik kadın imgeleminden ziyade ikinci dönem bilincine ait şekilde verilmektedir. “Yalnız başka bir kimsede şimdiye kadar görmediği bir hâli vardı. Daha ziyade bir gölge olmuşa benziyordu. Birdenbire kırılmış bir aynanın dışında kalmış bir hayali andırıyordu” (Tanpınar, 2018a, s. 191). Kadın ile olan diyalogunda da kadın geldiği yeri ve o yerin insanların kendi hayatlarından ziyade cemaatle meşgul olduğunu söyler (Tanpınar, 2018a, s. 155). Kadının gölge olması ve silikleşmesinin nedeni de gelmiş olduğu

toplumda geçerli genelin tahakkümüdür. Nitekim kadın çocukluğunda genelin hakimiyeti tarafından yönetilmiştir. Büyüdükten sonra kendisini teyzesine benzetmeye çalışmışlar ve teyzenin gelinliğini ve elbiselerini kendisine giydirmişlerdir. Daha sonra ise kadın evlendikten sonra kocası kendisini bir denizde öldürmeye çalışmıştır.

Elbise değiştirme ve kılık değiştirme motifi bir karakterin diğer karaktere benliğini vermesi olarak düşünülür ve bu toplumun bireylerden ziyade cemaatle meşgul olduğu düşünülürse ilk bölümlerdeki duyusal kadın imgesinin genelin etkisi altına girip gölge haline gelmiş olduğunu görürüz.

Kadının kocası tarafından denizde öldürülme motifine geldiğimizde ise anlattığımız imgeler daha da netleşir. Çünkü deniz ve kadın mitsel doğanın birer temsilcisidir. Erkek, baba ve koca ise toplumsal ve tümel Aydınlanmacılığın sembolüdür. Erkeğin kadını denizde öldürmesi de tümelin tikeli boğmaya çalışmasını gösterir. Burada yaşayan insanların kendi hayatlarından ziyade toplumsal bilinç ile meşgul olmaları ile paralel olarak düşündüğümüzde tümel olan cemaat tikelin üzerinde tahakküm mekanizması kurmuş demektir.

Teslim adlı hikâyede ise bu diyalektik problem politika ekseninde anlatılmaktadır. Hikâyede her şeyin babadan oğula geçtiği, politikanın büyük bir fikir davası olduğu zannedildiği, toplumu düzenleme adı altında aydınlanma projelerinin yürürlüğe koyulduğu ve türlü inkılapların yapıldığı bir toplumsal düzenden söz edilir. Ancak Emin Bey sıradan bir hayat süren, varlıkla dolayumsuz bir bağ kuran bir karakter olarak karşımız çıkar. Toplumsal ve simgesel bilincin Emin Bey'e bakışı ise hindi ile sembolize edilir. Çünkü Emin Bey sofraya oturduğu zaman bile onu tanımazlar. Çevrede bireyliği ve kişiliği silinmiş bir karakter olarak algılanır.

Bu diyalektik tabloda Emin Bey ile karşıt bilinç olan toplumsal yapı karşılaştırılır. Emin Bey'in toplum tarafından kabul görmemesinin sebebi kendilerine benzemediği içindir. Onun içindir ki tıpkı Behçet Bey gibi görüntüsü silinir, yabancılaşma duygusu içini kaplar. Ancak Emin Bey bu toplumsal yapı içerisinde bir kimliğe sahip olmak ister ve bu kimliğe sahip olabilmek için yapması gereken şey süperego ile özdeşleşmek yani genel çıkarına bağımlı olmaktır. Hikâyenin sonunda ise Behçet Bey gibi süperego ile uzlaşamayan bir karakter değil, Aydınlanmacı bilince geçen, politikanın dizgesine teslim olan bir karakter olur. *Teslim* sembolü de insanın politik ve Aydınlanmacı dizgeyi sembolize eden tümele boyun eğmesini ve sisteme teslim olmasını anlatmaktadır.

3.1.2.3. Monologdan Diyaloga ve Duyusaldan Akla

Tanpınar'ın sanatında Aydınlanmacı tine geçişin değiş tokuşlarla gerekleştiiğini gördüğümüze göre şimdi hem biçimsel hem içeriksel olarak Aydınlanmacı fikirleri biraz daha açalım. Bu bağlamda İhsan karakterinin hem *Sahnenin Dışındakiler* hem *Huzur* romanlarında rolü önemlidir. Bu iki romanda retorik kabiliyet iki biçimde kullanılmıştır. Bunlardan biri karakterlerin birbirileri ile karşılıklı konuştuğu ve teorik ile hitabeti yüksek bir diyalog biçimidir. Diğeri ise genellikle estetik modernistler tarafından karakterlerin iç dünyasını ve bireysel yolcuğunu anlatmak için kullandıkları iç monologdur.

İhsan'ın olduğu ve bazı karakterlerin bilinçlerinin İhsan'a içkin olduğu yerlerde umumiyetle karşılıklı konuşmaların olduğu diyaloglar kullanılırken Cemal ve Mümtaz'ın iç hayat örgüsünü kendi bilinçlerinden anlattıkları durumlar iç monolog ile kullanılmış durumdadır. Biz de ilk olarak bu monolog teriminin Tanpınar'ın sanatında merkez bilinç olmasının sebebini açıklayalım.

Monolog, modern dönemin Aydınlanmacı bilincinde toplum ve genel tarafından kuşatılan zihnin bir sığınak alanıdır. Modern dönemden önceki anlatı geleneğinin epistemolojik temeli Donkişot'un yel değirmenleri ile olan mücadelesinde cisimleşir. Donkişot'un yel değirmenleri ile savaşı Lacan'a göre insanın doğaüstüye karşı savaşı ve doğaüstünü alt etmeye çalışan rasyonalitenin bir zaferidir (aktaran Şen, 2010, s. 40). Donkişot'un doğaüstüye karşı gerçeklik ilkesini temsil eden bilinci kendisini öznenin doğa karşısındaki zaferi olarak sembolleştirir. Donkişot'un bu bilincini gerçekleştirdiği temel edim ise zihnin kendisini doğa karşısında güvende hissedip ebedi bir düşünme ile var olduğunu düşünen Descartes'ın akıl ve bilinç görüşüdür. Dolayısıyla Donkişot'un tını aynı zamanda Aydınlanmacı bir tindir. Ancak modern dönemde, hiç olmazsa Freud ile birlikte kişinin eylemlerine ve düşüncesine kendisinin bile hakim olamadığı ve her edimin geçmişte bıraktığı bilinçdışı arzularından kaynaklandığı ve kendi içerisinde bile ikiye bölünmüş olduğu ortaya çıkar. Modern dönemin sonlarında ise Aydınlanmacı ve toplumsal dizgenin yaratmış olduğu simgesel ağların bilinci kuşatması ile birlikte önceki anlatı geleneklerinin vaka merkezli yapısı yerini insanın iç dünyasına kaydırır. Bütün avangart akımların ve modernist sanat ürünlerinin çabasının temelinde de Aydınlanmacı tının oluşturmuş olduğu toplumsal dizgeden kaçış olarak gördüğü bilinçdışı ile ilişkileri boşuna değildir. Monolog da işte bu bilinçdışı ile irtibatı sağlamak isteyen ve Aydınlanmacı tin ile bastırılmış olduğu mitik arzuları dile getirmenin bir aracı olarak ortaya çıkar.

Tanpınar bu monolog ve diyalog meselesine etraflıca ilk değinen kişilerden biri olan Şahin, Tanpınar poetikasının temel niteliklerinden birinin bir monolog olduğunu ve *Huzur* adlı romanının temelinde “bir monolojik felsefi idealizmin var olduğunu” söyler (2012, s. 119). Ancak Şahin bunun yanında da özellikle İhsan’ın bulunduğu toplantılarda, İhsan, Suat, Mümtaz arasında bir diyalog yapısının da var olduğunu ve bu diyalog yapısında İhsan ve Mümtaz ile Suat’ın birbirlerine karşıt bilinçleri temsil ettiğini ifade etmek ister (2012, s. 115). Biz ise monolog ile diyalog arasındaki karşıtlığı ve roman içindeki öznelere birbirlerinden zıt ilişkilerini mitten Aydınlanmaya geçişin bir işareti olarak yorumlayacağız.

Monolog ve diyalog arasındaki temel zıtlık birisinin tekeli birisinin ise geneli temsil etmesidir. Monolog söylediğimiz gibi modern dönemde mitik arzunun bir sığınağı olarak ortaya çıkarken diyalog toplumsal dizge ve Aydınlanmacı tinin genelliğini temsil etmektedir. Cemal ve Mümtaz’ın mitik bilinçlerinden yapmış oldukları imgesel ve dilsel değiş tokuşları ve onların tekabül ettikleri anlamları düşününce bu değiş tokuşlar sırasında diyalog yapısını kullanmaları daha çok değer kazanır. Çünkü monolog bilinç dışının bir ifade alanı iken diyaloglar akıl yürütmeyi esas alan usavurumcu bir yaklaşımın ürünüdür.

Diyalog yapılarında merkez bilinç dönüştürücü özne olması sebebiyle İhsan’dır. İhsan Aydınlanmacı ve pozitif diyalektiği temsil ederken Suat düzen karşıtı ve negatif bir diyalektiği temsil etmektedir. Tanpınar çeşitli salon toplantılarında, musiki dinletilerinde bu kurguyu bir düşünce öbeğini, bir kavramı ve bir hakikat kümesini kanıtlamak ya da olumsuzlamak amacı ile kullanmaktadır. İnsanlığın tarihsel yolculuğunu temsil eden karakter ise Mümtaz olduğu için genellikle kendi zihninde en baştan beri anlattığımız mitik doğayı temsil eden karakter Suat ile Aydınlanmacı tini temsil eden İhsan arasında gidip gelen bir gerilim yaşamaktadır.

Yapısal olarak bu düzlem bizlere Platon’un diyalektiği ve varlık kavrayışında mitik tasavvurdan farklı bir şekilde logosantrik akıl yürütme yöntemine geçişini gösterir. Platon varlık çözümlemesinde merkeze Sokrates’i bir pozitif bilinç olarak koyar. Sokrates’in kanıtlamak istediği bir idea vardır. Bu ideaların doğruluğunu kanıtlamak için karşısına çıkan olumsuz durumları diyalog ve akıl yürütme yöntemi ile bertaraf eder. En nihayetinde savunduğu düşünce herkes tarafından kabul edilir bir biçime getirilerek nesnel akıl doğrultusunda değerlendirilir. Bu şekilde Platon ideanın kesinliğine inanır ve bunu bir yöntem olarak kullanır.

Tanpınar'da metinde gördüğümüz birden fazla kişinin olduğu toplantılarda İhsan'ı merkez bilinç olarak seçmektedir. Çevredeki herkes İhsan'a ve fikirlerine saygı duymakla beraber genellikle fikirlerine de bağlıdır. İhsan'ın zıt kutbunda ise Platon'un senteze ulaşmak için gösterdiği ikinci varlık öbeğinin temsilcisi Suat vardır. Suat merkez bilincin doğrularını ve merkez bilincin etkisi altına aldığı karakterlerinde idealarının genellikle zıt kutbunu temsil eder. En sonda da Suat'ın fikirleri İhsan ya da diğer karakterler tarafından düşünülerek yargılarının olumsuz bir durumdan kaynaklandığını ifade ederek kendi idealarının kesinliğini kabul ederler.

O halde yapısal olarak İhsan'ın bölümündeki diyalogların yöntemi ile Mümtaz'ın ilksel bilincini anlatırken kullanmış olduğu yöntem arasındaki temel fark akıl yürütmeye dayalı, dış dünyayı ve ideaları ele alan bir bilincin farkıdır. Yani eserlerin başında kendi içinden konuşan anlatıcının sesini kısan bir diyalog vardır. Her diyalog aynı zamanda bir çoğulluk, çoğulluk da içtimaî bir baskı demektir. Tanpınar'ın Aydınlanmacı tını temsil eden tümel ve içtimaî baskısının temel sebeplerinden biri de işte bu diyalojidir. Hakikatte bu içtimaî baskı Tanpınar'ın şahsi hayatına da uygulanmıştır. Tanpınar'ın zihninde bu baskıyı ve diyalojiği yaratan kişi ilk başlarda Yahya Kemal ve daha sonra Cumhuriyet'in ilk yıllarında kendisini kanonun dışında tutan kişilerdir. Tanpınar şahsi olarak burada uygarlığın baskıcı yüzü ile tanışmıştır. İlk yıllarını geçirdiği Antalya günleri tespit etmiş olduğumuz mitik hüviyetine dair imajlar ile anlatılırken sanatının temelini oluşturan rüya, bilinçdışı gibi mitik anı özleyiş temaları buradan kaynaklanır. Ancak İstanbul'a gidiş, cemaate açılma, toplumsal bilinçle tanışma sadece sanatına ait bir durum değil, Türk insanının o dönemde yaşamış olduğu bunalımın da bir dışavurumudur. İstanbul'a gitmesi ile birlikte özdeşleştiği süperego Yahya Kemal ve İstanbul'daki gerçeklik ilkesini oluşturan çevresidir. Ancak 20. yüzyıl ne Yahya Kemal'in ne de Türk Aydınlanmasının, Türk devrimlerinin istemiş olduğu 19. asır medeniyet yüzyılı değildir. Bilakis Aydınlanmaya dair değerlerin aşındığı bir yüzyıldır. Ancak Türk Aydınlanması bu aşınan değerleri sorgulamadan kendisine eklemeler. Bunun sonucunda Tanpınar baba dili olan simgesel dilini yani Yahya Kemal ve İstanbul'a ait dili ile geçmişini özleyişini dile getiren mitik dili arasında sürekli bir baskı yaşar.

Meseleye evrensel olarak baktığımızda ise Tanpınar'ın yaşamış olduğu bunalım sadece 20. yüzyılda kendisinin yaşamış olduğu bunalım değil, aynı zamanda Avrupa'da yaşanan bir bunalımın yansımasıdır. Avrupa'da peş peşe gelen modernist akımlar zaten simgesel dil, Aydınlanmacı bilinç ve mitik doğamız arasında yaşanmış gerilimden kaynaklanan bir özleyişin sığınağı olarak ortaya çıkar.

Huzur romanının ve *Sahnenin Dışındakiler* romanının Aydınlanmacı bilinci temsil eden İhsan'ın bulunduğu bölümlerde diyalog yapısını kullanması işte bilincin üstünde tehditvari duran genelin sesini yansıtır. Nitekim Mümtaz da Cemal de genelin bu sesi karşısında çeşitli yerlerde İhsan'ın dilini konuştuklarını fark ederler. Nuran ile gezintisinde Mümtaz tıpkı İhsan gibi lafları tecrit ederek, kültürel yükü taşıyan mecazi yapılar ile konuşur. Ancak konuşurken İhsan'ın repertuarını sarf ettiğinin farkında olarak daha kendimi bulamadım der (Tanpınar, 2019a, s. 118). Nitekim Julian Rentzsch'in *Huzur* okuması, Mümtaz'ın bir kendilik ve oluşum mücadelesi üzerinedir. Oluşumun zirvesini de İhsan'ın Mümtaz'a akıl, bilgi yönünden öğretmenlik yapmasına bağlar. Rentzsche göre, Mümtaz için bu dönem akıl ve Aydınlanma dönemidir (2018, s. 326).

Sahnenin Dışındakiler romanında Cemal ise İhsan'ın bulunduğu toplantılarda insan, kainat, politikaya ait fikirler öğrenir ve onun etkisi altına girer. Sabiha'nın karakterinin değişimini sağlayan ve bireycilik ideallerine kapılmasına sağlayan Moliere okuma önerisi de İhsan'dan gelir. Bu şekilde iki romanda da İhsan'ın dönüştürücü etkisi altına girerek yeni bir bilince geçerler. Artık varlığı dış dünyadan ziyade aşkın konular üzerinde yorumlayan Aydınlanmacı bir davranış çevresinden yorumlarlar. Şimdi de bu diyalog yapılarındaki Aydınlanmacı sesi konuştukları konular üzerinde tespit edelim.

Bu bağlamda bir lokantada Nuran'ın eski eşi Fahri, Suat, İhsan, Nuran ve Galatasaray'dan arkadaşlarının olduğu bir içki ve yemek masasında geçen diyaloglar dikkate değerdir. Bu toplantıda merkezde yer alan kişiler Suat, İhsan ve Mümtaz'dır. Nuran, Sabiha, Nuri, Adile ve Fahri düşüncelerin desteklenmesini sağlayacak araçlardır.

Suat'ın masadaki diğer karakterler tarafından alımlaması ile İhsan'ın alımlaması arasında bir tezat vardır. İdeal olarak gösterilen karakter medeniyet, akıl, cemiyet, sorumluluk gibi Aydınlanmacı fikirlerle ön plana çıkan İhsan'dır. Karakterlerin Suat'a bakışı ise "ata benzer, yamyam, müntehir, telaşlı bir katil" şeklinde tasavvur edilir. Dolayısıyla karakterlerin Suat'a ve İhsan'a bakışı arasındaki tezat zaten fikrî olarak karakterlerin ideolojik yapısının İhsan tarafında olmasından kaynaklanır. Bu da bu romanın bu bölümde Aydınlanmacı idealler çevresinde şekillenmesini sağlar. Mümtaz'ın bilinci ise bu dönemde İhsan'a içkin konumda olsa da Suat'a bakışı diğerleri gibi grotesk imajlar çevresinde değil, "denizde kırılan bütün ışıklar Suat'ın yüzünde toplanır gibiydi" şeklinde aydınlık imajlar ile şekillenir (Tanpınar, 2019a, s. 95).

Zaten Mümtaz romanda bireyin ilk zamanlarından bu yana yolculuğunu temsil eden retorik figürsel bir karakterdir. Dolayısıyla romandaki temel amaç Suat ve İhsan'ın iki farklı kategoriyi temsil eden düşünce öbeklerinin Mümtaz'ın zihnindeki yansımalarıdır. Bunun diyalog tarzında kurgular ile anlatılması ise akıl yürütme ilkesine geçişin bir ifadesi olarak karşımıza çıkar.

Bir lokantada ilk diyalog yapısını oluşturan “medeniyet ve okumak” konularını açmak için örneğini verelim:

“Suat, Mümtaz’a sordu:

-Bugünlerde ne okuyorsun Mümtaz ?

-Hemen hemen her şey... Cevdet Tarihi, Sicill-i Osmanî, Şakayık...

-Felâket... dedi. Şimdi nasıl konuşacağız? Eskiden Mümtaz’la çok rahat konuşurduk.

-Maksadım şaka tabii. Mümtaz’ı eskiden böyle kızdırırdım. Yoksa ne olduğunu biliyorum. Akrabayız. Fakat doğrusunu isterseniz herkes bizim kadar çok mu okuyor?... diye düşünüyorum. Fahri’nin fikri büsbütün başka idi:

-Hayır çok değil, Avrupa bizden fazla birkaç dilde okuyor

-İhsan: mesele o değil mesele biz okuduklarımızda rahat değiliz. Biz benliğimizden kaçır gibi okuyoruz. Suat’ın demek istediği sanırım budur. Biz halbuki kendimize mahsus bir hayat şekli yaratmak devrindeyiz.

-Suat: Evet, bir adımda eski yeni ne varsa hepsini silkip, fırlatmak. Ne Ronsard, ne Fuzulî...

-İmkânı mı var? Ve Mümtaz içinden tekrar Nuran’ın saçlarını düşündü.

-Neden imkansız olsun?

-Şundan imkansız ki... fakat asıl imkansız olan şu anda bu işleri konuşmasıydı. “güya Ada’dayım! Ve o da burada... ne kadar birbirimizden uzağız..., aynı evde, aynı odalarda olsa yine netice aynı olacak...

-Çünkü evvela siyah tahtayı beyhude yere temizlemiş oluruz. Bu inkarla ne kazanacağız sanıyorsun ? Benliğimizi, benliğimizi kaybetmekten başka.

Suat çok yumuşak bir bakışla:

-Yeni... yeni bir âlemin masalını kurarız. Amerika’da, Sovyet Rusya’da olduğu gibi.

-Onlar her şeyi, hepsini unuttular mı sanıyorsun? Bence nu yeni masalı yaratacak olan bizim maziye inkârımız veya bu işteki yaratma irademiz değildir. Olsa olsa yeni bir hayatın hızıdır.

-Ne yapalım istiyorsun?

-Evvvela içeceğiz... dedi. Sonra bu güzel denizin bize hediye ettiği şu balıkları yiyeceğiz. Ve şu bahar saatinde bu lokantada, bu denizin karşısında olduğumuz şükredeceğiz. Sonra da kendimize mahsus şartlarımıza uygun yeni bir hayat kurmağa çalışacağız. Hayat bizimdir, ona istediğimiz şekli vereceğiz. Ve o şeklini alırken, kendi şarkısını yapacak. Fakat fikre, sanata hiç karışmayacağız! Onları hür bırakacağız. Çünkü onlar hürriyet mutlak hürriyet isterler. Masal bir anda biz istiyoruz diye teşekkül etmez. O hayatın içinden fışkirır. Hele mazi ile bağlarımızı kesmek, garba kendimizi kaptırmak! Asla! Ne zannediyorsunuz biz şarkın en klasik en zevkli milletiyiz. Her şey bizden bir devam istiyor” (Tanpınar, 2019a, s. 97-98-99).

Bu diyalogları heterojen faktörlere indirgeyerek okursak Türk cemiyetinin geleceğini inşa etmesi için mazi ile bağın nasıl kurulması gerektiğini, yeniyi ararken mazinin hangi şekillerde mevcutta olması gerektiğini tartıştıklarını söyleyebiliriz. Ancak heterojen faktörlerden bağımsız bir şekilde bu diyalogları okursak metnin temel anlamının insanın ve toplumun düzenleyici tin ve kültür ile düzenlenmeye çalışıldığı açıkça ortadadır. İhsan’ın fikirlerinin altında geçmişin bağını tamamen indirgmeden toplumsal reformlar ile geleceğimizi tayin etme düşüncesi vardır. Ancak kendimize mahsus bir hayat şeklini yaratma çabası güden İhsan’ın temel hatası geçmiş günümüze doğrudan getirmesi ve aşkın bir konumda yerleştirme çabasıdır. Bu, Odysseus’un söylencesel geçmişini araçsal olarak şimdinin erkine verip onu erksizleştiren bakış açısına benzetilmektedir. Oysaki geçmiş ile birleşme hakikatte libidinal nesne ile birleşme ile meydana gelir ve bu da geçmiş

düzenleme ilkesinin bir aracı olarak değil, salt estetik bir fenomen olarak algılanması ile mümkündür. İhsan ise hayatın daima düzenlenmeye ihtiyacı olduğu için, eski olan yapının şimdinin içerisinde devam ettirildikten sonra yeniyi aramanın doğru olacağı kanaatindedir (Tanpınar, 2019a, s. 98).

Bu da geçmişi şimdinin erkine vermek demek olduğu için söylencesel tarih öncesi ile ittifak sağlanmaz. Çünkü insan şimdinin erkine verilmiş tarih genelin çağlar boyunca hakimiyetini yansıtır. Tek tek bireyler de şimdinin erkine verilmiş tarih ile genelin etkisine girer. Genelin etkisine girdikten sonra bireylerin ve toplumun yeni bir hayat şekli yaratmasının önünde zihni engeller oluşur. Suat da bunun içindir ki Nietzsche'nin Batı kültüründe bütün ahlakî, teolojik, felsefî geleneklere okumuş olduğu hücum gibi bir adımda ne var ne yok silip atmak gerektiğini düşünür (Tanpınar, 2019a, s. 98). Ona göre hem dünyada hem de Türkiye'de zaten yeni bir hayat şekli kurulmaktadır ve bu yapının sağlam olması için hiçbir artığının olmaması gerekir.

Bu noktada Suat, İhsan'ın yerel bir mahiyette işlediği düzenleyici tini evrensel bir konuma koyar. Hatta dünyada yaklaşan harbin ve o harbi oluşturacak koşulların da yeni doğacak insanın bir kriz momentini olduğunu anlar ve ölü kalıplardan tamamen kurtulmak için oluşacak bir fırsat olarak görür. Bu noktada harp ile ilgili Suat ve İhsan arasında asırlardır karşı karşıya gelen doğa ve Aydınlanmacı kültür arasındaki çatışma konusundaki fikirler bakımında da bir ayrılık ortaya çıkar. Bu bağlamda İhsan'ın şu cümleleri önemlidir:

“İnsanlıktan ümit kesmedim, fakat insana güvenmiyorum. Bir kere bağları çözüldü mü, o kadar değişiyor, o kadar kurumuş makine oluyor ki... bir de bakıyorsun ki, o sağır ve duygusuz tabiat kuvvetlerine benzemiş... Harbin, ihtilalin korkunç tarafı, asırlarca gayretle, terbiye ile, kültürle yendik sandığımız bu kaba kudreti birdenbire başıboş bırakmasıdır” (Tanpınar, 2019a, s. 100).

Bu parçada temel düşünce kültür ve kaba kudret arasında kurulan alegoride saklıdır. Kaba kudret insanın asırlarca bastırmış olduğu iç güdüleri temsil etmektedir. Kültür de içgüdüleri bastıran akıl, bilim, felsefe, teknoloji gibi Aydınlanmaya içkin kavramları temsil etmektedir. O halde kültür ile kaba kudreti yenmeye çalışmak akıl ile içgüdüleri yenmeye çalışmaktır. Ancak modern dönemin sonlarında akıl nesnel içeriğinden bağımsız toplumsal sürece boyun eğmiş ve doğa ile insan üzerinde egemenlik kuran tek ölçüt konumuna gelmiştir (Horkheimer, 1998, s. 68). Harbin yaklaşıyor olması ve bu korkunun bireyler üzerindeki etkisi de aklın ideolojik görevinin başarısız olduğunu ve bastırılan içgüdülerin kaotik bir şekilde geri gelişini imgeler. İhsan'ın kültür ile kaba kudreti yenmeye çalışmaktaki mevcut başarısızlıktan duyduğu karamsarlık, Horkheimer'ın dediği gibi, “dilde hâlâ mitolojik artıkların bulunabileceği korkusundan gelir” (1998, s. 68). Nitekim

İhsan'a göre harbi ortaya çıkararak ve medeniyeti yok olma tehlikesi ile karşı karşıya getiren şey Aydınlanmacı bilincin artık mitik kuvveti kontrol etme gücünün kalmamasıdır.

Yani dilde, düşüncede, tarihte hâlâ mitolojik artıklar devam etmektedir. O halde İhsan'ın hedef saptırarak söylemek istediği şey kültür ile bastırılan insiyakları yani mitik doğayı serbest bırakmak değil, serbest bırakıldığından dolayı olumsuz sonuçlara sebebiyet verildiğidir. İhsan, Rousseau'cu görüş gibi uygarlığın insanı deforme ettiğini düşünür ama her zaman insana asli bir güven duyar. İhsan için yapılması gereken şey hakikatte insanın akli ile kaba kudreti tekrardan dizginlerine almasıdır. Bu anlamda tam bir modern dönem Aydınlanma düşünürlerine benzer.

Nitekim Nuran başka bir paragrafta İhsan'ın realiteye bu kadar şuurla bağlı olmasına, hayata sentetik bir ilaç hazırlar gibi bakmasına ve şuurla bakmasına şaşırır. Nuran'ın İhsan'a bu bakışı da İhsan'a içkin olan şuurla, realite ve sentetik ilaç gibi Aydınlanmacı momentleri görmemizi sağlar.

Suat'ın harbi yeni hayat tarzı ve insanın ortaya çıkması için zaruri gören bakışı ile İhsan'ın insiyaklarımızı kontrol edemediğimiz için harbin sonuçlarının medeniyetin bir yıkımı olduğunu dile getiren Aydınlanmacı görüşünde bir zıtlık vardır. İhsan ve Suat'ın arasında geçen diyalogların zıtlıkları hakikatte Mümtaz'ın bilincinde bir sentez uyandırmak için kullanılan bir diyalektik metottur.

Mümtaz bu devirde İhsan ve Suat arasında bir benlik mücadelesi verse de etkisi altında olduğu simgesel bilinçten dolayı İhsan'a daha yakındır. Hatta insana duyulan asli güven bakımından bu dönemde Mümtaz'ın fikirleri İhsan'dan da daha radikal bir hale bürünür. Çünkü İhsan köken olarak insana güvense de bağlarının çözüldüğü andan itibaren bir makineye dönüştüğünü ve bundan dolayı insana güvenilmeyeceğini söylerken Mümtaz insanı kaderiyle başa çıkan ve iradesiyle ölüme meydan okuyan yanını sevmektedir (Tanpınar, 2019a, s. 101). Hakikatte Mümtaz'ın fikirleri tez ve antitez sonucunda oluşmuş bir sentez örneği sergiler. Bunu açmak için Mümtaz'ın dilinden şu alıntı vermek gerekir:

“Ben insanı seviyorum. Onun şartlarıyla dövüşme kudretini seviyorum. Kaderini bile bile hayatı yüklenmesini, o cesareti seviyorum. Hangimiz yıldızlı bir gecede kâinatı bütün ağırlığıyla sırtımızda taşımayız. Hiçbir şey insanoğlunun cesareti kadar güzel olamaz. Şair olsaydım tek bir manzume yazardım: büyük bir destan. İki ayağı üstüne kalkan ilk ceddimizden bugüne kadar insanlığın macerasını anlatırdım. İlk düşünceler, ilk korkular, ilk sevgi, kâinatı gittikçe ihata eden, kendi başlarına mevcut olan her şeyi birleştiren zekânın ilk kıvılcığı, tabiata izafe ettiğimiz bir yığın zenginlikler... Allah'ı etrafımızda ve kendi içimizde yaratmamız. Evet bir tek bir manzume yazardım. İnsanı teganni

etmek istiyorum, derdim, maddeyi uykusundan uyandıran ve kâinata kendi ruhunu geçireni teganni edeceğim, ey bütün büyüklüğü ihata eden lisan! Sen bana yardım et” (Tanpınar, 2019a, s. 101).

Buradaki temel motif doğaya karşı dövüşen ve ölüme karşı meydan okuyan Batı Aydınlanmacı tını ve insanlığı kâinatın merkezi olarak gören öznedir. İlk olarak insanın kaderini bile bile hayata yüklenmesi ve cesareti temasına değinelim. Bu tema Batı Aydınlanmacı tını ile Doğu'nun dünya görüşü açısından birbiri ile hem ortaklıklar hem zıtlıklar içermektedir. Batı Aydınlanmacı tının ölüme karşı mücadelesi Apollo'ya dayanır. Nietzsche'ye göre Apollo, “principal individulism'in” yüce tanrısal imgesidir” (Nietzsche, 2018, s. 20)

Bu ilke ise insanın ölüm korkusuna karşı zihnin bir savunma refleksidir. İnsan öldükten sonra varlığının ne olacağı konusunda teolojik ve felsefi çeşitli yorumlar getirmiştir. Batı Aydınlanmacı tınınin yorumu, varlığını bireysel olarak dünyada akim kılma hedefi üzerine kuran Apollonik bir bakış açısına sahiptir. Batı sanatının dış dünyayı donduran, saydam şekilli ve varlığı görünür kılmaya çalışan mimari, heykel, resim gibi sanat eserlerini Nietzsche Apollonik bir düzlemde değerlendirir. Bu şekilde insan öldükten sonra da dünya içerisinde sonsuza kadar yaşama amacını gösterir. Felsefi düzlemde ise tin ölüm korkusunu zihnin ebediliği üzerinde ısrar ederek yenmeye çalışır. Retorik düzlemde Odysseus kendisini ve kfilesini ölüme karşı haz ilkesinden kaçarak korur ve sonsuzluğa ulaştırmaya çalışır. Modern çağda artık ölüme karşı insan tınınin sonsuzluğunu elde ettiğini düşünen Batı Aydınlanması ise Robinson Crusoe'nun şahsında öznenin geçici olarak nitelendirdiği doğa unsuruna karşı bir hükümdarlık olarak cisimleştirir. O halde Batı Aydınlanmacı tınınin karakterine baktığımızda karşımıza ölümü yenmek için feragat edilmiş bir doğa kategorisi çıktığını görürüz.

Doğu düşüncesi de Batı Aydınlanmacı tını gibi ölüme karşı insan egosunu sonsuzlukta buluşturma tasarımları kurmaktadır. Ancak Batı Aydınlanmacı tını varlığı dünya içinde sonsuza kadar dondurmaya çalışırken Doğu düşüncesi feragat etmiş olduğu unsurlara geri dönmeyi hiç düşünmez ve sonsuzluk mücadelesini aşkın bir konumda kurmaya çalışır.

Mümtaz'ın insanın ölüm karşısındaki egoist mücadeleye yönelik kanaatleri ise Batı Aydınlanmacı tınıne yakındır. Mümtaz insanlığın ilk atalarından bugüne kadar hikayesini anlatmak istemekte ve bu vesileyle insanların hayatını söz merkezci bir bakışla sonsuza kadar sürdürmek istemektedir. Çünkü insanın dövüşme şartları ve kaderini bile bile yaşamış olduğu mutlak sonun öznesi kâinata kendi ruhunu yerleştiren, Allah'ı hem içinde hem de etrafında yaratan ve tabiata kendi düşüncelerini yükleyip zenginleştiren insandır.

Mümtaz'ın bu anlatımında görüldüğü gibi insan aktif, dünya içerisinde yer alan nesnelere pasiftir. Dünya içinde yer almayan ruh ve Allah gibi aşkın söz öbekleri ise pasif insan yine aktif bir durumdadır. Dolayısıyla Mümtaz tıpkı Robinson Crusoe gibi insanı kâinatın efendisi olan aktif bir özne hükümdarlığı konumuna getirmiştir.

Bu noktada Mümtaz'ın insanı merkeze geçiren Aydınlanmacı düşünceye geçmiş olduğunu görmekteyiz. Ancak Tanpınar daha sonra bu yolun yanlış olduğunu anlayacak, insanı ve zihni dünyanın merkezine yerleştirmenin meseleleri daha fazla bozduğunu ve modern insanın krizinin temellerinin buradan kaynaklandığını çözecektir. Ancak şimdi geldiğimiz noktaya kadar İhsan'ın bilincine içkin bölümlerde Mümtaz ve Tanpınar'ın zihni hayatı özneyi merkeze koyan Aydınlanma bilincine bağlıdır. İhsan'ın paragrafın ilerleyen bölümlerinde Mümtaz'ı 19. asır medeniyet müminlerine benzetmesi Batı Aydınlanmasının kainat, insan ve hayat görüşlerine bağlı olduğunu göstermektedir (Tanpınar, 2019a, s. 101). Çünkü 19. asır medeniyet müminleri Aydınlanmacı fikirlerin zirveye çıkışını imgeler.

Şimdi de başka bir diyalogda insanın hürriyeti üzerine tespit ettiğimiz Aydınlanmacı fikirlere temas edelim:

-“Bilmiyorum, bir fiction'un yokluğuna üzölmek ne dereceye kadar doğrudur? Fakat Müslümanlıktaki başlangıç günah fikrinin bulunmaması, şu cennetten kovulma hadisesi üzerinde Hristiyanlıkta olduğu gibi durulmaması, bence teolojiden sanata kadar her saha tesir yapmış bir keyfiyettir. Bilhassa ruhî tahaffuza pek az yermişiz. Bence bizim âlemimizi olduğu gibi almalıdır. Bence bu iki dünya arasında münakaşa zemini bile yoktur. Dinde, cemiyetin bünyesinde ayrılış daha ilk adımlarda başlar. Dikkat edin ki, garp medeniyetinde her şey bir kurtulma, bir azat edilme fikri üzerine kurulur. İnsanoğlu evvelâ dinde, İsa'nın yeryüzüne inmeğe orada öldürölmeğe kendisini feda etmeğe razı oluşuyla kurtulmuştur. Sonra cemiyette sınıf mücadeleleriyle evvelâ şehirli, sonra köylü kurtulur. Bir bakımdan biz başından itibaren hürüz.

-Yahut başıbozuk. Hayır, evvelâ hür. Sitede esirin bulunmamasına rağmen dahi hür. Fıkıh insanın hürriyeti üzerinde ısrar ediyor.

Suat ısrar etti:

-Şark hiçbir zaman hür olmamıştır. O daima sıkı kadrolar içinde adeta anarşist bir fertçilikte kalmıştır. Hürriyetten o kadar çabuk vazgeçeriz ki... ve her vesile ile” (Tanpınar, 2019a, s. 299-300).

Görüldüğü gibi İhsan Türk düşüncesindeki temel sorunlardan bir tanesinin Batı dünyasının temelini oluşturan teolojik düşünceyi insan ile birlikte yorumlama yeteneğinin olmamasına bağlamaktadır. İhsan Batı'daki günah fikrinin ve cennetten kovulma hadisesinin derinlemesine işlendiğinin ve bunun ruhu koruduğunu ifade eder.

Günah fikrinin kaynağının, kardeşler cumhuriyetinin baba katli ve bunun sonucunda babanın ruhuna yakılan ağıta dayandığını biliyoruz. Bu ağıt neticesinde babanın katline sebep olan haz

ilkesi ve arzu fenomenleri etrafındaki kadın tek tanrılı dinlerde de öteki konumuna geçerken baba kutsal ruh olmuştur. İlk Yahudi anlatılarından Hristiyan teolojisine kadar bütün Batı dünyası bu kutsal ruhu gök ile sembolize edip tinsel bir yoruma gitmiş, cennetten kovulma hadisesi de dünyanın gelip geçici bir yer olduğu fikrini öne çıkararak evrimsel süreçte olduğu gibi geçici kategorisinde olan bütün unsurların ötekileştirilmesine sebep olmuştur. Bu bakış açısı da Aydınlanmada kapitalizm, çalışma etiği ve Protestan etiği ile birlikte insanın dünya nimetlerinden el ayak çekip tüm enerjisi nesnel tine ve devlete harcamasına sebep olan bir tahakküm mekanizması kurmuştur.

En nihayetinde Aydınlanma özellikle Rousseau ile birlikte dünyada bir cennet idealinin yaratılacağı fikri üzerinde durur. Ancak cennetin mükemmelliğini ve huzurunu sağlamak için uygarlığın deforme ettiği yapıları tek tek bireyleri genelin çıkarına tabi kılan *Toplum Sözleşmesinde* tedavi eder.

O halde İhsan'ın, Batı'da ruhu tahaffuz ettiğini söylediği teolojik yorumlar dünya içerisinde toplumsal düzeni tesis etmek için elverişli bir araç olarak karşımıza çıkar. Ancak 20. yüzyılda özellikle Freud'un "Uygarlığın Huzursuzluğu" adlı yazısı psikolojik olarak tarih öncesinden gelen bu tinin arzuları bastırması sonucunda oluşan bir kriz momentini beraberinde getirir. Nietzsche de bu sorunu ilk gören düşünürlerden bir tanesi olarak bütün teolojik kurmuş olduğu felsefi düzlem ile bütün teolojik düşünceye saldırı yapar.

O halde 19. yüzyıla geldiğimizde Batı düşüncesinde hem Aydınlanmacı tine bağlı bir düşünce hareketi gelişirken hem de onun karşı kutbunda bir düşünce hareketi gelişmektedir. Bu diyalogda ise İhsan da Mümtaz gibi Türk Aydınlanmasının rasyonalist geleneğine bağlı katı bir Aydınlanmacı olarak karşımıza çıkan bir 19. asır medeniyet müminidir.

Onun karşıt bilinci olan Suat ise Nietzsche gibi teolojik geleneğin inkarına kadar gitmektedir. O, hem teolojik hem sosyolojik olarak insanın ve toplumun özgürlüğü üzerine düşünen İhsan'ın karşısına meseleyi yerel ya da bölgesel düzlemde çıkararak ne Doğu ne Batı'da insanın özgür olmadığını imgeler. Nitekim Mümtaz'dan içki kadehini alırken bu durumu "şu, Hak Teâlâ'nın elimi kolumu o kadar iyi bağladıktan sonra bana verdiği hürriyeti" diyerek ironize eder (Tanpınar, 2019, s. 300).

Bu ironide Suat'ın amacı insanın bu dünyada kollarının bağlı olduğu ve genel ahlak ile oluşacak hürriyet fikrinin bir yanılısına olduğunu söylemektir. Suat, Nietzsche gibi eğer bir özgürlük fikri olabilecek olsa bile genel ahlakın dışına çıkmak lazım geleceğini iddia ederek Mümtaz'a analogik bir hikâye önerisi yapar:

- "Mümtaz sana bir hikaye mevzuu vereyim mi? Düşün bir kere, ben anlatayım da ... Bir insan, faziletli bir insan, bir memur, bir hoca, istersen bir evli ya tasavvur et!.. Öyle hazırla ki bütün değerler kendisinde mevcut bulunsun. Onlarla doğmuş olsun. Bir kere bile kendi içinde aksamamış bir adam hulasa ... fakat mecburiyeti sevmiyor. Garip değil mi? Sadece kendini seviyor. Kendisinde ve kendisi için yaşamayı istiyor. Ömrü gayesiz fakat cömert hareketlerle dolu; ve bu hareketler kendiliğinden hep iyiliğe doğru gidiyor. Fakat düşüncesinde hür olmayı seviyor. Ve hiçbir vazife hissi tanımıyor. Günün birinde bu adam bir kadınla evleniyor; belki de sevdiği bir kadınla. Birdenbire değişiyor, huysuz, titiz, kötü düşünceli bir adam oluyor. Kendisini tasnif edilmiş görmek onu yavaş yavaş çıldırtıyor. Bir etiket altında yaşamının, bir araba atı gibi beraber yaşamının sıkıntısı onu içinden değiştiriyor. Yavaş yavaş hemen herkese karşı fenalık yapıyor, hayvanlara, insanlara, her şeye zalim oluyor. Hasis oluyor, hiç kimsenin saadetine tahammül edemiyor. Sonunda.

Mümtaz kısaca bitirebilmek için:

- Malum hikaye ... karısını öldürüyor, dedi.

- Evet ama, bu kadar kısa değil. Kendi kendine uzun muhakemeler yapıyor. Hayatını bir mesele gibi alıyor ve düşünüyor. Sonunda insanlıkla arasında tek maniyayı görüyor.

- Ayrılışın ...

- Neye yarar? .. Beraber yaşamış iki insanın birbirinden ayrılacağını, hakikaten ayrılacağını sanıyor musun? Bunu Mümtaz'ın yüzüne dik dik bakarak söylemişti.

- Hem ayrılırsa ne çıkar? Bütün bağları koparsa bile, ara yerde kaybedilmiş seneler bulunacak. Hepsini dakika dakika yaşadığı muazzam, korkunç, karanlık bir ömür; ondan kurtulabilecek mi? Sonra o ruh itiyatları. O zaman daha büyük bir tereddüde düşecek. Etrafına olan bütün fenalıkları bilerek yapmış bir adam, düşün. Ayrılmak da bunlardan biri olacak.

- Peki, öldürünce unutacak mı? ..

- Hayır, unutmayacak. Tabii unutmayacak. Fakat kini ortadan kalkacak. İçindeki dargınlık gidecek. Nuri dayanamadı:

- Mümtaz, bana kalırsa onun hayatını yazacağın yerde bir tarafta rastlarsan öldür, daha iyi olur...

Suat omuzlarını silkti: - Bu bir şey halletmez. Sadece meseleden kaçmış oluruz. Sonra öldüremez. Öldürmesi için tanınması, ayırması lazım. Herkese benzeyen adamı niçin öldürsün, herkes az çok bir veya birkaç insanın yüzünden kötüdür. Emin olun buna .. Her düşüşün altında bir başkası vardır. Ve herkes kendinin mezarıdır. O herkese benziyor, hepimize ... fakat bunu kabul etmiyor. Evet sonunda bu zalim oyundan kurtulmanın tek çaresini buluyor. Bir tek hareket, kanlı bir hareket, bir nevi intikama benzeyen bir iş. Fakat bunu yapar yapmaz büyüdü bir eşik atlamış gibi kendisini öbür tarafta, eski dünyasında, içindeki iyilik hazinesiyle zengin buluyor. Yüzü parıldıyor ruhu bütün genişliğini alıyor; insanları seviyor, hayvanlara acıyor, çocukları anlıyor.

- Nasıl cinayetle mi? .. İhsan bütün neşesini kaybetmişti. Somurtkan, bir uçurum önünde gibi kendi içinde toplanmış Mümtaz'ın yüzüne bakıyordu. Nuran Mümtaz'ın yanına geçmiş, elini omuzuna koymuştu: Bir kavgada gibi herkes en sevdiğinin yanındaydı. Yalnız Selim tek başına, küçük boyu ile önde, iki kollarını kavuşturmuş son derece eğlenceli bir şey seyredenlerin çehresiyle konuşanlara bakıyordu. Daha ziyade mahallesinde horoz döğüşü seyreden çocuklara benziyordu.

- Burada artık cinayet yok

Macide: - Delirdin mi Suat? Böyle şeylerden ne diye bahsediyorsun. Kafana acı. Ve sonra birdenbire senelerdir yanında söylenmeyen fakat şimdi kendi ağzından çıkan "deli" kelimesi önünde korkarak, geriye, İhsan'ın arkasına doğru çekildi. Bütün vücudu titriyordu.

- Hayır, niye delireyim. Ben bir hikâye mevzuu anlatıyorum. Burada cinayet yok; bir kurtulma işi var. Tek manianın ortadan kalkışı. Tekrar dirilmek var. Evet kâinatı buluyor. Kendisine yedi gün mühlet vermişti. Yedi gün cinayeti gizliyor. Yedi gün tekrar dirilmiş gibi insanlar arasında mesut, onları anlayarak, altın parlıtlar içinde yaşıyor. Tam bir tanı gibi yedi gün... Ve yedinci günün akşamı bütün tabiat ve hayatla barışık, insan kaderinin miracında kendisini asıyor" (Tanpınar, 2019a, s. 303-304).

Suat Mümtaz'a vermiş olduğu bu hikâye önerisinde modern bireyin ve aydınlanma dönemi insanının trajik ruh hali sonucunda işlemiş olduğu cinayet anlatılmaktadır. Yüksek fazilet, erdem

ve ahlak gibi en üst insanî vasıflara sahip olan bir bireyin evlilik ile birlikte bir cinnet geçirmesi ve tüm varlığa düşman olması arasındaki ilişkiyi anlatan bu hikaye Aydınlanma diyalektiğinin bir alegorisi gibidir. Suat'ın anlattığı bu karakter toplumsal bilince ait aşk ve evlilik ilişkisi içerisine girmeden önce hayatını herhangi bir mecburiyet vasfı ve vazife hissi olmadan geçirmiştir. Ancak evlendikten sonra bir etiket altında, koca olarak yaşamaya başlar. Kendisine bu etiketi takan ve yapmak istemediği istekleri yerine getirmeye zorlayan şey de toplumsal bilincin dolayım lar ağıdır. Bireyin toplumsal bilince girmeden önceki hali ile girdikten sonraki arasında vardır. Daha önce birey kendisine, kendi yaptığı eyleme ve çevresine karşı herhangi bir bilinç tarafından değil, yalnızca kendi dolaysız bilinci ile muamele etmekte iken evlilikten sonra zihni baskılayan dolayım larla kendisini bir araba atı gibi görmektedir. Birey özgürlüğün elinden alınışın travması onda, hayvan, insan ve tüm varlıklara bir kötülük yapma ihtiyacı meydana getirir. Birey en sonda bütün işlerin düğüm noktası olan ve evliliğin zihnindeki sembolü olan karısını öldürmektedir. Suat'ın bu eylemi ile Kant'ın ödev ahlakı ve kategorik imperatifleri arasında bir tezat vardır. Kant iyi istemenin ya da iyi eylemin herhangi bir sözleşme ya da yasa olmadan dolaysız olarak yapılan eylem olarak açıklamaktadır. Bu da erginleşmiş, aydınlanmış insanın eyleme karakterini doğrudan insanın kainattaki sorumluluk vasfına ve seküler bir vicdana bağlar. Oysa Suat insanda sorumluluğu kaldıran ve genelin ahlakının üstüne çıkan Nietzsche tarzında bir karakterdir.

Bu fikre karşı çıkan yine dönüştürücü özne olan İhsan'dır. İhsan, klasik bir rasyonalist gibi adalet, fert, kimsenin kimseyi öldürme hakkı yok gibi rasyonel cevaplar dizer. İhsan'a göre ahlakın üstüne çıkılamayacağını ve insanın hürriyet elde ettiği, kendisine layık bir ahlak yaptığı sürece tanrılaşacağını söylemektedir. Görüldüğü gibi İhsan'ın ahlak fikirleri insanın, bir yasa, bir kuvvet olmadan kendi kendisinin bilinciyle olumsuz bir düşünceye olumsuz değer verilebileceği ve bu olumsuz değerlerin kişisel bir eyleme dönüşmeyeceğini ifade eden Kant'ın kategorik imperatifleri ve ödev ahlakını çağırıştırır.

Suat'ın düşüncelerinden ise evrensel bir ahlak yasasının çıkarılamayacağını anlarız. Suat aydınlanmış dünyada, kategorik imperatiflerin hâlâ zulüm koktuğunun farkındadır. O insanın Tanrılaşabileceğini sadece idrak etmiyor, aynı zamanda insanın zaten Tanrı yerine dünyanın başına geçtiğini fark ediyor. Bu da büyük meta öykü olan Tanrı'nın öldüğünü idrak ettiğini gösteren bir ifadedir. Dolayısıyla iki zıt karakterin düşünce öbekleri arasında bir tarafta Aydınlanmacı Kant bir tarafta da Aydınlanma eleştirmeni olan Nietzsche'nin fikirlerini görürüz.

Bu bölümde önemli olan konu ise İhsan'ın Aydınlanmacı davranış biçimidir. Türk cemiyeti, genel olarak insan, adalet, evrensel değerler, hürriyet gibi konuların konuştuğu bu diyalogun temel argümanı insanın talihinin mahpusu olduğunu ve ancak akıl ile özgürlüğe ulaşılacağını ortaya koyan düşüncedir. Nitekim İhsan akli insanın ayırıcı vasfı olarak belirler ve Suat'ın, insanı kâinata doğru bir şekilde yerleştirmedeğini söyler. En sonda da özne merkezli felsefi geleneklere bağlı bir Aydınlanmacı olarak insanın tanrılık vasfını reddetmediğini aksine kâinatın efendisinin insan ruhu olduğunu söyler. Bu bölümde Mümtaz'ın fikirleri de Suat gibi genel ahlakın üstüne çıkma yönünde değil, insana duyduğu asli güvenle birlikte İhsan gibi kainatta insan ruhunun önemi, insan aklının yapıcı kudreti gibi unsurlarla şekillenmektedir.

Şimdi ise İhsan'ın, insanı kâinatın efendisi olarak yerleştirmesi ve ayırıcı vasfının akıl olması önermelerinin, Tanpınar'ın başka bir eseri olan *Adem ve Havva* isimli mitolojik hikayede nasıl karşımıza çıktığını görelim. Tanpınar *Âdem ile Havva* isimli mitolojik hikayesinde kâinat ve insan ruhunun kökeninin psikotarihsel yönünü ilk yaratılışı anlatan şu paragrafla anlatır:

“Toprağın çocukları mesut olun! Artık sizin devriniz başlıyor. Değişmez Şevkler bahçesinin bütün hayvanları bir tarafa sinmiş. Ebediyetin neşesini teganni eden kuşlar susmuş, Adların tecellisi Remizler ferlerini kaybetmişti. Büyük ağaçlar boyunlarını bükmüşler, renkli çiçekler ışıklarını kısmış, bu yuvarlana yuvarlarına yaklaşan kalabalığı görmemek için, kendi üstlerine kapanyorlardı” (Tanpınar, 2018a, s. 258).

Paragraftan da anladığımız kadarıyla ilk yaratılışta Tanrı tarafından insanlara verilen nitelikler onu diğer varlıklardan daha imtiyazlı bir konuma getirmektedir ve bütün doğa alegorik bir biçimde insanın yüceliğini imgelercesine ona karşı korkuya karışık bir saygı beslemektedir. İnsana dünyada verilen imtiyazın başka şu cümlede de geçmektedir:

“Sizi kendi suretimce yarattım. Size Arzu bahşettim... Ay'ı ve Yıldızları ve Güneş'i bahşettim. Sizi Hayat'ın ve Ölüm 'ün efendisi yaptım. Rahmet ve selametimiz Toprak'ın ve İnsanoğlunun üzerine olsun” ... (Tanpınar, 2018a, s. 260).

Bu noktada Tanpınar'ın varlık kavrayışındaki tasavvufi yön de ortaya çıkmaktadır. Bilindiği gibi tasavvuf düşüncesinde ve edebiyatında insan Tanrı'nın yeryüzündeki bir suretidir. Tanpınar'ın Âdem ve Havva hikayesinde Tanrı'nın insana vermiş olduğu vasıflar da ona Tanrı özellikleri kazandırmaktadır. Ancak Tanpınar'ın düşüncesi Yunan insan biçimli Tanrı özelliklerine daha yakın olduğu kanaatindeyim. Çünkü herhangi bir doğa olayı, bir felaket karşısında insanın yarı Tanrı azametinde olduğunu sürekli vurgular. Bu hikâyede insan zaten yarı Tanrı biçimli olarak da tanımlanmıştır.

Erzurumlu Tahsin adlı hikâyede ise bir deprem sonucunda insanın bir doğa olayı karşısında onunla mücadele biçimini düşünür. Kafasında insanlığın talihsizliği konusunu düşünürken farkında olmadan bir büyüklenme içerisine girer ve hayatın iradesine ve kanunlarına karşı isyan etmiş hissine uğrar (Tanpınar, 2018a, s. 95). En nihayetinde de bir bahçenin kuytu köşesinde bulunduğu bir sandalyede “yarım ilah dargınlığı” ile oturur (Tanpınar, 2018a, s. 96).

Görüldüğü gibi zorluk karşısında insanın ölüme ve hayata direnme ve mücadele yeteneği Tanpınar yazınında sürekli “yarı tanrı” metaforları ile simgelenmektedir. Bu yarı ilah sembolü Doğu geleneğinin Tanrı ile özdeş olma geleneğinin tersine doğa karşısında edinilen egoist Aydınlanmacı geleneğe yakın bir davranış biçiminin ifadesidir.

O halde İhsan’ın, kâinatın merkezine insanı yerleştirmesi ve dünyayı algılamada akıl ilkesi ile hareket etmesi daha da değer kazanır. Çünkü örneklerde gördüğümüz gibi insan kâinatın efendisidir ama kendisinden kaynaklanmayan bir olay karşısında ilahlığı zedelenmektedir. Doğu düşüncesi, insanı bir yarı Tanrı’dan ziyade doğrudan varlığın kendisiyle özdeşleştiren bir tasavvufi geleneğe sahip olduğu için felaketler karşısında Tanrılık vasfını kaybetmez. Batı Aydınlanmacı geleneği ise yarı insan durumuna düşen insanı bulunduğu yerden kurtaracak şey aklın kendisidir. Nitekim Suat ve İhsan arasındaki konuşma bu bağlamda dikkate değerdir:

“Bir dakika durdu. Onun da Suat kadar ve belki de daha fazla ıstırap çektiği belliydi. Yüzü ter içindeydi. Ağır ağır devam etti. - İnsan talihinin mahpusudur. Ve bu talihin karşısında imandan ve bilhassa ıstırapa katlanmaktan başka silahı yoktur. - İmandan bahsediyorsunuz, aklın yolundan gidiyorsunuz. - Akıldan gidiyorum. Elbette akıldan gideceğim. Sokrat, akıllı aşık ihtiraslı aşıktan iyidir diyor. Akıl, insanın ayırıcı vasfıdır. - Fakat öldürenin de, kendisi de öldürme hareketinde ölenle beraber ölmüyor mu? .. - Bir bakıma göre doğru ... Ama işte bu ölüm istediğin yeniden doğuşu temin edemez. Hiç olmazsa her zaman için. Çünkü bu isyanla biz kategorinin dışına çıkarız. Sen insanı kâinatın içine layıkıyla yerleştirmiyorsun. Halbuki işe oradan başlamalı. Ben insana tanrılık vasfını reddedenlerden değilim! Bilakis kâinatın efendisi insan ruhudur” (Tanpınar, 2019a, s. 308).

Görüldüğü gibi İhsan hem Aydınlanmacı davranış biçimlerinde hem de modern Aydınlanma felsefelerinde olduğu gibi insan ve akıl merkezli bir kainat ve evren anlayışına sahiptir. Özellikle Sokrates’ten örnek verdiği, “akıllı aşık ihtiraslı aşıktan iyidir” önermesi Aydınlanmacı davranış biçimlerinin duyu ve akıl, imge ve zihin arasındaki karşıtlıklar hiyerarşisinde bakımından önemli bir ifadedir. İhtiraslı aşık açıktır ki duyusal olan ve imgesel olanı çağrıştıran bir öbek iken akıllı aşık, aşk gibi tabii bir işte bile zihin denilen makineden hareket eden bir çağrışıma sahiptir.

Bu düşünceleri monolog ve diyalog arasındaki ilişki bağlamında da düşündüğümüzde bir ortaklık ile karşılaşmaktayız. Tanpınar iç hayat örgülerini anlatmış olduğu monologlarda ağırlıklı olarak

duyusal imajları kullanır. Zaten iç monoloğa içkin olan anlamın duyu, imge ve bilinçdışı olduğunu düşündüğümüzde ihtiraslı aşığın imgesel bilinci ile hareket edildiğini anlarız. Ancak diyalogların olduğu bölümlerde görüyoruz ki imajların çoğu diyalojinin mantığına uygun olarak usa bağlı bir biçimde şekillenmekte ve karakterler genellikle dünyayı akıl ilkesi kavrayan, sorumluluk fikri üzerinde duran, insan ruhunu kainatın merkezine yerleştiren İhsan'ın fikirleri etrafında pozisyon almıştır.

3.2. AHMET HAMDİ TANPINAR'IN SANATINDA AYDINLANMANIN ÇÖKÜŞÜ

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatını tek bir özne olarak düşünürsek karşımıza ilk bakışta hayat, doğa, insan ve evren ile birlik içerisinde olan bir anlayışın ortaya çıktığını görürüz. Sanatının ilerleyen sürecinde, özne ve nesnenin birlik imgesinin kesilmesi ise onun trajik karakterini ortaya çıkarmaktadır. Geldiğimiz noktaya kadar Tanpınar'ın mitik imgeleme ait dünya görüşünün kültürel tarihe uygun bir şekilde usa bağlı imgeler ile değiş tokuş ettiğini ve en nihayetinde de dünyayı akıl ile kavramaya çalışan, evrenin merkezine insanı koyan bir modelin ortaya çıktığını gördük.

Tanpınar'ın öznesinin bu ilerleyiş çizgisi ise bizlere kronolojik olarak mitten logosu geçişi gösteren kültür bilimsel bir bakış açısıyla incelemek için uygun bir zemin sağladı. Logos kelimesinin ihtiva ettiği anlamları kapsayan genel kavram da Aydınlanmacı davranış biçimlerine tekabül ettiği için Tanpınar'ın sanatının ilk bölümünde Mitten Aydınlanmaya doğru giden bir izleğin varlığı ortaya çıkmış durumdadır.

Ancak teorik bölümde anlattıklarımızdan hatırlıyoruz ki Aydınlanmanın ve Aydınlanmacı davranış biçimlerinin varlık algısı onun oluşturmak istediği projeleri daha başlamadan yadsırmaktaydı. Tanpınar öznelerinin mitten Aydınlanmaya gidişi sırasında yaşamış olduğu gerilimler ve krizler de aynı yazgıyı taşımaktadır. Nitekim Mümtaz, İhsan'ın usa bağlı bilinci ile dünyayı tek ilkeden çıkarmanın hem dünyada hem bireyde yaratmış olduğu sorunların farkına vararak insana ve akla duymuş olduğu asli güvene yönelik huzursuzluk yaşar.

Zaten Cafer Şen'in annelik bilincinden çıkıp toplumsal bilince geçtikten sonra Tanpınar öznesinin huzur bulmadığını ifade etmesi insana asli güvenden duyulan huzursuzluğu gösterir. Şahin,

Tanpınar poetikasında mutlakçılık sorununu incelemiş olduğu makalesinde de bu bağlamda şunları söyler:

“Hayal ve gerçek, bilinç ve bilinçdışı, ölüm ve hayat, güzel ve çirkin hatta doğu ve batı zıtlıkları Tanpınar’da hiçbir zaman tek başlarına var olmazlar ve tek başlarına haklı ya da haksız değildirler. Her ikisini de kaybetmek istemeyen Tanpınar özneleri, onları bir arada tutmak için çırpınırken bireysel trajedilerine maruz kalırlar” (2018, s. 634).

Şen’in annelik bilinci ile toplumsal bilincin karşı karşıya gelmesinden dolayı duyulan huzursuzluk ile Şahin’in, Tanpınar öznelerinin düalist mekanizmaları bir arada tutmaya çalışmasından ortaya çıkan bireysel trajedi arasında bir birlik vardır. Bu birlik ise Aydınlanmanın varlığı monatlara bölen düalist yaklaşımdır. Şen’in annelik bilinci ve toplumsal bilinç arasında kurmuş olduğu yapı bu düalizmin izlerini taşıırken Şahin’in kurmuş olduğu hayal ve gerçek, bilinç ve bilinçdışı tarzındaki düalist yapılar da aynı izleri taşımaktadır. Hatta Şen’in annelik bilinci dediği açıktır ki imgesel, duysal, hayal, bilinçdışı gibi çağrışım alanlarına sahipken toplumsal bilinç ise gerçek ve bilinç gibi çağrışım alanlarına sahiptir. Bu da gösteriyor ki Şen ve Şahin’in çıkmış oldukları nokta ve kavramsallaştırdıkları konular aynı bakış açısının ürünleridir. Bununla birlikte annelik ve toplumsal bilincin yan yana gelmesinden dolayı duyulan güven sarsıntısı ve bilinç ile bilinçdışını birleştirmeye çalışan bireysel trajedi aynı mekanizmadan hareket ettiklerini göstermektedir. Ancak bilincin varlığı bir arada tutmak için çırpınması aslında ilksel bütünlüğün yadsınması demektir. Zira varlığın iki yanını bir arada tutmaya çalışmak öznenin, varlığı monatlara böldüğünü onaylaması demektir.

