

Hüsn ü Aşk'ta Edebilik ve Alegori Sorunu *

SERVET GÜNDOĞDU **

The Problem of Literariness and Allegory in Hüsn ü Aşk

Ö Z E T

Bu yazıda öncelikle Hüsn ü Aşk'ı ilişkin alegorik yorumların başlangıcı ile alegori kavramının estetik düşüncede tarihsel süreçte dönüşen negatif anlamı arasındaki bağa işaret edilecektir. Alegorinin on dokuzuncu asırla beraber kazandığı negatif anlam ile bir edebilik ve özerklik kriteri olarak ileri sürülen sembol düşüncesi arasındaki ilgi irdelendikten sonra ise Hüsn ü Aşk alegorik olarak yorumlanacaksa onun alegorikliği ile edebiliği arasında bir uzlaşmazlık ya da çelişki olup olmadığı sorusu üzerinde durulacaktır. Şayet alegori daima metinden önce mevcut tarihsel, siyasi, dini, ahlaki gerçekliklerin metinde ikincil düzeyde dilsel tezahürü olarak algılanırsa bunun Hüsn ü Aşk'ın edebiliğini ve özgünlüğünü riske atacağı, aynı zamanda bunun alegori kavramının da kökensel olarak yanlış bir kullanımı olduğu iddia edilerek alegorinin okurun tarihselliği ve zamansallığı nedeniyle ortaya çıkabilecek olası anlamlara açıklık olduğu ileri sürülecektir. Dolayısıyla Hüsn ü Aşk'ta alegori, tam da metnin söylediği ile kastettiği arasında özgür bir farklılaşma mekânı üretmesi nedeniyle, okurun edebî metinle beraber başka türlü konuşmaya başlaması hadisesidir.

A B S T R A C T

In this article, first of all, it will be pointed out the connection between the beginning of allegorical interpretations regarding Hüsn ü Aşk and the negative meaning of the concept of allegory that has transformed in the historical process in aesthetic thought. After examining the relationship between the negative meaning that allegory gained in the nineteenth century and the symbol idea put forward as a criterion of literariness and autonomy, if Hüsn ü Aşk is interpreted allegorically, the question of whether there is a disagreement or contradiction between its allegory and its literariness will be discussed. If allegory is always perceived as a secondary linguistic manifestation of existing historical, political, religious, and moral realities in the text before the text, it will jeopardize the literariness and originality of Hüsn ü Aşk, and at the same time claiming that this is an inherently misuse of the concept of allegory, it will be suggested that allegory is openness to possible meanings that may arise due to the historical and temporality of the reader. Therefore, allegory in Hüsn ü Aşk is the event that the reader begins to speak in a different way with the literary text, as the text produces a space of free differentiation between what it says and what it means.

A N A H T A R K E L İ M E L E R

Şeyh Galib, Hüsn ü Aşk, Alegori, Edebilik, Logos.

K E Y W O R D S

Şeyh Galib, Hüsn ü Aşk, Allegory, Literariness, Logos.

* Makalenin Geliş Tarihi: 30.01.2021 / Kabul Tarihi: 11.05.2021.

** Dr. Öğr. Üyesi, Samsun Üniversitesi, İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, (servet.gundogdu@samsun.edu.tr), Orcid Id: 0000-0001-8370-2726.

Giriş

Klasik Türk/İslam anlatı geleneğinin şaheserlerinden kabul edilen Şeyh Galib'in 1782-83 tarihli *Hüsn ü Aşk* isimli mesnevisi, on sekizinci asırda yazılmış ve geleneksel retorik biçimlerin itibar kaybedip öznelci söz dağarcığının hâkimiyet kazandığı on dokuzuncu asırda yorumlanmaya başlanmıştır. Normatif bir poetik algının kırılıp anti-poetikacı ve devamında ise tasvirici (*descriptif*) yaklaşımların belirmeye başladığı poetika geleneğinin yabancı bir kültüre ait edebiyatla karşılaştığında ne tür bir yol izleyeceği belirsizdir. Bilhassa batılların romantizmle beraber doğuya seyahatleri, böylesi bir egzotik kültür arayışından ileri gelir.¹ *Hüsn ü Aşk*'in ilk yorumcularından Hammer'in de benimsediği romantik düşünceye göre "yerli bir şiir, bir öğrencinin Doğu'nun 'deha' hissiyatını öğrenmesinin ve halklarının gelenek ve değerleri hakkında bazı fikirler geliştirmesinin hızlı ve ekonomik bir yoludur" (Fichtner 2008: 127).

Dolayısıyla romantizm sonrası poetika, yabancı bir kültüre kendi geleneksel kavramlarıyla yaklaştıkları zaman anti-poetikacı arayışlarını yok saymış olacaklar, betimlemeci yeni kavramlarla yaklaştıklarında ise eserin organik dünyasına ait kelimelerle konuşamayacaklardır. Hammer, Galib'in ölümünden yaklaşık kırk yıl sonra yayımladığı biyografik eserinde *Hüsn ü Aşk*'ı "romantik bir destan" ve "orijinal bir şair dehası"nın ürünü olarak görür (Hammer 1835: 907). Benzer bir perspektiften aynı eser, 1877 yılında Dora D'istria tarafından "kendine müz olarak [fr. Muse; sanat tanrıçası] tasavvufu seçen *istiareli* [fr. allegorique] bir şiir" (D'istria 1982: 45) olarak değerlendirilir. Bu kanaat, sonraki senelerde Gibb, Tanpınar, Ergun, Mazioğlu, Moran, Holbrook,

¹ Hammer'in mezarını bir Osmanlı uleması gibi tasarlamasını Ortaylı, "19. yüzyılın ilk yarısındaki bir aydının Doğu ile kişiliğini özdeşleştirme çabası" olarak görür (Ortaylı 1997: 494).

Açıl gibi bu mesnevi hakkında yazan neredeyse bütün yorumcular tarafından yinelenir.²

Hüsn ü Aşk'ın "tasavvuf alegorisi" veya "tasavvufi alegori" olduğu düşüncesi, 1932 senesinde Sadettin Nüzhet Ergun tarafından *Hüsn ü Aşk*'taki hangi karakterin ve mekânın tasavvuftaki hangi insan tipine ve mekâna karşılık geldiği açıkça ifade edilerek daha somut biçimde ayrıntılandırılır. "Hüsün Allah'tan; Aşk, Arifi billâhtan kinayedir. Mensup oldukları *Benimahabbet* kabilesi, arifleri gösterir. İkisinin de devam ettikleri *Mektebi edep* hanikahtır. Hocaları olan *Mollayı cünun* mürşidi gösterir. İşte bütün eser, baştan nihayete kadar bu esas üzerine devam eder" (Ergun 1932: 21). Yine benzer biçimde Necmettin Türinay bu mesnevideki bölümlerin Mevlevî ayininde hangi Selam'a karşılık geldiğini gösterir (Türinay 1995: 87-130). Buna göre *Hüsn ü Aşk*, tasavvufun ürettiği müzik, sema ve belki de en temelde *karakter* anlayışının kusursuz bir tezahürü (alegorisi) olarak kabul edilir.

Bütün bu benzer yaklaşımlar özellikle "alegori" kavramının estetik düşüncedeki ele alınış tarzı gözden geçirildiğinde kritik bazı sorunları ortaya çıkarmaktadır. Özellikle *alegori* kavramının *sembol* kavramıyla

² E.J. Wilkinson Gibb, 1905 yılında yayımlanan *Osmanlı Şiir Tarihi*'nin IV. cildinde *Hüsn ü Aşk*'ı "allegorik bir mesnevi" olarak niteler (Gibb 1999, III-V/389). *Hüsn ü Aşk*'ı "bir tasavvuf istiaresi" olarak değerlendiren Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserle ilgili düşünceleri dikkate değerdir: "*Hüsn ü Aşk* şahsî bir icat sayılması lâzım gelen bir tasavvuf istiaresidir. Kendiliğinden yarışın dışındadır demek istiyorum; ve şüphesiz ki, arkasında Mevlevî tarikatına bağlı bütün bir mensur edebiyat, mesnevî şerh ve tefsiri, belki de Nahifî'nin *Mesnevi Tercümesi* sayesinde ana dilde kaynak bir eserle çok erken yaşta karşılaşmanın tesiri vardır" (Tanpınar 1998: 151.). 1932 yılında Sadettin Nüzhet Ergun da *Hüsn ü Aşk*'ı bir alegorik metin olarak yorumlamış (Ergun 1932: 20-21), Hasibe Mazioğlu da "Tasavvufi, sembolik bir hikâye olan *Hüsn ü Aşk*'ta Hüsn, ilahi aşkı, Aşk ise ilahi aşka ulaşmak isteyen dervîşi temsil eder. Hüsn'e kavuşmak isteyen Aşk'ın macerası, hikâyenin diğer kahramanlarının adı olan tasavvufi sembollerle ve masal unsurlarının büyüleyici havasıyla bir hayal âlemi içerisinde anlatılır" diyerek soyut tasavvufî kavramların *Hüsn ü Aşk*'ta hangi karakterlere tekabül ettiğini sırasıyla göstermiştir (Mazioğlu 1985: 32). Modern Türk edebiyatı metinlerini modern edebiyat teorileriyle analiz eden Berna Moran da aynı şekilde "Şeyh Galip'in on sekizinci asırda yazmış olduğu *Hüsn ü Aşk* da, bilindiği gibi, yine tasavvuf felsefesini anlatan alegorik bir mesnevidir" demiştir (Moran 1994: 95). Benzeri yaklaşımları benimseyen diğer metinler için bkz.: (Holbrook 1999: 403-412), (Açıl 2016: 38-52).

radikal bir tezat oluşturduğu düşüncesinin hâkim olduğu romantik dönemle beraber alegori olabildiğince negativize edilmiş ve sembol kavramı olumlanmıştır. Buna göre alegori; kabaca “didaktik, mekanik, çirkin, etkisiz ve verimsiz”, sembol ise “güzel, etkili, verimli, eşsiz ve aşkın” olarak kabul görmüştür.³ Paul Ricoeur için “Alegori, işini bitirir bitirmez elimine edilebilen retorik işlemdir. Tırmanmadan merdivenden inemeyiz. Alegori, didaktik bir işlemdir. Alegori öğrenmeyi kolaylaştırır, fakat herhangi bir doğrudan kavramsal yaklaşımda görmezden gelinebilir” (Ricoeur 2007: 73).

Estetik düşüncenin alegori kavramını romantik dönemde böylesi negatif bir dönüşüme uğratması, “alegorik anlatı” olarak nitelenen klasik metinlerin de yeniden yorumlanmasını zorunlu kılmıştır. Başta bizatihi *retorik* olmak üzere *alegori*, *mimesis* gibi geleneksel retorik biçim ve kavramların itibar kaybettiği veya önemli değişiklikler yaşadığı bir asırda, birdenbire değişen anlam ağına karşın alegori kavramıyla anılmaya başlanan *Hüsn ü Aşk* da bu kavramla gerilimli ilişkisi bağlamında soruşturulmayı gerektiriyor. Bu soruşturma, hem *Hüsn ü Aşk*'a hem de alegori kavramına ilişkin alışılmış olandan farklı bir tarihsel şema imkânı verebilir.

Osmanlı düşüncesinde on dokuzuncu asrın sonunda Batı dillerinden alın(tılan)an “alegori”⁴ kavramı, Batıdaki negatif dönüşümüyle beraber genelde İslami Doğu anlatılarına,⁵ özelde ise *Hüsn ü Aşk*'a giderek bilhassa edebilik (*literariness*) bağlamında tahakküm uygulamaya

³ Gail Day, Craig Owen'in 1980 tarihli “The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism” isimli makalesinde alegori ve sembol zıtlığının şu şekilde şematize edildiğini aktarır: “Alegori uzun zamandır didaktik, mekanik, çirkin, etkisiz ve kısır olarak nitelendiriliyor. Bunun tersine, sembol güzel, etkili, verimli, eşsiz ve aşkın olarak saygı görülüyor” (Day, 1999: 105-118).

