

DIRANAS VE BERGSON YA DA GÖLGELER VE DURÉE

TÜRK TİYATRO YAZININDA
ÖZGÜN BİR “MODERNLEŞME”
ALTERNATİFİ ÜZERİNE
DENEME

SÜLEYMÂ MURAT
DİNÇER

Giriş

Bir çok ülke, belli dönemler ve belli koşullarda, yazın dünyasının türlü alanlarında kendilerine özgü kanallar açmışlardır. Kuşkusuz bu alanların en önemlilerinden biri de yeniliklere açık yapısıyla, roman gibi modernizmin asal türlerinden birini de öncelemiş sayabileceğimiz tiyatro yazınıdır. Tiyatro yazını, Antik Yunan, Elizabeth ve İspanya'nın Altın çağı gibi dönemleriyle ya da daha yakın bir geçmişte Artaud'un Kıyıcı Tiyatro'su, Epik Tiyatro ve Absurd (Uyumsuz) Tiyatro gibi çıkışlarıyla, zaman zaman “felsefi düşünce”yle el ele tutuşmuş, çağlarına, geleceğe ve başka bir çok sanat dalına alabildiğine yeni pencereler açmayı başarmış bir yazın alanıdır.

Türkiye'de ise sosyolojik ve tarihsel nedenler bir yana Tanzimat ve Cumhuriyet sonrası özelinde, benzer niteliklere sahip kendi içinde bir dizge ya da gelenek oluşturabilmiş batılı anlamda bir tiyatro yazınından, böyle bir kanaldan söz etmek oldukça güç. Bu anlamda Türk tiyatro yazını, köklü bir düşünsel altyapıya sahip olamadan ,gelişmiştir'. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde Cevdet Kudret gibi kimi yazarların yoğun bir ilgi konusu olan Freud ve psikanaliz² yönelimli ilginç denemeleri olduysa da, bunların derin ve başarılı örnekler olduğunu söylemek oldukça zor. Türkiye'de tiyatro yazını ve felsefi düşüncenin başarıyla yan yana

1 Bu metin, 1993 yılında Ankara Üniv. D.T.C.F Tiyatro Bölümünde gerçekleştirilmiş bir seminer sunumunun genişletilmiş halidir.

2 bkz. C. Kudret'in **Danyal ile Sara** adlı oyunu ve yine 1930-40 arasında yazdığı diğer oyunları.

geldiği, kısa ama önemli kimi anlar ise A.M. Dıranas, M.C. Anday, Vüs'at O. Bener v.b. gibi edebiyatın türlü alanlarında ürün vermiş, farklı mecralarda dolaşan yazarlar tarafından yaşatılabildiği.

Aşağıda ele alacağımız metin ise sözünü ettiğim önemli anlardan biri olduğunu düşündüğüm, Dıranas'ın **Gölgeler**³ adlı oyunudur. Bu makalede bir yandan, oyunun Henri Bergson felsefesinin anahtar öğelerinden durée kavramıyla olan ilişkisini gözden geçirecek bir yandan da oyunu önceleyen etkilerden biri olarak **Dergah** dergisinin benzer felsefi tartışmaları hangi boyutuyla ele aldığını göreceğiz.

Dergâh Dergisi:

Felsefe ve yazın ilişkisi üzerine yola çıktığımız için, Dıranas'la da bağlantılı olan; felsefe-yazın ilişkisi üzerine kurulu, döneminin ilk ve tek örneği sayılan **Dergah** dergisine - ileride tekrar dönmek üzere- şöyle bir değinmekte yarar var. 1921 yılında Yahya Kemal öncülüğünde kurulduktan sonra 42 sayı yayımlanmış olan dergiye ve döneme ilişkin. A.H. Tanpınar, **Yahya Kemal** adlı kitabında şunları söylüyor: (...) Bergson felsefesinin ortada yüzdüğü bir devirdeydik. Anadolu dışardan bakılırsa biraz da istatistige karşı vitalitenin (dirim, hayatiyet) harbini yapıyordu.⁴

Dergah'a ilişkin karşılaştığım ilk yazı Hilmi Yavuz'un **Köpük ve Durée**⁵ başlıklı, Dıranas'ın **Köpük** adlı şiiri üzerine bir yeniden okuma denemesine giriştiği yazısı olmuştu. Yavuz, Türk yazını ve felsefi düşünce arasında dizgeli bir ilişkiye yegane örnek olarak **Dergah'ı** gösterdikten sonra felsefi düşüncenin Dergahçılar için, "(...) dünyayı anlaksal düzlemde soyut ve tümel bir kavrayış olmaktan çok, yaşama yön verecek bir dünya görüşü olarak" algılandığını vurguluyordu. "Dergah, Kurtuluş Savaşı'nı Bergson'cu bir élan vital (dirimsel atılım) olarak kavıyor; bu da, felsefenin bir dünya görüşü, bir praxis olarak kullanımını imliyor. Bu kuşkusuz, önemli. Ama, belki de daha önemlisi, Yahya Kemal'de, Ahmet Hamdi Tanpınar'da ve hiç sözü edilmediği halde Ahmet

3 **Gölgeler**'in ilk baskısı 1947'de Cumhuriyet Halk Partisi Yayınları'na (tek oyun olarak); ikinci baskı 1977'de İş Bankası Yay. **Gölgeler ve Çıkmaz**; Üçüncü baskı 1995'de Adam Yay., **Gölgeler, Çıkmaz ve Finten** olarak yayımlanmıştır. İnceleme için üçüncü ve son baskı kullanılmıştır.

4 A.H. Tanpınar, **Yahya Kemal** (Dergâh Yayınları, Ocak 2001), s. 26. Dergâhçıların Kurtuluş savaşını bir élan vital (dirimsel atılım) olarak gördüklerinin bir kanıtı da bu cümledir. (Dergâh Dergisinin öyküsüne ilişkin Bkz Ek-metin 1)

5 Hilmi Yavuz, "Köpük ve Durée", **Şiir Atı Kitap/5** (İstanbul, 1989).

DIRANAS VE BERGSON YA DA *GÖLGELER* VE DURÉE

Muhip Dıranas'ta Bergson düşüncesinin Durée kavramının bir felsefi matris olarak kullanılmasındır (agy). Bu incelemeyi ateşleyen ilk kıvılcım, **Gölgeler**'i okuduğumda tekrar hatırladığım bu yazı olmuştu. İkinci ve bir başka önemli kıvılcım da, **Gölgeler**'in hem ikinci hem de üçüncü baskısının başına alınan, Dıranas'ın şu sözleri olmuştu: "Gölgeler, bir kişinin, Baba'nın dramıdır de-nebilir; ama bir altyapı dramıdır"⁶ Bu sözler, metnin simgesel bir düzlemde kurulduğunu ve iki farklı anlam katmanı olduğunu daha baştan söylüyordu. Ayrıca oyun hakkında kısa tanıtım yazıları yazmış olan Metin And ve Behçet Necatigil'e göre de kişilerin, metnin orjinalinde özellikle soyut kılındığı da açıklık kazanıyordu⁷. Şimdi, Bergson ve Dıranas ilişkisinin nasıl temellen-diğini, Bergson'dan başlayarak anlamaya çalışalım.