Eğer özne ilksel bütünlüğe ulaşmak istiyorsa varlığın iki tarafını bir arada tutmak için çırpınması değil, bilakis varlığı kendi zihninden ayrı bir öteki olarak görmemesi gerekir. Ancak özne kendisini öteki üzerinden kurmaya yazgılıdır. Zaten bireyin gerçeklik ilkesine girmesi için hiç olmazsa dili temsil eden ötekinin mirasını edinmesini gerekir. Lacan’ın ayna evresinin koşulu bu ideyi barındırmakla birlikte dünyadaki bitimsiz acının nedeni de budur. Birey kendisini öteki üzerinden kurdukça onun zihni tarafından dolayına girecek ve bitimsiz arzuları onun üzerinden engellenecektir. Schopenhauer ondan dolayı dünyada var olan tek şeyin acı olduğunu söylemektedir. Çünkü isteme ilkesi sürekli talep ederken bu talebi kısıtlayan bir ilke vardır. Ancak en nihayetinde bu iki ilkenin çarpışması bir güç savaşını yaratır ve arzunun hiddeti dünyaya şuurla bakan bilinci bitirir. Toplumsal bir düzleme yaydığımızda bu konu Hegel’in köle ve efendinin diyalektiğini akla getirmektedir. Efendi nesnel tinin temsilcisi iken köle doyumları kısıtlanan kişidir. Ancak uygarlık tarihi kölenin isyanlarının efendiyi yerle bir etmesi ile doludur. Toplumsal olarak güç istencini barındıran ilke de budur. En nihayetinde 20. yüzyılın iki dünya

savaşı Aydınlanmanın toplumsal dizgesinin ve öznesinin ölümünü hızlandırır. İhsan'ın asırlarca kültür ile terbiye etmiş olduğu ve 2. Dünya savaşı ile uyandığını söylediği kaba kudret isteme ilkesinin ve arzunun kendisidir. Bu imaj Tanpınar'ın şahsında bütün Aydınlanmacı düşüncelerin, bir arada tutulmaya çalışan özne ve nesnenin ayrı olduğunu onaylamasının bir cezasıdır. Tanpınar'da bütünsellik imgelerinin başarısız olması ve bireysel bir trajediye maruz kalmasının da ana sebebi budur.

Normal olarak bu durum Tanpınar'ın şahsi yaşamı ile ilgili biyografik bir okuma ile açıklanacağı gibi Türk cemiyetinin içinde bulunmuş olduğu medeniyet krizi bir dışavurumunu imgeleyen sosyolojik bir okuma ile de açıklanabilir. Ancak bizim Tanpınar okumamızda dikkat ettiğimiz temel husus öznenin dış dünya ile temasının kültür tarihine uygun bir şekilde şekillenme sürecine içkin olmasıdır. Çünkü kültür tarihinde ilksel bütünlükten çıkan insanın varlık ile diyalogu, ilk toplumsal sistemlerden idealar çevresinde düzene oturtulmaya çalışılan bir hayatı oradan da mitik imgelemi tinsel bir şekilde aşmaya çalışan bir bilincin seyrini bizlere göstermektedir. En nihayetinde Aydınlanma da bilgi yolu ile mitolojik imgelemi yıkmayı ve doğal olanın karşısında insanı akılsal bir şekilde mutlak mutluluğa ulaştıracağını vaat eder.

Tanpınar öznelerinin mitik imgelemden çıktıktan sonraki varlıkla temasına baktığımızda da mitik imgeleme ait bütün düşünce öbeklerinin süperego, toplumsal bilinç, gerçeklik ilkesi, akıl ve şuur ile bastırıldığını ve Şahin'in de bahsetmiş olduğu mutlaklığın bu şekilde elde edileceğinin zannedildiği bir bilincin izleri ile karşılaşırız. *Abdullah Efendi'nin Rüyalarında* Abdullah Efendi'nin dünyayı rakamlarla algılaması, benliğini üst kat kiracısının emrine vermesi, *Erzurumlu Tahsin* hikayesinde depremden önce öznenin kendisini kâinatın merkezinde görmesi, *Âdem ile Havva* adlı hikâyede Tanrı'nın insana imtiyazlı bir konum vermesi, öznenin mitik imgeleme içkin olan tabiatın çıkarak evreni gerçeklik ve akıl ile algıladığının belirtileridir. *Huzur ve Sahnenin Dışındakiler* romanlarında da Mümtaz ve Cemal karakterlerinin hayat ve varlık karşısındaki görüşlerinin mitik imgelemden logosantrik bir kültür merkezine kaydığını gözlemleriz. Neticede bütün Tanpınar öznelerinin temel vasfının kültür tarihsel olarak bilinçdışından bilince geçen bir sürecin ürünü olarak yorumlayabiliriz. Böylece Tanpınar'ın özneleri tıpkı Aydınlanmacı özne gibi ilk aşamada kaybetmiş olduğu ilkel bütünselliğini arkaik geçmişin idesini paranteze alan bir bilinçle karşılaştırmış olur. Bunun içindir ki Tanpınar Aydınlanmacı özne gibi bireyi mutluluğa ulaştırmak için merkeze maddi dünyanın da ötesinde olan fikir ve aklı olarak hareket eder. *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanlarındaki İhsan'ın rolünün etkisi altında kalan karakterlerin bu bağlamda arkaik geçmişlerini bastırarak düşüncenin idesi ile hareket etmeye çalışması dikkate değer bir nitelik kazanır.

Nitekim Tanpınar'ın özneleri trajik bir çıkmaz içerisine girer ve trajedinin sesi burada ortaya çıkar. Demek istediğimiz odur ki ötekinin etkisi altında şekillenen özneler kültür tarihinde olduğu gibi bilinçdışındaki bütünselliğe ulaşmak isteseler de logosantrik bilincin savaş açmış olduğu şeyin zaten bilinçdışındaki bütünsellik imgesi olduğunun bilincinde değildir. Tanpınar'ın öznelerinin, trajik karakterinin tragedyadan kovulan Dionysos ile ilişkisi vardır. Nietzsche'ye göre varlığın ilksel yanını temsil eden Dionysos'un tragedyadan kovulması, sadece akıl ile kavranabilen şeylerin estetik olarak güzel olabileceğinin düşünülmesi, Apollonik bir imgelem düzeyinin inşa edilmesini sağlamıştır. Apollonik imgelem de bildiğimiz gibi ölüme meydan okuyan trajik birey, akıl, şuur ve söz merkezci bir kültürün ürünüdür. Dolayısıyla psikanalitik açıdan Apollonik ilkenin varlığı Dionysos'un korodan kovulması, mitik imgelemin dışlanması ve hazdan gerçeklik ilkesine geçişin bir göstergesidir.

Tanpınar'ın öznelerinin mitik imgelemden gerçeklik ilkesini çağrıştıran imgelere geçişi de Dionysos'un korodan kovulmasını ifade eden bir durumu ortaya çıkmaktadır. Nitekim bu öznelerin mitik varlık algısında yer alan cinsellik, kadın ve doğa ile ilgili unsurların Abdullah Efendi'nin üst kat kiracısı tarafından disipline edilmesi, Tahsin Bey'in doğa karşısında her şeyi bulandıran insan imgesi, *Yaz Yağmurunda* Sabri Bey'in arzularını engelleyen yasa imgesi, *Huzur* romanında Mümtaz'ın cinsellikten ve doğadan, akıl ve kültüre doğru gelişimi, *Sahnenin Dışındakiler* romanında Cemal'in doğa kategorilerden düşünce adamına dönüşen imgesi Diyonizyak olan imgenin korodan kovulduğunu ve Apollonik bir ilkeye doğru geçildiğini gösteren en iyi örneklerdir.

Özellikle Mümtaz'ın varlığa bakışındaki Apollonik ilkenin Tanpınar'ın şahsi hayatındaki ortaklıkları da dikkat çekicidir. Bunun için Apollonik ilkenin bir özelliğinden daha bahsetmekte yarar var. O da varlığın özünde olan kaotik yapıyı paranteze alarak ona iyimserci bir tin ile bakması durumudur. Nietzsche bu durumu insanın güneşe bakması ve gözlerini güneşten çekmesi arasındaki farkı anlatan bir alegorisinde ortaya koymuş durumdaydı. Daha önce de değindiğimiz gibi insan güneşe baktığında gözleri yanar ve gözlerini çekme ihtiyacı hisseder. Gözlerini çektiğinde gözlerinde oluşan karartılar ise Apollonik ilke ile ilişkilendirilir. Nietzsche bu karartıları daha önce de belirtmiş olduğumuz Apollonik bir ilaç olarak belirtir. Gözlerimizdeki karartılar güneşe baktığımız zamanki acıyı hafifletmeye yarar ama acıyı geçirmez. O karartıların fonksiyonu sadece acıyı ertelemekten ibarettir. Bu ilke varlığın özünde kötü olan hiçbir unsuru görmek istemez. Ancak kötülük ve kaos varlığın özünde vardır. İyimserci tin ise varlık hiyerarşisinden dışarıya kovduğu Dionysos'un tüm kaotik yanını reddettiği için varlık ve dünya her zaman ya mutlu bir varoluşla ya da mutlak bir mutluluğa gidecek bir varoluş ile tanımlanır.

Aydınlanmacı tinin de varlığa bakışı içgüdüleri akıl ile disipline etmek üzerine kuruludur. İşte bu bakış Apollonik iyimserci tinin bir mirasıdır. Varlığın kaotik yönü, bireyin mutluluğu ve düzeni sağlama yönünde bir engel olarak görüldüğü için Aydınlanma, bilgi, akıl ve tin yolu ile mutlak mutluluğa ulaşılacağı yönünde iyimser bir tablo sunar. Klasizm'in kuramcısı olan Boileau'nun, duyuları insan ruhunun mutlak iyiliğini yansıtmadığından dolayı paranteze alması ve varlığın sadece iyi yönünü idealize etmesi bunun sanat katında bir belirtisidir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın öznelerinin de mitik imgelemi disipline aldıktan sonra varlığa bakışı bu tinin bir mirasını taşır. Nitekim Şahin'in, Tanpınar'ın bu yönüne atıfta bulunarak, "kâinatın diamonik yönünü göstermediğini, yalnızca iyi, güzel, doğru hallerini gösterdiğini" ifade etmesi dediğimizi doğrular nitelikte bir bakış açıdır (2012, s. 129).

İşte biz bu bakış açısının izlerini, Mümtaz'ın, Nuran ile birlikte İstanbul semtlerinde gezerken oluşturduğu kültür idealizminde ve düz yazılarındaki dış dünyaya tinsel bakış açılarında görmekteyiz.

"Bu cuma günü sis yüzünden Süleymaniye camii'nin avlusunda, empresyonist resmin bize bundan altmış, yetmiş sene evvel hazırladığı lezzetlerin dünyasında idim. Şimdi artık Sinan'la beraber Yahya Kemal'i de bize hatırlatan büyük cami -Yahya Kemal'in bütün zamanlarımız üstüne eğilmiş şefkati, bende, çocukluğumda bu camii'nin mihrabındaki o büyük mumların kasnak veya top avize kandillerinin yaptığı işi yapıyor ve Süleymaniye benim için bu ışıkla aydınlanıyor- yüklü aydınlıkta erimiş çizgileri ile hayranı olduğumuz muayyenliği, mutlağını bulmuş, nispetlerini kaybetmiş gibiydi. Onu sanki ilk tasavvur günlerinde Sinan'ın zihninde birdenbire beliren ve belkemiğinden aydınlığı bir sıtma üşmesi gibi geçen ilk hayalinde, o maddesiz terkinde seyrediyordum. Semtinin dar, yokuşlu, inişli sokaklarında ve caddede insanlar birbirine çoktan unutulmuş hatıralar gibi rastlıyorlardı. Sanki her şey çok derin bir uzaklıktan, hareketi güçleştiren bir maddeyi yararak ve biraz da ona gömülü geliyordu. Yıllar boyunca zaman albümlerinde sararmış fotoğraflar birdenbire canlanmışlar ve hafızamızı kendilerine behemehal bir ad ve hayat hikâyesi bulmaya zorluyorlar gibi bir şeydi bu" (Tanpınar, 2000, s. 164).

Bu ancak musikide eşi aranabilecek gecelerdendir. Yalnız orada, onun nizamıyla elde edilebilirdi. Her şey bir sonsuzlukta birbirinin tekrarıydı. Fakat bu üst üste cevaplar, dikkat edilince birbirine öyle karışıyordu ki, ayıklamak, çözmek imkansızdı. Altın yosunlar billur dalga kıvrımları, kenarlarda büyük ve sırrına erilmez hakikatler gibi külçelenmiş gölgeler, karanlığın derinleştiği uçurumlar ve aydınlık dereleri ile bütün manzara daimi oluş halinde idi. Sanki kainat, Shelley'in dediği gibi akıcı bir ihtişam olmuştu. Yahut zihnin eşiğinde, çok cömert ve böyle olduğu için henüz son kıvamını bulamamış bir düşünce gibi, her hususiliğini daha cazip yapan bir müphemlik içinde bekliyordu. Bu ayın peşrevi idi. Sayısız dudaklar onu maddesiz neylerden üflüyorlardı. Burada çok ince kadehler kırılıyor, küçük kamaşmalarda mücevher usaresi iksirler çekiliyor, emsalsiz taşlar, bir nezir yerine getirilir gibi, suya fırlatılıyordu. Bir yunus balığı sürüsü mehtabı kovalıyormuş gibi suda kavisler çizerek yanı başlarından geçti. Daha ileride bir vapur projektörü aydınlığın en ziyade toplandığı yerleri, başka bir şekilde görünür yaptı. Sanki eski ve güzel bir metni tefsir eder gibi, bütün müphem parıltılar keskin vuzuha kavuştular. Yüzlerce kuğu kuşu bir akıntı yerinde, bir anlık vehimden hayatlarını yaşadılar. Sırçadan, ince ve şeffaf dünya, kendi musikisine, asıl sazları belki çok derinde çalan o acayip dinleyişe kapandı. Mümtaz ceketini Nuran'ın omuzlarına atarken:

- Ayın Ferahfeza Peşrevi, dedi.

Hakikaten Dede'nin Ferahfeza Peşrevinde olduğu gibi, fakat görünmeyen neylerden yaprak yaprak dökülen bir dünyada idiler. Etraflarında her şey ney nağmesi gibi yumuşak, derinden ve erişilmez sırların aynası idi. Sanki çok rahmani bir düşüncenin, her zaafını yenmiş bir aşkın üst üste kavislerinde dolaşıyorlar, öz halinde

bir yağın baharın arasından geçiyorlardı.

- Hatta neredeyse Neşat'ın beytinin dünyasına gireceğiz.

Ettik o kadar ref-i taayyün ki Neşati

Ayine-i pür-tâb-ı mücellâda nihanız

Nuran gülüyordu:

- İyi ama, eşya var, biz varız. Vücudumuz maddi bir şey değil mi? Yani herkesinki gibi . . .

- Allah'a bin şükür. . . Fakat seninki bana göre herkesinki gibi değil . . .

- Küfür. . .

- Küfür veya Allah'a giden en kısa yol . . . Unutma ki bu gece tam vahdet-i vücud içindeyiz . . .

Bir balık yanı başlarında sudan sıçradı. Havada elmas bir kavis çizdi. Sonra biraz ötede denizin buğulu mavi aydınlığında beyaz bir şey çatlar gibi oldu (Tanpınar, 2019a, s. 193-194).

Bu tasvirlerin ilki Tanpınar'ın, *Lodos'a, Sis'e ve Lüfer'e Dair* yazısından diğeri de Nuran ve Mümtaz'ın boğaz gezintilerinden alınmış bir tasvir. Bu tasvirlerin ortak noktası Tanpınar'ın dış dünyayı algılayış tarzında yatmaktadır. Bu algılayış tarzı da öznenin dış dünyaya belirli idealar arasından bakması ve onun maddi yanını perdelemesidir. Nitekim Tanpınar ilk tasvirde dış dünyaya bakarken onu dış dünyanın yerine koymuş olduğu isimler ile değerlendirmektedir. Bu da varlığa doğrudan değil, bir dolaylama ile baktığını göstermektedir. İnsan dış dünyaya dolaylama ile baktığında maddi dünyada var olan realitenin bütünü görmez. Çünkü zihni dolayımı kurduğu fikirlerin etkisindedir. Nitekim Tanpınar bu yazıda bu fikirlerin ve dış dünyanın özneye hareketi güçleştiren bir maddeyi yararak geldiğini söylemekte ve aşkın bakışı onaylamaktadır. Şimdi de *Huzur* romanındaki tasvire gelelim. *Huzur* romanında da dikkatimizi çeken ilk nokta bir dış dünya idealizmi ile varlığa idealar çevresinde iyimser bir hayat tarzını yüklemektir. Ancak bu tasvirde Nuran tabiat ile meşgul ve tabiat ile özdeşleşmiş imgeler ile verilmektedir. Kendi bedenlerinin de bir madde olduğunu söyleyerek realite ile ilişki kurmaktadır. Öte yandan Mümtaz, akıl hocası İhsan gibi hayat karşısında bir düşünce adamı olmuştur. Mümtaz bu varlık algısında tabiatın onları benzetmeye teşvik ettiğini söyler. Nuran ile farklılık da burada çıkar. Mümtaz, benzetme, dolayım ve idea ile tabiatı algılamakta Nuran maddi tarafı ile ön plana çıkarmaktadır. Dolayısıyla temel karşıtlık madde ve zihin arasında oluşmuştur. Mümtaz'ın, tıpkı kartezyen felsefedeki gibi varlığından şüphe etmediği tek şey düşündürmektir. Mümtaz, düşünce ve idea ile varlığın hepsini kuşattığını zannetse de maddeyi düşünceden ayırmış ve dolayımın üzerinden hakikati çarpıtmıştır.

Mümtaz'ın, şahsi trajedisinin nedeni de maddeyi düşünceden ayırırken hakikati çarpıtmış olduğunun farkında olmaması ve özneyi yanlış yerde kurmasından kaynaklanmaktadır. Nuran ile ilişki boyutu da aynı konumdan hareket etmektedir. Bütünselliğe ulaşmak ve her iki yanı birleştirmek isteyen bilinç ancak nesne ile ilksel bütünlüğünü sağlayacak bir birleşme hayal

edebilirdi. Nuran ile birleşmesi ise yine düşünce aracılığıyla olmaktadır. Oysa ilksel bütünlük zihne herhangi bir aracı girmeden doğal yoldan olmalıdır. Mümtaz ise daemonik olarak nitelendirilen doğal olana ait ilksel bir korku barındırdığı için doğal olanı bilgi yolu ile yıkmıştır. Aşk ilişkisini de cinsellik, beden ve madde dolayısıyla değil, bir masallar rüyası içerisinde yerleştirilmiş ruhsal ve tinsel bir boyutta yaşamaya çalışmıştır. Nietzsche, eğitim ve kültürün bugün içgüdüleri ve doğal olanı paranteze almasını ima ederek Horatius'un, "doğayı yabıyla kovuyorsun fakat o bir yerden geri gelecektir" sözünü söyler ve bedeni ve ruhu ayıranlara doğal olmayı öğütler (2015, s. 199).

Mümtaz da romanın yapısal olarak başı kronolojik olarak sonlarına doğru varoluşun bir bölümünü yadsıdığı ve yalnızca düşünceden hareket ederek bir masallar rüyası etrafında idealizm kurduğu için gitmiş olduğu yolun hasta olduğunu söyler:

"Yol, güneşin altında harap evleri, açık kapıları, dışarıya sarkmış cumbaları, çamaşır serili balkonlarıyla harap ve bitmeyecek korkusunu verecek kadar uzun, bembeyaz, aydınlıkla adeta derisi soyulmuş gibi uzanıyordu. Şurada burada, kaldırım kenarlarında bitmiş otlar vardı. Bir kedi, alçak bir bahçe duvarından sıçradı ve sanki bu işareti bekleyen bir kereste fabrikası, testeresini işletmeğe başladı.

"Hasta bir yol..." diye düşündü, bu mânasız bir düşünce idi. Fakat işte zihnine ekilmişti. Hasta bir yol...", bir nevi cüzama yakalanmış onun tarafından iki yana sıralanmış evlerin duvarına kadar yer yer oyulan bir yol... Başını kaldırdığı zaman, birkaç yolcunun durmuş, kendisine baktığını gördü ve bulunduğu yerde bir nevi fenalık geçirdiğini anladı. Hâlsizliği yüzünden bu cüzama yakalanmış bu cüzama tutulmuş, yer yer onun tarafından yenmiş evlerden birinin duvarına dayanmağa mecbur oldu. Yol güneşin altında, onun tarafından hâlâ derisi yüzülerek uzuyordu.

Bir çocuk yaklaştı: "Su ister misiniz?" dedi. Mümtaz ancak, "Hayır!" diyebilirdi. Ah, bu yoldan bir çıkabilseydi. Fakat yürüebilmesi için yolun ayaklarının altında kaymaması, olduğu yerde durması lazımdı. Acaba bu son mu? Diye düşündü. Son.... Kurtuluş... Her şeyin bitmesi ve perdenin inmesi. O büyük ve ferahlatıcı boşanma. Bütün kafasındakilere, hepsine birden "Paydos!" demek, kapıları açmak ve yol vermek, son zerresine kadar her hatırayı, her hayali, her tasavvuru kovmak ve herhangi bir nesne, cansız ve şursuz bir mevcut olmak, bu güneş altında parlak bir yılan sırtı gibi, bir ucu dikilen sokağa, güneşin yer yer bir cüzam gibi kemirdiği duvarlara, evlere katılmak, varlığın çemberinden çıkmak, bütün tenakuzlarından kurtulmak..." (Tanpınar, 2019a, s. 69-70).

Yol metaforu Mümtaz'ın Antalya ve İstanbul arasındaki iki bilincini temsil eden bir metafordur. Çıktığı nokta Antalya, gittiği nokta ise İstanbul'dur. Bu iki nokta kültür tarihsel olarak mit ile Aydınlanma arasındaki düalist gerilimi temsil etmektedir. Hakikatte bir olan varlık ikiye bölünmüştür. Bundan dolayı Mümtaz artık bu yolun hasta bir yol olduğunun da bilincindedir. Varlığı yalnızca aklın pratik yetisi ile, tasarımlarla, bilinç ile şuur ile algılayan bilincin yol metaforunda güç istencinin çıkışına şahit olmaktadır. Çünkü istenç, bitmek bilmeyen bir arzu olarak doymak bilmeyen bir doyumsuz varlık çıkarmıştır (Schopenhauer, 2009, s. 105). Yani nesnel olarak kavranamayan bir arzudan söz ediyoruz. Aydınlanmacı tin bu arzunun taleplerini

kontrol altına almak için düşünce ve bilgi ile önüne bir blok çekmeye çalışmıştır. Schopenhauer'a göre de arzunun engellenmesi insana acıdan başka bir şey getirmemektedir (2009, s. 142). En nihayetinde de kovduğumuz doğa kategorileri bir yerden geri gelir. Nitekim anlatıcı, Mümtaz simgesel bilinç etkisi altındayken şunları söyler:

“insanoğlu tam sevinemez, bu onun için imkansızdır. Düşünce vardır, küçük hesaplar vardır ve korku vardır. Bilhassa korku vardır. İnsanoğlu korkan mahluktur. "Hangi büyük mucize bizi bu korkudan kurtarabilir?" Fakat Mümtaz bu anda yalnız seviniyordu. Bir yığın düşüncenin, kendisinin olmayan tecrübelerin arasından olsa da seviniyordu. Yokuşun ortasında içine bir şüphe geldi. Terazi birdenbire aksi istikamete kaydı; ya gelmezse ... Ya bu geliş tam olmazsa ...” (Tanpınar, 2019a, s. 144).

Görüldüğü gibi Tanpınar bir anlatıcı olarak insanın kainattaki görece zayıflığının farkındadır. Mümtaz'ın çıktığı yolun romanın kronolojik olarak sonunda, idealizm ve düşünce ile bastırılan bilincin gittiği yolun hasta olduğunu idrak etmektedir. Yolun parlak bir yılan sırtına benzetilmesi de dikkate değer bir motiftir. Âdem ve Havva'nın yaratılış öncesi cennetinden kovulmasını sağlayan, yılan görünümünde ortaya çıkan bir şeytandır. Dolayısıyla yolun hem hasta bir yol olarak tasvir edilmesi hem de bir yılan sırtına benzetilmesi ilksel bütünlük anı olan cennetten yani mitik doğadan ayrılarak bütünlüğün bozulmasını imgelemektedir.

Aynı ilke Nuran ile yapmış olduğu bir gezintide de açığa çıkar. Nuran ile yapmış olduğu gezintilerde simgesel gerçeklik ile varlığı birleştirmeye çalışan Mümtaz varlıkta açılan gedığın derinleşmesini sağlamıştır.

Nitekim ilksel bilincin ve mitik doğanın bir sembolü olan deniz artık, “oluşun ağır sis perdesi altındadır” (Tanpınar, 2019a, s. 143). Denizın etrafını dolduran şey ise mecazlarla, imgeler ile, tarih ile yüklü yoğun bir kültürel bilinç ve us merkezli düşünce dünyasıdır. Bu etkiler denizi kaplayan sis dünyasıdır. Buradaki karşıtlık da Tanpınar poetikasında mitik bir imgeleme ait olduğunu bildiğimiz deniz sembolünün, gerçeklik ilkesini temsil eden kültürel dünya ile bastırılmasıdır. Mümtaz'ın, bütünlüğe tam olarak ulaşamayacağını sezmesi de yaşama istencinin arzusunı bastırmasından kaynaklanır.

Nuran ile birlikteyken de simgesel bilince ait kategoriler üzerinde ussal bir hakimiyet kurmakta, insanın hayata sahip olacağını, insanın hür olduğunu düşünmektedir (Tanpınar, 2019a, s. 177). Bu noktada anlatıcı olarak Tanpınar Mümtaz'ın hakikatte hayatın gafili olduğunu imleyerek yükselen idealizmin realite ile bağının kopmuş olduğunu anlatmaya çalışmaktadır (Tanpınar, 2019a, s. 177).

İşte bizim temel meselemiz de anlatıcının Mümtaz'a "hayatın gafili" olduğunu söylemesinin arkasında yatan imgesel gerçekliktir. Tanpınar'ın diğer özneleri gibi Mümtaz, tıpkı Aydınlanmanın insanı tinsel ve akılsal olarak mutlak mutluluğa götüreceği inancında olduğu gibi trajik bir sona uğramakta ve bu trajik sonun kültür insanının doğa insanı karşısındaki çaresizliği olduğunun bilincine geç de olsa varmaktadır. Yani Tanpınar bireylerinin probleminin temelinde sadece Türk cemiyetinin Aydınlanma ve modernleşme esnasında yapmış olduğu hatalar değil, aynı zamanda modern Aydınlanmanın bireyi getirmiş olduğu kültür bilimsel nokta ve onun temelinde yatan sorunlar vardır. Tanpınar hakikatte 19. ve 20. yüzyıllarda Aydınlanmanın Avrupa'da çöküşe geçtiğini ve bir kriz halinde olduğunu fark ederek modern birey bağlamında sorunu bizselleştirmeye çalışmıştır.

Oysa Türk Aydınlanması 19. yüzyılda rasyonalist gelenekleri kendisine eklemleyerek modernleşme çabası göstermeye çalışmaktaydı. Bu geleneklerin psikotarihsel kökenlerinden kaynaklanan sorunlar ise aynı tarihte Avrupa'da tartışılmış, hatta çöküş ve kriz fenomenlerini ortaya çıkarmıştır. Tanpınar'ın değişimiyle kültür ile asırlarca yenildiği zannedilen kaba kudret tekrar uyanmıştır. Dolayısıyla Türk Aydınlanması ile Batı Aydınlanması arasındaki gerçekleşen trajik ilişki zamansal olarak birbiri ile uyumsuz bir illiyet içinde olmalıdır.

Tanpınar'ın özneleri de bu uyumsuzluğun farkında olarak meseleyi yerel sosyolojik bağlamdan çıkartarak insanlığın psikotarihsel yapısının bir ürünü olarak ele almaktadırlar. Nitekim mitten Aydınlanmaya giden trajik özne Avrupa'nın düşünce tarihinde olduğu gibi Aydınlanmacı aklın ve tinin mutlak özgürlük hedefinin başarısız olduğunu fark eder ve yolculuklarının sonlarında modern bireyin trajedisi etrafında öbekselen bir çöküş fenomeni ile karşı karşıya kalırlar.

En nihayetinde Tanpınar poetikasının üç ayrı anlamı ile karşı karşıya kalırız. Bu üç varlık algısı Tanpınar'ın sanat hayatının ayrı bölümlerinde cereyan etmiş farklı dışavurumlardan ziyade her eserin epistemolojik yapısını oluşturan bir süreklilik içerisinde karşımıza çıkarlar. Yani Tanpınar'ın öznelerini insanlık tarihinde bireyin yolculuğunu anlatan öznelere tekabül ettiğini söyleyebiliriz. Bu birey ilk olarak ilk cetlerimiz hayatına karşılık gelen mitsel bir yaşamın içerisinde yola çıkarken daha sonra uygarlığa doğru geçişi ifade eden Aydınlanmacı bir bilincin kontrolüne geçer. Ancak bu geçiş sırasında bireyin hatası Aydınlanmacı bilincin mitsel yaşama karşı açmış olduğu savaşın, insanın, doğanın ve kainatın yapısından dolayı daha baştan başarısız olmaya yazgılı bir savaş olduğunu düşünmemesidir. Nitekim en nihayetinde Tanpınar'ın

eserlerindeki bütün öznelere süreklilikleri içerisinde varlıkla aralarında olan gedik açılmış ve Aydınlanmacı bilincin bütün idealizmleri çöküş fenomenleri etrafında öbekleşmiştir.

Ahmet Hamdi Tanpınar da bireyin mitten çıkışının başarısız öyküsünün modern dünyada ve modern insanda açmış olduğu sorunların da farkında olarak yine aynı öznenin bilinci ile eleştirisini yapmıştır. Bu da Tanpınar'ın sanatında Aydınlanmanın çöküşünün eleştirisinin bizlere izlerini verecektir. Nitekim Şahin de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın özellikle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile birlikte kendi yerleşik bilinç algısını eleştirdiğini, hatta bu kitabın *Huzur* romanının tersine yazılmış bir formu olduğunu ifade eder (Şahin, 2012, s. 278, 279). Bu yorum doğru bir yorumdur. Bizim ise yerleşik bilinç algısı olarak tespit ettiğimiz mekanizma Aydınlanmaya denk gelmiş olduğu için bu eleştiriyi ve çöküş fenomenlerini Aydınlanma diyalektiğinin çöküşü olarak yorumlama denemesinde bulunacağız.

3.2.1. Sahnenin Dışındakiler ve Mahur Beste

Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur romanlarının nehir roman tarzında oluşturulmaya çalışılmış eserler olduğu malumdur. Üç roman sırasıyla Tanzimat, Milli Mücadele ve 2. Dünya savaşının arifesindeki bir sosyal zamanda geçmektedir. Tanzimat'tan 2. Dünya Savaşına kadar olan ortalama 80 yıllık zaman dilimi içerisinde hem Türk cemiyeti hem de dünya buhranlı bir süreç yaşamıştır. Dolayısıyla bu 80 yıllık zamanı anlatan romanlarda, romanların sosyal bir muhteva etrafında değerlendirilmesi kaçınılmazdır. Ancak bizim temel meselemiz, romanların sosyal muhtevasının, yerel bir sosyallik içerisinde mi yoksa evrensel bir konumda mı durduğu ve Tanpınar'ın bireyi realitenin içerisine nasıl yerleştirdiği ile ilgilidir.

Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur romanlarına göz attığımızda da karakterler, sosyal çevre, atmosfer ve semboller bakımından birbirileri ile birçok ortak noktaya sahip olduğunu görürüz. İlk olarak da romanlardaki ortak noktalardan bahsedeceğiz. Bu ortak noktalardan birisi, farklı sosyal zamanlarda da olsa romanların dış atmosfer ve bunun birey üzerindeki etkisidir. Tanpınar'ın romanını tek bir cümle ile tanımlayacak olursak şüphesiz ki bireyin ortaya çıkışı ve tarihsel süreçte, dünya içerisinde konumlanışı olarak tanımlayabiliriz. Hatta sanatının problemini bireyin dünya içerisinde varlık ile olan diyalogu olarak açıklama cesaretini gösterebiliriz. Zaten sanatın, özel olarak da romanın Garp ve Şark toplumlarında bir karşılaştırılmasını yapan Tanpınar, “Garpta hikaye ve romanlar, daha evvel destanda sanatkarların dikkatinin önünde tuttuğu şey, daima insan ve hayatın kendisidir” der ve Şark'ın, “bu dikkatin ötesinde kaçış alemi

kurduğu ve teferruata girmedığı için esaslıyı kaybettiğini” söyler (2000, s. 26). Bu karşılaştırmadan anladığımız kadarıyla Tanpınar için edebiyatta ve hayatta esaslı olan şey bireyin ve insanın kendisidir. 19. *Asır Türk Edebiyat Tarihi* isimli incelemesinde de Garp ve Şark arasındaki en büyük farkın, Batı’da bireyin bir kimlik olarak varoluşuna bağlamıştır. Şark, her zaman birey olarak değil, cemaat olarak var olmuştur. Bundan dolayıdır ki umumiyetle tikel olarak birey genelin etkisi altındadır. Batı toplumunun farkı bireyin farkında olması ve onu realitenin içerisinde değerlendirmesidir. Nitekim Tanpınar, Batı’yı yapan en büyük farkın onun realitenin içerisine iyiden iyiye yerleşme keyfiyeti olduğunu söylemektedir (2000, s. 27).

Ancak öte yandan biz Aydınlanmacı davranış biçimlerinin ilk toplumsal sistemlerden modern Aydınlanmaya kadar kendisini genel ile özdeşleştirdiği ve sadık kaldıkları baba imgesinin uğrunda bireyliklerini yitirdiklerini ve kitle ile aynılaştıklarını gördük. En nihayetinde kitleselleşme, modern toplum içerisinde zihni, bir dolayımın ağına sokarak tüketim ve üretim ilişkilerini bile belirlemektedir. Horkheimer’in, “baba ay neyin reklamı acaba?” diye soran çocuğun biçimsel akıl çağında insanla doğa ilişkisinin düştüğü durumun tipik bir göstergesidir” diye söylemesi zihnin daha çocukken genel tarafından yönlendirilmesinin nesnel ifadesidir (1998, s. 125).

O halde genelin birey üzerindeki etkisi açısından Şark toplumu ile Batı toplumu arasındaki teknik bir fark olmadığını söyleyebiliriz. Ancak Batı’da 19. ve 20. yüzyıllara girerken bireyin, genel etkisinde olduğu ve zihnin bağımsız olmadığı fark edilmiştir. Bu anlamda, bu zaman dilimlerinde Aydınlanma sistemi ve bütün felsefi dizgeye yönelik eleştirilerin başlamış olması tesadüf değildir. Türk modernleşmesine baktığımızda da Türk aydını Aydınlanma sistemini yeni tevarüs etmiş olduğu için birey kendisini bir başka genelliğin altında bulur.

Halbuki Tanpınar’ın bireye yönelik yaklaşımından önemli olanın genelden ziyade tikellikler olduğu açıktır. Nitekim Tanpınar, “fert olarak alınan insan tam değildir ve herhangi bir büyüklük fikriyle beraber yürümez. İnsiyaklarımızın emrinde bulunduğumuz zaman fert oluruz” diye söyler (2000, s. 22). Aydınlanma sistemi de bireyi genelin çıkarına tabi kıldığı ve kardeşlerin çıkarı için yüce baba imgesine sadık bıraktığı için birey insiyaklarını toplumsal dolayım ile bastırır. O halde bu sistemde insan insiyakların emrinde değil, genelin emrinde olduğu için birey kendi düşüncesine göre değil, düzeni korumak için nesnel tinin fikirlerine göre hareket eder.

Mahur Beste, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanlarındaki merkezi karakterler olan Behçet Bey, Cemal ve Mümtaz'a baktığımız zaman da insiyakları ile hareket eden bireyin gerek simgesel bilinç yoluyla gerek Aydınlanmacı fikirler yoluyla gerek zihinlerindeki tarihsel baba imgesinin yoluyla genelin etkisi altında olduklarını anlarız. Simgesel bilinç dil öncesi alandan çıkan ve dil alanına geçen bireydir. Üç romandaki İstanbul portresi dil alanına geçişin bir temsilcisidir. Aydınlanmacı fikirler ise öznenin zamana meydan okuyan ve kendini merkezde gören dış dünya karşısında aktif hayat tarzının bir dışavurumudur. Mümtaz ve Cemal'in, İhsan'ın bilincine girmiş oldukları an da Aydınlanmacı fikirleri temsil eder. Tarihsel baba imgesi ise bireyin baba ile özdeşleşip özdeşleşmemesinin tarihidir. Üç romanda da baba imgesi aynı anlama tekabül eden farklı şekillerde karşımıza çıkar. Mümtaz'da baba imgesi bir günah metaforu ile bağlantılıdır ve haz ilkesini engeller. Behçet Bey ise baba imgesi ile barışamaz ama bunun bedelini toplumdan yalıtılmışlıkla öder. Yani birey tek tek baba imgesine ya sadık kalır ya da dışlanır.

Üç durumda da birey başka bir genelliğin altında zihnini dolayımalar. Demek ki genelin birey üzerindeki etkisi sadece Batı ve Doğu arasındaki bir farkı değil, aynı zamanda insanın dış dünya ile olan ilişkilerinin biçiminden kaynaklanır. Tanpınar'ın da zaten temel meselesi esaslının üzerinde durmak olduğu için birey heterojen faktörlerden ziyade toplum içerisindeki yeri ve onun tarihsel serüveni bağlamında işlenir.

Mümtaz'ın en büyük arzusunun, insanlığın ilk cetlerinden bugününe kadar olan şiirini yazmak olması bunun içindir. *Sahnenin Dışındakiler* ve *Mahur Beste* romanlarındaki merkezi karakterlerin bireysel trajedileri de farklı sosyal zamanlarda insanın dış dünyasında cereyan eden olaylara bakış açısı ve bu bakış açılarının değişimini ortaya koyar. Bir birey olarak insanın dış dünya karşısındaki davranış biçimlerinin değişimi bizim baştan beri anlattığımız mitten Aydınlanmaya doğru giden insanın tarihsel sürecini ortaya çıkarır.

Bu bağlamda *Mahur Beste* romanında Behçet Bey sadece Tanzimat döneminde yeni girilen medeniyet dairesi ile özdeşleşememenin bir sembolü değil, bir birey olarak mitten Aydınlanmaya giden insanın baba imgesine sadık kalmaması sonucunda sistemden dışlanmasının hikayesidir.

Sahnenin Dışındakiler romanına baktığımızda ise bu sefer sosyal zaman olarak I. Dünya savaşı, Mütareke ve Milli Mücadele yıllarının anlatıldığını görmekteyiz. Ancak bu romanın da temel meselesi tıpkı Mümtaz gibi Cemal isimli karakterin çocukluk ve gençlik imgelerinden kopuşudur. Temel zıtlık da bu imgelerden koptuktan sonraki idealleri ile karşılaştığı gerçekler arasındaki

zıtlıklarda ortaya çıkar. Bu noktada Cemal'in de şahsi trajedisi savaş imgeleri ile kolektif bir trajediye dönüşür. *Huzur* romanında bu trajik ruh hali 2. Dünya savaşının acı realitesi ile evrensel bir mahiyet kazanır. Ancak üç romanın da varmış olduğu nokta, farklı sosyal zamanlarda da olsa kendisini her şeye muktedir gören öznenin, kainatın merkezine insan ruhunu yerleştirse de en nihayetinde insanın zayıflığını imgeleyen acı realite ile karşılaşmasıdır.

3.2.1.1. Kolektif Trajedi

Şimdi üç romanın ortak karakteri olan, daha önce de bahsettiğimiz Behçet Bey'den ve Mahur Besteden bahsetmek gerekir. Behçet Bey üç romanda da silik, paspal bir birey olarak tarif edilir. Behçet Bey'in babası ile oğlunun arasında bir zıtlık vardır. Behçet Bey'in babası, "bir nevi yarım tanrı gibi, güzel, cömert, zeki ve zaafsız" bir baba iken kendisi, "yaradılıştan zavallı" doğan bir mahluktur (Tanpınar, 2018b, s. 28). Behçet Bey'in babası oğlunun bu yaratılışa olmasını bir türlü kabullenemez (Tanpınar, 2018b, s. 28). Baba imgesi tarafından kabul görmeme durumu sonucunda Behçet Bey'e baba tarafından atfedilen imajlar ise dikkate değerdir: "Molla Bey, oğlunu bir insandan ziyade kendi ördüğü ağa takılmış çırpınan, büyük bir yaralı örümceğe benzetti" (Tanpınar, 2018b, s. 30). Behçet Bey'in kadınlar ile olan ilişkisine bir cümle ile değinmek gerekir. Kadınlar ile olan ilişkisi genellikle utangaç ve onlarla tensel münasebete girmeye korkan bir şekilde verilmektedir. Zorla evlendirildiği Atiye dahi onunla ilişki kuramaz hatta Atiye ile daha çok ilgilenen kişi babasıdır. Baba tarafından örümceğe benzetilmesi, kadınlar ile tensel ilişkiden imtina etmesinin sonucunda üç romanda da dış dünya kendisine karikatürize edilmiş bir kimlik çevresinde bakar. Yani baba tarafından reddedilme ve kadın ile ilişkiden imtina etme arasındaki ilişki baba imgesinin sessizce onaylanması anlamına gelir. Ancak o baba tarafından perhiz edilmiş bir kişidir ve baba ile özdeşleşmemenin acısı kendisini saat, ayna, tamir, antika gibi fetişisttik bir dikkate yönlendirir. Bu durum baba imgesini onayladığını ama toplumsal bilinç tarafından reddedildiğini gösteren trajik bir motiftir ve insanın ilk toplumsal sistemlerden bu yana genel tarafından reddedilmesinin sonucunda düştüğü kişiliğin durumunu açıklar.

Behçet Bey'in toplumdaki yalıtılmışlığını ve karikatürize edilerek silikleşmesini sağlayan şey de süperego ile özdeşleşmemesinin toplumsal bilinç tarafından cezasıdır. Çünkü toplumsal dolayımında birey ancak herkes gibi kabul gördükçe toplumsallaşabilmekte ve kabul görmekte, baba imgesine sadık kaldıkça erginliğe geçebilmekte, kültür tarihsel bağlamda aydınlanabilmektedir. Behçet Bey ise kendi baba imgesini sessizce onaylasa da yaratılıştan farklı olduğu ve baba tarafından reddedildiği içindir ki bütün romanlarda otomat tavırları ile dikkat

çeken bir ironik karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Jale Parla da Behçet Bey'i insan ve makine ilişkisi bağlamında yorumlar ve Tanpınar karakterlerinin makine ile özdeşleştiği bireyselliklerini yitirdiğini ifade eder (aktaran Şahin, 2013, s. 227). Modernizmin birey üzerindeki etkisi bağlamında yorum yapan Parla'nın yorumunu biz kültür tarihsel bağlamda insanın boyun eğdiği baba motifi bağlamında değerlendiriyoruz.

Romanların kültür tarihsel bağlamda ortak çelişki noktası da burada ortaya çıkar. Çünkü *Sahnenin Dışındakiler* romanında Cemal, *Huzur* romanında Mümtaz baba imgelerine sadık kalmalarına rağmen saadete ulaşamamışlar ve mitik imgelem dolayımına girdikleri her an baba imgeleri bir tabu olarak karşımıza çıkmış ve karakterler huzursuz olmuşlardır. En nihayetinde de baba imgesine sadık kalmanın bireyin çöküşü demek olduğunu anlamışlardır. Aydınlanmanın da temel çelişkisi buradadır. Birey mitik doğasından ayrıldıktan sonra toplum içerisinde bir kendi olma, birey olma mücadelesine girmektedir. Bireycilik ideali de tarihsel babayı öldürme motifinden sonra doğan kaotik durumu aşmak için bir düzen idealini ön gerektirir. Yani, “baba yasasına boyun eğmek istenmiyorsa, onun yerine kardeşlerin çıkarına koymak ve bireyi topluluğun çıkarına tabi kılmak gerekmektedir” (Touraine, 2002, s. 31).

Aydınlanma da toplumsal düzeni sağlamak için yüce Tanrısal imge olan baba imgesini nesnel tin ile yasal bir hiyerarşiye oturtur. Yasal hiyerarşisi içerisinde, Aydınlanma bir ide olarak mitik imgelemden feragat edişin geç tarihini oluşturur. “Aydınlanma hareketinin merkezinde, Diderot bireysel tutkuların karşısına genel iradenin akılcılığını koyar” (Touraine, 2002, s. 31). O halde mitik imgelemin arzusuna ulaşabilmek için karşımıza çıkan kaya bloğu bu sefer toplum, kültür ve genel anlamı ile dil sistemidir.

Bu sisteme giren özne yasal bir çizgi içerisinde herkes gibi aynılaştır ve bilinç öteki tarafından dolaylanılır. En nihayetinde kültür ve Aydınlanma toplumsal dizgenin dışında olan her bireyi Behçet Bey gibi dışlar ve ona kukla muamelesi yapar. Kendi Tanrısal baba imgesi tarafından kabul gören Cemal ve Mümtaz gibi kişileri de aynılaştırarak aslında kendiliğinden feragat ettirir. En nihayetinde Aydınlanma sisteminde baba imgesine sadık kalan her birey bir kukla haline dönüşür. Bu minvalde Behçet, Mümtaz ve Cemal'in durumlarını değerlendirdiğimizde aralarında bir fark kalmaz. Bu bağlamda Behçet Bey'in Cemal'e aynasını vermesi dikkate değer bir motiftir. En nihayetinde Cemal, İstanbul'a gidip geri döndüğü zaman Sabiha'yı bulmadığında kendisini Behçet Bey ile karşılaştırır ve bu adama acımasının nedenini onun da kaybedilmiş bir şeyin arkasından ebediyen ağlayacak olmasına bağlar. Cemal'in de Behçet Bey'in de aslında kaybettiği

şey insanlığın büyük nehirden kopuşu sırasındaki mitsel birliktir. Bu birliğe ulaşmayı engelleyen de Cemal’de kültür, Aydınlanmacı fikirler ve idealizm iken Behçet Bey’de baba imgesinin reddinden kaynaklı genelden dışlanmadır. En başta ifade ettiğimiz gibi kaybı sağlayan iki unsur da aslında mitsel birliği zedeleyen unsurlar ve bireyin arzusunun yerine genelin düzenini ikamet etmek isteyen Aydınlanmacı davranış biçimleridir.

Aslında insanın talihi ya feragat edip aynılaşacaksın ya da düzene karşı koyup silikleşeceksin arasında geçmektedir. Nitekim Tanpınar, *İnsanlığın Talihi* adlı yazısında, hilkatten beri en asli konuşmanın, “aynanı bana ver ben tutayım, Tanrıların hiçliğini bir kez de ben seyredeyim” olduğu söyler ve saadetin daima başkalarının elinde olduğunu, en büyük düşmanın da bana beni olduğu gibi gösteren ayna olduğunu” söylemektedir (Tanpınar, 2016, s. 277). Behçet Bey’in ve Cemal’in bağlamında aynanın karakterler arasında dolaşımı hilkatten beri insanın, pozitif bir momente içkin saadet rüyasının başarısızlığını imgeler ve varlığın kötü tarafını da gösterir. Behçet’in Cemal’e verdiği ayna insanın asli aynasıdır ve varlıkta sadece iyiliğin, idealizmin değil, aynı zamanda ayrılığın ve acının da olduğunu göstermektedir. Huzur romanında Suat’ın varlığı belli başına bir evrensel anlama sahiptir. Suat aslında insanlığın talihini ve vardığı sonucu gösteren bir ayna gibidir. Varlığın kusurlarını ve bireyin aydınlanma ideali bağlamında çöküşünü Mümtaz’a ve tüm insanlığa göstermektedir.

Şimdi de Mahur Beste metaforuna odaklanalım. Mahur Beste her üç romanda ayrılığın, acının bir sembolü olarak karşımıza çıkar. Mitik varlık algısını anlattığımız bölümde, Mahur Beste’nin sembolik anlamının Klasik Türk musikisi ile bağından ziyade Orpheus’un sazı ile libidinal nesneye ulaşma çabası olduğunu görmüş durumdaydık. Bu libidinal nesne, sadece bir arzu nesnesi olarak kadın değil, aynı zamanda kadının temsil ettiği mitik hüviyettir.

Bu da bize uygarlığın fallik ilerleyişinde libidinal nesnenin kaybını göstermektedir. Cemal’in Sabiha olan ilişkisindeki ayrılık motifi, Mümtaz’ın Nuran ile ayrılması, Behçet Bey ve Atiye Hanım’ın ayrılması ve bunların kökenindeki acıyı yansıtan Mahur Bestenin tinsel gücü, Orpheus gibi sazı ile karısını arayan insanı, Havva’sını kaybeden Adem’i, Mümtaz’ın ve genel Tanpınar poetikasının bağlamında da büyük nehirden ayrılan insanın trajedisini imgeler. Zaten kanaatimize göre Mahur Beste motifi, eserlerde yer alan Dede Efendi, İtrî gibi sosyal bir zamanı yansıtan ya da tarihi bir parça oluşu ile değil, müziğin ontik gücüyle kişinin söylencesel tarih öncesi arasında birliğe ulaşma arzusunun bir dışavurumudur. Zaten Tanpınar’da mitik varlık algısında bu bestenin bu yönü hakkında tafsilat vermiştik. Burada yalnızca ilk varoluşu imgeleyen bu bestenin

Diyonizyak yönünden kısaca bahsetmek gerek. Nietzsche, Diyonizyak imgenin bir dışavurumu olan müziğin ilk bir ile olan acı çerçevesinde açıklar ve Dionysos’çu müzisyenin “ilk acının kendisi ve yankılanışı olduğunu” söyler (Nietzsche, 2018, s. 36). Yine Nietzsche’nin, Schopenhauer’dan aktardığına göre, “şarkı söylenenin bilincini dolduran, istencin öznesidir, yani kendi istemesidir” (Nietzsche, 2018, s. 38). Dolayısıyla ilksel imge olarak müzik hem tabiattan ve mitik imgelemen ayrılmanın acısını temsil eder hem de Aydınlanmacı bilincin özne tasarımının başarısızlığını imgelemektedir. Özne de varlık ile olan bağlantısını ancak müziğin ontik gücü ile aşmaya çalışmaktadır. Çünkü aydınlanmış dünyada, “varoluş ve dünya ancak estetik bir fenomen olarak bengi haklı çıkarılmıştır” (Nietzsche, 2018, s. 39). Romanlardaki bireylerin genel etkisinde yitirdikleri bireyliklerin trajik sesi, kaybettikleri bireyliğin ve mitsel birliğin acısının sembolü olan ayrılık metaforu ile ortaya çıkmaktadır. Dünyada acıdan başka bir şey olmadığını anlayan birey libidinal nesnesine ve kendi birey kimliğine Mahur Beste yoluyla ulaşmaya çalışır. Çünkü Tanpınar, dünyanın ancak estetik bir fenomen yoluyla haklı çıkabileceğini bilmektedir. Dolayısıyla Talat Bey’den başlayan, Behçet ve Atiye, Sabiha ve Cemal, Nuran ve Mümtaz ile olan ayrılık ve acı Mahur Beste’nin ontik gücü ile aşılmaya çalışılır. Nitekim Tanpınar’ın, Mahur Beste’yi, “bir nevi ilk ve iptidaî tabiata dönüşe benzeyen ıstırapı ile bu çift mirasın, şimdi bir tarafında derinleşen, kendisini davet eden uçurumuydu” diye tanımlaması söylediklerimizi doğrular niteliktedir (Tanpınar, 2019a, s. 146). Zira bestenin ilk ve iptidaî tabiata dönüşe benzeyen ıstırapı mitik bir imgelem alanına sahiptir ve müzik de mitik imgelemen bir ürünü olarak dünyayı haklı çıkarmaya çalışır. Dolayısıyla Mahur Beste’nin teması ve var oluşu ayrılık metaforunun ardında mitik bir birleşme arzusunun yattığının göstergesidir.

Tanpınar’ın aşk ilişkilerinde, libidinal birleşmeyi sembolize eden varlık ile birleşme arzusu Mahur Beste ile sağlanırken kültür tarihsel olarak Aydınlanmanın çöküşünü sembolize eden ölüm ve hastalık metaforlarında Batı müziği kullanılır. Özellikle *Huzur* romanında İhsan’ın hastalığı için gittiği doktorun evinde çalan Konçerto motifi dikkate değerdir:

“Neydi bu? Kendisine sorsalar, “şüphesiz dünyada en bağlı olduğum şeylerden biri” derdi. Fakat yine hiçbir şey söylememiş olurdu. İnsan talihinin bir remzi miydi ? Bir şikâyet veya tevekkül müydü? Hatıraların, gayri şuurun ışığında muzlim bir raksı mıydı? Hangi ölüyü çağırıyor, hangi zamanı diriltiyordu? Yoksa sadece bir devin, insan kılığında, fakat insandan çok başka bir mahlûkun içindeki kuvveti harcamak için hayatın dışında, kendi didinerek kurduğu bir başka dünya mıydı ? Muhakkak ki, bu da İhsan’ın başı ucunda iyiden iyiye duyduğu o hususî iklim gibi, kendine mahsus sıcaklık dereceleri, boğucu yükseklikleri, sert ve diriltici rüzgarları, kahredici samları olan hususi bir iklimdi. Burada da tıpkı nabız yüz yirmide ve hararet kırkta iken olduğu gibi, başka türlü ve çok güç yahut hiç olmazsa çok yaşanıyordu. Suat, ölmeden evvel bu konçertoyu dinlemişti. Hatta daha evvel, bütün bir gün üst üste sade onu dinlemişti. Mektubunda böyle yazıyordu. Fakat bu tercihini niçin yaptığını söylemiyordu. Konçerto, ağır, ıstıraplı yürüyüşünde bunun sırrını vermiyordu. Hata Suat’ın kendisini dinlediğinde de habersizdi. O sadece alevden cevherini etrafa dağıtıyordu” (Tanpınar, 2019a, s. 384-385).

Paragraftan anlaşılacağı gibi doktorun evine gittiğinde çalan parça ile İhsan'ın hastalığı arasında kurmuş olduğu bağ Konçerto'nun, tıpkı Mahur Beste gibi insanı büyük anlamıyla kader ile karşılaştıran bir parça olduğunu gösterir. Nitekim Mümtaz, Konçerto'nun, "insan talihinin bir remzi mi, tevekkülü ya da şikayeti mi yoksa gayri şuurun ışığında muzlim bir raksı mıydı" diye sorar. Burada müziğe yüklemiş olduğu anlam şüphesiz ki kültürel dolayımın etkisinden ziyade acının ve hastalığın olduğu bir atmosferde varoluşun acısı ile müzik arasında ontik bir bağlantı kurma amacıyladır. Bununla birlikte Suat'ın ölmeden önce bu konçertoyu dinlemesi önemlidir. Varoluşuna kendi eli ile son vermek isteyen kişinin arkadan dinlediği trajik müzik çöküş atmosferinde varlıkla kurulmak istenen diyaloğun bir simgesi halini alır.

Hakikatte Konçerto'nun sembolü, varlığı yalnızca iyi tarafıyla gören Aydınlanmacı bilince insanın aksak ve olumsuz taraflarıyla gösterir. Sürekli olumsuz anlarda ve Aydınlanmacı ideallerin çöktüğünü gösteren imgelerin arasında bu Konçerto'yu dinlemesi de bunun bir kanıtıdır. Daha önce Mümtaz, insan ruhunun dünyaya iradesi ile hükmedeceğini düşündüğü bölümlerde müzik ile girmiş olduğu dolayım klasik Türk musikisi çerçevesinde şekillenmekteydi.

İnsan ruhunun zayıflığının farkına vardığı bölümlerde acıyı ve kaderi temsil ettiğine inandığı Mahur Beste, Konçerto ile bağlantılar kurması bu bağlamda dikkat çekicidir. *Sahnenin Dışındakiler* romanında ise varoluşsal sancıyı aşmaya çalışan ve kendini büyük gören insanı acı realite ile karşılaştıran parça bir halk türküsü olan Alaiyeli Ahmet'in hikayesidir. Zaten önce de belirttiğimiz türkü, klasik müziğin tersine ideali değil, acıyı, aksak yönü temsil eder. Alaiye'li Ahmet'in hikayesi ve söylediği türkü de simgesel bilincin karşısında, Diyonizyak sembollerle verilen Anadolu'nun acısını temsil eder. Bu türkü, insanı, ıstırap, hasret ve ölümlle baş başa bırakır" (Tanpınar, 2019b, s. 205).

Anladığımız kadarıyla üç eser de Tanpınar'ın klasik Türk müziğine bakışının tersine tinsel ve Platonik bir yükselişi değil, talihteki ve varoluştaki aksaklıkları sanat ile aşmayı ve gerçek olan görüngüleri göstermeyi temsil eden ontik bir kuvvete sahiptir. Bundan dolayıdır ki Tanpınar, mitik imgelem ile bağlantının kopuşunu Mahur Beste ile, modern dünyada bireyin paranoyasını ve ideallerinin çöküşünü Konçerto ile, simgesel bilinci temsil eden kültürel dünyanın tersine acı ile ön plana çıkan Alaiye'li Ahmet'in türküsü ile anlatmaktadır. Buraya kadar temel motifleri verdiğimizizi anlattığımıza göre anlatmak istediğimiz temel meseleye, trajedinin merkezi Cemal'e geçebiliriz.

Buraya kadar *Sahnenin Dışındakiler* ve *Mahur Beste* romanlarındaki müzik temasının anlamını, romanların dış atmosferini ve bireyin çöküşü bağlamında Behçet Bey'in, Mümtaz ve Cemal ile ortak ve farklı noktalarını işledik. Şimdi ise Sahnenin Dışındakiler romanında Cemal'in bir merkezi karakter olarak Mümtaz ile bağlarına ve dış dünyayı kavrarken düşünce dünyasının değişimini Aydınlanmanın çöküşü bağlamında değerlendireceğiz.

Bizim en baştan beri *Sahnenin Dışındakiler* romanının Cemal karakteri ile *Huzur*'un Mümtaz karakteri arasında kurduğumuz bağ aydınlanma idealleri bağlamında bireyin yükselişi ve çöküşü şemasını içermektedir. Cemal'in çocukluğuna ve ilk gençliğine dair iki temel motif Tanpınar'ın zihni örgüsünde her zaman önemli bir yer teşkil eder. Bunlardan bir tanesi Cemal'in, "M" diye anlattığı bir Ege Kasabası ve İstanbul'un kültür tarihsel motifidir. Ege kasabası, önce de anlattığımız gibi Tanpınar'ın ve Mümtaz'ın İstanbul'a gitmeden önceki bilincini temsil etmesi açısından önemlidir. Daha önce bu kasabanın Cemal'in zihninde varlık ile iç içe ve yekpare olmayı temsil eden bir motif olduğunu imgeledik. Yine bu bağlamda "M" ile ilgili şu tasviri önemlidir:

"M'de çok muhteşem sabahlar, bütün varlığı ortadan kaldırmak istiyormuşçasına her şeyin yerine geçen, ağır, ölüm gibi yekpare ve arızasız öğle saatleri görmüştüm. Aydınlık kartalının bilinmez bir yerden üzerimize hücum ettiği, bizi mücevher kanatlarıyla hırpaladığı, kör ettiği, parıltılı uçurumlarda yuvarlayıp tükettiği saatler"... (Tanpınar, 2019b, s. 168).

Bu tasvirden anlaşılacağı gibi Cemal'in zihnindeki M kasabası, kültürel bir araç olmadan zihnin dolaysız bir ürünü olarak verilmektedir. Ondan dolayıdır ki Tanpınar hem kendisinin biyografik yaşamının etkisiyle hem de karakterlerinin çocukluk günlerinde genellikle varlığı yekpare ve bir bütün olarak algılamaktadır. Bu da bize kültür tarihsel bağlamda Cemal'in de tıpkı Mümtaz gibi ilk aşamada varlığı mitik bir şekilde algıladığını gösterir. Mümtaz'dan farkı ise kanaatime göre İstanbul'a bakışlarında yatmaktadır. Cemal için İstanbul hem söylencesel tarih öncesi hem de simgesel bilinçtir. Çünkü Cemal'in çocukluğu, yani varlığı mitik bir dolayım ile algıladığı dönemi de İstanbul'da geçmiştir. Mümtaz için ise İstanbul mitik doğadan çıktıktan sonra geçmiş olduğu gerçeklik ilkesidir. Çünkü Mümtaz'da öznenin kurulumu hem kültürel bilince içkin olan İstanbul hem de İhsan'dır. Cemal içinse İstanbul ilk aşamada bireysel olarak yaşanan bir bellek mekandır. Mümtaz'da bu bellek mekan bireysel olmaktan çok kolektifin bellek mekanıdır.

Cemal'in, Mümtaz'ın İstanbul'a bakışına içkin bir konuma gelmesi ancak İhsan ile tanıştıktan sonra olmaktadır. İhsan ile tanışmadan önce hem İstanbul bireysel bir bellek mekan hem de içinde libidinal nesnesi Sabiha'yı barındıran mitik bir sembolik ağın temsilcisidir. Ancak İhsan özellikle

Avrupa'dan geldikten sonra dönüştürücü bir özne olarak hem Sabiha hem Cemal üzerinde mühim bir tesir yaratır. İşte tam da bu noktada, Mümtaz'ın öznesinin kurulumundaki öteki rolünü üstlenen İhsan, Cemal ve Sabiha üzerinde de aynı rolü üstlenir. Özellikle Cemal'e etmiş olduğu tesiri görmek için şu paragrafı vermek gerekir:

“Ertesi akşam için ürke ürke evlerine gittim. Akşamki hâli beni o kadar şaşırtmıştı ki onunla baş başa konuşmak benim için güç bir şey olmuştu. Fakat eve girer girmez bu duygu kayboldu. İnsan kendisini İhsan'ın yanında son derecede rahat buluyordu. Nasıl Sabiha, annemle konuşurken birdenbire onun yaşına, adeta hayat tecrübesine ırlamışsa, İhsan de benimle konuşurken sanki bütün dünyasını benim yaşına benim kullandığım sözlere indirivermişti. Beni hiç sıkmadan, küçültmeden hayatımı, çalışmalarımı öğrendi. Kendisine şiiri ve tabiat ilimlerini sevdiğimi söyledim. Okuduğum kitapları anlattım. Konuşurken, mektepte bize öğrettiklerinin çok üstünde olan birtakım şeyler bildiğimi anlıyordum” (Tanpınar, 2019b, s. 44)

Bir hafta sonra, İhsan'ı sınıfta tarih hocası sıfatıyla karşımızda gördük. Onun gelişiyle mektebin ve biraz da kafamızın muvazenesi alt üst oldu. Bu genç, düşünce düşünce konuşan ve konuştuğu karşısındakini ister istemez düşünmeye mecbur eden adamı sevmek için behemehal onun dengi olmak lazım değildi. Dersler daha ilk günü bildiğimiz ders olmaktan çıktı. Bize anlayıp anlamadığımızı hiç aklına getirmeden, şiirden, sanattan, Akdeniz medeniyetinden ve hususiyetlerinden, geçmiş şeylerden bahsetmeye başladı. Şiir okuyor, Quartier-Latin'deki talebe hayatını anlatıyor. Hocalarından bahsediyor, fikrin hayatla münasebeti olması lüzumunu söylüyor, “az okuyoruz, hatta hiç okumuyoruz ve galiba hiç de düşünmüyoruz” diye şikayet ediyordu. Bilhassa çocukça okuduğunu bildiği halde okuduğumuz şeyler üzerinde bizimle konuşuyordu” (Tanpınar, 2019b, s. 45).