⁴ “Türk belagatının Batı retoriği ile münasebetinden sonra kazandığı terimlerden olan alegorinin eski Türk şiirinde var olup olmadığı veya nasıl tezahür etmiş olduğu konusunun yanı sıra mürekkep istiare, temsili istiare ve temsili teşbih sanatları” üzerinden analiz edildiği bir çalışma için bkz.: (Coşkun 2006: 61-62, 64, 67).

⁵ Alegori kavramının Doğu anlatılarına tahakküm uyguladığı konusundaki iddia, Peter Heath'in 1994'te yayımlanan *Allegory and Philosophy in Avicenna* (İbni Sina'da Alegori ve Felsefe) isimli kitabında söylediği “13. yüzyıldan sonra İslamî alegorinin tarihi, özlü betimlemesi saptanamayacak kadar İslam edebiyatının genel çizgisiyle birleşmiştir” sözüyle doğrudan ilişkilidir. Bu görüşe göre İslami edebiyat alegori edebiyatına indirgenmektedir (Holbrook 1999: 403).

başlamıştır. Çünkü yorumcuların müteakıbetler ağıyla ördüğü *Hüsn ü Aşk* mesnevisi, kendisi için belirlenen alegorik sınırları hiçbir biçimde aşmamış ve bu alegorik indirgemenin tek anlamlılığına adeta mahkûm edilmiştir. Alegorinin modern kullanım alanından hareketle *Hüsn ü Aşk* için “alegorik metin” demek, onu *mekanik, şematik, bayağı, tek anlamlı* olarak nitelendirmek anlamına gelir. Bu nitelermeler, aynı zamanda yine romantizmle beliren özerk ve özgün edebî metin algısına büyük ölçüde aykırıdır.

Alegorinin hem metnin edebî özerkliğini ihlal etmemesi hem de okurun dünyasında açığa çıkabilecek bir kolektif tecrübeyi ima etmesi mümkün müdür? Bizim burada kullandığımız şekliyle alegori, bir ‘özgünlük çağrısı’dır. Sembol ise daima bir organik bütünlük veya tamamlanmışlık olarak kendisini sunduğundan başka bir yoruma veya bir poetikaya izin vermez. Metinden önce mevcut bir hakikatle metin arasındaki ilişkiyi belirlemekle sınırlandırılmış anakronik bir okuma fikri (alegori) kadar okurun metinle, kendi sübjektif tecrübelerini dışlayarak mistik bütünselleşmesi, bir tür tevhide kavuşması da (sembol) aynı ölçüde sorunludur. Bu sebeple bu yazıda her iki durum da kısaca ele alındıktan sonra alegori kavramı yerine olumlu bir değer ima eden sembolü *Hüsn ü Aşk*’ı tanımlar vaziyette kullanmak önerilmeyecektir. Bunun yerine, dogmatik, mekanik ve rasyonel (normatif, betimlemeci) olmayan, anlamın çok boyutluluğunu, dünyanın dil ve gerçeklik düzleminde nasıl görüldüğünü ve daima kendi kökeni karşısında bir *fark* veya *mesafe* bilincini ima eden ve böylece bir poetikayla ilişkisellik halinde kendisini görünür kılan anlamıyla bir alegori kavramı eşliğinde *Hüsn ü Aşk*’ın bir “özgünlük alegorisi” şeklinde anlaşılabilceği ileri sürülecektir.

Bu iddiayı temellendirebilmek adına öncelikle alegorinin tarihsel algılanış biçimlerini irdelemek ve daha sonra da *Hüsn ü Aşk*’ın alegorikliği konusunu rehabilite etmek zorunlu görünmektedir. Bu gözden geçirme çabası, on yedinci asra kadar sembolle eş anlamlı kullanılan alegori kavramının on sekizinci asrın ikinci yarısıyla beraber sembolle karşıt ve olumsuz şekilde kullanılmasının gerisinde yatan estetik düşüncüyü açığa çıkarabilmeyi de ayrıca amaçlamaktadır.

1. Alegoriden Sembole

Daha on yedinci asırda bile (Winckelmann) sembol ile alegori eşanlamlı vaziyette kullanılırken, on sekizinci asırla beraber (Goethe) birbirinin karşısı şeklinde kullanılmaya başlanır. Sembol on dokuzuncu asra geldiğinde emperyal bir şekilde alegori de dahil olmak üzere diğer temsili dil tarzlarının yerini bütünüyle almaya başlar. Alegori ve sembol arasındaki farklılığın ortaya çıkmasının gerisinde yatan saik nedir? Bunu anlayabilmek için alegori kavramının klasik kullanımına kısaca dönmek yararlı olabilir.

Alegori, hem edebî üretim veya metin kompoze etme sürecine ilişkin hem de edebî üretimin belirli bir yorum tarzı (*allegoresis*) anlamında iki birbirini tamamlayıcı işlev olarak felsefe, ahlak, retorik, teoloji ve edebî eleştiride kullanılan köklü bir kavramdır. Kökensel kullanımı itibarıyla Grekçede *allegoria*, *başka-konuşma* anlamına gelir. İki kelimedden oluşan alegoride ilk kelime *allos*, 'başka', 'öteki' veya 'diğer' anlamına gelirken, *agoreuein* pazar meydanı olan agorada halka açık konuşma veya kısaca *konuşma* anlamına gelir.⁶ Benzer şekilde *allêgorêô* "söylenen sözden başka anlam kastedecek şekilde konuşmak, söylenen sözden başka anlam çıkaracak şekilde ifade etmek veya yorumlamak" (Peters 2004: 34) anlamında kullanılır. Alegori kelimesi, bu anlamda kullanılmadan evvel *hyponoiai* kelimesi "gizli anlamlar", "satır aralarında göndermeler" anlamlarıyla alegori kavramının yerine kullanılmaya başlanmıştır (Eliade 2003: II/245). Temelde 'başka bir şey söylüyor' denilen her durumda alegori kendisini göstermeye başlar.⁷

Dolayısıyla bu konuşma bir yandan kişinin kendi kendisine yaptığı veya dar bir çevreye yönelmiş bir konuşmadan ziyade, bir başkasına, kamuya, herkesin anlayışına açık bir konuşmadır. Bu haliyle retorik boyutu daha en baştan kendisini fark ettirir. Alegori öte yandansa *başka bir şey söyleme* anlamında bir konuşmadır (Zavettoro 2004: 627). Bu şekilde sadece *logos* (söz, Sühân) alanına aittir ve gösterdiği anlamdan

⁶ *Hüsn ü Aşk* hem herkese açık metindir hem de 'Afet bana i'tibâr-ı âmm'e' diyen bir metindir (Şeyh Galib 2011: 15). Metin boyunca *Hüsn ü Aşk*'tan aktarılan alıntılar Abdülbaki Gölpınarlı'nın hazırladığı eleştirel baskıdan yapılmıştır.

⁷ Alegorinin edebiyat tarihindeki yerine ilişkin detaylı bilgi için bkz.: (Fletcher 1973: 42-48).

bağımsız olarak fiziksel mevcudiyetinin de bir anlamı olan sembol kavramıyla bir ilişkisi söz konusu değildir. Herhangi bir bez parçası, bir madeni eşya veya nesne, kısacası her şey “sembol” haline getirilebilirken “alegori” sembolden farklı olarak karşılıklı konuşma bağlamında tamamen sözel biçimde ele alınmıştır (Gadamer 2008: II/100). Böyle olunca da alegori baştan bilinen bir “logos” olarak diğer deyişle bir “gösterge” (işaret) olarak ele alınmıştır. Bunun sonucu olarak da alegori daima kendi dışında bir logosa işaret eden, bu anlamda doğrudan söylemenin sakıncalarına maruz kalmaksızın insanlarla iletişim kurma çabası, retoriğin bir parçası olarak kabul edilmiştir.

Bilhassa Homeros şiirlerinde alegori olup olmadığına yönelik kadim tartışmalar ahlaki düzlemde gelişir. Homeros’un şiirlerinin literal (zâhiri) anlamının kültür için üretebileceği gerilim, alegorik yorumlama fikriyle aşılmaya çalışılır. Yine de Sokrates mitlerin alegorik yorumlarına karşı açıkça mesafelidir. Ona göre “Bütün bu acibeleri bir sözüm ona bilgelikle mümkünün sınırları içine koymak isteyecek bir adamın başka işi gücü olmamalıdır. Benim böyle bir şeye ayıracak boş vaktim yok. Sebebi de şu, dostum: Ben şu ana değin, Delphoi tapınağının kapısındaki öğüt gereğince, henüz kendimi bilmiş değilim. Daha kendimi bilmezken, yabancı şeyleri bilmeye çalışmak bana gülünç geliyor” (Platon 1943: 9).

Öte yandan alegorinin logos alanıyla sınırlı olması, *Kratylos*’ta görülen dile ilişkin bir kuşkunun beraberinde alegoriye de kuşkuyla bakılmasını daha kavramın ilk kullanımlarında bile açığa çıkaracaktır: “Dilin söylediği şeyin tam olarak söylediği şey olmadığı kuşkusu”(Foucault 2011: 47). Platon’a göre felsefi refleksiyon kabiliyeti oluşmaması kimseler tarafından neyin literal neyin alegorik olduğu bilinemeyeceğinden Homeros anlatıları risklidir (Platon 2010: 67). Platon’un idealar teorisi, alegorinin ne ölçüde felsefi bilinçle ilişkili olduğunu açıkça ortaya koyar. Dolayısıyla felsefi praksisin, kelimeler (göstergeler) ve şeyler arasında bir ayrımın henüz oluşmadığı yerde alegori yoktur. Tam da bu nedenle alegori ile sembol arasında Platon’da keskin bir ayrım oluşmaz.

Aristoteles ise *Poetika*’sında kelimeler ve şeyler, dilin söylediği ile kastettiği, literal ve alegorik arasında net bir ayrımın oluşmamasının şiir için temel olduğunu dolaylı olarak dile getirir. O, şiirin kısmen *enigma*

(muamma) formunda kısmen de anlaşılır olması gerektiğini ileri sürer (Aristoteles 2007: 63-68).⁸ Bu haliyle de şiirin muğlaklığı, okura bu muğlaklığı giderme sorumluluğunu da verir. Aristoteles'e göre büsbütün anlaşılmaz bir dil, şiir için kusurdur. Alegori, mutlak bir kapalılığı veya anlaşılmazlığı varsaymaz. Dinleyenle retorik bir ilişki kurmanın yolu, ancak bu yarı açık yarı kapalı dilden geçer.

Alegori, başta Cicero olmak üzere Latin poetikalarında yine retorik düzlemde; ama bu defa araçsallık kategorisinde ele alınır. Bu yönüyle Quintilian'da *genişletilmiş veya sürdürülen metafor* (extended metaphor) olarak anılır. Grek dünyasında, tek bir pasaj veya bir ad bile alegorik olabilmektedir.⁹ Latin dünyasında ise alegori, daha ziyade güzel konuşma sanatı şeklinde görülen retorik nosyonda (Meyer 2009: 9), bir araç olarak etkili ve ikna edici şekilde yazma veya konuşma tarzı, bir şey söyleyip başka bir şeyin kastedilmesi (*saying one thing and meaning another*), diğer deyişle kelimeleri, cümleyi veya anlamı tersine çevirme (*inversion*) olgusu veya figürüdür.