6 Ahmet Muhip Dıranas, **Tüm Oyunları** (İstanbul: Adam Yay, 1995), s. 11.

7 Bkz. Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu** (Ankara: İş Bankası Yay, 1983), s. 519.; Behçet Necatigil, **Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü** (İstanbul: Varlık Yay, Üçüncü Basım: 1989), s. 163.

I. Bergson, 'Ben' Kavramı ve Durée

20. yüzyılın ilk çeyreğine girildiğinde Fransız filozof Henry Bergson, batı felsefesi özelinde idealist felsefeye ciddi anlamda bir yenilik getirmeye çaba harcamış en dikkate değer filozoflardan birisi olmuştur. Bergson'a göre felsefe, henüz kendine uygun bir yöntemi bulabilmiş değildi. Felsefe, sorularına yanıt bulmak için yaptığı araştırmalarında zekâya ve zekânın kullandığı araca yani ayırtırmaya başvurduğundan, sonu gelmez tartışmaların yapıлып durduğu bir alan olmaktan öteye gidememişti. Oysa zekâ insanda, felsefe sorunlarını çözmek üzere değil, dış dünyayı tanımasına ve fiziksel olarak varolmayı, hayatta kalmayı başarmasına yönelik bir yeti olarak bulunur. Sözün kısası Bergson bu çarpıcı iddiasıyla özellikle aydınlanmadan bu yana zekâya dayanan bilme ediminin sınırlarını çizerek, felsefe konularını araştırmayı ona neredeyse yasaklamıştır. "Çünkü Bergson'a göre felsefe yapmak, zekânın gücünü ve sınırını aşan bir etkinliktir"⁸. Böylesine radikal bir yargının gereği olarak da sezgiyi zekânın yerine ikâme ediyordu(bkz. Ek-metin 2). Zekâ ve sezgi arasında tanımlanan bu ilişki onun „ben“ ve „durée“ kavramlarının da merkezini oluşturmaktadır.

8) Sevgi İyi, **Çağımızda Metafizik Sorunu** (Ankara: Ayraç Yay, 1999), s. 85.

Bergson, ben'i ikiye bölüyordu. İliki ‚dışsal ben‘ dediği, günlük

yaşamın determinizmiyle biçimlenen, ampirik ve bayağı nitelikli memoire volontaire; diğeri de ilk ve orjinal ,ben', ,temel ben' denilen, determinist olmayan memoire involontaire'dir. Bu ayrım aynı zamanda iki farklı ,bellek' düzlemini de belirler. Memoire volontaire, dışsal-ampirik ben'in nesnelere ve iradeye dayanan, bellek'inin; memoire involontaire ise determinist olmayan temel ben'in, saf-asıl 'bellek'inin karşılıklardır.

Bergson'un durmasız, aralıksız bir zaman akışı olarak tanımladığı memoire involontaire bölünemez ve ayrıştırılmaz yapısı nedeniyle saat, gün, ay, yıl gibi sembolik göstergelerle ifade edilemez. "Bu tür analitik ölçümler Bergson'a göre zamanın mekansallaştırılmış ifadeleridir. Saatin tik takı ancak, zaten mekana ve mekandaki ampirik nesnelere dayanan memoire volontaire'i ifade eder. Akrebi, yelkovanı ve yüzeyiyle saat, nesnel zamanın kristalize edilmiş biçimidir; bir tür zamanı ifade eden -ama o ölçüde de memoire involontaire'in zamanını reddeden- bir nesnedir. Nesnelere, nesneliliği olan her şey, Bergson'un mükemmel zaman ya da bellek dediği („memoire par excellence“) akışı engeller. Çünkü nesne, her türlü uzam, bilince algı olarak yansır. Algılar ise bilince daha içkin, daha orjinal bir belleğin akışının kendinden menkul bütünselliği içinde engelleyici „durak yerleri“dir. Nesneliliği olan herşey memoire involontaire'in akışıyla özdeşleştirilen gerçeği böler⁹.

9 Deniz Şengel, "Ani Bellek' Sergisi ve Bergson Alternatifi", **Hürriyet Gösteri**. Yıl 1992, Sayı: 138, s. 70.

Bergson'un Durée'si zamanın, 'tüm analitik çabaları reddeden dizginlenemez ve ölçülemez akışıdır'. Bu durumda 'zamanın yeri ise bilinçtir: yani zaman, içsel bir şeydir' (Şengel, agy). Böylece Durée'nin saf ve orjinal bellekte işleyişi, bilinç hallerinin sürekli bir oluş ve değişim içinde olması nedeniyle zaman'ın, bu bilinç hallerinin ta kendisi olmasını sağlar. Sonradan modern batı edebiyatında Virginia Woolf, James Joyce gibi yazarlar tarafından sık kullanılacak olan ,bilinç akışı/akımı' tekniği de kaynağını zamana ilişkin bu ayrıksı teoriden alacaktır. Ayrıca **Bilincin Doğrudan Doğruya Verileri Üzerine Deneme**'sinde Bergson, bilinç tarafından yaşanan yegâne gerçeklik olarak tanımladığı durée kavramını kuantum teorisine ilişkin ,uzay' kavramının karşıtı olarak düşünmüş, böylece iç-deney' in verilerini dış-deney'in veri-

DIRANAS VE BERGSON YA DA *GÖLGELER* VE DURÉE

lerinden ayırmıştır.