Görüldüğü gibi henüz Avrupa'dan yeni gelmiş genç bir kişi olan İhsan'ın, Cemal üzerindeki rolü öğretici kimliğindedir. Cemal, hatta Sabiha için de eğer bir laf, İhsan tarafından söylenmişse mutlak olarak doğru kabul edilmektedir. Bu da bize İhsan'ın romandaki konumunun tıpkı *Huzur*'da olduğu gibi dönüştürücü merkez özne ve Aydınlanmanın bir temsilcisi olduğunu gösterir. Hatta *Sahnenin Dışındakiler* romanında I. Dünya savaşı ve Milli Mücadeledeki aktif rolünden dolayı İhsan, *Huzur* romanına göre daha aktif bir role bürünmüş bir politik figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra Cemal ve Sabiha üzerinde de bu siyasi rol, onların siyasi düşüncelerini oluşturmada bir yer teşkil eder. Hatta Cemal, meydana gelen hadiselerle birlikte kendisini ilk başta ilgisinin olmadığı bir politik dizgenin içinde bulur. Cemal bu devirde Mümtaz gibi bir düşünce adamı olmuştur. Nitekim Sabiha, İhsan ve Cemal'i karşılaştırırken, İhsan'ın durmadan düşünce ile uğraştığını, bir yol aradığını, Cemal'in ise dört diploma olmadan kendini adamdan saymadığını söyler. Bu da Cemal'in, İhsana bağlı bir bilince içkin olduğunu gösterir. Cemal'in bundan sonraki hayatını idare eden idea, okumak ve politik dizge gibi kavramlarla bu bilince bağlı bir dönemde tanışması hakikatte onun erginliğe ve gerçeklik ilkesine geçiş yaptığını göstermektedir. Cemal'in, İhsan'ın dersleri ile ilgili aşağıdaki tasviri bu geçişi daha da somutlaştırır:

“İhsan’ın dersleri bizim için çok yeni bir şey olmuştu. O zamana kadar düşüncesinin biraz da Sabiha’nın fantezisine, ani tecessüslerine uyarak sağa sola yaptığı sıçrayışları tanımıştık. Şimdi ise bu düşünce bir noktada derinleşiyordu. Onun için her söylediği bize yeni bir keşif gibi geliyordu. O tiyatrodan, muharrirden, aktörden, hayattan ve insandan bahsederken içimde büyük zembeklerin oynadığını, gerildiğini duyuyordum. Dünya etrafımızdan, bu küçük İstanbul mahallesinden onun gündelik hayatından, ne de bu hayatın üstüne her gün bir parçası yıkılan hadiselerden ibaret değildi. Sabiha’da ise garip hırslar, iştihalar beliriyor, onu dinlerken adeta içten verilen kararlarla çehresi sertleşiyordu” (Tanpınar, 2019b, s. 121).

Bu paragrafta Cemal’in, tıpkı Mümtaz gibi İhsan vasıtasıyla düşünce dünyasına, akıl ve şuur hayatına geçiş yaptığını görmekteyiz. Nitekim Cemal, Mümtaz’ın küçüklük hali ile karşılaştığında kendisi ile bir yakınlık hisseder. Aslında tüm Tanpınar karakterlerinin merkezi tek bir öznenin trajedisini anlatmaktadır. Bu özne insanlığın tarihsel yürüyüşüdür. Değişen sadece aynadaki kişidir. Mümtaz’ın akıl ve şuur hayatında kurduğumuz Aydınlanmacı momentler ile Cemal’deki akıl ve şuur hayatı da aynı imgeyi barındırır. Bu imge insanın büyük nehrin imgeleminden çıkıp dünyayı düşünce tarafından yönetilmesidir.

Cemal de düşünce tarafına geçtikten sonra haz ilkesini paranteze alır. Göztepe’ye Behçet Bey’in evine gittiği zaman erginliğe yeni geçmiş ve İhsan’ın düşünce dünyasına girmiştir. Cemal orada bir tesadüf sonucunda yirmi beş yirmi altı yaşlarında bir kadın ile birlikte olduğunu söyler (Tanpınar, 2019b, s. 118). Ancak haz ilkesinin sarhoşluğu geçtikten sonra aklına Sabiha gelip içini bir günah duygusu kaplar. Artık Sabiha’ya layık olmadığını düşünmektedir. Bu imge Mümtaz’ın, Antalya’da cinsel ilişki tasavvuru kurduğu sırada kafasında canlanan baba imgesine benzer. Behçet Bey’e baktığımızda ise baba imgesinin etkisiyle daha önce de haz ilkesi ile hiçbir dolayımaya giremez. Yani üç karakter arasında teknik olarak fark Behçet Bey’in yenilgiyi baştan kabul etmesidir.

O halde bu roman bağlamında Cemal’in İhsan’ın bilincine geçip mitik imgelemi yadsıması bireysel olarak gerçekliğe, kolektif olarak da Aydınlanmacı tinin etkisi altına girdiğini göstermektedir. Şimdi ise bu tinin Sabiha üzerindeki etkisini gösterelim. Sabiha karakteri sadece psikotarihsel bağlamda değil, aynı zamanda reel politik bağlamında da Türk kadınının bir birey olarak kendilik bilincine ulaşma çabası ve süperegönün etkisinden kurtulmaya çalışması olarak değerlendirilir.

Ancak bu sefer Sabiha Şark’ın genelliği altında muhasaraya alınan bireyi temsil eden bir karakterdir. Sabiha dans öğrenmek isteğine karşı, toplumsal bilinci temsil eden babası Süleyman Efendi tarafından dövülmek istenir ve zorla çarşafa koyulur.

Romanda Şark toplumunun içerisinde kadının konumunu değiştirme ve bir birey olarak toplumsal hayata katılma fikri, İhsan'ın, Moliere'i okumalarına yönelik tavsiyesi ile gelişir. Moliere'i okuduktan sonra Sabiha çeşitli hallere girmek, bir birey olmak Türk tiyatrosunda sahnelenen ilk kadın olmak idealine sahiptir.

Ancak tüm bu idealist atmosferin kesilmesi Cemal'in babasının, Anadolu'ya tayini çıkması ve İstanbul'dan ayrılmaları ile olur. Cemal, İstanbul'a geri döndükten sonra artık tarihsel zaman dilimi, İstanbul'un işgal yıllarına ve milli mücadelenin örgütlenmesi yıllarına dayanmaktadır.

Cemal'in, İstanbul'a geri dönüşü ile bellek mekanındaki İstanbul ve ona ait anlamlar arasındaki fark idealizm ile hakikatin çıplak yüzü arasındaki fark gibidir. İlk dönemde İhsan'ın tesiri ile okumak ve düşünmek üzerinde bir yaşam kurmuş, tıpkı Mümtaz gibi zamana hükmetmek istemiş ve insiyaklarını paranteze almıştır. Birey olamamasının temel nedeni de budur. Çünkü Tanpınar'ın daha önce de söylediği gibi insiyakları ile ele alınmayan bir kişi fert olamaz ve herhangi bir büyüklük fikri ile düşünülemez.

Mümtaz bunu Suat'ın bilincine geçtiğinde bu gerçeğin farkına varırken Cemal de İstanbul'a tekrar dönüşünde bu gerçeğin farkına varmaktadır. *Huzur*'un ikinci ve üçüncü bölümlerdeki yüksek idealizm ile tasvir edilen İstanbul, *Huzur*'un son bölümlerinde olduğu gibi karamsar bir atmosfer ve çöküş estetiği ile karşımıza çıkmaktadır. Romanın sonlarına yaklaşırken ortaya çıkan varlığın çirkin yüzünü gösteren imajlar ile *Huzur* romanının sonlarında ortaya çıkan imajlar arasında bir ortaklık vardır.

“O günlerde Muhtar'ı bir kere de Garden Bar'da gördüm. Kudret Bey'le İstanbul'un hiç tanımadığı kadar muhteşem bir raks trupunu görmeye gitmiştik. BU kasımın sonlarında idi. İhsan'la Muhlis Bey'i, o zamanlar İhsan'ın peşinden hiç ayrılmayan iki genç adamı orada bulmuştuk. Muhtar, yanında son derece güzel ve çok iyi giyinmiş bir Rus kadınıyla biraz ilerimizde şampanya içiyordu. İlk önce ben bir şey fark etmemiştim. Sonra İhsan'ın yüzündeki değişiklik dikkatimi çekmiş, onun baktığı tarafa bakmış ve onları görmüştüm. Evinde, kim bilir ne türlü kederler, vehimler içinde Unutulan Sabiha'nın düşüncesi, geceyi, o harikulade raks ve “beşler”in en güzel taraflarını veren musikiyi bana etti” (Tanpınar, 2019b, s. 250).

“Giyindiğim zaman saatin dokuz olduğunu öğrendim. Birkaç defa kendime, acaba sarhoş muyum, sualini sormuştum. Hayır, değildim, zaten çok az içmişim. Sadece tiksiniyordum. İnsandan tiksiniyordum, tabiatan tiksiniyordum, eşyadan tiksiniyordum. Dışarıda lapa lapa yağmaya başlayan kardan tiksiniyordum. Varlığın türlü yüzlerinden tiksiniyordum. Her şey bana gülün budalaca ve iğrenç geliyordu. Yatağa girdiğim zaman yanı başımdaki duvarda bir tahtakurusu eziği görmüştüm. Açık tirşe erebi dondurulmuş alçı duvarda koyu kahverengi bir nokta, hayvanı ezen parmağın duvar üstündeki küçük hareketini takip ederek soluk pembe bir renge doğru açılıyordu. Kim bilir ne zaman olmuş bir şeydi bu ? Belki de adamcağız onu parmağıyla ezmemişti. Fakat ben, duvarda, içimde ve etrafımda hep bu parmağın hareketini, ince derinin altında o kadar pis kokulu kanın sıçrayışını o cıvıklığı görüyordum. Elbette bir ses çıkarmıştır, ne kadar hafif olursa olsun muhakkak bir ses çıkmıştır, diyordum.

Parmağının ucundan doğru bütün uzviyetini kaplaması lazım gelen bu sesle nasıl çıldırmamıştı ? Bütün gece gözümün önünde bu parmak vardı. O , uzanıyor duvarın üstündeki tahtakurusuna basıyor onu orada, belki i büyük bir haz duyarak eziyordu. Canlı maddenin, canlı madde ile bu mütearrız temasın, hareketin ve sebeplerinin arasında kaybolmuş o lezzeti, arakasından gelen tiksinti kendim yaşamış gibi duyuyordum” (Tanpınar, 2019b, s. 251).

İlk paragrafta yer alan Muhtar karakteri Sabiha'nın zorla evlendirildiği kişidir. Sabiha'nın ilk bölümlerde etkisi altında bulunduğu fikirlerin, bireycilik ve benlik gibi fikirler olduğunu biliyoruz. Ancak paragrafta da gördüğümüz gibi Sabiha'nın zorla evlendirildiği adam onun benliğini de bireyliğini de dikkate almaz. Tanpınar, Muhtar'ın olduğu bölümlerde umumiyetle, “kötülük, “köpek”, “kötü ruh” gibi imajlar kullanır. Bu imajlar Huzur'daki Suat'ın bulunduğu yerlerdeki varlığın öteki yüzünü gösteren imajlara benzer şekilde verilmektedir. Nitekim Mümtaz'ı Aydınlanmacı bilinçten çıkararak Suat iken Cemal'i çıkartarak ise Muhtar ve Sabiha'nın babası Süleyman beydir.

Süleyman Bey'in etkisi ile yaşanan bilinç değişimi eşi Goya ile olan fantezilerini gördükten sonra olmaktadır. Bu durumu Cemal şu şekilde açıklamaktadır: “Goya'nın fantezilerinde, bence modern romanın başlangıcı o zalim hicivlerde bile bulmak güç olan manzarayı seyretmek de elimde gelmedi. Evden çıktığım zaman , artık eskisi gibi Sabiha'yı sadece sevmiyordum. Ona acıyordum da! Süleyman Bey, bu düzensiz biçare hayatıyla kızının içinde her gün yeni bir şey yıkıyordu” (Tanpınar, 2019b, s. 67). Süleyman Bey'in ve sevgilisinin, Cemal'in zihnindeki imgesi, çürük ağızlarında zalim bir şey, yarı kırçıl gibi imajlarla verilir. Yeni bilinç değişimini gösteren imajlardan birisi de paragrafta gördüğümüz gibi tahtakurusu eziğidir. Tanpınar bu tür imajlar ile idealizm ile sarmış olduğu yüksek kültürel fenomenleri aşağıya çekmekte, güzellik ve çirkinlik arasında düalist zıtlığı bir arada değerlendirmekte ve yüksek idealizmin ve Aydınlanma ideallerinin çökmüş olduğunu göstermektedir. Yani Tanpınar varlığı tek taraflı ve iyimser algılayan bilincin zıttında romanın sonunda *Huzur*'da da göreceğimiz gibi varoluşun korkunçluğunu göstermektedir.

Cemal varlığın gerçek yüzü ile karşılaştığı bu tablolardan sonra teoride kendisine içkin uygulamada ayrı olduğu dış dünya ile ilişkisi kopar ve dış dünyadan yalıtılır. Nitekim bütün bu gördüğü şeylerin sonunda, “kendimi herkesten uzak, kimsesiz, bütün tanıdıklarımı bir yük taşımama rağmen kimsesiz hissediyordum” diye söyler (Tanpınar, 2018, s. 268). Bu da bize Cemal'in, tıpkı Mümtaz gibi dış dünyaya karşı yabancılaştığını göstermektedir.

Mitik imgesi Sabiha'yı aradığı İstanbul'da kendisini bulduğu politik, gülünç, tiksindirici olaylar ortasında zihin dış dünyayı algılamak her nesnede bir anlam katmanı çıkaracak imgelerin egemenliği altına girer ve varlığın dolaysız olarak algılanması engellenir. Bu suretle Cemal de ilk bölümdeki bilincinden ayrı bir bilince geçer. Cemal'in yeni bir zihni evreye geçtiğini gösteren şu tasvir de önemlidir:

“Nereye baksam aynı şeyi göreceğim. Cazip ve sihirli saat, birdenbire önümde çok basit bir makine gibi çözüldü. Arzular ve ihtiraslar geçince, her şey zalim ve mütearrız yokluğun aynası oluyordu. Yalnız bir yerde, hakiki sevgide onu yenebiliyorduk. Fakat ne zamana kadar? Düşüncelerimi toplama çalıştım. Süleyman Bey'in odasında gördüklerim kendi aleyhime dönüyordu. Otelin penceresini gözlerimin önünde yeniden fakat doğrudan doğruya açıldığı , dar, karla örtülü, kenarlarına gece yolcularının bıraktığı kirli emanetlerle ve onları görmeden simidini ve çayını satanlar ve bu simidi ve çayı yiyip içenlerle canlandı. Bu pencereyi, hem bu odanın içinde bulunduğum andaki davetiyle, hem de açıldığı bu biçare ufukla, bu ufku bekleyen kanlı ve iğrenç macera ile görüyordum. Kaldırımda derisi patlamış büyük ve iğrenç bir ceset” (Tanpınar, 2019b, s. 268-269)....

Tasvirde dikkatimizi çeken ilk şey iğrençlik ve bastırılanın geri dönüşü imajıdır. Cemal, Süleyman Bey'in odasında gördüklerinden sonra arzularını ve ihtiraslarını hakiki sevgide yani erotik dürtünün zayıflatılmasında yenemeyeceğini anlamıştır. Nitekim arzular ve ihtirasların geçtikten sonra her şeyin zalim olduğunu söylemesi bunun bir göstergesidir. Ancak Cemal bunu hakiki sevgide yenebileceğimizi söyler. Çelişkisi de buradadır. Cemal'in de Mümtaz'ın da hakiki sevgi ile kurduğu aşk ilişkileri kültürel dolayım ile olmaktadır. Zaten aşkın kendisi erotik dürtüden yani arzu ve ihtirastan bağımsız değerlendirildiğinde toplumun nesnel çözülüşü olarak karşımıza çıkmaktadır. Cemal de gördüklerinden sonra arzu ile sevgi arasında yaptığı bu düalizmin nereye kadar böyle devam edeceğini söyleyerek aslında devam edemeyeceğini fark etmektedir. Nitekim Cemal'in ve Mümtaz'ın sevgi ve aşk eksenli kurmuş olduğu idealist ilişkileri, idealizmin çöküşüne tekabül eden karamsar ve iğrenç imajlar ile dolar. Bu, Muhtar'ın tensel ilişkilerinde karşılaştığı hakikatten sonra tahtakurusu eziği ve kanlı böcek imajları ile olduğu gibi bu paragraftaki kaldırımdaki ceset gibi imajlar ile ortaya çıkar.

Romanların sonundaki bu imajlar Aydınlanma diyalektiğinin ve Aydınlanma ideallerinin çöküşünü göstermektedir. Cemal ve Mümtaz'ın yüksek kültür ile idealize ettikleri Aydınlanmacı tin en sonunda Sartre'da görmüş olduğumuz “mide bulantıları”na benzer bulantılar ile ortaya çıkar. Bu hakikatte dış dünyaya yabancılaşmış ve yüzyıllarca varlığı Aydınlanmacı tinin kontrolünde algılamış varlığa karşı bir istifradır. Nitekim bu yüksek kültürün felsefesi bu istifra gibi alt kültürün diline indirgenir:

“Taksim caddesinin, ta Sirkeci'den kabarak gelen, Noel haftasıyla artmış ışık ve gürültüsü içinde sabahleyin Süleyman Bey'in baba söylediği cümleyi hatırlamaya çalışıyordum. İhtiyar adam, Hasa

Bey’de bulunan bir kağıttan bahsetmişti. Ne demek istemişti ? Niçin Sormamıştım. Düşünüyorum, çünkü açım (Tanpınar, 2019b, s. 269).

Görürüz ki yüksek kültürün özne merkezli felsefi geleneği, hem yüksek idealizmin yanına büyük ve trajik bir ceset koyularak hem de sıradan halkın gündelik yaşamının bir içeriği haline gelerek ironize edilmektedir. Düşünmenin nedeni var olmak değil, aç olmaktır. Sıradan halkın yüksek felsefesi budur. Cemal de Mümtaz da şimdiye kadar varlık vehmine kapılıp varlığın nedenini yalnızca düşünmek kategorisine indirgerler. Bu ironik cümlelerin hedefi aslında budur. Bu aynı zamanda Türk Aydınlanmasının da bir ironisidir. Çünkü Türk Aydınlanması da düşünce ile varlığı eş olarak düşünmüş ancak akla ırgatlık görevi verdiği için insan faktörünü yani bireyi unutmuştur. *Sahnenin Dışındakiler* romanına geldiğimizde bu roman sadece Anadolu’ya dışardan bakan kişileri değil, aynı zamanda Türk toplumunda bireyin bir kimlik olarak sahnenin dışında kalmış olmasıdır. Tanpınar, bunun nedeninin, Aydınlanmanın kendi yapısından kaynaklanan bir durum olduğunu fark etmiştir. Nitekim bir kadınla ilişkisi sırasında zihninin tensellik ile dolayma girmesi sırasında söyledikleri önemlidir:

“Süleyman Bey’in odasında yanında oturduğum, bir arlık elini boynuma dolayan küçük kızın bacaklarını, ceylân süzülüşlü vücudunu, içten gelen arzu ile açılıp kapanan burun deliklerini, nar kırmızısı dudaklarını, başının iki yanına topladığı ve böyle olduğu için çehresini daha süzölmüş gösteren siyah saçlarını, gözlerinin altındaki morartı ile beraber unutmadığımı, o kadar tiksinti içinde, onun yanımda bulunmasından haz duyduğumu hatırlıyorum.

-Sabiha’ya o kadar ıstırap çektiren, babasını görmekten meneden bu eve asla! Fakat bir başka yerde rastlarsam!

-Mürâi

Belki de ahlâk yoktu, iyilik yoktu, vazife yoktu. Hiçbir şey yoktu. Sadece bazı şeylere kabiliyetsizlik, bazı şeyleri kendisine nehyetmek vardı. İnsiyaklarından korkmak ve kaçmak vardı. Belki de sadece terbiye ve korku vardı.

-Fakat insana nerede güvenilir, bana onu söyleyin! O kadar öğrendiğim o evde gördüğüm ve reddettiğim bu küçük kız bile beni takip edecek. İki de bir kollarını açıp bana, içimizdeki ademin, meyve yumuşaklığında bir ağız yemiş gibi gösterdiği koltuk altlarını unutmayacağım. İnsana nasıl güvenilir” (Tanpınar, 2019b, s. 269-270).

Bu parçada yer alan Cemal’in bilinci haz ilkesi ile dolayma girmiştir. Ancak Tanpınar’ın Cemal ve diğer öznelerinde olduğu gibi haz ilkesi her zaman kültürel tarihe uygun bir şekilde paranteze alınır. Tanpınar’ın buradaki hedefi de bu kültürel tarihin dinamiklerini oluşturan kurumlardır. Bilinç haz ilkesinin istemiş olduğu arzuyu gerçekleştirecekken zihnine erotik dürtüden bağımsız düşünülen Sabiha’nın imgesi gelir. Bunun nedeni de arzuya Sabiha’nın evinde ulaşmaya çalışıyor olmasıdır. Bunu bilinç etik bulmasa bile bilinçdışı, “eğer başka bir yerde rastlarsam” diyerek erotik dürtüye meylin, zihnin tabu oluşturduğu mekanlar haricinde gerçekleşebileceğini ifade etmektedir. En sonda da insana, arzuya ve ahlaka bu tür bir bakış açısının iki yüzlülük olduğunu kendi kendine ifade etmektedir. Varmış olduğu sonuç ise İhsan’ın bilincine içkin günlerdeki insana ait sorumluluk, iyilik ve ahlak gibi kavramların mutlak bir doğru olarak kabul

edilmeyeceği yönündedir. Çünkü insan bu kavramlar vasıtasıyla yaşama sevincini ve arzuyu paranteze almıştır. Bunun kökeninde de bilincin kaotik olan arzuyu ve içgüdüyü terbiye etme yani kültürleştirme eğilimi vardır. Daha önce Cemal kavramlara bir mutlaklık atfetmiş ve dünyaya idea çevresinden bakmıştır. Bu cinsel ilişki tasavvurunda görüyoruz ki madde ile ilişki idea tarafından engellense bile bilinç dışında arzunun var olduğu ve bunun terbiye edildiği fark edilmiş durumdadır.

Bireyin insiyaklarının terbiye edilmesi durumu daha önce de belirttiğimiz gibi onun birey olmasında engeldir. Nitekim Cemal'in romanın sonlarında maruz kalmış olduğu atmosfer objektifin genişledikçe bireyin daha da küçülmesidir. Bu bağlamda bakışların üzerindeki etkisini vermiş olduğu paragraf çok önemlidir:

“Alâiyeli Ahmet'in gözleri de bu çingenkiler gibi, deppoydaki hapishanenin karanlığından insanı çıldırtacak şekilde apaçık bakıyorlardı. Fakat bakışlar ve insanlar aynı değildi. Şüphesiz hiç aynı değildiler. Çingenenin apaçık, üzerimize dikilmiş gözleri sadece kaçıyor. Çifte narasının bir asma filizine benzeyen sesi takılmış, düşüncemizin, yaldızlı bir arabeski seyrederken birdenbire bilmediğimiz şeylere kaçtığı gibi bilinmez yerlere kaçıyor.

Fakat Alâiyeli Ahmet'in gözleri kaçmıyordu. O , çifte ölümün arkasından bütün hayata bakıyordu. En ince ve mânasız teferruatına kadar gördüğü hayata, bakıyordu. En ine ve mânasız teferruatına kadar gördüğü hayata, bazen güreşmeyi gözüne kestirdiği bir dev, bazen başında beklediği bir hasta gibi bakıyordu. Çünkü bakmaktan bakmağa, kaçmaktan kaçmaya fark vardı. Çünkü o ve hiç görmediğim karısı, hayata bizden başka türlü bakıyordu.

Süleyman Bey de bakıyordu. İştihâ ile, hırsla, şüpheyle, zaman zaman şüphesiz vicdan azabıyla bakıyordu. Süleyman Bey bir mezarlık gibi ölümle doluydu. Bakışının dokunduğu her yerde iri n dolu keseler patlıyor, sağlam uzuvlar çürüyor, ten, et olup kokuyor, kemik, un gibi ufalanıyor, insan eli leblebi gibi küçük kemik parçalarına dağılıyordu.

Atiye teyzenin Behçet Bey'in konsolundan evvel çaldığım resmi de hayat, Alaiyeli Ahmet gibi bakıyor. Bir kağıt parçası üstünden bu apaçık gözler, her şeyi peşinden sürükleyerek hayata bakıyor. O Bakışlarda her şey diriliyor, ezeli bir hasretle bir ölmezlik suyundaymış gibi yıkıyor. Atiye teyzenin gözleri yaşanmamış ömrünün arsından hayata dua eder gibi bakıyor. – Hayır, hayata çürümeyen bir taraf var.

Süleyman Bey'in odasında gördüğüm kız da bakıyor. O da canlı. Fakat başka türlü bakıyor. Talihinin arkasından bakıyor. Doğmamış çocuklarının gözleriyle bakıyor. belki doğurduktan sonra, süt verirken üstüne yanlışlıkla abanarak boğacağı çocukların gözleriyle bakıyor. Belki de bu cesareti gösteremediği için dilenecek, hakaret görececek, şehir kaldırımlarında sürünecek çocuklarının gözleriyle bakıyor .

Behçet Bey, sabahleyin bol zeytinyağında yüzüğünü gördüğüm balıkların gözleriyle bakıyor. Ama, muhteşem yaldız çerçeve aynasının içinde Talat Bey'in hiç görmediğim gözleri, bana bu aynayı hediye Behçet Bey'den çok başka türlü bakıyorlar . O da hayatın gözleriyle ve hayata bakıyor. Affettiği hayata bakıyor. Mahur Beste'nin ölümü yenen yarı akşam kızılığı içinden bakıyordu. Çünkü hayta da ölüm de sevdin mi affettin mi yenilenebilir” (Tanpınar, 2019b, s. 270-273).

Bu paragraflardaki “bakışlar” çevresinde kurmuş olduğu metaforlar bizlere Aydınlanma diyalektiğinin çöküşünün izlerini göstermektedir. İçgüdülerini ve arzularını kültür ile terbiye eden Aydınlanmacı bilincin kurduğu benlik iddiaları kendi aleyhine dönmüş durumdadır. Benlik,

Behçet Bey’de genel ile özdeşleşmemekten bir diyet ödemişken Cemal’in durumu genel ile özdeşleşmiş olmanın bir diyetidir. Yani aralarında teknik olarak bir fark yoktur. Temel trajedi sistemin etkisinin şiddetidir. Kültür tarihsel olarak baktığımızda ilk çocukluktan itibaren girdiğimiz sistem bizi genelin çıkarına tabi olmaya zorlar. Bu çıkara tabi olmayan bilinç Behçet Bey’in ödediği toplumdan silinmenin bedelini öder. Cemal ise toplumsal dolayımına girmiş, aydınlanmış bir birey olsa da ne sistemin vaat ettiği özgürlüğü yakalayabilir ne de bir benlik davası güdebilir. Behçet Bey’in, Süleyman Bey’in, Alâiyeli Ahmet’in ve Atiye teyzenin bakışları Cemal’e en geniş anlamıyla genelin etkisini hissettirir. En nihayetinde genelin etkisi arttıkça, objektif daha çok genişledikçe bireyin boyutu daha çok küçülmektedir. Nitekim Cemal’in bu bakışlar altında benliğini kaybetmesi ve varlığı artık bir ötekinin aracılığı ile düşünmesi bireyin özgür düşüncesinin önünde en büyük engeldir:

“Etrafımda çok göz var! Hepsi bana bakıyor. Kimi sadece soruyor. Kimsin, nesin ? Kimi yardım istiyor, kimi peşimden gel, diyor. Bir hafta evvel mahkemede gördüğüm adamın bakışları, sadece gizlenecek yer arıyor, Muhlis Bey’in bakışları, ben hayatın efendisi olmak isterim! Diyor. Ben Busefulas’la oynar gibi hayatla oynuyorum, diyor. İhsan’ın bakışları sadece düşünüyor. Ben bu saati iyice çözmeden hiçbir iş göremem diyor. Be bir hülyaya çok benzeyen bu işte bazen kendisini, bazen elindeki saati kaybediyor. Sabiha’nın bakışları, Mahur Beste’nin arasından, daha şimdiden Atiye Teyzenin, Talat Bey’in bakışlarıyla bakıyorlar. Bazen de bana ebediyen darılmış gibi bakıyor. Bir akşamüstü, yağmur altında yüzüme bakmadan batığı gibi bakıyor. Fakat akşam mıydı, sabah mıydı ! Ne çıkar? Bu aynada akşam, sabah, hepsi bir. Çünkü ben bir mazi aynasından, benim olmayan bir aynadan, benim olmayan bir yığın aynalardan hayata bakıyorum! Niçin bana o yaldız çerçevesi aynayı Talat Bey’in aynasını hediye ettiler? Onu kırsam ne kadar iyi olacak! Onun hayatım zehirleyeceğini biliyorum. Ona her baktıkça kendimi bütün hayatıma tasarruf eden bir mazinin bağlarıyla bağlanmış gömüyorum. Ben Talat Bey gibi olmak istemiyorum. Orada, misafirlerin ötesinde, çok uzaklarda, belki aç ve çıplak dövüşen kardeşlerim var. Kimi ölüyor, kimi yaralanıyor. Fakat onlara gitmem için sadece, aradaki dağları, denizleri aşmak kafi mi ? İçimden de bir şeyleri aşmam lazım. Kendimden sıyrılmam lazım. Onlar gibi açlığın ve çıplaklığın içinde, ümit kaftanları giymem lazım. Bir de kendime herkesi tercih etmem lazım.

Biliyorum ki gidemeyeceğim , çünkü ben hayata çok yaldızlı bir mazi aynasından bakıyorum ve bir zaman başka aynalardan da bakmak istedim. Sabiha’nın gözlerinde onu seyrettim. Alâiyeli Ahmet’in türkülerinde onu dinledim. Bu türküden bana ilk bahseden Sabiha idi. Fakat şimdi yolumu yine o kesiyor. Yine bana dargın. Yoksa kendisine böyle gecikmeme mi kızıyor? Ben bütün hayatımla erişmek istiyorum Kafamın bir köşesinde Alâiyeli Ahmet’in türküleri ve hatırası, iyi beslenmiş, mesafeler susamış atlar gibi bekliyor. Bir gün onlara atlayacağım. O zaman dağların, denizlerin otsuz ovaların ve yanık köylerin üzerinden aşacağım .Aşılması onlardan daha güç, daha imkansız benlik davalarının üstünden geçeceğim. Her şey mümkündür olur. Fakat bir kere etrafımdaki bu gözlerden, ölü, diri, etrafımı saran bu milyonlarca gözden kurtulsam, onların ağından bir kere sıyrılsam” (Tanpınar, 2019b, s. 273-274).

Görüldüğü gibi birey bakışların etkisiyle genişleyen objektifte ne Aydınlanmacı bilincinin hedeflemiş olduğu benlik davalarını gerçekleştirebilmekte ne de ego bütünlüğünü sağlayabilmektedir. Birey etrafını saran gözlerle birlikte bağımsız bir alanda değildir. Her karakterin bakışı toplum içerisinde bireye farklı bir hakikat yargısının yüklenmesidir. Söz gelimi Muhlis Bey “ben hayatın efendisi olmak isterim” der, İhsan düşünür, Atiye Teyze Talat Bey’in

bakışı ile bakar. Bu şekilde Muhlis Bey'in hakikat yargısı, hayata hükmeden insan modeli, İhsan'ın hayata düşünce ile bakan tarzı, Atiye Teyze'nin de Mahur Beste'nin ontik gücü ile bakan ifadesi Cemal'e yüklenir. Her biri mutlak bir hakikati ifade eden düşünce yargıları Cemal'in zihninin özgürleşmesini değil, başkasının bilinci ile düşünmesinin yolunu açar. Nitekim hayata benim olmayan bir yığın aynayla bakıyorum demektedir. Hayata başka birinin aynası ile bakmak terimi psikolojik olarak Lacan'ın ayna evresi, Freud'un gerçeklik ilkesidir. Ayna evresi ve gerçeklik ilkesini uygarlık tarihi ile düşünürsek kiteselleşmenin ve akıl ideasının etkisinden dolayı Aydınlanma dönemine denk düşmektedir.

Ne var ki bu durum hem bireyin hem toplumsal yapının yazgısıdır. 19. ve 20. yüzyıllardaki dünyaya ve varlığa pesimist bakış tarzı da bireyin toplum içinde özgür olamayacağını ve benlik davası güdemeyeceğinin farkında olmasından kaynaklanır. Çünkü birey zaten henüz ilk çocukluktan çıkışla hatta dil vasıtasıyla daha çocukken toplumun ağları ile dolaymlanır. Dolaymlanan zihin de öteki üzerinden kurulduğu için hiçbir zaman benlik davası başarıya ulaşamaz. Çünkü bireye dışarıdan bakan göz ile birey özdeşleşmiştir. Cemal'in bu gerçekle yüzleşmesi varlık algısının tıpkı Mümtaz ve Behçet Bey gibi trajik bir boyuta götürecektir. Nitekim Cemal'in Behçet Bey'den aldığı ayna trajedinin kolektif boyutunu göstermektedir. Aynada bakan her insan aynanın sahibi ile özdeş olduğunu ve tüm insanların aynılaştığını görmektedir.

3.2.2. Huzur

Huzur romanını tüm heterojen faktörlerden bağımsız bir alanda düşündüğümüzde modern bir birey olan Mümtaz'ın tıpkı Cemal gibi insanın ilk varoluşundan bugününe kadar yolculuğunu hikâye edinen bir yapının karşımıza çıktığını görmekteyiz. Cemal ile Mümtaz arasındaki fark sadece yaşanılan sosyal zamanın farkıdır. Nitekim geldiğimiz noktaya kadar Mümtaz'ın, insanlığın büyük nehirden ayrılmasının ve bu nehirden ayrıldıktan sonraki huzursuzluklarını nasıl aşmaya çalıştığını gördük. Tabii olarak büyük nehir sembolü ilk varoluşumuzu sembolize etmektedir. Büyük nehirden çıkan insan ise söz merkezci ve Aydınlanmacı kültüre geçişimizi ifade eden uygarlığın fallik ilerleyişi olarak karşımıza çıkmış durumdaydı. Şimdi anlatacağımız nokta ise varmak istediğimiz kültür bilimsel panoramanın son noktasıdır.

Bu nokta insanın büyük nehirden çıktıktan sonra doğaya karşı mücadele etmek için geliştirmiş olduğu hem psikolojik hem teknik hem sosyal aygıtlarla bütün Aydınlanma diyalektiğinin kendi

yazgısı gereği iflas etmesidir. 19. yüzyıla geldiğimizde dünya artık aydınlanmanın geliştirmiş olduğu araçlarla vaat ettiği mutlak hakikat ve mutlak özgürlük iddialarının tersi bir şekilde regresyona girmiş olduğu bir yüzyıldır. Bunu ilk fark eden ve kültür bilimsel incelemesini yapan kişi Nietzsche oldu. Nietzsche, Batı kültür ve medeniyetinin akıl, felsefe ve bilim ile kendisini mutlak bir özne olarak görüp varoluşun özünü oluşturan güç istenci ve ilksel doğaya karşı savaşının sonucunda dünyada özneye karşı hiçbir ahlaki yaptırımın olmayışını dile getirerek öznenin ölüm fermanının kendisinden kaynaklandığını ifade etmek ister. Aydınlanmacı özne varlıkta girilmedik hiçbir düşünce öbeği bırakmak istemez ama kendi ahlak kuramları ile en başta kendi özünü oluşturan mitik doğasını yadsır. Böylece varlıkta araştırmadığı tek düşünce öbeği öznenin kendi varoluşu olur. Nietzsche bu durumu, “ahlaklılığın var olma istencine arkasını dönme yolu” olarak açıklar (2010, s. 30). En nihayetinde de kişi kendi psikolojik ihtiyaçlarını yadsımış olduğu için dünyada girilmedik hiçbir delik bırakmadığında vardığı merhalenin bir hiçlik olduğunu anlamaktadır. Nietzsche bu durumu, insanın dünyanın sadece psikolojik ihtiyaçlardan oluşturulduğunu ve üzerinde hiçbir hakkı olmadığı anda nihilizmin varmış olduğu son merhale olarak açıklamaktadır (2010, s. 32).

Bu durum modern Aydınlanmacı öznenin her şeyi bilinir kıldığını zannettiği durumdan dünyada hiçbir anlamın kalmadığı yorumuna götürür. “Artık her şey baştan aşağı yanlıştır, kaotiktir ve güçsüzdür” (Nietzsche, 2010, s. 41). Yani ahlak, akıl, gerçeklik ve söz ile Aydınlanmacı öznenin bastırmış olduğu doğa kategorileri bastırılanın geri dönüşüne tanıklık ederek özneyi ideallerin gerçekleşmemiş olmasından duyulan güvensiz ve karamsar bir noktaya götürür. Bu, hakikatte öznenin merkezden kaymasını işaret eden bir durumdur ve kökü varlığın yalnızca iyi yanını göstererek içgüdüsel ve mitik her türlü unsuru reddeden Klasizm’e karşı doğayı, gotiği ve varlığı iyi ve kötü her yönüyle gösteren Romantik tine kadar dayanmaktadır. Romantiklerin karanlık duygu ve düşünce sendromunun temelinde de öznenin modern dünyada merkezden kaymasına karşı bir hayal kırıklığının getirdiği reaksiyon vardır. Nietzsche de bu pesimist durumu ortaya çıkaran şeyin en güçlü yaşam arzularının karalanması sonucunda içgüdülerin yaşamdan ayrılmaz oluşunun kavranmış oluşuna bağlar (2010, s. 43).

O halde anlıyoruz ki Aydınlanmacı özne varlığın yaşamdan ayrılamayan arzularını her ne kadar kötü kategorisi içinde değerlendirerek sadece iyimserci bir tin ile idealizm yolunu tutsa da bütün hakikat iddialarına karşı bu anlayış hakikati çarpıtmaktır. Bu çarpıtmayı kültür tarihinde ilk defa Sokrates güzelin yalnızca akla uygun ölçüde güzel olduğu savunan estetik görüşü ile yapmıştı. Daha sonra Antik Yunan’ı tevarüs eden Klasizm ve modern Aydınlanma geleneği sanatsal ontolojiyi tamamen kavram katına yükselterek varoluşun özünü ya bir hakikat kümesi etrafında

sıkıştırdı ya da varoluşun özünü yansıtan her şeyi söylene diye bir kenara iterek matematikselleştirmeye çalıştı ve sanat katına kesinliğe ulaşılabilir iyimser bir tinin temsilcisi olarak baktı. Adorno bu diyalektik problemi insanın, “yıkıcılıktan nefret etmesi için yaşamdan nefret etmesi gerekir: çarpıtılmamış yaşamın ölümden başka imgesi yoktur” diyerek eleştirmektedir (2005, s. 81).

Huzur romanına döndüğümüzde de Mümtaz’ın Aydınlanmacı öznesinin de Aydınlanmanın varlık anlayışının getirmiş olduğu bu diyalektik problemin farkında olduğunu görürüz. Mümtaz’ın mitsel doğadan koptuktan sonra öznesi tıpkı Aydınlanma diyalektiğinde olduğu gibi daha sonra pesimist karakterinin temeli olacak olan içgüdüsel yaşamının ve varoluş istencinin yadsınmasına dayanır. Bu öznenin iç güdüsel yaşamı ve istencini parantez altına alarak varoluşa, varlığa ve dış dünyaya bakışına dair izlenimlerini İstanbul’a, Nuran’a ve kültürel ürünlere bakış sırasında gördük.

Mümtaz mitsel doğadan kopuşu sırasında paranteze almış olduğu yaşam ve istencini İstanbul, Nuran ve kültür idealizmi ile telafi ederek mutlağı, hakikati arar ve bu şekilde bir bütünlüğe ulaşacağını zanneder. Ancak Adorno’ya göre, “düşünce tarafından oluşturulan bütünlük iddiası, kendisine rağmen geri çekilmiş ve en sonunda orada parçalara ayrılmıştı” (aktaran Yıldırım, 2016, s. 58). Dolayısıyla “var olma idesinin bile boş bir ilke olduğu günümüz çağında özne ve nesneyi düşünce tarafından üretilen bir özdeşliğe mahkûm etmek boş bir hayaldir” (aktaran Yıldırım, 2016, s. 58) Nitekim Tanpınar artık “bütünlük insan zihninin vehmidir” diyerek bu gerçeği kabullenmiştir.

En nihayetinde öznenin bütünlüğü oluşturmaya çalıştığı bütün ideler bir çözümlüğe mahkûm olur. İstanbul’un sanatına ve maziye iyimser bir tin ile bakan ve sanatsal bakış açısını kavramsal düzeye kadar çıkartan öznenin karşıt cephesinde daha sonra ayrımı ile anlatacağımız idealizmin nesnel çözümlüğü çıkar. Tinsel ve klasist tasvir edilen İstanbul imgesi varoluşun kaotik yanının ve istencin de eklemlenmesiyle acı yüzünü de gösterir. Gösterilen çözümlüş hakikatte İstanbul’un değil, bütün kültürün çözümlüşüdür. Mümtaz ikinci ve üçüncü bölümlerdeki idealizmlerden sonra İstanbul ve çevresini gezerken zihninde varlığın kaotik yüzünü temsil eden hastalık, savaş imgeleri etrafında bir modern şehir fenomeni ortaya çıkarır. İstanbul ve çevresinin modern şehir fenomenleri ile tasviri ve arkada gelmekte olan savaşın güvensizliği, uyanmakta olan içgüdünün sesi, kitle kültürünün krizidir.

Bu durum, Adorno'nun, Proust'un kendi toplumunun çöküş evresini anlatırken örnek verdiği, "yozlaşmanın eksantrik psikolojisi, kitle toplumunun negatif antropolojisini çıkarır" sözünün nesnel eğilimini ifade eder (2005, s. 173). Yani aslında Proust da Fransız toplumunun çöküş evresini anlatırken kültürün yozlaşması ve modern bireyin kitle içerisindeki negatif durumunu anlatmaktadır. Mümtaz'ın durumuna baktığımız da İstanbul'un yüce ve Tanrısal imgesinin, hastalık, savaş ve kaos atmosferi içine dönüşmesi kültür bilimsel bağlamda kitle toplumunun negatif bir antropolojisidir.

Öte yandan Nuran ile ilişkinin kadın dolayımında cinsellikten toplumsallığa yani içgüdülerden arınmışlığa dönüşü yine sonu bütünlük imgesinin parçalanmasına giden negatif bir durumu karşımıza çıkartır. Bu da toplum bilimsel bir anlama sahiptir. Nitekim Adorno'ya göre, "toplumun nesnel çözülüşü, erotik dürtünün zayıflamasında öznel ifadesini bulur" (2005, s. 174). O halde Nuran ve Mümtaz ilişkisinin roman sonlarında çözülüşü ve Suat'ın intiharı ile ayrılmaları aynı zamanda bu gerçeğin dile getirilişidir. Romanın sonunda Nuran'ın artık Mümtaz'a kayıtsız kalması, gerçeklik ilkesi ile hareket ederek kendi arzularından ziyade çocuğunu ve geleceğini düşünmesi Aydınlanmacı öznenin kitle baskısı altında prangaya bağlanmasını ifade eder. Nitekim Adorno, "sevilenin buz gibi kayıtsızlığı çoktandır kitle kültürünün adı konulmamış kumullarından biridir" diyerek bu gerçeği ifade etmektedir (2005, s. 174).

En nihayetinde öznenin gitmiş olduğu yolun hatalarını fark eden Mümtaz'ın zihninde yeni bilince ait bir safha açılır. Bu safha Aydınlanma diyalektiğinin çöküşünü ifade eden Suat'ın bilincini içermektedir. Mümtaz, İhsan'ın bilincine içkin olmuş olduğu andan itibaren bütün varlık ile ilgili çıkarımlarının tersi olan bir bilince geçiş yapar. İşte şimdi de bunu ayrı bir başlık altında incelemeyi düşünüyoruz.

3.2.2.1. Mümtaz'ın Hayatında Yeni Safha

Mümtaz'ın hayatında yeni safha, İhsan'a ait olan Aydınlanmacı bilinçten çıkarak Suat'a içkin bir bilincin etkisi altına girmesi ile başlamaktadır. Bu geçişin sembolik anlamını kavramak için Suat'a içkin olan bilincin temsil ettiği anlamı incelemek gerekmektedir.

Suat her şeyden önce *Huzur*'da büyük nehirden ayrılan insanın Aydınlanma ile mutlak sifra gidişinin negatifliğini temsil eder. Suat modern Aydınlanmacı öznenin bilinçte göremediği kör noktaların temsilcisi ve mutlak hakikat iddialarının, gerçekliğin çarpıtılması demek olduğunun

bilincinde olan Nietzsche tarzı bir karakterdir. Ondan dolayı mutlak tin ve akıl tarafından sistemden dışlanmaktadır. Nitekim daha önce de belirttiğimiz gibi dışarıdaki karakterlerin Suat'a bakışı, "at", "katil", "yamyam" gibi imajlar çevresinde verilir.

Suat'ın karakterindeki duruş tarzı ile kendisine karşı atfedilen imajlar arasında da bir koştuluk vardır. Suat'ın olduğu hemen hemen her yerde bir idealist unsurun karşısına Suat zıt bir bilinç ile idealizmi bozan bir grotesk imajla yer alır. Suat intihar etmeden önce Mümtaz'ın evine gittiğinde, Mümtaz'ın varlık anlayışına ve o anlayışın temsil ettiği unsurlara karşı derin bir tiksinti duymaktadır. Mümtaz'ın evinde gördüğü idealist tabloları, fotoğrafları izlerken koltuğa oturur. Bu idealist atmosferin karşısında tiksinti uyandıracak grotesk imaj hamam böceğidir. Hamam böceği varlık hiyerarşisinde tiksinti uyandıran hem korkunç özellikleri ile ön plana çıkan hem de yüksek Klasizm'den duyulan ürpertinin karşısına varlığın çirkin yüzünü gösteren bir imajdır.

Suat banyoda gidip yolunu bulması için hamam böceğini yoluna bırakır ama o dönüp dolaşır yine kendisine gelir. Buradan yaptığı çıkarım da "kâinata her şeyin insana musallat olduğu" çıkarımıdır (Tanpınar, 2019c, s. 32). Yüksek Klasizm'in karşısına gelen hamam böceği, tiksinti, mide bulantısı ve kâinata her şeyin insana musallat olması fikrinin arkasında Mümtaz'a içkin olan İhsan'ın Aydınlanmacı bilincinin zıttı bir görüş vardır. İhsan ve Mümtaz kainattaki her türlü zorluğa karşı insanın mücadele azminin onu başarıya götüreceği Odysseus tarzı bir Aydınlanma bilincine sahiptir. Oysa Suat'a göre dünyada mutluluğun olması yine içgüdülerimizden ayrılmanın imkansızlığı yüzünden negatif bir konuma yazgılıdır. Çünkü her şeyden önce varlık bir güç savaşıdır. Bu güç savaşı da her zaman daha büyük savaflara sebebiyet verecek şekilde devam edecektir ve kör yaşama istencinin bastırılması doğanın geri dönüşüne tanıklık edecektir. Bunun için insanın kâinata mutlu olması imkansızdır. Hatta Suat bir köpeği bile "şartlarına göre fazla mesut" bulduğu için denize atarak öldürmek ister (Tanpınar, 2019a, s. 320).

Görüldüğü gibi yüksek idealizm ve Aydınlanmacı varlık görüşleri Suat'ın şahsında grotesk imajların varlığı ile niteliklerinden sıyrılmaktadır. Suat'ın temsil ettiği varlık yorumu insanının iyimserci gözünden değil, ideallerin çöküşünü imgeleyen kötümser bir bakışın içerisinde yorumlanmaktadır. Suat'ın, varlığın hakikatini Mümtaz'a göstermesi için yazmış olduğu mektuplar ile ilgili verilen imajlar da fazla mesutmuş gibi görünen insanın bir parodisi gibidir. Bir hastane köşesinden Mümtaz'ın dünyaya bakışını zehirlemek için öksürük, balgam, pıhtılaşmış kan arasından mektuplar yazmaktadır (Tanpınar, 2019a, s. 235). Bu vesileyle Suat modern öznenin huzursuzluğunun bir temsilcisidir. O zamana kadar "kendisine bir iç nizam arayan,

kelimeleri hayalleri canlandırarak bir ateş olarak gören” Mümtaz da varlığın huzursuzluğunu Suat ile birlikte anlamaktadır.

Suat, yüksek idealizmin ve Aydınlanmanın temsilcisi olan karakterlerin bulunduğu toplantılara geldikten sonra bulunmuş pozitif varlığa bir negatiflik karıştırır. Dünyayı tek ilkeden çıkarmak isteyen diyalektik varlığın öteki yüzü ile yüzleşir. Mümtaz da Suat’ın toplantılara gelişi ile birlikte İhsan’ın ve Suat’ın birbirine zıt olan bilinçleri arasında korkular, gerilimler yaşar. Hakikatte yaşamış olduğu gerilim bilinç ile bilinçdışı arasındaki gerilimdir. Mümtaz büyük nehirden ayrıldıktan sonra kâinatın içine insanı dolduran Aydınlanmacı özne olmuştur. Ancak bu öznenin dünya kavrayışının insanı olumsuz bir noktaya getirdiğinin karşılığını da Suat’ın bilinci araya girdiğinde görmektedir.

Ortama Suat geldiğinde bütünlük imgesini oluşturduğunu sandığı Nuran ve kültür imgelerinin yanına kaotik huzursuzluk da eklenir. Bu noktada Suat ile Nuran zihninde birleşir. Artık varlığı ve kültürel idealizme ait olan ürünleri ümitsizlik içerisinde görmekte ve kendi sesi ile bu ses arasında bir engelin varlığını hisseder.

Bu engel yıllarca kültür ile terbiye etmiş olduğu hissini ve istencin sesidir. İçinde yaşamış olduğu bütün gerilimlerin, korkuların tüm cevabını Suat’ta bulabileceği inancı ile sürekli Suat’a bakar. Suat’ın burada oluş sebebi ona göre ıstırap çektirmek ve saadetin beyhude bir çaba olduğunu sezdirme (Tanpınar, 2019a, s. 296). Kozmik seyahat bile Mümtaz’a göre saadetin beyhude bir çaba olduğunu göstermiştir (Tanpınar, 2019a, s. 296).

Mümtaz’ın öznesinin, Suat’ın negatifliği etkisi altına girmesi ile Mümtaz artık ev sahibi olduğunu bile unuttur (Tanpınar, 2019a, s. 297). Buradaki ev sahibi imajının imgesi Suat’ın bilincine içkin olan Mümtaz’ın bilinçdışını imgeler.

Çünkü artık Mümtaz ev sahibi değil, evin sahibi Suat’tır. Suat’ın ev sahibi oluşu, Freud’un, modern Aydınlanma ve modern bireyi çözümlerken ortaya koyduğu bilinç ile bilinçdışı arasındaki gerilimin bir çözümlenmesidir. Modern döneme kadar insan kendisini mutlak bir özne olarak her şeye muktedir olarak görmeye çalıştı. Ancak Freud insanın sadece doğaya karşı değil, kendi içinde bile tek başına olmadığını, kendi içsel doğasının benliğine yapışık ve benliğinden ayrı bir konumda her zaman var olduğunu imgeledi. Bu düşünce açıktır ki modern öznenin her zaman varoluşunu gündemden attığı tikel varoluşlar yani bilinçdışı katmanı imgeler. Suat da

kendisini sadece düşünen bir özne olarak gören insana, yalnızca düşüncenin olmadığını hatırlatır ve kendi içinde bile yalnız olmadığını imgeler. Suat'ın gelişi ile Mümtaz'ın huzursuz oluşu yıllarca bastırılmış olan bilinçdışının geri gelmesi ve evin sahibi vazifesini özneye hatırlatması demektir.

Evin asıl sahibi olan özne daha sonra intiharından önce yazmış olduğu mektupta Mümtaz'ın Aydınlanmacı bilincini eleştirmektedir. Mümtaz'ı eleştirdiği temel nokta, Mümtaz'ın tasarlamış olduğu bir kitap hakkındadır. Bu kitabın sembolik anlamı da Mümtaz'ın, İhsan'ın bilincine içkin olduğu zamanki dile tasarruf biçimidir. Suat, Mümtaz'a, yazdığı her cümle için daha başlamadan tükendiğini, bir satırının bile hoşuna gitmediğini, aşk gibi doğal bir işin üstünde bile bu kadar geciken bir insanın, insanlığın talihinden bahsetmesinin hakkı olmadığını, onun sadece kendisinden bahsetmesi gerektiğini söyler (Tanpınar, 2019c, s. 33).

Mümtaz'ın başlamadan tükenen cümleleri daha önce de bahsettiğimiz varlığı doğrudan değil, dolaylı olarak anlatan ve meseleyi giriftleştirerek anlatan mecazi ve simgesel dil üslubuna yönelik olduğu açıktır. Nitekim Suat, Mümtaz, Nuran İhsan ve arkadaşlarının olduğu bir toplantıda “kendilerinin kelimelerde yaşadıklarını, kendisinin ise kelimelerin anlamını öğrenmek istediğini” söyler (Tanpınar, 2019a, s. 310). Kelimelerin asıl anlamını öğrenmek meselesi de varlığı, insanı ve kâinatı bir öznenin, dilin ya da genel olarak toplumsal bilincin dolayımına girmeden doğrudan öğrenmek demektir. Oysa Suat'ın, Mümtaz ve İhsan'a içkin bilinçte eleştirdiği husus da tam olarak varlığı dolaylı olarak algılayan ve onun öteki yüzünü görmekten korkan Aydınlanmacı tindir. Suat'a göre Mümtaz için ölüm gibi bir mesele bile, “fırında iyice piştikten sonra, tıpkı bir müzede muhafaza edilen eşya gibi ebediyete kadar kendisi olarak bekleyen bir mefhumdur. Hakikat ise bu şekilde değildir. Suat, “ölümün iğrenç bir şey, bir çürüme ve kokma olduğunu ima ederken Mümtaz'ın ve ona içkin Aydınlanmacı bilincin bu iğrençliği güzelin ve aşkın kardeşi olarak” gördüklerini belirtir (Tanpınar, 2019a, s. 310). Oysa biz Adorno'da görmüştük ki çarpıtılmamış bir hayatın tek imgesi ölümdür. Mümtaz ise Aydınlanmacı tinin etkisinde hayatı ve realiteyi ölümü bile idealleştirerek çarpıtmaktadır. Suat'ın Mümtaz'ı bu konuda eleştirmesi de bunun içindir.

Hakikatte Suat meta öykülerin yok olduğunu ve Tanrı'nın insan tarafından öldürüldüğünü imgeleyen Nietzsche'nin bir temsilcisi olduğu için ölüme metafizik olarak bakıp dünyada sonsuzluğu sağlamaya çalışan tine karşı bir tavır takınır. Hatta bütün Batı metafiziği ve Aydınlanmacı gelenekleri bir eşek hikayesi ile ironize eder:

“Akrabam arasında, çok safdil, iyi bir adam vardı. Dindar, temiz, evliya ruhlu bir adam. Hepimiz çok severdik. Hayat karşısındaki duruşuna hayran olmamak kabil değildi. Topkapı taraflarında bir yerde otururdu. Şehre eşekle gelir giderdi. Bu eşek benim çocukluğumun zevklerinden biri olmuştur. Bir gün evlerine gittiğimiz zaman eşeği bahçede her zamanki yerinde görmedik. Ne oldu? diye sorduk. Zavallı romatizma oldu, dediler ve ahırını açıp gösterdiler. Eşeğin eğerini karnına ters vurmuşlar, üzengilerden tavana asmışlar. Böylece ayakları ahırın rutubetinden kurtuluyor, üstelik de ayakta kalmasının önüne geçiliyordu. Bilir misiniz başımızın ucundan sarkan dört ayağıyla, yere doğru uzanan o mülayim çehresiyle ne kadar gülünç bir şeydi. Hazin ve gülünç; adeta beşerileşmişti. İlk önce çok güldüm. Fakat sonra gülmedim. Şimdi her metafizik sistem bana onun halini, tepemizden o hazin ve şaşkın bakışını hatırlatır” (Tanpınar, 2019a, s. 312).

Bu tasvirde gördüğümüz eşek metaforu sembolik bir anlama sahiptir. Eşeğin ayaklarından ters bağlanıp ölüme gönderilmesi ve öldükten sonraki hazin ve şaşkın bakışı ile metafizik sistemler arasında bir özdeşlik kurulmuştur. Aradaki özdeşlik ilişkisi de eşeğin ölmesi sebebiyle yaşanan çağda metafizik sistemlere olan riayetin kalmadığını göstermek ve ilk büyük meta öykü Tanrı'nın ölümünü ilan etmek demektir. Bu da insanın dünya içerisinde mesuliyetsiz belki de Suat'a göre hür kaldığının bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Nitekim Suat, “benim için hakikat budur. Ben hürriyetimi tadıyorum. Ben Allah'ı kendi içimde öldürdüm” diyerek bu gerçeği ifade eder (Tanpınar, 2019a, s. 312).

Eşeğin hazin ve gülünç bakışı arasında Suat'ın bizlere hissettirmek istediği istihza Mümtaz'ı temsil eden tinin idealize ettiği ölümün beşeri hale gelmesidir. Ölümün beşeri hale gelmesi de hem zihnin sonsuza kadar devam edeceğini düşünen rasyonalist metafizikçilere hem de öldükten sonra ruhun sonsuza kadar devam edeceğini düşünen teolojiye yönelik bir istihzadır.

Nitekim Tanrı'nın ölümü sadece bir öykünün de yıkılması değil, aynı zamanda dünyada insana verilen imtiyazlı konumdan kuşku duyulmasına yol açmaktadır. Bu imtiyazlı konumu değerlendiren insan kendisine Tanrı'nın verdiği akıl ile doğaya karşı hücum etmiş durumdaydı. Ancak Tanrı'nın ölümü ile birlikte Platon'un idealizminden, Descartes'ın düşüncesine, oradan da Bacon'a doğru uzanan doğaya akıl ile tahakküm kurma geleneğine bağlı bütün metafizik sistemler eleştirilmiştir. Fakat bu sefer insan metafizik sistemleri yok etmeye çalışsa da ölen Tanrı'ya ağıt, insanın kendi varlığını yücelterek aşmaya götürmüştür ve Aydınlanma da metafizik sistemler gibi insanı evrenin merkezine koymuştur. Dolayısıyla Aydınlanmanın bile metafizik sistemleri yok etme girişiminin temeli esasen metafiziktir ve Tanrı idesini bir görüngü olarak insan zihninde cisimleştirmiştir. Geldiğimiz bu noktaya kadar Suat'a içkin olan bilincin ne anlama geldiğini anlamış durumdayız. Şimdi bu bilince ait bir örnek daha verelim.

Suat yazmış olduğu intihar mektubunda, Mümtaz, İhsan, kendisi ve diğer arkadaşlarının olduğu bir toplantıda insanlığın destanından bahsettikleri bir anda zihninde bir tiyatro canlandığını söyler.

Burada Suat'ın anlattığı içerikten önce destanın konuşulduğu bir ortamda kendisinin kafasında bir tiyatro canlanması dikkate değerdir. Çünkü destan heroik bir karaktere sahiptir. Bireyin toplumsallaşarak doğa karşısında ya da öteki karşısındaki zaferini terennüm eder. Ortada bir kaotik durum vardır ve bu destan ile kozmosa düşünür. Suat ise bunun tam tersi bir şekilde bir tiyatro düşünür. Tiyatroda destandan farklı olarak aklın yanında duygu ve tüm gerçekliği duyularıyla algılayan bireyin realitesi vardır. Suat'a içkin olan bilincin bireyi ele alan bir eser tasavvur etmesi ve İhsan'a ait bilinçlerin destan tasavvur etmeleri bireyin karşı kutbunda toplumsal bir bilincin varlığını ortaya çıkarmaktadır. Şimdi de bu zıt bilincin anlatmış olduğu içeriğe odaklanalım:

“Bir gün yanımda insanlığın destanından bahsediyordunuz! Bilmem hatırladın mı ? Ben o hece “Hayvanlar” diye iki perdelik bir piyes şeması düşündüm. Birinci perde Nuh’un gemisi gibi her cinsten bir yığın hayvanın bir araya toplandığı bir yerde geçiyordu. Hayvanlar kendi aralarında konuşuyorlar, döğüşüyorlar, birbirilerine oyun oynuyorlar, tavizat veriyorlar, hülasa tıpkı insanların aralarında yaptıkları şeyi fakat en kaba ve hayvanca şeklide yapıyorlardı, yahut sade şema odluğuna göre, yapmalarını istiyordum. Fakat sahnenin dışarısı bir kafatası şeklide olacaktı ve istiyordum ki sahnedeki her esaslı harekete bir iştihanın tatminin gösteren bir musiki parçası ve ışık oyunu refakat etsin ve içeride de hakiki bir hayvan düğüşü geçsin. Perdenin sonunda bir ses hepsini birden bastırıyor “ Artık dağılmamız lazım! Birbirimizi anlamamız imkansız ve hepimiz yorgunuz” diyor ve perde kapanıyordu. İkinci perde bir saray ve çadırdaki geçiyordu. Orada Mormotonya İmparatoru maiyetinin , vezirlerinin arasında hasta ve yorgunluktan harap görünecekti. Bütün hayvanlar teker teker oraya mabeyinci tarafından içeriye sokulacaklardı. Hükümdar ilk önce onlara kim olduklarını soracak, onlar “İштиhanız efendimiz”, “sevginiz efendimiz”, “vefanız efendimi”, dostluğunuz efendimiz...” diye cevap verecekler ve sonra “neye geldiniz” deyine “izin istemeye, daha doğrusu size vedaya geldik!!” diyecekler, o zaman hükümdar, “Peki, anlattığınıza göre hepiniz bir şeyimsiniz, s iz gidince ben ne yaparım? Diye soracaktı. Hayvanların hepsi birden buna “Ölürsünüz efendim, ölürsünüz!”... cevabını vereceklerdi. O zaman hükümdar, “Demek ölüm bir hayvan aharının kapısını açmaktan başka bir şey değil, öyle mi? Diyecek ve tam bir sükünet içinde ölecekti. Ben o zamanlar bizi ihtiraslarımızın idare ettiğine kaniydim, bir cin gibi şeytan, geçici veya devamlı bir hastalık gibi ve bize musallat olan ihtiraslar... Halbuki şimdi bir insanda birkaç kişinin vücuduna inanıyordum. Belki piyesi bunun için yazmadım! Halbuki değiştirmesi çok kolaydı. Tabi sen ucuz felsefe diyeceksin ve bana güleceksin. Doğru, bende biliyorum ki marifet ölmek değil, yaşamak, hayata katlanmak, ne kadar fırtınalı hava olursa olsun gemiyi limana kadar götürmek , orada bir şamandıraya, bir iskeleye bağlamaktır. Romancılar ayrı ayrı insanlarla hayat kumaşını dokumaya çalışıyorlar. Fakat insan nedir ? Ve hakikaten bir tek olan insan var mıdır ? Bunu hiç düşünmüyorlar. Düşünmedikleri için de fikirle insanı karıştırıyorlar. Halbuki asıl kumaş içimizde dokunuyor. Mesela al beni. Ben kaç kişiyim zannediyorsun! Ölüme en fazla yakın bulunduğum şu dakikada bile içimde kaç duygu birden çağırıyor, hisleri bırak, zihnim kaç şeyi birden düşünüyor” (Tanpınar, 2019c, s. 35).

