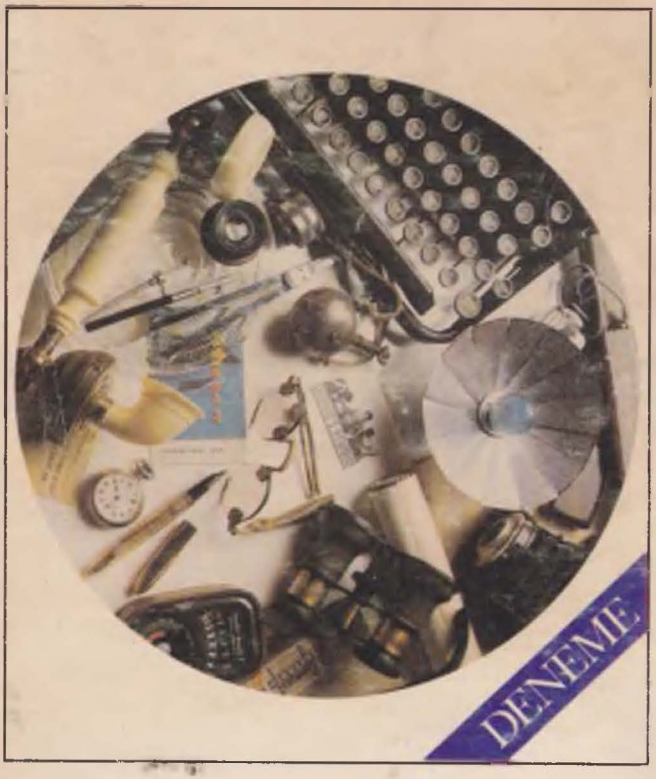
Özdemir İnce

YAZINSAL SÖYLEM ÜZERİNE

CAN



TÜRK YAZARLARI

Bu kitap, İstanbul'da Can Yayınları nda dizildi.
Özal Basımevinde basıldı. (1993)
Dizgi: Sevinç Uluağ

Özdemir İnce

YAZINSAL SÖYLEM ÜZERİNE

ELEŞTİREL DENEMELER

CAN YAYINLARI LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No. 2, 80060 Galatasaray, İstanbul
Telefon: 252 56 75 Fax: 252 72 33

YAZARIN ÖTEKİ KİTAPLARI

ŞİİR

Gürlevik (1990) Tükendi
Kargı (1963, 1985, 1990) Tükendi
Tutanaklar (1967, 1985, 1990) Tükendi
Kiraz Zamanı (1969, 1980, 1990) Tükendi
Karşı Yazgı (1974, 1991) Tükendi
Rüzgâra Yazılıdır (1979, 1991) Tükendi
Kentler (1981) Tükendi
Yedi Deryalar Geçsen (1983) Tükendi
Siyasetnâme (1984) Tükendi
Hayatbilgisi (1986) Tükendi
Zorba ve Ozan (1987) Tükendi
Başak ile Terazi (1989) Tükendi
Can Yelekleri Tavandadır (1989) Tükendi
Burçlar Kuşağı (1989) Tükendi
Gündönümü, Gündönümü (1992) Tükendi

DÜZYAZI

Şiir ve Gerçeklik (1986) Tükendi
Söz ve Yazı (1991) (Varlık Yayınları, 1993)
Tabula Rasa (1992) Can Yayınları
Dinozorca (1993) Telos Yayınları
Yazınsal Söylem Üzerine (1993)

ISBN 975-510-537-9
© Özdemir İnce / Can Yayınları Ltd. Şti. (1993)

GEREKÇE

Bir yazarın kitabının başına yazdığı *önsöz*'ün ister sav anlamında olsun, ister savunma anlamında olsun, bir tür gerekçe oluşturduğunu düşünüyorum. Özellikle de *Yazınsal Söylem Üzerine* gibi bir kitap yazmışsam ve bunu yayımlamak, yayımlatmak zorunluluğunu duymuşsam, bunun bir gerektirici nedeni olmalı. Ben, kendisine, "Nasıl yazmalıyım?" sorusu kadar, "Niçin yazıyorum?" ve "Kimin için yazıyorum?" sorularını da soran yazarlar arasında yer almaya çalışan bir yazarım. Bu soruların birbirinden ayrılabileceğini kesinlikle düşünmüyorum. Bu soruların birbirinden ayrılması durumunda yazma eyleminin, yazma ediminin yaralanacağı kanısındayım.

Daha önce yayınladığım *Şiir ve Gerçeklik*, *Tabula Rasa* adlı kitaplarımı ve elinizdeki kitapta yer alan yazıları okuyanlar, benim bilimadamlığına heveslendiğimi haklı olarak düşünebilirler. Hele kaynaklarıma ve verdiğim dipnotlarına dikkat edenler ise, yapısalcılık ya da göstergebilim yandaşı olduğum izlenimine kapılabilirler. Ben ne bilimadamlığı heveslisiyim, ne de şu ya da bu bilim ya da...cılık'ın yandaşıyım. Okuma öğrendiğim günden bu yana, diyebilirim, ama on beş yaşımdan bu yana kesinlikle yolumu seçmiş olduğumu söyleyebilirim: Şair ve yazar olmak. Tam kırk yıldır da olmaya çalışıyorum. Önce Varlık dergisinde yayınlanan, daha sonra da *Söz ve Yazı* adlı kitabımda yer alan 'Kâhin Rimbaud / Abdo Rimbo' adlı yazımda açıkladığım nedenler yüzünden şiir çevirisi yapmak zorunluluğunu duydum. Gene aynı yazıda, şiir çevirmenliğime son verdiğimi de açıkladım. Böyle bir karara varmamın o yazıda yer almayan bir nedenin, 'şair' kimliğime 'çevirmen' kimliğimin rakip olmaya başladığını duyumsamak olduğunu söyleyebilirim. "Artık, yazınbilim bağlamına giren konularda yazı yazmayacağım," demek isterdim. Ancak, "Bu tür yazı yazmak istemiyorum," diyebiliyorum. Birileri çıkıp "İster çeviri yap, ister yapma; ister bu tür yazı yaz, ister yazma! Kimin umurunda!" diyebilir. Diyebilir, ama bu kimsenin

etik açısından böyle bir cümle kurmak özgürlüğüne sahip olmadığını düşünüyorum. İstemediğim şeyler yapmak zorunda kalmam, derin bir sorumluluk duygusuyla yazı yazmam, en azından kendi açımdan, 'şair' kimliğimle çelişik bir durum yaratıyor gibime geliyor.

Media –ister yazılı, ister görsel-işitsel olsun– edebiyat ve onun yazarını kendi işlevleri içinde dışlarken, işlevlerini geçersizleştirirken onları var oldukları biçimde reddediyor. Bu davranışı, bu saldırıyı çok iyi anlamalıyız: Bu davranış ve saldırının öznesi (faili), edebiyatın yok olmasından yana değil; onun nitelik ve işlevinin içerdiği anlamın (anlamların) karşısında: Edebiyat olan ile edebiyat olmayanın arasındaki tartışmalı sınırın kaldırılmasını istiyor. Kendi edebiyat saydığı şeyin gerçek edebiyatın yerine geçmesi için bir savaş veriyor. Böylece, kendi egemenliğine kafa tutabilecek bir alanın, daha doğrusu bir *entité*'nin (kendilik, zatiyet) başlıca silâhı olan özelliklerini, oluşturucu koşullarını geçersizleştirmek ve kendi *yazınsal olmayan* özelliklerini bu *entité*'nin özellikleri yapmak istiyor. Bunun örneklerini televizyonlarda görüyoruz: Birtakım insanlar, yazın dünyasının *şiir* saymadığı manzumeleri şiir olarak sunuyorlar. Böylece, şiir özelliklerine sahip olmayan sıradan bir metin şiir olarak sunulduğu andan itibaren *şiir olan* metnin de varlığı tartışılabilir oluyor. 'Yerine geçme' saldırısının örneklerini yazınsal olmayan basın organlarında görüyoruz: Yazınsal olma niteliklerinden yoksun bazı metinleri üreten insanları öykücü ve romancı olarak sunuyorlar, destekliyorlar ve neredeyse *onu* yaratıyorlar, bir yanılsamayı gerçek gibi sunuyorlar, açıkçası kalpazanlık yapıyorlar. Bu kalpazanların etkili olmadıklarını söylemek çok güç. O zaman, yani öykü yazarı ya da romancı olmayan kişiye bu sıfatlar giydirildiği andan itibaren, gerçek öykü yazarının, gerçek romancının konumu da tartışılır oluyor. Çünkü ortaya haksız bir olasılık çıkıyor: O mu, yoksa bu mu olasılığı ya da hem bu, hem o olasılığı. Tehlikeli bir durum. Çünkü Yaşar Kemal romancı ise bu ya da bunlar romancı değildir; Nezihe Meriç öykü yazarı ise bu ya da bunlar öykü yazarı değildir tarzında bir çıkarsamanız, ölçü ve ölçüt tabanı yitirildiği için, kuşkuyla karşılanıyor.

Bilimkurgu filmlerinde görülen türden 'benzerini' ya da 'sahtesini' üretme kampanyasıyla karşı karşıyayız.

Önce, aydına ya da entellektüel'e 'entel' tanımlamasıyla saldı-

rıya geçtiler. 'Entel' tanımlamasıyla aydın bayağılaştırıldı, komikleştirildi. Amaç aydını işlevsizleştirmekti; onurunu kırarak aydını manevi tahtından indirmekti. Bu amaç doğrultusunda maganda ile yuppie işbirliği yaptı. Bu işbirliğinin öncülüğünü mizah dergileri üstlendi ve Cağaloğlu gazeteleri onun izinden gitti.

Daha sonra 'gazeteci-yazar' kavramı ortaya atıldı. Bu sorunu *Söz ve Yazı* adlı kitabımda yer alan 'Kuyudaki Taş' başlıklı yazımda ele almıştım. Yazar, yazınsallık özelliklerine sahip metinleri (roman, öykü, şiir ve bir ölçüde deneme) yazan kişidir; yazar dilin sanatsal işlevinden yararlanır. Gazeteci, gazetede yayınlanan yazılarını kitap olarak yayınladığı zaman yazar değildir, hâlâ gazetecidir. Çünkü dilin sanatsal işlevinden değil, onun göndergesel işlevinden yararlanmıştır. Bir gazeteci ancak *roman, öykü, şiir* olarak kabul edilebilecek bir metin ürettiği zaman yazar sıfatını kazanır. Bu, bunca basit ve bir ilkokul öğrencisinin bile anlayabileceği *temel ayrım* sanki özellikle, bile bile atlanıyor. Amaç çok açık: 'Gazeteci-yazar' deyimi ile (şiir, roman, öykü yazan kişiye ait) yazar kavramının içini boşaltmak. 'Gazeteci-yazar' diye tanımlanabilecek bir insan yoktur, 'gazeteci ve yazar' vardır. Örneğin Oktay Akbal, yazma edimiyle hem gazetecidir, hem de yazardır. Gazetecidir, çünkü bir gazetede yazınsal olmayan yazılar yazmaktadır; yazardır, çünkü roman ve öykü yazmaktadır.

İnsan, okuma ve yazma öğrenmek için okur; sonra bir meslek sahibi olmak için okul kitabı okur; mesleğini geliştirmek, bilgi edinmek, öğrenmek ve haber almak için okur. Ama aynı insan bir şiiri, bir öyküyü, bir romanı başka bir amaçla okur; yani bir yazınsal metni bilgi edinmek, öğrenmek ya da mesleğini geliştirmek için okumaz. İnsan yazınsal metni bir başka gereksinimini karşılamak için okur. Bu gereksinimi kısaca ve kabaca estetik gereksinim olarak tanımlayabiliriz. Bir yazınsal yapıt başka kitaplarda (mekanik, ekonomi, tarım, ticaret, felsefe, tıp, vb.) bulunabilecek bilgileri içermez ve öğretmez. Bu tür bilgileri bir değil birçok kitaptan edinebiliriz. Bir yazınsal metinde olan *şey* yalnızca onda vardır. Yazın yapıtı, sanat yapıtı tektir.

Batı dillerinde bu konularda her gün en az bir kitap yayınlanıyor. İnsanlar yazma ve okuma eylemi üzerine düşünüyorlar, 'yazınsal' olarak tanımlanan metnin gizlerine ulaşmaya çalışıyorlar; konu-

şurken, yazarken ve okurken yararlandıkları dilin işleyişini kavramaya çabalıyorlar. Bu konuda Türkçe'de en az elli temel kitabın çevirisini ve yüzlerce telif yapıtın önerilerini okuyabilmemiz gerekirdi. Ama Türkçe bu alanda (yazınbilim, değerlendirme yöntemleri, dilbilim, vb.) sanki bir çöl ve çölde ancak parmakla sayılacak kadar az olduğu görülen birkaç vaha var. O kadar. Yozlaşma ve niteliksizleşme henüz amacına ulaşamadıysa, bu birkaç vahaya ve bu vahaların savunucusu birkaç kaleme çok şey borçluyuz.

Bir genç şairin, şairin *troubadour* olarak kalmasını, 'Ahmet Mithatlık'a özenmemesi gerektiğini savunduğu bir yazısını okudum. *Troubadourluk* hiç kuşkusuz şairin en vazgeçemeyeceği bir özellik; ama bu çöl ortamında 'Ahmet Mithat olmak' zorunluluğu varsa, şairin bu sorumluluğu da yüklenmesi gerektiği kanısındayım. En azından, başka bilgilere sahip olmadan kendi bilgisine sahip olamayacağının bilincine ulaşabilmek için şair gerekirse Ahmet Mithatlaşacaktır; çünkü Ahmet Mithatlaşmadan 'kendi bilgisine vakıf olması' hemen hemen olanaksız. Ayrıca, 'yazarken düşünme' yönteminin övüldüğü bir ülkede, yazarın yazmadan önce düşünmeyi öğrenmesi gerektiği kanısındayım.

Bu kanıda olduğum, Ahmet Mithatlaşmayı (hiç kuşkusuz şiirlerimde değil) bir erdem saydığım için bu kitapta yer alan yazıları (bir zorunluluk sonucu da olsa) yazmayı göze aldım.

Özdemir İnce
Şişli, 17 Şubat 1993

ŞİİRİN DİLİ 1

Dil ve Şiir

> *"Anlamı olmayan şiir artık şiir değildir,*
> *çünkü artık dil değildir."*
> *(Jean Cohen, Structure du langage poétique, s.31)*

Çağdaş Türk şiirini 1900'ler ve 1910'larda doğan şairler kurdu. İkinci kurucu kuşak 1920-1930'larda doğan şairlerdir. Çağdaş Türk şiirinin antolojisinin çoğunluğunu bu şairler oluştururlar. Ben gelenek yerine antoloji deyimini kullanmak istiyorum. *Çünkü geleneği öğrenmek; gelenekten yararlanmak* gibi sloganların yerine *antolojiyi okumak, antolojiyi incelemek* ifadesi bana daha akılcı bir açıklamaymış gibi geliyor.

Antolojiyi soyut bir kavram olarak, *patrimoine*'ın (kalıt, malvarlığı, ortak mal) bir bakıma eşanlamlısı gibi kullanıyorum. Şiirimize bu bakış açısından bakacak olursak, 1940 doğumlu şairlerden bazılarının, bu dönem bağlamında henüz son biçimi almamış olan antolojiye eklendiklerini görürüz.

Genç şair adayı, genç okur bu antolojiyi okuyarak, bu antoloji üzerinde düşünerek ve bu antoloji içinde kimi şairleri severek şiiri öğrenecektir. Ama nerede? Okulda, evde ve sokakta. Okullarda çağdaş Türk şiiri antolojisi okutulmuyor. Kimi şairler okutulsa bile, öğretim yöntemleri öylesine ilkel düzeyde ki, öğrencinin çağdaş şiirin ruh ve mantığını anlaması olanaksızlaşıyor. Okullarda ciddi bir dil ve dilbilgisi öğrenimi yapılmadığı gibi çağdaş şiirin yapısının ve bu yapının oluşturucularının adları bile anılmıyor; bu nedenle, öğrencilerin çoğunluğuyla (belki de tümü) birlikte, şair adaylarının büyük bir çoğunluğu, eleştirmen adaylarının büyük bir çoğunluğu imge nedir - ne değildir, değişmece (mecaz, figure, trope), eğretileme (istiare, métaphore), düzdeğişmece (mecazı mür-

sel, metonimie), simge; öne çıkartma, sapma, vb., nedir - ne değildir bilmiyor.

Antolojiyi bir rastlantı sonucu okuyan okur ve şair adayı, okullarda *okuma* yöntemleri öğretilmediği, bu konuda dergilerde pek yazı yazılmadığı ve hemen hemen hiç kitap yayınlanmadığı için, şairlerle ve şiirlerle yazınsal ve estetik bir ilişki kuramıyor. Şair adaylarının ve genç şairlerin okuduğumuz ürünlerinde *antolojiyi* okuduklarını, onu kavradıklarını kanıtlayan ipuçları bulamamamızın nedeni, sanırım buradan kaynaklanıyor. Sanki antoloji yokmuş gibi davranıyorlar. Bu nedenle, aralarında, İkinci Yeni'yi ve hatalarını tekrarlayanlar görülüyor; Garip Şiiri'nin maskesiyle dolaşıp ilginç ve özgün şair olduklarını sananlara rastlanıyor; naneci tekerlemeleriyle, sözcük oyunlarıyla çağdaş şiirsel söylemi yakaladıklarına inananlar da az değil.

Çağdaş Türk şiiri antolojisinin en önemli kesimi neden 1900-1910 doğumlular; bu şairler sayıca neden fazla ve bu sayı neden 20'lere, 30'lara ve 40'lara doğru giderek azalıyor? Tarihin bir cilvesi olarak, Türk dilinin en yetenekli şairleri 1900-1910'larda mı doğdu?

Tarihte rastlantılar eksik değildir; ama bu şairlerin belirgin üstünlüklerini, gördükleri eğitime, bu eğitimin -özellikle de yazın eğitiminin- sağlamlığına bağlıyorum. Bu şairler okullarda Divan ve Halk şiirlerini, aruz ve hece ölçülerini ve anadillerini çok iyi öğrenmişlerdi; nazım biçimlerini, nazım türlerini ve söz sanatlarını (mecazlar; teşbih, istiare, mecazı mürsel, kinaye, ta'riz, teşhis ve intak...), anlamla ilgili sanatları (îham, tevriye, istihdam, tenasüb, vb...) biliyorlardı. Antolojinin büyük bir çoğunluğu özgür koşuğa bu deneyimlerden geçerek geldi. Nâzım Hikmet, F.H.Dağlarca, Behçet Necatigil, Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Asaf Halet Çelebi, S.K.Aksal, Turgut Uyar, Metin Eloğlu, Edip Cansever, Cemal Süreya ve ötekiler gökten zembille inmediler; önlerindeki antolojiyi öğrenerek, sağlam bir eğitim ve öğretimden geçerek geldiler; ve büyük bir çoğunluğu en azın-

dan bir yabancı dili yeterince biliyordu.

Biraz önce, Aruz ve Halk şiirlerinden, ölçü ve uyaktan, söz ve anlam sanatlarından söz ettim. Çağdaş şiirde ölçü ve uyak pek kullanılmıyor; bunlar artık şiir dilinin, şiirsel söylemin zorunlu koşulları değiller. Durum böyle olunca, genç okur ve şair adayı, çağdaş şiirin kuralsız ve koşulsuz, 'ben söyledim oldu' yöntemiyle yazıldığını sanıyor. Oysa çağdaş şiirin eskiye oranla çok daha karmaşık, çok daha ayrıntılı kural ve koşulları var, ve şiir hâlâ söz sanatlarından, anlam sanatlarından yararlanıyor; şiirin estetik değeri de bunların kurduğu yapının değerlerine göre ölçülüyor.

Elimde olsa, gücüm yetse, şairlerin şiir ve dil üzerine aforizma söylemelerine engel olurdum, dahası yasaklardım belki. Bunu, dostum Alain Bosquet'nin gönderdiği *Le gardien des rosées*[1] adlı aforizmalar kitabını okurken düşündüm. Bosquet'nin kitabının ilk bölümünde şiir, şair ve şiir sanatı üzerine, hoş, sevimli, çarpıcı ve baştan çıkartıcı aforizmalar var:

"Şair önce bulur sonra araştırır."
"Şiir şairini yazar."
"Şairin bir tek hakkı vardır: Kendisiyle çelişmek."
"Şiir bir tek meslek öğretir: Ensest."[2]
"— Şiirinizin pahası nedir?
— Çok pahalıdır: Sizin yüreğiniz ve benim yüreğim."

Ama, ne bu aforizmalardan, ne de başka bir şairin aforizmalarından yola çıkarak, bir şiiri anlayamazsınız, yorumlayamazsınız, çözümleyemezsiniz. Bir şiirin içinde yer alsalar birer dize niteliğine kavuşup müthiş bir çağrışım alanı açabilecek bu aforizmalar tek başlarına kullanıldıkları zaman zaten içinden çıkılmayacak kadar karmaşık olan şiir sorunsalını daha da karmaşıklaştırırlar. Bu nedenle, bu tür aforizmaları, şiirle ilgili doğrular ve gerçekler olarak değil de birer fantezi olarak düşünmenin birden çok yararı vardır.

Bizde de kimi şairler bu tür aforizmalara meraklıdır, dil ve şiir üzerine akıllarına geleni yazarlar. Bu aforizmalar da Bosquet'ninkiler gibi hoş ve sevimlidir. Ama o kadar. Bu yazıları doğru/yanlış terazisine vurursanız yandınız demektir. Örneğin, bir şairin (İlhan Berk) Gösteri'nin Mayıs 1992 tarihli sayısında yayımlanan 'Dili Yadsıma' başlıklı aforizmasını ele alalım:

"Dili ite ite, yadsıya yadsıya yazmalıdır. Böylece dille -her seferinde- yenilgiye uğraya uğraya yeni bir dille buluşulur. Her şiir bunu ister. Her seferinde de bu buluşmadan doğar şiir."

Dili ite ite, onu yadsıya yadsıya yazan bir şair dil karşısında yenilgiye uğramış sayılabilir mi? Tam tersine utku kazanmıştır dil karşısında ve bunun sonucu dille buluşmuştur. İlk şiir kitabım 1936 yılında yayımlamış olan bu şair bunca yılın deneyiminden sonra, yazınsal olan ile yazınsal olmayan arasındaki farkı, düzyazı ile şiiri birleştiren/ayıran bıçak sırtını elbette bilecektir. 8 Ocak '92 tarihli aforizması da iç çelişkisine karşın bunu kanıtlıyor. Ama ne Bosquet'nin, ne bizim şairin, ne de bir başkasının şiir üzerine söylediği aforizmalar, yukarıdaki örnekte olduğu gibi, içlerinde çok açık bir doğruyu barındırırlar; bunun tersine, doğruları saptırırlar, üzerlerini örterler. Bu nedenle, şiirle ilgili aforizmaların düzyazı gibi değil de bir şiirden rastgele alınmış dizeler olarak okunmalarını önereceğim.

Mikel Dufrenne'in *Le Poétique*[3] adlı kitabını, yirmi yıl kadar önce ilk okuduğum güne şükrediyorum. Bu Fransız filozof ve estetikçinin benim *Şiir ve Gerçeklik*[4] adlı kitabımda yer alan yazıların çoğunda büyük payı vardır. "Hiç kuşkusuz, şiir felsefe değildir; şiir dil (le langage) üzerinde düşünmez, şiir dili üretir (yapar, oluşturur, gerçekleştirir); ama onu bulmaz (icat etmez, keşfetmez, kafadan uydurmaz): Yalnızca ortak dili (olumlu yönde, iyiye doğru) değiştirir." (s.96) cümle-

sini okuduğum zaman gözümün önünden bir perde kalktığını anımsıyorum. Mikel Dufrenne, bu cümleyi yazarken sözcük seçiminde çok titiz davranmış. Ortak dili değiştirmekle ilgili cümlede 'değiştirmek' anlamına gelecek birkaç fiil arasından TRANSFİGURER fiilini seçmiş. Sözcüğün bu anlamına şu açıklamalı anlamları da ekleyebiliriz: "Yüzünü, biçimini, halini değiştirmek; alışılmamış bir güzellik vermek, güzelleştirmek." Mikel Dufrenne'in, ülkemizde şairlerin ve eleştirmenlerin tekrarlamaktan hoşlandıkları gibi, 'yeni bir dil yaratmak' kavramını kullanmadığını; bunun yerine, zaten var olan bir şeyle (dille) ilgili bir üretimden söz ettiğini anımsatmak isterim. Dikkat ederseniz, Mikel Dufrenne ile bizim şair aşağı yukarı aynı şeyi düşünüyorlar (Bizim şair lehine bir yorum yaptığımın farkındayım); ama felsefeci-estetikçinin bilimsel bir serinkanlılıkla dile getirdiği gerçeği (bilgiyi, olguyu) şair 'itmek' gibi, 'yadsımak' gibi hoyrat bir olumsuzlamayla karşılıyor. Dil bilinci en yüksek olması gereken şair yadsıdığı dili artık kullanamayacağının, onu olumlu yönde değiştirip alışılmamış güzelliklerle donatamayacağının farkında değil. Şair, şiir yazarken böyle davranıyor, ama yaptığı işi bir düzyazı cümlesiyle özetleyemiyor. Daha önce de söylediğim gibi şairlerin şiir üzerine aforizmalarını bir *bilgi* kaynağı olarak *görmemenin* sayısız yararları var.

Dilbilimcilerin, göstergebilimcilerin, vb., üzerinde birleştikleri bir nokta var: Dilin şiire dönüşürken, dilin içinde şiir oluşurken, doğal dilin (ortak dilin) değişmesi olgusu. Şiir yazma eyleminin bu en doğal ve olağan olgusunu; şiiri yorumlama ve çözümleme eyleminin ise en vazgeçilmez vektörü olan bu olguyu Michael Riffaterre'in *Sémiotique de la poésie*[5], Gérard Genette'in *Figures II*,[6] Roman Jakobson'un *Huit questions de poétique*[7], Jean Cohen'in *Structure du langage poétique*[8], Tzvetan Todorov'un *La notion de littérature et autres essais*[9] adlı kitaplarından; gene Todorov'un ortak bir ya-

pıt olan *Sémantique de la poésie*[10] adlı kitapta yer alan *Synecdoques* başlıklı makalesinden ve Doç. Dr. Işın Bengi'nin *A Linguistic approach to poetry for advanced TFL classes*[11] başlıklı yayımlanmamış bilim uzmanlığı tezinden yararlanarak biraz açıklamaya çalışacağım. Bir şairin hiç de şairce olmayacak bu yazısını üniversite hocalarının kendilerine yapılmış bir çağrı, kendileri için çıkartılmış bir okuntu saymalarını diliyorum. Çünkü bu yazıyı yazarken kitaplarından yararlandığım yazarların çoğu kendi meslektaşları. Üniversite hocalarının sınıflardan çıkıp dergi sayfalarını onurlandırmalarının hem yazınımız, hem de kendileri için yararlı olacağını düşünüyorum.

Şiir ve yazınsal düzyazı, her gün konuştuğumuz, herhangi bir metni (mektup, tarih, bilim yazıları, haber, vb.) kaleme alırken kullandığımız doğal dilden yararlanır. Ama şiir, ne yazınsal düzyazıdır, ne de herhangi bir metindir. Şiir, dilin (le langage) çözümlendiği iki düzeyde, sessel ve semantik (yalnızca sözcük dağarı olarak değil, aynı zamanda dilbilgisel gösterilen anlamında) düzeylerinde var olan nitelikleri dolayısıyla düzyazının karşıtıdır. Şiirin dili gündelik dilden, doğal dilden farklıdır ve bunu şiire aşina olmayan insanlar bile hemen fark ederler. Bununla birlikte, şiir, genel kullanımın dışında bir anlatım (sözcük, deyim, öğe) kullansa da, belli bir şiirin metinsel sınırları dışında geçersizleşebilecek, kendine özgü bir dilbilgisine sahip olsa da doğal dilin sözcüklerinden ve dilbilgisi kurallarından yararlanır. Şiir, kavramları dolaylı yoldan dile getirir. Yani, bir şiir bize bir şey söyler, ama başka bir anlama gelir. Böylece şiir olan metin ile şiir olmayan metin arasındaki fark ortaya çıkar: Şiir olmayan metin, yazarının metne yüklediği bilginin anlamını ve onun bildirisini dile getirir; şiir olan metin ise kendi anlamını üretir. Genel olarak yazınsal olgu, özel olarak şiirsel değer, metin ile okur arasındaki bir diyalektikten doğar. Roman Jakobson, "Şiir,

dilin estetik işlevindedir," der.

Bilindiği gibi, neredeyse yüz elli yıldır edebiyatın en önemli sorunlarından biri, *hangi metin yazınsaldır, hangi metin yazınsal değildir* sorusuna geçerli bir yanıt aramak oldu ve ölçü ile uyağın şiirin zorunlu öğeleri olmaktan çıktıkları 1850'lerden bu yana da hangi yazınsal metin şiirdir, hangi yazınsal metin şiir değildir sorunu bu tartışmanın içinde özel bir yer tuttu. Yirminci yüzyılın başlarına kadar, temel ayırt edici ölçütün sessel düzlemde yer aldığını biliyoruz. Bu zorunluluklara, biçimsel alanda, zorunlu şiirsel biçimleri (kaside, gazel, koşma, sonnet, od, balad. vb.), özel sözcük dağarını, özel temaları da ekleyebiliriz. Bugün şiirsel dil ya da şiir dili dediğimiz ve tanımlanmasında büyük güçlüklerle karşılaştığımız karmaşık kavram, eskiden basit ve çok belirgin niteliklere sahipti. Çünkü şu ya da bu klasik ölçütün bir metinde bulunması ya da bulunmaması bu konuda bir karara varmamız için bize yardımcı oluyordu. Bu yardımcı dizge XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başlarında, hemen hemen bütün dünyada, (hâlâ kullanılmalarına karşın) geriye dönüşsüz bir biçimde yıkıldı; bunun yerini, pek saydam olmasa da, ölçüsel zorunluluklardan kurtulmuş ve düzyazıdan farklı bir şiir anlayışı yerleşti. Gerard Genette (*Fugure II,* s.125) bu köklü mütasyonun nedenlerinin pek açık olmadığını, ama bunu en azından, genel bir evrimin ölçüye ilişkin ölçütünün ortadan kalkmasına bağlayabileceğimizi söylüyor: Genette bu değişimi, yüksek sesle okuma yönteminin yerine gözle okuma yönteminin almasına bağlıyor. Şiir dilinin semantik niteliklerinin giderek belirleyici öğeler olma özelliği kazanması sonucu, artık yalnızca ölçüsüz ve uyaksız yazılmış modern şiirleri değil, aynı zamanda ölçü ve uyakla yazılmış (eski ve yeni) şiirleri de yeni yöntemle okuyoruz; artık eski şiirlerin ölçüsel kusursuzlukları ya da uyaklarının olağanüstülüğü değil, yarattıkları imgeler etkiliyor bizi. "Klasik çağlar ve ortaçağda yazınsal yapıtlar, kural ve biçimleri önceden belirlenmiş birtakım ölçülere uygun olarak yazılıyordu. Sözbilim (retorik), yazınsal ya-

pıtları önce bu ölçütlere göre ele alıyor, sonra da yapıtlarda kullanılan söz sanatlarını gene önceden belirlenmiş biçimlere göre değerlendiriyordu."[12] Artık, ne yazma, ne de değerlendirme eyleminde bu klasik kurallara başvuruluyor.

Grek mitolojisine göre, şair ve müzisyen Orpheus sesiyle insanları, en yabanılları da aralarında olmak üzere bütün hayvanları, bitkileri ve taşları büyülemek gücüne sahipti. İlkçağda ünü orfizm denilen mistik bir akım yaratacak kadar çok yayılmış, kişiliği üzerine anlatılan masallar sanatçıları esinlemişti. Orpheus, karısı Eurydike'nin ölmesi üzerine cehenneme iner ve onu geri ister. Sesiyle ölüm tanrılarını etkiler ve genç karısını yanında götürme hakkını elde eder. Ama bir koşulla... Orpheus, Eurydike'nin hep önünde yürüyecek, dönüp ona bakmayacak ve onunla konuşmayacaktır. Ama Orpheus geri dönüp Eurydike'ye bakacak ve onu temelli yitirecektir. J.L. Joubert *La Poesie*[13] adlı yapıtında bu mitosun anlamının çok açık olduğunu söyler. Orpheus'un güçleri, şairi insanların ve nesnelerin efendisi yapan *şeyleri* simgelemektedir. Ölümü ancak şiir ve aşk yenebilir; ama utkunun durumu naziktir ve tutkunun sabırsızlığının tehdidi altındadır. Şair yasakları hiçe sayan ve bilinmezin karşısına geçip ona bakmaya cesaret eden insandır. Cehenneme iniş zihinsel serüveni, şairin yakasını bırakmayan arayış tutkusunu simgelemektedir. Orpheus bütün şairlerde yaşamaktadır. Her şiir baştan çıkarma gücünü bir zamanlar tanrıları bile büyülemiş olan Orpheus'un gücünden almaktadır. Bu güçler kimi gizlerle kuşatılmıştır ve şiirin gücü gizemle artar. Bu neredeyse yarı doğal olan hermetizm şiirin koruyucu zırhını oluşturur.

Şiire ilişkin bu mitos ve yorum, günümüzde, okurlara biraz romantik gelebilir. Ama ben, bunların günümüzde de, gelecekte de geçerli olacaklarına inanıyorum. Ülkemizde, Jean-Louis Joubert ve daha nicelerinin yaptığı gibi, şiir üzerine her düzeyde akademik yayınlar yapılmamış; okur da şiire,

özellikle de modern şiire ilişkin bilgileri şairlerin hermetik aforizmalarından öğrenmek (?) zorunda kalmıştır. Öyle ki, okur ya da bir genç şair adayı, daha ilk gün öğrenmesi gereken şeyi, uyguladığı halde hiç farkına varmadığı bir gerçeği çoğu zaman hiç öğrenememiştir: Şiir, düzyazının sözdiziminin bozulmasıyla ortaya çıkar; yani, satır sonuna kadar çizgisel olarak yazılan bir cümlenin, anlamsal açıdan vurgulama ve öne çıkarma, görsel ve sessel bir ritm yaratma amacıyla uygun yerlerinden bölünerek alt alta düşey olarak yazılmasından. Düzyazının sözdiziminin bozulmasının iki anlamı var: 1. Düzyazı cümlesinin öğelerinin (özne, nesne, yüklem) yer değiştirmesi; 2. Düzyazı cümlesinin çizgiselliğinin bozulması.

Türkiye'de kimi şairlerin şiirin anlamla bir ilişkisi olmadığını ileri sürdükleri görülür zaman zaman. Bu tür savlarda bir tür böbürlenme de vardır: Şair sıradan bir şair olmadığını, derin bir şair olduğunu ileri sürmektedir. Şiirin temel bilgilerini ortaokul ve lisede öğrenmedikleri (zaten böyle yararlı bir şey öğretmezler okullarda), daha sonra, merak etseler de öğrenecek Türkçe kitap bulunmadığı için bu şairleri kınayamayız. Ama, durum böyleyken, şiire dair hermetik aforizmalar savurmalarını kınayabiliriz.

Haydi biz de iki sözcük ekleyerek şu moda cümleyi tekrarlayalım: "Şiir *her şeyden önce* dildir, bir dilsel üründür." Bu cümle doğrudur, ama içinde 'her şeyden önce' açıklamasının bulunması koşuluyla. Bir dilsel ürünün anlamdan soyutlanması olası mıdır? Özel çabalar dışında bu pek olası görünmüyor. İlginç ve çarpıcı görünmek uğruna suyu bulandırmayalım: Bütün sanatçılar, yaratıcılar gibi, şairin de amacı anlamlı bir bütün, bir bütünlük içinde anlam yaratmaktır. Ama bu anlam ile, yani şiirsel anlam ile, başka söylemlerle (tarihsel, bilimsel, hukuksal, vb.) yazılmış metinlerin; yazınsal söylemle yazılmış olsalar da düzyazı cümlelerinin anlamı *aynı* ve *benzer* değildir. Şiir, ne daha iyi, ne de başka türlü söylediği için değil, daha fazlasını söylediği, başka bir şey dile getirdi-

ği için düzyazıdan ayrılır.

Şiir her şeyden önce bir dilsel üründür, dediğimize göre, şiirin dilbilgisi ve cümlenin sözdizimi kurallarıyla *işi* vardır. Noam Chomsky'ye göre dil bir cümleler topluluğudur. Dilbilgisine gelince: Bir dilde sözdizimine uygun cümlelerin yapılmasını sağlayan araçtır dilbilgisi.

Bir dilde kimi cümleler dilbilgisi kurallarına uygun, ama anlamsız ya da saçma olabilir:[14]

"İçinden pazarlıklı soba yazıyı tamamladı."

"Boyalı görünüşünüz gitar çalıyordu."

Kimi cümleler de anlamlı olmalarına karşın dilbilgisi kurallarına uygun değildir:

"Dökülmüş içmezdi suyu bardaktan."

(Bardaktan dökülmüş suyu içmezdi.)

"Gözden dört ayırmasın Allah."

(Allah dört gözden ayırmasın.)

Şu cümleler de anlam bakımından anlaşılabilir olduğu halde, bunlardan ikincisi dilbilgisi kurallarına uygun, birinci cümle uygun değildir:

"Çıkan gördünüz mü arabayı kaldırıma?"

"Kaldırıma çıkan arabayı gördünüz mü?"

Aşağıdaki cümleler ise anlam açısından eşdeğerli olduğu halde bunlardan ilki dilbilgisi açısından doğru, ikincisi yanlıştır:

"Testi kırılmış gibi."

"Gibi testi kırılmış."

Bu son cümleyi değişik ve doğru biçimlerde yazabiliriz:

"Kırılmış testi gibi."

"Kırılmış, testi gibi."

"Testi, kırılmış gibi."

"Kırılmış gibi testi."

"Kırılmış gibi, testi."

Bu örnek cümlelerin çizgiselliğini kırıp öğelerinden birini bir satır aşağıya da yazabiliriz.

Görüldüğü gibi, dilbilgisi öğrenirken şiirin de sözdizim-

sel niteliklerinden kimilerini öğrenmiş olduk.

Yukarıda örnek olarak verilen cümlelerin bazıları dilbilgisi ve sözdizimi kurallarına aykırı olmalarına karşın, şiirsel söylemle yazılmış bir metin içinde, bir anlamsal bütünlük yaratmayı amaçlayan metnin içinde, anlamlanabilirler, bir anlam kazanırlar. Bu anlam, anlamsız gibi görünen bu cümlelere, şiirin bütünlüğünün örgütleyeceği çağrışım düzeneği sağlayacaktır:

"Bütün kış kar yağdı,
bütün karını boşalttı kış
damların üzerine
şairin bileklerine,
mürekkep dondu
sözcükler çatırdadı,
ama içinden pazarlıklı soba
yazıyı tamamladı."

Hiç hazırlık yapmadan, bu yazının bir uzantısı olarak yazdığım bu şiir biçimli metnin hiçbir estetik değeri olmayabilir, 'ama içinden pazarlıklı soba yazıyı tamamladı' cümlesinin, kurduğum anlamsal bütünlük içinde, anlamı var, çoğul anlamlanması yapılabilir, anlamsal açıdan yorumlanabilir.

Demek ki şair, derin yapının çağırdığı anlamı yaratmak için dilin yüzey yapısında gerçekleştirdiği dönüştürümlerle (transformation) şiire doğru ilk adımını atıyor.

Dilin yüzey(sel) yapısı, derin yapısı olduğu için şiirin de derin yapısı ve yüzey(sel) yapısı vardır.[15]

Dilsel yüzey(sel) yapı: Derin yapıda var olan anlamın açıklanmış biçimi, bu anlamın sese ve sözcüklere dökülerek gerçekleştirilmesidir.

Derin yapı: Doğrudan doğruya cümlede anlatım bulan anlamla ilgili olan derin yapı, cümlenin temelinde bulunan bütün anlam öğelerinden oluşmuş anlam yapısıdır. Bir başka deyişle, cümlenin içeriği ve cümlede yer alan mantıksal soyut yapıdır. Cümlenin anlamının belirlediği soyut temel yapıdır.

Örnek:
'Çocuğun ağlamasına üzüldüm.' (Yüzey yapı)

1. "Çocuk ağlıyordu."
2. *Ben ona üzüldüm.* } (Derin Yapı)

Dönüştürüm: Belli derin yapıların değişik yüzey yapılar biçiminde anlatım bulmasıdır.

Şiir, dil ve şiir dili üzerine söylediklerimi ve aktardıklarımı belli bir dizge doğrultusunda ele almak istiyorum. Boğaziçi Üniversitesi Mütercim-Tercümanlık Okulu Öğretim Üyesi Doç. Dr. Işın Belgi'nin ağırlıklı olarak Jan Mukarovski-G.N.Leech'in dilbilimsel görüşleri eksenine oturttuğu bilim uzmanlığı (master) tezinin[16] bu yazımla ilgili bölümünü özetleyerek ve doğal olarak, kendi görüş ve yorumlarımı da ekleyerek aktaracağım:

ŞİİR DİLİ

Şiir dili, öne çıkartma (foregrounding), düzenlilik (regularity) ve bağlantı (cohesion) gibi biçemsel ilkelerin önemli bir rol oynadığı özel bir dildir.

Şiir iletişimsel değerini, hem doğal dille bir karşıtlık oluşturacak biçimde öne çıkartılmış sapma (deviation, écart) ve düzenliliklerden (regularity), hem de bunların metin içinde metin parçalarını anlamlı bir bütün halinde birleştirme işlevini yerine getiren karşılıklı ilişkilerinden alır.

Şiir dilinin ham maddesi doğal (gündelik) dildir. Şair doğal dilin yapısına (yüzeysel, biçimsel, anlambilimsel) müdahale ederek şiirsel dili oluşturur. Bu 'müdahaleler' nelerdir?

Bu müdahaleler düzensizlikler (deviation, écart) ve düzenlilikler olarak ortaya çıkarlar.

A. SAPMALAR (düzensizlikler): Dilbilgisi kurallarına

uymayan cümle ya da birimlere sapma adı verilir. Şiir, doğal dilin her düzeyinde sapmadan yararlanır. Leech bütün sapmaları kapsayan aşağıdaki modeli öneriyor:

1. *Sessel sapma* (Phonological deviation): Divan şiirinde, şairler ölçüye uymak için bol bol sapmaya başvurmuşlardır. Yerel ağızları bir tür sessel sapma saymazsak çağdaş şiirde bu tür sapma ender kullanılmaktadır.

"İy'etmiş Selçuklar geldiklerine

.....

"İy'edecek bişey bırakmıyca'az ki biz."

(Can Yücel)

Can Yücel, sözcüğü özel söylenişine uygun yazarak sessel sapma yapmaktadır, yukarıda verilen iki dizelik örnekte. Okur böyle bir sapınayla karşılaştığı zaman doğal olarak *'Neden?'* sorusunu sorabilir. Bu soruya verilecek (varsa) yanıt da şiirin yorumuna girer. Bu yanıt soyut derin yapıdadır.

Özellikle bazı genç şairlerin, bu tür sapmaları başarıyla uygulayan Can Yücel'in etkisinde kalarak, derin yapıda bir kaynak ve karşılığı olmayan sessel sapmalara başvurdukları görülmektedir. Bu tür başarısız uygulamaların mizah ve basit öykünme düzeyinde kalmaya yargılı oldukları görülüyor.

2. *Yazıya ilişkin sapma* (Graphological deviation): Düzyazının çizgisel yazım dizgesi göz önünde tutulacak olursa, şiirin dize dize yazılması yazıya ilişkin sapmanın en iyi örneğidir. Ama bu çağdaş şiirin yazmaya ilişkin geleneğine dönüştüğüne göre, ancak dize ve şiir içindeki özel yazım ve kümelendirmeleri bu tür sapmaya örnek sayabiliriz.

EŞYALAR (B. Necatigil)

Eşyaları	uzun zaman	yaşatmak
çocuklar	bilmez	
bilir	bazı kadınlar	önce onları

Okur bir yazıya ilişkin aşırı sapmayla karşılaştığının he-

men farkına varır ve söz konusu şiiri yatay ve düşey olarak okuyabilir.

3. *Sözdizimsel sapma* (Syntactic deviation): Sözdiziminde kurallara aykırı kullanımlar sözdizimsel sapmayı oluşturur:

"*Seni* iniyorum Yüksel Kaldırımdan." (O. Rifat)

"Susamam *onu*." (Ö.İnce)

İsmin hallerini değiştirmek, nesne almayan fiillere nesne eklemek, geçişsiz fiilleri geçişli olarak kullanmak, vb., bu tür sapmaları oluşturur. Şair öne çıkardığı sapmalar aracılığıyla bildirisine dikkati çeker.

4. *Sözcüksel sapma* (Lexical deviation): Şair en iyi anlatımı bulabilmek için yeni sözcük uydurabilir ya da bir sözcüğü ön takılar, ekler aracılığıyla *yenileştirir*. Örneğin Can Yücel'in 'Serçeleme' başlıklı şiirinin bizzat adı yenileştirmeye örnek alınabilir: *Serçe* + *leme*. Bu tür sapmaların en iyi örnekleri Metin Eloğlu'nun şiirlerinde görülebilir. Ancak, nedensiz sözcüksel sapmaların, nesnel bağlılaşığı olmayan sözcüksel sapmaların, şiirsel bir değeri yoktur. Sözcüksel sapmanın kötü kullanımına 1980 sonrası şiirinde sayısız örnek bulabiliriz. Unutmamak gerekir ki bütün sapmalar gibi sözcüksel sapmanın da amacı *sapma* aracılığıyla okurun dikkatini bu sözcüğe çekmektir. Ancak şiirde öne çıkarılmış başka ögeler incelendikten sonra bu sapmalı sözcüğün neden ve anlamını kavrayabiliriz. Ancak çok kolay ve mekanik olduğu, ayrıca mizah duygusu yarattığı için son zamanlar bu tür sapma uygulamalarının genç şairler arasında bilinçsizce kullanıldığı görülüyor. Bilinçsizce ve nedensiz olarak yapılan sözcüksel sapmaların şiirin bütünselliğini, yapısını ve dilini bozacağı unutulmamalıdır.

