

**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**



**YARATICI YAZARLIĞIN TEMELİ OLARAK YARATICI
OKURLUK**

Doktora Tezi

YUNUS TİKER

Danışman

Doç. Dr. Bekir Şakir KONYALI

SAMSUN
2024

TEZ KABUL VE ONAYI

Yunus Tiker tarafından, **Doç. Dr. Bekir Şakir KONYALI** danışmanlığında hazırlanan “**YARATICI YAZARLIĞIN TEMELİ OLARAK YARATICI OKURLUK**” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 9.9.2024 tarihinde yapılan sınav sonucunda oy çokluğu ile başarılı bulunarak Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı Üniversitesi Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	Sonuç
Başkan	Prof. Dr. Burhanettin TATAR Ondokuz Mayıs Üniversitesi Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı	☐ Kabul ☒ Ret
Üye	Prof. Dr. Şaban Sağlık Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret
Üye	Doç. Dr. İlknur TATAR KIRILMIŞ Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı	☐ Kabul ☒ Ret
Üye	Doç. Dr. Üyesi Bekir Şakir KONYALI Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Fikret USLUCAN Giresun Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

Prof. Dr. Faik Ahmet SESLİ
Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım Doktora tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

Etik Kurul Gerekli mi?

Evet ☐ (Gerekli ise ekler kısmına ekleyiniz)

Hayır ☒

03/09/2024
Yunus TİKER

TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI

Tez Başlığı : YARATICI YAZARLIĞIN TEMELİ OLARAK YARATICI OKURLUK

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 02/01/2024 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 22

Tek kaynak oranı : % 5 çıkmıştır.

03/01/2024
Doç. Dr. Bekir Şakir KONYALI

ÖZET

YARATICI YAZARLIĞIN TEMELİ OLARAK YARATICI OKURLUK

Yunus TİKER

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Doktora, Eylül/2024

Danışman: Doç. Dr. Bekir Şakir KONYALI

Yaratıcı okumanın, yaratıcı yazma sürecinde oynadığı rolü ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma; edebiyat felsefesi, hermenötik ve okur merkezli edebiyat teorileri gibi disiplinler arası yaklaşımları temel alarak okurun metinle olan etkileşimini ve bu etkileşimin yaratıcı yazarlık becerilerini nasıl şekillendirdiğini ele almaktadır. Bu bağlamda okur, okuma, yazar ve yazma kavramlarının tarihsel gelişiminden ziyade kuramsal gelişimine odaklanılan araştırmada, öncelikle okumanın ontolojik boyutu ile ontolojik bir çaba olarak yazma eylemi genel hatlarıyla ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ardından okurun metne yönelik tutumları tartışmaya açılarak pasif okurluktan yaratıcı okurluğa geçiş sürecinde kuramsal çerçevesi ile ortaya konulan; metnin karşısında durmak: pasif okuma, metni eylem olarak görmek: aktif okuma, metnin sınırlarını aşmak / sorgulamak: eleştirel / reflektif okuma, metni görünür kılmak: göstergebilimsel ve fenomenolojik okuma ve metni yeniden üretmek: yaratıcı okuma kavramları eşliğinde okurun metne yönelik tutumları ve metin ile okur arasında kurulan bağın, felsefi ve teorik boyutlarına dikkat çekilmiştir. Bununla birlikte sözlü gelenek ve yazılı kültür bağlamında anlatının güncelleştirilmesi, farklı alanlar arasında metnin transferi, yapıbozum, eş-yazarlık ve okumanın kurgusal karakteri, diğer bir deyişle yeniden kurma bağlamında yaratıcı okumanın formları üzerinde durulmuştur. Böylece yaratıcı okumanın da kuramsal tasnifi oluşturulmaya çalışılmış ve yaratıcı okumanın, yaratıcı yazma sürecinde sadece bir araç olmakla kalmayıp aynı zamanda temel itici bir güç olduğu savunulmuştur. Bu minvalde okumanın, yalnızca metni anlamlandırma değil, aynı zamanda yeni anlamlar üretme ve üretilen yeni anlamlar eşliğinde yeni eserler ortaya koyma süreci olduğu ifade edilmiştir. Son olarak metinlerle etkileşim kurma ve anlam yaratma sürecinde kazanılan becerilerin, yazarların kendi metinlerini oluşturmalarında nasıl bir rol oynadığı ve bu bağlamda yaratıcı yazarlığın gerek teorik gerek pratik alanda yaratıcı okuma ile nasıl mümkün kılınabileceği dile getirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Yaratıcı okurluk, Yaratıcı yazarlık, Edebî hermenötik, Okur-tepki teorisi

ABSTRACT

THE CREATIVE READER AS THE FOUNDATION OF CREATIVE WRITING

Yunus TİKER

Ondokuz Mayıs University

Institute of Graduate Studies

Department of Turkish Language and Literature

Ph.D., September/2024

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Bekir Şakir KONYALI

This dissertation aims to reveal the role of creative reading in the creative writing process, is based on interdisciplinary approaches such as the philosophy of literature, hermeneutics, and reader-response theories. It examines the interaction between the reader and the text, and how this interaction shapes the writing skills, and in this context, rather than focusing on the historical development of the concept of the reader, reading, writer, and writing, the research concentrates on its theoretical development. Initially, the attitudes of the reader towards the text are discussed. In the transition from passive readership to creative readership, the theoretical framework of the reader's attitudes towards the text and the bond established between the text and the reader are highlighted, emphasizing their philosophical and theoretical dimensions. Moreover, the study explores the forms of creative reading in the context of the relevance of the narrative within oral tradition and written culture, the transfer of text between different fields, deconstruction, co-authorship, and re-constructing the text. Thus, creative reading is argued not only to be a tool in the creative writing process but also a fundamental driving force. In this context, reading is described not only as the process of understanding the text but also as the process of generating new meanings and creating new works in tandem with these newly produced meanings. Finally, the study addresses how the skills acquired in the process of interacting with texts and creating meaning play a role in writers creating their own texts, and how creative writing can be made possible both theoretically and practically through creative reading.

Keywords: Creative readership, Creative writing, Literary hermeneutics, Reader-response theory

ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR

Yaratıcı yazarlık ve yaratıcı okurluk arasındaki ilişki, edebiyatın dinamik süreçlerini anlamak ve bu süreçleri anlamlandırmak için önemli bir tartışma alanı sunmaktadır. Bu ilişkinin temelleri, yalnızca yazarlığın teknik ve yaratıcı becerilerle sınırlı olmadığını, aynı zamanda okurun metinle kurduğu etkileşimin de yazının yaratım sürecine katkı sağladığını öne sürer. Yaratıcı yazarlık, yalnızca belirli bir konu veya formda yazı üretmekle değil, aynı zamanda varoluşsal, kültürel ve toplumsal bağlamlarla iç içe geçmiş anlamları ifade edebilme gücüyle de ilişkilidir. Bu bağlamda yaratıcı okurluk, okurun bir metni anlamaktan öte, metinle aktif bir diyalog kurarak metni yeni anlamlar üretmek için yeniden şekillendirme sürecidir.

Yaratıcı okurluk, bir okurun metne kattığı her bir anlam, his ve tecrübe ile derinleşen bir deneyimdir. Bu süreçte okur, metni bir yaratım alanı olarak görür, ona kendi düşünsel ve duygusal perspektiflerini ekler. Yaratıcı okuma, bireyin metni kişisel bir yaratım sürecine dönüştürmesine olanak tanır ve metni yalnızca “alıcı” olarak değil, onun bir “yaratıcı ortak” olarak rol almasına imkân verir. Bu okuma türü, metnin katmanlarına inerek okurun daha önce gözden kaçırabileceği derin anlamları ve izlenimleri de gün yüzüne çıkarır.

Yaratıcı yazarlık ise bu sürecin başka bir aşamasıdır. Yazar, tıpkı yaratıcı bir okur gibi, dünyayı ve insan deneyimini anlamak için dilin olanaklarını zorlar. Fakat yazarlık, bir adım daha ileriye giderek, dilin bu anlam üretme gücünü bireysel bir yaratım olarak sunma amacını taşır. Yaratıcı yazarlık, okurun yaratıcı katılımını bir tür yazılı eylem olarak kabul eder; burada metin yalnızca yazarın düşüncelerinin ve duygularının yansıması olmakla kalmaz, aynı zamanda okurun yaratıcı katkısı sayesinde şekillenen bir düşünsel alan hâline gelir.

Bu iki süreç arasındaki etkileşim, yazının doğasında gizlidir. Yaratıcı yazarlık, yaratıcı okurlukla beslenir ve her iki alan da birbirini güçlendirir. Okurlar, metinlere kendi dünyalarından, geçmişlerinden, deneyimlerinden farklı katmanlar ekleyerek metni yeniden şekillendirir ve bu yeniden şekillendirme, yazarın yaratma sürecine benzer bir şekilde, yaratıcı yazarlığın temel taşlarını oluşturur. Bu bağlamda, yaratıcı yazarlık ve yaratıcı okurluk, birbirini tamamlayan ve birbirinden beslenen iki yaratıcı eylemdir.

Bu bağlamda, "Yaratıcı Yazarlığın Temeli Olarak Yaratıcı Okurluk" konusu, yaratıcı yazarlık ve okurluk arasındaki karşılıklı etkileşimi, dilin ve metnin yaratıcı potansiyelini ortaya koyma sürecini incelemeyi hedeflemektedir. Okurun, yazının yaratım sürecine olan katkısı, yazarlığın evriminde ve dilin anlam üretme gücünün açığa çıkmasında merkezi bir rol oynamaktadır. Bu nedenle, yaratıcı yazarlığın temelleri yalnızca teknik becerilerle değil, aynı zamanda okurun yaratıcı katılımıyla şekillenir.

Lisans öğrenciliğim yıllarına uzanan bir dönemde, Samsun'un en mütevazı mekânlarından biri olduğu hâlde edebiyat, sanat, felsefe, mimari ve bilimum bilim-sanat konularının merkezi olan, müdavimlerinin büyük bir kısmı güzide okurlardan oluşmasına rağmen açıldıktan uzun yıllar sonra tesadüfi bir okumayla adınının Altınova Çay Bahçesi olduğu idrakine varılan, dervişane kişiliği sayesinde mihmanları tarafından ismi mekânıyla müsemma olarak bilinen Hamza Ağabey'in çay ocağındaki bir edebiyat sohbetinde, bölümümüzdeki bir doktora öğrencisi olarak tanıştığım ve o günden itibaren yolumuzun çok defa çeşitli vesilelerle kesiştiği, hem öykü yazarı hem de akademisyen kimliğiyle gıpta ettiğim değerli danışmanım Doç. Dr. Bekir Şakir Konyalı, gerek insani gerek akademik darlığa düştüğüm her an, beni yine ve yeniden ayağa kaldıran örnek danışan tutumuyla teşekkürlerin en büyüğüne mazhardır. Çalışma alanlarından biri ve belki de kendisi için en özeli olan yaratıcı yazarlık konusundaki fikirleriyle benim Rollo May'in cesaret imgesine dönüşmemi sağlayan Doç. Dr. İlknur Tatar Kırılmış'a ve hocalarım tarafından özenle korunup kristal fanus içinde sınıfa getirilerek dağarcık hazineme kazandırdıkları hermenötik kavramının zihnimdeki rol modeli olan ancak engin deneyiminden istifade edebilme şansını yılların araya koyduğu mesafeden dolayı kendisine geç kaldığım uktesini her daim içimde hissettiğim Prof. Dr. Burhanettin Tatar'a, tez izleme komitesinin jüri üyeleri olarak sundukları katkılardan ötürü müteşekkirim. Lisans yıllarımdan itibaren talep ettiklerimi temin, talep etmediklerimi de tedarik eden, beni bana okuyan, bana beni okutan, "nice okumaktır"ı nice okuma yaparak/yaptırarak bir miktar da (azlığı kendi eksikliğimdendir) olsa kavramamı sağlayan değerli hocalarım Prof. Dr. Yavuz Demir, Prof. Dr. Şaban Sağlık, Prof. Dr. Dursun Ali Tökel, Prof. Dr. Şahin Köktürk, Prof. Dr. Alaattin Karaca başta olmak üzere bütün hocalarıma okuduğum ve okuyacağım harfler miktarınca minnettarım. Haklarını, bilinen bilinmeyen hiçbir teşekkür sözcüğü ile ödeyemeyeceğim, benim ilk okurum olan, bana okuyan, beni

okutan ve bugünlere gelmemi sağlayan annem Fatma Tiker ve babam Haydar Tiker'e sonsuz şükran borçluyum. Son ve en içten teŗekk r m  ise, bilimsel her çalışmada olduğu gibi kendilerinden  alınan zaman ve ilgiye rağmen destek, saygı ve sevgilerini her an bana hissettiren, hem benim için hem de kendileri için zaman darlığı çektiğimiz bütün süreç boyunca bana karşı sergiledikleri ısrarlı sabır adına eşim Zeynep Hatice, kızım Beren İpek ve aramıza yeni katılan oğlum Mustafa Baran'a ediyorum.

Yunus T KER



İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAYI	i
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI	ii
TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vii
SİMGELER VE KISALTMALAR	viii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	5
OKUMA VE YAZMANIN ONTOLOJİK TEMELLERİ.....	5
1.1. Okumanın Ontolojisi	5
1.2. Ontolojik Bir Çaba Olarak Yazma	11
İKİNCİ BÖLÜM	17
OKURUN METNE YÖNELİK TUTUMU.....	17
2.1. Metnin Karşısında Durmak: Pasif Okuma	17
2.2. Metni Eylem Olarak Görmek: Aktif Okuma.....	26
2.3. Metnin Sınırlarını Aşmak/Sorgulamak: Eleştirel/Reflektif Okuma	34
2.4. Metni Görünür Kılmak: Göstergibilimsel ve Fenomenolojik Okuma.....	42
2.5. Metni Yeniden Üretmek: Yaratıcı Okuma	50
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	59
YARATICI OKUMANIN FORMLARI	59
3.1. Sözlü Gelenek Bağlamında Anlatının Güncelleştirilmesi.....	59
3.2. Yaratıcı Okuma Bağlamında Metnin Transferi	67
3.3. Yaratıcı Okuma Bağlamında Eş-Yazarlık (Co-Authorship)	74
3.4. Yapıbozum (Deconstruction) ve Yeniden Kurma (Set Up) Bağlamında Yaratıcı Okuma	82
SONUÇ.....	89
KAYNAKLAR	97
ÖZ GEÇMİŞ.....	103

SİMGELER VE KISALTMALAR

bk.	: bakınız
C.	: Cilt
çev.	: çeviren
ed.	: editör
eds.	: editörler
Hız.	: Hazreti
M.Ö.	: milattan önce
No.	: numara
S.	: Sayı
s.	: sayfa
ss.	: sayfadan sayfaya
thk.	: tahkik eden
trans.	: translator
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve diğerleri
Vol.	: volume

GİRİŞ

Yaratıcı yazarlık, genellikle bir yazarın zihninde şekillenen bir dünyanın kağıda dökülmesi olarak tasvir edilir. Bu süreç, sözün ve yazının bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bir yaratım eylemi olarak görülür. Ancak, bu yaratım yalnızca yazarın bireysel çabasının ürünü değildir. Yazma eylemi, okuma eylemiyle iç içe geçmiş ve karşılıklı bir etkileşim içinde gelişen bir süreçtir. Yazar, yazarken okur; okur, okurken yazardır. Yaratıcı yazarlık, bu iki sürecin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bir anlam üretimi ve dünyayı yeniden kurgulama eylemidir. Yazmanın, yalnızca bir üretim süreci olarak değil, aynı zamanda bir anlam inşa etme süreci olarak ele alınması, edebiyatın doğasına dair daha geniş bir anlayış geliştirilmesini sağlar.

Edebiyat teorilerinde, yazarlık ve okurluk arasındaki ilişki sıklıkla birbirinden ayrı, bağımsız süreçler olarak değerlendirilmiştir. Bu anlayış, yazmanın ve okumanın farklı boyutlarını yalnızca bireysel faaliyetler olarak ele almakta ve iki sürecin birbirine olan katkılarını yeterince sorgulamamaktadır. Bununla birlikte, yazının yalnızca yazar tarafından üretilen bir ürün olmadığı, aynı zamanda okurun metni yaratıcı bir biçimde yeniden anlamlandırarak eserin dinamik yapısını dönüştüren bir süreç olduğuna dair bir farkındalık giderek artmaktadır. Yazar, metni yazarken bir okur gibi düşünüp aynı zamanda metni yazdığı sırada okurun nasıl bir etkileşimde bulunacağını, metni nasıl algılayıp anlamlandıracağını da dikkate alır. Bu durum, yazma sürecinin bir okuma süreciyle paralel olarak işlediğini ve her yazma eyleminin aynı zamanda bir okuma eylemi olduğunu ortaya koyar.

Yazarlık ve okurluk arasındaki bu ilişkinin göz ardı edilmesi, yazma süreçlerine dair daha derin bir anlayış geliştirilmesini engellemektedir. Örneğin, yaratıcı yazarlık eğitimi, genellikle yazmaya dair teknik becerilerin kazandırılması üzerine yoğunlaşırken okuma eyleminin bu süreçteki yaratıcı katkısı ihmal edilmektedir. Oysa yazma süreci, yalnızca dilin yapılarını öğrenmekten ibaret değildir. Yazma, anlam üretiminde okurun katkısını da hesaba katarak metnin dinamik yapısını sürekli bir şekilde yeniden şekillendiren yaratıcı bir çabadır. Bu bağlamda okurun yaratıcı okuma süreci, yazarlık için vazgeçilmez bir boyut oluşturur. Yazar, metnini yaratırken yalnızca kendi duygu ve düşüncelerini değil, okurun olası okuma süreçlerini de göz önünde bulundurur. Bu nedenle yazma ve

okuma, birbirinden ayrılmayan, birbirini tamamlayan ve dönüştüren yaratıcı süreçlerdir.

“Okuma edimi, baştan sona, önümüzdeki metni okuma yaşantımızın geçmiş, şimdisi, geleceği arasındaki bir köprüdür.”¹ Her okuma, yazmanın bir biçimidir; çünkü okur, metni kendi zihinsel dünyasında yeniden şekillendirir, yorumlar ve ona anlam katar. Okumak, anlam yaratma eyleminin bir parçasıdır ve bu anlam yaratma süreci, yalnızca metnin yüzeyindeki anlamlarla sınırlı kalmaz. Okurun zihinsel dünyası, metni bir yaratım süreci olarak yeniden kurar ve bu yeniden kurma, yazınsal bir eylemin doğasına katkı sağlar. Bu bağlamda yazarlık ve okurluk arasındaki sınırların net bir şekilde çizilemeyeceği, her iki sürecin birbirini besleyen yaratıcı boyutları olduğuna dair bir farkındalık geliştirilmesi gereklidir. Yazma sürecinin bir okuma süreci olarak anlaşılması, hem yazarlık hem de edebiyat kuramları açısından önemli bir yenilik taşır. Bu çalışma, yaratıcı yazarlığın yalnızca bireysel bir eylem olmadığını, okurun metne olan katkısının bu süreçte belirleyici bir rol oynadığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Yazarın metni üretirken okur perspektifini nasıl içselleştirdiği, okurun ise metni nasıl yaratıcı bir biçimde yeniden inşa ettiği, yazının anlamını ve biçimini nasıl dönüştürdüğü üzerine yapılacak bir inceleme, yazınsal üretimin çok boyutlu yapısını daha derinlemesine anlamamıza olanak tanıyacaktır.

Bu bağlamlarla yola çıktığımızda çalışmamızın problemi, yazma ve okuma arasındaki ilişkiyi gözler önüne sermek ve yaratıcı okurluğun yazarlık sürecindeki rolünü tartışmaktır. Yaratıcı okurluğun, yazarlıkla eşdeğer bir öneme sahip olduğu düşüncesi, bu çalışmanın temel problematik alanını oluşturur.

Çalışmanın amacı, yaratıcı yazarlık sürecini yalnızca yazan kişinin özgün bir dilsel üretimi olarak ele almamak, aynı zamanda yazma eyleminin okuma süreciyle nasıl iç içe geçtiğini tartışmaktır. Yazarlık, bir dilsel yaratım süreci olduğu kadar, okurun yaratıcı katkı sağladığı, metnin anlamını dönüştüren bir süreçtir. Çalışma, yazma ve okuma arasındaki sınırların yeniden değerlendirilmesi gerektiği görüşünü savunmakta ve her iki sürecin karşılıklı etkileşimde bulunarak nasıl birbirini dönüştürdüğünü açıklığa kavuşturmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, yaratıcı okurluk ile yaratıcı yazarlık arasındaki ilişkiyi daha derinlemesine inceleyerek yazma sürecinin okuma ile nasıl şekillendiğini ve okurun metni nasıl yaratıcı bir şekilde yeniden inşa ettiğini ortaya koymak amaçlanmaktadır. Böylece, yazarlık eğitiminde

¹ Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 138.

okurun yaratıcı katkısının nasıl yer alabileceğine dair yeni bir bakış açısı geliştirmek ve yaratıcı okurluğun yazarlık pratiğindeki önemi hakkında farkındalık yaratmak hedeflenmektedir.

Bu çalışmanın önemi, yazma eylemini yalnızca yazara ait bir faaliyet olarak görmektense, okurun katkısını da hesaba katarak her iki sürecin bir bütün olarak nasıl işlediğini incelemesindedir. Edebiyat kuramlarında yazarlık ve okurluk genellikle birbirinden bağımsız, ayrı süreçler olarak ele alınır. Ancak bu çalışma, yazarlık ve okurluk arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayarak, bu iki sürecin birbiriyle olan karşılıklı etkileşimini ve yaratıcı süreçteki rollerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Yazma ve okuma, her ne kadar genellikle farklı faaliyetler olarak kabul edilse de yazma süreci okur perspektifini de içerir. Yazar, metni yaratırken okurun nasıl algılayacağına, anlamlandıracağına ve metni nasıl yeniden kurgulayacağına dair varsayımlarda bulunur. Bu da yazma sürecinin bir okuma süreci olduğunu gösterir. Ayrıca, yaratıcı yazarlık eğitiminde okurun katkısının vurgulanması gerektiği fikrini destekleyerek yazarlık eğitiminin daha kapsamlı ve yaratıcı bir yaklaşımla yeniden şekillendirilmesine katkı sağlamayı hedeflemektedir. Bu çalışma, yazma sürecine okurun yaratıcı katkısının dahil edilmesinin önemini ortaya koyarak, yazma ve okuma süreçlerinin birbirini nasıl dönüştürdüğünü ve anlam ürettiğini derinlemesine tartışacaktır.

Bu araştırma, betimsel analiz yöntemine dayanmaktadır. Betimsel analiz, yazma ve okuma süreçlerinin dinamiklerini anlamak amacıyla kullanılmıştır. Çalışmada, yazma sürecinin okuma eylemiyle olan karşılıklı etkileşimi ve bu iki sürecin birbirini nasıl dönüştürdüğü üzerine kuramsal bir inceleme yapılmaktadır. Yazma ve okuma arasındaki ilişki, kuramsal bir çerçevede ele alınmış ve yazarlık sürecinin bir okuma süreci olarak anlaşılması gerektiği savunulmuştur. Betimsel analiz yöntemi ile bu ilişkilerin daha geniş bir bağlamda açıklığa kavuşturulmasını ve yazma sürecinde okurun yaratıcı katkısının nasıl bir rol oynadığını anlamayı hedeflemiştir. Bu çalışmada herhangi bir metin örneği üzerinden doğrudan bir inceleme yapılmamakla birlikte, yazma ve okuma arasındaki etkileşim üzerine genel bir analiz yapılmıştır. Betimsel analiz yöntemi, yaratıcı yazarlık ve yaratıcı okurluk arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkilerin yazma pratiğine olan etkilerini ortaya koymak için tercih edilmiştir.

Bütün bu veriler ışığında çalışmamızın birinci bölümünde okuma ve yazmanın, insanın varoluşsal yapısıyla iç içe geçmiş iki temel eylem olduğu; bu bağlamda okumanın, varlıkla kurulan doğrudan bir bağa, bir ontolojik arayışa işaret ettiği ifade edilmiştir. Yazmanın ise, okumanın bu varlık arayışına yanıt verme amacıyla somutlaşan, düşünsel bir yaratım süreci olduğu dile getirilmiştir. Böylece yazma ve okumanın birbirini tamamlayan ontolojik süreçler olduğu fikriyle, her ikisinin de insanın kendisini ve çevresini anlama, varlığıyla bağ kurma ve dünyada bir anlam bulma arayışını simgelemesi yönüyle, çalışmaya temel edinmiştir.

Çalışmamızın ikinci bölümünde okurun metinle kurduğu ilişkinin çeşitli yönleri, diğer bir ifadeyle okurun metne yönelik tutumları irdelenmiştir. Burada, metnin karşısında duran pasif okur, metni eylem alanı olarak gören aktif okur, metnin sınırlarını aşan ve metni sorgulayan eleştirel/reflektif okur, metni görünür kılan göstergebilimsel ve fenomenolojik okur, metni yeniden üreten yaratıcı okur kavramları teorik ve felsefi bağlamda ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde, yaratıcı okumanın formları, kavramsal ve kuramsal bağlamlar içinde tartışmaya açılmıştır. Bu bölümde, sözlü gelenekten yazılı kültüre geçiş sürecinde anlatıların nasıl güncellendiği, metinlerin farklı disiplinler ve alanlar arasında nasıl transfer edildiği ve eş-yazarlık ile yapıbozum kavramlarının yaratıcı okuma bağlamında nasıl ele alındığı incelenmiştir. Ayrıca, okumanın kendi içinde barındırdığı kurgusal karakter ve bu karakterin metinleri yeniden kurma (set up) sürecinde nasıl bir rol oynadığı üzerinde durulmuştur.

Sonuç bölümünde ise yaratıcı yazmanın, hem geçmişin hem de geleceğin metinleriyle etkileşim içinde bulunarak ve yaratıcı okumanın açmış olduğu “geçit yolları” sayesinde ufukların kaynaşmasını sağlayarak yeni bir yaratım ya da yeniden bir yaratım süreci olduğu sonucuna varılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

OKUMA VE YAZMANIN ONTOLOJİK TEMELLERİ

1.1. Okumanın Ontolojisi²

İlk varoluşundan itibaren gereksinim duyduğu her şey için üretmek durumunda olan insanoğlu, tarihsel sürecinin başlangıcıyla birlikte bu ihtiyaçlarını karşılamak ve yaşam kalitesini arttırmak için kendisini ve çevresini anlamaya çalışmış ya da anlamlandırmaya muhatap kılınmıştır. Doğası gereği yetinmeyi kabul etmeyen insan, ürettiği/yarattığı³ her şeyi sürekli geliştirerek, üzerine koyarak, kimi zaman da değiştirerek günümüze kadar yaşamı anlamlı kılmaya çalışmıştır ve bundan sonra da varoluş sürecini anlamlandırma çabasını devam ettirecektir. Bununla birlikte sosyal bir varlık olan ve sosyalleşme ihtiyacını dilin kılavuzluğunda sağlayan insanoğlu, var olduğundan beri kendini, yaşadıklarını, eğilimlerini, düşüncelerini, hayallerini, tecrübelerini veya başkalarıyla ilgili vb. olay ya da durumları, bu ihtiyacın bir gereği olarak anlama ve anlatma arzusu içerisinde olmuştur. Alıcı konumunda olan bir insanın, verici tarafından kendisine iletilen mesajı algılaması/kavraması “anlama”; verici konumunda olduğunda ise alıcıya ilettiği mesajın algılanması/kavranması ise “anlatma” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki kavram edebî eser⁴ açısından ele alındığında anlama, dinleme/okuma sürecine; anlatma ise söyleme/yazma sürecine işaret etmektedir.

Yaratıcı okuma bağlamında yaratıcı yazma sorununu ele alan bu çalışma, yazar, eser ve okur üçgeni arasındaki yaratıcılık ilişkisine dayanmaktadır. İster edebî eser açısından isterse edebî eserden bağımsız yalnızca anlama ve anlatma ihtiyacının karşılığı olarak düşünüldüğünde akla ilk gelen, acaba insan önce anlamış mıdır yoksa anlatmış mıdır sorusudur. Yani başlangıçta dinleyici/okur rolünü mü, yoksa söyleyici/yazar rolünü mü üstlenmiştir? Peki ilk okur ya da ilk yazar kimdir ve nasıl

² Bu alt başlığa ilham olan ve “oluş”un kılavuzluğunda anlama ve anlatmayı ele alan makale için bk.: M. Fatih Andı, “Okumanın Unutulan Ontolojisi”, *Üsküdar Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi*, S. 7, 2018-2, ss. 22-25.

³ Yaratmak sözcüğünün Latince kökeninde “hayata geçirmek”, “ortaya çıkarmak”, “üretmek”, “büyümek” gibi anlamları da içerdiğine dair bk.: “Create”, *Online Etymology Dictionary*, <https://www.etymonline.com/search?q=create> (Erişim: 29.05.2023). Ayrıca yine aynı şekilde Türkçe’deki yaratmak sözcüğünün kökeniyle ilgili etimologların görüşlerine dair bk.: Galip Güner, “Yarat- “Yaratmak, Halk Etmek” Fiilinin Etimolojisi”, *Turkish Studies*, Vol. 7/3, Summer 2012, ss. 1415-1423.

⁴ Edebî eser, hem sözlü hem de yazılı olan edebî ürünleri kapsamaktadır. Edebî eserin söylenerek vücuda getirildiği sözlü edebiyat ürünlerinde; okurun yerinde dinleyen, yazarın yerinde ise söyleyen vardır.

ortaya çıkmıştır? Bu sorular her ne kadar içinde paradoks barındırıyor gibi görünse de aslında cevapları ele alındığı kültür, felsefi doktrin ya da dinî inanışın bakış açısına göre belli oranda kimi farklılıklar içermektedir.

“Okumak” terimi, kendinde barındırdığı istem, edim ve eylem yasalarıyla çok yönlü bir alanı kapsamaktadır. Bu itibarla okumak sözcüğünün dayandığı köken ve içerdiği anlam önem arz etmektedir. Küçük farklılıklar olsa da okumak sözcüğü hemen her dilde birbirine yakın anlamlar içermekte ve tarihsel süreç içerisinde okumak sözcüğünün benzer değişimler göstererek bugünkü anlamına kavuştuğu gözlemlenmektedir. Türkçedeki okumak kelimesinin kökeni, savaş aleti olan “ok”un ucuna konulan birtakım işaretlerle haber yollanması geleneğine dayandığı ileri sürülmektedir.⁵ Ok ile gönderilen haberler ve yapılan çağrıların Türk kültüründe yer edinmesiyle birlikte okumak sözcüğünün “çağırarak, davet etmek” anlamlarını kazandığı, daha sonra “yazılı bir metni sesli olarak okumak, seslendirmek” anlamına kavuştuğu ifade edilmektedir.⁶ Yine okumak sözcüğünün Arapça karşılığı olan “kara’e”⁷ ile Farsça karşılığı olan “handen”⁸ kelimeleri, “yazılı bir metni sese dönüştürme” anlamının yanında “davet etmek, misafir etmek” anlamlarını da taşımaktadır. Bununla birlikte İngilizcedeki “read”⁹ kelimesiyle birlikte Avrupa dillerinin birçoğunda okumak sözcüğü, köken bakımından Latince “bir araya toplamak” anlamındaki “legere” sözcüğüne dayandığı; hatta “ilk meşe palamutlarının toplanması anlamını taşıdığı ve son olarak da harfleri bir araya getirme ve deyim yerindeyse, bir kelime olacak şekilde, onların bir demetini yapma legere, yani okuma olarak adlandırıldığı”¹⁰ öne sürülmektedir.

Etimolojik olarak “çağırarak, davet etmek”, “toplamak”, “harf ve işaretlerden meydana getirilmiş bir metni çözümlemek veya seslendirmek” anlamlarını taşıyan okumak kavramı, özellikle tarihe yön veren medeniyetler açısından felsefi değeri olan, mitolojik önem atfedilen ve teolojik olarak öncelenmiş bir ontolojiye sahiptir.

⁵ “Okumak” fiilinin kökeni ve ortaya çıkışı için bk.: Şinasi Tekin, *İştikakçının Köşesi Türk Dilinde Kelimelerin ve Eklerin Hayatı Üzerine Denemeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s. 31; Ünal Zal, “Türk Kültüründe “Ok”ların Taşıdığı Anlamlar ve “Okumak” Fiilinin Ortaya Çıkışı Üzerine”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 167, 2007, ss. 75-78.

⁶ “Okumak” sözcüğünün tarihsel süreç içerisinde yer aldığı yazılı metinlerdeki anlamları için bk.: Ali Arıkmert, *“Okumak” Kelimesi Üzerine İnceleme*, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2014, ss. 14-17.

⁷ Mehmet Kanar, “Kara’e”, *Arapça Türkçe Sözlük*, Say Yayınları, İstanbul 2009, s. 1397.

⁸ Mehmet Kanar, “Handen”, *Büyük Türkçe-Farsça Sözlük*, Şirin Yayıncılık, Tahran 1995, s. 266.

⁹ “Read”, *Online Etymology Dictionary*, https://www.etymonline.com/word/read#etymonline_v_7319 (Erişim: 29.05.2023).

¹⁰ Giambattista Vico, *Yeni Bilim*, çev. Sema Önal, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2007, s. 111.

Kelimenin kökeni bakımından ortaya çıkışında küçük farklar içerse de sonradan bütün dillerde sabitlenmiş ve ilk olarak zihinde beliren anlamıyla okumak, var olan bir konuşma eylemine, bir yazı sistemine, kısaca sesli ya da sessiz dile getirilen bir “söz”e işaret etmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, Hristiyan teolojisi açısından “Başlangıçta söz vardı.”¹¹ ayetiyle başlayan *Yuhanna İncili*’ne göre söz (Tanrı sözü), Tanrı’nın kendisidir. Diğer bir ifadeyle “söz, her şeyin kaynağını oluşturan mutlak varlığın ta kendisi; gerisi, o sözün yorumları veya açılımlarından ibarettir.”¹² *İncil*’in devamında “söz”ün¹³ insan olup aramızda yaşadığı ve hiçbir zaman hiç kimsenin görmediği Tanrı’yı, onun anlatımıyla tanıdığımız ifade edilmektedir.¹⁴ Vücut bulan söz, Tanrı’nın varlığını ve “var-olan bir şey olarak var-olan”ı insana aktaran okuma eyleminin bir ifadesidir. Burada, kendisinde okuma edimi bulunan ya da kendisine okuma edimi verilmiş olan Hz. İsa, okuma eylemini gerçekleştiren bir ilk-okur olarak karşımıza çıkar. Hristiyan teolojisinde okumanın yüceltilmesi bununla sınırlı kalmaz. *Elçilerin İşleri* kitabında, Yahudilerin yönelttiği suçlamalar üzerine savunmasını yapan Pavlus’a, “Pavlus, çıldırmışsın sen! Çok okumak seni delirtiyor.”¹⁵ diyen Festus, her ne kadar okumayı bir delilik olarak nitelemiş olsa da Pavlus, yaptığı savunmayla sıkı bir okur olmanın mükafatını alarak serbest kalmıştır.

Sözün varoluşu ve insanlara ulaşması hususunun bir başka tezahürü de mitolojiktir. Yunan mitolojisine göre Tanrılar ile insanlar arasında elçilik görevi yapan Hermes, Tanrıların sözünü insanlara ileten bir sözcüdür. Ancak bu mesajları insanlara iletirken Tanrı sözünü insanların anlayabileceği bir forma dönüştürmüş ve bu mesajlara kendi yorumunu da katmıştır. Birçok görüşe göre Hermes’in bu davranışı, hermenötiğin temelini oluşturmaktadır.

Hermeneutik terimi ilk kez olarak antik Yunan’da kullanılmıştır. Buna göre, antik Yunan’da, tanrıların sözleri ve mesajları insanlara, tanrılarının habercisi olan Hermes tarafından iletildiği ve Hermes tarafından aktarılan bu sözlerde tanrılar, insan hayatı hakkında, insanların göremedikleri şeyleri anlaşılması kolay olmayan birtakım “sözel kalıplar” içinde aktardıkları, fakat bu sözlerin yalnızca lafzî anlamlarıyla dümdüz anlaşılacak yerine, açıklanmaları ve yorumlanmaları gerektiği için, tanrılarının sözlerini yorumlama faaliyetine hermeneutik adı verilmiştir. Hermeneutik teriminin söz konusu teolojik anlamı Ortaçağda da

¹¹ *Kutsal Kitap Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil)*, Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul 2009, s. 1125.

¹² Yasin Aktay, vd., *Önce Söz Vardı*, Vadi Yayınları, İstanbul 2020, s. 17.

¹³ Burada sözün vücut bulmuş (insan olmuş) hâliyle kastedilen Hz. İsa’dır.

¹⁴ *Kutsal Kitap Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil)*, s. 1125.

¹⁵ *Kutsal Kitap Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil)*, s. 1196.

korunmuş ve terim, Hristiyan teolojisinin kutsal kitaptaki tinsel hakikati anlayıp yorumlama işiyle meşgul olan kısmı için kullanılmıştır.¹⁶

Hermes, yapmış olduğu elçilik görevinde Tanrı sözlerini aktarmakla bir diğer ilk-okur; bu sözleri asıllarından farklı bir formda, bağlamlarından koparıp yeniden tabir yoluna gitmekle de bir ilk-yorumcu olma hüviyeti gösterir. Yine Mısır mitolojisinde Osiris'in habercisi olan Thoth¹⁷, insan belleğinin unutkanlığına çare olması için hiyeroglifleri icat ederek ilk-okurlara kapı aralamıştır. Türk mitolojisinde ise Tanrı Ülgen ile insanlar arasında aracılık görevi yapan, gök dolaşmalarında şamanlara rehberlik eden ve şamanların kurbanlarını Tanrı Ülgen'e ulaştıran Yayık¹⁸, mitolojideki konumu itibarıyla yine bir ilk-okurdur.

Öte yandan bilimsel verilere daha doğru bir ifadeyle yazılı metinlerin (kil tabletler) kaynaklığına göre adı sanı bilinmeyen ve ilk çizdiği atmış olan Sümerli ilk yazıcının, aynı zamanda ilk-okuru da yarattığı düşünülmektedir. Yazar ile okurun aynı anda varoluşunu Alberto Manguel şu ifadelerle dile getirir:

Ne var ki, bu ilk çizik ile yaratılan yalnızca yazı olmakla kalmamıştır: Gerçekleşen bir başka buluş daha vardır. Yazı yazma eyleminin amacı metnin kalıcılığını sağlamak -başka bir deyişle okunabilir yapmak- olduğuna göre, çizik aynı anda bir okur da yaratmaktadır. Bu rol bir okur fiziksel anlamda var olmadan önce yaratılmış bir roldür. İlk yazan kil üstüne işaretler koymak türünden yeni bir sanat tasarlayadursun, oluşan bir başka sanat dalıydı. Bu olmadan işaretlerin hiçbir anlamı olmazdı. Yazar anlam üreticisi, işaretlerin yaratıcısıydı ama bu mesajların anlaşılabilir kılınması için onları çözebilecek, anlam verebilecek, seslendirecek bir büyücü gerekiyordu. Yani yazı bir de okur gerektiriyordu.¹⁹

Bilinmeyen ilk yazıcının yanında “Tarihte bilinen en eski yazar [ise] bir kadındır: M.Ö. 2300 dolaylarında doğmuş olan, Akad kralı I. Sargon'un kızı Prenses Enheduanna”²⁰, tabletlere yazmış olduğu ilahileri Inanna²¹ için kaleme almıştır. Burada diğerlerinden farklı olarak söyleyeni/yazanı insan olan bir metnin, kendisine ithafen yazıldığından hareketle okurunun Sümer tanrıçası Inanna olduğu söylenebilir. Yani şimdiye kadar söz edilen söyleyen-dinleyen/yazar-okur ilişkisinin tersine bir verici-alıcı durumu söz konusudur. Bunlara ek olarak Harran yakınlarındaki Nahur'a

¹⁶ Ahmet Cevizci, “Hermeneutik”, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 1999, s. 413.

¹⁷ Thoth ile ilgili bilgi için bk.: Margaret R. Bunson, “Thoth”, *Encyclopedia of Ancient Egypt*, Facts On File Inc., New York 2002, s. 405.

¹⁸ Celal Beydili, “Yayık-D'ayık”, *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, çev. Eren Ercan, Yurt Kitap-Yayın, Ankara 2004, ss. 603-604.

¹⁹ Alberto Manguel, *Okumanın Tarihi*, çev. Füsun Elioğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 213.

²⁰ Manguel, *Okumanın Tarihi*, s. 217.

²¹ Enheduanna'nın kaleme aldığı ilahilerin Inanna için yazıldığına dair bk.: William W. Hallo and J. J. A. Van Dijk, *The Exaltation of Inanna*, Yale University Press, New Haven and London 1968.

sürgün edilen bir kadının mutsuz olduğu için Mari kralı Zimri-Lim'e yalvardığı sırada yazıcıların kayıt altına aldığı, "Efendime de ki: Böyle der X kulunuz."²² cümlesindeki "de ki"nin, ikinci bir kişi olan "sana" seslenmesinden hareketle daha sonra edebiyatta karşımıza çıkmış olan "sevgili okur"un atası²³ olduğu ileri sürülmektedir.

Bütün bunlarla beraber ilk emri "oku" (ikra²⁴), kutsal kitabının adı ise "okunan" (Kur'an²⁵) olan İslam teolojisine göre "okumak", insana verilmiş bir ikramdır. Allah, doğrudan insanı muhatap alarak okumayı emretmekle kalmamış; okumayla birlikte insana kalemle yazmayı ve bilmediği şeyleri öğrettiğini²⁶ de bildirmiştir. Kur'ân-ı Kerim'in indirilen ilk beş ayeti dikkate alındığında ilk yazarın Allah, ilk okurun ise bizzat insanın kendisi olduğu söylenebilir. Burada İslam teolojisindeki inanışa göre ilk yazı ve ilk okumayla ilgili hadisi hatırlamakta fayda var. Yaratılan ilk insan olduğuna inanılan Âdem, bilinen hatayı işlediği zaman, Allah'tan Muhammed hakkı için bağışlanma talebinde bulunmuş; Allah ise Âdem'e, "Ben Muhammed'i cismen yaratmadığım hâlde sen onu nereden biliyorsun?" diye sorduğunda karşılık olarak Âdem, "Ya Rabbi! Sen beni yarattığın vakit başımı kaldırıp göğe baktığımda, 'lâ ilâhe illallâh Muhammedun Rasûlullâh' yazdığını gördüm."²⁷ cevabını vermiştir. Mark Twain'in "İyi bir şey söylendiğinde, onu daha önce hiç kimsenin söylemediğini bilmekle (bildiği için) Âdem, ne kadar iyi bir şeye sahipti (şanslıydı)."²⁸ ifadesinde de belirttiği üzere, Âdem kendisine bahşedilen ilk yaratılan olmanın lütfuyla ilk-okur olma hüviyetini de elde etmiştir.

Hangi bağlamda ele alınırsa alınsın ilk-dinleyen/ilk-okur olma kimliğine haiz kişiler, karşılaştıkları sözlü ya da yazılı anlatı karşısında edindikleri tecrübeyle okurun varoluşunu ilan etmişlerdir. Fakat ilk-okurların tecrübe ettikleri bu varoluş, sanat eseri olma özelliğine sahip edebî metin okuru oldukları anlamına gelmez. Bununla beraber edebî eserleri bu ilk tecrübelerden ayırmak da doğru bir yaklaşım

²² Georges Roux, *Ancient Iraq*, Penguin Books, London 1993, s. 220.

²³ "Sevgili okur"un atası ifadesi Alberto Manguel'e aittir, bk.: Manguel, *Okumanın Tarihi*, s. 214.

²⁴ Alak, 96/1.

²⁵ Kur'an kelimesinin anlamı ile ilgili bk.: Bahattin Dartma, "Kur'ân Kelimesinin Semantik Analizi Üzerine", *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C. 4, S. 3, 2004, ss. 7-16.

²⁶ Alak, 96/4-5.

²⁷ Hadisin tam metni için bk.: Ebû Abdillâh Muhammed b. Abdillâh el-Hâkim en-Nisâbü'rî, *el-Müstedrek ala's-Sahîhayn*, C. 2, thk. Mustafa Abdülkadir Atâ, Dâru'l-Kütübî'l-İlmiyye, Beyrut 2002, s. 672.