Suat'ın bu parçadaki hedefi İhsan ve onun bilincine bağlı kişilerin şahsında insanlık tarihini, insanı yücelterek bir destan olarak gören, insan ruhunu kainatın merkezine yerleştiren ve insanı tasnif ederek tek bir kalıba indirgeyen Aydınlanmacı gelenekleri eleştirmektedir. Aslında bu paragraftaki hayvanların sembolik anlamı insan iken hükümdarın sembolik anlamı Tanrı'dır. Yani hayvanlar ile insanlar arasındaki zıtlık hakikatte insanlar ve Tanrı arasında olan bir zıtlıktır. Nitekim hayvanlar sembolik olarak insanın içgüdülerini temsil eder. Ancak içgüdüleri neticesinde birbirileri ile yapmış oldukları mücadele ve dövüş sırasında artık birbirlerini anlamadıklarını, dağılmak zorunda olduklarını idrak etmektedirler.

Tanpınar'ın insan Tanrı karşılaştırması yapmak yerine hayvan Tanrı karşılaştırması ile bir parodi yapmasının nedeni de hayvanların bile bir dövüş ve mücadele esnasında birbirlerini anlamadıkları anda dağılmak zorunda olduklarını fark etmeleridir. Tanpınar'ın poetikasının son dönemlerinde yüce ve her şeye muktedir olan insan şu şekilde ortaya çıkar: “yıldızlar birbirileri ile konuşur, insan insan ile konuşamaz” (2008, s. 109). Dolayısıyla hayvanlar birbirlerini anlamadıkları anda Dolayısıyla Tanpınar hayvanları anlatarak aslında insanların hayvan seviyesinden daha aşağı olduğunu imlemek istemekte ve Aydınlanmacı tinin yüce olarak gördüğü insanı eleştirmektedir. Zira hayvanlar dövüş esnasında birbirlerini anlamadıkları anda dağılmaları onların aslında dolaylı bir anlaşma yaptıklarını gösterir. Oysa modern çağda insanın insanla anlaşacak bir diyalog zemini kalmamıştır ve bu da Aydınlanmacı öznenin hayvan seviyesinden bile daha aşağı seviyeye düşmüş olduğunu göstermektedir.

Öte yandan hayvanlar kavga ettikten sonra yaratılmışların en şerefli insanın tahtının huzuruna giderler. Burada hayvanların, hükümdarın huzuruna gitmesi insanların dünyadaki hükümdarlık pozisyonlarını ve bu vesileyle kainatın efendisi olan insan ruhunun metafizik özelliklerini hatırlatır. Burada insan aynı zamanda yaratıcılık vasıfları ile ortaya çıkmaktadır. Hayvanlar hükümdara biat etmiş durumdadırlar. Ancak bu paragrafın temel parodisi hayvanların gitmeleri halinde hükümdarın öleceğini söylemeleri ve en nihayetinde ölmesidir. Hükümdar, “eğer siz benim her şeyimseniz siz gidince ben ne yaparım” dedikten sonra hayvanların, “ölürsünüz” der (Tanpınar, 2019c, s. 35). Hükümdarın hayvanlar gittiğinde yapacağı bir işinin kalmamasından dolayı ölmesi bizlere kültür tarihsel olarak kolektifin meta öykülere olan bağının zayıflamasından dolayı dağılmasını hatırlatır. Bu meta öykü önce de dediğimiz gibi Tanrı'nın ölümüdür. Nietzsche (2011) bilimsel düşünce, tinsel düşünce ve Aydınlanma ile insanın dünya içinde Tanrı'ya herhangi bir yapacak iş bırakmadığını düşünmektedir. Tam da bunun için aydınlanmış çağda Tanrı'dan geriye yalnızca bir ölü kaldığını, dünyanın sahip olduğu en kutsal ve en kudretli şeyin kanının elimizde olduğunu söyleyerek bizim artık Tanrı olmamız gerektiğini söyleyerek ironi yapar. Nietzsche'deki Tanrı öldü söylemi hakikatte kolektifi birbirine bağlayacak en büyük meta öyküye inancın kalmadığının haykırışıdır. Nietzsche modern kitle toplumu ve Aydınlanmanın antropolojisini çözümlerken bulduğu negatif moment ve kitlenin parçalara bölünmesi bu teşhisin bir dışavurumudur.

Tanpınar'ın hayvan ve hükümdar arasında yapmış olduğu karşıtlığın temel anlamı da budur. Diğer bir anlamı ise Doğu geleneğine yaklaştırılabilir. Hükümdarın hayvanlar öldükten sonra ölmesi, Tanrı'nın, insanları kendisini tanısın diye yarattığını söyleyen vahdet-i vücûd geleneğine benzemektedir.

Parçanın diğer bir alt metni ise Suat'ın, "hakikaten tek insan var mıdır ? Bunu hiç düşünmüyorlar. Düşünmedikleri için de fikirle insanı karıştırıyorlar" düşüncelerinde yatmaktadır. Suat burada insanı nesnel bir şekilde, tek boyutta inceleyen Aydınlanma geleneğine karşı çıkar. Zira kendisi ölüme yaklaştığı anda bile içinde birden fazla kişilik değişiminin meydana geldiğini ifade eder. Bu şekilde Suat modern dünyada duyuları nesnellığe indirgeyen kaba özdekçilik ve pozitivismi eleştirmiş olur.

Mümtaz ise bu mektubu okuduktan sonra bilincinde yeni bir safha başlar ve ilksel bilinç ile Aydınlanmacı bilinç arasındaki gerilimler Aydınlanma diyalektiğinin çöküşü bağlamında trajik öznenin ölümü ile ortaya çıkar. Bu noktadan sonra Suat hem varlığında hem yokluğunda Mümtaz'ın zihninden ayrılmaz ve evin sahibi konumuna gelir.

Özellikle Suat'ın intihar mektubunu okuduktan sonra onun hayalini görmeye başlamaktadır. Zihnindeki akıl, toplum, idealizm ve Nuran imgesi, yerini mesuliyet hissini kaldıran Suat'ın imgesine bırakır. Bu bağlamda şu cümleler dikkate değerdir: "Bütün mesele anlaşılıymıştı. Suat beraberindeydi. Belki de o küçük kızda, Nuran da onu kendisi gibi hatırlıyorlardı. Tekrar ferahfezanın ilk cümlesini zihninden tekrarladı. Garip şey, nağmenin hasret gülleri içinde Nuran'ı değil, Suat'ı görüyordu" (Tanpınar, 2019a, s. 361). Görüldüğü gibi Mümtaz'ın son imgesel değiş tokuşu kültüre dolayımlanmış olduğu bütün ideal unsurların kaotik bilincin temsilcisine dönüşü şeklinde gerçekleşir.

Bu bilincin Mümtaz'a en büyük etkisi kâinatta insanın konumlanması ile ilgilidir. Mümtaz'ın şahsında insan dediğimiz gibi kendisini kâinatın merkezinde koymuş ve sadece kendisiyle meşgul olmuştur. Bu bakış açısı Suat'a göre insanın, farkında olsun olmasın başkasını malzeme olarak kullandığını gösterir.

Hatta Mümtaz'ın sevmiş olduğu maziye çağrıştıran ve kültürel tarihimizin yüksek Klasizm'ini temsil eden insanlar bile Suat'a göre insana yüklenerek yaşamaktadır. İnsanoğlunun temel vasfının insana yüklenerek yaşaması olduğunu söyleyen Suat o gece Dede Efendi'nin kendilerine nasıl yüklendiğini söylemektedir.

Suat'ın, insanın kötü tarafını kendisini merkezde görmesi, ötekiye karşı bir malzeme gibi davranması ve geçmişin izlerini temsil eden bilinçlerin bile zihni yalnız bırakmadığını ifade etmesi açıktır ki Mümtaz'ın şahsında bütün Aydınlanma diyalektiğine bir eleştiri mahiyetindedir.

Oysa Aydınlanmanın vaadi insanı özgürlüğe ulaştırmaktadır. Suat'ın tasvir etmiş olduğu kültürel yapı bu vaadin baştan yadsındığını imgeler. Nitekim geçmişe ait kültürel yapının insana yüklenmesi aslında nesnel tinin tümel bir kategori olarak bireyi egemenliğine almasıdır. Bu, bireyin eylemlerinin dahi önceden verili bir toplumsal bilince göre şekillenmesini sağlar. Bu da kainattaki insanın özgürlüğünün hakikatte özgürlüğün yadsınışı olduğunu imgeler.

Mümtaz'ın, İhsan'ın etkisinde olan bilinci daha önce bahsettiğimiz gibi insan ruhunun kâinat içerisindeki gücüne iyimser bir bakışın ifadesiydi. Mümtaz bu ruhu nesnel olarak biçimlendirerek Dede Efendi ve yüksek Klasizm'e ait olan eserler ve kültürel eserleri şimdinin ruhu ile birleştirmek ister.

Hakikatte yaptığı şey Odysseus gibi geçmişi şimdinin erkine vermektir. Suat'ın insana yüklenmek terimi de şimdinin erkine olan bir geçmişin zihni bağımsız bir alandan çıkarıp bağımlı bir alana mahkûm etmesini içeren kültür bilimsel bir eleştiri ve diyalektiğin çöktüğünü gösteren bir imajdır.

İşte Suat'a ait bu kültür bilimsel eleştiri ve çöküş imajı romanın kronolojik olarak son bölümünü ihtiva eden parçalarında Mümtaz'a içkin yeni bir bilincin kapılarını açar. Bu bilinç zamana hükmetmeye çalışan, kendini kâinatın merkezine koyan, varlıkta kötü olan her şeyi bastırarak bilincinde bir cennet tabusu oluşturan Mümtaz'ın artık mevcut bilinci ile dünyayı yanlış algıladığının ve varlığın öteki yüzünün kaotik olarak geri dönüşünü ifade eden bilinçtir. Buna ait çöküş imajları da sembolik olarak bütün Aydınlanma diyalektiğinin çöküşünü ifade eden İhsan'ın hastalığı, 2. Dünya Savaşı, Nuran'ın Fahir'le evlenmesi ve iyimser tinin kötümser tine dönüşmesi imajlarıdır.

3.2.2.2. İdealizmin Çöküşü

İdealizm, insanın doğadan kaçacağı diyerek kendisine yabancılaşmasının adıdır. İdealizmin kalıntıları, varlığı metafizik olarak algıladığımız ilk kitap dinlerinden en büyük felsefi dizgelere kadar her yerde mevcuttur. Metafizikçi görüşler kişinin bir beden olarak geçiciliğini gündeme aldıkları için ebedi olarak ruhu varlık sahasında tek hükümdar gördüler. Platon'dan Hegel'e kadar bütün idealist felsefi gelenekler de bir eşyalar alemi tasavvur ederken öte yanda eşyanın ötesinde bir alem tasavvur ettiler. Kimileri bu alemin adına tin, kimileri akıl, kimileri aşkın, kimileri idea, kimileri ruh dedi.

Her bir felsefi gelenek kendi tasarımlarını mutlak olarak kabul ettikten sonra kendi felsefi dizgelerini inşa ettiler. Bunu yaparken bir varlık olarak kendilerinin de eşya olduğu fikrini önemsemediler. Hatta zihnin etkisiyle şekillenen duyular ve içgüdülerimizi oluşturdukları idea tabularının karşısında bir unsur olarak görerek bedeninin arızî tarafları olarak görme eğiliminde bulundular. Hakikat adı altında sistemleştirdikleri ruh, akıl ve idea ile insanın sonsuzluk içerisinde kalıcılığını garanti altına alıp kaotik olan ölüm içgüdüsünü felsefi olarak yenmek istediler.

Hakikat metafiziği ile sistemin her yerine yayılan idealizm, metafiziğe bir o kadar düşman olan Aydınlanmanın da en derinlerine işlemiştir. Bunun en iyi örneğini Kant'ın aklın pratik yetisi ile aydınlanmış bir dünya kurma çabasında, Rousseau'nun toplum sözleşmesi ile metafizik ruhu toplum ahlakında sistemleştirmesinde gördük. Ancak 19. yüzyılın dünyasında görüyoruz ki ne metafizik, ruhun yerine geçen toplum sözleşmesi ile kolektif bir meta öyküye dayanabiliyor ne de pratik bir akıl yasası ile maddenin arızî tarafları görmezden geliniyor. Her şeyden önce varlığın özü organik bir temelde, yaşam ile ölüm arasına giden süreç arasında gidip gelmektedir. Halbuki toplumsal sistem ve idealizm ölüm fikrini ve sıradan yaşamın arızî taraflarını perdeler. Dünyanın mükemmel olacağı bir toplum yasasını öngören bir paket sunar. 20. yüzyıla geldiğimizde ise bu paketin içinden, dünya savaşları ve sanayi şehirlerindeki insanların zihni prangaları çıkar.

Huzur romanına geldiğimizde ise maddenin arızî taraflarını görmek istemeyen ve onları öteleyerek hem varlığa hem kendine yabancılaşan Mümtaz, dünyayı cennet yapacağı ideallerin tersine realitenin korkunçluğunu simgeleyen unsurlarla yüzleşir. Özellikle Suat'ın, aldırmaı düşündüğü bir çocukla ilgili ve bu konu hakkında konuşurken gülüşü ile ilgili zihninden geçen imajlar dikkat çekicidir. Bu gülüş ve doğmadan ölecek olan çocuk, Mümtaz'ı günlerce düşündürür. Suat'ın gülüşünü düşündüğünde, “insan iradesinin, hatta şuurlu hayatın dışına çıkmak lâzım geldiğini” anlar (Tanpınar, 2019a, s. 244). Suat'ın gülüşünü, “hayvani bir memnuniyet, bir sevitabii” gibi imajlar çevresinde anlatır. Şuur hayatından çıkmak ve sevitabii ile hareket etmek hakikatte mevcuttaki durum ne kadar kötü olursa olsun varlığın iki cephesini yansıtır. Ancak bu ana kadar Mümtaz çevresine yalnızca şuur hayatı ile bakmış ve bilinç ile algılamıştır. Suat'ın gülüşünü hayvani bir içgüdü ile ilişkilendirmesi realitenin korkunçluğunu gösteren bir imajdır. Bu korkunçluk Mümtaz'ın, insana dair duyduğu fikirlerinin değişmesine neden olur. Daha önce insan ruhunun yüce olduğunu düşünen Aydınlanmacı özne şimdi insanın saadete düşman olduğunu düşünmektedir. Mümtaz için artık insan hayatı, aydınlık ve ışıklı bahçelerde tinsel olarak algılanan bir ruh değil, “başkaları tarafından muhasıra altına alınmak, yavaş yavaş boğulmaktı” (Tanpınar, 2019a, s. 245). Nitekim imajlardaki ve hayal dünyasındaki değişiklikler de bu şekilde seyredir. Hayalinde sürekli Suat'ı ve Suat ile ilişkili olan kaotik

nesneleri görür. Kendisinden sadaka isteyen bir çocuğu gördüğünde Suat'ın ölecek olan çocuğu ile ilişkilendirerek, “sesi bataklıktan çıkıyora benziyordu” der (Tanpınar, 2019a, s. 245). Görüldüğü gibi Mümtaz'ın inanmış olduğu bütün değerler dejenere olmaktadır. Mümtaz bunu bir perde ve türkü metaforu ile çok iyi anlatmaktadır:

“Fakat iskele karanlık ve rutubetliydi. Garip bir üşüme, bir nevi nekahet sıtması içinde yukarıya gidecek bir vapur bekledi. Yüzü iskelenin demir parmaklığında, sanki kendisine ait her şeyle bu demir parmaklığı arasından temas ediyormuş gibi karşı sahile, ucunda Nuran'ın bulunduğu yerlere, bir talih mahpusu gibi bakıyordu. Mümtaz o anda çocukluğunu ağır hüznüyle dolduran bütün hapishane türkülerini hatırlayabilirdi. Belki de bu hatırlayışla, deminden beri kendi gayretiyle, bir psikoza, bir nevi isteriyi hazırladığı vehmine düştü. Bu vehimle parmaklıkların önünden çekildi ve iç salondaki tahta sıralardan birine oturdu. Üsküdar önlerinde gece sımsıkı idi. Bu artık ne yazın ne de eylül ayının her şeyi, bütün kudretleri dışarıda gülen bir çiçek gibi açık gecelerindendi. Birkaç günlük yağmur, vapurun önünden geçtiği yalılarla, denizle, bir gün evveline kadar süren yaz eğlencelerinin, o parlak, tembel ve sedef uğultulu saatlerin arasında aşılmaz bir perde germiştir. Ne uran bile bu perdenin arkasındaydı ve bu uzaklığın verdiği bir acılıkla, çıldırtıcı bir imkansızlığın içinden gibi kendisine bakıyordu. Her şey orada, bu perdenin arkasında idi. Bütün ömrü, sevdiği, inandığı şeyler, masallar, şarkılar, sevişme saatleri, çılgın gülüşler ve düşünce birleşmeleri, hatta kendisi, Mümtaz bile oradaydı” (Tanpınar, 2019a, s. 247).

Bu paragrafta “perde” ve “türkü” metaforları önemlidir. Türkü ile klasik müziği bir arada değerlendirdiğimizde aradaki fark şüphesiz ki türkünün içgüdülere ve realiteye daha yakın bir tür olması, klasik eserlerin ise tinsel bir tabakaya seslenmesidir. Mümtaz'ın yüksek idealizm içeren bölümlerinde, varlığın iyimser algılandığı ve dinlenen eserlerin de yüksek Klasizm'e ait, maddeyi yerden kesen eserler olduğunu görmüş durumdaydık. Mümtaz'ın, Suat'ın etkisi ile varlığa karamsar baktığı ortamda acıyı ve realiteyi temsil eden türkü türüne geçmesini düşünürsek idealist bilincinin dejenere olduğunu görürüz. Nitekim perde metaforunda bütün inandığı şeylerin perdenin arkasında kalması da bu gerçeğin bir ifadesi olarak karşımıza çıkar. Aynı dejenereasyonu Mümtaz'ın Nuran ile olan ilişkisinde de görmekteyiz.

Mümtaz'ın kadına dair bilinci mitik dolayımından Aydınlanmacı dolayımına gitmiş, tıpkı varlığa baktığı gibi kadına simgesel bir atmosfer içerisinden bakmıştır. Romanın sonunda ise Suat'ın intiharından sonra aslında hiçbir cinsî münasebette bulunmadığı Nuran'la tamamen ayrılan Mümtaz'ın, bütün masalsı düşleri aynı İstanbul şahsında kültürün çözülüşü gibi çökmüştür. Adorno'ya göre, genelin etkisini hissettiren ret cevabı, bireye genelden dışlanma olarak görüldüğünü, aşkını yitiren adam da aslında kendisinin herkesin reddettiğini anlamaktadır (2005, s. 170). Mümtaz ve Nuran'ın ilişkisinin çözülüş noktaları da tam da Adorno'nun genelin etkisi hissettiren ret cevabına yakın bir şekilde gerçekleşir. Bireysel bir düzlemde aşk yaşayan Nuran ve Mümtaz'ın ayrılmasının sebebi aslında Suat'ın intiharından ziyade aşkın genelin hakimiyeti ile yaşanmasından dolayıdır. Genelin hakimiyeti de toplumsal bir dolayımına giren aşk ilişkisidir. Bu da tabii olarak Nuran ve Mümtaz'ın aşk ilişkisinde birbirlerinden ziyade simgesel bir dil

dolayısıyla iletişim kurmalarından kaynaklanır. Hakiki aşk ilişkisi ise Adorno'nun imgelediği gibi erotik bir dürtüden bağımsız olamaz. Bu erotik dürtünün eksikliği ise toplumun nesnel çözümlüdür. Nuran ve Mümtaz'ın ayrılma evrelerinin romandaki çözülüş ve çöküş atmosferine denk gelmesi de bu nesnel çözülüşü doğrulamaktadır.

Şimdi de bu çöküş metaforlarını Huzur'un genel yapısını ele alarak düşünelim. Huzur romanının kronolojik olarak sonu, yapısal olarak ise romanın ilk giriş kısmının anlatılmış olduğu dış atmosfer ile metnin alt yapısındaki imgelenen anlam arasında bir birlik vardır. Bu birlik romanın dış atmosferinin çöküş imajları ile çevrilmesi ve alt metninde aydınlanmış insanın çöküşü arasında kurulur. Alt metnin imgesi, ana karakter Mümtaz'ın şahsi, kültürel, aşkın bütün ideallerini temsil eden bilinçten Suat'ın şahsında idealizmin ve aydınlanmış insanın krizine tekabül eden bir çöküşe içkindir. Bu, zihni safhada aydınlanmış insanın bilincine ait bütün kültürel ürünlerin yanına varlığın zıt kutbunu temsil eden kümeler gelmektedir. Bu imgeler tabiattan çıktıktan sonra kültür tarafından bastırılmış olan imgelerdir. Mümtaz bu bilince geçtikten sonra baskılamış olduğu tüm unsurlar yeniden ortaya çıkarak idealist perspektif yerini romantik, dışavurumcu ve modern bir şehir fenomeni etrafında öbikleşen bir kavram alanına bırakmaktadır.

Dış atmosferdeki çöküş imajlarına baktığımız zaman şahsi olarak Mümtaz'ın, kolektif olarak kültürün değişen dünya ve varlık kavrayışının bir sonucu olarak çıkmaktadır. Çünkü Huzur'un tarihsel zamanında Mümtaz'ın dış dünyaya idealist bakış tarzı onun Aydınlanmacı bilincine içkindi. Aynı tarihsel zaman içerisindeki çöküş imajları ise varlık kavrayışının değişmiş olduğunu göstermektedir. Yani demek istediğimiz eğer Mümtaz aynı tarihsel zamanda değil de farklı zamanlarda, söz gelimi 2. Dünya Savaşının gelmekte olduğu zaman ile Cumhuriyetin ilk yıllarının olduğu zamanlarda varlığa idealist ve kötümser gibi iki farklı açıdan baksaydı bu değişimlerin heterojen faktörlerden kaynaklandığını söyleyebilirdik. Oysaki aynı tarihsel zaman içerisinde iki farklı bakış açısını takınan Mümtaz'ın durumu mitik bilinç, İhsan'ın bilinci ve Suat'ın bilinci arasında yaşamış olduğu hem şahsi hem kolektif trajediden kaynaklanmaktadır.

İşte Huzur'un alt metni ile dış atmosferinin birlik noktası budur. Şimdi de bu atmosferleri şekillendiren unsurlara temas etmek gerekiyor. Romanın yapısal olarak başı, kronolojik olarak sonunu ifade eden İhsan'ın hastalanması sırasında, Mümtaz'ın elbisesini giyerken söylediği, "insan denen saz parçası" motifi dikkate değerdir. İnsana saz parçası olarak bakmak dünyada insanın güçsüzlüğünü ve zayıflığını hatırlatan bir imaj olarak karşımıza çıkar. İhsan hastalanmadan önce ise Mümtaz'ın, insan için zamana meydana okuyan, ölümü yenmeye çalışan

ve kâinatın merkezinde bir figürdü. Ancak Mümtaz, Suat'ın bilincine geçtikten sonra yanı başlarında gelmekte olan bir harp olduğunu ve dünyanın gömlek değiştirmeye hazırlandığının farkında olmuştur (Tanpınar, 2019a, s. 370). Saz parçası olan insanı, gelmekte olan savaşı birlikte düşününce kendini kâinatın merkezinde gören insanın güçsüzlüğünün nedenini anlarız.

Nitekim İhsan'a doktor bulmak için sokağa çıktığında İstanbul ve dış dünya hakkındaki izlenimleri ile ikinci ve üçüncü bölümlerde olan idealist ve Aydınlanmacı dünya görüşünün izlenimleri arasında taban tabana bir zıtlık vardır. İdealist ve Aydınlanmacı bilinç ile İstanbul'da gezerken, ışık oyunları, aydınlık sular, ruhun maddeden ayrılıp sonsuza uçması gibi imajlar çizerek ilksel varoluşu paranteze almıştır. İhsan'ın hastalığı ve Suat'ın bilincine geçiş ile birlikte artık İstanbul'un dış dünyası, insanın hastalığını imgeleyen evler, hasta insanlar, fakir, kimsesiz ve çaresiz insanlar ile verilmektedir. Artık ölüm bile tinsel ve aydınlık bir bakış açısı ile değil, İhsan'ın bağlamında çürüme, kokmuşluk ve hastalık imajları ile birlikte verilmektedir. Bu kokmuşluk, çürüme ve hastalık imajlarının imgelediği gerçeklik ise bir dekadan halinin dışavurumudur. Bu dekadan sadece Türk cemiyetinin değil, bütün Batı felsefi ve Aydınlanma geleneklerinin bir dekadanıdır. Tanpınar öznelere, ilk etapta özne merkezci geleneğe sahiptir. Ancak öznenin modern çağda ölümünün ilan edildiğinin de farkında değildir. Ondandır dolayı varlığı Batı metafiziğinde olduğu gibi bir hakikat kümesi altında sıkıştırmaya çalışır. En nihayetinde de Mümtaz bağlamında İstanbul'u, sanatı, aşkı bir müzeye çevirmeye çalışır. Ancak Adorno'ya göre, "ölü öznenin içini doldurarak bir müze parçasına dönüştürmek sanatı kurtarmaz" (2005, s. 151). Mümtaz'ın yaptığı şey sadece varoluş istencini ve hakikati çarpıtmaktır. Bu hakikat metaforu ve retorikle varlığı aşır müzeye çevirme konusunda Nietzsche'nin şu sözleri dikkate değerdir:

"Nedir öyleyse hakikat? Devingen bir eğretilmeler, yakıştırmalar, insansallaştırmalar, kısacası bir insan ilişkileri özeti ki, poetik ve retorik olarak yüceltilerek, çevrilip taşınarak, süslenerek, uzun kullanım sonucu, bir halk için kesin, buyurucu ve bağlayıcı hale gelmiştir: hakikatler, sanrı oldukları unutulmuş sanrılarıdır; kullanıla kullanıla güdükleşmiş ve güçsüzleşmiş eğretilmeler; tuğralarını yitirmiş sikkeler, ki, şimdi, artık sikke olarak değil, maden olarak, hesaba katılmaktadırlar" (aktaran Morkoyun, 2016, s. 45).

Nietzsche'nin bu ifadeleri ile Mümtaz'ın idealist bakışı arasındaki durum açıktır. Nietzsche poetik ve retorik olarak yüceltilen, süslenen ve bunun sonucunda ürettiği düşüncenin mutlak bir hakikat olduğunu düşünen felsefi sistemlere karşı bunun gerçekliği çarpıtmak olduğunu ima etmektedir.

Mümtaz'ın, dünyanın gömlek değiştirdiğini bildiği ve büyük bir savaşın yaklaşmakta olduğunu bilmesine rağmen ikinci ve üçüncü bölümlerdeki idealizmde kullanmış olduğu süslü, yüce ve

kuvvetli bir retorik idealizm varlığı tek taraflı gösteren bilincin bir dışavurumudur. Nitekim Suat'ın mektubunda Mümtaz'ın dikkatini çeken cümlelerden birisi, "James Joyce'ın M. Bloom'u gibi, kendi korkularımızın üstüne oturmuş, felsefe ve şiir yapıyoruz" (Tanpınar, 2019a, s. 363) cümlesidir. Dolayısıyla bu cümle aslında Mümtaz'ın kainat anlayışının ve genelde de Aydınlanma diyalektiğinin bir ironisidir. Mümtaz'ın, İhsan'ın hastalığından sonra, İstanbul, kültür ve insan hakkındaki kanaatlerinin hastalık, kokmuşluk, çürüme, yıkıntı gibi imajlarla değiş tokuş etmesi o halde Suat'ın bilincine geçmiş olduğunun bir belirtisidir.

Netice olarak Aydınlanmanın, akıl çağıının, modern kültürün insanı ileri götüreceği iddiaları varlıkta bir dekadandan hali ortaya çıkarmıştır. Nietzsche'nin tabirinde dekadandan, çürüme, hasta, bitap, zayıf, bezgin, çürük, histerik bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır (aktaran Dürre, 2017, s. 44). İhsan'ın hastalığı ile birlikte dış dünya ve insan hakkında Mümtaz'ın izlenimleri de Nietzsche'nin tabir ettiği imajlarla ortaktır. Bu bağlamda Mümtaz'ın, İhsan'ın hasta yatağındaki izlenimleri önemlidir:

"Hasta hep eskisi gibiydi. Zayıflamış yüzü hummanın ateşiyle kızarmıştı. Dudaklar çatlak ve gergindi; zaman zaman dili ile onları ısıtmağa çalışıyordu. Artık eski İhsan değildi; belki onun bir hatırası olmağa doğru gidiyordu. O kadar ki, onu böyle görmek, mukadder yolun yarısında karşılaşmağa benziyordu. Yalnız kendisinde, başka tanıdıklarında kalınmağa bir hazırlıktı bu. "Çehresi biraz daha yorulsun, içten ufalsın, sade bizdekiyle kalacak, bizim içimi ze geçecek." Ellerine baktı. Damarları dışarıya çıkmış, kavrulmuş gibiydiler. Fakat canlıydılar. Başka türlü bir hayat tarafından zaptedilmiş, başka bir iklimde yaşamış gibi canlıydılar. Bu kırk derecenin ilimi idi; fakat sade o değildi, kırk derece bu iklimi tek başına yapmıyordu. Bir yığın küçük mikrop, basil diye anılan, husus! Aletler le gösterilen, ince, sırça tüplerde, kıl borularda hapsedilen, cins cins hayvana aşılana, böylelikle üretilen, yaşaması, çoğalması için husus! vasıtalar aranan, sıcaklıklar, soğukluklar bulunan, etrafındakilerden ayırmak, hakiki, küçük, gözle görünmez hüviyetlerinde yakalamak için bir yığın tecrübeye girişilen, en akla sığmaz şekillerde boyatılan, kırmızı kandan derece derece, kirli yeşile doğru giden mayilerde muhafaza edilen varlıklar, onların şartları vardı; ve bu mahalliklerle beraberinde taşıdıkları bu şartlar, bu otuz dokuz kırk arasındaki sıcaklık derecesini, hayatla ölümün arasında bizim coğrafyamızdan çok ayrı bir iklim, çok husus! bir yükseklik, boğucu, çürütücü bir bataklık, binlerce metre yüksekliklerde duyulan bir hava darlığı, bilinmeyen gazların terkihiyle kaynaşan bir volkan ağzı gibi bir şey yapmıştı. Hastanın göğsü, fena işleyen bir körük gibi inip çıkıyor, kurtarıcı, devam ettirici nefesi bir türlü yetecek miktarda bulamıyor, ağız yutarcasına bir iştah ile aldığı, belirsiz bir hareketle, delik bir lastiğin havasını bırakması gibi, hiç fark ettirmeden boşanıyor, yutma ne kadar çabuk oluyorsa ve ne kadar göze görünüyorsa, kusma da o kadar belirsiz oluyordu" (Tanpınar, 2019a, s. 374-375).

Görüldüğü gibi daha önce fikirleri ile idealleri ile ön plana çıkan İhsan bu sefer maddi olarak ön plana çıkmaktadır. Mümtaz bu tasvirde tanıdığı adamdan yalnızca "maddenin ıstırabının" kaldığını söyler (Tanpınar, 2019a, s. 374-375). Mümtaz'a hakikati gösteren şey de maddenin ıstırabıdır. Daha önce dünyayı yalnızca şuur ve zihin ile algılayan Mümtaz bu zihnin öte tarafında bir maddenin olduğunu idrak eder. İhsan yalnızca fikirleri ile ortaya çıkan bir ideanın temsilcisi değil, herkes gibi sonunda ölmeye ve yok olmaya yazgılı, çürümekte olan bir bedeninin sahibidir. Mümtaz bu beden cihazını kurtarmak için ayrıca ölüm fikri ile modern çağın bir dışavurumu olan hekimlik arasında bir ironi kurarak ölümün doğa ile olan irtibatını kurar.

“Doktor çağırarak adetti. Hastalar iyileşsin, iyileşmesin doktor çağırılmıydı. Ne hayat, ne de ölüm adını verdiğimiz kardeşi, doktorsuz olurdu. Hele ölüm ... Yaşadığımız dünyada başında doktor olmadan ölmek adeta ayıptı. Bu ancak muharebe meydanlarında, insanlar toptan, binlerce, on binlerce öldükleri zaman olabiliirdi. Çünkü ölüm aslında pahalı bir şeydi. Fakat bazen ucuzlar, herkesin olurdu. O zaman ne doktora ne eczacıya ne ilaca, ne de herhangi bir şefkate ihtiyaç olmadan insanlar birbirlerine sokularak, birbirlerini kucaklayarak, birbirlerinin içine geçerek, birbirleriyle en husus raflarını paylaşarak ölürlüdi. Fakat evinde, yatağında, kendine mahsus ölümle ölmek, bu muayyen kaideleri olan bir şeydi. Hafız, papaz, doktor, Kur ' an sesi, eczacı havanı, gözyaşı, takdis edilmiş su, çan sesi ... Ancak bunlarla ölüm tamamlanabiliirdi. Bu insan kafasının tabiatın nizama eklediği bir şeydi. İnsanların arasında bu iş böyle olurdu. Vakıa tabiat bundan habersizdi. Bu ilavenin varlığını bile bilmezdi. Tabiatın ölümü başka idi. O kozmik zamanı kendi içinde duymak, onun dağıtıcı pervanesi uzviyetinde ve ruhunda döndükçe, evveli hatıraları ve hafızayı, sonra duyumları ve duyuları perde perde kaybetmek, sonsuz boşlukta bu pervanenin hızına göre birbirinden uzaklaşan bir yığın zerreye dağılmak, işte tabiatdaki ölüm” (Tanpınar, 2019a, s. 379).

Görüldüğü gibi yaşadığımız çağda doktor ile ölmenin adet olması ile hafız, papaz, gözyaşı, takdis edilmiş su ile ölüme uğurlamak arasında kurulan bağlantı hakikatte ölüme yüklenmiş doğüstü anlamın bir ironisidir. Zira Mümtaz'a göre ölüm bir kendinde şeydir. Tabiat ölümün farkında olmadan sürekli değişir, dönüşür. Mümtaz'ın anlattığı tabiat metaforu döngüsel olarak işlemektedir. Bir kişi doğar, büyür ve ölür. İnsan zihni ise hem modern dönemde doktor metaforunda gördüğümüz gibi hem de teolojik dönemde ölüme kıymetler atfeder ve onu zihinde dondurur. Fallik ilerleyiş mutlak bir sonsuzluğa doğru gider. Halbuki tabiat her son bir başlangıçtır.

O halde görüyoruz ki Mümtaz'ın zihninde İhsan'ın çürüyen bedeni ve ölüm metaforları ile maddi olan ile bağ kurulmakla birlikte, varlığın tiksindirici, korkutucu yönü ile de tanışılmaktadır. Mümtaz bunu perde metaforu ile daha açık şekilde ifade etmektedir: “Perdenin öte tarafında yani maddi tarafta ölüm ile birlikte “malumdan meçhule, adetten sifira, şuurdan mutlak atalete geçen çetin bir yol” vardır (Tanpınar, 2019a, s. 375). Mümtaz'ın bu ifadeleri Schopenhauer'ın isteme ilkesini andırmaktadır. Varlığı yalnızca tasarımlar olarak algılayan insanı eleştiren Schopenhauer'ın isteme ilkesi, her şeyden önce varlıkta neden sonuç ile çıkarılmayacak bir gizli ilkenin var olduğunun kavramsal tanımıdır. Mümtaz'ın ikinci ve üçüncü bölümünde, özellikle İhsan'a içkin bölümlerde varlığın tasarımlar ile algılandığını biliyoruz. Ancak bu bölümlerde adetten sifira, şuurdan atalete ve malumdan meçhule geçmektedir. O halde Mümtaz, ölüm fikrinin ötesinde varlığı bilinir kılmaya çalışan her düşüncenin başarısız olduğunu imgeler ve istemenin gizil gücü ile varlığın yok oluşu arasındaki meçhule gidişi arasında bir bağlantı kurar.

En nihayetinde Mümtaz'ın zihni ve *Huzur*'un dış atmosferi tamamen bir çöküş etrafında örgütlenen modern şehir fenomeni ile baş başa kalmaktadır. Modern şehir fenomeni insanlar ile toplumsal bilinç arasında birbirlerini bağlayacak olan kolektif hafızanın trajik bir biçimde çökmesi demektir. Bu çöküşün felsefi sebebi ise en başından beri ifade ettiğimiz kâinatın

merkezindeki insan, varlığı tek ilkedden çıkarmak ve mutlak hakikat gibi Aydınlanmacı düşünceye ait kavramlardır. Nitekim Mümtaz'ın, İhsan'ın tedavisi için bulduğu doktorun politikaya ve yaklaşan savaşa dair konuşmasında söyledikleri dikkate değerdir:

“Dünyayı cennet yapacak bir ideal namına, bir gün kendisine çevrilmek ihtimali olan silahı bütün insanlığa nasıl çevirdi. Açıkça harbi teşvik ediyor; olması imkanını hazırlıyor. Benden korkma, emin ol ! diyor. Küçük ve doğrusunu isterseniz son derece maharetli bir jest. Eski müverrihler olsa göklere çıkarırlar. Fakat nefisini müdafaa için olsa da cürme iştirakten başka bir şey değil; meşaleyi tutan eli ocağa iyice yaklaşması için dürtmek gibi bir şey. Mantığına girersek kendisine göre belki de haklı. Fakat kendisine göre ... Halbuki bugünkü dünyada kendisine görenin tek yeri olmaması lazım. Bunu size, bana, Anvers 'deki banka memuruna, Brüksel'deki şimendifer kondüktörüne, ne bileyim, herkese anlatmak mümkün. Fakat bir mistiğe, dünyayı geniş bir sahne, kendisini bir aktör sananlara, kanlı ölümü nefsi için bir hal çaresi bilerek işe başlayanlara nasıl anlattırın. Birisi rolümü bana Allah ezberletti diyor; öbürü tarihi determinizmin içinden geliyorum, diyor” (Tanpınar, 2019a, s. 392).

Doktorun bu sözleri aslında Aydınlanma diyalektiğinin iflas ettiğini gösteren bir imgedir. Aydınlanma diyalektiğinin temel fikri varlıktan çıkardığı ilkeyi mutlak doğru kabul edip dünyayı huzurlu ve mutlu bir hale getireceğini iddia etmesidir. Doktorun betimlemesinde ise anlıyoruz ki Stalin'in ve onun fikrî temsilcisi Marx'ın tarihsel materyalizm ile dünyayı ideal bir düzene çevirecekleri fikri, “kendisine çevrilmek ihtimali olan silahı tüm dünyaya çevirir”. Doktorun bu fikri yalnızca Stalin bağlamında işlenmiş bir düşünce değil, bir fikri mutlak doğru kabul ederek başka öbekleri reddeden girişimlere bir hayıflanmadır. Bundan dolayıdır ki doktor her türlü mutlak düşünceye karşı olarak Stalin'in muarızlarının da kendisinden geri kalmadığını, birisi rolünü Allah'tan geldiğine birisinin tarihi determinizmden geldiğine inandıklarını söyler. Alman talebelerinin ailelerine yazdıkları bir mektup da bu bağlamda bu bağlamda değerlidir:

“Mistik ... İşte en korkunç şey. Bir kere ayağımızı topraktan kesmeyin. Her şey olursunuz, havadan kaptığımız her şey . .. Çünkü uzviyetinizde parazitler konuşur, insanlık mistiği, kuvvet mistiği, ırk mistiği, hacalet, ıstırap mistiği ... Çünkü tanrılık yanı başınızda bir aktör elbisesi gibi asılıdır, derhal giyinmek öyle kolay ki ... Bir kere insan tanrılaşmağa alışmasın. Mutlak bir fikir olduğunu, hakikatin tek görüldüğü yer olduğunu sanmasın” (Tanpınar, 2019a, s. 397).

İnsanın maddi tabakadan ayrılmasının sonuçlarının kişinin her türlü düşüncenin mistikliğine doğru yöneltip insanı kibirli bir Tanrı haline getirdiğini söylediği bu parçada temel eleştiri noktası Stalin eleştirisinde olduğu gibi tek bir ilkedden çıkan hakikatin mutlak olarak kabul edilmesidir. Mümtaz da yüksek Klasizm'e ait eserler arasında gezerken artık “acı realite” olarak tarif ettiği savaşın sebebini oluşturan felsefi ve psikotarihsel mekanizmanın farkındadır.

Klasizm ve acı realite arasındaki karşıtlık, ölüm ile hayat, güzel ile çirkin, bilinç ile bilinçdışı arasındaki karşıtlıktır. Acı realite ile yüzleşmek varlığı tek yönlü ele almamak demektir. Bu her

ne kadar acı bir trajediye içkin olsa da insanın kaderinde bu imgeler her zaman vardır. Mümtaz, yüksek idealizmi temsil eden kültürel ürünler arasında gezerken acı realitenin yaklaşan savaş olduğunu içinden geçirmektedir. Bir tarafta yüksek ve iyimser bir tin, diğer tarafta varlığın tenakuzlarını temsil eden savaş realitesi vardır. Mümtaz varlığı yalnızca şuur ve yüksek idealizm ile algılamamanın hatalı olduğunun artık bilincindedir. Bu bağlamda Tanpınar'ın, *İnsanlığın Talihi* adlı düz yazısındaki şu tasviri dikkate değerdir: “Düşüncelerimizi istediğimiz kadar kontrol edelim. İsteddiğimiz kadar zalim berzahlardan, sığıklıklardan uzak tutalım, zaaflarımızın üstüne çıkmaya çalışalım: insanlığın talihini unutamayız. İnsanlığın talihini içimizdeki ölüm duygusu yapar. Eğer bu, onun hayatla kurduğu acayip mütenakızı ve muadili değilse” (Tanpınar, 2016, s. 275).

Gördüğümüz gibi bizi ben yapan ve benliğimizi yapan şuur olsa da Tanpınar tıpkı Adorno gibi hakikatin ölüm olduğunu, ölümü paranteze almanın çarpıtılmış hayat olduğu gerçeğini imlemektedir. İnsan kendisini, varlığın olumsuz tarafını da aldıkça bir ve bütün görmektedir. Nitekim Tanpınar, ismi geçen düz yazıda insanoğlunun kendisini tam gördüğü zaman büyük olduğunu ve kendisinden nefret ettiği zaman ulvileşeceğini söylemektedir (Tanpınar, 2016, s. 76). Mümtaz'ın yolculuğu ile insanlığın talihini anlattığı yazıyı paralel düşündüğümüzde Mümtaz, akıl hocası İhsan gibi varlığa iyimser, idealist, şuur ilkesi ile bakmış daemonik olan arzuları, istenci paranteze almış yani varlığın kötü olarak kavramsallaştırılan tarafını görmemiştir. Oysaki Tanpınar'ın yazısında insanın kendisinden nefret ettiği zaman ulvileşeceğini söylemesi varlığa bir bütün olarak hem iyi hem kötü yanıyla bakmayı, açıkça söylemek gerekirse hakikati çarpıtmamak gerektiğini gösteren bir ifadedir.

Son bölümdeki Mümtaz'ın İstanbul imgesinin karamsar tablosu da insanlık şahsında kaotik olanın geri dönüşünü ve iyimser tinin ideallerinin çökmüş olduğunu imgelemektedir. Daha fazla ayrıntılandırmak için bu bölümün tasvirini vermemiz gerekmektedir:

“Sultanhamam'ın kalabalığında bir dakika durdu ve etrafına baktı. Burası şehrin en işlek yeri olmalıydı. Bir yığın insan, otomobil, yük arabası her tarafta kaynıyordu. "Bir modern ressam bu kalabalığı hanların pencerelerinden hevenk hevenk sarkıtabilir! ve hiç de yanılmış olmaz! Fakat ne kadar gürtüldü? ..

Bir hamal sırtında, çok havaleli bir yükte ona doğru yavaş yavaş geldi. Adamın boynu ve göğsü yükün altında eğilmişti. Yokuşun üstünden, kendisine doğru, iki kolunu yanına sarkıtmış, sanki çok cesur bir çizgi kısaltmasında alniyla elmacık kemikleri birleşmiş ve çene kaybolmuş yürüyordu. Belki de bu çizgi kelimesinin uyandırdığı bir çağrıyla Puget'in Cariatide'lerini hatırladı. Fakat hemen arkasından düşüncesinden şüphe etti. "Hakikaten böyle bir kısaltma var mıydı?" Harnal daha ziyade, yolunu görmek için, bütün yüzü meydanda yürüyordu. "Yalnız başı omuzlarının üstünde değil de göğsünden çıkmışa benziyordu." Evet, göğse eklenmiş bir baştı bu. Hatta öyle de değildi. "Görmüyoruz, dikkat etmiyoruz; ezberden konuşuyoruz!" adamın alnından iri ter taneleri akıyordu; tam Mümtaz'ın yanı

başında bu damlalar gözlerini örtmesin diye, eliyle alnını silmişti. Mümtaz, kalın, esmer elin hareketini iyi hatırlıyordu. Tek başına bir kâbus olabilirdi. Eliyle görüyor, adımlarıyla yokluyor, tartıyor ve düşünüyordu. Hayır, belki de düşünmüyor, sadece yokluyordu. Tekrar durdu, arkaya baktı. Hamal henüz yedi sekiz adım ötedeydi. İri, tahta sandığın bittiği yerde, beyaz, bez pantolonun yamalı, bol, şekilsiz düşüşü geliyordu. "Hiç de Puget'in devlerine benzemiyor. Onlar gerilmiş adalenin, bütün vücuttan akan kudretin ifadesidirler. Bu biçare ise sırtındaki yük tarafından yutulmuş!" Adamın yüzünü bütün vuzuhuyla zihninden bir daha geçirdi. Hiçbir kuvvet ifadesi, hatta hiçbir düşünce yoktu. Sadece bir adım, bir adım daha diyordu. Küçük, kendi ayaklarının adımlarıyla, parça parça yaşıyordu. Yalnız ellerinde garip bir sertlik vardı.

Başını salladı ve birkaç sene evvel çıkan, insan sırtında yük taşımalarını meneden o çok iyi niyetli kanunu düşündü. İstanbul'un içi birkaç gün allak bullak olmuştu. Çekçek arabaları ortaya çıkmış, yolları tutmuştu. Taşıma denen şey adeta güçleşmişti. Sonra kanun, yavaş yavaş unutulmuş, her şey eski haline gelmiş, bu hamal ve benzerleri eski yüklerine tekrar kavuşmuşlar, tabii hal avdet etmişti. "Tıpkı Milletler Cemiyeti, sulh konferansları, büyük iş birliği arzuları, harp aleyhindeki propagandalar, eserler gibi," Mümtaz'ın kafasında asrımızın insanıyla bu hamalın talihi garip şekilde birleşmişti. "Demek ki ikisi de imkansızdı" (Tanpınar, 2019a, s. 357-358).

Bu parçada dikkatimizi çeken ilk unsur tabii olarak İstanbul şehrinin, Mümtaz'ın zihninde değiştirmiş olduğu şekildir. Sultahamam'ın kalabalığında tasvir etmiş olduğu şehir, bir modern şehir fenomenidir. Bu modern şehir fenomenindeki, insanların kalabalığı, yük arabaları, otomobiller gibi imajlar öznenin bilincinde karamsar ve depresif bir ruh hali yaratır. Modern şehrin gürültüsü modern edebiyattan bildiğimiz kadarıyla öznenin şehirde yalnızlaşmasının bir sembolüdür.

Bu atmosferi tamamlayan şey ise şehirdeki insanlardan bir tanesi olan hamal sembolüdür. Hamal ile ilişki ilk bakışta Puget'in devleri ile ilişki çevresinde verilir. Devlere benzetilme insanın büyüklüğünü ve yüceliğini gösteren bir semboldür. Hamal ise tam tersine sırtındaki yük tarafından yutulmuş bir şekilde verilmektedir. Bu da modern insanın, insana dair duyduğu sarsılmaz yüce ve Tanrısal imgenin hakikatte bir yanılgı olduğunu göstermekte ve insanın modern şehir içerisindeki zayıflığı imgenmektedir.

Mümtaz'ın zihnindeki Tanrısal imge olarak insan portresinin zayıf ve yıkık insanla değiş tokuş etmesi, savaşın acı realitesi ile yüzleştikçe daha evrensel bir duruma evrilir. Mümtaz, hamalın durumu ve Avrupa'da Aydınlanmacı öznenin edebi barış rüyası arasında bir ilişki kurmaktadır. Avrupa'da savaşı engellemek için ve dünyada ebedi bir barışı sağlamak için türlü tasarılar oluşturulmuş ve ebedi bir barışı sağlayacakları düşüncelerine kapılmışlardır. Ancak Milletler Cemiyeti, edebi barış rüyası, büyük iş birliği arzularının hepsi daha önce de belirttiğimiz gibi genelin birey üzerindeki etkisinin yasa ile nesnelleşmesidir. En nihayetinde de nesnel tinin kendi öznel hakikatini mutlak kabul etmesi, Huzur'da sıkça geçen kültür ile bastırılan kaba kudretin tekrar uyanmasına sebep olmuştur. Görüldüğü gibi bir tarafta büyük bir ideal diğer tarafta ise

büyük bir çöküş vardır. Hamalın talihi ile asrımızın insanı arasındaki benzerlik de insanın büyük idealler ile doğaya karşı gelmesinin sonucunda görece küçüklüğünü imgelemektedir.

Nitekim Mümtaz, insanoğlunun, “kendi kendine uydurduğu bir masala inandığını, hayatın efendisi olmak istediğini, tam da bunun yüzünden ölümün sofrasına oturduğunu” söyler ve aslında insanın, büyük nehirden ayrıldıktan sonra, ilk rasgeldiği çukuru dolduran bir su olduğunu” ifade eder (Tanpınar, 2019a, s. 74).

Mümtaz’ın bu ifadeleri aslında kendi bilinci ve kendi bilincini temsil eden Aydınlanmacı öznenin bir eleştirisidir. Çünkü Mümtaz’a içkin olan ilk bilinç söylemiş olduğu büyük nehri imgeleyen mitik bilinçtir. İlk rasgeldiği çukuru dolduran su terimi ise tabiattan ayrılan modern bireyin öyküsünün imgenmesidir. Mümtaz’ın şahsi hayatına baktığımızda da tabiattan ayrılıp doldurduğu çukur, kendi simgesel evrenini teşkil eden İstanbul, kültür, Nuran gibi metaforik anlama sahip sembollerdir. Mümtaz kendilik bilincini, bireyliğini açıkça söylemek gerekirse gerçeklik ilkesini ilk önce bu kategoriler arasında kurarak erginliğe geçer ve aydınlanır. Ancak uygarlık tarihinde gerçeklik ilkesi, bireycilik, kendilik gibi unsurların ilksel doğadan feragat ilkesi ile oluştuğunu söylemiştik. Mümtaz da Aydınlanmacı bilinci temsil eden gerçekliğe geçtikten sonra büyük nehir imgesine ait unsurları bastırır ve bir birey olmak için bastırdığı unsurları ötekinin dolayımına girerek telafi etmeye çalışır. Bu bölümde kurmuş olduğu masalsı dünya da birey olmak isteyen Aydınlanmacı bilincin kendi kültürel evreninin arasında mücadelesidir. Ancak Mümtaz insanın sonunda, “kendisi olmak arzusunun kurbanı” olacağını söyler (Tanpınar, 2019a, s. 74). Mümtaz’a göre, daha önce de bahsettiğimiz gibi insanın ödediği bedel zaten akıl ile var olmak, aklın serhaddinde dolaşmaktır. Oysaki büyük nehrin imgesinde aklın dolayımına girip feragat edilecek bir ilke yoktur. Mümtaz’a göre insanın yaptığı şey ise tabiat ve doğa ile birlikte olmak yerine düşünüyorum o halde varım demektir. Romanın sonlarında, Suat’ın içsesi, hayali, rüyaları ise bu özne geleneğinin ve akıl ilkelerinin tek başına bir ifade etmediğini, insanın sadece düşündüğü yerde değil, bilinçdışı ilkesi ile düşünemediği yerde de olduğunu imgelemektedir.

Nitekim Lacan’ın, “ben düşünmediğim yerdeyim” önermesi Aydınlanmanın rasyonalist temellerini oluşturan Descartes’in bilince tanıdığı merkezi konumu sarsmakta ve mutlak hakikat iddialarının mantık olarak geçersiz olduğunu dile getiren bir ifadedir. Mümtaz’ın, insanın bilinci ile varlığı tek ilkedeki çıkarıp varlık vehminin bir çocuğu olduğunu ve hatanın buradan kaynaklandığını dile getirmesi de hakikatte postmodern hakikat anlayışının içeriksel bir temsilcisi

olduğunu göstermektedir. Romanın kronolojik olarak son bölümünde, Mümtaz'ın masalsi dünyasının ve idealizminin çöküşü de Aydınlanmacı özne ve hakikat geleneğinin çöküşünü ortaya koymaktadır.

O halde Mümtaz'ın şahsi trajedisinin ve son bölümdeki çöküş fenomenlerinin, insanın ve Aydınlanmanın çöküşü demek olduğu ortaya çıkacaktır. Bu durumda Mümtaz'ın, insanın hayatın efendisi olmak istediği için ölümün sofrasına oturduğu önermeleri de aslında sadece kendi kurmuş olduğu masalsi dünyanın eleştirisi değil, aynı zamanda modern Aydınlanmanın ve onun bir saç ayağı olan özne geleneğinin bir eleştirisi niteliğindedir. Bu vesileyle de görüyoruz ki Mümtaz'ın, İstanbul ve çevresinde kurmuş olduğu kültürel dünya ve klasik Türk cemiyeti ile ilgili görüşleri sadece bizim toplumumuzda yaşanan medeniyet krizini değil, aynı zamanda dünyada Aydınlanmanın insanı getirmiş olduğu durumun psikotarihsel bir panoramasıdır.

Aslında Tanpınar sosyolojik modernizmin bir kriz içerisinde olduğunu bilmektedir. Bu kriz genel anlamı ile insanın ve uygarlığın bir buhranıdır. Tanpınar'ın Türk aydınlanması ve Türk modernizminin atmosferi ve sorunları içerisinde insanın trajedisini anlatması Avrupa'da zaten 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında devam eden bir krizin bizselleştirilmesidir.

3.2.3. Suat'ın Mektubu ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü

Mahur Beste, Huzur ve Sahnenin Dışındakiler romanları merkez bilincin sahnelemiş olduğu bir trajedinin çeşitli bölümleri gibidir. Bu trajedi insanın ve uygarlığın mitolojik imden Aydınlanmaya ait imgelere geçişinin birey bağlamında izlerini gösterir. En nihayetinde de insan mitolojik imden çıkış esnasında işlediği günahların bedelini öder, yahut yapmış olduğu hataların farkına varır. Ancak Mümtaz, Cemal hatta Suat da romanın sonunda sergilenen trajedinin aslında insanın yaptığı hatalardan ziyade, yazgısının, kaderinin ya da Tanpınar'ın diliyle talihinin olduğunu bizlere göstermektedir. Biz de ilk olarak bu konudan bahsedeceğiz.

Rasyonalist düşünceye göre tabiat insan zihni olmadan kendi başına bir şeydir. Dış dünya hatta tabiatın bir parçası olan beden bile insan zihninin kendisine anlam vermesi ile vardır. Zihin onları görünür kılar ve bir göstergenin tek bir im ile ifade edilen anlamı haline getirir. Bu perspektiften bakarsak nesnenin varlığı insan zihninin ona verdiği anlam ile doğru orantılı olduğunu söyleriz. Ancak bu rasyonalist görüşe olan itirazlar dış dünyanın insan zihni olmadan da var olacağı ve

varlığını devam ettireceği yönündedir. Bu bağlamda *Erzurumlu Tahsin* hikayesinde, Tahsin'in söylediklerini tartışmamız gerekir:

- "Bana bir nargile ısmarla, bir de sen iç! .. dedi.
- Sizin için hay hay, dedim . . . fakat bana dokunur, hasta olurum. . .
- Alaylı bir homurtu ile razı oldu. Beni beğenmediği belliydi. Nargilesi gelince bir de sandalye istedi.
- Kahvenin getirdiği iskemleyi:
- Şöyle bir efendice oturalım, diye altına çaktı, sonra hakikaten düşman bir sesle bana döndü:
- Hasta olursan ne olur ki, dedi.
- Ne olacak, hiç dedim, hasta olurum, güzel bir şey mi hastalık?
- Belki de ölürsün, değil mi? diye yapma bir anne şefkatiyle mahzun mahzun sordu. Ah, sen ölürsen dünya ne yapar? Zavallı dünyanın sensiz halini düşün, aman kendine dikkat et" (Tanpınar, 2018a, s. 97).

Tanpınar'ın bu paragraftaki ironisi insanın gelmiş olduğu kültür bilimsel noktanın bir parodisi gibidir. Henüz ilk felsefi dizgeden itibaren insan kendisini dış dünyanın geçici varlıklarından ayrı, sonsuzluğa giden bir ide olarak ele almıştır. Dolayısıyla ölüm insan bedeni için bir son olsa insan zihni için son değil, sonsuzluk yolunda bir başlangıçtır. Bu durum hem felsefi dizgenin hem Aydınlanma akılcılığının hem de teolojinin insana diğer varlıklar karşısında öncelikli bir konum vermesini sağlar. Erzurumlu Tahsin'in, "sen öldükten sonra dünya ne yapar? Zavallı dünyanın sensiz halini düşün", ironisi ise anlatmış olduğumuz düşüncelerin bir eleştirisi olup tabiatın insan zihni olmadan da var olacağını imgeleyerek insana verilen ayrıcalıklı konumun ironisidir. Nitekim Erzurumlu Tahsin, doğal afet karşısında insanın ölüm ile yüzleşmesini yorumlarken de insanın dış dünyaya tinsel ve akılsal anlamlar yüklemesini eleştirerek insanın, "tabiatın sessizliğini bataklığı dolduran kurbağalar gibi bozmak istediğini" söylemektedir (Tanpınar, 2018a, s. 96).

O halde Tanpınar aslında insan zihnini doğadan ayrı görerek tinsel bir anlam yüklemenin yanlış olduğunun, metafizikçilerin ve rasyonalistlerin, dünyanın insan zihni olmadan bir hiç olduğu görüşlerinin absürtlüğünün farkındadır.

Nitekim *Huzur*'un sonlarında, "tabiatta ne hiç ne hep vardır, bütün bunlar insan zihninin terazi mükemmelliğinin çıkarmış olduğu şeylerdir" diye söyler (Tanpınar, 2019a, s. 396). Ne var ki Tanpınar bu durumu olumsuzlarsa bile en nihayetinde vardığı nokta bunun talihin değişmez bir çarkı olduğu gerçeğidir. Bu talih insanın dış dünyayı ve varlığı anlamlandırmasının bir tarihini oluşturur. Çünkü Tanpınar her ne kadar insan zihni olmadan varlığın devam ettiğinin ve zihnin geçiciliğinin artık farkında bir insan olsa da dünya içerisinde yaşam devam ettiği müddetçe insan zihninin, tabiatı ve dış dünyayı kendi zihninden gelen göstergelere ait imler ile adlandırmasının zaruri olduğunun da farkındadır. Nitekim en nihayetinde de insanı ortadan kaldırdıktan sonra

anlam koymak için gerekli bir şey olmayacağını, anlamlandırma süreci için yalnızca bir hafızanın yeterli olduğunu ifade eder (Tanpınar, 2019a, s. 380). İnsanın varoluş acısını da bu diyalektik çelişki getirmektedir. Çünkü insan diğer tüm canlılar gibi ölümlü ve geçici bir varlıktır. Ancak diğer canlılardan farklı olarak dünyayı anlamlandırmak ve onu bir bilgi nesnesi haline getirme gücüne de sahiptir. Dolayısıyla dış dünya karşısında bilgi nesnesi haline getirdiği şeylere anlam yüklemesi bir zorunluluk gibidir. Tanpınar'ın, insan zihni var oldukça dış dünyayı anlamlandıracağını ve tabiatı anlamlandırma sürecinin insan zihninin terazi mükemmelliğinden geldiğinin söylemesi bu zorunluluğunun farkında olduğunu göstermektedir. Zaten Tanpınar varlık ve hiçlik arasında insanın dış dünyayı yorumlaması sırasında varlık vehmine kapıldığını da itiraf etmektedir. Nitekim Mümtaz'ın daha önce de belirttiğimiz, insanın hep varlık vehminin çocukları olduğunu söylemesi bu bakımdan değerlidir. Tanpınar'ın karakterlerinin romanların sonunda vardıkları huzursuzlukları ve karamsar dünya görüşlerinin ardında yatan gerçek de tabiatın zihin olmadan devam edeceği ancak zihin oldukça bu geçici dünyayı anlamlandırmaya çalışmanın, onu kontrol etmeye çalışmanın anlamsızlığı ve anlamsızlığın talihi değişmeyen bir çarkı olduğu gerçeğidir.

Tanpınar öznelerinin ilk başta bu gerçeği anlamamalarının nedeni varoluşun kötü gözükten tarafını bastırmaları ve dünyaya, insana, tarihe sadece iyimser gözle bakmalarıdır. Halbuki Schopenhauer'a göre trajedide en yüksek şiirsel başarı, “insanın en korkunç yanının” sunulmasıdır (2009, s. 190). Trajedide, “insanın dile gelmez acısı, sefaletli, kötücül utkusu, salt rastlantının zorbaca hüküm sürmesi, adil ile masumun değişmez biçimde günaha girmesi sunulur. Burada dünyanın, varoluşun doğasına anlamı bir değinme vardır” (2009, s. 190).

Bütün çerçeveye baktığımızda ise *Huzur ve Sahnenin Dışındakiler* romanlarını trajik romanlar haline getiren de bu gerçeğin kabullenilmesidir. Bu gerçeğin kabullenilmesi ise aslında Tanpınar'ın yüksek idealizmi ve simgesel bilinci anlatmış olduğu bölümleri eleştirmesi ve bu bölümlerin çöküşe geçtiğinin bir göstergesidir. Başından itibaren aldığımızda ise kahramanın trajik boyutu Suat ile hem boyut değiştirir hem de öznenin ölümünü haber verir. Dünyanın insana katlanılmaz derecede tiksindirici gelmesi ve bunun insanın bir talihi olduğu, bir yazgısı olduğu gerçeği Suat'ın trajik boyutunu ortaya çıkarır. Suat, tarihsel olarak us ve insan merkezli Sokrates geleneğine karşı grotesk imajları, yüksek tinselliği temsil eden Klasizm'e karşı Romantizmin Diyonizyak bedenini, Aydınlanma akli ve hakikat metafiziğine karşı estetik modernizm ve bilinçdışının uyanışını temsil etmektedir. Suat'ın intihar mektubundaki şu cümleler bu değişimin ve gidişin çok çarpıcı bir örneğidir:

“Yazık ki insanın ufku insan... Hâlbuki sadece Allah olmalıydı. Her ne ise... Ben şimdi ayda veya herhangi bir yıldızda aziz dünyanızın felaketlerini seyre gidiyorum. Yahut da değişmenin çemberinde gülüncün yeni perdesini hazırlatacağım! Hakikat şu ki makaraya bir kere takılmamak lazımdır” (Tanpınar, 2019c, s. 56).