5. *Anlamsal sapma* (Semantic deviation): Bir sözcüğün, sözlükte açıklanan anlamının dışında kullanılması; insan, hayvan, bitki, nesne ve doğa olaylarına özgü sıfat ve sözcüklerin alışılmamış yerlerde kullanılması anlamsal sapmayı yaratır.

"*Boynu bükük* Kızkulesi."

"*Gözü yaşlı* Konya ovası."
"*Sarp* akşamlar, *uçurum* sabahlar
"*Alımak* söğütler."

Anlamsal sapmalar en son sınırlarına kadar kullanılır şiirde ve genel anlamda değişmeceli (figüratif, mecazî) kullanımın örnekleridirler.

6. *Şivesel sapma* (Dialectical deviation): Sözcüklerin bölgesel ve yöresel ağızlardan ödünç alınmış biçimleriyle kullanılmasıdır. Ancak bu kullanımın sapma olabilmesi için, sözcüğün özel kullanımının bölgesel ve yöresel ağızda doğal söylenişiyle karşıtlık oluşturması gerekir; bölgesel ve yöresel ağzın karşıtlık oluşturmadan kullanılması şivesel sapma oluşturmaz.

7. *Tonlama sapması* (Deviation of register): Gerçekte, şiirin kendisi de bir tür tonlama sapması sayılabilir. Bu nedenle, şiir içinde başka tonlamalara göndermeler ya da ödünç alışlar birer tonlama sapmasıdır.

AHMETLER (Orhan Veli)

Kimimiz Ahmet Bey
Kimimiz Ahmet Efendi
Ya Ahmet Ağa'yla Ahmet Beyefendi?

Son dizedeki 'ya' sözcüğü, önceki dizelerle bir tür karşıtlık oluşturarak tonlama sapmasını gerçekleştiriyor.

8. *Tarihsel dönem sapması* (Deviation of historical period): Artık gündelik doğal dilde kullanılmayan, tarihsel bir döneme özgü sözcüklerin şiirde kullanılmasıyla ortaya çıkan sapma. Günümüz şiirinde yerli-yersiz kullanılan Osmanlıca sözcükler bu tür sapmalara örnek sayılabilir. Ama bu tür sapmaların başarılı olması için, bunların derin yapıda tutarlı bağlılaşıklarının bulunması gerekmektedir. Ancak, şiirde özel etki yaratmak için başvurulabilecek bu tür sapmanın bir ölçüde modalaşması amaçsız kullanım konusunda kuşkuları-

mızı yoğunlaştırmaktadır. Örneğin, *'imrahor gece', 'kadırga yüzlü', 'yeniçeri eller'* gibi kullanımların, dize içinde, Osmanlı döneminde sahip oldukları anlamsal içerikleri şiirin bütünlüğüne taşımaları, anlamlamada bir *şey* göstermeleri gerekmektedir. Yoksa, süslemeden, sözcük fetişizminden ileriye gidemezler. Şiirin bütünsel yapısında *sözcük bitpazarı*'na yer yoktur.

Tarihsel olayların, kişilerin güncelleştirilmesini de bu sapma türüne katabiliriz. Örneğin, *'Sarı Saltuk geçiyordu köprüden postu omuzunda'* cümlesi yaptığı tarihsel ve güncel çağrışımla, bu çağrışımın bütünleşmesiyle şiirsel cümle -dize- düzeyine çıkabilir. 'Sarı Saltuk' adı, tarihsel bağlamı içinde, söz konusu köprünün Boğaziçi Köprüsü ya da Fatih Sultan Mehmet Köprüsü olması gerektiğini düşündürüyor. Çünkü Sarı Saltuk on üçüncü yüzyılın ikinci yarısında Türkistan'dan Anadolu'ya gelmiş bir Ahmet Yesevî mürididir; Anadolu' nun Türkleşmesine katkıda bulunmuştur; "Postlarını deryaya salıp tef ve kudüm çalarak gündüz ortasında Avrupa kıyılarına varan bir avuç serdengeçti ve başlarında, kızıla çalan sarı sakalını güneşe vermiş, gülümseyen Türk creni"dir. Dolayısıyla, 'post' ve 'köprü' arasında semantik bir örtüşme vardır. Örnek cümlede geçen Sarı Saltuk tarihsel bağlamıyla birlikte güncelleşmiştir. Bu güncelleşmenin özel işlevi ve çağrışımları şiirin bütünlüğü içinde ortaya çıkacaktır.

Sapmalar üzerine birkaç söz: İkinci Yeni şiirinde sapma türleri bol bol kullanılmıştır. Bunların büyük bir çoğunluğu başarısız örneklerdir, çünkü çoğu dizelerin, şiirlerin yüzey yapılarında kalmış ve derin yapıda kendilerine çağrışım alanları açamamışlardır.

1980 sonrasında da sapmaların moda olmaya, 'özel efekt' amacıyla kullanılmaya başlandığı görülüyor. Türkçeyi *Girgir* ve benzeri mizalı dergilerinden öğrenen' ya da bu yapay ve mekanik dilden etkilenen genç şairler, öntüreme (*Prothesis:* Bir sözcüğün başına bir hece eklemek), iç türeme (*Epenthesis:* Bir sözcüğün ortasına bir hece eklemek), sontü-

reme (*Proparalepsis:* Bir sözcüğün sonuna bir hece eklemek), göçüşme (*Metathesis:* Bir sözcükte harflerin ve seslerin yer değiştirmesi), ses değişimi (*Antisthecon:* Bir sözcükte, özellikle ünlülerin yerlerini bir başka ünlüye bırakması), değişim (*Anthimeria:* Bir sözcüğün bir sözcük sınıfından başka bir sözcük sınıfına alınıp kullanılması), vb., yöntemlere başvuruyorlar. Şiirsel işlevsellikten çok uzak kullanımlar ve bunların sonuçları 'oyun'un sınırını aşamadığı için, şiire kanat değil köstek takıyorlar. Eskiden gençlerin oynadığı Birleşmiş Milletler Temsilcileri (Don Çikardy Domaldy, Refik Koralttan, Opiçinsky, vb.) adları türünden sonuçlara varılıyor sonunda. 1980 sonrası şiirinin sapmalar ve kullanımları açısından mutlaka incelenmesi; bu alandaki yanılsamaların örnekleriyle gösterilmesi gerekmektedir. Bu tür kötü örneklerin dergi sayfalarından çıkıp kitaplaşmaya başlamaları ve bunların yazıcılarının adlarının şairler arasında anılmaya başlaması bu incelemenin zaman yitirilmeden yapılmasını zorunlu kılmaktadır.

B. DÜZENLİLİK (Regularity): Düzenlilik şiir dilinin önemli bir boyutudur ve sapmalar kadar önemlidir. Tıpkı sapma gibi, düzenlilik (*yineleme* ve *koşutluk*) de yorum gerektirir.

1. *Yineleme* (Repetition): Belli ses, ses birim, sözcük ya da sözcük gruplarının, dizelerin yinelenmesi.

BEDAVA (Orhan Veli)
Bedava yaşıyoruz, *bedava;*
Hava *bedava,* su *bedava*

2. *Koşutluk* (Parallelism): Koşutluk şiirde genellikle yineleme ile el ele gider. Aralarındaki fark: Yineleme kendisini daha çok yüzeyde belli ederken, koşutluk yüzeyin altındaki yapıda işlev görür. Bu nedenle, koşutluğu incelemek için yüzeyden yüzeyin altındaki yapıya kaymak zorundayız.

YILDIZLAR (Oktay Rifat)
Kitabın yanında defter
Defterin yanında bardak
Bardağın yanında çocuk
Çocuğun yanında kadeh
Ve uzakta yıldızlar yıldızlar.

Yukarıdaki şiirde, son dize dışında bütün dizelerin aynı yapıya, koşut yapıya sahip olduğu görülüyor. Şiirin iletişimsel değerini ortaya çıkarmak için öne çıkartılmış olan koşut yapıları incelemek yetmez, bunların yorumlanarak anlamlandırılması gerekir. Leech bu konuda şunları yazıyor: "Her koşutluk iki ya da daha fazla öge arasında bir eşitlik ilişkisi kurar... Yorum, bu ögeler arasındaki herhangi bir dış bağla ilgilidir. Genel olarak söylersek, bu bağ ya bir benzerlik ya da bir karşıtlık bağıdır."

C. BAĞLANTI (Cohesion): Şiirde öne çıkartılmış ögelerin (yani yukarıda anlatılan sapmalar ve düzenlilikler) şiirin anlamlı bir bütün olmasını sağlayan metin içi (intra-textual) ilişkilerine bağlantı denir.

Şiirin anlaşılması, yorumlanması ve çözümlenmesi için dilbilimsel inceleme yeterli değildir. Şiirin gerçek anlamı derin yapıda bulunduğu için şiirin anlambilimsel açıdan da incelenmesi gerekmektedir. Şiirin anlambilimsel incelenmesi, gerçekte birer öne çıkartma sayılabilecek Söz Sanatları'na (Figures) gelip dayanır. Bir başka yazının konusu olması gereken Söz Sanatları Divan Şiiri'nin en önemli ögeleriydi. Çağdaş Söz Sanatları, Batıda genel olarak *imge* (image) ve *eğretileme* (istiare, metaphore) başlıkları altında inceleniyor. Okurlar, imgeyle ilgili geniş bilgileri benim *Şiir ve Gerçeklik*[17] adlı kitabımda, Söz Sanatları'na ilişkin bilgileri de Cem Dilçin'in *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*[18] adlı yapıtında bulabilirler. Cem Dilçin, Söz Sanatları'nı *Mecazlar* (altı madde), *An-*

lamla İlgili Sanatlar (24 madde) ve *Sözle İlgili Sanatlar* (on bir madde) başlıkları altında inceliyor.

Şairler, söz sanatlarını olsun, öne çıkartmaları ve düzenlilikleri olsun bir yapı, bir bütünsel anlam kurmak için kullanırlar. Bu kullanımlar şiir ile düzyazıyı birbirinden ayıran *anlamsal dolaylılık*'ı oluştururlar. Michael Riffaterre anlamsal dolaylılığın üç yöntemle ortaya çıktığını belirtiyor:

1. *Anlamın kayması* (déplacement): İm, bir anlamdan başka bir anlama kayarsa; eğretileme (métaphore, istiare) ve düzdeğiştirmece (métonymie, mecazı mürsel) uygulamalarında olduğu gibi, sözcük bir başka anlam kazanırsa.

2. *Anlamın bozulması* (distortion): Anlam belirsizliği, birkaç anlama çekilebilirlik, çelişki ya da anlamsızlık varsa.

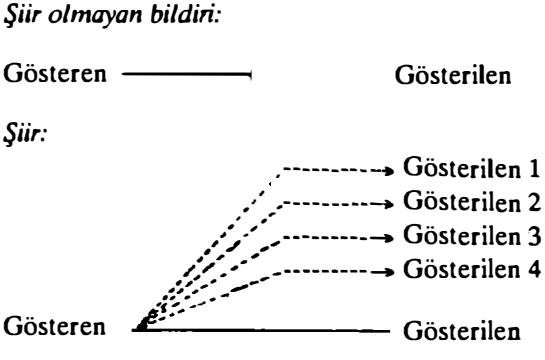
3. *Anlam yaratma* (creation du sens): Metinsel uzam, dilbilgisel ögelerden yola çıkarak yeni organik imler yaratırsa.[19]

Riffaterre'in görüşü, bizim bu yazıda ele aldığımız özellikleri başka başlıklar altında bile olsa aşağı yukarı kapsıyor.

Yazımızda adı geçen yazarların hepsi, şiirin doğal dilin sözcüklerinden ve dilbilgisinden yararlanmasına karşın, ortak kullanımın dışında kalan ögeler kullandığını ve kendine özgü bir dilbilgisi olduğunu kabul ediyorlar. (Jan Mukarovsky, G.N.Leech ve Michael Riffaterre'e göre şiirselliği, şiirliliği üreten ya da yaratan durum ve ilişkileri inceledik.)

'Şiir' ile 'şiir olmayan' arasındaki en önemli farkın, şiirsel metnin kendi anlamını üretmesinden kaynaklandığını (Riffaterre'e dayanarak) biliyoruz artık. Şiir olmayan metin okuru metin dışına gönderir. Örneğin, 'Su sıfır derecede donar', 'İstanbul 1453 yılında fethedildi', 'Yayın dünyamızda kitaplarını kendileri yayımlayarak adım atmış birçok yazarımız vardır' gibi cümlelerin anlamı metnin dışındadır ve okurun bu anlamların oluşmasına herhangi bir somut katkısı yoktur. Genel olarak, yazınsal olmayan metinlerde bütünlüğü ve bir-

liği metin dışında kalan ve metni yönlendiren olgular, gerçekler sağlar ve metin bunların çevresinde oluşur. Çünkü *olan* bir şeyin betimlenmesi ya da yansıtılması söz konusudur; metin var olanı aşamaz ve ondan başka bir şey olamaz. Mimesis'in (yansımanın, yansılamanın) değişmediği yazınsal olan (ama şiirsel olmayan) metinlerde de bildiri çizgisel bir devamlılık gösterir. Bunun sonucu olarak anlam da çizgiseldir. Biçimsel ve anlamsal bir bütünlüğü olan şiirde ise anlam (le sens) çizgisel değil dolaylıdır (sapmalıdır), eğiktir (oblique); ve bu özelliği olan metinlerin bildirisi için anlamlama (signification) deyimini kullanabiliriz. Anlamlama şiirin gerçek öznesidir ve geriye işler (makablini şamil, rétroactive) okuma eyleminde ortaya çıkar; yani okur, yazınsal olmayan dildeki tasarımdan daha başka bir tasarım çağıran bir içeriğe başvurduğu zaman. Başka bir deyişle, okur, metindeki tasarımın kendisini bir başka tasarıma gönderdiğini kavradığı zaman. Demek ki anlamlama, hazır ve açık anlamın tersine, gizli, belirsiz ve karmaşık bir sonuçtur: *Anlam* ile *anlamlama* arasındaki fark, şiirsel olan ile olmayan arasındaki farkın göstergesidir. Şiirsel olmayanın belli ve hazır bir anlamı vardır, şiirin anlamı ise okuma eylemi sürecinde ortaya çıkar (anlamlama). Metnin şiirsel niteliği mimesisinin sürekli değişimi ile oluşur. Bütünlük ise, ancak bu şekilde, yansımaların çoğulluğu içinde ayırdedilebilir.



"Ne kaldı geriye kendime dair söylediklerimden,
Sahte hazineler sakladım boş dolaplarda."
(Paul Eluard)

Bu iki dizedeki bütünlüğü söylenmeyen sözcük, soruyu yanıtlayan sözcük, yani 'hiçbir şey' sağlamaktadır.

Şiirin okunmasında, eylem iki düzeyde gerçekleşir: Okurun anlamlamaya ulaşmadan önce mimesis (yansıma) evresinden geçmesi gerekir:

1. Şiirin düzgü çözümü (décodage), dizimsel (syntagmatique) açılıma uygun olarak, metinin baştan sona, yukarıdan aşağıya okunmasıyla ilk evre başlar. Bu bulgulayıcı okuma sayesinde ilk yorum oluşur, çünkü bu okuma sonunda ilk anlam algılanır. Okur, eylemini şu evrelere göre gerçekleştirir:

— Dilbilgisel bilgi,
— Sözcüklerin nesnelerle ilişkisi,
— Sözcükler arasındaki uyumsuzlukları kavrama,
— İmgelerin, değişmecelerin saptanması,
— Öne çıkartmaların, düzenliliklerin saptanması,
— Sözcüklerin eğretileme ya da düzdeğişmeceye göre okunması,
— İroni,
— Nükte.

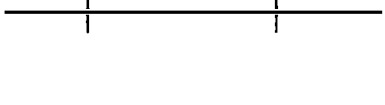
2. Geriye gidişli (makablini şamil) okuma ikinci evreyi oluşturur. Bu ikinci evreye yorumlayıcı (herméneutique) okuma denir. Bu okuma evresinde, okur, birinci evrede edindiği bilgilere ve düzgülerin çözümlenmesine göre eylemini gerçekleştirir; yapısal düzgü çözümlemeleri sayesinde şiirsel metni anlamlandırır.

Özetle, birinci evre yüzey yapının okunmasıdır, ikinci evre ise derin yapının okunması. Demek ki, şiirsel metin, bir tek yapının bir değişkesi (variation) ya da değişmesidir (modulation). Şiirsel metnin tümü anlamlamanın bütünlüğünü oluşturur. Okur anlamlamaya ulaşmak için mimesis (yansıma) engelini aşmak zorundadır. Okur, mimesisi kabul eder-

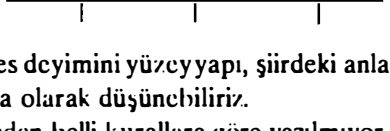
se, dilbilgisini başvuru temeli olarak kabul etmiş olur. Onun bunu aşması gerekir.

Jean Cohen[20] okuma eylemi sonunda ortaya çıkan anlam ve anlamlamaya göre, düzyazı ile şiir arasındaki anlamsal yapı farkını aşağıdaki çizelgeyle açıklıyor:

Düzyazı:



Şiir:



Çizelgedeki ses deyimini yüzey yapı, şiirdeki anlam deyimini ise anlamlama olarak düşünebiliriz.

Şiir artık önceden belli kurallara göre yazılmıyor. Ne konuları ne biçim ve yapısı, ne de ses ve ritmi belli bir modelin kurallarına uygun olarak üretiliyor. Ama temelde yapısı ve özellikleri belli bir şiirsel söylem var. Her şiir, bu şiirsel söylem içinde, bir sonat, bir senfoni, bir konçerto gibi, bölünmez bir anlam bütünlüğü oluşturuyor. Bu bütünlüğün içinde, şiire yeni bir evren yorumu, yeni bir bakış örgütleme olanağını derin yapıdaki semantik olgular sağlıyorlar. Böylesine bütünsel ve karmaşık yapının algılanması ve yorumlanması ancak bir çoğul okuma yöntemiyle olasıdır. Bunu da ancak dilbilim, göstergebilim, yapısalcılık ve marksist yöntemden destek alan yorumbilim (herméneutique) ve alımlama estetiği (Rezeptionsasthetik) gibi çağdaş yöntemlere dayanan bir değerlendirme bakış açısı sağlayabilir.

Cumhuriyet dönemi şiirimiz *karakuşî* okuma ve değerlendirmelerden kurtulmak istiyor; çoğul okumayı ve anlamlandırılmayı bekliyor. Türk şiir ortamında artık şiir ve anlam

ilişkisi tartışmalarının aşılması; bir şiirsel metnin anlamının nasıl anlamlandırılacağının, şiirsel yapının nasıl çözümlenip yorumlanmasının araştırılması gerekiyor. Tıpkı dünyanın birçok ülkesinde yapıldığı gibi.

Yazımı şair Edmond Jabès'ten[21] yapacağım bir alıntıyla bitirmek istiyorum:

"L'humour est poésie. Le comique est prose"

"Nükte, şiirdir. Gülünç, düzyazıdır."

KAYNAKLAR

(1) Alain Bosquet, *Le gardien des rosées, Aphorismes,* Editions Gallimard, 1990.

(2) *Inceste* (ensest): Evlenmeleri törelere ve yasalara göre yasal ve uygun sayılmayan akrabalar arası zina.

(3) Mikel Dufrenne, *Le Poetique,* Presses Universitaire de France, 1973.

(4) Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik,* Broy Yayınları. 1986.

(5) Michael Riffaterre, *Semiotique de la poésie,* Editions du Seuil, 1978.

(6) Gerard Genette, *Figure II,* 'Point', Editions du Seuil. 1969.

(7) Roman Jakobson. *Hut questions de poétique,* 'Point', Editions du Seuil, 1977.

(8) Jean Cohen. *Structure du langage poétique,* Flammarion, 1966.

(9) Tzvetan Todorov, *La Notion de littérature,* 'Points' Editions du Seuil. 1987.

(10) T.Todorov, W.Empson, J.Cohen. G.Hartman. F.Rigolot. *Semantique de la poesie,* 'Point', Editions du Seuil, 1979, ss.7-26)

(11) Işın Bengi. *A linguistic approch to poetry for advanced TEL classes,* Boğaziçi University, June 1983. (A Thesis Submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts in Linguistics.)

(12) Ünsal Özünlü. *Klasik Sözbilimin Değişbilimdeki Uzantıları,* in 'Dilbilim Araştırmaları', 1990, Hitit Yayınevi.

(13) Jean-Louis Joubert, *La Poesie,* Armand Colin/Gallimard, 1977. s.7.

(14) Prof. Dr. Doğan Aksan, *Her Yönüyle Dil 2.,* TDK Yayınları, 1980.

(15) Özdemir İnce, *Tabula Rasa,* Can Yayınları, 1992. ss.26-52; 69-88.

(16) Işın Bengi. Agy.

(17) Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik.*

(18) Cem Dilçin, *Şiir Bilgisi,* TDK Yayınları, 1983.

(19) Michael Riffaterre, Agy. ss.11-39.

(20) Jean Cohen, Agy. s.71

(21) Edmond Jabès, *Le Seuil, Le Sable,* Poesie/Gallimard, 1990.

ŞİİRİN DİLİ 2

Yazınsal İmge: İmge ve Eğretileme

Dün akşam, uyumadan önce, Fransız televizyonculuğunun belki de en önemli kültür (kitap üzerine) programı olan 'Apostrophe'un hazırlayıcısı ve sunucusu olan Bernard Pivot'nun yönettiği *Lire* (Temmuz 1992 sayısı 140.000 adet basılan bir kitap dergisi; Fransa'da yayımlanan kitap dergilerinden biri) dergisini okuyordum. '...ile Okumak' sayfasında sinema yönetmeni Jean-Jacques Beineix'in fotoğrafını görünce, neler okumakta olduğunu merak ettim. Beineix'in yanıtı şöyle başlıyor: "Robert Harrison'un *Forêts* (Flammarion) adlı kitabı heyecanlandırdı beni. Benim filmimle çok yakın ilişkisi (symbiose) var. Bir felsefecinin mitolojiye bakışı. Ağaç bir bitkidir, ama aynı zamanda bir varlıktır, bir eğretileme (métaphore) ve bir yerine'dir (istiare, allegorie): Bilgi ağacı, bellek ağacı. Öte yandan, Avrupa'ya ve karşılaştırmalı edebiyata yakınlık duyan Harrison gibi Amerikalıların hâlâ var olması da sevindirdi beni." Adını andığı kitaplara bakarak, sinema yönetmeni Jean-Jacques Beineix'in bağımsız, özerk, bilinçli, reklamın külünü yutmayacak düzeyde bireyleşmiş bir yazın okuru olduğuna karar verebiliriz. Ama beni asıl etkileyen, verdiği yanıtta 'symbiose' (ortakyaşarlık, ortak yaşama hali), 'métaphore' ve 'allégorie' sözcüklerini kullanması. Bunlar, kullanan kişinin, dil bilincine, sanat ve yazın kültürüne tanıklık eden anahtar sözcükler. Türkiye'de, bırakın sıradan insanları, kaç aydın, kaç sinemacı, kaç yazar, kaç gazeteci, kaç 'gazeteci ve yazar' konuşurken, yazarken kullanıyor bu sözcükleri? Türkiye'de her şey, her geçen gün gecekondulaşırken, köylüleşirken, Türkçe de bunlardan geri kalmı-

yor. Yazarı da, gazetecisi de, aydını da futbolcular gibi, televizyonların sulu sunucuları gibi konuşuyorlar artık. Jean-Jacques Beineix bir Türk sinema yönetmeni olsaydı, onun gibi okuduğu kitabı tanımlarken bir yığın entel (!) (bu sözcüğü kullananları vurabilirim!) tanımlamalar yapacağına, 'Robert Harrison'un *Forêts* adlı kitabını okuyorum, müthiş bir *olay!*' diyebilirdi. Çünkü, Türkiye'de soyut olsun, somut olsun, film olsun, kitap olsun, kadın olsun, erkek olsun, yarışma olsun, yemek olsun, içmek olsun, her şey bir *olay*. Televizyona ve radyoya çıkan yavşakların ağzından bu sözcüğü duyunca çıldırıyorum. Türkiye, bütün ortamlarıyla öylesine bir yozlaşma içinde ki, şiir ve dil üzerine teknik bir yazıya giriş yaparken, sözcüklerin, cümlelerin arasına işportacıların, sokakları işgal eden pazarcıların, Türkçenin canına okuyan özel radyo ve televizyon sunucularının, haber yazmayı biraz becerebildiği için adı 'yazar'a çıkan ya da 'yazar' sıfatına el koyan gazetecilerin, demokrasi havarisi kesilip bu sözcüğün 'D'sinden habersiz politikacının karışmaması olanaksız gibi.

Bu yazımda, Toulouse II. Üniversitesi Profesörü François Moreau,[1] Dr. Pierre Caminade,[2] Paris XIII. Üniversitesi Öğretim Üyesi Jean-Louis Joubert,[3] Paris X.—Nanterre—Üniversitesi Öğretim Üyesi Daniel Delas,[4] Nantes Üniversitesi Öğretim Üyesi Daniel Briolet,[5] felsefeci Jacques Garelli,[6] Georges Jean[7] ve Prof. Dr. Zeynel Kıran'ın[8] kitaplarından yararlanarak, söz ve anlam sanatları konusunda—kendi bilgi ve deneyimlerimi de katarak—birşeyler yazmaya çalışacağım.

Bir yazınsal yapıtın içerik ve biçiminin oluşumunu yönlendiren düzgüleme (kodlama) yöntemi çözümlenmeden o yapıtın anlamının anlamlandırılmasının, o yapıtın bütünlüğünün sunduğu estetik hazzın algılanmasının hemen hemen olanaksız olduğunu biliyoruz. Bu nedenle, çağdaş şiirin yararlandığı çağdaş imge düzeninin, söz ve anlam sanatlarının dilsel

ve anlamsal yapılanmasını bilmemiz gerekiyor. Şiir her şeyden önce bir dilsel üründür, ama, Mikhail Balıtin'in de dediği gibi, şairin yaratısı dilin dünyasına oturmaz, orada bulunmaz, şair yalnızca dilden yararlanır. Malzemeye ilişkin olarak, sanatsal amaçla koşullanmış olan sanatçının işi malzemeyi aşmaktan ibarettir.[9] Şairin yaratıcı bilincinin kaynağında dilsel bilinç değil, yazınsal yaratı bilinci vardır. Yazınsal bilince ulaşmak için dilsel evrenin aşılması gerekir. Bu nedenle, evet, şiir her şeyden önce bir dilsel üründür; ama sonuçta, dilden yararlanarak onu aşan bir yazınsal yaratıdır. Dil tek başına, pasif durumunda, hiçbir söylemi temsil etmez. Onu bir söyleme (yazınsal, hukuksal, siyasal, vb.) oturtan o söylemin kendisine özgü bilincidir. Demek ki bir dilin yazınsal olması için, yazınsal söylem bilinci doğrultusunda kullanılması; yazınsal metnin şiir olabilmesi için de şiirsel söylemin kuralları içinde söylenmesi, yazılması gerekmektedir. Şiirde yararlanılan dilin işlevini dilin sanatsal işlevi bağlamına oturtmazsak, Roman Jakobson'un bu konudaki düşüncelerinin Mikhail Bahtin'inkilerle çeliştiği yanılgısına kapılırız. Bildirişim kuramının ilkelerinden yararlanan Roman Jakobson,[10] her tür dilsel bildirişimin altı temel öğenin birleşmesinden meydana geldiğini ortaya koyan bir şema geliştirmiştir: *Konuşucu* (verici ya da gönderen) *dinleyiciye* (alıcı ya da gönderilen) belli bir şifreden (code) ya da kurallar bütünü dilden *yararlanarak* (a.b.ç -Ö.İ.) bir mesaj gönderir. Bu karşılıklı ya da tek yönlü mesaj iletimi de belli bir bağlamda (dildışı gerçeklik) ve bağlantı sağlayan bir kanal (ses, yazı, fiziksel bir araç, vb.) aracılığıyla gerçekleşir.

BAĞLAM

KONUŞUCU ..... MESAJ ..... DİNLEYİCİ

KANAL

KOD

Bildirişimin gerçekleşmesini sağlayan bu altı faktörden birinin öbürünc oranla daha ağır basması, bir başka deyişle, mesajın, faktörlerden herhangi birine yönelik olması sonucu, altı değişik işlev ortaya çıkar: *Anlatımsallık* ya da *duyusal* işlev (mesaj konuşucuya yöneliktir), *çağrı işlevi* (mesaj dinleyiciye yöneliktir), *sanat işlevi* ya da *şiirsel işlev* (mesaj mesajın kendine yöneliktir), *üstdil işlevi* (mesaj dildeki olguları açıklamaya yöneliktir), *ilişki işlevi* (mesaj kanala yöneliktir, bildirişim kurmayı ve sürdürmeyi amaçlar), *gönderge işlevi* (mesaj bağlama yöneliktir).

GÖNDERGE İŞLEVİ

ANLATIMSALLIK İŞLEVİ .... SANAT İŞLEVİ .... ÇAĞRI İŞLEVİ

İLİŞKİ İŞLEVİ

ÜSTDİL İŞLEVİ

Roman Jakobson'a göre,[11] sanat işlevinin amacı, her şeyden önce, "Bir dilsel mesajı sanat eseri yapan şey nedir? Neden bu metin değil de şu metin, bu değil de bir başka cümle bize daha şiirsel gelir?" sorusuna cevap vermektir.

Araştırmalarının sonucu, Roman Jakobson bir metnin güzelliğini yaratan şeylerin dilin kendisinden, 'göstergelerin somut yanının' vurgulanmasından kaynaklandığını söyler. Bu da, ancak daha önce açıklanan bildirişim şemasından yola çıkılarak daha iyi anlaşılır. Bu bildirişimin gerçekleşmesini sağlayan altı faktörden birinin öbürüne oranla ağır basması, bir başka deyişle, mesajın öğelerden herhangi birine yönelik olması sonucu, altı değişik işlev ortaya çıkar.

Bilimsel ya da teknik bir metin, her türlü pedagojik bildirişim, göndermede bulunduğu bağlama yöneliktir. Estetik ya da sanat işlevi ise, mesajın kendine yöneliktir. Öteki işlevler ikinci derecede önemlidir. "Mesajın kendine dönük ol-

ması, mesajın mesaj olarak odaklanması, dilin sanat ya da estetik işlevidir." Bir başka deyişle, sanat işlevinin egemen olduğu bir mesajda amaç mesajın kendisidir.

Bu çok açık anlamlı 'mesajın kendine yönelmesi' olgusu, nedense Türkiye'de *mesajın mesajı yoktur, dil kendinin amacıdır* gibi akıl almaz yorumlara yol açmıştır. Bir şiirde mesajın kendine odaklanması, ham dilin yazınsallaşması, ham dilin, doğal dilin aşılmasıdır. Yoksa şiirde mesajın kendine (metne) dönük olması, 'şiir bir şey söylemez', 'şiirde anlam önemli değildir' gibi anlamlara gelmez.

Sonuç olarak, Mikhail Bahtin ile Roman Jakobson aynı şeyi söylemektedirler: Şiirin dili doğal dil değildir; şiir dili doğal dilin aşılmasıyla ortaya çıkar; ve şair doğal dili (malzemeyi) aşarak şiirini kurar. Ama şairin kurduğu, Türkiye'de kimi şairlerin sandığı gibi, *dil* değil, *yapıdır;* yani şiirin oluşturucularından tümünün, *İzlek → Derin tasarım → Derin yapı → Yüzey yapı* ilişkisinin diyalektiği içinde örgütlenmesidir.

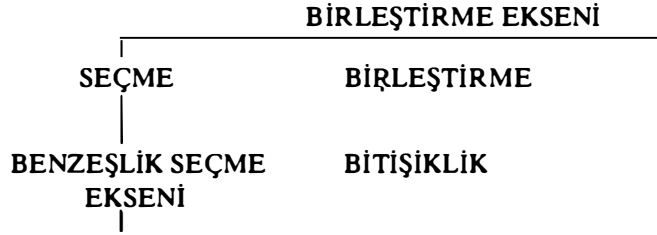
Roman Jakobson dilin sanat işlevini açıklamak için onun iki temel boyutuna, yani *seçme* ve *birleştirme* özelliklerine başvurur. Gerçekten de, konuşmak ya da yazmak, dilsel öğeleri seçmek ve onları birleştirmektir. Jakobson bunu şöyle açıklar: "Konuşmak bazı dilsel öğelerin seçilmesi ve bunların daha üst düzeyde, daha karmaşık dilsel birimler biçiminde birleşmesi demektir. Bu, hemen sözcük düzeyinde ortaya çıkar: Konuşucu sözcükleri seçer ve bunları kullandığı dilin sözdizimsel sistemine uygun olarak cümleler biçiminde, cümleleri de sözceler biçiminde birleştirir. Ama, konuşucu sözcüklerin seçiminde özgür değildir: Seçme işlemi (çok ender olarak rastlanılan gerçek anlamdaki yeni sözcüklerin dışında) gerek konuşucunun, gerek mesajın yöneldiği dinleyicinin ortak olarak sahip oldukları sözcük dağarcığından hareket ederek yapılmalıdır."[12]

Prof. Dr. Zeynel Kıran'ın değerli yapıtından yararlanmayı sürdürüyorum (ss.89-90-91):

Her dil göstergesi iki tür düzenleme içerir:

1. *Birleştirme.* Her gösterge, kurucu öğelerden oluşur ve/ya da başka öğelerle kurduğu birleşimde ortaya çıkar. Bu her dilsel birimin aynı zamanda daha basit birimler için bir bağlam işlevi gördüğünü ve/ya da kendi bağlamını daha karmaşık bir dilsel birim içinde bulduğunu gösterir. Bundan da, her gerçek dilsel birim birleşmesinin, bu birimleri bir üst birimde bir araya getirdiği sonucu çıkar: Birleştirme ve bağlamlama aynı işlemin iki yüzüdür.

2. *Seçme.* Birbirinin yerini alabilen öğeler arasında yapılacak seçim, öğelerden birini öbürünün yerine koyabilme olanağını içerir; bu öğe belli bir açıdan ilk öğe ile eşdeğerlidir. Bir başka açıdan da ondan farklıdır. Gerçekten de, seçme ve yerine koyma aynı işlemin iki yüzüdür."



Dilin sanat işlevi, birleştirme ekseninde benzeşlik ilkesini kullanmak ve böylece dilbilgisel paralellikler yaratmaktan ibarettir. Bu durumda benzerlik sesbilgisel, sözdizimsel ve metnin yapısı gibi bütün düzeylerde kendini gösterir. Roman Jakobson şiirsel nitelik taşıyan yapıtlar için gerekli bir öğeye dikkati çekerek bu düşüncesini şöyle dile getirir: "Sanat işlevi, eşdeğerlilik ilkesini seçme ekseninden birleştirme eksenine aktarır."[14] Konuşucu genellikle eşdeğer sözcükler (örneğin eşanlamlılar) ya da anlatmak istediği şeyi en iyi şekilde belirten sözcükler arasından bir seçim yapar ve birşeyler anlatmak için onları öbür öğelerle birleştirir.

BİRLEŞTİRME EKSENİ
"Yerküre bir portakal gibi mavidir."
(Paul Eluard)

EŞDEĞERLİLİK	Yerküre yuvarlaktır.
YA DA	Yerküre bir portakal gibidir.
SEÇME EKSENİ	Yerküre mavidir.

Paul Eluard, eşdeğerlilik ekseni bağlamında yer alan üç cümleyi birleştirme eksenine aktararak dizeyi kuruyor. Başka bir deyişle, dilin ve gizil konumdaki şiirin derin yapısındaki bir nesneyi tanımlayan üç cümleyi tek cümlede birleştirerek şiirin yüzey yapısına (bir dizeye aktarıyor): *Bir portakal gibi mavidir dünya.* Paul Eluard bu aktarımı başka biçimlerde de yapabilirdi: 'Mavi bir portakaldır dünya'; 'Dünya mavi ve portakal'; 'Dünya portakal ve mavi.' Bir okurun, Paul Eluard'ın bu dizesini *anladım* diyebilmesi için bu dizenin gerisindeki ya da altındaki üç cümleye ulaşması gerekir.

Görüldüğü gibi, Roman Jakobson ve Zeynel Kıran'dan yararlanarak anlatmaya çalıştığımız şeyler, 'Şiirin Dili I. Dil ve Şiir' başlıklı yazıda anlattığımız şeylerin bir başka düzlemde açıklanmasından başka bir şey değil.

Roman Jakobson benzeşlik ilkesinin şiirsel dilin yaratılmasında büyük bir rol oynadığını gösterir. Şiir, dilbilgisel (morfolojik ve sözdizimsel) paralellikler ve ses düzeyinde (özellikle uyakları ilgilendiren), simetrik olmayan öğeler ve tekrarlar sayesinde bir biçim alır. Kuşkusuz 'Dil ve Şiir' bölümünde ele aldığımız biçime ilişkin benzerliklerle anlambilimsel benzerlikler denkleşirler. Böylece, şiirin biçimsel öğelerinin karmaşık yapısından anlamın yansımaları ortaya çıkar. Bu durumda, metin bir bütün olarak okurda bir estetik haz ve heyecan yaratır. Ancak eşdeğerlik ve aykırılık ilişkilerinin en zengin uygulamalarına şiirde rastlanması, bu yöntemin yalnızca şiire özgü olduğu anlamına gelmez. Şiirsel işlev dilin bütün biçimlerinde etkilidir. Roman Jakobson, dilin şiir

ve sanat işlevlerini birbirinden kesinlikle ayırır. Buna reklamcıların kullandığı dili, sözcük oyunlarını, özdeyişleri, gündelik konuşmaları ve politik sloganları örnek gösterebiliriz. Bunlar şiirsel söylemden yararlanabilirler, ama ortaya çıkan cümle şiir olmaz, çünkü mesaj kendine değil başka bir şeye (reklam nesnesine) yöneliktir. Örneğin reklam spotlarında şiirsel işlev ikincil ve rastlantısaldır. Oysa ancak şiirsel işlevin temel ve zorunlu olduğu durumlarda şiir vardır. O zaman şiirsel işlev metnin tümüne egemen olur.

Şiirsel metin kavramının en azından iki işlevi var: Şiirsel metin, okuru, bir yandan tek yüzeysel anlamını—bir açımlamanın (paraphrase) açıklayabileceği anlamını—aşmaya zorlar; öte yandan, şiirsel olmayan dilde ya da söylemlerde gizilgüç halinde olsalar da, edimsel seçenekler, yüzeyin anlamlarıyla birleşebilir bazı seçenekler sunar. Başka bir deyişle, her türlü okuma (bütün edimler, gerçekleştirmeler) olasıdır, bununla birlikte birkaç düzeyde bulunan kimileri büyük güçlükler içerirler. 'Derin okumalar' (derin yapının okunması), sessel düzenin önemli rol oynadığı 'yüzeysel okumalar'la birleşmek zorundadır. Yazınbilim (la poetique) okuma sürecini merkeze alan bu bağdaşım düzenini çözümler. Bir şiirsel metin, bir avuç pirinç gibi ortaya rastgele savrulan sözcüklerden oluşmaz; bu nedenle herhangi bir metni rastgele okumak da olası değildir; şiirsel okuma, metnin (metnin sözcüklerinin değil) gizil güçlerini ortaya çıkartır ve onun bir birleşimsel (combinatoire) olanağını sunar.[15]

Düzgü Çözme Gerektiren Bir Dil

Şiirsel işlev dikkatleri mesajın üzerinde odaklandırdığı için, okurda, kendisine karşı koyan bir dille karşı karşıya bulunduğu izlenimi uyanır. Mesajın anlamlanması için, saydam olmayan ve dolaylı anlam(lar) sunan bu metnin, şiirselliğini oluşturan düzgüye (kod) göre çözümlenmesi gerekir.

Yananlamlar (Connotations)

Şiirsel dilin bu özgün konumunu tanımlamak için, çoğu zaman *yananlamlar* dili kavramına başvurulur. Pek belirgin olmaması nedeniyle, dilbilimcilerin çoğu tarafından pek kabul edilmeyen bu yananlamlar kavramı şiirin bir özerk dil olarak nasıl oluştuğunu açıklamamıza olanak sağlar. Hjelmslev'e göre, doğal diller, olağan kullanımları içinde, düzanlamlı dillerdir. Bir doğal dilin yazınsal amaç doğrultusunda kullanılması, dilin durağan, nesnel ve düzanlamlı etkinliğinin üzerine ikincil, değişken ve öznel bir düzenek (mekanizma) getirir. Şiir, yeni anlam kurma yöntemleriyle düzanlamlı dilden yararlanır: Bir metinde yananlamlar yoksa şiir de yoktur.

Değişmece (Mecaz, figure, trope)

"Ah, ne güzelsin, sevgilim,
Ah sen ne güzelsin:
Gözlerin güvercinler!"
(*Tevrat*, "Neşideler Neşidesi," (1/15)
"Ben duvarım, memelerim de kuleler gibi."
(*Tevrat*, "Neşideler Neşidesi", 8/10)

Geçen yazımda[16] sözünü ettiğim aforizmaperest ve hikmetfüruş şairimiz (İlhan Berk) 'Gösteri'nin Ekim 1991 sayısında da aforizma düşürmüş: "Sözcükler anlamdan sıkılır." Ne demek istiyor şair? Kurduğu cümlede kullandığı üç sözcüğün tanımlarını arayalım sözlüklerde. *Sözcük* (Alm. *Wort;* İng. *Word;* Fr. *Mot;* es. t. *Kelime*): Bir ya da birden çok sesbiriminin oluşturduğu, yazıda iki boşluk arasında yer alan, çoğu kez anlamsal birim oluşturan, söylemde belli bir biçimsel birlik sunan, çeşitli dizimsel kullanımlarında biçimce ya hiç değişmeyen ya da bükünlerde olduğu gibi, bir bölümüyle değişim gösteren eklemli ses ya da sesler öbeği.[17] *Anlam* (Alm. *Bedeutung, Sinn;* Fr. *Sens, signification;* İng. *Meaning, sense, signification;* es. t. *mana*): Bir dilsel birimin ilettiği ya da uyandırdığı kavram, tasarım, düşünce. *Sıkılmak:* 1. Sık-

mak işine konu olmak: *Çorbaya limon sıkılır.* (Aforizmaperest şairimiz *sıkılmak* sözcüğünü bu anlamda kullanmıyor. Bu anlamda kullansaydı, 'Sözcükler anlama sıkılır', ya da 'Anlam sözcüklere sıkılır,' derdi. 2. Can sıkıntısına uğramak: *Yalnız oturmaktan sıkıldım.* Bizim şair, *sıkılmak* sözcüğünü bu anlamda kullanıyor. Demek ki, aforizmaperest şairimize göre, sözcükler anlamla birlikte olmaktan ya da sözcükler anlamda oturmaktan sıkılıyorlar. Anayasaya da, bilime de, felsefeye de, dine de, kitaba da, söze de, yazına da aykırı bir düşünce! Aslında, düşünce değil, düşüncesizlik. Şiirde dil kurmaya(!) meraklı aforizmaperest şairin, "Belli bir insan topluluğuna özgü, çift eklemli sesli göstergeler dizgesi"[19] olan dilin temel birimlerinden biri olan sözcüğün anlamdan sıkıldığını düşünmesi ve yazması ne anlama geliyor? 'Zırva' ve 'saçma'dan başka hiçbir anlama gelmiyor doğal olarak. Bu tür hikmetfüruşlara özgü abuk sabuk sözler İkinci Yeni'den bu yana Türk şiirine çok zararlı olmuş ve *patrimoine*'a zarar vermiştir. Kamuya ait bir şeye zarar vermek, her toplumda kendiliğinden suçtur ve bunun cezası vardır. Ama, ortada bir suç olmasına karşın bunun yasada bir maddesi yok. Böyle bir madde olsaydı bizim aforizmaperest şairi mutlaka mahkemeye verirdim. Bir Şairler Loncası olsaydı bizim hikmetfüruş şair mutlaka bir disiplin cezası alırdı.

Şimdi diyeceksiniz ki, "Sen, *Değişmece* diye bir bölüm başlığı açmışsın, bundan söz edeceğine kızdığın bir şaire veriştiriyorsun!" İnanın bana, bu bölümün başına *Neşideler Neşidesi*'nden aldığım cümleler kadar, *anlam* ve *sözcük* kavramlarının da çok yakından ilişkisi vardır değişmece (mecaz) ile.

Aristoteles'ten[20] I.A. Richards'a,[21] Paul Ricoeur'e[22] kadar biçembilimciler, felsefeciler, estetikçiler, dilbilimciler ve sözbilimciler (retorikçiler) değişmece ve türleriyle ilgilenmişler, yorumlama ve çözümleme eylemlerinde bunlardan yararlanmışlardır. İlgilenmişlerdir, çünkü değişmece ve türleri *anlamın* bir parçasıdır, ya da *anlamın* oluşturucularındandır. Paul Ricoeur'ün İngilizceye *The Rule of Metaphor*[23] adıyla,

yani *Eğretilemenin Kuralı* adıyla çevrilen kitabının kapağında, 'Dilde anlam yaratmanın bilimler açısından incelenmesi' (Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language) altbaşlığının bulunmasının bir anlamı var mıdır acaba bizim aforizmacı şair için? Aforizmanın da bir tür eğretileme olabileceğini biliyor mu acaba?

Türkçede değişmeceler (mecazlar) üzerine kitap ve kaynak aradım. Dişe dokunur bir şey bulamadım. Cem Dilçin'in *'Örneklerle Türk Şiir Bilgisi'*nde[24] bir bölüm var; ama tanımlar ve açıklamalar yetersiz ve örneksiz. Genel örnekler ise bir sınıflandırma yapılmadan alt alta sıralanmış Divan şiiri örnekleri. Anlaşılan cumhuriyet dönemi şiirinin, Cem Dilçin'e göre *Türk Şiir Bilgisi*'nde yeri yok. Türkçe yayımlanan Britannica Ansiklopedisi'ndeki ilgili maddeler bir ansiklopedi için iyi hazırlanmış.