Alegorinin işlevselliği, konuşmanın konusunu belirginleştirmesi; ama aynı zamanda gizemlileştirmesi nedeniyle de dinleyicinin eğlenmesine imkân verir. Horatius'un şiir için belirlediği bir norm olarak *eğlendirerek öğretme* (Horatius 2016: 29) alegori için de ideal bir araçtır. Bu bağlamda kavramın *söylenenden kastedilene* doğru bir hareketi olduğu ve aynı zamanda dinleyiciyi eğlendirme ve öğretme işlevine sahip olduğu açıktır. Latin poetikaları bu gerekçelerle daha ziyade bir tercih olarak alegoriyi retorik araç şeklinde kullanmayı önerir.

Sembol kavramı, Gadamer'den öğrendiğimize göre "retorik-hermenoytik alegori kavramına özellikle yeni-Platonculuğun Hıristiyan dönüşümüyle yakınlaşır" (Gadamer 2008: II/101). Söylenen ile

⁸ Aynı zamanda *Hüsn ü Aşk*'ta da 'Olmâya sözi bedîhî-i tâm' denilerek benzer bir vurgu yapılır (Şeyh Galib 2011: 15). Kaya Bilgegil de bu noktaya vurgu yaparak "Galib'e göre şiir ne önce bulunmuş mazmunlar, ne mustalah tâbirler, ne arapça ibâre, ne ağıdalı edâ, ne belâgat kaidelerine uygunluk, ne mânâca ilgili lafızları bir araya toplayabilme hüneri, ne çehre güzelliğinden bahsetme, ne herkes tarafından beğenilen söz, ne de ehli dışında başkalarına da açık bulundurulmuş tam bedâhattir" (Bilgegil, 1992: xi).

⁹ Grek alegorisi tartışmalı olarak mitolojideki şahıslarla başlar. Eros'un aşk, Athena'nın bilgeliği olarak görülmesi bununla ilgilidir.

kastedilenin farklı olması anlamında alegori doğrudan anlatımın zaten aslında mümkün olduğu; ama yıkıcı, tahripkâr olup muhatabını zedeleyebileceği veya toplumda gerginliklere yol açabileceği yönü göz önünde bulundurularak dolaylı, dolayısıyla biraz sofistike ve siyasi bir anlatım biçimi olarak bilhassa Hıristiyan teologlar tarafından İncil yorumlarında bir yorumsal ilke olarak işlevsel biçimde kullanılmıştır. Ortaçağ sanatlarında alegori daima merkezi bir yere sahip olmuştur (Eco 2012: 93-135). Augustine hiç durmaksızın tanrının logos'unu aramıştır. Alegori, tanrının logos'unun dilde yeniden ve tahrif edilmiş şekliyle ifadesidir. Sanat eseri, hakikat dille anlatılamaz olduğu için bir tercihten ziyade, zorunlu olarak alegoriktir. Ve Augustine'e göre Kutsal Kitap'ın alegorisi ancak "*in facto*", yani tarihsel hadiselerde meydana gelir.

Buna karşılık edebî araştırmalar için negativate edilmiş olan alegori nosyonu, geç antik çağlarda ve Ortaçağ'da, değişen olayların tefsiri statik bir "tipoloji" biçimine dönüştürüldüğünde, tekrarlayan modellerin incelenmesiyle sınırlandırıldığında açığa çıkar. Ortaçağ'ın dörtlü yorum yönteminin bir parçası olan alegoriyle literal olarak söylenen sözün İsa ve/ya Kilise'de alegorik olarak zuhur etmesi kastedilir. Bu ikiliye ahlaki (tropological) uygulamalar ile anagogik (anagogic) önem ilave edilir. Exodus'a ilişkin olarak en meşhur örnek Dante'ye atfedilen (1) İsraililerin Mısır'dan ayrılması; (2) Mesih'in kefareti; (3) ruhun günahattan arınması ve (4) ruhun ebedî nura ulaşması yorumudur (Halporn 1993: 33).

Ortaçağ'da, İslam dünyası da dahil olmak üzere, filozoflar değişmez hakikati aradıkları veya logosu bilebileceklerini varsaydıkları için logosa veya ebedî nura götürecek (telos: amaç) her şeyi zamansal bir "araç" olarak görmüşlerdir. Böyle bakıldığında hem ilk çağlarda hem de Ortaçağ'da alegorik bir metnin "edebî metin" olup olmadığı gibi bir sorun oluşmamıştır. Çünkü bugün modern bilincin "edebî" veya "sembol" dediği hiçbir metin, şimdi anlaşıldığı anlamda "edebî" diye bir kategorik alan oluşmadığından Ortaçağ ve antik çağlarda "edebî" kategorisi içerisinde yer alamaz. Bu metinlerin hepsi daha çok "hikmet" kategorisinde yer almışlardır. Üretilen metinler, okurlarını logosa doğru

taşıyan, kendisine dayanılan ve bir süre sonra işlevini yitirmesi gereken bir tür *Burak* işlevi görmüşlerdir.¹⁰

Neoklasikçi poetikada ise sanat eseri, problemlili bir alegori anlayışıyla ele alınır. Sanat eseri alegoriktir; çünkü o daima akılla yazılan bir şeydir, diğer deyişle yetkin bir şiir aklın alegorisi olmak durumundadır. Burada henüz alegori ve sembol kavramları arasında belirgin bir ayrışma görülmez. Ortaçağ'da alegori ve sembol aynı anlama gelmekte olduğu gibi Winckelmann'da bile sembol ve alegori kavramları eş anlamlı kullanılır. On sekizinci asırda da durum pek farklı değildir.

İlk defa bir metnin "edebî metin", "çok anlamlı metin" olduğu, bu anlamda ne tür amaçlarla yazılırsa yazılsın daima metnin kendisinin logostan bağımsız, özerk bir varlık kazanması on dokuzuncu asırla beraber yavaş yavaş fark edilen bir düşüncedir. Bu asırda sembol ve alegori kavramları ilk kez semantik olarak ayrışmaya ve birbirine zıt bir kullanım kazanmaya başlar. Buraya kadar birbiriyle eş anlamlı şekilde kullanılabilen bu kavramlar arasında oluşan yeni zıtlık, kavramların modern dünyadaki semantik tarihini hâlâ belirliyor görünmektedir. Bilhassa sembole ilişkin düşünme çabasının belirginleştiği alan estetikdir. Estetik düşüncede sembol kavramı, sonlu ile sonsuzun *birleşmesi* (unification) sorununa metafizik bir çözüm olarak ortaya çıkar. Diğer bir deyişle sonlu insanın sonsuz olanı bilebilmesinin tek yolunun ancak böylesi bir sembolik birleşme ile mümkün olabileceği düşünülür. Bu birleşme, ne keyfi (isteğe bağlı) ne de uzlaşımaldır. Bu birleşme, sonlu ile sonsuzun özleri arasında gizli bir yakınlık tezahürü olarak kendisini

¹⁰ Turan Koç, *İslam Estetiği*'nde şiirin "her şeyden önce Allah'ın birliği ve övgüsünün dile getirildiği, hikmete tâlip ve onu ifşa etmeye çalışan bir araç", müziğinse "Allah'a yaklaştıranın önemli bir aracı" olarak görüldüğünü belirtir (Koç 2018: 173, 186). Seyyid Hüseyin Nasr, Ruzbahan Baqli'nin görüşleri üzerinden müziğin önem ve meşruiyetini İslami bağlamda analiz ederken tasavvufun müziği belirli bir yere kadar meşru gördüğünü ifade eder. "Sevgililerin yolunun hakikatine müzik eşlik eder, fakat hakikatin hakikati müziksizdir" (Nasr 1999: 198). Müzik ve sema sūfiyi ileri safhaya taşısa da artık masıvanın geride bırakılarak sözle anlatılamaz fenafillah mertebesine yaklaşıldığında müzik de araç işlevini yitirerek kişiyi taşıyamaz hale gelir. Çünkü müzik onu dinleyeni ulaştırılması arzulanan yere, hakikate ulaştırmıştır. Bu anlamda klasik dünyanın temel özelliği genelde logos veya hakikat merkezli olduğu için her şeyi bu hakikate götürebildiği ölçüde kullanmaya çalışan ve bu anlamda meşruiyet atfeden bir yaklaşım tarzıdır.

gösterir. Kant, bu haliyle sembolü 'bir sezgi formu' olarak tanımlar (Kant 2011: 228-232).

Bu farklılık ve zıtlık hangi ihtiyaca binaen ortaya çıkmıştır? Her iki kavramın anlamı dış görünüşlerini aşsa da, her ikisi de başka bir şeyin yerini alma özelliğine sahip olsalar da romantikler alegori ve sembol karşıtlığını, -bir müddet kararsız kalsalar bile- yine de sembol lehine kuranlardır. "Sanat kendisini bütün dogmatik bağlardan kurtardığı ve dehanın bilinç dışı ürünü olarak tanımlanabildiği andan itibaren alegori kaçınılmaz biçimde estetik bakımdan kuşkulu hale dönüştü"(Gadamer 2008: II/109).

Alegori, sanatı rasyonalizmin kontrol alanının dışına çıkarma eğiliminin ortaya çıkmasıyla ve bu kavramın daima rasyonel bir boyuta atıfta bulunması nedeniyle ilk kez olumsuz anlam kazanır. Dolayısıyla romantikler alegori karşıtlığını aslına bakılırsa neoklasikçilerin bu kavramı aklın kontrolünde yazılan, bilinçli bir şiir tasarımı içerisinde kullanmalarına itirazla geliştirmişlerdir. Yoksa Ortaçağ'ın alegorik romanslarını yeniden benimseyen yine romantiklerdir. Schlegel için tüm güzellik, semboliktir ve sembol, ifade edilemez (*inexpressible*), söze dökülemez olanın dile, sonlunun kendisindeki mutlaklığa olan eğilimdir: "Her sembol Tanrı'yı (bedeutet Gott) belirtir ve Tanrı hakkında sembolik tarzın dışında konuşulamaz."¹¹

Dehanın bilinçsiz ve tekil üretimi olarak *yaratıcı sanat* anlayışı ortaya çıktığında hem kolektif üretim alanı olarak gelenek hem de üretilenlerin tekrar edilen boyutu anlamıyla alegori kavramı tartışmalı hal alır. "Alegori kesinlikle yalnızca dehanın ürünü değildir. Alegori sağlam geleneklere dayanır ve daima kavram yoluyla rasyonel kavrayışa direnemeyen sabit, değişmez bir anlama sahiptir – alegori kavramı dogmatik anlayışlarla çok yakından ilişkilidir" (Gadamer 2008: II/109). Sanat eseri ancak dehanın bilinç dışı ürünü, bir dışavurum (*expression*, ifade) olarak görülmeye başlandığında tecrübe ve tecrübenin temsili

¹¹ Friedrich Schlegel, Creuzer ve Schelling'in etkisiyle 1800 yılında yazdığı "Şiir Üzerine Konuşma"nın sık sık alıntılanan pasajındaki "alegorik" sözcüğü yerine 1832'de "sembolik"i koyar: "... alle Schönheit is Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen." (... her güzellik alegoridir. En üstün olan, dile getirilemez olduğu için ancak alegorik olarak ifade edilebilir.) (De Man 2008: 219).

arasındaki ayırım ortadan kalkmış olabilecektir. Dolayısıyla artık bu noktada şiir ve tabiat, şiir (dil) ve gerçeklik ayırımı da ortadan kalktığı, dâhilerin *şiiirinin* herhangi bir ilave yoruma ihtiyaç duymaksızın *hakikat* olarak açığa çıktığı varsayılır. Tam tersi de doğrudur. Hakikat de kendisini ancak ve ancak dâhilerin şiirsel dilinde muhafaza edebilir. Dolayısıyla birbirinden farklı, belirli anlam düzeyleri kendilerini artık birbirinden ayırtılamaz iç içelik şeklinde sunar. Buna karşılık alegori ve sembol arasında temel bir ortaklık vardır: “Her iki kavram da anlamı dış görünüş ya da görünüşten ibaret olmayan, anlamıyla dış görünüşünü aşan bir şeye atıfta bulunur. Paylaştıkları şey, her ikisinin de başka bir şeyin yerini almalarıdır” (Gadamer 2008: II/99).