Suat’ın bu ifadelerinde önemli olan iki noktaya değineceğim. Bunlardan bir tanesi, “hakikat şu ki makaraya bir kere takılmamak lazımdır” sözüdür. Trajik karakteri *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* isimli incelemesinde inceleyen Schopenhauer, “kahramanın bireysel günahının değil, kökendeki günahın bedelini öder” diye söyler (2009, 189). Tanpınar’ın insanlığın talihini ve uzun destansı yürüyüşünü mitten Aydınlanmaya kadar anlatmak istediğini ifade etmemizin nedeni de budur. Çünkü Suat da kökendeki günahın bedelini öder. Bu günah da var olmak günahıdır. Tanpınar’ın var olmak ya da olmamak arasında Batı’dan alımladığı Hamlet paradoksunu *Eşik* şiirinde görmüştük. Yekpare olan zaman *Eşik* şiirinde iki hadde bölünmüştü. Romanlarındaki ve hatta hikayelerindeki düalist mekanizmanın da hep düşünmek ve varlık vehminden kaynakladığını izledik. Suat’ın makaraya bir kere takılmamak lazımdır ifadesi ise bu varlık felsefesinin sonu niteliğindedir. Suat için artık mesele bir bilinç meselesi ya da bir olmak ya da olmamak meselesi değildir. “Calderon’un açıkça belirttiği gibi insanın en büyük suçu doğmuş olmasıdır” (Schopenhauer, 2009, s. 189). Bu ifade bize Suat’ın lafının trajik bir karakterde vedasını gösteren çok iyi bir ifadedir. “Makaraya bir kere takılmamak” demek, hiç var olmamayı ve en büyük suçun zaten doğmuş olmakla işlendiğini imgeler. İşte Schopenhauer’ın kökenin günahı dediği varlık vehminin sonu budur. Suat’ın mektubunda üzerinde durmamız gereken ikinci husus da bununla bağlantılıdır. O da “değişmenin çemberinde gülüncün yeni perdesini hazırlatacağım” ifadesidir. İlk olarak Nietzsche’nin satir insanı ve kültür insanı arasında yapmış olduğu karşıtlıktan bahsetmekte yarar var. Nietzsche’ye göre, satir figürü doğanın en ve onun en güçlü dürtülerinin suretidir. Kültür insanı ise doğaya, “gerçekliğin yalancı süsü” ile bakar (2018, s. 50). Yani gerçekliği ve varoluşun tiksindiriciliğini paranteze alır. Nietzsche’ye göre insan satir ile şeylerin özüne hakiki bilgiye ve korkunçluğuna ulaşabilir ve varoluşun saçmalığını görür. Kültür insanının varoluşu boyaması ise onun özünü görmemesini sağlar ve sanat katında bunun ifadesi Klasizm ve Barok ile doyunluğa ulaşır. Tanpınar’ın Mümtaz’a ve İhsan’a ait olan bilinci de tıpkı Klasik ve Barok sanatçısı gibi varoluşu yüksek idealizmde ve yücede bulur. Suat ise satir bir figürdür. Mümtaz’ın yazdıklarının kendisine iğrenç gelmesi, midisinin bulanması, benzetme kullanmalarını eleştirmesi de varlığı yücelten yüksek idealizmin satir bir figür tarafından eleştirilmesidir.

Şimdi istediğimiz noktaya varmış bulunduk. Suat’ın değişmenin çemberinde gülüncün yeni perdesini hazırlatacağım demesindeki amaç artık Aydınlanmanın ve Aydınlanmanın temsil ettiği hakikat metafiziğinin nesnel sonu olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsüne* bir geçişin hazırlığı,

tragedyadan komediye gidişin diyalektik bir belirlenimidir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsünün* hem dış dünyayı algılayışı, hem kurgusu hem dili tümüyle Suat'ın, gülüncün perdesini hazırlamak istediği sahnenin dekoruna uymaktadır. Çünkü bu eserin bir ironi tarzında yazılmış eser olduğunu biliyoruz. İroni demek zaten varoluşun saçmalığını yergi ve komik yoluyla göstermek, gerçeği farklı yönleri ile algılatmak ya da gerçeğin kendi kavramsal anlamını yok etmeye kalkışmak demektir. Nitekim Nietzsche'nin, "yüce olan ve saçma olandan duyulan tiksintinin sanatsal boşalması komik olandır" demesi bu bağlamda çok önemlidir (2018, s. 49). Çünkü *Huzur* romanında hem yüce hem saçma olan yüksek idealizm ve varlığı tek ilkedden çıkarmaya çalışan Aydınlanma diyalektikidir.

Suat'ın gülüncün yeni perdesini hazırlamak için intihar etmesi hem bireyin nesnel sonu hem de komik ile hakikat metafiziğini bertaraf etmesi anlamına gelmektedir. Böylece İhsan ve Mümtaz'ın yüce olarak gördüğü bütün unsurlar *Saatleri Ayarlama Enstitüsünde* sanatsal boşalma ile birlikte komiğe geçer.

Suat'ın intiharı ile ölen sadece kendisi değil, aynı zamanda hakikat kavramıdır. Çünkü Suat'ın intiharının nedeni, "Zerdüşt'ün en sonda vardığı kasvetli hakikattir. Özgürlük daralıp büzülerek saf olumsuzluğa dönüşmüş, dünya artık ölümden de çok korkunç şeylerin olduğu bir dünyadır" (Adorno, 2005, s. 39). Bu hakikate varan birey kendisinin değil, aynı zamanda Aydınlanmacı öznenin de nesnel sonunu getirir. Suat hakikatte var oluşun çirkinliğine, tiksindiriciliğine, korkunçluğuna dayanamayıp yüce olandan midesi bulanarak intihar eden kişidir. Bu bile Suat'ın aslında bilinçte ya da bilinçdışında bir hakikat aradığını göstermekte ve modern öznenin bu hakikate ulaşamamasından duyduğu hayal kırıklığından intihara başvurarak bireyin nesnel sonunu getirmek istediğini ortaya koymaktadır.

Suat olsa olsa gülüncün perdesini hazırlayan Nietzsche, Schopenhauer, Freud gibi düşünürlerin bir temsilcisi olabilir. Ancak hakikat dışılığa gidiş, bütün değerlerin toptan yıkımı ve yücenin yıkımı anlamına gelen *Saatleri Ayarlama Enstitüsünde* varlığın ucundan tutabileceği bir hakikat kalmamıştır. Lacan'ın dediği gibi, "ben düşünmediğim yerdeyim" ifadesinin içeriksel bir karşılığı vardır. Çünkü *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde dünya içinde hakikat barındıran bir dünya değil, yüce olanın ve hatta hakikatin kendisinin eleştirildiği bir dünyadır. Bu bağlamda *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'sü için postmodernizme doğru giden içeriksel bir başlangıçtır diyebiliriz.

Nitekim postmodernizm aslında Aydınlanma felsefesinin bir eleştirisi mahiyetindedir. 19. yüzyılda pozitivist akla olan güvenin sarsılması ve yaşanan savaşlar neticesinde sorgulanmaya başlayan bütün estetik ve kültürel değerler Batı dünyasında yapı sökülüne uğratılır. Nitekim Tanpınar'ın yüksek kültürü, idealizmi, insan merkeziliği, akılcılığı temsil eden simgesel bilince ait bütün eserleri Suat'ın trajik intiharı ile sona erdirmekte ve komik ile birlikte sanatsal boşalmayı *Saatleri Ayarlama Enstitüsünde* yapmaktadır. En nihayetinde de bütün yüksek idealizm ve onun temsil ettiği hakikatler *Saatleri Ayarlama Enstitüsünde* dilsel bir yıkım içerisinden geçirilir. Nitekim *Saatleri Ayarlama Enstitüsünün* literatürdeki yorumlarına baktığımız zaman, Tanpınar'ın 1950'ye kadar oluşan dünya algısının bir parodisi olarak yorumlanmıştır (2012, s. 279). Şahin bu parodinin, Mümtaz'ın temsili olarak belirlediği İhsan'ın bilinci ve Suat'ın bilinci arasındaki gerilimlerin sonucu olduğunu ima eder. İhsan'ın bilincini de Mümtaz'ın yüksek mistik ülkülerinin ve kullanmış olduğu idealist dili ile Suat'ın dilini de aşkın anlamdan ziyade yere basan ve varlığı mecazla algılamayan bir bilinç olarak belirler. En nihayetinde de Şahin'in yorumuna göre, Tanpınar'ın 1950'ye kadar ideali olarak belirlediği bütün mistik ülküleri iflas eder ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsünde* mistik olan dil alaşağı edilir ¹³(2012, s. 278). Karadoğan da Şahin'in, Tanpınar'ın diline olan bakışından ödünçlediği mistik ve seküler terimlerinden bahseder ve Tanpınar'ın mistik dili kullandığı noktada öznenin trajediye uğradığını ve mistik ülkünün iflas etmesi sonucunda kahramanları özgürlüğe kavuşturmak için saçmaya başvurmuş olduğunu, enstitünün saçmalığının sebebinin de bu olduğunu der ve asıl konunun, mananın feshedilmesi olduğunu söyler (2018, s. 606). Nitekim Karadoğan, Tanpınar'ın, hayatın, insanın ve mananın akli yoldan ele geçirilemeyeceğini sezen bir bilince sahip olduğunu söyler (2018, s. 589). Enginün ve Kerman'a göre ise *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ötekiyi yok etme çabasının bir ürünü olarak çıkmıştır.

Görüldüğü üzere *Saatleri Ayarlama Enstitüsünün* hakkında yapılan yorumların ortak noktası, Tanpınar'ın belli bir dönem yükselişe ulaştırmış olduğu ülkülerinin bozulması çözülmesi ya da dejenere olmasıdır. Şahin'in iflas ettirdiği mistik ülkü ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsünün* anlamın sorgulanması demek olduğu hususundaki sözü, Karadoğan'ın mananın feshedilmesi, iflas sonunda saçmaya başvurulması, akli yoldan hayatın ele geçirilmeyeceğini söylemesi, Kerman ve Enginün'ün ötekiyi yok etme çabasının bir ürünü olarak görmesi ilk bölümlerdeki yüksek

¹³ İbrahim Şahin'in *Haz ve Günah* isimli eserinde kullanmış olduğu dili mistifikasyonu terimi bir nesnenin birden fazla anlama gelecek şekilde kullanılarak ütöpic ve yüce hale getirilmesine refere etmektedir.

idealizm, onun temsil ettiği hakikat idesi ve Aydınlanma diyalektiğinin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* 'nde komik ile yıkıma uğradığını göstermektedir.

Bu izlek aslında bize başından beri anlatmak istediğimiz kültür bilimsel panoramanın sonucuna götürmede yardımcı olmaktadır. Çünkü Tanpınar'ın yazını bir bütün olarak düşündüğümüzde karşımıza çıkan şey temelde insanın varoluşundan beri anlamı aramaya çalışması ve çağımızda tüm anlamın ve hakikat adı altındaki dizgelerin insanın yazgısı ve doğası gereği geçersiz olduğu gerçeğidir. Tanpınar karakterleri bir bütün olarak düşündüğümüzde de karşımıza doğa karşısında ilk anlamlandırma ve hakikati kavrayış çabası olarak mitik döneme içkin bir evrenin varlığına şahit oluruz. İnsanlığın mitik döneminin aynı zamanda kolektif bir bilinçdışı olduğunu da bildiğimize göre ilk anlamlandırma çabamızı çıkarmızı sağlayan bir bilinç evresinin de olması gerekir. Bu evrede Tanpınar'ın karakterlerinin, Kerman, Enginün, Şahin ve Karadoğan gibi kişilerin mistik, simgesel, yüce gibi kavramsallaştırmalarla ortaya koyduğu Aydınlanmacı diyalektik ve tine bağlı olduğunu görürüz. Aydınlanmacı diyalektiğin anlamlandırma çabasının mitik anlamlandırma çabasından yegane farkı kendi varlık kavrayışını mutlak ve nesnel doğru olarak sistemleştiren yaklaşımıdır. Tanpınar karakterleri bu tür bir anlamlandırma ve hakikat arama çabasına geldiklerinde insanın varoluşunda ve tarihinde olduğu gibi nesnellik ve mutlaklığın, Adorno'nun değişiyle, "imgelerin insanlar üzerindeki egemenliğine son vermek" demek olduğunu anlarlar (2005, s. 145) ve var oluşun acısına dayanamayan birey en nihayetinde Suat gibi bir nihilizme gömülür ve intiharı ile bireyin nesnel sonunu hazırlar.

Bu anda artık bilinç, Karadoğan'ın da dediğı gibi varlığın aklı yoldan ele gelmeyeceğini anlar ve manayı fesheder. Adorno'nun değişiyle, "zamanımızın nüktesi amaçlılığının intiharıdır" (2005, s. 146). Suat'ın sonu, Mümtaz'ın ve Cemal'in insandan ümidini kesmesi bu ifadenin nesnel biçimidir. Adorno'ya göre, "her nüktede artık öznenin ölüm fermanı okunacaktır" (2005, s. 146). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* 'nün tercih etmiş olduğu ironik dil de bu bağlamda dikkate değer bir nitelik kazanır. Çünkü nükte de ironi de Nietzsche'nin daha önce belirtmiş olduğu satir de aslında hakikat diyerek hakikatin kendisini örten Aydınlanmanın ve insanın anlam arayışının yadsınışıdır. Tanpınar'ın mitik bir dünya algısı ile başlattığı anlam arayışı diyalektik belirlenimin baskısıyla birlikte yerini yüceden sanatsal boşalma anlamına gelen komiğe ve felsefi anlamı ile hakikat dışına bırakacaktır. En nihayetinde de hem Hayri İrdal'in hayatında hem de enstitünün kimliğinde araçsal akılcılık, pragmatizm, iş hayatının zorlukları, kitleleşme gibi bütün unsurlar eleştirilir ve aydınlanmış dünyadan geriye hiçbir şey kalmaz.

3.2.3.1. Yücenin Yıkımı

Mahur Beste'den *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne kadar Tanpınar'ın sanatının baş karakterleri Behçet, Mümtaz, Cemal, Suat ve Hayri İrdal'dir. Biz Behçet, Mümtaz ve Cemal'in aralarında teknik olarak bir fark olmadığını, Behçet Bey'in yalnızca yenilgiyi başta kabul ettiğini, Mümtaz ile Cemal'in ise sonda kabul ettiğini göstermiş durumdaydık. Suat ise Mümtaz ve Hayri İrdal arasında bir köprü durumundadır. O, varmış olduğu kasvetli hakikat karşısında Mümtaz ve Cemal'in trajik kimliğini, bu kimliğe tahammül edemeyip komiğin yolunu açması yönüyle de Hayri İrdal'i temsil eder. Hayri İrdal, "abes denen saçmalığın içinde" bir karakter olarak kendisinden önceki karakterlerin yüce olarak gördükleri tüm değerleri hem üslup hem içerik olarak alaya alır ve ironize eder.

Yücenin ne olduğu sorusuna gelirsek yüce, öznenin, kendisini çevreleyen dünyaya karşı yarı Tanrı biçiminde pozisyon alma şeklidir. Yani insanın nesne karşısında onu hakimiyeti altına almak için kullanmış olduğu araçlardır. Kültür tarihine baktığımızda kullanılan araçların, ruh, akıl, felsefe, bilim, teknoloji gibi araçlar olduğunu ve her kültürel dönemde farklı bir aracın ön plana çıktığını görmekteyiz. İnsanın nesne karşısında hakimiyet kurmuş olduğu bu araçların Aydınlanmayı temsil ettiği çok açıktır. Ancak her kültürel dönemde farklı bir araç ön plana çıksa da insanın nesneye karşı almış olduğu pozisyonun değişmemesi tüm bu araçların ortak noktasını oluşturan bir davranış biçiminin olduğunu göstermektedir. Bundan da olumlu ya da olumsuz olsun düşüncüyü tek bir ilkedен çıkarmayı düşünen Aydınlanma diyalektiğinin davranış biçimi olarak bahsetmiştik.

Bu davranış biçimi de içerisine insanlığın fallik ilerleyişini temsil eden süperego, dil, gerçeklik gibi sembolik kavramlara içkindi. İşte Hayri İrdal, Tanpınar poetikasında yüce olarak kavramsallaştırılan dil, düşünce, felsefe, psikoloji gibi bütün düşünce öbeklerini ilk önce absürt olaylarla göreceli hale getirerek sonra da kullanmış olduğu ironi yöntemi ile alay ederek alaşağı eder. Bu da varlığı tek ilkedен çıkarmak isteyen Aydınlanma diyalektiğinin bir sonu olarak karşımıza çıkacaktır. İlk olarak yüce olan dilin yıkımını anlatmak için Hayri İrdal'in şu cümlelerini alıntılayalım:

"Çünkü ben Hayri İrdal, her şeyden evvel mutlak bir samimilik taraftarıyım, insan her şeyi açıkça söylemedikten sonra neden yazı yazsın? Bu cinsten kayıtsız ve şartsız bir samimilik ise behemehal bir süzme, eleme ister. Siz de kabul edersiniz ki, her şeyi olduğu gibi söylemek mümkün değildir. Sözü yarıda bırakmaktansa, vaktinde iyi tasarlayarak, okuyucu ile behemehal anlaşacağınız noktaları seçmek gerekir. Çünkü samimi niyet tek başına olan iş değildir. Bütün bunlara bakıp hakikaten hayatımı,

mühim, anlatılması behemehal lâzım gelen bir şey sandığıma, ona olduğundan fazla bir değer verdiğime inanmayınız. Öteden beri Cenab-ı Hakk'ın insanlara bu hayatı yazmak için değil, iyi kötü yaşamak için bahşettiğine inananlardanım. Zaten yazılmış şekli mevcuttur. Nezd-i İlâhî'deki nüshasından, kaderimizden bahsediyorum” (Tanpınar, 2008, s. 11).

Görüldüğü gibi Hayri İrdal'in sözleri ile *Huzur ve Sahnenin Dışındakiler* romanlarındaki yazı ve dile dair tutum ve görüşler birbirinden farklılık göstermektedir. *Huzur*'da, Mümtaz, İhsan ve Galatasaray lisesinden arkadaşları, *Sahnenin Dışındakiler* romanında ise Cemal gibi karakterlerin, hayatlarının merkezine koydukları şey okumak, düşünce, insanın ruhunun genişliği gibi tinsel ve akılsal ilerlemeyi sembolize eden kavramlardır. Nitekim okumuş olduğu okullar ve bu okulların simgesel olarak tarif ettiği anlam, yazmak istedikleri kitaplar, başından sonuna kadar insanın varoluşunu anlatma idealleri yüksek kültürün temsilcisi olduklarını göstermektedir. Ancak Hayri İrdal, “kendisini tanıyanların okuma ve yazma gibi işler ile pek ilgili olmadığını” bildiklerini söyler (Tanpınar, 2008, s. 7). Dolayısıyla Hayri İrdal'in baştaki konuşması ile önceki Tanpınar karakterlerinin arasındaki tezat, sıradan ile yüksek Aydınlanmacı kültür arasındaki ironinin bir belirlenimidir.

Öte yandan Hayri İrdal'in, mutlak bir samimilik taraftarı olmak ve her şeyi açıkça anlatmak ifadeleri, Mümtaz'ın ve Cemal'in hatta İhsan'ın dünya görüşü ve dile tasarruf biçimleri ile belirgin bir zıtlığa sahip olduğu görülür. Şahin (2012), Mümtaz'ın, İhsan'ın temsili olduğu bölümler mistik bir dil olarak kavramsallaştırır ve yoğun mecaz kullanımlarının yeryüzü ile ilişkisini kestiğini ima eder. Biz ise bu dile tasarruf biçiminin, Mümtaz ve Cemal'in, varlığı doğrudan algılayan mitik bilincinden kopuşu olarak kavramsallaştırıp mecazi yapının temsil ettiği anlamın kültür, dil alanı ve simgesel bilinç olması sebebiyle mitten logosa, mitik dönemden Aydınlanmacı bilince geçişi olarak kavramsallaştırmıştık. En nihayetinde Aydınlanmacı bilincin zihni mecazi yollarla bulandırdığı, hakikati kendi görmek istediği gibi mutlaklaştırdığını ifade etmiştik. Zaten Mümtaz'ın, Cemal'in hatta İhsan'ın bile yaptığı temel hata, Aydınlanmacı bilincin varlığı mecazi yolla dolayımlayan ağına kapılmalarıdır.

Oysaki modernist edebiyat bizlere, dilin ve simgenin hakimiyeti altında bir göstergeye dönüşen nesnenin özüne ulaşmak için nesneyi sahip olduğu değerlerden soymak gerektiğini gösterir. Çünkü modernistler nesne ile saf bir temas kurarak çocukluğun saf ve temiz bilinçdışına ulaşmak istemişlerdir. Garip şiirinin yüce dil ile etmiş olduğu alay bu arayışın bir sonucudur. Hayri İrdal'in dil karşısındaki tavrına baktığımızdaysa söylemiş olduğu samimilik ve her şeyi açıkça söylemek ifadeleri, yazının gönderen ve alıcı arasındaki bağlamının, onun anlaşılmasını engelleyen aşırı idealist ve dolayımli bilince yöneliktir. Ancak İrdal, modernist edebiyatta olduğu gibi saf bilince

ulaşmak için nesneyi indirgeme yaklaşımında bulunmaz. Onun temel tavrı öznenin dil karşısındaki tutumudur. Mecazi sistemin zihni dolayımını sarsmak için nesneyi ya da imgeyi tek bir anlamda sabitler. İlk görünüşte o nesnenin arkasında bir mecazın olmadığını, idealist yapıdan bir arınma gerçekleştiğini görürüz. Örneğin enstitü kadrosunu oluştururken Halit Ayarcı ve Hayri İrdal arasında şöyle bir konuşma geçer:

“Esasen çok insan var. Hayri Bey şimdi listeyi tanzim etti. Belediye reisinin tereddüdü başka yerden geliyordu:
 -Yalnız , malum ya, böyle meselelerde... Bu kadar personeli birden bulmak... Dedikodu, filandan bahsediyorum. Tavsiyeli, tavsiyesiz.. Halit Bey bir el işaretiyle bütün bu vehimlere son verdi:
 - Biz bu meseleyi hallettik. Müessesemize tam referansı olmayan, iyi tanımadığımız kimse giremez. Bunun için de prensibimiz gayet sağlam. Memurlarımızın yarısı, kendi akraba ve yakınlarımız olacak. Yarısı da dışardan güvendiğimiz yüksek insanların tavsiyelileri. Böylelikle her nevi dedikoduyu önlemiş olacağız... Herkes kefaleti umumiye altında çalışacak.
 Belediye reisi bunu çok beğendi.
 -Hiç hatırıma gelmemişti, bu. Hakikaten kestirme yollar buluyorsunuz, Halit Bey. Bu prensip bir yığın güçlüğü ortadan kaldırır. Demek imtihan yapmayacaksınız?
 - Hayır, asla...
 - Şahadetname, filan?..
 - Hayır efendim, hayır... Onlar alelade memuriyetler için lazım gelen şeylerdir. Halbuki bu hayatın bizatihi kendisi olan bir iş. Memur değil, mütchassis ister... Hem böylece barem müşkülâtından kurtuluruz” (Tanpınar, 2008, s. 236-237).

Bu örnekte dikkat ettiğimiz husus önceki romanlarına göre dilin iletişimsel ve göndergesel bağlamda kullanılması, herhangi dolayımli bir mecazi unsur ile birlikte verilmemesidir. Bu bize ilk etapta önceki romanlardaki idealist yapıdan bir arınmanın gerçekleştiğini gösterir. Yani Tanpınar bu romanda Nietzsche'nin tarif etmiş olduğu kültür dilini kullanmamıştır. Kullandığı dil bu kültür dilinden sanatsal boşalma yapacak komiğin ve satirin dilidir. Bu örnekten de anlaşıldığı gibi Tanpınar, enstitü kadrolaşmasını sağlarken mevcut kurumsal sistemi satir ve ironi yöntemi ile eleştirmektedir. Hayri İrdal'in samimiyet taraftarı olmak sözü kültürel dilden uzaklaştığını ifade etmekte iken öte yandan, “her şeyi de olduğu gibi aktarmak mümkün değil” sözü kullanacağı yeni bir yapının izlerini vermektedir. O halde Tanpınar'ın yeni dili ne kültürel belleğin belirlediği ne de her şeyin olduğu gibi anlatıldığı bir dildir. Daha çok Suat'ın yolunu açtığı satir figürünün tercih ettiği bir yol olan komiğin ve ironinin dilidir. Bu şekilde de zihni dolayımlayan mecaz yerini, bir kavram ya da durumu nesnel ve hakikatmiş gibi gösterip hakikati sarsmaya yarayan bir dile bırakır.

Bu da mutlak hakikat iddiası ile yola çıkan Mümtaz, Cemal ve İhsan'ın Aydınlanmacı bilincinin yerine bireyin ve hakikatin dışına çıkışının bir göstergesi olan bir bilincin izlerini bırakır. Tanpınar bu bilinci referans alarak Hayri İrdal'in çevresinden enstitüye kadar yayılan bütün hakikat kümelerini, hem öznelere dile karşı tutumunda hem de tüm kültürel yapıyı hedefine

aldığı içerikler ile eleştirir. Bu da bize varlığı tek ilkeden çıkartan Aydınlanma diyalektiğinin tersine varlığın kendisinin bile mutlak bir anlama sahip olamayacağı gerçeğini gösterir.

Mümtaz ve Cemal yazdığı ya da yazmayı istediği eserlerde, kendi trajik hayatlarında bir bireycilik iddiası ile yola çıkarlar. İnsan hayatını ve talihini yazıya dökmek isterler. Burada ise görüyoruz ki Hayri İrdal, bu hayatın, mühim, anlatılması lazım gelmeyen bir şey olduğunu, olduğundan fazla bir değer vermediğini söylemektedir (Tanpınar, 2008, s. 11). Çünkü İrdal, bu hayatın yazmak için değil, yaşamak için olduğuna inanır ve bunun rasyonel sebebini zaten yazılmış olduğunu söylediği kader olarak açıklar. Burada hem teolojiiyi hem de yaşama sevincini yasaklayan Aydınlanmacı bilinç felsefelerinin bir ironisi vardır.

Yazmak ve yaşamak arasındaki şaşmaz ilişki arzu ve erteleme arasındaki diyalektik problemdir. Tanpınar'ın en büyük problemlerinin başı da Aydınlanmanın toplumsal bir problemi olan bu arzu ve erteleme ilişkisi üzerinedir. Mümtaz ve Cemal, duyusal ve imgesel dolayılara girdikleri zaman tasavvur ettikleri kitapları yazamayacaklarını, belirli bir noktaya gelemediklerini ve yarım kalacağını söylemektedir. Tanpınar'ın şahsi hayatındaki sıkıntılardan biri de olan bu durum *Yaz Yağmuru* hikayesinde, Sabri'nin haz ilkesi ile dolayımı girdiği zaman da başına gelir ve yazacağı kitabı bitiremeyeceğini düşünür.

Bilincin buradaki huzursuzluğu Tanpınar'ın birçok yerde söylediği üst kat kiracısı ya da ev sahibinin zihnini rahatsız etmesidir. Yani süperego, Sabri, Mümtaz ve Cemal'in, hatta Tanpınar'ın şahsi hayatında bile arzuyu sürekli ertelemek için zihne müdahale ederek huzursuzluk yaratır. Bu huzursuzluk bilincin ne yazmasını ne de yaşama istencinin doyumunu sağlar. Hayri İrdal'in hayatın yazmak için değil yaşamak için olduğu önermesi ise üst kat kiracısı ve ev sahibini temsil eden süperegodan kurtulmak içindir. Nitekim söylediğimiz gibi bu süperegodan kurtulmaya çalışmanın ilk çabası gerçekliği, süperegoğu genel anlamıyla Aydınlanmayı temsil eden yüce dili yıkmaktan geçmektedir. Hayri İrdal'in dil, yazmak, açıkça anlatmak hakkındaki görüşleri de bunun bir özeti niteliğindedir.

Şimdi de Tanpınar poetikasının neredeyse her noktasında ortaya çıkan yüce babanın ironisine geçmemiz gerekmektedir. Tanpınar, Freud'un Oedipus kompleksini sadece bireysel bağlamda çözümlenemiştir. Tanpınar'ın bu komplekse bakışı büyük ihtimalle *Totem ve Tabu* kitabına dayanmaktadır. Nitekim edebiyat dersleri ile ilgili ders notlarının derlendiği kitapta, öğrencilere *Totem ve Tabu* kitabını önermesi dikkate değerdir (2018c, s. 229). Bu kitap daha önce de

dediğimiz gibi haz ilkesini kısıtlayan babaya karşı kardeşlerin katliamı sonucunda toplumsal düzenin yeniden sağlanma sürecini ele almaktadır. Otorite boşluğundan bozulan toplumsal düzenin yeniden sağlanması ise babayı öldüren çocukların onun ruhuna yaktıkları ağıt ve sözleşmeler sistemi ile gerçekleşir. Bu şekilde babayı öldürme günahına bulaşan çocuklar hem kutsal ruh için haz ilkesinden feragat ederler hem de bu feragati bütün toplumsal sisteme şart koşarak babanın yerine geçmiş olurlar. Bu yapı Modern Aydınlanmanın toplum sözleşmelerine kadar giderek topluluğun çıkarını bireyin çıkarına üstün görmeyi getirmişti.

Tanpınar'ın sanatına baktığımızda Cemal, Mümtaz, Behçet Bey gibi karakterlerdeki baba imgesi de bu kitaptaki doğrultuda gerçekleşmektedir. Cemal ve Mümtaz baba imgelerine sadık kalarak genel ile özdeşleşirken Behçet Bey baba imgesi ile özdeş olamamaktan dolayı toplumdan silinmişti. Ancak Cemal ve Mümtaz da en nihayetinde genel ile özdeş olduğu için bireyliklerini kaybetmişlerdi. İşte psikolojik ve toplumsal yapısı böyle bir özgürlük ya da özgür olmama ilişkisine dayanan yüce baba imgesi ya Hayri İrdal ve Doktor Ramiz arasında geçen etütlerle ironize edilerek yüksek kültürün tarihsel bir fenomeni olmaktan çıkarılır ya da dilin ironik gücüyle alaşağı edilir. Bu bağlamda İrdal'in, bir kişinin kendisine ait bir eşyayı başkasına vermesi hakkında söyledikleri önemlidir:

“Sahibinin en mahrem dostu olan, bileğinde nabzının atışına arkadaşlık eden, göğsünün üstünde bütün heyecanlarım paylaşan, hülâsa onun hararetiyle ısınan ve onu uzviyetinde benim seyen, yahut masasının üstünde, gün dediğim iz zaman bütününü onunla beraber bütün olup bitlisiyle yaşayan saat, ister istem ez sahibine temessül eder, onun gibi yaşamağa ve düşünmeğe alışır. Fazla teferruata girmeden şurasını da işaret edeyim ki, saat kadar derin şekilde olmasa bile bu benim sem e ve uyma keyfiyeti bütün eşyamızda vardır. Eski şapkalarımız, ayakkabılarımız, elbiselerimiz gün geçtikçe bizden bir parça olmazlar mı? Onları sık sık değiştirmek isteyişimiz de bu yüzden değil midir? Yeni bir elbise giyen adam az çok benliğinin dışına çıkmışa benzer: Kendinden uzaklaşmak, ona bir değişikliğin arasından bakmak ihtiyacı, yahut “Ben artık bir başkasıyım!” diyebilmek saadeti. İddia edebilirim ki, -rahmetli Halit Ayarçı müessesemizin aleyhine çıkmak korkusu ile bu cins iddialardan sakınmamı bana şiddetle tavsiye ederdi; fakat mademki bu vesayet artık yoktur, ben rahatça iddia edebilirim -eski bir şapkadın ve ayakkabıdan sahibinin bütün huyunu, alışkanlıklarını, hayatındaki aksaklıkları, hatta ıstıraplarının çeşidini görmek mümkündür. Hizmetçilerimize hemen evimize gelir gelmez bir kat elbise, bir iki eski gömlek, boyunbağı, hiç olmazsa ayakkabılarımızdan birini hediye etmemizin hikmeti de bu olsa gerektir. Bizi hiç tanımayan bu insan birdenbire elbisemizin içine girdiği, kunduramızla yürüdüğü için, âdeta onun gizli zoru ile bize yaklaşır, farkında olmadan bizim -itiyat ve düşüncelerimizi benimser. Bunu ben kendi nefsimde iki defa tecrübe ettim” (Tanpınar, 2018, s. 16).

Burada elbise değiştirmek, başka bir kimliğe geçmek motifinin üç yönünü görmekteyiz. Bunlardan bir tanesi genelin etkisi altına giren bilincin artık genelin etkisi altına girmesinden memnuniyet duyması, açıkça söylemek gerekirse kitlenin baba imgesi ile özdeş olmaktan haz duymasıdır. Diğeri de insanların, kendisinden aşağı konumda bulunan bir kişiye verdikleri kıyafetler ile kendisi ile özdeş yapmaktan duyduğu haz ve bilinçdışı kibirdir. Bir diğeri de Türk Aydınlanmasının indirgemeci yaklaşımıdır.

İlk olarak genelin etkisi altına giren bilinçten bahsedelim. İrdal'in kılık değiştiren "ben artık bir başkasıyım saadeti" ifadesi bu bağlamda önemlidir. Bu söylemin altında hem yerel sosyolojik bağlamda bir ironi hem de Aydınlanmacı kültürün bir ironisi vardır.

Bir başkası olduğu için mutlu olduğunu hisseden bilinç ya kendilik bilincine ulaşamamış ya da ilişkide olduğu nesne karşısında aşağılayıcı bir edilgenlik içerisinde olan bilinçtir. Nesne karşısında aşağılayıcı bir edilgenliğe sahip olmanın tarihi mitik döneme kadar gider. Zaten daha önce Paglia'dan alıntılarımız gibi insan her zaman doğa karşısında aşağılayıcı bir edilgenliğe sahiptir. Bu edilgenlik biçimi ve doğadan korku, modern çağda insanın arkaik korkusunu barındıran edilgenliğe geri düşmemesi için kendisini doğa karşısında bir tahakküm programına götürür. Ancak bu tahakküm programının karşısında biz gördük ki insan eski edilgenliğinden korktuğu için düzenin devamını sağlayacak toplumsal sözleşmeler ve mekanizmalar meydana getirir. Bu düzeni devam ettirecek olan iktidar özneler bireyleri yüce baba imgesi ile özdeş kılmaya çalışır. Kitle ile özdeş olamayan birey ise kitleden dışlanırken özdeş olan birey kabul görür. Ancak bu kabul daha baştan iktidar öznenin aktif, bireylerin ise edilgen olduğu bir toplumsal sistemi şart koşar. O halde insanın doğa karşısındaki korkusundan kaynaklı tahakkümü kendisini tahakküm altına almasının tarihini oluşturur. En nihayetinde modern birey kendiliğinden feragat ettiği içindir ki başkası olacaktır. Oysaki biz Cemal ve Mümtaz'ın, İhsan'a ilişkin bölümlerinde birey olmak, kendi olmak gibi ideallere sahip olduğunu görmüştük. Ancak onlar da kendilerini süperego ve baba imgeleri ile özdeşleştirdiği için kendilik idealini gerçekleştirememiş, genelin etkisi altında bireyliklerini yitirmişti. Hayri İrdal'in başkasının kıyafetini giyerek bir başkası olmanın saadetiyle dile getirmesi kitle ile özdeşleşmenin ironik biçimidir.

Nitekim insanın hizmetçileri evlerine alır almaz, onlara kıyafetlerimizi hediye etmemizin ardında yatan sebep hakkında söyledikleri önemlidir. İrdal'e göre, bir insan hiç tanımadığı kişilere elbiseleri vasıtasıyla kendi düşüncelerini zorla kabul ettirmek ister. Bu bile aslında kişinin kendiliğinin başkasına aktarmış olmanın bir egonun karşılığı olduğunu göstermektedir. O elbiseyi giymek ise kendinden uzaklaşmak ve bireyliğini kaybetmektir. Hayri İrdal'in de en büyük problemi, öznenin kendiliğini, bireyliğini bulup bulmama problemidir.

Hayri İrdal'in bireyliği değiştiren kılık değiştirme ve bir başkasının eşyasını giyme motifleri, Cemal Bey'in kendisine hediye ettiği elbise, dayısının sünnet olduğu zaman hediye verdiği saat, Halit Ayarcı'nın verdiği kıyafet ile olur.

Hayri İrdal'ın bu hediyeleri aldıktan sonra mevcut bilincinde ve kişiliğinde değişiklikler olduğunu görürüz. Dayısının hediye ettiği saat onun hayata karşı neden, nasıl gibi sualler sormasını sağlayan ve gerçeklik ilkesine geçişi temsil eden saattir. Başlayan saat merakı ile Nuri Efendi'nin Muvakkithanesine gidip gelir ve hayatının geri kalanını yönlendirecek olan düşünceleri burada kazanır.

Cemal Bey'in kıyafetini girdikten sonra onun karısı Selma'ya aşık olması, Hayri İrdal'ın kıyafetini giydikten sonra ise hayatı kendi teknesinde yoğuracağı bir şey olarak görmesi ötekinin vermiş olduğu bir kıyafetin bilinçte gösterdiği değişimleri ifade eder. Ancak İrdal'ın bilinçdışında var olan şey, “imparatorlar, krallar kendileri gibi düşünsünler diye karşısındaki kişiye eşyalarını hediye edeceği” düşüncesidir. İroninin temel düzlemi olan modern öznenin bir başkasının etkisi ya da genelin etkisi altına girerek öteki gibi düşünmesini sağlaması ve bireyliğini kaybetmesi bu ifadede ortaya çıkar. Toplumsal bir düzlemde incelediğimizde ise cemiyetin içinde bulunduğu sosyolojik şartlar göz önüne alınarak değerlendirilebilir. Buradaki kıyafet değiştirme ve başkasının etkisinde bireyliğini ve özgürlüğünü kaybetme, Türk cemiyetinin Batı'dan aldığı paketlenmiş Aydınlanmanın bir ironisi olarak karşımıza çıkar. Nitekim Tanpınar aşağıda vereceğimiz ifadelerde bu düzlemi hem insanın dünya içindeki varoluşsal özgürlüğü içinde ele alarak evrensel hem de Türk Aydınlanması bağlamında ulusal ölçekte işlemiştir:

“Benim çocukluğumun belli başlı imtiyazı hürriyetti. Bu kelimeyi bugün sadece siyasî mânasında kullanıyoruz. Ne yazık! Onu politikaya mahsus bir şey addedenler korkarım ki, hiç bir zaman mânasını anlamayacaklardır. Politikadaki hürriyet, bir yığın hürriyetsizliğin anahtarı veya ardına kadar açık duran kapısıdır. Meğer ki dünyanın en kıt nimeti olsun; ve bir tek insan onunla şöyle iyice karnını doyurmak istedi mi etrafındakiler mutlak surette aç kalsınlar. Ben bu kadar kendi zıddı ile beraber gelen ve zıtlarının altında kaybolan nesne görmedim . Kısa ömrüm de yedi sekiz defa memleketimize geldiğini işittim. Evet, bir kere bile kimse bana gittiğini söylemediği hâlde, yedi sekiz defa geldi; ve o geldi diye biz sevincimizden, davul zurna, sokaklara fırladık. Nereden gelir? Nasıl birdenbire gider? Veren mi tekrar elim izden alır? Yoksa biz mi birdenbire bıkar, “Buyurunuz efendim , bendeniz artık hevesimi aldım. Sizin olsun, belki bir işinize yarar!” diye hediye mi ederiz? Yoksa m asallarda, duvar diplerinde birdenbire parlayan fakat yanına yaklaşp avuçlayınca gene birdenbire kömür veya toprak yığını hâline giren o büyülü hazinelere mi benzer? Bir türlü anlayamadım.

Nihayet şu kanaate vardım ki, ona hiç kimsenin ihtiyacı yoktur. Hürriyet aşkı, -haydi Halit Ayaracı'nın sevdiği kelime ile söyleyeyim, nasıl olsa beni artık ayıplayamam az, kendine ait bir lügati kullandığım için benimle alay edem ez!- bir nevi snobizmden başka bir şey değildir. Hakikaten muhtaç olsaydık, hakikaten sevseydik, o sık sık gelişlerinden birinde adamakıllı yakalar, bir daha gözümüzün önünden, dizim izin dibinden ayırmazdık. Ne gezer? Daha geldiğinin ertesi günü ortada yoktur. Ve işin garibi biz de yokluğuna pek çabuk alışıyoruz. Kıraat kitaplarında birkaç manzume, resmî nutuklarda adının anılması kâfi geliyor. Hayır, benim çocukluğum un hürriyeti, hiç de bu cinsten bir hürriyet değildir. Evvelâ, burası zannımca en mühimdir, onu bana hiç kimse vermedi. Bu sızdırılmış altın külçesini birdenbire kendi içimde buldum. Tıpkı ağaçta kuş sesi, suda aydınlık gibi. Ve bir defa için buldum” (Tanpınar, 2008, s. 21-22).

Bu örnekten anlıyoruz ki Tanpınar çocuklukta özgürlük kavramı ile politikadaki özgürlük kavramını birbirinden ayrı incelemektedir ve özgürlüğü sadece politika ile ilgili bir kavram olduğunu düşünenleri eleştirmektedir. Tanpınar'ın özgürlük kavramını çocukluk yıllarına dayandırması ve bu özgürlüğün kimsenin kendisine vermeden içinde olduğunu söylemesi bizim başından beri ifade ettiğimiz düzleme uygun düşmektedir. Çünkü insan bir birey olarak çocukken kör yaşama istemini ve dirim faaliyetlerini yaşayabilir. Arzularını ve dirim faaliyetlerini belki de son defa tam bir doygunluk ile gerçekleştirdiği bu yıllar ilerde arzunun bir sığınağı olarak bilinçdışında yerini alır. Çünkü insan toplumsal sistem içerisine girdikten sonra çocukluğundaki isteme ilkesi sürekli engellenir. Schopenhauer'ın hatırladığımız üzere dünyada var olan tek şeyin acı olduğu önermesi bireyin bütünsel doyumunu talep etse de engellenmesi ve bu engelin aşılması durumunda da toplumsal düzenin yıkılmaya yazgılı olması durumu vardır. Demek ki birey sadece çocukluk zamanında tam olarak özgür olabilir. Kültür tarihsel olarak bu düzlem de daha önce anlattığımız insanlığın çocukluğu olan mitik döneme aittir. O halde Hayri İrdal'in burada özgürlüğü çocukluk ile eş anlamlı düşündüğü önermesini Mümtaz ve Cemal'in çocukluk günlerini düşündüğümüzde anlamlı bir ortaklık çıkar. Hatta Cemal de ilk özgürlüğünü sokakta tattığını ve toplumsal hayata girdikten sonra makinenin dişlilerine girdiğini dile getirmişti. Mümtaz'ın özgürlük günleri de yine çocukluk günleri olan Antalya günlerindeki doğa ile iç içe olan dünya kavrayışına dayanmaktaydı. Üç karakteri de zihni olarak incelediğimizde dış dünya ile iletişimi akıl ilkesi ile kurmaya başladıklarında çocukluktan çıkmaları ve bir toplumsal dizge içerisine girmeleri tesadüf değildir. Nitekim Hayri İrdal de çocukluğunun hürriyetinin, kendisine dayısının hediye ettiği saat ile sarsıldığını ve uzvî ahenginin bozulduğunu söylemesi bu bakımdan önemlidir. Bu saatin alınması ile Hayri İrdal'in, "benim dediği her şey ikinci plana geçer" (Tanpınar, 2008, s. 23). Yani çocukluktan çıkış ile benliğin sahip olduğu unsurlar zihinden ayrılır.

Şimdi de politikadaki hürriyet meselesine gelelim. Hayri İrdal'in yapmış olduğu ironi iki yönlüdür. Birisi kendi toplumsal dizgemizde hürriyet ve Meşrutiyete karşı tutumun eleştirisi iken diğeri de insanın politik dizge tarafından gerçek özgürlüğünün kısıtlanması meselesidir. İlk olarak teorik bölümlerde de ifade ettiğimiz gibi Aydınlanmanın büyük ideallerinden birinin ilerlemecilik ideali olduğunu ve bu idealin akıl ideası çevresinde örgütlenmiş bir politik dizge ile elde edileceğini ortaya koyduklarını söylemeliyiz. Özellikle Montesquieu'nun *Tüze İncelemeleri*, Kant'ın edebi barış rüyası, Hegel'in, tını devlet ve genel ile eş görerek özgürlüğe ulaşacağını iddia ettiği tarih felsefesi, Marx'ın komünist bir toplum ile ilerlemenin son bulup özgürlüğün sağlanacağı önermesi, hepsinin ortak noktası Aydınlanmanın ilerleme ideali altında bireyi düzenlenmesidir. Biz en başından beri Aydınlanmacı davranış biçimleri derken bunu kastediyorduk. Aydınlanmacı davranış biçimleri bireyi çocukluktan çıktıktan sonra toplumsal

dizgenin içerisinde kendi yarattığı hakikatin özgürlüğüne mahkum ediyor ve bireyi genel ile özdeşleştiriyordu. Aydınlanma filozoflarının her biri farklı düşünce dairelerinden hareket etse de hareket noktaları, politik dizgenin düzenini sağlamak için genelin bireye etkisi olur. Adorno'nun, Hegel'in tümele tikel karşısında öncelik verdiğine dair ifadeleri bu politik dizgenin yasaları gibidir.

Hayri İrdal'in politikadaki hürriyetin bir yığın hürriyetsizliğin anahtarı olarak görmesi de politikadaki özgürlüğün bireyi genel tarafından muhasara altına almasını imgelemektedir. Bu şekilde Aydınlanmanın dizgeci, politik ve idealist özgürlük anlayışının oluşturduğu kavram ile çocukluktaki politik hayattan ve genelin etkisinden uzak kavram arasında bir zıtlık oluşturmuş olur. O halde Hegel'de tümel tikele karşı öncelikli konumda ise Hayri İrdal'de tikel, tümel karşısında öncelikli pozisyondadır. Hayri İrdal'in eleştirdiği ve ironize ettiği diğer husus da yerel bir anlama sahiptir. Türk insanı özgürlük kavramına yalnızca politik bir anlam atfettiği için gerçek anlamını anlamaz. Bu da hürriyetin bir kavram olarak içeriğinin sabitleşmesine neden olur. Memlekette her iktidar değişikliği ya da bir devrim hareketi olduğunda Türk aydını ve Türk insanı politikanın sınırları içerisinde gerçekleşen değişimi bireyleri ve halkı özgürlüğe götüreceğine inanırlar. Halbuki her gelen devrimsel süreç iktidar özne tarafından halka kabul etmek zorunda olduğu bir politik dizgeyi dayatır ve genelin etkisini birey üzerinde hissettirir. Bireyin genelin etkisi altına girmediği zaman genellikle çocukluk dönemi olduğu içindir ki Cemal, Mümtaz ve Hayri İrdal'in varlık ile özgürce temasları bu dönemlere dayanır.

Hayri İrdal'in dil vasıtasıyla yüce baba imgesini nasıl ironize ettiğini gördüğümüze göre şimdi de önceki eserlerinde yüce olan psikanalizin yine yüce baba imgesinin ironize edilmesi bağlamında nasıl alaşağı edildiğine bakalım.

İrdal saat sembolleri çevresinde bir metaforlar ağı kurar. İrdal'in çocukluğunda ve mevcut andaki bilincinde en etkili olan saat ailesinin Menhus ve Mübarek ismini verdiği ayaklı duvar saatidir. Bu saat babasına yarım kalan bir camiye tamamlaması vasiyeti üzerine dedesi tarafından verilmiştir. Saati aldıktan sonra babasının başına absürt, komik ve fecii birçok olay gelir ve bu saatten kurtulmak istese de kurtulamaz. En nihayetinde annesi bu saatin yüzünden gelen felaketleri ve saate atfettikleri olay ve durumların nedeninden dolayı cin çarpmış olabileceğini söyler ve adını Mübarek koyar. Babası ise başına gelen felaketlerden dolayı saate Menhus ismini koymaktadır. İşte bu saat, Hayri İrdal'in çocukluğunda başlarını belaya soktuğu ve yaşamak istemedikleri huzursuzlukları yaşattığı için kendisinin düşmanı olduğunu söylediği saattir. Bu

saatin ironik ve sembolik anlamı Dr. Ramiz'in Hayri İrdal üzerinde psikanaliz metot tatbik ederken söyledikleri ile daha açık bir şekilde verilir:

- "Hangi saat?
- Büyük saat işte...
- Mübarek'e mi? Adıyla söylesenize şunu! Bir adı olan şey adıyla anılır, diye beni azarladı. Ben bu hakikati unuttuğuma müteessir, o kendiliğinden bir vecize bulduğundan memnun, tekrar Mübarek'e donduk. Durmadan bir şeyler soruyor, ve ben başıma geleceklere habersiz hatırladıkça anlatıyordum:
- Bir gece hep beraber otururken saat birdenbire çalmağa başladı. Babam son derece öfkeleni.
- "Anladık! diye bağırdı. Sen de biliyorsun ki, param yok. Şimdilik imkansız. Evi zor geçindiriyorum... Eski zaman değil ki. Ne diye sıkıştırırsın beni!"
- Bunu Mübarek'e mi söylemişti?
- Evet. Yani, galiba... Bilmem!
- Öyle olacak... Çok enteresan bir vaka... Son derece tipik ve nadir bir vaka. Size teşekkür ederim, bilhassa teşekkür ederim... Bu hale girdiğim için teşekkür ediyordu.
- Aynen soyluyorsunuz değil mi? Baştan aşağı irade ve dikkat kesilmiş, yüzüme bakıyordu.
- "Muhakkak bir rapor yazacağım kongreye..."
- Bir daha söyleyin bakayım? Aynen tekrarladım.
- Çok mühim ve az görülmüş bir vaka. Adeta tabu olmuş ve etrafında çeşitli kompleksler yaratmış. Mamafih emsali var" (Tanpınar, 2008, s. 102).

Doktor Ramiz'in tipik ve nadir bir vaka olarak belirtmiş olduğu durum Mübarek'in, İrdal'in zihninde tabu olarak kompleksler yaratmasıdır. Nitekim en sonunda İrdal'e baba kompleksi teşhisi koymaktadır (Tanpınar, 2008, s. 112). Baba kompleksi Tanpınar'ın hem hikayelerinde hem de romanlarında sıklıkça işlenmiş bir metafor olduğunu, uygarlık tarihi ile paralel düşündüğümüzde bu kompleksin bireyin genel ile özdeşleştiği ve haz ilkesini olgusalılık ile paranteze alan Aydınlanmacı tin olduğunu biliyoruz. *Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler, Huzur* gibi romanlar, *Abdullah Efendi'nin Rüyalari, Yaz Yağmuru, Evin Sahibi* gibi hikayeler hem bireysel hem de kolektif olarak bizlere bu kompleksin neden olduğu sonuçları açıkça gösterdi. Ama tüm bu eserlerde baba kompleksi bireyin trajik bir dışavurumu olarak işlenmektedir. Ancak Hayri İrdal'de baba kompleksi bireyin trajik dışavurumunu anlatmaktan ziyade önceki eserlerdeki hakikat mefhumunu alaya almanın bir dışavurumudur:

- "Evet! Hastalığınız anlaşıldı, dedi. Sizde tipik bir baba kompleksi var. Babanızı beğenmemişsiniz... Bu o kadar mühim değil. Reşit olmak için belki de en kısa yoldur. Fakat siz daha mühim bir şey yapmışsınız...
- İhtiyarız ellerimi ovuşturduğum. Şakaklarım ter içinde idi:
- Doktor lütfet!..
- Hacet yok! dedi. Hastalığınızı buldum. Zaten hayatınızı dinlerken bulmuştum. Rüyalarınızdan ziyade hayatınızdan belliydi. Fakat bugün daha vuzuhla gördüm. Teşhisimde yanılmama imkan yok. Ben canım ağzımda dinliyordum:
- Neymiş doktor?..
- Mühim bir hastalık... Fakat daha kötüsü de olabilirdi. Merak etmeyin, kolaylıkla önlenecek bir şey... Tipik, fakat zararsız... Tekrar uzaklaştı. Odanın obur ucunda bir iskemleyi adeta siper alır gibi önüne çekti. Onun arkalığınaya dayanarak ilave etti.
- Demin de dedim ya... Siz babanızı beğenmiyorsunuz... Beğenmemişsiniz.
- Aman doktor!..
- Dinleyin , dinleyin... Beğenmedikten sonra kendiniz onun yerine geçeceğiniz yerde, kendinize durmadan baba aramışsınız... Yani reşit olamamışsınız. Hep çocuk kalmışsınız! Öyle değil mi? Yerimden fırladım. Bu fazlanın fazlasıydı. Düpedüz iftiraydı, hainlikti, zalimlikti, beni bir kalemde insanlığın dışına çıkarmaktı" (Tanpınar, 2008, s. 107-108).

Görüldüğü gibi Hayri İrdal'ın baba kompleksine olan bakışı ile trajik karakterin baba kompleksine bakışı arasında bir tezat vardır. Bu tezat Doktor Ramiz'in Hayri İrdal'e baba kompleksi teşhisini koyduğunda Hayri İrdal'ın kendisine yönelttiği tepkinin absürtlüğüdür. Trajik karakterinde yüce ve ciddi bir konu olan ve uygarlık tarihinin bir dönüm noktası olarak kabul edilen baba kompleksi Hayri İrdal'ın dilinde bir komedi malzemesi haline gelmektedir. Bu bakış tüm ciddi şeylerin alaya alındığı, burjuva insanının yerine sıradan insanın ve çoğulculuğun hakim olduğu postmodernizme gidişe içeriksel bir başlangıçtır.

Yüce olan imgenin yıkımı sadece psikanalizde değil, aynı zamanda felsefede de ortaya çıkmaktadır. Tanpınar karakterlerinin neredeyse hepsinde bir varlık vehmi vardır. Bu vehim sadece Tanpınar'ın değil, insanın doğayı ve dış dünyayı algılama çabalarının tarihsel sonucudur. Biz de Tanpınar karakterlerinin varlığa yaklaşım biçimlerini kültür tarihinde insanın dış dünyayı algılayış tarzındaki değişimler olarak yorumladık. Mitten Aydınlanmaya kadar giden süreçteki dış dünyayı algılayış tarzındaki değişimlerin bize izini vermekteydi. Ancak Tanpınar karakterlerinin hepsi romanların sonlarında varlığın, bütünlüğün, insanı bir arada tutmaya çalışmanın, daha doğrusu bütün anlamlandırma çabalarının bir vehim olduğunu ve bu vehimden de kurtuluş olmadığını anlamaktadır. Ancak bu anlayış diğer romanlarda trajik bir boyutta çıkmaktaydı. Söz gelimi Cemal'in varlık algısı ile sıradan insanın varlık algısındaki ayrımların karşılaştırılarak hakikatin çirkin yüzünü gösteren bir paragrafta, düşünmeyi varlığın ön koşulu olarak açıklayan insan tipinin karşısına “düşünüyorum o halde açım” diyen bir insan tipi yerleşmiş durumdaydı. Ancak özellikle Suat'ın ölümünden sonra öznenin ölüm fermanı imzalanır. Bu ferman artık trajik insan tipini sahneden çıkartarak yerine Hayri İrdal şahsında hakikati de varlığı da varlık vehmini de alaya alıp komik ile sanatsal boşalma yapan insan tipine bırakır. Bu bağlamda Hayri İrdal'ın kahvehanedeki insanların konuştukları konulardan bahsettiği paragraf dikkate değerdir:

“Bu kahvede neler konuşulmazdı? Tarih, Bergson felsefesi, Aristo mantığı, Yunan şiiri, psikanaliz, isprizma, alelade dedikodu, çıplak hikaye, korkunç veya meraklı macera, günlük siyasi hadise, birbiriyle sarmaş dolaş, biri oburunu yarıda bırakarak, çok yüklü, beraberinde her rast geldiğini taşıyan bir bahar seli gibi kabarık bu konuşmada beyhude ve şaşırtıcı, akar giderdi. Tabii hiçbirinden tam bahsedilmezdi. Hepsî çok uzun bir uykudan, bir çeşit ölümden sonra hatırlanır gibi bu kahveye gelirdi. Büyük İskender veya Annibal, Kant'ın imperataif'leri, bu sayıklamağa benzer konuşmada sadece günlük hayatı uyuşturmak için icat edilmiş şeylerdi. Zaten en sıhhatli vaka bile söyleniş tarzı için anlatılırdı. Birbirlerini o kadar fazla dinlemişlerdi ki, hepsi anlatılanı aşağı yukarı evvelden bilirdi. Burada konuşma yalnız kendisi için, konuşanların kabiliyetleri içindi ve daha ziyade sevilmiş bir eserin, yahut oyunun tekrarına benzerdi ve sohbet, bir ortaoyunu gibi evvelden tayin edilmiş şartlarla devam ederdi. Hep aynı kelimelerle müdahale edilir, aynı yerlerde gülünür, macera oradakilerden birkaçı arasında geçmişse, alakadarlar aynı yerlerde tamamlayıcı sözü alırlardı. Anlatan, daha yeni tafsilata girerse, söz derhal kesilir, “Bunu yeni uydurdun!” denirdi.

Mamafih bu yeni şekil ve parça gelecek programda aynı dikkatle aranırdı. Bu konuşmalarda tekrar şarttı ve kimseyi yormazdı. Aksine olarak alışık cehresiyle gelmeyen şey yadırganırdı. Bunun dışında, hakikaten yeni bir fikir veya meselesi olanların sözü ilk defalar sadece nezaket ve biraz da teccüssüs yüzünden dinlenirdi ve daima uyanık olan muhit muhayyilesi onu şakaya en çok müsait tarafından yakalayana, yahut kendi seviyesine indirene kadar öyle kalırdı. Bütün ciddi şeyler böyleydi. Bir kere alelade çapkınlığa, Karagöz şakasına, pederasti hikayesine veya ortaoyunu taklidine indirildikten sonra kabul edilirdi. Zaten bu cins ciddi şeylerden bahsedener, hususi bir isim altında tanınırlardı. Onlar Nizam-ı alemcilerdi. Dünyayı düzeltmek zahmetini üstlerine alan bu aristokratların altında daha geniş bir tabakaya “Esafil-i Şark” adı verilmişti. Onlar kültürden, medeniyetten bu kahvedeki müşterek hayata yarayacak kadarını almakla yetinen günlük hazların ve geçim sıkıntısının veya çaresizliklerinin dışında yalnızca komiğin, aksayanın üzerinde zararsızca durmakla yetinenlerdi. Nihayet üçüncü bir tabaka, Şiş Taifesi gelirdi. Şiş, hiçbir inceliği olmayan, şehir hayatına intibak etmemiş, yahut kaba insiyaklarını yenememiş insanlardı. Şiş Taifesinden bir insan kavga edebilirdi, bir Esafil-i Şark veya Nizamcı ancak Şiş’liği tutarsa kavga ederdi. Binaenaleyh, Şiş’lik biraz da iptidailik manasına geliyordu. Ve yalnız bu taife, belki de kalabalık olduğu için yarım Şiş diye kendi içinde de ayrıca sınıflanırdı” (Tanpınar, 2008, s. 128).

Görüldüğü gibi Tanpınar önceki bilincinde hayatının merkezine koymuş olduğu Aydınlanmacı düşünceler, felsefe, tarih, mantık gibi bütün türleri ciddi bir meseleden çıkararak bir ironinin malzemesi haline getirmektedir. Nitekim Kant’ın imperatifleri, Aristo mantığı gibi konuların bir kahvehane içerisinde günlük ve sıradan hayatın vakit geçirme malzemesi olması başlı başına Tanpınar’ın ciddi konuları alaya aldığı göstermektedir. Yüksek kültüre ait olan felsefi görüşler sıradan insanın dilinde ironize edilmektedir.

Nitekim Tanpınar’ın Nizam-ı alemciler, Esâfil-i Şark ve Şiş Taifesi olarak ayırmış olduğu gruplar felsefi dizgenin ironisini yansıtmaktadır. Nizam-ı alemciler isimli grubun vazifesi, dünyayı düzenlemektir. Nizam-ı alemciler dünyayı düzenlemek isteyen Aydınlanmacı tin ve Batı Aydınlanması iken Esâfil -i Şark Batı dünyasının tersine Doğu’nun günlük çıkarla uğraşan gecikmiş çaresizliğini temsil eder.

Öte yandan Şiş taifesi ise insiyaklarından ve iptidailiğinden dolayı mitik bir anlama sahiptir. Tanpınar’ın önceki eserlerine baktığımızda Nizam-ı alemci fikri İhsan’ın, Cemal’in, Mümtaz’ın fikirlerine denk düşmekte iken Şiş taifesi ise mitik anlamından dolayı Cemal ve Mümtaz’ın çocukluk günlerine denk düşer. Esâfil -i Şark ise romanların mekanı olan İstanbul’da yaşayan sıradan, basit ve zor şartlarda bulunan halktır. Tanpınar, her birinin ayrı ayrı hakikat grubunu temsil ettiği bu özneleri *Saatleri Ayarlama Enstitüsünde* tek bir kahvehane içerisinde toplamakta ve önceki eserlerinde sahip olduğu anlamları ironi yöntemi ile feshederek dünyanın tek ilkedden çıkarılmasını tasarlayan bilince rasyonel ya da irrasyonel bir hakikatin bulunmadığı mesajını vermektedir.

3.2.3.2. Hayal-Hakikat Arasında: Aklın Çöküşü

Mitolojik anlatıların egemen olduğu dönemden Aydınlanmaya, Aydınlanmadan 20. yüzyılın ortasına kadar insanoğlu hiçbir şekilde değişmeyen edebi bir gerçeğin ya da hakikatin arayışında olmuştur. İnsanlığın uzun tarihine baktığımız zaman bu arayış insanın kendisini çevreleyen dünyayı ya da genel olarak varlığı bir ya da birkaç cephesiyle açıklama çabası güden ontolojik bir kaygıdan gelmekteydi. İlk tahlilde mitolojik dünya görüşü bu ontolojik kaygıyı kurgusal anlatılar ile gidermeye çalıştı. Mitostan önce ise insanın dilsel kapasitesi dil ile yazı arasındaki zihinsel ilişkiyi henüz kuramadığı için varlık, görme başta olmak üzere çeşitli duyular ile yorumlanmaktaydı. Mitos ile ortak bir ontolojik kaygıdan hareket eden felsefe ise logos ile insan zihnini doğadan kurtarıp tinsel ve akılsal bir şekilde mutlak mutluluğa erdirmeye çalışır ve bu suretle insan kendi kurtuluşunu simgeleyen bir döneme giriş yapar. Özellikle bu husus daha sonra rasyonalistler tarafından inanılmaz bir mutlaklığa doğru evrilecek ve mitos ile ortak ontolojik kaygısı olmasına rağmen hem mitos hem de mitostan önceki duyusal algılamayı baskılama, unutma ve ilksel doğayı yok sayma başlayacaktır.

