

ONTOLOJİK ANALİZ METODU ve BİR UYGULAMA

Yavuz BAYRAM ** (yavuzebrar@gmail.com)

A. İsmail Tunalı ve Sanat Eserlerinde Varlık Tabakaları

Sanat eserlerinde varlık tabakalarından söz eden ilk estetikbilimci Roman Ingarden olmuştur (1930). Ingarden'dan önce R.Coclenus (1613) ve Christian Wolff (1754) tarafından "ontoloji" terimi kullanılmışsa da, bu kullanımlarda ontolojiyle sanat eseri arasında herhangi bir bağlantı kurulmamıştır. Ontolojiyi sırf bir felsefî disiplin olarak değerlendiren Christian Wolff'dan sonra 1930'da R.Ingarden sanat eserlerinde varlık tabakalarından söz ederek hem ontolojiye; hem de estetikbilime yepyeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu farklı perspektif, sanat eserlerine yaklaşımda derin, arka yapıya kadar inen, bilimsel ve kuramsal bir metodu da beraberinde getirmiştir.

Bununla birlikte bu metodu sanat eserlerine en iyi uyarlayan estetikbilimci ise Nikolai Hartman olmuştur. Ontolojik analiz metodunun sanat ve edebiyat dünyamızca tanınmasındaki en büyük katkıyı İsmail TUNALI sağlamıştır. "Sanat Ontolojisi" adlı eserinin başında "ontoloji" teriminin tarihi gelişimini uzun uzadıya anlatan Tunalı, Roman Ingarden ve Nikolai Hartman'ın "sanat eserlerinde varlık tabakaları" ile ilgili görüşlerini ayrıntılı biçimde ve kendi düşüncelerini de ilave ederek inceledikten sonra, bu metodu çok sade biçimde, Yahya Kemal'in "Sessiz Gemi" ve Cahit Sıtkı'nın "Gün Eksilmesin Pencereden" başlıklı şiirlerinde uygulamıştır.

Nikolai Hartman, bir sanat eserinin yapısını ilkin "ön yapı (vonderground)" ve "arka yapı (hinterground)" şeklinde ikiye ayırır. "Ön yapı, açık olarak bilinen bir tabakadır; bağımsız, ontik bakımdan kendi başına var olan reel tabakadır. Arka yapı ise asıl tinsel içeriktir, objektivation'da asıl söz konusu olan şeydir ama o, bağımsız bir varlık tarzına sahip değildir".¹ Ancak "Bu iki yapı öyle iç içe girmiş, öyle girift olmuştur ki sadece bir tek objeymiş gibi görünür"ler.²

Ontolojik analiz metodu Türk şiirinin yapısına da son derece uygundur. Eski yeni ayrımı yapmaksızın bütün Türk şiirini bu yöntem aracılığıyla yeniden ele almak ve incelemek gerektiği inancındayız. Nâîlî'nin "*ile gecdik*" redifli gazelinin tahliline yönelik bu yazının bir amacı da bu gereği ortaya koymaktır. Gazelin tahliline geçmeden önce, bu metodun özeti sayılabilecek bir tablo ile ontolojik analiz yöntemini hatırlamakta yarar vardır:

** Dr.Ondokuz Mayıs Üniversitesi Amasya Eğitim Fakültesi.

¹ TUNALI,İsmail (N.Hartman'dan nakil),**Sanat Ontolojisi**, İ.Ü.Edebiyat Fakültesi Yay. , İstanbul 1971, s.58.

² TUNALI, İsmail (N.Hartman'dan nakil), **a.g.e.**, s.61.

Tablo 1: ŞİİRİN İÇ ve DIŞ YAPISI	
A.ÖNYAPI (Duyulur Yapı, Dış Yapı, Ses Tabakası, Maddî Tabaka, Görünür Yapı, Reel Varlık Alanı, Vonderground ...)	
<p>dış görünüm harfler, heceler, kelimeler... ölçü, âhenk, redif, kâfiye mısra-beyit yapısı (Şiirin varlığıyla duyulan, algılanan, görülen maddî yapısına ait olan her şey)</p>	<p>B. ARKA YAPI (İç Yapı, İrreel Varlık Alanı, Soyut Yapı, Hintergrund)</p> <p>1. Semantik (Anlam) Tabaka a.Kelime (Cocnitiv) Semantiği b.Cümle Semantiği (Sentaks)</p> <p>2. Obje (Nesne) Tabakası Anlamın yoğun olduğu bölüm. Anlamı ağırlıklı olarak taşıyan kelimeler.</p> <p>3. Karakter Tabakası Şâirin ruh dünyası hakkında bilgiler, kişiliği, hayata bakış açısı...</p> <p>4.Alınyazısı (Kader) Tabakası Üçüncü tabakadaki tespit ve tanımlamaların çevre ve bütün insanlık için genelleştirilmesi.</p>