Ama bilimsel anlamda, hazırlandığı döneme göre kusursuz, günümüz için de oldukça yeterli olan bir kaynağı, dostum Cevat Çapan anımsattı: İsmail Habib Sevük'ün (1892-1954) 1942 yılında yayımlanan *Edebiyat Bilgileri* adlı kitabı. Değişmecelere, söz konusu kitabın 'Mecazlar ve Edebî Sanatlar' bölümünden alıntılar yaparak değineceğiz (doğal olarak, günümüz Türkçesine uyarlayarak):

Bir sözcük ve kavramı kendi anlamında kullanırsak buna 'gerçek', eğer kendi anlamının dışında kullanırsak ona 'değişmece' (mecaz) denir. 'Ağaçlar kollarını sallıyordu' dersek, burada 'kol' sözcüğünü kendi gerçek anlamında kullanmamış oluruz: Ağacın dalı olur, kolu olmaz. Bir adam için 'eli açıktır' dediğimiz zaman onun cömertliğini dile getirmiş oluruz. 'Mangalı yak' dediğimizde amacımız mangal değil, içindeki kömürdür. Değişmeceler, dilin yapısına öylesine girmişlerdir ki, bunların artık eğretileme olduklarını fark etmeyiz. [Sözcüklerin sözcük olarak birer eğretileme (metaphore) olduklarını ileri süren dilbilimciler var. Dinlere, idealist-

lere ve mistiklere göre ise insan ve nesneler eğretilemeden başka bir şey değildir. [İ.] 'Güneş doğdu' dediğimiz zaman 'Tanyerinin kızıl kanları içinden kızıl saçlı bir yaratık' doğduğu şeklinde bir tasarım yaptığımızın farkında değilizdir. 'Umudum kırıldı' ya da 'Bütün umudum söndü' dediğimiz zaman da umudu bir fidana ya da bir mum ışığına benzettiğimiz aklımıza gelmez. Bunlara 'yıpranmış değişmeceler' diyebiliriz. Bunlar kullanıla kullanıla değişmece niteliklerini yitirerek doğal dile eklenmişlerdir. Bundan elli yıl önce yayımladığı kitapta bunları yazıyor aşağı yukarı İsmail Habib Sevük. Günümüzde, değişmece mekanizmasını 'gösteren' ve 'gösterilen' kavramları arasındaki ilişkilere göre açıklayan dilbilimciler ve göstergebilimciler de aşağı yukarı aynı şeyi söylüyorlar: Yaygın tanımı içinde, değişmece, bir tür sapma, doğal sayılan bir ifadenin değişimi olarak kabul edilir.

Klasik sözbilimden (retorik) çağdaş sözbilime, çok ayrıntılı olarak incelenen değişmeceleri biz dört bölümde ele alacağız: *Benzetme* (Teşbih), *Eğretileme* (İstiare), *Düzdeğişmece* (Mecazı mürsel, metonymie) ve *Kapsamlama* (Synecdoque).

Benzetme (Teşbih):

Bir ya da birkaç şeyi, benzetme amacıyla karşılaştırmaya *benzetme* denir. Burada, sözcüğü 'kendi gerçek anlamının dışında kullanmak' söz konusu olmadığı için benzetme bir 'değişmece' değildir. Ama değişmecelerin en önemlisi olan eğretileme (istiare) benzetmeye dayandığı ve benzetme eğretilemenin gerçek kaynağı olduğu için, benzetmeyi ele almadan eğretilemeye geçmek pek uygun olmaz. Ayrıca değişmeceler, yalnızca 'kendi gerçek anlamlarının dışında kullanılmak' gibi mekanik bir kavram da değildirler. Bunların yazınsal önemleri ve değerleri bizde yarattıkları imgelerden kaynaklanmaktadır. Çünkü değişmeceler, ister benzetmek amacıyla olsun, ister olmasın, bizi ikinci bir kavrama bağlayarak bizde imge yaratırlar.

Yukarıdaki tanımlamaya göre benzetmeyi çözümleyince

dört öğeden oluştuğunu görürüz. Bir şeyi bir başka şeyle karşılaştırmak için iki şey bulunması gerekir. Bunlara 'benzetmenin iki tarafı' denir. Eskiden, 'tarafeyn-i teşbih' denirdi. İki taraftan birinciye 'benzeyen' (müşebbeh), ikinciye 'benzetilen' (müşebbehünbih) denir. Üçüncü öğe 'benzetme amacı' (maksad-ı teşbih), dördüncü öğe ise nesne ve kavramlar arasında benzetme ilgisi kuran ilgeç (edat-ı teşbih) ya da ilgeç işlevi gören sözcüktür.

Benzetme, bu dört öğenin birlikte kullanılıp kullanılmamasına göre dörde ayrılır:

a. *Ayrıntılı benzetme* (mufassal teşbih): Dört öğenin birlikte bulunması.

— 'Akşam, lekesiz, sâf, iyi bir yüz gibi akşam' (Yahya Kemal)

— 'Bir portakal gibi mavidir dünya' (P. Eluard)

b. *Kısaltılmış benzetme* (teşbih-i mücmel): Benzetme amacı, benzetme yönü bulunmayan benzetmedir. Söylenmeden amaç anlaşılıyorsa, benzetme amacının ya da benzetme yönünün belirtilmesine gerek yoktur. Yılan genellikle soğukluğun simgesi olduğu için, 'Bırak şu yılan gibi adamı' dersek, ayrıca benzetmenin amacı (yönü) olan 'soğuk' sıfatını söylememize gerek yoktur.

— Mehmet aslan gibidir.

Bu cümlede 'güçlü' sıfatı söylenmemiştir.

c. *Pekişmiş benzetme* (Teşbih-i müekked): Benzetme ilgeci (gibi, sanki, meğer ki, tıpkı, adeta, güya, misillu, misal, sıfat, andırır, benzer, vb.) bulunmayan benzetmedir.

— 'Her günüm bir yıla döndü, giderim.' (Karacaoğlan)

Daha basit bir örnek:

— Ay bir veremliydi.

Bu cümlede, 'gibi' ya da 'güya' sözcükleri eksik: 'Ay bir veremli gibiydi' ya da 'Ay güya bir veremliydi."

d. *Yalın benzetme* (Teşbih-i beliğ): Benzetme yönü ve benzetme ilgeci bulunmayan benzetmeye denir.

— 'Köyler ufka dizilen tozlanmış birer resim.'(S.E.Siya-

vuşgil)

Daha basit bir örnek:

— Sevgilim, selvim.

Benzetmeden başta din kitapları olmak üzere filozoflar, yazarlar, şairler bol bol yararlanmışlardır.

Tevrat: 'Kaç, ay sevgilim, Ve hoş kokulu dağların üzerinde, Bir ceylan gibi, yahut geyik yavrusu gibi ol.' ('Neşideler Neşidesi,' 8/14)

Kuran: 'Yeryüzünde kibirle yürüme, ne bastıkça yeri delebilir, ne de dağlar kadar yükselebilirsin.'

Platon: 'Herkes kendi seciyyesine uygun bir aşk seçer, onu kendine tanrı yapar ve bir heykel işler gibi ona tapar.'

İbni Sina: 'Onların beni çekiştirmeleri dağ keçilerinin dağa tos vurmalarına benzer.'

Demokritos: 'Söz işin gölgesidir.'

Homeros: 'Ürkmüş geyikler gibi kente sığındılar.' (22/1)

Nef'i: 'Her nevreside şâh-ı gül almış eline câm-ı mül
Lûtfet açıl sen dahi gül ey zerv-kıdd ü gonce-fem'

(Bak her gül dalı eline bir şarap kadehi almış, ey fidan boylu ve gonca ağızlı, sen de lütfet açıl.)

Bakî: 'Şebnem gibi saçılsın kon eşg-i firavanım
Güller gibi açılsın ol gonce-i handanım'

(Bırakın, bol bol akan gözyaşlarım çiğ taneleri gibi saçılsın, o gülen goncam güller gibi açılsın).

Eğretileme (İstiare, mètaphore):

Bir şeyi kendi adının dışında, türlü yönlerden benzediği bir başka şeyin adıyla anma. Bu bakımdan eğretileme hem değişmece (mecaz), hem de benzetme sanatıdır. Eğretilemeyi bu iki özelliğine göre şöyle tanımlayabiliriz:

a. *Değişmece olarak:* Benzetme amacıyla ve bir engelleyici ipucu (karine-i mânia) olmak üzere bir sözcük ya da de-

yimin kendi anlamı dışında kullanılmasıdır. Örneğin, 'Yıldızlar gözlerini kırpıyor' dediğimiz zaman eğretileme yapmış oluruz. Burada 'göz' sözcüğünü kendi anlamının dışında kullandık. Bu nedenle bu cümle bir eğretilemedir. Sonra, bu sözcüğü kendi gerçek anlamında kullanmamıza da olanak yok, çünkü yıldızın gözü olmaz (engelleyici ipucu). Üçüncü nokta, bu eğretilemeyi benzetmek amacıyla yapıyoruz. Çünkü, yıldızlara 'göz kırptırmak' koşuluyla onları canlıya benzetmiş olduk. Demek ki bu tür eğretilemenin üç öğesi, üç koşulu var:

— Sözcüğün gerçek anlamının dışında herhangi bir kavrama ya da nesneye ad olması;

— Engelleyici ipucu bulunması, yani sözcüğün kendi anlamında kullanılmasının olanaksız olması;

— Benzetme amacının bulunması.

b. *Benzetme olarak:* Benzetmenin iki temel öğesinden birinin *(benzeyen* ya da *benzetilen*) söylenmemesiyle yapılır. Bu tür eğretileme ikiye ayrılır.

1. *Açık eğretileme:* Yalnızca benzeyenin söylendiği eğretilemeye denir.

— 'İki kapılı bir handa/Gidiyorum gündüz gece.' (Aşık Veysel)

Burada 'iki kapılı han' dünya'nın yerine kullanılmıştır.

'Semanın kandilleri yandı', deyince de açık eğretileme yapmış oluruz. Çünkü burada, yıldızları anmadan onları kandillere benzettik. Bu tür eğretilemeler kısadır. Benzetme olarak söyleyecek olsaydık, 'Semanın kandillere benzeyen yıldızları yandı,' derdik.

2. *Kapalı* ya da *gizli eğretileme:* Yalnızca benzetilenin söylendiği eğretilemeye denir. Bu tür eğretilemelerde benzeyen gizlenir; ama genellikle benzetilen ile birlikte benzeyenin bir özelliği de söylenir.

— 'Yapraktan saçını yerlere yaymış
Sonbahar ağlıyor ayaklarında' (N.F. Kısakürek)

Yukarıdaki beyitte, benzetilen (sonbahar) söylenmiştir,

ama benzeyen (insan) gizlidir; ayrıca sonbaharın yaprak dökümü ve yağmurları gibi iki özelliği de söylenmiştir.

Örneğin, 'Gölün sînesi kabarıyordu,' dersek, gölü bir canlıya ya da insana benzetmiş oluruz; burada söylenmeyen benzetileni bize 'göğüs' (sîne) sözcüğü duyumsatır. 'Göğün kandilleri yanmıştı,' dersek bu üç sözcüklük cümle ile hem 'açık eğretileme', hem de 'kapalı eğretileme' yapmış oluruz. Çünkü, böylece, gök bir cami kubbesine benzetilmekte ve kubbe söylenmeyerek 'kandiller' sözcüğü ile sezdirilmektedir. Bu bir gizli (kapalı) eğretilemedir. Fakat, aynı zamanda, 'yıldızlar' da kandillere benzetilmektedir, ancak benzeyen söylenmediği için aynı cümlede açık eğretileme de oluşmaktadır. Demek ki, 'kandil' sözcüğü bir yandan gizli eğretilemenin ipucu, öte yandan da açık eğretilemenin benzetileni olmaktadır.

Yalnız unutmamak gerekir ki, benzetmede olduğu gibi eğretilemede de keramet eğretilemenin kendinde değil, onun yarattığı imgelerde ve bu imgelerin yapısındadır. Benzetme ve eğretileme, daha doğrusu bütün değişmeceler *İmge* dediğimiz kavramın devindiricileridir.

Özetleyecek olursak, 'birden çok sözcüğün belirli anlam özelliklerini birleştirip başka sözcük yerine kullanma yoluyla yapılan söz sanatı'na eğretileme deniyor. Batı dillerinde eğretilemenin karşılığı olarak kullanılan *metafor* sözcüğü, Aristoteles'in *Poetika*'sında *metaphoria*[25] olarak kullanılmakta ve *metapherein* ('bir yerden bir yere taşıma') sözcüğünden gelmektedir. Eğretilemede, benzetmelerde olduğu gibi benzetme ilgeci (gibi, tıpkı, vb.) kullanılmaz. 'O, tilkiye benzer' örneğinde olduğu gibi, benzetme ilgecinin kullanıldığı benzetmelerde, varlıklar arasında dolaysız ve mantıklı bir karşılaştırma yapılır. Eğretilemede ise benzeyen ve benzetilen varlıkların belirli özellikleri birleştirilerek, onlarla özdeş yeni bir varlık ortaya çıkartılır: 'Irmağın ağzı', 'iğnenin gözü', 'heye-

can fırtınası.' Birçok dilbilimci, eğretilemenin, mantık öncesi ya da mantığı atlayan bir düşünme biçimi olduğu görüşünde birleşirler.

Gerçekte bir tür eğretileme olan 'zaman uçar' gibi deyimler gündelik konuşma dilinde çok yaygındır: Zaman ayırmak, umut bağlamak gibi. Ömer Hayyam zamanla ilgili eski eğretilemeden yararlanarak, 'Zaman kuşunun kanatlanması' dizesinde kullanmıştır.

Bütün dillerde ve bir dilin her düzleminde bulunması olağan olan eğretileme, şiir dilinin temelini oluşturur. Şiirde eğretileme, bir benzerliğe işaret etmekten başlayıp, bir çağrışım yumağı oluşturmaya kadar genişleyebilir. İşlevi şiire küçücük bir güzellik katmak olabileceği gibi, şiirin bütünlüğünü yönlendiren bir imgeye de dönüşebilir.

Düzdeğişmece (mecazı mürsel, metonymie):

Bir sözü, gerçek anlamının dışında benzetme amacı gütmeden kullanma. Günlük konuşmada, doğal olarak yaptığımız bu türlü değişmeceye, özellikle deyimlerde bol bol rastlanır.

Düzdeğişmecede şu üç özelliğin bulunması gerekir:

a. Sözcüğün ya da sözün gerçek anlamının dışında kullanılaması;

b. Engelleyici ipucu bulması. Yani sözcüğün kendi gerçek anlamında kullanılmaması;

c. Benzetme amacı olmaksızın yapılması.

'Ayağını çıkar,' dediğimiz zaman, çıkarttırılması amaçlanan ayakkabıdır; *ayak* sözcüğü cümlede kullanılmayan *ayakkabı* sözcüğünü göstermektedir. Yani eskilerin deyimiyle, 'mazruf' (ayak) ile 'zarf'ı (ayakkabı) işaret ediyoruz. 'Mangalı yak' cümlesinde ise durum tersinedir: 'Zarf' (mangal), 'mazruf'u (kömür) işaret etmektedir. Bu iki cümlede *ayak* ve *mangal* sözcükleri iki ayrı anlamda kullanılmakta (ayakkabı, kömür) ve dolayısıyla da değişmece oluşmaktadır; ayak ve mangal sözcüklerinin kendi anlamlarında kullanılması, ya-

ni sözcük olarak *ayak* ve *mangal*'ın *ayak* ve *mangal*'ı nesne olarak göstermesi olanaksız. Bu engelleme sayesinde düzdeğişmece gerçekleşiyor. Ancak, kurduğumuz cümlede herhangi bir benzetme amacı yok. O halde, düzdeğişmecede bu üçüncü özellik çok önemlidir:

Düzdeğişmece, benzetme amacı olmaksızın yapılır, oysa eğretileme benzetme amacıyla yapılır.

İşte bu üçüncü özellik, düzdeğişmece ile eğretilemeyi birbirinden ayırır.

Düzdeğişmecenin birçok çeşidi vardır. Bununla ilgili olarak, İsmail Habib Sevük, 'Eskiler, hatta Recaizade Ekrem'in *Talim-i Edebiyat*'ında mecaz-ı mürsellerin nevileri sahifelerce ve uzun uzun anlatılır,' der. İsmail Habib yazısını şöyle sürdürür: "Mecaz-ı mürsel hangi yüzden yapılmışsa ona 'alaka' derler. Yukarıdaki misallerde 'zarfiyet' alakası var. 'Başın sağ olsun,' dersek buradaki alaka 'cüz'iyet'tir. Maksad, cüz olan başı zikr ile kül olan vücudu kasdetmektedir. 'Rahmet yağdı,' deyince alaka 'sebebiyet'e istinad eder, çünkü yağmur rahmet ve bereketin sebebidir. Bütün bu alakaları sayarak mecaz-ı mürselleri nevilere ayırmanın hiçbir faydası yok.'

Düzdeğişmecelerde, özel yerine genelin ('at' yerine 'hayvan'), soyut kavram yerine somut adın ('gözüme girdi'), yapıt yerine yazar adının ('Yaşar Kemal okuyorum') kullanıldığı çeşitli türler vardır. Çankaya, Beyaz Saray, Kremlin, Quai d'Orsay gibi sözcükler, T.C. Cumhurbaşkanlığını, A.B.D. Başkanlığını, Rusya hükümetini, Fransa Dışişleri Bakanlığını gösterdikleri için birer düzdeğişmece sayılırlar.

Argoda kullanılan koltuk (randevu evi), ampul (kadın memesi), delik (hapisane) gibi sözcükler de düzdeğişmece özelliği taşırlar.

İsmail Habib Sevük, "Yerinde kullanılınca, mecaz-ı mürselin ifadeye nasıl harikulade bir kıymet ve incelik vereceğini göstermeye kifayet eder," diyerek Abdülhak Hâmid'in bir dizesini örnek gösterir: "Vurdu kızımı dehşetli bir ıslık!" Kızı

vuran hançerin vınlamasıdır. Şimdi bize biraz bayağı görünse de, bu düzdeğişmece demek ki bir zamanlar okura güzel geliyormuş. Buradan bir doğru çıkıyor: Düzdeğişmece şiirin en önemli motorlarından biridir, ama belki de, şiirin en nazik yeridir: Çünkü kolay ve çabuk eskir. Ama sürekli imge yaratacak düzdeğişmece yapmadan şair olmak oldukça zor.

Kapsamlama (Synecdoque):

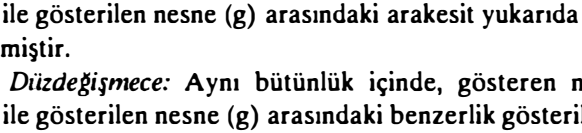
Aralarında cinsle tür, tümle parça, çoğulla tekil gibi niceliksel ilgi bulunan sözcüklerden birini ötekinin yerine kullanma.

Yelkenli gemi yerine *yelken* ya da *yelkenli.*
Kadın yerine *dişi.*
Zampara yerine *Don Juan.*
Porselen vazo yerine *porselen.*

Eğretileme, Düzdeğişmece ve Kapsamlama:

Kimi eleştirmenler *eğretileme* ve *benzetme* arasında pek fark görmezler; ama *düzdeğişmece* ve *kapsamlama* söz konusu olunca işler daha da karışır. Bu iki değişmeceyi eğretileme ile olan ilişkileri içinde eksiksiz tanımlamak gerekir.

François Moreau[26] gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi eğretileme ve düzdeğişmecede aşağıdaki şemayla gösteriyor.



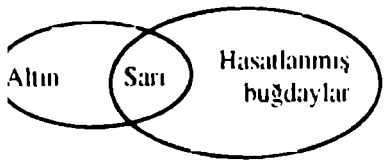
Eğretileme: Bir ortak nitelik aracılığıyla gösteren nesne (G) ile gösterilen nesne (g) arasındaki arakesit yukarıda gösterilmiştir.

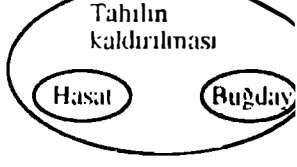
Düzdeğişmece: Aynı bütünlük içinde, gösteren nesne (G) ile gösterilen nesne (g) arasındaki benzerlik gösterilmiştir.

François Moreau, Saint-Amant'ın bir dizesini bu bağlamda örnek gösteriyor:

L'or tombe sous le fer—Altın düşüyor demirin altına.

Altın sözcüğü (l'or) *eğretilemeli* olarak hasat edilmiş buğdayları işaret ediyor, oysa bunları işaret etmek (Altın düşüyor demirin altına) için kullanılan *hasat* deyimi *düzdeğişmeli* bir ifade oluşturuyor.

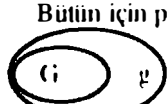




EĞRETİLEME DÜZDEĞİŞMECE

Yukarıdaki şemaları aşağıdaki şemalarla tamamlayabiliriz.





Gösterilen nesnenin (g) gösteren nesne (G) tarafından içerilmesi

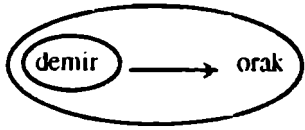
Gösteren nesnenin (G) gösterilen nesne (g) tarafından içerilmesi

Charles Bally'nin[27] yaptığı gibi dört Latince deyimi tekrarlayabiliriz:

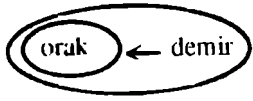
— *Totum pro toto* (Eğretileme)—Bütün için bütün
— *Pars pro parte* (Düzdeğişmece)—Parça için parça.
— *Pars pro toto* (Kapsamlama)—Bütün için parça.
— *Totum pro parte* (Kapsamlama)—Parça için bütün.

Saint-Amant'ın dizesinde *demir* sözcüğü bir kapsamla-

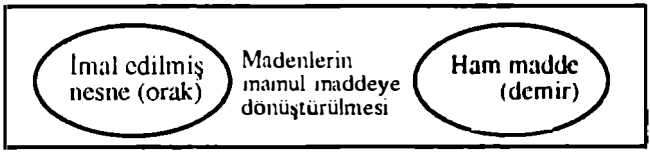
ma olarak kabul edilebilir, çünkü *demir* sözcüğü *orağın* madeni ve kesici bölümünü temsil ediyor (Bütün için parça kapsamlaması).



Bununla birlikte, bu yorum yeterli görülmeyebilir: Bütün kesici aletlerde (kılıç, hançer, balta, vb.) kullanılan *demir* sözcüğü, bu maddeden yapılmış nesne için madde kapsamlaması olarak kabul edilebilir. Bu durumda, kapsamlama ters yönde (parça için bütün) oluşur.



Ama, imal edilmiş bir nesnenin, hammaddenin temsil ettiği bütünün bir parçasını temsil etmeye yetmeyeceği düşünülebilir: Orak adı verilen alet, bütün demir kütlesinin bir parçası değildir; bir parça (imal edilmiş ürün) için bir başka parçadır (hammadde): Bu durumda, bu ilişkide bir tür düzdeğişmece kayması söz konusudur.



Bu değişmeceyi (maddenin kapsanması), düzdeğişmece kategorisine ya da kapsamlama kategorisine sokmakta kararsız davranan kuramcıları haklı görmek gerekir.

Eğretileme, düzdeğişmece ve kapsamlama ilişkisini *im-*

ge açısından ele alacak olursak: Eğretileme imgesi (eğretilemenin yarattığı imge) genellikle beklenmedik ve bağlama yabancı bir tasarımlama (représentation) olarak tanımlanabilir; oysa düzdeğişmecenin ya da kapsamlamanın yarattığı imge yerdeşliğe (isotopie) yabancı değildir ve çoğu zaman gerçekliğin basitleşmiş bir görünümü izlenimi uyandırır.

Yazınsal İmge

Bölümün başlığını 'Yazınsal İmge' olarak adlandırdığımıza göre, demek ki yazınsal olmayan imgeler de var. Bu konuda, bu satırların yazarının *Şiir ve Gerçeklik*[28] kitabının 'İmge ve Serüvenleri' (ss.11-51) bölümüne başvurmanız gerekecek.

'İmge ve Serüvenleri'ni bölümler halinde 'Varlık' dergisinde yayımlamamdan bu yana neredeyse on yıl oluyor. Bu süre içinde, *İmge* kavramı ile Anglo-Amerikan İmgeci (imagist) şairler (Ezra Pound, T.S. Eliot, Richard Aldington, H.D., D.H.Lawrence, Amy Lowell, Marianne Moore, William Carlos Williams) arasında zaman zaman bire bir ilişki kurulduğunu gördüm. İmge, imgeci şairlerin tekelinde olan ve onların özel kullanım alanında kalan bir şey değil; imge ve kullanımı, ilk şiirsel sözün kullanımından bu yana var; demek ki imge şiirin ayrılmaz bir parçası, belki de en önemli oluşturucusu. İmge kullanımı ya da bir dönemin şairlerinin imgeye yaklaşımı, dönemin bütün koşulları içinde değişik olmuş. Dönemin, XX. yüzyıl başlarının şiirine bir tepki duyan imgeci şairler, kaynaklarını, eski edebiyatlarda (Grek, Latin, İbrani, Çin ve Japon) aradı. İmgeci şiirin ilk kuramcısı T.E.Hulme'un (1883-1917) düşünceleri Fransız filozof Henri Bergson'un felsefesine çok şey borçludur: Bergson düşüncesinin iki yönü, yeni estetiğin temelini oluşturdu: Birincisi, gerçeklik kavramının, anlık (müdrike, zihin, intellect) tarafından kavranılamayan öğelerin karışımı olduğu; ikincisi ise zekânın, insan zekâsının işleyişini anlamak için, böyle bir yönelimin eylem ve anlamına yöneldiği. Zihin, dış olguları anla-

yacak biçimde değil de bunlar karşısında davranış gösterecek şekilde algılıyor. Zekâ, insan ile gerçeklik arasına bir tül perde çekiyor. Eylem zorunluluğundan kurtulan sanatçı bu perdeyi kaldırıp gerçekliği sergileyebilir.

Bergson'un görüşleri dil konusunda da Hulme'a yardımcı olmuştur: Zekânın buyruğuna girmiş olan dil, sanatçının 'vision'unu aktarmakta yetersiz kalır. Bergson, zekânın oluşumuna dilin katkıda bulunduğunu kabul eder. Dil olmasaydı, zekâ dış nesneye saplanır kalır ve düşüncenin daha karmaşık evrelerine geçemezdi. Bununla birlikte, aynı dil, zekânın elinden kaçan şeyi dile getirmekte yetersiz kalıyor. Dil, bilincin kavradığı gerçekliği dile getirmektedir. Zekânın çözümleyici alışkanlıklarıyla koşullanmış olan dil, gerçeklikte birbirine karışmış durumda bulunan şeyi ifade eder. Dil, gerçekliği gerçek olmayan deyimlerle (anlatımlarla, sözcüklerle) dile getirir.

Bergson, imge ya da benzetme yoluyla iletişim sorununa da karşı çıkmıştır. Filozof, imgenin, gerçekliği eksiksiz bir biçimde dile getiremeyeceğini düşünür; ama, gerçekliğin bize ulaşabileceği noktaya kadar yaklaşmanın tek olanağını da imge vermektedir.[29]

Rimbaud'nun içgüdüyle bulduğu şeyi kendisinin oldukça dizgeli bir estetik haline getirdiğini ileri süren Ezra Pound[30] "İmge mesajın kendisidir... dilin ötesinde bir sözdür," der. Pound, imgeciliğin tanımlamasını yapmak için kendi şiirini örnek alır:

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd:
Petals on a wet, black bough.

METRO İSTASYONUNDA

Bu yüzlerin görüntüsü kalabalıkta;
Islak kara bir dalda çiçek yaprakları.
(Çeviren: T.S. Halman)

Klasik Japon şiirinin etkisinin burcu burcu koktuğu bu şiiri çeviren T.S.Halman, Cep dergisinin 1 Aralık 1968 tarihli 26. sayısında İmge Şiiri üzerine kısa bir tanıtma yazısı yayımlamıştı. Kimi şairlerimize göre dünyanın en iyi (?), kimi şairlere göre de en iyilerinden biri (?) olan Türk şiirinin geliştiği ortamda (İkinci Yeni döneminde bile) bu şiir konusunda (anımsadığım kadarıyla) daha kapsamlı bir başka yazı yayımlanmadı. Dilerim biri beni yalancı çıkartır.

Bu yazının kapsamı içinde İmge Şiiri'ne daha fazla yer ayırmamızın olanağı yok. Ama bu kısacık değinme de yararlı oldu: İmgeci şairlerin, gerçeklik, gerçekliğin duyumsanıp, algılanıp yansıtılması ve dilin bu bağlamdaki yetenekleriyle kafa bozduklarını öğrenmiş olduk.

İmgeci şairler bölümünü kapatmadan önce, T.S. Eliot'un 'J.Alfred Prufrock'un Aşk Şarkısı'nın imgeci şiir girişiminin en çarpıcı örneklerinden biri olarak ileri sürüldüğünü belirtmek isterim.[31]

Yazınsal İmgenin Tanımı

Yazınsal imgenin çok sayıda ve birbirine oldukça benzeyen tanımı var. Ama bu tanımların hiçbiri kesin değil; çok geniş ve bulanık anlamlı. Bununla birlikte, bunların hepsinin, bu yazının konusu olan değişmece türlerine değindiği görülüyor.

İmge kavramıyla, bugün bizim eğretilemeye verdiğimiz anlamın çok daha genişi bir bağlamda da olsa, *metaphoria* (duyu aktarımı) kavramını kullanan Aristoteles'te[32] karşılaşıyoruz: Bir sözcüğe kendi anlamının dışında bir anlam vermek.

Bu yazının en azından şunu başarması yararlı olacaktır:

1. *İmge:* Nesnelerin insan zihnine yansıması; nesnelerin insan zihninde canlandırılması. Yani bizden bağımsız, bilincimizden bağımsız olarak var olan nesnel gerçeklerin zihnimize yansıması ya da orada canlandırılması.

Bu imge ile yazınsal imgenin, belki sonuç olarak bir ortak noktası, ilişkisi var, ama kaynak olarak hiçbir ilişkisi yok.

2. *Yazınsal İmge*'nin kaynağında nesnel gerçekler yoktur; bunlar nesnel gerçeklere ilişkin bir duygu ya da düşünceyi dile getirmiş olsalar da bir yazınsal metin, bir dil vardır, yani bir yapıntı vardır. İmge genel anlamda bir nesnenin zihne yansıması ise, yazmsal imge bu nesnenin dile yansımasının çağrışımlar yoluyla zihin tarafından, imgelem tarafından algılanmasıdır. Bir bakıma: Yansımanın yansıması. Ve bu iki yansıma arasında bir aracı, yaratıcı güç vardır: Şair. Bunu bir şiir bağlamında dile getirmek istersek durum şöyle olur.

— Nesne (yalnızca nesne değil, elbette, genel olarak tema),

— Bu nesne ya da temanın, şairin metninin yüzey ve derin yapısına yansıması. Bizim ilgilendiğimiz imge, işte bu yansımanın şiirin yapısında dilsel olarak ortaya çıkan imgesidir; biçembilimin alanına giren biçemsel imgedir. Bu imge beş duyu ile ilgili imge değildir, düşünsel bir imgedir. Duyusal imgeler de bir şiirde, bir yazınsal yapıtta düşünsel imgeye dönüşürler. Çünkü daha önce dilsel imge olmuşlardır.

Demek ki, biçembilimsel anlamda imge, iki nesne arasındaki bir dilsel ilişkinin tasarımıdır (yansımasıdır). Ama imge kavramının genel bir deyim olarak sakınımsız kullanımı da yeni bir kargaşaya yol açar. Bu nedenle, imge kavramını, 1) genel anlamda değil, biçembilimsel anlamında, 2) özel bir değişmeceyi (figure, mecaz) değil, değişik sözbilimsel (retorik) değişmeceyi kapsayacak biçimde genel kavram olarak kullanmak gerekiyor.

Michel Le Guerne[33] yazınsal imgeyi şöyle tanımlıyor: "İmge, yazarın işlediği konunun dışından aldığı, sözünü açıklamak ya da imgelem aracılığıyla okurun duyarlığına erişmek için kullandığı somut bir öğedir." Bu cümlenin en önemli yeri *işlenen konunun dışından bir öğe* bölümüdür. Michel Le Guerne, bunu, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*[34] adlı kitabında şöyle tanımlıyor: "İmge, dilsel gerçeklik

açısından şöyle tanımlanabilir: İmge, dolaysız bağlamın yerdeşliğine (isotopie) yabancı bir sözlükbirimin kullanılmasıdır." Bu, okurların büyük bir çoğunluğu için kapalı olan cümleyi daha eski, daha az teknik deyimlerle şöyle yazabiliriz: Okumakta olduğumuz yazınsal bağlamın (ya da bir söylemin) tema ya da konusuna yabancı bir sözcüğün kullanılmasına imge denir. 'Tema' ya da 'konu' kavramlarını eskimiş ve belirsiz bulan dilbilimciler bize isterlerse kızsınlar: Eski deyimler sayesinde cümle anlaşılırlık kazandı.

Sözcüğün imge yaratıp yaratmadığını şu iki soru aracılığıyla da öğrenebiliriz:

1) Sözcük, incelenen metinde geçen nesneden başka bir nesneyi işaret ediyor mu? Ya da, benzetme yapılması, benzeyen ve benzetilen nesne arasında yeterli uzaklık var mı?

2) Bu sözcük, bir benzetme ya da bitişiklik (contiguité) ilişkisiyle işaret ettiği nesneyle birleşmiş midir?

(Bitişiklik, parça-bütün, bütün-parça ilişkisidir.)

Sonuç olarak, imgeyi karşılaştırma (comparaison) bağlamında şöyle tanımlayabiliriz: Birbirinden az ya da çok uzak iki alana ait iki nesnenin birbirine yaklaşmasından imge doğar. Aslında, karşılaştırma sözcüğünü 'mukayese' olarak düşünmek mekanizmayı kavramamız için daha yararlı olacaktır.

'Bu araba benim arabam kadar hızlıdır' cümlesinde, birbirinden uzak iki alana (bağlama) ait iki nesne arasında bir yaklaşma söz konusu olmadığı için imge söz konusu değildir. Ama,

'Bu araba şimşek kadar (gibi) hızlıdır' cümlesinde, iki ayrı bağlama ait iki nesne (araba ve şimşek) birbirlerine yaklaştıkları için, burada imge vardır.

Ayrıca, bu yazımızda en önemlilerini söz konusu ettiğimiz, iki nesne arasında benzeme-benzetme ilişkileri [benzetme, eğretileme, yerine (allegori), simge] ve bitişiklik ilişkisi de (düzdeğişmece ve kapsamlama) imge kaynaklarıdırlar.

Michel Le Guerne'e göre[35] dildışı (extralinguistique) ni-

teliklerine karşın *birleştirmeler* de, (synaisthesis, synesthesia) imge kaynağıdır. *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü,* bileştirme kavramını şöyle açıklıyor: Kimi kişilerde görülen ve bir duyu organıyla sağlanan algıları başka bir duyu organıyla sağlananlarla birleştirip kaynaştırma eğilimi. (Renkli işitmede olduğu gibi.)

Bileştirmeler çağdaş Batı şiirinde kullanılan bir şiirsel öğedir. *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü* bileşimi bir tür hastalık gibi tanımlıyor. ama kendi deneyimlerimden normal insanların da (belki değilim!) bileştirme eğilimi gösterdiklerini biliyorum. Örneğin, akordeon sesi duyduğum zaman krep kokusu (özellikle kestaneli krep kokusu) duyarım. Bu, benim için Paris ve Quartier Latin demektir. Bazı şarkılar insanın bazı görüntüler anımsamasına yol açar. Özellikle göz ile kulak arasında algısal yakınlıklar vardır. Çok öznel olmalarına karşın, kişisel deneylerden çıktıkları için, bileşimlerin bulaşıcı özellikleri de vardır. Örneğin, karısına 'gece göğüslü' diyen Andre Breton, 'Ateş kokulu karım' deseydi, bu hiç de anlamsız kaçmazdı.

İkinci Yeni'yi, kimi noktalardan haklı olarak eleştiren Asım Bezirci[36], bu arada çağdaş şiir için çok önemli kavramları da harcamaktan çekinmemiştir: *değiştirim, karıştırım, özgür çağrışım, soyutlama, imgeleme.* Asım Bezirci *karıştırım* sözcüğünü *bileşimin* yerine kullanıyor ve bileşimi şiire zararlı buluyor. Gerçekte, İkinci Yeni'nin zayıf noktalarını haklı olarak eleştirmek isteyen Asım Bezirci bu arada, bilerek ya da bilmeyerek, çağdaş şiirin temel ilkelerinin de canına okuyor: 'Gelenekten Kopma; Biçimciliğe Kayma; Değiştirim; Karıştırım; Özgür Çağrışım; Soyutlama; İmgeleme' maddeleri çağdaş Marksist estetik (Marksist göstergebilimin, yorumbilimin vb., yardımıyla) açısından eleştirilebilir. Ama Bezirci'nin yöntemi 1920'lerin yöntemi. Eleştirilerinin genel olarak ne biçembilimle, ne yazınbilimle, ne de dilbilimle bir ilişkisi var. Temelde haklı, ama kullandığı yöntem şiirsel çözümleme için (1972'de kaleme alındığı düşünülürse) çok yetersiz.

Bu nedenle, İkinci Yeni'yi eleştirirken, çağdaş şiirin bazı temel ilkelerine de (en azından şiirin doğal dille yazılmadığı ilkesine) karşı çıkıyor.

Ama İkinci Yeni'nin öncüleri arasında adı geçen bir şair (İlhan Berk) şöyle diyorsa Asım Bezirci ne yapsın? "İkinci Yeni anlamdan çok görüntüye (imgeye) bağlıdır. Bu da onun görüntüye verdiği önemi gösterir. Bu bakımdan, şiiri bir görüntü sanatı olarak bile düşünüyor denebilir. (...) Bir şey anlatmayan görüntüye bağlıdır İkinci Yeni. Hem şiiri soyut bir sanat olarak düşünmek, görüntüye sıkı sıkıya bağlıdır."[37] İlhan Berk bu cümlenin yer aldığı yazısını 1.5.1960 tarihli 'Yeni Ufuklar' dergisinde yayımlamış. Yazının yayımlandığı tarihte 46 yaşında olan İlhan Berk yazınsal imgeyi *görsel imge* sanıyor ve şiir-anlam ilişkisinden habersiz. İkinci Yeni üzerine abuk sabuk sözler eden yalnızca İlhan Berk değil, hemen hemen bu şiirin öncülerinden hepsi yazdıkları yazılarla, soruşturmalara verdikleri yanıtlarla, yaptıkları işin bilincinde olmadıklarını kanıtlıyorlar. Ama bütün bunlar İkinci Yeni'nin şiirimiz için *hayırlı* bir girişim olduğu gerçeğini değiştirmeye, yadsımaya yetmez.

Ama bir gerçek var, çok çarpıcı bir gerçek. İkinci Yeni döneminin şairleri ve eleştirmenleri, I.A. Richards'ın 1936 yılında yayımlanan *The Philosophy of Rhetoric* kitabı başta olmak üzere, yaptıkları işin yöntemini öğreten kitapları ve yazıları okumamışlar; Charles Baudelaire'in düzyazılarını okumamışlar; 1918 yılında *İmge* başlıklı bir yazı yayımlayan ve ve bu yazıda yaptığı tanımlamayla Dadaizm'den ayrılıp Gerçeküstücülük'ü kuracak olan genç şairleri etkileyen şair Pierre Reverdy'yi de (1889-1960) okumamışlar. Reverdy bakın imgeyi nasıl tanımlıyor:'İmge, zihnin katkısız yaratısıdır. Bir mukayeseden değil; ama az ya da çok uzak iki gerçekliğin birbirine yaklaşmasından doğabilir. Birbirine yaklaşan gerçekliklerin ilişkileri ne kadar uzak ve eksiksiz ise, imge o oranda güçlü olacak; coşkusal güce ve şiirsel gerçekliğe daha çok sahip olacaktır."[38]

İkinci Yeni deneyinden çıkartılacak birçok ders var: Estetik, felsefi, dilsel, biçembilimsel, yazınbilimsel gerekçelerini öğrenmeden yabancı şairlerden, başka dillerde yazılan şiirlerden etkilenmek ve bu etki (aslında sözde etki) doğrultusunda şiir yazmak çok tehlikelidir. Öğrenme ve bilme olanağı varken, geçmişte yapılmış hataları tekrarlamak, bu hatalardan doğrular çıkartmamak hiç de verimli bir yöntem değildir. Aslında yöntemsizliktir.

Bu iki yazıda ele aldığım konuların serinkanlı biçembilimciler (styliste), dilbilimciler, göstergebilimciler tarafından ele alınmasını; bu bilimcilerin bu konuda çeviriler yapmalarını isterdim. Bende bilimcilerin serinkanlılığı yok, ele aldığım konularda deneyimlerim, iyi-kötü bir yığın anım var: Bunlar beni zaman zaman ele aldığım konunun ekseninden uzaklaştırıyor. 1980 sonrasının şiir ortamı, şairlerin ve okurların bu iki yazıda ele aldığım sorunlara yaklaşım biçimleri ya da bu sorunlardan habersizlikleri vb., beni bu iki yazıyı yazmaya zorladı.

Bu yazılarda en çok yararlandığım yazarlardan biri olan François Morcau, kitabının sonuna doğru: "Bir biçembilimsel çözümlemede ölü bir imgenin dikkate alınmaması gerektiğini gösterdik," diyor.[39] Demek ki François Moreau'nun amacı şiir yazma tekniğini öğretmek değil, bir şiirsel metni biçembilimsel açıdan çözümlemekmiş. Ama, şiirsel metnin belli bir yöntemle çözümlenmesi o metnin gizlerini, teknikle ilgili gizemlerini duyumsamamıza, kavramamıza yardımcı olmaz mı?

François Moreau sorduğu soruyu J.Taillardat'dan yaptığı bir alıntıyla yanıtlıyor: "Bir imgenin bayağılığının dilsel bir olgu olmasına karşın, onun yenileşmesi yazarın biçemine ilişkin bir olgudur; kişisel yaratı çabası ve bir yazarın yaratıcı dehası eskimiş bir imgenin yenileştirilmesinde ortaya çıkar."[40]

Yazının sonunda ben de bir soru soracağım: İmgesiz (Yani değişmecesiz, mecazsız) şiir yazılabilir mi? İmge, yal-

nızca bu iki yazıda sözünü ettiğim yöntemlerle mi ortaya çıkar? (Bu iki sorunun yanıtı ya da yanıtları bir başka yazının konusu olabilir.)

Yazının birinci bölümünde, şiirin dilsel devindirici gücünün doğal dilden sapınayla başladığını, konunun uzmanlarının yardımıyla göstermeye çalışmıştım. Demek ki, bir yöntemden, bir olgudan, bir olanaktan yararlanılsın-yararlanılmasın, şairin ilkin doğal dille hesaplaşması gerekiyor. İmgenin kaynağı işte bu hesaplaşmadır; imgesiz iki dizenin karşıtlığı ya da paralelliği de bir imge olanağıdır.

Yazımı bitirirken, sözü Octavio Paz'a bırakmak istiyorum:

"Şiirsel yaratış, dile saldırı ile başlar. Sözcükler önce tahrip edilir. Şair onları alışılmış bağlantılarından kopartıp alır; konuşma dilinin şekilsiz dünyasından ayrılan sözcükler sanki yeni doğmuşçasına, biricik hale gelirler. İkinci aşama sözcüklerin geri dönüşüdür."

"İmge sözcüğünü şairin söylediği ve hep birlikte şiiri oluşturan bütün sözel biçimleri, ifadeleri veya ifade gruplarını anlatmak için kullanırız."

"İmge ifade edilmez olanı ifade eder."

"Dil anlamdır."

"Dil sonsuz bir anlamlar olanağıdır."

"Sıradan bir kavrayışta olduğu gibi, şiirsel imge de gerçekliğin çoğulluğunu yeniden üretir ve bunu yaparken aynı zamanda o gerçekliğe bir bütünlük verir."

"Anlam ve imge aynı şeydir. Bir şiirin kendi imgelerinden başka hiçbir anlamı yoktur."

"Şiirin imgeleri, düzyazıda olduğunun tersine, bizi başka bir yere götürmez, somut gerçeklikle burun buruna getirir." (yani şiirsel mesaj kendine döndüğü zaman orada somut gerçekliği bulur diyor Octavio Paz. Ö.İ.)

"Anlam imgenin içinde başlar ve imgenin içinde biter. Şiirin anlamı şiirin kendisidir."[41]

Ve şiirin anlamının başka bir yerde değil de kendinde

olması, şiirin 'hiçbir şey' değil, ama 'her şey' olduğu anlamına gelir.