Buraya kadar söylenenlerden de anlaşılacağı üzere Bergson'a göre bir bilincin içinde bulunduğu koşullar ister alabildiğine karmaşık isterse de ilkelik ölçüğünde yalın olsun,

her saniye değişmeyen hiç bir ruh durumu yoktur; çünkü belleksiz bir bilinç olmadığı gibi, geçmişin duyumsanmasına, geçmiş anları eklemeksizin de hiç bir devam olamaz. (...) Durée geçmişi, şimdi içinde uzatan bir belleğin kesiksiz yaşamıdır; (...) Geçmişin şimdi içinde bu devamı olmaksızın Durée olamaz, sadece eşzamanlılık olur.¹⁰

10 Nurettin Topçu, **Bergson**. (2. Baskı, Dergâh Yayınları, 1998), s.31.

Gündelik bir yaşantının sonucunda, örneğin bir modern sanatlar müzesinde, yüzlerce yıllık tabloların, heykellerin arasında bir başka dünyadaymışçasına bütün bir günü harcıyıp kol saatimize baktığımızda evden çıkılı tam yedi saat geçmiş olduğunu şaşkınlıkla farkederiz, öte yandan aynı yedi saat bir hastane odasında birden bire ameliyat olacağı haberini alan ve aynı süre boyunca ameliyat anını bekleyen bir hasta için tümüyle farklı bir yoğunluk ve hızla akmıştır, akacaktır. Bu iki farklı zaman algısı ve yaşantı karşısında gerçekte eşyada hiçbir şey değişmiş değildir. "Oysa biz, bilincimize algılar olarak yansıyan bütün bu olaylar arasındaki yaşanmışlıktan, ardışıklıktan ve birikmeden kaynaklı zamanın geçtiği yanılmasıyla yaşarız. Bu da eşyada ancak eşzamanlılık, bilinçte ise sadece durée'nin geçerli olduğunun kanıtı olarak düşünölmüştür. Bu yüzden Bergson'a göre yalnız "mekanlaştırmış zaman"dan söz etmek iki ayrı anın eşzamanlılığından başka bir şey ifade etmez.¹¹ Durée'nin geçmişin şimdi içinde devamı olması durumu burada oldukça önemli. Dergâhçılar işte bu devamlılık olgusunu referans olarak alıyor ve Bergson'dan farklı bir şekilde onun bireyin anlayışında kurguladığı durée'yi yeni cumhuriyetin batıcı kültürel kimliği adına kendi geçmişleriyle barışık köktenci bir alternatif olarak düşünüyorlardı. Cumhuriyetle birlikte gelişen ve geçmişle hesaplaşmak adına onunla bütün bağları koparma aşamasına geline bir dönemde Dergâhçılar, geçmişini yoksaymak mı yoksa onun bir devamı olduğumuzu hayati bir gerçek olarak kabul etmek mi gerektiği konusunda herkesi yeniden düşünmeye

11 Mustafa Kök, **Mistik Dünya Görüşü ve Bergson** (Dergâh Yayınları, 2001), s.15-16.

çağırıyordu.

Burada, Bergson'un tümüyle bireyin anlaksal yaşamında bütünlemeye çalıştığı dizgesini, Dergahçılar'ın, nasıl bir praxise dönüştürdüklerini görmek daha da kolaylaşıyor. Öte yandan Bergson'un kendisine tekrar döndüğümüzde ise zaman'ın, bilinç hallerinin kendisine dönüşmesi, yaşanan zamanın ne olduğunu anlayabilmemiz için bilinç hallerimizin akışını bilmeyi gerekli kılıyordu. Durée'nin bir praxis olarak alınlanması ile öznel bir yaşantının sürekliliği olması işte burada tam anlamıyla çakışmaya başlıyordu. Dergahçılar'dan hareket eden Dıranas ise, **Gölgeler**, bir kişinin, Baba'nın dramıdır denebilir; ama bir altyapı dramıdır" diyerek bu praxisi öznel yaşantılarla simgelemiş ve böylece Dergahçılar ile Bergson'un kesiştiği, kesişebildiği o tuhaf yolu bulmuş oluyordu. Evet, bir özne, bilinç hallerinin akışını nasıl bilebilirdi?

Tam bu noktada Bergson'u derli toplu Türkçeleştiren ilk felsefecilerimizden biri olan Mustafa Şekip Tunç'tan bir alıntı yapmak yerinde olacak sanırım:

Bergson'un mekansallaştırılmış zamanın karşısında koyduğu Durée, bilincimizin bir ,oluş'u ve yaratıcı bir evrimdir. (...) Durée'nin ölçülüp parçalanmaması bundandır. Canlı bilincimizin her anında geçmişin bütün bilinç halleri çınlar; geleceğin sesleri duyulur. Bu sesleri, bilincimizi tamamıyla kendi haline, doğal, içten sevgi ve nefretlerine bıraktığımız zaman iştiriz. Bilinç bu türde, aynı cinsten olmayan, kesiksiz ve bütün halleri birbiriyle kaynaşan bir sistem olunca ruhsal yaşantımız hakkında doğru bir fikir edinmek ancak bilincimizi Durée halinde kontrol etmekle mümkün olabilir. Özdenetimimiz ne kadar yetkin olursa, bilinç hallerini de o kadar bozmadan ve tümüyle doğallık olarak yakalayabiliriz.¹²

12Henri Bergson, **Yaratıcı Tekamül**. Çev. M. Ş. Tunç. (2. Baskı, İstanbul: M.E.B. Yayınları, 1986), Önsöz, s. XV. Sadeleştiren S.MD.

Temel ben'imizin saf bilinç hali'nin görünümleri arasında sözü edilen sevgi ve nefretin yanında rüya ve hülyalarımız da günlük yaşama olan görece uzaklıklarıyla duree anlamında diğer önemli

DIRANAS VE BERGSON YA DA *GÖLGELER* VE DURÉE

görünümlerdir ve görüldüğü gibi buraya kadar söylenen her şey, Bergson'a göre "ben' bilinci"nin kaynağının bellek olduğunu bize bir kez daha anlatır.

II. Gölgele ve Durée

Yer yer oyunun sözünü ettiğim her iki anlam katmanını da içeren saptamalarla geçecek yolculuğumuza oyunun açılışıyla başlayalım:

*Bir salon. Her şey yerli yerinde. Ayrıca eski bir duvar saati, bir vazo, küçük bir masa lambası, göze çarpacak bir biçimde asılmış kırmızı giysili bir genç kadın portresi. (...) Bir pencereden gökyüzü ve sonbaharda bir ağacın dalları görünür. Vakit akşama yakın.*¹³

13 *Gölgele*, s. 15 (a.b.ç).