B.Nâ'îf'nin "ile gecdük" Redifli Gazelinin Ontolojik Analiz Metodu İle Tahlili

Gazel ³

Gülzârdan ol şûh-ı dil-ârâ i le gecdük
Gûyâ ki nesîmüz gül-i ra'nâ ile gecdük

Gönliñde yer itdük o bütûñ la'1-i lebinden
Âmîziş idüp neşve-i sahbâ ile gecdük

Ağyâra uyup eyledük âzürde segânñ
Ol h'âbda biz kûyımı gavgâ ile gecdük

Bu sâhada gördük ki degül hnk-ı felek râm
Nâ-çâr 'inân-ı dili irhâ ile gecdük

Nâçîz görüp Nâ'îlyâ h'âhiş-i dilden

Lutf u kerem-i Hazret-i Mevlâ ile gecdük

Şu halde, Hartman'ın yaklaşımına uygun olarak, Nâîf'nin gazelinde de biri reel varlık alanına, öteki irreel varlık alanına dayalı iki temel yapı vardır. Arka yapısının birkaç tabakadan oluşmasına karşın, gazelin **ön yapısı** "duyulur yapı" veya "ses tabakası" dediğimiz bir tek tabakadan oluşmaktadır.

Gazelin ses tabakası, varlığını öncelikle vezniyle hissettirmektedir. Kelimelerdeki harflerin ses olarak karşılıkları, vezin sayesinde âhenkli, armonik bir yapıya kavuşmaktadır. Arûzun "mef û

³ Nâîfî Dîvânı, (Haz.: Halûk İPEKTEN), Akçağ Yayınları, Ankara 1990, s.242.

lû / me fâ î lû / me fâ î lû / fe ûl ün” kalıbının yanısıra, gazelin redifi (*ile gecdiük*) ve kafiyesinin de (-â) bu âhenkli yapıda payı olduğunu gözden kaçırmamak gerekir.

Gazelin âhenge dayalı ses yapısı, kendi başına var olabilen bir tabakadır; yani diğer tabakalardan bağımsızdır. Bununla birlikte anlam tabakasını ve bütün arka yapıyı yakından ilgilendirmektedir. Çünkü “Bu alt tabaka, bütün ontik tabakanın taşıyıcısıdır.”⁴ Hartman’ın dediği gibi, “Kelime tonu ile anlamı arasında belli bir münâsebet olduğu”⁵ kabul edilirse, bu bağlantı daha iyi anlaşılır. Şiirin yazıldığı dilden başka bir dile çevrilemez oluşunun dayandığı ayrıntı da işte bu ses tabakasının yapısından kaynaklanmaktadır. “Şiirin ses yapısı başka bir dile aktarılamayacağına göre, şiir de yabancı bir dile çevrilemez.”⁶ Çünkü “Edebiyat eserinin ses yapısının değişmesi, bütün üst yapının değişmesi sonucunu doğurur.”⁷

Nasıl yağlı boya bir tablonun muhayyilede canlandırdığı bir anlamı veya hayâli yanında, tuval ve boyaya dayanan reel, duyulur, görülür bir varlığı varsa; şiirin yani yukarıda sözü edilen gazelin de duyulur, görülür bir somut varlığı (ön yapısı) vardır. İşte biz de gazelin bu reel varlığını “ses tabakası” adı altında incelemiş olduk.

Gazelin bu ses tabakası üzerinde yer alan **irreal varlık alanına** (arka yapı, üst yapı) gelince. Bu yapı, birkaç farklı yapı tabakanın iç içe girmesiyle oluşmuştur. Bu tabakaların ilki, kelimeleri tek tek (cognitiv) ve cümle hâlinde (syntax), anlamları açısından ele alan **anlam tabakasıdır**. Bu tabakanın birinci aşamasında, gazeldeki kelimelerin anlamlarını tek tek ele almak gerekmektedir. Bu işlem, diğer tabakaların doğru algılanabilmesi açısından önemlidir:

Tablo 2 : Şiirdeki Kelimeler ⁸			
gülfâr	: gül bahçesi, gülşen.	şûh	: şen, işveli, oynak.
dil-ârâ	: gönül cezbeden (sevgili).	nesîm	: (ılık) rûzgâr.
gül-i ra'nâ	: güzel gül (sevgili). Değişik renkli bir cins gül.	büt	: put (gibi güzel).
la'1	: kırmızı ve değerli bir süs taşı. Sevgilinin dudağı.	leb	: dudak.
âmîziş	: uyumluluk, uysallık.	neşve-i sahbâ	: kadeh (içki) neşesi.
ağyâr	: yabancılar, rakipler.	segân	: köpekler.
âzürde eylemek	: incitmek, rahatsız etmek.	h'âb	: uyku.
kûy	: (sevgilinin) mahallesi, köy.	gavgâ	: kavga, didişme.
hînk-ı felek	: feleğin atı. felek, kader.	râm olmak	: baş, boyun eğmek.
inân-ı dil	: gönül dizgini, gönlün dizgini.	nâ-çâr	: çâresiz.
irhâ	: gevşetmek.	nâçiz	: âciz, zayıf.
h'âhiş-i dil	: gönlün isteği (nefsin arzusu).	hazret-i Mevlâ	: yüce Allah.

Gazelin anlam tabakasını yalnızca ontik bir tabaka olmaktan çıkarıp estetik niteliklere sahip bir tabaka hâline getiren özelliklerden biri, kelimelerin bireysel anlamları arasındaki korelasyona dayanan “leff ü neşr” sanatıdır. Örneğin birinci beyitte, “gülfâr, nesîm/şûh-ı dil-ârâ, gül-i ra'nâ”; ikinci beyitte, “gönlünde yer etmek, âmîziş/la'1-i leb, neşve-i sahbâ”; üçüncü beyitte,

⁴ TUNALI, İsmail, **a.g.e.**, s.94.

⁵ TUNALI, İsmail, **a.g.e.**, s.94.

⁶ TUNALI, İsmail, **a.g.e.**, s.96.

⁷ TUNALI, İsmail, **a.g.e.**, s.96.

⁸ Aslında kelimeleri en küçük parçalarına kadar inerek incelemek gerekir. Ne var ki yazının sınırlarını daha fazla aşmamak için burada continic semantic bölümü kısa tutulmuştur.

“ağyâra uymak, h^vâb/âzürde etmek, gavgâ, segân ve kûy”; dördüncü beyitte, “hınk-ı felek, inân-ı dil/râm olmak, irhâ”; son beyitte de, “Nâ’îlî, Hazret-i Mevlâ/h^vâhiş-i dil, lutf u kerem” eşleşmeleri, bu beş beytin kendi içlerinde anlamlı bütünler olarak algılanmalarında önemli bir işlevi yerine getirmektedirler. Leff ü neşrin bu korelasyonu sağlayıcı işlevini, aşağıdaki tablo açık biçimde ortaya koymaktadır:

Tablo 3 : Şiirdeki Kelimeler Arası İlişki (Leff ü Neşr)			
1.beyit	gülzâr nesîm	şûh-ı dil-ârâ gül-i ra’nâ	leff ü neşr 1
2.beyit	gönlünde yer etmek âmîziş	la’l-i leb neşve-i sahbâ	leff ü neşr 2
3.beyit	ağyâra uymak h ^v âb	âzürde eylemek kûy	segân gavgâ
4.beyit	hınk-ı felek inân-ı dil	râm olmak irhâ	leff ü neşr 4
5.beyit	Nâ’îlî lutf u kerem	h ^v âhiş-i dil Hazret-i Mevlâ	leff ü neşr 5

Beyitlerin iç bütünlüklerinin sağlanmasında içindeki kelimelerin anlamca birbirleriyle uyumu (tenâsüp) da çok önemlidir. Örneğin; “gülzâr, nesîm, gül” tenâsübü birinci beytin; “gönül, büt, la’l-i leb, sahbâ” tenâsübü ikinci beytin; “ağyâr, âzürde, gavgâ” tenâsübü üçüncü beytin; “hınk-ı felek, inân, irhâ” tenâsübü dördüncü beytin ve “h^vâhiş-i dil, lutf u kerem, Hazret-i Mevlâ” tenâsübü de son beytin anlamlı bir bütün hâline gelmesinde önemli bir fonksiyona sahiptir. Bu tenâsüpler de aşağıdaki tabloda somut biçimde gösterilmiştir:

Tablo 4 : Şiirdeki Kelimeler Arası Uyum (Tenâsüp)				
1.beyit	gülzâr	nesîm	gül	tenâsüp 1
2.beyit	gönül	büt	la’l-i leb sahbâ	tenâsüp 2
3.beyit	ağyâr	âzürde	gavgâ	tenâsüp 3
4.beyit	hınk-ı felek	inân	irhâ	tenâsüp 4
5.beyit	h ^v âhiş-i dil	lutf u kerem	Hazret-i Mevlâ	tenâsüp 5

“Ses tabakası”nda âhengi sağlayan unsurlardan biri olarak değerlendirdiğimiz geçmek fiilinin görülen geçmiş zaman birinci çokluk şahıs çekimi (gecdük), aynı zamanda beyitlerin anlamlı birimler olarak algılanmasında da etkindir. Her beytin sonunda yinelenen bu kelime, beytin diğer kelimelerini rastgele bir araya toplanmış, düzensiz parçalar olmaktan kurtarmakta ve onları okuyucu için anlamlı bütünler hâline getirmektedir. Beyit içinde kelimelerin, gazelin bütününde ise beyitlerin birbirleriyle uyumunu sağlayan bir “bağlantı unsuru” olarak karşımıza çıkan “gecdük” fiili, her iki fonksiyonda da farklı konumlarda bulunmaktadır. İlkinde beytin kelimelerinden biridir ve diğer kelimelerin korelasyonunu sağlar. İkincisindeyse beş beytin ortak eylemidir ve bu beş

beytin uyumundaki rolü ile gazelin bütünlüğüne önemli katkıda bulunur. Bu arada “gecdük” fiilinin “ile”yle birlikte, gazelin redifini oluşturuyor olması ayrıca ilgi çekicidir.

Gazelin ontik yapısı içinde yer alan bir başka tabaka **nesne (obje) tabakasıdır**. “Öbür tabakaların hedefi, bu nesnelere tabakası olduğu hâlde; nesnelere tabakasının ereği yine kendisi imiş gibi görünüyor.”⁹ “Nesneler tabakasının asıl fonksiyonu onun bize varlığın özü ile ilgili bir ufuk açmasıdır.”¹⁰ Ve biz bu tabakada “insanın moral özelliğini ve karakterini görürüz.”¹¹ Şu halde, gazelde insanın rûh dünyası, estetik beğenisi, arzu ve hevesleri dile getirilmektedir. Bunlarla ilgili değerlendirmeler ise, gazeldeki objelerin iyi algılanmasıyla mümkün olacaktır. Buna göre; “*şûh-ı dil-ârâ, gül-i ra'nâ, büt, la'l-i leb, neşve-i sahbâ, ağyâr, hunk-ı felek, inân-ı dil, h'âhiş-i dil, lutf u kerem, Nâ'ilî ve Hazret-i Mevlâ*” kelime ve tamlamaları gazeldeki belli başlı objelerdir ve bu objeler, bizi şâirin güzellik anlayışına, hayata bakış açısına, dilek ve temennilerine götürür. Bu tabakayı bir tablo hâlinde değerlendirmek mümkündür:

Tablo 5 : Şiirdeki Objeler		
Ana Objeler	Ara Objeler	Ana Objeler
<p>şûh-ı dil-ârâ gül-i ra'nâ büt (sevgili)</p>	<p>gülzâr neşve-i sahbâ ağyâr segân kûy la'l-i leb h'âhiş-i dil hunk-ı felek inân-ı dil</p>	<p>Hazret-i Mevlâ (Allah)</p>
1-2.beyitlerde	2-3-4 –5.beyitler	5.beyit

Görüldüğü gibi, gazelde iki ana obje vardır. Bunlardan biri “şûh-ı dil-ârâ, gül-i ra'nâ ve büt” kelimeleriyle ifâde edilen **sevgili** objesi, diğeri de “Hazret-i Mevlâ” şeklinde geçen **Allah**'tır. Bu iki objenin arasında da ara objeler yer almaktadır. Ara objeler, bir yandan sevgili objesiyle, bir yandan da Allah objesiyle ilişkilidirler. Şairin içinde bulunduğu kültürel çevrenin sahip olduğu “El mecâz kantaratü'l-hakîka.”¹¹ anlayışına uygun olarak, okuyucuyu bir bakıma sevgili objesinden alıp Allah'a götüren; yani mecâzî aşktan ilâhî aşka ulaştıran bu ara objeler, gazelin sınırlarını da genişletmektedirler. Doğal olarak bu genişleme, aynı zamanda okuyucunun hayâl gücü, duygu ve düşünce dünyasıyla da yakından ilgilidir. Çünkü, “Sanat eseri dediğimiz var olan, kendi başına değil, zorunlu olarak bir insan için var olan bir şeydir.”¹² Gazelin sınırları için en ve boy terimlerini kullanacak olursak, gazelde eni ara objelerin boyu da ana objelerin belirlediğini söyleyebiliriz.