²⁸ Mark Twain, *Mark Twain's Notebook*, ed. Albert Bigelow Paine, Harper & Brothers, New York 1935, s. 67.

değildir. Aristoteles'in "mimesis"²⁹ kavramı ile Gadamer'in "tarihsel olarak etkin bilinç"³⁰ (wirkungsgeschichtliches Bewusstsein) şeklinde adlandırdığı metnin sürekliliği ilkesi birlikte değerlendirildiğinde, ilk anlatı tecrübelerinden sonra ortaya çıkan edebî eserlerin -ontik ve ontolojik yapıları itibariyle- bu ilk tecrübelerin tarihsel süreç içerisinde yeniden ve farklı olarak vücut bulmuş versiyonları olduğu söylenebilir. Anlatıların geçirmiş olduğu bu değişim, eserle sınırlı kalmayarak muhataplarının da değişimlerini zorunlu kılmıştır. Anlatının kendisi edebî eser (şiir, roman, hikâye vb.), söyleyeni/yazanı sanatçı (şair, romancı, hikâyeci vb.), dinleyeni/okuyanı ise okur (ideal okur, örnek okur, yaratıcı okur vb.) şeklinde belirli formlara bürünerek farklı isimler almışlardır. Edebî nitelik taşıyan eserler her ne kadar taklit içtepesinden³¹ kaynaklı kendinden önceki eserlerden etkilenecek oluşturulmuşlarsa da ontolojik yapıları dikkate alındığında, bir yaratmaya bağlı olarak meydana geldikleri gözlemlenir. Bu bağlamda yazar, eser ve okurun birbiriyle olan ilişkilerinin kendilerini hangi yönde etkiledikleri hususu, yaratıcılık sorununa işaret eder.

Anlama/yorumlama tarihi dikkate alındığında daha çok yazar ve eser üzerinde durulduğu, okurun ön plana çıkarılmadığı gözlemlenmektedir. "Oysaki söylenen/yazılan her edebî eserin daha en başından itibaren bir muhabata yönelmişliği, bir dinleyen/okuyana seslenmek üzere dile gelmişliği söz konusudur."³² Vico'nun "Oysa [...] harfler ve diller ikiz olarak doğmuştur."³³ ifadesi ile Manguel'in "[İlk] çizik aynı anda bir okur da yaratmaktadır."³⁴ tespitinden hareketle yazar, eser ve okurun üçüz olarak doğduğunu söylemek mümkündür. Buna rağmen "anlama/yorumlama tarihinde dinleyici/okurun, sözlü/yazılı metin karşısındaki konumları incelendiğinde, okurun edebî metnin anlamını üreterek yazılı olan karşısında gerçek bir rol üstlenmesinin çok da eski zamanlara uzanmadığı görülür."³⁵ Elbette ilk edebî eserden itibaren okura biçilmiş ya da okurun kendisine biçmiş olduğu bir rol vardır. Ancak modern dönemlere kadar okurun üstlendiği roller

²⁹ Aristo, "[...] sanatların büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir (mimesis)." ifadesini kullanır, bk.: Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2007, s. 11.

³⁰ Daha detaylı bilgi için bk.: Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan, C. II, Paradigma Yayınları, İstanbul 2009, ss. 111-118.

³¹ Aristoteles, *Poetika*, s. 16.

³² Atiye Gülfer Gündoğdu, *Yazının Önünde: Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü*, Hece Yayınları, Ankara 2021, ss. 11-12.

³³ Vico, *Yeni Bilim*, ss. 44-45.

³⁴ Manguel, *Okumanın Tarihi*, s. 213.

³⁵ Gündoğdu, *Yazının Önünde: Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü*, s. 12.

üzerinde pek de durulmamıştır.

1.2. Ontolojik Bir Çaba Olarak Yazma

Ontolojik bir çaba olarak yazma, varlığın mahiyetini ve insanın bu varlıkla olan ilişkisini anlama gayretiyle derin bir bağ taşır. Yazma eylemi, sadece dilsel bir üretimden öte, yazarın kendi varoluşunu anlamlandırma ve ifade etmesini de içerir. Bu bağlamda yazma eylemi, insanın varoluşsal durumunu ve kendi dünyasında yer edinme çabasını somutlaştıran bir alan olarak görülebilir. Yazı, yazarın hem iç dünyasını hem de dış dünyayla kurduğu ilişkileri ifade etmenin ötesine geçen ve aynı zamanda bu ilişkileri yeniden üretmeyi ve dönüştürmeyi sağlayan bir sağaltım işlevi görür. Bu süreç, varlığın anlamına dair bir sorgulama olarak ortaya çıkar ve yazı, bu sorgulamanın hem aracı hem de sonucu olur. Dolayısıyla yazma eylemi, insanın varoluşu üzerinde düşünme ve bu varoluşu yazılı bir forma dönüştürme çabasının bir ifadesi olarak değerlendirilmelidir. Yazmanın ontolojik boyutu, yazarın dünyayı anlama ve bu anlayışı yeniden yapılandırma sürecine doğrudan bağlıdır. Her yazı, yazarın dünyayı kavrama ve ona dair bir anlam üretme sürecinin bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda yazma, sadece bir metin üretme süreci değil, aynı zamanda insanın kendisiyle ve kendisi dışında kalan her şeyle kurduğu ontolojik ilişkinin bir ifadesidir. Yazar, yazı aracılığıyla kendi varlık alanını genişletir ve bu genişleme, yazının ontolojik bir eylem olarak görülmesine zemin hazırlar.

Bu perspektifte, Martin Heidegger ve Jean-Paul Sartre gibi düşünürlerin varoluşçu yaklaşımları, yazmanın ontolojik niteliğini anlamak için önemli bir temel teşkil eder. Heidegger, *Varlık ve Zaman* adlı eserinde varlığın anlamını ve insanın varlıkla ilişkisini sorgulamaktadır. Onun düşüncesinde, insan varlığı (Dasein), kendi varoluşunu anlamlandırmak ve yorumlamak zorundadır.³⁶ Bu süreç yazmanın temelini oluşturur ve bu anlamda “edebiyat (Literatur) kelimesinin okumayı değil yazmayı işaret etmesi tesadüfi değildir.”³⁷ Yazar, kelime ve cümleler aracılığıyla kendi “Dasein”ını, yani varlık içindeki konumunu anlamlandırır ve ifade eder. Yazarın kendi varlık deneyimini keşfetme ve ifade etme çabası, ontolojik bir arayışın tezahürüdür. Jean-Paul Sartre ise varoluşun özden önce geldiğini savunur. Bu

³⁶ Daha geniş bilgi için bk.: Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul 2004, ss. 219-227.

³⁷ Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan, C. I, Paradigma Yayınları, İstanbul 2008, s. 225.

bağlamda yazarın varoluşu, onun yaratıcı eylemleriyle tanımlanır. Sartre’a göre insan, özgür iradesiyle kendi varlığını yaratır ve bu yaratım süreci yazma eylemiyle iç içedir. Yazmak, yazarın kendi varoluşunu şekillendirdiği ve özgür iradesini ifade ettiği bir süreçtir. Yazarın kelimelerle kurduğu dünyalar, kendi varlık anlayışının bir yansıması olarak görülebilir. Yazmanın bu ontolojik süreci, aynı zamanda bir kimlik arayışını da içerir. Yazar, yazarak kendi kimliğini ve dünya görüşünü ifade eder. Bu süreçte yazar hem kendi iç dünyasını keşfeder hem de okurun dünyasını etkiler. “Yazma kendi kendine-yabancılaşmadır. Dolayısıyla, metni okuyarak bu kendi kendine-yabancılaşmayı aşmak anlamının en önemli görevidir.”³⁸ Yazma eylemi aynı zamanda bir yorumlama eylemidir; nitekim yazar, yazarken hem kendi deneyimlerini yorumlar hem de okura yeni yorumlar sunar.

Sartre’a göre yazma eylemi, öznenin kendi bilincinin sınırlarını aşarak bir tür “konuşlandırıcı-olmayan bilinç”³⁹ olarak kendini yeniden kurması anlamına gelir. Bu süreç, yazarın kendisi olduğu bir imkânı keşfetmesine ve bu imkânı varoluşsal bir zemin üzerinde inşa etmesine olanak tanır. Bu durum, Heidegger’in zaman anlayışı göz önünde bulundurularak gelecek zamanın, yazarın kendinde-varlığını geleceğin içine sürüklediği bir varoluş durumu olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda yazma eylemi, bireyin gelecekteki mevcudiyetine doğru bir yönelimi temsil eder ve bu yönelim, şimdi mevcut olan kendi-içinde anlamını bulur. Yönelimsellik (intentionality), bilincin her zaman bir nesneye yönelik olmasıdır⁴⁰; bu, yazma sürecinde bilincin, varoluşu anlamlandırma ve ifade etme edimine dönüşmesi anlamına gelir. Dolayısıyla yazı, bilincin yönelimselliği aracılığıyla varlığı görünür

³⁸ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 179.

³⁹ “Konuşlandırıcı-olmayan bilinç” kavramı, fenomenoloji ve varoluşçu felsefe alanlarında kullanılan bir terimdir. Öne sürdüğü kavramla Sartre, bilinci “konuşlandırıcı” ve “konuşlandırıcı-olmayan” bilinç şeklinde ikiye ayırır. Konuşlandırıcı bilinç, bir nesneye yönelmiş olan, onu algılayan ve onun hakkında düşünen bilinç türüdür. Örneğin, bir ağaca baktığınızda ve onu düşündüğünüzde, bu konuşlandırıcı bilinçtir. Konuşlandırıcı-olmayan bilinç ise, nesnesinin kendisi olmayan, doğrudan kendinin farkında olan bilinç türüdür. Bu, bilincin kendi varlığının öz-farkındalığıdır. Sartre’a göre her bilinç eylemi, aynı zamanda kendinin de farkındadır; ancak bu farkındalık, doğrudan bir nesne olarak konumlandırılmaz. Bu, bilincin arka plandaki sürekli öz-farkındalığıdır. Bu kavram, bilincin refleksif yapısını vurgular. Yani bilinç, bir şeyin bilinci olurken aynı zamanda kendinin de farkındadır; ancak bu farkındalık doğrudan bir düşünce nesnesi hâline gelmez. Konuşlandırıcı-olmayan bilinç, insanın özgürlüğünün ve sorumluluğunun temelini oluşturur. Çünkü Sartre göre konuşlandırıcı bilinç, insanın sürekli olarak kendi varlığının ve eylemlerinin farkında olmasını sağlar. Bu kavram, varoluşçu felsefenin “kendinde varlık” ve “kendi için varlık” ayrımıyla da ilişkilidir. Konuşlandırıcı-olmayan bilinç, insanın “kendi için varlık” olma özelliğini yansıtan bilinçtir. Daha geniş bilgi için bk.: Jean-Paul Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen, İthaki Yayınları, İstanbul 2014, ss. 162-234.

⁴⁰ Bilinç edimlerinin yönelimselliği konusunda bk.: Edmund Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, çev. Harun Tepe, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2003, ss. XIV-XV.

kılan ve varoluşu yeniden üreten bir edimdir. Bu bağlamda yazma, bireyin varoluşunu sadece şu anda değil, gelecekte de anlamlı kılma çabasıdır; bir başka deyişle yazma, varoluşun sürekliliğini sağlayan bir eylemdir. Yani yazma, bir tür kendi-için varoluş olarak bireyin varlığını, gelecekteki bir mevcudiyetle ilişkilendiren bir süreçtir. Sartre bu durumu, şu şekilde izah eder:

[...] kendi(nin) konuşlandırıncı-olmayan bilinc(i) olarak yazmak, kendisi olduğum imkandır. Böylece bir kendi-içinin bir varlığa gelecekteki mevcudiyeti olarak gelecek zaman, kendinde-varlığı da kendisiyle birlikte geleceğin içine sürükler. Kendisine mevcut olacağı bu varlık, şimdi mevcut Kendi-içinde birlikte-mevcut olan kendindenin anlamıdır, tıpkı geleceğin de Kendi-içinin anlamı olması gibi. Gelecek, ortak-gelecekteki bir varlığa mevcudiyettir, çünkü kendi-için ancak varlığın yanı başında ve kendi dışında varolabilir ve çünkü gelecek, gelecekteki bir Kendi-içindir. Ama böylece, Gelecek zaman aracılığıyla Dünyaya bir gelecek gelir, yani varlığın ötesinde olan bir varlığın mevcudiyeti olarak Kendi-için dünyanın anlamı olur.⁴¹

Gelecek, yazarın kendini, kendi dışında var etme yetisini ifade eder. Nitekim Gadamer'e göre de "Yazma kendi kendine-yabancılaşmadır."⁴² Kendi kendine-yabancılaşma içindeki bu varoluş, ancak varlığın yanı başında ve kendi dışında gerçekleşebilir. Dolayısıyla gelecek, yazar için bir kendi-içinin imkânını taşır. Bu imkân, sadece bireyin kendi varlığına değil, aynı zamanda dünyanın anlamına da dair bir gelecek vizyonu oluşturur. Gelecek zamanın aracılığıyla, yazarın dünyaya bir gelecek getirdiği söylenebilir; bu, varlığın ötesinde bir varlığın mevcudiyeti olarak dünyaya anlam kazandıran bir süreçtir. Böylece yazma, sadece bireyin kendini ifade ettiği bir eylem değil, aynı zamanda geleceğe dair bir anlam arayışının ve varoluşsal bir yolculuğun da parçası hâline gelir. Bu yolculuk, yazarın kendi-için ve dünya için anlam üretme çabasını somutlaştırır ve bu anlam, yazının hem öznesi hem de nesnesi hâline gelir.

Bu doğrultuda yazarın bilinci, yalnızca kendi bireysel varlığını değil, aynı zamanda evrensel varlığı da temsil eder. Yazar, varlığın sesini duyuran bir aracı, bir temsilci konumundadır; dil aracılığıyla varlık, yazarın kaleminde ifade bulur. Yazarın "varlığın bilinci" veya "varlıktaki bilinç" olarak tanımlanması, onun varlığı düşünme ve ona dair kaygılanma eyleminden kaynaklanır. Yazar, yazma süreci boyunca, sadece kendi bireysel varoluşunu değil, aynı zamanda tüm varlığın anlamını sorgular ve yeniden üretir. Bu sorgulama, yazma eylemini ontolojik bir çaba hâline getirir ve yazar, bu çaba aracılığıyla varlığın özünü yakalama gayretinde

⁴¹ Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, s. 185.

⁴² Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 179.

olur. Dolayısıyla yazma, sadece bir ifade biçimi değil, aynı zamanda varoluşsal bir sorumluluğun yerine getirilmesi anlamına gelir. Yazar, kendi bilinciyle dünyayı algımlarken aynı zamanda bu dünyayı ve varlığı temsil etme yükümlülüğünü de taşır; böylece yazma eylemi, varoluşun anlamını kavrama ve ifade etme sürecine dönüşür. Yazma, varlık ve varoluş arasında köprü kurar. “Hiçbir varoluşsal edim, yazı kadar varlığa ve varoluşa yönelik değildir. Yazı, varoluşu varoluşa tanıtır, varoluşu varoluşa getirir.”⁴³ Her varoluşsal edim, anlam üreten bir süreçtir ancak yazma, bu sürecin en güçlü ifadesidir. Yazının bu gücü, onu diğer sanatsal ve yaratıcı eylemlerden ayırır ve onu varoluşun kendisiyle doğrudan ilişkilendiren bir eylem hâline getirir. Çünkü yazı, varoluşun anlamını keşfeder, bu anlamı çözümler ve yorumlar. Yazar, yazma sürecinde kendi iç dünyasından dış dünyaya doğru bir yolculuk yapar. Bu yolculuk, bir anlamda yazarın kendisine yabancılaşmasını da içerir; çünkü yazma eylemi, içsel olanın dışa vurumu ile gerçekleşir. Ancak bu yabancılaşma, varoluşun yeniden kendine dönüşünü sağlar. Yani yazı, insanın kendisiyle olan ilişkisini yeniden kurar ve bu süreçte varoluşun anlamını yeniden tanımlar. Yazı, varoluştan kaynaklanan bir hareketle başlar, ancak varoluşa geri dönerken zenginleşmiş bir bilinç ve derinleşmiş bir bakış sunar; yazının diğer varoluşsal edimlerden farkı da burada ortaya çıkar. Roman, öykü veya şiir okurken hissettiğimiz duygusal yoğunluk ve insanlık kavrayışımızdaki zenginleşme, bu dönüşüm sürecinin bir sonucudur. Bu anlamda yazı, sadece bireyin kendini ifade ettiği bir araç değil, aynı zamanda kendini yeniden inşa ettiği, kendine geri dönme sürecini başlattığı bir imkândır. Diğer varoluşsal edimlerde bilinç ve bakışın kendine dönüşü her zaman bu kadar belirgin değildir; ancak yazıda bilinç, dış dünyaya yöneldikten sonra yeniden kendi içine döner ve bu dönüş, bireyin kendi varoluşunu daha derin bir şekilde kavramasına yardımcı olur. Yazma eylemi, bireyin kendini dinlemesini, kendini anlamasını ve nihayetinde kendini yeniden üretmesini sağlar. Bu sayede yazar, dış dünyaya yönelerek kendi özünden uzaklaşan bilincini, yazma aracılığıyla yeniden kendi merkezine getirir.⁴⁴ Böylece yazma eylemi, yalnızca bireyin varoluşunu anlamlandırdığı bir araç değil, aynı zamanda kendi varoluşsal yolculuğunun bir deneyimi hâline gelir.

⁴³ Vefa Taşdelen, “Yazmak Eylemi: Varoluşun Kendine Dönüşü”, *Hece Dergisi Hayat Edebiyat Siyaset Özel Sayısı*, S. 90/91/92, (Haziran/Temmuz/Ağustos 2004), s. 315.

⁴⁴ Yazma ediminin “varoluşun kendine dönüşü” bağlamında geniş bir incelmeye için bk.: Taşdelen, “Yazmak Eylemi: Varoluşun Kendine Dönüşü”, ss. 312-324.

Yazma eğiliminde olan bir insan, içinde bulunduğu hâl ve koşullara bağlı olarak kendini varoluşsal bir sorgulama sürecinin içinde bulur ve bu süreçte yazma eylemi, bir çözüm aracı olarak ortaya çıkar. Diğer bir ifadeyle yazma, bireyin ruhsal durumunu dengeleyen bir sağaltım aracı, kendi varlık problemine karşı geliştirdiği bir çözüm arayışı, varoluşunu anlamlandırma ve hiçlik duygusuna karşı bir meydan okuma girişimidir. Platon, bu bağlamda yazmanın kazandırdığı ölümsüzlüğü şu ifadelerle dile getirir:

Bedenlerinde bereket taşıyanlar daha çok kadınlardan yana gider; onların sevmeye yolu, çocuk üreterek ölümsüzlüğü sağlamaktır. Adlarını yaşatarak, gelecek bütün zamanlar boyunca mutluluğa ereceklerini sanırlar. Ama canlarında bereket olanlara gelince... çünkü böyleleri de var, onlar bedenden çok daha bol verirler can ürünlerini. Nedir canın ürünleri? Düşünce ve daha ne varsa. İşte bütün yaratıcı şairler ve sanatlarına yenilik getiren işçiler bu canı bereketli insanlardır. Düşüncenin en güzel, en üstün şekli küçük, büyük insan topluluklarının düzenini kuran düşüncelerdir: ona da ölçü ve doğruluk derler. Bu insanlardan biri tâ genç yaşından beri içinde bu değerlerin tohumunu bir tanrı gibi taşıyorsa, olgunluk çağında canı doğurmak, yaratmak arzusu ile yanar. İşte asıl o zaman bence sağa sola baş vurup, hangi güzellik içinde doğuracağını araştırır. Çirkinlik içinde doğuramaz hiçbir zaman. Bu arzu ile yüklü oldukça, çirkin bedenlerden çok, güzel bedenlere yönelir, onlar arasında güzel, cömert, soylu bir cana da rasladı mı, bu iki güzelliğe birden vurulur, böyle bir varlık karşısında dili çözülüp, ona erdemi, iyi insanın nasıl olacağını, neler yapacağını anlatır, kısacası onu geliştirmeye çalışır. Güzelle düşüp kalkma, ona çoktan beri canında taşıdığı tohumu geliştirmek, filizlendirmek imkânını verir; yanında, uzağında hep onu düşünür, aralarında doğan birlik baba ile çocukları arasındaki bağdan, sevgiden çok daha üstün, çok daha kuvvetlidir, çünkü o ikisi daha güzel, daha ölmez varlıklar yaratmak üzere birleşmişlerdir. Kim olsa böylesi varlıklar yaratmayı çocuk yetiştirmekten üstün görür, bir baksa yeter Homeros’a, Hesiodos’a, bütün büyük şairlere. Onların bıraktığı ölmez çocukları, babalarına şan kazandıran bu türlü çocukları kim kıskanmaz? [...] Nerde olursa olsun, ister Hellenler, ister yabancılar arasında kim güzel eserler ve değerler yarattıysa, dillere destan olmuştur. Bu türlü çocuklar babaları için tapınaklar kurdurmuştur. Bedenden doğan çocukların hangisi bunu yaptırabilmiş?⁴⁵

Felsefe, sanat, edebiyat ve ahlaki değerler gibi zihinsel ve ruhsal yaratımlar ortaya koyan bireyleri “canlarında bereket olanlar” ifadesiyle niteleyen Platon, bu bireylerin fiziksel bedenlerinden ziyade ruhsal ve entelektüel üretkenlikleri ile ölümsüzlüğe ulaştığını öne sürer. Bu fikirleriyle Platon yazmanın, düşüncenin ve sanatın ölümsüzlüğe ulaşmanın daha derin ve kalıcı yollar sunduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda yazmak, bireyin varoluşunu fiziksel sınırlardan kurtararak düşüncenin ve yaratıcılığın sonsuzluğunda yeniden doğmasını sağlayan bir edim olarak tezahür eder. Öte yandan Platon, satır aralarında yaratıcı yazarlık ile ilgili de önemli bilgiler vermektedir. Canı bereketli insanların, olgunluk çağında canı doğurmak için güzelle düşüp kalkması gerektiğini ifade eder. Yaratıcı şairlerden, sanatlarına yenilik

⁴⁵ Platon, *Şölen*, çev. Azra Erhat ve Sabahattin Eyuboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul 1958, ss. 72-74.

getirmeleri için de güzele ihtiyaç duyduklarını savunur. Yani yaratıcılık bağlamında şiir için imge, imge için de nesne gerekir.

Peki, yazma istemi olan biri niçin yazar? Bu soru, her sanatçının kendi varoluşunun bir ifadesi olarak dünyayla kurduğu özgün ve tekil ilişki bağlamında değerlendirilmelidir. “Bu bağlamda karşımıza çıkan yaygın başka bir cevap ise yazının varoluşsal bir zorunluluktan, hayatı anlamlandırma ihtiyacından kaynaklandığıdır.”⁴⁶ Yazma istemine sahip bir kişinin yazma eylemine yönelmesinin altında yatan nedenler, genellikle bireyin varoluşsal durumuyla ve bu durumun getirdiği içsel gereksinimlerle bağlantılıdır. “İnsanın [...] niçin yazdığı sorusunun cevabı, onun varoluşunda içkin olarak bulunur.”⁴⁷ Sanatçının yazma nedeni, onun kendine özgü varoluşsal deneyimlerini, düşüncelerini ve duygularını dünyaya yansıtma ve bu yansıma üzerinden kendi benzersizliğini ifade etme arzusundan kaynaklanır. Bu çerçevede insanın yazma nedeni, onun varoluşsal deneyimleri, içsel çatışmaları ve bu çatışmaları aşma çabasında yatar. Diğer taraftan yazı, insanın hem kendisiyle hem de insanlıkla kurduğu derin bir varoluşsal diyalogdur; bu diyalog sayesinde insan, yazı aracılığıyla kendini ve dünyayı yeniden inşa eder. Nitekim Eagleton “İnsan varoluşu dünyayla bir diyalogdur.”⁴⁸ ifadesiyle bu duruma işaret eder. Bu bakımdan yazar, ortaya koyduğu eserle okurun kendi varoluşsal sorularını sormasına da olanak sağlar. Yazma eylemi, bu nedenle sadece bireysel bir yaratım değil, aynı zamanda yazar ile okur arasında varoluşsal bir diyalog da oluşturur. Bu diyalog, varoluşun en derin sorularını, soyut felsefi ifadelerden çok daha etkili bir şekilde, anlatılar üzerinden yanıtlamaya çalışır. Beauvoir’un da vurguladığı gibi, felsefi düşüncenin soyut düzeyde betimleyebileceği öz, ancak roman ve piyeslerde canlanan varoluşsal deneyimlerle tam anlamıyla yaşanabilir hâle gelir.⁴⁹ Sonuç olarak yazma eylemi, yazarın kendi varoluşunu, kimliğini ve dünyayı anlama çabasının bir ifadesidir. Bu süreç bireysel deneyimler ve evrensel anlamlar arasında köprü kurar ve hem yazarın hem de okurun varlık anlayışını derinleştirir.

⁴⁶ Bekir Şakir Konyalı, “Yaratıcı Yazarlık Bağlamında Tutkulu Bir İşçilik Olarak Yazı”, *“Beş Şehir”in Peşinde Yazma Dersleri: Bir Yazarlık Okulu Tecrübesi*, ed. Bekir Şakir Konyalı ve Muhammet Esat Şengül, Etüt Yayınları, Samsun 2018, s. 155.

⁴⁷ Taşdelen, “Yazmak Eylemi: Varoluşun Kendine Dönüşü”, s. 317.

⁴⁸ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s. 76.

⁴⁹ Paul Foulquie, *Varoluşçuluk*, çev. Yakup Şahan, İletişim Yayınları, İstanbul 1991, s. 35.

İKİNCİ BÖLÜM

OKURUN METNE YÖNELİK TUTUMU

2.1. Metnin Karşısında Durmak: Pasif Okuma

Dinleyicinin/okurun, sözlü/yazılı metne yönelik tutumu (rolü, konumu) Platon'dan bu yana tartışma konusudur. Bu durum, ilk olarak dinleyicinin/okurun tutumundan ziyade, söz ile yazının karşılaştırılmasından ortaya çıkan bir önceleme problemidir. Başka bir deyişle sözlü olanın mı yoksa yazılı olanın mı daha değerli olduğu noktasında, iki ifade yöntemi karşı karşıya getirilerek aralarında bir çatışma zemini oluşturulmuştur. Bu kutuplaştırıcı ayırım, ifade kültürünü derinden etkilediği gibi, ifade yönteminin üretmiş olduğu muhataplara (dinleyici-izleyici/okur) da birer rol biçmiştir. Biçilen bu rol, önceleri sözlü kültürün dinleyicisi ya da yazılı kültürün okuru olmak üzere iki boyutlu ele alınırken “okuma ve anlama ortamının dönüşmesi”, özellikle “yazılı olanın sözlü olan karşısında yükselişe geçmesiyle”⁵⁰ birlikte, okur açısından oldukça farklı nitelermelerin doğmasına ortam hazırlamıştır. Bu bağlamda okura atfedilen nitelikler doğrultusunda biçilen rollerden biri de *pasif okur* (passive reader) olma durumudur.

Pasif okuma kavramı, ilkin okumanın pasifliğinden ziyade okur olma eyleminin pasif bir eylem olduğu üzerine kurgulanmıştır. Anlama/yorumlama tarihine baktığımızda “hem Platon’un hem de Aristoteles’in izleyici tepkisi konusundaki kaygılarının ve onların yolundan giden birçok eleştirmenin kaygısının altında, izleyicinin (ya da okurun) pasif olduğu varsayımı yatar.”⁵¹ Bu varsayım, dinleyici/izleyici ya da okur olma durumunun, karşısında durulan sanatsal yaratımın (oyun/metin) kendi düşüncelerine ve eylemlerine hükmetmesine izin verme anlayışından ileri gelmektedir. Diğer bir ifadeyle dinleyici/okur, oyuna/metne ya hiçbir şey katmaz ya da çok az şey katar; bununla birlikte oyun/metin kendini anlamlandırmak/yorumlandırmak için dinleyiciye/okura gerekli olan her türlü imkânı sağlayarak dinleyiciyi/okuru düşünce ve eylem alanında pasif olmaya iter. “Platon’un kendisinden Augustine’e, 15 ve 16. yüzyılların İtalyan ve Fransız”⁵²

⁵⁰ “Okuma ve Anlama Ortamının Dönüşümü” ve “Yazılı Kültürün Sözlü Kültüre Karşı Yükselişe Geçmesi” ile ilgili toplu bir değerlendirme için bk.: Gündoğdu, *Yazının Önünde: Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü*, ss. 33-36, 65-121.

⁵¹ Charles E. Bressler, *Literary Criticism An Introduction to Theory and Practice*, Prentice Hall Inc., New Jersey 1994, s. 47.

⁵² Daha geniş bilgi için bk.: Frances Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London 1947; reprinted Nendeln/Liechtenstein 1973.

aydınlarına kadar okuma üzerine Platoncu fikirlerin, okurun pasifliğini vurgula[ması]”⁵³, bu anlayışın temellerine dayanmaktadır. Ancak okumanın pasifliği veya okur olmanın pasifliği durumunu yalnızca bu anlayışa dayandırmak, daha en başından itibaren yanılığa düşme ya da eksik yargıya varma tehlikesi barındırır. Bu da ilk olarak yanıtlanmayı bekleyen “Dinleyici/okur her zaman ve her durumda pasif midir?” sorusunu sormayı zorunlu kılar.

Her şeyden önce dinleyici/okur olmak, sözlü/yazılı olan ile karşılaşmış olmayı gerektirir. Sözlü/yazılı eser ile münasebet kurulmadan, dinleyicinin/okurun varlığından söz etmek ontolojik açıdan imkânsızdır. O hâlde dinleyicinin/okurun varlığını belirleyen şey nedir? Bu soruya Gadamer, “Seyircinin varlığını belirleyen şey “orada bulunuyor olmasıdır” (*Dabeisein*). Orada bulunuyor olmak sadece aynı zamanda orada olan bir şeyle orada birlikte olmak anlamına gelmez. Orada olmak, katılmak demektir.”⁵⁴ yanıtını verir. Katılmak ile ilgili düşüncesini biraz daha derinleştiren Gadamer, birinin bir şeyde olmasını, onun fiilen nasıl bir şey olduğu konusunda her şeyi bildiğini ileri sürer.⁵⁵ Ancak orada olmak/katılmak ile katılımda bulunulan şey konusunda her şeyi fiilen bilmek, tek başına dinleyicinin/okurun pasif olma durumunu değiştirmez. Dinleyiciyi/okuru pasif olmaktan kurtaran şey ise; daha sonra ele alınacak olan “aktif katılım” eylemidir. Yine benzer şekilde okumanın başlangıcı konusunda, okurun seçme eğiliminin ne olduğu sorusunu soran Derrida, buna karşılık “[kişi] okumada pasif olsa da en azından okumaya başlamayı seçme yönünde aktif özgürlüğe sahiptir ve aynı şeyin her sevgili okur için [de geçerli

⁵³ Cathleen M. Bauschatz, “Montaigne’s Conception of Reading in the Context of Renaissance Poetics and Modern Criticism”, *The Reader in the Text*, eds. Susan R. Suleiman and Inge Crosman, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1980, ss. 265-266.

⁵⁴ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. I, s. 174.

⁵⁵ Edebî eserin yorumlanmasını oyun metaforu ile ele alan Gadamer, “orada olmak/katılmak” kavramını, orijinal Grekçe “Theoria” kavramının arkasında yatan kutsal “komünyon” kavramı ile ilişkilendirerek şunları söyler: [...] *tam anlamıyla orada olmak (Dabeisein), teorik tarzda eylemde bulunma yetisini belirleyen şey, kişinin bir şeye katıldığında kendi amaçlarını unutabilmesidir. (...) Aslında, kendisi dışında olma, pozitif başka bir şeyle birlikte olma imkânıdır. Bu orada olma türü bir kendi kendini-unutmadır ve seyirci olmak, kişinin seyrettiği şeyde kendini, kendini-unutmuşluğa bırakmasından ibarettir. (...) Apaçıktır ki kendisini bütünüyle sanat oyununa veren seyirci ile yalnızca merakla bir şeye bakan kişi arasında temel bir farklılık vardır. Keza merakın da karakteristiği, baktığı şeye sürükleniyor, bütünüyle unutuyor gibi görünse de kendisini ondan bütünüyle koparamamasıdır. Fakat merakın nesnesinin en önemli özelliği, temelde onun seyirciyle hiçbir ilgisinin olmamasıdır; onun seyirci için hiçbir anlamı/önemi yoktur. Seyircinin onda, ona dönerek ilgisini odaklayabileceği hiçbir şey yoktur.* bk.: Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. I, ss. 170-180. Gadamer’in “orada olmak/katılmak” kavramıyla ilgili bu ifadeleri, “biri bir şeyde varsa onun fiilen nasıl bir şey olduğu konusunda bütünüyle her şeyi bilir” düşüncesini de açıklığa kavuşturur.

olduğunu]”⁵⁶ dile getirmektedir. Okuma eylemine bu bağlamlarla yaklaştığımızda, dinleyici/okur her ne kadar okuma eylemini gerçekleştirdiği sırada pasif olsa da metin ile karşılaştığı andan itibaren kendi varlığını ontolojik açıdan gerçekleştirmiş olur ve okuma eylemine başlamakla beraber, en azından seçme yönüyle aktif bir tutum sergilemiş olur.

Okumaya başlamadan okur olunamadığına, okumaya başlamakla beraber eyleme geçen kimse okur hüviyetini elde ettiğine ve bu eyleme başlamayı seçmekle de aktif bir tutum izlediğine göre okuru pasif kılan nedir? Bu sorunun temelinde yatan problem, tarihsel süreçte dikkatlerin öncelikli olarak yazar ile eser üzerinde yoğunlaşmasından ve okurun arka planda tutulmasından kaynaklanmaktadır. Modern edebiyat teorilerinde sırasıyla yazara dönük eleştiri kuramlarında yazarın hayatı, kişiliği ve psikolojisi gibi konular üzerinde durulurken metin ile okur; esere dönük eleştiri kuramlarında ise anlamının kaynağının metin olduğu ileri sürülürken bu kez de yazar ile okur büyük oranda dikkate alınmayarak her defasında okur göz ardı edilmiştir.⁵⁷ Bu noktada, bilginin kaynağının metin ve yazarı olduğuna inanılması, okur odaklı eleştiri kuramlarının ortaya çıkmasından önce okura pasif bir rol verilmesine yol açmıştır.⁵⁸ Diğer bir deyişle pasiflik, okurun kendi tutumundan ziyade, kendisine dayatılan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar ve eser merkezli edebiyat kuramcılarının okura attığı bu durum, “pasif görülen okur” kavramıyla açıklanabilir. Bu bağlamda kitabı sadece bir kitap olarak değil de bir yazarın fikirlerini, duygularını, hayal kurma ve yaşama biçimlerini fiilen koruma aracı olarak gören Cenevre Dilbilim Okulu’nun temsilcilerinden Georges Poulet, edebî bir eseri anlama eylemini, onu yazan kişinin kendisini okurun bilincinde gösterdiğini ve bu sayede bir kitabın yazarını ölümden kurtardığını⁵⁹ ileri sürmektedir. Kendi okuma tecrübesini aktarırken; “Başka birinin düşünceleri tarafından kişiliğimin tuhaf bir şekilde işgal edilmesiyle, kendisine yabancı fikirler düşünme deneyimi bahşedilmiş bir benliğim. Kendimden başka düşüncelerin

⁵⁶ Jacques Derrida, *Edebiyat Edimleri*, çev. Mukadder Erkan ve Ali Utku, Otonom Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 191.

⁵⁷ Gerek yazar merkezli edebiyat teorilerinde (romantik edebiyat teorisi, biyografik edebiyat teorisi, psikanalitik edebiyat teorisi), gerekse eser merkezli edebiyat teorilerinde (yeni eleştiri, yapısalcılık vd.) yazar ve eser üzerinde durularak okurun dikkate alınmadığına dair bk.: Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2002.

⁵⁸ Berna Köseoğlu ve Metin Toprak, “Modern Kuramların Postmodern Yansımaları: Okur Odaklı Edebiyat Kuramlarında Okurun Konumlandırılışı”, *Diyalog*, 2017/1, s. 57.

⁵⁹ Georges Poulet, “Criticism and the Experience of Interiority”, *Reader-Response Criticism From Formalism to Post-Structuralism*, ed. Jane P. Tompkins, trans. Catherine Macksey, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1980, s. 46.

öznesiyim. Bilincim sanki bir başkasının bilinciymiş gibi davranıyor.”⁶⁰ ifadelerini kullanan Poulet’nin ortaya koyduğu fenomenolojik tepki teorisi, okurların bu algılama biçimleriyle yoğun bir ilişki kurmak için ön yargılarını ve varsayımlarını “parantez içine aldıklarını”⁶¹ iddia eder. Böylelikle Poulet, okuyucunun pasif bir şekilde esere bağımlı olduğunu ve eserin kendi başına bir hayat sürdüğünü savunarak⁶² okuru pasif olarak görür. Poulet’nin okuru ile ilgili Schweickart’ın yaptığı değerlendirme bu noktada oldukça dikkat çekicidir.

Poulet’nin okuru, okuma sırasında kendini “eli ayağı bağlı, kurmacanın her şeye kadirliğine” teslim eder. Okuduklarının “avı” olur. “Bu avlanmadan kaçışı yoktur.” Bilinci, “işgal edilmiş”, “ihlak edilmiş”, “gasp edilmiş”tir. Hak sahibi olduğu kendi zihninin “merkezi”ne “el konulmuş”tur. Son tahlilde, okuma süreci yalnızca tek bir öznelliğe yer bırakır. Eser, “hayatını askıya aldığı okur pahasına” “bir tür insan” hâline gelir.⁶³

Yine benzer şekilde yeni eleştiri hareketinin temsilcileri, metin analizi için yazarların biyografik bilgilerinden veya diğer dış kaynaklardan kaçınarak metin üzerine yakın okuma⁶⁴ (close reading) yapılması gerektiğini savunmuşlardır. Charles Bressler’e göre “Yeni eleştirmenler, metnin kendi anlamını ortaya çıkaracağına inanıyorlardı. Onlar için tarihsel veya sosyal bağlam gibi dışsal faktörler çok az önemliydi.”⁶⁵ Bu nedenle yeni eleştiri, okur yerine anlamın tek kaynağını metin olarak görmüştür. Tamamen yapısalcı olan bu görüşe göre okur, metin analizi konusunda herhangi kişisel bir fikir ortaya koyamadığı ve duygu yükleyemediği için

⁶⁰ Georges Poulet, “Phenomenology of Reading”, *New Literary History*, Vol. 1, No. 1, 1969, s. 56.

⁶¹ Parantez İçine Alma: Helenistik felsefede “yargının askıya alınması” anlamında kullanılan Antik Yunan terimi “epoché” (ἐποχή), modern felsefede fenomenolojik indirgeme ile birlikte ele alındığında “paranteze alma”, “askıya alma”, “yargıdan kaçınma” gibi anlamlara gelmekte ve kişinin dış dünyanın varlığına dair bütün bilgilerinin, inançlarının, varsayımlarının, duygu ve düşüncelerinin bir kenara bırakması yani “paranteze alma” sürecini ifade etmektedir. Daha detaylı bilgi için bk.: Edmund Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy: First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology*, trans. F. Kersten, Martinus Nijhoff Publishers, The Hague/Boston/Lancaster 1983, ss. 57-62.

⁶² Richard Beach, *A Teacher’s Introduction to Reader-Response Theories*, National Council of Teachers of English, Urbana 1993, s. 19.

⁶³ Patrocínio P. Schweickart, “Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading”, *Readers and Reading*, ed. Andrew Bennett, Lonteman, London and New York, 1995, s. 84.

⁶⁴ Yakın Okuma (Close Reading): Tarihsel bağlam, yazarın niyeti veya biyografisi, estetik teoriler, politik görüşler vb. odaklar yerine “sayfadaki kelimelere” eğilerek okuma ve eleştirinin işlevinin basitçe metinde zaten “orada” olanı dikkatlice okumak olduğunu savunan okuma yaklaşımıdır, bk.: Andrew Bennett, “Key Concepts”, *Readers and Reading*, ed. Andrew Bennett, Lonteman, London and New York 1995, s. 235. Atiye Gülfer Gündoğdu, yakın okumayı bu yönüyle metni anlama uğraşından ziyade, metnin analiz edilmesi olarak değerlendirildiğini öne sürmektedir, bk.: Gündoğdu, *Yazının Önünde: Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü*, s. 167.

⁶⁵ Bressler, *Literary Criticism An Introduction to Theory and Practice*, s. 36.

pasif olmak durumunda bırakılmıştır.⁶⁶ Nihayetinde yazar ve eser odaklı teorilerin yöntemleri farklı olsa da okuru pasif olarak görmelerindeki tavırlarının ortak olduğu görülmektedir.

Okura pasif olma durumunun dayatılması, yalnızca edebiyat teorilerinde karşımıza çıkmaz. Teorisyenlerin dışında yazarlar ve dolayısıyla kaleme almış oldukları metinler de okuru pasif olmak durumunda bırakabilir. Yazarın niyeti ile eserin söylem niteliğinden okurun karşı karşıya kaldığı bu durum ise, “pasif kılınan okur” kavramıyla ifade edilebilir. Böyle bir anlayışla kaleme alınan eserlerde, “Eğer yazar okura her şeyi hazır verirse okura yapacak bir şey kalmaz ve okur böyle bir metin karşısında sıkılabilir. Bunun tersi de doğrudur, yani metne bir anlam vermek olanaksızlaşırsa okur umutsuzluğa kapılır ve metni elinden bırakır.”⁶⁷ Bu durumda yazar, niyeti doğrultusunda okura herhangi bir eylem alanı bırakmazsa ve metnini buna göre inşa ederse, okur zorunlu olarak pasif kalacaktır. Yine Wolfgang Iser da benzer bir ifadeyle yazar ve metnin okuru pasifleştirdiği hususuna değinmektedir. Iser’e göre, “Eğer yorum bir metnin içinde çok açık biçimde belirtilmişse, okura yapacak bir şey kalmaz. Okur bu yorumu ya kabul eder ya da tümüyle karşı çıkar. Bu durum da okuru pasifleştirir.”⁶⁸ Bu bağlamda yazar, niyeti doğrultusunda ister bilinçli ister bilinçsiz bir tercihle olsun, inşa ettiği metninde ortaya koyduğu söylem niteliği ile okuru pasif olma durumuna sevk eder.

Okurun bir diğer pasif olma durumu ise metin karşısındaki kendi tutumuyla ilgilidir. Okurun buradaki durumunun belirleyicisi, ne edebiyat teorileridir ne de yazar veya metinlerdir. Pasifliğin asıl belirleyicisi, herhangi bir dışsal faktörden ziyade metinle mücadele veya mukabele etmek yerine, “metnin karşısında durma”⁶⁹ eğilimi göstererek çabalamayı reddeden okurun kendi tutumudur. Okuma eylemi sırasında metnin karşısında durarak metne karşı direnen, aktif katılımı reddeden okurun bu durumu ise “kendinden pasif okur” şeklinde kavramsallaştırılabilir. Bu

⁶⁶ Alejandra Giangiulio Lobo, “Reader-Response Theory: A Path Towards Wolfgang Iser”, *Letras*, Vol. 2, No. 54, San José 2015, ss. 16-17.

⁶⁷ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, s. 244.

⁶⁸ Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, John Hopkins University Press, Baltimore, London 1978, s. 87. Burada kullanılan alıntının çevirisi, Serpil Tunç Oppermann’a aittir. Çeviri için bk.: Serpil Tunç Oppermann, “I. A. Richards’tan Wolfgang Iser’e: Okur Merkezli Eleştirisi ve Okuma Kuramının Gelişimi”, *Kuram Kitap*, S. 4, Ocak 1994, s. 37.