Uşak, bir iskemleye çıkmış, duvardaki çalar saati kurmaktadır. Uşağın konuşmasında, saatin mekanik bir araç-nesne olarak kurulabilir (tekrarlanabilir) olmasıyla, bunun tam karşıtı niteliklere sahip olan insan ömrünün karşılaştırılması yapılır. Kurulan bu metaforla eski bir saatin, tik taklarıyla, üç ayrı kuşak insanın (büyükbaba, baba ve oğul - oyun kişisi Baba-) ömrünü kapsadığını görürüz. Saat tekrar tekrar zamanı bildirmeye devam eder. Dolayısıyla bir saatin kendi yaşam süresini de kapsayan bildirimleriyle 'analitik zaman', insan yaşamı 'saf zaman-Durée' ile karşılaştırılmış olur. Fark açıktır: insan ömrü, durunca yeniden kurulamaz. Aynı uşak 'otuz beş yıldır' kurduğu saatin son zamanlarda geri kaldığından şikayet eder; zamanı yanlış göstermeye başlamıştır saat. Başka bir söyleyişle, oyun başladığında saat (analitik zaman) bir bozulmuş daha doğrusu evdeki insanların yaşadığı zamanla bir uyumsuzluk içindedir ve bu bozulmuş/uyumsuzluk başka bir mekanik araç-nesne ile; uşağın cep saati ile giderilmeye çalışılır. Oysa saat yine geri kalacaktır. Çünkü saat mekansallaştırılmış, nesneleştirilmiş zaman olması anlamında insan ömründen geriye kalandır. Baba da -saatin evdeki varlığından bu yana üçüncü kuşak da- öldüğünde saat neredeyse üçüncü kuşağı da öldürdüğünü ve hala varolduğunu haber verir bize: üç kez vurur. Baba ölmüş, bir diğer deyişle

zamanın dışına kaymış, geriye kalan yine saat olmuştur.

Burada saatin mekansallaştırdığı (nesneleştirdiği) zaman, uşakla hizmetçinin bilincine algı olarak yansımakta ve Durée'nin akışının kendinde taşıdığı bütünselliği engelleyici bir 'durak yeri' olmaktadır. Bir nesne olan saat, Durée'nin akışıyla özdeşleştirilen gerçeği bölmüş durumdadır. Aslında bütün insanlar gibi uşak ile hizmetçi de Bergson'un kavramlaştırdığı zaman'a göre yaşarlar fakat farkında değildirler. Bu yüzden de zaman'ı rakamlarla ölçme alışkanlığını sürdürürler.

UŞAK: Ağır da gitsen o, hızlı da gitsen o; sona varacaksın...Ölüm var mı yok mu?. Zaman dediğin...¹⁴

14 Aynı

Ya da hizmetçinin bir önce çalıştığı evden ayrıldığına duyduğu pişmanlıkla çile doldurduğu anın ne kadar ağır ilerlediğine dair söyledikleri... Bu söyleyişlerde 'zaman' saatin zaman'ı değil içsel bir 'zaman'dır. Fakat her iki kişi de bunun farkında değildir. Zaman'ın birbirinden tümüyle farklı yaşandığı bu iki düzlem, doğrudan bir çatışma içindedir. Uşak ve hizmetçi aracılığıyla verilen bu durum, doğal olarak o evde yaşayan diğer insanları da içermekte hatta asıl onlar adına bir çatışmaya kaynaklık etmektedir. Metin boyunca zaman'a, 'yaşlılık kavramı'yla da yoğun bir biçimde gönderme yapılır. Yaşlılık ve zaman arasındaki yakınlaştırmaların merkezine ise 'bellek' yerleştirilir. Buna ilk ve somut örnekler olarak, bacağı kırılan akrabanın ihtiyaç bir kadıncağız olarak hatırlanması; Baba'nın kendi ruhunu (bedeni değil) yaşlanmış bulmasına karşın, karısının (Anne) ruhunu genç bulması v.b. sıralanabilir (özellikle Baba'nın kendini Anne ile karşılaştırmasında anlatılmak istenenin, fiziksel yaştan öte ruhsal bir yaş olduğuna ilerde tekrar değineceğim)¹⁵.Bu arada somut sayılabilecek bir başka önemli ayrıntı da, Baba'nın topallama konusunda yaptığı -topallığın nesnel değil düşünsel olduğunu anladığımız- açıklamadır. Baba, önce kendisi topallar, ardından anneyi sonra da Kızı'nı topallatır. Topallığın, oyun boyunca sık sık ortaya çıkması, belleğin bu durumu sürekli olarak şimdiye taşıdığını düşündürür okura.

15 Anne ve Baba'nın yaşlarının somut bir fark taşımadığını ispatlamak adına, çiftin aralarında on-onbeş yaş fark olduğunu söyleyen B. Necatigil'in yazısını kullanmak mümkün: 'Anne, Kız, Kızın Nişanlı'sı, Oğul; hareketli dünyalarında adamın (Baba'nın S. M. D) içindeki kargaşayı anlayamazlar bir türlü' oyun kişilerinin soyutlanma nedeniyle bütünlük taşıyan bir saptamadır bu. Baba'nın içyaşamının yoğunluğu, karşısında, 'Anne, Kız, Nişanlı, Oğul' dışsal hareketliler grubunu bulundurur. Baba'nın yaşlılığı bu karşıtlık üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla, Baba'nın karşısındaki, Anne'nin de içinde olduğu bu grup ruhsal bir denk düşüş içinde genç olarak tanımlanırlar.

DIRANAS VE BERGSON YA DA *GÖLGELER* VE DURÉE

Oyun boyunca bu türden kimi kavram ve olguların, 'tekrar' yoluyla yeniden karşımıza çıkarılmasının neden olduğu bir başka durum ise kullanılan kavramların bağlamlarının sürekli kendini yenilemesi, başkalaşması ve sonuç olarak da neredeyse sonsuz bir anlam kaymasına yol açmasıdır. İhtiyar akrabanın kırılan bacağı, bir süre sonra kırılan bir kalbe daha sonra da kırılan bir cama dönüşür. 'Kırılma' (bacak-kalp- cam) ve 'topallama' (baba-anne-kız) üzerinde oynanan oyun, bir kez daha Baba-Komşu söyleşiminde ('kültürel miras' kavramı) ortaya çıkar ve Oğul ile Nişanlı arasında, Baba öldükten sonra ondan geriye kalacak olan mal varlığı anlamında miras'a dönüşür. Burada da yine "algısal", "içsel" diyebileceğimiz 'kültürel miras' gibi bir olgunun "mal varlığı" anlamında mirasa dönüşerek nasıl mekansallaştırıldığını görürüz. Böylece bu üç 'kavram' (kırılma-topallama-miras) tekrar yoluyla sağlanan bir 'anlam yıkımı'nın araçları olurlar ve genellikle "anlaksal" olan bir önceki anlam bağlamlarını iptal edip, nesneleştirilmiş bağlamlar içinde başka anlamlar ifade ederler.