Yirminci asrın yapısalcı sembol anlayışına gelindiğinde Saussure sembolün, göstergeden farklı olarak hiçbir zaman tümüyle nedensiz olmamasına dikkat çekecektir. Sembol boş değildir; onun göstereniyle gösterileni arasında, diğer deyişle gerçekle doğal bir bağ izine rastlanır. Adaletin sembolü olan terazinin yerini başka herhangi bir şey, örneğin bir araba alamaz (Saussure 1998: 113). Buna karşılık romantiklerin anladığı sembol dehanın bilinçsizce bir yaratımı olduğu için nedensizdir. Amerikan Yeni Eleştirisi, bütün şiir alanında en kolay ve gözden çıkartılabilir yorum olarak alegorik yorumu görür (Tate 1995: 12). Bu asırda bazı edebî metinler analiz edilirken “Bu metinde alegori yoktur” (Deleuze ve Guattari 2000: 53) veya bu metin “Alegorik yorumlara açık değildir” (Jusdanis 2012: 159) tarzında ifadeler ortaya çıkar. Dikkat edilirse, -şayet böyle bir şey mümkünse- yokluğunda bile hâlâ zihinlere yön veren bir kavram söz konusudur. Alegorinin varlığı ya da yokluğu, eserin muhtevasında veya formunda bulunabilen veya bulunamayan bir şey değildir. Bu anlayış, elbette yapısalcı bakıştır. Northrop Frye’a göre alegori ve sembol arasındaki ayırım, “gerçek şeylerin görüntüleriyle başlayıp dışarı doğru düşüncelere ve önermelere ilerleyen “somut” yaklaşım ile düşünceyle başlayıp onu temsil etmek için somut bir görüntü bulmaya çalışan “soyut” yaklaşım” (Frye 2015: 118) arasındaki ayırımdır. Görülebileceği üzere alegori, açık biçimde sembolün yanında edebî bağlamda olumsuz şekilde düşünölmeye başlanır. Sembolün doğal, kışkırtıcı ve yaratıcı olduğu iddia edilirken alegoride kavram ve metin arasında rasyonel bir yorum gerektiren keyfi, niyetsel ve mekanik şekilde belirlenmiş bir ilişki olduğu varsayılır.

Yirminci asrın ikinci yarısına gelindiğinde ise hermenötik ve yapısökümcü düşünceler arasında hem kesişen hem de ayrışan bir alegori ilgisi dikkat çeker (Mailloux 2010: 254-265). Benjamin, Gadamer ve Paul de Man'ın alegorinin sembol karşısındaki negatif pozisyonunu rehabilite etme çabaları, kavramın tarihini değiştirebilecek ölçüde önemlidir. Gadamer ve Paul de Man, bilhassa alegori ile retoriğin on dokuzuncu asırda birlikte gözden düşüşüne dikkat çekerek yine her ikisini birbiriyle ilişkili olarak özellikle metnin dünyası ile metnin yorumlandığı veya tecrübe edildiği dünya arasındaki olası alegorik ilişkiler ağı noktasında anlamlı hale getirmek isterler. Walter Benjamin için “şeyler dünyasında yıkıntılar neyse, fikirler dünyasında da alegoriler odur.”¹² Bu alegori, dünyanın harabelerdeki algısına karşılık gelir ve bu nedenle fragman sanatıdır ve daima bütünlük olarak kendisini sunan ‘Doğa’ya benzeyen bir sembolün zıttıdır. Şeyler arasındaki organik ve doğal ilişkiyi mesele edinmeyen alegori, sadece bu ilişkisellik olasılıklarını sorgular.

Paul De Man'a göre “alegoriler dünyasında zaman kökensel kurucu kategoridir” (De Man 2008: 237). Bu bağlamda “sembol bir özdeşlik ya da özdeşleşme olasılığını varsayarken, alegori esasen kendi kökeni karşısındaki bir mesafeyi işaret eder ve çakışma nostaljisini ve arzusunu terk ederek kendi dilini bu zamansal farkın boşluğunda kurar” (De Man 2008: 237). Gadamer'se sanat tecrübesinden doğan bir şey olarak hakikat sorunuyla ilgilendiği yerde sembol ile alegori arasında oluşmuş olan kavramsal ve tarihsel ayrımı anlaşılır kılmaya çabalar. Sembol ve alegori kelimelerinin tarihsel tasviri, on dokuzuncu asırda retoriğin değer yitiminin Goethe çağında deha estetiğinin uygulanmasının zorunlu bir sonucu olduğu tezini açıklamada özel bir örneklik teşkil eder. On sekizinci asırda şiirle yan yana duran retorik, on dokuzuncu asrın yeni deha estetiği sanat konseptinde karşıtlaşır. Gadamer, alegori ve sembolün kavramsal tarihi örneği üzerinden aslına bakılırsa retoriğin düşüşünü ele almaktadır. Ona göre sembolle beraber *estetik farklılaşma* yükselirken, ifadenin (*expression*) öznelleştirilmesiyle beraber estetik bilinç, sanat eserini dehanın bilinçsiz yaratımı olması dolayısıyla amaç, fonksiyon ve muhtevasından soyutlar.

¹² Benjamin'in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* isimli kitabında geçen bu cümlelerin bir analizi için bkz.: (Gürbilek 2012: 7-38).

Burada aslına bakılırsa olumsuzlanan alegori, “tek bir özgül anlama göndermede bulunan ve dolayısıyla bir kez deşifre edildiğinde ima potansiyellerini tüketen bir gösterge”dir (De Man 2008: 217). Buna karşılık sembol, muğlaklığı dolayısıyla sonsuz sayıda yeni imaya açık görünmekte ve nihai bir yorumu yapılamamaktadır (Gadamer 2008: II/103). Kavramlar bu şekillerde anlaşıldığında elbette edebî bir eser veya sanat tecrübesi için alegorinin doğru bir anlamı ihtiva ettiğini ileri sürebilmek de güçtür.

Edebilik ile alegorikliğin biri olmaksızın diğerinin açığa çıkamadığı bir alegori nosyonu *Hüsn ü Aşk*'a ilişkin şu soruyu sorma imkânını vermektedir: *Hüsn ü Aşk*, klasik kullanımı özelinde düşünüldüğünde varlık tarzı itibarıyla edebî bir metin olma imkânını elde edebilmiş midir? Şayet elde edememişse onu yorumlayan okurların alegorik bir tecrübe yaşamadıkları da düşünülebilir. Alegorik tecrübe yaşamaksızın bir metin alegori olarak yorumlanabilir mi?

2. Logos (Sühan) ve Olay

Hüsn ü Aşk'ta *Dîvân* yolunun izlenmediği¹³, eskilerin usulünden daha ileri gidildiği, başka bir dille konuşulduğu, yeni bir yol tutturularak bu yolun bizatihi bu metin tarafından açılıp tüketildiği (Şeyh Galib 2011: 141) ısrarla vurgulanır. Eserde belirgin şekilde görülen bu özgünlük vurgusuna karşılık temelde daha özel bir telosun olduğu, bu telosun da tasavvufun insan ve dünya ilişkisinin gizli sırlarını ortaya çıkaran (zuhûr-i esrâr- hafîye) hakikat anlayışıyla ilişkili olabileceğine onu yorumlayan gelenek tarafından dikkat çekilir. Böylece eserin özgün diline dikkat kesilmekten ziyade, tasavvuf bağlamında esere bir logos bulmaya çalışmak daha yaygın bir araştırma konusu haline gelmiştir. Çünkü alegoriyi, diğer deyişle dolaylı anlatımı belirleyen, dolaylı anlatımı karakterize eden bir “telos” için araç haline getirilen bir “logos”un olması gerekmektedir. Klasik felsefi düşünce, ulaşılması gereken hakikat (gerçeklik) anlamında hep bir telos mantığıyla dünyaya baktığı için Şeyh Galib'e dahi *Hüsn ü Aşk* için “Bu metnin türü nedir?” diye sorulsa,

¹³ “Gördün mü bu vâdî-i kemîni/ *Dîvân* yolu sanma bir zemîni” (Şeyh Galib 2011: 145).

muhtemelen “Herkesin anlayamayacağı özel bir dili olan metindir ve bu dili ancak sırta vakıf kişilerden oluşan bir çevre, erbâbı anlar”¹⁴ diyebilecektir. Şeyh Galib “erbâb”¹⁵ kelimesini eserde kullanırken bu sözü *edebiyatçı* anlamında değil, “Hakikati ancak aşkla arayan anlar” anlamında kullanır.¹⁶ Bu anlamda günümüzde “*Hüsn ü Aşk* edebî bir metin midir?” diye sormak meşruyken o dönem içinde bu sorunun bir anlamı ve önemi olmayacaktır.

Şayet alegori klasik düşüncenin anladığı şekliyle ele alınmazsa, *Hüsn ü Aşk* edebî bir metindir; çünkü klasik düşüncenin anladığı anlamda alegorik değildir. Bu edebî metin, kendisine yönelen okurun, anlatılan karakterlerle beraber kendisinin de bir dönüşüm yaşadığını, diğer deyişle tarihsel bir varlık olduğunu ve bunun salt rasyonel düzlemde kavramsallaştırılamayacağını fark ettiği anda aynı zamanda alegorikleşir. Sokrates’ten hareketle söylenecek olursa henüz kendini bilememiş olma durumunu okuruna tecrübe ettiren bu metin, okuruna kolayca kavranılamayan bir *yabancı* veya *öteki* olarak görünür. Yabancı olanın, diğer deyişle özgün olanın alegorisi ise ancak okurun başka türlü konuşmaya başlamasıyla açığa çıkar. Ama eğer bizatihi kendisinin dönüşüm içerisinde olduğunu düşünmezse ona basitçe bir anlatı formu olarak bakar ve bir logos aramaya yönelir.

Bu bağlamda Platon’un meşhur mağara alegorisine bakıldığında aslında yaygın kanaatin tersine bir logostan ziyade logosun belirlenemeyişinden kaynaklanarak alegorinin ortaya çıkması söz konusudur. Platoncu gelenek, “Bir logos olduğu için alegori meydana gelir” şeklinde düşünmüştür. Oysa tam tersine alegori, ancak logosun belirlenemediği yerde var olabilmektedir. Platon’un mağarasına bakıldığı

¹⁴ Edebî metinleri “şifrelerle dolu deşifre edilmesi gereken bir metin” olarak gören modern yaklaşımlar büyük ölçüde alegorik bir yorumlama tarzına sahiptir.

¹⁵ “Fehmeyle ki bû garîb sırdır/ Erbâb-ı ukûle müstetirdir” (Şeyh Galib 2011: 143).