Bunun temel nedeni de kaotik olan insan zihninin huzurunu sağlama çabasıdır. Çünkü mitosa ait gerçeklik ve hakikat idesi dış dünyanın geçici fenomenlerinden hareket etmektedir. Zihin ise geçici olmayan ebedi bir gerçeklik ilkesi ve hakikati arar. Ebedi ve geçici olmayan ilke ise ilk başta ruh olarak kavramsallaştırılmıştır. Diyalektik düşüncenin ilk dönemlerinde ondan dolayı ruhun ve zihnin ölümsüzlüğü fikri ön plana çıkmış mitolojik ime ait olan duyusal beden, arzu ve haz gerçeklik ve hakikat hiyerarşisinden dışlanmıştı. Mümtaz'ın ve Cemal'in Aydınlanmacı bilincinde arzuların, içgüdülerin ve isteme ilkesinin dışlanma nedeni de Tanpınar'ın söz konusu bilinç evresinde tinsel ve idealist bir dünya kavrayışı içerisinde olmasıdır.

Sokrates ve Platon gibi erken rasyonalist ve idealistlerin bu görüşleri Yeni ve Yakın Çağ'da tinsellik fikrinin sarsılması ile daha radikal bir boyuta gelerek var olan tek gerçekliğin yalnızca akıl ve zihin ile çözümleneceği fikrine götürmüştür. En sonda mutlak gerçekliği akıl ve zihin ile elde edeceğini düşünen bilim akıl ideasını formel bir rasyonalite haline getirerek hakikati bulduğunu zanneder ve hayale, duyguya kapıları tamamen kapatır. Klasizm'in ve Hümanizm'in varoluştaki her türlü geçiciliği ve sakatlığı zihinden atarak idealleştirmesi bunun bir dışavurumudur.

18. ve 19. yüzyıllarda ise modern Aydınlanma, akılı doğrudan bilime bağlar ve deney alanına girmeyen hiçbir kategoriye gerçeklik düzleminde değerlendirmez. Ancak sanayi devrimi, kitleselleşme ve Aydınlanmanın bilim anlayışının radikal boyuta geldiği bu yüzyıllarda özellikle Avrupa'nın büyük şehirlerinde kitlesel hareketler, savaşlar, nüfus artışının kentlerde çıkardığı sorunlar, genelin çıkarına tabi kılınan bireylerin umutsuzluğu Aydınlanmanın formel akıl ideasının sorgulanmasına sebep olur.

Romantizm ve Realizmin peş peşe gelmesi, büyük şehirlerdeki tümel olarak analitik akıl ile tikel olarak bireyin hesaplaşmasının dışavurumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan Freud, Nietzsche, Bergson ve Schopenhauer gibi bireyci filozofların bu yüzyıllarda ortaya çıkması tesadüf değildir.

Freud var olan tek şey akıl ilkesi ve her şeyi şuur hayatından başlatarak geriye kalan imleri paranteze alan Aydınlanmacı bakış açısının karşısına, insanın kendi zihninin bile bir tek gerçekliğe hitap etmediğini ve yaptığı eylemlerin bile paranteze alınan arkaik arzuların kaynaklandığını gösterir. Nietzsche ise yüzyıllardan beri tek formel idea olarak belirlenen akıl ideasının karşısına, imgenin geri dönüşünü ifade eden Zerdüş'tü, Bergson ise sezgiyi varlık alanına davet eder. Diğerlerinden daha pesimist olan Schopenhauer ise varlıkta bir güç savaşının olduğunu ve evren ile gerçekliği sadece zihni tasarımlarla algılamamanın hatalı olduğunu ifade eder.

Bu filozofların görüşleri ile birlikte pozitivist, deneysel, analitik akla olan güven tamamen sarsılır ve aklın yanına, duygu, bilinçdışı, arzu yeniden ikame edilmeye çalışılır. Sanat katında sembolik sanat görüşleri bunların dışavurumu olarak ortaya çıkar. Ancak 20. yüzyılda hem sosyal ve siyasi alanda yaşanan olumsuz gelişmeler hem de dil bilimi, psikoloji, antropoloji gibi alanlarda yaşanan gelişmeler problemleri başlangıç noktasına kadar götürür. Yani varlıkta neyin gerçek olduğuna dair yapılan yorumlar onları ne akla ne duyuya ne arzuya götürmektedir. Onlar sorunların kaynağının bizatihi varlığın ve gerçekliğin kendisi olduğunu düşünmektedirler.

Ondan dolayı daha önce de bahsettiğimiz post yapısal dil kuramcılarının Derrida hedefine Batı metafiziğinin temelini oluşturan mevcudiyet felsefesini koyar ve varlıkta rasyonel ya da irrasyonel bir gerçekliğin olmadığını dil, bilinç ve anlam ilişkisi ekseninde açıklar. Öte yandan post yapısal psikanaliz kuramcılarının Lacan'ın görüşleri de temelini Freud'un kuramından almış olsa da Freud gibi bilincin huzura ulaşacağı bir sığınak olarak bilinçdışını putlaştırmak yerine bilinçdışının ontoloji öncesi olduğundan bahsederek varlıkta aranan rasyonel ya da

irrasyonel bir gerçekliğin ötesini kurgular hatta bu düşünce bir gerçeklik ve varlık metafiziği aramanın beyhude olduğunu imgeler. Nitekim Adorno da artık en ufak bir bilgi kırıntısına ulaşabilmenin bile Sisyphos emeği gerektirdiğini söylemektedir. Çünkü aydınlanmış dünya artık hakikatin yalan yalanın da hakikat gibi görüldüğü gibi bir dönemeçtedir (2005, s. 111). Bunun nedeni de aklın doğru ve yalan arasında bir ayırım yapma yeteneğini kaybetmiş olmasıdır. Horkheimer, Aydınlanma filozoflarının akli nesnel içeriğinden soyutladıklarını ve öznelştirdiklerini söylerler. Akıl nesnel hüviyetinden soyutlandığı için de yalan ve doğru arasında yapacağı ayırım her öznel aklın kendi mutlak doğrusu etkisi altında şekillenecektir. Yani her akıl sahibi varlık kendisine ait hakikat kümesini doğru kabul edeceği için herkese göre hakikat ya da yalan farklı olacaktır. Bu da aydınlanmış dünyada Adorno'nun dediği gibi bir bilgi kırıntısına bile sahip olmanın zor olmasını sağlayacaktır. Adorno ve Horkheimer bu durumun öznel idealizm ile birlikte kaba kuvvet iktidarlarına zemin hazırladığını söylemektedir ve 19. yüzyıllarda faşist iktidarların kaynağını aklın bu şekilde çöküşüne bağlamaktadırlar.

Bu da bize gösteriyor ki ilk felsefi dizgeden Aydınlanmaya kadar düşüncenin, bilinci tinsel ve akılsal bir şekilde mutlak mutluluğa ulaştırma ve ilerleme ideali karşısına dönmüş ve kaba kuvvet iktidarları ile sağlanması hedeflenen mutlak mutluluk önlenemez bir regresyona girmiştir. Adorno ve Horkheimer (2014) bu durumu da aklın kaçmak istediği mitolojinin kendisine dönüşmesi olarak açıklamaktadır.

Hakikatin yalan, yalanın hakikat olduğu, aklın kaçmak istediği mitolojiye dönüştüğü, dış dünya da iç dünyada rasyonel ya da irrasyonel bir gerçekliğin bulunmadığı bu atmosferin sanat ve kültür katında dışavurumu ise varlığın ve gerçekliğin yapısından dolayı sistematik bir bilgiye ulaşmanın imkansızlığı üzerinde duran postmodernizmdir.

Tanpınar'ın sanatına döndüğümüzde *Huzur ve Sahnenin Dışındakiler* romanlarının sonunda insanın gerçeklik ve varlık karşısında negatif bir sorgulamaya giriştiğini görmekteydik. Çünkü “kendisini formel rasyonalite olarak gerçekleştiren akıl ideası, özsel muhtevasını bastırıp sadece tahakküme hizmet edecek bir dönüşüm yaşayarak, irrasyonelitenin haklılaştırılmasını üstlenmiştir” (Çiğdem, 1997, s. 161). Suat'ın, Mümtaz'ın kullanmış olduğu dilden nefret etmesinin, İhsan'ın bulunduğu ortamdaki öğrenmesinin temel nedeni de aslında budur. Şahin'in, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün, Suat'ın diliyle devam ettiğini söylemesi de bu bakımdan dikkate değer bir nitelik kazanır. Özellikle İhsan'ın, laflarını tecrit ederek, varacağı noktayı bilerek, şuurla, adeta bir sentetik ilaç hazırlar gibi konuşması kendisini formel bir rasyonalite

olarak gerçekleştiren akıl ideasının kendisidir. En nihayetinde de bu akıl ideası tahakküme hizmet edecek bir dönüşüm yaşar. Romanın sonlarında insanın insana olan kızgınlığı, kavgası, düşmanlığı ve en nihayetinde ölüm ve savaş temaları irrasyonelitenin haklılaştırılmasını üstlendiğini göstermektedir. Suat'ın ölümü de bunun resmi bir fermanı olarak irrasyonelitenin uğrağında bir dil inşasına zemin hazırlar.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ne geçtiğimizde de romanın ironik boyutunun bu dilin bir inşası olduğunu söylemiştik. Hayri İrdal'ın kendisini çevreleyen dünya ve sosyal çevresi ile ilişkilerine geçtiğimiz zaman ise ne İhsan'ın formel bir rasyonalite olarak akıl ideasını ne de Suat'ın irrasyoneliteyi haklılaştırmasını görürüz. Hayri İrdal, hayal ve hakikat arasında sürekli mekik dokur. Nuri Efendi öldükten sonra onun felsefi dünyası yerini Seyit Lütfullah'ın irrasyonel mektebine bırakır. Daha sonra Halit Ayarcı ile hakikate tekrar ayak bastığında bütün değerlerin yıkımını temsil eden enstitünün ilgasında varlık hakkındaki gerçeklik yorumlarını tümünden sarsar. İlk olarak Nuri Efendi'nin ölümünden sonraki irrasyonelle gidişin izlerine gösterelim. Bu bağlamda aşağıdaki cümleleri vermemiz gerekir:

“Her şey fakir, eski, biçare ve hasisti. Fakat ben Seyit Lütfullah'ın mektebinden geldiğim için bütün bu fakir ve biçare şeyler sırf yalan olduğu için kendiliğinden bana güzel görünüyordu. İlk giydiğim, Üçüncü Napolyon devri asilzadesinin pantolonu uç yerinden yırtıktı. Aşık olduğum kadın, daha iyisi kontes, ferah ferah annemi doğurmuş olabilirdi, fakat ne ehemmiyeti vardı? Mesele o anda adımın Hayri olmaması, gerçeğin dışında bulunmamda idi. Bu tek manasıyla kaçıştı. Yalanın sihirli çizgisi içinde idim ve bu bana yetiyordu. Neler oynamıyorduk? Repertuvarımızda her türlü şaheser vardı. Hiçbir Don Kişot bizim kadar cesaretle ve iç rahatı ile yel değirmenlerine hücum etmemiştir. Yazık ki üçüncü ayında tiyatromuzda sıkı bir tensikat başladı. Ben kadro haricinde kaldım. Bu sefer Kadıköy'ündeki bir kumpanyaya girdim. Kuş Dili'nde küçük bir salaşta oyunlarımız başladı. Vakıa kazancım mühim bir şey değildi. Yol parasını güç çıkarıyordum. Fakat bu sefer kumpanya yeni ve şöhretsiz olduğu için kadınlar gençti ve ben hepsine, istisnasız, aşkıtm” (Tanpınar, 2008, s. 73-74).

Hayri İrdal'ın 1913 yılında tiyatrodan canlandırdığı rolleri anlattığı bu tasvir, Nuri Efendi'den Seyit Lütfullah'ın bilincine geçtiğini göstermektedir. Bu geçişi görmek için Nuri Efendi'nin, “saatin kendisi mekan, yürüyüşü zaman, ayarı insandır... Bu da gösterir ki, zaman ve mekân insanla mevcuttur” sözünden bahsetmek gerekir. (Tanpınar, 2008, s. 31) . Nuri Efendi'nin bu cümlelerle ifade etmek istediği gerçek dışı dünyanın ve zamanın anlamlandırma sürecinin insandan ayrı düşünülemediği gerçeğidir. Yani Nuri Efendi zamanın ve mekanın bir özne vasıtasıyla var olabileceğini düşünür. Ancak romanın ilerleyen bölümlerinde, hatta Nuri Efendi öldükten sonra öznenin, bilincin kör noktalarını gördüğünü ve kaypaklaştığını görüyoruz. Hayri İrdal'ın tiyatrodan canlandırma yaparken girmiş olduğu kimlikler de öznenin sabit bir noktada kalmayışını sürekli şekil değiştirdiğini göstermektedir. Bu, Seyit Lütfullah ile girmiş olduğu yalanın sihirli çizgisi ve irrasyoneliteye gidişin bir uğrağıdır. Nuri Efendi'nin bilincinde

zamandan ve mekandan ayrı düşünülme- yen özne Seyit Lütfullah'ın mektebinde hem başka kimliklere girerek göreceli olur hem de göreceliğin kendisinin bile yalan çizgisinde yüzmesinden dolayı zamanın ve mekanın dışına çıkar.

Zamanın ve mekanın dışına çıkaran bir diğer karakter, hakikat denen duvarı büyü, simya ile delmeye çalışan Seyit Lütfullah'ın tersine modern kimya ile delmeye çalışan Aristidî Efendidir. Hayri İrdal her ikisi için de “imkan denen şey için bir sınır yoktur ve eşya, madde ve insanın ötesinde her şeyin mümkün olduğu alemlerinin olduğunu” söyler (Tanpınar, 2008, s. 42). İrdal'in, Nuri Efendi'nin ölümünden sonra dostluğunu kurduğu bu kişileri tarifinden anladığımız kadarıyla hayal ve hakikat arasında boşlukta yüzen bir özne anlayışının olduğunu görürüz. Bunu öznenin bulunduğu durumdan bir kaçış olarak gören İrdal de ireel bir dünyanın içerisinde Seyit Lütfullah, Aristidî Efendi, Abdüsselam Bey ile birlikte kendi inandıkları yalannın peşine düşerek bir define arayışına girişir. Kayser Andronikos'un hazinesi olarak isim verdikleri bu defineye ulaşabilmek, Seyit Lütfullah için hazlar aleminde kendisini bekleyen Aselban adlı sevgiliye ulaşmanın bir anahtarıdır. Seyit Lütfullah için hazine bir araç, hazlar aleminde bekleyen sevgilisi ise bir amaçtır. Bu amaca yani hakikat olarak belirlediği şeye ulaşabilmek için Seyit Lütfullah akli ortadan kaldırmaktan başka çarenin olmadığını söylemektedir. Adorno'nun dediği gibi yalan hakikat, hakikat de yalan olmuştur.

O halde Seyit Lütfullah ve ona bağlı bilinçlerin tahliline geçtiğimizde elimizde veri olarak en önemli unsurlar yalan, hakikat, akıl ve haz terimleridir. Bu terimler hem genel hem de özel olarak incelenebilir. Özel olarak baktığımızda Seyit Lütfullah'ın mutaassıp kişiliği ile dünyanın ötesinde bir hazlar alemi kurması arasında bir bağlantı görürüz. Teoloji dünyayı geçici bir yer olarak gördüğü için haz ve duyu ile ilişkili kategorileri, insanı hem eylem hem etik açısından kötü yola sürükleyeceği gerekçesi ile yasaklamış ve ancak zihin öte dünyaya gittikten sonra bu kategorilere erişebileceği vaat edilmiştir. Seyit Lütfullah da kendisine bir hazlar alemi kurmaktadır. Bu hazlar aleminde Aselban adlı sevgilisi de dünyada teolojinin yasaklamış olduğu haz kategorilerine denk gelmektedir. Hayri İrdal de Seyit Lütfullah için, “hayatta hep'i elde etmek için hiç'in kısır çölünde yaşamayı tercih etmişti” diye söyler (Tanpınar, 2008, s. 49). Hayatta hep'i yaşamak dediği terim aslında öte dünyada her zaman haz ile yaşamak için kendisini bu dünyada bastırarak ve dünyadan el ayak çekmektir. Tanpınar bu şekilde mutaassıp düşüncenin dünyadan el ayak çeken davranış biçimini ironize etmektedir.

Meseleye genel olarak baktığımızda ise Seyit Lütfullah'ın hakikate erişmek için akli ortadan kaldırmak sözü önemlidir. Seyit Lütfullah için hakikat Aselban olduğuna göre akli ortadan kaldırarak hakikate erişmek yani hazlar alemine ulaşmak aslında Aydınlanmacı davranış biçimlerinin etik ile dünya nimetlerinden ve haz kategorilerinden vazgeçmesinin bir ironisidir.

Nitekim yalan ve hakikat arasında döşenen mekik de aslında bilinçdışının hazlar alemine ulaşmak için hakikat denilen duvardan delikler bulup sızmaya çalışmasıdır. Bu düşünce biçiminin bir başka ironisi de Hayri İrdal'in halasının ölüp tekrardan dirilmesi hakkında söylediklerinde görürüz. Hayri İrdal'in halası, maddi olarak durumu iyi olmasına rağmen ne kendisi için ne de bir başkası için imkanlarını kullanmayan birisi olarak ortaya çıkmaktadır:

“Halam, babamın yeryüzünde tek akrabası idi. Belki de bu yüzden birbirlerine huy, mizaç, hatta sıhhat itibariyle taban tabana zıt idiler. Babam kanlı canlı, taş yese okutur cinsten bir adamdı. Müthiş bir yaşamak, harcamak iştihası vardı. Kainat onun için harman gibi satıp savrulacak bir şeydi, yahut da etrafı böyle hükmediyordu. Halam ise zayıf, çocukluğundan hastalıklı, kindar, içine kapanıktı. Babam çok dindar olduğu halde neşeli, saza, söze meraklı idi. Halam neşesiz, somurtkan, son derecede sofu, kibirli, alıngan, nefesine hakiki bir düşman muamelesi yapmaktan hoşlanan bir kadıncağızı. Bu iki ayrı insan yalnız bir noktada birleşirlerdi. İkisi de sıkıntı içinde yaşarlardı. Daima hayalperest, olmayacak ümitler içinde yaşayan babam parasızlığı yüzünden sıkıntıda idi. Rahmetli kocası Süpürgeciler Kâhyasının oğlundan, Etyemez'deki konaktan başka birkaç han, hamam ve bir iki sarrafta işletilen para, bir yığın eshama konan halam ise hasisliği yüzünden yarı aç, yarı tok, kıt kanaat bir hayat geçiriyordu. Hatta parası yerler korkusuyla tekrar evlenmeğe bile cesaret edememiş, on altı odalı koca konakta yarı deli bir ahretlik ve kendisi kadar sofu, hasis, üstelik de dedikoducu ihtiyar bir kalfa ile yalnız başına bir baykuş gibi yaşamıştı” (Tanpınar, 2008, s. 60).

Tasvirde anlaşıldığı kadarıyla Hayri İrdal'in halası ile babası arasındaki fark birisinin maddi dünyayla bağının fazla olmasına rağmen ulaşamaması, diğersinin ise maddi bolluk içinde olmasına rağmen hem kendisine hem de çevresine bunu yansıtmamasıdır. Ancak halanın aynı gün içinde ölüp tam gömülecekken tekrar dirilmesinin mizahi gerçekliğinin altında onun dirildikten sonra geçirdiği karakter değişimi yer almaktadır. Halanın yeniden dirildikten sonra geçirdiği değişim üç noktada toplanmaktadır (Tanpınar, 2008, s. 67). Bunlardan birisi halası vücudunu eskisi gibi hor görmez ve kusurlarından dolayı mahkum etmez. Bilakis o dünyanın tek dayanağı olduğu için onun kadrini bilmektedir. Diğer bir değişim ise şimdiye kadar ilişkide olmadığı maddi dünyayı servetini tüketene kadar bırakmamak isteğidir. Diğer bir değişim de ölümden sonra yaşadığı korkudan dolayı sakatlığını yenmesi ve eskisinden daha sıhhatli olmasıdır.

Görüldüğü gibi Tanpınar, halanın ölümü ve dirilmesi arasındaki değişimi mizahi ve ironik bir dille anlatmaktadır. Bu dilin alt metninde ise mevcudiyet metafiziğinin zihni hakikat olarak mutlaklaştırdığı zihin ve beden düalizminin ironisi vardır. Hala dirildikten sonra şimdiye kadar dikkate almadığı beden kategorisinin dünyanın tek dayanağı olduğunu bilmektedir. Bu şekilde

özne daha önce geçici olarak bakarak değersiz olduğunu düşündüğü bedeninin en azından dünya içerisinde kendisinden ayrı olmadığını anlamaktadır. Maddi dünya ile ilişki ve servetini kullanma ya da kullanmama da aslında haz ilkesi ve beden ile aynı kategoridedir. Çünkü yüksek servet ile alabileceğin tüketim nesnelere temel yaşam ihtiyaçlarını karşılamanın ötesinde kişinin duyusunu tatmin edecek fetişistik nesnelere yönelmektedir. Ancak Protestanlığın ve Kapitalizmin çalışma etiği, çalışma ve işin kendisini fetişistik hale getirmiştir. Nitekim Marcuse, Freud'un üzerine yapmış olduğu felsefi incelemede, "çalışmanın istekleri bastırdığını" ortaya koyar (1998, s. 71-87).

Bu hakikatte doğru bir iddiadır. Çünkü insan çalışma sistemi içerisine girdiği zaman kendi duyuusal ihtiyaçlarını bile tatmin edecek bir zaman bulamaz. O halde çalışmanın karşılığında kazandığı nesnelere harcamak için yeteri kadar vakit bile bulamayan birey sistemin sadece fetişistik bir ürünü haline gelmektedir. Halanın ölmeden önce bedenini hor görmesi, maddi dünyadan uzak kurması ve öldükten sonra tam tersi bir şekilde kazandığı her şeyi arkasına bakmadan harcamaya başlaması da bizlere modern çalışma sisteminin ve bedeninin bilinçte hor görülmesinin bir ironik metnini sunmaktadır.

Buraya kadar görüyoruz ki Hayri İrdal'in hayatını merkeze alan roman, merkezden çevreye doğru genişler. Hayri İrdal'in çevresinde yer alan her şahıs birden çok sembolik görüşü ve hakikat anlayışını taşır. Söz gelimi halanın dünyaya bakış tarzı haz ilkesini ve bedeni paranteze alan tinsel bir bakış açısıdır. Tanpınar da halanın ölüp dirilmesi sırasındaki mizah ve komedi ile haz ilkesini paranteze alan bu bakış açısının ironisini yapmış olur. Tanpınar'ın genişleyen çevresinde her hakikat kümesinin bu şekilde ironisinin yapılması en nihayetinde önceki romanlarında peşinde koşup bulamadığı anlamı daha çok genişletir ve bir anlamsızlığa doğru giderek birey üzerinde bir baskı oluşturur.

Tanpınar'ın diğer romanlarında bireyin üzerinde artan baskı trajik bir atmosfer ve sona göre şekillenirken bu romanda bireyin üzerinde baskı arttıkça mizahın şiddeti de artar. Örneğin Hayri İrdal, Aristidî efendinin ölümü ile altın arama işinin bittiği ve Seyit Lütfullah'ın kendisini Mehdi ilan etmesi gibi absürt olaylardan sonra Birinci Dünya savaşı ile birlikte ilk defa ayağının toprağa bastığını söylemektedir:

"Terhis olup da İstanbul'a donduğum zaman şehri, insanlarını değişmiş buldum. Her şey fakir, biçare ve alt üsttü. Babam harp içinde olmuştu. Üvey anam evde tek başına yaşıyordu. Kapıdan girer girmez bu dört yılın beyhude geçtiğini daha ilk anda anladım. Evde hiçbir şey değişmemişti. Sofanın ve odaların kapısında daha yırtık, daha renkleri atmış, fakat dışarıya karşı yine eskisi kadar kapalı aynı

perdeler sarkıyor, duvarlarda aynı levhalar asılı duruyordu. Sofadaki eski hasırın son parçası her adımda dağılmağa hazır, etrafı küf, rutubet kokusu ile dolduruyor, Mübarek daha tozlu, Kafkas çöllerinde hastalanmış bir çöl devesi gibi bitkin, kendi kösesinde hiçbir nizama girmeyen bir zamanı sayıklıyordu. Daha ilk adımı atar atmaz, gerçekten baba evine, çocukluğuma, ilk gençliğime, ne dersiniz deyiniz, donduğumu anladım. Halbuki ben bu dört seneden neler beklemiştim? Şimdi ise içimde aynı hayat isteksizliği, her şeyi aynı umursamamak vardı” (Tanpınar, 2008, s. 77).

Tanpınar’ın ayağını toprağa bastığını söylediği savaş metaforu, Seyit Lütfullah, Aristidî gibi rasyonalite ile bağı kopuk dolayımardan hayatın gerçek ve acı yüzünü gösteren dolayımara temasını gösterir. Tanpınar önceki romanlarına baktığımızda da savaş metaforunun varoluşun bir cephesini kapatan bilincin acı realite ile karşılaşması olarak görmekteyiz. Özellikle *Huzur* romanında 2. Dünya savaşı, insanın dış dünyaya bakış tarzının bir sonucu olarak ortaya çıkar ve asırlarca bastırılan kaba kudret denilen içgüdüsel yaşam uyanır. Ancak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde Hayri İrdal’in toprağa ayak basması ireel bir alemden reel bir aleme geçişi ifade etmektedir. Zaten Tanpınar bu romanda sürekli irrel ve reel arasında mekik dokuyarak ortada mutlak hakikate ulaşılmayacağını anlatmaya çalışır. Daha doğrusu mutlak hakikat anlayışının ironisini yapar.

Şimdi de terhis olduktan sonra Hayri İrdal’in durumundan bahsedelim. Paragrafta dikkatimizi çeken 3 şey vardır. Bunlardan bir tanesi İstanbul’un değişimi, ikincisi babanın ölümü, üçüncüsü ise Mübarek’in durumudur.

Bu üç sembol arasında belirgin bir ortaklık vardır. İstanbul diğer romanlarda da anlattığımız gibi insanın dil alanına geçişi temsil eden gerçeklik ilkesidir. Babanın ölümündeki babanın da kitle toplumundaki antropolojik yapısından dolayı gerçeklik ilkesinin alanına tekabül ettiğini biliyoruz. Mübarek’e baktığımızda ise onun Doktor Ramiz tarafından baba kompleksi ile ilişkilendirildiğini söylemiştik. O halde hem İstanbul hem baba hem de Mübarek metaforlarını bir arada düşündüğümüzde üç metaforun da Hayri İrdal’in süperegosunu temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Nitekim anlattığımız üç metaforun ortak bir imajla verilmesi söylediğimiz doğrular niteliktedir. İstanbul şehri, fakir, çaresiz ve altüst olmuş vaziyette iken baba ise ölmüştür. Hayri İrdal eve döndüğünde ise Mübarek’in de bir çöl devesi gibi bitkin olduğunu söyler (Tanpınar, 2008, s. 77). O halde bu metaforları Hayri İrdal’in süperegosu olduğunu düşünürsek üç metaforun da bir çöküş imajı ile verilmesi süperegonun çöküşünü anlatmaktadır. Tanpınar’da süperegonun sadece bireysel değil, genel bir anlama sahip olduğunu biliyoruz. Başka eserlerinde üst kat kiracısı olarak bilinci sürekli rahatsız eden süperego Aydınlanmacı tinin temsil ettiği ve uygarlığın fallik ilerleyişinin öznesi olan olgusalığa karşılık gelmektedir. O halde süperegonun bu şekilde çöküş

içerisinde olduğunu söylemesi aslında olgusallığın sonunu işaret eden bir ironi olarak karşımıza çıkmaktadır. İroni dememdeki neden de Tanpınar'ın normalde 1. Dünya Savaşı ile birlikte ayağının toprağa bastığını söylemesidir. Ancak terhisten sonraki atmosferinden anlıyoruz ki birinci dünya savaşı ile birlikte kolektifi bir arada tutan süperego ve olgusallık çökmektedir. Nitekim Tanpınar, “insanoğlunun esas vasfı akıldır. Onun sayesinde diğer hayvanlardan ayrılır. Beylik sözüyle, hayata hükmeder. Fakat kendi hayatlarına teker teker bakarsanız bu yapıcı unsurun zerre kadar müdahalesini göremezsiniz. Bütün telakkileri, hususi bağlanışları hep bu aklın varlığını yalanlar” diye söyler (Tanpınar, 2008, s. 80).

Bu durum da bizlere Hayri İrdal'in, Seyit Lütfullah ve Aristidî gibi hakikat dışı bir dünyaya içkin karakterlerin bulunduğu evrenden çıkıp savaşa tekrardan hakikate ayak basmasının ve hayal ile hakikat arasında mekik dokuyarak bir ironi yaptığını ve aslında mizahın şiddetini arttırdığını göstermektedir. Çünkü savaştan sonra süperegonun çökmesi ve insanı diğer varlıklardan ayıran şeyin akıl olduğunu söyleyen Aydınlanmacı önermenin ironik biçimde eleştirilmesi olgusallığın hakim olduğu reel dünyadan uzak olduğunu göstermektedir.

Nitekim Hayri İrdal terhisten sonra Abdüsselam Bey'in yetiştirmesi olan Emine ile evlenir. Hayri İrdal, Emine ile ilişkisinde, her şey bol, rahat ve emniyetli olsa da Abdüsselam Bey ile aynı evde yaşadıklarından dolayı yalnız olmadıklarını söyler ve kızları Zehra'nın doğuşu ile ilgili şu cümleleri ifade eder:

“Zehra'nın doğuşu, Abdüsselam Beyin hısım akrabası tarafından unutulmuş olmasından duyduğu ıstırapları birdenbire hafifletti. Çocukların odasından evin en mükellef beşiği çıkarıldı. Takribi Ahmet Efendi ailesinin son torunu ilk uykularını gümüş zırhlı ve sedef kakmalı, bir dekovil kadar büyük, ağır ve ceviz oymalı bir beşikte uyudu. Tabii Abdüsselam Bey daha ilk günden itibaren başının ucundan ayrılmadı. Konağın eski adeti üzerine çocuğa benim yerime o ad verdi. Ve yanlışlıkla benim annemin adı olan Zahide adını vereceği yerde kendi annesinin adı olan Zehra'yı verdi. İşte, birbirinin peşini bırakmamış felaketler dizisi bu manasız yanlışlıklarla başladı. İhtiyar adam evvela bu yanlışlığa bizim kadar güldü, sonra müteessir oldu, kendini ithama başladı. Sonuna doğru bu teessür hakiki bir vicdan azabı haline girdi. Kendisini adeta çocuğumuzu bizden çalmış sanıyordu. Bu iş için muhakkak ahrette kendisine hesap sorulacaktı. Diğer taraftan da bu ad benzerliği yüzünden “valide” diye çağırmağa başladığı Zehra'ya bir kat daha bağlandı. Çocuğun istikbalini düşünmeğe başladı. Ve mevcut servetini kızına bağışlayan vasiyetnamelerle evin içi doldu. Günde kaç vasiyetname yazardı? Burasını Allah bilir. Son üç sene içinde evin her tarafı, halı, kilim, yastık altları, masa gözleri, çekmeceler, onun vasiyetnameleriyle doldu. Biz Emine ile her gün birkaç tanesini yırttığımız halde yine ölümünden sonra kucak dolusu vasiyetname çıkmıştı. Hemen hepsinde biçare ihtiyar “servet-i mevcudesini” “validesi Zehra Hanıma” terk ettiğini soyluyor ve bizim onun tahsil ve terbiyesine son derecede dikkat etmemizi şiddetle istiyordu” (Tanpınar, 2008, s. 87).

Bu paragraftan anlıyoruz ki Abdüsselam Bey'in etkisi altında olan ilişki absürtlükler üzerine kurulmuştur. “Absürt, kavramların ve olguların ontolojik açmazlarına gönderme yapan ve bunu gülünçleştirerek ortaya koyan bir durumdur” (Fırat, 2019, s. 430). *Saatleri Ayarlama*

Enstitüsü'nde ise absürt genellikle parça parça değil, romanın bütününde oluşan dil üslubu bağlamında önem kazanır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki ontolojik açmaz aslında dilin kendisi ve Tanpınar'ın bu romandan önceki dilsel inşasıdır. Yani Abdüsselam Bey'in torununa yanlışlıkla kendi annesinin ismini vermesi, torununu annesi zannedip mirasını ona bağışlaması ve ona annesine bakar gibi bakarak çevresinde oluşturduğu absürtlükler dilin kendisinin gülünçleştirilmesidir. Dil dünya ve evrendeki bütün varlıkların bir göstergesi olduğuna göre dilin kendisinin gülünçleştirilmesi varlık ile açılmış olan gediğin bir ifadesi olarak mevcudiyet felsefelerini hedef almaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden önceki yazın hayatına baktığımızda bütün öznelinin gerek dil inşasında gerek içeriksel olarak bir varlık felsefesinin vehminin kurbanı olduğu gördük. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ise Aydınlanma ile zirveye ulaşan varlık vehminin kendi yaratmış olduğu gerçeklik mekanizması olan dil ile yıkıma girdiğini görmekteyiz. Bu bağlamda Abdüsselam Bey'in, Seyit Lütfullah'ın, Aristidî Efendi'nin absürtlükler ile dolu yaşamı hakikatte varlığın, gerçekliğin ve yüksek idealizme ait bütün unsurlara yönelik bir istihzadır.

Hayri İrdal'in bütün bu irrasyonel mekanizmalardan çıkışı ve tekrar hakikate doğru bir mekik dokuması Halit Ayarcı ile tanışmasından sonra olmaktadır. Halit Ayarcı ve Nuri Efendi hakikate temas bakımından Hayri İrdal'in bilincinde ortak bir vazife görmektedir. Nitekim Hayri İrdal, Nuri Efendi ve Halit Ayarcı için, "aynı fikirlere sahip bu insanlar zihnimde ayrılmamak suretiyle bende birleştiler" diye söyler (Tanpınar, 2008, s. 34). Hayri İrdal, insan ruhunun asilliğini, insanın kudretinin her şeyi yapabileceğini ve bireyin kimlik olarak önemini ilk defa Halit Ayarcı'dan öğrenir. Halit Ayarcı ile tanışmadan önce ise o zamana kadar tanıdığı bütün insanların taşımış olduğu maskeler olduğunu ve onların rüyalarının içinde yaşamış olduğunu söyler (Tanpınar, 2008, s. 51-52).

"Ben yıllarca bu adamların arasında, onların rüyaları içinde yaşadım. Zaman zaman onların kılıklarına girdim, mizaçlarını benimsedim. Hiç farkında olmadan bazen Nuri Efendi, bazen Lütfullah veya Abdüsselam Bey oldum. Onlar benim örneklerim, farkında olmadan yüzümde bulduğum maskelerimdi. Zaman zaman insanların arasına onlardan birisini benimseyerek çıktım. Hala bile bazen aynaya baktığım zaman, kendi cehremde onlardan birini tanır gibi oluyorum" (Tanpınar, 2008, s. 51-52).

Bir başkasının maskesini takma ve o kişilerin rüyasında yaşamak ve onların kimliklerini benimsemek öznenin ötekinin etkisiyle bireyliğini yadsıdığını göstermektedir. Bu durum Modern Aydınlanma ve kitle kültürünün bireyin öteki ile özdeşleşip bireyliğini yadsımasını bizlere hatırlatır. Hayri İrdal'in Halit Ayarcı ile tanıştıktan sonra kendisine ilk defa bir birey olarak yaklaştığını söylemesi ilk bakışta maskelerini çıkardığı gibi düşünülebilir. Ancak Tanpınar'ın buradaki maksadı da bir ironidir. Bunu açıklamak için şu paragrafı vermek gerekir:

“(…)Halit Bey hem onu dinliyor, hem kendi kendine, “Elime bir para geçerse muhakkak uğrar alırım, yerini biliyorum, amma ne işime yarar?” der gibi bir tavırla beni seyrediyordu. Halit Bey ameliyesini insanlar üzerinde, ve insanlarla yapan cinstendi. Onun için bakışları insanı taciz etmiyordu. Sadece eşya seviyesine indiriyordu” (Tanpınar, 2008, s. 186)

Görüldüğü gibi Halit Ayarcı'nın insanlara bir birey olarak değer vermesi ile insanları bakışları ile eşya seviyesine indirgemesi arasında bir ironi vardır. Çünkü bir insanın başka insanların maskesini taşıması ile ötekinin bireye eşya seviyesinde bakışı arasında teknik olarak bir fark yoktur. Dolayısıyla başka maskeler ile dolaştığında nasıl maskeler birey olmasını engelliyorsa Halit Ayarcı'nın karşısındakini eşya seviyesine indiren bakışları da birey olmasını engellemektedir. Bireyciliğin ironisi Hayri İrdal'in Halit Ayarcı ile gittiği bir saatçinin İrdal'e bakışında ve aynı gün içerisinde çevrenin Hayri İrdal'e bakışında da ortaya çıkmaktadır:

“Saatçiyan Efendi gözlerini ayakkabılarımdan ayırdı, daha doğrusu bu ayakkabıların tek başına oraya gelmediklerini, bir sahipleri bulunması lazım geldiğini, o biçarenin de bir başı ve bu başta da bir çevrenin mevcut olabileceğini düşündü” (Tanpınar, 2008, s. 193-194).

“Hulasa, rakıyı da, Büyükdere'yi de tanıyordum. İkisinin de bende bir yığın hatırası vardı. İkisinin yan yana gelmeleri de pek mümkündü. Elbette Büyükdere'de rakı içenler vardı. Fakat ben bu işe nereden gitmişim? İşte değişiklik burada idi. Ben, rakı ve Büyükdere... Hayır olmadı. Büyükdere, rakı ve ben... Ne şikle soksam, bu iki saat evvel aklımın alacağı şey değildi. Üstelik buradaki ben, bugün dört defa “beyefendi” olmuşum. Hayri Bey, Hayri Efendi, Hayri oğlum, falcı Hayri, saatçi Hayri, öksüz Hayri, şu buyucu Hayri, müsrif, ayyaş, esrarkeş Hayri, Pakize'nin kocası Hayri, baldızlarımla eniştesi Hayri... Şimdi bir de Hayri Beyefendi ortaya çıkmıştı” (Tanpınar, 2008, s. 198).

“Böyle denmesi lazım. Eskiden, altı yıl evvel de böyle derdim. Son zamanda belki bunu da unutmuşum. Deminden beri cıgarasızlıktan dudaklarımla kenarı ve içi, bütün diş etlerim yanıyordu. Sevincimden beşinci “beyefendiyi az kaldı kaçıracaktım. Otomobil, ok gibi, bu güzel, buğulu bahar akşamını adeta israf ederek uçuyordu. Cemberlikuyu sırtlarında puslu havada, bir kat daha güzelleşen akşam, göz alabildiğine yeşillik arasında, taze otlar kadar yumuşak, kır çiçekleri gibi ince ve çekingen, şarap renginden altın rengine kadar giden perdelerle, bir şerit gibi uzanıyordu. Bu şeridin bir ucu sanki bizde imiş gibi onu ve etrafındaki akislerini toplaya toplaya gidiyorduk. Büyükdere, rakı ve ben, ama Hayri Beyefendi olarak ben. Ayrıca otomobilin yetmiş kilometre sürati. Muhakkak tekrar çocukluğuma döndüm ve bir bayram yerindeyim!

- Pek dalgınsınız Hayri Beyefendi! Bereket versin, Doktor Ramiz yanımda. O varken benim kendime ait işlerde söz söylememe lüzum yoktur. Şimdi de o cevap veriyor:

- Hayri Bey, daima böyledir! Hayri Beyefendi, bizim Hayri, sizin Hayri, dalgın Hayri... Ne kadar çok Hayri var. N olur birkaçını yolda eksek. Herkes gibi ben de bir tek insan, kendim olsam” (Tanpınar, 2008, s. 199).

Halit Ayarcı ile birlikte toplumsal bir varlık olmaya başlayan ve toplumun içerisine realite ile yerleşmeye çalışan Hayri İrdal paragraflardaki görüldüğü gibi ilk bakışta toplumsal bir varlık olduğu için genel tarafından kabul görmüştür. Saatçinin kendisine giymiş olduğu eşyaların da içinde bir insan olabileceğini düşünerek bakması, çevrede gitmiş olduğu lokantalarda sürekli beyefendi diye hitap edilmesi toplumsal bir varlık olarak bireyin kabul gördüğünü göstermektedir.

Ancak cümlenin sonunda görüldüğü gibi Hayri İrdal'ın toplumsal bir varlık olarak kabul edildikten sonra da kendiliğini, bireyliğini gerçekleştirmiş olduğunu söyleyemeyiz. Zaten toplumsal varlık olarak kabul edilen birey özellikle modern toplumda işin doğası gereği bireyliğinden vazgeçmiş kişidir. Horkheimer'a göre, "bireye doğduğu andan itibaren tek bir var olma yolu gösterilir: Bir gün kendini gerçekleştirme umudundan vazgeçmek" (1998, s. 154). Bu da daha önce de belirttiğimiz kendisinden önceki tarihsel kalıplara öykünme yoluyla yapılır. Horkheimer bu durumu uygarlığın özünde olan mimetik durum olarak açıklar. Ona göre ilk modern bireyin kurucusu olan Hamlet de Hristiyanlığa inancını yitirmiş bir kişi olsa bile İsa'nın kendini kurban edışı ile özdeşleşmiş olduğu için Hristiyan'ca koşullandırılmıştır (1998, s. 161). "Reform ve felsefî Aydınlanma ile birlikte bireysellik bütünüyle benliği korumaya adanmış aklın egemenliğine girmiştir" (Horkheimer, 1998, s. 152). Özetle Horkheimer'ın düşüncelerinden anlıyoruz ki birey toplumsal bir varlık olacaksa kendinden vazgeçmek ve toplumsal varlığın taşıyıcı tarihselliğine öykünmek zorundadır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatında da bu durumu, hem babaya öykünme bağlamında Mümtaz ve Cemal'de hem de baba tarafından reddedilme sonucunu toplumdan yalıtılmışlıkla ödeyen Behçet Bey'in şahsında görmüştük. Özellikle Cemal'in son bölümde bakışlar metaforu ile zihnine yapılan baskı bireyin toplumsal varlık olduktan sonra genel ile özdeşleşmenin ödediği diyeti gösteriyordu.

Hayri İrdal'e geldiğimizde ise artık ortada korunacak bir benlik kalmamış ve birey bir yanılısamaya dönüşmüştür. Kendisini toplumsal bir varlık haline getiren Halit Ayarcı ona bireyliğini vermiş gibi görünür ama bakışları ile onu eşya seviyesine indirger. Saatçi ayakkabının içinde bir insan olduğunu hatırlar, lokantada beyefendi gibi karşılanır. Ancak toplumsal bir varlık olarak kendiliğinden vazgeçmiş ve bir etiket gibi yaşamıştır. Ondan dolayı, "ne kadar çok Hayri var. N'olur birkaçını yolda eksek. Herkes gibi ben de bir tek insan kendim olsam" dediğinde ortada korunacak bir benliğin kalmadığının farkındadır. Nitekim Hayri İrdal daha en başta kullanmış olduğu dil, yapmış olduğu ironi ile doğrudan gerçeklik düzlemini sarsarak bireyin kendisini hakikat dışına çıkartır ve hayal ile hakikat arasına dokuduğu mekikler ile de bu kavramların yanılısama olduğunu ortaya koyar.

Bu yanılısama Hayri İrdal'in hayatında yer alan rasyonel ya da irrasyonel bütün gerçekliklerin birleşerek toptan reddedildiği enstitünün şahsında daha şiddetli bir hal alarak doğrudan gerçekliğin kendisini hedef almaktadır. Enstitü hem modern toplumun iş hayatı, zaman algısı, düşünce biçiminin toptan bir ironisi hem de Hayri İrdal'in şahsında toplumsal bir varlık haline gelen bireyin hayal ve hakikat arasında yaşamasının ve yaşama sevincinden vazgeçmesinin bir sembolü olarak karşımıza çıkar. Nitekim Seval Şahin, bu eserin hem kendi toplumuna yönelik bir

ironi hem de modern topluma ve modernizme yönelik bir eleştiri olduğu kanaatindedir (2013, s. 321).

Nitekim Hayri İrdal'ın tamamen kamusal bir varlık haline gelmesini sağlayan, büyük bir ümitsizlik ve karamsarlık içinde iken kendisini bataklıktan çıkartan Halit Ayarcı ve onunla girdiği iş teşebbüsüdür. Halit Ayarcı ilk başta İrdal'i toplumsal bir varlık olarak ele almadığı için cemiyet yaşamına alışmadığını söylemektedir. Enstitünün açılışı ile de Hayri İrdal'in bu işin müspet bir faydasının olmadığını söylemesi üzerine, Halit Ayarcı, yaptıkları işin insana zamanını kontrol etme, çalışma şuuru kazandırma gibi müspet faydaları olduğunu, insanı insan yapan şeyin zaten iş olduğunu, bu suretle çalışmanın başlı başına müspet bir durum olduğunu söyler (Tanpınar, 2008, s. 243). Ancak Adorno ve Horkheimer'ın *Teori ve Pratik Üzerine Bir Tartışma* ismiyle kitaplaşan söyleşilerinde uygarlığın ve etik pratiklerin çalışmak ve işi şeyleştirdikleri kanaatindedirler. Bunun Hristiyan pratikleri ile bağlantısını kuran Adorno ve Horkheimer, Pavlius'un "çalışmak istemeyen yemek de yemesin" sözüne atıfta bulunur (2013, s. 42). Adorno ve Horkheimer'ın vardıkları sonuç ise insanların çalışmaktan haz almadığı, sürekli önceki haline dönmek istediğini ve çalışmak zorunda oldukları için çalıştıkları yönündedir (2013, s. 17). Onlara göre çalışmak, "boş zamanlarını kendilerinden talep edilen emek ritüellerini adeta zorla tekrar ederek geçirmek zorunda olmalarıdır" (2013, s. 26). Reform ve Aydınlanmadan sonra ise insanın var kalımının yani dünyada kendisini sürdürebilme yeteneğinin tamamen ekonomik ve bürokratik rasyonelleştirme prosedürlerine bağlandığını görmekteyiz. Weber'in Protestanlık ve Kapitalizmi incelemiş olduğu eserinde bulmuş olduğu tarihsel moment kapitalizmin, kendisinden önceki yaşam tarzları gibi çileci ideallere sahip olduğuydu. (Touraine, 2002, s. 163). Bunu Freud'un, çalışma hayatının temelinde içgüdülerin yadsınması olduğu önermesi ile birlikte düşündüğümüzde uygarlıktaki çalışma ve iş hayatının kendisi bir dürtü haline gelir. Dolayısıyla Reform ve Aydınlanmanın formel aklının insanı özgürleştireceği şöyle dursun, iş hayatının ve bürokrasinin, bireyi bir başka genellik ile çevrelediğini görürüz. Bu durum Weber'in zamanımıza empoze edilen bir kader ve kaçışımızın olmadığını söylediği demir kafese denk düşer. Oysaki insan ancak "keyif alırken düşünmekten ve uygarlıktan yakasını kurtarır" (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 144).

Biz zaten bireyin toplumsal bir varlık olması için ilk olarak iç güdülerinden feragat etmesi ve benliği korumaya adanmış bir aklın kontrolüne girmesi gerektiğini söyledik. Ama ne var ki iç güdülerinden feragat eden insanın toplumsal dolayımına girdiği zaman korunacak bir benliği kalmamıştır. Çünkü toplum ve kitle tek bir nesnellik olarak çoğul olan tikellerin üzerinde varlığını dayatmakta, hatta tikellerin tümel gibi davranmasını şart koşmaktadır.

Halit Ayaracı ise çalışma, zamana sahip olma, iş gibi kavramları insanın varoluşunun temel gayesi olarak göreyerek Hayri İrdal'ın yakasını düşünceye ve uygarlığa bağlar. Bu suretle dirim ve haz istemi diğer Tanpınar poetikasında olduğu gibi kısıtlanır. Halit Ayaracı'nın fikirlerini enstitü düzleminde ele aldığımızda enstitünün Weber'in demir kafesine benzediğini söyleyebiliriz.

Nitekim Hayri İrdal, Halit Ayaracı'nın fikirlerini benimseyip enstitünün içerisine girdikten sonra artık toplumsal bir varlık olmuş ve tahakkümün bütünlüğünü oluşturan demir kafesin içerisine girmiştir. Hayri İrdal, enstitüyü kurduktan sonra yaşamış olduğu sefaletin sona erdiğini, refaha ulaştığını düşünür ve kendinde dağları devirme kudreti bulmaktadır (Tanpınar, 2008, s. 225). Ancak daha sonra görürüz ki iş hayatına girdiği için kendinde dağları devirme kudreti bulan insan kendisine “empoze edilen kaderi” yaşar ve sadece dağları devirecek kudrete sahip bir karakterinin değil, doğrudan benliğinin olmadığını fark eder. Nitekim ilk ayar istasyonunun açılışında Hayri İrdal'in söyledikleri önemlidir:

“Hayri İrdal'ı bir yığın mühim adamın arasında kurdelenin önünde, biraz sonra elinde bir kağıt parçası nutuk verirken, daha sonra genç bir kız saatini ayarlarken -Yarabbi, ne şeker gülümsemeydi kızınki! Niçin o zaman dikkat etmemiştim!- seyrettik. İkinci film, bizzat enstitünün açılışı idi. Fakat burada Halit Ayaracı beni gölgede bırakmıştı. Kimler yoktu? Ve nasıl, tıpkı bu gece gibi, Halit Ayaracı sadece orada bulunuşuyla hemen hepsini gölgede bırakıyordu? Işıklar açılınca biraz evvel takdim edildiğim insanlar benimle Halit Ayaracı arasında adeta mekik dokudular. Halit Ayaracı bana sezdirmeden işleri öyle tanzim etmişti ki hemen herkes beni evvelden tanıyordu. Şerbetcibaşı Elması, Seyit Lütfullah, Ahmet Zamanı, Mübarek, Nuri Efendi isimleri adeta konfetiler gibi üstüme yağıyordu. Her yeni kadeh benim ve Ayaracı'nın etrafımızdaki alaka ve coşkunluğu bir kat daha artırıyordu” (Tanpınar, 2008, s. 320).

Görüldüğü gibi uygarlığın ve modern Aydınlanmanın koşullandırdığı çalışma sistemine girmiş olduğu için kendisinde dağları devirme kudreti gören Hayri İrdal en başta kendisini toplumsal varlık haline getirmeye çalışan Halit Ayaracı'nın yanında bir gölge durumunda kalmaktadır. Bu toplantıda Hayri İrdal'in enstitü vasıtasıyla kamusal bir varlığa dönüşmesi sebebiyle gelen herkes Hayri İrdal'in geçmişteki hayatını bilmektedir. Bütün geçmiş hayatındaki rasyonel ve irrasyonel sembollerin birer konfeti gibi üstüne yığılması da benliğin bir birey olarak değil, öteki üzerinden dolaylı olarak tanınması anlamına gelmektedir. Nitekim Hayri İrdal insanın talihini anlatırken hiç kimsenin yıldız olarak kalmadığını, muhakkak hayalimizdeki yerinden inerek herkese benzediğimizi” söyler (Tanpınar, 2008, s. 259). Bu cümle hem enstitünün ve onun temsil ettiği değerlerin hem genel Tanpınar poetikasının özeti niteliğindedir. Yıldız olarak kalmak, fert olarak birey olmak demektir. Ancak biz Tanpınar öznelerinin mitten Aydınlanmaya doğru yürüyüşünde mit ile Aydınlanma arasında yaşanan gerilimden dolayı birey olmadığını ve en nihayetinde Aydınlanmanın ideallerinin başarısızlıkla sonuçlandığını gördük. Hayri İrdal'in girmiş olduğu demir kafes içerisinde insanın herkese benzeyeceğini, yıldız olarak kalmayacağını ifade etmesi

de bireyin genel ile özdeş olduğunun ifadesidir. Ancak Hayri İrdal, Cemal ve Mümtaz gibi benliğin trajik bir öyküsü olarak değil, ortada olmayan benliğin görünüp kaybolması, ironiler ve yanılısalar yoluyla yapmaktadır. Hayri İrdal ne toplumsal varlık olarak çevrede dolaştığında ne Nuri Efendi'nin yanında ne Halit Ayarçı'nın yanında ne de kahvehanede çevresini saran absürt karakterler yanında bir birey olamaz. Kendisine birey gibi bakan bütün karakterlerin yanında bir gölge gibi kalmaktadır. En nihayetinde kendi şahsi teşebbüsü ile girmiş olduğu enstitü içerisinde herkes demir kafes içerisinde bireyliklerini kaybeder. Bu bağlamda aşağıdaki örnek önemlidir:

“Halam, omuzunda siyah şalı, siyah kostümü içinde, göğsü dantelalar içinde yarı dekolte, boyalı saçları, makyajlı yüzü, elmasları, incileri ile her zamankinden fevkalade ve şaşırtıcı, bir eli bastonunda, oburu sahte Mübarek'e takdim edilmek için ilerleyen misafirinde, evvela yeni gelenin adını soyluyor, sonra da, “Mübarek, bizim aile saatimiz Mübarek” diye onu tanıtıyor ve hemen arkasından, “Şimdilik bizde misafir kalıyor...” filan gibi bir cümle soyluyordu. Bir ara, çeyrek başı olacak galiba, saat vurmağa başladı. Sesi Mübarek'inkinden daha güzeldi. Fakat öyle bir gurultu koptu ki layığıyla dinleyemedim. Filhakika kadranın üstündeki kapı açılmış ve Hamdi Beyin tablolarında görülen ihtiyar derviş kılıklı bir adam dışarıya çıkarak, “Hoş geldiniz” diye bağırması, sonra derhal içeri girmişti. Halam hiç şaşırmadan:

- Şeyh Ahmet Zamani Efendi... diye bu marifeti izah etti. İşte o zaman, sevinç, hayranlık, alkış, bir kıyamettir koptu.

İşin garibi saatimizi o kadar iyi tanıyan, günlerce ziyaret eden, sattığını yakından bilen Doktor Ramiz'in Mübarek'teki bu değişiklik karşısında hayretiydi. Nihayet dayanamadı, beni bir köşeye çekti, gayet mahrem ve hakikaten endişeli bir sesle:

- Kardeşim, dedi, bu gece ben Mübarek'i çok değişmiş gördüm. Nasıl diyeyim, fazla süslü gibi geldi bana! Elimdeki viski kadehini ona tutuşturdum.

-Doğru! diye cevap verdim. Para, refah, fazla kazanmak hırsı hepimiz gibi onu da değiştirdi” (Tanpınar, 2008, s. 321).

Bu paragraf enstitünün ilk ayar istasyonu bölümünün açılışı sırasında açılışa gelen kişilere Hayri İrdal'in halasının sahte Mübarek'i tanıtmasını konu edinmektedir. Bu metnin sembolik anlamı enstitü düzleminde bireyin yanılısama olması, kavramların içeriklerini kaybetmesi, yalan ile hakikatin birbirine karışması ve iş hayatının insan ve madde üzerindeki etkisidir. Özellikle halanın sahte Mübarek'i misafirlere takdim etmesi sırasında Dr. Ramiz'in Mübarek'in sahte olduğunu değil, değişmiş olduğunu anlaması ve Hayri İrdal'in bozuntuya vermeden, “para, refah, fazla kazanmak hırsı hepimiz gibi onu da değiştirdi” demesi dikkate değer bir motiftir. Enstitünün tekabül ettiği sembolik anlam içerisinde olayları ve durumları birbirinden ayırt edecek nesnel bir akıl kalmadığı ve enstitüdeki irrasyonelizm vasıtasıyla öznel aklın her yargısı hakikat olarak kabul edildiği için yalan ile yanlış ayırt edecek aklın özerkliği kalmamıştır. Halanın bir yalanı gerçek gibi sunması, Hayri İrdal'in bu gerçekliğin bir yalan olduğunu bile bile peşinden gitmesi ve ona gerçek muamelesi yapması özerkliği kalmayan aklın bir dışavurumudur.

Enstitü düzleminde bakınca da Hayri İrdal'in enstitüden önce Seyit Lütfullah, Aristidî Efendi, Abdüsselam Bey gibi kişilerle abes ve yalanın bataklığında irrasyonel bir etki alanında olması ile

enstitüde “sözde” bireyi kurtaran, çalışma ile özgürlüğe ulaştıran “rasyonel” etki alanı arasında bir fark kalmamıştır. Yani enstitüden önceki yalan ve abes, çalışma hayatı içerisine girince de düzelmemiş, ideallerin bir yanılısına olduğu rasyonelin irrasyonel, irrasyonelin rasyonel olması ile anlaşılmalıdır.

Dolayısıyla Hayri İrdal’in enstitü öncesi ve enstitü sonrası hayatı arasında bir fark yoktur. Nitekim enstitünün tekabül ettiği demir kafes içerisine giren herkes bir ve aynıdır. Halbuki enstitüye girdikten sonra Hayri İrdal dağları devirmek gücünü kendinde bulmuş, istediği her şeyi yapacağını sanmış, maddi ve manevi refaha ulaşacağını zannetmişti. Oysa enstitünün tekabül ettiği sembolik anlam insanın doğadan topluma doğru giden yapısındaki genelin etkisine girme sürecine içkindir. Onun için enstitüye girmeden önce başkalarını maske olarak taşıyan birey, toplumsal bir varlık olduğu enstitüye giriste bu maskeleri çıkarsa da demir kafes bireyi yeni maskeler takmaya zorlar. Bu maske herkesi birbiri gibi gösteren maskedir.

Nitekim Hayri İrdal’in, “elbette birinden biri iyi gelecek ve ben de etrafımdakilere benzeyecektim. Muhakkak benzemeliydim. Benzemezsem yaşamak güçtü” sözü bu gerçeği ifade etmektedir (Tanpınar, 2008, s. 325). Bir gazinoda otururken oğlu Ahmet’in yaşındaki bir garson çocuğun kendilerine içeceklerini getirdikleri sırasında söyledikleri de bu bağlamda önemlidir: “İhtiyarsız oğlumu düşündüm. Zavallı budala! diye söylendim. Zavallı budala, namuslu olacağım diye şimdi mektepte kör bir elektrik ışığı altında kim bilir neler çekiyordur. Bari olabilse... Hiçbir tavizat vermeden yaşayabilse! Fakat imkanı mı var?” (Tanpınar, 2008, s. 324). Hayri İrdal oğlunun taviz vermeden yaşamasının imkanının olmadığını söylemesi sadece enstitünün değil, aynı zamanda yaşamın kendisinin demir kafes olduğunu göstermektedir. Zaten Tanpınar’ın ana hedefi büyük nehirden kopan insanın Aydınlanma ile birlikte kendisini özgürlüğe ulaşacağını zannetmesi ve toplumsal bir varlık olduktan sonra bu özgürlüğün genel ile özdeş olmak demek olduğunu anlatmaktır.

Cemal’in ve Mümtaz’ın çocukluktan sonra makinenin çarkları arasına giren kimlikleri, Behçet Bey’in çarka girmediği için reddedilen ezilmiş karakteri Hayri İrdal’in yaşamında zirveye çıkarak ironize edilmekte ve bireyin mutluluğunun, yazgısı gereği imkansız olduğunu imgelemektedir. Nitekim aydınlanmış dünyamızda mutluluk da bir yanılısamadan ibarettir. Adorno da bilincin, “en güzel düşün bile gerçeklikten farklılığını ve bağışladığı şeyin sadece bir yanılısına olduğunu gerçeğini bir leke gibi üzerinde taşıdığını” söyler (2005, s. 115). Çünkü Adorno, tıpkı Freud gibi mutluluğun annenin içindeki o ilk sığınanın sonraya kalmış imgesi olduğunu düşünür (2005, s.

115). Mutluyum diyen değil, mutluydum diyen kişi mutluluğa sadıktır (2005, s. 115). Mutluydum ifadesindeki geçmiş zaman kipi açıktır ki doğmuş olmak ile beraber annenin sığınağından çıkmayı ve mutluluğun artık geçmişte kaldığını imgelemektedir. Dolayısıyla dünyaya geldiğimiz zaman her iddia gibi bireycilik ve bireyin mutlu olması iddiası kendi doğası gereği ancak bir yanılısamadır.

Tanpınar'ın poetikasında rüyanın, anne rahminin, haz ile ilişkili kadın imgelerini sanatının ilerleyen dönemlerindeki yapıları ile karşılaştırdığımızda kolektif olarak mitik dönemin dünya algısına refere ettiğini söylemiştik. Çünkü mitik dönem de insanlık için annenin sığınağının ilksel formudur. Mümtaz ve Cemal büyük nehirden ayrıldıktan sonraki yaşamı da toplumsal olarak Aydınlanmanın insanı tinsel ve akılsal bir şekilde mutlak mutluluğa ulaştırma hedefini imgelemekteydi. Bu da aslında bize Mümtaz ve Cemal'in mutluydum değil, mutluyum dediğini ve tam da bundan dolayı mutluluğa sadık kalmadığını gösterdi. Mutluluğa sadık kalmayan birey geçmişteki mutluluğun trajik boyutunu romanın sonlarında bireyin silinişi olarak ödedi. Bu da aslında modern Aydınlanmacı dizgenin toplumsal çöküş fenomeni olarak karşımıza çıkmaktaydı. Hayri İrdal'e geldiğimizde ise artık o en güzel düşün gerçeklikten farklı olduğunu anlar ve bireyin, mutluluğun, ideallerin bir yanılısama olduğu bir evren içerisine düşer. Bu bağlamda görmüş olduğu rüyayı anlattığı tasvir dikkate değerdir:

“Rüyamda eski evimizin sofasında idim. Geniş, büyük bir aynanın önünde durmuş, dikkatle cehremi seyrediyordum. Ve her defasında kendi kendime bu ben değilim ki... Bu ben miyim? İmkani yok... diye söyleniyordum. Filhakika gördüğüm şey benim yüzüm değildi. Kaldı ki, her an değişiyordu. Adeta görmek fırsatını bulamayacak kadar değişiyordu. Sonra birdenbire halamın sesini işittim. Haydi geç kaldık! dedi ve beni çekmeğe başladı. Dar ve sapa yollardan hızla yürümeğe çalışıyorduk. Fakat her adımda ya halamın ya benim, birimizden birinin ayakkabısı çıkıyor, bu yüzden duruyor, sonra tekrar koşmaya başlıyorduk. “ Nihayet işte geldik!” diye haykırdı. Ve kendimi büyükçe bir meydanda, bir nevi bayram yerinde yapayalnız buldum. Davul zurna sesleri arasında büyük, çok büyük ve kat kat, çemberleri birbirinin içinden geçen bir atlı karıncanın üstünde idim. Her dönüşünde bir tanıdığa rastlıyorduk ve gülmekten katıla katıla selamlaşıyorduk. Sonra yavaş yavaş süratimiz artmağa başladı ve bizim, Halit Ayaracı'nın benim, halamın, Selma Hanımın, Cemal Beyin bulunduğu çember mihverden fırladı ve imkansız yüksekliklere doğru döne döne çıkmağa başladı. Ben korkudan ölecek gibi Seyit Lütfullah'ın kaplumbağasının boynuna asılmıştım. Üzerinde oturduğum hayvan o idi. Bir taraftan ona sınıksız sarılıyor, düşmemeğe çalışıyor, obur taraftan da durmadan halama bakıyordum. Filhakika halam artık atlı karıncadaki hayvanlardan herhangi birinde değildi. Boşlukta tek başına uçuyordu” (Tanpınar, 2008, s. 289).