⁶⁹ “Metnin karşısında durmak” kavramıyla ifade edilmek istenen anlam, “metnin önünde bulunma” ya da “sanat eseriyle yüz yüze olma” durumundan ziyade, “okuma eylemi sırasında okunan metne karşı direnme; aktif katılımı reddetme” durumu kastedilmektedir. Öte yandan “hareketsiz durumda olmak; işlemez olmak; devinimsiz kalmak” gibi anlamlar içeren “durmak” sözcüğü ile okurun pasif olma durumu vurgulanmaktadır.

bağlamda okurun metin karşısındaki bilinç düzeyi, kendi rolünü belirlemede son derece önemlidir. Bir metnin amacını veya anlamını bilimsel bir yöntemle keşfetmesi gerektiği durumlarda bilinç düzeyi, okuru “duygusal olarak pasif olma eğilimine”⁷⁰ sevk etmektedir. Okumayı, pasif ve aktif okuma olmak üzere ikiye ayırarak okuma eyleminde bulunanları da aktif ve pasif okur olarak isimlendiren Roman Ingarden, müzik eseri ve kimliği sorunu üzerine yapmış olduğu çalışmasında bu hususu, dinleyici açısından şu şekilde dile getirir. “Eserin etkisine yenik düşen ve belirli bir duygusal hâle kapılan dinleyicinin pasif olarak duygularını esere aktardığı, eseri belirli bir duygusal yönüyle algıladığı, ona yabancılaşan ve dolayısıyla onu tahrif eden bir dizi duygusal nitelik atfettiği durumlar da vardır.”⁷¹ Ingarden’a göre bu tür durumlar, aynı zamanda herhangi bir sanat eseri karşısındaki tüketicinin duygusal durumunun, eserin duygusal nitelikleriyle çatışmasına yol açar ve bunun sonucunda umutsuzluk duygusu algılayan tüketici, eseri negatif duygusal bir reaksiyonla reddeder. Diğer bir ifadeyle sanat eseri tüketicisi, pasif olma eğilimi gösterir. Tarihsel süreçte okurun okur olmadan önce dinleyici olduğu ve geleneğin tecrübesinin okura aktarıldığı göz önünde tutulursa, aynı durumun okur için de geçerli olduğu ifade edilebilir.

“Yazılı olarak (veya başka yollarla, örneğin bir ses kaydıyla) ortaya konulan tamamlanmış bir edebî eseri nasıl kavrayabiliriz?”⁷² sorusuna yanıt arayan Ingarden, “bilis”⁷³ (cognition) kelimesini çıkış noktası olarak kabul etmekte ve bununla birlikte okurun metne yönelik tutumu konusunda “pasif” ve “aktif” olma durumunu irdelerken de edebî tüketiciler olarak bir eserle karşılaştığımızda ve onu bir şekilde tanıdığımızda oldukça belirsiz ve geniş bir anlamda öncelikle pasif bir deneyim ile başladığımızı ifade etmektedir. Ona göre bilişsel süreç, bir okurun okuma eylemini gerçekleştirdiği sırada metinle kurmuş olduğu ilişki türlerinden yalnızca bir tanesini temsil etmektedir. Bununla birlikte bilis, edebî eserlerle, eser hakkında belirli bir bilgi sahibi olmayı içeren ve duygusal faktörleri zorunlu olarak dışlamayan bir tür ilişki anlamında kavranmalıdır. Elbette, bir eserle karşılaşmanın ve onunla kurulan

⁷⁰ Lobo, “Reader-Response Theory: A Path Towards Wolfgang Iser”, s. 16.

⁷¹ Roman Ingarden, *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, trans. Adam Czerniawski, Macmillan Press, London 1986, s. 103.

⁷² Roman Ingarden, *The Cognition of the Literary Work Of Art*, trans. Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olsen, Northwestern University Press, Evanston 1973, s. 5.

⁷³ Türkçe karşılığı “bilis” olan “cognition” terimi, aynı zamanda “kavrama/kavrayış”, “zihin” ve “idrak” anlamlarını da içermektedir. Bununla birlikte Türkçedeki “bilis” sözcüğü, diğer sözcüklerin içerdiği anlamları da kapsadığından “cognition” teriminin çevirisinde “bilis” sözcüğü tercih edilmiştir.

bilişsel ilişkinin, söz konusu eserin kendine özgü karakterine göre farklı şekillerde gerçekleşebileceği ve çeşitli sonuçlara yol açabileceği baştan dikkate alınmalıdır.⁷⁴ Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus, bilişsel sürecin gerçekleşme şeklidir. Bilindiği üzere bilişsel süreç bilinçli ve bilinçsiz olmak üzere iki farklı şekilde gerçekleşmektedir. Bilinçli biliş, farkında olma durumudur. Farkındalık, bir şeyin ne olduğunu veya ne anlama geldiğini bilmenin bilinçli deneyimidir. Öte yandan bilinçsiz biliş ise, bilgi ve hafızaya eşittir. Diğer bir ifadeyle bilinçsiz bilişte, uzun süreli bellekte kodlanan her şeye bilinçli olarak erişilemez; yalnızca kodlanan şeyin bilgisi vardır. Bir diğer önemli nokta ise okurun algı ve dikkat durumudur. Okuma pasif bir şekilde gerçekleştirildiğinde, dikkat öncesi bilişsel süreçlere bilinçli erişim olmadığından ve aşinalık ortamlarında dikkat seviyesi büyük ölçüde kendiliğinden oluştuğundan algı ve dikkat pasif durumdadır.⁷⁵ Algı ve dikkatin pasif olması ise okurun okuduğu metinde bilgi düzeyinin ötesine geçmesi konusunda büyük bir engel teşkil etmektedir. Ayrıca algı ve dikkatin pasif olması, sentez yetisinin de pasif bir eğilim göstermesine yol açar. Bu bağlamda Iser, “Pasif sentezlerin zihinsel imgeleri, okumamıza eşlik eden bir şeydir ve bu imgeler bütün bir panoramada birleştiğinde bile dikkatimizin konusu değildir.”⁷⁶ ifadelerini kullanarak önceden tahmin edici olan pasif sentezlerin, okuma boyunca bilinçaltında oluşumunu devam ettirdiğini; ancak üretildiği süreçler algı ve dikkatten kaçtığı için de edebî metinlerin idrak edilmesi noktasında zihnin sınırlı kaldığını ileri sürer. Bu noktada “Bir kere edebiyat bizim yaptığımız bir şey değil, olmasına izin vermemiz gereken bir şeydir.”⁷⁷ görüşünü ortaya koyan Heidegger de kendini metne açmayan, metnin esrarengiz bir şekilde tükenmek bilmeyen varlığına boyun eğmeyen ve metin tarafından kendisinin sorgulanmasına izin vermeyen okurun aktif bir tutum sergileyemeyeceğini dile getirir. Pasif okur hakkında “sabit zevk/dondurulmuş zevk sahibi” önermesini ortaya koyan Sağlık ise; “Dondurulmuş zevk sahibi olanlar “bilgi”yi (daha çok yüzeysel nitelikteki yarı doğru yarı yanlış malumatı) önemserler [ve] dondurulmuş zevk sahipleri sadece “bilgi” ile yetindikleri için, olaylar ve metinler karşısında “pasif”

⁷⁴ Daha geniş bilgi için bk.: Ingarden, *The Cognition of the Literary Work Of Art*, ss. 5-7.

⁷⁵ Jean-Marie Schaeffer, “Aesthetic Relationship, Cognition, and the Pleasures of Art”, *Investigations Into the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art*, eds. Peer F. Bundgaard and Frederik Stjernfelt, Springer Open, New York 2015, s. 156.

⁷⁶ Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, s. 136.

⁷⁷ Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s. 78.

hâlde kalırlar.”⁷⁸ ifadeleriyle, pasif okurun metin ile ilgili her türlü anlama/yorumlama deneyiminin kendi salt doğrularına dayandığını dile getirir. Sağlık’ın deyimiyle “var olan birikimleriyle her soru ve sorunun üstesinden gelmeye çalış[an]”⁷⁹ dondurulmuş zevk sahiplerinin okuma eylemi öncesi, sırası ve sonrasında bilişsel süreçlere bilinç düzeyinde erişim çabaları olmadığından kendiliğinden pasif bir tutum sergilemiş olurlar.

Her okumanın, okur tarafından bilinçli olarak üstlenilen bir faaliyet olduğunu dile getiren Ingarden; buna rağmen okuma eylemi esnasında genellikle okurun tüm çabasının, okuduğu cümlelerin anlamlarını nesnelere dönüştürmeden düşünmeye ve anlam alanında kalmaya dayandığını⁸⁰ ileri sürer. Ona göre pasif okumada okurun, okuduğu cümlelerden nesnelere yönelmek için entelektüel bir çabası yoktur. Okur, okuduklarını tamamen kavramaya veya özellikle okuduklarından sentez oluşturmaya çalışmaz. Bu bağlamda Ingarden, pasif okurun özelliklerini kısaca şöyle açıklar:

Pasif okumada anlamamanın kapsamı, genellikle okunmakta olan cümle ile sınırlıdır. Yani okur, cümlelerin kendi anlamının farkına varmakla meşgul olur ve anlamı, kendisi aracılığıyla bir eserdeki nesnelerin dünyasına aktarabileceği bir şekilde özümsemez. Kişi “cümle cümle” okur ve bu cümlelerin her birini ayrı ayrı, birbirinden bağımsız olarak anlar. Bu nedenle pasif okurdan okuduğu şeyin içeriğinin kısa bir özetini yapması istenseydi, bunu yapamazdı. Yeterince iyi bir hafızayla, belki metni belirli sınırlar içinde tekrarlayabilir; ama hepsi bununla sınırlı kalırdı. Eserin dili hakkında iyi bir bilgi, belirli bir miktarda okuma pratiği, basmakalıp bir cümle yapısı - tüm bunlar genellikle okumanın seyrinin, okumayı yapan kişinin kendisi olmasına rağmen, okurun kişisel ve aktif katılımı olmadan oldukça “mekanik” olarak ilerlemesine neden olur. Sonuç olarak pasif okumada, okurun kurgusal nesnelerle herhangi bir ilişkisi yoktur.⁸¹

Bu noktada Gündoğdu’nun dile getirdiği, “Metnin dünyasına değil de kendi dünyasına kulak kesilen okur, okuma tecrübesi eşliğinde metnin kendisine bir şeyler söyleyebilmesine izin vermiş sayılabilir mi?”⁸² sorusu, belirli bir ölçüde netlik kazanır. Gündoğdu’nun konuya yaklaşımını tersinden okursak okuma sürecinde metnin dünyası yerine kendi dünyasına kulak kesilen okur, metin ile söyleşemeyecek ve diyalojik bir ilişki kuramayacaktır. Nitekim okur, metnin kendisine bir şeyler söyleyebilmesine müsaade etmediğinden, metinden ziyade kendi bildiğini okur hâlde

⁷⁸ Şaban Sağlık, “Bu Nice Okumaktır”, *Üsküdar Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi*, S. 7, 2018-2, s. 37.

⁷⁹ Sağlık, “Bu Nice Okumaktır”, s. 37.

⁸⁰ Ingarden, *The Cognition of the Literary Work Of Art*, ss. 37-38.

⁸¹ Ingarden, *The Cognition of the Literary Work Of Art*, s. 38.

⁸² Gündoğdu, *Yazının Önünde: Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü*, s. 152.

gelecektir.⁸³ Bu durum, “edebî metnin sessizleşmesi sorununa”⁸⁴ yol açacağı gibi, metne karşı durarak direnen okurun da kaçınılmaz olarak pasifleşmesine neden olacaktır.

Bununla birlikte Ingarden’a göre, pasif okuma ile aktif okuma arasındaki farkı tarif etmek zordur. Çünkü o, pasif okumada cümleleri aktif okumadakine benzer bir şekilde düşündüğümüzü, dolayısıyla her iki durumda da bir faaliyetin var gibi görüldüğünü öne sürer. Öte yandan her iki okuma türünde de zihinsel eylemlerin gerçekleştirildiğini; ancak iki tür okuma arasındaki farkın yalnızca bunların gerçekleştirilme biçiminden ibaret olduğunu ifade eder.⁸⁵ Buna karşın Brogan Sullivan, pasif okuma ile aktif okuma arasındaki farkı, “bir doğa belgeseli izlemek ile vahşi doğada yürüyüş yapmak arasındaki fark gibi olduğu, belgeselin eğlenceli olmasına rağmen izleyicinin çaba göstermesini gerektirmediği; ancak yürüyüş yapan kişinin patikada gezinmek zorunda kaldığı”⁸⁶ somutlamasıyla tarif eder. Diğer bir ifadeyle pasif okur, Umberto Eco’nun “anlatı ormanı”nda⁸⁷ dolaşmayı reddeden, onu yalnızca uzaktan izlemeyi yeğleyen okurdur. Çünkü pasif okur ormanda dolaşacak, ormanı tecrübe edecek, ormanın bilinmeyen yerlerini keşfedip açığa çıkaracak gerekli ve yeterli donanıma sahip değildir. Pasif okurun tutumu ya da pasif okura dayatılan tutum, kendi dünyası ile metnin dünyası arasındaki geçit yolunu kapatmaktadır. O hâlde okuma bağlamında ifade edilen eylem ve edimler ile gerekli ve yeterli olan donanımlar doğrultusunda ormanı deneyimleyecek, patikada dolaşmaktan geri durmayacak; yani metnin dünyasına açılan geçidi aşmasına olanak sağlayacak olan okurun metne yönelik tutumunu belirleyen şey nedir?

⁸³ Gündoğdu’ya göre Jauss, Iser ve Fish’in teorilerinde yer verilen metin kavramlarında, kendi dünyasına kulak kesilmek durumunda kalan okur, edebî metnin sessizleşmesine neden olur. Hem Jauss hem Iser hem de Fish’in ortaya koyduğu yaklaşımda metin, sahip olduğu özellikler itibarıyla okuma sürecinde okurlarla söyleşemeyecek, diyalojik bir ilişki içine giremeyecek bir hâle bürünür. Böylesi bir ortamda metnin dünyasına değil de edebî eserin dünyasından bağımsız olarak kendi dünyasına kulak kesilen okurun, okuma tecrübesi eşliğinde metnin kendisine bir şeyler söyleyebilmesine müsaade edilmez. Bu durumda okur metinden ziyade, kendi bildiğini okur hâle gelir. Kendi bildiğini okuyan okur ise, metnin önünde açılan dünyası vesilesiyle kendisini okuma fırsatını elinden geçirir. Gündoğdu, *Yazının Önünde: Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü*, ss. 166-167.

⁸⁴ Modern edebiyat teorilerinde edebî metnin sessizleşmesi sorunu ile ilgili geniş bir değerlendirme için bk.: Gündoğdu, *Yazının Önünde: Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü*, ss. 131-145.

⁸⁵ Ingarden, *The Cognition of the Literary Work Of Art*, ss. 38-39.

⁸⁶ Brogan Sullivan, “Active Reading”, <https://writingcommons.org/article/active-reading/> (Erişim: 29.05.2023). Sullivan’ın pasif okuma ile aktif okuma arasındaki farkı tarif etmek için kullandığı analogiyi genişleterek okurun metne yönelik diğer tutumlarına uygulamaya çalışacağız.

⁸⁷ Eco’nun, yazarın yazma, okurun okuma tecrübelerini ampirik yazar/okur ve örnek yazar/okur niteliğiyle ele aldığı metaforik çalışması için bk.: Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 1995.

2.2. Metni Eylem Olarak Görmek: Aktif Okuma

Sözlü/yazılı olanla karşılaşan dinleyici/okur; hem yazar, metin ve edebiyat teorilerinin dayattığı pasif olma durumunu hem de kendi pasifliğini aştığında metinle ciddi anlamda karşılaşmış olur. Yazılı eserle ciddi anlamda yüz yüze gelen okur için artık eylemsel bir süreç başlar. Bu karşılaşma, metne karşı durarak direnen pasif okurun tutumundan farklı olarak aktif katılımı gerektiren bir yüz yüze karşılaşma durumudur. Diğer bir ifadeyle okur için metin, duygu ve bilinci harekete geçiren bir eylem alanıdır ve metne aktif katılım sağlayıp onu eylem alanı olarak gören okur ise *aktif okur* (active reader) olarak adlandırılmaktadır.

Platon'un ortaya koyduğu “dilin yazıyla birlikte donmuş olma”⁸⁸ düşüncesi, pasif okur için belli bir dereceye kadar geçerliken okurluk tutum ve düzeyine göre pasifliğini aşan diğer her bir okurun⁸⁹ okuma tecrübesinde bu geçerliliğini yitirir. Farklı bir ifadeyle, “konuşma dilinden ayrılarak harflerle sabitleşen her yazı[nın]”⁹⁰ “yabancı olma”⁹¹ niteliği, pasif okurun okuma sürecinde değişmezken kendini pasif olma durumundan kurtaran okurlar için aktif olarak eylemde bulunabilecekleri yeni bir mecraza zemin oluşturur. Bununla birlikte okumaya aktif katılım sağlayan dinleyicinin/okurun algı ve dikkat durumu teyakkuza geçer ve okuma eylemi sırasındaki bilişsel süreci bilinçli olarak gerçekleştirir. Böylelikle okur, metni anlama ve yorumlama noktasında gerekli donanımları devreye sokar. Tatar, August Boeckh'ten hareketle bu durumu, “[...] anlama olayının gerçekleşebilmesi için gereken alt yapı, yorumcu ile yorumlanan nesne arasındaki mesafeyi kapatma imkânını yorumcuya veren; yani yorumcuyu anlamanın eşiğine getiren donanımdır. Bu donanımı anlama olayında aktif hâle getirmeye “yorumlama” adı verilir.”⁹² şeklinde ifade eder. Okuma donanımıyla ilgili ileri sürülen bu düşünceye göre aktif

⁸⁸ Platon, *Mektuplar*, çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, İstanbul 2010, s. 79. Bununla birlikte Platon, *Phaidros* adlı eserinde “Yazı denilen şey, [...] sanki gerçekmiş gibi görünür; fakat bir şey sorarsanız sessiz kalır.” ifadesiyle ve yine aynı eserinin farklı pasajlarında Gündoğdu'nun deyimleriyle *yazılı olanın zayıflığına ve çaresizliğine* değinmektedir. Platon, *Phaidros*, çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, İstanbul 2017, s. 96.

⁸⁹ Hem kendi pasifliğini hem de kendisine dayatılan pasifliği aşan okurlar için birçok nitelermeler yapılmıştır. Bunlardan bazıları, *örnek okur*, *ima edilen okur*, *üstün okur*, *profesyonel okur*, *süper okur*, *aktif okur*, *eleştirel/reflektif okur*, *göstergebilimsel/fenomenolojik okur*, *yaratıcı okur*... şeklindedir.

⁹⁰ Gündoğdu, *Yazının Önünde: Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü*, s. 37.

⁹¹ Platon'dan beri süregelen yazının “ölü olma”, “yabancı olma”, “çaresizliği ve zayıflığı”, “yabancılaşmış konuşma olma” şeklindeki nitelermeler hakkında geniş bir değerlendirme için bk.: Gündoğdu, *Yazının Önünde: Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü*, ss. 33-64.

⁹² Burhanettin Tatar, *Hermenötik*, İnsan Yayınları, İstanbul 2004, s. 25.

okur için ilkin şu çıkarımda bulunulabilir. Kurgusal nesnelerle ilişki kuramayan ve anlamı kendisi aracılığıyla bir eserdeki nesnelerin dünyasına aktarabileceği şekilde özümsemeyen pasif okurun aksine aktif okur, anlama olayının gerçekleşmesi noktasında kurgusal nesnelerle ilişki kurarak kendisi, metin, yazar ve karşılıklı bağımlılık aracılığıyla yorumlama donanımını aktif hâle getiren okurdur.

Anlama/yorumlama tarihine kısaca bir göz gezdirildiğinde, okuma süreciyle ilgili farklı görüşleri olmasına rağmen, okur tepki teorisyenlerinin iki inancı paylaştığı görülür. Bunlar, “(1) okurun rolünün edebiyat anlayışımızdan çıkarılamayacağı ve (2) okurların nesnel bir edebî metin tarafından kendilerine sunulan anlamı pasif bir şekilde tüketmediği; daha ziyade edebiyatta buldukları anlamı aktif olarak ürettiği.”⁹³ inançlarıdır. Sözün daha yazıya emanet edilmediği sözlü kültürde, Platoncu düşüncenin tahakkümündeki anlayışa göre diyalogu öldürdüğü düşünülen yazılı sözün, insanı ölü olanla pasif bir diyaloga mecbur kıldığı öne sürülmektedir. Ancak sözün yazıya geçirilmesinde ortaya çıktığı iddia edilen ölü/yabancı olma ile zayıflık ve çaresizlik durumu, Ricoeur’e göre yazının “semantik otonomisi”nin⁹⁴ ilanıken; “anlamanın görevi yazının zayıflığının bilincinde olduğumuz zaman belirli bir netlikle ortaya çıkar”⁹⁵ ifadelerini kullanan Gadamer’e göre ise “her yazının konuşma dilinde dirilme iddiasında”⁹⁶ olduğu dile getirilerek yazının “anlama ilişkin özerklik talebi”nin⁹⁷ tezahürü olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamlardan yola çıkarsak “yazının konuşma ortamından kopması, anlama/yorumlama noktasında bir zayıflık ve çaresizliğe neden olan değil, tam tersine okurun kendisi karşısında anlam üretebileceği açık bir alan hâline gelmesine vesile olan”⁹⁸ bir nitelik sergilediği ifade edilebilir. Böylelikle anlam üretme noktasında metne eylem alanı olarak yaklaşan okur, diyalojik bilinci de harekete geçirmiş olur.

Diyalojik bilinç, anlama/yorumlama sürecinde anlamı basitçe alma veya çözmenin pasif eylemler olmadığı, bunun yerine varlıkla veya metinle aktif bir katılımın yanı sıra çoklu perspektiflere ve olasılıklara açık olmayı gerektiren bir

⁹³ Lois Tyson, *Critical Theory: A User-Friendly Guide*, 2nd. ed., Routledge Taylor & Francis Group, New York 2006, s. 170.

⁹⁴ Metnin semantik otonomisi için bk.: Paul Ricoeur, *Yorum Teorisi: Söylem ve Artı Anlam*, çev. Gökhan Yavuz Demir, Paradigma Yayınları, İstanbul 2007, ss. 33-58.

⁹⁵ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 182.

⁹⁶ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 184.

⁹⁷ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 184.

⁹⁸ Gündoğdu, *Yazının Önünde: Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü*, s. 44.

bilinci yansıtır. Bu bağlamda diyalojik bilinç, anlamın, hâlihazırda bulunulan an içinde dinleyiciye/okura amade bir şekilde verilmediği, aksine zaman içinde varlıkla veya metinle ilişki kurdukça oluşan ve gelişen, bununla birlikte anlama/yorumlama noktasında yeni kavrayışların ve anlayışların ortaya çıkmasına izin veren bilinç⁹⁹ olarak ifade edilebilir. Bu zamansal anlama ve yorumlama süreci, doğası gereği diyalojiktir. Çünkü okuyucu (veya yorumcu) ile varlık veya metin arasında bir ileri-geri hareketi içerir. Diyalojik bilinç, okurun okuma tecrübesine kendi bakış açılarını, deneyimlerini ve ön yargılarını getirdiği; ancak aynı zamanda varlık veya metin tarafından etkilenmesine ve dönüştürülmesine izin verdiği dinamik bir etkileşimdir. Başka bir söylemle diyalojik bilinç, “kendi sınırlılığını ve faniliğini fark ederek yorumlama çabasında daima başkalarına bağımlı olduğunu kabul eden ancak kendisini başkalarının yorumlarıyla sınırlamayan bilinçtir. O, farklı yorumlara kendini açarak bir şeyler öğrenebileceğini varsayan ancak daima bu yorumların ötesine gitmeye çalışan bir bilinçtir.”¹⁰⁰ Bununla beraber diyalojik bilinç ile birlikte karşılıklı bağımlılık (paylaşım) fikri ele alındığında yorumun temel işlevinin, yalnızca metnin anlamını açmak olmadığı, aynı zamanda yorumcunun edebî eserle karşı karşıya olduğu dünyayı da açmak olduğu anlaşılır.¹⁰¹ Sahip olduğu özellikler itibarıyla diyalojik bilinç, Roman Ingarden’ın “aktif okuma”¹⁰² kavramıyla işaret ettiği anlama eyleminin karakterini yansıtır. Çünkü Ingarden, “metnin zihinsel boyutunu (anlamını) amaçlayan “pasif okuma”nın karşısına metni bir gerçekliği veya varlığı tecrübe etmek için “geçit yolu” [ein Durchgangsobjekt/passageway] olarak kullanan “aktif okuma”yı koyar.”¹⁰³ Bu bağlamlarla hareket edildiğinde yorumlama süreci, okurun okuma tecrübesine kendi bakış açılarını getirdiği, metinle ve daha geniş kültürel bağlamla diyalog kurduğu, işbirlikçi ve etkileşimli bir süreci içerdiği söylenebilir. Bu süreç boyunca yorumlama, anlayışı derinleştiren, karşılıklı bağımlılığı besleyen ve okurun metnin dünyasıyla ilişkisini genişleten dönüştürücü bir deneyim hâline gelir. Diğer bir ifadeyle yorum, metnin dünyasıyla yorumcunun dünyasını aktif (dinamik) bir ilişki içinde birlikte harekete geçiren ve bu karşılıklı

⁹⁹ Diyalojik bilinç kavramının felsefi tahlili için bk.: Calvin O. Schrag, *Communicative Praxis and the Space of Subjectivity*, Indiana University Press, Bloomington 1989, ss. 158-176.

¹⁰⁰ Burhanettin Tatar, “Kur’an’ı Yorumlama Sorunu”, *Kur’ân ve Dil -Dilbilim ve Hermenötik-Sempozyumu*, Van, 17-18 Mayıs 2001, s. 503.

¹⁰¹ Paul Ricoeur, *From Text to Action: Essays in Hermeneutics, II*, trans. K. Blamey and J. B. Thompson, North Western University Press, Evanston 1991, ss. 87-88.

¹⁰² Ingarden, *The Cognition of the Literary Work Of Art*, ss. 37-41.

¹⁰³ Tatar, “Kur’an’ı Yorumlama Sorunu”, s. 502.

etkileşim içinde onları birlikte dönüştüren bir faaliyet hâline gelir.¹⁰⁴ Bu ilişkide metne aktif katılım sağlama tutumu, okurun anlama ve yorumlama tecrübesini şekillendirirken aynı zamanda önceki ve sonraki okuma deneyimlerini de etkileyerek bir transformasyona zemin hazırlar. Nihayetinde eser ile okur arasındaki bu aktif (dinamik) ilişki, anlama ve yorumlamanın dönüştürücü gücünü ortaya çıkararak sürekli bir etkileşim ve büyüme döngüsü hâline gelir.

Metni eylem olarak görme edimini sağlayan okur, bu tutumuyla Heidegger'in işaret ettiği "hermenötik döngü/daire"¹⁰⁵ ilişkisine de kapı aralar. Heidegger'in metaforlaştırdığı hermenötik döngü, kendini tekrarlayan, içinden çıkılamayan kısır bir döngü değildir. Ona göre hermenötik döngü, kendinde bir pozitif bilme imkânı sağlayan bir dairedir. Bu imkân okura, anlama/yorumlama tecrübesindeki ilk, son ve daimi görevinin, ön-niyetinin (Vorhabe/fore-having), ön-görüşünün (Vorsicht/fore-sight) ve ön-anlayışının/kavrayışının (Vorgriff/fore-conception) okurun zihnindeki basmakalıp kavramların ya da popüler görüşlerin kendisini yönlendirmesine izin vermez, bunun yerine hermenötik döngünün sunmuş olduğu pozitif bilme imkânı sayesinde anlamayı teminat altına alma kavrayışı sağlar.¹⁰⁶ Gadamer'e göre, "Heidegger'in burada ele aldığı şey öncelikle anlama pratiğinin tasviri değil, yorumlayıcı anlamamanın gerçekleşme tarzının tasviridir."¹⁰⁷ Diğer bir deyişle Heidegger'in hermenötik döngüsü, okurun okuma tecrübesi yerine, okuma süreci içerisindeki metne yönelik tutumunu önceler. Bu noktada okur, hem kendi pasifliğini hem de kendisine dayatılan pasifliği aşarak kendisinden ve diğer dış etmenlerden kaynaklanan ardı arkası kesilmez zihin sapmalarına karşın uyanık oluşuyla metne yönelik tutumunun aktif farkındalığına varır. Böylece okur, anlama/yorumlama tecrübesinde metne karşı duran/direnen değil, eylem alanı olarak gördüğü metne aktif katılım sağlayarak metinle mücadele ve mukabele eden bir hüviyete bürünür. Heidegger ve Gadamer tarafından önerilen hermenötik döngüde yer aldığı şekliyle aktif okur için "anlama, çoğu modern estetik kuramda olduğu gibi yorumcunun mevcut durumunu unutan pasif veya farazi düşünceye dayalı bir bilme değil, "aktif yorum"dur."¹⁰⁸ Bu çerçevede anlama, tek bir durağan yorumla sınırlı olmayan;

¹⁰⁴ Tatar, "Kur'an'ı Yorumlama Sorunu", s. 501.

¹⁰⁵ Heidegger, *Varlık ve Zaman*, ss. 226-227.

¹⁰⁶ Heidegger, *Varlık ve Zaman*, s. 227.

¹⁰⁷ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 5.

¹⁰⁸ Richard E. Palmer, "Postmodern Hermeneutics and The Act of Reading", *Notre Dame English Journal*, 15/3, Summer, 1983, s. 60.

dinamik, süregelen ve devam eden bir süreci içerir.

Okuma tecrübesi sırasında “okurun metni deneyimleme biçimi, kendi eğilimini yansıtır.”¹⁰⁹ Bu fikir, aktif okur açısından ele alındığında, diyalojik bilinç ekseninde okurun edebî eserle olan ileri-geri hareketinin yönü, aktiflik düzeyinin de belirleyicisi olur. Böylece aktif okur, reaktif okur (reactive reader) ve proaktif okur (proactive reader) olmak üzere iki tür aktiflik tutum düzeyi sergiler. Reaktif¹¹⁰ olma durumu, olan bir şey ya da kişiye tepki veya yanıt verme iken; proaktif¹¹¹ olma durumu ise bir şey olmadan önce o şeye karşı hazır olma şeklinde tanımlanmaktadır. Örneklendirecek olursak hastalık karşısında proaktif kişi, hijyene önem vererek sağlıklı beslenip gerekli vitaminleri alarak kendini hazır duruma getirir. Reaktif kişi ise hastalandıktan sonra ilaç alarak hastalığı atlarmaya çalışır. Bu bağlamdan hareketle reaktif okur ile proaktif okuru şu şekilde açıklayabiliriz. Reaktif okur, metne karşı tepkisel bir tutum sergiler ve diyalojik bilinci tam olarak devreye sokamaz; ancak yine de diyalojik bilincin dışında değildir. Reaktif okurda diyalojik bilinç, geri yönlü bir hareket içerir. O, karşı karşıya olduğu edebî esere, önceki okumalarından kendisine kalanlar ve hâlihazırda yüz yüze olduğu metnin kendine sundukları kadarıyla tepki verir ve bu tepkisi, o andaki okuma süreciyle sınırlı kalır. Metne karşı gösterdiği reaksiyon, sonraki okumaları için anlık olarak diyalojik bilinçte işleme alınmaz. Çünkü reaktif okurun tüm ilgisi, önünde duran eserde toplanır ve metnin idraki konusunda geçmişten faydalanırken okuma esnasında edindiği tecrübeyi ileri aktarma konusunda herhangi bir çaba içine girmez. Bununla birlikte proaktif okur, diyalojik bilincin katkısı ile hem önceki okumalarından kazandığı tecrübeyi metne aktarır hem de karşı karşıya olduğu metinden elde ettiği tecrübeyi de sonraki okumaları için bir “geçit yolu” olarak kullanır. Metne karşı tepkisel bir tutum sergilemekten ziyade metinle etkileşimli bir ilişki kuran proaktif okurda diyalojik bilinç, hem geri hem de ileri yönlüdür. Bu sayede proaktif okur, eserin yorumlanması noktasında önceki deneyimlerini okuma sürecine dinamik bir biçimde dâhil ederken, eylem alanı olarak gördüğü metinden edindiği tecrübeyi de sonraki okumaları için bir ufuk hâline getirir. Böylece o, bilincin kaynaşmasından

¹⁰⁹ Wolfgang Iser, “The Reading Process: A Phenomenological Approach”, *New Literary History*, 3/2, On Interpretation: I (Winter, 1972), s. 286.

¹¹⁰ “Reactive”, *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/reactive> (Erişim: 29.05.2023).

¹¹¹ “Proactive”, *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/proactive> (Erişim: 29.05.2023).

doğan metne aktif katılım eylemselliğini, ufukların kaynaşmasına aktarır. Proaktif okurda ufukların kaynaşması, geçmişî şu ana taşırken; bu tarihsel ufuk, geleceğe de yansıtılır ve eş zamanlı olarak onun yerini başka bir ufuk alır. Gadamer'e göre bu kaynaşmanın düzenli bir şekilde gerçekleştirilmesi tarihsel olarak etkin bilincin görevidir.¹¹² Bu görev, ufukların kaynaşmasını sağlarken okuma tecrübesinde proaktif okurun da her zaman hazır olmasını sağlar.

Bütün bunlarla beraber “metni eylem olarak görme” şeklinde kısaca tanımlayabileceğimiz “aktif okuma” kavramı, Ingarden'ın öne sürdüğü bir anlama/yorumlama yaklaşımıdır. Ona göre okur, yalnızca aktif okumada gerçekten anlamlı eylemler gerçekleştirebilir. Husserl'in fenomenolojik yaklaşımından yola çıkan Ingarden, aktif okumanın çerçevesini şu şekilde çizer:

Edebî bir sanat eserinin okunması, okuduğumuz cümlelerin anlamını kendine özgü bir orijinallik ve etkinlikle düşündüğümüz anlamda “aktif” bir şekilde gerçekleştirebiliriz. Bu durumda anlam, eserde ele alınan nesnelere bir yaklaşım oluşturur. Husserl'in dediği gibi anlam, yalnızca kişinin kastedilen nesneye ulaşmak için kullandığı bir geçit yoludur (ein Durchgangsobjekt). Anlam, katı anlamda bir nesne değildir. Çünkü bir cümleyi aktif olarak düşünürsek, anlama değil, onun aracılığıyla veya onun içinde belirlenen ya da düşünülen şeye katılırız. Tam olarak olmasa da söyleyebiliriz ki, bir cümleyi aktif olarak düşünürken onun anlamını oluşturur veya gerçekleştiririz ve bunu yaparken cümlelerin nesnelere, yani durumlarına veya diğer kasıtlı cümle bağıntılarına ulaşırız. Bu noktadan itibaren cümle bağıntılarında belirtilen şeylerin kendilerini kavrayabiliriz.¹¹³

Ingarden, eserin bütününe kavrayabilmek için her şeyden önce tüm katmanlarına, özellikle de tasvir edilen nesnellikler katmanına ulaşılması gerektiğini savunur. Ona göre yalnızca aktif bir okuma, okurun onu kendine özgü karakteristik yapısı içinde ve tüm ayrıntılarıyla keşfetmesine izin verir. Bununla birlikte Ingarden, nesneler tabakasının genellikle karmaşık yapısında estetik bir kavrayış elde edilebilmesi için, aktif okurun bu tabakayı keşfettikten ve yeniden inşa ettikten sonra ayrıntıların ötesine geçmesi ve eserin boşluklarını tamamlaması gerektiğini ileri sürer. Ingarden, ortaya koyduğu bu fenomenolojik yaklaşımla okurun bir dereceye kadar edebî sanat eserinin eş-yaratıcısı (co-creator)¹¹⁴ olduğunu iddia eder. Ingarden'ın aktif okuma ve aktif okur için öne sürdüğü edebî eserin katmanlarının keşfedilmesi, eserin bir gerçekliği veya varlığı tecrübe etmek için bir geçit yolu olarak kullanılması, anlama eserin kendisi aracılığıyla veya onun içinde belirlenen ya

¹¹² Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 63.

¹¹³ Ingarden, *The Cognition of the Literary Work Of Art*, s. 40.

¹¹⁴ Ingarden, *The Cognition of the Literary Work Of Art*, s. 41.

da düşünölen şey ile katılımın sağlanması fikirleri bir noktaya kadar doğruyken; aktif okurun edebî sanat eserinin eş-yaratıcısı olması iddiası yukarıda ifade edilmeye çalışılan aktif okur ve aktif okumanın nitelikleri bağlamında geçerliliğini yitirir. Bununla birlikte okurun edebî sanat eserinin eş-yaratıcısı olma durumu, daha sonra ele alınacak olan “yaratıcı okuma” bağlamında değerlendirilebilir.

Husserl ve Ingarden’ın fenomenolojik geleneği üzerine estetik tepki teorisini inşa eden Iser, Ingarden tarafından önerilen “belirsizlik” (indeterminacy)¹¹⁵ kavramıyla birlikte ortaya koyduğu “boşluklar/boş alanlar” (blanks)¹¹⁶ kavramının, anlama/yorumlama noktasında okurun düşünce dünyasını harekete geçirdiğini ileri sürer. Edebî eserde yer alan belirsizlikler ile birlikte ortaya çıktığını öne sürdüğü boşluklar sayesinde düşünce dünyası harekete geçen Iser’in okuru, böylece metinle aktif bir ilişki kurar. Iser’in bu düşüncesinden hareket ettiğimizde; “Okurun en başından itibaren metnin yapısının bir parçası olduğu sonucu ortaya çıkabilir. Zaten Iser’in sözünü ettiği okur[un] da bu türden bir okur [olduğu] ve metnin temelini oluşturan yapının bir parçası olarak en başından itibaren metnin içerisinde mevcut [olduğu]”¹¹⁷ ifade edilebilir. Bu yönüyle Iser’in, okurun metni eylem olarak görüp ona aktif katılım sağlama noktasında, Ingarden’a benzer bir düşünceye sahip olduğu görölmektedir. Öte yandan okur merkezli teorisyenler içerisinde okura oldukça geniş bir özgürlük alanı tanıyan Stanley Fish, metindeki bir ifadenin kazandığı anlamın ve ilettiği mesajın; okurun deneyimi, yorum stratejileri ve üyesi olduğu yorum topluluğuyla oluşturduğu fikrini savunmaktadır.¹¹⁸ Fish’e göre bir sözcüğün bir anlam ifade edip etmemesi, kitabın iki kapağı arasında bulunan sayfalarındaki yazıya değil, okurun zihninden geçenele bağlıdır.¹¹⁹ Başka bir deyişle Fish’te bir ifadenin veya kelimenin anlamı, yazarın niyeti ya da eserin söylem niteliğinden ziyade, okurun içinde bulunduğu yorum topluluğunun nasıl bir yorumlama stratejisi izlediği ve okurun zihninde ne şekilde anlaşıldığı ile belirlenir. Fish’e göre aynı cümlemin okurun deneyimine bağlı olarak farklı şekillerde yorumlanması, okurun okuma

¹¹⁵ Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, trans. George G. Grabowicz, Northwestern University Press, Evanston 1973, ss. 246-254.

¹¹⁶ Wolfgang Iser, *Prospecting From Reader Response to Literary Anthropology*, The John Hopkins University Press, Baltimore, London 1989, ss. 3-30.

¹¹⁷ Köseoğlu ve Toprak, “Modern Kuramların Postmodern Yansımaları: Okur Odaklı Edebiyat Kuramlarında Okurun Konumlandırılması”, s. 55.

¹¹⁸ Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1980, ss. 13-14.

¹¹⁹ Stanley Fish, “Literature in the Reader Affective Stylistics”, *New Literary History*, Vol. 2, No. 1, Autumn, 1970, s. 134.

sürecindeki önemini gösterir ve Fish, metnin tek başına bir anlam ifade etmediğini, okurun aktif katılımı ile bir anlam kazandığını ortaya koyar.¹²⁰ Bu bağlamda Fish, öne sürdüğü teoriyle ve kullandığı argümanlarla her ne kadar Ingarden ve Iser'den ayrı bir yere konumlansa da okurun metne aktif katılımı noktasında Fish'in, Ingarden ve Iser ile benzer düşüncelere sahip olduğu görülür.

Gelinen safha itibariyle aktif okumanın, edebî eserin salt zihinsel boyutundan ziyade, eylemsel boyutuna işaret eden bir okuma tecrübesi olduğu görülmektedir. Eserin okura çeşitli perspektifler, düşünce tarzları ve konumlar sunması, bu alternatif bakış açılarının sürekli birbirlerini düzeltmesi, bu düzeltmelerin doğrudan değil okuma sırasında gerçekleşmesi, yazarın veya metnin amaç veya niyetinin belirgin olmaması (yazar ve eserin niyeti ile söylem niteliğinin okuru pasif kılmaması) nedeniyle, okurun oluşturulan bu yapıdan hareketle aktif hâle gelip kendisine ait bakış açısını oluşturmaya¹²¹ süreçleri, etkileşimli bir aktiviteyi gerektirdiğinden; okurun metne yönelik tutumu noktasında kendisine, metni eylem olarak görme edimi sağlar. Bu aşamada Sullivan'ın pasif okur ile aktif okur arasındaki farkı tarif etmek için kullandığı analogiye yeniden değinmek gerekir. “Doğada gezintiye çıkan kişinin patikada gezinmek zorunda olması, iz ve işaretleri takip ederek bilinçli kararlar vermesi gerektiği”¹²² gibi, aktif okur da metnin dünyasına aktif olarak katılım sağlamalı, metnin kendisine sunduğu imkânlar ve diyalojik bilincin oluşumuyla birlikte kendisini farklı yorumlara açmalı, böylece Gadamer'in işaret ettiği “ufukların kaynaşmasını” tesis etmelidir. Bu yönüyle, Tatar'ın diyalojik bilinç için işaret ettiği “başka yorumlar tarafından bırakılan tarihsel ayak izlerini sürmekle yetinen pasif tarihselcilik yerine, Nietzsche'nin deyimiyle “tarih yapmasını bilen” aktif tarihselciliği tercih eden bilinç”¹²³ durumunu okumanın tarihselliğine uyarlısak; “aktif okur”, başka okurlar tarafından yapılan yorumların ayak izlerini sürmekle yetinen pasif okurluğun yerine, “yorum yapmasını bilen” aktif okurluğu tercih eden okurdur. Bununla birlikte metni eylem olarak gören ve metne aktif katılım gerçekleştiren okurun önünde katetmesi gereken oldukça uzun bir yol var. Nitekim metnin dünyası bir eylem alanı olmanın yanında, aynı zamanda sınırlarının ardında

¹²⁰ Köseoğlu ve Toprak, “Modern Kuramların Postmodern Yansımaları: Okur Odaklı Edebiyat Kuramlarında Okurun Konumlandırılması”, s. 61.

¹²¹ Köseoğlu ve Toprak, “Modern Kuramların Postmodern Yansımaları: Okur Odaklı Edebiyat Kuramlarında Okurun Konumlandırılması”, s. 55.

¹²² Brogan Sullivan, “Active Reading”, <https://writingcommons.org/article/active-reading/> (Erişim: 29.05.2023).

¹²³ Tatar, “Kur'an'ı Yorumlama Sorunu”, s. 502.

keşfedilip görünür kılınmayı bekleyen ve hatta görünür kılınanın yeniden üretilmesi gereken bir dünyayı da işaret eder. Peki, metni eylem alanı olarak gören aktif okur, bu alanın sınırlarını aşmayı dener mi? Okuma tecrübesi eşliğinde konfor alanını bozarak metnin sınırlarını aşan okuru ne beklemektedir?

2.3. Metnin Sınırlarını Aşmak/Sorgulamak: Eleştirel/Reflektif Okuma

Metni eylem olarak görme edimi kazanan ve bu yönüyle aktif okur olma tecrübesi edinen dinleyici/okur; yazar, metin ve kendi dünyası arasında birden çok “geçit yolu” açma imkânı elde eder. Ancak bu geçit yollarının aşılması, okurun aktif bir tutum sergilemesinin yanı sıra istem, edim ve deneyimine de bağlıdır. Çünkü aktif okuma, metnin salt zihinsel boyutundan ziyade, eylemsel boyutuna işaret ederken; açılan “geçit yolları” kendi çabasına bağlı olarak aktif okura, metne yönelik tutumu bağlamında farklı boyutlara ulaşma imkânı sağlar. Diğer bir deyişle metin, okur için artık bir eylem alanı olmanın ötesine geçer ve okurun metne yönelik tutumunun boyutlarından biri, kendisine metnin sınırlarını aşan/sorgulayan, refleksif bilince kapı aralayan bir okur olarak *eleştirel/reflektif okur* (critical/reflective reader) olma kimliği kazandırır.