YARARLANILAN KAYNAKLAR VE NOTLAR:

(1) François Moreau, *L'Image litteraire*, Societe d'edition d'enseignement superieur, Paris, 1982.
(2) Pierre Caminade, *Image et Methaphore*, Bordas, 1970.
(3) Jean-Louis Joubert, *La Poesie*, Armand Colin/Gallimard, 1977.
(4) Daniel Delas, *Poetique/Pratique*, CEDIC, Paris, 1977.
(5) Daniel Briolet, *Le langage poetique*, Editions Fernand Nathan, 1984.
(6) Jacques Garelli, *La Gravitation poetique*, Marcure de France, 1966.
(7) Georges Jean, *La Poesie*, Editions du Seuil, 1966.
(8) Zeynel Kıran, *Dilbilim Akımları*, Onur Yayınları, 1985.
(9) Michail Bakhtine, *Esthetique de la creation verbale*, Editions Gallimard, 1979, s.197.
(10) Zeynel Kıran, a.g.y. ss.84-85.
(11) Kıran, a.g.y., ss.87-88.
(12) Kıran, a.g.y., ss.88-89.
(13) Roman Jakobson, in Zeynel Kıran, a.g.y. s.89. (14) a.g.y. s.90.
(15) Daniel Delas, a.g.y., ss.14-15.
(16) Özdemir İnce, 'Şiirin Dili I. Şiir ve Dil,' Adam Sanat Dergisi, Eylül 1992. Elinizdeki kitabın ilk yazısı.
(17) *Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*, T.D.K. Yayınları, 1980.
(18) A.g.y., s.21.
(19) A.g.y., s.58.
(20) Aristoteles, *Poetika*, Remzi Kitabevi, 1987. Çev: İsmail Tunalı, ss.59-60.
(21) I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, New York - London, 1936.
(22) Paul Ricoeur, *La metaphore vive*, Editions du Seuil, 1975.
(23) Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, University of Toronto Press, Toronto - Buffalo - London, 1977.
(24) T.D.K. Yayınları, 1983.
(25) Aristoteles, a.g.y., s.59.
(26) François Moreau, a.g.y., s.65.
(27) In François Moreau, a.g.y., s.67.
(28) Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik*, Broy Yayınları, 1986.
(29) Nancy Blake, *Ezra Pound et l'Imagisme*, Dalta, Universite Paul Valery, Montpellier, 1979.
(30) Nancy Blake, a.g.y., ss.1-3.
(31) A.g.y., s.8
(32) Aristoteles, a.g.y., ss.59-60.
(33) François Moreau, a.g.y., s.14
(34) In Moreau, a.g.y., s.14.
(35) In Moreau, A.g.y., s.16

(36) Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, Su Yayınevi, 1986, ss.7-45.
(37) In Asım Bezirci, a.g.y., s.27.
(38) In Pierre Caminade, a.g.y., s.10. (İlk yayımlandığı yer: *Nord-Sud*, Mart 1918)
(39) François Moreau, a.g.y., s.96
(40) A.g.y., s.97.
(41) Octavio Paz, *Yay ve Lir I. Şiir Nedir?*, Çev. Ömer Saruhanlıoğlu, Armoni Yayınları, ss.29, 83, 90, 91, 93. Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, Editions Gallimard, 1965. Octavio Paz, *El Arco Y la Lira*, 1956.
(Armoni Yayınları tarafından, Ömer Saruhanlıoğlu'nun çevirisiyle yayımlanan *Yay ve Lir I. Şiir Nedir?*, Octavio Paz'ın özgün kitabından yapılmış seçmelerden oluşuyor: I. Şiir ve Şiirsel Eylem, 2. Dil, 3. Ritim, 4. Dize ve Düzyazı, 5. İmge. 101. sayfalık bu seçmeler kitabının genç şairlerin, şair adaylarının ve şiiri gerçekten seven okurların başucu kitabı olması gerektiğine inanıyorum.

N.B. Yazımın ikinci bölümünde çok yararlandığım, İsmail Habib Sevük'ün *Edebiyat Bilgileri* adlı kitabını Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesinde buldum. Kitap 26 Mart 1943 tarihinde Robert College Kütüphanesine giriş yapmış. Yazar 'Önsöz'ün altına 'Ayaspaşa-Taksim, Ağustos 1942' tarihini yazmış. Ancak, elimdeki kitapta, yayın tarihi ve yayımlayan yayınevinin adı yok. Son zamanlarda küçümsenen 'Cumhuriyet Dönemi Aydınları'nın bir temsilcisi olan rahmetli İsmail Habib Sevük'ün hazırladığı kitabın ciddiyetine büyük bir hayranlık duydum. Kitabın dili sadeleştirilerek yayımlanırsa, bir başvuru kitabı olarak büyük bir boşluk doldurur.

ÖZGÜR BİRLİK*

ANDRE BRETON

Orman ateşi saçlı karım
Isı şimşeği düşünceli
Kaplan ağzında susamuru bel'li karım
En iri yıldızlar demeti ağızlı kokart ağızlı karım
Ak toprak üzerinde ak sıçan izi dişli karım
Amber dilli perdahlanmış cam dilli
Kesilmiş kurban dilli karım
Gözlerini açıp kapayan bebek dilli
İnanılmaz taş dilli karım
Çocuk elyazısı elifi kirpikli karım
Kırlangıç yuvası kenarı kaşlı
Kışbahçesi tavanı şakaklı arduvaz şakaklı karım
Cambuğusu şakaklı
Şampanya omuzlu karım
Buz altında kalmış yunus başlı çeşme omuzlu karım
Kibrit bilekli
Rastlantı parmaklı kupa beyi parmaklı karım
Kesilmiş saman parmaklı
Zerdeva koltukaltlı karım
Saint-Jean gecesi ve kurtbağrı koltukaltlı karım
Deniz köpüğü ve bölme kollu karım
Değirmen ve buğday karışımı kollu
Füze bacaklı karım
Umutsuzluk ve saat makinesi devinimli karım
Mürver ağacı iliği baldırlı
Baş harf ayaklı karım
Anahtar demeti ayaklı su içen gemi işçisi ayaklı karım
İncili arpa boyunlu karım

Val d'or boğazı boyunlu
Sel yatağının ta içinde sözleşmek boyunlu karım
Gece göğüslü
Deniz tepeciği göğüslü
Yakut potası göğüslü karım
Çiğ altında gül görüntüsü göğüslü
Günlerin açılan yelpazesi karınlı karım
Dev pençe karınlı
Dikey uçan kuş sırtlı karım
Cıva sırtlı
Işık sırtlı karım
Yuvarlanmış dövülmüş taş ve ıslanmış tebeşir enseli
Ve biraz önce içilen bir bardağın düşüşü enseli karım
Tekne kalçalı
Avize ve ok tüyü kalçalı karım
Ak tavuskuşu tüyü sapı kalçalı
Duyulmaz dengeli
Kumtaşı ve amyant kabaetli karım
Kuğu sırtı kabaetli
Bahar kabactli karım
Glayöl kasıklı
Altın damarı ve ornitorenk kasıklı karım
Yıllanmış bonbon ve yosun kasıklı karım
Ayna kasıklı
Islak gözlü karım
Menekşe zırh takımı ve mıknatıslı iğne gözlü karım
Uçsuz bucaksız çayır gözlü
Hapishanede içilecek su gözlü
Hep balta altında kalan odun gözlü
Su düzeyi gözlü hava toprak ve ateş düzeyi gözlü karım

Çeviren: Selâhattin Hilâv

---

* Yazımın anadüşüncesine olumlu bir örnek-tanık olarak.

DİLİN YAZINSAL İŞLEVİ

Aklımızı başımıza toplayalım ve bir yazınsal yapıtı ya da yaratıyı herhangi bir *şeye* indirgemeyelim. Yazınsal yapıt örgütlenmiş, tıpkı insan vücudunda olduğu gibi her öğesi, her organı özel bir işlev yüklenmiş, kendine özgü bir yapıdır ve bu yapının ifade aracı da dildir. Bu özel yapı dile yansır ve dile yazmsal(lık) niteliğini kazandırır. Buna bakarak, ancak şöyle bir cümle kurabiliriz: Yazınsal yapıt HER ŞEYDEN ÖNCE bir dilsel üründür. Bundan daha doğal bir şey olamaz elbette, ama öteki şeyler yoksa, ortada ne dilsel ürün vardır, ne de başka bir şey. Bu nedenle, sanki tek bir anlam ifadc ediyormuş gibi görünen bu cümlenin öğe ve oluşturucularının anlam vc kapsamları üzerinde iyice düşünmeden hemen karar vermcyclim, acelc işe şeytan karışır.

Şunlar nc demcktir, anlam, kapsam ve işlevleri nelerdir?

— Yazınsal,
— Yapıt,
— 'Yazınsal yapıt',
— Her şeyden önce,
— Dilsel,
— Ürün,
— 'Dilsel ürün.'

Bu sözcük ve kavramlarla ilgili, ilişkili ve bunlara bağlı ve bağımlı kavram ve alanları başvuru kitaplarında bulabilirsiniz, ama biz gene de yazalım: Dilsel, estetik, toplumsal, tarihsel, vb... Ve bu sözcüklerin yanma şu sözcüğü de mutlaka eklemek zorundasımz: İŞLEV. Yani dilsel işlev, tarihsel işlev, estetik işlev, toplumsal işlev... (Bu yazıda yalnızca *dilsel işlev*'le ilgileneceğiz.) Bu kavramlar da değişik derecelerden

başka kavramlara bağlıdır ve giderek insanın, toplumun, doğanın, evrenin bütün düzenini içerirler. Bunları göz önünde tuttuğumuz zaman, yazınsal yapıtı ve özellikle de şiiri hiçbir şeye indirgeyemeyiz; o, ancak içerir ve kapsar. Bunu Hans Robert Jauss'un yardımıyla şöyle özetleyebiliriz:

"Sanat yapıtı gerçeği yalnızca *yansıtmaz,* aynı zamanda onu *yaratır.*"[1]

Ama, kendi yapıtlarının altını çizmek, onları öne çıkarmak ve savunmak için her türlü indirgemecilikten çekinmeyen yazarlar her yerde vardır ve bunların örnekleri bizde de eksik değildir. Bunlardan biri[2] bakın neler diyor:

"Yapıtlarıyla bir mesaj vermek sevdasında olan bir yazar, bir sanatçı, bilerek ya da bilmeyerek, aynı zamanda okuruna, seyircisine masaj da yapmak sevdasındadır."[3]

"Ne içerik, ne dışarık.
Ne biçim, ne içim.
Yalnızca yapıtın kendisi.
Yapıtın oluştuğu
ve konuştuğu DİL"[4]

"Bir romanın toplumsal içeriği.
Dil.
Dilden daha önemli toplumsal bir içerik olabilir mi?"[5]

Amacım, içinden bu örnekleri aldığım yapıtın özel bir eleştirisini yapmak değil. Ama görüyorsunuz, yazar, bir yazınsal yapıtın mesajı olamayacağını ileri sürüyor. Oysa işlevsiz ve mesajsız (bildirisiz) dil yoktur. Bütün dilbilimler, bütün göstergebilimler dilin işlev ve bildirisi üzerine odaklanmışlardır.

Yazar, görüyorsunuz, yapıtın kendisini (yapısını) dile indirgiyor. Bu aforizma ile bir tür Zati Sungur'luk yapıyor. Derken, romanın toplumsal içeriğini de dile indirgiyor. Olabilir. Dil sosyolojisi, dil felsefesi gibi disiplinlerden yola çıkarak, dilin romanın toplumsal içeriğini oluşturabileceği ileri sürülebilir ve bu belki (?) kanıtlanabilir. Ama bu tür disipliner doğru ya da postulatları aforizmaya dönüştürdüğünüz za-

man içinden çıkılmaz yanılgılara yol açarsınız. Çünkü her türlü dil herhangi bir romanın içeriğini oluşturmaz, bu oluşum ancak özel durumlarda gerçekleşebilir. Bu nedenle, bu özel durumların ortam ve koşullarının neler olduğunu açıklamak zorundasınız.

Eleştiri ve değerlendirme yöntemlerinin son otuz-kırk yılda geçirdiği gelişim, değişim ve dönüşümler, bunların yarattığı terör, ne yazık ki yazar ve sanatçıların gözünü korkuttu ve bu tür marazlara yol açtı. Dilbilim, yapısalcılık, yorumbilim, alımlama estetiği (bu sözcüklere 'ler, lar' çoğul takıları da eklenebilir, çünkü bunlar bir değil birden fazladır) bir yazınsal yapıtın anlamını, anlamlarını, anlamlandırılmalarını araştıran yöntemlerdir; yani, okuma, yorumlama ve çözümleme yöntemleridirler. Dil ve biçim yaratının son aşaması olarak önlerinde durduğu için, doğal olarak, kendi alanlarına özgü araştırmalara dilden yola çıkarak başlarlar. Tıpkı bir ceset ve ipuçlarından yola çıkarak cinayetin 'fail'ini, cinayetin nedenlerini ve ortamını araştıran dedektifler gibi. Dil, yazar için ulaşılan bir sonuçtur ve yapısının harcında birçok öğe ve oluşturucu vardır. Eleştirmen ve incelemeci bu sonucu kendine başlangıç yapar, çünkü yapacağı başka bir şey yoktur. Bir eleştirmen ya da incelemeci, "Ben işime önümdeki dilden, yayımlanmış yazılı metinden başlarım," derse, elbette haklıdır. Çünkü öteki oluşturucuları dil ve yapıdan yola çıkarak bulacaktır: Toplumsal, insansal, bireysel, tarihsel, yazınsal nedenleri. Ama, dilden yola çıkarak bir yazınsal yapıt kuramazsınız, yapamazsınız. Çünkü, dili biçimlendiren, yönlendiren ve ona bir biçemsel yapı kazandıran mesajdır (bildiridir), işlevdir. Yazar ile eleştirmen ve değerlendirmecinin amaçlarının doğrultusu birbirinin 180 derece tersi olduğu için, bu iki kutbun birbirini öykünmesi olanaksızdır. Ama zaman zaman bunun olası olduğunu sanan ilginç denemeciler de ortaya çıkar. Ne var ki son yıllarda yaşadığımız trajedi, eleştiri ve inceleme yöntemlerinin birer yaratı yöntemi olduğu yanılgı ve yanılsamasının ortaya çıkardığı ürünlerle tam

bir komediye dönüştü.

Yeni Dünya Düzeni içinde ve ona göre genel bir değerlendirmeye giren, girişen kafalar, özellikle sanat ve edebiyat alanında iş iyice basite, kolaya ve saf pragmatizme indirgeyerek, marksizm zaman aşımına uğradığına, komünizm kof ve fos çıktığına göre, toplumcu edebiyat ve eleştiri de geçerliğini yitirmiştir, diye düşünüyorlar ve yalnızca düşünmekle kalmayıp değerlendiriyorlar, yargılıyorlar. Kimilerine göre toplumcu sanat yanlış ve ilkel olabilir; bir ideolojiye bağlı olduğu için(?) de önemsiz sayılabilir. Bunları tartışırız. Ama çok önemli bir yanlış var: Bir toplumsal düzenin yıkılması, o toplumsal düzenin omurgası, hatta iskeleti olan ideolojinin yürürlükten kalkması, bu toplumsal düzen ve şu ideolojinin zaman ve mekânında yaratılmış sanat yapıtlarının da estetik nitelik ve değerlerini yitirmesine yol açmaz. Yol açsaydı, bütün kütüphanelerin, bütün müzelerin boşaltılması gerekirdi. Sanat yapıtları, bu niteliklerini kazandıktan sonra, içinde oluştukları ideolojiye karşı bağımsızlaştıkları için, sanat yapıtları ideolojileri aştıkları için *Sanat Tarihi* denen disiplin oluşmuştur; Homeros, Sofokles, Rabelais, Yunus Emre, Karacaoğlan, Fuzulî... bugün de vardırlar. Lucien Goldmann da yürürlükten kalktı mı, bilmiyorum, ama *Pour une sociologie du roman*'ın önsözünde bakın ne söylüyor: "Kültürel yaratının gerçek (asıl) konuları (kişileri) yalıtık (isolé) bireyler değil, fakat toplumsal gruplardır... Bireysel (kişisel) yaratıcı, çoğu zaman dünyaya geldiği ortam ya da toplumsal konumu (statüsü) yüzünden bir grubun parçasıdır, yapıtının nesnel anlamı dolayısıyla bir grubun üyesidir ve burada belirleyici olmasa da hemen hemen ayrıcalıklı bir yere sahiptir."[6] Çünkü, "Bireylerin entelektüel ve duygusal yaşamının nesnel anlamı tarihsel ve toplumsaldır."[7] Bu nedenle bir sanat yapıtının harcındaki tarihsel, toplumsal ve siyasal oluşturucuları görmezlikten gelmek de ideolojiktir. Statik yapısalcılık sona ereli neredeyse otuz-otuz beş yıl oluyor; dilbilim ve göstergebilim de eskisi kadar yobaz değiller artık. Ama canları isterse yobaz-

lıklarında direnşinler. Kimin umurunda! Dilsel ve göstergesel çözümleme yöntemleri, yapıtın dilsel yapısını çözümlerken, dilin üzerinde oturduğu anlamın ya da dilin üzerine oturan anlamın (bir kapalı metinsel devre içinde bile olsa) tarihselliğini, toplumsallığını, siyasallığını görmezlikten gelemez. Bu nitelikleri yargılayıp mahkûm edemez. Olsa olsa onlara karşı ilgisiz kalır. Tıpkı, toplumsalcı eleştirinin bir yapıtın içerik ve mesajını önemseyip onun yapı ve dilinin yazınsallığını ihmal edemeyeceği gibi.

Yazınsal yapıtın dilsel mesajının kendine dönük olması ve metnin bir tür kapalı sistem oluşturması, onun açlık, sefalet, savaş, barış, eşitlik-eşitsizlik, eşcinsellik, feminizm gibi toplumsal ve tarihsel olguları konu edin (e)meyeceği anlamına gelmez. Ama bakıyoruz, kırsal kesimi konu alan yapıtlar *'out'*, lezbiyenliği konu alan yapıtlar *'in'* sayılıyor. Eleştiri, bir yapıtı konusuna göre değerlendirmez, özellikle de moda konulara göre değerlendirmez. Değerlendirmesini, sanatsal ya da yazınsal oluşturuculara, bileşenlere (composant) göre yapar. Elbette bir sanat yapıtının konusu, tezi, teması onun bir estetik değer olması için yeterli değildir. Kaba solun yanıldığı nokta buydu ve budur; kaba toplumculara karşı çıkan kaba biçimcilerin yanıldığı nokta da gene buradadır. Yazınsal ve estetik değerlendirmede metin dışının referans olmaması, referans olmayan metin dışına ait nesnel olguların metin içinde yer almayacağı anlamına gelmez. Şu basit gerçek nasıl da çıkmaza sokuluyor: Edebiyat çalışmaları gösterilen ile ilgili değil, göstergeyle ilgilidir. Sosyoloji, tarih ve bütün edebiyat dışı metinler gösterilenle ilgilidir. Başta Roland Barthes olmak üzere son elli yılın düşünürlerinin ülkemizde yalapşap anlaşılması, bir değerlendirme dizgesinin oluşmasına engel oluyor. Ne diyor Roland Barthes? "Edebiyat, varlığını tekniğine borçlu, başka bir şeye değil... Bu gerçeği semantik (anlambilim) terimleriyle ifade edersek şu sonuç ortaya çıkar: Eserin özelliği sakladığı anlamlarda değil, bu anlamlara verilmiş biçimlerdedir."[8] Roland Barthes, 'Edebiyat, varlığını tek-

niğine borçlu, başka bir şeye değil...' cümlesini Kafka'dan alıntılamış. Kafka elbette haklı. 'Eserin özelliği sakladığı anlamlarda değil, bu anlamlara verilmiş biçimlerdedir,' diyen Barthes da yerden göğe kadar haklı. Ama bu cümleyi, 'her anlamın bir biçimi vardır' ve 'her biçimin bir anlamı vardır' olarak anladığınız zaman. Aslında, 'her biçimin bir anlamı vardır' cümlesi her yazar için bir tuzak olabilir. Çünkü, ancak anlamlı bir bütün yaratmak isteyen bir biçimin anlamı olabilir. Bir biçimde gösteren-gösterilen ilişkisi yoksa gösterge de yoktur ve gösterge yoksa algılanır bir anlam da yoktur. Bir metnin oluşması için o metnin bir göstergeler dizgesinin ürünü olması gerekir. Yani, metin ister yazılı, ister sözel olsun dili devindirir, dili kullanır. Ama metin cümlenin sınırlarını aşar. Cümleden metne giden sıralama şöyledir: *Cümle, söylem, metin.* Ve metin kuramlarının konusu da işte bu üçlemedir. Yazınsal metin, nedensizlikten (la gratuite), oyundan, gerçekdışından (l'imaginaire) ve yapıtından (la fiction) yararlanır. Nasıl, nerede, ne için yararlanır? Bunun ne sınırı vardır, ne yasağı, ne de kısıtlaması. Çünkü edebiyat bir işlevi olan ciddi bir iştir. Bu işlevin tanımını yapmamıza gerek yok. Bu işlev, *İlahî Komedi*'de, *Faust*'ta, *Karamazov Kardeşler*'de, *Savaş ve Barış*'ta, *Ana*'da, *Döşeğimde Ölürken*'de, *Şato*'da, *Yabancı*'da, *Ulysses*'te, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda, *Kantolar* da, *Sıvaslı Karınca*'da, *Üvercinka*'da, *Güneşte*'de, *Canto General*'de ve öteki 'yazınsal yapıt' niteliğine sahip metinlerde tanımlanabilir. Bu metinler, elbette ve her şeyden önce birer dilsel üründürler. Bu ürünlerin *işlevsiz* sayılmaları için dilin kendisinin işlevsiz sayılması gerekir. Her sanat yapıtı, kendisi için ve kendinde oluşmuş (biçimlenmiş) bir (biricik, tek) yapının (biricik, tek) yansımasıdır (izdüşümüdür.) Söz konusu olan yazınsal yapıt ise bu yansıma (izdüşümü) yazınsal dil düzeyinde, yazınsal dil düzleminde gerçekleşir.

Yazko Çeviri dergisinin Mayıs-Haziran 1982 tarihli 6. sayısında, Roman Jakobson, S. Karsevskiy ve N. Trubetskoy ortak imzalı, *Dil Üzerine Savlar* (Çeviren: Sema Rifat Güzelşen) başlıklı bir yazı var. Bu yazının *İşlevsel dizge olarak dil* başlıklı bölümünü olduğu gibi aktarıyorum: 'İnsan etkinliğinin ürünü olan dil, bu etkinlikle aynı ereği paylaşır. Dil, anlatım ve bildirişim olarak incelendiğinde, konuşan kişinin, en kolayca ve en doğal olan açıklamayı vermeye çalıştığı görülür. Bu nedenle, dil incelemesinde, işlev açısını göz önünde tutmak gerekir. Bu açıdan, dil, *belli bir amaca uygun anlatım araçlarının oluşturduğu bir dizgedir.* Hiçbir dil olgusunu, bağlı olduğu dizgeyi göz önünde bulundurmadan anlayamayız..."

Aynı derginin, aynı sayısında, yukarıda adı geçen üç yazarın bir başka ortak yazıları (Çeviren: Engin Büyükinal) var: *Şiir Dili Üstüne Savlar.* Bu yazıdan iki cümle alıntısı yapacağım: *"Şiir dilinin eşsüremli betimleme ilkeleri*'ni işlemek gerekir. Eşsüremli açıdan şiir dili, değerini hem güncel şiir gelençğinin (şiir dili), hem de çağdaş bildirişim dilinin tabanında bulunan *söz* biçimine (yani, bireyin yaratıcı edim biçimine) bürünür. Şiir dilinin kendine özgü bir özelliği de karşıtlık ve bozulma öğesini vurgulamasıdır..." "Şiirsel yapıt, işlevsel bir yapıdır ve farklı öğeler bütünle bağıntıları olmadıkça anlam taşımazlar."

Gördüğünüz gibi, ülkemizde birçok kaba biçimcinin aklını karıştıran Jakobson ve arkadaşları ne dili, ne de şiiri işlevden arındırıyorlar. Roman Jakobson'un *Sekiz Yazı* adlı kitabında da şöyle bir cümle var: "Şiir teriminin Eski Yunanca'daki başlıca anlamı 'yaratı'dır; eski Çin geleneğinde de 'şiir, dilsel sanat' olan *şih* ile 'ereklik, niyet, amaç' anlamındaki *çih* birbirine sıkı sıkıya bağlı iki ad ve kavramdır. İşte genç Rusların dikkatle incelemeye çalıştıkları, şiirsel dilin bu açıkça yaratıcı ve erekçi özelliğidir."[9]

Bu uzun ve polemik niteliği taşıyan girişten sonra dilin yazınsal (şiirsel) işlevini, dilin işlevleri bağlamında ele alabiliriz.

Dilin İşlevleri

İnsan iletişim kurmak için dili kullanır. Roman Jakobson, bildirişim kuramının bilinen ilkelerine (BEN, SEN, O) üç yeni ilke ekleyerek, her tür dilsel bildirişimin altı temel öğenin birleşmesiyle meydana geldiğini ortaya koyan bir şema geliştirmiştir. Bu şemaya göre, *konuşucu* (verici ya da gönderen), dinleyiciye (alıcı ya da gönderilen) belli bir şifreden (code) ya da kurallar bütünü dilden yararlanarak bir mesaj gönderir. Bu karşılıklı ya da tek yönlü mesaj iletimi de belli bir bağlamda (dildışı gerçeklik) ve bağlantı sağlayan bir kanal (ses, yazı, fiziksel bir araç, vb.) aracılığıyla gerçekleşir. Bildirişimi sağlayan bu altı faktörden (etmen) birinin öbürlerine oranla daha ağır basması, bir başka deyişle, mesajın, faktörlerden herhangi birine yönelik olması sonucu, altı değişik işlev ortaya çıkar.[10]

1. *İşlev:* Anlatımsallık işlevi (duyusal, coşkusal işlev, fonction emotive)

Etmen (faktör): Gönderen (Ben)

Özellik: Konuşucuya, gönderene yönelik

Şu iki cümleyi karşılaştıralım:

a. Çok güzel bir kız.

b. Ah, Tanrım, ne kadar güzel bir kız!

Birinci cümle, gönderenin (konuşanın) belli ölçüde düşüncesini aktarıyor. Ama ikinci cümlede dilin duyusal işlevinin ağır bastığı görülüyor. Konuşucu bir nesneye ilişkin duygularını açıklıyor. Ancak bu açıklamanın yöneldiği bir birey ya da kitle yok, mesaj konuşan kişinin kendine yönelik.

2. *İşlev:* Çağrısal (fonction conative)

Etmen: Gönderilen (Sen, siz)

Özellik: Gönderilene, dinleyene, alımlayıcıya yönelik.

Yukarıdaki ikinci cümleyi söyleyen kişi, güzel kızın karşısına geçip "Ah, Tanrım ne kadar güzelsiniz!" derse, dilin çağrısal işlevinden yararlanmış ya da bu işlevi kullanmış olur.

'Bu akşam saat onda bize gel' cümlesi, 'sen' diye hitap ettiğimiz, belli bir kişiye yönelik açık bir çağrıdır.

3. *İşlev:* Göndergesel (Fonction référentielle)

Etmen: Bağlam (O, onlar; üçüncü kişi(ler) ya da nesne)

Özellik: Bağlama yönelik

'Tren saat beşte hareket edecek.'

'Ali saat beşte otobüsle gidecek.'

Dilin, düzanlama ya da göndergeye yönelik bildirişim işlevi. Dinleyiciye bilgi vermeyi, bir düşünceyi aktarmayı amaçlar.

Bütün bilimsel ve teknik metinler, her türlü pedagojik bildirişim göndermede bulunduğu bağlama yöneliktir:

'Su sıfır derecede donar.'

'Türkiye'de ilkokullar beş sınıflıdır.'

4. *İşlev:* Üstdilsel (fonction métalinguistique)

Etmen: Düzgü (Code)

Özellik: Düzgüye yönelik

Üstdilsel işlevle yüklü bildirim (mesaj) ne demektir? Temel işlevi gönderen (konuşan) ile gönderilenin (dinleyici) kullandığı düzgünün aynı düzgü olup-olmadığını doğrulayan (saptayan, denetleyen) bildirimdir. 'Aynı dili konuşuyoruz' ya da 'Aynı dili konuşmuyoruz' cümleleri bu bildirimin özelliklerini içeren tipik cümlelerdir. Sözlükler, dilbilgisi kitapları, tanımlamalar ve terminolojik betimlemeler kısmen ya da tamamen bu üstdilsel işlevi yüklenmişlerdir. Gündelik yaşamda herkesin bir başka düzgü kullandığı 'sağırlar diyaloğu' bu işlevin olumsuz örneğidir. Örneğin dilbilim terimleri bir üstdil oluştururlar. Konuşucunun kullandığı düzgü üstüne bilgi verdiği, onun öğesini açıkladığı durumlarda gerçekleşen işlevdir. Türkiye'de, özellikle tartışmalarda ortak ve evrensel kavram ve tanımlar kullanılmadığı, herkes kendine göre bir düzgü yarattığı, kısacası dilin üstdilsel işlevinden yeterince yararlanılmadığı için, bir sonuca ulaşmanın hemen hemen olanağı yok gibidir. Aslına bakarsanız, bu yazıyı yazmamın nedeni

de dilin altıncı işlevi olan sanatsal (yazınsal) işlevle ilgili olarak bir ortak düzgü kullanmamanın yarattığı karmaşadır. Bir başka örnek: Bir yazar 'şiirsel imge' kavramındaki *imge* sözcüğünü *görüntü* anlamıyla düşünürse onunla anlaşmamızın olanağı yoktur.

5. *İşlev:* (fonction phatique)
Etmen: İlişki, bağıntı
Özellik: Bildirişim (mesaj) kanala yöneliktir.

Bildirişimin salt konuşucu ile dinleyici arasındaki ilişkiyi kurmak ya da sürdürmek amacıyla gerçekleştiği durumlarda ortaya çıkan işlev.

Örneğin, 'Beni duyuyor musunuz?' cümlesinde ilişki işlevi egemendir.

"Dostlarım lütfen beni dinleyin! Herkes dinliyor mu? Size acı bir haber vermek istiyorum: Yolda bir kaza olduğu için, konuklarımız gelemeyecekler, bu nedenle toplantıyı erteleme zorunda kaldık." İki noktadan sonra, 'yolda' sözcüğüyle başlayan cümleyi söylemeden önce, söylenen cümle, verilecek haberin dinleyiciye geçmesini sağlamak üzere, iletişim kanalını açmak, dikkati bu kanala çekmek amacıyla söylenmiştir. Gündelik yaşamda kullandığımız bütün nezaket cümleleri (Günaydın! Nasılsınız? Bugün hava ne kadar güzel!) ilişki işlevini yüklenmişlerdir ve amaçları bağıntı kurmaktır.

6. *İşlev:* Sanatsal, (yazınsal, fonction poétique)
Etmen: Bildiri (mesaj)
Özellik: Bildiri kendine yöneliktir

Bildirinin salt kendine dönük olduğu, yazınsal yapıtlar dışında da örneklerine sık sık rastlanan, deyişsel yanı ağır basan bütün bildirilerde gerçekleşen işlev: Sanatsal (yazınsal) işlevin egemen olduğu bildiride, bildiri kendisine yöneliktir, kendi üzerine odaklanmıştır. Sanatsal (yazınsal) bildiri öteki bildirileri de içerebilir. Böyle bir durumda, söz konusu bildiri sanatsal (yazınsal) işlev yüklenir ve kendi üzerine odaklanır.

Yukarıda değindiğimiz altı işlevden, sanatsal (yazınsal) işlev dışında kalan beş işlev de pragmatik işlevlerdir. Bu beş işlevde dilsel işlev metin dışına yöneliktir. Metin bu bildiriye aracılık eder.

Dilin yazınsal (sanatsal) işlevi:

Yazınsal metinde dilsel bildirinin kendine yönelik olduğu cümlesinin Türkçeye aktarılmasından bu yana kendilerini biçimci sanan, 'dilci' yazarlar arasında büyük bir şenlik başladı. Bu cümlede kendilerine bir dayanak bulduklarını sanmaya başladılar. Hele bu cümleye Roland Barthes'ın 'Kesinlikle geçişsiz bir eylemdir edebiyat. Hiçbir şeyi değiştirmez, hiçbir şeye yaslanmaz'[11] cümlesi de eklenince kendileri gibi düşünmeyenlere iyice yukarıdan bakmaya başladılar. "Niçin yazmalı?" sorusunun pabucu dama atıldı, "Nasıl yazmalı?" sorusu cankurtarana dönüştü. Roland Barthes, başka durumlarda yaptığı gibi, sonradan bu görüşünden caydı mı, bilmiyorum. Ancak, bu iki soruyu birbirinden ayırmak ve dahası karşı karşıya getirmek, bence, militanca bir davranış. Bir yazarın kendi kendine, "Niçin yazıyorum?" ya da "Niçin yazmalı?" sorusunu sorması niçin edebiyat dışı bir soru olsun? Dikkat ederseniz, halka hizmet, dünyayı değiştirmek, yoksulların hakkını savunmak gibi birtakım savlar ileri sürmüyorum. Ama böyle bir tutuma herhangi bir yazarın uzak durması gerektiğini de söyleyemem. Toplumsal içeriği olan bir metnin, yazınsal metin olamayacağını ise hiç kimse söyleyemez. Yazar, nasıl yazacağını biliyorsa, ürünü niçin yazınsal olmasın? Roland Barthes'ı ve bu soruları yanıtlamayı Roman Jakobson'a bırakıyorum: "Yazınsal dil kuramı, ancak, şiir bir toplumsal olgu olarak ele alınırsa, yazınsal bir lehçebilim (dialectologie) yaratılırsa gelişebilir."[12] "Ne Tynianov, ne Mukarovsky, ne Chklovski, ne de ben sanatın kendi kendine yeterli olduğunu savunuyoruz. Tam tersine, sanatın toplumsal yapının bir parçası olduğunu, başkalarıyla (başka bileşenlerle) bağlantılı (ilişkili) bir bileşen, değişken bir bileşen olduğunu gösteriyoruz, çünkü sanatın alanı ve onun toplumsal yapının

öteki alanlarıyla ilişkisi eytişimsel olarak durmadan değişir. Bizim belirtmek istediğimiz şey, sanatın ayrılıkçılığı değil, fakat estetik işlevin özerkliğidir."[13]

Sanat toplumsal yapının bir parçası ise (ki öyledir), yazın toplumsal yapının içinde yer alıyorsa, yazar kendisine "Nasıl yazmalı?" sorusunu da, "Niçin yazmalı?" sorusunu da sorabilir.

Biz burada biraz duralım ve yazınsal işlevin egemen olduğu bildiride, bildirinin kendisine yönelmesini bir örnekle irdeleyelim:

Deniz kıyısında bir arkadaşınızla birlikte bir kahvede oturduğunuzu düşünün. Sizin sırtınız denize dönük. Bir ara, arkadaşınız, "Eyvah, iki tanker çarpışacak!" diye haykırınca, hemen denize dönüp çarpışmak üzere olan iki tankere bakarsınız ve hiç kuşkusuz, o anda çarpışmanın sonuçlarını düşünüp korkuya kapılırsınız. Arkadaşınızın cümlesinin bildirisinin işlevi bağlama yöneliktir, göndergesel bir işlevdir ve sizi metin dışına (nesnel dünyaya) gönderir. Bu bildiri pragmatik olduğu için yazınsal değildir.

Ama deniz kıyısında bir roman okumakta olduğunuzu düşünelim ve 'İki tanker çarpışacak' cümlesini romanın kahramanlarından biri haykırsın; o zaman romanın yazılı metninden başınızı kaldırıp çarpışmakta olan iki tankeri denizde aramazsınız. Bir yazınsal yapıt olan romandaki bildirinin kendine dönük olması, kendi üzerinde odaklanması basit olarak işte böyle bir şeydir. Ama şu da var: Romandaki olayları gözünüzde canlandırmak gibi bir alışkanlığınız varsa, daha önce tanığı olduğunuz bir olaydan ya da tanker çarpışması gördüğünüz bir filmden yararlanarak kafanızda bir görüntü canlandırırsınız. Ama sonuç olarak, söz konusu cümlenin anlamı ve göndermesi (référence) nesnel dünyada değil, fakat romanın yazılı metnindedir. Bir yazınsal dilde bildirinin kendine dönmesi, bizim bir yeğlememiz değil, fakat bu tür bildiriyi öteki beş bildiri türünden ayırdeden bir saptamadır. Çünkü, bildirisi kendi üzerinde odaklanmayan hiçbir yazınsal

cümle yoktur.

Gelelim öteki bildiriye, yani bir yazınsal metnin bir toplumsal, siyasal, etik ya da felsefi bildiri içermesine: Bu tür bir bildirinin metnin yazınsallığını yaralayacağını sanmak, biraz değil, ama epeyce saflık olur. Çünkü Dostoyevski'nin, Kafka'nın, Stendhal'in ve başka gerçek romancıların hemen hemen bütün yapıtlarının gizli ya da açık bir bildirisi vardır. Balzac'ın, romanlarında, zamanın yükselen sınıfı olan burjuvaziyi eleştirmesi bir tür bildiri değil midir? Aragon'un *Elsa'nın Gözleri*'nin ya da Kavafis'in tarihsel ve eşcinsel şiirlerinin, Seferis'in *Ardıç Kuşu*'nun, Odysseus Elitis'in *Axion Esti*'sinin, Melih Cevdet Anday'ın *Troya Önünde Atlar*'ının ya da Edip Cansever'in *Umutsuzlar Parkı*'nın bir duygusal ve düşünsel bildirisi yok mudur? Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın toplumsal, insansal ve siyasal bildirisi bu metnin yazınsallığını yaralamakta mıdır? Elbette hayır! Şu adını andığım bütün şiirsel metinlerin dilsel bildirileri kendi üzerlerinde odaklanmaktadır. Alımladığımız anlamlar ve anlamlandırdığımız dizeler ve bunların derin yapıları bize yalnızca estetik haz değil, bu hazzı aşan ve başka bağlamlarda konumlanabilecek başka hazlar da vermektedir. Yazınsal dilin bildirisinin kendi üzerine dönük olması onun kendi kendini tatmin ettiği, herhangi bir anlamı dışladığı ve toplumsal, felsefi ya da ideolojik bildiri içermeyeceği anlamına gelmez. Bunun ikisi (iki bildiri) ayrı ayrı şeylerdir. Çünkü adına layık bir yazınsal yapıt, döneminin egemen ideolojisi (bir toplumun bireylerinin bilinç, bilim ve gerçeklikle, vb., çelişmeksizin kabul ettikleri ortak düşünceler, inançlar ve değerler dizgesi) ile yakın ilişkidedir: Onunla örtüşebilir, onunla çelişebilir, ona karşı olabilir, ama istese de onu yoksayamaz. Yazınsal bir kendilik (entite) ya da varlık, öznelerarası ve toplumsal ilişkiler düzeyinde işlev görür, gerçekleşir. Bu nedenle onu ne anlamdan, ne de geniş anlamda bir bildiriden soyutlayabilirsiniz.

1993 yılında, 'sanat için sanat', 'toplum için sanat' gibi,

tavuk mu yumurtadan çıkar, yoksa yumurta mı tavuktan çıkar türünden saçma tartışmalara yeniden girişmenin hiçbir anlamı yok. Hele buna bir metnin yazınsallık özelliğini kazanmasına katkıda bulunan, daha doğrusu bir metni yazınsallaştıran nitelik yol açacaksa. Yapısalcı tanımlamaya göre, yazınsal dilin bildirisi dikkati kendi üzerine çeken ve kendi kendine yeterli olan dizgesel bir dilde oluşur. Yani bir tür kapalı sistem. Burada ve buraya kadar bir sorun yokmuş gibi görünüyor. Tanımlama iyi de iş yazınsal metnin değerlendirilmesine gelince terslikler başlıyor, çünkü yapısalcı anlayış yazınsal metni gerçeklikten soyutluyor. Oysa yazınsal metnin özerk olması başka, gerçeklikten yalıtık olması başka. Burada Roland Barthes'ın kullandığı *geçişsiz* (intransitif) sözcüğü işi daha da karıştırıyor. Bilindiği gibi geçişli fiiller (eylemler) nesneyle kullanılırlar. Örneğin, *Ali kapıyı açtı* cümlesindeki *açmak* eylemi geçişli bir eylemdir, çünkü bir nesnesi (kapı) vardır. Başka bir deyişle öznenin yaptığı iş nesneye geçer. Ama geçişsiz (intransitif) sözcüğü işi daha da karıştırıyor. Bilindiği gibi geçişli fiiller (eylemler) nesnesiz kullanılırlar; öznenin yaptığı eylem bir nesneye geçmez. Örneğin, *Ali ağlıyor,* cümlesinde *ağlamak* eyleminin nesnesi yoktur. Ancak, burada çok dikkatli ve uyanık davranmak gerekir. Yazınsal eylemin geçişsiz olması, yazınsal metnin bildirisinin kendi üzerine odaklanması anlamına gelir; fakat, yazınsal metin sahip olduğu bildiriyi okura geçirmez ya da yazınsal metnin bir mesajı yoktur anlamına kesinlikle gelmez. Çünkü okur, alımlayıcı, yazınsal metnin nesnesi değildir. Yazınsal metnin geçişsiz olması kendine özgü bir niteliktir. Bu nitelik onun özelliğini, eylemini tanımlamaz. Aslına bakarsanız bir yazınsal yapıtı yalnızca kendine göre tanımlamak da yeterli olmayabilir. Çünkü, henüz okur tarafından alımlanmamış bir metin tamamlanmamış, eksik kalmış demektir. Alımlanmamış bir metnin yazar tarafından üretilmiş durağan, statik bir anlamı vardır. Anlamın, dolayısıyla ya da yazınsal eylemin tamamlanması için söz konusu metnin bir okur tarafından alımlan-

ması, anlamlandırılması gerekir. Bunu dikkate alan Michael Riffaterre, yazınsal olgunun metin ile okur arasında bir eytişim olduğunu söyler.[14] Bir kez daha tekrar edecek olursak, yazınsal metnin bir özelliğini oluşturan geçişsizlik onun, bir anlamda, kendi kendine yeterli oluşuyla, bildirisinin kendi üzerinde odaklanmasıyla ilgilidir. Bu geçişsizlik yazınsal metnin okurla ilişkisinde geçerli değildir. Geçerli olsaydı, yazınsal eylem yalnızca yazmak eylemiyle sınırlı kalırdı, okuma eylemini içermezdi. Başka bir deyişle, yazınsal metin yalnızca yazılırdı. Şükürler olsun, bazı istisnalar dışında böyle bir şey söz konusu bile değil.

Böylesine terslikler üniversite hocalarının ve uzmanların yazma biçimlerinden kaynaklanıyor. Tıpkı doktorlar, mühendisler ve avukatlar gibi kendi mesleklerinin özel terimleriyle, kavramlarıyla yazıyorlar: Yazınsal dilin bildirisinin kendi kendine yetmesinin onun okura gereksinimi olmadığı, kendi üzerinde odaklanmasının ve geçişsiz olmasının, bu bildiriyi okurdan sakladığı anlamına gelmeyeceğini açıklamak gereksinimi duymuyorlar. Onlar kendi açılarından elbette haklılar. Ama, sonuçta, onların kullandığı terim ve kavramların ne anlama geldiğini anlamayan bazı yazarlar yazınsal metni herhangi bir mesajı olmaması gerektiğini sanmaya başlıyorlar.

Bence, şair ve yazarların yaptıkları işlerle ilgili olarak söyledikleri sloganları, aforizmaları pek ciddiye almamak gerek. En azından bir genelleme yapmamak için. Şiir, şiir adına yaraşır olduğu sürece antikonformisttir. Şair de öyle. Bu nedenle, bir şairin şiir üzerine söylediklerini belli bir zaman ve mekâna oturtmamız gerekir. 19. yüzyılda, bunalıma giren, kendi eylemi için kuşkuya düşen yenik şairin, sanat yapıtı her türlü davadan vazgeçmelidir, ahlaksal, siyasal ya da toplumsal amaçtan bağımsız kalmalıdır türünden bir görüş oluşturmasını anlamalı, ama bu görüşü genelleştirmemeliyiz, evrenselleştirmemeliyiz. Örneğin, Baudelaire, şiirin kendisinden başka bir amacı olmadığını söyler (alıntı yapanlar yalnız-

ca bu cümleyi alırlar), ama bir cümle aşağıda da şunları ekler: "Şiir ahlakı yüceltmesin – beni iyi anlamak gerek – son amacı insanları bayağı çıkarların üzerine çıkartmasın demek istemiyorum. Bu hiç kuşkusuz saçmalık olurdu. Ben, şair bir ahlaki amaç güderse şiirsel gücünü azaltır demek istiyorum... Şiir zindanda isyan eder; hastane penceresinde yakıcı bir iyileşme umududur; pis ve sefil bir tavan arasında bir lüks ve zarafet perisi gibi süslenir; büyük haksızlık ve ahlak bozukluklarını saptamakla, ortaya çıkarmakla kalmaz, onları onarır, onları her yerde olumsuzlar. Öyleyse, şarkı söyleyerek geleceğe doğru ilerler Tanrı armağanı şair. Şarkılar halkın umutlarının ve inançlarının yansımasıdır."[15] Bu cümleyi ne Victor Hugo, ne Brecht, ne Nâzım, ne de Eluard söylüyor. Bunu yazan, şiirin kendinden başka bir amacı olmadığını söyleyen Charles Baudelaire. Şiir elbette iyi şiir olmaktan başka bir şeyi amaçlamamalıdır. Ama bu onun yalnızca kendisi için olduğu, sanatın sanat için olduğu anlamına gelmez. Bir köprü de köprü olmak, bir uçak da uçak olmak ister, onların da amaçları kendileri olmaktır. Yoksa ne köprü, ne de uçak olabilirler. Nasıl bir köprünün ve uçağın teknik ve malzeme olarak vazgeçilmez ilke ve kuralları varsa, şiirin de malzeme ve teknik bağlamında vazgeçilmez kuralları vardır. Yalnızca şiirin mi, romanın da, öykünün de, yontunun da, senfoninin de... Bu nedenle, şair ve yazarların zaman zaman aşka gelip söylediklerini birer evrensel ve genel kurallar haline getirmeyelim. Sanat yapıtının kural ve ilkelerini yapıtlarıyla elbette sanatçılar ve yazarlar değiştirirler. Ama bu değişiklikleri zorlayanlar, yapıtlar, nitelik ve özellikleri belli, tanımlanabilir nesnel koşullardır. Öznel koşullardan yola çıkarak yapılan değişiklik ve yeniliklerin genelleştiği ve evrenselleştiği görülmemiştir. Her şair, her yazar, her sanatçı kendine özgü bir durumdur. Bir şair başka bir şairin yerine geçemez. Her yapıt kendi başına özerk bir durumdur. Öyle olmasaydı, bütün şair ve yazarlar tornadan çıkmış gibi birbirlerine benzerlerdi. Bir şairin kendi yapıtı bağlamında söylediği aforizma

bir başka şair için geçerli değildir. Geçerli olan yazınsal yapıtın oluşumuyla ilgili genel ve evrensel kural ve ilkelerdir; olmazsa olmaz nitelik ve özelliklerdir. Böyle olmasaydı, Baudelaire'e karşın Ezra Pound bir tür ahlak elkitabı olan *Kantolar*'ını ve özellikle de *XLV Kanto*'yu *(Usura İle, With Usura)* yazmaya kalkışır mıydı? Ama Ezra Pound'un yaptığı alıntılarla metinlerarası ilişki bağlamında parça bohçasına çevirdiği *Kantolar*'da da dilin bildirisi kendi üzerinde odaklanmaktadır ve şiirin bildirisi okur tarafından alımlamayı beklemektedir.