Paragrafta dikkatimizi çeken temel konu Hayri İrdal'in görmüş olduğu rüyada benliğinin sürekli rasyonel ve irrasyonel uğraklarda şekil değiştirmesidir. Hayri İrdal'in rüyada kendisini aynada seyretmesi dikkate değer bir motiftir. Zira Tanpınar'ın Behçet, Mümtaz ve Cemal gibi trajik karakterleri birbirilerine bağlayan motiflerden bir tanesi aynaydı. Bu ayna hem müziğin ontik gücüyle Mahur Beste'nin tinselliğini hem de insanlığın kendi talihini ötekinin üzerinden seyreden bir gerçeklik mekanizması olarak karşımıza çıkmaktaydı. Hayri İrdal'in aynasında ise aynada

birey kendi şahsını değil, sürekli ve bir diğerini görmek fırsatını vermeyecek hızda değişen kimlikleri görmektedir. Dolayısıyla Tanpınar öznelerinin gerçeklik algıları Behçet, Mümtaz ve Cemal’de bireyin bir hakikat ve anlam arayışının trajik izini gösterirken Hayri İrdal’in gerçeklik algısı ortada sabit duran bir gerçekliğin olmadığını imgelemektedir. Bu da Hayri İrdal’in hem yaşamında hem enstitü düzleminde hayal ve hakikat arasında dokuduğu mekiklerin düşte gerçekleşen bir yanılsama olduğu izlenimine götürmektedir. Hayri İrdal için dünyada artık tutulacak bir hakikat kümesi kalmamıştır. Bunun örneği, gökyüzüne uçarken bile irrasyonelin temsilcisi olan Seyit Lütfullah’ın kaplumbağasının sırtına asılırken ortaya çıktığı gibi romanın anlamında temel bir yer teşkil eden Ahmet Zamani Efendi hakkında yazılan kitapta da dikkate değer bir nitelik kazanmaktadır.

Ahmet Zamanî tıpkı romanın kendisi gibi romanın içinde hiç var olmayan, karakteri Nuri Efendi’den mülhem kurgusal bir kişiliktir. Halit Ayarcı enstitünün dünyaya yayılması ve yaptıkları işin daha etkili olması için Ahmet Zamanî Efendi diye Dördüncü Mehmet zamanında yaşamış bir kişi icat eder ve Hayri İrdal’e bu kişi hakkında kitap yazması için direktif verir:

- “Siz kitabı ne vakit bitireceksiniz? Yani ne vakit bitirebilirsiniz, demek istiyorum... diye sordu.
- Nasıl yazarım ben bu kitabı?., diye cevap verdim. Mevcut olmayan bir adam için... Halit Ayarcı’nın kaşları birdenbire çatıldı. İlk defa hiddetleniyordu.
- Nasıl mevcut olmayan adam?.. Daha demin kendiniz bahsediyordunuz... Dördüncü Mehmet zamanında yaşamış. Sarı rengi severmiş. Güneşin rengidir, dermiş. Mevlevi olduğunu bile biliyorsunuz. Graham hesaplarıyla meşgul olduğu malum... Şekerden olmuş. Yok azizim, ben bu cinsten sabotaj istemem. Bu müessesese muvaffak olacaktır. Herkes vazifesini yapacak. Sizin ilk işiniz budur.
- İ y i ama, bütün bunlar manasız şeyler... Hepsi uydurma! Birdenbire ceketimden tuttu:
- Bu kitap yazılacak!.. Yahut da gider içeriye istifanemenizi yazar getirirsiniz! Ben bu kadar bağlı olduğum bir müessesede en yakın dostlarım tarafından ihanet görmemi istemem... Hem kendiniz soyluyorsunuz, hem de yoktur, diyorsunuz...
- Ben Ahmet Zamani’den bahsetmedim...
- Ama, Nuri Efendiden bahsettiniz... O da o demek...
Sonra birdenbire belki de bozulan yüzüme dikkat ettiği için güldü:
- Adı olan her şey mevcuttur Hayri Bey! dedi. Binaenaleyh Ahmet Zamani Efendi vardır. Biraz da ikimiz böyle istediğimiz için vardır” (Tanpınar, 2008, s. 267).

Hayri İrdal’in, “hiç var olmayan birini nasıl yazacağız” sözü karşısında Halit Ayarcı’nın, “adı olan her şey mevcuttur ve biz istediğimiz için vardır” demesi varmak istediğimiz noktayı çok iyi özetleyen bir cümledir. İlk olarak Derrida’nın söz ve yazı ayrımını hatırlatmamız gerekir. Derrida söz ve yazı ayrımını yapmış olduğu *Platon’un Eczanesi* isimli eserinde, sözün konuşandan çıktıktan sonra yazıya dökülerek bir serfin derebeyine takdim edilmiş bir eser gibi beğeniye sunulduğunu söyler (2014, s. 26). Derrida’nın burada söylemek istediği açıktır ki sözün ağızdan çıktıktan sonra hükümdar bilinç ile dolayına girmesinden dolayı ikincil bir anlama sahip olduğudur. Vurgulanmak istenen diğer konu da serf ve derebey arasında kurulan kral ile

hizmetkâr ilişkisinin bir ürünü olan yazının, yazıyı reddetme, beğenmeme ya da gözden düşürülmeye maruz kalabileceğidir. Bir hükümdar, kral ya da baba olarak sembolize edilen sözsözsel kuvvet yazıyı daima gözetim altında tutmuştur (2014, s. 27).

Bu da aslında yazının söylenenden çıktıktan sonra nasıl bilinçler arasında dolayımınlanarak ilk sözden uzaklaştığını gösteren ve kültürün temellerini oluşturan yazının aslında göstergelerin ve mecazların ürün olduğunu ortaya koyar. Ancak göstergeden göstergeye atlayan ve mecazlar arasında dolaşarak hakikatten uzaklaşan bilinç ne kadar uzaklaşsa da bir yazı ile mevcut olur. Nitekim Derrida'ya göre, “logos bir oğuldur ve konuşan özne de kendi sözünün babasıdır ve o babası olmadan sadece bir yazıdan ibarettir” (2014, s. 28). Asıl mesele de yoktan var olan bir imin vücuda gelmesi değil, imin rasyonel ya da irrasyonel bir gerçekliğe tekabül edip etmediğidir.

Ancak yazı babanın kontrolünde ve sözün ikincil bir formu olduğuna göre biz kültürün ve bütün yazın ürünlerinin yoktan bir varlık vücuda getirselere de bir simülasyon olduğunu söyleyebiliriz. Derrida'nın, kültürü, “sonlu yaratığın bir hilesi” olarak görmesi burada daha çok önem kazanır. Çünkü kültür gerçeklikten kopmuş bir imi yazı ile canlandırmaya çalışmaktadır. Ancak bütün yazı sistemi dilin doğası gereği rasyonel ya da irrasyonel değil, doğrudan gerçek dışı ve kurgusaldır. İşte bu düşüncelerden hareket ettiğimizde tarih, bilim, edebiyat dahil bütün yazın faaliyetlerini retorik figürsel bir anlam içerisinde değerlendirmek mecburiyetinde kalırız. Dolayısıyla Aydınlanmanın bilgi yolu ile yıktığını zannettiği ve söylence diye bir kenara ittiği retorik figürsel yapılar aslında kendilerini imha etmeye çalışan bilim ve felsefede de dilin doğası gereği mevcuttur. Nitekim Aydınlanmanın bir eleştirisi mahiyetinde olan postmodernistlerin ve postyapısalcıların her türlü anlatıda gerçekliği dil yolu ile sarsarak inşa ettikleri üst gerçekçi yapı bu retorik figürselliğin bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bütün bu anlattıklarımız ışığında Hayri İrdal'in, Ayarcı'ya, “var olmayan bir kişiyi nasıl yazalım” demesi üzerine, “adı olan her şey mevcuttur, onu biz var edeceğiz” diye karşılık vermesi daha çok önem kazanmaktadır. Çünkü Şeyh Ahmet Zamanî Efendi, Halit Ayarcı ve Hayri Ayarcı'nın zihinlerinde dilin imkanlarıyla yaratılmış retorik bir figürdür. Ahmet Zamanî Efendî sözün göksel kuvveti ile söylendikten sonra mevcut olmuştur. Burada Halit Ayarcı ve Hayri İrdal'in yazmayı tasarladıkları ve söz ile var ettikleri Ahmet Zamanî Efendi bir oğul, kendileri ise Ahmet Zamanî Efendi'nin babası sayılmaktadır. Halit Ayarcı'nın İrdal'e “onu biz var edeceğiz” diye söylemesi de bu gerçeği ifade etmektedir. Halit Ayarcı ve İrdal onu var etmezse Ahmet Zamanî Efendi

sözden koptuktan sonra yok olup gidecektir. Ahmet Zamanî ise sözden kopup yazıya girdikten sonra var olmakta ve üst gerçekçi bir hakikat nosyonu kazanmaktadır.

Daha sonra Doktor Ramiz de Ahmet Zamanî hakkında Hayri İrdal ile konuşurken, “tarihin günün emrinde olduğunu, kendisine yüzlerce yalan sayfanın gösterebileceğini” söyler ve “Ahmet Zamani Efendî'nin adını bildiğinize göre artık o vardır, mevcut olmasa adını bilemezsiniz” diye ekler (Tanpınar, 2008, s. 278). Doktor Ramiz'in, anlatı dairesinde yazılan birçok şeyin yalan sayfalardan ibaret olduğunu söylemesine rağmen Ahmet Zamanî Efendî için adını bildiysek o artık vardır demesi yazın dairesinin dil yolu ile üretilen mecazi bir gerçeklik ve yanılsama olduğunu bizlere göstermektedir. Bu da doğrudan Tanpınar poetikasında Aydınlanmacı bilincin oluşturmak istediği hakikat ve mutlaklık kavramının dilin doğası gereği imkansız olduğunu ortaya koymaktadır.

Nitekim romanın sonunda Hayri İrdal kendisini bu simülasyonun içerisinde bularak hakikati göreceleştirir. Şeyh Ahmet Zamani ve Eserleri ismi ile çıkan kitap 17 dilde basılır, yurtdışından insanlar Şeyh Ahmet Zamanî'nin kabrini ziyaret etmeye gelirler. Hayri İrdal'in zihninde yalan ile hakikat yan yana gelir ve en nihayetinde kendisi de bu yanılsamanın gerçekliğini kabullenir. Hayri İrdal artık Halit Ayarçı'nın prensiplerini benimseyerek Ahmet Zamanî mevcut olmamasına rağmen onu sevmekte ve ne de olsa izafiliğin hakikat olduğunu söylemektedir (Tanpınar, 2018, s. 296).

Bu suretle enstitünün dünyası içerisinde artık hakikatin kendisi öznel aklın kontrolünde bir kurguya dönüşmektedir. Bundan dolayı kurguya dönüşen gerçek artık Baudrillard'ın dediği gibi bir simülasyondur¹⁴. Bu simülasyon içerisinde postmodern tarihi metinlerinde önceki dönem metinlerinde olduğu gibi belge niteliğinde tarih ya da evrensel bir hakikat yoktur, tek bir hakikate dayanmayan, farklı katmanları olan bir simülasyonun hareketi vardır. Nitekim Doktor Ramiz, “Ahmet Zamanî mevcut olmasa adını bilemezsiniz” dediği konuşmada, Hayri İrdal'in bütün meselesinin, “ben bütün hakikatleri bilirim demek olduğunu ve insanın tüm hakikatlerini bilemeyeceğini” söyleyerek aslında varlığın özü gereği evrensel tek bir hakikatin imkansız olduğunu ortaya koymaktadır.

¹⁴ Simülasyon kavramı, Batı hakikat kavramını göreceleştirerek mutlak bir gerçekliğin olmadığını vurgulayan postmodern düşünür Baudrillard'ın kuramıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz: Baudrillard, Jean. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*, (Çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları: İstanbul.

İşte iddiamızın sonuna doğru geldiğimizde artık Tanpınar'ın sanatının varmış olduğu nokta sarıh bir şekilde önümüzde durmaktadır. Tanpınar sanatının neredeyse her evresinde ulaşmak istediği anlam dünyası ve hareket etmiş olduğu insan, akıl, hakikat, birey nosyonları olumlu ya da olumsuz olması fark etmeden dünyayı ve varlığı tek ilkedden çıkartmak isteyen Aydınlanma diyalektiğine bağlı görünmektedir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne geldiğimizde ise Tanpınar'ın önceki romanlarından farklı bir şekilde formel akıl ideasını parçalayan trajik özne Suat'ın ölümü ile farklı bir yapının ortaya çıktığını görüyoruz.

Suat ölerken bizlere öte tarafta gülüncün perdesini hazırlayacağını ifade etmişti. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne geldiğimizde ise romanın başından sonuna kadar önceki romanlarda Aydınlanmanın en büyük idealleri olan birey ve insanın tinsel ve akılsal mutluluğuna ait bütün kavramlar doğrudan irrasyonel ya da rasyonel bir gerçekliğin bulunamayacağını imlencesine gülüncün perdesine mahkum olmaktadır. Hayri İrdal'ın absürtlükleri, gülüncü ve bütün hakikat metafiziğini hedef alan enstitü parodisi Mümtaz'ın ve Cemal'in dünyayı akıl ve insan merkezli kavrayan İhsan'a bağlı Aydınlanmacı bilinçlerine yönelik bir istihza ve alaydır. En nihayetinde bütün bu alay ve istihzalar Hayri İrdal'ın hem şahsi hayatında hem enstitü sembolü ile kavramsal bir görünüm kazanarak doğrudan gerçekliğin kendisini hedef alarak bireyin ve aklın aydınlanmış dünyada bir yanılsama olduğunu imgeler.

3.2.4. Ebedi Döngü ve Zaman Kırıntıları

Bu noktaya kadar hem Tanpınar'ın sanatında hem de uygarlık tarihinde doğrusal bir şekilde ilerleyen Aydınlanmacı bilincin, üzerinde yükseldiği mitsel doğadan kaçamadığını ve insanın özne ve evren ile mesafeyi açmasının hem trajik hem de doğrudan anlamsızlığa doğru giden sonuçlarını görmüş bulduk. Bu başlığı koymamdaki amaç da Tanpınar sanatının kültür tarihinde olduğu gibi kaotik bir şekilde başladığı noktaya geri dönmesini ve bunun ebedi bir döngü olarak ilerleyen bir yapı şeklinde ortaya çıktığını görmemizden dolayıdır.

Zaten uygarlık tarihinin, ilksel doğasından ayrılmaya çalışan insanın tekrardan ona boyun eğmesinin yazgıları ile dolu olduğunu belirtmiştik. Mit ve Aydınlanmacı tin arasında yaşanan gerilim sonucunda kültür doygunluğa ulaştıktan sonra kendisini yenileyerek kaçmış olduğu ya da bastırılmış olduğu kültürel duruma farklı şartlarda yeniden ulaşmaktadır. Söz gelimi teolojik yapının da mirasını alan ilk felsefi dizge evren tasarımını duyu ve imgeye hakim olmak ve kendisini bu kategorilerden üstün görmek üzerine kurmuştu. Ancak her Klasizm tıpkı insanın

tarihinde olduğu gibi tinsel yükselişini tamamladıktan sonra sahip olduğu Aydınlanmacı nosyonu mitsel bir kuvvet ile değiş tokuş etmeye yazgılı gibidir.

Nitekim Yunan Aydınlanması ve Klasizm'i Roma İmparatorluğu ile doruğa ulaştıktan sonra imparatorluğun bölünmesi ve yıkılması neticesinde yerini imge ve duyunun kaotik bir biçimde geri dönmesini temsil eden Gotik bir atmosferin korkunçluğuna bıraktı. Gotik sanatının ilk Klasik çağ kapandıktan sonra ortaya çıkması tesadüf değildir. Çünkü Paglia'ya göre Gotik, "bir klastrofobik duyumsallık üslubudur. Onun tecrit edilmiş mekanları daemonik mezarlardır" (2014, s. 284). Klastrofobik duyumsallık ve daemonik mezarlar varlığın korkutucu, gizemli ve bilinmez yönünü temsil etmektedir. İlk Klasik Çağın Aydınlanmacı nosyonu ise varlığı bilinir kılmaya çalışan tinsellik, akıl ideası ve iyi ahlakı çerçevesinde oluşmuştur. Bu da bize gösteriyor ki yükseliş dönemini simgeleyen Klasik Çağa içkin üslup ile çöküş dönemini gösteren Gotik sanatına içkin üslup arasındaki fark mitik ve Aydınlanmacı tin arasındaki farktır. 12. yüzyılın Gotik üslubundan sonra ise Rönesans, Reform ve bunlara bağlı ahlakî ve rasyonalist gelenekler yeni bir Klasik Çağın taşıyıcısı oldu. Ancak bu Klasik Çağ da tinsel doruğuna ulaştıktan sonra sakat olan duyuları kaotik bir biçimden tekrardan varlık alanına çağırarak Romantizm'e kapı aralar. İngiliz şair William Blake'in *Masumiyet ve Tecrübe Şarkıları* ismiyle topladığı şiirlerinde, masumiyet, insanın ilksel doğasını temsil ederken tecrübe ise insanın tarih boyunca doğadan çıkışının temsildir. Romantik şair Blake'in bu iki düalist yön arasındaki tuttuğu taraf *Masumiyet Şarkıları*'nda doğaya dönüşü temsil eden *Kuzu* isimli şiirde cisimleşir. Ancak modern Aydınlanma döneminde Realizm ve Natüralizm ile de cisimleşen aklın, bilim, deney, teknoloji gibi unsurların emrine geçmesi onun nesnel niteliğini doğrudan hedef alır ve Klasizm'in Aydınlanmacı tinini hedef alan Romantizm'in mitik imgelerine karşı tekrardan akılsal ve tinsel yükseliş başlar. Modern Aydınlanma döneminin sonu ise 19. ve 20. yüzyıllarda kaotik olan içgüdülerin tekrardan ortaya çıkışını gösteren sosyal ve siyasi olaylarda ortaya çıkarken estetik modernizm bastırılmış doğayı tekrardan varlık alanına davet eder.

O halde anlıyoruz ki kültür tarihi doğrusal bir şekilde değil, sürekli iniş ve çıkışlarla ve birbirini farklı şekillerde tekrar eden döngülerle ilerlemektedir. Yakın uygarlık tarihinde tespit etmiş olduğumuz 3 yükseliş ve 3 çöküş dönemi arasındaki imgesel birlikler ise aralarında ortak bir yapının olduğunu doğrulamaktadır. Yükseliş dönemleri olan Yunan Aydınlanması, Yeni Çağ Klasizm'i ve Modern Aydınlanmanın ortak imgeleri, Aydınlanma diyalektiğinde var olan akıl, tin, iyilik, ahlak, etik gibi imgelerdir. Bu yükseliş imgeleri kendilerini mitsel döneme ait kategorilerin üzerine inşa etmektedir. Çöküş dönemlerine baktığımızda ise Gotik, Romantizm ve estetik modernizmin imgeleri, Aydınlanma diyalektiğinin, ahlak, akıl, iyilik, etik gibi normatif

kavramlarına bir başkaldırıyı ifade eden beden, doğa, kadın, duyusallık, cinsellik, bilinçdışı ve organik ölüm gibi imgelere yer açmaktadır. Çöküş dönemi imgelerine dikkat ettiğimizde bu imgelerin mitik bir kavram alanına sahip olduğunu kolaylıkla fark edebiliriz. O halde doğal olarak diyebiliriz ki her klasik devir arkasından bastırılanın geri dönüşüne tanıklık etmektedir. Dolayısıyla görüyoruz ki kültür ne doğrusal olarak ilerlemekte ne de doğrusal olarak ilerledikten sonra tekrardan çökmektedir. Kültür insanın hem bireysel hem kolektif olarak içinde taşımış olduğu mitsel doğadan ayrılmadığı için ondan kaçışı ifade eden Aydınlanmacı nosyonların söylemlerini tükettikten sonra daha farklı biçimde bilinçdışının imgesel birliğine geri dönüş arzusunu ifade eden bir yapı ortaya çıkarmaktadır. Demek oluyor ki Aydınlanma diyalektiğinin yapısı ilerlemecilik nosyonu ile kaosu kozmos yaptıktan sonra çöküşlerde kozmos tekrar kaos olmaktadır. Kültür tarihinde bu izlek ebedi bir döngü olarak karşımıza çıkmaktadır. Halbuki gücünü hem teolojik düşünceden hem de rasyonalist düşünceden alan tarihselcilik, kültürü ve düşünceyi doğrusal bir uzamda, başı ve sonu belirli bir yapı olarak tasavvur etti. Aydınlanmanın düşünce yapısı da doğrusal ve tarihsel bir şekilde dünya üzerinde insanı ve zihni mutlağa götürmenin olanaklarını aradı. Ancak yukarıda gördük ki kültür tıpkı yanı başımızdaki doğa gibi tarihselliği inkâr etmektedir. Doğada nasıl her varoluş bir sonun başlangıcı her son ise bir varoluşun habercisiyse, kültürel evrim de doğrusal bir şekilde değil, her aşaması bir sonraki aşamadan daha farklı ama aynı yapı ile döngüsel olarak ilerlemekte ve bastırılmış olan mitik kategoriler kaotik şekilde uyanmaktadır.

Nitekim Nietzsche *Böyle Buyurdu Zerdüş* adlı eserinde, bu döngüsellik meselesini varlık ve zaman ilişkisi ile anlatmaya çalışırken hem kozmolojik hem de sosyolojik izahlar getirmeye çalışır. “Bu konuyu Zerdüş eserinin “Çehre ve Bilmece Üstüne” adlı bölümünde görmekteyiz. Zerdüş, Cüce’ye zamanın kapısının iki yüzü olduğundan ve bu her bir yüzün farklı yollardan sonsuzluğa doğru gittiğinden bahseder. Bu yollar birbirleriyle çelişirler ve birbirlerini iterler ama kapının altında bu iki yol birleşir ve bu birleşen yola “an” denir” (aktaran Dürre, 2017, s. 44).

Dürre bu durumu, Grek ve Hint öğretilerinin zaman algısından ziyade doğrusal zaman algısı ile işleyen Hristiyan ve teolojik zaman algılarını döngüsellik ile bertaraf etme ve zamanın öte dünya ile ilişkisini keserek fenomenlere hapsedme girişimi olarak yorumlar (Dürre, 2016, s. 45). Bengi dönüş kavramı hakkında yapmış olduğu ikinci yorum ise fantastik bir dönüşten ziyade onun yaşamı yeniden onaylamak anlamına geldiğidir (Dürre, 2016, s. 46).

O halde Nietzsche'nin bengi dönüşü ile ilgili elimizde iki tane kavram vardır. Bunlardan bir tanesi doğrusal olan zaman algısını döngüsellikle içe hapsedmek, diğeri de yaşamı onaylamaktır. Doğrusal olan zaman, tarihselcilik, rasyonalist ve teolojik zaman algısı olup öte dünya fikri ile akli ya da tini dünyanın ötesinde konumlandırarak fenomenlerden kopar. Bu, Aydınlanma diyalektiğinin zaman algısıdır. Bengi dönüşte içe hapsedilen zaman, aklın ve tinin doğrusal olarak numenal alana giderek kendinden menkul kıymetler yarattığı bir zaman algısından ziyade başladığı noktaya geri gelen bir zaman algısıdır. Öte yandan "yaşamı onaylamak" terimi ise yine Aydınlanma diyalektiğinin teolojiden felsefi dizgeye kadar her alana yayılmış olan hazzi erteleme, akıl ve tin ile doğayı ötekileştirmek gibi kavramlara karşı mitik kategorilerin hakkını savunmak demektir. Zaten Nietzsche'nin, Zerdüş'tü tekrardan insanların arasına göndermesi başlı başına uyanan içgüdülerin ve mitik kategorilerin habercisidir. Zerdüş, akıl, ruh, bilim ve felsefe ile dirimden uzaklaşan tüm hakikat yargılarına karşı bastırılmışın geri dönüşünü ifade etmektedir. Bu vesileyle mitik doğadan ayrılan modern dönem Aydınlanmasının 19. ve 20. yüzyıllarda Zerdüş'ün şahsında bengi dönüşünü gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. O halde modern dönemde Aydınlanma diyalektiğinin çöküşü aynı zamanda döngünün tekrarına geri dönüş anlamını taşıyacaktır.

Aydınlanmanın bu yapısını anlattığımızı göre şimdi de Tanpınar'ın sanatında gördüğümüz çöküş momentinin bu yapı ile nasıl bir ilişkide olduğunu anlamaya çalışalım. Biz Tanpınar'ın sanatını tek bir özne olarak incelediğimiz için *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Huzur*, *Suat'ın Mektubu* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı eserlerini bir bilincin kültürel tarih ile kronolojik olarak giden farklı dünya algıları olarak anlatmaya çalıştık. *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanlarındaki özneleri mit ile Aydınlanmacı tin arasındaki gerilimin trajik olarak karşımıza çıkan figürleri olarak adlandırdık. *Suat'ın Mektubu* ise hem trajik ve Aydınlanmacı öznenin ölümünü haberini vermekte iken hem de Aydınlanmanın hakikat yargısını doğrudan hedefe alan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde komiğe gidişin haberini vermekteydi. En nihayetinde *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* kültür tarihsel olarak Tanpınar'ın Aydınlanmacı öznelerinin bütün kavramlarını yücenin sanatsal bir boşalması olan komik ile alaya almış ve varlığı sifira dönüştürmüştür. O halde bu yapı bize şimdiye kadar mitik bir başlangıç, Aydınlanmacı bir yükseliş ve modernist bir çöküş, kısmen de postmodern izlekler vererek Aydınlanma diyalektiğinin çöküşünü göstermektedir. Bu da bize ilk bakışta geçmişten şimdiye kadar ilerleyen başlangıç, yükseliş ve çöküş momentlerinin varlığını gösterir. Ancak hem romanı yazış tarihi hem de romanın ihtiva ettiği sosyal zaman bakımından son ve yarım kalmış romanlarından biri olan *Aydaki Kadın* ile birlikte Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile

gitmiş olduğu sıfırdan çıktığı, sanatında mitik devre tekabül eden dünya algısına geri dönmüş olduğu görülür.

Bu, doğrusal şekilde ilerleyen zamanın kırılarak döngüsellğe kıvrılması anlamına gelecektir. Bu bağlamda *Aydaki Kadın*'ın baş karakteri olan Selim'in bir uyanma motifi ile başlaması dikkate değerdir:

“Uyandım. Uyanıyorum. Zihnin oyunu bitti. Şimdi kendi kapımdayım. Biraz sonra içeriye, oradan dünyaya gireceğim. Gözleri hala kapalıydı; sanki bir lahza evvel ayrıldığı hayallerle beraber, onlar tarafından yedilerek kendi içine ve günlük hayata girmek istiyordu. Fakat sahne bomboştu. Son ışıklar sönmüş, son etekler de kaybolmuştu. İçinde bütün o hareketlerden, kalabalıktan ve karışık hislerden - çünkü bunaltıya yakın ve tahlili güç, bir ucu müphem, derin özleyişler ve kederlerle çalkalanan bir his bu uyanış anını hep beraberce dokumuş gibiydiler - sadece bir ezinti, bir nevi deniz mağarasına benzeyen besleyici, sıcak ve çok rahat bir vasattan kopmuş olmanın duygusu vardı. Bununla beraber uyanan adamda bütün bu karışık duygular şimdi aşikar bir özleyişti. «Muhakkak doğduğum zaman da bunu duymuş olmalıyım.» Ve birdenbire yataktaki garip vaziyetine şaşırdu. Birkaç sabahdır hep böyle, ayaklan vücuduna doğru çekik, iki kolu göğsüne yapışık ve iki yumruğu yüzünde uyanıyordu. Her şeyden evvel bu torbadan çıkmalıyım! Şimdi ki uyandım artık! Örtülerini attı, sonra gerçekten çok mühim bir ameliye yapıyormuş gibi gözlerini açtı, etrafına baktı. Oda bu Temmuz sonu sabahında dikkatle indirilmiş perde ve storlara rağmen denizden çarpan ışıkla yeşil bir havuza, güneş vurmuş sık ve gölgeli bir orman altına benziyordu. «Başka türlü nasıl olabilir? Bu odada başka türlü kabil olur mu hiç?» Ve uykuda aldığı o kendi üstüne toplanmış külçe şeklini ayaklanın iyice uzatarak kendi zihninde bir daha bozdu. Sağ bacağındaki sızılan vücudunu gererek yokladı. Hepsini yerlerindekiydi. Bütün baldın, ayak bileğinin üstü, topuğunun dış tarafı ve dizkapağının altı, hepsi çok hassas bir klavye gibi hareketine aynı aynı cevap verdiler. Bununla beraber düşüncesi ne bu sızılarda ne de yavaş yavaş suurunu elde ettiği başlayan gündeydi. Daha ziyade biraz evvelki rüyalarıyla meşguldü. Mesut, hatta hazlı uyanışına rağmen - çünkü bütün o karışık duygulara rağmen bu uyanışın kendine göre bir keyfi vardı. Rüyalarının hiç de güzel şeyler olmadığını biliyordu. Bunlar kuvvetle hüküm süren bir zamandan başka bir zamana aktarılırken, belki de geçişin şiddetiyle, belki daha altta gizli bir kurtulma, sahile erişme fikriyle duyulan bir şeydi. Hakikatte çok karışık rüyalar görmüştü. Fakat bununla da kalmıyordu. İşin içinde bir başka şeyin daha bulunduğunu hissediyordu. Sanki bir melek tarafından sabaha itildim. Çok güzel mahzun ve hoyrat bir melek ... Öyle ki hep arkama bakmak istiyordum. Sonra birdenbire üçüncü konçertonun piyanosu sisli bir sabahta birdenbire güneş vurmuş bir gemi gibi çarptı” (Tanpınar, 1987, s. 12).

Selim'in roman başında uyanışını tasvir eden bu sahne yalnızca Selim'in şahsi uyanışı değil, aynı zamanda Tanpınar'ın poetikasının başladığı yere geri gelmesini ifade etmektedir. Çünkü bu sahnede yer alan imgelerin ve onların tekabül ettiği varlık algılarının, Tanpınar'ın Aydınlanmacı bilince geçmeden önceki bilinci arasında bir imgesel birlik vardır. Bu imgesel birliğin etrafını ören imgeler uyumak ve uyanmak arasındaki diyalektik ilişki ile kurulmuştur. Uyku, deniz mağarasına benzetilir ve bu benzetmenin sıfatları olarak sıcak ve rahat kelimeleri kullanılır. Ayrıca bu deniz mağarasının insana hissettirmiş olduğu duygu ile insanın doğduğu zaman arasında bir illiyet kurulmuştur. Bununla birlikte Selim'in uyurken almış olduğu pozisyon açıktır ki insan yavrusunun anne karnındaki cenin pozisyonuna benzemektedir.

O zaman deniz mağarasının sıcak ve rahat sıfatları ile tasvir edilmesi daha anlamlı hale gelmektedir. Çünkü anne karnı ve anne rahmi de insan imgeleminde sıcak ve rahat olarak tasvir edilir. Dolayısıyla deniz mağarası sembolik olarak anne karnının ve rahminin temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaten denizin ve mağaranın imgelemde dışıl bir imgelem alanına sahip olduğunu ve bilinçdışını temsil ettiğini daha önce bahsetmiştik. O halde anne, deniz, mağara gibi sembollerin uyku ve rüya etrafında örülmesi daha anlamlı hale gelmektedir. Çünkü uyku ve rüya, bilincin, dolayısıyla gerçeklik ilkesinin aktif olmadığı ilksel varoluş arzularımızın bilinçdışı sığınağı olarak ortaya çıkarlar. Anne, deniz, mağara gibi semboller de hem bireysel olarak kişinin ilksel kökenine hem de kolektif olarak insanın doğa ile içkin olduğu başlangıçlar anına, belki de hiç var olmadığı kökene dönme arzusunun taşıdır.

Nitekim Tanpınar'ın varoluş sancısı çeken öznesi Suat', "belki de hiç var olmamak lazımdı" diyerek bu var olmak sancısını dile getirmişti. Bu cümleyi de Schopenhauer'ın, "kahramanın suçu var olmaktır" cümlesi bağlamında yorumlamıştık. Suat'ın trajik ölümü ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde varlık vehminin alaya alınması sonrasında Selim'in yeni bir uyku ve uyanış ile başlaması, bu varlık vehminin olmadığı kökene dönüldüğünü ve çöküşten sonra yeni bir başlangıcın meydana geldiğini göstermektedir. Nitekim Selim'in uyku etrafında örmüş olduğu başlangıçlar ve köken metaforları, Tanpınar'ın başlangıçlar anı ve mitik varlık algısı olarak belirlediğimiz ilk bölümleri ile ortak bir varlık algısına sahiptir. Özellikle hatırladığımız üzere Tanpınar'ın *Şiir ve Rüya* yazıları, *Antalya'lı Genç Kıza Mektup* isimli yazısı, Mümtaz'ın Antalya, Cemal'in Ege kasabası günleri, deniz mağarası, anne rahmi, uyku, rüya gibi mitik metaforlar etrafında örülmüştü. Ancak Tanpınar Aydınlanmacı bir bilince geçtikten sonra mitik nehirden kopmuş ve en nihayetinde özne ile nesne arasında açılan mesafede insan artık bir zaman kırıntılarına dönüşmüştü. Bu da mitik doğadan ayrılan Aydınlanmacı insanın çöküşünün ve bireyin silinişinin izlerini bize göstermişti. *Aydaki Kadın*'da ise Selim'in yeniden uyanışını Tanpınar poetikasına etkileyen heterojen faktörlerden bağımsız olarak düşündüğümüzde önümüzde her zaman bahsettiğimiz kültür bilimsel bir panorama çıkmaktadır. Bu panorama kültür tarihinin gelişiminde gördüğümüz başlangıç, yükseliş, çöküş ve yeniden başlangıç dinamiklerini içeren edebi döngü kavramına uyum göstermektedir. Tanpınar'ın Aydınlanmacı öznesi mitten çıktından sonra hayata tam anlamı ile hakim olamadığını, insanın zamana hükmedemediğini, dünyayı bozan şeyin zihnin kendisi olduğunu anlamış ve Aydınlanmacı bilinci en sonda alaya almıştır. Ancak Selim'in uyku etrafında örmüş olduğu mit metaforları ile döngü tekrardan başlamıştır. Döngünün devamı ise uykudan uyandıktan sonra gerçekleşmekte, uyku ile varlığın kökenine geri dönen özne uyandıktan sonra tekrardan işlediği var olmak günahının ortasına düşmektedir. Selim uyandıktan sonra sıcak ve çok rahat olarak betimlediği ve anne

rahmini simgeleyen deniz mağarasından kopmuş olduğunu söyleyerek aslında anne rahminden koparak yeniden var olduğunu imgeler. Selim'in uyandıktan sonra, sahnenin bomboş olduğunu, son eteklerin kaybolduğunu ve son ışıkların söndüğünü söylemesi yeni bir döngüye başladığının bir ifadesi niteliğindedir.

Bu uyku sahnesinden sonra Tanpınar, diğer metinlerinde olduğu gibi bir başkarakterin çocukluğunun ekseninde kurguladığı mitik bir metaforlar ağı örmektedir. Selim'in çocukluğundaki ve ilk gençliğindeki bilinci, kendisini çevreleyen dünya ile ilişki tarzı ve çocukluğundaki imgeleri tek bir merkezde toplaması ile Mümtaz ve Cemal'in çocukluk ve ilk gençlik yılları arasında bir birlik vardır. Mümtaz ve Cemal'in çocukluğu ve ilk gençliğindeki bilinci, haz ilkesi, rüya ve bilinçdışı dolayısıyla kuruluyorken Selim'in ilksel bilinci de "çocukluğundan gelme bir alışkanlık" olduğunu söylediği rüya metaforu ile, dolayısıyla bilinçdışı ile kurulmaktadır. Mümtaz ve Cemal'i çevreleyen dünya ile ilişki tarzı ise özne ve nesnenin bir arada düşünüldüğü bir tabiat algısıydı. Selim'in çocukluğunda yaşamış olduğu köşk de öznenin dış dünya ve nesne ile birlik içerisinde olduğu bir pozisyonda verilmektedir. İlk gençliğine ait şu tabiat izlenimleri bu dönem bilincini göstermesi açısından dikkate değerdir:

"Yataktan kalktı, balkonun kapısını açtı. Birdenbire kuş cıvıltıları, ağaçların hafif rüzgarda sallanan tepelerinde uçuşan pembe ışıklar, gece rutubetinin daha keskinleştirdiği ot, çiçek, toprak kokuları içinde etrafına bakındı. Balkonun tam altındaki kırlangıç yuvasında bütün aile gürültüsü başlamıştı. Fakat en güzeli balkonun biraz üstündeki büyük kestane ağacının yavaş yavaş yüzlerce belirsiz hisirtiden ve serçe sesinden lahza lahza uyanışıydı. Geceleyin odasına girdiği zaman ay ışığının ördüğü bir hayal olan ağaç sanki yandan aldığı aydınlıkta her lahza biraz daha değişiyor, başka şekilde kendisi oluyordu. Bütün bir yumuşaklık, ten hazlarını çok andıran bir coşkunlukta, her zerresiyle ışığı benimsiyor, sanki yapraklarını hisirtiden sabah rüzgarlarından da perde perde yükselen kuş cıvıltılarında nefes alıyordu. Zaten bütün bahçede uzaktan şimdi çok buğulu görünen denize kadar bütün ufukla beraber köşkerin kiremit çatıları, meyva bahçeleri, bostanlar, serviler, çamlar ve çınarlar, her şey bu değişimin sevinci ve güzelliği içindeydi. Sanki bütün kainat çok büyük bir kucaklaşmada sarhoş gibiydi" (Tanpınar, 1987, s. 91).

Selim'in uyku sonrası uykudan kalktığını gösteren bu tasvir, bir dekor, bir atmosfer yaratma amacından ziyade Selim'in şahsında öznenin dış dünyayı ve tabiatı algılayış biçimini keşfetmemiz açısından önemlidir. Selim bu tasvirde tabiata ait müşahhas isimler ve aydınlığın tabiat üzerindeki etkisini anlatmaktadır. Bilhassa ağaç üzerinde aydınlığın tesiri ten hazlarını andıran bir coşkunluğu hatırlatır. Doğaya ve tabiata ait bir müşahhas ismin ten hazzı ile arasında kurulmuş olan illiyeti, doğanın imgelemde dışıl bir alana sahip olması bağlamında düşünürsek Selim'in dış dünya izleniminin haz ilkesi çevresinde, dolayısıyla da mitik bir kategoride kurulduğunu anlarız. Nitekim Mümtaz'ın mitik bilincinde anlatmış olduğu ve daha önce de verdiğimiz bir tasvirde tabiat için, "arılar, sinekler, küçük sokak kedileri, oturdukları evin önünü benimseyen köpek, her tarafa dağılmış güvercinler, herkes ve her şey bu musikiden, bu davetten

sarhoştı” demesi ile Selim’in tabiata ait müşahhas isimleri sıralayıp “bütün kainat çok büyük bir kucaklaşmada sarhoş gibiydi” demesi arasındaki benzerlik çok açıktır ki ortak bir imgelem alanına sahiptir. (Tanpınar, 2019a, s. 39-40). Yalnızca bu imgelem alanını oluşturdukları merkezler farklıdır. Selim’in imgeleminin merkezini, çocukluğunu ve ilk gençliğini geçirdiği köşk oluştururken Mümtaz’ın Antalya merkezinde oluşturmaktadır. Ancak ikisi de bu devirde mitik bir dolayimler ağına sahiptir.

Tanpınar metinlerinde, özellikle *Huzur*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Aydaki Kadın*’daki merkezi karakterlerin hepsi çocukluklarında mitik bir bağlantı kurmuş olduğu merkezi kaybeder. Merkezin temsil ettiği alanlar da öznenin mitik imgelem alanını oluşturduğu için her öznenin kaybettiği merkez onun mitik dönemden çıkışını ifade eder. Selim’in mitik imgelerini oluşturan merkezin çökmesi ve imgesel değiş tokuşu, kardeşi Nevzat’ın intiharı, köşkün satılması ve annesinin ölümü ile olmaktadır. Annenin ölümü, merkezdeki imgeyi taşıyan mekandan ayrılma ile Mümtaz’ın annesinin ölmesi ve İstanbul’a gitme arasındaki benzerlik ve karakterlerin değişim süreci dikkat çekicidir. Mümtaz ve Cemal nasıl imgesel değiş tokuşlar ile imgesel dönemden simgesel döneme geçerek Aydınlanmacı bir varlık algısı inşa ediyorsa Selim de yaşadığı imgesel kopuşlarla aynı döngüyü devam ettirir.

Köşkün satılmasından önceki, tabiatı, evreni ve dünyayı algılayışı hem özneye içkin hem de genellikle organik doğa kategorilerine yönelik şekillenirken köşk satıldıktan sonra varlık tıpkı Cemal ve Mümtaz’ın değiş tokuşlarında olduğu gibi düalist olarak algılanır ve doğa kategorilerinden ziyade zihnin doğa kategorileri üzerinde egemen olma süreci ve onu gösteren Aydınlanmacı tıne geçiş başlar. Zümrüt hanımla girmiş olduğu tensel ilişkiden sonra gelen günah imgesi bu geçişi çok iyi özetler. Zümrüt hanım ile tensel ilişki kurduktan sonraki gece uyandıktan sonra Selim, “çocukluğunun cennetinden kovulduğunu, hiç kimseyi eskisi gibi öpemeyeceğini ve sevemeyeceğini” hissetmektedir (Tanpınar, 1987, s. 54). Tensel ilişkiden sonra duyulan günah duygusu ve cennetten kovulma motifi açıktır ki haz ilkesinden olgusalığa geçişi gösteren bir ifadedir. Bu durum, Mümtaz’ın köylü kız ile ilişkisinden sonra babasını kendisinin öldürmüş olma ihtimalini hissettiren süperego imgesi ile ortaktır ve aradaki geçişi çok iyi bir şekilde gösteren bir ifadedir. Mümtaz bu ilişkiden sonra kadın ile diyalogunu Nuran ile kurmuştu. Ancak kadın ile kurulan ilişkisi mitik bir haz ilkesi çerçevesinden değil, Aydınlanmacı süperego, kültür ve akıl ilkesi etrafında örülmüştür. Selim’e baktığımız zaman ise onun da kadın ile olan diyalogu, tıpkı Mümtaz’da olduğu gibi hislerinden ziyade akli ile yaşayan Leyla ve onun temsil ettiği kültürel idealizm ile değiş tokuş edilmiştir. Nitekim Selim, Leyla’yı, “başlayacağı noktaya kadar akıl” olarak tanımlamaktadır (Tanpınar, 1987, s. 27). Dolayısıyla Zümrüt Hanım ile Leyla arasındaki

düalist ilişki mitik haz ve Aydınlanmacı akıl arasındaki düalist ilişkidir. Bu ilişkiyi daha da açmak için uykudan yani kökenden önce bir olan varlığın tekrardan monatlara bölündüğünü gösteren bazı sembolleri vermek gerekir. Bunlardan bir tanesi yozlaşmışlığı simgeleyen Beyoğlu ve Marie ile kültürel idealizmi simgeleyen Leyla ve eski İstanbul'dur. İlk olarak Beyoğlu ve Marie'yi anlatmak için şu tasviri vermek gerekir:

“Dört gece evvel bu kapının arkasında ve bu çiçeklerin arasında en garip tecrübelerimden birini geçirdim. Her cinsten çıplak omuz, göğüs, tebessüm, sahte veya hakiki mücevher parıltısı, pudra, çiçekle karışmış dişi kokusu ve can sıkıntısı Beyoğlu “(Tanpınar, 1987, s. 32).

“Marie'nin bir elinde sabah kahvesi, öbüründe gazeteler odaya girişi düşüncelerinin akışını birdenbire kırdı. Kız, beyaz geceliğinin içinde yarı çıplak, olduğundan fazla çekici ve yaşının üstündeydi. Gazeteleri masanın üzerine koydu ve geniş siyah gözlerinin ısrarıyla Selim'e kahvesini uzattı. Yüzü bir çeşit uzaklıkta gergin ve dargındı. İlk iğva denemelerini yapan tecrübesiz dargınlığı nedense hizmetçisinin iki aydır evde misafir yeğenine Selim'le her karşılaşmalarında, birkaç kelimelik bir konuşmada birdenbire dağılan bu maskeyi ilham etmişti. «Belki de ilk işarette çok uzaklardan gelebilmek için ... » Selim onun çıplak kollarım, dolgun boynunu ve başının üstüne çocuk-kadın uykusunun rüyalarıyla beraber alelacele topladığı koyu kumral saçlarını farkında olmadığı bir dikkatle süzdü. Kız bu sabah saatinde çiçek açmış bir erik ağacı gibi güzel ve tatlıydı “(Tanpınar, 1987, s. 20).

Selim'in yaşadığı sosyal zamanda Beyoğlu semti yüzeyde yaşayan, hayatını haz ilkesi ile geçiren ve gayr-i müslimlerin olduğu bir semttir. Marie'de Beyoğlu semtinde çalışan bir kadındır. Şüphesiz ki bu bölümlerin heterojen faktörlere bağlı olan sosyal bir okuma ile de açıklanabilir. Ancak bizim konumuz bağlamında odak noktamız daha çok Selim'in zihnindeki psikotarihsel yapıları ortaya çıkarmak olduğu için buna değinmeyeceğiz. Selim, Marie ile Beyoğlu arasında bir özdeşlik kurar ve Marie'nin Beyoğlu olduğunu söyler (Tanpınar, 1987, s. 21). Nitekim paragrafta Beyoğlu dişil ve cinsellik imgeleri ile birlikte verilmiştir. Marie'ye baktığımızda ise onun erik ağacı gibi güzel olduğunu söylemesi onunla cinsellik yönünden bir ilişki kurduğunu göstermektedir. Çünkü erik ağacı imgelemde kadının cinsel uzvunu temsil etmektedir. Zaten Selim'in Marie'de ilk dikkat ettiği şeyin yarı çıplaklık olması ona bakışın cinsellik ile ilgili olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim başka bir paragrafta da Marie ile izlenimi şu şekildedir: “Selim uykusundan ziyade bu genç ve taze vücudun kendisiyle meşguldü. Marie bir lahzada bir sarmaşık gibi çengel çengel bütün etrafını sarmıştı” (Tanpınar, 1987, s. 21). Görüldüğü gibi Marie'ye bakış bir diğer cinsellik sembolü olan “sarmaşık” imgesi ile verilmekte ve kadının bedeni ile ilgilenilmektedir. Bu da bize gösteriyor ki Marie'ye bakış, tıpkı Zümrüt Hanım'a olan bakış gibi mitik bir haz ilkesi çevresinden olmaktadır. Öte yandan ise romanın merkez kadın figürü Leyla'yı tasvir ettiğinde Selim, Leyla'nın, “muhayyilemizde eski İstanbul olduğunu” söyler. (Tanpınar, 1987, s. 21).

Zaten Leyla ile ilgili kullanılan imajlar cinsellik ile değil, kültürel ürünler ve simgesel bir bilinç tarafından olur. Bu da bize gösterir ki Leyla imgesi tıpkı Mümtaz'ın Nuran imgesinde olduğu gibi cinselliği kültürleştirmiş ve bu kültürel dolayım tarafından haz ilkesi perhiz edilmiştir. Nitekim eski İstanbul ile yozlaşmış olarak gördüğü Beyoğlu'na bakışını karşılaştırdığında Beyoğlu'nun, "insiyaklarımızın olduğu kadar hayatımızdaki karışıklığın da bir ahtapot gibi sayısız kollu mezbelesi olduğunu" söyler (Tanpınar, 1987, s. 22). Selim, yazmış olduğu *İflas* isimli kitaba bu çöküş atmosferini de koyacağını hatta Beyoğlu'na zaten bunun için gittiğini söyler (Tanpınar, 1987, s. 33). Kanaatimize göre *İflas*'ın, diğer Tanpınar öznelere yazmaya çalıştıkları eserler gibi yarım kalmasının temel sebeplerinden birisi de bu çöküş atmosferinin içerisinde baba imgesi tarafından perhiz olunma duygusunu da barındırmasından dolayıdır. Çünkü Selim için Beyoğlu'nun bu durumu hem hayatımızdaki hem insiyaklarımızdaki karışıklıktan dolayıdır. Hayatımızdaki karışıklık dediği sosyal ve politik bağlam şimdilik konumuz olmadığı için burada bizim dikkat çekmek istediğimiz insiyaklarımızdaki karışıklıktır. Selim aslında mitik bilinçten çıkıp Aydınlanmacı bilince geçtikten sonra hayatımızın karışıklıkları ile ilgilendiği için insiyaklarımızın karışıklığını unutmuş, açıkça söylemek gerekirse politikayı, sosyal bağlamı, akıl ilkesini merkeze alarak insiyakları paranteze almıştır. Öznenin tamamlanmayı bekleyen ama tamamlanamayan eserleri de kültürel bilincin haz ilkesine sürekli müdahalesinden kaynaklanmaktadır. Nitekim *Abdullah Efendi'nin Rüyalari* adlı eserde de yaşamış olduğu şizofrenik durumun nedenini her şeyi zihinle algılamaya çalışmak olduğunu ve dünyayı asıl bozan şeyin zihin olduğu gerçeğini kavramıştır. Selim'e döndüğümüzde ise bu bağlamda "su" ve "terlemek" arasında kurmuş olduğu ilişki dikkate değerdir:

"Bornuza sarıldı. Bir müddet banyonun kemaniyle yan taraftaki iskemle arasında tereddüt eder gibi etrafına bakındı. Nihayet birincisine oturarak ayaklarını kuruladı. Hâlâ vücudunda bir taraf sıcak suyun verdiği rahatlığı, bizde kurduğu o yan gömülmüş, yan yüzen nebati hayat lezzetini hatırlıyordu. Sıcak ve dinlendirici, unutma gibi, uyku gibi, ana kucacı, ana rahmi gibi ... Bu son düşünce uyanış vaziyetini tekrar hatırlattı. Tıpkı bir cenin gibi kendi üstüne büzülmüştüm. Sanki ılık ve durgun, yüklü bir suda gibi.» Başını salladı. Kim bilir belki rüyamda annemi, yahut Nevzat'ı veya Leyla'yı görmüşümdür. Herhalde Marie'yi değil. Yahut başka bir tesadüf ... Niçin olmasın? Uzviyetin de kendine göre bir hafızası olsa gerek. Annem Süleyman'ın uyurken zaman zaman meme emer gibi dudaklarım kımıldattığını söylerdi. Ve buna sebep olarak da ölen kardeşimizin doğması yüzünden Süleyman'ı erken süttten kestiğini bulurdu. Belki de bütün Süleyman vakıası buradadır. Gözlerinin önünden beşikte çırpınan küçük, beyaz bir çocuk eli geçti. Hiçbir şey bu kadar güzel olamazdı. Yasemin gibi, güneş vurmuş dalga köpüğü gibi bir şeydi bu. Bornuzun kuşağını sıkıştırarak aynanın önünde durdu. Sirtında hiç sevmediği bir kızışma, ikinci terin gelmekte olduğunu haber veriyordu. Terlemek en korktuğu, sinirlendiği şeydi. Çürümenin başlangıcı gibi bir şey" (Tanpınar, 1987, s. 23).

Selim'in bir banyo sahnesinde sıcak suyun kendisine verdiği rahatlık ile anne rahmi arasında kurduğu ilişki önemlidir. Zaten suyun kendisi bilinçdışı, haz ve genel olarak mitik imgelem alanındadır. Sıcak su ise daha önce deniz mağarasının sıcaklığı bölümünde bahsettiğimiz gibi anne rahminin sıcaklığından dolayı doğrudan mitik kökene dönüş arzusunun içinde taşımaktadır.

Zaten bunların doğurduğu izlenim Selim'e uyanış gecesindeki cenin pozisyonunu hatırlatır. Ancak terlemek kısmına geldiğimizde ise Selim'in terlemeden nefret etmesinin temel sebebinin çürüme olması aslında kökenden çıkmış olmanın, yani doğmuş olmanın acısını taşımaktadır. Selim su ile her ne kadar bir illiyet kurarak mitik bir arzu içinde o sıcak rahmi ve kökeni özlese de artık doğmuştur ve var olmuştur. "İlk anksiyete doğumdur. O âna kadar, doğal ortamdaki ideal şartlarda (sıcak, güvenli, dış etkenlerden korunaklı, müşfik...) yaşamışken soğuk gürültülü bir dünyaya çıkmak (girmek), vücuduna dokunan ilk elin onu tepe taklak çevirip kıçına şaplak atmasına, göbeğini kesmesine katlanmak gerekir. Otto Rank'ın "doğum sancısı" dediği budur" (Özgül, 2018, s. 531). Dolayısıyla organik olarak var olan bilinç aslında her geçen gün ölüme yaklaşan bir bilinçtir. Çürümenin başlangıcı da zaten ölümü çağırıştırır. Bu paragraftan anlıyoruz ki doğmuş olmakla ve mitik kökenden çıkmış olmakla zihin yeniden bir varlık vehminin ortasına düşmektedir. Bu şekilde de hazzın geçici, ölümün kalıcı olduğunu algılayan bilinç akıl ve tin ile bunu aşmaya çalışmaktadır. Rüyasında, "herhalde Marie'yi değil, Leyla'yı görmüşümdür" demesi de aslında Marie'nin geçici hazlarını erteleyen aklın hilesi ve eski İstanbul'u temsil eden Leyla ile tinsel bir yolculukta ölümü yenmeye çalışmanın bir mücadelesidir. Bu mücadele de zaten psikotarihsel olarak hazzı erteleyip insanı, bilinci ve tini akım kılmaya çalışan Aydınlanma diyalektiğinin en çarpıcı örneğini bizlere göstermektedir. Nitekim daha sonra Selim diğer Tanpınar öznelere gibi Aydınlanmacı bilince geçtikten sonra merkezde tek olan bireyin çevresi genişler. Cemal ve Mümtaz gibi okumak, yazmak, birey olmak gibi ideallere sahip olur. Özellikle arkadaşları ile arasında uzay bilimleri hakkında geçen şu diyalog dikkate değerdir:

"Feza hesaplan beni korkutuyor. . . Biyoloji daha rahat. Orada bizden küçükler, çok küçükler, bizi hiçbir suretle aşamayanlar var. İnsan hepsine hakim . . . Küçüğün en küçüğünde bize emniyet veren bir şey var... Sevim Hanım: Yazık beyefendi, bir hülyamı yıktınız... Sesi güzel ve toktu. İsteyerek değil, hanımefendi... Bununla beraber, belki biyoloji ile el ele verirse... Mesela günün birinde sürfelerin rahim dışı büyümesi mümkünleşir ve nispeten yakın bir yıldız veya seyyareye böyle yüz binlerce tohumu birden sevk etmek, anlan oluşun tesadüfüne bırakmak mümkün olursa. . . O zaman iş değişir" (Tanpınar, 1987, s. 175).

Selim'in biyoloji ya da uzay bilimleri hakkındaki fikirlerinden bağımsız olarak onun dış dünya karşısındaki tavrı Aydınlanmacı öznenin doğaya bakış tarzı ile çok yakından ilişkilidir. Zira Selim'in biyolojiyi tercih etmesinin nedeni, öznenin tabiatı kontrol edebileceği, üstünlüğü ele geçirebileceğinden emin olmasıdır. Aydınlanmacı özne tarafından bilgi nesnesi haline getirilen canlılar, özneye kendisinden küçük olduğu için emniyet vermektedir.

Uzay bilimlerinin kendisini korkutmasına rağmen biyolojik bir şekilde, bir varlığı var etmesi ve uzay bilimlerini bu şekilde ilerletme düşüncesi de fikirlere bile Tanrısal bir hırs veren Aydınlanmacı öznenin insanı merkeze alan bakışının bir yansımasıdır. Ancak Tanpınar'ın

Aydınlanmacı öznesi diğer metinlerinde de olduğu gibi ideallerini gerçekleştiremez ve romanın sonunda Aydınlanmacı öznenin silahları kendine döner. Bu bağlamda Selim'in *İflas* eseri hakkında söyledikleri dikkate değerdir: "İflas hiçbir zaman büyük roman olmayacak. Eğer üst katta dolaşan delikanlıyı kovabilirsem belki biraz değişir. Üst katta dolaşan biri. Durmadan geziniyor ve ben ayak seslerini duyuyorum. Ayak sesleri her an beni tehdit ediyor. Tanımadığım bir insan. Tanımadığım için olduğundan çok kuvvetli, çok başka geliyor bana. Bir çeşit ilah. Bir çeşit şimşek ve yıldırım Tanrısı" (Tanpınar, 1987, s. 137). Burada görüyoruz ki doğayı bilgi nesnesi haline getirip dış dünyaya kibirli bakmaktan emniyet duyan Aydınlanmacı özne sadece dış dünyadaki canlılara değil, aynı zamanda kendisine bile hükmedememektir. Kendisini gerçekleştirmesine engel olan üst katta dolaşan delikanlı, Abdullah Efendi'nin üst kiracısında gösterdiğimiz süperego ve Aydınlanmacı tindir. Üst katta konuşan delikanlı Tanpınar'da sürekli onun dış dünya ile, kültür ile, akıl ile ilgilenmesini sağlamış ve arzularını, içgüdülerini gerçekleştirmesine engel olmuştur. Bu, Tanpınar'ın sadece şahsi hayatı ile meydana gelen bir biyografik okuma ile değil, aynı zamana tarih boyunca teolojiden felsefi dizgeye ve oradan modern Aydınlanmaya kadar haz ilkesini erteleyerek kozmosu sağlamaya çalışan uygarlığın fallik ilerleyişi ile de açıklanabilir. Ancak biz *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne kadar hem dünyada hem de Türk cemiyetinde kozmosu sağlamaya bilincin vardığı noktanın tekrardan kaos olduğunu gördük. Özellikle *Sahnenin Dışındakiler* romanında Türk Aydınlanması özelinde kozmosu sağlamaya çalışan bilincin politik dizgesinin iflas ettiğini ve genel etkisinde bireyin küçülerek silindiğini gördük. *Huzur* romanında ise kozmosu sağlamaya çalışan Aydınlanmacı öznenin sonunu hem 2. Dünya savaşının metaforu hem Suat'ın intiharı hem de idealist İstanbul'un yanında kaosa dönmüş İstanbul portresi çevresinde izledik. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* iki romanda da farklı olarak doğrudan varlığın kendisini alaya almakla birlikte orada da özellikle Türk Aydınlanması, Türk devrimi, dünyada insanın konumu tartışılmakta ve başarısız sonuçlar doğrudan hakikat kavramının kendisinin alaya alınması ile ortaya çıkıyordu. *Aydaki Kadın*'a baktığımız zaman ise sosyal zaman olarak Demokrat Parti iktidarının olduğu ve ülkenin politik bir havaya girmiş olduğu dönemde yaşayan insanlar vardır ki bu dönem de önceki dönem gibi büyük idealler ile kalkışıldıktan sonra sonu Selim'in değişiyse, "dejenerasyon" ile biten bir dönemdir. Dönemin sosyal zamanına baktığımızda, Birleşmiş Milletler faaliyetleri ve barış görüşmeleri sonucunda Almanya silahlansızlandırılmış, Naziler yok olmuş ve dünya iki kısma bölünmüştür. Ancak bu sefer insan, sadece yaşadığı dünyayı değil, dünyanın ötesindeki uzayı da bir bilgi nesnesi haline getirmeye çalışmıştır. En nihayetinde iki siyasi bloğa ayrılan dünya oluşturmuş olduğu kozmosu tehlikeye atacak derecede bir silahlanma yarışına girmiş, o tarihe kadar olan bütün medeniyetin silinmesi tehlikesine neden olacak nükleer savaşların eşğine gelinmiştir. Dolayısıyla o dönem insanının akıl, tin, pozitivizm gibi kavramlara sadece güvenleri

sarsılmamış, aynı zamanda kendi oluşturdukları medeniyetin kültürel temelini hedef alacak postmodernizm gibi akımlar ortaya çıkmıştır.

Aydaki Kadın'ın sonuna doğru geldiğimizde Selim'in eseri olan *İflas*'ın aslında sadece Türk medeniyeti ile ilgili bir durum olmadığını, Aydınlanma diyalektiğinin de kendi işleyiş mekanizmasından dolayı *İflas*'ı olduğunu anlarız. Bu bağlamda şu ifadeleri dikkate değerdir:

“Selim sedde çıkan küçük merdivenin ilk basamağında “Ebedi kadın” diye Şifa'yı gösterdi. İkinci bir alkış gürültüsü daha koştı. Yalnız demin Sevim Hanım'ı üçüncü cihan harbi ihtimaliyle o kadar korkutan genç adam oyuna kendini vermemiştir. «Bu kadar sefalet içinde, bu kadar halli lazım gelen mesele arasında insan nasıl eğlenebilir? Nasıl böyle mesut olabilir? Bunlarda hakikaten mesuliyet hissi yok. Koskoca bir adam küçük bir kızın oyuncağı olsun . . . Hakikaten Danimarka Krallığı'nda çürümüş bir taraf var. Demek bu gece de Selim'in iflasını görecektim. Zavallı Türkiye kendi kendine ihanet eden adamların memleketi oldu. Fakat sade Türkiye mi? Bütün dünya böyle değil mi ! Hatta Rusya bile . . . Rusya ki görülmemiş bir tecrübeyi yaptı . Bütün ümit Asya'da ve Afrika'da. Oralardan boşalacak ölüm seli ancak dünyayı temizleyebilir. Bu medeniyet, enkazı bir işe yaramayacak kadar çürüdü” (Tanpınar, 1987, s. 201).