Okuma tecrübesi eşliğinde aktif okur olma edimi kazanan ve bununla birlikte kendi okumalarının tarihselliği bağlamında elde ettiği deneyim ile daha ileriye gitme istemi tetiklenen okur için okuma, düzenli ve çizgisel bir süreç olmanın ötesine geçer. Bu, okumanın belirli bir başlangıcı ve sonu olan sınırlı bir eylem değil, aksine okuru sürekli yeni perspektiflere ve fikirlere iten dinamik bir süreç olduğunu gösterir. Okuma ediminin bu dinamik yapısı, okuru kendi bilincinin (refleksiyon) derinlikleri ile metnin sınırlarının ötesine doğru bir keşfe davet eder. Böylece okuma, “okuru kendi bilincinin derinliklerini de anlamaya zorlar; okura eleştirel bir bakış kazandırır; yapıtı olduğu kadar kendini de anlayıp yorumlamayı öğretir”¹²⁴ ve metni sadece kabul edilen ya da belirli bir perspektiften değil, aynı zamanda farklı açılardan da değerlendirebilme imkânı tanır. Bu olanak okumanın, sadece bir bilgi transferi olmadığını, aksine okurun metni refleksif bilinç eşliğinde sorguladığı, önceki okumalarından edindiği deneyim ile birlikte eserin bağlamını da göz ardı etmeden metnin sınırlarını aşmayı denediği bir süreç olduğunu ortaya koyar. Bu

¹²⁴ Oppermann, “I. A. Richards’tan Wolfgang Iser’e: Okur Merkezli Eleştiri ve Okuma Kuramının Gelişimi”, s. 37.

sorgulama ve sınırı aşma teşebbüsü, okurun okuma tecrübesini genişlettiği gibi, ona eleştirel/reflektif bir bakış açısı da kazandırır. Başka bir söylemle eleştirel/reflektif tutum ile sınırı aşmak/sorgulamak, okumanın basit bir alımlamadan çok daha öte bir eylem olduğuna işaret ederken; bu yaklaşım, metnin üzerinde derinlemesine düşünmeyi, onun altında yatan anlam katmanlarını keşfetmeyi ve belki de yazar ile metnin niyetinden farklı sonuçlara varmayı da beraberinde getirir.

Okur merkezli yaklaşım dışında kalan modern edebiyat teorisyenlerinin bir kısmı odak noktasını yazarın eserin anlamlandırılmasındaki rolü, bir kısmı da metnin tematik birliği, işlevi, organik yapısı vb. unsurlar üzerinde kurgularken; okur merkezli ve hermenötik yaklaşımlar, anlamın yalnızca yazarın ya da eserin niyetine hapsolmadığı görüşünü savunur. Yazarın, eserin yaratılış sürecindeki kişisel amacının ve tarihsel bağlamının yanı sıra, metnin özerkliğini ilan edişi ve barındırdığı söylem niteliği gibi faktörlerin anlamın saptanmasında kritik bir önem taşıması yadsınamaz; ancak metnin yorumlanması/anlamlandırılması yalnızca bu amillere indirgenemez. Yazarın veya metnin niyetinin anlamın tek belirleyicisi olarak gören anlayışlar, aslında metnin ontolojik yapısını sabit ve katıksız kabul eden bir anlayışın tezahürüdür. Bu bakış açısı, metnin yaratıcısının ya da kendisinin öncül konumunu korumak adına okurun yorum gücünü küçümser ve okura ardıl bir rol biçerek onun eylem alanını sınırlar. Ancak eleştirel/reflektif okuma tecrübesi eşliğindeki hermenötik yaklaşım, bu sabitlik ilkesini sorgular ve yazar ile metnin niyetinin ötesine geçerek metnin anlam alanını genişletir. Böylece eleştirel/reflektif okuma eylemi, metni tek bir merkezden ziyade çoğul merkezler etrafında döñüşen bir alan olarak konumlandırır. Nitekim her yorum/anlam katmanı, metni çevreleyen ve şekillendiren faktörlerin içinden geçildiği “geçit yolu”nun bir yansımasıdır ve bu yüzden yazarın ya da metnin niyetinden öte anlamlar içerir.

Eserin anlamının yazarın veya kendisinin niyeti ile sınırlı olmadığı yaklaşımı, okura metnin sınırlarını aşma ve esere hermenötik bir genişlik kazandırma imkânı sağlar. Okurun sınırlarını aşma cesareti gösterdiği eserler, okura yeni bağlamlar eşliğinde yeni anlamlar keşfetme olanağı tanır. Bu bağlamda birinci düzey (anlamsal düzeydeki örnek okur)¹²⁵ ve ikinci düzey (göstergebilimci ya da estetik uzmanı okur)¹²⁶ olmak üzere iki tür örnek okurluk düzeyi teklif eden Umberto Eco, “metnin

¹²⁵ Umberto Eco, *Edebiyata Dair*, çev. Betül Parlak, Can Yayınları, İstanbul 2019, s. 266.

¹²⁶ Eco, *Edebiyata Dair*, s. 267.

iki ya da daha fazla anlamının olup olmadığına karar verilen yer kuşkusuz bu ikinci düzey eleştirel okuma”¹²⁷ olduğunu öne sürer. Eco’nun örnek okur bağlamında önerdiği iki örnek okurluk düzeyinden ilki çalışmamızdaki aktif okuru işaret ederken; ikincisi ise aktif olmanın ötesine geçerek metnin sınırlarını aşan/sorgulayan, onu gösterge (gösteren/gösterilen) ve fenomen (görüngü) yoluyla görünür kılan okur tutumlarını vurgulamaktadır. Bununla birlikte çalışmamızda yer alan ve “metni yeniden üreten” okur şeklinde tanımladığımız okurluk düzeyini, üçüncü düzey (yaratıcı) okur olarak nitelendirebiliriz. Bu yaklaşım tarzı, eseri tarihsel olarak etkin bilinç formunda yaşayan bir varlık (metin) olarak karşılaşacağı okur ve okurun metne yönelik tutumunun kombinasyonları kadar yorumlama/anlamlandırma fırsatı sunar. Okur ile metnin karşılaşma kombinasyonlarından biri olan okurun metne yönelik eleştirel/reflektif tutumu, metni yalnızca bir dönem ya da bakış açısıyla sınırlı kalmaktan kurtarır ve onu zamanın ve mekânın ötesinde ontolojik bir varlık hüviyetine büründürür. Metnin sınırlarını aşan bir yorumlama/anlamlandırma süreci, hermenötik yaklaşımın da özüne işaret eder. Nitekim Gadamer de bu durumu, “Metnin anlamı, sadece bazen değil, genellikle yazarını aşar.”¹²⁸ ifadesiyle vurgulamaktadır. Bu suretle metnin sınırlarını aşma/sorgulama niyeti doğrultusunda yapılan eleştirel/reflektif okuma, metni hem tarihsel olarak etkin bilincin hem de reflektif bilincin sorgulama süzgecinden geçirerek yazar ve eserin niyetinin ötesinde, yeni ve farklı anlam katmanları keşfetmeyi vadeder. Bu, yorumlamanın asla sona ermeyen, sürekli genişleyen bir süreç olduğunu gösterir. Böylece metin, yaratıldığı zaman ve mekânı aşarak sürekli yeniden değerlendirilebilen ve yeniden keşfedilebilen bir yaşam formu kazanır.

Yeniden değerlendirilebilen/keşfedilebilen metnin sınırlarını aşan/sorgulayan her bir eleştirel/reflektif okurun okuma sürecindeki metni anlama/yorumlama tecrübesi, eşdeğer değildir. Eleştirel/reflektif okuma, doğası gereği bir ayırım, bir seçicilik taşır. Ancak bu aşamada önemli bir sorun ile karşı karşıya kalırız. Eleştirel/reflektif olmanın gerçekte ne olduğunu nasıl tanımlayabiliriz? Eleştirel/reflektif olan ve eleştirel/reflektif olmayan arasındaki ayırımın ne olduğunu nasıl saptayabiliriz? Bu konuya “ritüel” örneği üzerinden yaklaşım sergileyen Jacques Derrida, eleştirel olmanın yalnızca dışarıdan bir şeye bakmakla sınırlı olmadığını, aynı zamanda o şeyin içinde bulunanların da eleştirel bir yaklaşıma sahip

¹²⁷ Eco, *Edebiyata Dair*, s. 269.

¹²⁸ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 48.

olabileceklerini ifade eder.¹²⁹ Derrida'ya göre bir ritüele katılan bir kişi, bu ritüeli sadece katılımcı olarak değil, aynı zamanda onu tecrübe eden, değerlendiren, keşfeden ve eleştiren bir gözle de görebilir. Bu düşünceyi okurun okuma sürecine aktardığımızda eleştirel/reflektif bir okur, metni yalnızca eylem alanı olarak gören ve ona katılım sağlayan bir okur değil, aynı zamanda metni tecrübe eden, değerlendiren, keşfeden, eleştiren, sorgulayan ve metnin sınırlarını aşan bir metin anlama/yorumlama edimi gerçekleştirir. Diğer bir ifadeyle eleştirel/reflektif olmanın sadece bir ayırım yapma pratiği olmadığı, aynı zamanda bir katılım gerektirdiği, kuşku ve sorgulama içerdiği, bunlarla birlikte içeriden bir bakış (refleksiyon) da taşıdığı söylenebilir. Geline nokta eleştirel olan ile reflektif olanın birbirlerinden tamamen farklı şeyler olmadığı, aslında birbirleriyle ilişkili, hatta belki de aynı şeyin farklı yönleri (iç/dış) oldukları görülür. Yine Derrida'nın ritüel örneğinden yola çıkarak eleştirel okuma ile ilgili öne sürdüğü fikirlere dönersek; eleştirel/reflektif bir okur, metni ve bağlamı sorgulayarak metnin felsefi ve edebî bağlarının kökenini keşfetmeye çalışan bir okur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağların sınırlarını zekâsı, okuma yetisi ve yorumlarıyla aşmaya çalışmaktadır; ancak bu tür bir okuma tecrübesi, okurun kendisi için de sınırlar çizebileceğini ve bu sınırların da yine okurun okuma donanımı için gerekli koşulları yerine getirmesiyle aşılabileceğini belirtiyor.¹³⁰ Başka bir ifadeyle eleştirel/reflektif okur, metni anlamlandırmaya/yorumlamaya çalışırken metnin karmaşık yapısının bir parçası hâline gelir ve bu süreç, onun anlamlandırma/yorumlama sürecindeki sınırlarını ortaya çıkarır.

Anlama/yorumlama tarihine kabaca bir göz gezdirildiğinde ortaya konulan çalışmalar, bu alandaki metodolojik yaklaşımların sorgulanmasına yol açmıştır. Gadamer'e göre, "Naif araştırma-olarak-tarih şeması artık anlam bilimlerinin kendilerini kavrama tarzı olarak egemenliğini sürdüremez."¹³¹ Bu nedenle anlama/yorumlama tarzlarının evrimi, sadece yeni materyalleri fark etmek veya yeni alanlara yayılmak anlamına gelmemektedir. Bunun yerine anlam bilimlerindeki araştırmacılar, farklı metodolojik yaklaşımlarla konu edindikleri araştırmaların epistemolojik temellerini ve ontolojik değerlerini sorgulama eğilimi ile

¹²⁹ Daha geniş bilgi için bk.: Jacques Derrida, *Çile*, çev. Melih Başaran, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2008, ss. 13-15.

¹³⁰ Derrida, *Çile*, ss. 52-53.

¹³¹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 32.

anlama/yorumlama stratejilerini daha eleştirel, bilinçli ve refleksif bir düzeye taşımaktadırlar. Diğer bir deyişle anlama/yorumlama, sadece geçmişte ne olduğunu belirlemek veya geleneksel, kültürel ve bireysel deneyimleri tanımlamak değil; aynı zamanda nasıl anladığımızı, yorumladığımızı ve değerlendirdiğimizi sorgulama yöntemi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Gadamer, Kant'ta estetik zevkin refleksif olduğunu ileri sürer.¹³² Bu noktada pasif okurun estetik bir yargıya ulaşması mümkün değildir. Aktif okuma sürecinde ise eylemde bulunmak, her zaman aynı sonucu vermeyebilir. Bu durum, kimi zaman bir zorunluluğun itkisi ile yapılmış olabilir. Dolayısıyla aktif okurun okuma süreci her zaman hazzı ulaştıramayabilir; ancak eleştirel/reflektif okuma, metnin sınırlarını aşmayı ve yeni şeyler keşfetmeyi vadettiğinden, okuru estetik yargılara ulaştırarak metnin hazzına varmasına da kapı aralar. Nitekim Jauss'a göre bir eseri ilk defa değerlendiren eleştirmen, yeni bir eserin taslağını hazırlayan yazar ve bir eseri tarihsel açıdan ele alan edebiyat tarihçisi, "Edebiyatla olan refleksif ilişkileri yeniden üretken hâle gelmeden önce, ilk olarak sadece birer okurdur. Yazar, eser ve kamusal¹³³ okur üçgeninde sonuncusu (okur), pasif taraf ya da sadece tepkiler zincirinin bir halkası değil, aksine tarihe (anlamanın/yorumlamanın tarihine) şekil veren bir kuvvettir."¹³⁴ Dolayısıyla eleştirel/reflektif donanımları üretken hâle gelen bir okurda, eserin anlamı ve değeri sabit değildir; aksine evrilen, değişen ve gelişen bir şeydir. Bu nedenle pasifliğini aşan okur, eserin tarihsel varoluşunda merkezi bir role sahiptir.

Kültürel ürünler ve yaratımlar (sanat, edebiyat vb.), insanın doğal kökenlerinden türetilir, ancak aynı zamanda bu kökenlerin ötesine geçer. İnsanoğlu, evrimsel bir süreç içinde doğal bir tür olarak ortaya çıkmış olsa da bu türün benzersiz özelliklerinden biri, doğal sınırlarını aşarak kendi dünyasını yaratma yeteneğidir. Bu, kültürün doğayı aştığı, ancak yine de onun kökenlerine bağlı olduğu fikrini ortaya koyar. Bu düşünce, insanın doğal kökenleri ve kültürel gelişimi arasındaki karmaşık ilişkiyi, özellikle de eleştirel/reflektif okumanın rolünü vurgulayan derin bir felsefi bakış açısını yansıtır. "İnsanoğlu evrimin rastlantısal bir mahsulü olarak doğal bir türdür; ne var ki bu türün ayırıcı özelliği doğal sınırlarını aşarak kendi dünyasını

¹³² Daha ayrıntılı bilgi için bk.: Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. I, ss. 73-76.

¹³³ Jauss tarafından burada kullanılan "kamusal okur" kavramı; yazar, edebiyat eleştirmeni, edebiyat tarihçisi, edebiyat kuramcısı/teorisyei vb. dışında kalan okurlar için kullanılmış bir kavramdır. Diğer bir ifadeyle kavram, "sivil okur"u işaret etmektedir.

¹³⁴ Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, s. 19.

kendi başına inşa etmesidir. Bu bakımdan kültür, doğayı aşar; ancak yine de kökenleri doğadadır.”¹³⁵ Eagleton’ın ortaya koyduğu bu düşünceler bağlamında eleştirel/reflektif okurun rolü, metni anlama ve yorumlama sürecinde benzer bir dinamiği takip eder. Metin, doğal bir oluşum olmasa da yaratıldığı kültürel ve tarihsel bağlamın bir ürünü olarak ortaya çıkar. Eleştirel/reflektif okur, metnin bu bağlamını anlar ve onu kendi bilgisi, deneyimi ve yorumuyla aşar. Bu süreç metnin, sadece yazarın veya tarihsel dönemin bir yansıması olmaktan çıkarak okurun kendi anlayışı ve düşünce yapısıyla zenginleştiği bir alana dönüşmesini sağlar. Böylece eleştirel/reflektif okuma tecrübesi, metni yalnızca içerik olarak değil, aynı zamanda okurun kendi düşünce ve yorumlarıyla etkileşime giren bir yapı olarak görür. Okur, metni kendi kültürel ve bilişsel çerçevesi içinde yorumlayarak ona yeni anlamlar ve yorumlar ekler. Bu süreç, metnin sınırlarını aşmakla kalmaz, aynı zamanda okurun kendi düşünce yapısını ve anlayışını da genişletir. Bu noktada eleştirel/reflektif okuma, metni sadece yazarın yaratımı olmaktan çıkararak okurun aktif katılımıyla şekillenen sürecin evrelerinden birine dönüştürür.

Eleştirel/reflektif okuma tecrübesinde okur, metni hem tarihsel bağlamları ve dil gelenekleriyle etkileşim içinde anlamlandırır hem de bu etkenlerden bağımsız bir konumda yorumlar. “Her ne kadar anlam, bakış açısına bağımlı olsa da bu insan zihninin tümüyle tarihsel olarak belirlendiği anlamına gelmez. İnsan zihni ya da birey bilinci tarih gerçekliği ve dil gelenekleri karşısında kendine özgü (mesafeli) bir konuma sahiptir. O gelenek (sosyal bilinç) tarafından belirlenen sınırı aşar.”¹³⁶ Çünkü okur, metni yorumlarken kendi zihinsel çerçevesini ve sosyal bilincini kullanır; ancak aynı zamanda metni ve onun içeriğini kendi bağımsız düşünceleriyle de değerlendirir. Bu süreç, okurun metni sadece tarih ve dilin sunduğu anlamla değil, aynı zamanda kendi kültürel ve bilişsel çerçevesi içinde yorumlamasını/anlamlandırmasını içerir. Bu yaklaşım, okurun metne mesafeli bir konumda olmasını ve bu mesafeli duruşun, metni daha kapsamlı bir şekilde anlamlandırmasını sağlar. Okur, metnin içinde yer alan anlamsal katmanları yorumlamaya dâhil ederken aynı zamanda kendi reflektif bilincini ve düşüncelerini de metnin anlamlandırılmasına ekler. Bu, eleştirel/reflektif okumanın, metni yalnızca bir anlam kaynağı olarak değil, aynı zamanda okurun kendi reflektif deneyimleriyle etkileşime giren dinamik bir yapı olarak görülmesini sağlar. Bu bağlamda

¹³⁵ Terry Eagleton, *İngiliz Romanı*, çev. Barış Özkul, Sözcükler Yayınları, İstanbul 2012, s. 179.

¹³⁶ Burhanettin Tatar, *Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti*, Vadi Yayınları, Ankara 2018, s. 11.

hermenötik mesafe koyma, okurun metni ve onun sunduğu anlam alanını, kendi ön yargılarından¹³⁷ ve bilincinin sınırlamalarından bağımsız bir şekilde değerlendirmesine olanak tanır. Böylece okur, Gadamer'in hermenötiğinde mesafe koyma ile işaret ettiği ötekilik (otherness) kavramı üzerinden metne bir yaklaşım sergiler. Ötekilik, başkasının (ötekinin) bakış açısını anlama ve bu yolla kendi bilincimizin sınırlarını aşma sürecidir. “Bu anlamda ötekilik, birinin hem kendi bilincinin sınırını kavramasını hem de bu sınırı aşmasını mümkün kılan bir şeydir. Diğer bir deyişle, ötekilik anlamında hermenötik mesafe koyma, yorumcuyu reflektif bilgiye, yani metnin hakikati aracılığıyla kendisiyle ilgili bilgiye ulaştıran bir yoldur.”¹³⁸ Bu minvalde ötekilik, okur için bir tür ayna işlevi görür. Okur, metni yorumlarken hem kendi bilincinin sınırlarını kavrar hem de bu sınırları aşarak daha derin bir anlayışa ulaşır.

Metnin sınırlarını aşma/sorgulama eğiliminde olan okur, metnin özdeşliğini özel bir tarihsel bağlam içinde sınırlamaktan ziyade, eleştirel/reflektif bir tutumla metnin anlamına katkıda bulunarak yorumlama kombinasyonlarına kapı aralamalıdır. Bu sayede okur, yorum sürecinin dogmatik olmadığını, aksine her yeni yorumun, metnin etki tarihine dayanarak onun anlamını derinleştirdiğinin ve genişlettiğinin farkına varır. Nitekim “Her gerçek yorum, soru ve cevap diyalektiğinden hareket ettiği için, başlangıçtan itibaren eleştirel (reflektif) bir boyuta-sahiptir.”¹³⁹ Eleştirel/reflektif okuma sürecindeki her yorum, metni daha önceki yorumlar temelinde anlamlandırır ve bu süreçte yeni anlam katmanlarına kapı aralar. Bu süreçte her yorum, soru ve cevap diyalektiğinden hareket eder ve bu, başlangıçtan itibaren yoruma eleştirel/reflektif bir boyut kazandırır. Bu diyalektik süreç okura, metni sadece anlamakla kalmayıp aynı zamanda metnin yorumunu daha geniş bir perspektiften keşfetmeyi vadeder. Bununla birlikte Martin Heidegger'in felsefesinin temel kavramı olan ve insan varlığını veya insanın “varolma” durumunu ifade eden ve onun varoluşsal analizinin merkezinde bulunan “Dasein”, anlama eylemini mevcut olanın ötesine geçmeyi içeren geleceğe dönük bir varlık olarak ele alır.¹⁴⁰ Bu, insanın (burada okurun) anlama ve var olma sürecinin, sadece mevcut olanla sınırlı

¹³⁷ Gadamer'e göre ön yargı kavramı “yargı gücümüzü önceleyen her şey” olarak anlam kazanmaktadır. Hans-George Gadamer, “The Power of Reason”, *Man and World*, Vol. 3(1), 1970, s. 11.

¹³⁸ Tatar, *Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti*, s. 48.

¹³⁹ Tatar, *Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti*, s. 165.

¹⁴⁰ Daha geniş bilgi için bk.: Heidegger, *Varlık ve Zaman*, ss. 219-227.

olmadığını, aynı zamanda geleceğe yönelik açık bir potansiyel içerdiğini gösterir. Anlama/yorumlama sürecinde Gadamer'e göre, "Heidegger'in radikal ontolojik refleksiyonu Dasein'ın bu yapısını "bir transandantal Dasein analitiği" vasıtasıyla açıklamakla ilgilenir. O, her anlamanın projektif/geleceğe dönük karakterini gözler önüne sermiş ve anlama eyleminin kendisini, mevcut olanı aşma, mevcut olanın ötesine geçme hareketi olarak kavramıştır."¹⁴¹ Gadamer'in vurguladığı gibi Heidegger'e göre, anlamanın projektif/geleceğe dönük bir karakteri vardır. Bu, eleştirel/reflektif okurun anlamlandırma sürecinde, yalnızca mevcut olanı değil, aynı zamanda potansiyel olanı ve gelecekteki olasılıkları da göz önünde bulundurdıkları anlamına gelir. Anlama eylemi bu bağlamda, sadece var olanı kabul etmekten öte, var olanın ötesine geçmek, onu aşmak ve yeni anlam katmanlarına ulaşmak olarak kavranır. Bu minvalde anlama/yorumlama, okurun varlığının temel bir yönü olarak görülür ve bu süreç, okurun varoluşunu ve metin ile olan ilişkisini şekillendiren dinamik bir etkileşime dönüşür.

Gelinen aşamada eleştirel/reflektif okuma tutumu sergileyen bir okur için metnin eylem alanı olmanın ötesine geçtiği görülür. Bu yönüyle eleştirel/reflektif okuma, metindeki boşlukları doldurmaktan ziyade; metinde flu/karanlık olan alanları ortaya çıkarma, metnin sınırlarını aşma çabası olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü eleştirel/reflektif okumada gerçekleştirilen edim, yalnızca bir bilgi transferi değildir. Aksine, okurun metni refleksif bilinç eşliğinde sorguladığı, önceki okumalarından edindiği deneyim ile birlikte eserin bağlamını da göz ardı etmeden metnin sınırlarını aşmayı denediği bir süreçtir. Bu itibarla Gadamer'in "Bilmenin ve yargının sınırları, ölçmenin sınırlarını aşar."¹⁴² ifadesiyle işaret ettiği durumu, eleştirel/reflektif okuma tecrübesi eşliğinde; "Metni anlamanın ve yorumlamanın sınırları, metnin incelenmesinin ve analiz edilmesinin sınırlarını aşar." şeklinde ifade edebiliriz. Nitekim metnin zihinsel ve eylemsel boyutunu aşarak açılan "geçit yolları"ndan yeni anlam katmanlarını keşfetmeyi göze alamamış bir okurun, metnin sınırlarını aşması düşünülemez. Ancak okur, metnin hazzının peşindeyse ve okuduğu metin bir sanat eseriye "sanatın egemen olduğu yerde, güzelliğin yasaları yürürlüktedir ve gerçeklik cephesinin sınırları aşılır."¹⁴³ Böylelikle eleştirel/reflektif bir okuma tutumu sergileyen okur, metnin estetik ve felsefi boyutlarına da erişmiş olur. O hâlde metnin

¹⁴¹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. I, s. 361.

¹⁴² Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. I, s. XXI.

¹⁴³ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. I, s. 114.

sınırlarını aşan okurun tutumu, hangi yöne evrilir? Bu durumda, güzelliğin yasalarının yürürlükte olduğu ve gerçeklik cephesinin sınırlarının aşıldığı bir sanat eseri, nasıl görünür kılınır?

2.4. Metni Görünür Kılmak: Göstergebilimsel ve Fenomenolojik Okuma

Metni eylem alanı olmanın ötesine taşıyan, metnin sınırlarını aşan/sorgulayan, refleksif bilince kapı aralayan okur, bu tecrübesiyle metnin estetik ve felsefi boyutlarına da erişmiş olur. Okurun mesafe katettiği bu süreçte metin, bir dizi farklı anlam ve yorum katmanı kazanır. Bunların her biri, okurun kendi bilinç düzeyine, kültürel arka planına, duygusal durumuna ve bireysel deneyimlerine özgüdür. Bu durum ise, her okurun kendine özgü (rölativizm ve keyfiliğin dışında olan) deneyimleri, perspektifleri ve yorumları ile metni farklı şekillerde anlamlandırdığını ve yorumladığını gösterir. Böylece metin, sabit ve değişmez bir yapıdan ziyade; okurların sürekli etkileşim içinde oldukları, diyalog kurdukları, duyumsadıkları ve görünür kıldıkları canlı bir alan hâline gelir. Canlı bir alan hâline gelen metnin görünür kılınması için başvuru alan yöntemler ise genellikle göstergebilim ve fenomenoloji olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda göstergebilimsel ve fenomenolojik okuma yöntemlerini benimseyerek metni gösterge (gösteren/gösterilen) ve fenomen (görüngü) yoluyla görünür kılan okur, *göstergebilimsel ve fenomenolojik okur* (semiotic and phenomenological reader) olarak isimlendirilir.

Göstergebilimsel ve fenomenolojik okuma, edebî metinleri, okurun okuma süreci içinde biçimlenen ve gelişen yapılar olarak ele alır. Bu yaklaşımda metnin anlamı, metnin kendisinin ya da yazarının belirlediği sabit bir çerçeve içinde değil, okurunun okuma süreci içinde oluşur ve gelişir. Bu noktada metni görünür kılmak bağlamında gerçekleştirilecek okuma tecrübesine geçmeden önce göstergebilim ve fenomenolojiye kısaca değinmek gerekir. Göstergebilim, metni bir işaretler sistemi olarak ele alırken; fenomenoloji, metindeki fenomenleri, yani metnin okura dolaysız olarak sunduğu “şey”leri inceler. Bu iki disiplin arasındaki diyaloji, metni yalnızca bir bilgi ve anlam kaynağı olarak değil, aynı zamanda eylem alanı olmanın ötesinde bir varlık alanı olarak kavramamıza olanak tanır. Göstergebilim, metnin semantik yapılarını ve işaretlerin nasıl bir araya geldiğini, nasıl anlamlar ürettiğini ve okurun bu işaretleri nasıl çözdüğünü inceler. Bu çözümleme süreci, metnin yalnızca

yüzeysel anlamını değil, aynı zamanda alt metinlerini ve göndermelerini de kapsar. Fenomenoloji ise, metni bir varoluş sahnesi olarak görür ve metnin içerdiği fenomenleri, okurun dünyasıyla nasıl etkileşime girdiğini ortaya koyar. Bu yaklaşım, metni anlamak için gerekli olan epistemolojik ve ontolojik temelleri sorgular ve metnin varoluşsal boyutlarını aydınlatarak onu görünür kılar.

Göstergebilim, metnin sadece sığ ve belirgin katmanlarına değil, aynı zamanda daha derin yapılarına erişmeyi amaçlar. Bu tür bir okuma, metni statik bir nesne olarak değil, dinamik bir süreç olarak ele alır. Bu nedenle göstergebilimsel yaklaşımda asıl olan, yalnızca metni anlamak değil; aynı zamanda yorumlamak ve onu yeniden inşa etmek için görünür kılacak “geçit yollarına” kapı aralamaktır. Bu yöntem, özellikle metinlerin çok boyutlu yapısını ve okur ile metin arasındaki etkileşimi anlamayı; yani metni basit bir anlam aktarım aracı olarak görmekten ziyade, onun yapısal ve işlevsel özelliklerini detaylı bir şekilde incelemeyi gerektirir. Göstergebilimsel çözümleme, metnin yapısal ve sembolik öğelerini ayrıştırırken, aynı zamanda bu öğelerin yeniden nasıl birleştirilebileceği ve farklı yorumlama olasılıklarına nasıl erişilebileceği noktasında okura bir yöntem sunar. Böylece, metin üzerine yapılan çalışma sadece var olanı tekrarlamakla kalmaz, aynı zamanda metni ve onun içerdiği potansiyel anlamları genişletir ve derinleştirir. Mehmet Rifat bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

Metnin çözümlemesi, göstergebilim açısından, metnin okunmasıdır. Ancak buradaki okuma, sıradan ve yaygın okuma anlayışıyla örtüşmez. Yaygın okuma, bir metnin apaçık, besbelli, belirgin olan anlamının peşinden koşarken, önceden bildiği, beklediği bir şeyi bulduğunda da durur (burada çizgisel okumanın değil, dikey okumanın durması söz konusudur). Metin çözümlemesi anlamındaki okumaysa, hem daha yoğun, hem daha duyarlı, hem de yöntemli bir çaba gerektirir: Var olan yapıyı ayrıştırarak, bozarak yeniden kurma, yeniden yapılandırma eylemidir göstergebilimsel çözümleme (*yapıbozma* ve *yapıyı yeniden kurma*).¹⁴⁴

Bu bağlamda göstergebilim, metnin her bir bileşeninin potansiyelini ortaya koyarak okurun, metni aktif bir şekilde varlık alanında görünür kılmasına olanak tanır. Göstergebilimin temel ilgisi, metinlerin nasıl anlamlandırıldığı ve yorumlandığı üzerinedir. Belirli bir metin üzerinde çalışan göstergebilimsel yaklaşım, metnin sadece yazar tarafından yaratılan anlam katmanlarına değil, aynı zamanda metnin okur tarafından nasıl ele alındığına ve yeniden yorumlandığına odaklanır. Bu süreç, metnin “anlamsal açılım ufku” olarak adlandırılabilir; yani

¹⁴⁴ Mehmet Rifat, “Göstergebilim ‘Kuramsal Bir Oyun’dur”, *Kuram Kitap*, S. 1, Ocak 1993, s. 24.

metin, farklı okurlar tarafından sürekli yeni bağlamlarda ve perspektiflerde yorumlanarak, anlamının sürekli olarak genişlemesine olanak tanır. Rifat'ın deyimiyle, “Göstergebilimin inceleme konusu olan bir metnin gerçekleşme süreci tamamlanmıştır ama anlamsal açılım ufku, kendisiyle bağlantı kuracak okurlar açısından üretime kapalı değildir.”¹⁴⁵ Bu açıdan bakıldığında, göstergebilimin altını çizdiği önemli bir nokta, bir metnin “tamamlanmış” olmasının, onun anlam üretim sürecinin sona erdiği anlamına gelmediğidir. Bu da metnin, her okuma eyleminde farklı anlam katmanlarıyla zenginleşebileceği ve evrilebileceği anlamına gelir. Okurların metinle etkileşimi, sadece metnin içeriklerini değil, aynı zamanda okurların kendi düşünce yapılarını ve algılarını da şekillendirir. Bu etkileşim süreci, metnin sadece bir anlam taşıyıcısı olmadığına, aynı zamanda bir anlam üreticisi olduğuna; yani göstergebilimsel okuma ile metnin varlık alanında görünür kılınabildiğine işaret eder.

Göstergebilime göre metin, belirli bir anlamı iletmek amacıyla yazılmış işaretler ve semboller dizisidir. Metnin gerçekleşme süreci, yazarın niyeti ve kullanılan dilsel yapıların birleşimiyle şekillenir; ancak bu işaretler ve semboller, her okur tarafından içinde bulunduğu çağ, kültürel ve kişisel bağlamlar ile yeniden anlamlandırılabilir/yorumlanabilir. “[Buna göre] Bir metin hem gerçekleşmesi tamamlanmış bir *ürün*'dür, hem de yeni bakış açısına göre yeniden yaşanacak, yeniden anlamlandırılacak bir *üretim kaynağı*'dır.”¹⁴⁶ Metni göstergebilimsel açıdan ele alan okur, göstergelerin yordamı ve dizgelerin yol göstericiliği sayesinde bu üretim kaynağından yeni ve farklı anlam/yorum haritaları ortaya koyar. Diğer bir ifadeyle göstergebilimsel okuma yapan bir okur, metnin anlamını/yorumunu göstergeler yoluyla görünür kılar. Nitekim Saussure, “Yazı göstergeleri, dizgenin görüntüsünden başka bir şey değildir.”¹⁴⁷ diyerek göstergebilimsel yaklaşımın temel özelliğine vurgu yapmaktadır. Benzer ifadeleri göstergebilim alanında araştırma yapan uzmanlar üzerinden ortaya koyan Rifat ise, bu durumu şu şekilde açıklar:

Göstergebilimci için çözümleme, *dünyanın insan için ve insanın insan için taşıdığı anlamı / anlamları* (eğer böyle bir anlam taşıma söz konusuysa) görebilme, kavrayabilme, anlam taşıyabilme olayının ve sürecinin kuruluşunu, oluşumunu yeniden yapılandırabilme ve bu yolla *genel, soyut ve evrensel*, bir başka deyişle *yalın, tutarlı ve tümükapsayıcı* bir kuram (model) yaratabilme,

¹⁴⁵ Rifat, “Göstergebilim ‘Kuramsal Bir Oyun’dur”, s. 24.

¹⁴⁶ Rifat, “Göstergebilim ‘Kuramsal Bir Oyun’dur”, s. 24.

¹⁴⁷ Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, Multilingual Yayınları, İstanbul 1998, s. 70.

Bu bağlamda göstergebilimsel okuma, metinlerin semboller ve işaretler aracılığıyla nasıl anlam kazandığını çözümlemeye odaklanan bir okuma deneyimine işaret eder. Göstergebilimsel okuma, metinlerin içerdiği göstergelerin işlevlerini ve bu göstergeler arasındaki ilişkileri analiz ederek metnin çok yönlü anlam haritalarını ortaya çıkarmaya yönelik bir okuma yöntemidir. Bununla beraber anlatının, anlam arayışı olduğunu vurgulayan Barthes; “Anlatı göstermez, öykünmez; bizi bir romanı okumaya coşkuyla itebilen tutku, bir “görme”nin tutkusu (gerçekte hiçbir şey “görmeyiz”) değil, anlamın tutkusudur, yani, kendine özgü coşkuları, umutları, tehlikeleri, başarıları olan ve üst düzeyde yer alan bir anlatının tutkusudur.”¹⁴⁹ ifadelerini kullanarak esasında okurun metinle kurduğu ilişkide, “gerçekte” hiçbir şey görmediğini ileri sürer. Çünkü metinde var olan şey, o şeyin varlığının kendisi değil; varlığı harflerle (yazıyla) anlatılan şeyi zihinde canlandıran işaret ve sembollerdir. Anlatı, bir hikâyeyi yalnızca aktarmakla kalmaz; aynı zamanda okurda anlam arayışı ve keşfetme arzusu uyandırır. Bu süreçte, anlatının sunduğu semboller ve işaretler, okurun zihninde anlam katmanları oluşturur. Bu katmanlar, okurun kendi bilgi ve deneyimlerine göre değişkenlik gösterir. Anlatının amacı, okura “doğrudan bir görme” deneyimi sunmak değil, onu anlam yolculuğuna çıkarmaktır. Bu yolculuk sırasında anlatı, okurun metinle etkileşime geçmesini ve onu çeşitli açılardan yeniden yorumlamasını sağlar. Göstergebilimsel yaklaşımla, anlatının her bir unsuru, okurun anlam oluşturma sürecinde önemli bir rol oynar ve bu unsurların analiz edilmesi, anlatının derinliğini ve zenginliğini ortaya çıkarır. Göstergebilimsel okumada anlatının gücü, semboller ve işaretler aracılığıyla okuru anlamın peşine düşmeye yönlendirmesinde yatar. Bu anlam arayışında metin, her okurun zihin dünyasında bilgi ve deneyimlerine göre değişik tezahürlerle görünürlük vasfına bürünür. Nitekim göstergebilimin öncüleri Peirce ve Saussure başta olmak üzere, bu yöntemin kuramcıları tarafından ortaya konulan argümanlar, metinlerin anlam dünyasını görünür kılarak okurun metinle kurduğu ilişkiyi daha derin bir boyutta kavramasına olanak tanır.

Fenomenolojik okuma ise, metnin okur bilincinde nasıl tezahür ettiğini ve okuma deneyiminin özünü kavramayı amaçlayan bir yaklaşımdır. Bu okuma

¹⁴⁸ Rifat, “Göstergebilim ‘Kuramsal Bir Oyun’dur”, s. 23.

¹⁴⁹ Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s. 112.

yöntemi, metni nesnel bir varlık olarak değil, okur bilincinde beliren bir fenomen olarak ele alır. Fenomenolojik okur, metinle karşılaşma anından itibaren kendi bilinç akışını gözlemleyerek metnin zihninde nasıl canlandığını ve anlam katmanlarının nasıl oluştuğunu inceler. Fenomenolojik okuma sürecinde, okurun ön yargılarını ve varsayımlarını paranteze alması (epoché) esastır. Böylece okur, metni mümkün olduğunca dolaysız bir şekilde deneyimlemeye çalışır. Metnin yapısı, dili ve anlatım teknikleri, okurun bilinci ile nasıl etkileşime girdiği bağlamında değerlendirilir. Fenomenolojik okuma, her okuma eyleminin metin ve okur arasında özgün bir diyalog oluşturduğunu kabul eder. Bu nedenle aynı metnin farklı okurlar tarafından veya aynı okur tarafından farklı zamanlarda okunması, farklı anlam ve yorumların ortaya çıkmasına imkân verir. Bu yaklaşım, metnin anlamının sabit olmadığını, aksine okur ve metin arasındaki dinamik etkileşimde sürekli yeniden oluştuğunu savunur.

Fenomenolojik yaklaşımın yazın bilimine uygulanması, edebiyat eserinin algılanışında önemli bir paradigma değişikliğini de beraberinde getirir. Bu doğrultuda yazın yapısının bir fenomen olarak ele alınması, eserin ontolojik statüsüne dair yeni bir bakış açısı sunar. Eser, artık sadece yazarın niyetinin veya tarihsel bağlamın bir ürünü olarak değil, okurun bilincinde tezahür eden özerk bir varlık olarak kabul edilir. Bu bağlamda “[...] yazın yapısı bir fenomendir. Nasıl görünüyorsa, kendini okuyucuya, gözlemciye dolaysız olarak nasıl sunuyorsa, öyledir. Böyle olduğuna göre de, yazın fenomenolojisi olarak yazınbilim yalnızca bu fenomene, yani yazın yapısına yönelmelidir.”¹⁵⁰ Bu yaklaşım, yazın biliminin odak noktasını yeniden tanımlar. Fenomenolojik yazın bilimi, eseri çevreleyen dışsal faktörlerden ziyade, eserin kendisine, yani fenomenin dolaysız görünüşüne yönelir. Bu doğrultuda eserin okura sunduğu dolaysız deneyim, analizin merkezine yerleştirilir. Eser, okurun bilincinde nasıl beliriyorsa, nasıl algılanıyorsa, o hâliyle inceleme konusu yapılır. Fenomenolojik okuma pratiği, bu teorik çerçeve içerisinde, eseri ön yargılardan ve varsayımlardan arındırılmış bir şekilde, “şeylerin kendisine dönme” ilkesi doğrultusunda ele almayı hedefler.

Fenomenolojik yaklaşımın epistemolojik temelleri, bilgikuramsal transzendenal ilginin nesnel varlıktan ziyade bilincin kendisine yönelmesiyle

¹⁵⁰ Manon MAREN-GRISEBACH, “Yazınbilimde Fenomenolojik (Görüngübilimsel) Yöntem”, çev. Nilüfer Suman, *Bağlam Dergisi*, S. 1., İstanbul 1979, s. 225.

şekillenir. Bu bağlamda fenomenolojik okuma pratiği, nesnel bilimin odaklandığı dışsal gerçeklikten farklı olarak, bilinç deneyiminin özüne odaklanır. Transzendental fenomenolojinin ilgisi, “bilinç olarak bilinç”e yönelir. Edmund Husserl bu durumu, iki temel boyutta ele alır. “1. Görünüşe gelen anlamında, nesne, görünen şey [anlamında fenomenlere]; 2. görünüşlerde görüldüğünde, hem de ‘transzendental’ olarak görüldüğünde, her türlü deneysel olanı bir yana bıraktığımızda görülen nesne anlamında fenomenlere gider.”¹⁵¹ Husserl’in ifadesiyle fenomenolojik okuma çabası içinde olan okur, ilkin metnin doğrudan görünen, nesnel özellikleri düzeyine; ikinci durumda ise metnin transzendental boyutuna, yani deneysel olanın ötesinde, bilinçte nasıl belirdiği düzeyine erişim sağlar. Böylece okurun metni görünür kılma süreci, nesnel olanın sınırlarını aşar. Metin, artık sadece dilbilimsel veya tarihsel bir nesne olarak değil, okurun bilincinde canlanan, çok katmanlı bir fenomen olarak alınırlar. Nitekim Iser’in deyişiyle “Fenomenolojik sanat teorisi, bir edebî eseri ele alırken sadece metni değil, aynı zamanda ve eşit ölçüde, o metne tepki verme sürecinde yer alan eylemleri de dikkate almanın gerektiği fikrine tam anlamıyla vurgu yapar.”¹⁵² Çünkü fenomenolojik yaklaşım, metni bir diyalog ve etkileşim alanı olarak ele alır; okurun metni anlama ve ona anlam yükleme süreci, metnin anlamının bir parçası olarak görülür. Bununla birlikte fenomenolojik okuma sürecinde okur, metnin kendi bilincinde nasıl şekillendiğini, hangi anlam katmanlarının ortaya çıktığını ve bu deneyimin kendi öz-bilincini nasıl etkilediğini de gözlemler. Husserl’e göre “fenomen sözcüğü, *görünen* (Erscheinen) ile *görünen şey* (Erscheinendem) arasındaki özsel bir bağlaşımla nedeniyle çift anlamlıdır.”¹⁵³ Fenomen sözcüğünün çift anlamlı yapısından dolayı okur, metni deneyimlerken “görünme süreci” ve “görünen şeyin kendisi” olmak üzere iki temel boyutu eş zamanlı olarak ele alır. İlk boyutta okur, metnin bilinçte nasıl belirdiğini, hangi bilinç edimlerinin metni kavramada rol oynadığını inceler. Bu, metnin okurun zihninde canlanma sürecini, okuma esnasında oluşan duygu ve düşüncelerini, metne yönelik algısal ve yorumsal tutumlarını kapsar. Okur, metni görünür kılarken aynı zamanda kendi okuma deneyimini de görünür kılar. İkinci boyutta ise okur, metnin kendisini, yani “görünen şey”i ele alır. Bu, metnin içeriğini, yapısını, dilsel özelliklerini ve anlatım tekniklerini kapsar. Ancak burada önemli olan, metnin nesnel özelliklerinden ziyade,

¹⁵¹ Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, s. XXVIII.

¹⁵² Iser, “The Reading Process: A Phenomenological Approach”, s. 279.

¹⁵³ Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, ss. 11-12.

bu özelliklerin okur bilincinde nasıl tezahür ettiği.