Toplumsal ve siyasal ya da ideolojik çalkantılar ve bunalımlar döneminde yazar ve şairlerin bir kesiminde bir tür mazohizm ortaya çıkar, bunun sonucu olarak gerçeklikle, gerçeklerle aralarına kara kedi girer ve yapıtlarına hermetizmin kaftanını giydirmeye yönelirler. Böylece kendilerini ve okurları cezalandırdıklarını sanırlar. Toplumların, toplumsal yapıların çatırdamaya başladığı, düzenleri bir ölçüde ayakta tutan ideolojilerin yıkıldığı, değerler dizgesinin geçerliğini yitirdiği dönemlerde insanlar da çılgınlaşmaya başlar. Bunun tipik örneği eski Roma'nın yıkılış ve çöküş döneminde görülür: Bu dönemde insanlar durmadan Tanrı üretmiş, bununla da yetinmeyip fal ve büyüde kurtuluş aramaya başlamışlardır. Aynı şeyin son yıllarda dünyada ve ülkemizde tekrarlandığı görülüyor: Fal, büyü, şans oyunları, lotaryacılık, milli piyango, vb. almış başını gidiyor. Yazar, şair ve sanatçıların bir kesiminin bu yönelimlerin etkisinin dışında kalmayacaklarını düşünmek epeyce saflık olur. Bir şair ve yazar olarak bu duruma üzülmememin olanaksız olduğunu söylemek isterim. Bu şair ve yazarların ortaya koydukları üründür önemli olan. Ama bir tek koşulla: Kendi tutum ve konumlarını başkalarına örnek olarak göstermeyecekler; tercihlerini bir saldırganlık yöntemine dönüştürmeyecekler. Göstergebilim ya da yapısalcılık bir çözümleme yöntemidir ve mevcut yöntemlerden biri ve ikisidir, kesinlikle sanatsal yaratı yöntemi değildir. Yapısalcılığın ya da göstergebilimin sanatı tam anlamıyla kapalı

ve içkin bir sistem olarak görmesi biricik sistem (yöntem, dizge) olarak gösterilemez. Yuri Lotman'ın da dediği gibi, yapısalcı göstergebilimin, yazınsal incelemelerde, içerik, anlam, sanatın toplumsal ve ethik değerleri ve bunların gerçeklikle ilişkileri sorunlarından uzak durmayı yeğlediğini ileri sürmek bir yanlışlıktan başka bir şey değildir.[16] Sanatın içerik ve biçimini toplumsal yaşamın yönlendirmediğini ileri sürmek epeyce güç olmak gerekir. Kimi yazar ve sanatçıların kapalılığı seçtikleri, anlamı boşladıkları, içeriği önemsemedikleri dönemlerde, zaman ve mekânın özelliklerinin incelenmesi sonucunda ortaya çıkacak veriler bunu kolayca kanıtlayabilir. Son zamanlarda, şiirin sözcüklerle yazıldığı bir kez daha ileri sürülmeye başlandı. Mallarmé'nin geçen yüzyılda söylediği ve rahmetli Cemal Süreya'nın modalaştırdığı bu aforizma, dilbilimin şiir incelemelerine bunca girdiği bir dönemde ciddiye alınamaz. Şiir, sözdizimle, şiirsel söylemle ve cümlelerle yazılır; sözcüklerin tek başlarına şiirsel yapıda hiçbir değerleri yoktur. Yapıyı işlevler oluşturur ve işlevler bir yapı kurar.[17]

Yuri Lotman, sanatın bir iletişim olanağı, başka bir deyişle iletişim araçlarından biri olduğunu söyler ve şöyle sürdürür: "Hiç kuşkusuz, sanat, bir verici ve bir alıcı arasında ilişki (bağ) oluşturur. Kimi durumlarda, iki kişinin (verici ve alıcının) aynı kişide birlikte olması da hiçbir şey değiştirmez, çünkü bir insanın kendi kendine konuşması kendi kişiliğinde konuşucuyu ve dinleyiciyi birleştirir."[18] Sanatın bir tür iletişim aracı olduğunu yalnızca Yuri Lotman söylemiyor. Bu ortak bir kanı. İletişim sözcüğü ve kavramı, aynı zamanda *haber* ve *mesaj* anlamlarını da içeriyor. Şimdi bu cümlenin tersini düşünelim: Bir metin ya da (sanat yapıtı olduğu ileri sürülen) bir nesne bir haber ya da mesaj iletmiyorsa, verici ve alıcı(lar) arasında bir iletişim kurmuyorsa, sanat yapıtı değildir. Umberto Eco'nun *Alımlama Göstergebilimi*'nde[19] yazarın ve metnin söylemek istediği şeyi birbirinden ayırarak da olsa aynı yerde anması; ve bu yönteme karşıt olarak da

— metinde, *metnin ne söylediğini,* metnin kendi bağlamsal tutarlılığına ve gönderdiği anlamlama dizgelerinin durumuna başvurarak araştırmak gerekir;

— metinde, *alıcının orada ne bulduğunu,* alıcının kendi anlamlama dizgelerine ve / ya da arzularına, itkilerine, isteklerine başvurarak araştırmak gerekir,

demesi, dilsel bildirisinin kendine yönelik olmasına karşın, yazınsal metin, yazınsal yapıt alımlayıcıya bir mesaj iletir, anlamındadır. Ayrıca, bir yazarın, bir ressamın, bir film yönetmeninin çok özel bir çaba göstermesine de gerek yoktur; çünkü mesajı sanatsal yapıtın yapısı ve dili iletir; yapısında böylesine bir mesaj bulundurmayan ya da yapısı böyle bir mesaj üretmeyen, iletmeyen bir *nesne* sanat yapıtı olamaz ve sanat yapıtı olamayan bir *nesnenin* ne içinde oluştuğu, ne de konuştuğu bir dili vardır: Çünkü, mesaj yoksa yapı yoktur, yapı yoksa dil yoktur, dil ve yapı yoksa sanat yapıtı da yoktur. 'Mesaj'dan murat eğer toplumsal, siyasal, ideolojik mesaj ise, özellikle de hoşa gitmeyen bir mesaj ise bunun açıkça belirtilmesinde yarar vardır.

Hans Robert Jauss'un *Pour une esthétique de la réception*[20] adlı kitabının arka kapağındaki yazıyı olduğu gibi aktarmak istiyorum:

"Marksist estetik, çoğu zaman, edebiyatta bir epiphenomène (gölgeolay, bir olaya eklendiği halde onu etkilemeyen olay), toplumsal gerçekliğin bir 'yansıması'ndan başka bir şey görmek istemez; buna karşılık formalizm (biçimcilik) edebiyatı bir saltıklık, toplumsal gerçeklikten kopuk bir kapalı dizge olarak görür. Son yıllarda Almanya'da gelişen Alımlama Estetiği, ikisi de eksik olan bu iki yaklaşımın donmuş karşıtlıklarını aşmayı amaçlar.

"Alımlama estetiği, yazın kuramı tarafından uzun süre ihmal edilmiş olan bir gerçekliği vurgular: Edebiyat *aynı zamanda* bir iletişim etkinliğidir. Bu nedenle, ister astsüremli, ister eşsüremli olsun, edebiyat incelemesi ne estetik biçim ve değerlerin incelenmesine, ne de ekonomik ve toplumsal alt-

yapıların incelenmesine indirgenebilir; ayrıca bu iletişimin de incelenmesi gerekir."

.....

"Edebiyat, iletişim etkinliği olarak, basit bir ürün değil, fakat toplumun bir üretim etkenidir (faktörüdür). Toplumu değiştirmeye olduğu kadar onu olduğu gibi sürdürmeye de katkıda bulunabilecek estetik, etik ve toplumsal değerleri yansıtır. Böylece, Alımlama Estetiği, edebiyat ve sanata, kendilerine çoğu zaman verilmeyen değeri verir ve saygınlıklarını tanır."

İster göstergebilim, ister yapısalcılık, ister dilbilim açısından olsun yazını, yazınsallığı, yazmbilimi inceleyen kuramsal kitapların tümünde *Yazınsal bildiri ve bildirişim; yazınsal işlev; yazınsal bildirinin dilbilimsel gerçeklikleri; yazınbilim ve gerçeklik; anlamın yapılanması*[21] gibi bölümlerle karşılaşırsınız. Bu tür kitaplarda, eleştirel değerlendirmeyle ilgili olarak, bir edebiyat yapıtında, o yapıtın içeriğinde ve bu içeriğin kapsadığı anlamlarda yalnızca toplumsal, ideolojik, siyasal mesaj aramanın ve eleştirel değerlendirmeyi yalnızca bu ulamlara göre yapmanın bizi yanıltacağını okudum. Ama söz konusu yapıt, gerçekten yazınsallık özelliklerine sahipse bu mesajların o yapıtın yazınsallığını yaralayacağına ilişkin bir cümle okumadım. Aklı başında hiçbir kimse böyle bir şey yazmayacağı için böyle bir cümle okumadım. Bunun tersini tartışmayı gereksiz görüyorum: Algılanabilir bir anlamı, bildirisi, mesajı olmayan biçimlerin bir sanat yapıtı sayıldığı görülmüş müdür?

Dilin, yazınsallık işlevi yüklendiği zaman içerdiği bildirinin kendi üzerinde odaklanması ya da kendi üzerine dönmesi ile yazınsal metnin anlamının (anlamlarının) herhangi bir mesaj iletmesini (iletmemesini) birbirine karıştırdığımız zaman; hele bir metin çözümleme ya da metin yorumlama yöntemini yaratı yöntemine dönüştürdüğümüz zaman, yazın ortamını içinden çıkılması olanaksız bir kaosa dönüştürürüz. Böylesine bir ortamda ise yazınsal olan ile yazınsal olmaya-

nı, değerli olan ile değersiz olanı, iyi ile kötüyü birbirinden ayırmak yeteneğinden ve olanağından yoksun kalırız. Bunun sonucu olarak, karakuşi ve keyfi değerlendirme girişimleri egemenliklerini sürdürür ve yazınsal dolayımda kalp para gerçek paranın yerini alır; bir yazınsal yapısı olmayan, yazınsal söylem içinde yazınsal bir dil kuramamış, bir sanat yapıtı olmak için gerekli olan bütünlükten yoksun rastgele yazılar toplamı roman ya da öykü, başıbozuk sözcük yığınları ise şiir diye yutturulur ve yutulur.

Sanat ve yazın ortamında her türlü kargaşa ve anlam belirsizliğinin, sanat ya da yazın yapıtını, bunların sahip oldukları niteliklerden birine, bileşenlerinden birine *indirgeme* girişimlerinden kaynaklandığını bilmemiz gerekiyor. Bir yazınsal yapıt ne yalnızca dildir, ne yalnızca içeriktir, ne yalnızca biçimdir, ne yalnızca bildiridir, ne yalnızca anlamdır, ne de yalnızca bir iletişim aracıdır (olanağıdır); bunlardan yalnızca birine indirgenemez. Yazınsal yapıt bu özelliklerin (ve varsa başka özelliklerin) tümünü kendinde barındıran bir dilsel yapıdır. Yazınsal yapıt üzerine söyleyeceğimiz her şey bu özelliklerin mihenk taşına vurulur. Bir yazınsal yapıtın ya da sanat yapıtının bildirisi 'yoktur' demcmiz, bunların bir mesaj iletmediğini ileri sürmemiz, onların iletişimsel niteliklerini yadsımamız anlamına gelir.

İletişim (la communication; bildirim; bildirişim) sanat yapıtının, dolayısıyla da bir yazınsal yapıtın, tayin edici niteliklerinden biridir. Bu nitelik genel olarak bağlayıcıdır. Çünkü, daha önce sözünü ettiğimiz altı dilsel işlev, ancak iletişim eylemi sayesinde gerçekleşebilir. İletişim yoksa bu altı işlevden herhangi biri de yoktur. Sonuç olarak dil ve iletişim birçok alanda (yazınkuramı, toplumbilim, reklam, medya, vb.) birbirinden ayrılmaz bir çift oluştururlar. İletişim, bir haberin aleniyet kazanması (açıklık kazanması, açıklanması), bir im üreten sistemin başkalarının paylaşımına, ortaklığına sunulması olarak da tanımlanabilir. Bu işlem, zamansal ve mekânsal iki gönderme sistemi, verici (gönderen) ve alıcı

(gönderilen) arasında tekanlamlı bir ulaşım (aktarma) gerçekleştirir. İletişim, belli bir düzgüye (koda) ya da ortaklaşa kabul edilmiş düzgüler bütününe uygun olarak kısmen ya da tamamen biçimlenmiş (örgütlenmiş) mesajların, doğal ya da yapay, görsel, işitsel, kokusal, vb., olabilen bir iletim kanalı aracılığıyla aktarımı sayesinde gerçekleşir. Bu gerçekleşmenin sonucu olarak, daha önce değindiğimiz altı işlev ortaya çıkar. İletişim, yakın ya da uzak, dolaylı ya da dolaysız, tekyönlü ya da karşılıklı, açık ya da kapalı, öznelerarası ya da kitlesel olabilir.

İletişim ve edebiyat: Yazınsal iletişim, genel olarak, dilsel iletişim bağlamında yer alır. Yazınsal iletişimde, 'söylem' olarak tanımlanan mesajlar (bildiriler) biri işitsel, biri görsel (yazı; imler) olan iki temel kanal aracılığıyla, 'dil' adı verilen düzgü (kod) sayesinde ve bu düzgüye uygun olarak gerçekleşirler (takas edilirler).

Yazınsal bildirinin düzgülenmesi (encodage), bir kaynağı (yapımcı, yaratıcı, yazar) ve genellikle çoğul bir hedefi (dinleyici, okur...: dinleyiciler, okurlar...) gerektirir. Çağımızda, kaynak ile hedef arasında, yayıncı, basımcı, kitapçı, vb., aracılar vardır. Yazılı ya da sözlü olan bildirinin üretilmesi (gerçekleşmesi), bireysel (psikofizyolojik), toplumsal ve durumsal etmenleri harekete geçiren çok gizemli bir süreçtir. Bu süreç sonunda, içeriğin temasını ve bildirinin biçimini içeren bir yapı (metin) ortaya çıkar. İçeriğin teması metnin anlamını iletir ama biçimsel bir nesne olan mesajın doğrudan doğruya belirticisi değildir. Bununla birlikte, iletişimde iletilen içeriktir, yani bir biçime ayrılmaz bir biçimde bağlı olan anlamsal ve göndergesel özdür. Çeviri ya da uyarlama işlemleri bu içerik ya da özde gerçekleşir. Her zaman sorulan bir sorudur, tartışılan konudur: Yazınsal bakımdan, içerik mi, yoksa ifade mi (biçim, yapı) önemlidir? Yazınsallık söz konusu ise, elbette, ifade (biçim, yapı) önemlidir. Ben, Türkçede daha kapsamlı bir anlamı içerdiği için *yapı* sözcüğünü yeğliyorum.

Yazınsal bildirinin bir düzgüsü olduğuna göre bu düzgünün çözümlemesi de (décodage) yapılabilir doğal olarak. Düzgü çözümlemesi, okuma eylemini, alımlamayı, yorumlamayı, değerlendirme ve eleştiriyi içerir. Ancak düzgü çözümlemesi yöntemleri, kesinlikle düzgüleme yöntemleri değildirler. Yani yapısalcılık, göstergebilimsel çözümleme, marksist eleştiri yöntemleri, birer düzgü çözümleme yöntemleridirler, fakat düzgüleme yöntemleri değildirler. Bu basit gerçeği özellikle yazıyorum, çünkü yalnızca Türkiye'de değil birçok ülkede bunların düzgüleme yöntemi olduklarını sanan okurlar, yazarlar ve eleştirmenler vardır.

Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC*'si[22] adlı kitabında 'yazınsal metin' kavramının bir varsayımsal tanımını yapar: *'Yazınsal göstergebilim* (edebiyat semiyotiği) açısından *yazın*, belli bir toplumsal kültür tarafından *yazınsal* olarak kabul edilen ve kendisine özgü niteliklerle donanmış iki temel düzlemden (anlatım ve içerik) oluşan *metinler* toplamıdır."[23] Mehmet Rifat'ın adını andığım kitabı, göstergebilimin deve mi yoksa kuş mu olduğunu göstermesi bakımından (bence) çok önemli. Bir yazınsal yapıtın *anlatı* düzlemini (anlam boyutundaki birimlerin ilişkileri; içerik düzlemi) önemsemeyip yalnızca *söylem* düzlemine (dilsel boyuttaki birimlerin ilişkileri; anlatım düzlemi) bakan bizim biçimci şair ve yazarlarımızın bu kitabı özellikle okumaları gerekiyor. Çünkü en azından bu iki düzlemi birbirinden ayırmanın mümkün olmadığını öğreneceklerdir.

Romantiklerden bu yana, anlatım düzleminde sorunları olan, ama kendilerinin anlatım düzleminde birer usta olduklarını sanan ve 'sanat için sanat' aforizmasını can yeleği olarak kullanan yazar ve şairlerin, son yıllarda, dilbilimin, yapısalcılığın ve göstergebilimin şemsiyesi altına sığınmaya çalıştığı görülüyor. Bu tür çabaların bir aldatmacadan, aldanmacadan başka bir şey olmadığını, dilbilim, yazınbilim ve göstergebilim alanlarında çağımızın önde gelen kuramcılarından olan Roman Jakobson da (Moskova, 1896-Boston, 1982)

söylüyor:

"Bir dilsel gereç söz konusu olduğunda, bir yazınsal yapıt ile estetik işlevi ya da daha doğrusu yazınsal işlevi birbirine eşit görmek, kendi kendine yetebilen bir sanatı, bir katıksız sanatı, *sanat için sanat*'ı göklere çıkartan dönemleri belirler. Biçimci okulun ilk dönemlerinde bu türden bir denklemin belirgin izleri hâlâ görülmekteydi. Ne var ki, bu denklem kesin olarak bir yanlıştır: Bir yazınsal yapıt estetik işleve indirgenemez; onun bundan başka işlevleri de vardır. Gerçekten de, bir yazınsal yapıtın amaçları genellikle felsefe ile, bir toplumsal ahlakla, vb. sıkı sıkıya (kesin olarak) ilişkilidir."[24]

"Bu bakımdan, bir yazınsal yapıt, yalnızca bir estetik işlev yerine getiren bir yapıt olarak tanımlanamayacağı gibi, başka işlevlere koşut olarak bir estetik işlev yerine getiren bir yapıt olarak da tanımlanamaz; yazmsal yapıt, gerçekte, estetik işlevin egemen öğe olduğu bir dilsel bildiri olarak tanımlanmalıdır."[25]

Özetlersek, bir yapıtın mesajı ile *masaj* arasında ilişki kurmak ciddiyetten uzak bir davranıştır; bir yapıtın içeriği, biçimi ve dili aynı şeyler değildirler, birbirlerinin yerine geçemezler ve bir yapıt bunlardan birine indirgenemez; bir yazınsal yapıtın dili anlatım düzleminde (söylem düzleminde) yer aldığı, içerik başka bir düzlem (anlatı düzlemi) oluşturduğu için, *dil* bir romanın toplumsal içeriği olamaz.

NOTLAR:

(1) Hans Robert Jauss,*Pour une esthetique de la reception*, NRF, Editions Gallimand, 1978, s.33.
Kitapta yer alan yazıların Almanca asılları:
— *Kleine Apologie der asthetischen Erfahrung*, Verlaganstalt, Contance, 1972
— *Rezeptionsasthetik*, Wilhelm Fink Verlag, Münih, 1975
— *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1974.

(2) Ferid Edgü, *Ders Notları*, Remzi Kitabevi, 1991

(3) A.g.y., s.9

(4) A.g.y., s. 35
(5) A.g.y. s.78
(6) Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman,* Idees/Gallimard, 1964, s.16
(7) Lucien Goldmann, *Le Dieu caché,* Idees/Gallimard, 1959, s.26
(8) Roland Barthes, *Yazı Nedir?* Yayına hazırlayan: Enis Batur, Hil Yayın, 1987, s. 75
(9) Roman Jakobson, *Sekiz Yazı,* Çevirenler: Mehmet Rifat / Sema Rifat, Düzlem Yayınları, 1990, s.10

N.B.: Söz konusu yazı, *Bir Şiir Sanatı Bilimine Doğru* (Vers une science de l'art poétique), Tzvetan Todorov'un derleyip çevirdiği *Théorie de la littérature*'ün önsözü olarak yer alıyor. Asılları 1915-1930 yılları arasında B. Eikhenbaum, V.Chtlovski, R.Jakobson, V.V.Vinogradov, J.Tynianov, O.Brik, B.Tomachevski ve V.Propp tarafından kaleme alınan ve Fransızca çevirisi 1965 yılında yayımlanan *Yazım Kuramı, Rus formalistlerinin metinleri (Théorie de la littérature,* Textes des Formalistes russes, Editions du Seuil, 1965) yakında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanacakmış. Buna son derece sevindiğimi, ama o oranda da korktuğumu söylemeliyim. Bunu daha başka temel kitapların çevirisi izlemezse, bu kitabın yol açacağı olası kargaşadan korkuyorum. Ama, her şeye karşın, bu başlangıç için yayınevinin yöneticilerini kutlamak isterim.

(10) Zeynel Kıran, *Dilbilim Akımları,* Onur Yayınları, 1986, ss.84-85
(11) Roland Barthes, A.g.y., s.75
(12) Roman Jakobson, *Huit questions de poetique,* Point/Editions du Seuil, 1977, s.13
(13) Roman Jakobson, A.g.y., s.45
(14) Michael Riffaterre, *Semiotique de la poesie,* Editions du Seuil, 1983, s.12 (Semiotics of poetry, Indiana Universty Press, 1978.)
(15) In George Jean, *La Poésie,* Editions du Seuil, 1966, s.149
(16) Yuri Lotman, *La structure du texte artistique,* NRF/Gallimard, 1973, s.66
(17) Tzvetan Todorov, *Critique de la critique,* Editions du Seuil, 1984, s.19
(18) Yuri Lotman, A.g.y., s.34
(19) Umberto Eco, *Alımlama Göstergebilimi,* Çev. Sema Rifat, Düzlem Yayınları, 1991, ss.23-24
(20) Hans Robert Jauss, A.g.y.
(21) Daniel Delas et Jacques Filliolet, *linguistique et poetique,* Larousse, 1973
(22) Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si,* Simavi Yayınları, 1992.
(23) Mehmet Rifat, A.g.y. s.66
(24) Roman Jakobson. *Huit questions de poetique,* Point/Editions du Seuil, 1977 ss.79-80
(25) Roman Jakobson, A.g.y., s.80

YAZINSALLIK

Okuma eyleminde bizi koşullandıran bazı veriler, belirtiler, göstergeler, imler vardır. Bu koşullardan kimileri bir tür önkoşuldur; kimileri de okuma eylemine koşut olarak, okuma eylemiyle örtüşerek, çakışarak (eşsüremli, eşzamanlı) oluşur.

Deneyimli bir okursak, deneyimli bir kültür insanıysak elimizdeki ya da kitapçı vitrinindeki kitabın ne tür bir kitap olduğunu yazarın adına göre anlayabiliriz. Sina Akşin ve Mete Tunçay genellikle tarih konularında yazarlar; Sabri F. Ülgener iktisatçıdır, iktisat-toplumbilim-kültür üçgeninde çok ilginç kitaplar yazmıştır; Önay Sözer ve Şahin Yenişehirlioğlu felsefe konularında yazarlar. Bu yazarların kitaplarının üzerinde 'roman', 'öykü', 'oyun', 'şiir' gibi bir açıklama yoksa, bunların kendi konularında yazdıklarını düşünürüz doğal olarak. Yaşar Kemal bir romancı ve öykü yazarıdır; Nezihe Meriç bir öykü ve oyun yazarıdır; Hilmi Yavuz ve Ataol Behramoğlu şairdirler; Güngör Dilmen ve Memet Baydur oyun yazarlar; Nermi Uygur ve Memet Fuat deneme türünde yazarlar. Demek ki, herhangi bir yazılı metin ya da kitabın yazarı, genellikle, ilişki kurduğumuz metin ya da kitabın türlerine ilişkin bir önbilgi verirler bize.

İkinci temel bilgiyi de gene kitaptan öğreniriz, eğer kitabın yazarını tanımıyorsak: Örneğin, *İnsan Gibi Ölmek* adlı kitabın ön ya da arka kapağındaki bilgi, kitabın roman mı, öykü mü, şiir mi ya da bir toplumsal inceleme kitabı mı olduğu konusunda bizi aydınlatır.

Kitabın herhangi bir yazılı sayfası ise bize elimizdeki yazılı metnin oyun mu, düzyazı mı, yoksa şiir mi olduğuna ilişkin bir önbilgi verebilir.

Kafamızda daha başka önbilgiler de vardır: Şiir, roman, öykü, deneme gibi metinler yazınsaldır (edebîdir); felsefe ve tarih metinleri, kimi yazarlar ve metinler yazınsal haz uyandırsalar da, genellikle yazınsal değildirler; fizik, kimya, iktisat, vb., metinleri kesinlikle yazınsal değildirler.

Bir tarih, iktisat, fizik, kimya ya da biyoloji metninde birtakım kesin bilimsel doğrular ve gerçekler ararız. Bu bağlamda, belli bir zaman diliminde ve mekânda kabul edilmiş doğrular vardır. Söz konusu kitap bu doğru ve gerçeklerle denetlenir. Ama bu doğru ve gerçekleri değiştiren bilgileri içeren kitaplar da vardır, bu bilgiler hazır ve kabul edilmiş bilgilerle çarpışırlar. Bu tür kitaplarda tarihler, yüzdeler, sayılar, oranlar; kuramlar ya da varsayımlar önemlidir. Bu tür kitaplarda, Boğaziçi Köprüsünün hangi tarihte açıldığı, 1944 yılında Türkiye'nin ulusal geliri, Hindistan'ın bağımsızlığına kavuştuğu tarih; Bolşevik ve Menşevik bölünmesinin nedenleri önemlidir.

Bir yazınsal metnin bildirisini alımlama durumunda ise, bu bildirinin içeriğini bilimsel olarak (sayı, tarih, yüzde, vb.) doğrulamak (doğrulatmak), bunu nesnel dünyada denetlemek (denetletmek) gereğini duymayız. Çünkü okuduğumuz metnin gerçekleri ve doğruları bire bir ölçüde tekrarlamadığını, bunları gerçeklik duygusu uyandıracak *biçimde* yansıttıklarını ya da gerçekliği yeniden kurduklarını anımsarız, biliriz. Bu bağlamda, evrensel ya da ulusal (yerel) ölçütler vardır. Zamanla değişseler bile belli bir zaman diliminde ya da tarihte geçerli olarak vardır bunlar. Kimi okurların, kimi yazarların ya da eleştirmenlerin bunları bilmemeleri ya da önemsememeleri bunların doğruluk ve geçerliliklerini ortadan kaldırmaz.

Ama, bir okur, bir alımlayıcı, bir eleştirmen olarak, yani bir düzgü (kod) çözümleyicisi olarak, okuduğumuz metnin yazarının adı, kitabın üzerindeki tür belirleyici sıfat ya da ad bizim için her zaman geçerli değildir. Bir kitabın üzerinde 'Felsefenin Mutfağında' başlığı olabilir, ama Türkiye'de

genellikle görüldüğü gibi, kitap suyuna tirit denemelerden başka bir şey değildir. Kitabın üzerinde 'roman' yazabilir, ama gene son zamanlarda Türkiye'de görüldüğü ve 'postmodern' olarak vaftiz edildiği gibi, kitap yan yana getirilmiş, anlamlı bir yapıdan yoksun bir yazılar toplamı da olabilir. Kitabın üzerinde, içindekilerin 'şiir' olduğunu savlayan bir sıfat olabilir, ama gene son zamanlarda Türkiye'de örneklerine rastlandığı gibi, kitap bir sözcük oyunları ve tekerlemeler toplamı olabilir.

Ya da, yazarın adı, kitabın türü ve içeriği arasında bir örtüşme vardır, bir çelişki ve yanılsama ya da yazarın kuruntusu söz konusu değildir, ama estetik ve yazınsallık bağlamında bizi doyurmaz (yetersizlik bizde de olabilir); o zaman okuduğumuz metinle ilgili olarak bir *yargıya* varırız. Bu yargıya varmamız, elbette bir tür içedoğuş sonucu değildir. Okuduğumuz metni denetleyip değerlendiren bizim *yazınsal* bilgimiz, beğenimizdir. Bunların yanı sıra ve aynı ağırlıkta geçerli ve etkili olan başka dizgeler de vardır: İçinde yaşadığımız toplumun yazınsal ortamının benimsediği (bizim onayladığımız ya da onaylamadığımız) değerler dizgesi ve bu dizgenin oluşturucuları. (Medyanın ve eleştirinin yanıltıcı ve saptırıcı etkilerini, ilke olarak, yazının dışında tutuyorum. Bunların yazınsallıkla doğrudan doğruya bir ilişkileri yoktur.)

Bütün bu yazdıklarımdan, ortaya biri yatay, biri dikey (ya da düşey) olmak üzere iki yazınsal eksen çıkıyor: Söylem ekseni ve anlam ekseni. Bu iki eksenin *teknik* adını şimdilik yazmıyorum ve tanımını yapmıyorum. Bu söylediklerimi katman tanımı içinde de tekrarlayabiliriz: Anlatım (söylem) düzlemi ve içerik (anlatı) düzlemi. Eksen, katman, düzlem, vb., sözcük ve kavramları kendi başlarına ancak genel bir tanım olarak kullanılabilirler. Burada önemli olan yazınsallıktır. Aslına bakarsanız, bu girişi de bu soruyu sormak için yaptım, diyebilirim.

Peki, öyleyse, nedir yazınsallık ya da *yazınsallık nedir?*

Değişik nedenlerden, gereksinim ve dürtülerden dolayı

bir *şey* yazmak isteyen bir insan (yazar ya da yazar adayı) şu tür cümleler kurabilir:

1. Ben bir şiir yazacağım.
   Ben bir roman yazacağım.
2. Ben azınlık haklarını savunan bir yazı yazacağım.
3. Ben azınlık haklarını savunan bir oyun – bir roman, bir senaryo – yazacağım.

Ve bu söylediklerini yapmak, gerçekleştirmek için değişik malzeme ve yöntem kullanacaktır. Ama, her cümle gerçekleşmek için kendi koşullarını zorlayacaktır. Bu soruya vereceği yanıt ilkin *yazınsal olan* ile *yazınsal olmayan*'ı, daha sonra da her iki bağlamda da bağlam içi türleri (genres) gündeme getirecektir. Ama sonuç olarak, hangi türü seçerse seçsin, amacına uygun bir söylem ve bu söyleme uygun bir dilsel işlev (Bk. 'Dilin Yazmsal İşlevi') seçecektir. Örneğin, roman yazmaya karar verirse, dilin yazınsal işlevini öne çıkartacak; gazete makalesi ya da inceleme yazacaksa dilin göndergesel işlevinden yararlanacaktır. Aynı şey söylem bağlamında da geçerlidir: Bir avukat savını ya da savunmasını hukuksal söylem içinde dile getirir; duruşma sırasında görevini yazınsal söylem içinde dile getiren bir avukat üstlendiği davayı kesinlikte yitirir. Zılgıt yiyip-yememesi ise yargıcın hoşgörüsüne bağlıdır.

Yazınsallığın nitelikleri ve özellikleri, oluşturucuları ve sınırları değişik görüşler arasında, değişik açılardan tartışılabilir. Ama, yazınsallık 'var mıdır?' ya da 'yok mudur?', işte bu tartışılamaz. Çünkü yazınsallık yoksa, ne dilbilim, ne göstergebilim, ne de bilmemnebilim vardır. Şimdi burada durup Wolfgang Iser'den bir alıntı yapacağım:

"Şimdi, kuramlarla yöntemlerin kargaşasına dalıp her birinin çatısını belirleyen temel koşulları bulacak olursak, metin çözümlemelerinde yinelenerek kullanılan belli anahtar terimler (*yapı, işlev, iletişim*) olduğunu görürüz. Bu terimler günümüz ulusal eğiliminin göstergeleri olduğundan bunların anlamı yazınsal eleştiri çevresinin de çok ötesine uzanır. Bun-

ların, eleştirel anlayışların her biri içindeki göreli önem ve ilişkileri değişmekle birlikte, yine de bu terimler şimdiye dek yazınsal eleştiride gelişmiş neredeyse tüm anlayışların örgütleyici özellikleridir. Yazınsal metin, metin araştırmaları için eşit sayıda yararla güçlük sunarlar. Yararlar, söz konusu terimlerin, yazınsal çözümlemeyi yönetmekle kalmayıp çağdaş bilimde de evrensel olarak kullanılmasıdır; böylece, yazın metnini çağdaş bilimce de eşit ölçüde uygulanabilecek terimlerle dile getirmemizi sağlayacak düzgüler olarak işlev görürler. Anahtar terimler yoluyla çevirilebilirlik bir yandan da yazın metninin önemli bir gücüllüğünü çarpıtıp gizlediğinden, bu benzeyiş, güçlükleri de ön plana çıkartır.

"Yapı, işlev, iletişim gibi anahtar kavramların günümüz kuramsal söyleminde böylesine kapsayıcı bir önemi varsa – bugün de geçerli kuram ve yöntemleri oluşturan öğeleri sağlamak gibi – bunlara yöneltmeliyiz dikkatimizi. Sonuç olarak bize düşen, yapısal şiir, alımlama estetiği, tepki estetiği, Marx'çılık, çözümleyici dil kuramı, bilgi kuramı, gestalt kuramı, görüngübilim, yorumbilgisi ile ruhsal çözümlemeye yönelmekten çok, değişik derecede vurgularla çağdaş kuramsal usavurmanın çatılarını biçimlendiren bu kavramların işlerliğiyle başarıları üzerinde durmaktır.

"Tüm yazın kuramlarıyla yöntemlerinin bileşenleri olarak yapı, işlev, iletişim, yazın metnini kendi boyutları düzeyine indirgerlerler."[1]

Bir yazınsal metnin yorumlanmasında, çözümlenmesinde ve değerlendirilmesinde yapısal, işlevsel ve iletişimsel bakış açısının önemli olduğunu ben de düşünüyorum. Çünkü, bu üç bakış açısı, bir paragraf yukarıda tek tek sayılan ve daha başkalarını da ekleyebileceğimiz bütün yaklaşımları kendilerinde topluyorlar. Ama benim asıl söylemek istediğim bu değil ve söylemek istediğimi hemen söylemezsem Wolfgang Iser'den yaptığım alıntı havada kalacak. Şunu söylemek istiyorum: Bir yazınsal metnin anlam ve yapısını çözümlemek için bunca yöntem varsa, demek ki bir yazınsal metinde bun-

ların araştırma alanları ve verileri vardır, bunların karşılıkları vardır. Fiil, fail ve dedektif üçlemesi gibi, yazınsal eylem, yapıt ve okuma (değerlendirme, çözümleme) eylemi.

Açıkça yazmam gerekirse, yazınsal çözümleme alanında kendilerini tek yetkili ilan etmedikçe, çözümleme ve eleştiri yöntemlerinin hiçbirine karşı değilim. Yazınsal metni çözümlemek için bunca yönteme gereksinim duyuluyorsa, bu onun ne ölçüde karmaşık bir yapıyı temsil ettiğini kanıtlar. Benim de amacım bu zaten. Herhangi bir şiirin, romanın, öykünün, bir değil, birden çok yöntemle çözümlenmesi bunların sahip oldukları çok yönlü zenginliği ortaya çıkarır. 'Karakuşîcilik' dışında bütün çözümleme ve eleştiri yöntemleri geçerlidir, bence. Göstergebilimsel çözümleme bir yazınsal metnin dilsel yapısı üzerinde yoğunlaşabilir; ama yoğunlaşma aynı metnin tema bakımından, yazarının dünyası bakımından çözümlenmesine engel değildir. Ama, bir yazınsal metnin değerlendirilmesi önünde yazınsal sıfatı, nitelemesi olmayan hiçbir çözümlemeye de izin vermez. Yani, bir yazınsal metni, nasıl dile indirgeyemezseniz, felsefeye, tarihe, sosyolojiye, ideolojiye, toplumsal ve bilimsel doğrulara da indirgeyemezsiniz. Çünkü, bir yazılı metnin içeriğinin, bu içeriğin özellik ve niteliklerinin onun yazınsal yapıt sayılması için yeterli olmadığını, o metnin yazınsal özelliğinin, yazınsallığının (littérarité) *ifade*'den (expression) kaynaklandığını biliyoruz. Yani, kendiliğinden yazınsal bir içerik, konu ve öykü yoktur; yazınsal söylem, yazınsal yapı, yazınsal ifade ve (yazınsal) dil vardır. Dil'in önüne yazınsal sıfatını hemen koymak istemiyorum, çünkü ötekiler yazınsal olduğu zaman, dil de doğal olarak yazınsal olmak zorundadır (bununla yazınsal dilin tekbaşına olamayacağını, yalnızca yazınsal dile yaslanarak bir yazınsal yapıta ulaşılamayacağını söylemek istiyorum).

Yazın ve yazınsallık (Edebiyat ve edebîlik): Yazın ve yazınsallık kavramlarının herkes tarafından onaylanan bir tanı-

mını yapmak oldukça güçtür. En azından, zaman ve mekâna bağlı olarak oldukça değişim geçiren ve gösteren bu kavramların 'Su sıfır derecede donar, yüz derecede kaynar' türünden bir tanıma izin vermeyeceği biliniyor. Ama, özellikle sözlük ve ansiklopedilerde bu iki kavramın epeyce yuvarlak tanımları da yapılır. Bunlardan biri şöyle: Edebiyat, okuyana estetik bir tat vermek amacıyla yazılmış olan ya da böyle bir amacı olmasa bile, biçimsel özellikleriyle bu düzeye ulaşabilen bütün yazılı yapıtlar. Bu anlamıyla edebiyat görece yeni bir terimdir. Batıda 18. yüzyılda yaygınlaşmıştır. Geçmişte şiir, destan, tiyatro gibi türler genel olarak edebiyat başlığı altında değil, ayrı ayrı ele alınırdı. Türkiye'de edebiyat terimi bugünkü anlamıyla ancak 19. yüzyılın sonlarından itibaren kullanılmaya başlanmıştır.

Çağdaş 'yazın' kavramı günümüze gelinceye kadar, tarihsel koşulların yönlendirildiği kültürel ve ideolojik etmenler nedeniyle sürekli bir evrim geçirdi. Batı dillerinden yazın anlamına gelen sözcük Latince *litterature* sözcüğünden türemiştir. Yunanca karşılığı ise *grammatikê*'dir. Latince *littera* ile Yunanca *gramma*'nın anlamları aynıdır: *Harf, iafız.* Bu nedenden olacak, Fransızca'da harf anlamına gelen sözcüğün (lettre) çoğulu (lettres) edebiyat ve yazın anlamında kullanılmaktadır.

Edebiyat sözcüğü ise Arapça *edeb*'den (çoğulu: âdâb) kaynaklanıyor. Anlamı ise şöyle: 1. Uyulması gerekli kurallar; 2. Terbiyeler; 3. Görgü ve geleneğin getirip geliştirdiği kurallar. Buradan yola çıkarak, edebiyatın kuralına uygun söylenmiş, bayağı ve basit olmayan yetkin söz anlamına geldiği ileri sürülebilir.

Bilindiği gibi, Türkçede uzun süredir edebiyat sözcüğünün her bağlamda eşanlamlısı olmasa bile, bizim ele aldığımız karşılığı olarak *yazın* sözcüğü kullanılıyor. Bu yazının ilgi alanı edebiyat ya da yazın kavramının tarih içinde geçirdiği değişiklikler değil, edebî olmak, yazınsal olmak durumu, yani yazınsallık, bir yazılı metne yazınsal olma özelliğini

veren nitelikler. Bu nitelikleri ya da özellikleri tarih boyunca bazı temel yazın kuramları çerçevesinde inceleyebiliriz. Roman Jakobson'un *Çağdaş Rus Şiiri* (Prag, 1921) adlı yapıtında yer alan şu cümle bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir: 'Yazın biliminin nesnesi yazın (edebiyat) değildir, yazınsallıktır (*literatumost*), yani belli bir yapıtı yazın yapıtı yapan şeydir.' Bu cümle, yalnızca Jakobson'un değil, daha sonra biçimcilik (formalizm) olarak kullanılmaya başlayan 'biçimsel yöntem'i savunan yazar ve şairlerin edebiyat tarihçilerine olan tepkilerini özetleyen bir cümledir. Çünkü, bu cümlenin söylendiği yıllarda ve daha önce, yazın tarihçileri bir yazınsal yapıtı değerlendirmek için yazınsallık dışında birçok veriden yararlanıyorlardı: Özel yaşam, psikoloji, politika, felsefe; bir metni yazınsal yapan özelliklerin incelenmesinin dışında her şey. Ne var ki, kısa bir süre sonra, bu tepkinin başka bir yanlışlığa yol açtığı ve yazınsal yapıtı, bu yapıtın ürünü olduğu kültürel ortamdan soyutladığı görülecektir. Rus biçimcileri, yazınsal yapıtı psikolojik, sosyolojik ya da felsefi yaklaşımlarla değerlendiren Rus cleştirisine bir tepki olarak, ilgilerini yapıt üzerinde yoğunlaştırırken hiç kuşkusuz haklıydılar; ama bir yazınsal yapıtı yazarın özyaşam öyküsüne, toplumsal yaşamın çözümlenmesine başvurmadan değerlendirebileceklerini ileri sürerken, hiç kuşkusuz, epeyce aşırı gidiyorlardı. Çünkü böylece kültür tarihini de reddetmiş oluyorlardı. Bu soruna daha sonra Mikhail Bahtin'le birlikte döneceğiz.

Yazın kavramı Batı toplumları ve bizim toplumumuz için yeni bir kavram. Ama, başta Afrika dilleri olmak üzere birçok dilde yazınsal ürünü tanımlayacak sözcük ve kavram yok. Bunun nedeni, sanırım, yazının doğal bir varlık (kendilik, entite) olmamasında. Yazın bağlamında yer alan ürünler, tarihsel zaman içinde, belli bir toplumda, belli bir kültür ortamında, yazar adı verilen bir bireyin yaptığı, yarattığı bir ürün. Bu ürünü inceleyen ilk insan da Aristoteles. Aristoteles *Poetika*[2] (Peri poetikes) adlı yapıtında, tragedya, epos, komedya, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir

bölümünün *taklit* (mimesis) olduğunu söyler. (1447 a/2) Bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder. Ama Aristoteles'in en ilginç düşüncesi şu cümlede yer alıyor: "Ozanın ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktır." (Dokuzuncu Bölüm, I) *Poetika*'da bugün bile geçerli olan görüşler var: "Tarih yazarı ve ozan, biri düzyazı, öteki nazım yazdığı için birbirlerinden ayrılmazlar. Çünkü Heredotos'un yapıtım mısralar haline getirmiş olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte, ister nazım, isterse düzyazı biçiminde olsun, Herodotos'un yapıtı bir tarih yapıtıdır. Aykırılık daha çok şu noktada bulunur: Tarihçi daha çok *gerçekten olan*'ı, ozansa *olabilir olan*'ı anlatır." (1451 b). Demek ki, gerçek ile yazınsal yapıt arasındaki örtüşmemezlik daha Aristoteles zamanında başlıyor. Ama, günümüzde, 'gerçekten olmak' ya da olmamak artık bir yazınsallık ölçüsü değil. Aristoteles'in özcü (tözcü, essentialiste) poetikasının Batının yazınsal bilincine yirmi yüzyıl egemen olduğunu biliyoruz. Özellikle de tematik bağlamda. Aristoteles yazınsallık ilişkisini *poiesis* ile *mimesis* sözcükleri arasında kuruyor. *Poiesis* sözcüğü Yunanca'da iki anlamı karşılıyor: Şiir ve yaratı. Poetika (yazınbilim) bağlamında dil genel olarak iki işlev yüklenmiştir: Genel olarak konuşmayı (haber vermek, sorgulamak, buyurmak...) içeren olağan işlevi; yazınsal yapıt üretiminde kullanılan yazınsal (sanatsal) işlevi. Yani konuşmayı içeren retorik (günümüzde yararcıl, pragmatik) işlevi ve yazınsal işlevi. Peki, doğal durumda bir iletişim ve eylem aracı olan dil, nasıl oluyor da bir yaratı aracına dönüşüyor. Burada Gerard Genette[3] araya giriyor ve Aristoteles'in yanıtının açık olduğunu söylüyor: Dil ancak *taklit* edebilirse bir yaratının aracı olabilir, yaratı için gereken ortamı sağlayabilir. Yani imgelemsel olay ve eylemleri yansıtırsa ya da bir öykünüm (taslama, simulation) olursa; öykü uydurmaya ya da daha önce uydurulmuş öyküleri aktarmaya yararsa. Gerard Genette, burada,

Käte Hamburger gibi, taklidin, öykünmenin yerine *yapıntı* (kurmaca, kurgu, *fiction*) kavramım öneriyor. Genette'e göre, Aristoteles şairde yaratıcılık bağlamında sözel biçim düzeyinde değil, yapıntı düzeyinde yaratı beklemektedir. Başka bir deyişle, şairin yaptığı iş *söylem* (diction, discours) katmanında değil *yapıntı* (fiction) katmanında gerçekleşmektedir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Aristoteles *Poetika*'nın dokuzuncu bölümünde (1451 b), şairi şair yapan eylemin dize kurmak değil, öykünmek olduğunu söylüyor. Burada insanın aklına şu soru geliyor: Aristoteles döneminde düzyazısal yapıntı uygulaması olsaydı, *Poetika*'sına alır mıydı?