¹⁶ Tanpınar da eski şiir ve tasavvuf arasındaki ilişkiden söz ederken “tasavvuf[un] sadece eski şiire sembolik lügatini ve mana alemini ilave etmediğini, bu hayal sistemini de benimseyerek kendi “müteal”ine çıkartmış, sırrı ancak vâkıflarınca bilinen, neş’esini hakkıyla onların idrak edebileceği bir ucu sonsuzluğa dayanan bir dil haline getirmiştir” diyecektir. *Sırrı vâkıflarca bilinen* burada Galib’in kullandığı *erbâb’a karşılık* gelmektedir (Tanpınar 2007: 26) Bu durumda da şiir Tanpınar’a göre “bilenler (connaisseurs) arasında tadılan bir şey” olarak kalıyordu (Tanpınar 2007: 32).

zaman mağaranın içinde logosun tezahür etmesi mümkün değildir (Platon 2010: 231-265). İçinde logosun tezahür edemediği bir yerin kendisi zaten zorunlu biçimde alegorik olacaktır. Tam da bu nedenle Platon logosu mağaranın dışında bir yerde kurgular. Bu durumda da logosla alegorinin anlaşıldığı ve anlamlı olduğu yeri de birbirinden ayırmış olur. Logos ve alegori birbirine bağımlı bir şey olmaktan çıkar, tam tersine iki ayrı anlam dünyası haline gelir. Bu nedenle alegoride anlam, Platon'un *mixture* olarak ifade ettiği, "Şu anlam da olabilir, bu anlam da olabilir" tarzında bir muğlaklığa sürüklenir (Platon 1989). Dolayısıyla yorumun depresmesi halinde alegoriye belirli bir logos fikriyle ulaşmak mümkün olamaz. Bu nedenlerle Platon'un mağara alegorisinde mağaranın içinde logosu keşfetmenin mümkün olmadığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla alegori içinde logosu görmek mümkün olmadığından logos bulunacaksa daima alegorinin dışına çıkılması gerekir. Bu durumda da metnin ve dilin dışına çıkılmış olunur. Metnin dışına çıkıldığı andan itibaren de metin zorunlu biçimde geride bırakılan, terk edilen bir şeye dönüşür. Metin geride hâlâ kendi varlığını devam ettirir, ama kendi varlığına bakıldığında da logos tezahür etmez. Kısacası alegoriye bakılarak logosa ulaşılamaz; tam tersine orada logos ortaya çıkmadığı için mecburen her şey alegorik hale gelmeye başlar.

İbni Sina'da da benzer bir durum dikkat çeker. İbn Sina, *Hay bin Yakzan*'da bu dünya içinde insanın yolculuğunu veya felsefe yapmayı tarif ederken, bunu bir süre sonra alegorik ifadelerle dile getirmeye kalkar. Dış dünyayı (varlığı) nazari (felsefi) kavramlarla tanımlarken bu dünya içinde insanın hakikatini araştırmaya yöneldiği zaman alegori yapmaya başlar. Burada ima edilen şey, insanın bu dünyadaki serüveninin kavrama dökülebilecek bir şey olmadığıdır. Zira dünyada sürekli bir olay vardır ve bu olay daima dönüşüm halindedir. Bu bakımdan alegoriyi belirleyen karşılıklı konuşmanın bir serüven halini almasıdır. Alegorilerde daima bir olay (yolculuk, olgunlaşma) vardır ve bu olay asla tam anlamıyla kavramlarla izah edilemeyen bir karakteristiğe sahiptir. Bu bakımdan alegori, dönüşmekte olanın (olayın) bir nihayete erememesi nedeniyle kavramsallaştırılamayan bir hakikati ima eder. Dönüşen bir şey vardır ve dönüşen şeyler kavrama gelemeyen şeylerdir. Kavram dönüşmenin nihayetinde ortaya çıkabilirken, dönüşmenin bizatihi kendisi kavrama dökülememektedir. Alegori bu anlamda

dönüşmenin kendisine yönelik bir anlatım tarzı olduğu için ve bu anlamda yol alan (yolda olan) bir şeyi ifade etmeye çalıştığı için mecburen hep “kavram ötesi” olarak varlığını sürdürür. Alegori bu anlamda Schlegel’in de dediği gibi “ifade edilemez olan olayın dile gelişi”dir (Schlegel 1968: 89-90).

Bu bakımdan alegori tasvir etmez, tersine tasvir formunda tasvir edilemeyi anlatır. İbni Sinacı anlamda söylenecek olursa “tasvir” (suret kazanma, şekillenme) kelimesi tek taraflı ve yanlış anlaşılmaktadır. Bu felsefi düşünceye göre tasvir iki boyutludur. İlk olarak tasvir, şekil almak demektir. Bir şeyi kavrarken, masada bir kalemin olduğu anlaşılırken, kişinin zihni o bilgiye ve/ya kavrama (suret) göre suret, yeni bir şekil kazanır. Kavramak, bu anlamda bilincin yeni bir şekil kazanması demektir.¹⁷ Dolayısıyla alegori, insan varlığının sürekli yeni bir şekil kazanmasıdır (Bayram 2016: 340-362). *Hüsn ü Aşk*’ın manevi veya tinsel bir yolculuk anlatısı olduğu söylenirken yolculuk ifadesinin bu şekilde anlaşılması gerekmektedir (Genç 2020). Dünyayı tanıdıkça bizatihi insanın kendisi (okur olarak) sürekli şekil değiştirir. Tasavvufi hikâyelerde Hüsn, Aşk, Leyla, Mecnun gibi karakterler vardır; ama metnin sonunda daima şu ima edilir: Bu aslında Hüsn ile Aşk’ın hikâyesi değil; bu metni okuyan kişinin hikâyesi, yaşamakta olduğu şeydir.¹⁸ Alegorinin etimolojisinde bulunan ‘öteki konuşma’ (*other-speaking*) ifadesi de bu anlama sahip görünmektedir. Okurun öteki türlü konuşmaya başlamasıyla alegori, alegori olabilir. Okurun yaşamakta olduğu şey kendisine aittir. Buna karşın anlatı, okuru kendisine ait olmayan bir olay sürecinde anlatır.

3. Ayna ve Metinler-arasılık

Hüsn ü Aşk okumalarında Şeyh Galib’in de biyografisinin yönlendirmesiyle baskınlaşan tasavvuf felsefesinin, metnin anlamını belirleyen yegâne bağlam olarak ele alındığı, okurun tecrübelerinin bir

¹⁷ Suret kavramının temsil ve taklit kavramları ilişkisi bağlamında tarihsel bir analizi için bkz.: (Gemuhluoğlu 2019: 285-312).

¹⁸ *Hüsn ü Aşk*’ın sonunda Aşk’a gizli sırlar açıklanarak aslında Hüsn’ün Aşk, Aşk’ın da Hüsn olduğu gerçeği söylenir. Buna göre bu mesneviyi okuyan okur için de hem Hüsn hem de Aşk olduğu gerçeği fark ettirmek istenir (Şeyh Galib 2011: 144).

anlamda ötelendiği söylenebilir. Bu noktada ise *Hüsn ü Aşk*'ın metinler-arası ilişkiler ağını *tarihselcilik* ve *başlamsalcılık* sorunu üzerinden değerlendirmek gerekmektedir. Leo Strauss; tarihselci yaklaşımı, metnin gizlediklerini ortaya çıkarabilecek satırlar-arası okuma yönteminden bizleri alıkoyduğu için eleştirmektedir. Ona göre “Geçmişteki her bir dönemin kendisiyle anlaşılması ve ona yabancı olan ölçülerle yargılanmaması gerektiği talep edilmektedir. Mümkün olduğu ölçüde, her yazar kendisiyle yorumlanmalı; yazarı yorumlarken onun diline doğrudan çevrilemeyen ve onun tarafından kullanılmayan ya da onun zamanından oldukça yaygın olarak kullanılmayan önemli bir terim kullanılmamalıdır. Yazarın görüşlerinin doğru olarak kabul edilecek yegâne yorumları, nihai olarak onun açık ifadelerinden ortaya çıkarılmış olanlardır” (Strauss 2016: 179).¹⁹ Leo Strauss, satır aralarında ima edilen döneme ait toplumsal kanaatin veya resmi tarihin ötesine geçen görüşlerin tarihselci yaklaşımda açıkça dışta tutulduğunu düşünür. Tarihselci yorum, daima tarih ile metin arasında bir paralellik görür.

On dokuzuncu asrın tarihselcilik sorununun temelinde klasik İslam düşüncesinde de baskın olan “ayna”²⁰ kavramı yönlendirici görünmektedir. Ayna teorisinde hiçbir şey anlamını kendisinden alamaz, sadece en yüksek gerçekliğin ışmasına yönelik tuttuğu aynadan alabilir. Çünkü bu düşünceye göre dünyada var olan her şey Tanrı'nın ışığının yansımasından ibarettir. Diğer bir deyişle dünya, aynadan ibarettir. *Hüsn ü Aşk*'ın ürettiği metinler-arasılık sorununa bu açıdan bakıldığında Allah'ın ışığı *Kuran*'a, *Kuran*'daki *Mesnevi*'ye, *Mesnevi*'deki ışık *Hüsn ü Aşk*'a yansımaktadır. Temel bir kaynak (logos) ve o kaynaktan gelen yansımalar vardır. Bu anlamda *Hüsn ü Aşk*'ın yorumlarında görülebilen kapalı sistem anlayışı, daha çok *meşruiyet* (legitimacy) sorunu olarak dikkat çekmeye başlar.²¹ Şeyh Galib, “Esrârını Mesnevî'den aldım/

¹⁹ Söz gelimi Molla-yı Cünun *Hüsn ü Aşk*'ta açıkça ‘seyh-i kâmil’ olarak tanımlanır. Saadettin Nüzhet Ergun'da gördüğümüz üzere bu açıklık diğer şahısların bu kavramsal şemadan hareketle alegorize edilmesine imkân verir.

²⁰ Burckhardt “Ayna Simgeçiliği” isimli yazısında “Ayna manevi tefekkürün en dolaysız simgesidir; aslında bilginin (*gnosis*) de öyle; çünkü öznenin ve nesnesin birliğini temsil eder” der (Burckhardt 1994: 127).

²¹ Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ının *Hüsn ü Aşk*'la kurduğu metinler-arası bağ düşünüldüğünde bu meşruiyet sorunu bir krize dönüşecektir. Orhan Pamuk, 1991

Çaldım velî mîri mâlî çaldım" (Şeyh Galib 2011: 145) demek yerine eserinde kendi muhayyilesini öne çıkarmış olsa okurlar ona hakikat nazarıyla bakmayacaklardır. Ama "Bu eser *Mesnevi*'den geldi" denildiğinde, *Mesnevi* de "Ben Kuran'dan geldim"²² dediğinde metin kendi kendini meşrulaştırmış (*self-legitimation*) olur.

Öte yandan Hüsn ü Aşk'ın "sebeb-i te'lîf" bölümünde Nâbî'nin Hayrâbâd adlı eserinin bir benzerinin bile yazılamayacağına dile getirildiği bir mecliste Şeyh Galib Hüsn ü Aşk'ı bir meydan okuma (Kut 2016: 104-114) olarak yazmaya karar verir. Fakat dikkat edilirse bu durum kendi zamansal veya tarihsel döneminin üzerine çıkmak yoluyla kendi kendisini meşrulaştırma amacını taşır. Klasik anlayış için "kapalı sistem" denebilecek sorun, tam tersine "hakikate açıklık" anlamına gelmektedir: Kendi içinde kapalı, ama hakikate açık. Metinler-arasılık anlamında kapalı sistem; ama hakikate açıklık durumu, ışığın asıl kaynağına açıklık anlamına gelir. Bu durum, retrospektif bir hakikat anlayışı olarak da ifade edilebilir. Klasik İslam düşüncesi, bu bakımdan *usul* kavramına çok önem vermiştir. Usul kavramı, bugün Türkçeye metod (yöntem) olarak çevrilmektedir. Usul kelimesi, kökeni itibarıyla asıl'dan, diğer ifadeyle kaynaktan gelir. Bu anlamda, bir metnin analizi diğer metindeki bağlantısını açığa çıkarmak veya ona benzer birtakım yorumlar yapmak,

tarihli "Roman ve Alegori" isimli kısa denemesinde "Artık Hüsn ile Aşk birbirlerine çocukluk arkadaşları, kanlı canlı, istekli birer genç oldukları için âşık olacaklardır... Şeyh Galip'in dünyasında olduğu gibi Güzellik Aşk'ı arasın diye değil..." dediğinde alegorinin modern dünyada yerini belirlemeye çalışır. Dünya hakkında yazmak ile dünya hakkındaki düşünceleri yazmanın iki ayrı şey olduğuna işaret eden Pamuk, artık hikâyede anlatılan dünyanın, içinde yaşanan dünyanın ta kendisi olduğunu ileri sürer. Bu ayrımla Pamuk, alegoriyi tersine çevirerek başka bir sorun üretir görünmektedir. Modern hikâyede alegorik anlatımın bilinçle terk edilmesi mümkünse de bilincin büsbütün uzanamadığı, kuşatamadığı edebî metinlerde alegori hâlâ dünya ile dünya üzerinde düşünme arasında bağ kurmayı sürdürmektedir. Alegori karşıtlığı giderek klasiklere düşmanlık anlamına gelmektedir (Pamuk 1999: 117).