Öte yandan fenomenoloji, varlık ve algı arasındaki ilişkiyi incelerken her şeyin bize bir perspektif altında, yani fenomenal olarak sunulduğunu öne sürer. Bu bakış açısı, sanatçının işlevini ve sanat eserlerinin nasıl algılandığını daha iyi kavramamızı sağlar. Sanat ve sanatçı, gerçeklik illüzyonu yaratma amacıyla değildir; onun asıl amacı, belirli bir varlık veya düşünceyi “görünür kılmaktır”.¹⁵⁴ Bu durum, sanat eserinin sadece estetik bir obje olmadığını, aynı zamanda okurlara yeni bir perspektif sunan, onları düşündüren ve onların varlık algısını zenginleştiren bir araç olduğunu vurgular. Sanatçı, var olanları sıradan gözlem düzeyinden çıkarıp onları yeni ve farklı bir bakış açısıyla sunarak okurun bu fenomenlere olan bakışını dönüştürmeyi hedefler. Bu süreçte, “fenomenal obje” kavramı devreye girer. Fenomenolojide fenomenal obje, bizim duysal ve zihinsel yeteneklerimizle algıladığımız, dolayısıyla her zaman çeşitli perspektifler sunan varlık anlamına gelir. Sanat eserleri de birer fenomenal obje olarak, bizlere varlıkların çeşitli yönlerini, yani daha önce göz ardı edilmiş, fark edilmemiş ya da yanlış anlaşılmış yönlerini açığa çıkarır. Bu durum, sanatın gerçeklikten ziyade, gerçekliğin algılanış biçimlerini değiştirmeyi hedeflediğini gösterir. Nihayetinde fenomenolojik yaklaşımda sanatçının ve sanat eserlerinin işlevi, sadece görsel veya estetik bir zevk sunmak değil, aynı zamanda varlık hakkındaki fenomenal algımızı zenginleştirmek ve dönüştürmektir. Bu yönüyle sanat, okurların dünyayı algılama şekillerine müdahale eder ve onları farklı perspektifler aracılığıyla düşünmeye ve anlamaya davet eder. Sanatın bu dönüştürücü gücü, onu hem subjektif hem de objektif gerçeklikler arasında bir köprü olarak konumlandırır. Bu bağlamda okurun metni görünür kılma eylemi ise, metni salt pasif bir şekilde okumaktan ziyade, aktif bir anlamlandırma süreci içerir. Okur, metni tecrübe ederken, eserin sunduğu fenomenal objeleri kendi zihinsel ve duysal perspektifinden geçirerek yeniden yorumlar. Bu yorumlama süreci, okurun metinle kurduğu etkileşim sayesinde, metnin anlamlarının sürekli olarak yeniden üretilmesini sağlar. Sanat eserleri, bu etkileşim aracılığıyla, okurun varlıkla ve gerçeklikle olan ilişkisini yeniden şekillendirir. Okur, metinle etkileşimde bulunurken, metindeki semboller, işaretleri ve imgeleri kendi deneyimlerine ve bilgi birikimine göre yorumlayarak metni varlık alanında görünür kılar.

Bununla beraber edebiyat eserinde okura sunulan perspektifler hiçbir zaman

¹⁵⁴ İsmail Tunalı, “Roman Ingarden’in Estetik’ine Bakış”, *Felsefe Arkivi*, S. 21, İstanbul 1978, s. 47.

gerçek algı perspektiflerine dayalı değildir; tersine, bu perspektifler yalnızca fantezi düzleminde hayata geçirilir. Bu görme biçimleri, okura yapay bir yoldan sunulur ve gerçek, somut nesnelerle değil, sadece niyet edilen içerik bakımından gerçek gibi görünen nesnelerle ilgilidir. Eserde bahsi geçen nesneler, nasıl ki gerçek nesneler değilse, bu nesnelerin sunulduğu perspektif de aynı şekilde gerçek dışıdır. Bu görme tabakası, edebiyat eserinin temel bir bileşenidir; bu bileşen ortadan kalktığında, edebiyat sanat eseri, yalnızca bir metin olarak kalır ve sanatsal niteliklerini yitirir.¹⁵⁵ Bu bağlamda, okurun metni görünür kılma eylemi, niyet edilen içeriği aktif bir şekilde yeniden yorumlama sürecini içerir. Okur, metni okurken, eserin sunduğu yapay perspektifleri kendi zihinsel ve duygusal dünyasında canlandırarak eserin içeriğini anlamlandırır. Ingarden’a göre bu anlamlandırma süreci, okurun fantezi dünyasında gerçekleşir ve metindeki semboller, işaretler ve imgeler, okurun kişisel deneyimlerine ve algılarına göre yeniden yorumlanır. Böylece, okur metni sadece okumakla kalmaz, aynı zamanda metnin anlamlarını kendi zihninde yeniden inşa eder. Bu sürecin sonucunda, edebiyat eseri, okurun zihninde yeni ve özgün anlamlar kazanır. Sanat eserinin dönüştürücü gücü, okurun metinle kurduğu bu dinamik etkileşimde yatar; böylece edebiyat eseri, okurun kendi varlık alanında görünür hâle gelir ve ona yeni perspektifler sunar.

Okur, göstergebilimsel okuma yoluyla, metnin sembolik ve işaretlerle dolu dilini çözümleyerek bu işaretlerin nasıl anlamlar oluşturduğunu ve okurun zihninde nasıl yankı bulduğunu keşfeder. Fenomenolojik yaklaşım ise, okurun metinle olan zihinsel etkileşimini, metnin yarattığı duygusal ve bilişsel deneyimleri ön plana çıkarır. Bu şekilde okur, metni sadece bir nesne olarak değil, aynı zamanda kendi bilincinin bir yansıması ve bir etkileşim alanı olarak görür. Metnin estetik ve felsefi boyutlarına erişen bu okur, metni daha derinlemesine anlar ve metnin yalnızca dilsel bir yapı olmadığını, aynı zamanda insan deneyiminin ve düşüncesinin zengin bir ifadesi olduğunu fark eder. Göstergebilimsel ve fenomenolojik bir okur, metni bir gösterge dizisi ve aynı zamanda bir fenomenler bütünü olarak ele alır. Bu bütüncül okuma tarzı, metni daha zengin bir bağlamda ele almayı ve metnin çeşitli katmanlarını ve boyutlarını görünür kılmayı sağlar.

Fenomenolojik göstergebilimsel pozisyon, metni anlamlandırma/yorumlama,

¹⁵⁵ Roman Ingarden, *Das Literarische Kunstwerk*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1972, s. 287. Burada kullanılan alıntının çevirisi, İsmail Tunalı’ya aittir. Çeviri için bk.: Tunalı, “Roman Ingarden’in Estetik’ine Bakış”, ss. 47-48.

diğer bir ifadeyle burada görünür kılma sürecini daha da derinleştirerek okuma eylemini hem semiyotik hem de ontolojik bir deneyim olarak ele alır. Bu yaklaşımla, göstergebilimsel ve fenomenolojik okumanın sınırları genişler ve okur, metnin çok katmanlı yapısını daha bütüncül bir şekilde kavrar. Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımında ileri sürdüğü “beden-özne”¹⁵⁶ kavramı ışığında, okur artık metni sadece zihinsel bir süreçle değil, zihinde beliren beden-özne olarak eylemsel varlığıyla da deneyimler. Böylece metin, okurun zihnindeki bedensel varoluşuyla etkileşime giren canlı bir fenomen hâline gelir. Bu bağlamda metnin görünür kılınması, okurun bedensel ve zihinsel varlığının tamamıyla gerçekleştirdiği bütüncül bir eylem olarak karşımıza çıkar. Fenomenolojik göstergebilimsel okuma, metnin nesnel bileşenleri ile okurun öznel algıları arasında “geçit yollarını” kullanarak köprüler kurar. Bu yaklaşımla okur, metni hem bir göstergeler sistemi olarak yorumlar hem de kendi bilinç akışı içinde deneyimler. Böylece metin, sadece dilsel bir yapı olmaktan çıkıp okurun varoluşsal deneyiminin bir parçası hâline gelir. Bu bağlamda, göstergebilimsel ve fenomenolojik okuma, metnin görünür kılınmasını salt bir anlama veya yorumlama eylemi olmaktan çıkarıp okurun görsel, işitsel, bedensel ve zihinsel varlığıyla katıldığı bütüncül bir deneyime dönüştürür. Peki, bu deneyimin sınırları nerede biter? Okuma donanımlarını aktifleştirerek metni eylem alanı hâline getiren, metnin sınırlarını aşan ve metni görünür kılan okuma tecrübelerinin ötesinde, metni yaratıcı bir şekilde dönüştürmenin ve yeniden üretmenin yolları nelerdir?

2.5. Metni Yeniden Üretmek: Yaratıcı Okuma

Edebî eserin anlamlandırılması/yorumlanması, okurun metindeki varlığı ile geçmiş deneyimlerinin etkileşimi sonucunda oluşan dinamik bir süreçtir. Bu süreç, pasif bir kabullenışten ziyade, üretken bir reaksiyon olarak değerlendirilmelidir.¹⁵⁷ Bu yönüyle okuma, okurun anlam(lar) üretme edimi kazanmasına ve deneyimlerini

¹⁵⁶ Merleau-Ponty, ortaya koyduğu fenomenolojik yaklaşımda, insan zihnindeki bedensellik olarak “beden-özne” kavramını geliştirir. Bu kavram, *Phénoménologie de la perception* ismiyle yayınlamış olduğu çalışmada “schéma corporel” ifadesiyle geçmektedir. bk.: Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, 1976. Bununla birlikte Merleau-Ponty'nin yarattığı kavram, İngilizce’de “body schema”, “body image”, “body-subject” ifadeleriyle kullanılmıştır. bk.: Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, Routledge, London 2002.; Donald A. Landes, *The Merleau-Ponty Dictionary*, Bloomsbury Publishing, London 2013. Türkçe’de ise “bedensel şema” ifadesiyle kullanılmıştır. bk.: Maurice Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*, çev. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu, İthaki Yayınları, İstanbul 2017, ss. 146-212.

¹⁵⁷ Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, s. 133.

ifade etmesine olanak tanır. Okuma donanımlarını en üst seviyede devreye sokan okur, metin içerisindeki örtük¹⁵⁸ bağıntıları ortaya çıkararak ve anlam katmanlarını derinleştirerek anlam üretme eylemine katkıda bulunur. Bu doğrultuda metin, daha çok bir anlam yaratma ve keşif alanı olarak değerlendirilirken okurun bu yaratıma nasıl katkıda bulunabileceği sorusu ortaya çıkar. Bu durumda okur, metni bir keşif sahası olarak kullanır ve her cümlede yeni “geçit yolları” ve görünmeyen köprüler inşa eder. Metin, söz konusu süreçte bir labirent gibi her okuyuşta farklı rotalar ve anlam katmanları sunar. Okur, bu labirentin içinde hem bir yolcu hem de bir kılavuz rolü üstlenir ve metnin dokusuna yeni izler bırakırken kendi düşünce ve hislerinin yankılarını da metne dâhil eder. Böylece metin, okurun zihinsel ve duygusal katkılarıyla yazarın öngöremediği yönler de genişler ve derinleşir. Edebiyatın bu diyalektik süreci, metnin ve okurun birbirlerine sürekli ve yeniden şekil verdiği, birbirlerini sürekli olarak dönüştürdüğü bir etkileşim alanı yaratır. Bu aşamada kendi deneyim ve birikimlerini kullanarak (rölativizm ve keyfiliğin dışında olan) özgün anlamlar ortaya koyan okur, artık ne ampirik okur ne Ingarden’ın ifade ettiği pasif ya da aktif okur¹⁵⁹ ne Iser’in dile getirdiği örtük (ima edilen) okur ne de Eco’nun sözünü ettiği birinci düzey (anlamsal düzeydeki örnek) okur ya da ikinci düzey (göstergebilimci ya da estetik uzmanı)¹⁶⁰ okurdur. Bu noktaya erişen okur, yeni bir önermeyle üçüncü düzey okur, diğer bir ifadeyle anılan okurların tamamının donanımlarına sahip olan, onları sentezleyen ve hatta aşan, metni yeniden üreten okur olarak *yaratıcı okur* (creative reader) hüviyetiyle karşımıza çıkar.

Geleneksel yaklaşımda metin ve yazar merkeze alınırken metin bilginin ana kaynağı olarak görülüyor ve bu nedenle daha önce de ifade ettiğimiz gibi okura pasif bir rol atfediliyordu. Ancak “Bir metin bilgi kaynağı olarak düşünülüyorsa, bir okuyucu bu bilgiye nasıl katkıda bulunabilecektir?”¹⁶¹ sorusu, tam da bu geleneksel

¹⁵⁸ Buradaki “örtük” kavramı, daha çok Iser’in “Örtük Okur” (İma Edilen Okur/The Implied Reader) kavramı ile ilişkilidir. Iser’e göre metindeki örtük bağıntılar, metin içinde açıkça belirtilmeyen fakat okurun (ima edilen okurun) metni anlamlandırma sürecinde keşfetmesi gereken ilişkiler, bağlantılar ve anlam katmanlarıdır. Onun teorisinde bu tür bağıntılar, “boşluklar” veya “belirsizlikler” olarak adlandırılır. Iser’e göre metinde bırakılan bu boşluklar, okurun okuma sürecine katılımını teşvik eder. Okur, bu boşlukları doldurarak ve örtük bağıntıları keşfederek metni yeniden anlamlandırır ve böylece metnin anlam potansiyelini açığa çıkarır. Daha geniş bilgi için bk.: Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, ss. 27-38.

¹⁵⁹ Pasif ve aktif okur hakkında daha geniş bilgi için bk.: Ingarden, *The Cognition of the Literary Work Of Art*, ss. 37-41.

¹⁶⁰ Eco, *Edebiyata Dair*, ss. 266-267.

¹⁶¹ R. W. Lid and Philip Handler, “Radical Chic and the Liberation of the Reader”, *Theory Into Practice*, Vol. 14, No. 3, 1975, s. 153. Burada kullanılan alıntının çevirisi, Berna Köseoğlu ve Metin Toprak’a aittir. Çeviri için bk.: Berna Köseoğlu ve Metin Toprak, “Modern Kuramların Postmodern

anlayıştan okur odaklı yaklaşıma geçiş sürecinde ortaya çıkan temel bir sorgulamayı temsil ediyor. Okur odaklı yaklaşım, okurun metne aktif katılımını vurgulayarak okurun sadece bilgiyi alan değil, aynı zamanda anlamı oluşturan, onu işleyen ve metne katkıda bulunan bir aktör olduğunu savunur. Öte yandan bu soru, edebiyat teorisinde önemli bir paradigma değişimini de beraberinde getirir. Geleneksel anlayıştan okur odaklı yaklaşıma geçiş, metnin anlamının sabit ve değişmez olmadığı, okurun metne katılımı, metni deneyimlemesi, sorgulaması ve aşması ve metinden yeni anlamlar üretmesi fikrini ön plana çıkararak metin-okur ilişkisini, daha dinamik ve etkileşimli bir süreç olarak ifade eder. Bu paradigma değişimi, metinlerin çoklu yorumlara açık olduğu ve anlamın okur tarafından inşa edildiği düşüncesini destekler.

Okumanın diğer yaratıcı süreçlerle olan ilişkisi, ufukların kaynaşmasını sağlarken tarihsel olarak etkin bilinci de tesis eder. Peki, okuma eylemi nasıl olup da kendi başına bir yaratım sürecine dönüşür ve bu süreç diğer yaratıcı aktiviteleri nasıl besler? Okurun zihninde gerçekleşen bu görünmez yaratım, metni nasıl dönüştürür ve ufukların kaynaşmasını sağlarken tarihsel olarak etkin bilinci nasıl tesis eder? Bu sorular, okumanın sadece bilgi edinme değil, aynı zamanda bilgiyi yeniden yapılandırma ve üretme süreci olduğunu düşünsel bir zemine oturtur. “Okumak, genellikle pasif ve kabullenici bir eylem olarak algılansa da kendi içinde yaratıcı bir aktivitedir ve sıklıkla diğer yaratıcı süreçlerin önemli bir unsurudur.”¹⁶² Bu süreç, okurun zihninde yeni düşünce kalıpları, imgeler ve fikirler oluşturarak diğer yaratıcı süreçler için verimli bir zemin hazırlar. Böylece okuma, yazma, düşünme ve yaratma eylemleri arasındaki sınırlar berraklaşır, birbirini besleyen ve dönüştüren hermenötik spiraller oluşur. Bu perspektiften bakıldığında okuma eylemi, edebiyatın ve diğer sanat dallarının sürekli yenilenmesini ve zenginleşmesini sağlayan bir kaynak olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda, “Okuduğumuz zaman ne oluyor?” sorusunu soran Holden, bu soruyu şu şekilde açıklığa kavuşturur:

Okurun, yazarın sözlerini sünger gibi emdiği pasif bir tüketim olmaktan uzak olan okuma, başlı başına yaratıcı bir süreçtir. İki kişi aynı metni aynı şekilde okumaz. Herkes kendi beklentilerini, deneyimlerini ve bakış açılarını getirir; olan şey okur ve yazar arasındaki diyalogdur, ortaya çıkan şey ise değişen bir

Yansımaları: Okur Odaklı Edebiyat Kuramlarında Okurun Konumlandırılışı”, s. 57. Alıntının orijinal hâli ise; “We all believe that literature makes a contribution to readers, but how do readers contribute to literature?” (Hepimiz edebiyatın okurlara katkı sağladığına inanıyoruz, peki okurlar edebiyata nasıl katkıda bulunur?) şeklindedir.

¹⁶² John Holden, *Creative Reading*, Demos Publishing, London 2004, s. 15.

insandır. Yazarın bize verdiklerini alır ve onu kendimize mal ederiz. Okumaktan sadece bilgi kazanmayız, duygusal derinlik ve tepki inceliği de ediniriz.¹⁶³

Okur ve yazar arasında oluşan ve metnin söyleyen dünyasıyla kurulan diyalogda okur, kendi yaşam deneyimlerini, kültürel birikimini ve hayal gücünü devreye sokarak metni zihin levhasında adeta yeniden yazar. Bu noktada okur, bir simyacı edasıyla metnin söyleyen dünyasını kendi zihin levhasında eritir ve bağlamın dışına taşmadan yepyeni bir anlam alışımı yaratır. Böylece okurun ufku ile metnin ufku bir araya gelir ve yeni bir anlam ufku oluşturur. Geçmiş ile şimdi ve hatta gelecek arasında kurulan bu diyalog, hem geçmişin anlaşılmasını hem şimdinin değerlendirilmesini hem de geleceğin inşasını sağlar.

Okurun ufku ile metnin ufku arasında vuku bulan kaynaşmada her ne kadar “Gadamer’e göre, “ufukların kaynaşması” tabiri gerçekte iki farklı ufkun, onları kendi içinde barındıran üçüncü bir ufuk teşkil etmek üzere bir araya gelmesine işaret etme[se]”¹⁶⁴ de kendi ufku ile metnin ufkunun kaynaşmasını tesis eden yaratıcı okur, yeni bir ufuk yaratır. Ancak okurun bu yaratımı, okuma deneyiminin herhangi bir aşamasında gerçekleşmez. Bu doğrultuda “metnin dengeli algı anı” kavramını öne süren Rosenblatt’a göre; okurun yaratıcılığı, metnin dengeli algı anında tam bir estetik deneyim üretebilir. Ancak bu üretim, okurun pasiflik tutumunun sonucunda gerçekleşmez. Çünkü edebî deneyim, okur ile yazarın metni arasında oluşan bir etkileşimdir; dahası, sanatçının yaratıcı faaliyetinde olduğu gibi, okurun tepkisini de şekillendiren seçici faktörler vardır. Okur, hayattan kitaba gelir. Kendi hayatının çeşitli acıları ve zevkleriyle doğrudan ilgilenmekten bir anlık uzaklaşır ve kitap kapandığında bu ilgisine geri döner. Okurken bile bu şeyler, muhtemelen okuma deneyimindeki yönlendirici faktörler olarak mevcudiyetini korur.¹⁶⁵ Bu perspektiften bakıldığında, metnin “dengeli algı anı”, Hans Robert Jauss’un “beklenti ufku”¹⁶⁶

¹⁶³ Holden, *Creative Reading*, ss. 21-22.

¹⁶⁴ Tatar’a göre bu durum, HegeI’in tez-antitez-sentez diyalektiğinin bir uyarlaması olacağına ve Gadamer’in tüm tarihsel sürecin veya geleneğin anlamını kendi bilinci içinde taşıyan süper bir özne tasarladığı sonucuna ulaştıracağına dikkat çeker. Burhanettin Tatar, “Hans-Georg Gadamer ve “Hakikat ve Yöntem” (Wahrheit Und Methode) Adlı Eseri”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 12-13, 2001, s. 293. Ancak burada işaret edilen durum, bir “süper özne” tasarımı değil, “yaratıcı okur”un tarihsel olarak etkin bilincin tesisini sağlayan ontolojik bir çabası olarak metni yeniden üretme ufkudur.

¹⁶⁵ Louise Rosenblatt, *Literature as Exploration*, The Modern Language Association, New York, 1995 (1965), s. 24.

¹⁶⁶ Jauss, alımlama teorisinin önemli kavramlarından biri olan “beklenti ufku”nu şu şekilde açıklar: “Edebî bir eser, yeni görüldüğünde bile kendini bilgi boşluğunda tamamen yeni bir şey olarak sunmaz; aksine duyurular, açık ve örtük işaretler, tanıdık özellikler veya örtük göndermelerle okurunu çok özel bir tür kabule hazırlar. Daha önce okunmuş olanın anılarını uyandırır, okuru belirli bir

(horizon of expectations) kavramıyla ilişkilendirilebilir. Okur, metni kendi beklenti ufkuyla karşılaştırır ve bu etkileşim sonucunda estetik deneyim ortaya çıkar. Bu yönüyle metnin dengeli algı anı, okurun metinle kurduğu diyalojik ilişkinin, hayattan en çok arındırılmış anıdır. Nitekim bu an, okurun metni içselleştirdiği ve onunla özdeşim kurduğu estetik alımlama sürecinin bir tezahürüdür. Bu noktada Robert Sokolowski'nin *Introduction to Phenomenology (Fenomenolojiye Giriş)* adlı eserinde yöntem ve kanıt arasındaki farkı ortaya koymaya çalışırken öne sürdüğü fikirler dikkat çekicidir. Ona göre yöntem, hakikate ulaşmada kontrollü ve öngörülebilir bir süreç sunarken; kanıt öngörülemez, kontrol edilemez ve pasif bir nitelik taşır. Kanıtın rastlantısal doğası, rasyonalistleri rahatsız edebilir; çünkü onlar, hakikati belirleme sürecinin daha düzenli ve kontrol edilebilir olmasını tercih ederler. Ancak gerçek şu ki; hakikat, ortaya çıkmak için doğru kişi ve doğru anı bekler ve bu süreçte yöntemin ötesinde bireyin zihinsel hazırlığına güvenir.¹⁶⁷ Bu doğrultuda Rosenblatt'ın “metnin dengeli algı anı”, Iser'in “beklenti ufku” ve Sokolowski'nin “doğru kişi, doğru an ve bireyin zihinsel hazırlığı” kavramları, Gadamer'in “ufukların kaynaşması” tabirinde bir araya gelerek okurun tarihsel etkin bilinç vasıtasıyla metnin dünyasını anlamlandırdığı ve bu dünyayı yeniden kurguladığı yaratıcı bir okuma deneyimi sunar. Böylesi bir “hermenötik ortam”¹⁶⁸, yaratıcı okumayı üçüncü düzey okuma olarak konumlandırır.

Eserin okura “söylediği” şey, okurun tarihsel konumu ile metnin tarihsel bağlamı arasındaki diyalektik ilişkinin bir tezahürü olarak ortaya çıkar. Çünkü “eserin okura ne “söylediği”, okurun kendi tarihsel konumundan ona ne tür sorular sorabildiğine bağlıdır. Ayrıca eserin kendisinin bir “cevap” olarak yazıldığı “soru”yu yeniden kurabilme, okurun yeteneğine bağlıdır. Anlama çabası, metindeki yeni bir potansiyeli gerçekleştirmek ve ona bir farklılık kazandırmak bağlamında bir üretkenliktir.”¹⁶⁹ Bu doğrultuda eserin okura “söylediği” şey, okurun tarihsel konumu ile metnin tarihsel bağlamı arasındaki diyalektik ilişkinin bir ürünü olarak ortaya çıkar. Gadamer'in “tarihsel olarak etkin bilinç” kavramı, bu noktada okurun kendi

duygusal tutuma getirir ve giriş bölümü ile “gelişme ve sonuç” için beklentiler uyandırır. Bu beklentiler daha sonra türün veya metnin belirli kurallarına göre okuma sürecinde ya eksiksiz olarak korunabilir ya da değiştirilebilir, yeniden yönlendirilebilir veya hatta ironik bir şekilde yerine getirilebilir.” Daha geniş bilgi için bk.: Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, s. 23.

¹⁶⁷ Robert Sokolowski, *Introduction to Phenomenology*, Cambridge University Press, New York, 2000, s. 165.

¹⁶⁸ “Hermenötik ortam” ile ilgili daha geniş bilgi için bk.: Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, ss. 169-199.

¹⁶⁹ Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, ss. 84-85.

tarihselliğini ve ön yargılarını metne nasıl dâhil ettiğini açıklar. Okur, kendi “beklenti ufku” çerçevesinde metne sorular yöneltirken aslında metnin potansiyel anlamlarını da bu sorular doğrultusunda açığa çıkarır. Eserin bir “cevap” olarak yazıldığı “soru”yu okur tarafından yeniden kurabilme yeteneği ise, Jauss’un “soru ve cevap diyalektiği”¹⁷⁰ kavramıyla paralellik gösterir. Bu yaklaşım, metni sadece kendi dönemi için değil, aynı zamanda gelecekteki okurlar için de bir anlam potansiyeli taşıyan tarihsel bir varlık olarak konumlandırır. Okurun, eserin yazıldığı tarihsel bağlam ile o bağlamdaki soruları anlamaya çalışması ve bunu bir üretkenliğe dönüştürmesi, kendi tarihsel konumu ile metnin tarihsel bağlamı arasında “geçit yolları” açtığı yaratıcı bir yorumlama sürecini ifade eder. Üçüncü düzey okuma olarak konumlandırılan yaratıcı okuma, okurun metni sadece anlamakla kalmayıp onu, kendi ön-niyetinin (Vorhabe/fore-having), ön-görüşünün (Vorsicht/fore-sight), ön-anlayışının/kavrayışının (Vorgriff/fore-conception) tarihsel ve kültürel bağlamında yeniden ürettiği, böylece metnin anlam potansiyelini genişlettiği bir “hermenötik ortam” yaratır.

Yaratıcı okuma tecrübesinde ortaya çıkan “hermenötik ortam”ın tarihsel bağlamı, “lineer (doğrusal/çizgisel) zaman”, “döngüsel (dairese) zaman” ve “spiral (sarmal/helezonik) zaman” olmak üzere üç farklı zamansal bağlam etrafında gelişir. Lineer zaman perspektifinden bakıldığında, metnin tarihsel bağlamı ile okurun tarihsel konumu arasında kronolojik bir ilişki vardır. Lineer zaman, geçmişten gelen metnin okur tarafından şimdiki zamanda yorumlanmasını ya da metnin geçmişteki bir soruya cevap olarak yazılması ve bugünün okuru tarafından güncel sorularla ele alınmasını ifade eder. Diğer bir ifadeyle, okurun metin ile etkileşiminin bir ön-hazırlığının zamansallığıdır. Döngüsel zaman, okurun metinle kurduğu ilişkinin tekrarlanan¹⁷¹ doğasını açıklar. Her okuma deneyimi, metnin anlamını ritmik bir şekilde üreterek bir döngü oluşturur. Okurun beklenti ufku, her okumada ritimlere ayak uydurur ve metin her seferinde tekrar anlam kazanır. Spiral zaman kavramı ise,

¹⁷⁰ Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, s. 65.

¹⁷¹ Buradaki döngü, kendini tekrarlayan, içinden çıkılamayan kısır bir döngü değildir. Aksine buradaki döngüsel zaman anlayışı, özellikle geleneksel toplumalarda, tarım temelli kültürlerde ve bazı felsefi ve dini sistemlerde olduğu gibi, zamanı lineer bir ilerleme olarak değil, sürekli tekrarlanan bir süreç olarak görür. Ancak bu yenilenme ve tekrarlanma var-olan şeyin hiç değişmeden yeniden tekrarlanması değildir; mevsimler, yağışlar, gece-gündüz döngülerinde oluşan döngüler gibidir. Her kış yağın kar, her ilkbaharda canlanan doğa, her yaz olgunlaşan meyve, her sonbahar dökülen yaprak aynı değildir. Buharlaştıran her damla kimi zaman yağmur, kimi zaman kar, kimi zaman dolu, kimi zaman çiğ olarak düşer. Her güne doğan güneş ya da dünyayı örten her gece, gündüz ile geceyi değiştirmez; ama üzerine doğduğu ya da üzerine örttüğü şey değişir.

yaratıcı okumanın kümülatif ve dönüştürücü temeline işaret eder. Her okuma deneyimi, önceki okumaların üzerine inşa edilir ve her seferinde yeni bir seviyeye ulaşılır. Bu spiral hareket, okurun metni her seferinde daha zengin bir bağlamda yorumlamasını ve metnin anlam evrenini sürekli genişletmesini sağlar. İnsan deneyiminin ve zaman algısının, anlatı yoluyla anlamlı hâle geldiği fikrini öne süren Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı* adlı eserinde ortaya koyduğu “üçlü mimesis”, buradaki üç farklı zamansal bağlam ile paralellik gösterir. Henüz yapılandırılmamış pratiklerin bir ön-anlayışını sunan “mimesis I”, metnin tarihsel bağlamı ile okurun tarihsel konumu arasında bir ön-yapılandırma/ön-anlatısallaştırma (prefiguration) meydana getirerek lineer bir zamansallık oluşturur. “Ricoeur’nün “yapılandırma/anlatısallaştırma (configuration)” kavramıyla ifade ettiği ve “dolayım” (aracılık), “biçimlendirici edim” ve “tarihteki yargının düşünömsel (dönüşömlü, refleksif) özelliğı” gibi tabirler eşliğinde açıklamaya çalıştığı “mimesis II”, okurun kendi dünyası ile metnin dünyası arasında tekrarlanan bir dolayım (aracılık) ve biçimlendirme edimi olarak anlatının tekrarlanan doğasına döngösel bir zamansallık boyutu açmış olur. Son olarak “mimesis III”te, anlatıdaki zaman algısını “sarmal/spiral zaman” ifadesiyle açıklığı kavuşturan Ricoeur’nün burada dile getirdiğı zamansallık, “yeniden-yapılandırma/yeniden-anlatısallaştırma (refiguration)” şeklinde kavramsallaşarak anlatının spiral zaman eşliğinde kümülatif ve dönüştürücü özelliğine vurgu yapar.¹⁷² Böylece hermenötik ortamın tarihsel bağlamı, anlatının insan varoluşundaki merkezi rolü vurgulanarak zamansallık kavramını yaşanan, anlatılan ve yeniden yorumlanan/öretilen bir deneyim olarak kavramamızı sağlar. Yaratıcı okur eşliğinde bu üç zaman kavramı bir arada düşünöldüğünde, yaratıcı okuma süreci şöyle betimlenebilir: Yaratıcı okur, lineer zamanda metinle doğrusal bir bağ kurar, bu doğrusal bağ döngösel zamanda ritmik (kendini tekrarlayan bir ritim değıl, giderek zenginleşen bir armoni ve çok sesli bir senfoni ritmi oluşturacak) bir şekilde tekrarlar ve her tekrarda spiral hareketlerle yeni anlam katmanlarına ulaşır.

Eseri deneyimlemek üzere eser ile yüz yüze gelen herkesin, en basit anlamıyla birer okur olduğunu; “Yeni bir eseri değerdendiren eleştirmen, eserini daha önceki bir eserin olumlu veya olumsuz normları ışığında tasarlayan yazar ve bir eseri kendi

¹⁷² “Üçlü Mimesis” ile ilgili daha geniş bilgi için bk.: Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı I: Zaman, Olay Örgüsü, Üçlü Mimesis*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, ss. 108-164.

geleneği içinde sınıflandıran ve tarihsel olarak açıklayan edebiyat tarihçisi, edebiyatla olan refleksif ilişkileri yeniden üretken hâle gelmeden önce, ilk olarak sadece birer okurdur.”¹⁷³ sözleriyle ifade eden Jauss, yazar ve eser ile birlikte metnin anlamlandırma/yorumlama döngüsünü tamamlayan kamusal¹⁷⁴ okurun, pasif taraf ya da sadece tepkiler zincirinin bir halkası olmadığını, aksine tarihe (anlamanın/yorumlamanın tarihine) şekil veren bir kuvvet olduğunu vurgular. Bu itibarla “hermenötik ortam”ın tarihsel bağlamına dikkat çekerek edebî bir eserin tarihsel yaşamının, muhataplarının aktif katılımı olmadan düşünülemeyeceğini dile getiren Jauss’a göre eser; “ancak aracılık süreciyle basit alımlamadan eleştirel anlama, pasif alımlamadan aktif alımlamaya, kabul edilmiş estetik normlardan bunları aşan yeni bir üretime sürekli bir dönüşümün gerçekleştiği değişimle deneyim ufkuna girer.”¹⁷⁵ Bu perspektiften bakıldığında, edebiyatın tarihselliğine özgü boyutların zaman zaman göz ardı edildiği gözlemlenir. Çünkü edebî süreçte yenilik getiren eserler, yalnızca kendi dönemlerinin beklentilerine veya gerçeklik algılarına uymakla kalmaz, aynı zamanda gelecekteki okurlar için de potansiyel anlamlar taşır. Bu eserler, çoğu zaman geleneksel beklentileri karşıla(ya)mayan ve sosyal göstergeleri açısından hemen anlaşılabilen ancak zamanla değeri ortaya çıkan yapıtlardır.¹⁷⁶ Bu nedenle, toplumsal değişimlerin ve bunları yansıtan edebî olguların uyumlu bir şekilde düzenlenmesi, zamanın lineerliğinde ısrar edildiğinde yanıltıcı olabilir. Dolayısıyla bir eserin değeri, sadece yazıldığı dönemin normlarıyla değil, gelecekteki okurların onu nasıl alımladığı ve yorumladığıyla da belirlenir.¹⁷⁷ Edebiyatın diyalektik ilişkisi, yeninin üretimi ile eskinin yeniden üretimi arasındaki gerilimde, bütün okuma donanımlarının aktif olduğu bir okuma süreciyle daha iyi anlaşılabilir. Böylece yazma-okuma-yeniden yazma, sadece kronolojik bir sıralama olmaktan çıkıp farklı yazarların, eserlerin, okurların ve tarihsel dönemlerin sürekli diyalojik bir ilişki içinde olduğu hermenötik spiral eşliğinde ontolojik bir varlık kazanır.

Sonuç olarak, bir metin varlığını ön-metne borçluyken, aynı metin ontolojik

¹⁷³ Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, s. 19.

¹⁷⁴ Yazar, eleştirmen, edebiyat tarihçisi, edebiyat kuramcısı/teorisyei gibi profesyonel olan okurlar dışında kalan diğer bütün okurlar işaret edilmektedir. Daha önce asker ve halk arasındaki ilişkiden ilhamla “sivil okur” olarak da ifade etmiştik.

¹⁷⁵ Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, s. 19.

¹⁷⁶ Yazıldığı dönemde beklentileri karşıla(ya)mayan, değeri zamanla anlaşılan eserler, edebiyat teorilerinde “estetik eser” olarak adlandırılmaktadırlar. Bu konuyla ilgili geniş bilgi için bk.: Şaban Sağlık, *Popüler Roman Estetik Roman*, Akçağ Yayınları, Ankara 2010.

¹⁷⁷ Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, s. 12.

varlığını sürdürebilmek için metin-sonrası yaratıcı bakışa gereksinim duyar.¹⁷⁸ Yaratıcı okuma, metnin farklı bir bedende yeniden hayat bulmasını sağlar ve bu süreç, okurun aktif katılımı, eleştirel bakışı, göstergebilimsel ve fenomenolojik yaklaşımı ve yaratıcı düşüncesiyle beslenir. Bu etkileşim, metni statik bir nesne olmaktan çıkarır ve onu, sürekli evrilen çok boyutlu bir sanat eserine dönüştürür. Her okuma, metne yeni bir soluk ve perspektif katarak metni, her defasında farklı bir varoluşsal ve estetik gerçekliğe büründürür. Bu süreç, metnin yalnızca yazıldığı dönemin kültürel ve tarihsel bağlamına hapsolmadığını, aksine zaman ve mekân ötesi bir etkileşim içinde sürekli olarak yeniden yaratıldığını gösterir. Yaratıcı okur, metinle olan bu dinamik etkileşimde, sadece bir alıcı değil, aynı zamanda bir katılımcı ve yeniden yaratıcıdır. Nitekim Sartre'ın ifade ettiği gibi "Sözün kısası, okuma kılavuzlu bir yaratıştır."¹⁷⁹ Bu ifade, edebiyatın canlı ve değişken doğasının temel bir unsuru olarak metinlerin ve okurun birbirlerini karşılıklı olarak dönüştürdüğü bir süreci ifade eder. Kılavuzlu bir yaratma olan okuma, yaratıcı okurluk düzeyinde birtakım farklı okuma formlarına da kapı aralar. Geline aşamada, yaratıcı okumanın okura vadettiği okuma biçimleri, hangi formlar altında nasıl bir deneyim sunar? Yazı icat edilmeden (yazılı bir metin olmadan) önce ve yazı icat edildikten sonra hâlâ sözlü geleneğin ve sözlü kültürün etkisi altında bir dinleyici olan okur, sözlü gelenek bağlamında metni güncelleştirirken yaratıcı okumanın hangi yöntemlerini kullanır? Herhangi bir metnin, başka bir metne (metinlerarasılık) ya da farklı bir sanat veya ifade alanına (disiplinlerarasılık) transfer edilmesi, yaratıcı okumanın anlam ve yorumlama sürecini nasıl etkiler? Yapıbozum yaklaşımı, metnin yeniden yapılandırma sürecini hangi boyutlar çerçevesinde ele alır ve anlam üretiminde oynadığı rolün yaratıcılığa katkısı nedir? Okur, metnin ortak yazarı olabilir mi, eğer olabiliyorsa ortak yazar rolünü üstlenirken metinle nasıl bir ilişki kurar ve bu süreç metni nasıl dönüştürür? Bütün bunlarla beraber okumanın kurgusal karakteri, okurun metni yeniden kurma, farklı ontolojik ve estetik gerçekliklere büründürme deneyimini nasıl şekillendirir? Bu sorular eşliğinde yaratıcı okumanın formları imkân ve sınırlılıkları dâhilinde ele alınmaya çalışılacaktır.

¹⁷⁸ Mehmet Rifat, *Metnin Sesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2021, s. 15.

¹⁷⁹ Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir*, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, İstanbul 2008, s. 54.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YARATICI OKUMANIN FORMLARI

3.1. Sözlü Gelenek Bağlamında Anlatının Güncelleştirilmesi

Sözlü gelenek ve yazılı kültür, anlatıların oluşumu ve evrimi üzerinde derin bir etkiye sahiptir. Sözlü gelenek, kültürel mirasın unsurları olan mit, efsane, destan, halk hikâyeleri ve diğer türlerinin nesilden nesile aktarılmasında temel bir rol oynar. Bu aktarım, sözlü anlatıların toplumsal bellek içinde yaşatılması ve kuşaklar arası iletimi noktasında kritik bir işlev üstlenir. Öte yandan yazılı kültür, anlatılara tarihsel bir yaşam formu kazandırır ve onları geniş bir kitleye ulaştırmayı mümkün kılar. Her iki biçimin de anlatıların güncelleştirilmesi sürecinde kendine özgün rolleri vardır.

“Sözlü literatür” terimi, yazılı kültürün bakış açısından türetilmiş olsa da sözlü geleneklerin zenginliğini ve çok boyutluluğunu tam olarak yansıtmakta yetersiz kaldığını ileri süren Jack Goody’ye göre “literatür” kavramı, özünde yazılı kültüre ait bir terimdir ve sözlü anlatıların doğasını tam olarak yansıtmaz. Bu nedenle, önerilen “standartlaştırılmış sözlü biçimler” veya “sözlü türler” gibi alternatif tabirlerin kullanılmasını daha uygun bulan Goody, sözlü gelenek ve yazılı kültür arasındaki etkileşim için “lecto-oral”¹⁸⁰ terimini ortaya koyar.¹⁸¹ Bu terim, yazılı ve sözlü kültürlerin karşılıklı etkileşimini ve dönüşümünü incelemeyi amaçlar. Goody’nin bu kavramsal çerçevesi, sözlü geleneğin tarihsel süreç içerisindeki değişimini ve adaptasyonunu, yazılı kültürle olan karşılıklı etkileşimleri bağlamında ele almayı savunur.

Yazının konuşma üzerindeki etkisiyle birlikte, yazılı kültürler toplumsal değişimlere kapı aralamıştır. Yazı, sadece konuşmanın kaydedilmesi değil, aynı zamanda toplumun belirli kesimlerine özgü bir araç olarak ortaya çıkmıştır. Bu durum, yazılı ve sözlü kültürlerin bir arada var olduğu ve birbirlerini etkilediği bir yapı yaratmıştır. Yazının ortaya çıkışıyla birlikte, toplumun büyük bir kısmı sözlü iletişime bağımlı kalmaya devam ederken yazıyı kullanma yeteneği, başlangıçta sadece elit bir azınlığın tekelinde kalmıştır. Yazının toplumsal etkilerinin derin olmasına rağmen bu durum, yazılı kültürün toplumun genelinde yaygınlaşmadığı ve

¹⁸⁰ Jack Goody’nin antropolojiye kazandırdığı “lecto-oral” tabiri, sözlü gelenek ile yazılı kültür arasındaki geçişi nitелеmek için kullandığı bir terimdir. bk.: Jack Goody, *Mit, Ritüel ve Söz*, çev. Damla Sezgi, Küre Yayınları, İstanbul 2017, s. 54.

¹⁸¹ Goody, *Mit, Ritüel ve Söz*, ss. 53-55.

belirli bir kesim tarafından kullanıldığını gösterir. Nitekim iki gelenek arasındaki etkileşim, türlerin anlamlandırılmasında/yorumlanmasında da karmaşıklıklar yaratmıştır; çünkü yazılı edebiyatın özellikleri genellikle sözlü türlere yansıtılmıştır. Bununla beraber sözlü gelenek anlatıları, yazılı kültürün etkisiyle dönüşüme uğrarken aynı zamanda yazılı edebiyatı da etkilemiştir. Örneğin erken dönem yazılı eserler, sıklıkla sözlü geleneklerden beslenmiştir. Bu etkileşim, yeni edebî formların ortaya çıkmasına ve mevcut formların da evrilmesine yol açmıştır.¹⁸²

Sözlü gelenek, anlatıları toplumsal belleğin dokusuna işler. Her anlatıcının anlatıya olan özgün katkısı ve dinleyici topluluğunun tepkileriyle şekillenen sözlü gelenek anlatısının icrası, kültürel mirasın esnek ve çok sesli bir yapıda sürdürülmesini sağlar. Bu doğrultuda sözlü geleneğin anlatıcıları, dinleyici kitlesine göre anlatıları değiştirebilir, yeniden şekillendirebilir ve genişletebilir. Bu tutum, sözlü gelenek anlatıcısına yaratıcı okur olma özelliği kazandırır. Bu yaratıcı okuma sürecinde anlatılar; tarihî, coğrafi veya çağdaş bağlamlara uyarlanabilir ve bu sayede icra edilen anlatı, söz konusu bağlamlar ile artsüremli, anlatılma zamanına ise eşsüremli olarak yeniden üretilir ve farklı yorumlar eşliğinde icrası gerçekleştirilir. Böylelikle sözlü anlatılar, kültürel ve toplumsal değişimlere hızlı bir şekilde adapte olabilir ve bu adaptasyon, anlatıların zaman içinde evrimleşmesine olanak tanır.

Sözlü ve yazılı kültür arasında, icracı/yazar ve dinleyici/okur açısından belirgin farklılıklar bulunur. Sözlü kültürlerde, yazarın metindeki varlığı genellikle önemsizdir ve bireysel bir yazarın izini sürmek genellikle mümkün değildir. Her icracı kendi varyasyonunu oluşturur ve bu değişiklikler, sonraki aktarıcılar tarafından benimsenerek önceki versiyonların bir parçası hâline gelir. Böylece anlatılar, sürekli olarak icracılar tarafından yeniden şekillendirilir ve herhangi bir sabit metne dayanmadan, birbirine bağlı bir zincir içinde aktarılır. Yazılı kültürde ise metinlerin sabitlemesi, orijinal metne atıfta bulunma imkânı sağlar. Bu durum, yazılı olan kültürel mirasın daha sistematik bir şekilde işlenmesine olanak tanır. Görünür konuşma şeklinde de adlandırılan yazı, hafızaya yardımcı olarak hatırlamayı destekler. Ancak sözlü kültürlerde ise tam hatırlama kaygısının yerini, genellikle yeniden yaratma alır. Bu yeniden yaratma süreci, anlatıların varyasyonlaşmasına olanak tanır. Çünkü anlatıcılar, dinleyici tepkilerini ve bağlamı dikkate alarak anlatılarını sürekli olarak yenilerler. Sözlü kültürlerde, hatırlama ve yeniden yaratma

¹⁸² Goody, *Mit, Ritüel ve Söz*, ss. 55-57.

iç içe geçmiş süreçlerken yazılı kültürde tam hatırlama ve metne sadık kalma ön plana çıkmaktadır. Yazılı kültür, genellikle fikri mülkiyet hakları ve bireysel yazarların ön plana çıkmasıyla ilişkilendirilirken sözlü edebiyat, anonimlik ve sürekli değişim ile karakterizedir.¹⁸³ Sözlü kültürlerde anlatılar, topluluk içinde paylaşılan bir miras olarak kabul edilir ve bu anlatılar, her performansta yeniden şekillendirilir. Bu durum, sözlü anlatıların nasıl güncellenebileceğine dair önemli ipuçları sunar. Anlatıcılar, anlatılarını dinleyicilerin tepkisel durumlarına hitap edecek şekilde uyarlayarak ve güncelleyerek sözlü geleneğin sürekliliğini ve güncelliğini sağlarlar.