Aristoteles'in yapıntı (öykünme) anlayışına tekrar döneceğimiz için, yazınbilim alanında son yirmi yılda önemli çalışmalar ve yayınlar yapan Tzevetan Todorov'un[4] görüşlerine değinmek istiyorum:

1. *Yazın işlevsel bir varlıktır:* Heidegger, 'Sanat, gerçekliğin kullanılmasıdır', 'Şiir, varlığın söz aracılığıyla kurulmasıdır' der. Yazın'ın (edebiyatın) ortaya çıkışı, toplumbilimsel açıdan izlenip betimlenebilir; bu ortaya çıkış bir süreçtir, toplumsal bir süreçtir, sonuç da toplumsaldır; dolayısıyla işlevseldir, ama ortaya çıkan ürüne gerçek niteliğini kazandıran bu işlevsellik değildir. Edebiyatın bir işlevsel olgu, bir işlevsel nesne olması onu tanımlamaya yetmez. Ama dilin başka işlevsel kullanımları da vardır. İşlevler bir yapı kurmuştur, işlevler bir yapı yaratmıştır, ama işlev ile yapı yalnızca bu nedenden dolayı örtüşmezler. Edebiyatın bir (birçok) işlevi vardır, ama bu onun bu açıdan tanımlanması için yeterli değildir; tıpkı içeriğin ve içerikte işlenen konuların yazmsallığı tanımlamayacağı gibi ('kendiliğinden yazınsal bir konu ve içerik yoktur' demiştik).

2. *Yazın yapısal bakımdan tanımlanabilir:* Batıda, Eski Yunan'dan 18. yüzyılın ortalarına kadar, daha önce ele aldığımız Aristoteles'in tanımı geçerlidir. Edebiyat tür olarak bir öykünme biçimidir; dil aracılığıyla gerçekleşen bir öykünme sanatıdır. Ama yalnızca gerçek nesneleri ve olguları de-

ğil, aynı zamanda yapıntı nesne ve öyküleri de öykünür. Bu nedenle edebiyat kimi zaman tamamen uydurma ve yalan olarak kabul edilmiştir. T.Todorov, burada, Northop Fye'm *The Great Code* adlı yapıtına gönderme yapar. N.Frye'a göre, 'fable', 'fiction' ve 'mitos' gibi edebiyat da bir tür anlam belirsizliği kuşanmıştır; bu nedenle, edebiyat gerçeklik sınavına sokulamaz, edebiyat için doğruluk ya da yanlışlık değil, yapıntısallık söz konusu olabilir. Edebiyatın yapıntısal bir ürün olduğu, artık günümüzde herkes tarafından kabul edilen bir olgudur.

Ne var ki, edebiyatın tanımlamasında, bu da yeterli bir ölçü olmamak gerekir, çünkü gerçek bir öykü de bir yazın ürünü olarak kabul edilebilir. Ama bu öyküyü yazınsal yapan onun gerçek olması değildir. Gerçek bir olayı anlatan öyküyü bir yazınsal öykü olarak algılamamızı sağlayan başka özellikler söz konusudur. İster yapıntısal olsun, ister olmasın, bir romanın, bir öykünün, bir oyunun öyküsü olabilir. Ama, aynı şeyi, gerçek bir olguyu değil de bir dalıncı (içe dönüş, düşünce, méditation), bir izlenimi dile getiren şiir ne yapıntısaldır, ne de yapıntısal değildir. Görüldüğü gibi, yapıntısal olmayan öyküleri içeren metinler de yazınsal olabileceğine göre, yapıntısallık yazınsal olmanın en önemli özelliği değil; ya da her yapıntısal olgu, zorunlu olarak, yazınsallık özelliğine sahip değildir. Örneğin, yapıntısal (uydurma) bir yolculuğu anlatan bir metin, hem yazınsal olabilir, hem de olmayabilir. Gerçekdışı olmak, gerçeğe aykırı olmak, gerçeküstü olmak ya da fantastik olmak bir metnin yazınsallık değeri kazanması için yeterli değildir. Bunun en çarpıcı örneklerini tamamen uydurma olan mitoslarda görürüz; herhangi bir mitos *brüt* durumuyla yapıntısal değildir. Görüldüğü gibi, Antik dönemde yeterli bir koşul olan öykünme, artık, kendiliğinden bir yazınsallık değeri oluşturmuyor. Öykünmenin yazınsal olması için *sanatsal* öykünme olması gerekiyor. Ama, bütün yetersizliklerine, olumsuz yanlarına karşın, yapıntıdan yola çıkarak, edebiyatın bir tanımını yapabiliriz: *Yazın bir yapıntı*

kurma eylemidir. Çünkü bu yapıntının yazınsallık özelliği kazanmak olasılığı vardır.

3. Burada tanıma *sanatsal* kavramı girdiğine göre, *güzellik* kavramı da gündeme geliyor. 18. yüzyıl sonlarına doğru *güzel*'in haz verme ve eğitme özellikleri dikkate alınarak, yararlı olduğu düşünülmüştür. Ne var ki *güzel* ve *yararlı* kavramları 18. yüzyılın sonlarına doğru kurdukları ortaklığı günümüzde bozmuş görünüyorlar. Günümüzde, gerçek güzelliğin kendi kendini anlamlandırdığına, kendi kendini tanımladığına, kendisi olmakla yetindiğine ve kendinde (en soi) bir bütün olduğuna inananlar var (Ör. Moritz). Buradan yola çıkarak, sanat, güzele göre şöyle tanımlanıyor: "Sanatın tek varoluş nedeni kendi dışında olan bir şeyi göstermek olsaydı, işlevi bir ayrıntı (katkı, aksesuar) olmaktan ileri gitmezdi; ama güzel söz konusu ise onun asıl (temel, principal) olması zorunludur." Resimde renkler kendi kendileri oldukları için algılanırlar; müzikte, seslerin değerleri kendilerindedir, kendi varlıklarındadır; ama yazında dil değeri kendinden kaynaklanan bir çalgısal olgu değildir. Novalis'in ileri sürdüğü ve Avrupa'da Alman romantiklerinin savunduğu, sembolistlere ve postsembolistlere aktardığı gibi, yazın 'ifade için ifade' (anlatım için anlatım, *une expression pour l'expression*) değildir.

4. Bu 'ifade için ifade' formülü daha sonra Rus Formalistleri'ne bir edebiyat bilimi kurmaları için temel oluşturmuş, ayrıca Amerikan *Yeni Eleştiri*'si de aynı formülden yararlanmıştır.

Formalistlerin estetik görüşleri neye dayanmaktadır? Rus Formalistlerine göre, sanat ve edebiyat dış amaçlara (kendileri dışında amaçlara) hizmet etmezler, başka bir deyişle dış amaçlardan yararlanmazlar; onların kanıtları kendilerindedir. Asıl olan yapıtın başka varlıklarla – *dünya, yazar, okur* – ilişkisinde değil, ama kendi oluşturucu öğelerinin kendi aralarındaki ilişkidedir. Bu görüş Formalistleri, dikkatlerini koşuklamaya, anlatısal 'yöntemler'e, dolantı (entrig) kurgusuna, parodiye ve yapıtların özgün sözel özelliklerine

yöneltmiştir. Formalistlerin bu görüşlerinin kaynağında fütürist şairlerin kalıtının bulunduğunu biliyoruz. Bu görüş, doğal olarak, çağlarıyla aralarında kökten bir kopmaya yol açacaktır. Aslında bu görüş, yüzyılı aşkın bir süredir Avrupa düşüncesine egemen olan, Alman idealist felsefesi içinde, özellikle de Iena'lı romantikler tarafından geliştirilmiş estetik öğretisidir. Temelde, sanat olan ile sanat olmayanın, şiir ile gündelik söylemin karşıtlığından kaynaklanan romantik görüştür bu ve Formalistler yazınsal (şiirsel) dil – kılgısal (pratik) dil ayrımına dönüşmüştür. Sanatı, bir geçişsiz ve üst-yapısal bir etkinlik olarak, özerk bir bütün olarak tanımlaması bakımından da romantiktir bu öğreti.[5]

Çağımızın en büyük düşünürlerinden biri olan Mikhail Bahtin, ne yaptıklarını bilmediklerini, kendi öğretilerinin kuramsal ve felsefi temelleri üzerinde düşünmediklerini ileri sürerek Formalistleri kınar.[6] Bahtin, yazınsal yaratının sorunlarını dil sorunlarına indirgedikleri için, Formalistlerin öğretisinin bir malzeme estetiği olduğunu söyler: 'Yazınsal dil' kavramının şeyleştirilmesi (reification), her türlü 'yöntem'e karşı ilgi işte buradan kaynaklanmaktadır. Böyle bir tutumu benimseyen Formalistler yaratı eyleminin öteki bileşim maddelerini ihmal etmektedirler: İçerik, dünya ile ilişki, biçimi (biçim, yazarın bir müdahalesi, bireyin dilin nesnel ve genel öğeleri arasında yaptığı seçim olarak düşünülmektedir) ihmal etmektedirler. Oysa, estetik araştırmanın gerçek temel amacı malzeme değil, fakat malzeme, biçim ve içerik arasında bir buluşma yeri, bir etkileşim alanı olarak tanımlanabilecek yapıtın mimarisi, kuruluşu ya da yapısı olmalıdır. Bahtin (Medvedev imzası ile) şöyle der: 'Yazınsal olanın belirleyici nitelikleri dilden ve onun elemanlarından kaynaklanmaz, o yalnızca yazınsal (şiirsel) yapılara dayanır.' Daha sonra, Formalistleri materyalist oldukları için eleştiren Bakhtine, yazınbiliminin, her şeyden önce, kültür tarihi ile olan bağını sıkılaştırması gerektiğini söyler. Ona göre, yazın kültürün ayrılmaz bir paçasıdır ve belli bir dönemin kültürünün oluşturdu-

ğu global bağlamın dışında anlaşılamaz. Edebiyatı, kendisini doğrudan doğruya sosyo-ekonomik etmenlere bağlayan kültürden ayırmamız olanaksızdır.[7]

Bildiğim kadarıyla Bahtin, yazınsal dilin kendi üzerinde odaklandığını, kendi üzerine döndüğünü kabul ediyor; ama yazınsal eylemin ve yazınsallığın kültürel (tarihsel, ekonomik, toplumsal, vb.) bağlamından soyutlanarak yalnızca dile indirgenmesine karşı çıkıyor. Benim, yazınsallığa ilişkin görüşümün Bahtin'in düşüncelerinden (bir ölçüde) kaynaklandığını çekinmeden söyleyebilirim.

Görüldüğü gibi, edebiyatın tanımı işlevsellikten yapısallığa doğru yol alarak gelişiyor ve yazınsal yapıtın dizgesel niteliği ortaya çıkmaya başlıyor. Güzellik kavramı ortaya çıkınca Aristoteles'in *Poetika*'sından kaynaklanan öykünme ilkesi yapıtı ilkesine dönüşüyor (koşullu dönüşüm söz konusu); daha sonra güzel'in yerine biçim (forme) geçiyor ve biçim sonunda yapı'ya (structure) ulaşıyor.

Biçimci yazın incelemelerinin zaman içinde yazınsal dizgenin, yapıtın dizgesinin incelenmesine dönüştüğü görülüyor. Bir bilim olan yazınbilimin (poétique, poetika) biçimci incelemeler sayesinde kurulduğunu söyleyebiliriz.

Edebiyatın bir YAPINTI (bütün tartışılır yanlarına karşın) olduğu tanımından sonra, ikinci ve yapısal tanımı da yapabiliriz: Edebiyat bir dizgedir, dikkati kendi üzerinde toplayan bir dizgesel dildir; yazınsal dil kendine dönüşlüdür.

Burada, bu görüşten hareket eden Roland Barthes'ın şu cümlesiyle bir kez daha hesaplaşmamız gerekiyor: 'Kesinlikle geçişsiz bir eylemdir edebiyat. Hiçbir şeyi değiştirmez, hiçbir şeye yaslanmaz.'[8] Bu cümleye 'Dilin Yazınsal İşlevi'[9] başlıklı yazımda değindim. Bu cümleye, kimi çevrelerde, bir ayet gibi sarılan yazarlar var ülkemizde. Ama yanılıyorlar, bu cümleyi kendilerinin dışında ciddiye alan pek yok. Örneğin, 'L'Infini' dergisinin Güz 1988 sayısının (23 sayı) *'Oùen est la littérature?'* bölümünde romancı Danièle Sallenave şöyle diyor: "Aslında, ağır sonuçlara yol açtığı için korkunç bul-

duğum bir cümlenin benim başlıca düşmanım olduğunu söyleyeceğim; bu cümle çok sevdiğim, kitaplarını çok sevdiğim bir yazarın, Roland Barthes'ın bir cümlesi: 'Yazmak geçişsiz bir eylemdir.' Bu cümlenin gerçek bir karşıt anlam (yanlış yorum) olduğunu ve kendisini harfi harfine kabul edenler için büyük tehlikeler içerdiğini düşünüyorum."[10] Daniele Sallenave, 1960-1970 yılları arasında edebiyatın başına bela olan marazın sorumlusu olarak bu cümleyi görüyor, 'geçişsiz' yazma üzerine yapılan tartışmada. Alain Nadaut'nun da dediği gibi, 'yazmak, geçişsiz bir eylemdir' cümlesinin yer aldığı pasajı yeniden okuyunca, kendini *nesne* sanan bir yazının değil, ama kendi kendinin *amacı* olan, yani yararlandığı nesneleri bir bahane yerine koyan yazının söz konusu olduğu anlaşılıyor.[11] Gérard Genette ise bu cümleyi çok doğru yorumluyor: "Yapıntı metin hiçbir metindışı gerçeğe ulaşmaz, gerçeklikten ödünç aldığı şey ('Sherlock Holmes, Baker Sokağı 221/B'de oturuyordu', 'Gilberte Swann'ın gözleri siyahtı', vb) tıpkı *Savaş ve Barış*'ta Napoleon'un ya da *Madame Bovary*'de Rouen kentinin başına geldiği gibi, yapıntı öğesine dönüşür. Yapıntı metin, sözcükleri elle tutulmaz biçimde algılandığı (böyle olabilir, ama yapıntı ile söylem arasında gizli bir anlaşma durumudur bunlar) için değil, ama bunların karşılığı olan varlıklar bu sözcükler dışında var olmadıkları ve bizi bir sonsuz döngüye gönderdikleri için, kendine özgü bir biçimde geçişsizdir. İki durumda da, bu geçişsizlik, tematik boşluk ya da söylemsel geçirimsizlik nedeniyle, metni özerk bir nesne olarak kurar ve okurla, anlamın biçimden ayrı olarak algılanamadığı bir estetik ilişki gerçekleştirir."[12] "Böylece sanat yapıtı, gerçek karşısında, yalnızca onu yapıntıya dönüştürme yeteneği sayesinde, az ya da çok büyük bir özerklik katsayısıyla belirginleşebilir. Bu koşulla, gerçekliğin özerk bir parçası ve böylece de, karşılık olarak, yazarın varlığından bağımsızlaşabilen, kendi başına bir gerçeklik olacaktır."[13] Michel Collet ise daha da ileri gidiyor: "Yazınsal dilin ayırt edici özelliği, yani onun kendi üzerine yansıması, onu kendi-

si üzerine kapatmaz, tam tersine dışarıya açar."[14]

Şimdi Roland Barthes'ın ünlü cümlesine dönelim. Roland Barthes bu cümleyi değişik yerlerde tekrarlıyor. Cümle *Quai Voltaire* dergisinde, *'écrire est un verbe intransitif'* olarak yani 'yazmak, geçişsiz bir eylemdir' anlamında kullanılıyor. Tahsin Yücel'in çevirdiği 'Yazarlar ve Yazmanlar' başlıklı yazıda ise şöyle geçiyor: "Gerçek onun (yazar. Ö.İ.) için bahaneden başka bir şey değildir (yazar için *yazmak* geçişsiz bir eylemdir)"[15] Bendeki cümle Roland Barthes'ın *Essais critiques* adlı kitabından alınmış; Tahsin Yücel de çeviriyi aynı kitaptan yapmış. Tahsin Yücel'in bu cümleyi Türkçeye çevirmesinde bir sorun yok. Ama, Hil Yayınlarının yayımladığı *Yazı Nedir?*'de yer alan ve daha önce alıntıladığım çeviride bir sorun var. Roland Barthes bu cümlede 'ecrire' yerine 'l'acte littéraire' tamlamasını kullanmış; yani 'yazınsal edim' ('edebî icraat') diyor, 'edebiyat' demiyor. 'Edebiyat' başka, 'yazınsal edim' başka. Yazınsal edim, yazma eylemi anlamına, dolayısıyla da dili yazınsal işlevinde kullanmak anlamına gelir ki, bu anlam genel tanımla örtüşür. Roland Barthes'ın bu tamlamasının Hil tarafından yayımlanan *Yazı Nedir?* adlı kitapta 'edebiyat' olarak çevrilmesi, hiç kuşkusuz, Türkiye'de Fransa'dakinden çok daha büyük marazlara yol açmıştır (açacaktır). Bunun sonucu olarak da kimi yazarlar yazınsal yapıtın herhangi bir bildirisi yoktur gibi savlar ileri sürmeye başlamışlardır. Oysa, bir yazılı metnin bir göstergeler dizgesi toplamı olarak bir bildirisi yoksa yapısı ve dilsel kurgusu da yok demektir. O zaman böyle bir yazılı metni hangi değerlendirme dizgesi ile değerlendireceksiniz? Böyle bir metnin alımlayıcı (okur) tarafından algılanması da olanaksızdır, çünkü algılanır bir anlamı yoktur.

Dilimizde yayımlanan en önemli ve neredeyse biricik yazın kuramı kitabı olan *Yazın Kuramı*'na yazdığı Sunuş'a şöyle başlıyor Prof. Dr. Berna Moran: "Amerika'da Yeni Eleştiri (New Criticism) adını alan yazın ve eleştiri anlayışının özümlenmesi sayabileceğimiz *Yazın Kuramı*, bu akımda dağı-

nık kalmış olan, yazının özü, işlevi, bu öz ve işlevin gerektireceği değerlendirme ölçütleri gibi sorunları birbirine bağlı bir bütün halinde ele alarak biçimci yaklaşımın sistematik bir kuramını oluşturmaya çalışır.

"1930'larda boy gösteren Yeni Eleştiri'den önce Amerika'da yazına çeşitli yaklaşımlar vardı: Ahlakçı, Marksist, tarihsel, ruhbilimsel vb. Yeni Eleştiri'nin tepki gösterdiği bu yöntemlerin ortak yanı şuydu: Bu yöntemler yazma yazın olarak bakmak, yapıtın yazınsal değerini araştırmak ve değerlendirmek yerine, dikkatlerini başka yönlere çeviriyorlardı."[16]

Yeni Eleştiri ise, tıpkı Rus Formalistleri gibi, yapıtın yazıldığı dönemdeki tarihsel ya da toplumsal koşullara ya da okura yönelmeye karşı çıkıyor, bunları bir yana bırakarak metnin kendine eğilmek, onu bir yazın yapıtı olarak incelemek ve çözümlemek gerektiğini ileri sürüyordu. Yani tipik bir biçimci yaklaşımdı öncekileri.

Ancak Yeni Eleştiri'nin de tıpkı Rus Formalistleri ve genel olarak bütün biçimciler gibi işi aşırıya vardırdıkları bir nokta var: Tarihsel, toplumsal ve genel olarak düşünsel öğelerin yapıtta bulunmasına karşı çıkmak. Rene Wellek ile Austin Warren, bunlardan bu noktada ayrılırlar: Yapıtın düşünsel öğelerden arınmış olması gerektiğini ileri sürmezler. Bu tutumları, onları, sanat yapıtının içinde oluştuğu kültürel ortamdan soyutlanamayacağını ileri süren Mikhail Bahtin'e yaklaştırır. Bu ikili, 'yazın yapıtının varlığını okurun, yazarın ya da toplumun yaşantısında bulan öznelci tutumları yadsır, onu kendi başına var olan bir nesnel yapı olarak görür,' ama öznelci tutumun yapıtta aradığı özelliklerin yazınsal yapıtta bulunmasına karşı çıkmaz; çünkü, önemli olan, yapıta özgü bir yaşantı meydana getiren şey, o yapıtta bulunan ve estetik değer taşıyan nitelikler ve bağıntılardır. Onlara göre sanat yapıtı, 'özgül bir amaca hizmet eden bütün bir göstergeler dizgesi ya da göstergelerden oluşan bir yapıdır. ...Bir yapıtın yazınsal olup olmadığını belirleyen şey, onda hangi öğelerin bulunduğu değil, bunların nasıl düzenlendiği ve ne gibi işlev

yüklendikleridir.' *Yazın Kuramı*'nın yazarları klasik biçimciliğe içerik bağlamında yeni bir çözüm getirmek çabası içinde görünürler. Bu ikiliye göre, yazın yapıtının kendine özgü işlevi, yazınsal olmayan yapıtlarda bulunmayan bir yazınsal nitelik kazandırır metne. Biçimci kuramın, yazınsal yapıtı içinde oluştuğu tarihsel ve toplumsal ortamdan soyutlayarak ele almak istemesi, onu hiç kuşkusuz, yaralar ve sakat bırakır. Bu noktada, liberal hümanizmayı benimsemiş olan Yeni Eleştiri'nin bu tutumu, Marksist Eleştiri kadar ideolojik olmak gerekir. O halde, yazın yapıtının içinde yer alan, daha doğrusu yazarın yapıtını oluşturduğu malzemenin sınırlandırılmaması gerekmektedir. Çünkü yazınsal açıdan önemli olan bu malzemenin yazınsal söylemin yönlendirmesine göre düzenlenmesidir.

Wellek-Warren ikilisinin *Yazın Kuramı*'ndan çıkan değerlendirme ve çözümleme anlayışlarını şöyle özetleyebiliriz: Yazınsal yapıt kendi kendine yeterli olan bir dilsel dizgedir; onun, kendinde var olan verilere göre değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu özellikleriyle, Wellek-Warren ikilisi, Yeni Eleştiri'den Rus Formalistleri'nden ve Amerikan Biçimcileri'nden bir adım daha ileride ve daha çağdaştırlar.

René Wellek, *Yazın Kuramı*'nın *Yazının Özü* bölümünde (s.24) olumsuzlama yöntemiyle bazı tanımları ele alır:

— Yazılmış her şeyin yazın bağlamına girdiğini söyleyemeyiz. Çünkü, edebiyatın özel bir alan olduğunu düşünecek olursak bu tanım geçersizdir.

— Yazın, konuları ne olursa olsun, yazınsal biçim ve anlatım bakımından dikkate değer olan büyük kitaplarla sınırlandırılmalıdır. Burada ölçüt, ya tekbaşına estetik değerliliktir ya da genel anlamda anıksal seçkinlikle birlikte estetik değerliliktir.

— 'Yazın' terimi en iyi kullanımını yazın sanatına, başka bir deyişle imgelemsel yazına uygulandığında bulur. Terimin bu anlamda kullanılmasında da belli güçlükler vardır; ama İngilizcede bu terimin yerine düşünülecek 'kurmaca' ya

da 'şiir' gibi seçenekler ya anlamları yüzünden kullanılma olanaklarını yitirmiş ya da 'imgelemsel yazın', güzelyazı gibi yetersiz ve yanıltıcı anlamlar kazanmışlardır.

René Wellek bu üç tanımı da uygun ve yeterli bulmaz, bunun nedenlerini örnekleriyle açıklar ve sözü kendi düşüncelerine getirir: Ona göre, bu sorunu çözmenin en kolay yolu, yazında dilin nasıl kullanıldığına bakarak bir ayrıma gitmektir. Yontunun malzemesi nasıl taş ya da bronz, resminki boya, müziğinki de ses ise, yazının malzemesi dildir. Ama burada, dilin taş gibi durağan bir malzeme olmadığını, insanoğlunun kendisi tarafından yaratıldığını, bu nedenle de aynı dili konuşan topluluğun kültürel katılımıyla yüklü bulunduğunu anlamamız gerekir. Burada gözetilmesi gereken dilin 'Yazınsal, Gündelik ve Bilimsel' kullanışları arasındaki başlıca ayrımlardır. Böylesine üçlü bir ayrımın hem kolay, hem de zor yanları vardır. Bilim dili ile yazın dili arasındaki farkı saptamak oldukça kolaydır. Bununla birlikte, 'düşünce' ile 'coşku' ya da 'duygu' arasındaki karşıtlık söz konusu olunca aradaki ayrımın belirlenmesi yeterli değildir. Çünkü edebiyatta düşünce de vardır ve duygusal dil yazınla sınırlandırılamaz. Ancak, bilimsel dilin bağlama yönelik olduğu ve göndergesel işlevi yerine getirdiği göz önünde tutulduğunda, bilim dilinin düzanlamları kullandığı, gösterge ile gösterilen arasında bire bir çakışmayı amaçlamadığı ve göstergenin dikkati kendi üzerine değil gösterilene (yani metin dışına) çektiği ve saydam olduğu görülür. Buna karşılık yazın dili belirsizliklerle doludur; bu dil büyük ölçüde yananlamlarla beslenir ve kurulur. Yazın dilinde vurgulanan, gösterilen (metindışı) değil, göstergenin (yazınsal imin, metnin) kendisidir.

Yazmsal dil ile bilimsel dil arasındaki ayrım bir ölçüde mümkündür, ama yazınsal dil ile gündelik dil arasındaki ayrım son derece güçtür. Gündelik konuşma dili, bilimsel dil dışında, tıpkı yazınsal dil gibi bütün alanları kapsar. Ama, çok önemli bir ayrım olarak, gündelik dilin yazınsal dil gibi dilin malzemelerini düzenlemek, örgütlemek, ona bir birlik

getirmek gibi özel bir amacı yoktur. Gündelik dil ile yazın dili arasındaki ayrım *yarar* bağlamında çok daha belirgindir. Burada bir parantez açalım: Gündelik dil gerçekliğin içinde yer alır, buna karşılık yazınsal bildiri kendi özel gerçekliğini kurar ve bir estetik işlev gerçekleştirir. Yazınsal yapıtta gündelik dil elbette kullanılır, kullanılmaktadır, ama yazmsal olma özelliğine sahip bir metne dönüştüğü ya da böyle bir metinde yer aldığı zaman *sözlü* olma, *konuşma* olma niteliğini de yitirir. Söz yazıya geçirildiği zaman ortaya çıkan yazılı metin sözlü konuşmanın koşullarından uzaklaşmış olur. Bu uzaklaşma başlıca dört biçimde ortaya çıkar:

1. Yazı, sözü ve söylenen şeyin anlamıyla aşar. Yazıya geçirilen şey bu anlamdır. Yani, sözün yazıya geçirilmesi dilbilgisel, sözdizimsel bir düzenleme gerektirir.

2. İkinci uzaklaşma biçimi, yazılı ifade ile sözü söyleyen kişi (konuşmacı) arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Sözlü anlatımda konuşmacının amacı ile söylenen şeyin amacı üst üste çakışırlar. Yazılı metinde ise, metnin anlamlanması ile yazarın demek istediği şey artık aynı değildir. Böylece metin yazarından uzaklaşır ve özerklik kazanır.

3. Yazılı bir metin bilinmeyen bir alıcıya seslenir. Metin, yaratıldığı koşulların tarihsel ve toplumsal bağlamından uzaklaşır.

4. Sözlü konuşmada konuşan ile dinleyenin ortaklaşa paylaştıkları bir gerçekliğe (o anda) gönderme yapılmaktadır. Oysa, yazınsal metnin yazarı ile onu okuyan kişi arasında ortaklaşa paylaşılan bir gerçeklik kalmamıştır. Böylece metin farklı bir gönderme boyutu kazanır ve okur kendi olanakları ile bir yeniden kurmaya yönelir.

Açtığımız, bu dört maddelik parantezden sonra, Rene Wellek'e tekrar dönebiliriz: Yazın (kurmaca, uydurma, imgelemsel) ile yazın olmayan arasında bulunduğu öne sürülen ayrımların tümü (düzenleme, kişisel anlatım, aracın belirlenmesi ve kullanılması, uygulamaya dönük amacın bulunması ve kurmaca özelliği) 'estetik içinde birlik', 'çıkar gözetmeyen

düşünme', 'estetik uzaklık', 'çerçeveleme' ve 'uydurma', 'imgeleme', 'yaratma' gibi çok eski terimlerin, anlamsal çözümleme içinde, yeniden adlandırılmasından başka bir şey değildir. Bunların her biri yazın yapıtının bir yanını, yapıtın alamsal yönlerine özgü bir niteliğini betimler. Hiçbiri tekbaşına yeterli değildir. Buradan hiç değilse bir tek sonuç çıkarmak gerekir: Bir yazın yapıtı, yalın bir nesne değil, çok yönlü anlam ve bağlantılar taşıyan, katmanlaşmış, oldukça yüksek düzeyde karmaşık bir düzenlemedir.[17]

Tzvetan Todorov'un da belirttiği gibi, Wellek'in en önemli saptamasının yazınsal dilin göndergesel işlevini öne çıkartmasında olduğu görülür: yazınsal dil bizi bir yapıntı dünyasına, bir imgelem dünyasına gönderir.

Tzvetan Todorov, *Yazınsallık Kavramı*[18] başlıklı yazısında (kitabında) yorumların ve incelemelerin dış görünüşüne bakarak, yapısal bir yazın kavramının geçerli olmadığını ileri sürmemek, homojen bir 'yazın söylemi'nin varlığını yadsımamak gerektiğini söylüyor ve görünüşte olumsuz görünen sonuca karşın bir tek tanım değil birden çok söylem türü olduğunu ekliyor; ayrıca, düşüncesini pekiştirmek için Northrop Frye'den bir alıntı yapıyor: "Yazınsal evrenimiz bir sözel evrende gelişmiştir."

Gördüğüm ve anladığım kadarıyla, karmaşa ve tanımsal uzlaşmazlıklar gerçeklik ile yazınsal yapıt arasındaki ilişkinin tanımlanmasından kaynaklanıyor. Başlangıçta gerçekliğin öykünülmesinden ibaret olan tanımlama, günümüzde, postmodernlerin dilinde 'gerçeklik yoktur'a kadar varmış bulunuyor. Doğal olarak, savlarının geçerli olup-olmadığının anlaşılması için, E-5 karayolunda yürümelerini önermeyeceğiz; bunun yerine, biz, Gérard Genette'e gideceğiz: "Yapıntı metin hiçbir metindışı gerçeğe ulaşmaz, gerçeklikten ödünç aldığı şey, (...) tıpkı *Savaş ve Barış*'ta Napoleon'un ya da *Madame Bovary*'de Rouen kentinin başına geldiği gibi yapıntı öğesine dönüşür."[19] Bu şu anlama gelir: Metiniçi (intratextuel) gerçeklik, metindışı (extratextuel) gerçekten alınan ödünç ger-

çeklikle kurulur; ama bu ödünç gerçekliğin yazınsallık özelliği kazanması onun yapıntı bütününün bir parçasına dönüşmesiyle mümkündür.

Northrop Frye ise sorunu şöyle bağlıyor: "Bütün yazınsal-sözel yapılarda anlamın kesin yönelimi içedir. Yazında, anlamın dışa yönelik zorunlulukları ikinci derecedendir; çünkü yazınsal yapıtlar betimlemek ya da doğrulamak savında değildirler; dolayısıyla da ne doğru, ne de yanlıştırlar... Yazında gerçeklik ya da doğruluk sorunları, doğrulanmasını kendinde bulan bir sözel yapı üretmekle yükümlü olan temel yazınsal amaca bağlıdırlar."[20] Buna benzer bir düşünceyi Tzvetan Todorov da ele alıyor: "Pratik dil (yani yazınsal olmayan dil. Ö.İ.) kendi kanıtını (doğrulanmasını) kendisinin dışında, düşüncenin aktarılmasında ya da insanlararası iletişimde bulur; bilimsel bir sözcük kullanmak gerekirse *hétérotélique*'tir (dışa yöneliktir)." Buna karşılık yazmsal dil kendi kanıtını (dolayısıyla bütün değerini) kendinde bulur; amacı kendine yöneliktir, bir araç değildir; öyleyse özerktir ya da *autotélique*'tir (kendine yöneliktir).[21] "Rus Formalistlerinin geliştirdiği bu düşünceye şöyle bir soru sorulabilir," diyor Todorov: "Kendi amacını (değerini) kendinde bulan bir dil ne demektir?.. Kendi dışında hiçbir yere göndermeyen bir dil nasıl bir dildir?" Yanıt: "Ses ya da sözcük olarak kendi malzemesine indirgenmiş, anlamı reddeden bir dildir."[22]

Yazını özerkleştiren bir anlayışın, anlamı reddeden bir noktaya varmasında, bu anlayışın ilkelerinin elbette herhangi bir kusuru yok. Kusur, yazınsal dilin dikkati kendi üzerinde toplamasının, kendini iğdiş ederek kendi üzerine kapanmak anlamına gelmeyeceğini anlamayanlarda. Çünkü, yazınsal dil kendi üzerine dönerek metindışına karşı bağımsızlaşır; böylece kendi *beyliğini*, kendi özgün gerçekliğini, kendi dünyasını, kendi yazınsal anlamını kurar. Bu yazınsal eylemin birinci devresidir; bu devrenin sonunda yapıt da özerkleşir, yazarına karşı bağımsızlaşır, ama yazar tarafından yapılaştırılan, kurulan düzgüsünün uygun bir okur tarafından çözümlenmesini

ve anlamının alımlanmasını bekler. Okurun, yapıtın yazınsal bildirisini alımlaması ise yazınsal eylemin ikinci devresidir. Yazınsal eylem iki devrelik bir maçtır. Bu maçı tekbaşma, kendi kendine oynayabileceğini sanan yazar ise ya yazımn kurallarını öğrenmediği ya da bu kuralları çiğnediği için, daha baştan, maçı *hükmen* yitirmiştir. Ama böylesine bir kuruntu içinde olan, gerçeklikle bütün ilişkilerini ya da her türlü gerçeklikle ilişkilerini koparmış olan yazar, 'kaybeden kazanıyor' avuntusunda teselli arayabilir. Bu tesellinin sonu megalomanidir; megalomaninin ise hiçbir tesellisi yoktur.

Bir metni sanat yapıtı yapan şeyin ne olduğunu ortaya çıkarmak, yazının yazınsallığını tanımlamak yazınbilimin başlıca amacıdır. Başlangıçta dilbilgisel ve biçimci olan bu disiplin, günümüzde giderek genel göstergeler kuramına bağlanıyor: Yazınsallık özelliğini ilkin metinde aradıktan sonra, onu şimdi metin ile okur arasındaki eytişimde arıyor.

Bu gelişmeye en büyük katkıda bulunanlardan biri Michael Riffaterre'dir. Katıksız dilbilimsel yaklaşımı aşan Michael Riffaterre yazın kuramını göstergebilime eklemeye ve metinsel çözümlemeyi de bir okuma kuramına dönüştürmeye çalışıyor. Bu Amerikalı yazmbilimci yazınsallığı artık üstbelirleme (surdétermination) üzerine oturtuyor. Metnin oluşumunu yöneten ve yorumlama eyleminde okuru yönlendiren genel kuralları açıklayan Michael Riffaterre, yazmsallığm tanımlanması için okurun ve okuma eyleminin altını çiziyor. Ama bu yöntemin bir tür yorumbilim ya da alımlama estetiği yöntemi olduğunu ileri sürmek çok güç.

Sanatın iletişimsel işlevini gerçekleştiren (uygulayan) *okuma eylemi* bir estetik pratiktir. İşte, bu pratik sayesinde, bu düzgü çözümlemesi sayesinde, yazınsal dilin kendi üzerine yönelen bildirisi bir tür sanatsal-iletişimsel eyleme dönüşerek, gizilgüçten eyleme dönüşerek çok boyutlu bir anlam kazanır. Ben, kendi adıma, yazınsal metni çözümlemeye adaylığını koyan her türlü girişime ve yönteme gönül yakınlığı duyuyorum. Çünkü bir yazınsal metnin gizlerini çözümle-

mek için hiçbir yöntemin tekbaşına yeterli olamayacağını düşünüyorum. Bir yazınsal metnin mevcut bütün yöntemler tarafından çözümlenip değerlendirildiği ve bunların birlikte yayımlandığı bir derlemeyi okumak isterdim. Böyle bir girişim bir nesne yazınsallığını kazandıran oluşturucuların kaynaşık (combinatoire) gücünü kanıtlardı çünkü.

Michael Riffaterre'e göre yazınsal metin kendi türünde biriciktir. Yazınsallığın, yapabileceğimiz en yalın tanımıdır bu. Yazınsal deneyim (okuma) bizi tedirgin eder, rahatsız eder ve şaşırtır; bir yabancılaşma deneyimidir bu; düşüncelerimizi, algılarımızı, kendimize özgü ifade tarzımızı sarsar.[23] Buna göre, yazınsal bildirinin geçişsiz olduğunu ileri süren Roland Barthes'ın görüşlerini paylaşmadığını fark ettiğimiz Michael Riffaterre yazınsal olguyu kapsayan tanımını iki noktaya dayandırıyor:[24]

1. *Yazınsal olgu yalnızca metni değil, ama onun okurunu ve okurun metin (sözce, sözceleme) karşısında göstereceği olası tepkilerin toplamını da kapsar.*

Demek ki Michael Riffaterre, yazınsal olguyu bir iletişim eylemi olarak görüyor. Demek ki, yazınsal metnin iletişim eylemi sırasında okura geçen bir bildirisi var. İcrası sırasında bir müzik parçasıyla kurduğumuz ilişkinin bir benzeri olan 'ilişki' dışında, iletişim ediminin oluşturucuları şunlardır: Düzgüleyici (yazınsal iletişim durumunda: Yazar), bildiri (metin), düzgü çözücü (okur), düzgü (dil), bağlam (gerçeklik).

Okurken, edilgin bir yazma eylemi gerçekleştiririz; orada olmasını istediğimiz şeyleri ekler ya da olmasını istemediğimiz şeyleri çıkartırız metinden; metnin bir okuru varsa, okuma artık içkin değildir.[25]

2. *Metin, sınırlayıcı ve kuralcı bir düzgüdür:* Metnin sözcelemesi, bir partisyonun icrası olduğu için, özgür değildir; ya da yazarın özgürlüğü ve özgür olmayışı aynı zamanda sözcede düzgülenmiştir. Yazınsal olmayan iletişimde, düzgü çözümü, bildirinin alımlayıcısına önemli bir özgürlük payı bıra-

kır; çünkü sözcenin her parçasının kestirme izni verdiği dilbilgisel olasılıklar söz konusudur (çünkü sözel diziliş bir rastlantısal dizidir). Durum yazınsal iletişimde de aynı olsaydı, metin bir yapıt (yapı) olamazdı, çünkü süreklilik olmazdı artık. Bu nedenle, bir program olmak ya da bir partisyon olmak rolünü oynayamazdı; okuru bir şaşkınlık duymaya zorlayamazdı. Öyleyse, yazınsal metnin kendi düzgü çözümlenmesini denetleyecek biçimde yapılandırılmış olduğunu düşünebiliriz. Yani, yazınsal metnin dizgesi, olağan (sıradan) bir metnin rastlantı olasılığı içeren dizgesi değildir.

Michael Riffaterre de, bu yazıda adını andığımız, düşüncelerini aktardığımız yazınbilimciler gibi yansıma olgusuna değiniyor ve gerçekliğin, yazınsal iletişimde metnin 'eş etkili' (başkasının yerine kullanılabilen) bir öğesi olduğunu söylüyor. Ona göre, yazınsal ifade ile gerçekliği karşılaştırmak ve yapıtı bu karşılaştırmaya göre değerlendirmek eleştiriye bir yarar sağlamaz. Yazını tanımlamak için bir dış ölçüte yöneldiğimiz zaman çıkmaza gireriz.[26] Michael Riffaterre'in bu düşüncesi, daha önce değindiğimiz ve yazınsal yapıtın doğru ya da yanlış olamayacağını ve gerçeklik sınavına sokulamayacağını savunan görüşle örtüşüyor.

Böyle bir cümle yazarken içtenlikle itiraf edeyim ki elim titriyor: Yazın dünyamızda zaman zaman, yazın yapıtı gerçekçi ise, bir ideolojik bildirisi varsa beş para etmez olarak yorumlandığını anımsıyorum. Bunun tersini de anımsıyorum: Gerçeği birebir yansıtmayan metinlerin sanat sayılmadığını!

Michael Riffaterre, kitabının 'Yazınsal Olguların Açıklanması' bölümünü şöyle bitiriyor: "Biçimsel çözümlemenin, yazınsallık olgusunun çözümlenmesine katkısının, bu olgunun, metin ile yazar ya da metin ile gerçeklik arasındaki ilişkide değil, fakat metin ile okur arasındaki ilişkide ortaya çıktığını düşünüyorum. Sonuç olarak, metine dışarıdan yaklaşan geleneksel değerlendirmenin aksine, açıklama yaklaşımı, bildirinin gönderilen (okur) tarafından algılanmasının geli-

şim sürecini izlemelidir"[27], bu sürecin üzerine oturtulmalıdır.

Son yılların en etkin yazınbilimcilerinden biri olan Gérard Genette, edebiyatın (bu özelliği sık sık unutulmasına karşın) bir sanat olduğuna, bu sanatın özel malzemesinin dil (dilyetisi) olduğuna ilişkin evrensel bir kanının paylaşıldığını söyler.[28] Görüldüğü gibi, Gérard Genette de edebiyatın bir dil(ler) sanatı olduğunu ileri sürüyor: Bir yapıt, özellikle ya da temelde, dili bir aracı olarak kullanırsa yazınsal olabilir. Ama, bu gerekli koşul olarak yeterli değildir. Çünkü, güzelsanatların kullandığı malzemeler arasında en az özgün olanı, bu amacı en az üstlenmiş olanı belki de dildir. Bu nedenle de kendisinden yararlanan etkinliğin sanat olarak tanınmasına en az etkisi olan malzemedir. Ses ve rengin de müzik ve resmin tanımlanmasına yeterli oldukları kuşkuludur; ama sözcük ve cümle kullanması, edebiyatın tanımlanması için kesinlikle yeterli değildir; hele edebiyatın sanat olarak tanımlanmasında bu yetersizlik iyice belirginleşir. Bu olumsuz özellik başta Hegel olmak üzere birçok estetikçi tarafından saptanmıştır. Belki de bu nedenle, Roman Jakobson brüt ve pragmatik bir kavram olan edebiyatı bir yana bırakmış ve yazınsallığa yönelerek onu şöyle tanımlamıştır: *Bir dilsel bildiriyi sanat yapıtına dönüştüren şey*. Roman Jakobson bu tanımla dil sanatını öteki sanatlardan ve öteki dilsel uygulamalardan ayırmıştır. Bu bağlamda bazı sorular sorulabilir:

"Bir sözel ya da yazılı metni bir sanat yapıtı yapan şey nedir?"

"Hangi metinler sanat yapıtıdır?"

"Bir metin hangi koşullarda ya da hangi durumlarda, bir iç değişime uğramaksızın, bir yapıt olabilir; (ya da) bir yapıt olma niteliğini yitirir?"

Sanat tarihi, bu soruları, açıkça ya da üstü kapalı olarak, iki olası ölçütle yamtlayabileceğimizi söylüyor: *İzleksel* (tematik) ölçütle ve *Biçimsel* (formel) ölçütle.

Daha önce birkaç kez değindiğimiz gibi, ilk izleksel tanı-

mı Aristoteles yaptı. *Poiesis* ve *mimesis*'in tanımlarını bir kez daha yapmamız gerekmiyor. Ama, Aristoteles'in formülünü anımsayabiliriz: *Dil, yapıntının hizmetine girdiği zaman yaratıcılık kazanır*. Aristoteles'e göre şairin yaratıcılığı dilsel düzeyde değil, fakat yapıntı düzeyinde ortaya çıkar; yapıntı, yani içeriğin yapıntısal olması ölçüsünde.

Bu söylem ve yapmtı ikilemi geçerlik ve etkisini iki bin yıl korumuştur; yazınbilimciler, eleştirmenler, seçkinler *söylemi*, geniş yığınlar ise *yapıntıyı* yeğlemişlerdir.

Uzun yüzyıllar, ikisi yapıntısal (anlatısal ya da 'epik' ve dramatik) biri yapıntısal olmayan (lirik) olmak üzere üç tipe ayrılan yazınbilim alanı, günümüzde iki büyük türün kapsamında ele alınıyor: Yapıntı (dramatik ya da anlatısal) ve *lirik şiir* ya da yalnızca *şiir*. Kate Hamburger de yazınbilim alanını iki temel türde ele alıyor: Yapıntısal (ya da mimetik) ve lirik.

Bu tür ayrımları, (bu türsel ayrımlar), kaçlı olursa olsun, yazınsal ölçütün *biçimsel* niteliğini yapıntısal (imgesel olguların yansıtılması) ölçütün temelde izleksel olan niteliğinin karşısına, simetrik olarak getirmez. Aristotelesçi geleneğin izleksel ölçütünün simetrik benzeri bir başka geleneğin içinde yer alır: Alman romantizminden başlayıp özellikle Mallarmé'den sonra ünlenen ve Rus Formalizmine kadar gelen bu gelenek, düzyazısal ya da olağan dilden farklı bir 'şiirsel dil' bulunduğunu ileri sürer. Yüzeysel olarak, dize kullanımına bağlanan bu farklı dil, temelde, artık saydam bir iletişim olanağı olarak ele alınmayan dilin kullanımında meydana gelen bir değişikliğe bağlıdır: Duyarlı, özerk ve birbirinin yerini tutmayan bir malzemedir bu. Dilde gizemli bir simya meydana gelmiş ve ses ile anlamın bölünmez birliği gerçekleşmiştir: Dans karşısında yürümenin durumu ne ise şiir karşısında da düzyazının ya da doğal dilin durumu odur. Yani, aynı kaynaklar kullanılmaktadır, ama şiirde, kaynaklar, başka bir biçimde harekete geçmekte ve düzenlenmektedir artık. Buna göre, olağan bildiride bildiri anlaşılır anlaşılmaz işlev yürür-

lükten kalkar, ama şiirsel metinde bildiri yürürlükten kalkmaz: Anlam silinmez, biçimi unutturmaz; anlam ile biçim birbirinden ayrılmaz. Çünkü nedenini unutan hiçbir edime yararlı olacak hiçbir bilgi üretmez.

Bu geleneğin kuramsal sonucu, kuşkusuz, Jakobson'un *yazınsal işlev* adı altında sunduğu, metni dilsel biçimiyle öne çıkaran anlayış olmuştur. Jakobson 1919'da, şöyle yazıyordu: "Gündelik dil ile duygusal dile özgü olan iletişimsel işlev, artık estetik işlev olarak tanımlanabilecek bir işlevin yararına en aza indirgenmiştir; bu sayede bildiri, sanatsal yapıtın kendi kendine yeterli varlığında devinimsizleşir."[29] Daha önce sorulmuş olan "Kimi metinleri sanat yapıtı yapan şey nedir?" sorusunu Jakobson da tıpkı Mallermé ve Valéry gibi yanıtlar: 'Yazınsal işlev' ('şiirsel işlev').