Kavramlar konusundaki bu yıkıcı tavrın Bergson'u anımsatan bir başka yanı daha var bu arada:

Ben denilen gerçekliği algıyla kavrayamayız; çünkü algı sürekli değişen niteliklerden yapılmı, sürekli bir ilerlemeden ve yön birliğinden ibaret olan bir iç yaşama temsil edemez. Bu kavramlarla da olmaz.¹⁶

16 Ziya Somar'dan sadeleştirerek aktaran H. Yavuz, a.g.y., s. 74.

Sözü edilen 'kavramlar' ve onların ilk kullanıldıkları anda oluşturdukları anlamlar, algıda yarattıkları duyum nedeniyle yanıtıcı bir işlev taşırlar. Tekrar aracılığı ile 'kavram'ın algıya etki eden nesnel ve ilk bağlamı içindeki anlamının yıkılması ise kavramın içselleştirilerek engel niteliğini yitirmesini sağlamanın bir aracı olur. Böylece, nesnel süreci içselleştirmenin yolu da bulunmuş oluyor; öyle ki yaşanan her şey dev bir sünger (bellek) tarafından emilip dönüştürülüyor diyebiliriz.

Burada oldukça önemli bir başka şey ise, Baba'nın tekrar yoluyla sağladığı anlam yıkımını, nesnel bir süreci içselleştirmeye yönelik kullanmasına karşın, Oğul ile Nişanlı'nın aynı şeyi 'kültürel miras' gibi doğrudan Bergsoncu Duree'ye gönderme yapan anlaksal bir

SÜLEYMÂ MURAT DİNÇER

kavramdan, mal varlığı anlamında miras'a yani nesnelleştirmeye yönelik kullanıyor olmalarıdır. Dıranas'ın Baba'nın zaman algısıyla ailenin diğer üyelerinin zaman algısı arasındaki daha önce kurduğunu gördüğümüz karşıtlığı da yeniden hatırlamadığımızda, oyun metninin bizi sürekli "içsel" ve "dışsal" iki farklı dünya, iki farklı zamanla karşı karşıya bıraktığını görüyoruz.

Oyunda, geçmişin şimdiye taşınmasına Baba-Komşu ilişkisinde, insanın geçmişiyle bir bütün olduğunu anlatan, her iki kişinin de içgerçeklerini, temel ben'lerini ortaya çıkaran geçmiş hatıraların anımsanması yoluyla da gönderme yapılır. Baba'nın, gençliğinde yaşadığı bir aşk ilişkisinin anısı olan duvardaki 'Nar Çiçeği Giy-sili Kadın' tablosuyla ilgili Komşu'ya anlattığı hatıralar, açığa çıkardıkları içsel yoğunluk nedeniyle Durée konusunda da ilginç verilerdir aynı zamanda. Bir psikanaliz seansını da çağrıştıran bu sahnede Baba, hatırladığı biçimiyle N.Ç.G. Kadın'la birlikte oldukları bir ânı anlatmaktadır:

BABA : Kolumdan tuttu; uçan kaçan, bir daha yakalanmayacak olan bir varoluşu belki sezinliyordu ve onu kapsayan zaman parçasını durdurmak istiyordu sanki...

KOMŞU : Durduramaz.¹⁷

17 Aynı, s. 29.

Durduramaz çünkü belleğe kazanacak yoğunlukta, şimdide varolmayı hep başaracak güçte bir an olacaktır o an. Bu nedenle değerli bir varoluş anıdır. Fakat o anı kapsayan zaman parçası ne kadar kısa olursa olsun, o anı yaşamakla o anın bir daha yakalanamayacak bir varoluş olduğunu sezmek; 'geçmiş, geçen içinde geleceğe devam ettiren ve bizzat değişmeden ibaret olan Durée'nin bu iki anın arasına girmesiyle o zaman parçasının durdurulmasını olanaksız kılar: Komşu da bu yüzden 'durduramaz' der.

Baba ve Komşu'ya yönelik bir başka önemli durum da onların 'yaşlılık-gençlik' karşıtlığı içindeki yerlerinde ortaya çıkar. Kız ile Nişanlı sahnede ilk göründüklerinde Kız, Anne'nin 'genç', Baba ve Komşu'nun 'ihtiyar' olduklarını söyler. Baba-Komşu ilişkisinin

DIRANAS VE BERGSON YA DA *GÖLGELER* VE DURÉE

niteliğini hatırlarsak, geçmişe dönüklüğün her ikisinde de ortak bir yan olduğunu söylemişim. Böylece, Baba ve Komşu'nun yaşadığı içsel-saf zaman'ın yoğunluğu ile Anne, Kız, Nişanlı, Oğul grubunun hareketli, canlı ama içsel yoğunluk taşımayan yaşantıları arasındaki karşıtlık daha da açıklık kazanır. Bu iki oyun kişisinin, özellikle de Baba'nın, Anne'ye göre 'yaşlı' olarak nitelenmesi fiziksel bir gerçeğin ötesinde, geçmişe dönüklüğün bir kavramla karşılanmasıdır. Bu kavram Baba ve Komşu adına 'yaşlılık', Anne adına da 'gençlik'tir. Baba'nın yaşadığı zaman'ın, ailenin diğer kişilerine göre farklı bir nitelik taşıması, bir iletişimsizlik ve yalnızlığın da kaynağıdır aynı zamanda:

- BABA : Beni cascavlak bırakmak; anısız, düşüncesiz, beğenisiz, inançsız hatta söz haksız... Komak istiyorsunuz.
- KOMŞU : (...) Oysa, bir çukara atılacak süprüntü değil, **sürdürülecek bir düşünüş olmak ister insan, ihtiyarlığında.** ¹⁸ a.b.ç.

18 Aynı, s. 24

Ve hemen ardından Dıranas'ın, Bergson'u alımlayışına örnek olarak okuyabileceğimiz şu söyleşim başlar:

- BABA : Ebedilik nerede kaldı; bengilik, süreklilik? Ne yapacağız şu tabloyu? (...)
- KOMŞU : (...) Delikanlı, medeniyet bir hafıza ve muhafazadır.
- OĞUL : Ne demek o öyle?
- BABA : Senin dilinle: Uygarlık bir bellek ve koruma, saklama işidir demek.
- KOMŞU : Yoksa, ne bir değer, ne süren bir düşünce, ne çeki düzen verici bir doğru kalırdı. (aynı sayfa).