Yazılı kültüre geçmemiş, yazılı kültürü benimsememiş, yazılı kültüre geçişi gecikmiş, yazılı kültürün tam olarak yaygınlaşmamış veya yazılı kültüre geçmiş olmasına rağmen hâlâ sözlü kültür unsurlarını da yazılı kültür ile birlikte devam ettiren (ya da Goody'nin ifadesi ile lecto-oral) toplumların durağan ve geleneksel kabul edilmesi, kültürlerin nesilden nesile aktarıldığı anlayışıyla ilgilidir. Bu durum genellikle geleneksel toplumların, önceki nesillerin bilgilerini sorgusuz sualsiz kabul etme eğiliminden kaynaklanmaktadır. Ancak en ilkel ve izole toplumlarda bile küçük ölçekli değişimler kaçınılmazdır ve bu değişim özellikle sosyo-kültürel yaşam alanında daha belirgin bir şekilde görülür. Nitekim sözlü gelenek bakımından aynı medeniyetin içinde bulunan ve coğrafi olarak birbirine pek de uzak olmayan toplumlarda bile gelenekler, görenekler, ritüeller ve dinî uygulamalar gibi unsurlar hem toplumsal hem mekânsal hem de zamansal açıdan farklılıklar göstermektedir. Hafızanın tek başına mükemmel olmaması ve kültürel mirasın birer unsuru olan ritüellerin uzun aralıklarla gerçekleştirilmesi, sözlü kültürdeki anlatıların değişimini zorunlu kılar.¹⁸⁴ Bununla beraber icracılar, kimi zaman anlatılarının bir kısmını unuttuğundan veya anlatıya daha çok heyecan katma isteğinden ya da dinleyici topluluğunu coşturup anlatıya daha aktif bir katılım sağlama amacı güttüğünden spekülasyonlara ya da mübalağalara başvurabilmektedir. Benzer şekilde kimi zaman da dinleyici topluluğunun tamamı ya da topluluktaki bir veya birkaç kişi anlatının gidişatını beğenmediğinde, anlatıcıyı manipüle ederek anlatının orijinal biçiminden sapmasına neden olabilmektedirler. Bu gibi durumlar, sözlü kültür anlatılarının zamanla evrilmesine ve güncellenmesine neden olur.

Sözlü gelenek ile ilgili yukarıda çizilmeye çalışılan çerçeve eşliğinde

¹⁸³ Goody, *Mit, Ritüel ve Söz*, ss. 58-59.

¹⁸⁴ Daha geniş bilgi için bk.: Goody, *Mit, Ritüel ve Söz*, ss. 81-87.

anlatıların evrilmesi ve güncelleştirilmesi hususunu biraz daha açalım. Bu bağlamda Türk halk edebiyatının sözlü geleneği içinde yer alan mit, efsane, destan, halk hikâyeleri vb. türlerin geçirdiği değişimler ve güncellemeler dikkat çekicidir. Pertev Naili Boratav'ın bu konuda “[Sözlü gelenekteki edebî mahsullerin] umumu alakadar etmesi, onları, çok geçmeden, herkesin malı eder ve asıl fert unutulur. Edebî mahsullerin maşerîleşmesi, işte böylece umumun malı olmasıdır. O andan itibaren, artık herkes o mahsulü kendi malı telakki eder; ona tasarruf eder, istediği gibi üzerinde oynar, değiştirir, ona ilaveler yapar.”¹⁸⁵ şeklindeki tespiti, özelde destanlar ile ilgili olsa da genelde sözlü geleneğin birçok türü için geçerlidir. Sözlü gelenek türlerindeki bu değişim ve dönüşüm diğer bir ifadeyle güncelleme, ürünün teşekkül ettiği muhit kadar anlatıldığı çevre bakımından da önem arz eder ve anlatının yeni bağlamlara uyarlanması ve yeniden üretilmesini sağlar. Muhitin, sözlü gelenek anlatılarının yeniden şekillendirilmesi/üretilmesi üzerindeki etkisi ile ilgili şu örnek çarpıcıdır:

Dinleyici muhitinin arzularını âşıkların yerine getirmek mecburiyetinde olduklarına en güzel misali, ihtiyarların müttetikan tevsik ettikleri bir rivayet veriyor. 1800'[ler]de sağ bulunan Tüccarî zamanında, hikâyelerimizin birçoğu, sevdalıların muratlarına kavuşmadan ölmeleriyle sona erermiş; bunlar, Kerem ile Aslı ve divan edebiyatından Leylâ ile Mecnun, Ferhat ile Şirin tipinde hikâyelermiş. Birçok köylerde ve kasabalarda, yeniçeri ağalarından, köy kabadaylarından buna kızıp, hikâyesinde sevdalıları birbirine kavuşturmayan hikâyecileri dövenler, vuranlar ve öldürenler olmuş. Bunun üzerine Kars ve havalisi âşıkları toplanmışlar ve bütün hikâyelerin sonunu, hasretleri birbirine kavuşturup muratlarına erdirecek şekilde değiştirmeye karar vermişler. Bu tarihten itibaren sevdalıları birbirine kavuşturmayan veyahut ölümle nihayetlenen hikâyelere rastlamıyoruz. Yalnız Kerem ile Aslı Hikâyesi istisna teşkil ediyor. O, asli karakterini muhafaza etmektedir. Fakat söylendiği nadirdir; bir telakkiye göre, âşıklar bu hikâyeyi anlatmayı günah addediyorlar.¹⁸⁶

İcracıların, muhitin baskısına ve dinleyici kitlesinin isteklerine boyun eğmek zorunda kalması, sözlü gelenek anlatılarının güncelleştirilmesi hususunun boyutlarından biri olarak karşımıza çıkar. Âşıkların, hikâyelerinin sonlarını değiştirme kararı, anlatının güncelleştirilmesinin somut bir örneğidir. Bu değişim, değer yargılarındaki dönüşümü de yansıtmaktadır. Kerem ile Aslı hikâyesinin istisna

¹⁸⁵ Pertev Naili Boratav, *Köroğlu Destanı*, Kırmızı Yayınları, İstanbul 2009, s. 17. Boratav, söz konusu tespitinin devamında “Buna bugün bile, hatta destanî sahaların haricinde alelumum folklor mahsullerinde de tesadüf ediyoruz: bir sazşairinin veya bir türkü yakıcının türküsü, bazen onun ismiyle damgalanmış olduğu hâlde bile, çok geçmeden ilk şekilden, tanınmayacak kadar ayrılıyor; ilk şairin veya kailin ismi unutuluyor.” ifadeleriyle, sözlü geleneğin ürünlerinin büyük bir çoğunluğunun zaman içerisinde değişime uğradığını dile getiriyor. bk.: Boratav, *Köroğlu Destanı*, s. 18.

¹⁸⁶ Pertev Naili Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, haz. M. Sabri Koz, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2002, ss. 68-69.

teşkil etmesi ve nadiren anlatılması, bazı geleneksel formların direncini gösterirken hikâyelerin ekseriyetinin değişime uğratılması dinleyici muhitinin baskısının gücünü de ortaya koymaktadır. Bu durum, sözlü geleneğin hem değişime açık hem de bazı köklü unsurları koruma eğiliminde olduğunu gösterir. Yine benzer bir anekdot, sözlü gelenek anlatılarındaki değişimi farklı bir biçimde gözler önüne serer:

Müdamî'nin dedesi, Artvin, Şavşat, Ardahan, Poshof taraflarında bugün söylenen hikâyelerin menbaı Süleyman Usta, Kerem'i kırk gecede anlatmış. Bir gün bir köy ağasının meclisinde Kerem'i anlatmış. Ağa Aslı ile Kerem'in encamlarını tabii biliyor, fakat gönlü bir türlü bunların murat almadan ölmelerine kail olmuyormuş. Dermiş ki; "Eğer âşık, Kerem ile Aslı'yı birbirine kavuşturursa 100 lira vereceğim, yok aslında olduğu gibi öldürürse alnından bir kurşun sıkacağım." Bu tehdit Süleyman Usta'nın kulağına gitmiş, son gece bir münasibini bulup Kerem ile Aslı'yı muratlarına erdirmiş.¹⁸⁷

Bir taraftan ölüm pahasına hikâyeye sadık kalma teamülü, diğer taraftan hem ölümden kurtulma hem de ödül alma karşılığında hikâyeyi değiştirme dürtüsü, sözlü geleneğin karşı karşıya kaldığı varoluşsal paradoksa işaret eder. Anlatıcı, dinleyici topluluğundaki köy ağasının tehdidi karşısında hikâyenin sonunu değiştirerek yaratıcılığı ile uyum ve uyarılama yeteneği sayesinde hem hayatta kalmayı hem de köy ağasının vaadi olan ödülü almayı başarır. Dinleyici topluluğunun beklentilerini karşılama noktasında yine Kerem ile Aslı Hikâyesi hakkında benzer bir durum daha rivayet edilir:

1330 (1914) senelerinde 70 yaşlarında bulunan Kilisli bir âşıkın lâkabı "Keremi öldürmeyen Âşık" imiş; bu lâkabın takılması şöyle olmuş: Âşık, genç iken Kerem hikâyesini anlatıyormuş; maceranın sonuna geldiği zaman, hikâye icabı, Kerem'in nasıl öldüğünü anlatmış; o sırada bir sipahi tabancasını çekmiş; "Kerem öldü, sen ne diye yaşıyorsun!" diye âşıkı öldürmeye kalkışmış. Bunun üzerine âşık hemen hikâyenin sonunu başka bir maceraya çevirmiş: Hızır'ı sahneye getirip Âşık Kerem'i yeniden diriltirmiş.¹⁸⁸

Hikâyenin sonunda Kerem'in öleceği, anlatıcıya silah çeken sipahi dâhil olmak üzere herkes tarafından bilindiği hâlde; icracı, sözlü geleneğin performatif boyutunu ve anlık yaratıcılığını kullanarak dinleyici tepkisi ve ölüm tehdidi karşısında hikâyenin son kısmını değiştirmiştir. Anlatıcı bu değişikliği ise sözlü gelenek motiflerinden biri olan Hızır'ı anlatıya dâhil ederek klasikleşmiş hikâyeyi, geleneğin bağlamından koparmadan yapmıştır. Böylelikle anlatıcı, hikâyenin orijinalliğine hâlel getirmeden anlatıyı dönüştürebilmiştir. Sözlü gelenek anlatıları hakkında Ong'un ortaya koyduğu "Özgünlük, yaratılan yeni malzemede değil, geleneksel

¹⁸⁷ Pertev Naili Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, s. 69.

¹⁸⁸ Pertev Naili Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, s. 69.

malzemeleri her ayrı ortama uydurabilmekte ve dinleyici topluluğunu derinden etkileyebilmektedir.”¹⁸⁹ ifadesi, anlatıcıların icra ettikleri hikâyelerde güncelliğe başvururken geleneğin dışına çıkmadıklarını açıkça desteklemektedir. Öte yandan anlatıcının, dinleyici kitlesinin isteklerine kulak asmadığı, onların beklentilerine karşılık alternatifler üretmediği veya icrayı güncelleyebilecek yeterlilik ve yaratıcılığa sahip olmadığı durumlar da mevcuttur. Güdeste-i Riyâz-i İrfân adlı eserde yer alan bilgilere göre, 1616 yılında (h. 1025) Bursa’da şahsi kıymeti yüksek bir meddah olan Saçakçızade adlı bir meddah, kahvehanede Bedii ve Kasım isminde iki kişinin macerasını anlatırken kendisini hikâyeye kaptıran dinleyicilerin bir kısmı Bedii’nin, diğer kısmı ise Kasım’ın tarafını tutarak kendi kahramanlarının adı anıldıkça nara atıp tezahürat yapmaya başlamışlar. O sırada orada bulunan sipahilerden Haylî Ahmet Çelebi isimli bir şair de Kasım’ın tarafını tutuyormuş. Ahmet Çelebi’nin taraftarlığının farkına varan ve onunla eğlenmek isteyen Saçakçızade, Çelebi’nin gözündeki arızayı ima ederek “Hangi gözünle gördün?” diye sorunca, Ahmet Çelebi hiddetlenerek Saçakçızade’yi iki hançer darbesiyle öldürmüştür.¹⁹⁰ Görüldüğü üzere anlatıcı, dinleyici beklentilerini karşılayamadığı veya kendisini anlatıya çok kaptıran dinleyicileri alay konusu yaptığı durumlarda, eğlenmek ve hoşça vakit geçirmek için dinlenen bir anlatı, felaketle sonuçlanabilmektedir. Hâlbuki burada, bir önceki anekdotta söz edilen anlatıcının yaptığı gibi, Saçakçızade de yaratıcılığı ile uyum ve uyarlama yeteneğini kullanabilseydi, Hz. Yusuf’un gömleği motifi üzerinden durumu toparlayabilirdi. Ancak daha önce de ifade edildiği gibi her icracı, anlık uyarlama ve yaratıcılık yeteneğine sahip değildir.

Sözlü gelenekte anlatının yaratıcı doğası, doğrudan doğruya dinleyiciyle kurulan dinamik ve sürekli etkileşimle şekillenir. Bu doğrultuda anlatıcının yaratıcılığı, anlatının kendisinden çok, onu nasıl sunduğu ve dinleyici ile nasıl bir ilişki kurduğuyla ilgilidir. Sözlü kültürlerde yaratıcılık, anlatıcının her defasında yeni bir anlatım tarzı geliştirmesi, hikâyeyi yeni bir biçimde sunması ve dinleyicinin

¹⁸⁹ Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüün Teknolojileşmesi*, çev. Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yayınları, İstanbul 2020, s. 78.

¹⁹⁰ İsmail Belig, *Güldeste-i Riyâz-i İrfân ve Vefeyât-ı Dânişverân-ı Nâdiredân*, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, Lala İsmail Bölümü, No. 366, s. 530. Ayrıca bk.: Köprülüzade Mehmed Fuad, “Meddahlar: Türklerde Halk Hikâyeciliği Tarihine Ait Bazı Maddeler”, *Türkiyat Mecmuası*, C. 1, s. 20.

tepkilerine göre anlatıyı şekillendirmesiyle ortaya çıkar.¹⁹¹ Bu süreç, anlatının her performansının benzersiz olmasını sağlar ve her anlatı, içinde bulunduğu bağlamın ve dinleyici kitlesinin özelliklerine göre yeniden biçimlenir. Dinleyicinin anlatıya katılımı, anlatıcının sadece pasif bir hikâye anlatıcısı olarak kalmamasını, aksine hikâyeyi canlı ve etkileşimli bir şekilde yeniden üretmesini zorunlu kılar. Bu etkileşim, sözlü anlatıların hem çeşitlilik hem süreklilik hem de güncellik kazanmasına olanak tanır. Anlatıcı, mevcut bir hikâyeyi yeni unsurlarla zenginleştirebilir, farklı ortamlarda farklı şekillerde sunabilir ve böylece her anlatı yeniden anlam ve değer kazanır. Bu çerçevede anlatının yaratıcı süreci, anlatıcının toplumsal ve kültürel bağlamı anlama ve ona yanıt verme yeteneği ile şekillenir. Sözlü geleneğin bir diğer önemli yönü, anlatıların tekrarlanma ve çeşitleme (replika üretme) kapasitesidir. Aynı hikâye, farklı anlatıcılar tarafından farklı şekillerde anlatılabilir ve her anlatım, yeni bir yaratıcı yorum/okuma olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda anlatının özgünlüğü, onun bir defaya mahsus bir yaratım olmaktan ziyade gelenek ile olan bağı kopartılmadan yeniden üretilen varyantlarında yatar.¹⁹² Nitekim sözlü kültürlerde anlatının özgünlüğü ve yaratıcılığı, yeni bir öykü uydurmaktan çok, anlatıcının mevcut hikâyeyi nasıl sunduğu, dinleyici ile nasıl bir etkileşim kurduğu ve onu nasıl zenginleştirdiği ve güncelleyebildiğiyle belirlenir.

Sözlü kültürde anlatının icrası (konuşma), bilgi aktarımından ziyade bir eylem, bir edim olarak öne çıkar. Anlatıcı ve dinleyici arasındaki ilişki, doğrudan ve anlıktır. Çünkü sözlü anlatım sırasında dinleyici kitlesi somut ve gerçektir, kurmaca değildir. Anlatıcı, karşısındaki dinleyicilerin tepkilerini anında görebilir ve anlatısını buna göre şekillendirebilir. Bu nedenle sözlü gelenekte anlatıcı, dinleyicilerini kurgulamak zorunda değildir; çünkü onlar zaten orada, anlatı ortamında etkileşim hâlinindedir. Anlatıcının karşılaştığı zorluk, var olan dinleyici kitlesinin beklentilerini anlamak ve bunlara uygun bir anlatı sunmaktır. Bu süreç, anında gerçekleşen bir uyum ve yaratıcılık gerektirir. Buna karşılık yazılı kültürdeki yazma eylemi, doğası gereği farklıdır. Yazar, metni kaleme alırken doğrudan bir alıcıya seslenmez; aksine yazının alıcısı, ilk etapta kurmaca bir varlıktır. Yazar, metni yazarken gerçek bir okurun varlığını hissetmez ve bu nedenle okurunu da kurgulamak zorundadır. Okurların metinle ilişki kurabilmesi, yazarın içinde bulunduğu edebiyat geleneğini bilmesine

¹⁹¹ Jack Goody, *Yaban Aklın Evcilleştirilmesi*, çev. Koray Değirmenci, Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 46.

¹⁹² Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüñ Teknolojileşmesi*, s. 58.

ve bu geleneği metne yansıtabilmesine bağlıdır. Yazar, okuru metne çekebilmek için onların edebî geleneğe olan aşinalıklarını ve metinler arası ilişkileri dikkate alarak metni zenginleştirir ve anlam katmanları oluşturur. Ancak yazarın, büyük olasılıkla hiç karşılaşmayacağı okurların zihnine girmesi, onların beklentilerini ve tepkilerini önceden öngörmesi zor bir süreçtir.¹⁹³ Sözlü kültürde de anlatıcı içinde bulunduğu geleneği çok iyi bilmek zorundadır; ancak bu bilgi, yazılı kültürdeki gibi metinler arası ilişkilerden ziyade, toplumun ortak belleğinde yer alan hikâyeler, motifler ve anlatım teknikleriyle ilgilidir. Anlatıcı, bu ortak belleği kullanarak dinleyicileriyle bağ kurar ve anlatısını şekillendirir. Sözlü gelenekte anlatıcının rolü, dinleyicilerin zihnine girmekten çok, onların duygusal ve kültürel tepkilerini anlamak ve buna göre anlatıyı yönlendirmektir. Bu, anlık bir süreçtir ve anlatıcının hızlı düşünme ve uyum sağlama yeteneğini gerektirir.

Gelenen noktada anlatıların güncelleştirilmesi sürecinin, sözlü geleneğin dinamik yapısı içinde gerçekleştiği görülmektedir. Böylece sözlü gelenek anlatıları, her bir performansta dinleyicilerin beklentilerine ve ihtiyaçlarına göre yeniden biçimlendirilir. Bu süreçte anlatıcılar, kendi kültürel mirası içinde teşekkül etmiş anlatıları yeni unsurlarla zenginleştirerek anlatıların hem geçmişle olan bağının korunmasını hem de mevcut toplumsal ve kültürel bağlamlara uygun hâle gelmesini (güncellenmesini) sağlar. Anlatıcı, dinleyici topluluğunun değerlerine ve taleplerine karşılık vererek anlatının sürekli olarak yenilenmesine ve güncellenmesine katkıda bulunur. Bununla birlikte dinleyicinin anlatıya müdahale etmesi ve anlatıcının dinleyici kitlesinin beklentilerini karşılaması, sözlü gelenek bağlamında anlatının güncelleştirilmesini, çift yönlü bir yaratım süreci olarak karşımıza çıkarır. Anlatıcı, dinleyicinin tepkilerine göre anlatıyı yeniden şekillendirir, bu da anlatının her seferinde yenilikçi bir biçimde sunulmasını sağlar. Bu kapsamda anlatıcı, sadece hikâyeyi yeniden anlatan biri değil, aynı zamanda onu yeniden yazan, yaratıcı bir figür hâline gelir. Bu durum, sözlü gelenek anlatıları bağlamında yaratıcı okumanın yaratıcı yazarlığa evrildiği bir süreci ifade eder ve anlatıcıyı bir anlamda yaratıcı okur konumuna getirir; zira o, anlatının içeriğini ve formunu dinleyicinin talepleri doğrultusunda yeniden değerlendirir, şekillendirir, günceller ve nihayetinde yaratıcı bir okuma ile anlatıyı yeniden inşa eder.

¹⁹³ Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüñ Teknolojileşmesi*, s. 208.

3.2. Yaratıcı Okuma Bağlamında Metnin Transferi

“Metnin transferi” kavramı, genel olarak edebî bir eserin, bir dil veya kültürden diğerine tercüme edilmesi şeklinde algılanmaktadır; ancak bu algı, tam olarak metnin transferini ifade etmede yetersiz kalır. Metnin transferi, bir metnin bir bağlamdan diğerine, bir kültürel ortamdan başka bir ortama ya da bir formdan farklı bir forma taşınmasını ifade eder. Bu durum, yalnızca metnin fiziksel olarak bir yerden başka bir yere aktarılmasını değil, bununla birlikte anlam, yorum ve algının da yer değiştirmesini içerir. Diğer bir ifadeyle metnin transferi, aynı zamanda metni hem diğer metinler arasında (metinlerarasılık) hem de farklı disiplinler arasında taşımak, yeni bağlamlar içinde ele almak ve bu bağlamlarda yeniden şekillendirmek/inşa etmek anlamına gelir.

Bu noktada ilk değinilmesi gereken husus, edebiyat bilimi içerisinde kendine has bir yer edinmiş olan metinlerarasılık kavramıdır. Metinlerarasılık, bir metnin başka metinlerle kurduğu ilişkiler üzerinden anlam kazandığı, diğer metinlerden ödünç aldığı ya da onlara atıfta bulunduğu bir yaklaşımdır. Bu bağlamda metnin transferi, bir metnin içindeki referansların, imgelerin, temaların, kişi, zaman ve mekânların ya da söylem biçimlerinin farklı metinlerle olan ilişkisi üzerinden yeniden yorumlanmasını ve farklı bir metin içinde yeni bir anlam katmanına sahip olmasını ifade eder. Başka bir deyişle metinlerarasılık, “iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı”¹⁹⁴ olarak tanımlanır. Kavram, her ne kadar Julia Kristeva tarafından yaratılıp bilim dünyasına sunulmuşsa da aslında ilk olarak “söyleşim/söyleşimcilik” (dialogism) ifadesiyle Rus kuramcı Mihail Bahtin tarafından ortaya konulan bir kuramdır. Ancak Aktulum’un da ifade ettiği gibi metinlerin belli oranda birbirini etkilemeden var olamaması durumu, metinlerarası kavramının kökeninde de bulunur.¹⁹⁵ Nitekim “metinlerarasılık”ın kendisi de bir metinlerarası ilişkiyle ortaya konulmuş; Rusya’dan Fransa’ya göç ederken Bahtin’in metinlerinde yer alan “söyleşim/söyleşimcilik” ifadesi, yeniden-yazılarak Kristeva’nın kaleminde “metinlerarasılık” ifadesine bürünmüştür. Bahtin, ortaya koyduğu söyleşim/söyleşimcilik kavramının başına böylesi bir durumun

¹⁹⁴ Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trans. Channa Newman and Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln 1997, ss. 1-2. Burada kullanılan alıntının çevirisi, Kubilay Aktulum’a aittir. Çeviri için bk.: Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul 2000, s. 83.

¹⁹⁵ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 25.

geleceğinden habersiz konuyla ilgili şu önemli tespiti yapar:

Sözcük, nesneye uzanan çeşitli rotalarının tümünde, yöneldiği tüm doğrultularda, yabancı bir sözcükle karşılaşır; üstelik bu yabancı sözcükle canlı, gerilim yüklü bir etkileşime girmekten geri duramaz. Nesnede ortaya çıkan yabancı sözcükle bu diyalojik karşılıklı konumlanıştan gerçekten, baştan sona kaçınabilecek tek insan, el değmemiş ve henüz dil yoluyla nitelenmemiş bir dünyaya ilk sözcükle yaklaşan mitik Âdem'dir. Somut tarihsel insan söylemi bu ayrıcalığa sahip değildir: böyle bir karşılıklı konumlanıştan ancak belli koşullarla ve belli bir dereceye kadar sapabilir.¹⁹⁶

Dil, yapısı gereği sözcüklerin yalnız başına değil, kullanıldıkları diğer sözcükler, bağlamları ve kültürel kodlar aracılığıyla anlam kazandığı bir yapıdır. Bu yüzden bir sözcüğün bir nesneye yönelmesi, her zaman diğer sözcüklerle kurduğu ilişkilerle birlikte düşünülmelidir. Bu ilişkiler ise sözcüğün anlamını şekillendiren ve metinlerarasılığa kapı aralayan dinamiklerdir. Metnin transferi sırasında, bir metnin başka metinlerle etkileşime girerek anlamını yeniden yapılandırması, sözcüklerin bu tür diyalojik karşılaşmalarından beslenir. Sözcüklerin birbirleriyle olan diyalojik ilişkisi, metnin sabit bir anlamdan ziyade sürekli olarak yeniden üretilen ve farklı bağlamlarda yeni anlam katmanları kazanan bir yapı olduğunu gösterir. Burada sözü edilen “mitik Âdem” ise, dilin henüz var olmadığı bir dünyada ilk sözcüğü söyleyen ve bu nedenle diğer sözcüklerle bir etkileşime girmemiş olan varlığı temsil eder. Ancak tarihsel insan söylemi, bu ayrıcalıktan yoksundur ve sözcükler daima başka sözcüklerle bir diyaloga girer. Bu da metinlerarası etkileşimlerin ve anlam transferinin kaçınılmaz olduğunu gösterir. Bununla birlikte madem Hz. Âdem dışında kimse bütünüyle söyleşimci yöntemden kurtulamaz, o zaman sanatsal anlamda bir eser ortaya koyan her söyleyen/yazan, aynı zamanda yaratıcı bir okurdur. Çünkü sanatsal anlamda bir eser ortaya koyan her söyleyen/yazan, daha önce var olan bir söylenileni/yazılanı, yaratıcı okuma formlarından biriyle okuyarak onu yeniden söylemiş/yazmıştır. Metinlerarasılık kavramının bir yeniden-yazma (rewriting) edimine işaret ettiğini, Aktulum şu ifadelerle açıklar:

Kavram genel anlamıyla bir yeniden-yazma (réécriture) işlemi olarak da algılanabilir. Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden-yazar. Her söylemin başka bir söylemi yinelediğini, her yazınsal metnin daha önce yazılmış olan metinlerden ayrı olarak yazılamayacağını, her metnin açık ya da kapalı bir biçimde önceki metinlerden, yazınsal geleneğin izler taşıdığını savunan yeni eleştiri yanlıları onun “alıntısal” özelliğini göstermeye uğraşırlar.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana*, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s. 54.

¹⁹⁷ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, ss. 17-18.

Bu minvalde her söylem, söyleyenin/yazanın bireysel ürünü olarak değil, söyleyen/yazan ve dinleyen/okuyan arasındaki etkileşimin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu etkileşim, söylemin her zaman daha önceki yaşanmış deneyimlerden ve içinde bulunduğu yazınsal ortamdan beslendiğini gösterir. Dolayısıyla her söylem, geçmişteki söylemlerden alınan ifade biçimlerinin, anlatı unsurlarının, üslup öğelerinin, anlamların ve kültürel kodların yeniden değerlendirilip dönüştürülmesiyle şekillenir. Bu durum, her yazınsal yaratının aslında daha önceki yaratımların izlerini taşıdığını ve bu izlerin yeniden yorumlanarak yeni bir biçim kazandığını ve söyleşimin, diğer bir ifadeyle metinlerarasılığın hangi yolla işlevselleştiğini açığa çıkarır. Bu açıdan bakıldığında metinlerarasılık, diyalojik bir süreç olarak karşımıza çıkar ve bu süreç, metinlerarasılığın her zaman başka söylemlerle ilişkili olarak anlam kazandığını gösterir. Ancak burada değinilmesi gereken bir diğer husus, metinlerarasılığın kim tarafından ve nasıl ortaya konulduğu sorunudur. Pasif okuma kısmında ifade ettiğimiz gibi metinlerarasılık kuramında da okur, başlangıçta pek dikkate alınmaz. Bu vaziyet, Micheal Riffaterre'e kadar devam eder. Riffaterre'i kendinden önceki kuramcılardan ayıran en önemli nokta, metinlerarasılık kuramında metin karşısında okurun rolünü öne çıkarmasıdır. Aktulum'a göre Riffaterre'in ortaya koyduğu metinlerarasılık kuramında, "Bir yapıt ile ondan önce ve/ya ondan sonra gelen yapıtlar arasındaki ilişkiyi okur kavrar [... ve] bir yazınsal metin ile öteki metinler arasındaki ilişkiler okurca algılanmadıkça gerçekleşmez."¹⁹⁸ Zira bir metnin diğer metinlerle kurduğu ilişkiler, ancak okurun zihninde can bulur ve anlam kazanır. Bu bağlamda metinlerarası ilişkilerin varlığı, okurun algısına ve yorumlama yeteneğine bağlı olarak tezahür eder ve yaratıcı okuma tutumuyla bir yeniden yazma edimine kapı aralar.

Tüm alt-metin (hypotexte) ana-metin (hypertexte), ya da metinlerarası alışverişleri, eski metinlerden yola çıkarak yeni yapıda ve anlamda yeni metinler yaratmak; eski metinlerin yapılarını, biçimsel özelliklerini, izleklerini vb. yeni bir metinde yinlemek ya da yeniden yazmak edimini Genette "palempsest"¹⁹⁹ olarak adlandırır. Bir metnin başka bir metinle karşı karşıya konarak metinlerarası bir görüngüde okunmasını ise bir yaptakçılık (bicolage) edimine bağlar.²⁰⁰

Okurun zihninde can bulan ve anlam kazanan bir metnin diğer metinlerle

¹⁹⁸ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, ss. 60-61.

¹⁹⁹ "Palempsest" in, metinlerin (anlatıların) biçimsel (formel) ve anlamsal (semantik) boyutta, yeni bir metinde yinleme veya yeniden yazma olarak adlandırılması ve bu bağlamdaki tespitler konusunda bk.: Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, ss. 142-148.

²⁰⁰ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, ss. 271.

kurduğu ilişkiler, yaratıcı okumanın açtığı geçit yollarından geçerek bir yaratıcı yazma edimine dönüşür. Bu doğrultuda edebiyat tarihi boyunca oluşan tarihsel olarak etkin bilinç (metnin sürekliliği) ilkesi bağlamında metinlerarasılık yoluyla gerçekleşen yeniden-söyleme/yeniden-yazma edimi, ilk olarak sözlü gelenekte karşımıza çıkar. Ancak burada da sözlü ve yazılı olmak üzere iki temel ayrım oluşmaktadır.

Gerçekten de folklorik olarak sınıflandırılan ürünler, alanın önde gelen uzmanlarınca da vurgulandığı gibi, kendi içerisinde sözlü olanlarla yazılı olanlar arasında olmak üzere iki temel grup içinde toplanır. Dolayısıyla böyle bir ayrım sözlü ve yazılı folklorik ürünler konusunda söylemlerarasılık ve metinlerarasılık kavramlarını birbirlerinden ayırmaya zorlar. Sözlü ürünler konusunda bir alışveriş gerçekleştiğine göre sözcenin ana indirgenen ve belli bir süreyi kapsayan üretim süreci bir söylemlerarasılık; sözlü ürünler metinleştirildikleri anda ise söylemlerarasılık sürecinin bir sonucu olan metinlerarasılık işlemeye başlar.²⁰¹

Folklorik ürünlerin, zaman içinde toplumsal hafızanın ve kültürel aktarımın bir parçası olarak sözlü gelenekte anlatının güncelleştirilmesi bağlamında yeniden üretilmesi ve değişime uğraması, metinlerarası bir alışveriş yoluyla gerçekleştiğinde, bu durum “söylemlerarasılık” kavramıyla karşılaşılır; ancak sözlü ürünler, yazılı hâle getirildiğinde, bu süreç metinlerarasılık olarak adlandırılır. Metinleşmiş olan sözlü ürünler, hem kendisinin sözlü varyasyonlarından hem de değişik bağlamlar yoluyla yeniden yazılırken aynı zamanda bir söylemlerarasılık/metinlerarasılık sürecine tabi olurlar. Sözlü gelenek ürünlerinin söylemlerarasılık/metinlerarasılık işleviyle güncellenip dönüşüme uğraması, bu metinleri yeniden yazma ediminde bir yaratıcı okumayı gerektirir. Sözlü gelenek anlatılarının büyük çoğunluğu, özellikle yazılı kültüre geçmeden önce ve hafızanın da tek başına mükemmel olmayışından, bir dizi dönüşüm geçirme işlemiyle karşı karşıya kalmıştır. Bu bağlamda Nasreddin Hoca Hikâyeleri, örnek olarak gösterilebilir:

Nasreddin Hoca Hikâyeleri değişik coğrafyalarda, değişik zamanlarda, aynı ya da benzer isimler altında sürekli olarak yeniden yazılmışlardır (ve yazılmaya devam edilmektedir) [...] Her kültür ister istemez zaman ve uzam farklılıklarına bağlı olarak bir ana-metin durumuna gelmiş olan Nasreddin Hoca Hikâyelerini değişik yapılar üzerine oturtarak, değişik bağlamlarda dönemin koşulları içerisinde bir dizi dönüştürüm işlemine başvurarak yinelemişlerdir.²⁰²

Sözlü gelenek anlatıları, içinde bulunduğu kültürel bağlamda kendi özgün koşullarına göre yeniden yorumlanır ve şekillenir. İster metinlerarasılık isterse de

²⁰¹ Kubilay Aktulum, *Folklor ve Metinlerarasılık*, Çizgi Kitabevi, Konya 2013, s. 21.

²⁰² Aktulum, *Folklor ve Metinlerarasılık*, s. 99.

anlatının güncelleştirilmesi yoluyla olsun, bu süreç yaratıcı okurluğun yaratıcı yazarlığa evrilmesinin bir tezahürüdür; çünkü her yeniden yazma eylemi, metni yaratıcı okuma formlarından bir ya da birkaçının edimiyle gerçekleşir.

Öte yandan bu durum yalnızca sözlü gelenek anlatılarında karşımıza çıkmaz. İlk örneklerine Arap edebiyatında rastlanılan ve bizim edebiyat tarihimizde de klasik Türk edebiyatı şairlerince çokça kullanılan nazire²⁰³ geleneği, yine bu minvalde ele alınabilir. Özellikle nazirenin yazılma sebepleri irdelendiğinde, nazire geleneğinin bir metinlerarasılık yöntemi ve bir yeniden-yazma edimi olduğu daha net bir biçimde ortaya çıkmaktadır:

Nazîre, beğenilen bir şiire karşı yazılır. Yeni yazılan şiirde orijinal şiirin biçimi ile konusu yeniden ele alınmış olur. [...] Ancak bu tutum kesinlikle kuru bir taklitçilik değildir. Nitekim bazen nazîre olarak söylenen şiir orijinalinden daha güzel olabilir. [...] Oysa nazîrede asıl amaç, şâirin kendi sanatçı kişiliğini göstermesidir. Nitekim Nedîm, Fuzûlî'ye ait âşıkâne bir gazeli tanzir ederken kendi şuh ve nükteli üslûbunu yansıtmıştır. [...] Eski edebiyatımızda gelişme eğitimi yapan genç şâirlerin usta şâirlere ait manzumelere nazîre yazması da bir gelenektir. Nitekim bu gelenek zamanla ileri düzeylere varmış, gazel gibi kısa nazım şekilleri yanında terkîb-i bend (msl. Ruhî'nin ünlü terkîb-i bendine Samî, Vâsîf, Kâzım Paşa ve Ziya Paşa gibi şâirler tarafından nazîreler yazılmıştır) ve mesnevîlerde de kendini göstermiştir. *Leylâ vü Mecnûn*, *Hüsrev ü Şîrîn*, *Yûsuf u Zelihâ* gibi İslâm edebiyatlarının ortak aşk hikâyeleri nesilden nesile nazîre şeklinde aktarılmış; birçok dinî, tasavvufî, ilmî ve didaktik eserler de tercüme yoluyla tanzir edilmiştir.²⁰⁴

Görüldüğü üzere nazire yazma geleneği, önceden yazılmış bir metni (şiiri) model alıp ondan ilhamla yeni metinler (şiiirler) yazma girişimi olarak zuhur eder. Bu yolla şairler, hem saygı duydukları şairlerin şiirlerinden beğendiklerine bir takdir sunma hem de kendi yetenek ve yaratıcılıklarını sergileme fırsatı buldukları edebî bir pratik yapma geleneği oluşturmuşlardır. Böylece, o çağlarda adı konulmamış olsa bile, hem metinlerarasılığın imkânlarından faydalanılmış hem de metnin transferi ile yapılan yaratıcı okuma sayesinde, metni (şiiri) yeniden yazmışlardır.

Yaratıcı okuma bağlamında başvurulanan metnin transferi edimi, yalnızca sözlü gelenek ve divan şiiri metinlerinde karşılaşılan bir durum değildir. Özellikle disiplinlerarasılık olarak isimlendirilen ve metnin farklı disiplinler arasında transfer edilmesi ile ortaya konulan çeşitli sanatsal yaratımlar da vardır. Bu bağlamda özellikle resim, müzik, sinema ve edebiyat arasında yapılan transferler, oldukça sık

²⁰³ “Nazîre: Benzer. Edebiyatta bir şiirin (genellikle gazel) başka bir şâir tarafından aynı vezin ve kafiye ile yazılmış benzerlerine denir. Nazîre yazmaya tanzîr; bu tür şiirlerin derlendiği kitaplara da nazîre mecmuası denir.” bk.: İskender Pala, “nazîre”, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul 2008, s. 354.

²⁰⁴ Pala, “nazîre”, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, s. 354.

karşılaşılan bir tutumdur. Yaratıcı okuma edimi, bu transfer sürecinde önemli bir rol oynar; çünkü okur, metni kendi tecrübesi, refleksif bilinci, kültürü ve disiplinleriyle etkileşime sokar.

Bu bağlamda, Umberto Eco'nun ortaya koyduğu ve kitabıyla aynı adı taşıyan “Açık Yapıt”²⁰⁵ kavramı, metnin çoklu yorumlara ve anlam katmanlarına açık olmasını vurgular. Yaratıcı okuma, bu açıklığı kullanarak metni farklı disiplinlerle buluşturur. Örneğin, edebî bir eserin sanatsal ifadesini bilimsel bir bağlamda değerlendirmek, metnin içsel anlamını genişletir ve yeni keşiflere olanak tanır. Bu transfer sırasında, metnin sembollerinin ve anlamlarının farklı disiplinlerde nasıl yorumlandığına dair yeni bakış açıları ortaya çıkabilir. Farklı disiplinler arasında metnin transferi, sadece metni yeni bağlamlara taşımakla kalmaz, aynı zamanda yeni yaratıcı süreçlere de kapı aralar. Örneğin, bir şiirin müziğe adapte edilmesi (bestelenmesi), metnin duygusal derinliklerini müzikal bir ifadeyle birleştirerek yeni bir sanat eseri yaratır ya da bir roman veya hikâyenin sinemaya uyarlanması, metnin görsel ve işitsel bir formda nasıl ifade edilebileceği noktasında, bir dönüştürümü ve yaratıcı bir bakış açısını gerektirir. “Sözgelimi Gılgamış Destanı'nın destan formundan çıkarılıp şiire, romana, müziğe, sinemaya, tiyatroya uyarlanarak yeni eş-metinler (varyasyonlar) meydana getirilmesi; türsel (göstergelerarası) birer dönüşümdür.”²⁰⁶ Bu transfer, sanat dalları arasında sinerji yaratır ve yaratıcılığı daha geniş bir platforma taşır. Böylelikle metin, yeni bir estetik ve anlatım biçimiyle zenginleştirilir ve dinleyiciye/izleyiciye farklı bir deneyim sunulur.

Bunun tersi de geçerlidir. Yani bir müzik parçasının bir romanın, hikâyenin ya da şiirin atmosferini etkilemesi ve bir ressamın eserinin bir edebî metne ilham kaynağı olması da yine “farklı alanlar arasında metnin transferi” bağlamında değerlendirilir. Nitekim bu durumun edebiyatımızdaki en güzel örneği, belki de Ara Nesil ile Servet-i Fünun edebiyatı dönemlerinde ortaya çıkmıştır. Dönem edebiyatçıları arasında adeta bir moda hâline gelen “tablo altı şiir yazma” geleneği, farklı alanlar arasında metnin transferi noktasında oldukça çarpıcı örnekler barındırmaktadır. Recaizade Mahmud Ekrem, Mirât-ı Âlem Mecmuası'nda (1884) yayımladığı ve hangisinin diğeri için alındığı tam olarak belirgin olmayan “Kelebek” şiirinin hemen yanında ilgili bir tablo da yer almaktadır. Bu ilk örneğin ardından bir

²⁰⁵ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1992.

²⁰⁶ Özge Öztekin, “Folklor ve Metinlerarasılık”, *Milli Folklor*, S. 99, Güz 2013, s. 190.

sonraki sayıda Hüseyin Haşim'in "Kocakarı ve Kedi" adlı şiiri, tabloya yazıldığına dair şüpheyi yer vermeyen ilk örnek olarak kayıtlara geçer.²⁰⁷ Ekrem ve Haşim'den sonra bu teknik, dönemin diğer şairleri tarafından kullanılan bir gelenek hâlini almıştır. Hemen her konuda ayrışan Ara Nesil sanatçılarıyla Servet-i Fünun sanatçıları, M. Kayahan Özgül'ün ifadesiyle; "Edebiyat anlayışlarındaki farklılıklar yüzünden Mutavassı'tın (Ahmed Rasim, Mehmed Celal, Müstecabî-zâde İsmet...) ile Servet-i Fünuncular arasında beliren mesafe, söz konusu tablo şiirleri olunca, kapanır. İki edebiyat görüşünün şairleri farklı kaynaklardan aynı noktada buluşurlar."²⁰⁸

Bütün bunlarla beraber yaratıcı okuma ediminin açtığı geçit yolları, edebî eserlerin, bilimsel bir ifade biçimine evrilmesine de olanak sağlar. Yaratıcı okuma edimi, metinlerin yalnızca estetik veya sanatsal yönlerini değil, aynı zamanda bilimsel analiz ve yorumlamalarını da derinleştirebilir. Bu süreç, edebî eserlerin daha geniş bir bilimsel perspektife evrilmesini de sağlar. Yaratıcı okuma, metinlerin çok katmanlı yapısını açığa çıkararak onları çeşitli disiplinlerin, özellikle de edebiyat eleştirisi ve kültürel çalışmaların araçları hâline getirebilir. Bu kapsamda Şaban Sağlık'ın "Temel'den Kurama / Kuramdan Kurmacaya: Edebiyat Bilimini Temel Fıkralarıyla "Temel"lendirmek" adlı çalışması, yaratıcı okuma bağlamında metnin transferi adına oldukça çarpıcı bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Sağlık, Temel fıkralarından hareketle "kurmaca", "romantizm", "realizm", "yabancılaş(tır)ma" vb. kavramları "Edebiyat Terimlerini "Temel"lendirmek" alt başlığı; "feminist", "postmodern", "fenomenoloji" vb. kuramları "Edebiyat Kuramlarını "Temel"lendirmek" alt başlığı; "göstergebilim", "etimoloji", "psikanaliz" kavramlarını da "Edebiyatın Alt Disiplinlerini "Temel"lendirmek" alt başlığıyla işleyerek edebî bir metin olan Temel fıkralarını, bilimsel bir düzlemde ele almıştır.²⁰⁹ Sağlık, yaratıcı okumanın imkânları sayesinde hem edebî bir metnin bilimsel bir düzleme transfer edilmesini hem de edebiyat bilimi araştırmacıları için bilimsel zorunluluğun getirdiği sıkıcılığın da eğlenceli olmasını sağlamıştır.