Burada bir parantez açalım: Mallarmé ve Valéry'nin adı geçer geçmez kimi Türk şairleri işi hemen 'Şiir bir şey söylemez'e vardırdıkları için (bunun nedenini şimdiye kadar anlamış değilim) Jakobson'un bu cümlesinin alıntılandığı kitapta yer alan bir başka yazısından (*La dominante* - Egemen öğe) birkaç cümle aktarmayı gerekli ve yararlı görüyorum: "Bir şiirsel gereç söz konusu olduğunda, bir yazınsal yapıt ile estetik işlevi ya da daha doğrusu yazınsal işlevi birbirine eşit görmek, kendi kendine yeten bir sanatı, bir katkısız sanatı, *sanat için sanat*'ı göklere çıkartan dönemleri belirler. Biçimci okulun ilk dönemlerinde bu türden bir denklemin belirgin izleri hâlâ görülmekteydi. Ne var ki, bu denklem kesin olarak bir yanlıştır: Bir yazınsal yapıt estetik işleve indirgenemez; onun bundan başka işlevleri de vardır. Gerçekten de bir yazınsal yapıtın amaçları genellikle felsefe ile, bir toplumsal ahlakla, vb., sıkı sıkıya (kesin olarak) ilişkilidir... Bu bakımdan, bir yazınsal yapıt, yalnızca bir estetik işlev yerine getiren bir yapıt olarak tanımlanamayacağı gibi, başka işlevlerine koşut olarak bir estetik işlev yerine getiren yapıt olarak da tanımlanamaz; yazınsal yapıt, gerçekte, estetik işlevin egemen olduğu bir dilsel bildiri olarak tanımlanmalıdır."[30]

Parantezi burada kapattıktan sonra, Gerard Genette ile birlikte konuya dönelim: Jakobson'un izinden giden Tzvetan Todorov da yazınsallığın iki rakip tanımını yapar: Tanımının birini yapıntıya, ikincisini de şiire dayandırır.

Bu iki tanım, Hegel'in sanat yapıtının özgünlüğüne ilişkin kaygısını giderecek türden yanıttır. Ama, hiç kuşkusuz, her zaman olduğu gibi, bu alanın tümünü kapsayacak yetenekleri olduğu da ileri sürülemez. Ama gene de Sezar'ın hakkını Sezar'a vermek gerekir: İkisinin de yazmsal alanda bir kapsama payı vardır: İzleksel tanım yapıntı alanını, biçimsel tanım ise (baskın anlamıyla) yapmtısalın alanını kapsar. İkisi, birlikte, geniş bir alanı kapsarlar: Klasik destan, trajedi ve komedi gibi, romantik dram ya da şiir-roman gibi şiirsel yapıntı alanını.

Gérard Genette'e göre, bir metnin, biri yapıntısal içeriği, öteki yazınsal biçimi olmak üzere iki yazınsallık ölçütünü yanıtlaması işin en kötü yanı değildir; işin en kötü yanı bu iki özcü (essentialiste) poetikanın, güç birliği yapmış olsalar bile, yazınsal alanın tümünü kapsamak yeteneğinden yoksun olmaları; çünkü tarih, hitabet, deneme, özyaşamöyküsünü, hiçbir türe girmeyen, yazınsal olmayan düzyazıyı kapsamlarına almazlar.

Yazara göre, *kapalı* poetikalar olan özcü poctikalar yazınsallığın tümünü kapsamakta yetersiz kalırlar.

Gerard Genette, daha sonra *koşulcu* (conditionaliste) adını verdiği bir başka poetikayı elc alıyor. Koşulcu poetika, özcü poetika gibi öğretisel ya da tanıtlayıcı değil, bir kuramcı olmaktan çok denemeci ve içgüdüsel, beğeninin değerlendirmesine güvenen, öznel ve gerekçesiz. İlkesi aşağı yukarı şu: "Bende estetik haz uyandıran her metni yazınsal sayarım." Benmerkezci bir değerlendirme: "Benim güzel bulduğum şeyi herkes güzel bulmalı, böyle yapmayanları anlamıyorum." Gérard Genette, bu benzersiz öznelciliğe Roland Barthes'ın *Plaisir du texte*'ini örnek gösterdikten sonra, bu öznelciliğin bilinçsiz olarak, kendi tavrıyla büyük ölçüde örtüştüğü-

nü söylüyor.

Gérard Genette, temelde, koşulcu poetikanın, en azından ilke olarak, bir öznelci yorum yaptığını ve Valéry-Jakobson ölçütünü düzyazıyı da içine alacak şekilde genişlettiğini söylüyor. Yazar, Aristoteles'ten bu yana bütün yazınbilimlerin yanlışının, bunların tümünün 'kusursuz yazın' konusunda yerine geçmeci yöntem uygulamalarından kaynaklandığını söylüyor. Ona göre, çoğul bir olgu olan yazın, çoğulcu bir kuramı zorunlu kılar.

Buradan sonra, kendi önerisine geçiyor Gérard Genette. Ona göre, insan dilinin biri *özcü*, biri *koşulcu* olmak üzere iki dizgesi vardır. Geleneksel ulamlara göre, özcü dizge, yazınsal uygulamanın iki tipini belirler: *Yapıntı* (anlatısal ya da dramatik) ve *şiir*. Üçüncü tip olan ve kendisi için kullanılan *yapıntısal olmayan* tanımını yetersiz bulan yazar, bu tip için *diction* sözcüğünü öneriyor. (Bizim dilbilimciler bunu nasıl tanımlayacaklar, bilmiyorum; ama sözlük karşılığı şu, bu sözcüğün: Söylem, söyleyim, üslup). Sonuç olarak, nesnelerin imgelemsel niteliğiyle belirginleşen yazına yapıntı yazım; biçimsel nitelikleriyle kendini kabul ettiren yazına ise söylem yazını adını veriyor.

Sanatsal ve yazmsal yaratı ve değerlendirmede iç denge bozulduğu anda, bütün öğelerle birlikte yapı da yozlaşmaya aday oluyor; ama ilk yozlaşma dalgası, 'yaratı'nın ve 'değerlendirme'nin herhangi bir yerinde duran 'insan'a uğruyor. Kendi adıma, yalnızca dış kaynaklı (felsefi, sosyolojik, toplumbilimsel, tarihsel, vb.) yaklaşımların bir yazınsal metni yaratadığı ve onu yaralayan değerlendirme yönteminin amacından saptığı kanısındayım. Aynı şey, günümüzde, metin odaklı (yapısalcı, göstergebilimsel, vb.) değerlendirme yöntemlerinin etkinlik kazanmasıyla ortaya çıkıyor ve bunun sonucu olarak da yazınsal (şiirsel) metnin kendi kendinin nedeni olduğu sanılıyor. Bu yeni değil: Alman romantizminden bu yana

zaman zaman bu yanılgıya kapılımr; bizde de Divan şiirinde, İkinci Yeni'de ve şimdi de İkinci Yeni'nin 'yanlış' uzantılarında, mizah kaynaklı şiirde ve 'ses' gelenekçilerinde görülüyor. Görülen ne? 'Egemen öğe'nin[31] yanlış değerlendirilmesi sonucu şiirin ya da yazınsal yapıtın 'dışarı'dan soyutlanması. Benim duyduğum tedirginliği Rus Formalizmi döneminde duyan Roman Jakobson bu okulun sanat ile toplumsal yaşam arasındaki ilişkileri anlamadığını söylüyor.[32] Sanatın toplumsal yaşamla olan sıkı ve yakın ilişkisi gözden kaçırıldığı zaman sanat yapıtının sakatlanmaktan kurtulamayacağını düşünüyorum. Aynı sakatlanma eleştiri ve değerlendirme için de söz konusu.

Yukarıdaki uyarıyı unutmadan artık yazımızı toparlayabiliriz: Edebiyat, örneğin resim gibi 'birincil' bir simgesel nesne değildir; ama 'ikincil' bir dizgedir. Çünkü hammadde olarak çoktandır var olan bir dizgeyi, dili (dilyetisini) kullanır.[33] Yazınsal metin kendi kendine yeterli bir bilgi nesnesidir. Her özgün yazmsal metin, soyut bir yapının ürünüdür.[34] 'Yazın', kendi kanıtını kendi dışında bulan yararcı dile muhalefetten doğdu. 'Yazın' kendi kendine yeterli olan bir söylemdir. Sonuç olarak, yapıtlar ile bunların gösterdiği, dile getirdiği ya da öğrettiği şey arasındaki ilişkiler, yani yapıtın kendisi dışında kalan her şey önemini yitirecektir; buna karşılık, bütün dikkat yapıtın kendi yapısına, bölümlerinin, izleklerinin, imgelerinin iç girişikliklerine çevrilecektir.[35]

Yazınsal olan'ın sahip olduğu kimi özellikler *yazınsal olmayan*'ın da nitelikleri olduğu için (Ör: İletişimsel olma, göndergesel olma) bunları tanım dışı bırakacağız. Bu elemeden sonra, elimizde, yazmsal metni tanımlayabilecek iki tanım kalır:

1. Edebiyat, anlatı (içerik) düzleminde yapıntısaldır, kurgusaldır. Yazınsal söz (sözcük) *doğru* olmak zorunda olan bilimsel sözün (sözcüğün) tersine *yanlış* olabilen ya da *yanlış* olmak zorunda olan bir söz değildir; ama gerçeklik ve doğruluk sınavına sokulmasına kesinlikle izin vermeyen bir

sözdür; edebiyat ne doğrudur, ne de yanlıştır. Ona böyle bir soru sormak, onun 'yapıntı' olmak özelliğiyle bağdaşmaz.

2. Edebiyat, anlatım düzleminde yazınsal söylem kullanır; yazınsal söylemin dilsel bildirisi kendine yöneliktir, kendi üzerinde odaklanmıştır.

Ancak, dilsel bildirinin kendi üzerine odaklanmış olması, onun kurduğu metnin yazınsal iletişimi reddettiği anlamına gelmez. Başka bir deyişle, yazınsal metnin gönderme yaptığı dünya kendi dünyasıdır: Kıskanç bir dünyadır bu, 'egoist' bir dünyadır. Yazınsal metin alışkanlıklarımızı zorladığı için, görünür ya da görünmez metinlerarası ilişkileri olduğu için, bir an kendi dışına gönderebilir bizi, ama hemen kendi üzerine yönlendirir, yani anlamın anlamına. Anlam metnin dışındadır (dış dünyadadır, başka metinlerdedir); ama anlamın anlamı (yazınsal, sanatsal anlam) metindedir, metnin yapısındadır. Böyle bir metin yazmsal bir metindir. Anlamını dış dünyada arayan ya da anlamı için bizi metindışına gönderip orada bırakan metin *yazınsal* değildir. Yazınsal olmayan metnin bir anlamı vardır ya da böyle bir metin tek anlamlıdır; ama anlamının anlamı yoktur ('anlamının anlamı yoktur' demek, 'anlamsız'dır anlamına gelmez. Bir sanatsal anlamı, bir üstanlamı yok, demektir), yani çokanlamlı değildir. Yazmsal olmayan metinde anlam metnin dışındadır; bu nedenle de geneldir, nesneldir. Oysa yazınsal metnin anlamı (anlamları) özeldir, bireyseldir, özneldir.

Yukarıda belirtilen iki temel özelliğin altında yer alabilecek (yer alan) ve daha çok teknik bağlamında incelenebilecek özellikleri de vardır yazınsallığın. 'Özellik' sözcüğünü *olanak*, *olasılık* olarak da düşünebiliriz. Bu, ancak bu iki özelliği temel tanım kabul ederek yola çıkacak başka bir yazının konusu olabilir. Bu konuda yeni bir çalışmaya girer miyim, doğrusu bilmiyorum. Bu nedenle, okurlara Mehmet Rifat'ın 'Göstergebilimin ABC'si'nin[36] bu konuya ayrılmış olan 4. bölümünü, Roman Jakobson'un *Sekiz Yazı*'sının 'Bir Şiir Sanatı Bilimine Doğru', 'Egemen Öğe' başlıklı bölümlerini

okumalarını salık veririm.

Yazınsal metin kavramının en azından iki işlevi var: Yazınsal metin bir yandan tek yüzeysel anlamını – bir açımlamanın (paraphrase) açıklayabileceği anlamını – aşmaya zorlar; öte yandan, yazınsal (şiirsel) olmayan dilde ya da söylemlerde gizilgüç halinde olsalar da, edimsel ve yüzeyin anlamlarıyla birleşebilir bazı seçenekler sunar. Başka bir deyişle, her türlü okuma olasıdır, ama birkaç düzeyde bulunan kimileri ise büyük güçlükler içerirler. 'Derin okumalar', sessel düzenin önemli bir rol oynadığı 'yüzeysel okumalar'la birleşmek zorundadır. Yazınbilim, okuma sürecini merkeze alan bu bağdaşım düzenini çözümler.

Bir yazınsal metin, bir avuç pirinç gibi rastgele ortaya savrulan sözcüklerden oluşmaz, herhangi bir metni rastgele okumak da mümkün değildir, bir yazınsal okuma, metnin (metnin sözcüklerinin değil) gizilgüçlerini ortaya çıkartır ve onun kaynaşığını (Combinatoire: Her türlü birleşmeleri gerçekleşmiş) sunar.[37] Yazında dilin önemini ortaya çıkarmak isteyen bir eleştirmen, günümüzde, genel olarak 'Yazınsal yapıt sözcüklerle yapılır' diyecektir. Ama yazın yapıtı, tıpkı herhangi bir dilsel sözce gibi, sözcüklerle yapılmaz: Cümlelerle yapılır ve bu cümleler sözün değişik işlevlerinin ilgi alanına girerler.[38]

İnsan, hiçbir biçimde şifresi çözülmeyen ya da çevrilme olanağı olmayan bir dil varlığıyla karşılaşmadı şimdiye kadar. Sonuçta, insanlararası benzerlikler, farklılıklardan çok daha fazla. Algılama ve tepki gösterme konusunda temel sayılabilecek birtakım nitelikler insan türünün bütün üyeleri tarafından paylaşılıyor. Dile yansıyan bu algılama ve tepki özellikleri kavranabilecek; çevrilebilecek şeylerdir. İlkel söyleyiş tarzındaki düşünme süreçleri belki bizimkinden epeyce farklıdır, ama gene de insan yaşamının kayıtları olarak kolayca anlarız bunları. Taş Devri avcısının şarkısında 'soğuk' sıfatıyla tanımlanan *ay* aşağı yukarı her zaman öyle görüldü. Bu nedenle, okura geçmeyecek, okurun algılayamayacağı herhangi

bir yazınsal bildiri yoktur, yeter ki söz konusu yazınsal metin bütün yapısıyla anlamlı bir bütünlük oluştursun.

Yapısalcılık, göstergebilim ya da yapısalcılık sonrası metin çözümleme yöntemleri herhangi bir yaratı anlayışının ne yanındadır, ne de karşısındadır; yani bunlar gerçekçiliğin, romantizmin, gerçeküstücülüğün ya da postmodernizmin ne karşısındadır, ne de yanındadır. Yazınsal yapıtları kendi kendilerine yeterli bir dilsel dizge olarak gördükleri için, onları herhangi bir metin dışı yardım olmaksızın çözümlemek, yorumlamak ve değerlendirmek istiyorlar. (Açıkça söylemek gerekirse, aşırıya gittiği zaman yazınsal yapıtı sakat bırakacak bir yöntem. Bu nedenle, zaman zaman, 'Yazınsal yapıt cami avlusuna ya da kilise kapısına bırakılmış piç değildir' diye yazmışımdır.) Rus Formalistleri ile Amerikan Biçimciliği'nden kaynaklandıkları için ,biçimci yazar ve şairleri beğenirler, biçimci olmayanları beğenmezler türünden bir yanılsama ya da yanılgıya kapılmamak gerekir. (Bunu yazıyorum, çünkü ülkemizde bu tür yanılgıya kapılanlar; bunların birer yaratı yöntemi olabileceklerine inanan saf şair ve yazarlar da var.) Unutmamak gerekir ki biçimci olmayan şair ve yazarların yapıtlarında da bir biçim, bir yapı vardır, onların yazdığı cümlelerin de dilsel bildirisi kendi üzerlerine döner: Dilsel bildirinin kendi üzerine dönmesinin yazarın ideolojisiyle değil, fakat yazınsallıkla ilişkisi vardır. Yazınsal olmayan cümlelerin dilsel bildirisi, yazarın ideolojisini umursamadan, kendi üzerine dönmez, metindışına gider.

Bu yazı için yaptığım hazırlık çalışmasında (ki yaklaşık 3.000 sayfalık bir okumanın ürünüdür) Jean-Paul Sartre'm, kimi çevrelerde küçümsenen, *Edebiyat Nedir*[39] adlı yapıtının önemini bir kez daha anladım. Sartre bu klasik yazınbilim kitabında, "Yazmak nedir?" sorusundan sonra iki soru daha soruyor:

— Niçin yazıyoruz?

— Kimin için yazıyoruz?

Bir yazar, bir şair kendisine, "Nasıl yazacağım?" ya da

"Nasıl yazmalıyım?" sorusunu elbette soracaktır. Daha doğrusu sormalıdır. Ama *niçin* yazdığını, *kimin için* yazdığını bilmeyen, bu iki soruyu kendisine sormayan bir yazarın kendisine, "Nasıl yazmalıyım?" sorusunu sormaya hakkı olmadığını da düşünüyorum. *Yazın Kuramı*'nın[40] Türkçe çevirisi yayımlandığı zaman, yapısalcılığın ve göstergebilimin babaları sayılan Rus Formalistlerinin, değerlendirirken özerk olarak ele aldıkları yazınsal metinleri toplumsal yaşam ve gerçeklikten sanıldığı gibi soyutlamadıkları görülecektir. Örneğin, Tynianov, bütün edebiyatın, kendi 'dilsel işlevi' sayesinde toplumsal olgular bütünlüğüne katıldığını söyler; her dizge, Tynianov'un 'dizi' adını verdiği, gerçekliğin homojen bir yanını yansıtır. Böylece, her yazınsal dizinin yanında, müzik ve tiyatro, vb. dizilerin yanı sıra, ekonomik, siyasal ve öteki dizileri de buluruz. Bunun sonucu olarak, edebiyatın (ya da bütün toplumsal etkinliklerin) yapısal incelenmesine tarihsel bir boyut da katılmış olur.[41] Ama bu boyutun, nedense, unutulduğu, unutturulduğu görülüyor.

Bu yazıyı daktiloyla yazarken, birkaç gün önce yazınbilimle ilgili, yeni yayımlanmış iki yapıt geçti elime. Bunlardan birinde, Pierre Bourdieu *her şey toplumsaldır* ilkesi üzerine oturtuyor yapıtını. *Sanatın Kuralları*[42] adlı, ancak şöyle bir karıştırabildiğim yapıt, yazınsal alanın oluşumu ve yapısını inceliyor, her şey toplumsaldır ilkesinden yola çıkarak. İkinci yapıt ise sanatın bir gerçeklik araştırması olduğu kanısında. Jean-Marie Gleize'in şiir ve yazınsallığı ele aldığı *A noir*[43] adlı yapıtta, şiirin yanı başında, kendisine karşın, bir şiir gereksinimi olduğundan söz ediliyor. Yazar bu 'gereksim'i açıklamak için Fransız şair Yves Bonnefoy'dan bir alıntı yapmış: "Şiirde, metindeki her şeyi algılayan ve bu metinde yer alan birçok olgu ve biçimleri çözümlemeyi bilen, ama Hölderlin'in ya da Rimbaud'nun ya da Mallarmé'nin bugün bize kalmış olan birkaç sayfalık serüven için bütün yaşamlarını niçin feda etmiş olduklarını hiç düşünmeyen çağdaş araştırma tarafından çok kötü açıklanmış bir gereksinim."[44] Yaşayan

Fransız şairlerinin en kapalı olanlarından, en dilci olanlarından biri, Yves Bonnefoy da isyan ediyor, "Niçin yazdılar?" sorusunu sormayanlara.

Yazınsallık konusuna yeterli bir açıklama getirdiğim kanısında değilim. Ama bu konuyu ele alanların genellikle içine düştükleri bir durum bu. Ben yalnızca bu konunun yaşamsal önemine dikkat çekmek istedim. Bu konuda belli bir birikimi olmadan, okur, belki yazar olabilir insan, ama kesinlikle eleştirmen ve değerlendirmeci olamaz. Bu yazıda okuduğumuz düşüncelerin yüzde doksanı başka yazarlardan (onların da yaptıkları gibi) aktarma; geriye kalanın bana ait düşünceler olduğunu düşünmek istiyorum. Soruna katkıda bulunmak isterken, daha da karmaşıklaştırmamış olmayı isterim. Son söz olarak şunu söyleyebilirim: Gerçek yazınsal yapıt, "Niçin yazıyorum?", "Kimin için yazıyorum?" ve "Nasıl yazacağım?" sorularını, yazarı adına yanıtlayabilen, bu yanıtı kendi yapısında barındıran yapıttır.

NOTLAR VE KAYNAKLAR:

(1) Wolfgang Iser, 'Yazın Kuramının Bugünkü Sorunları ve Kavramları', Çağdaş Eleştiri dergisi, Ocak 1983, Çeviren: A. Nihal Akbulut
(2) Aristoteles, *Poetika,* Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1987
(3) Gerard Genette, *Fiction et diction,* Ed. du Seuil, 1991, s.17
(4) a) Tzvetan Todorov, *Les genres du discours,* Ed. du Seuil. 1978, ss.13-26
b) Tzvetan Todorov, *La notion de littérature,* Points/Seuil, 1987, ss.9-26
(5) Mikhail Bakhtine, *Estetique de la creation verbale* (Estetika Slovegnogo Tvorrtchestva) Editions Gallimard, 1984, s.9 (T.Todorov'un önsözü.)
(6) A.g.y. ss.10-11
(7) A.g.y. ss.342-343
(8) Roland Barthes, *Yazı Nedir?* Hil Yayınları, 1987, s.75
(9) Adam Sanat dergisi, Şubat 1993 sayısı. Söz konusu yazı elinizdeki kitapta da yer alıyor.
(10) In *Quai Voltaire, Revue littéraire,* Güz 1991, Sayı: 3, s.12
(11) A.g.y,. Alain Nadaud, *Un fait d'écriture?* s.12
(12) Gérard Genette, *Fiction et diction,* s.37
(13) Yves Delegue, in *Quai Voltaire,* s.13

(14) Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon,* P.U.F., 1989, s.172

(15) Roland Barthes, *Yazı ve Yorum,* Çev: Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 1990, s.68.

(16) Rene Wellek-Austin Warren, *Yazın Kuramı,* Çevirenler: Yurdanur Salman-Suat Karantay, Altın Kitaplar Yayınevi, 1982

(17) A.g.y. ss.34-35

(18) Bk. Not: 4 a ve b

(19) Bk. Not: 12

(20) Tzvetan Todorov, *Les genres du discours,* s.21

(21) Tzvetan Todorov, *Critique de la critique,* Ed. du Seuil, 1984, ss.18-19

(22) A.g.y. ss.19-20

(23) Michael Riffaterre, *La Production du texte,* Ed. du Seuil, 1979, s.8

(24) A.g.y., ss.7-27

(25) Tzvetan Todorov, *Poetique,* Points/Seuil, 1968, s.16

(26) Michael Riffaterre, *La Production du texte,* s.19

(27) A.g.y. s.27

(28) Gérard Genette, *Fiction et diction,* ss.7-40

(29) Roman Jakobson, 'La nouvelle poésie russe' (Yeni Rus Şiiri) in *Questions de poetique,* Ed. du Seuil. 1973, s.15

(30) 'La Dominante' (in *Questions de poetique,* ss.145-151) adlı yazı *Huit questions de poetique* (Points/Seuil, 1977, ss.79-80) adlı yapıtta da yer alır. Aynı yazıyı Mehmet-Sema Rıfat'ın derleyip çevirdikleri *Sekiz Yazı* (Düzlem Yayınları, 1990, ss.78-79) adlı kitapta da bulabilirsiniz.

(31) Roman Jakobson, *Sekiz Yazı,* ss.76-84

(32) Roman Jakobson, 'Qu'est-ce que la poésie?' (Şiir nedir?) in *Huit Questions de poetique.* Ayrıca Adam Sanat'ın Şubat 1993 sayısında yayımlanan 'Dilin Yazınsal İşlevi' başlıklı yazımda, 13. notla ilgili bölümü okuyabilirsiniz. Söz konusu yazı elinizdeki kitapta yer alıyor.

(33) Tzvetan Todorov, *Poetique,* s.30

(34) A.g.y. s.15

(35) Tzvetan Todorov, *Critique de la critique,* s.10

(36) Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si,* Simavi Yayınları, 1992.

(37) Daniel Delas, *Poetique et pratique,* CEDIC, Paris 1977, ss.14-15

(38) Tzvetan Todorv, *Poetique,* s.39

(39) Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir,* De Yayınevi, 1967

(40) *Theorie de la litterature,* Ed. du Seuil, 1966. Todorov'un derleyip çevirdiği ve Jakobson'un önsözünü yazdığı bu temel kuramsal kitap Yapı Kredi Yayınlarının yayın programında yer alıyor.

(41) A.g.y. ss.20-21

(42) Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art,* Ed. du Seuil, Eylül 1982, 481 s.150 F.

(43) Jean-Marie Gleize, *A Noir, Poesie et littéralité,* Ed. du Seuil, S.II. 230. s. 140 F.

(44) Yves Bonnefoy, 'Poésie et liberté' (1989), in *Entretiens sur la poésie,* Mercure de France, 1990, s.309 (in A Noir)

GELENEK VE ŞİİR

"Edebiyatta mâruf eski inzıbatın tamâmiyle haleldâr oluşu Balkan Harbinden sonradır. Bu târihten sonra kadîm tebaiyyet *yerine müfrit bencillik sıtması kendini gösterdi. İnzıbat zâil oldukça edebiyat Sormagir Mahallesine döndü."*

"Sanat şahsî oldukça şahısların renk renk bir kalabalık olduğu anlaşıldı."

('Şiirde Ordu Millet', Yahya Kemal, Edebiyata Dair.)

"Eski şiirimizin kâinatı yıkıldığı günden beri Türkçe'de halledilmemiş bir şiir meselesi vardır. Eski şiirimizin kâinatı yerli yerinde dururken bir şiir meselesi yoktu."

('Bir Musâhabe Tasarısı', Yahya Kemal, Edebiyata Dair.)

("Edebiyatta o ünlü ve eski sıkıdüzenin tümüyle ortadan kalkışı Balkan Savaşından sonradır. Bu tarihten sonra *eski uyanıkluk*'un yerine aşırı bencillik sıtması kendini gösterdi. Sıkıdüzen ortadan kalktıkça edebiyat Sormagir Mahallesine döndü." - "Sanat kişiselleştikçe kişilerin renk renk bir kalabalık olduğu anlaşıldı." - "Eski şiirimizin evreninin yıkıldığı günden beri Türkçede çözümlenmemiş bir şiir sorunu vardır. Eski Şiirimizin evreni yerli yerinde dururken bir şiir meselesi yoktu," diyor Yahya Kemal. Benim aslında, birinci cümleye karşı, *'Sıkıdüzenin yıkılışı toplumumuzun ve şiirimizin hayrına olmuştur'*; ikinci cümleye karşı, *'Çağdaş sanat hiç kuşkusuz çok sesli ve çok renklidir'*; üçüncü cümleye karşı ise, *'Üstat haklıdır, toplumsal düzen ile sanatın düzeni ve sorunları arasında yadsınmaz bir bağlılaşıklık vardır,'* notlarını düşerek GELENEK VE ŞİİR başlıklı yazımı bitirebilirdim. Ben böyle yapmayacağım; yazımı sürdüreceğim. Okurlardan, yazımı

bu *parantez* içinin görüngüsünde okumalarını rica edeceğim. Bir ricam da genç yazar ve şairlere: Geçmiş ile sizin aranıza giren *aracılara* itibar etmeyiniz ve geçmişi *kendiniz* okuyunuz. Özellikle Yahya Kemal'in 'Edebiyata Dair'ini okumanızda sayısız yararlar var; kitabı okuyup kapattıktan sonra, en azından, kendinize anlamlı bir güvenin gelmiş olduğunu duyumsayacaksınız.)

'Melek Geçti' adlı kitabıyla *Behçet Necatigil Şiir Ödülü*'nü alan şair Vural Bahadır Bayrıl (kendisini kutlarım) kendisiyle yapılan ve Milliyet gazetesinin 27.12.1992 tarihli sayısında yayımlanan ve bu yazımızın sonuna alıntıladığımız söyleşide ilginç düşünceler öne sürüyor: Çoğuna katılacağım düşünceler; ama söylediklerinin arasında beni irkilten yerler de var. Bu yazıyı yazmak gereksinimini duymamın bir nedeni bu. Ben V.B.Bayrıl'm yaptıklarıyla değil, söyledikleriyle ilgiliyim. Her şairin, her yazarın kendi bildiği gibi, dilediği gibi, inandığı gibi yazmasından yanayım. Beğenirim/beğenmem, o da benim bileceğim iş. Ama, kendi düşüncelerimi, kendi beğenilerimi bir şair ve yazar olarak, başkalarının yapıtları üzerinde denemeyi, şimdilik, kesinlikle düşünmüyorum. Yapıt eleştirisi ve değerlendirilmesi çok özel bir alandır; benimsediğim bir eleştiri yöntemini ya da birkaç yöntem bileşimini *yapıt*'a uygulamaya çabalasam da bir şair ve yazar olarak kendi öznelliğimden, kişiselliğimden bağımsız kalabileceğime inanmıyorum. Bu nedenle de hangi yaş kesiminden olursa olsun çağdaşım olan ve yazmayı sürdüren bir şairin yapıtını değerlendirmeyi doğru bulmuyorum.

Fakat, söyleşilerde ileri sürülen düşünceler ve yazın kuramına ilişkin yazılar bir tür yazınsal ortam oluşturmaya (ister-istemez) yönelik oldukları için, bir 'meslektaş' olarak, sözü edilen konuda kendi düşüncelerimi açıklamayı gerekli ve zorunlu görüyorum.

V.B. Bayrıl'ın beni yazmaya zorlayan cümleleri şunlar:

— "...Cumhuriyetin bellek yitimi ve köksüzleştirme çabalarına karşı..."

— "Cumhuriyet edebiyatı bir 'bellek yitimi' üzerine inşa edilmeye çalışıldı."

— "Nesnel karşılık..."

— "Türk düşüncesinin son yıllardaki geçmişe yönelik ilgisi, bu 'bellek yitimi'ne duyulan tepkiden kaynaklanıyor. Çünkü, Cumhuriyetin köksüzleştirme politikası iflas etti."

V.B. Bayrıl'ın Milliyet gazetesinde açıkladığı düşüncelerinin büyük bölümü *poetik* olmaktan çok *politik*. Bu nedenle olacak, bana, 'Aslına rücu etme'yi, 'Geçmişle barışma'yı vb. savunan Neo Osmanlıcılar'ı çağrıştırdılar. Söyleşinin politik yanına bu yazımda ilişmek istemiyorum. V.B. Bayrıl'ın Cumhuriyete ilişkin düşüncelerine kesinlikle katılmadığımı söyleyebilirim. Neredeyse tam karşısındayım bu düşüncelerin. Beni ilgilendiren: Şairin söz konusu düşüncelerinin şiirin özel dünyasına yansıyan ve 'gelenek' kavramında özetlenen ya da bu kavrama bağlanan bölümü. Aslına bakarsanız, beni bu yazıyı yazmaya zorlayan bir başka, ikinci bir neden var: Fethi Naci'nin Adam Sanat dergisinin Şubat 1992 sayısındaki yazısında ('Eleştiri Günlüğü') alıntıladığı bir başka cümlesi; V.B. Bayrıl, Cumhuriyet gazetesinde (11.12.1993) yayımlanan bir başka söyleşide şunları söylemiş: '...Benim oluşturmaya çalıştığım şiirin de geleneksel olana eklemlenme, gelenekten yararlanmanın imkânlarının araştırılması gibi bir problematiği var."

Fethi Naci, V.B. Bayrıl'ın 'ruh akrabaları' arasında Oktay Rifat ile İlhan Berk'in adlarını saymasını tutarsız bulduğunu söyledikten sonra şu cümleyi ekliyor: 'Ama asıl önemli olan, geleneğimizden yararlanmanın şiir gündemine yeniden gelmesi. Bu konu ne kadar tartışılsa yeridir."

'Gelenekten yararlanma'nın büyülü gücünden yıllardır söz edilir; üstü kapalı da olsa, iyi şair olmanın yolunun 'gelenekten yararlanma'dan geçtiği söylenmek istenir. Ama o kadar. Çünkü ne gelenekten yararlandığım, yararlanma yollarını araştırdıklarını söyleyenler, ne de böyle bir çözüm yolunu önerip salık verenler, gelenekten yararlanmanın yol ve yönte-

mini açıklarlar. Bu konuda daha önce üç kez[1] yazdığımı, gelenekten yararlanmayı savunanlardan en azından açıklayıcı bir yazı beklediğimi yazmış olduğumu anımsıyorum. (Şimdiye kadar bu konuda doyurucu bir yazıya rastlamadım. Gözümden kaçmış yazı varsa, yazarından içtenlikle özür dilerim.)

Şunu hemen belirteyim: Şairlerin, yazarların *gelenekten yararlanma*'larına düşünce olarak karşı değilim. Benim karşı olduğum şey 'gelenekten yararlanma' deyimi. Yoksa bir şair ve yazarın, ister yanında olsun ister karşısında olsun, ister önünde olsun ister arkasında olsun, 'gelenek' olarak tanımlanan ya da yorumlanan olgunun dışında olabileceği kanısında değilim.

'Gelenekten yararlanmak' deyimini duyar duymaz, okur okumaz gözümün önünde iki sahne canlanıyor: Adamın biri bir baklava tepsisinin başına geçmiş durmadan atıştırıyor ya da bir altın lira yığınının önünde diz çökmüş heybesini altınla dolduruyor.

V.B. Bayrıl'ın Milliyet gazetesinde yayımlanan bir cümlesi beni sorunun kaynağına gönderdi: 'Gelenekten yoksun bir şiir tarihsellikten de kopar.' T.S. Eliot'un özellikle gelenek sorununu ele aldığı *Gelenek ve Bireysel Yeti*[2] başlıklı yazısı. Bu kanıya, Bayrıl'ın 'nesnel karşılık' kavramını kullanmasından varıyorum.

Daha önce de birkaç kez yazdım: Rahmetli Akşit Göktürk'ün bir gençlik dönemi çevirisinde kullandığı bir yanlış karşılık Türk şiirinin başına bu yanlış kavramı (nesnel karşılık) bela etmiştir. Şunu itiraf edeyim ki özgün metni görünceye kadar 'nesnel karşılık' deyimini ben de kullandım. Akşit Göktürk, T.S. Eliot'tan çevirdiği *Denemeler*'de[3] *'Objective Correlative*'in karşılığı olarak 'nesnel karşılık'ı kullanır. 'Objective'in Türkçe karşılığı 'nesnel' sözcüğüdür, ama 'correlative'in karşılığı 'karşılık' değil 'bağlılaşık'tır. Daha da düz anlamı 'ilişki', yorumlu ve avam anlamı ise 'hısım'dır. Nitekim, Halit Çakır, *Hamlet ve Sorunları* başlıklı makalede geçen bu

kavramı doğru çevirmiştir: "Coşkuyu bir sanat biçimi olarak anlatmak, ancak bir 'nesnel bağlılaşım' (objective correlative) bulmakla olur - bir başka deyişle, bu tikel coşkuyu formülleştirecek bir nesneler dizisi, bir durum, bir olaylar zinciri bularak. Öyle ki, duyusal deneyimde son bulan dış gerçekler bilinir bilinmez coşku hemen anımsansın."[4] T.S. Eliot'un bir başka, ama akraba bağlamda kullandığı bu kavram Türkiye'de genel olarak *imge* bağlamında kullanıldığı için, bir yazınsal imgenin nesnel dünyada bir nesnel karşılığı olması gerektiğini düşünülüyor. Oysa, şiirdeki herhangi bir imgenin nesnel dünyada yani gerçeklikte birebir karşılığı olan bir *nesne* yoktur; imgenin hısmı olan çağrışımsal bir nesne, bir şey, bir 'şeyler dizisi' vardır. Daha önce kullanılıyor muydu anımsamıyorum, ama bildiğim kadarıyla Türk edebiyatı tam 32 yıldır 'nesnel karşılık' ile yatıp kalkıyor. *Nesnel karşılık*'m yerine artık lütfen *nesnel bağlılaşık*'ı, *nesnel bağlılaşım*'ı kullanalım. Göreceksiniz çok yararı olacak!

Vural Bahadır Bayrıl'ın söyledikleri arasında kanımın kaynadığı birçok düşünce var. Örneğin, *tarihsellik*. Tarihsellik kavramı bir sanat yapıtının bir toplumsal yapının ürünü olduğunu, o yapıtın bir toplumsal yapıda oturduğunu imler. Nesnel bağlılaşık kavramı ise yazınsal yapıtın ve özellikle de şiirin kendisine özgü nitelikleriyle (dilsel bildirinin kendi üzerinde odaklanması ve yapıntısallık) gerçeklikten alınmış bir *parça* niteliği taşıdığını gösterir.

Ne var ki, şu 'yararlanmak' fiili olmasa gelenek ile hiçbir sorunum kalmayacak. Ayrıca, 'geleneği kullanmak' desek de olmaz. Bir başka karşılık bulmak gerek. Ben bir süredir, gelenek yerine *antoloji* sözcüğünü kullanıyorum: Antolojiyi okumak, antolojiyi bilmek, antolojiyi tanımak. Bir edebiyatın klasik yazarları söz konusu olunca, benim önerim geçerli olabilir. Ama anladığım kadarıyla 'gelenek' ve 'yararlanmak' sözcüklerini birlikte kullananlar, ulusal antolojiyi oluşturan şairleri değil, belki de uyulması ve uygulanması gereken bazı ilke ve kuralları kastediyorlar. O zaman iş değişir

ve bizden bir başka çaba ister: Genel olarak şiirin oluşturucularını ve ardından Türk şiirinin tarihini oluşturan dönemleri, halkaları anımsamak.

Ama daha önce, T.S. Eliot ve gelenek kavramında biraz duralım: "Geleneğe sahip olmak için önce 'tarih şuuru' geliştirmeye ihtiyaç vardır. Tarih şuuru ise, yirmi beşinden sonra da şiir yazmaya devam etmek kararında olan herkes için kaçınılmaz bir şeydir. Tarih şuuru, sadece 'geçmişin' geçmişliğini bilmek değil, fakat onun 'hal'de de var olduğunu anlamak demektir. 'Tarih şuuru' olan bir şair, yalnız kendi zamanının şuurunu ifade etmekle kalmaz... 'Geçmiş'in 'hal' içinde varlığını hissetmek kadar ebediyeti, sınırsızı, sınırlı olanda, yani bugünde bulmak, bu beraberliği hissedebilmek bir yazarı gelenekçi yapar. Aynı zamanda bir yazarın içinde yaşadığı zaman ve mekânın, yani çağdaşlığının kesin bir şekilde şuurunda olmasını sağlayan şey de budur."[5] Demek ki, T.S. Eliot'a göre, su doldurmak için testiyle köy çeşmesine gider gibi, birkaç yüzyıllık geriye dönüş yapılmıyor gelenekle buluşmak için, geleneğin öğelerini bulmak için arkeolojik kazılar yapılmıyor. Gereken şu: Eşzamanlı olarak birlikte yaşadığımız geleneği duyumsamak. Ben şuna da inanıyorum: Şair dilerse, birkaç yüzyıllık geçmiş yolculuğu yaparak kendisine bir ruhsal akraba da bulabilir. Ama bu, şairin hiçbir meslektaşına öneremeyeceği bir kumardır: Sonuçta ne çıkarsa bahtına.

T.S. Eliot, organik bir bütün olarak da tanımladığı geleneği bir değişmezlik içinde görmüyor: "Yeni bir eser yaratıldığı zaman, eski eserlerin oluşturduğu organik bütün, aynı anda yeni bir düzenlemeye tâbi olur."[6] Demek ki yönlendiren yalnızca gelenek değil, gelenek de yeni bir yapıta göre hizaya, istikamete bakıyor. Acaba T.S. Eliot ne demek istiyor? Yeni bir yapıt ulusal antolojide yeni bir düzenlemeyi zorunlu kılar mı diyor; yoksa, yeni bir kural geleneğin kurallarını değiştirebilir, demek mi istiyor? Bu, yoruma ve gelenekten neyi anladığımıza bağlı. Biz şimdilik tartışmayı bu noktada bıra-

kıp gelenek kavramının genel tanımıyla, tanımlarıyla ilgilenelim.

En iyisi birkaç sözlüğe, gelenek üzerine kitaplara bakmak tanım için. Sanırım, sonuçta aşağı-yukarı hepsi bir eksende birleşecekler.

Orhan Hançerlioğlu'nun hazırladığı *Felsefe Ansiklopedisi* şöyle tanımlıyor gelenek sözcüğünü: "*(Osmanlıca:* An'ane, Mütevâtırât, Haberi sâdık, Teâmülü kadîm, Rivayet, Nakil, Sünne, Taklit, Haber; *İngilizce-Fransızca:* Tradition; *Almanca:* Ueberliefern) Bir toplumun üyelerini birbirine bağlayan, geçmişten geleceğe alışkanlık...

Dr. Özer Ozankaya'nın hazırladığı, TDK tarafından yayımlanan *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü:* "Bir toplumda, bir toplulukta, eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen tinsel ekin öğelerinden biri."

Fransızca ROBERT sözlüğü biraz daha açıklayıcı: (Maddi olmayan iletim, aktarım, geçişme...) 1. Kuşaktan kuşağa, yüzyıldan yüzyıla sözlü olarak aktarılan dinsel ve aktörel öğretiler, ictihatlar, uygulamalar; bu yolla aktarılan öğreti ve uygulamaların toplamı. *Musevi geleneği* (Kabbala, Talmud), *İslâm geleneği* (hadisler); 2. Destan, mitos; 3. Görenek, alışkanlık...

Bu tanımları uzatmanın gereği yok, aşağı yukarı hepsi aynı. Ama Osmanlıcalar biraz daha açıklık getiriyor: Eski yapılageliş (teâmülü kadîm), Rivayet, Nakil, Taklit.

Edebiyat ve şiir için özel bir gelenek tanımı yok. Ancak, genel toplumsal anlamda 'gelenekten yararlanmak' mı denir, yoksa 'geleneği uygulamak' mı? Hiç kuşkusuz ikincisi. 'Uygulamak' fiilinde bir güvence duygusu, bir edilgenlik var. 'Yararlanmak'ta ise şöyle bir anlam var: Kendine yarar sağlamak, faydalanmak. Demek ki görece ve tek taraflı bir eylem, yararlanmak. Kurallar dizisi ya da bir öğretinin ilkelerinden işine geleni alıp uygulayabilirsin; yani geleneği oluşturan kurallar bütününü kendine göre bozabilirsin. Hem iyi (kullanan, yararlanan için), hem de kötü (kurallar bütünü

için, gelenek için). Gelenek karşısında görece bir bağımsızlığa, özgürlüğe sahip olan kişi, büsbütün bağımsız da olabilir. Milyonlarca yılın uygulaması böyle zaten.

Şimdi ilginç bir kitaba başvuracağım: Mustafa Armağan'ın hazırladığı, 'muhazakâr' eğilimli olduğu anlaşılan *Gelenek*[7] adlı elkitabına. *'Geleneğin Paradoksu'* başlığını taşıyan giriş bölümünde şöyle diyor yazar: "Gelenek terimi günümüzde karşılaşılan en karmaşık ve belirsiz kelimelerden biridir. Çoğu zaman kabaca 'gelenek' dendiğinde belli bir yolu izleme, belli bir çerçevede hareket etme ya da daha önceden, birisinin ortaya koyarak gelenekselleştirdiği şeyi devam ettirme anlaşılır. Geleneğin bundan başka ve en popüler anlamı, günlük dilde örf, âdet ve töre anlamında kullanılanıdır. Bu anlamıyla gelenek, toplum içerisinde belli bir davranış kümesini yönlendiren, belli davranış kalıpları üreten ve insanları bu kalıplara göre davranmaya zorlayan Mannheimci anlamda bir ideolojik aygıttır."[8]

Demek ki gelenek bir ideolojik aygıtmış: Hem kendiliğinden ideolojik aygıt, yani geçmişin ideolojisinin aygıtı, hem de kullananla eşzamanlı bir ideolojik aygıt. Bu ideoloji sözcüğünün altını birkaç kez çizelim.