²² Mevlânâ'nın çok bilinen "Men bende-i Kur'anem eger can dârem/Men hâk-i reh-i Muhammed-i muhtârem. / Ger nakl kuned cüz in kes ez güftârem/ Bizârem ez u ve'z in suhen bîzârem" rubaisini Gölpinarlı şöyle çevirir: "Canım bedenimde oldukça Kur'an'ın kuluyum; seçilmiş Muhammed'in yolunun toprağıyım; birisi, sözlerimden, bundan başka bir söz naklederse, o nakledenden de bezmişim ben, bu sözden de bezmişim" (Mevlânâ Celâleddin 2009: 153).

daha çok asıl kaynağa nasıl gidilebileceği konusunda yol, rehberlik yapar. Tasavvufi terminolojiyle ifade edilecek olursa, bu durum şeyh-mürid ilişkisi olarak düşünülebilir. Rehber eşliğinde gidilen yolda mürid ışıği sürekli olarak tecrübe edecektir. Modern seküler bilinç meseleye basitçe rasyonalist ve nesnelci *yöntem sorunu* olarak bakmaktayken mutasavvıflar buna *asıl olana yaklaşmak* anlamında bakarlar.

Her ne kadar *Mesnevi* temelde böylesi bir retrospektif hakikat anlayışı üzerinden yorumlanmış olsa da *Hüsn ü Aşk* yorumcularının onun metinler-arası karakteristiğine yönelik yaptıkları okumalar da ayrı bir fenomen teşkil etmektedir. *Hüsn ü Aşk*'ın metinler-arası ilişkiler ağını ortaya koyma çabası, bu eserin yorumcularını bir hayli uğraştırmış ve birbirine düşürmüştür. *Hüsn ü Aşk*'a ilişkin bilinen ilk tartışma da bu eserin kaynağını nereden aldığı sorusu etrafında Hammer ve Gibb arasında vuku bulur.²³ Her yorumcu, özellikle Holbrook (2005: 63-94) ve Gölpinarlı, kurulan bu ilişkilerde bir eksiklik ve yanlışlık bularak en doğru ilişkiler zincirini örme çabası içinde olmuştur.²⁴

Abdülbaki Gölpinarlı'nın bu ilişkileri soruşturma süreci özellikle dikkat çekicidir (Gölpinarlı 2006: XL-LII). Çünkü *Hüsn ü Aşk*'ın ilişki içinde olduğu bir metinden söz ederken sözünü ettiği metnin de ilişki içinde olduğu metinlere uzanmakta ve bu sayede ilişkiler ağının sınırını bir türlü belirleyememektedir. Aslına bakılırsa bu durum metinler-arası ilişkileri soruşturmanın nihai bir noktası olamayacağını göstermesi açısından önemli bir örnektir. Burhanettin Tatar'ın da öne çıkardığı gibi "metinler-arasılık (...) kaçınılmaz olarak farklılığı, ertelenmeyi, ötekini ön plana çıkarır" (Tatar 2013: 66). Bu durumda da okur, metnin arkasında duran metinleri araştırmaktan bitap düşer, dahası asıl karşısında duran

²³ Hammer, Galib'in kendisine model olarak Fettah-ı Nişâpurî'nin *Hüsn ü Dil* isimli mesnevisini aldığını iddia ederken Gibb, Hammer'in yanıldığını düşünerek "Her iki eser arasında kadın kahramanın isim benzerliği ve her iki eserin de alegorik olmasının dışında bir umumi benzerlik söz konusu değildir" der (Gibb 1999, III-V/390).

²⁴ Hüsn ü Aşk etrafında Ekrem'den günümüzde daha birçok metinler arası ilişki ağı kurulur. Recaizade Ekrem, Şeyh Galib'i Victor Hugo ile birlikte anar (Ekrem 2014: 81-83). Asaf Halet Çelebi yine *Hüsn ü Aşk*'ı Dante'nin *İlahi Komedya*'sına denk görür (Çelebi, 1998: 127-129). İsrail Babacan *Hüsn ü Aşk*'ta Sebki Hindî tesirini soruşturur (Babacan 2016: 115-142). Bunun son örneklerinden biri olarak Holbrook, *Hüsn ü Aşk*'ın Platon'un *Şölen*'i ile bir ilişkisi olabileceğini ileri sürer (Holbrook 2017: 41-50).

metnin anlam dünyasını ihmal etmeye başlar. Bu ilişkiler zinciri biraz da metni kendi geleneğine sağlam biçimde yerleştirme ve farklı bir yoruma açık alan bırakılmamasına neden olmaktadır. En arkada duran Mevlânâ'nın *Mesnevi*'si olduğundan bütün yorumlar *Mesnevi* ve bu eserin siyasi, düşünsel, ahlaki, toplumsal, kültürel ve stilistik yansımalarının *Hüsn ü Aşk*'ta kendisini yeniden nasıl tezahür ettirdiğine odaklanmaktadır. Öyleyse metinler-arası ilişkileri soruşturmanın kendisi, bir açıdan metni sabit bir anlam zemininde konumlandırma çabasına dönüşür.

Bu düşüncenin gerisinde yatan bir başka düşünce düşünce, yine tasavvufun *hal* esasına dayanmaktadır. Mutasavvıflara göre *hal ehli* olmayan kimse, zaten tasavvufi bir metni anlayamaz. *Hal*, Allah ile en yüksek tecrübe ilişkisine girmek olduğu için başka bir yorum, doğrudan *kîl u kâl* olarak nitelenmektedir. Onun için tasavvuf felsefesi, insanlara meşruiyeti kendinden menkul bir gerçeklik sunar. "Bunun daha ötesi tasavvur edilemez" diye bakıldığında metinlerin aynı bağlama indirgenişi sürdürülür. Bağlam-dışı üretilen yorumların bu bakış açısıyla hiçbir ehemmiyeti yoktur. Çünkü bunlar, hal ehli olmayan birisinin yorumudur. Gerçeklik tecrübesine sahip olmayan okur, bu tecrübeye sahip olmadığı için metni tahrif etmektedir.²⁵ Bu bakımdan yorum, tehlikeli bir şeydir. Okur, bir tür kutsal metinleri keyfî biçimde yorumlamak gibi batıla sapmakla suçlanabilir. Zorunlu olarak sahih bir yorumcu olmanın kıstası, sûfi ve hal ehli olmaktır. Bu bakımdan metinler-arasılık sorunu bir anlamda meşruiyet sorunudur.²⁶

4. Özgünlük ve Okurun Miracı

Gelinen bu noktada *Hüsn ü Aşk*'ın metinler-arasılık yönünü bu kadar öne çıkarıp da onu hâlâ orijinal olarak niteleyebilme durumu üzerinde de durulması gerekir. Bir metin nasıl kendinden önceki metinlerle bunca bağlantı içinde olup orijinal olarak doğabilir? *Hüsn ü Aşk* için Esrar Dede'nin söylediğine göre "memâlik-i Rûmda lisân-ı Türkiyye üzre ana

²⁵ Romantik ifade teorisi ile tasavvufun düşünme tarzı arasında açık benzerlikler söz konusudur.

²⁶ "Mir'âta göre eder tecelli" (Şeyh Galib 2011: 50)

mümâsil bir nazm inşâ olındığı kimsenin mesmû'ı olmamışdır" (Esrar Dede 2000: 376). Benzer biçimde Hammer, Gibb, Holbrook ve daha birçok araştırmacı *Hüsn ü Aşk*'ı güçlü biçimde özgün (orijinal) bir metin olarak nitelemişlerdir.

Holbrook'a göre bu mesnevinin özgünlüğü, mesnevi türünün oluşmasında etkili olan tema, teknik, felsefi sorun ve yorumlarla ilişkilidir. Ancak Holbrook, İslami anlatı geleneğinde "imge"nin biçimsel dönüşümünü merkeze alarak *Hüsn ü Aşk*'ı yeni bir tasarım (imge biçimi) geliştirmesi nedeniyle orijinal olarak niteler (Holbrook 1999: 403-412). Felsefi olarak bakıldığında bir metnin orijinalliği varlığa, dünyaya bakışta bir perspektif değişimine yol açmasıdır. Daha da ötede bir metnin orijinalliği, *orijin* anlamında kaynak olması ve yeni anlamlara yol açması, sürekli yorumlanan bir metin olarak kalması anlamındadır. Holbrook'un dediği gibi *Hüsn ü Aşk*'ta "kastedilen anlamlar bire indirgenmiş[se]" *Hüsn ü Aşk*'ın orijinalliğinden bahsedilemez.²⁷ Veya baskın kanaat olarak *Hüsn ü Aşk* daimi biçimde bir tasavvuf alegorisine indirgenirse de orijinallik söz konusu edilemez. Holbrook için eserin yapısına dair orijinallik yani daha sonra kopyalanabilen bir form söz konusuyken, burada iddia edilen *Hüsn ü Aşk*'ın orijinalliği formun da ötesinde, kopyası mümkün olmayan, her an farklı yorumlanan olarak kalmasıdır. Özgünlük, alegorinin ölümünü zorunlu kılmamaktadır.

Hüsn ü Aşk'ı geleneksel bir türle sınırlandırmayıp da nispeten daha çağdaş başka ve yeni bir türde veya bu yeni türün yanında konumlandırma çabaları, benzer bir şekilde meseleyi form sorunu olarak görmek anlamına gelmektedir (Aktaş 1995: 123-130; Türinay 1995: 87-122). Türünün mesnevi değil de roman olarak görülmesi hâlâ okurdan bağımsız bir formun mümkün olduğu yolunda bir yaklaşım olarak dikkat çeker. Bu nedenlerden ötürü *Hüsn ü Aşk*'ı alegori haline getiren metnin salt formu (yapısı, üslubu) veya muhtevası değildir, tersine metni okuyanın (okurun) kendisine dönebilecek seviyeye gelebilmesidir.²⁸

²⁷ Holbrook'a göre "Son başyapıtı olarak görünen Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisine gelindiğinde alegori, divan şiirinde varolma şartlarını yitirir" (Holbrook 1999: 403).