Gelinen safhada, yaratıcı okuma bağlamında metnin transferi sürecinin

²⁰⁷ M. Kayahan Özgül, *Resmin Gölgesi Şiire Düştü - Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 29.

²⁰⁸ Özgül, *Resmin Gölgesi Şiire Düştü - Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*, s. 30.

²⁰⁹ Daha geniş bilgi için bk.: Şaban Sağlık, "Temel'den Kurama / Kuramdan Kurmacaya: Edebiyat Bilimini Temel Fıkralarıyla "Temel"lendirmek", *Metin Tahlillerinde Yeni Yaklaşımlar -I-*, ed. Selçuk Çıkla ve Şeyma Büyükkavas Kuran, Çolpan Kitap, Ankara 2021, ss. 123-149.

metinlerarasılık, disiplinlerarasılık ve yeniden-yazma kavramları üzerinden gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Her metin, kendi başına bağımsız bir yapıdan ziyade, diğer metinlerle sürekli bir etkileşim ve diyalog içinde var olur. Yaratıcı okur, bu etkileşimli yapıyı fark ederek metinlerarası bağları çözümler ve bu doğrultuda yeni anlam katmanları oluşturur. Metnin transferi, okurun yaratıcı edimi ile hem edebî mirasın korunmasını hem de metinlerin günümüz bağlamlarına uygun hâle gelmesini sağlar. Her yaratıcı okuma edimi, metni yeniden yazma potansiyelini içinde barındırır. Dolayısıyla yaratıcı okuma, yalnızca bir yorumlama/anlamlandırma faaliyeti değil, aynı zamanda metinler arasında yaratıcı bir biçimde köprü kurma ve onları yeni bir bağlama yerleştirme süreci olarak metnin yeniden yazılmasına olanak tanır. Bu sayede metinler, okurun yaratıcı müdahalesiyle artsüremli olarak geçmişten okurun şimdisine ve eşsüremli olarak kendinden (ana-metinden) okurun yeniden-yaratım metnine taşınır. Okur, sözlü ve yazılı gelenekten devraldığı metinleri yeni yorumlarla zenginleştirerek onları yeniden işler; böylelikle yaratıcı okuma, yaratıcı yazmanın temelini oluşturur ve metnin transferi bir yeniden üretim sürecine dönüşür.

3.3. Yaratıcı Okuma Bağlamında Eş-Yazarlık (Co-Authorship)

Eş-yazarlık (Co-Authorship), yaratıcı okuma bağlamında ele alındığında, metnin üretim sürecindeki müşterek bir çaba olarak ortaya çıkan iki yönlü bir anlayışı işaret eder ve geleneksel yazar-okur ilişkisini aşarak estetik bir diyalogun kapılarını aralar. Bu yaklaşım, yazar ve okur arasındaki geleneksel sınırları aşarak metni bir ortaklık deneyimi hâline getirir. Yaratıcı okuma, bu bağlamda bir tür işbirliği olarak değerlendirilebilir; çünkü eserin okunma tecrübesi eşliğinde gerçekleşen okurun katılımı ve etkileşimi, merkezi bir öneme sahiptir. Nitekim edebiyat yapıtlarının varlığını sürdürebilmesi ve yaşam kazanması, okurla kurduğu etkileşim yoluyla gerçekleşir. Yazarın ortaya koyduğu metin, ancak okur tarafından okunması ve yorumlanmasıyla bir varoluşa kavuşur. Bu durum, bir edebî yapının tamamlanma sürecinin yalnızca yazarla sınırlı olmadığını, aksine okurun katılımıyla bütünlük kazandığını gösterir. Nitekim “metni oluşturan kişi olan yazarın artık vazgeçilmez bir ortağı vardır: okur.”²¹⁰ Bu bağlamda okur, yalnızca metni anlayan bir birey değil, aynı zamanda onu yeniden biçimlendiren, anlamlarını dönüştüren ve

²¹⁰ Oppermann, “I. A. Richards’tan Wolfgang Iser’e: Okur Merkezli Eleştiri ve Okuma Kuramının Gelişimi”, s. 32.

genişleten yaratıcı bir ortak hâline gelir. Dolayısıyla okur-yazı ilişkisi, okuma ediminin basit bir alımlama faaliyetinden çok daha kapsamlı bir işlevi üstlenir. Okur, yapıtın anlam alanını keşfederken aynı zamanda onu yeni anlam katmanlarıyla zenginleştiren bir eş-yaratıcı görevi üstlenir.

Eş-yazarlık, bir eserin yaratılmasında yazar, metin ve okur arasındaki diyalojik bir ilişkiye işaret eder. Bu bağlamda, yaratıcı okuma eylemi, okurun metni sadece pasif bir şekilde tüketmeyip aynı zamanda yaratma sürecine aktif bir şekilde katılmasını içerir. Okur, metni sadece bir alıcı olarak değil, aynı zamanda bir katılımcı ve işbirlikçi olarak görür. Böylece okur, metnin kendisine sunduğu işbirliği ve katılımcı kimlik sayesinde ona yaratıcı bir şekilde müdahale etme imkânı bulur. Eş-yazarlık kavramı, metnin anlamının sadece yazarın ya da metnin kendi niyetiyle sınırlı olmadığını, aksine okurun da bu anlamın oluşturulmasında etkili bir rol oynadığı bir süreci ifade eder. Bu çerçevede, okurun deneyimleri, değerleri ve önceki bilgileri, metni anlamada önemli bir etkiye sahiptir. Yaratıcı okuma, okurun metni kendi bakış açısı ve deneyimleriyle zenginleştirmesine olanak tanır.

Okuma tecrübesi eşliğinde okurun yapıtın gerçekleştirilmesinde oynadığı bu merkezi rol, metni durağan olmaktan çıkarıp dinamik bir süreç hâline getirir. Roman Ingarden'ın fenomenolojik estetik kuramı, bir edebî eserin anlamının okurun katkısıyla oluştuğunu savunan güçlü bir temel sunar. Ingarden'a göre bir edebî yapıt, “çok katmanlı bir varlık” olarak değerlendirilebilir ve bu katmanlar, okurun yaratıcı katılımı olmadan tam anlamıyla tamamlanamaz. Edebî eseri yazarın yaratımı olarak düşünmek yanıltıcıdır; çünkü metnin okur tarafından gerçekleştirilmesi ya da tamamlanması, onun anlam kazandığı dinamik bir süreçtir. Bu bağlamda Ingarden, bir metnin farklı anlam düzeylerini ortaya çıkaran bir okurun, eserin anlamına ve varlığına katkıda bulunan bir “eş-yazar” konumunda olduğunu ima eder.²¹¹ Ingarden, bir metnin ancak okurun zihinsel katılımı sayesinde gerçekleştiğini ve anlam kazandığını savunur. Edebî bir yapıt, fiziksel olarak yazılı bir metin olarak var olabilir; ancak metnin sunduğu estetik deneyim, okurun zihninde şekillenen potansiyel anlamların ortaya çıkmasıyla oluşur. Ingarden'ın “belirsizlik alanları”²¹²

²¹¹ Ingarden, nesneler tabakasının genellikle karmaşık yapısında estetik bir kavrayış elde edilebilmesi için, aktif okurun bu tabakayı keşfettikten ve yeniden inşa ettikten sonra ayrıntıların ötesine geçmesi ve eserin boşluklarını tamamlaması gerektiğini ileri sürer. Ingarden, ortaya koyduğu bu fenomenolojik yaklaşımla okurun bir dereceye kadar edebî sanat eserinin eş-yaratıcısı (co-creator) olduğunu iddia eder. Daha ayrıntılı bilgi için bk.: Ingarden, *The Cognition of the Literary Work Of Art*, ss. 40-41.

²¹² Ingarden, *The Literary Work of Art*, ss. 246-254.

dediği bu boşluklar veya tamamlanmamış yapılar, okur tarafından doldurulmayı bekler. Okur, metinde ima edilen veya eksik bırakılmış unsurları zihninde yeniden inşa ederek eserin çok boyutlu bir anlam evrenini yaratır. Bu yaratıcı süreç, okuru eserin yalnızca bir okuyucusu değil, aynı zamanda onun anlamını gerçekleştiren bir ortağı yapar. Bu bağlamda metin, kendi başına tam olarak var olamayan, okurun katılımına ihtiyaç duyan bir yapı olarak belirir. Böylece okur, yazarın metinde açtığı anlam potansiyelini, aktif bir eş-yaratıcı olarak keşfeder ve geliştirir. Ingarden’a göre bu süreç, salt bir okuma değil, metnin yarı açık yapısının yaratıcı biçimde tamamlandığı bir tür “eş-yazarlık” olarak görülebilir. Bu noktada, Ingarden’ın estetik nesnenin ontolojisine dair kavrayışı, okurun metni her seferinde yeni bir anlam bağlamında yeniden yapılandığı düşüncesini destekler. Okur, metni statik bir nesne olarak değil, kendi zihninde sürekli yeniden var eden, anlamını genişleten ve geliştiren bir unsur olarak deneyimler. Eserin estetik değerinin tam anlamıyla açığa çıkması için okurun yaratıcı katkısı zorunludur. Bu bağlamda okurun metne sağladığı yaratıcı katkının, yazarın yaratıcı süreciyle birleşerek eserin nihai varoluşunu mümkün kıldığını ifade edebiliriz. Dolayısıyla, yaratıcı okuma bağlamında eş-yazarlık, okurun metnin varlık kazanmasında üstlendiği aktif rol ile yazarın açtığı anlam potansiyelini tamamlayan bir iş birliği olarak tanımlanabilir.

Bununla birlikte Hans Robert Jauss’un da belirttiği gibi, bir yapının estetik değeri ve anlamı, okurun karşısına çıkardığı beklenti ufkuyla şekillenir.²¹³ Yani metin bir yandan okurun bilincinde var olan geçmiş deneyimleri ve bilgi birikimi ile yeni anlamlar kazanırken diğer yandan yazarın niyetini aşan, hatta onu yeniden yorumlayan çok katmanlı bir yapı olarak yeniden üretilir. Öte yandan Wolfgang Iser’in öne sürdüğü örtük okur kavramı da bu anlamda okurun metnin eksik veya bilinçli olarak açık bırakılmış yönlerini doldurma kapasitesini ifade etmesi açısından önemlidir. Örtük okur, yazarın metinde bıraktığı boşlukları tamamlayarak metni kendi anlam dünyasında yeniden var eder ve bu sürecin bir parçası olur.²¹⁴ Iser’e göre, okur bu yaratıcı katılım süreciyle metne sadece bir anlam atfetmekle kalmaz, aynı zamanda metnin olası anlamlarını keşfederek yazarın sınırlarını aşan bir anlam

²¹³ Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, s. 23.

²¹⁴ Iser, “boşluklar/boş alanlar” (blanks) kavramını, okurun anlam üretme sürecindeki temel unsurlardan biri olarak kabul eder. Ingarden’ın “belirsizlik” kavramına yaptığı vurgu ile edebî eserin bazı yönlerinin okur tarafından tamamlanmaya açık olduğunu belirtir. Iser, bu kavrama dayanarak okuma sürecinde okurun karşısına çıkan “boşlukların” okuru düşünmeye ve aktif katılıma yönlendirdiğini savunur. Daha geniş bilgi için bk.: Iser, *Prospecting From Reader Response to Literary Anthropology*, ss. 3-30.

genişlemesi yaratır.²¹⁵ Bu okuma deneyimi, okurun metinle olan etkileşimini sürekli yenilenen bir yaratım sürecine dönüştürür. Dolayısıyla okur metni, belirli bir bağlam dâhilinde, kendi yaratıcı katkılarıyla sürekli yeniden gerçekleştirir ve böylece metin, okurun katılımıyla yeniden üretilen bir yapı hâline gelir.

Yaratıcı okuma bağlamında eş-yazarlık, okurun metni yalnızca anlamlandırdığı değil, aynı zamanda metne yaratıcı katkılar sunduğu bir süreç olarak karşımıza çıkar. Okur, yazarın bıraktığı anlam boşluklarını doldururken ya da metni kendine özgü bir yorumla yeniden kurgularken yazılı olanın sınırlarını aşarak eserin yeniden üretilmesine katkıda bulunur. Özellikle sözlü ve yazılı kültürlerde, belirli metinlerin okur ya da dinleyici tarafından yeniden yapılandırılması ve anlamlandırılması, yaratıcı okurluk sürecinin doğrudan bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda yaratıcı okurluk, metne anlam kazandırmanın ötesine geçer; okuru, anlam üretim sürecinin aktif bir öznesi yapar. Kuramsal çerçeveyi somutlaştırmak ve yaratıcı okurluğun eş-yazarlık olarak işleyişini daha derinlemesine anlamak adına, farklı edebî gelenekler ve örnekler üzerinden bu sürecin nasıl hayata geçtiğini inceleyelim.

Sözlü gelenekten yazılı kültüre değin birçok edebî türün yaratılmasında eş-yazarlığın örneklerine rastlamak mümkündür. Sözlü gelenek içerisinde yer alan, küçük de olsa aralarında farklar olan ve yöreden yöreye “deyişme”, “karşılama”, “tekellüm”, “kaşıberi”, “müşaare” gibi farklı şekillerde isimlendirilen “atışma” geleneği, yaratıcı okurluk bağlamında eş-yazarlık kapsamında değerlendirilebilir. Atışma, en az iki âşığın dinleyici topluluğu huzurunda veya herhangi bir mecliste karşı karşıya gelerek birbirlerini saz ve sözde belli kurallar içinde denemeleri esasına dayanır.²¹⁶ Ancak bu karşılıklı deneme kara bir düzen ile değil belli kaidelere bağlı olarak gerçekleştirilir.

Âşık karşılaşmalarında kural şöyledir: söze yaşlı veya üstat kabul edilen veyahut da misafir olan âşık başlar. Ya meclisin veya yarıştıncıların verdiği ayak ve konu üzerinde söyler, yahut da kendisi herhangi bir konuda istediği ayakta şiirine başlar. Daha sonra bu ayakta öteki âşık veya âşıklar da söyledikten sonra ilk ayak bitmiş olur. Bu defa öteki âşıklar yeni bir ayakla başlar veya başlatılır, diğerleri aynı ayakla onu izlerler. Yani ilk deyişe başlayan âşık ayak açmış

²¹⁵ Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, ss. 27-38.

²¹⁶ Umay Günay, *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Akçağ Yayınları, Ankara 1992, s. 25.

Görüldüğü üzere, âşık atışmalarında açılan ayak esas alınarak ortak bir metin inşa edilir. Nitekim “bir topluluk karşısında yapılan âşık karşılaşmaları, âşıkların yetişme sürecinde etkili olan önemli bir gelenek”²¹⁸ olarak kabul edilir. Bu doğrultuda âşık karşılaşmalarının, âşıkların yaratıcı bir okuma sürecine dayalı olarak eş-yazarlık sergiledikleri çarpıcı bir halk edebiyatı pratiği olduğunu ifade edebiliriz. Karşılıklı atışmalarla ilerleyen bu sözlü performans, yalnızca bir rekabet alanı değil, aynı zamanda birlikte anlam üretmenin dinamik bir örneği olarak karşımıza çıkar. Bu karşılaşmalarda âşıklardan biri, “ayak açma” olarak bilinen ilk dizeyi veya dörtlüğü söyleyerek başlangıç yapar; diğer âşık veya âşıklar ise bu ayakta kendi yaratıcı yorumlarıyla söze devam eder. Her âşık, başlangıçta verilen konuya, ölçüye ve kafiyeyle bağlı kalmak zorunda olduğundan, bu bağlamı dikkatle okur ve yorumlar. Böylece her âşık, hem ilk söyleyenin ifadesini kendi özgün anlatımıyla genişletir hem de onun açtığı anlam alanını zenginleştirerek metni yaratıcı bir süreçte yeniden üretir. Âşıkların her biri, ilk sözlere kendi deneyimleri, bilgi birikimi ve estetik duyarlılıkları doğrultusunda yeni anlamlar ekler; böylece şiir, ortak bir yaratım süreciyle ilerler. Bu süreçte ilk âşık, metnin kurucu ögesini sağlarken sonraki âşıklar, yaratıcı katkılarıyla eseri yeniden biçimlendirir ve şiir, çok katmanlı bir yapıya dönüşür. Her atışma, farklı bakış açılarının buluştuğu ve anlamın birlikte üretildiği bir yaratıcı okuma alanına dönüşür; bu da âşıkları, metnin “eş-yazarları” konumuna getirir.

Öte yandan yine ilk örneklerine Arap edebiyatında rastlanılan ve bizim edebiyat tarihimizde de klasik Türk edebiyatı şairlerince özellikle de ondokuzcu yüzyıl şairleri tarafından kullanılan müşterek şiir²¹⁹ yazma geleneği, yine bu minvalde ele alınabilir. Müşterek şiirlerin inşa edilme süreçleri irdelendiğinde, müşterek şiirlerin de yaratıcı okuma bağlamında bir eş-yazarlık yöntemi ile yaratıldığını söylemek mümkündür:

Müşterek şiir, birden fazla şairin katılımıyla oluşturulan manzumelerin genel adıdır. Bu şekilde oluşturulan şiirler için “gazel-i müşterek” ve “müşterek” terimleri de kullanılır. Terimlerden “gazel-i müşterek”in kapsam alanı daha geniştir. Bu terimle sadece müşterek söylenen gazeller değil; her tür nazım şekli

²¹⁷ Ensar Aslan, *Çıldırılı Âşık Şenlik Hayatı, Şiirleri ve Hikâyeleri*, Sevinç Matbaası, Ankara 1975, s. 71.

²¹⁸ Erman Artun, *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2001, s. 179.

²¹⁹ Müşterek şiir ile ilgili geniş bir değerlendirme için bk.: İ. Hakkı Aksoyak, *Müşterek Şiirler Divanı*, Grafik Yayınları, Ankara 2017.

ile meydana getirilen müşterek şiirler kastedilir. Elimizdeki örneklere baktığımızda müşterek manzumelerin beyit, kıta, murabba-ı müzdevic, terbi, şarkı, muhammes, tahmis, müşterek gazele tahmis, müseddes, hatta kaside ve kısa mesnevi nazım şekilleri ile yazıldığını görüyoruz. Bu anlam genişlemesinin müşterek şiirlerin daha çok gazel nazım biçimi ile yazılmasından kaynaklandığı anlaşılmıştır. [...] Bu manzumeler, genellikle bir gazel yazılıp ardından bir başka şairin eklemeleriyle meydana getirilir. Örneklerden şiirlerin irticalen söylendiğini görüyoruz. Bu durumda şairlerden biri manzumeyi bir mısra veya beyitle başlatır. Şairler arasında şiire en son giren şair, son mısra yahut beyitle manzumeyi tamamlar. Her mısra veya beytin başına isimlerini veya isimlerinin baş harflerini kaydederler. Böylece her mısraın hangi şaire ait olduğu bir bakıma tescil edilmiş olur.²²⁰

Müşterek şiirler de âşık atışmalarında olduğu gibi yine birden fazla şairin katılımıyla oluşturulan ve özgün bir yaratıcılık biçimini temsil eden eserlerdir. Bu türde de her şair, kendisinden önce yazılan mısraları yalnızca bir referans noktası olarak almaz; onlara kendi üslubuyla katkıda bulunarak yeni anlam katmanları ekler. İlk şairin başlattığı beyit veya mısra, yalnızca tematik bir yol gösterici değil, aynı zamanda şairin belirlediği estetik bir zevk ve anlam zeminidir. Burada yaratıcı okuma, sonraki şairlerin metnin sunduğu anlam olanaklarını keşfetmesini ve o olanakları kendi bakış açısıyla genişletmesini içerir. Böylece şairlerin her biri, anlam yaratma sürecinde yalnızca ilk şairin izini takip etmekle kalmaz; aynı zamanda ona kendi dünyasını katar ve şiir her yeni katılımı genişleyen, çok katmanlı bir yapıya dönüşür. Bu ortak yaratım sürecinde şairler arasında sessiz bir diyalog oluşur; her mısra ya da beyit, bir öncekinin yaratıcı okuma süzgecinden geçirilmiş yorumu olarak belirir. Müşterek şiirlerde metnin son hâline gelmesi, bir şairin tekil yorumuna dayanmaz; metin, her katılımcı şairin bireysel dünyasının ve sanatsal yorumunun etkisiyle şekillenir. Bu şiirlerde yaratıcı okuma, şairlerin kendilerinden önce yazılmış mısra ya da beyitleri yorumlaması ve onlardan sonra biçim, içerik ve estetik açıdan uygun bir mısra ya da beyit inşa etmesine olanaklı hâle getirerek eserin ortak bir anlam kazanmasını sağlar. Dolayısıyla müşterek şiirler de yaratıcı okuma bağlamında eş-yazarlık yoluyla eserlerin ortak bir estetik varoluş kazanmasını mümkün kılar.

Yaratıcı okuma bağlamında eş-yazarlık kapsamında değerlendirilebilecek bir diğer tür ise tiyatro oyunlarıdır. Oyunun sahnelenmesi esnasında oyuncuların yapmış oldukları doğaçlamalar²²¹, diğer türlerdeki kadar belirgin ve hacimli olmasa da bu

²²⁰ İ. Hakkı Aksoyak, “Müstecabizade İsmet’in Müşterek Şiirleri”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 17, Bahar 2005, ss. 91-92.

²²¹ Tiyatrolardaki doğaçlama hakkında ayrıntılı bilgi için bk.: Viola Spolin, *Tiyatro İçin Doğaçlama*, çev. Ege Maltepe, Alfa Yayınları, İstanbul 2022.

kapsamda ele alınabilir. Sahne performanslarında oyuncular, canlandırdıkları karakterin diyaloglarını unuttuklarında senaryonun konusuyla sınırlı kalmakla birlikte, karakterlerin diyaloglarını ve eylemlerini doğrudan kendi yaratıcı yorumlarıyla yani doğaçlama yoluyla şekillendirirler. Burada oyuncu, yalnızca yazılı bir metni icra eden bir figür değil; küçük de olsa oyunun anlam dünyasına kendi katkılarını ekleyen, onu genişleten ve yeniden üreten aktif bir eş-yazar konumundadır. Doğaçlamada oyuncu, karakterin ruhunu ve sahnenin temasını anlamlandırırken metne (noktası virgölüne kadar) bağlı kalmadan veya metnin sunduğu ipuçlarını geliştirerek sahnede özgün bir yorum ortaya koyar. Yaratıcı okuma bağlamında oyuncu, oyunun ana fikrini, sahneye özgü bir okuma sürecinden geçirerek kendi ifadesini katmaya devam eder. Her yeni tepki, her yeni doğaçlama, oyunun temel yapısına eklenilerek onun anlamını genişletir ve çoğaltır; sahneleme süreci, her oyuncunun yaratıcı katılımıyla ortak bir anlatıya dönüşür. Böylece her doğaçlama, oyunun yeniden yazılmasını ve her oyuncunun yaratıcı katkısıyla oyunun eş-yaratım sürecine dâhil olmasını sağlar. Dolayısıyla tiyatrodaki doğaçlama pratiği, yaratıcı okumanın sadece yazılı metinlerle değil, sahne ve performans sanatlarıyla da ilişkili olduğunu gösteren canlı bir eş-yazarlık örneğidir.

Bütün bunlarla beraber iki ya da daha çok yazarın bir araya gelerek kaleme aldıkları öykü ve romanlar, yaratıcı okuma bağlamında eş-yazarlık yöntemi olarak ele alınabilir. Edebiyatımızda Ahmet Mithat Efendi ve Fatma Aliye Hanım'ın *Hayal ve Hakikat*²²² adlı eser ile başlattığı bu tarz, iki yazarın aynı romanda, fakat farklı bölümlerde, birbirlerinin metnine eklemeler yaparak ilerlediği bir yapıyı temsil eder. Tanzimat döneminde başlatılan bu yeni tarz, Ara Nesil döneminde M. Nigar ile F. Mürüvvet tarafından telif edilen “Nevbahar yahut Saadet-i Aile”²²³ adlı hikâye ve Cumhuriyet döneminde Melih Cevdet Anday ile Arif Damar'ın birlikte yazdığı *Yağmurlu Sokak*²²⁴ adlı roman gibi eserler ile canlı tutularak günümüze değin devam ettirilmiştir.

“Bülent Erkmen'in geliştirdiği “nesne-kitap” projesi kapsamında hazırlanan, beş bölümden oluşan ve her bir bölümü psikolojik çatışma ve gerilim üzerine

²²² Fatma Aliye Hanım ve Ahmet Mithat Efendi, *Hayal ve Hakikat*, haz. Hülya Argunşah, Kesit Yayınları, İstanbul 2012.

²²³ M. Nigar ve F. Mürüvvet, “Nevbahar yahut Saadet-i Aile”, *Hanımlara Mahsus Gazete*, nr. 94, 26 Kânûn-i Evvel 1312 (7 Ocak 1897), s. 3.

²²⁴ Melih Cevdet Anday ve Arif Damar, *Yağmurlu Sokak*, Everest Yayınları, İstanbul 2012.

kurulmuş, çok yazarlı bir roman denemesi[...]”²²⁵ olan *Beşpeşe*²²⁶ bu tarzın en çarpıcı örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar. *Beşpeşe*, yazarların sırayla bir önceki metni okuyup kendi bölümünü yazması üzerine kuruludur. Her yazar, kendisinden önceki bölümlerde şekillenen olay örgüsüne kendi karakteristik üslubuyla katkıda bulunur. Böylece Murathan Mungan’ın başlattığı anlatı, sırayla Faruk Ulay, Elif Şafak, Celil Oker ve Pınar Kür tarafından yaratıcı bir okuma sürecinden geçirilerek yeniden şekillendirilir. *Beşpeşe*’nin özgün yanı, bu sürecin tersine çevrilemez şekilde işlemesidir; yani bir yazar bir önceki bölümü okur, kendi katkısını yapar; fakat yazının sonunda diğer yazarların bölümlerine geri dönüp değişiklik yapmaz. Bu yapı, her yazarın katkısının yaratıcı bir akış içinde ilerlediği bir yapı sunar. Dolayısıyla her yazar, yaratıcı bir okuma süreci sonunda kendi bölümünü ekler; fakat bütüncül metne dışarıdan müdahale etmeden anlatıyı birbirine bağlayan bir zincirin halkası gibi hareket eder. Beş yazarlı bu anlatı, okuma ve yazma eylemleri arasında güçlü bir bağ kurarken romanı müşterek bir estetik deneyim hâline getirir. Bu süreç, her yazarın kendinden önceki metni yaratıcı bir okuma süzgecinden geçirdiği ve onu kendi estetik anlayışına göre genişlettiği bir eş-yazarlık pratiği olarak vücut bulur.

Bu tür eserlerde yazarlar, eserin farklı bölümlerini sırayla kaleme alırken birbirlerinin metnine doğrudan müdahale etmezler; ancak her yazar, kendisinden önce yazılmış olan bölümü bir okur olarak değerlendirip ona yanıt verir nitelikte kendi bölümünü yazar. Bu yapı, yazının yaratım sürecinde okur-yazar rollerini bir araya getirir: Her iki yazar da birbirinin “yaratıcı okuru” olarak işlev görür ve böylece anlatı, çoklu bir perspektiften gelişir. Burada okuma eylemi, yazıyı yeniden şekillendiren bir aşama olarak kendini gösterir; yani her yazar, bir okur gibi değerlendirdiği bölüm üzerine kendi katkısını yaparak eseri tamamlar. Bu tür eserlerde, yazarlar arasında bir sınır çizilse de her yazar, yaratıcı okuma yoluyla kendi bölümünü özgün bir şekilde inşa eder ve eser, bağımsız ama uyumlu bir anlatı akışı kazanır. Böylece her yazar, kendi sesiyle esere katılır; fakat anlatıya tamamlayıcı bir katkı sunarak bir “eş-yazarlık” ilişkisi kurar ve eseri birlikte anlamlı kılar.

²²⁵ Engin Yılmaz ve Yonca Koçmar, “Çok Yazarlı Bir Roman Denemesi: Beşpeşe”, *Uluslararası Dil – Yazın - Değişbilim Sempozyumu (Yaratıcılık ve Yenilik Yılında Yaklaşımlar)*, 15-17 Ekim 2009, Sempozyum Bildirileri C. II, Sakarya 2010, s. 500.

²²⁶ Murathan Mungan, vd., *Beşpeşe*, Metis Yayınları, İstanbul 2019.

Eş-yazarlık, metinle etkileşimde bulunan bireyler arasında bir bağlantı oluşturarak yaratıcılığı ve anlamı artırır. Okurun katılımı, metnin çok katmanlı ve zengin bir yapıya sahip olmasını sağlar. Yazarın eserini oluştururken okurun düşünce süreçlerinden beslenen bir metin, çeşitli bakış açılarına açık hâle gelir. Nitekim eş-yazarlık, sadece tek bir yazarın değil, aynı metni okuyan bir okur topluluğunun, ortak bir yaratım sürecine dâhil olmasını öne çıkarır. Metin, sadece kelimelerin düzenlenmiş hâli değil, aynı zamanda okurların bir araya gelerek ortak bir anlam inşa ettiği bir platform olur. Bu bağlamda, edebiyatın evrensel dilini konuşan müşterek bir bilinç ortaya çıkar.

Sonuç olarak, yaratıcı okuma bağlamında eş-yazarlık, metni bir kolektif çaba hâlinde ele alarak yazarın tek başına üretiminden ziyade okurun etkileşimini vurgular. Bu yaklaşım, edebî eserlerin zenginliğini ve çeşitliliğini artırarak metni bir işbirliği ve diyalogun ürünü olarak değerlendirir. Yaratıcı okuma ile eş-yazarlık kavramının bir aradalığı, edebiyatın ve yazının gelişimine yeni bir boyut ekler ve metni sadece bir ürün olarak değil, aynı zamanda bir süreç olarak görme perspektifini güçlendirir.

3.4. Yapıbozum (Deconstruction) ve Yeniden Kurma (Set Up) Bağlamında Yaratıcı Okuma

Yapıbozum (deconstruction) ve yeniden kurma (set up), okuma sürecinde metni tek bir anlam doğrultusunda sınırlandıran geleneksel yaklaşımlardan uzaklaşma imkânı vererek okura metni anlamlandırma noktasında yeni geçit yolları sunar. Jacques Derrida'nın yapıbozum teorisi, metnin kavramsal yapısında yer alan çelişkileri ve karşıtlıkları irdeleyerek onu sabit bir anlam çerçevesinden değil, çoklu yorumlara açık bir metin olarak değerlendirir. Bu yaklaşımda okur, metinle daha derin bir etkileşim içine girer ve metni kendi anlam dünyasında yeniden inşa eder. Yeniden kurma, yapıbozumun sunduğu bu esnek çerçevenin yanısıra eleştirel/reflektif okumanın, göstergebilim, fenomenoloji, hermenötik, gelenek ve geleneğin güncelleştirilmesi, metnin transferi ve eş-yazarlığın sunduğu imkânlar eşliğinde anlamı çeşitlendiren bir süreçle destekleyerek okura, metnin varsayılan anlam merkezini sorgulama ve onu özgün bir kavrayışla yeniden yorumlama olanağı tanır. Bu bağlamda yaratıcı okuma süreci, okurun metni yeniden şekillendirerek bir yeniden anlamlandırma/yeni bir anlam dünyası yaratma potansiyelini açığa çıkarır.

Yapıbozum/yapısöküm (deconstruction), Jacques Derrida tarafından geliştirilen ve felsefe, edebiyat, eleştiri kuramları gibi disiplinlerde geniş yankı bulan bir kavramdır. Derrida, yapıbozumun temelini “merkezsizlik” fikri etrafında inşa eder. Burada amaç, metinlerdeki sabit anlam yapısını sorgulayarak metnin kendi içerisindeki çelişki ve tutarsızlıkları ortaya koymaktır. Çünkü okur, yapıbozumun perspektifinden yola çıkarak metni sadece yorumlamakla kalmaz, aynı zamanda metnin içsel çelişkilerini ve geleneksel düşünce yapılarını da sorgular.²²⁷ Bu doğrultuda yapıbozum, anlamın statik olmadığını, sürekli olarak farklı yorumlara açık olduğunu savunur. Derrida’nın düşüncesine göre bir metnin anlamı, sadece yazarının niyetleri veya yerleşik göstergeler aracılığıyla sabitlenemez; aksine, okurun katılımıyla çoklu yorumlara açık hâle gelir. Böylece yapıbozum, metinlerdeki anlamın esnekliğine ve öznenin dil aracılığıyla metnin dünyasını anlamlandırırken içine girdiği kompleks yapıya vurgu yapar. Yapıbozum süreci, metinlerdeki anlamların kaynağında yatan ikilikleri (binary oppositions) sorgulamakla başlar. Derrida, Batı felsefesinin ve dil yapılarının bu ikilikler (örneğin iyi-kötü, doğru-yanlış gibi) etrafında örgütlendiğini ve bu yapının anlamı belirleyici bir öncelik yarattığını savunur.²²⁸ Ancak bu ikilikler, anlamı sabit ve değişmez kılma eğilimindedir. Yapıbozum, bu ikiliklerin hiyerarşik yapısını çözmeye yönelik bir analiz sunarak metnin altındaki ideolojik ve epistemolojik varsayımları eleştirir. Derrida için anlam, yalnızca bu tür karşıtlıklar arasında değil, aynı zamanda sürekli bir “ertelenme” (différance) süreci içindedir. Latince differe kavramından gelen ve iki farklı anlama sahip olan differer fiilinden türettiği différance terimi²²⁹, Fransızca’da hem “fark/ayrım” hem de “ertelemek” anlamına gelen bir terimdir. Derrida, bu terimi daha çok anlamın ertelendiği fikrini ifade etmek için kullanmıştır. Bu erteleme süreci, anlamın asla tam anlamıyla mevcut olmadığı, her zaman başka anlamlar ve yorumlara açık olduğu bir yapıyı ortaya çıkarır.

Yapıbozum ayrıca, dilin kendisinin de güvenilmez bir sistem olduğunu ileri sürer. Ferdinand de Saussure’ün dilbilim teorilerinden yola çıkarak dilin gösteren ve gösterilen arasındaki keyfi bağlantısı vurgulanır. Derrida, bu bağlantının rastlantısal ve geçici olduğuna dikkat çekerek dilin yalnızca gösterenlerin bir araya gelişinden

²²⁷ Jacques Derrida, *Gramatoloji*, çev. İsmet Birkan, Bilgesu Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 39.

²²⁸ Derrida, *Edebiyat Edimleri*, s. 14.

²²⁹ Différance kavramı ile ilgili daha geniş bilgi için bk.: Jacques Derrida, “Différance”, *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago 1982, s. 3-27.

ibaret olduğunu ifade eder. Bu doğrultuda, bir metnin anlamı hiçbir zaman nihai bir sonuca ulaşmaz; aksine, sonsuz bir anlam zinciri içinde sürekli olarak kayar. Bu durumda, anlam üretimi durağan değil, dinamik bir süreç olarak görülür ve her okuma deneyimi, farklı anlam katmanlarını açığa çıkarabilir. Böylece yapıbozum, okurun metinle etkileşimi esnasında anlamın yeniden inşasına olanak tanır; çünkü sabit bir anlam yerine, çoğul anlam olasılıkları belirir. Yapıbozumun literatüre ve felsefeye katkısı, eleştirel düşüncenin sınırlarını genişleterek metne nesnel bir yapı olarak bakma eğilimini sorgulamasıdır. Derrida, metinlerde var olduğu düşünülen anlam çekirdeğini çözüp açığa çıkararak okurun yalnızca pasif bir alıcı değil, metinle etkileşime girerek onun anlamını aktif olarak şekillendiren bir özne olarak görülmesi gerektiğini savunur. Bu yönüyle yapıbozum, metinlere sıradışı bir eleştirel derinlik kazandırırken metinlerin içerdiği örtük ideolojiler, sosyal ve kültürel kodlar gibi unsurları da okurun dikkati aracılığıyla gün yüzüne çıkarır. Derrida'nın “yapıbozum” dediği süreç, yalnızca metin çözümlemeleri için değil, aynı zamanda geleneksel düşünce kalıplarının yıkılması ve yeniden şekillendirilmesi için de bir araç olarak kabul edilebilir. Derrida, yapıbozumun “yıkıcı” bir süreç olarak algılanmasına karşı çıkar ve onu bir tür “yeniden inşa” olarak da nitelendirir. Bu bağlamda yapıbozum, yalnızca eleştirel bir araç değil, aynı zamanda yaratıcı bir yeniden yapılandırma süreci olarak işlev görür. Yapıbozum kavramı, metin incelemelerinde “yaratıcı okuma” süreçleriyle de doğrudan ilişkilidir; çünkü bu yaklaşım, okurun özgün yorumlarla metni yeniden kurmasına imkân tanır. Derrida'nın görüşlerine göre anlamın yalnızca çözülmesi değil, aynı zamanda yeniden kurgulanması gerekir ve bu da okurun yaratıcı katkısıyla mümkün olur. Böylece yapıbozum, metnin anlam alanını okurun katılımıyla yıkan ve yeniden yapılandıran bir yaratım alanı hâline getirir.

Aktif okuma, eleştirel/reflektif okuma, göstergebilim, fenomenoloji, hermenötik, gelenek ve geleneğin güncelleştirilmesi, metnin transferi, eş-yazarlık, yapıbozum ve yeniden kurmanın sunduğu imkânlar eşliğinde yapılan bir yaratıcı okuma tecrübesi okura çoğul okuma²³⁰ yapma olanağı tanır. Ancak çoğul okuma yapılırken “yorumun (göstergenin temel özelliği olarak), potansiyel olarak sınırsız olması, yorumun bir amacının bulunmadığı ve kendi başına buyruk “akıp gittiği”

²³⁰ Çoğul okuma ile ilgili geniş bir değerlendirme için bk.: Enis Batur, *Son Modernler Edebiyat Üzerine Denemeler I*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2014, ss. 7-91.

anlamına gelmez.”²³¹ Bununla birlikte “bir metni yorumlamak, ona (az ya da çok temellendirilmiş, az ya da çok özgür) bir anlam kazandırmak değildir, tersine onun hangi çoğuldan oluştuğunu saptamaktır.”²³² Diğer bir deyişle bir metni yorumlamak, ona tamamen yeni bir anlam kazandırmaktan ziyade, metnin kendi içinde barındırdığı farklı anlam katmanlarını keşfetmek, yani onun “hangi çoğuldan” oluştuğunu ortaya çıkarmakla ilgilidir. Metin, kendisinde barındırdığı anlam çeşitliliğiyle okuru farklı yorum yollarına sevk eder; ancak bu yorumların tamamı metnin içsel yapısına bağlı kalarak ve metni temelinden koparmadan zenginleştirir.

Okuma tecrübesinde edebî eser, anlama/yorumlama donanımlarımızı harekete geçirerek kendisini yeniden yaratmamızı olanaklı kılar. Bu eylemi “gerçekte olan boyut” şeklinde isimlendiren Iser, bu kavram ile okuma eyleminin bir yaratma süreci olduğuna işaret eder.²³³ Ona göre bu boyut, ne salt metne ne de okurun zihnindeki tasarıma dayanır; metnin sunduğu yapısal ve anlamsal unsurlar ile okurun zihinsel katkılarının birleşiminden oluşur. Metin, okura anlamı hazır bir şekilde sunmaktan ziyade, belirli boşluklar bırakır; böylece okur, kendi düş gücünü devreye sokarak bu boşlukları doldurur ve metni kendince yeniden biçimlendirir. “Gerçekte olan boyut”, yalnızca metinle sınırlı olmayan, aynı zamanda okurun yorum yeteneğini geliştiren ve okuma sürecinde bir tür ortak anlam alanı kuran bir boyut olarak değerlendirilebilir. Okur, yapıtın ötesine geçen ya da onda var olan ancak belirginleşmeyen anlam unsurlarını bu boyutta yeniden şekillendirir. Okur ile metin arasında oluşan bu yeni boyut, hem metnin anlamını zenginleştirir hem de okurun özgün bakış açısını açığa çıkarır. Iser’in vurguladığı bu noktada, okurun yaratıcı katkısının eseri yeniden inşa etme sürecindeki rolü ve etkinliği ön plana çıkar ve okuma yalnızca bir tüketim eylemi olmaktan çıkarak okur için yaratıcı bir deneyime dönüşür.

Öte yandan Poulet, edebiyatın okurda kendini gerçekleştirdiği içsel süreçleri incelediğinde, okurun rolünün özünde pasif bir doğaya sahip olmasından etkilenir. Ona göre okur, kendini unutarak kendinden vazgeçerek metnin yaşayabilmesi için tabiri caizse, ölerek deneyim kazanır. Wolfgang Iser ise aynı süreci tam tersine bir olguyla ifade eder; yani okurun, metinsel anlamın üretilmesine aktif bir şekilde

²³¹ Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, çev. Kemal Atakay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016, s. 32.

²³² Roland Barthes, *S/Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, Sel Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 17.

²³³ Oppermann, “I. A. Richards’tan Wolfgang Iser’e: Okur Merkezli Eleştiri ve Okuma Kuramının Gelişimi”, s. 38.

katılım sağlaması gerektiğine işaret eder. Her ikisi için edebî eser, yalnızca okur ve metnin birleşmesiyle gerçekleşir; ancak Poulet için bu, okurun bilincinin metnin bilincinin istilasına uğramasına izin vermesi anlamına gelirken; Iser için okurun, yazılmamış/söylenmemiş ancak ima edilmiş olanı açığa çıkararak eserin eş-yaratıcısı rolüyle hareket etmesi anlamına gelir. Metnin herhangi bir belirli durumda “somutlaşması”, okurun hayal gücünün devreye girmesini gerektirir. Her okur, metnin yazılmamış/söylenmemiş kısımlarını, onun “boşluklarını” veya “belirsizlik alanlarını”, kendi üslubuyla doldurur. Ancak okur tarafından metnin doldurulan kısımları, okurun kişisel uydurması olduğu anlamına gelmez. Okurun yaratıcı faaliyetinin bir sonucu olarak ortaya çıkan yorumların çeşitliliği, aksine metnin “tükenmezliğinin” bir kanıtı olarak görülür.²³⁴

Bununla birlikte yeniden kurma bağlamında yaratıcı okuma, alımlama estetiği ile okurun metni hem tarihsel hem de estetik açıdan bir yenilik sahasına taşımasını sağlar. Jauss’a göre alımlama estetiği, edebiyat eserinin zamana bağlı olarak yeniden anlamlandırılmasını mümkün kılan bir “diyalog ufku” sunar.²³⁵ Okur, yapıtla her karşılaşmasında kendine özgü bir anlama biçimi yaratırken aynı zamanda edebiyata da yeni bir katkıda bulunur. Bu katkı, bireysel okuma tecrübelerinin birikimiyle oluşan ve eserin değişen normlar eşliğinde farklı bakış açılarıyla ele alınmasını sağlayan bir süreçtir. Edebiyat tarihine alımlama estetiği bağlamında yaklaşıldığında, yapıt ile okur arasında kurulan ilişki yalnızca zamansal bir sürecin değil, aynı zamanda estetik bir tecrübenin de sürekliliğini sağlar. Bu süreçte, tarihsel ve estetik normlar karşıt birer yapı olarak değil, okur tarafından yorum yoluyla dolayımlanan ve yeniden şekillendirilen iki bileşen olarak işlev görür. Böylece yapıt, hem kendi tarihsel bağlamına sadık kalmakta hem de çağdaş okur açısından güncellik kazanmaktadır. Bu açıdan alımlama estetiği, okurun tarihsel olanla güncel arasında aracılık eden bir yorumlayıcı konuma sahip olduğunu ve eserin zaman içinde sabitlenmiş bir yapıya sahip olmadığını vurgular.

Gelinen aşamada edebî eseri anlamlandırma süreci, eserin kendi yapısal ve anlamsal olanaklarını, okurun bireysel deneyimleri ve düşünsel katkılarıyla birlikte yeniden düzenlemesi olarak karşımıza çıkar. Bu, eserin salt bireysel yoruma

²³⁴ Jane P. Tompkins, “An Introduction to Reader-Response Criticism”, *Reader-Response Criticism from Formalism to Post-Structuralism*, (ed. Jane P. Tompkins), The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1980, s. xiv-xv.