Baba ile diğerleri arasındaki iletişimsizliği genelleştiren bu konuşmalarla, geçmişten şimdiye ve geleceğe uzanan Durée'nin, Bergson ile Dergahçılar'ın kesiştiği bu yerde nasıl toplumsallaştırdığı rahatlıkla görülebilir.

Geçmişin şimdiye taşınması anlamında bir başka ilginç sahne de I. perdede, N.Ç.G. Kadın'ın, oyunun başından beri ilk kez bir

19 Aynı, s. 33.

oyun kişisi olarak karşımıza çıktığı sahnedir ¹⁹ Bu ilginç sahnenin, freudyen boyutu bir yana, buraya kadar duvarda bir tablo olarak gördüğümüz N.Ç.G. Kadın'ın birden bire ortaya çıkması, Bergson'un temel benliğimizin görünümüleri arasında sıraladığı, sevgi ve nefret kadar önemli diğer iki görünümü 'rüya ve hülyalar'ımızı hatırlatır bize. Bu sahneden sonra Baba'nın yalnızlaşmasıyla doğru orantılı olarak, yoğunlaşarak karşımıza çıkacak olan ve saf-doğal bilinç halinin örnekleri olan bu hülyalar bir çok 'gerçeküstü' sahneyi açıklamanın da anahtarıdır. Bu türden bütün sahneler, Baba'nın iletişimsizlik içindeki yalıtılmış içdünyasında olup bitenleri göstermektedir bize.

Baba ile diğerleri arasında giderek büyüyen bir uçuruma kaynaklık eden bu iletişimsizlik, oyunun her iki düzlemdeki dramını birden içeren bir çatışmayı da biçimlendirir: günlük yaşamın determinizmiyle biçimlenen dünyalarında bayağı değerli "dışsal ben"leriyle yaşayan Anne, Kız, Nişanlı, Oğul grubu ile aynı dünyada, determinist olmayan "temel ben"iyle yaşayan Baba'nın zaman'ı yaşayışları arasındaki uyumsuzluk. Baba, Anne'nin de dediği gibi 'bir başka dünyada'; varlığını geçmişle temellendiren ve onun devamı olan bir dünyada yaşamaktadır diğerlerinden farklı olarak. Burada, Baba-Komşu ilişkisinden hareketle Dıranas'ın yaptığı genelleştirmeyi düşünürsek, Baba'nın durumunun kültürel bir kimliği (mirası) karşılandığını da görürüz. I. Perdede, Komşu'nun Osmanlıca'sını, Baba'nın Türkçe'sini söylediği 'Hızlı gidenin eteği ayaklarına dolaşır' repliği ile buna karşılık olarak Oğul'un söylediği' (...) Dünyamız çok hızlı; durursak düşeriz. (...) Şimdi bizim sloganımız: Durmayalım düşeriz²⁰ repliği arasındaki karşıtlık aynı anda Dergahçılardan hatırladığımız o tartışmaya, yani iki farklı kültürel yapıya götürür bizi. Birbirinden tümüyle farklı iki durum söz konusudur burada:

20 Aynı, s. 27

a- Baba (ve Komşu)'yla simgelenen Osmanlı'nın, geçmiş bir dönemin, geleneğin devamı olma durumu,

b- Genç olmayı, seçtiği ayakkabının biçimine kadar götüren Anne'nin de içinde olduğu; yaşam biçimleri ve seçimleriyle 'Bati

DIRANAS VE BERGSON YA DA *GÖLGELER* VE DURÉE

tarzı' bir geleneğe eklemeye çalışan diğerlerinin simgelediği Cumhuriyet'in, yeni bir sürecin devamı olma durumu.

Böylece, oyunun başından beri 'yaşlılık-gençlik' metaforuyla kurulmuş olan karşıtlığın anlamı ve Diranas'ın bu karşıtlıkla neyi hedeflediği ortaya çıkmış oluyor: Osmanlı'nın, geçmiş bir dönemin, geleneğin devamı olmak mı, yoksa onun yerine ikame edilen yeni ve bambaşka bir sürece entegre olmaya çalışmak mı? İşte bütün mesele bu.

Bu iki farklı yapı konusunda elimizdeki ilginç malzemelerden biri de ilk kez I. perdede daha sonra da III. perdede karşılaştığımız, iktidar için bir prensin (oğul) bir kralı (baba) öldürmesi konusunda Baba ile Oğul arasında geçen şu konuşmadır:

BABA : (...) Sahiden bir kralın oğlu olsaydın diyorum; tacı, tahtı için babanı öldürebilir miydin? Diyelim memleketin yüksek yararı da bunu gerektiriyor...²¹.

21 Aynı, I. Perde: s. 26, III. Perde s. 59

Bu söyleşimdeki simgesel baba katline, Dergâhçıların başından beri tartıştığını söylediğim metaforik niteliğin, ("eski düzen", "yeni düzen") ve faydacılığın yanı sıra tarihsel-kültürel bir olgu olan ve hemen her ataerkil çağda yasalar karşısında "iktidar"la özdeşleştirilen "baba katli" olarak da bakılabilir. Geleneğe göre (Osmanlı-İslâm), bir şehzâdenin babasını öldürerek tahta geçmesi, atipik ve yadırgatıcı, hatta kabul görmeyen bir durumdur. Osmanlı'ya dair yönetim ve iktidar tarihleri inanılmayacak kadar kanlı olmasına karşın (oğullarının gözlerini dağılayan, onları gözünü kırpmadan öldürebilen sultanlar vardır. Hatta Fatih II. Mehmet'le 'kardeş katliamı' yasayla korunan bir hak haline getirilmiştir v.b.), Osmanlı tarihi boyunca kültürel bir fenomen olarak baba katline rastlanmaz.²² Oysa Batı'da bir tabu olarak da biçimlense bu tür katlin görece daha çok ve sembolik olarak da daha güçlü örneklerini görmek mümkün (bu anlamda Modernizme ve hatta J. Lacan, J. Kristeva ya da L. Irigaray örneğinde olduğu üzere postmodernizme de damgasını vuran 'Kral Oidipus'u -Oedipus kompleksi anlamında- ilk örnek diye düşü-