²⁸ Berat Açıl, Osmanlı şiir geleneğinin bir anlatıcı veya alegori olarak mesnevilerde yer aldığını anlatılabilsel bir perspektifle ileri sürerken odağına *Hüsn ü Aşk*'ı alır. Ona göre gelenek, kendisini bu eserde bir alegori olarak kendinden önceki eserlere

Okurun bir yere kadar gidip oradan kendisine dönebilmesi, bilinç düzeyi ile ilgili bir sorundur.²⁹ Hegelci ifadeyle söylenirse ilkel bilinç (primitive consciousness) bir şeye gider; ancak orada kalmaya devam eder, kendisine dönemez. O anlamda alegori serüveni, basitçe okurun her an bir şeyi öğrenmesi değil, gördüğü her şeyden sonra oradan dönebilmesi, gördüğü her şeyin ayna haline gelebilmeye başlamasıdır. Bu bakımdan okurdan bağımsız bir metnin alegorikliği diye bir durum yoktur. Ancak insan bilinci anlatı serüveninde yaşadığı her tecrübeye kendisini fark ediyorsa, o metin alegorikleşmeye başlar. Bu nedenle bir metni alegorik olarak nitelendirmek, o metnin varabileceği sınırları keşfetmek anlamına gelmez. Metnin salt formu ve muhtevası, okurla sidretü'l-müntehaya kadar yürüyebilir; ancak alegoride daima daha ilerisi vardır. Bu nedenle bir anlatının alegorik olmadığını söylemek de bir alegoridir. Çünkü bunu söylemek hâlâ söylenecek başka sözlerin ve yürünecek başka yolların olduğu anlamına gelir. Bu nedenle miraç (yükselme), aslında her okurun bir mürid veya rehberle değil, yalnız başına tecrübe edebileceği bir hadise olmaya başlar. Çünkü her yorum, gelenek ve kavramsal birikim, tecrübeler bir yere kadar okura eşlik edebilir, daha sonra artık okur, bütün yorum, gelenek ve kavramsal birikim; tecrübelerini bir refleksiyon durumunda kendi diliyle yeniden konuşmak ve metnin öteki dilini kendi diliyle anlamak zorunda kalır. Bundan sonra hayale, rüyaya, endişeye, sıkıntıya, korkuya, huzura, bütün duygu ve reflekslere kısacası artık keşfetmeye açık olunması; diğer deyişle kişinin kendi sesini duyabilmesi için her tür sese kulak vermesi gerekir. Temsili olan, aynı anda temsili ve kavramsal bir dille anlaşılmasına, soruşturulmaya başlandığında kişinin

göndermeler yapmasıyla açığa vurur. Fakat gelenek, şair tarafından 'başvurulan' bir yer olarak, şairin veya okurun tarihsel dünyasından bağımsız ve geride bir yerde durması nedeniyle aslında anlatıcılık vasfını yitirmiş, deyiş yerindeyse yerine başkasının konuştuğu bir şeydir (Açıl, 2016: 38-52).

29 Hüsn ü Aşk'ın Mi'râciyye kısmı her ne kadar metnin hemen ilk başlarında yer alsada, eserin "Der zikr-i pişvâ-yı hod" kısmından öğrenildiğine göre en son ve zor yazılan parçasıdır. (Şeyh Galib 2011: 11). Galib, Mi'rac bahsi haricinde Hüsn ü Aşk'ı tamamlamış, ama bu bahis yazılmadığında Hüsn ü Aşk'ın taçtan mahrum ve eksik kalacağını düşünmektedir. Bununla beraber söz söylemeye mecâli kalmamış ve nutku tutulmuştur. Böylesi bir kriz sürecinde babası Reşid Efendi'nin 'söyle' deyip söz söylemekte gayret veren teşvikiyle eserini tamamlar. Eserin tamamı altı ay gibi mesnevi türü için çok kısa denebilecek bir sürede yazılmış olsa da, Mi'râciyye ancak sözün müntehasına varıldığında, yeni bir anlama düzeyine yaklaşıldığında kendisini gösterir. Bu bakımdan da alegori ve sembol sorununun anlaşılabilmesi noktasında mesnevinin en önemli kısmıdır, tâcidir.

yanında eski anlamlarını korumakta zorluk çeken birtakım kavramlar kalabilir. Böyle bir anda Hüsn ü Aşk, bir alegori olarak artık salt tasavvufa işaret etmez. Burada artık aynı zamanda okurun kendi biricik hayat ve okuma yolculuğuna işaret edilmektedir. Bu da hiçbir zaman tam ve belirli tekil bir anlamın doğmasının asla mümkün olmayacağını, kavramların yeniden oluşum içerisine girdiğini söylemektir.

Gel âdet-i şâirâna git sen

Sûfiyye sözün ferâgat et sen³⁰

(Şeyh Galib 2011: 6)

Hüsn ü Aşk'ta anlatıcı, *şair sözü* ve *sûfi sözü* diye iki ayrı söylem alanı olduğunu belirtir ve şair sözüyle metnini yazmayı (anlatmayı) tercih eder.³¹ “Gel sen şairane yürü, sufilikten geç” sözüyle *Hüsn ü Aşk*, kendisi için kurgulanagelen referansiyel ilişki biçimini bizatihi kendisi bozar. Bu yaklaşım, henüz yorum geleneği tarafından inşa edilmemiş alegorik bir yapıdan feragat anlamına gelir. Henüz ortada kendisi için tasarlanan yorumsal bir yapılanış yokken bile olası sınırlandırıcı yorumlara direnç göstermeye başlamak büyük edebî eserlerin temel karakteristiklerindedir.

Edebî metinler çünkü kendisi hakkında yapılan bütün yorumları ve dahası olası ve potansiyel bütün yorumları da aşar. Hüsn ü Aşk da şairane bir yoldan gitmeyi, sûfi yorum geleneğine bir itiraz olarak tercih etmesiyle potansiyel bir yorum alanını fark edip onu aşmayı arzulamıştır. Mesnevinin bu yorumsal yönünü ortaya koyma eserin mevcut yorumlarından ayrışacaktır elbette. Böylesi bir okuma, mesneviyi bağlamsalci alegori kıskacından kurtararak farklı yorumlama perspektifleriyle karşılaşılabilmek imkânına kavuşturacaktır. Şeyh Galib'in Mevleviliği, bu anlamda mesneviyi Mevlevi bir şairin kaleme alması;

³⁰ Bu beyit burada farklı bir bağlamda ele alınmış olsa da biyografik olarak Şeyh Galib'in bizatihi kendi iç çatışmasıyla ilgili olarak da okunabilir. Bilhassa mutasavvıf şairler üzerine yapılan analizlerde şairlik ve sufilik arasında hangisinin belirleyici olduğu ve bu gerilimin şairin üslubunda nasıl tezahür ettiği önemli bir soru olarak dikkat çeker. Şeyh Galib bağlamında bu konuyu ele alan iki çalışma için bkz.: (Arı 2008: 64; Arı 2018: 1-16)

³¹ Şair sözü tam da alegoriye alan açar. “En iyi şiir en çok yalan olandır” sözünden hareketle, belki de şairin sûfi yolunu tutması sadece tasavvufun ıstılahı olacak ve literal kalacaktı ama şair yolunu tutarak şiirine “yalan”ı dâhil etti diye de düşünülebilir.

dönemin siyasi, ahlaki ve kültürel atmosferinin Mevleviliğe eğilimi gibi birçok yorumun gerekçesi açığa alınarak metnin referanslar sisteminin bir aracı konumu olmaktan dolayı mecazi anlam boyutunu tecrübe etme sürecine açılmasına zemin hazırlamış olur. Bu da Türk edebî düşüncesinde okurun doğuşunu işaretleyen önemli bir girişimdir. Okur Hüsn ü Aşk'ın karşısına bu yönüyle ilk kez çıkma çabasıdadır. Okura alegorik, metinler-arası, yapısal, ahlaki vb. her tür yorum, anlamla (metinle) yüzleşme safhasına kadar eşlik etmeyi sürdürür, ancak okur bir noktadan sonra (sidretü'l-münteha), yoluna tek başına yürümek durumundadır.

*Ol seyrde mâverâ göründü
Ta Sidre-i müntehâ göründü*

(Şeyh Galib 2011: 9)

Tanpınar'ın da işaret ettiği üzere Süleyman Nazif'in, *Hüsn ü Aşk* için bir şey anlamadığını söylemesi dikkate değerdir (Tanpınar 1998: 310). *Hüsn ü Aşk*'ı anlamının özel bir topluma ve özel bir hikmete vâkıf olmakla mümkün olduğu, ilahi bir sırrı dile getirdiği için ondan ders alacakların en kutsal sırda mazhar olmaya lâıyk, vukuf sahipleri olmaları beklenir. Oysa sır, harici bir görüş noktasından anlaşılacak bir şey olmaktan çok, mensup olunan bir şeydir. Okur bir defa sırda dahil olunca artık o da gizleme mesuliyetine sahip olur. Ve bu sırrı artık kendisini de bir başka sırlı ifade ile dile getirmek mecburiyetindedir. Alegori bu bakımdan çözülebilen bir şey değil, yeni bir muğlaklık veya soruyu beraberinde getiren şeydir. Alegorinin modern analizlerinde göz ardı edilen husus budur.

Modern edebiyat çalışmaları, okuru genellikle metinden mutlak şekilde ayırtırmayı, metinle okurun arasına belirgin bir sınır koymayı sürdürdüğünden okurun metne, metnin söylediğine katılımı ihmal edilir. Böyle bakıldığında alegorik metnin aradığı veya vurguladığı *erbâb*, metnin seslendiği, yöneldiği veya muhatap aldığı kişidir. Burada okur ile metin biri diğeri tarafından izole edilmiş bir varlık olmaktan ziyade, karşılıklı olarak birbirlerinin varlıklarını dikkate alan karmaşık bir benimseyiş halindedir. Modern edebiyat çalışmaları, bu eksik bıraktığı hususu giderebilmek adına doğrudan alegori kavramına değilse bile,

itibarsızlaştırdıkları alegorik metinlere yeniden dönmek durumundadır.³² Böyle olduğunda kavram-bağımlı bir erbâb'ın okuma otoritesi sona erip özgür bir yorum ve anlama süreci (tecrübe) imkânı oluşabilir.

Cibrilde acz olup hüveydâ

Elfâzı bıraktı anda ma'nâ

(Şeyh Galib 2011: 9)

Hüsn ü Aşk bağlamında lafız ve mana birlikteliğinin parçalanması veya bir epistemolojik kriz şeklinde neticelenen bir okuma tecrübesi yukarıda işaret edilen durumla ilgilidir. Alegori, öteden beri ikisi de hakiki; ama biri diğerinden daha hakiki olan iki farklı dil düzeyinde veya iki farklı söylem düzeninde kendini gösteren bir anlamın bu farklı iki söylem düzeninin irtibatlandırılması veya bu iki söylem düzeninin kendi aralarında uyumlu oldukları varsayımına sahiptir. Asıl hakiki olan dil düzeyi metinden önce mevcuttur. İkinci ve daha az hakiki olan dil düzeyi ise metinle beraber açığa çıkar ve işlevi, ne daha az ne daha çok, hakiki olan dil düzeyine işaret etmekle sınırlıdır. Asıl metin, kişinin karşısında duran metnin daima önündedir. Çünkü “feyz-i suhane nihâyet olmaz” (Şeyh Galib 2011: 54) ise bu durum, metnin karşısındaki okur için de geçerlidir.

Sonuç

Sonuç olarak *Hüsn ü Aşk*'ta alegori, zaten söylenebilir bir sözün başka bir söylem düzeyinde yeniden söylenmesi değildir, edebilikle çelişmeyecek şekilde okurun okuma tecrübesini tek başına yaşayabildiği ve söylemsel farklılığın metinden önce değil, ancak bu tecrübe sürecinde açığa çıktığı gerçeğinin bir alegorisidir. Okur, okuma sürecinde hangi bağlam veya kavramsal birikimden yardım alırsa alsın metinle tek başına yüzleşmek durumundadır. Okurun bizzat kendisini keşfi, artık eskisi gibi düşünemeyeceği gerçeğini ona söyleten metinle yüzleşme sürecinde ortaya çıkar. Diğer deyişle aslında okur, daima metne bağımlı şekilde kendi varlığını keşfeder. Öte taraftan metin de ancak okurla ilişkisi

³² Yine de eser sakiye seslendiği bir yerde “Aşk’a ait sözler söylüyorsan, kimi arayıp soruyorsun/ Söz erbâbı çoktur ama bu neşeye sahip benden başka kimse yok” (Şeyh Galib 2011: 264) diyerek söz erbâbı olmanın da aşka ait hakikatleri anlamaya yetmeyebileceğini, asıl olanın sözü duymaya açık olmak olduğunu dile getirir.

bağlamında metin olma özelliğini açığa çıkarır. Bu bağımlılık da tıpkı mesnevinin sonunda Hüsn'ün Aşk, Aşk'ınsa Hüsn olduğunu fark etmesi gibi giderek diyalojik bir kaynaşmaya dönüşür. Dolayısıyla *Hüsn ü Aşk'ta alegori*, tam da metnin söylediği ile kastettiği arasında özgür bir farklılaşma mekânı üretmesi nedeniyle, okurun edebî metinle beraber *başka türlü konuşmaya* başlaması hadisesidir.