⁹ TUNALI, İsmail, **a.g.e.**, s.103.

¹⁰ TUNALI, İsmail, (Roman Ingarden'dan nakil), **a.g.e.**, s.104.

¹¹ TUNALI, İsmail, (N.Hartman'dan nakil), **a.g.e.**, s.116.

¹² “Mecaz, gerçeğin köprüsüdür.”

¹² TUNALI, İsmail, **a.g.e.**, s.66.

Gazelin önemli bir parçası da **alinyazısı tabakası**dır. Şâir, istek ve beğenilerini; yani karakteriyle ilgili birtakım ipuçlarını verdikten sonra, bunlarla “kader” arasında bağlantı kuruyor. Bu bağlantıyı kurarken de öznel değil, en azından çağı açısından, nesnel bir yaklaşım sergiliyor: Nefsin istekleri karşısında feleğin, şimdiye kadar olduğu gibi, bundan sonra da boyun eğmeyeceği anlaşılmıştır. Bu, şâir için nasıl değiştirilemez bir alinyazısı ise bütün insanlar için de bağlayıcı ve mutlak bir gerçektir. İnsanın nefsi dünyada asla tatmin olmayacaktır. Şu hâlde, Allah’ın “lutf u kerem”iyle nefsinin isteklerine karşı çıkabilen insan, feleğin oyunundan kurtularak tevekkülü sâyesinde dünyada huzur bulabilecektir.

Görüldüğü gibi, gazelin ön yapısı ve arka yapısı birbirleriyle iç içe girmiş ve arka yapı tabakaları, basitten karmaşığa; diğer bir deyişle somuttan soyuta doğru dizilmişlerdir. Bu farklı ontik tabakaların uyumlu birliktelikleri sâyesinde, kendimizi gazel boyunca estetik bir hazza teslim ederek, “gündelik hayattan, kaygıdan, sürüp giden küçük işlerden ve hiçlikten kopar”ız.¹³ Kaldı ki “Sanatın özü ve ödevi böyle bir kendini kaybetme, hayatın dışında bir kurtuluş ülkesi yaratmaktır; anlam ve ereğini sadece kendi içinde bulan ve başka her ilgiyi dışarda bırakan bir ülke.”¹⁴

Son olarak şöyle bir tespitte bulunmak mümkündür: İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi’ni 1971’de yayınlamış olmasına karşın, bugüne kadar “sanat eserlerinde varlık tabakaları”nı incelemeyi amaçlayan bu metot, araştırmacılar tarafından yeterli bir ilgi ile karşılanmamıştır. Oysa edebiyatımızda bu metodun uygulanabileceği birçok şiir vardır. Üstelik böyle yeni ve kuramsal bir yaklaşımla, Türk şiiri üzerindeki çalışmalara yeni bir soluk getirilmesi de mümkün olabilecektir.

Ayrıca bu metot, klasik şiir geleneğimizden yararlanmada da yeni imkanlar sağlayabilecek niteliktedir. Zira bu metodun kurucularının ifade ettikleri bütün yapı ve aşamalar divan şiiri ürünlerinde de bulunmaktadır. Nâilî’nin gazeli üzerindeki bu kısa tahlil denemesi de bunu göstermektedir. Klasik şiir geleneğinden yararlanmak; onu modern Türk şiirinin alt yapı öğelerinden biri olarak değerlendirebilmek için, bu tür çağdaş ve estetik metotlara ihtiyaç vardır. Gerekli ve zorunlu olmalarına karşın, tek başlarına klasik yöntemlerle, eski şiirimizden yeni şeyler elde etme zorluğu ortadadır. Yıllardır uzun ve fedâkârâne uğraşlarla sürdürülen çalışmaların karşılaştığı ilgisizlik de bunun bir göstergesi sayılabilir. İnaniyoruz ki, klasik yöntemlere ek olarak, böyle çağdaş ve estetik metotlarla, hem eski edebiyatımızın kapılarını zorlamak; hem de yeni edebiyatımızın alt yapısını oluşturan nüvelere ulaşmak daha kolay olacaktır.

¹³ TUNALI, İsmail (N.Hartman’dan nakil), **a.g.e.**, s.89.

¹⁴ TUNALI, İsmail (N.Hartman’dan nakil), **a.g.e.**, s.89.