22 Yavuz Selim'in Babası II. Beyazıt'ı zehirleterek öldürttüğü ve benzeri bir kaç söylenti hariç.

23Baba katli ve iktidar ilişkisinin tarihsel boyutları ve batılı toplumlarda simgesel olarak nasıl işlendiğine ilişkin ayrıntılı bilgi için bkz. M. Foucault, **Pierre Reviere... A Case of Parricide in the 19th Century** (London: Penguin). Foucault feodal ve monarşik sistemlerde "bireyselleşme" bilincinin en yüksek noktaya vardığı ileri sürer. İktidar sözü edilen her iki sistemde de Kral'ın kişiliğinde simgelenir, dolayısıyla işlenen bir suç her iki durumda da Kral'a, Kral devletin kutsallığına yapılmış bir saygısızlıktır aynı zamanda çünkü ceza her iki sistemde de suçluyu ıslah etmekten çok toplumun gözü önünde çığnemiş yasaya-Kral'a-İktidara kutsallığını geri vermek amacıyla uygulanan bir tür ayıdır.

nebiliriz). Öte yandan gerek oyundaki örnek gerekse de batılı gelenek özelinde her iki durumda da söz konusu 'baba katli'nin ataerki bir nitelik taşıması ve bu niteliğin bir iktidarı içermesi söz konusu.²³ Kral örneklemeyle 'iktidar'ı simgeleyen Baba, ailenin, bu iktidarı yok ederek kendi kimliğini ya da ben'ini kurması için bir araç, bir basamaktır. Bütün bunlar, Batı modernizmi içinde, "ben", "ego" olarak biçimlenen bireyin 'iktidar' karşısında kendini kurma olanağından kaynaklanan durumlardır ve bireyin 'iktidara' karşı vermek zorunda kaldığı bir tür savaştır (başka türlü söylesek, örneğin Fransız Devrimi de tarihsel akış içinde köklü bir kopuşu gerçekleştirmişti fakat devrimi oluşturan kültürel sürekliliğin de bir parçasıydı. Bu nedenle kültürel anlamda bir yokoluş yerine, yenilenmiş bir devamlılıktan söz etmek daha doğrudur. Bizdeyse durum neredeyse tam tersiydi. Cumhuriyet döneminin siyasal kadroları, Osmanlı döneminin deneyimlerine sahip ve bu deneyimlerden hareketle işlerini yürüten kadrolardı. Monarşik Osmanlı'nın tümüyle yokedilememiş despot yanı bir şekilde kendini hissettiriyordu. Buna karşın kültürel dünya tümüyle geride bırakılmış ve devrim kendi teorisyenlerini çıkaramamıştı. Özellikle Cumhuriyet dönemi ile birlikte tepeden atanan ve batı -Avrupa- merkezli bir kültürel kimliğin oluşturulmasını hedefleyen resmi kültür politikası, Osmanlı'nın sahip olduğu kültürel kimliği 'hızla gelişen dünyaya -Avrupa- ayak uydurmadığı' klişesiyle yok olan, yok olması gereken bir kimlik olarak tanımlanmış ve bu dönemi bütün üstyapı kurumlarıyla birlikte yoketmişti. Sonuç olarak, ortada, bireyin karşısına alabileceği bir iktidar bırakılmamış; bu görevi de devletin kendisi üstlenmişti.

Yukarıdaki açıklamadan da anlaşılacağı üzere oyundaki aile de metindeki niteliğiyle, modernist anlamda Batı tarzı bir ailedir. Fakat burada sorun, Baba'nın gerçeğinin, ailenin kaygısını taşıdığı gibi bir iktidar boyutu taşınamamasıdır -dolayısıyla, oyunun monarşik bir dönemde geçmediği unutulmamalıdır-. Baba, herhangi bir iktidar'ın merkezi değildir oyunda. Ama yine de yaşlılığı, eskimişliği ya da etkinlik zamanının sona ermişliği gibi, gerçekte yerinin olmadığı bir şablona yerleştirilir. Çünkü ailenin diğer insanları, yaşamı, baba iktidarıyla biçimlenen geleneğin (Osmanlı) yıkılması gerektiği (Cumhuriyet) yolunda düşünmekte, bu yüzden de aslında iktidar niteliği taşımayan Baba'yı yapay bir iktidar söyle-

DIRANAS VE BERGSON YA DA *GÖLGELER* VE DURÉE

mine yerleştirerek onu yalnızlaştırmakta, yalıtılmaktadırlar. Baba ise bu tecrit olma durumundan kurtulup da durumun onların düşündüğü gibi olmadığını bir türlü anlatamaz. Çünkü onu anlama gereksinimini kimse duymaz; çünkü diğerlerinin kimlikleri bu imgeyi yoketmek üzere kodlanmış ve biçimlenmektedir. Oysa az önce de söylediğim gibi, oyundaki Baba, gerek Doğulu gerekse Batılı gelenek anlamında bir yetke saviyla çıkmaz karşımıza. Tam aksine, ailenin bu iki gelenek konusundaki tek boyutlu, ak-kara nitelendirmelerinin ötesinde geleneği özümsemiş ve baba olgusunun iktidarla varetmeye çalıştığı kimliğini, tarihsel bir sürecin kesintisiz yaşantısına dönüştürmüştür. Bu durumda Baba, diğerleriyle simgelenen Batılı modernizmin karşısında bir alternatif; kökünü geçmişten, geleneğe alan ve bu geleneği yenileştiren; bağlı olunan gelenek adına da kendine özgü bir modernizm olanağını karşımıza çıkararak bir seçenektir. Dolayısıyla oyunun temel çatışmasını şu şekilde okumak da mümkündür: ailenin ardına takıldığı Batılı geleneğin modernizmi ile Baba'nın simgelediği geleneğe dayalı modernleşmenin çatışması...Oyun boyunca karşımıza çıkan kişilerin tümü son bölümde, Baba'nın son gündüz düşünde bir belleğe; algılandıkları, anlamlandırıldıkları haliyle şimdiye taşınırlar. Baba'nın kalbi bu iki farklı nitelikteki, kendi içdünyasında da çatışma durumuna gelmiş bulunan, geçmişin, her anı şimdiye taşıyan hülyalarına, bu hülyaların yoğunluğuna ve şiddetine daha fazla dayanamaz ve bir süre sonra ölür.