Kaynakça

- AÇIL, Berat (2016), "Osmanlı Mesnevîlerinde Anlatıcı Olarak Gelenek: "Hüsn ü Aşk" Örneği", *Eser-i Aşk: Şeyh Galib Hakkında Makaleler ve Bibliyografya*, (Haz. Hanife Koncu, Müjgân Çakır ve Leyla Alptekin Sarioğlu), İstanbul: Dergâh Yayınları, 38-52.
- AKTAŞ, Şerif (1995), "Bir Anlayışın Romanı: Hüsn ü Aşk", *Şeyh Galib Kitabı*, (Haz. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 123-230.
- ARI, Ahmet (2008), *Galib Dede'nin Aşk Ateşi: Şeyh Galib Divanında Aşk*, İstanbul: Profil Yayınları.
- ARI, Ahmet (2018), "Klasik Türk Şiirinde Şiir-Şair Değerlendirmesine Bir Bakış veya Şeyh Galib ve Sâlik-i Tavr-ı Nedîm Olmak", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 21, 1-16.
- ARISTOTELES (2007), *Poetika*, (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- BABACAN, İsrail (2016), "Hüsn ü Aşk'ta Sebk-i Hindî Tesiri", *Eser-i Aşk: Şeyh Galib Hakkında Makaleler ve Bibliyografya*, (Haz. Hanife Koncu, Müjgân Çakır ve Leyla Alptekin Sarioğlu), İstanbul: Dergâh Yayınları, 115-142.
- BAYRAM, Yavuz (2016), "Bildungsroman Örneği Olarak Hüsn ü Aşk", *Eser-i Aşk: Şeyh Galib Hakkında Makaleler ve Bibliyografya*, (Haz. Hanife Koncu, Müjgân Çakır ve Leyla Alptekin Sarioğlu), İstanbul: Dergâh Yayınları, 340-362.
- BİLGEGİL, M. Kaya (1992), "Hüsn ü Aşk'a Dair", Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk*, (Haz. Orhan Okay ve Hüseyin Ayan), İstanbul: Dergâh Yayınları, VII-XLVII.
- BURCKHARDT, Titus (1994), "Ayna Simgeçiliği", *Aklın Aynası: Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, (Çev. Volkan Ersoy), İstanbul: İnsan Yayınları, 127-133.

- COŞKUN, Menderes (2006), "Klâsik Türk Şiirinde Mürekkep İstiare, Temsilî İstiare ve Alegori", *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi* 38, 51-70.
- ÇELEBİ, Asaf Halet (1998), "Hüsn-ü-Aşk", *Bütün Yazıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 127-129.
- D'ISTRİA, Dora (1982), "İstiareli Destanlar", *Osmanlılarda Şiir*, (Çev. Semay Taneri), İstanbul: Havass Yayınları, 40-46.
- DAY, Gail (1999), "Allegory: Between Deconstruction and Dialectics", *Oxford Art Journal* 22/1, 105-118.
- DE MAN, Paul (2008), "Zamansallık Retoriği", *Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*, (Çev. Ferit Burak Aydar ve Cem Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları, 216-259.
- DE SAUSSURE, Ferdinand (1998), *Genel Dilbilim Dersleri*, (Çev. Berke Vardar), İstanbul: Multilingual.
- DELEUZE, Gilles ve Guattari, Félix (2000), *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, (Çev. Özgür Uçkan ve Işık Ergüden), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ECO, Umberto (2012), "Simge ve Alegori", *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, (Çev. Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları, 95-135.
- EFLATUN (1989), *Philebos*, (Çev. Sabri Esat Siyavuşgil), Ankara: MEB Yayınları.
- ELIADE, Mircea (2003), *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Gotama Budha'dan Hıristiyanlığın Doğuşuna II*, (Çev. Ali Berktaş), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ERGÜN, Sadettin Nüzhet (1932), *Şeyh Galip*, İstanbul: İstanbul Kanaat Kütüphanesi.
- ESRAR DEDE (2000), *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye*, (Haz. İlhan Genç), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- FICHTNER, Paula Sutter (2008), *Terror and Toleration: The Habsburg Empire Confronts Islam, 1526-1850*, London: Reaktion Books.
- FLETCHER, Angus (1973), "Allegory in Literary History", *Dictionary of the History of Ideas*, (Ed. Philip P. Weiner), New York: Charles Scribner's Sons, I/42-48.
- FOUCAULT, Michel (2011), "Nietzsche, Freud, Marx", *Felsefe Sahnesi*, (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 46-63.

- FRYE, Northrop (2015), *Eleştirinin Anatomisi: Dört Deneme*, (Çev. Hande Koçak), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GADAMER, Hans-Georg (2008), *Hakikat ve Yöntem I*, (Çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- GEMUHLUOĞLU, Zeynep (2019), "Temsil-Taklit İlişkisi Açısından Tasvirin Teorik Zemini -İbnü'l-Arabî'nin Eserleri Esasında-". *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 13, 285-312.
- GENÇ, İlhan, "Hüsn ü Aşk Kahramanı Aşk'ın Manevî Yolculuğunun Retorik Boyutu", <http://web.deu.edu.tr/ilyas/genc/dosyalar/husnuask.pdf>, Erişim tarihi: 6 Temmuz 2020.
- GİBB, E. J. Wilkinson (1999), "Şeyh Gâlib", *Osmanlı Şiir Tarihi III-V*, (Çev. Ali Çavuşoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları, 387-398.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki (2006), "Önsöz", Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, XL-LII.
- GÜRBİLEK, Nurdan (2012), "Sunuş: Walter Benjamin 1892-1940", Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk içinde*, (Haz. Nurdan Gürbilek), İstanbul: Metis Yayınları, 7-38.
- HALPORN, James W. (1993), "Allegory", *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, (Ed. Alex Preminger and T. V. F. Brogans), Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 31-35.
- HOLBROOK, Victoria R. (2017), "Hüsn ü Aşk'ın Arkeolojisi - I", *ASOBİD, Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 1/1, 41-50.
- HOLBROOK, Victoria (1999), "Alegorinin Ölümü Hüsn ü Aşk'ın Özgünlüğü", *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, (Haz. Mehmet Kalpaklı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 403-412.
- HOLBROOK, Victoria (2005), "Metinlerarasılık ve Biçim Kalesi", *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, (Çev. Engin Kılıç ve Erol Köroğlu), İstanbul: İletişim Yayınları, 63-94.
- HORATIUS (2016), *Ars Poetica*, (Çev. C. Cengiz Çevik), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- JUSDANİS, Gregory (2012), *Kurgu Hedef Tahtasında: Edebiyatın Savunusu*, (Çev. Çiçek Öztekin), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- KANT, Immanuel (2011), *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, (Çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi.
- KOÇ, Turan (2018), *İslam Estetiği*, İstanbul: İSAM Yayınları.

- KUT, Günay (2016), “Şeyh Gâlib ve Ötekiler”, *Eser-i Aşk: Şeyh Galib Hakkında Makaleler ve Bibliyografya*, (Haz. Hanife Koncu, Müjgân Çakır ve Leyla Alptekin Sarıoğlu), İstanbul: Dergâh Yayınları, 104-114.
- MAÏLLOUX, Steven (2010), “Hermeneutics, Deconstruction, Allegory”, *The Cambridge Companion to Allegory. Cambridge Companions to Literature*, (Ed. Rita Copeland and Peter T. Struck), Cambridge; New York: Cambridge University Press, 54-265.
- MAZIOĞLU, Hasibe (1985), “Divan Edebiyatında Hikâye”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Ankara: TTKB, 19-36.
- MEVLÂNÂ Celâleddin (2009), *Rubâiler*, (Çev. Abdülbâki Gölpınarlı), İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- MEYER, Michel (2009), *Retorik*, (Çev. İsmail Yerguz), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- MORAN, Berna (1994), “Üstkurmaca Olarak Kara Kitap”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya*, İstanbul: İletişim Yayınları, 93-104.
- NASR, Seyyid Hüseyin (1999), “İslam ve Müzik”, *İslâm Sanatı ve Maneviyatı*, (Çev. Ahmet Demirhan), İstanbul: İnsan Yayınları, 193-206.
- ORTAYLI, İlber (1997), “Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 491-494.
- PAMUK, Orhan (1999), “Roman ve Alegori”, *Öteki Renkler: Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*, İstanbul: İletişim Yayınları, 117-118.
- PETERS, Francis E. (2004), *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, (Çev. ve haz. Hakkı Hünler), İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- PLATON (2010), *Devlet*, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- PLATON (1943, *Phaidros*, (Çev. Hamdi Akverdi), İstanbul: Maarif Matbaası.
- RECÂİZÂDE MAHMUD EKREM (2014), *Tâkdir-i Elhân, Kudemâdan Birkaç Şâir, Pejmürde, Takrizat*, (Haz. Hakan Sazyek vd.), Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 81-83.
- RICOEUR, Paul (2007), *Yorum Teorisi: Söylem ve Artı Anlam*, (Çev. Gökhan Yavuz Demir), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- SCHLEGEL, Friedrich (1968), “Dialogue On Poetry (1799-1800)”, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, (Trans. Ernst Behler and Roman

- Struc), University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 51-117.
- ŞEYH GALİB (2011), *Hüsn ü Aşk*, (Çev. ve haz. Abdülbaki Gölpınarlı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- STRAUS, Leo (2016), "İstibdat ve Yazma Sanatı", *Siyasî Hermenötik: Siyaset Felsefesinin Temel Sorunları*, (Çev. ve haz. Burhanettin Tatar", İstanbul: Vadi Yayınları, 173-194.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1998), "Fuzulî'ye Dair", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), İstanbul: Dergâh Yayınları, 150-160.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1998), "Yahya Kemal Hakkında", *Edebiyat Üzerine Makeleler*, (Haz. Zeynep Kerman), İstanbul: Dergâh Yayınları, 309-316.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2007), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, (Haz. Abdullah Uçman), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TATAR, Burhanettin (2013), "Hilmi Yavuz'da Retorik Mekân Olarak Medeniyet Sorunu", *Granada Edebiyat Dergisi* 4, 64-67.
- TATE, Alan (1995), "Ezra Pound", *Ezra Pound, Seçilmiş Kantolar*, (Çev. Akşit Göktürk, haz. İlhan Berk), İstanbul: Adam Yayınları, 9-15.
- TÜRİNAY, Necmettin (1995), "Klasik Hikâyenin Son Merhalesi: Hüsn ü Aşk", *Şeyh Galib Kitabı*, (Haz. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul: İBB-KIDBY, 87-130.
- VON HAMMER, Ritter Joseph (1835), "Literature of the Nineteenth Century: Review of the Ottoman Literature of the Nineteenth Century", *The Athenæum: Journal of English and Foreign Literature, Science and the Fine Arts* 420, London, 851-856, 907-912.
- ZAVETTERO, Irene (2014), "Alegori ve Doğa", *Ortaçağ: Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar*, Editör: Umberto Eco, (Çev. Leyla Tonguç Basmacı), İstanbul: Alfa Yayınları, 627-631.