Bu paragrafta Tanpınar'ın Türk cemiyeti çevresinde işlediği dejenerasyon meselesinin, nasıl özelden genele teşmil edildiğini, modernlik, aydınlanma gibi meselelerdeki problemlerin yalnızca Türk cemiyetinde değil, bütün dünyada çelişkiler içinde olduğunu anlarız. Özellikle 3. Dünya Savaşı motifi önemlidir. *Huzur* romanının arka planında da özelden genele teşmil edilen motif 2. Dünya Savaşı etkisiyle şekillenmişti. *Aydaki Kadın*'da *Huzur* romanının arka planındaki çöküş motifi 3. Dünya Savaşının korkusuyla şekillenmektedir. Hem dünyanın hem memleketin içinde bulunduğu politik dejenerasyon ve Aydınlanmacı öznelerin en nihayetine bir çürümüşlüğe doğru gitmesi Selim'in *İflas*'ı şahsında sembolize edilmektedir. En nihayetinde Hamlet'in ünlü repliğindeki çürümüşlük ve kokmuşluğun sadece Türkiye'de değil, bütün idealist devrimlerine rağmen başarısızlığa doğru giden Rusya'nın şahsında bütün aydınlanmış medeniyette cisimleştiğini görürüz. Bu da bize Tanpınar'ın modern öznelerinin Aydınlanmaya, insana ve medeniyete duymuş olduğu asli güvenlerinin nasıl sarsıldığını göstermektedir. Nitekim Fatma'nın “ay” ile ilgili görmüş olduğu rüya bu bağlamda önemlidir. Fatma'nın rüyası ve onun bağlamında konuşulanlar, ay'ı, hem aydınlanmış medeniyetten tekrardan bilinçdışı sığınağımız olan mitik doğaya gidiş arzusu hem de aydınlanmış medeniyetin evrene hakim olmaya çalışmasının sembolü haline getirir.

Mitik doğaya gidiş arzusu, “en iyisi Fatma'nın yaptığı gibi Ay'a gitmektir. Orada muhakkak altın kumsallar vardır ve henüz bankalar icat edilmemiştir” cümlesi ile açığa çıkar (Tanpınar, 1987, s. 163). Bu cümlede gördüğümüz gibi altın kumsallar ve bankalar arasında bir tezat vardır. Altın kumsallar muhayyel bir beldenin tahayyülü iken bankalar aydınlanmış medeniyetin ürünleri

olarak karşımıza çıkarlar. Aydınlanmış medeniyetin araçlarının olmadığı muhayyel bir beldeye gitmek şüphe yok ki bilinçdışı sığınağımız olan bir mitik arzunun ifadesidir. Öte yandan rüyadan reel hayata girdiğimizde Selim kendi şartlarımızı da beraberimizde götürdükten sonra fezaya açılmanın ve aya gitmenin bir işe yaramayacağını, arza mahpus kalacağımızı söylemektedir:

“Gündüz yan alay yan ciddi:

“Dayım terakkiye pek inanmaz.” Dedi.

Sevim Hanım dikkatle sordu: “Hakikaten inanmaz mısınız?”

Selim: “Bilakis. . . Terakkiye inanırım. Ama duvara da inanıyorum. O da var” Sanki Prado’da küçük resmin karşısında imiş gibi ürperdi.

Sevim Hanım: “Duvar“ diye tekrarladı.

“Evet, duvar. Gri bir yığın . . . Bilmem duvar mı, kaya mı? . . .

Muhakkak ki bir yerde yükseliyor. Mesela bu feza işinde . Ne seyyarelerde, ne de öbür yıldızlarda şimdye kadar hayat için lazım olan şartları bulamadık . Ama bu neticeye varabilecek kadar imkanlarımız ilerledi. Mesele burada. Her yeni kazanç bizi bir yığın çeşitli imkansızlığın karşısına getiriyor. Gayretlerimiz neye yaradı? Işık senesi hesaplarına, milyarlarca rakama boğulduk o kadar” (Tanpınar, 1987, s. 174).

Görüldüğü gibi mitik bir muhayyel belde olarak tasavvur edilen ay ile reelde insanın bilgi nesnesi yapmış olduğu ay arasında bir fark vardır. Mitik muhayyel belde olan ay, bilinmez, hayalî, bilinçdışının reel dünyadan kaçmak için kurmuş olduğu bir alanken reelde olan ay, insanın dış dünyaya hakim olma çabasına içkin, akıl, matematik gibi araçlar ile bilinir kılınmaya çalışılan bir nesnedir. Zaten Aydınlanmanın temel hedefi us yoluyla mitolojik imi ortadan kaldırmak ve varlıktaki her düşünce öbeğine girmektir. Ancak *Aydaki Kadın* romanında Selim arka motifte hissedilen kaos korkusu ile de gayretlerimizin bir işe yaramadığını söyler. Başka bir paragrafta da bilgi ve pratik alanında bir şeyler kazansak bile tecritlerle birlikte sırrın daha fazla büyüdüğünü ifade eder (Tanpınar, 1987, s. 176). Bu da bize Aydınlanmanın her düşünce öbeğini bilebileceği ve varlıkta her deliğe girebileceği iddiasının, bilinmezliği ve dolayısıyla korkuyu daha fazla arttırdığını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla mitolojik imden korkan ve onu paranteze alan Aydınlanmacı bilinç daha büyük bir korku ve bilinmezlik ortasına düşmektedir. Nitekim Selim’ e cevap veren bir çocuk, “hiçbir şey olduğu yok, sadece silah hazırlanıyor, insanoğlunu kökünden kazıyacak silah” (Tanpınar, 1987, s. 175) diye söyler. Bu da bize romandaki nükleer savaş korkusunu ve Aydınlanmanın silahının kendisine dönmüş olduğu gerçeğini doğrular. Bununla birlikte Selim’in aydınlanmış dünyada sanat ve sanatın ontolojisini oluşturan şartlar hakkında fikirleri nonfigüratif resim hakkında geçen şu diyalogda açıkça ortaya koyulur:

“Benim sualime cevap vermediniz Selim Bey? Nonfigüratifin tek üslup olabileceğine inanıyor musunuz? Yani resmin eşyanın lügatinden tamamıyla vazgeçeceğine, dilini de kendisi icat edeceğine. Makalenize bakılırsa bu işe inanıyorsunuz. Halbuki kendi eserlerinizde büsbütün başka türlüünüz, onun için soruyorum. Bana bir tezat var gibi geliyor.

Ben böyle bir şey söylemedim. Sade bazı nonfigüratifleri, Hartung’u, Soulages’ı, bizlerden Selim’i, Nuri’yi , Suat’ı, Nejat’ı sevdiğimi söyledim. Zaten ben tam sistem halinde bir estetiğe hiçbir zaman

inanmadım. Her eser kendi şartıyla doğar. Hele bugünkü devirde . Hepimiz parça parçayız. İçimizde, dışımızda birtakım şeyleri bilmeyerek yaşıyoruz. Co-existence kelimesini icat eden ve o kadar sık kullanan bir devrin insanlarıyız” (Tanpınar, 1987, s. 180).

“Birdenbire heyecanına şaşırıldı. Bu alelade konuşmayı nereye götürmek istiyordu sanki?.. Sonra Suat'ın biraz evvelki yeni insanım hatırladı, biraz rahatladı. «Bilir misiniz ki hiçbir zaman artık yekpare olamayız. Daima bildiklerimizi hatırlayacağız.”

“Evet ama, o zaman sanat olmaz.”

“Olur, şartlarımızın sanatı olur. Olmaz, o başka şey. Belki istediğimiz sanat olmaz. Sanata biz müzelerden bakıyoruz. Ve hep tasnif edilmiş, musaffa eserler görüyoruz. Halbuki sanat hayatın bir parçası . Hayatın içinde onu görmeğe çalışmıyoruz. Sanat hiç de istisnai bir şey değil. Aksine daima olagelen şey bence.” Ve etrafına şüpheyle hatta huzursuzlukla baktı , söyledikleri kendisini de tam tatmin etmemiştir” (Tanpınar, 1987, s. 180).

Selim'in sanata ve sanat eserine bakışı, o eseri meydana getiren hayat şartları, çağın bilgi anlayışı ve o anlayışı oluşturan epistemolojik temellerden hareketle şekillenmiştir. Karşımıza çıkan ilk tema soyut resim üzerine yapılan bir konuşmada Selim'in, tam sistem halinde bir estetiğe hiçbir zaman inanmadığını söylemesidir. Tam sistem halinde bir estetiğe inanmak demek, bir estetik nesnenin ve o nesneyi oluşturan epistemolojik yargıların mutlak ve kat'i bir anlayışla değerlendirilmesi demektir. Bu anlayış Platon'dan modern Aydınlanmaya kadar neredeyse bütün sanatlarda ve düşüncede hakim anlayıştır. Hatta birbirilerinden farklı olan İdealizm, Materyalizm, Realizm gibi çeşitli sanat ve düşünce akımlarının ortak yapısı buradan şekillenir. Eğer düşünce tinden hareket ederse idealist bir varlık algısı inşa ederek kendi fikirlerinin mutlaklığını ilan eder ve söz gelimi materyallere ait hiçbir düşünce varlık kümesinin içine dahil edilemez ya da aşağı sınıfta muamele edilir. Bunu da Aydınlanmaya kadar olan bütün düşüncenin temel sorununun fikirlerin mutlaklığı ve aklın tarafsızlık özelliğini yitirmesi olarak yorumlayabiliriz. Selim'in sanata ve sanata bakışına baktığımızda ise mutlak sistemlerden yola çıkmaması sanata özerk bir biçimde yaklaştığını göstermekle birlikte sanat eserini heterojen faktörlerden ziyade kendisinden hareketle yorumlamak isteyen bir bakış açısına sahip olduğunu görürüz. Bununla birlikte aydınlanmış dünyanın sanata bakış açısı bu şekilde şekillenmez. Selim'e göre sanata hep tasnif ederek müze içinden bakıyoruz ve sanatın hayatın bir parçası olduğu gerçeğini kaçırmıyoruz (Tanpınar, 1987, s. 180). Sanata müzelerden bakma, İhsan'ın, İhsan'ın etkisindeki Mümtaz'ın ve Cemal'in hatta henüz dünyaya iyimserci tin ile bakan Selim'in bile bakış tarzıdır. Söz gelimi *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* romanlarında İhsan ve ona bağlı Aydınlanmacı kişiler tarihe, sanata, mimariye tarihî olduğu için kıymet verirler. O eserler bizim geçmişimizle bağ kurduğu için değerlidir. Yani Selim'in dediği gibi sanata müzeden bakmışlardır. Ancak geçmiş, Odysseus'ta olduğu gibi şimdinin erkine verildiği için söylencesel tarih öncesi ile bağlantı kopmaktadır. Çünkü daha önce de anlattığımız gibi geçmiş ile gerçek bağlantı libidinal şekilde kurulur. Romantikler, sembolistler ve estetik modernistlerin geçmişe bakış açıları onunla libidinal bir bağ kurma yönünde olmakla birlikte zaman, tarih, estetik hakkındaki fikirleri genellikle Bergson, Freud, Nietzsche, Schopenhauer gibi kişilerden mülhemdir. O halde Tanpınar'ın bireyci

filozoflardan, romantiklerden, sembolistlerden ve estetik modernistlerden etkilenmesi boşuna değildir. Çünkü onlar Aydınlanmanın normatif bakış açısına meydan okuyarak nesnenin güzelliğinden hareket ederler ve kavramların mutlak sabitliğine meydan okurlar. Nitekim Selim Aydınlanmanın normatif mutlaklığının, ölü özneyi dondurarak müzeden bakan bakış açısının tersine sanata özerk olarak bakar ve sanatın hayatın bir parçası olduğunu söyler. Selim'in sanatın, hayatın bir parçası olduğunu söylemesi değişen epistemolojik düzlemlerin doğrudan sanatın ontolojisini de değiştirdiği ile de ilintilidir. Selim aydınlanmış dünyanın Max Weber'in değişiyiyle, "büyüsünün kalmadığının" da farkındadır. Ondan dolayı varmış olduğu nokta, aydınlanmış dünyada insanın paramparça olduğudur. Kendi kuşağını, "coexistence" kelimesini icat eden ve o kadar sık kullanan kuşak olarak tanımlaması da bu parçalanmışlığı vurgular. "Coexistence" kelimesi, "bir arada var olma" anlamına gelmektedir. Bu kelimenin Selim'in değişiyiyle o devirde icat edilmesi ve sıklıkla kullanılması kolektifi bir arada tutacak şeylerin kalmadığını imgelemektedir. Ancak Tanpınar'ın sanatı hakkında yapılan yorumların büyük bölümü kolektifi bir arada tutacak bir bağlantının kalmamasını Türk cemiyetine ait bellek imgelerin yozlaşması ve çökmesi olarak yorumlamışlardır. Kanaatimize göre Tanpınar Türk cemiyetini dünya modernizminden ayırmaz. Dünyada ne sorun yaşıyorsa Türkiye'de de daha farklı şartlarda aynı sorun yaşanmaktadır. Çünkü sorunun temeli Aydınlanma diyalektiğinin modern dönemin sonlarına kadar insanı büyük nehrin imgesi olan mitik bilinçten koparması ve dünyayı tek ilkeden çıkarmasıdır. Suat'ın, "biz hiçbir zaman yekpare olamayız" cümlesi bu problemi imgelemektedir. Bu cümledeki kullanılan "retorik biz" ifadesi bizlere *Zaman Kırıntıları* şiirini hatırlatmaktadır.

Tanpınar, "ne içindeyim zamanın ne de büsbütün dışında" diyerek yekpare ve kökü kendisinde bir sarmaşık olan bir varlık algısı ile başladığı hikayesinde "ben" zamiri ile bireysel bir özgürlük alanı içerisindeyken *Zaman Kırıntıları*nda "ben" zamiri "biz"e dönüşür. *Zaman Kırıntıları* ile birlikte trajedi bütün insanlığa yayılmaktadır. Çünkü *Ne İçindeyim Zamanın* ile *Eşik* şiiri arasındaki mesafe öznenin nesne ile açmış olduğu mesafedir ve bu mesafenin artık kapatılmayacağı *Zaman Kırıntıları* şiirinde ortaya çıkar.

"Biz, zaman kırıntıları,
Zaman sinekleri,
Tozlu camlarında günlerin sessiz kanat çırpınlar
Ve lüzumsuz görenler artık
Bu aydınlıkta kendi gölgelerini!" (Tanpınar, 2018b, s. 73).

Görüldüğü gibi şiirde insanlık genel olarak zaman kırıntılarına benzetilmektedir. Bu motifi romanları bağlamında düşündüğümüzde, *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* romanlarının sonlarında yüce olarak tasvir edilen Aydınlanmacı öznenin bireyliğinin silinişini hatırlarız.

Aydaki Kadın'da da Selim'in bilim ile hakim olabileceğini zannettiği dış dünyaya, Selim'in arkadaşlarının uzay bilimleri ile bilgi nesnesi haline getireceğini zannettiği evrene artık hükmedemedikleri açığa çıkmıştır. *Zaman Kırıntıları*'nın şu dizeleri de bu bağlamda önemlidir:

“Yüzüyoruz, ipi kopmuş uçurtmalar gibi.
Biz Uzak seyircisi bu aydınlık oyunun,
Birdenbire bulanlar içlerinde Gülüncün sırrını,
Ne kadar benziyoruz şimdi,
Aynı tezgahtan çıkmış testilere
bir şey, bir şey kaldırdı bütün ayrılıkları!” (Tanpınar, 2018b, s. 74).

Bu dizelerde de dikkatimizi çeken üç şey vardır. Bunlar, “ipi kopmuş uçurtmalar”, “gülüncün sırrı”, “aynı tezgahtan çıkmış testiler” gibi sembollerdir. Bu semboller bize hem Tanpınar'ın şiirinin diğer sanat eserleri ile ortak noktalarını hem de modern çağ ve Aydınlanmanın çöküşüne dair izlekleri vermektedir. İnsanlığın ipi kopmuş uçurtmalara benzetilmesi varlıkla insan arasında açılan mesafenin getirmiş olduğu bir hayal kırıklığı ve romanlarda zamanı kontrol etmeye çalışan öznelerin, tam tersi istikamette yaşadıkları hayal kırıklığıdır. Bu hayal kırıklığı neticesinde içlerinde “gülüncün sırrını bulmak” ifadesindeki gülüncü ise diğer eserleri ile düşününce *Huzur*'un trajik öznelerinin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün komik öznelerine gidişine benzediğini anlarız. Bir diğer ifade olan, insanların aynı testiden çıkması her bir bireyin diğeri ile özdeş olduğunun belirtisidir. Bu da diğer eserleriyle beraber düşünüldüğünde *Huzur*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanlarının özellikle sonlarında yer alan, genelin etkisinde bireylerin bireycilik iddialarının tersine öteki ile özdeş olarak bireyliklerini yitirmelerini hatırlatır. O zaman Tanpınar'ın şiirleri tıpkı romanları gibi mitik ilksel bütünlükten ayrılmanın bedelini modernist bir parçalanmışlık ile ödeyen bir öznenin trajedisini göstermektedir. Nitekim *Zaman Kırıntıları* ile ne önceki şiirlerinde yer alan yekpare dünya algısı ne *Eşik*'in bölmüş olduğu iki sınır ne de sıklıkla betimlemiş olduğu, “aydınlık sular”, “ışıklı bahçeler”, “billur saraylar” yoktur. Tanpınar varlığa baktığında açılmış olan gediğin mesafesinin kapatılmayacağı açık olduğu içindir ki “cılız bahçelerde geçmiş şeyleri hatırlamak neye yarar” diye sorar (Tanpınar, 2018b, s. 75). Önceki bölümlerindeki ışıklı bahçeler ve aydınlık imajlar cılız bahçelere dönüşmüştür. Bu da bize *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanlarındaki ikinci ve üçüncü bölümlerindeki Aydınlanmacı ve iyimserci tin ile romanların son bölümlerinde yer alan kötümserci tin arasındaki farkın şiir dilindeki ifadeleri olduğunu ortaya koyar.

Aydaki Kadın'a geri döndüğümüzde ise yarım kaldığını söylediğimiz romanın müsveddeleri arasında Selim'e dair vereceğimiz cümleler romanın sonu ve vardığımız nokta bakımından ortaklık içermekte ve Tanpınar poetikasını bütünlemektedir. Tanpınar tamamlanmasını

öngördüğü romanın sonunda Selim'in zihnen iflasa döneceğini, kendi kendisini tenkit edeceğini yazar (Tanpınar, 1987, s. 247). Tanpınar'ın romanın sonu için öngördüğü iflas ve kendini tenkit aşamaları hem bireysel hem kolektif anlama haizdir. Kendini tenkit, Şahin'in *Haz ve Günah* adlı kitaptaki çözümlemesinde betimlediği, Tanpınar'ın bireysel olarak onu başarısızlığa götüren dili ve dünya kavrayışını tenkittir. İflas ise daha çok aydınlanmış medeniyetin negatif antropolojisi ve öznenin hedeflerinin kendisine dönmüş olması ile varlıkta açılmış gediğin kapatılamaz oluşundan duyulan umutsuzluktur. Tanpınar'ın yapmış olduğu şey, tıpkı Adorno'nun *Minima Moralia*'yı "sakatlanmış yaşamdan parçalar" olarak sunduğu gibi aydınlanmış dünyanın negatif antropolojisini yapmak ve parçalanmış yaşamları Türk cemiyeti ve dünyadaki politik, sosyal yapı üzerinden göstermektir. *Aydaki Kadın*'ında ebedi döngünün bir izleği olarak çıkan uyanışın sonrasında varılan nokta önceki romanlarında varılan kasvetli hakikate benzer: "Sapır sapır dökülen bir dünyada yaşamanın azabı" (Tanpınar, 1987, s. 247)...

SONUÇ

Çalışmamızın sonucuna geldiğimizde karşımıza bir tanesi teorik bir tanesi pratik olmak üzere iki büyük resim çıkar. Teoride karşımıza çıkan resim hem Aydınlanmanın kavramsal mahiyeti hem de modern dünyadaki Aydınlanmanın krizinin dışavurumu ile ilgilidir. Aydınlanma umumiyetle 17. ve 18. yüzyıllardan itibaren ortaya çıkmış ve insanı akılsal ve tinsel bir şekilde mutlak bir mutluluğa ulaştırmaya çalışan bir düşünce sistemi yahut felsefi bir hareket olarak kabul edilir. Ancak biz, Adorno, Horkheimer, Marcuse, Paglia, Freud, Nietzsche gibi düşünürlerden faydalanarak tespit ettiğimiz izleklerle Aydınlanmanın temelinin uygarlığın fallik ilerleyişi ile bağlantılı olduğunu ve kökenini aklın ve toplumun doğa karşısında hakimiyet kurduğu süreçlere kadar dayandığını tespit ettik. Hareket noktamız ise Aydınlanmanın heterojen olan yapılarından bağımsız olarak tespit ettiğimiz yapısal bir söylem birliğine bağlı olmasıdır. Bu yapısal söylem birliği tarih öncesinden modern Aydınlanmaya kadar insanın kaotik olan durumu kozmosa çevirmesi için ortak araçları kullanması ve bu araçları kullanmak için alt etmek istediği kaotik durumun büyük ölçüde benzeşmesinde ortaya çıkar. Tarım devriminin yarattığı işbölümü ve oluşturduğu sembolik ağ, teolojinin dirim istemini yadsıması, tarih öncesinde teori ve pratiğin birbirinden ayrılması, Homeros'un haz ilkesine kulaklarını kapayıp egonun zaferini gerçekleştirmeye çalışması, ilk felsefi dizgenin insanı merkeze alarak özne ve nesne arasında bir gedik oluşturması, idealist felsefelerin dirim istemini yadsıyan teolojinin mirasına farklı şekillerde sadık kalması ve en nihayetinde özne merkezli geleneklerin dirime ait bütün kategorileri gerçeklik önünde engel görerek kendisini hükümdar ilan etmesi, hepsi ortak bir amaca içkindir: Kaotik mitten kaçmak, insanı mutlu bir kozmosa ulaştırmak... Karşımıza çıkan temel şey de Aydınlanmacı davranış biçimi olarak belirlediğimiz bu davranış kalıplarının, modern Aydınlanma geleneklerinde seküler bir şekilde varlığını devam ettirdiği, hatta modern Aydınlanma geleneklerinin bu davranış biçimlerinin seküler ve yasal bir şekilde devamı olduğudur. Bunun izlerini de çoğunlukla Frankfurt okulu düşünürlerine bağlı kalarak Robinson Crusoe'nun doğa kategorileri karşısında edinmiş olduğu rasyonalist ve çıkarıcı davranışında, söylencesel olanı yok etmeye çalışan Aydınlanmacı bilim anlayışında, toplum sözleşmeleri ile tarih öncesi baba imgesini tevarüs eden sözleşmeler çağında, Kant'ın, Nietzsche tarafında hâlâ zulüm koktuğu söylenen kategorik imperatiflerinde, Hegel'in nesnel tin ile tikel olanı küçümsemesinde ve en nihayetinde bütün hepsinin bir cisimleşmesi olan modern Aydınlanmanın akıl ve insan merkezli ilerlemecilik ideallerinde görürüz. Bütün bu kültür tarihsel panoramada karşımıza çıkan, tarih öncesindeki davranış biçimleri ile modern Aydınlanmanın birçok noktada birbirini tamamladığıdır. Tarih öncesinde ayrılan teori ve pratik Aydınlanmacı bilimin pragmatist nosyonunda ortaya çıkmaktadır. Teolojinin yadsımış olduğu dirim istemi Aydınlanmanın seküler

hale gelerek iş hayatı ve toplumsal iş bölümü içerisinde erimekte ve bu suretle modern insan kendi rızasıyla haz ilkesinden vazgeçmektedir. Homeros'un doğa ve haz kategorilerine karşı bireyci bakışı sanat katında Crusoe'nun doğayı araçsallaştırmasında karşımıza çıkmaktadır. Dirim istemine yönelik kategorilerin gerçeklik kategorisinden dışlanması da Aydınlanmanın söylencesel olanı tahakküm altına alıp akıl ve özne merkezli bir tasavvur kurmasında görürüz. Bütün bu resimde de karşımıza çıkan kalıp bütün tarihsel anlatının mit ve Aydınlanmacı tin arasındaki gerilimden ibaret olduğudur. Sorunun temeline girmek için de çalışmamızın ilk bölümü mitten modern Aydınlanmaya kadar insanlığın kültür bilimsel bir panoramasını çizer. Bu şekilde hem modern dünyada Aydınlanmanın kriz momentine teslim olmasının psikotarihsel sebeplerini hem de Aydınlanmanın sadece 17. ve 18. yüzyıllarda kavramsallaştırılan bir düşünce öbeği olmadığını kanıtlamayı amaçladık.

Ancak insanın Aydınlanma hikayesinde 19. ve 20. yüzyıl Aydınlanmaya içkin olan geleneklerin tükendiği bir yüzyıl olarak karşımıza bir kriz momenti çıkarır. Buna yönelik sorgulamaların ilk olarak romantik kanondan, daha sonra Schopenhauer, Freud, Nietzsche gibi düşünürlerden gelmiş olduğunu görürüz. Bu düşünürler Aydınlanmayı kavramsal olarak tartışmak yerine bahsetmiş olduğumuz yapısal söylem birliğinden hareketle eleştirirler. Bu düşünürlerin sorgulamalarında vardıkları sonuç ise kendilerinden sonra gelecek sistemli Aydınlanma eleştirmenlerine ön ayak olur. Çalışmamızın ikinci bölümünde de ilk olarak bu düşünürlerden hareket ederek modern dünyadaki bireyin durumunu, Aydınlanmanın ve Aydınlanmacı davranış biçimlerinin insanı getirmiş olduğu kültürel noktayı anlatmaya çalıştık. Burada vardığımız sonuç ise Aydınlanma diyalektiğinin çöküşünün kökeni tarih öncesindeki diyalektik sorunlardan kaynaklandığıdır. Bu sorun da insanın mitik doğası ile Aydınlanmacı doğası arasında yaşanan tarihsel gerilim ve bu gerilim sonucunda varlık ve insan arasında büyük bir gedik açmasından kaynaklanır. Aynı bölümün devamı ise kendilerinden önceki düşünceleri kendi düşünce dünyalarına eklemeyerek sistematik ve doğrudan Aydınlanma kavramı üzerine yönelten Frankfurt Okulu eleştirmenleridir. Frankfurt Okulunun Aydınlanma okumasından çıkardığımız sonuç ise varmak istediğimiz amaç ile örtüşmektedir. Bu amaç en başından beri ifade ettiğimiz, Aydınlanmanın modern dünyada yarattığı problemlerin temelinde tarih öncesindeki davranış biçimlerinin yatması ve Aydınlanmanın çöküşünün aslında kendi diyalektik yapısından dolayı çöküşe yazgılı olmasıdır. En nihayetinde çizdiğimiz kültür bilimsel panoramanın teorik sonucu bizleri Aydınlanmanın yapısal olarak insanın doğa ile mücadelesinin başladığı mitik döneme kadar dayandığı ve aydınlanmış modern dünyanın bu mücadeleyi tevarüs etmesinden dolayı ilerlemecilik idealinin önlenemez bir çöküşe ve gerilemeye doğru gittiğidir.

Teorik olarak çıktığımız yol ve vardığımız nokta sarıh bir şekilde önümüzde durduğuna göre uygulama alanındaki hedeflerimiz ve vardığımız noktanın ortaya çıkardığı geniş resimden bahsetmek gerekir. Bu geniş resim ise Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Aydınlanmayı diğer Türk münevverlerinden farklı bir biçimde alımlamasıdır. Türkiye'de 19. ve 20. yüzyıllarda teknik olarak ilerlemek gayesi edinen ve hem genel kamuoyunda hem de münevverler çevresinde çağdaşlaşmak, gelişmek, ilerlemek, medenileşmek gibi kelime ve kelime grupları ile özdeş olarak kullanılan Aydınlanma kavramı şüphe yok ki kavramın psikotarihsel derinliğinden mahrumdur. Bizim teorik bölümde bu kadar geniş bir perspektif çizmemizin nedenlerinden birisi de bu psikotarihsel derinliği keşfederek meseleyi daha sağlam temeller üzerine oturtmaya çalışmaktır. Zira Türk Aydınlanmasına baktığımız zaman tarihsel olarak gerçekleştiği yüzyıl Aydınlanmanın Avrupa'da eleştirildiği zamana denk gelmektedir. Bu eleştiriler de umumiyetle Aydınlanmanın psikotarihsel yapıları üzerinden olmaktadır. Söz gelimi Nietzsche'nin Dionysos ve Apollon ayrımı, mit ve Aydınlanma arasında gerçekleşen krizin sembolleri olarak karşımıza çıkarken Adorno da Homeros öncesi, Homeros sonrası, Sokrates öncesi, Sokrates sonrası gibi belirlediği kırılma anları ile Aydınlanmanın psikotarihsel yapısını incelemeye çalışmaktadır. Ancak Türk Aydınlanması, Aydınlanmanın psikotarihsel sorunlarına aşına olmadığı için onu doğrudan felsefe ve düşünce mektebi olan Kıta Avrupa'sının rasyonalist ve idealist felsefelerinden tevarüs eder. Kanaatimize göre de Türkiye'deki medeniyet krizinin temeli zaten kriz içinde olan bir düşünce yapısının tevarüs edilmesinden kaynaklanır. Nitekim teorik bölümün bizlere faydası sadece Türkiye'nin değil, eş zamanlı olarak bütün aydınlanmış medeniyetin kriz içerisinde olduğunu ortaya koymasıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatında Aydınlanma konusuna baktığımızda ise onun meseleye diğer Türk münevverlerinden farklı bir şekilde baktığını görürüz. Bu farklı bakışın temelinde, onun poetikasında ve düşünce yapısında yalnızca modern Aydınlanma düşünürlerinin değil, aynı zamanda Aydınlanmanın psikotarihsel yapısını eleştiren bireyci filozofların ve estetik modernistlerin olması da yatmaktadır. Modernleşme ve Aydınlanma konusuna yönelik sorgulayıcı tavırlar ilk defa Ahmet Hamdi Tanpınar'la sadece kendi medeniyetimizdeki problemler üzerinden değil, aynı zamanda onun evrensel yapısı üzerinden işlenmiştir. Çünkü Tanpınar Aydınlanma meselesine kendisinden önceki Türk münevverleri gibi sadece Batılılaşmak, medenileşmek, teknik olarak ilerlemek gibi bir çizgiden değil, aynı zamanda insanın mitik doğası ve Aydınlanmacı doğası arasındaki gerilimin modern dünyada yarattığı sorunlar üzerinden bakar. Bunu dememizin nedeni Tanpınar'ın sanatını bütüncül bir şekilde incelediğimizde karşımıza teorik bölümde çıkan kültür bilimsel panoramadır. Bu panorama belirli izleklerle sürekli çöküş fenomenine giden bir öznenin hikayesidir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirleri, hikayeleri, romanları, hatta kendi hayatından da kesitler içeren düz yazıları aynı yapıyı yansıtmaktadır. İlk şiirlerinin öznesi kendisini çevreleyen dünyayı kökü kendisinde olan bir

sarmaşık olarak tarif eder. Şiirlerinin ikinci aşamasını oluşturan dünya kavrayışında ise özne ve nesne varlık vehmiyle birlikte olmak ya da olmamak derdine düşer ve dünyaya düalist bir eşikten bakar. Son şiirlerine gelindiğinde ise özne ve nesnenin birbirinden ayrılması varlıkta olan gediği derinleştirir ve artık bu gedik kapatılamaz olduktan sonra bütün insanlık şahsında zaman kırıntılarına dönüşür. O halde biraz kapalı ve sembolik anlamlara sahip şiirlerinde karşımıza 3 ayrı özne çıkar. Bu üç ayrı öznenin Aydınlanmanın hikayesine uygun düşen karşılığı hem Tanpınar'ın poetikasına hem de modernist bir özne olma kimliğine uygundur. Öznenin nesne ile birlikte verildiği ilk şiirlerinin karşılığı şüphesiz ki bizlere mitik bir başlangıçlar anını hatırlatırken olmak ya da olmamak derdine düşerek varlığı ikiye bölen özne Aydınlanmanın dünya karşısındaki davranış biçimini hatırlatmaktadır. En sonda da öznenin Aydınlanmacı bakış açısının çökerek zaman kırıntılarına dönüşmesi bizlere modern öznenin şiir dilinde varlık ile olan problemini göstermektedir ki bu problem Aydınlanmacı öznenin çöküşünü göstermektedir.

Hikayelerine baktığımız zaman da hikayelerin yapısının şiirlerinde olduğu gibi kapalı ve sembolik bir dile ifade edildiğini görürüz. Karşımıza çıkan panorama da aynı izlekten devam etmektedir. *Abdullah Efendi Rüyalari*, *Yaz Yağmuru*, *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, *Adem İle Havva*, *Teslim*, *Erzurumlu Tahsin* gibi hikayelerde ilksel bilinci ifade eden imgeler kültürel evrimin başlangıç noktası olan mitik varlık algısına dayanmaktadır. Bu hikayelerde yer alan öznelere, mitik varlık algısını paranteze alarak arzuları disipline eden, dünyaya hendesi noktadan bakan, varlık ile insan arasındaki irtibatı koparan, hayat karşısında yarı ilah kesilip doğayı fethe kalkan ve evrenin sessizliğini bozmaya çalışan Aydınlanmacı tinin etkisinde gerilim yaşarlar. Hikayelerde bu mit ve Aydınlanmacı tin arasındaki gerilimi yaşayan modern öznenin yaşadığımız çağda bütünlüğünü sağlamadığını, tıpkı *Zaman Kırıntıları* adlı şiirde olduğu gibi çeşitli imgelerle parçalandığını görürüz. Romanlarına geldiğimizde şiir ve hikayelerinden farklı bir biçimde sembollerin biraz daha vazıh olduğunu ve modern öznenin toplum içerisinde girmiş olduğu dolayimler ile çevrelediğini görürüz. Ancak Tanpınar'ın gitmiş olduğu yol ve varmış olduğu nokta değişmez. Tanpınar ilk üç romanı olan *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* adlı romanları nehir roman tarzında kurgular. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı ise hem yapı hem de üslup yönünden nehir roman tarzında yazmış olduğu romanlarından ayrıdır. Son romanı *Aydaki Kadın* ise yapı ve üslup olarak ilk romanlarına daha yakındır. *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur*'un geçtiği sosyal zamanlar sırayla Tanzimat, Milli Mücadele ve 2. Dünya Savaşının arifesindeki yılları ele alır. *Aydaki Kadın* romanı ise Demokrat Parti'nin iktidar olduğu dönemi kapsamaktadır. Bu da bize *Aydaki Kadın*'ın da aslında nehir romanının bir devamı olabileceği izlenimini doğurur. Zaten bizim ortaya koyduğumuz kültür bilimsel bakış açısı Tanpınar'ın Tanzimat'tan 1950'lere kadar olan zaman dilimindeki hem yerel hem evrensel

sorunları işleyişi üzerinedir. Vardığımız sonuç ise Tanpınar'ın yaklaşık 100 yıllık süre içerisinde Türk insanının Aydınlanma ile ilişkisinin psikotarihsel olarak biçimlenmesi ve örneklem olarak ele alınan Türk insanının kitle toplumu içerisindeki yerinin uygarlığın fallik ilerleyişi ile bağlantılı oluşudur.

Şiir ve hikayelerindeki takip ettiğimiz izleklerin romanlarındaki bağlantıları bizim bu sonuca gitmemize yardımcı olmaktadır. Romanları şiirlerindeki gibi tek bir öznenin serüveni olarak düşündüğümüzde karşımıza yine başlangıç, yükseliş ve çöküş şeklinde ilerleyen bir yapı ortaya çıkar. *Huzur*'da Mümtaz karakterinin Antalya günleri, *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in Ege kasabası günleri tıpkı şiirlerinde olduğu gibi özne ve nesnenin bir arada olduğu bir dünya kavrayışına dayanmaktadır. Bu dünya kavrayışına dair tespit ettiğimiz imgelerin, Tanpınar'ın sanatında bireysel olarak bilinçdışı kolektif olarak mitik döneme tekabül ettiğini tespit etmekteyiz. Daha sonra her iki karakter mitik olarak belirlediğimiz doğa alanından çıkarak ya da çeşitli vesilelerle kopuşlar yaşayarak dünyayı akıl, insan, kültür, mecaz ile algıladıkları bir döneme geçiş yapar. Ancak bu döneme geçiş yaparken çocukluk günlerinde yaşamış olduğu imgesel belleklerine ait her unsuru yeni varlık kavrayışına ait araçlar ile değiş tokuş ederler. En nihayetinde de hikayelerinde ve şiirlerinde olduğu gibi bir varlık vehminin etkisi alanına girerek ilksel bütünlüklerini zedelerler. Artık karşımızda dünyaya hendesi noktadan bakan ve doğayı kültür ve akıl fethine kalkan idealist ve Aydınlanmacı özne vardır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın özneleri ilksel bütünlükten koptuktan sonra kendi bellek mekanlarına ait olan Türk cemiyeti ve onunla ilgili tarihsel sorunlara yönelir. Bunun yerel anlamları olsa da Tanpınar hakikatte modern dünyada bireyin hikayesini anlatmak ve Türk cemiyetini temelde bir örneklem olarak almak istemektedir. Romanların sonlarına geldiğimizde ise Aydınlanmacı özne şiirlerindeki bireysel öznedeki olduğu gibi ikinci varlık algılarını oluşturduğu Aydınlanmacı hedeflere ulaşamamanın hayal kırıklığını yaşarlar ve asıl sorunun insan ve varlık ile olan mesafenin açılmasından ve asırlarca bastırılan içgüdülerin kaotik bir şekilde uyanmasından kaynaklandığını anlarlar. Romanların sonunda yaşanan trajedi de mitik doğa ve Aydınlanmacı doğa arasındaki gerilimin bir dışavurumu olarak ortaya çıkar. En nihayetinde her romanın sonunda mitik nehirden kopan öznenin ne ilerlemecilik ne hedefleri ne de özgürlük hedefleri gerçekleşmiştir.

Daha sonra Suat'ın mektubu aracılığıyla Tanpınar, bu varlık dünyasının yıkıldığını ve başka bir kategoriye geçildiğini bildirerek trajik Aydınlanmacı bireyden Aydınlanmanın hakikat mefhumunun dahi alaya alındığı komiğe geçer. Cemal ve Mümtaz'ın bütün idealist, akılcı ve hümanist Aydınlanmacı düşünceleri *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı eserinde dilsel bir yıkıma uğrar. Bu suretle Aydınlanmacı diyalektiğin ve tinin çöküşünü izleriz. Bu noktaya kadar

görüyoruz ki Tanpınar'ın poetikasında başlangıçlar anı her zaman mitik bir metaforlar ağına, yükseliş diye belirlediğimiz unsurlar Aydınlanmacı diyalektiğe tekabül eder. Çöküş döneminde eleştirilen ve yıkıma geçen şeyin Aydınlanmacı diyalektik olduğunu tespit ettiğimize göre çöküş fenomenleri de Aydınlanma diyalektiğinin çöküşüne tekabül etmektedir.

Aydaki Kadın'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden sonra yazılması ise dikkat çekicidir. Zira Tanpınar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile yüceye ait bütün kavramları sarsmış ve varlığı alaya almıştır. Ancak *Aydaki Kadın*'ın uyanma metaforu ve tespit ettiğimiz imgeler alaya alınan varlığın tekrardan başlangıç kategorisine geçiş yaptığını göstermektedir. Merkezi karakter Selim'in çocukluğu ile Mümtaz'ın Antalya, Cemal'in Ege günleri imaj, sembol ve ontolojik kavrayış bakımından birbirileri ile özdeştir. Bu ontolojik kavrayış tabii olarak dünyayı bütünlükle algıladığı mitik döneme refere etmektedir. Romanın ilerleyen kısımlarında ve varması tasarlanan kısımlarındaki dünya görüşleri de diğer romanlarında gerçekleşen yapı ile karşımıza çıkar. Selim ilk önce çeşitli nedenlerle mitik doğasından kopar ve varlığa Aydınlanmacı özne gözüyle bakar. Bu bakış açısı yine önceki eserlerinde olduğu gibi mit ve Aydınlanmacı tin arasında bir gerilim yaşamasına neden olur. En sonda da Selim, bütün aydınlanmış “medeniyetin bir enkaza dönüştüğünü”, “sapır sapır dökülen bir dünyada yaşamının azap olduğunu”, bunun sadece “Türkiye’de değil, tüm dünyada” aynı şekilde ilerlediğini anlamaktadır. *İflas* sembolü de hakikatte bütün Aydınlanma diyalektiğinin modern çağda iflas ettiğini göstermektedir. Selim'in mitik başlangıçlar anında uyanarak tekrardan çöküşe gitmesi de bizlere “ebedi döngü” kavramının izleğini vermektedir. Nitekim Tanpınar'ın sanatının sonlarındaki umutsuzluk da bu döngünün insan talihinin değişmez bir çarkı olduğunu bilmesinden dolayıdır. Biz bütün bu sonuçları çalışmamızın üçüncü bölümünde inceledik. Uygulama bölümümüzün birincisinde Tanpınar'ın mitik ve Aydınlanmacı varlık algılarını, sorunların temelinde yatan psikotarihsel dinamikleri ve iki varlık algısı arasındaki gerilimleri hem şiirleri hem hikayeleri hem romanları hem de düz yazıları bağlamında inceledik. Çalışmamızın son kısmında ise bu iki varlık algısı arasındaki gerilimlerin sonuçları olan Aydınlanma diyalektiğinin çöküşünü alt başlıklar halinde tek tek açarak incelemeyi uygun gördük. Yöntem olarak ise teorik bölümde nitel içerik analizi ile elde ettiğimiz bulgular, genel bir konu kapsamında değerlendirilen Aydınlanma diyalektiği dikkate alınarak incelenmiştir. Daha sonra elde ettiğimiz veriler, özel bir konu olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserleri üzerinde çıkarımsal analiz yapılmak suretiyle incelenmiştir. Yaptığımız çıkarımlardan elde ettiğimiz sonuç ise Tanpınar'ın sanatında Aydınlanmanın kavramsal mahiyetinden ziyade modern insanın psikotarihsel bir meselesi olarak ele alındığı, Tanpınar'ın, Aydınlanmanın Avrupa'da kriz içerisinde olduğunu fark ettiği ve bu sorunu Türk bireyi bağlamında bizselleştirdiğidir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2005). *Minima Moralia* (Çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan). İstanbul: Yayınları.
- Adorno, T. W. (2006). *Toplum Üzerine Yazılar* (Çev. M. Yılmaz Öner). İstanbul: Belge Yayınları.
- Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2013). *Teori ve Pratik Üzerine Bir Tartışma* (Çev. Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar* (Çev. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Adorno, T. W. (2015). *Ahlak Felsefesinin Sorunları* (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. W. (2019). *Negatif Diyalektik* (Çev. Şeyda Öztürk). İstanbul: Metis Yayınları.
- Akay, Ali. (2007). Aydınlanma, Modernlik ve Minörlük. *Toplumbilim Dergisi*, s.11, İstanbul, ss. 5-9.
- Aktay, Y. (2007). Modernizmin Aydınlanma Vehmi. *Toplumbilim Dergisi*, s.11, İstanbul, ss. 103-113.
- Aktulum, Kubilay. (2021). *İmgelem Çözümlemesine Giriş*, İstanbul: Çizgi Kitapevi.
- Arendt, H. (1994). *İnsanlık Durumu* (Çev. Bahadır Sina Şener). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aristoteles. (1996). *Metafizik* (Çev. Ahmet Arslan). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Aristoteles. (2018). *Poetika* (Çev. Ari Çokona ve Ömer Aygün). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Arslan, Ahmet. (2006a). *İlkçağ Felsefe Tarihi: Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Arslan, Ahmet. (2006b). *İlkçağ Felsefe Tarihi: Sofistler'den Platon'a*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Arslan, Ahmet. (2006c). *İlkçağ Felsefe Tarihi: Aristoteles*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Arslan, Ahmet. (2019). *Felsefeye Giriş*, Ankara: Serbest Akademi.
- Assoun, P. Laurent. (2014). *Frankfurt Okulu* (Çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Aytaç, Gürsel. (2008). Bir Gül Bu Karanlıklarda: Ahmet Hamdi Tanpınar. *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Çağ ve Toplum Hicvi: Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (s. 306-317). İstanbul: 3F Yayınevi.
- Baudrillard, Jean. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon* (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2016). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bekiryazıcı, E. (2003). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Osmanlı'da Felsefe Üzerine Bir Değerlendirme, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, s. 19, ss. 247-276.
- Berktaş, Fatmagül. (2012). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın: Hristiyanlıkta ve İslamiyette Kadının Statüsü Üzerine Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bernard, Lewis. (1993). *Modern Türkiye'nin Doğuşu* (Çev. Metin Kıratlı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Biber, Burcu. (2006). *Mitos'tan Logos'a Geçiş Sürecinde Tragedya'nın Yeri ve Önemi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bumin, T. (2010). *Hegel: Bilinç Proplemi, Köle-Efendi Diyalektiği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bumin, T. (2021). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cevizci, A. (2020). *Aydınlanma Felsefesi*, İstanbul: Say Yayınları.

- Copleston, F. (2004). *Modern Felsefe: Fransız Aydınlanmasından Kant'a* (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.
- Colakis & Masello. (2007). *Classical Mythology & More*, United States: Bolchazy-Carducci Publishers.
- Cassirer, E. (2005). *Sembolik Formlar Felsefesi I: Dil* (Çev. Milay Köktürk). Ankara: Hece Yayınları.
- Cassirer, E. (2005). *Sembolik Formlar Felsefesi II: Mitik Düşünme* (Çev. Milay Köktürk). Ankara: Hece Yayınları.
- Cassirer, E. (2007). Aydınlanma Çağının Düşünce Biçimi. *Toplumbilim Dergisi*, s:11, ss. 37-51.
- Çiğdem, A. (1993). *Aydınlanma Felsefesi*, İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Çiğdem, A. (1997). *Bir İmkân Olarak Modernite: Weber ve Habermas*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiğdem, A. (2007). Şimdi Sorulan Bir Soru Olarak Aydınlanma Nedir ?. *Toplumbilim Dergisi*, s.11, ss. 91-95.
- Dellaloğlu, B. F. (2001). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Dellaloğlu, B. (2021). *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Descartes, Rene. (2007). *Meditasyonlar* (Çev. İsmet Birkan). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Demiralp, Oğuz. (2000). *Kutup Noktası Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Derrida, Jacques. (2012). *Platon'un Eczanesi* (Çev. Zeynep Direk). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Derrida, Jacques. (2017). *Gramatoloji* (Çev. İsmet Birkan). Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Duman, Nuri. (2019). *Frankfurt Okulunda Araçsal Akıl*, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Dürre, Mazlum. (2017). *Nietzsche'nin Böyle Buyurdu Zerdüşt Adlı Eserinin Temel Kavramları*, Yüksek Lisans Tezi, Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mardin.

- Eco, Umberto. (1992). *Açık Yapıt* (Çev. Yakup Şahan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına*, (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M. (2020a). *Mitlerin Özellikleri* (Çev. Sema Rifat). İstanbul: Alfa yayınları.
- Eliade, M. (2020b). *Ebedi Dönüş Miti* (Çev. Ayşe Meral). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Eliuz, Ülkü. (2018). Bir Güneş Avcısı: Ahmet Hamdi Tanpınar. *Parantezlenen Yaşam: Abdullah Efendi'nin Rüyalari* (s. 397-420). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Ertan, İrfan. (2021). Osmanlı Materyalist Felsefe Neşriyatında İki Örnek: Dağarcık ve Felsefe Mecmuası. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C21, s. 43, ss.607-632.
- Fırat, T. E. (2019). *Postmodern Bağlamda Parodi, İroni ve Absürd'ün Zayıf Örneğinde Yeniden Üretimine İlişkin Bir İçerik Analizi*, Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Elektronik Dergisi, C10, s. 2, ss.426-438.
- Foucault, M. (2007). Aydınlanma Nedir ?. *Toplumbilim Dergisi*, s.11, s. 69-77.
- Freud, S. (1975). *Kitle Psikolojisi* (Çev. Kâmuran Şipal) İstanbul: Bozak yayınları.
- Freud, S. (2000). *Bir Yanılsamanın Geleceği: Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları* (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.
- Freud, S. (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde: Ben ve İd* (Çev. Ali Babaoğlu). İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2014). *Totem ve Tabu* (Çev. Sevda Tekeş). İstanbul: Araf Yayınları.
- Freud, S. (2019). *Musa ve Tek Tanrıcılık* (Çev. Kâmuran Şipal). İstanbul: Say Yayınları.
- Gaston, Bachelard. (2006). *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine* (Çev. Olcay Kunal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Göka, E. (2007). "Güç İlişkileri" Açısından Aydınlanma. *Toplumbilim Dergisi*, s.11, s.113-121.
- Güngör, S. Kuşça. (2019). *Yer Tapıncından Gök Tapıncına Mitlerin ve İnsan Düşünüşünün Evrimi*, Doktora Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir.

- Hazard, P. (1973). *Batı Düşüncesindeki Büyük Değişim* (Çev. Erol Güngör). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Hobbes, Thomas. (2007). *Leviathan* (Çev. Semih Lim). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Homeros. (2008). *Odysseia* (Çev. Azra Erhat ve A. Kadir). İstanbul: Can Yayınları.
- Horkheimer M. (1998). *Akıl Tutulması* (Çev. Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.
- Horkheimer M. (2005). *Geleneksel ve Eleştirel Kuram* (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnci, Handan. (2014). *Orpheus'un Şarkısı: Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jay, Martin. (2014). *Diyalektik İmgelem: Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları* (Çev. Sevgi Doğan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jeanniere, A. (2000). *Modernite Versus Postmodernite: Modernite Nedir ?* (Çev. Nilgün Tural),. Ankara: Vadi Yayınları.
- Jung, C. G. (2004). *Eşzamanlılık: Nedensellik Dışı Bağlayıcı Bir İlke* (Çev. Levent Özşar). Bursa: Biblos Kitapevi.
- Kahraman, H. Bülent. (2008). Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerinde Yazılar. *Yitirilmemiş Zamanın Ardında. Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi* (s. 600-633). İstanbul: 3F Yayınevi.
- Kant, I. (1960). *Ebedi Barış Üzerine Bir Deneme* (Çev. Yavuz Abadan ve Seha L. Meray). Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi.
- Kant, I. (1993). *Arı Usun Eleştirisi* (Çev. Aziz Yardımlı) İstanbul: İdea Yayınları.
- Kant, I. (2002). *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi* (Çev. İonna Kuçuradi). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kant, I. (2007). "Aydınlanma Nedir?" Sorusuna Yanıt " (Çev. Nejat Bozkurt). *Toplumbilim Dergisi*, s.11, s.17-21.
- Kaplan, Mehmet. (2015). *Yavaş Yavaş Aydınlanan Tanpınar*, İstanbul: Dergah Yayınları.

- Kaplan, Mehmet. (2018). *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Karadoğan, Selmani. (2018). Bir Güneş Avcısı: Ahmet Hamdi Tanpınar. *Tanpınar Poetikası Hakkında Bazı Tespitler* (s. 583-610). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Karamolla, Muhammed. (2019). *Aydınlanma Yanılgısı*, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Kayhan, A. (2007). Aydınlanma ve Jean-Jacques Rousseau. *Toplumbilim Dergisi*, s.11, ss. 57-69.
- Kula, Fikri. (2022). *Muhaverât-ı Hikemiye (Münif Paşa)*. Erişim Tarihi: 04.04.2024 <https://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/muhaverat-i-hikemiye-munif-pasa-tees-1533>.
- Lloyd, Geneieve. (2015). *Erkek Akıl: Batı Felsefesinde Erkek ve Akıl* (Çev. Muttalip Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Levi-Strauss, C. (2012). *Yapısal Antropoloji* (Çev. Adnan Kahiloğulları). Ankara: İmge Kitapevi.
- Levi-Strauss, C. (2018). *Mit ve Anlam* (Çev. Gökhan Yavuz Demir). İstanbul: İthaki Yayınlar.
- Lucy, N. (2018). *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş* (çev. Aslıhan Aksoy). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Marcuse, H. (1989) *Us ve Devrim: Hegel ve Toplumbilimin Doğuşu* (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.
- Mardin, Şerif. (1991). *Türk Modernleşmesi: Makaleler IV*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mendelssohn, M. (2007). "Aydınlanma Nedir?" Sorusu Üzerine. *Toplumbilim Dergisi*. s.11, ss.13-17.
- Morkoyun, Şeyda. (2016). *Schopenhauer ve Nietzsche'de İstenç Kavramının Karşılaştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Nietzsche, F. (2010). *Güç İstenci* (Çev. Ahmet İnam). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2011). *Şen Bilim* (Çev. Ahmet İnam). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2013). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne* (Çev. Ahmet İnam). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2015). *İyinin ve Kötünün Ötesinde* (Çev. Ahmet İnam). İstanbul: Say Yayınları.


- Nietzsche, F. (2015). *İnsanca Pek İnsanca-1* (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. (2018). *Tragedyanın Doğuşu* (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. (2020). *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Odacı, S. (2007). Tanpınar'ın "Aydaki Kadın" Adlı Romanını Yapısalcı Yöntemle Çözümleme Denemesi. *Türkbilig Dergisi*, s.13, ss.72-84.
- Olçay, Bahattin. (2012). *Frankfurt Okulunun Pozitivizm Eleştirisi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Özbalcı, M. (2014). Yahya Kemal'de Tabiat ve Sonsuzluk Duygusu ile Masal Unsurları. *Ondokuz Mayıs University Journal of Education Faculty*, C1, s.1, ss. 219-230.
- Öztürk, Nurettin. (2001). Aydınlanma Hareketi ve Yeni Türk Edebiyatı, *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C.9, s. 9, ss.45-58.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı* (çev. Nilüfer Erdem). İstanbul: Metis Yayınları.
- Paglia, C. (2014). *Cinsel Kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş* (Çev. Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci). Ankara: Epos Yayınları.
- Pamuk, Orhan. (2008). Bir Gül Bu Karanlıklarda: Ahmet Hamdi Tanpınar. *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi* (s. 434-448). İstanbul: 3F Yayınevi.
- Panos, Rejina. (2005). *Horkheimer ve Adorno'nun Aydınlanma Eleştirisi Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Poyraz, Hakan. (2018). Bir Güneş Avcısı: Ahmet Hamdi Tanpınar. *Bir Devrin İronisi: Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (s. 307-320). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Platon. (2013). *Menon* (Çev. Furkan Akderin). İstanbul: Say Yayınları.
- Platon. (2018). *Devlet* (Çev. Sabahattin Eyüpoğlu, M. Ali Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Rentzsch, J. (2018). Bir Güneş Avcısı Ahmet Hamdi Tanpınar. *Oluşum Romanı Olarak Huzur* (s. 321-328). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Rousseau, J.J. (2013). *Toplum Sözleşmesi* (Çev. Vedat Günyol). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ribard, Andre. (1974). *İnsanlığın Tarihi* (Çev. Erdoğan Başar ve Şiar Yalçın). İstanbul: May Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2009). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* (Çev. Levent Özşar). Bursa: Biblos Kitapevi.
- Schmidt, J. (2007). “Aydınlanma Neydi ? Moses Mendelssohn ve Immanuel Kant Berlinische Monatsschrift’i Nasıl Yanıtladı”. *Toplumbilim Dergisi*, s.11, s.23-37.
- Starr, S. F. (2020). *Kayıp Aydınlanma: Arap Fetihlerinden Timur’a Orta Asya’nın Altın Çağı* (Çev. Yusuf Selman İnanç). Kronik Kitap: İstanbul.
- Şahin, İbrahim. (2012). *Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Şahin, Sevda. (2013). *Modernizmin Oyunu Oyunun Modernizmi: Tanpınar’da Oyun*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Şen, Cafer. (2010). *Türk Romanında Felsefi Açılımlar*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şen, Cafer. (2018). Bir Güneş Avcısı: Ahmet Hamdi Tanpınar. *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Diyalog(suzluğ)una Felsefi ve Psikanalitik Bir Bakış* (s. 639-682). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Tanpınar, A. H. (1987). *Aydaki Kadın*, İstanbul: Anadolu Yayıncılık.
- Tanpınar, A. H. (2000). *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2008). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2016a). *Hep Aynı Boşluk*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2016b). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2016c). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergah Yayınları.

- Tanpınar, A. H. (2018a). *Hikayeler*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2018b). *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2018c). *Mahur Beste*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2018d). *Edebiyat Dersleri*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2018e). *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2019a). *Huzur*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2019b). *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2019c). *Suat'ın Mektubu*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2019d). *Beş Şehir*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Taşçı, S. (2007). "Aydınlanma(ma)nın Felsefesi". *Toplumbilim, Dergisi*, s.11, s.131-135.
- Thomson, G. (2007). *Eski Yunan Toplumunu Üstüne İncelemeler Tarih Öncesi Ege* (Çev. Celâl Üster). İstanbul: Homer Kitabevi.
- Thomson, G. (1997). *İlk Filozoflar* (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Tunalı, İsmail. (2019). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tuncel, Eda. (2019). *Kant'ın Pratik Aklın Eleştirisi Adlı Eserinin Aydınlanma İdeali Bağlamında İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Tural, Secaattin. (2013). 19. Yüzyıl Türk Aydınında Voltaire Etkisi. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, C2, s4, s.147-156.
- Türkeş, A. Ömer. (2008). Bir Gül Bu Karanlıklarda: Ahmet Hamdi Tanpınar. *Modern Muhafazakâr: Ahmet Hamdi Tanpınar* (s. 777-783). İstanbul: 3F Yayınevi.
- Timuçin, A. (2007). "Aydınlanma Düşüncesi". *Toplumbilim Dergisi*, s.11, s. 51-57.
- Toruane, A. (2002). *Modernliğin Eleştirisi* (Çev. Hülya Tufan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Yanık, M. (2020). Antik Yunan'da Mitos-Logos İlişkisi: Thales'in Arkhe Sorununa Bakışının Mitos Açısından Değerlendirilmesi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, s.7, s.269-281.
- Weber, Max. (1999). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* (Çev. Zeynep Gürata). Ankara: Aynaç Yayınevi.
- William, Blake. (2008). *Masumiyet ve Tecrübe Şarkıları* (Çev. Selahattin Özpalabıyıklar). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yıldırım, Mehmet. (2016). *Adorno'da Bir Özdeşlik ve Totalite Eleştirisi Olarak Negatif Diyalektik Kavramı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

EK. 1. Orijinallik Raporu

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-YL-15
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.12.2023
	FRM-YL-15 Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu <i>Master's Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 16.05.2024

Tez Başlığı: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Sanatında Aydınlanma Eleştirisi ve Aydınlanma Diyalektiğinin Çöküşü

Yukarıda başlığı verilen tezimin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 372 sayfalık kısmına ilişkin, 16.05.2024 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 1 'dir.

Uygulanan filtrelemeler*:

- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- Kaynakça hariç
- Alıntılar hariç
- Alıntılar dâhil
- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezimin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Ad-Soyad/İmza
Özgür Soyding

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Özgür Soyding
	Öğrenci No	N20133126
	Enstitü Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
	Programı	Yeni Türk Edebiyatı

DANISMAN ONAYI



UYGUNDUR.
Doç. Dr. Serdar ODACI

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-YL-15
	FRM-YL-15 Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu <i>Master's Thesis Dissertation Originality Report</i>	Yayın Tarihi Date of Pub.	04.12.2023
		Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev. Date	25.01.2024

TO HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF Turkish Language and Literature

Date: 16.05.2024

Thesis Title (In English): *The Criticism of Enlightenment and the Collapse of the Decline of Enlightenment in Ahmet Hamdi Tappinar's Art*

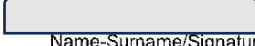
According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 16.05.2024 for the total of 378 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is 1.1 %.

Filtering options applied**:

- Approval and Declaration sections excluded
- References cited excluded
- Quotes excluded
- Quotes included
- Match size up to 5 words excluded

I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

Kindly submitted for the necessary actions.

Özgür Soydinc

Name-Surname/Signature

Student Information	Name-Surname	Özgür Soydinc
	Student Number	N20133126
	Department	Turkish Language and Literature
	Programme	Modern Turkish Literature


SUPERVISOR'S APPROVAL


APPROVED

(Title, Name and Surname, Signature) *Doc. Dr. Servet ODACI*

**As mentioned in the second part [article (4)/3] of the Thesis Dissertation Originality Report's Codes of Practice of Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, filtering should be done as following: excluding reference, quotation excluded/included, Match size up to 5 words excluded.


EK. 2. Etik Kurul/Komisyon İzni ya da Muafiyet Formu

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-YL-09
	FRM-YL-09 Yüksek Lisans Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu <i>Ethics Board Form for Master's Thesis</i>	Yayın Tarihi Date of Pub.	22.11.2023
		Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA	
Tarih: 19.01.2024	
Tez Başlığı (Türkçe): Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Sanatında Aydınlanma Eleştirisi ve Aydınlanma Diyalektikinin Çöküşü	
Yukarıda başlığı verilen tez çalışmam:	
<ol style="list-style-type: none"> 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır. 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne veya ruh sağlığına müdahale içermemektedir. 4. Anket, ölçek (test), mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme gibi teknikler kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen araştırma niteliğinde değildir. 5. Diğer kişi ve kurumlardan temin edilen veri kullanımını (kitap, belge vs.) gerektirmektedir. Ancak bu kullanım, diğer kişi ve kurumların izin verdiği ölçüde Kişisel Bilgilerin Korunması Kanuna riayet edilerek gerçekleştirilecektir. 	
Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.	
Gereğini saygılarımla arz ederim.	
Ad-Soyad/İmza Özgür Soyduç	

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Özgür Soyduç
	Öğrenci No	N20133126
	Enstitü Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
	Programı	Yeni Türk Edebiyatı

DANISMAN ONAYI


Doç. Dr. Serdar ODACI

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-YL-09
		Yayın Tarihi Date of Pub.	22.11.2023
	FRM-YL-09 Yüksek Lisans Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu <i>Ethics Board Form for Master's Thesis</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE	
Date: 19/04/2024	
Thesis Title (In English): <i>The Criticism of Enlightenment and the Collapse of Dialectic of Enlightenment in Ahmet Hamdi Toprak's Art</i>	
My thesis work with the title given above:	
<ol style="list-style-type: none"> Does not perform experimentation on people or animals. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.). Does not involve any interference of the body's integrity. Is not a research conducted with qualitative or quantitative approaches that require data collection from the participants by using techniques such as survey, scale (test), interview, focus group work, observation, experiment, interview. Requires the use of data (books, documents, etc.) obtained from other people and institutions. However, this use will be carried out in accordance with the Personal Information Protection Law to the extent permitted by other persons and institutions. 	
I hereby declare that I reviewed the Directives of Ethics Boards of Hacettepe University and in regard to these directives it is not necessary to obtain permission from any Ethics Board in order to carry out my thesis study; I accept all legal responsibilities that may arise in any infringement of the directives and that the information I have given above is correct.	
I respectfully submit this for approval.	
  Name-Surname/Signature	

Student Information	Name-Surname	Özgür Soyğın
	Student Number	N20133426
	Department	Turkish language and literature
	Programme	Modern Turkish Literature

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
(Title, Name Surname, Signature)
Doc. Dr. Serdar ODACI