Oyun, yüzeyde, yalnızlaştırılıp tecrit edilerek öldürülen bu babanın dramı iken derin anlamıyla, Dıranas'ın oyunun hem ikinci hem de üçüncü baskısında yer alan sözleriyle 'bir altyapı'nın; Dergahçılar'ın yorumladığı haliyle Bergson'un Durée'si dolayımında kültürel bir kimliği temellendirme çabasının dramıdır. Baba, Yahya Kemal'in dediği gibi 'kökü mazide olan ati'dir ya da Tanpınar'ın 'bugünün rüzgarında yıkanan mazi gülü'dür. Oyunun yazılış tarihinin 1940'lı yıllar olduğunu düşünürsek, aradan geçen altmış yıla karşın hâlâ benzeri çalışmalara rastlayamadığımız gerçeği bir yana; sonsöz olarak, Türk tiyatro yazınının felsefi düşünceyle başarılı bir biçimde buluşturulduğu ve tiyatro edebiyatımızın köşe taşlarından biri olan **Gölgeler**, Dıranas'ın modernizmimiz ile giriştiği bir hesaplaşmanın tuhaf allegorisidir, diyebiliriz.

Ek-metin 1: A.H. Tanpınar, **Yahya Kemal** adlı kitabında Dergâh'ın kuruluş öyküsüne geçmeden hemen önce dönemin kısa bir panoramasını çizer. “Tanzimattan beri itiyat edindiğimiz görüş tarzı bizi kendi tarihimizden uzaklaştırmış yahut bizi ona hiçbir şeyi layıkıyla göremeyeceğimiz bir gözle bakmaya alıştırmıştı” (Ek1-1) diyerek kendi coğrafyasında kendine yabancı, kayıp bir topluluktan söz eder. “Zaman ve hadiselerin okyanusunda, bir takım isimlere ve müphem duygulara, müphem hatıralara tutunarak, onlarla döğüşerek yüzüyorduk. Burada yüzüyorduk kelimesini tesadüf olarak kullanmadım. Köksüz şeyler daima yüzer, daima beyhude yere bir karşı sahil arar. Halbuki milli hayat devamdır (durée abç). Devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir.”(Ek1-2) Tanpınar, yine aynı kitapta Dergâh dergisinin kuruluşunu şöyle anlatıyor: Y.Kemal'in ‘bizi etrafına toplamak için çıkarttığı Dergâh mecmuasının adı da **İthaf** adlı şiirinden’, Tanpınar’a göre Y. Kemal'in başından bu tarihe değin yaşadığı içsel yolculuğu ifade eden tek otobiyografik şiirinden ‘alınmıştır’(Ek1-3). Derginin ismi konusunda yaşadıkları tartışmalardan da söz ediyor Tanpınar: ‘Ahmet Haşim kendine has fantezisi ve bütün şahsiyetini yapan rüya ve şiir havasıyla mecmuanın adının **Haşhaş** olmasını istiyordu. Fakat Baudelaire'in **Sun'i Cennet**'ini, Quincey'in **Bir Opyomanın Hatıralar**'ını henüz tanımayan ve sembolist edebiyatın, rüya ile şiir arasında kurduğu münasebetleri henüz bilmeyen bizler ‘Dergâh’ adını tercih etmiştik. (...) Bergson felsefesinin ortada yüzdüğü bir devirdeydik. Anadolu, dışardan bakılırsa biraz da istatistiğe karşı vitalitenin(abç, hayatiyet) harbini yapıyordu. (Ek1-4)

Ek-metin 2: Bergson'a göre gerçekliğe nüfuz eden, nesnelere doğrudan ve aracısız bir temas kuran başka bir bilgi türü daha vardır. Bu bilgi dile getirilemez, söze dökülemez (Ek2-1). Dolayısıyla dilin, bilincin simgesel düzlemindeki işleyişini önceleyen bir bilgi türüdür. Bu bilgiye en az bilimsel bilgi kadar önem verilmesi gerektiğine inanan Bergson, analiz adını verdiği ve analitik olan bilimsel, rasyonel bilginin karşısına ‘sezgi’ adını verdiği bu bilgiyi koymuştur. Böyle bir adlandırmanın ister istemez muğlak kıldığı bu bilgi türüne, zekâyâ ve onun bilişsel işlevine olan bakışı anlayabilmek için önermenin batılı bir filozoftan gelmiş oluşu nedeniyle daha da şaşırtıcı hale gelen bir benzerlikten söz etmek yerinde olacaktır sanırım. Bergson'un zekâyı ve dolayısıyla zekâ

DIRANAS VE BERGSON YA DA GÖLGELER VE DURÉE

düzleminin dilini koyduğu yer, uzak doğunun binlerce yıllık klasik budist metinlerindeki gerçeklik-akıl, gerçeklik -dil ve söz arasındaki kırıklığı, dil'in analogik işleyişi nedeniyle gerçekle aramızda bir engel oluşuna yapılan vurguyu hatırlatıyor. 'Dil ve sözcükler, bilincin sembolik düzeyi tarafından tasarlanmış ve sadece bu sembolik düşünüş düzeyinin hesaplaştığı konularla hesaplaşabilme yetisiyle sınırlanmıştır. Oysa bilinç her türlü sembolleştirme sürecini önceler ve analitik zekânın tutsağı değildir. Sözcükler, hatta dil ay'ı gösteren bir parmak gibidir ve asla ay'ın kendisi olamayacaklardır (Ek2-2). Gerçekliği deneyimleme bu analitik, sembolik düşünüşün, zekânın ve dilin ötesindedir. Sözcükler gerçeğin solgun gölgeleridir yalnızca ve bu anlamda dile ilişkin vurgulanması gereken en önemli nokta onun analogik yapısıdır. Örneğin dış ağrımızdan sözettığımızda, ağrının deneyimlenişi onun dil ve zekânın sembolik düzeyinde kurgulanabilecek bütün tanımlanışlarını önceler. Yani dış ağrımızdan sözettığımızda ya da ağrının nelere yol açtığını anlattığımızda, bedenimizde olup biten bu yalın gerçekle dil ve zekâ aracılığıyla bir analogi kurmak-tayızdır hepsi bu.

Ek1 ve Ek2 Notlar:

Ek1-1: A.H.Tanpınar, **Yahya Kemal**. Dergâh Yay. Ocak 2001, s.24.

Ek1-2: A.g.e.

Ek1-3: A.g.e., s.26

Ek1-4: A.g.e.

Ek2-1: Ahmet Cevizcioğlu, **Felsefe Sözlüğü**. Ekin Yay., 1996, "Bergson" başlığı.

Ek2-2: V.Henepola Gunaratana, **Mindfulness in Plain English** (Boston: Wisdom Publications, 1992), s. 149.