²³⁵ Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, s. 19.

indirgenmesini değil, okurun ona kattığı özgün perspektifle metni “yeniden kurarak” onu bir kez daha temsil etmesini gerektirir. Nitekim Gadamer’in ifadesiyle “Yorumlama, belirli bir anlamda muhtemelen yeniden-yaratmadır, fakat bu ilk yaratma eyleminin değil, yaratılan eserin yeniden yaratılmasıdır ve eser yorumcunun onda bulduğu anlama göre yeniden takdim/temsil edilmelidir.”²³⁶ Bu bağlamda okuma, eserin potansiyel anlam boyutlarının açığa çıkması için yeniden yaratıcı bir süreç olarak işlev görür; ancak bu sürecin sınırları, eserin içsel yapısı ve ifade gücü tarafından belirlenir. Okur, eserin yapısındaki boşlukları, üstü kapalı anlamları veya ima edilen bağlantıları kendi sezgileri ve bilgi birikimi doğrultusunda keşfederek onları ortaya koyar. Böylelikle okuma, eserin anlam evreninde yeni ufuklar açarken/ufukların kaynaşmasını sağlarken bu anlamlandırma faaliyetinin keyfi bir anlamlandırma süreci olmadığını, tersine eserin barındırdığı yapı ve ima edilen unsurlar doğrultusunda gerçekleştiğini gösterir. Bu süreci yaratıcı okuma ve yeniden kurma bağlamında ele aldığımızda, okurun yorumları aracılığıyla eserin “yeniden temsili” ve eserin okur tarafından “başka bir okura” sunulması, eserin yeni bir düzlemde tekrar tekrar varlık kazanmasına olanak tanır.

Bu minvalde “yeniden kurma (set up)” kavramı, okurun metni ele alışındaki yapılandırıcı ve kurgusal öğeleri ifade eder. Okuma eylemi, bu başlık altında incelenen kurgusal karakterle birlikte, metni bir sahne kurma veya bir düzen oluşturma eylemi olarak ele alır. Yaratıcı okumanın kurgusal karakteri, okurun metni yeniden kurarken metinsel unsurları nasıl düzenlediğini ve bu düzenleme sürecinde nasıl yaratıcı bir rol üstlendiğini vurgular. Okur, metnin sunduğu malzeme üzerinde kendi estetik tercihlerini ve yaratıcı perspektifini kullanarak metni kurgular. Bu kurgusal karakter, metni sadece anlama çabası olarak değil, aynı zamanda estetik bir deneyim ve yaratıcı bir eylem olarak değerlendirir. Yeniden kurma bağlamında yaratıcı okuma, sadece metni değiştirme değil, aynı zamanda metni yeni bir anlam düzeyine taşıma sürecini de içerir. Okur, metnin içsel yapılarına müdahale ederek alternatif anlam katmanları oluşturur ve bu sayede metnin çoklu yorumlanabilirliğini ortaya çıkarır. Yeniden kurma eylemi, okurun metni sadece tüketen değil, aynı zamanda üreten bir varlık olarak konumlandırılmasını sağlar. Bu bağlamda, yaratıcı okumanın kurgusal karakteri, metinler arası etkileşimde bulunma ve farklı metinsel unsurları bir araya getirme yeteneğini yansıtarak okuma eylemini bir sanat hâline

²³⁶ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. I, s. 168.

dönüştürür. Okur, metni kendi yaratıcı bakış açısıyla şekillendirirken aynı zamanda edebî eserlere yeni anlam katma potansiyeline sahip olur.



SONUÇ

Tarihsel olarak anlam ve yorumlama süreçleri büyük ölçüde yazara ve esere odaklanmış, okurun rolü ise sıklıkla göz ardı edilmiştir. Ancak, modern edebiyat teorileri, okurun bu süreçteki aktif katılımını ve anlam üretme noktasındaki rolünü ön plana çıkarmıştır. Vico'nun "harfler ve diller ikiz olarak doğmuştur" ve Manguel'in "ilk çizik aynı anda bir okur da yaratmaktadır" ifadeleri, bu dinamik etkileşimin başlangıcına işaret eder. Bu bakış açısıyla, yazılı metinlerin yalnızca yazardan veya metnin kendisinden ibaret olmadığını, aynı zamanda okurun da bu metni anlamlandıran ve dönüştüren bir aktör olduğunu kabul etmek gerektiğini ifade etmeliyiz. Okurun anlam üretmedeki rolü, edebiyatın doğasında var olan, ancak tarihsel süreç içerisinde yeterince vurgulanmayan bir olgudur. Ayrıca geleneksel anlamda, okurun edebî eserin anlamının üretilmesindeki rolü, genellikle pasif olarak görülmüştür. Erken edebiyat teorilerinde, okurun yalnızca yazılı metni alıp anlamaya çalıştığı ve anlam üretme sürecinde aktif bir rol üstlenmediği kabul edilmiştir. Ancak zamanla, anlamın sadece metnin içinde değil, okurun metni okuma biçiminde de şekillendiği ortaya konmuştur. Okurun anlam üretmedeki rolü üzerine çalışan araştırmacılar, anlamın diyalektik bir süreç olduğunu ve bu sürecin yalnızca yazar ve metinle sınırlı kalmadığını, okurun tarihsel ve kültürel bağlamından da beslendiğini savunmuşlardır.

Bununla birlikte yazma eylemi, yazarın iç dünyası, varoluşsal sorgulamaları ve hayatı anlamlandırma gayesi arasında kurulan özgün bir diyalog olarak ifade edilmektedir. Yazma istemi, bireyin kendine özgü varoluşsal deneyimlerini anlamlandırma, dile getirme ve bu deneyimleri dünya ile paylaşma ihtiyacından doğar. Neden yazıyorsun sorusunun cevabı yazar sayısınca, hatta her yazarın her bir eserinin yazma nedeni ayrı olduğu düşünülürse eser sayısındadır. Bu ihtiyaç, sanatçının ruhsal gerilimlerini, çatışmalarını ve varoluşa dair sorularını dışavurmak amacıyla kendini yazı yoluyla ifade etmesiyle sonuçlanır. Yazma eyleminin kökeninde genellikle bireyin hayatını ve dünyayı anlama çabası görülür; yazı, bireyin kendi varoluşunun izlerini taşıyan özgün bir yansıma alanı olarak belirir. Bu yaratıcı süreçte yazar, eserinde yalnızca kendi sesini değil, okurla kurduğu çok yönlü bağlar sayesinde dünyayla bir diyalog kurar. Yazar, kendi varoluş sorularına yanıt ararken okuru da bu sorgulamaya davet eder. Böylece yazı, bireysel deneyimlerden doğan bir

anlatı olmaktan öteye geçerek evrensel bir iletişime dönüşür. Beauvoir'un vurguladığı gibi, felsefenin soyut anlatımı, anlatılar aracılığıyla daha somut ve yaşanabilir bir hâle gelir; bu nedenle edebî türler, varoluşsal deneyimlerin derinliğini okura daha dolaysız aktaran araçlar olarak ortaya çıkar. Böylece yazar bir yandan kendi varoluşunu gerçekleştirme çabası güder, bir yandan da okura yeniden bir varoluş yaratma imkânı sunar.

Yazma eyleminin varoluşsal bir arayış olarak ele alınması, okuma sürecinin ontolojik boyutuna da çeşitli görev ve sorumluluklar yükler. Yazarın kendi varlığını anlamlandırma çabası, okuru da benzer bir sorgulamaya davet ederek okuma eylemini sıradan bir edimden öteye taşır. Burada okur, yalnızca metni değil, aynı zamanda kendi ruhsal dünyasını da keşfetmeye yöneltilir. Bu anlamda okuma, yazarın açtığı yolda okurun kendi ontolojik sorularıyla karşı karşıya gelmesini sağlar. Ancak her okur, bu sürece aynı derecede katılmaya hazır olmaz. Okurun metinle kurduğu ilişki, yalnızca fiziksel bir eylem değil, aynı zamanda zihinsel bir etkinlik olarak düşünülmelidir. Okurun metne yönelik tutumlarından biri olan “pasif okuma”, bu bağlamda metinle arasına en çok mesafe giren okuma tutumudur. Ancak bu okuma tutumu da üç farklı şekilde karakteristik özellik gösterir. Bunlar, yazar ve eser merkezli edebiyat kuramcıları tarafından kendisine pasiflik dayatılan okur olarak “pasif görülen okur”, yazarın okura her şeyi hazır vermesi ya da metni anlamlandırmayı olanaksız hâle getirmesi, diğer bir deyişle yazarın niyeti ile eserin söylem niteliğinden kaynaklı pasifize edilmiş okur olarak “pasif kılınan okur” ve okuma eylemi sırasında metnin karşısında durarak metne direnen, aktif katılımı reddeden okur olarak “kendinden pasif okur” şeklinde tezahür eder. Genel anlamda pasif okur, metnin dünyasını keşfetmeyi reddeden, onu yalnızca uzaktan izlemeyi yeğleyen okur olarak karşımıza çıkar. Çünkü pasif okur, metnin dünyasında dolaşacak, onu tecrübe edecek, bilinmeyen yerlerini keşfedip açığa çıkaracak, belirsizliklerini giderecek, boşluklarını dolduracak gerekli ve yeterli okuma donanımlarına sahip olmayan okurdur.

Aktif okumanın edebî eserin doğasına kattığı dinamik ve eylemsel boyut, okurun yalnızca anlam arayışını değil, aynı zamanda kendi konumunu yaratma çabasını da içerir. Metin, okura çeşitli düşünsel patikalar açarak yalnızca anlamın değil, eylemin de bir nesnesi hâline gelir. Burada okur, alternatif bakış açılarının, sürekli yenilenen sorgulamaların ve üstü örtük niyetlerin bir araya geldiği bu yapıdan

hareketle, kendi yorumunu eylemsel bir katılımla biçimlendirir. Metne aktif katılım sağlama tutumu, okurun anlama ve yorumlama tecrübesini şekillendirir. Bununla beraber önceki ve sonraki okuma deneyimlerini de etkileyerek bir transformasyona zemin hazırlar. Bu fikir, aktif okur açısından ele alındığında, diyalojik bilinç ekseninde okurun edebî eserle olan ileri-geri hareketinin yönü, aktiflik düzeyinin de belirleyicisi olur. Böylece aktif okur, “reaktif okur” (reactive reader) ve “proaktif okur” (proactive reader) olmak üzere iki tür aktiflik tutum düzeyi sergiler. Reaktif okur, metne karşı tepkisel bir tutum sergileyen ve diyalojik bilinci tam olarak devreye sokamayan ancak yine de diyalojik bilincin dışında kalmayan okurdur. Reaktif okurda diyalojik bilinç, geri yönlü bir hareket içerir. O, karşı karşıya olduğu edebî esere, önceki okumalarından kendisine kalanlar ve hâlihazırda yüz yüze olduğu metnin kendine sundukları kadarıyla tepki verir ve bu tepkisi, o andaki okuma süreciyle sınırlı kalır. Metne karşı gösterdiği reaksiyon, sonraki okumaları için anlık olarak diyalojik bilinçte işleme alınmaz. Çünkü reaktif okurun tüm ilgisi, önünde duran eserde toplanır ve metnin idraki konusunda geçmişten faydalanırken okuma esnasında edindiği tecrübeyi ileri aktarma konusunda herhangi bir çaba içine girmez. Proaktif okur ise, diyalojik bilincin katkısı ile hem önceki okumalarından kazandığı tecrübeyi metne aktarır hem de karşı karşıya olduğu metinden elde ettiği tecrübeyi de sonraki okumaları için bir “geçit yolu” olarak kullanır. Metne karşı tepkisel bir tutum sergilemekten ziyade metinle etkileşimli bir ilişki kuran proaktif okurda diyalojik bilinç, hem geri hem de ileri yönlüdür. Bu sayede proaktif okur, eserin yorumlanması noktasında önceki deneyimlerini okuma sürecine dinamik bir biçimde dâhil ederken, eylem alanı olarak gördüğü metinden edindiği tecrübeyi de sonraki okumaları için bir ufuk hâline getirir. Böylece o, bilincin kaynaşmasından doğan metne aktif katılım eylemselliğini, ufukların kaynaşmasına aktarır. Proaktif okurda ufukların kaynaşması, geçmişi şu ana taşıırken; bu tarihsel ufuk, geleceğe de yansıtılır ve eş zamanlı olarak onun yerini başka bir ufuk alır. Kısaca aktif okur, başkalarının bıraktığı anlam izlerini takip eden değil, o anlamı yeniden inşa eden bir özne konumuna geçer.

Aktif okuma, metnin salt zihinsel boyutundan ziyade, eylemsel boyutuna işaret ederken; açılan “geçit yolları” kendi çabasına bağlı olarak aktif okura, metne yönelik tutumu bağlamında farklı boyutlara ulaşma imkânı sağlar. Bu noktada metin, okur için artık bir eylem alanı olmanın ötesine geçer ve okurun metne yönelik tutumunun

boyutlarından biri, kendisine metnin sınırlarını aşan/sorgulayan, refleksif bilince kapı aralayan bir okur olarak eleştirel/reflektif okur olma kimliği kazandırır. Eleştirel ve reflektif okuma, okurun metinle olan ilişkisinde bilgi aktarımdan çok daha fazlasını içerir; bu tutum, okurun kendini metnin içinde konumlandığı ve metnin sınırlarını aşmayı hedeflediği bir süreç olarak ortaya çıkar. Eleştirel/reflektif okuma, metindeki örtük ya da belirsiz alanları açığa çıkarmayı amaçlar; böylece metin, okur için bir eylem alanının ötesinde, sürekli yeni anlam arayışlarının doğduğu bir düşünce ve sorgulama alanına dönüşür. Okur, metnin sınırlarını ve kendi anlamlandırma yetisini aşarak bir “geçit yolundan” geçer. Bu geçit, okuru estetik ve felsefi bir boyuta taşır; burada okuma, bilgi edinme düzeyinde sınırlı kalmayan, onun güzellik yasalarının içselleştirildiği bir sanat tecrübesine dönüşür. Sanatın egemen olduğu bu deneyim, okuru metindeki estetik unsurların yarattığı yeni anlam alanlarına çeker.

Metni eylem alanı olmanın ötesine taşıyan, metnin sınırlarını aşan/sorgulayan, refleksif bilince kapı aralayan okur, bu tecrübesiyle metnin estetik ve felsefi boyutlarına da erişmiş olur. Metnin bu boyutları, sabit ve değişmez bir yapıdan ziyade; okurların sürekli etkileşim içinde oldukları, diyalog kurdukları, duyumsadıkları ve görünür kıldıkları canlı bir alana işaret eder. Fenomenolojik ve göstergebilimsel pozisyonların derinleştirdiği bu okuma anlayışı, okuru metni gösterge ve fenomenler yoluyla görünür kılmaya ve onu duysal olarak da kavrayabileceği bir varlık alanına çekmeye yönlendirir. Bu yaklaşımla, göstergebilimsel ve fenomenolojik okumanın sınırları genişler ve okur, metnin çok katmanlı yapısını daha bütüncül bir şekilde kavrar. Merleau-Ponty’nin fenomenolojik yaklaşımında ileri sürdüğü “beden-özne” kavramı ışığında, okur artık metni sadece zihinsel bir süreçle değil, zihinde beliren beden-özne olarak eylemsel varlığıyla da deneyimler. Böylece metin, okurun zihnindeki bedensel varoluşuyla etkileşime giren canlı bir fenomen hâline gelir. Bu bağlamda metnin görünür kılınması, okurun bedensel ve zihinsel varlığının tamamıyla gerçekleştirdiği bütüncül bir eylem olarak karşımıza çıkar.

Bütün bunlarla beraber bir metin varlığını ön-metne borçluyken, aynı metin ontolojik varlığını sürdürebilmek için metin-sonrası yaratıcı bakışa gereksinim duyar. Yaratıcı okuma, metnin farklı bir bedende yeniden hayat bulmasını sağlar ve bu süreç, okurun aktif katılımı, eleştirel bakışı, göstergebilimsel ve fenomenolojik yaklaşımı ve yaratıcı düşüncesiyle beslenir. Böylece okur, metni bir keşif sahası

olarak kullanır ve her cümlede yeni “geçit yolları” ve görünmeyen köprüler inşa eder. Metin, söz konusu süreçte bir labirent gibi her okuyuşta farklı rotalar ve anlam katmanları sunar. Okur, bu labirentin içinde hem bir yolcu hem de bir kılavuz rolü üstlenir ve metnin dokusuna yeni izler bırakırken kendi düşünce ve hislerinin yankılarını da metne dâhil eder. Kendi deneyim ve birikimlerini kullanarak (rölativizm ve keyfiliğin dışında olan) özgün anlamlar ortaya koyan okur, artık ne ampirik okur ne Ingarden’ın ifade ettiği pasif ya da aktif okur, ne Iser’in dile getirdiği örtük (ima edilen) okur, ne de Eco’nun sözünü ettiği birinci düzey (anlamsal düzeydeki örnek) okur ya da ikinci düzey (göstergebilimci ya da estetik uzmanı) okurdur. Bu noktaya erişen okur, yeni bir önermeyle üçüncü düzey okur, diğer bir ifadeyle anılan okurların tamamının donanımlarına sahip olan, onları sentezleyen ve hatta aşan, metni yeniden üreten okur olarak yaratıcı okur hüviyetiyle karşımıza çıkar.

Üçüncü düzey okur kavramı ile okuma sürecini sıradan bir anlama etkinliğinin ötesine taşıyan ve okuru metnin aktif bir yaratıcı ortağı kılan yeni bir okuma modeli önerilmiştir. Bu model, okurun yalnızca belirli bir okuma yetkinliğine sahip olmasıyla kalmayıp farklı kuramsal perspektifleri entegre ederek onları aşabilme kapasitesine de işaret eder. Metinle kurulan bu derin bağ, metnin sabit anlamlar kümesine kapalı olmadığını ve okurun kültürel birikimi, bireysel deneyimleri ve entelektüel donanımıyla yeniden şekillendirilebileceğini gösterir. Bu bağlamda üçüncü düzey okur, okuma eyleminde kendi konumunu belirleyen bilinçli bir aktör olarak metnin çok katmanlı yapısına farklı anlam boyutları kazandırır. Bu süreçte okurun yaratıcı gücüyle metni yeniden üretme eylemi, metni durağan bir anlatı olmanın ötesine taşır. Rosenblatt’ın “metnin dengeli algı anı,” Iser’in “beklenti ufku” ve Sokolowski’nin “doğru kişi, doğru an ve bireyin zihinsel hazırlığı” kavramları, okurun anlamlandırma sürecinde bir rehber işlevi üstlendiği ve bu kavramların Gadamer’in “ufukların kaynaşması” ile birleşmesi, okurun tarihsel ve kültürel bilincini devreye sokarak metnin dünyasına ulaşmasını sağladığı sonucuna varılmıştır. Üçüncü düzey okuma, bu anlamda, okuru pasif bir yorumlayıcıdan aktif bir yaratıcıya dönüştüren, okumanın hermenötik potansiyelini açığa çıkaran bir okuma formudur. Öte yandan okurun okuma tecrübesinin tarihselliği açısından yaratıcı okur, lineer zamanda metinle doğrusal bir bağ kuran, bu doğrusal bağ döngüsel zamanda ritmik (kendini tekrarlayan bir ritim değil, giderek zenginleşen bir armoni ve çok sesli bir senfoni ritmi oluşturacak) bir şekilde tekrarlayan ve her

tekrarda spiral hareketlerle yeni anlam katmanlarına ulaşan okurdur. Böylece yazma-okuma-yeniden yazma, sadece kronolojik bir sıralama olmaktan çıkıp farklı yazarların, eserlerin, okurların ve tarihsel dönemlerin sürekli diyalojik bir ilişki içinde olduğu hermenötik spiral eşliğinde ontolojik bir varlık kazandığı bir ortakbirliktelik anlayışı vücuda getirir.

Okurun metne yönelik tutumları kapsamında ortaya konulan “pasif okuma”, “aktif okuma”, “eleştirel/reflektif okuma”, “göstergebilimsel ve fenomenolojik okuma” ve “yaratıcı okuma” ile okurun metni anlamlandırmadaki yetkinlik düzeyleri belirlenmeye çalışılmıştır. Bununla beraber çalışmamızda ileri sürdüğümüz önermeyle üçüncü düzey okurluk seviyesi olarak gördüğümüz ve diğer okurların tamamının donanımlarına sahip olan, onları sentezleyen ve hatta aşan, metni yeniden üreten okur olan “yaratıcı okur”luğun formlarını da ortaya koyduk. Bunlar elbette artırılabilir, ancak çalışmanın sınırlılığından bunları dört başlık altında ele aldık.

Bunlardan ilki olan “sözlü gelenek bağlamında anlatının güncelleştirilmesi” formunda sözlü anlatı icracısının kültürel mirasın taşıyıcısı olarak bir yandan anlatının kökenlerini ve biçimsel yapısını muhafaza ettiği, diğer yandan anlatıyı mevcut toplumsal ve kültürel taleplere uygun olarak yeniden biçimlendirdiği gözlemlenmiştir. Böylece anlatı, her performansta dinleyici topluluğunun güncel beklentilerine göre yenilendiği, içerik ve üslup değişiklikleriyle toplumun sosyal yapısına uyumlu hâle getirildiği ve bu süreçte dinleyicilerin anlatıya katılımlarını ve tepkilerini dikkate alan çift yönlü bir yaratım süreci olduğu ifade edilmiştir. Bu bağlamda sözlü gelenek anlatıları, yaratıcı okumanın yaratıcı yazarlıkla buluştuğu ve anlatıcının aktif olarak anlatıyı yeniden biçimlendirdiği bir süreç olarak değerlendirilmiştir. Bu süreç, anlatıcıyı yalnızca metnin taşıyıcısı olarak değil, aynı zamanda onu dönüştüren, yorumlayan ve yeniden inşa eden bir yaratıcı okur konumuna yerleştirdiği sonucuna varılmıştır.

“Yaratıcı okuma bağlamında metnin transferi” formunda, metinlerarasılık, disiplinlerarasılık ve yeniden yazma kavramları ile her metnin, daha önceki metinlerden izler taşıdığı ve okurun yaratıcı çabasıyla yeni anlam katmanları kazandığı vurgulanmıştır. Metnin transferi yoluyla gerçekleştirilen bir yaratıcı okuma, yalnızca bir yorumlama/anlamlandırma faaliyeti değil, aynı zamanda metinler arasında yaratıcı bir biçimde köprü kurma ve onları yeni bir bağlama yerleştirme süreci olarak metnin yeniden yazılması süreci olduğu ifade edilmiştir. Bu sayede

metinlerin, okurun yaratıcı müdahalesiyle artsüremli olarak geçmişten okurun şimdisine ve eşsüremli olarak kendinden (ana-metinden) okurun yeniden-yaratım metnine taşındığı ve okurun sözlü ve yazılı gelenekten devraldığı metinleri yeni yorumlarla zenginleştirerek onları yeniden işlediği; böylelikle yaratıcı okumanın, yaratıcı yazmanın temelini oluşturduğu ve metnin transferinin bir yeniden üretim sürecine dönüştüğü sonucuna varılmıştır.

Okurun metnin eş-yaratıcısı önermesini ortaya koydumuz “yaratıcı okuma bağlamında eş-yazarlık” formunda; yazar, eser ve okur arasındaki sınırların kalktığı bir ortaklığın söz konusu olduğu iddia edilmiştir. Bu üçlü etkileşimde okur, metnin anlam dünyasını şekillendiren ve onu yeniden yaratan bir ortak hâline gelir. Öte yandan metnin kolektif bir yaratım alanına dönüşmesini sağlayan eş-yazarlık sürecinde okurların katkıları, yalnızca bireysel deneyim ve düşüncelerle sınırlı kalmaz; farklı okuma bağlamları, kültürel kodlar ve geçmiş bilgi birikimleri, metne yeni açılımlar ve bakış açıları katar. Böylece eş-yazarlık, okurun bireysel eş-yaratımıyla birlikte, birbirlerinden haberdar aynı metni okuyup yorumlayan diğer okurların ortak bir inşa sürecine de dâhil olmasını sağladığı için, edebiyatın evrensel diliyle konuşan bir “müşterek bilinç” formu da yaratır. Her okur, kendi deneyimlerinden beslenerek metne katıldığında, metin yalnızca yeniden yorumlanmakla kalmaz; yeni anlam katmanları ve bağlamsal referanslarla genişler. Bu kolektif yaratım, yazarın başlangıçtaki niyetinin çok ötesinde bir anlam evreni kurar. Dolayısıyla, yaratıcı okuma bağlamında eş-yazarlık, edebî metni bir diyalog platformuna dönüştürür ve bu platformda yazar ve okur, eseri birlikte şekillendiren eş-yaratıcılar hâline gelir.

“Yapıbozum ve yeniden kurma bağlamında yaratıcı okuma” formunda ise; Derrida’nın öne sürdüğü “yapıbozum” yöntemi ile birlikte ele alınması gereken ve yaratıcı okuma formlarını kendinde barındırarak nihayetinde yaratıcı okumanın yaratıcı yazmaya evrilmesinin son aşaması olan “yeniden kurma” yöntemi ele alınmıştır. İsimlendirmesiyle “yıkıcı” bir nitelik taşıdığı düşünülen yapıbozum, esasında Derrida’nın felsefesinde bir “yeniden inşa” biçimine işaret etmektedir. “Yeniden kurma” kavramı ise okurun metni ele alışındaki yaratıcı ve yapılandırıcı unsurları odak noktasına taşıyarak okuma sürecini, yeniden bir anlam inşa etme etkinliğine dönüştürür. Okur, metni yeniden kurgularken metinsel unsurların yerleşimini ve

anlam ilişkilerini yeniden şekillendirir; böylece okuma, estetik bir deneyime ve yaratıcı bir eyleme dönüşür.

Sonuç olarak yaratıcı yazarlığın temeli genel anlamda okumadan geçerken özellikle yaratıcı okurluktan beslendiği söylenebilir. Ancak yaratıcı okuma ve yaratıcı okurluğu yalnızca metinle sınırlamak yanlış bir yaklaşım olur. Nitekim “okunacak şey”in yalnızca metinlerle sınırlı olmadığını dile getiren felsefi ve teolojik görüşler, kâinattaki her varlığın ve doğadaki düzenin de bir anlam taşıdığını ve bu anlamların yaratıcı bir bakış açısıyla okunabileceğini savunur. Zira bunlardan biri olan İslam teolojisine göre ayetler; tenzili (Tevrat, Zebur, İncil ve Kuran) ve tekvini (kâinat ve içindeki her şey olarak) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Tekvini ayetlerin yaratıcı okunması, sanatsal ve edebî ürünlerin üretiminde/yaratımında önemli bir rol oynadığı gibi, Arşimet’in suyun kaldırma kuvvetini keşfi ve Newton’ın yerçekimi yasasını bulması gibi bilimsel keşiflere de zemin hazırlamıştır. Bu buluşlar, ister tekvini ayetlerin ister doğanın okunması olarak adlandırılsın, yaratıcı bir okuma sonucu gerçekleşmiştir. Kelam-ı kibar olan “aramakla bulunmaz ve fakat bulanlar ancak arayanlardır” ifadesini yeniden yazarsak: “Okunmakla yazılmaz ve fakat yazarlar ancak okuyanlardır.”

KAYNAKLAR

- Aksoyak, İ. Hakkı, “Müstecabizade İsmet’in Müşterek Şiirleri”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 17, Bahar 2005, ss. 91-99.
- _____, *Müşterek Şiirler Divanı*, Grafiker Yayınları, Ankara 2017.
- Aktay, Yasin, vd., *Önce Söz Vardı*, Vadi Yayınları, İstanbul 2020.
- Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul 2000.
- _____, *Folklor ve Metinlerarasılık*, Çizgi Kitabevi, Konya 2013.
- Alak, 96/1-5.
- Anday, Melih Cevdet ve Arif Damar, *Yağmurlu Sokak*, Everest Yayınları, İstanbul 2012.
- Andı, M. Fatih, “Okumanın Unutulan Ontolojisi”, *Üsküdar Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi*, S. 7, 2018-2, ss. 22-25.
- Arıkmert, Ali, “Okumak” *Kelimesi Üzerine İnceleme*, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2014.
- Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2007.
- Artun, Erman, *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2001.
- Aslan, Ensar, *Çıldırılı Âşık Şenlik Hayatı, Şiileri ve Hikâyeleri*, Sevinç Matbaası, Ankara 1975.
- Bahtin, Mihail, *Karnavalıdan Romana*, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.
- Barthes, Roland, *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
- _____, *S/Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, Sel Yayıncılık, İstanbul 2016.
- Batur, Enis, *Son Modernler Edebiyat Üzerine Denemeler I*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2014.
- Bauschatz, Cathleen M., “Montaigne’s Conception of Reading in the Context of Renaissance Poetics and Modern Criticism”, *The Reader in the Text*, eds. Susan R. Suleiman and Inge Crosman, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1980, ss. 264-291.
- Beach, Richard, *A Teacher’s Introduction to Reader-Response Theories*, National Council of Teachers of English, Urbana 1993.
- Bennett, Andrew, “Key Concepts”, *Readers and Reading*, ed. Andrew Bennett, Lonteman, London and New York 1995, ss. 235-240.
- Beydili, Celal, *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, çev. Eren Ercan, Yurt Kitap-Yayın, Ankara 2004.
- Boratav, Pertev Naili, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, haz. M. Sabri Koz, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2002.
- _____, *Köroğlu Destanı*, Kırmızı Yayınları, İstanbul 2009.
- Bressler, Charles E., *Literary Criticism An Introduction to Theory and Practice*, Prentice Hall Inc., New Jersey 1994.
- Bunson, Margaret R., “Thoth”, *Encyclopedia of Ancient Egypt*, Facts On File Inc., New York 2002, s. 405.
- Cevizci, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 1999.

- “Create”, *Online Etymology Dictionary*, <https://www.etymonline.com/search?q=create> (08.12.2023).
- Dartma, Bahattin, “Kur’ân Kelimesinin Semantik Analizi Üzerine”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C. 4, S. 3, 2004, ss. 7-16.
- de Saussure, Ferdinand, *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, Multilingual Yayınları, İstanbul 1998.
- Derrida, Jacques, *Çile*, çev. Melih Başaran, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2008.
- _____, “Différance”, *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago 1982, s. 3-27.
- _____, *Edebiyat Edimleri*, çev. Mukadder Erkan ve Ali Utku, Otonom Yayıncılık, İstanbul 2010.
- _____, *Gramatoloji*, çev. İsmet Birkan, Bilgesu Yayıncılık, İstanbul 2014.
- Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı*, çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.
- _____, *İngiliz Romanı*, çev. Barış Özkul, Sözcükler Yayınları, İstanbul 2012.
- Ebû Abdillâh Muhammed b. Abdillâh el-Hâkim en-Nîsâbûrî, *el-Müstedrek ala’s-Sahîhayn*, C. 2, thk. Mustafa Abdülkadir Atâ, Dâru’l-Kütûbi’l-İlmiyye, Beyrut 2002.
- Eco, Umberto, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 1995.
- _____, *Edebiyata Dair*, çev. Betül Parlak, Can Yayınları, İstanbul 2019.
- _____, *Yorum ve Aşırı Yorum*, çev. Kemal Atakay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016.
- Fatma Aliye Hanım ve Ahmet Mithat Efendi, *Hayal ve Hakikat*, haz. Hülya Argunşah, Kesit Yayınları, İstanbul 2012.
- Fish, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1980.
- _____, “Literature in the Reader: Affective Stylistics”, *New Literary History*, Vol. 2, No. 1, Autumn, 1970, ss. 123-162.
- Foulquie, Paul, *Varoluşçuluk*, çev. Yakup Şahan, İletişim Yayınları, İstanbul 1991.
- Gadamer, Hans-Georg, *Hakikat ve Yöntem*, çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan, C. I, Paradigma Yayınları, İstanbul 2008.
- _____, *Hakikat ve Yöntem*, çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan, C. II, Paradigma Yayınları, İstanbul 2009.
- _____, “The Power of Reason”, *Man and World*, Vol. 3(1), 1970, ss. 5-15.
- Genette, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trans. Channa Newman and Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln 1997.
- Goody, Jack, *Mit, Ritüel ve Söz*, çev. Damla Sezgi, Küre Yayınları, İstanbul 2017.
- _____, *Yaban Aklın Evcilleştirilmesi*, çev. Koray Değirmenci, Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2011.
- Göktürk, Akşit, *Okuma Uğraşı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.
- Günay, Umay, *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Akçağ Yayınları, Ankara 1992.
- Gündoğdu, Atiye Gülfer, *Yazının Önünde: Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü*, Hece Yayınları, Ankara 2021.

- Güner, Galip, “Yarat- “Yaratmak, Halk Etmek” Fiilinin Etimolojisi”, *Turkish Studies*, Vol. 7/3, Summer 2012, ss. 1415-1423.
- Hallo, William W., and J. J. A. Van Dijk, *The Exaltation of Inanna*, Yale University Press, New Haven and London 1968.
- Heidegger, Martin, *Varlık ve Zaman*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul 2004.
- Holden, John, *Creative Reading*, Demos Publishing, London 2004.
- Husserl, Edmund, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, çev. Harun Tepe, Bilgesu Yayıncılık, Ankara 2017.
- _____, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy: First Book General Introduction to a Pure Phenomenology*, trans. F. Kersten, Martinus Nijhoff Publishers, The Hague/Boston/Lancaster 1983.
- Iser, Wolfgang, *Prospecting From Reader Response to Literary Anthropology*, The John Hopkins University Press, Baltimore, London 1989.
- _____, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, John Hopkins University Press, Baltimore, London 1978.
- _____, “The Reading Process: A Phenomenological Approach”, *New Literary History*, 3/2, On Interpretation: I (Winter, 1972), ss. 279-299.
- Ingarden, Roman, *The Cognition of the Literary Work Of Art*, trans. Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olsen, Northwestern University Press, Evanston 1973.
- _____, *The Literary Work of Art*, trans. George G. Grabowicz, Northwestern University Press, Evanston 1973.
- _____, *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, trans. Adam Czerniawski, Macmillan Press, London 1986.
- İsmail Belig, *Güldeste-i Riyâz-i İrfân ve Vefeyât-ı Dânişverân-ı Nâdiredân*, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, Lala İsmail Bölümü, No. 366.
- Jauss, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982.
- Kanar, Mehmet, *Büyük Türkçe-Farsça Sözlük*, Şirin Yayıncılık, Tahran 1995.
- _____, *Arapça Türkçe Sözlük*, Say Yayınları, İstanbul 2009.
- Konyalı, Bekir Şakir, “Yaratıcı Yazarlık Bağlamında Tutkulu Bir İşçilik Olarak Yazı”, “*Beş Şehir*”in *Peşinde Yazma Dersleri: Bir Yazarlık Okulu Tecrübesi*, ed. Bekir Şakir Konyalı ve Muhammet Esat Şengül, Etüt Yayınları, Samsun 2018, ss. 153-160.
- Köprülüzade Mehmed Fuad, “Meddahlar: Türklerde Halk Hikâyeciliği Tarihine Ait Bazı Maddeler”, *Türkiyat Mecmuası*, C. 1, ss. 1-46.
- Köseoğlu, Berna ve Toprak, Metin, “Modern Kuramların Postmodern Yansımaları: Okur Odaklı Edebiyat Kuramlarında Okurun Konumlandırılışı”, *Diyalog*, 2017/1, ss. 49-70.
- Kutsal Kitap Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil)*, Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul 2009.
- Landes, Donald A., *The Merleau-Ponty Dictionary*, Bloomsbury Publishing, London 2013.
- Lid, R. W., and Philip Handler, “Radical Chic and the Liberation of the Reader”, *Theory Into Practice*, Vol. 14, No. 3, 1975, ss. 149-155.
- Lobo, Alejandra Giangiulio, “Reader-Response Theory: A Path Towards Wolfgang Iser”, *Letras*, Vol. 2, No. 54, San José 2015, ss. 13-30.

- Manguel, Alberto, *Okumanın Tarihi*, çev. Füsün Elioğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010.
- Maren-Grisebach, Manon, “Yazınbilimde Fenomenolojik (Görüngübilimsel) Yöntem”, çev. Nilüfer Suman, *Bağlam Dergisi*, S. 1., İstanbul 1979, ss. 223-236.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1976.
- _____, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, Routledge, London 2002.
- M. Nigar ve F. Mürüvvet, “Nevbahar yahut Saadet-i Aile”, *Hanımlara Mahsus Gazete*, nr. 94, 26 Kânûn-i Evvel 1312 (7 Ocak 1897), s. 3.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2002.
- Mungan, Murathan, vd., *Beşpeşe*, Metis Yayınları, İstanbul 2019.
- Ong, Walter J., *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüñ Teknolojileşmesi*, çev. Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yayınları, İstanbul 2020.
- Öztekin, Özge, “Folklor ve Metinlerarasılık”, *Milli Folklor*, S. 99, Güz 2013, ss. 185-204.
- Pala, İskender, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul 2008.
- Palmer, Richard E., “Postmodern Hermeneutics and The Act of Reading”, *Notre Dame English Journal*, 15/3, Summer, 1983, ss. 55-84.
- Platon, *Mektuplar*, çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, İstanbul 2010.
- _____, *Phaidros*, çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, İstanbul 2017.
- _____, *Şölen*, çev. Azra Erhat ve Sabahattin Eyuboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul 1958.
- Poulet, Georges, “Criticism and the Experience of Interiority”, *Reader-Response Criticism From Formalism to Post-Structuralism*, ed. Jane P. Tompkins, trans. Catherine Macksey, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1980, ss. 41-49.
- _____, “Phenomenology of Reading”, *New Literary History*, Vol. 1, No. 1, 1969, ss. 53-68.
- “Proactive”, Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/proactive> (Erişim: 08.12.2023).
- “Reactive”, Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/reactive> (Erişim: 08.12.2023).
- “Read”, Online Etymology Dictionary, https://www.etymonline.com/word/read#etymonline_v_7319 (08.12.2023).
- Ricoeur, Paul, *From Text to Action: Essays in Hermeneutics, II*, trans. K. Blamey and J. B. Thompson, North Western University Press, Evanston 1991.
- _____, *Yorum Teorisi: Söylem ve Artı Anlam*, çev. Gökhan Yavuz Demir, Paradigma Yayınları, İstanbul 2007.
- _____, *Zaman ve Anlatı I: Zaman, Olay Örgüsü, Üçlü Mimesis*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.
- Rifat, Mehmet, “Göstergebilim ‘Kuramsal Bir Oyun’dur”, *Kuram Kitap*, S. 1, Ocak 1993, ss. 23-26.
- _____, *Metnin Sesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2021.
- Rosenblatt, Louise, *Literature as Exploration*, The Modern Language Association, New York 1995 (1965).
- Roux, Georges, *Ancient Iraq*, Penguin Books, London 1993.

- Sağlık, Şaban, “Bu Nice Okumaktır”, *Üsküdar Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi*, S. 7, 2018-2, ss. 33-40.
- _____, *Popüler Roman Estetik Roman*, Akçağ Yayınları, Ankara 2010.
- _____, “Temel’den Kurama / Kuramdan Kurmacaya: Edebiyat Bilimini Temel Fıkralarıyla “Temel”lendirmek”, *Metin Tahlillerinde Yeni Yaklaşımlar -I-*, ed. Selçuk Çıkla ve Şeyma Büyükkavas Kuran, Çolpan Kitap, Ankara 2021, ss. 123-149.
- Sartre, Jean-Paul, *Edebiyat Nedir*, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, İstanbul 2008.
- _____, *Varlık ve Hiçlik*, çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen, İthaki Yayınları, İstanbul 2014.
- Schaeffer, Jean-Marie, “Aesthetic Relationship, Cognition, and the Pleasures of Art”, *Investigations Into the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art*, eds. Peer F. Bundgaard and Frederik Stjernfelt, Springer Open, New York 2015, ss. 145-165.
- Schrag, Calvin O., *Communicative Praxis and the Space of Subjectivity*, Indiana University Press, Bloomington 1989.
- Schweickart, Patrocínio P., “Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading”, *Readers and Reading*, ed. Andrew Bennett, Lonteman, London and New York, 1995, ss. 66-93.
- Sokolowski, Robert, *Introduction to Phenomenology*, Cambridge University Press, New York 2000.
- Spolin, Viola, *Tiyatro İçin Doğaçlama*, çev. Ege Maltepe, Alfa Yayınları, İstanbul 2022.
- Sullivan, Brogan, “Active Reading”, <https://writingcommons.org/article/active-reading/> (Erişim: 08.12.2023).
- Taşdelen, Vefa, “Yazmak Eylemi: Varoluşun Kendine Dönüşü”, *Hece Dergisi Hayat Edebiyat Siyaset Özel Sayısı*, S. 90/91/92, (Haziran/Temmuz/Ağustos 2004), ss. 312-324.
- Tatar, Burhanettin, *Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti*, Vadi Yayınları, Ankara 2018.
- _____, “Hans-Georg Gadamer ve “Hakikat ve Yöntem” (Wahrheit Und Methode) Adlı Eseri”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 12-13, 2001, ss. 277-306.
- _____, *Hermenötik*, İnsan Yayınları, İstanbul 2004.
- _____, “Kur’an’ı Yorumlama Sorunu”, *Kur’ân ve Dil -Dilbilim ve Hermenötik-Sempozyumu*, Van, 17-18 Mayıs 2001, ss. 493-508.
- Tekin, Şinasi, *İştikakçının Köşesi Türk Dilinde Kelimelerin ve Eklerin Hayatı Üzerine Denemeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015.
- Tompkins, Jane P., “An Introduction to Reader-Response Criticism”, *Reader-Response Criticism from Formalism to Post-Structuralism*, (ed. Jane P. Tompkins), The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1980.
- Tunalı, İsmail, “Roman Ingarden’in Estetik’ine Bakış”, *Felsefe Arkivi*, S. 21, İstanbul 1978, ss. 37-53.
- Tunç Oppermann, Serpil, “I. A. Richards’tan Wolfgang Iser’e: Okur Merkezli Eleştiri ve Okuma Kuramının Gelişimi”, *Kuram Kitap*, S. 4, Ocak 1994, ss. 32-38.
- Twain, Mark, *Mark Twain’s Notebook*, ed. Albert Bigelow Paine, Harper & Brothers, New York 1935.
- Tyson, Lois, *Critical Theory: A User-Friendly Guide*, 2nd. ed., Routledge Taylor & Francis Group, New York 2006.

- Vico, Giambattista, *Yeni Bilim*, çev. Sema Önal, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2007.
- Yates, Frances, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London, 1947; reprinted Nendeln/Liechtenstein 1973.
- Yılmaz, Engin ve Yonca Koçmar, “Çok Yazarlı Bir Roman Denemesi: Beşpeşe”, *Uluslararası Dil – Yazın - Değişibilim Sempozyumu (Yaratıcılık ve Yenilik Yılında Yaklaşımlar)*, 15-17 Ekim 2009, Sempozyum Bildirileri C. II, Sakarya 2010, ss. 500-511.
- Zal, Ünal, “Türk Kültüründe “Ok”ların Taşıdığı Anlamlar ve “Okumak” Fiilinin Ortaya Çıkışı Üzerine”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 167, 2007, ss. 69-82.



ÖZ GEÇMİŞ

Yunus Tiker, Anamur (Y.D.A.) Lisesi’ni bitirdikten sonra Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden 2011 yılında mezun oldu. 2016 yılında Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı’ndan “Mehmed Faik Esad Üzerine Bir Araştırma” adlı teziyle Yüksek Lisans programını bitirdi. 2017’den bu yana Hakkari Üniversitesi, Türk Dili Bölüm Başkanlığında Öğretim Görevlisi olarak görev yapan Yunus Tiker, orta derecede İngilizce bilmektedir. Temel ilgi alanları Yaratıcı Yazarlık, Yaratıcı Okurluk, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, Anlatıbilim ve Edebiyat Felsefesi’dir (03.09.2024).

İletişim Bilgileri

ORCID ID : 0000-0002-8528-8968

Yayınlar:

1. Tiker, Y. (2022). “Kuyucaklı Yusuf romanı örneğinde şahısların olay örgüsünün oluşumu üzerindeki işlevleri”, *RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi(Ö11)*, 294-303. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1146604>
2. Tiker, Y. (2019). “Ham Romandan Tam Romana: “Sirius Muhafızları Rasputin”’in Yüzüğü” Romanının Yaratım Süreci”, *Modern Dönemde Edebiyat, Eğitim, Sanat ve İktisat*, ed. Osman Köse ve Emel İslamoğlu, Ankara: Berikan Yayınevi, ss. 127-135.