Yazar, geleneğin kimi zaman dayanak, kimi zaman da ayak bağı olarak ortaya çıkışını onun paradosunu oluşturduğunu yazıyor (s.15). Yazara göre, açıkça söylemese de kendisinin *kâmil ve eksiksiz* olduğuna inanan gelenek kendi ideolojisini *kendiliğinden* getirir (s.20); geleneğin diri gövdesinin boşalttığı alanlarda birtakım ideolojiler (izm'ler) bitmekte, toplum üniter bir dünya görüşünden parçalanmış, çeşitli hiziplere bölünmüş, bölük-pörçük bir ideolojiler mozayiğine dönüşmektedir. Modern toplumların ayırt edici karakteristiği olan bu çoğulculuk, toplumdaki siyasal iç çatışmaları artırmakta ve çeşitli kutuplara bölünmüş bir toplum manzarası ortaya koymaktadır. İlginç olan bir husus, Karl Mannheim'in kurucusu olarak kabul edildiği modern bilgi sosyolojisi disiplininin amacının, toplumdaki bu 'çatlakları' kapama, ye-

niden ortaçağlarda olduğu (gibi) herkesin birbirini anlayabileceği bir dili, toplumun çeşitli kesimlerinin sosyo-analizi yoluyla yeniden kurmak olmasıdır. (s.24)

Anlaşılacağı üzere gelenek, modern toplumun çoğulculuğuna karşıdır, çünkü üniterliği savunan bir ideolojisi vardır. Gelenekçi (gelenekten yararlanmacı bile olsa) şiir ise modern şiirin çoğulcu eğilimine karşıdır. Vural Bahadır Bayrıl'ın düşüncelerini bir de bu açıdan okuyun: Kendi şiir anlayışının dışında bir şiir anlayışının varlığına katlanamıyor. Gizilgüç olarak zorba olan gelenek, görece gelenekçi bile olsa bir şairin elinde etkin zorbalığa dönüşüyor. Bu zorbalık nereden kaynaklanıyor? "Gelenek her bireyin kendi başına buyruk hareket etmesine izin vermez. Her bireyin gelişigüzel icatlarda bulunması, yaratıcılık gösterileriyle mesleğin durmuş oturmuş bünyesini zedelemesi geleneği en çok rahatsız eden hususların başında gelir. Gelenek buna mukabil kişisel katkılara kapalı değildir. Ama bu katkıların sürekliliği bozmayacak şekilde olması ve istikrarlı bir arka plana yaslanarak yapılması gerekir."[9] "Şiir yazılırken belli vezinlere uyularak yazılacak, cami inşa ederken ustaların izinden gidilecek ve bilimsel faaliyette bulunurken bile pîrlerin koyduğu umdelerden vazgeçilmeyecektir."[10] Şimdi bana diyeceksiniz ki, 'Ey Özdemir İnce, işi uzattın amma!' Uzatmadım. Birileri 'geleneği' bir baskı öğesi, bir TSE belgesi olarak kullanıyorsa, benim de o geleneği genel yapısının içine ve ortasına oturtmaya hakkım vardır. Çünkü sezinlediğime göre, bir tekniğin savunulmasında, onun restorasyon yoluyla egemen duruma getirilmesi arzusu kadar, bir ideolojik tavır da söz konusudur.

Ama biz işin teknik yönüne geçelim, gelenekten 'yararlanmak' isteyen bir şairin önünde duran şiirsel baklava tepsinin özelliklerini inceleyelim. Bakalım tepsinin hangi bölgesi daha işe yarar, daha verimli, daha kazançlı.

Şimdi Georges Jean adlı bir Fransıza başvuracağız: *"İliada* ve *İlâhi Komedi* ile Yves Bonnefoy'nm, Guillevic'in ya da Jacques Dupin'in arasında öylesine temel farklılıklar var

ki, insan bunların hepsini kütüphanemizdeki *şiir* bölümüne koyup koyamayacağım[11] düşünüyor." Buna benzeterek biz de şöyle bir cümle kurabiliriz: Oğuz Destanı, Manas Destanı ile, Hoca Dehhani'nin, Ahmed-i Yesevî'nin şiirleri, Mevlâna'nın mesnevisi, Fuzulî'nin kâsideleri ve Nedim'in gazelleri ile Oktay Rifat'ın, Behçet Necatigil'in, A.Behramoğlu'nun Orhan Alkaya'nın şiirleri arasında öylesine farklar var ki insan..."

Tarih boyunca şiir kavramının evrimini gözden geçirecek olursak, şiirin yüklendiği dinsel, büyüsel ve oyunsal işlevlerini yavaş yavaş bıraktığını, 19. yüzyıldan itibaren kendini şiirsel söylemle sınırlandırırken özel işlevli temalardan sınırsız bir tema ortamına girdiğini gözlemleriz.[12] Evrensel şiirde görülen bu değişim, Tanzimat gibi bir iç değişime bağlı olarak aynı yıllarda Osmanlı-Türk şiirinde de gerçekleşmiş ve şiirsel gelenek parçalanmıştır. Bu sürç içinde, bu değişimlere karşın, şiirsel dilin kimi ayrılmaz öğeleri (ritm, vurgulama, vb.) etkin varlıklarını sürdürmüşler; ama kimileri (imge, ölçü, vb.) nitelik ve işlev bakımından değişim geçirmişlerdir. Georges Jean bu değişimi 'Dilin Belleği'[13] bağlamında inceliyor:

1. Şiir, ilk dil ve ilk bellek

Yazının bulunmasından önce, toplumlar sözel olarak biriken bilgiyi belleklerinde depo etmek için şiiri bir araç ve ortam olarak kullanmışlardır. Günümüzün arkaik tipli topluluklarında *sözün* bu amaçta kullanılmakta olduğunu saptayabiliriz. Şiirin bir *yaratı* değil *araç* olduğu evredir bu.

2. Mitoslar

Evrenin, yeryüzünün oluşumu, insanın türeyişi, doğaüstü varlıkların gerçekliğe dönüşümü... Şiirsel dil bu alanda bir tür ifade aracıdır; *ritm* ve *sessel tekrarları* kullanır. Buna örnek olarak Şâmâni Kozmogonisi'ni[14] gösterebiliriz.

Mitoslar, özellik olarak *imgelerde* somutlanırlar. Soyut mitos yoktur. Mitoslarda imge alegorik bir gerçeklik oluşturur, buna karşılık şiirde çoğunlukla yeni bir gerçeklik, kendi kendini amaçlayan bir gerçeklik yaratır imge.

3. Büyü

Bütün toplumlarda olduğu gibi, Türk topluluklarında da şiir büyüsel formülleri dile getirmiştir. Bunun ilk örnekleri Şaman büyülerinde görülür.

4. Dinler ve dualar

Anılınsanmak ve bellekte kalmak için şiirsel biçimleri kullanmışlardır.

5. Destanlar ve eposlar

Şiir, destanlar ve eposlarda ulusların geçmişini korumuştur. Destan ve epos ozanları bu amaçla ritmik bir dil kullanmışlardır. Şiirsel destanlar ve epopeler yazı öncesi sözel uygarlığın parçalarıdır.

Mitos olarak da tanımlanabilecek Türk destan ve eposları şunlardır: Alp Ertunga (Efrasyâb) Parçası, Oğuz Menkıbesi, 'Tu-kiic' Menkıbesi, Ergenekon, 'Köroğlu' Menkıbeleri, 'Uygur' Menkıbesi, Manas Destanı, 'Maniheizm'in Kabulü Menkıbesi, vb. Ayrıntılı bilgi için Fuat Köprülü'nün 'Türk Edebiyatı Tarihi'ni okuyunuz.

Bir sır vereyim: Benim şiirimde 'Şaman' dünyasının öğeleri girmiştir okuma yoluyla ve metinlerarası ilişki bağlamında. Ve Uygur maniheizmi beni son derece ilgilendirmektedir. Demek ki ben geçmişin bir bölümüyle 'muhteva' açısından ilgiliyim.

6. Bilgelik

Ahlâk, etik, metafizik ve bilim metinleri. Doğu edebiyatındaki 'nâme'ler bu bağlama girerler. Lao-Tseu'nun yapıtı,

Bhagavad-Gita, Lucretius'un *De natura rerum*'u. Şiirin didaktik söylemde kullanılma biçimidir.

7. İşler ve günler

Müzik, dans ve sözün (şiirin) çalışma yaşamında kullanılması. Ayrıntılı bilgi için Hesiodos'un *Theogonia*'sına, *İşler ve Günler*'ine[15] bakınız ve lütfen George Thomson'un *İnsanın Özü*[16] adlı yapıtının 'Söz ve Türkü' bölümünü okuyunuz.

Bir Türk şairi çıkıp, 'Ben Türk tarihinin, Türk kültür tarihinin, geleneğinin bu yedi maddeye eş düşen alanlarından yararlanacağım (yararlandım, yararlanıyorum)' dese; ben (izin verirse) bir meslektaşı olarak kendisine, "Bahtın açık olsun kardeşim," derim. Geriye kalan eleştirinin ve edebiyat tarihinin işidir.

İlgilenenlere, yukarıdaki bölümle ilgili olarak J.L.Joubert'in *La Poésie* (Armand Colin/Gallimard) adlı kitabını da önerebilirim.

Anladığım kadarıyla, ne Vural Bahadır Bayrıl, ne Fethi Naci, ne de Doğan Hızlan 'gelenekten yararlanma'nın bu cephesiyle ilgileniyor sayılırlar. İsterseniz, çağdaş bir Türk şairini kuşatan şiir ve edebiyat geleneğinin tarihsel oluşumuna bakalım:

Ord. Prof. Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*'nde edebiyatımızı üç döneme ayırıyor:

1. İslâmiyetten önceki Türk edebiyatı.
2. İslâm uygarlığı etkisinde Türk edebiyatı.
3. Avrupa uygarlığı etkisi altında Türk edebiyatı.

İşte size 'yararlanmak' için tek tek ya da toptan üç kaynak:

— *İslâmiyetten önceki dönem Türk edebiyatı* için özel bir çalışma yapmak gerek. Ancak, bu dönemde kullanılan sözel şiirsel biçim ve türlerin ikinci dönem halk edebiyatına geçtiği ve orada devam ettiği biliniyor. Tonguzların 'Şaman', Altay Türklerinin 'Kam', Yakutların 'Oyun', Kırgızların 'Bahşı', Oğuzların 'Ozan' adını verdikleri ilk şairlerimiz, sihirbazlık, rakkaslık, musikişinaslık, hekimlik ve şairlik yapan, halk üze-

rinde büyük etkileri olan 'Sâhir-Şair'lerdir.[17] Türkler dinsel ayinlerinde ve gündelik yaşamlarında şiiri kullanmışlardır. Şairler şiirlerinde 5-15 arasında hece birimi kullanmışlar, uyak olarak yarım uyak ve kimi zaman da 'redif'ten yararlanmışlardır.

— *İslâm uygarlığı etkisinde Türk edebiyatı*'nı Fuad Köprülü şu başlıklar altında ele alıyor:

a. Destani edebiyat ve kahramanlık hikâyeleri (Seyyid Battal Gâzi Menkıbesi ve onun devamı olan Dânişmendnâme).

b. Sûfiyâne Türk şiirinin gelişmesi (Sûfilik cereyanı ve Türkçe, Ahmed Fakîh ve 'Çahnâmesi', Şeyyad Hamza, Sultan Veled).

c. Tasavvufi halk şiiri (Yunus Emre).

ç. Lâdini (dindışı) klâsik şiirin başlangıcı ve Hoca Dehhani.

d. Halk şiirinin 'lâdini' şekilleri (Halk türküleri, mâni ve koşma).

Bu beş bölümü biz kabaca Divan Şiiri ve Halk Şiiri olarak ikiye ayırabiliriz.

— *Avrupa uygarlığı etkisinde Türk edebiyatı*'nı Rauf Mutluay iki bölümde inceliyor: *XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı (Tanzimat ve Servetifünun)*[18] ve *Çağdaş Türk Edebiyatı (1908-1972)*.[19] Rauf Mutluay, Çağdaş Türk Şiirini de şu altbaşlıklar altında inceliyor:

a. İkinci Meşrutiyet Dönemi.

b. 1885 Kuşağı ve Hececiler.

c. Yüzyılın Kapısında Doğanlar ('Yedi Meşale'ciler, Nâzım Hikmet, toplumcular...)

d. 1915 Kuşağı ve Garip'çiler.

e. 1930 Kuşağı (İkinci Yeni), yarına doğru.

Bir kopuşmanın sarsıntı ve bunalımını yaşamadan uzun yüzyıllar bir kültürel süreklilik yaşayan uygarlıklarda bile 'geleneksel şiir' deyiminin (bildiğim kadarıyla) kullanılmadığına dikkat çekmek isterim. Buna karşılık, *geleneksel* sıfatı daha

çok nazım (şiir) biçimleri ve türleri ile ölçü ve uyak kuralları bağlamında kullanılır. Katı kuralların büyük ölçüde sona erdiği Romantizmden önceki dönemler 'klasik' sözcüğüyle tanımlanır. Örneğin, dize ve tür arasındaki ilişkinin şiire uzun süre egemen olduğu Fransa'da 'geleneksel dize' kavramı vardır ve bundan da Latinlerin *iambus*'undan kaynaklanan onlu, on birli ve on ikili hecelerin oluşturduğu *dize* anlaşılır; aralarında en baskın olansa on iki heceli (alexandrin) dizesidir. Fransa'da şiir kavgaları hep bu alanda olmuştur (aynı şey, sanırım başka Avrupa ülkelerinde de olmuştur). Ama, bu kural kavgalarının her zaman bir toplumsal ve düşünsel değişime denk düştüğü ve bu değişimlerin aynı zamanda izleksel yenilikleri zorladığı görülür. Bu ilişkiyi şöyle sıralayabiliriz: Toplumsal-siyasal-düşünsel değişim; görüngü ve izlek değişimi; kuralların zorlanması ve bunun sonucu ortaya çıkan yazınsal kavga; ve değişimler. Bu nedenle, Batı edebiyatlarında XIII-XX. yüzyıllar arasında yazın okullarına ve akımlarına rastlanır; edebiyatı diri tutan, geliştiren bunların arasındaki kavgalardır.

Buna karşılık Osmanlı-Türk edebiyatı başlangıçtan Tanzimat'a kadar bir tekgövde izlenimi uyandırır. Türklerin *hece ölçüsü*'nü kullandıkları güçlü bir halk şiiri gelenekleri ('gelenek' sıfatı bu cümlede hem biçimleri, hem de *söyleme*'yi içeriyor) vardı. İslâmlığı kabul ettikten sonra, İran edebiyatının etkisiyle Farsça şiirler yazmışlar ve bu dili şiir dili olarak benimsemişlerdir. Böylece, İran aruzu Türk şiirine girmiştir. İlk olarak *Kutadgu Bilig*'de, Firdevsi *Şeh-nâme*'sini bu kalıpla yazdığı için *Şeh-nâme vezni* olarak bilinen fa'ûlün fa'ûlün fa'ûlün fa'ûl kullanılmıştır. Bunun yanı sıra Halk Şiiri hece ölçüsü kullanma geleneğini sürdürmüştür. Divan ve Halk şiirlerine biçime dayalı türler ve ölçü kalıpları egemen olmuştur. Çünkü bu şiirlerin yazıldığı topraklar üzerinde yaşayan toplum Batı toplumları benzeri bir gelişim süreci yaşamamıştır. Osmanlı-Türk toplumunun ve bu toplumun şiirinin ilişkileri, toplumsal yapı ile şiir (genel olarak sanat) arasındaki

eyşimin tipik bir örneğidir. Tekgövde ve duragan bir toplum = Tekgövde ve duragan bir şiir. Bu olguya bir başka tipik olguyu da ekleyebiliriz: Osmanlı-Türk toplumu tekgövde olduğu için Tanzimat'a kadar insanın bireyleşmesine izin vermemiştir. Sanatsal yaratının bireysel niteliği göz önünde tutulacak olursa bu bir çelişkidir. Ve Osmanlı-Türk şiirine en önemli niteliklerini veren iki özellik olan tekrarcı üretim ile metinlerarası ilişki işte bu çelişkiden kaynaklanmaktadır. Hiç kuşkusuz iki şiir kanalı da kendi yapıları içinde kendi büyük şairlerini ve başyapıtlarını yaratmıştır. Ancak bu büyük şairler ve başyapıtlar arasındaki ilişki 'telefon direkleri ilişkisi' değildir; dairesel bir mekânda toplu oturum'dur.

Anladığım kadarıyla, 'Gelenekten Yararlanma'yı ortaya atan Doğan Hızlan ('Yazılı İlişkiler', ss.138, 139, 257) bir yandan T.S. Eliot'a, bir yandan da A.H. Tanpınar'a bağlanır; Doğan Hızlan'ın bu düşüncesini destekleyen Fethi Naci ('Eleştiri Günlüğü', ss. 114-116) ise T.S. Eliot'a değinmeden Tanpınar'a göndermc yapar. Doğan Hızlan, açıklamasız kısa değinilerinde iki öneri getirir: 'Kendi geleneğimizin özgün sesi'ni dikkatc almak vc klasik şiirimizin, 'şiir geleneğimiz'in yaşayan yanlarını saptamak vc bu iki olanaktan yararlanmak. Sorun, geniş boyutlu incelemenin konusu olması gerekirken iki önerinin de birkaç sayfalık denemenin el verdiği ölçüde anılmasından kaynaklanıyor. Bu iki öneriden birincisinin şiirsel yaratının doğasına aykırı olduğuna, şiirin gelişmesini engelleyeceğine vc yeni bir tekgövdeli duruma yol açacağına inanıyorum; ikinci önerinin ise ifade tarzına karşıyım, ama temelde öneriden yanayım: Klasik şiirimizin yaşayan yanlarını saptamaya, bence, gerek yoktur; çünkü genç şair o yaşayan yanlarla birlikte yaşar. Doğan Hızlan, bu önerilerine doyurucu bir açıklama getirseydi, bir yığın yanlış anlamaları önlemiş olurdu. Aynı durum Fethi Naci için de söz konusu.

Bu nedenle Doğan Hızlan'a dolayısıyla Fethi Naci'ye esin kaynağı olmuş iki yazarın düşüncelerine değinmek zorunluluğunu duyuyorum: 'Gelenekten Yararlanma' ile 'Nes-

nel Bağlılaşık'kavramlarını çeviri aracılığıyla Türk edebiyatına armağan etmiş olan T.S. Eliot'ın yazılarında, bu iki konuda dizgesel bir görüş geliştirmek gibi bir niyeti olduğu görülmüyor. Zaten, genellikle, T.S.Eliot'ın yazılarına koyduğu başlıklar ile yazılarının içeriği arasında epeyce makas açıklığı göze çarpar. Bunlar kuramsal ve teknik yazılar olmaktan çok deneme metinleridir. T.S.Eliot'ın *Gelenek ve Bireysel Yeti* (Gelenek ve Şair) başlıklı yazısını okuduğumuz zaman şunlar gözümüze çarpar: Bir şairi iyi şair yapacak olan özellik, atalarını hâlâ dipdiri ayakta tutan, ölümsüzleştiren özelliklerdir; bu özellikleri ise bir şairin ancak olgunluk döneminde bulabiliriz. 'Ataları hâlâ dipdiri ayakta tutan, ölümsüzleştiren özellikler'in bir bakıma gelenek olduğu sonucuna varabiliriz. Bununla birlikte gelenek, hemen bir önceki kuşağın başarılarını eleştirmeksizin körü körüne öykünmek anlamında ise bundan kesinlikle kaçınmak gerekir, çünkü bu tür bir tutum 'tekrar' ve 'öykünme' faslına girer. Bunu göz önünde tutan T.S.Eliot, yeniliğin her zaman tekrardan daha iyi olduğunu söylüyor. Geleneğe sahip olmak isteyen şairin ilkin 'Tarih Bilinci'ne sahip olması gerektiğini önemle belirtiyor. Nedir tarih bilinci? Bunu açıklamıyor Eliot, demek ki 1919 yılında İngiltere'de geçerli olan tanımı kastediyor. Ama biz 1990'larda geçerli olan tanımlara başvurmak zorundayız: Doğanın, toplumun ve bilincin birer tarihleri olduğunu bilme. Bilinç ise bilme ile ilgilidir; insanın düşüncesi, duygusu, iradesi, karakteri, heyecanı, anlağı, kanısı, sezisi gibi bütün anıksal süreçlerin toplamıyla bir *şeyi* bilmesidir. Buna göre, Eliot'ın işaret ettiği *gelenek* şiirin teknik yapısıyla ilgili olmayıp felsefi ve tarihsel boyutları olan bir kültür alanıdır. Eliot, hiçbir şairin, hiçbir sanatçının kendisinden sonrakilere iletmek istediği bütün bir dünya görüşünü tekbaşına veremeyeceğini ileri sürerken, bilincin kaynakta sahip olduğu ve 'aynı bilgilere sahip oldukları için kişiler arasında kurulan dayanışma (consaientia)' anlamına gelen *buluncu* da kastetmektedir. Yani kuşaklar arasında canlılığını koruyarak süren, uygarlıkla ilgili

bir kültürel damar ve bu damarın bakış açısı söz konusudur: Uygarlığın ürettiği ideoloji. Şairi yönlendiren, geçmişi bugüne, bugünü geçmişe ve her ikisini geleceğe bağlayacak olan *tinsel* ve *zihinsel* kaynak ve bu kaynağın sağladığı eleştirel bakış açısı. Yorgo Seferis, Eliot'm *Çorak Ülke*'si üzerine şunları demektedir: "Bir sürü karmaşık konuya girmeden işi basitleştirecek olursak, bu şiiri içinde yaşamakta olduğumuz dünyanın çöküşünün bir destanı olarak tanımlayabiliriz.[20] Eliot'ın bu şiirsel-eleştirel tavrı ilk ağızda, doğrudan doğruya şairin bir nesneye içerik açısından yaklaşımıyla ilgilidir; şiirin semantiği ile ilgilidir. Böylece şiirin düğmesi geleneğin iliğine geçmektedir. Öte yandan, Eliot'un, geleneğin kuruluşuna eleştirinin katkısı olduğu görüşünü de pekiştirmektedir. Ayrıca, onun gelenek anlayışında insansal, dinsel, metafiziksel boyutlar bulunduğunu da göstermektedir. Üstelik, geleneği oluşturan gündelik kimliğin tarihsel, ruhsal, sanatsal, dinsel ve ideolojik kimliklerin bireşimi olduğunu da dikkate alacak olursak *gelenek* denilen kavramı herkesin dilediği bağlamda özgürce kullanamayacağı gerçeğini de kavrarız. T.S.Eliot organik bütünden, geçmişten söz ederken bir kez olsun koşuklama tekniğinden, dize kurma tekniğinden (versification) söz etmez. Onun aklı fikri dünya görüşünde, hayat felsefesinde, eski ya da yeni değerlendirme ölçütlerinde ve 'geçmişin en belli başlı yapıtlarında, bazı değişikliklere uğrasa da, esasta aynı kalan ve zamanımıza akıp gelen ana çizgi'dedir. Eliot, ne yazık ki bu ana çizginin ne anlama geldiğini ve neleri kapsadığını açıklamaz ve yazısının ikinci bölümünde, eleştirmenin düşüncelerini şairin değil, fakat yapıtın üzerinde yoğunlaştırması gerektiğini söyleyerek 'Yeni Eleştiri' yöntemine değinir. Ancak biz bu *ana çizgi*'nin gökten zembille inmediğini, bir değişim ve gelişim süreci içinde bir ayırdedici ve toplayıcı özelliğin (özellikler topluluğunun) *sürekliliği* anlamını içerdiğini ve bunun tarihsel süreç ve toplumsal varlıkta bir 'bağlılaşığı' bulunduğunu anlayabiliriz. T.S.Eliot'ın sözünü ettiği bu (en azından) beş yüzyıllık çizginin, hiç kuşkusuz, İn-

giliz toplumunun tarihsel gelişim çizgisini izleyen bir başka kültürel ve yapısal koşutu da vardır. Bu nedenle, İngiliz şiiri için kullanılan bu tür özgün kavramların 1453 ile 1876 arasında hemen hemen hiç değişmemiş olan Osmanlı toplumu ve onun aynı oranda değişmemiş olan şiiri bağlamında, kullanılamayacağı kanısındayım. Osmanlı toplumu ve şiiri gelişim ve değişim geçirmediği için (hiç kuşkusuz evrensel anlamda), hem toplum ve hem de şiiriyle ilgili olarak değişen, gelişen bir gelenekten değil; ancak, tekrarlanan, öykünülen bir ölü *model*'den söz edebiliriz. Osmanlı toplumunda ve şiirinde yeni koşullar oluşmadığı, toplumsal ve şiirsel kalıplar değişmediği ve canlı geleneğin yerini ölü model tuttuğu için, Tanzimat'ta başlayan çatlama 1923'ten itibaren kopuşmaya dönüşmüştür. Ölü model, din dışında, cumhuriyete karşı direnememiştir. Bunda, Saray'ın Anadolu'yu, Anadolu'nun da Saray'ı kendinden saymamasının büyük payı olduğunu unutmamalıyız.

Divan şiiri bağlamında, T.S.Eliot'ın anladığı anlamda bir tarihsel bilinçten söz edemeyiz; bu bilinç hem şiirin kendisinde, hem de tek tek şairlerinde yoktur. Bu nedenle de, izlerini taşısa da dinden tamamen bağımsız bir ideolojinin, bir tarih bilincinin ve yaşam felsefesinin oluştuğu (ve bunları oluşturan) bir *ana çizgi*'den söz etmemiz, bu ana çizgiyi Divan şiirinin gövdesinde göstermemiz son derece güçtür. Divan şiirinde, zamana bağlı geleneği oluşturan bir ana çizgi değil, fakat tekrarlanmasına izin verilmiş, anlara bağlı bir *model* vardır. 1839 yılında, Gülhane Hattı Hümayunu ile toplumsal yapı sarsıldığı zaman bu model de çatlamıştır. Modeli çatlatan Tanzimat şairlerinin iyi şair olmamalarının hiçbir önemi yoktur.[21] Öte yandan, 1990'larda şiir yazan bir Türk şairinin, T.S.Eliot'ın anladığı anlamda bir *ana çizgi* ile Divan şiirine bağlanması, böyle bir ana çizginin varlığı tartışılabileceği için bir kuruntudan öteye geçemez. Şair, ancak, kırılmadan önceki haliyle modeli tekrarlayabilir. Buna karşılık, 1839 ile 1993 ve özellikle de 1923 ile 1993 arasında böy-

le bir *ana çizgi* Divan ve Halk şiirleri dışında gerçekten oluşmuştur. Çünkü, birbirini eleştiren, biri ötekine karşı çıkan ve aralarındaki eytişimsel ilişki sayesinde gelişim ve değişimleri gerçekleştiren akımlar, okullar ve bunların lokomotifi olan şairler vardır.

İkinci kaynak yazar, "Bir şairin büyüklüğünü anlamak için yaptığı şeyler kadar bozduğu şeyleri de hesaplamak lazımdır. Hakiki sanatkâr bozarak yapar. Kendisinden evvel mevcut olan his ve hayat tarzlarını aynen kullanan sanat eseri ölü bir eserdir. Onun için her şair kullanacağı kelimeleri evvela lugata bâkir olarak iade eder. Bununla beraber her eserde az çok ölü bir taraf vardır ve hazin olanı en yeni eserler bile çok defa ölü taraflarıyla kendilerini sevdirirler. Halk edebiyatı ağzının şiirimizde son zamanlarda kazanmış olduğu rağbet biraz da okuyucuyu çocukluğundan beri alıştığı kıymetlerin dışına çıkarması değil midir? Şöyle zahmetsizce, yarı rüya halinde, alışılmış ve güzel bulunmuş şeylerin göz önünden geçmesi... Yani birçok tembellik ve hodbinlik..."[22] diyen A.H. Tanpınar, Yahya Kemal'in büyüklüğünü, onun eski şiire yaklaşma çarcleri arayarak yapıtını vücuda getirmesine ve onu kendi bütünlüğü içindc yenilemesine bağlamaktadır.[23] Bence, 'yenileme' sözcüğünü iyimser duygularla kullanıyor Tanpınar. Çünkü, Yahya Kemal'in eyleminde, Divan şiirinin söylemsel ve semantik yapılarında gerçekleştirilmiş bir yenileştirmeden söz etmek ve bunu kanıtlamak çok güç olmalıdır. Yahya Kemal'in şiirinde yeniymiş gibi görünen şey, sakın Divan şiirinin yeniden kullandığı ölü yanı olmasın? Bu konuya tekrar döneceğiz. Bir sonuca varabilmemiz için A.H. Tanpınar'ın 'eski şiirimiz' adıyla andığı Divan şiirine ilişkin görüşlerine gereksinimiz var:

"Eski şiirin paradoksal tarafı son derece kelimeci olmasına ve baştan aşağı kelime zevkini ifade etmesine rağmen hakiki dil zevkine bir türlü varamamasıdır."[24]

"Eski şiirin, Tanzimat'tan sonra üzerinde en fazla durulan ve tenkit edilen tarafı, şüphesiz ki, hayâl dünyasıdır. Şiiri-

mizde birdenbire bir bütün halinde görülen ve o kadar zevk değişikliğine rağmen asırlarca devam eden bu hazır hayallerin, değişmez sembolü ve çok renkli hususi bir dil yarattığı muhakkaktır. Fakat daha dikkate değer tarafı mücerret (soyut) dille muayyen (belli) bir güzelliğin muayyen bir şekilde övülmesi, hatta muayyen bir aşk tarzım bize vermesidir."[25]

"Eski şiir, asırlar boyunca zevkin seçtiği nadir örnekleriyle değil, bütünüyle göz önünde tutulursa daima bir 'kendisinin dışında' konuşma, hatta kendi dışında yaşama ameliyesi gibi görünür. Pek az edebiyatta konuşan benliğin bu cinsten ve bu kadar ısrarla kendini inkârına rastlanır. Elbette ki böyle bir anlayış şiiri, çok tabii surette zihni bir bakışla dışarıdan seyredilebilecek bir şekil, bir nevi parıltılı düğüm haline getirecekti. Başta ihsaslar (duyumlar) gelmek şartıyla yaşanmışın bütün izlerini silen, çok defa halk ağzından seçilmiş bir tabirin etrafında -bazen de veznin icabı ile bu tabirin kendisi karışık dile tercüme edilirdi- ikizli, üçüzlü oyunlarda kendini harcayan bu oyunu tek bir şey kurtarır: Ses. Eski şiirimizde ses ve hançere cihazı bütün bu hapsedilmiş iç hamlelerin yerini tutar. O çok defa mânâdan ayrı, kendi âleminde her şeydir ve tekbaşına bütün ifadeyi yüklenir. Hakikaten eski şiir düştüğü yerden, yani aruzdan kalkar."[26]

"Muallâkat gibi Endülüs şiiri de yaşanmış hayattır. Eskilerden -ve hatta Araplardan- yetişme şekillerine göre çok istifade etmiş olmalarına rağmen daha ziyade kendi zamanlarına yakın İran şiirinin tesirinde kalan bizim şairlerde ise bu yaşanmış hayatı vermek endişesi, muayyen çevrelerin dışında, yoktur."[27]

A.H.Tanpınar'dan aktardığımız ipuçları bu kadarlık yeter. Tanpınar'a göre, Divan şiiri zamandan ve yapısal birlikten,[28] yaşanmış hayattan, insan psikolojisi ve imgelemden yoksun[29] ve neredeyse, yalnızca SES'e dayalı bir şiirdir. Bu sesi, ses ile anlamı et ile kemik gibi birbirinden ayırmayan çağdaş şiirin ölçütlerine vurduğumuz zaman ('yararlanma' söz konusu olduğu için böyle yapmak zorundayız) kendi ger-

çek işlevinden sapmış, müzikal bir tınıya dönüşmüş bir *ses* olarak görmek zorundayız. Demek oluyor ki, Divan şiirinin ses anlayışıyla çağdaş şiir yazmanın kesinlikle olanağı yoktur. Eleştiri, bilimsel yöntemler kullanan çağdaş yazınbilimin nesnel ve evrensel ilke ve ölçütlerine dayanarak değil, ancak 'karakuşî' kararlarla bu türden bir yanılsamanın başarılı olduğunu ilan edebilir.

Şimdi bir soru sormanın tam sırası: Çağdaş Türk şairi kendini geçmişe ışınlayarak, bir kez bulduktan sonra bulduğu şeyle oyalanan Müslüman doğu imgeleminin[30] yarattığı Divan şiirinde mi geleneğe bağlanacak ve ondan 'yararlanacak'; yoksa, iyi-kötü durmadan arayan 150 yıllık şiirin son yetmiş yılda iyice belirginleşen 'Çağdaş Antoloji'sine mi?

Kendini geçmişe ışınlamak isteyen şairlerin A.H.Tanpınar'ın bu yapıtını ('19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi') bir tarih bilinciyle okumuş oldukları kanısında değilim. Tanpınar, Türkçe'de düzyazının oluşmasını insanın ve toplumsal kurumların, eğitim sistemimizin Türkçeye dönmesine bağlıyor ve 'İşte Tanzimat bunu yaptı,'[31] diyor. Buradan yola çıkarak, şiirde meydana gelen kopuşmanın önemli bir bölümünü bu Türkçeye dönüşe bağlayabiliriz.

Bu somut eleştirilerine karşın Tanpınar'ın Divan şiirine karşı sevgisiz olmadığı da ortada. Ayrıca, onun Tanzimat'ın etkisiyle Divan şiirinin bir ölçüde değişmeye başladığını saptaması da önemlidir. Artık, edebiyatımıza *birey* girmiştir. Bu nedenle İzzet Molla'mn Keşan yolculuğu sırasında arabasının aynasında kendini görerek betimlemesinin bir buluştan daha fazla bir anlamı vardır: "Edebiyatımızda ilk defa olarak şair bu kırık dökük mısralarda kendi kendisiyle baş başa kalır."[32] Şair artık kendi bilincinin farkındadır; artık *birey* olmuştur. Kendi bilincine erişmiş olan şair, artık 'tarihsel bilinç'e de erişebilir. Bu şairin kötü şiir yazmasının hiçbir önemi yoktur bence, o bir devrim başlatmıştır ve bu devrim kendi büyük şairlerini yaratacaktır: Yahya Kemal, Ahmet Haşim... Dağlarca, Necatigil, Anday, O.Rifat, vb. T.S.Eliot'ın

anladığı anlamda tarih bilinciyle oluşmuş Türk şiiri Tanzimat sayesinde başlamıştır. 'Gelenekten yararlanmak' isterken, soruna bir de bu açıdan bakılması gerektiği kanısındayım. Bir de şu açıdan bakmalı: "Servet-i Fünûn eline geçmeden evvelki Türkçe, ne dış âlemi, ne de psikolojik dünyamızı ifadeye kâfi değildi. Bu bakımdan hakiki büyük gramercinin, Hüseyin Cahit'in bu hareketin içinde doğması kadar tabii bir şey olamaz..."[33]

A.H.Tanpınar, "Klasik nedir?" sorusuna bir yanıt ararken, eski şiirin, IV. Murat ile IV. Mehmed döneminin sonu arasında klasik nitelik kazandığını, aruzun içinde kendisini ararken bizi bulduğunu söyler: "Yahya Kemal'in büyük mazhariyeti, eski şiirin ve oradan hareket ederek zümre şiirlerinin asıl hususiyetlerini veren, bize ait lirizmin esası olan bu sesi bulmasıdır..."[34] Doğan Hızlan ile Fethi Naci'yi heyecanlandıran ve onlara 'Gelenekten Yararlanma' düşüncesini esinlendiren, T.S.Eliot'ın düşünceleriyle birlikte işte bu cümle, yani Yahya Kemal'in yitmiş bir sesi yeniden bulması. Ama bu arada Tanpınar'ın 'biz' dediği toplumsal, tarihsel varlık bütün boyutlarıyla (psikolojisiyle, imgelemiyle, vb.) yalnızca varsayımsal bir *ses*'e indirgeniyormuş, ne gam! Ama, dikkat ederseniz. A.H.Tanpınar'ın yapmadığı şeyi yapan Doğan Hızlan ile Fethi Naci (sandıkları gibi) bir geleneği değil, ölü bir modelin anımsanan, sevimli bir öğesini öneriyorlar şairlere. Çağdaş Türk şiiri, bize ait olsa da, sadece lirizmden ibaret değildir; bir ulusun şiiri, kendisine ait olsa da, o lirizmin esası olan sese indirgenemez: Bir şiiri ulusal (bizim) yapan şey, o şiirin tarih bilincinden gelen duyarlığı, ruhu, mantığı ve zihniyeti ile kendisine ait imgelemidir.

Yahya Kemal'in temsil ettiği büyüklüğü tartışmak gerekmez, bunun somut bir yararı da yok. Ama bu büyüklükte tansığın yerine gerçekleri aramamız gerektiğini düşünüyorum: Yahya Kemal, Servetifünun'un dış dünyayı ve psikolojik dünyamızı dile getirebilecek duruma getirdiği dilimizi Aruz'un koşuklama tekniği içinde büyük bir başarıyla kullanmıştır ve

yaşadığı somut dünyayı bir ölçüde bile olsa, eşzamanlı olarak şiirine aktarmayı başarmıştır; bunun sonucu olarak da çağdaşı olan okurlar tarafından alımlanmıştır. Yahya Kemal bu nedenle büyüktür. Ama, bence, çağdaşı olan Batılı büyük şairlerle karşılaştırıldığı zaman *eksik* bir büyüklüktür bu. Gelenekten yararlanmak kadar ona karşı çıkmak tutkusu da olsaydı! Çünkü geleneğe karşı çıkmak da ondan 'yararlanmak'tır.

Puşkin için, Racine için de Yahya Kemal'i yücelten düşüncelere benzer düşünceler ileri sürülür; ama bir Rus eleştirmenin Puşkin'in bulduğu sesi, bir Fransız eleştirmenin de Racine'in bulduğu sesi genç şairlere örnek gösterdikleri görülmemiştir. Bu konudaki itirazlarımı daha önce 'Geleneksel Şiirimizin Sesi'[35] başlıklı yazımda ayrıntılarıyla açıklamış olduğum için, on üç sayfalık bir yazıyı özetleyerek de olsa buraya aktarmamın bir gereği yok. İlgilenen okurların bu yazıyı okumalarını önermekten başka bir şey yapamam.

Yazının bu noktasında, Cumhuriyet dönemi şairlerinin yarattıkları (oluşturdukları) *Antoloji*'nin ana çizgisine bağlanan yetenekli bir genç şairin, *bize ait lirizmin esası olan sesi* bulmasa da, büyük şair olma şansından yoksun kalacağı kanısında değilim; çünkü söz konusu lirizm duygu ve imgelemin yarattığı evrensel ve çağdaş lirizm değil, Doğuya özgü ve sözcüklerin yarattığı müzikal bir lirizmdir. Yani artık Müslüman Doğu (Mağreb ülkeleri de dahil olmak üzere)'nun bile çoktan terk ettiği bir lirizmdir. Bir genç şair için herhangi bir ana çizgiye karşı çıkarak da büyük şair olma olanağı hiç kuşkusuz vardır. Bu olanak olmasaydı Edebiyat Tarihi dediğimiz disiplin de oluşmazdı. Ayrıca, genç şair, eski şiiri yararlanılacak bir rant gibi görmeyip Divan ve Halk şiirlerinin oluşturduğu antolojiler ile dünya şiiri antolojisini yeterince özümserse, bu mirası tarihsel bilinçle okursa, büyük şair olma olasılığı hiç kuşkusuz daha da güçlenecektir. Ama, genç Türk şairinin ana besin kaynağı, Tanzimat'tan bu yana sayfaları giderek artan ve kimliği zenginleşen çağdaş şiirimizdir.

Bu şiirin mantığı içinde Divan Şiiri'nin koşuklama yapısına göre çağdaş şiir yazmak olası mıdır? Bu genç şairin çağdaş Türk şiirinin söylemini bu kalıba oturtma becerisine bağlıdır; model ya da kalıp çağdaş söylem karşısında baskın çıkarsa, yazdığı metin anakronizmin ve arkaizmin kapalı alanından kurtulup çağdaş şiir düzeyine çıkamayacaktır. Bir de hangi şiirin ideolojisini seçtiğinize bağlı: Divan şiirinin ideolojisi doğrultusunda özgür koşukla şiir yazsanız da, sonuçta gene Divan şiirine varırsınız: Çünkü Divan şiirinin ölçüden bağımsız bir sözdizimi, dolayısıyla bağımsız ve özerk bir şiirsel söylemi de yoktur. Bu nedenle, yapılan iş ölü bir modelin öykünülmesinden öteye gitmez. Ayrıca, aynı düşünceleri Halk şiiri bağlamında da tekrarlayabiliriz. Gelenekten yararlanmayı, bu modelin kulak alışkanlığı sonucu alıştığımız ses katmanına indirgemek ve bu katmanı etkili kılacak sözcüklerle bir atmosfer yaratmak genç şairi 'manzume'den başka bir yere götürmez. Çünkü şiir düşüncelerle yazılmadığı gibi sözcüklerle de yazılmaz; bir yapı oluşturma yeteneği olan *şiirsel söylem*'le yazılır.

Yazımı bitirmeden birkaç noktaya kısaca değineceğim: Vural Bahadır Bayrıl dilediği şiiri yazmakta özgürdür; ama başkaları da diledikleri şiiri yazmak özgürlüğüne sahiptir. Cumhuriyetin bellek yitimi ve köksüzleştirme çabaları içinde olduğunu söylüyor. Cumhuriyetten önceki dönemin bir belleği olup olmadığı konusunda bir kez daha düşünmesini ve önceki dönemin köklerinin nerede olduğunu irdelemesini önereceğim. Çünkü, belleğe benzer bir belleğin Cumhuriyet sayesinde kurulmaya başladığı ve *köklerin* sonunda bir toprak bulduğu kanısındayım. Medya ve simülasyon özellikle Cumhuriyetin icadı olmayıp postmodern kafanın ve liberal kapitalizmin çağdaş teknolojiyi kullanma biçimidir. Bu terörizme karşı çıkarken yalnız olmadığını da anımsamalıdır. Türk şiirinin son elli yıllık dönemini yargılarken, kendisinin de politika ve ideolojiden arınmış olmadığının fark edilmeyeceğini sanmamalıdır. 'Cumhuriyetin köksüzleştirme politikası iflas

etti' savını ileri sürerken bir şair gibi değil, fakat bir Karşı-Cumhuriyetçi militan gibi konuşmaktadır. V.B. Bayrıl, "...giderek 'hologramlaşan' bu dünyada, sathiliğin ve açık sahteciliğin dünyasında, kendini ve şiirini koruyabilmek için daha kesif, daha 'içrek' olmaya zorunlu" olduğunu söylüyor şairin. Ama şair yalnızca kendisini ve şiirini değil, aynı zamanda *dünyaya karşı dünyayı* da korumak zorunluluğunu duyarsa (bir başka şair kendini dünyadan da sorumlu tutabilir, bu onun özgürlüğüdür) 'içrek' olması yeterli bir önlem olabilecek mi? Bir başka cümlede, 'ésotérique' sözcüğüne rastlamasaydım, bu 'içrek' sözcüğünü yanlış anlayabilirdim. Sözcükleri değil de anlamlarını, yananlamlarını seven bir şair ve yazar olarak, eşanlamlı bu iki sözcüğün anlamlarını arayacağım: İçeride olan, derûnî; belirli bir topluluk üyelerinden başkasının anlayamayacağı şey, kapalı, karanlık; gizli (occulte); kabbalacı (cabalistique); anlaşılmaz, kapalı (hermetique); gizli anlamlı, anlamı saklı, anlaşılması güç; bilmece gibi, bilici kadınların söylediği (abscons); bâtınî, derunî, dahilî, mektum, hafî; gizem. Eski Yunan'daki anlamını açıklamak uzun sürer. Burada bunun bir yararı da yok. Bütün anlamlar, aşağı-yukarı, tasavvufa, mistisizme varıyor. Ardından din ve İslâm geliyor. Çünkü Müslüman olmadan mutasavvıf ya da bâtmî olmak olanaksız. V.B. Bayrıl, yozlaşmış dünya karşısında kendini ve şiirini koruyabilmek için Müslüman sofiyyesini ya da bâtınî mezhebini seçmelerini zorunlu görüyor şairlerin. Ya da genel anlamda bir gizemciliği. Bir dine inanmadan gizemci, Müslüman olmadan da 'içrek' ya da 'esoterique' olmanın olanağı yok (doğal olarak başka dinler de söz konusu). Öneri V.B. Bayrıl'dan, kabul edip etmemek şairlerden, diyeceğim; ama bu bir öneri değil, zorunlulukla ilgili bir talimat gibi. Ben talimatlara pek saygı duymayan bir insanım. Ancak, kendime bir inanç seçecek olsam Doğu Orta Asya'daki atalarımın (atalarımızın) inancı olan maniheizm'de (manicilik, manişeizm) köklerimi ararım. Bayrıl'ın talimatına bütün şairlerimizin uyduğunu varsayalım, Türk şiiri

gene tekgövdeli (monoblok, yekpâre) olacak. Ancak Müslüman Mutasavvıf olmayı kabul etmek istemeyecek şairler için çok kısa bir teselli var: Özellikle Muhyi'd-Din Arabî ve Celaleddin Rûmî'den sonra sûfiyâne telakkiler ve mecazlar dindışı edebiyatın iç dokusuna nüfuz etmiştir.[36] Teselli bu kadar. Çünkü, bunu söyleyen Fuad Köprülü ardından çok önemli bir gerçeği göstererek, geleceğe yönelik bir uyarıda bulunuyor: "Ancak, ilk zamanlar için iyi sonuçlar vermiş olan bu etki, pek az sonra zararlarını göstermeye başlamışlardır: Esasen belli şekillere ve belli anlayışlara şiddetle bağlı bulunan edebiyat belirli kadrolar içine girerek tatsızlaşmış bir sistemin sahte ve genel terimleri ile karşılaşınca, *ilhamın serbestçe akışına artık hiçbir sâha kalmıyordu.* (a.b.ç.Ö.İ.) Her şair kendisinden önce yüzlerce kez tekrarlanmış belli kalıpların, belli anlayışların, belli mecazların, özetle, belli duygu ve düşüncelerin bir kez daha tekrarına zorunluydu; bunda başarı kazanabilmek için, hatır ve hayale gelmeyen sanatlı, süslü söyleyişlere başvurmak gereksinimi vardı. İşte dindışı şiirin iç dokusunda, tasavvufun bu etkisi, belli kalıplara, hayat ve evren hakkında belirli görüşlere fazlaca uyma gibi sebeplerle de birleşerek, Acemlerde olduğu gibi bizde de eski klasik edebiyatın iflas ve çöküşünü hazırlamıştır."[37] Türk şiirinde şimdilik böyle bir durum gözlemlenmiyor. Ama buna karşılık, 'Gelenekten Yararlanma'nın sözcük, deyim ve kavram düzeyine, öykünmeli ses çizgisine indirgenmiş bir tür *metinlerarası ilişki*'ye dönüştürülmesinden ciddi kaygılar duymamız gerekebilir.[38] Çünkü, 'Gelenekten Yararlanma'nın ancak bu *çıkmazda* uygulandığı görülüyor. Bunun tersine bir durumu kendi zamanında fark eden ve Ali Emîri Efendi'nin eski üsûl yazdığı şiirlerinde 'telefon', 'tahtelbahir' (denizaltı) ve 'tayyâre' (uçak) gibi sözcükler kullanıp *'Tayyâreye binmiş geziyor nâz ile cânan'* türünden dizeler yazmasıyla dalga geçen Yahya Kemal, günümüzün 'Gelenekten Yararlanma' örnekleri için de bir tür öngörüde bulunmuyor muydu acaba? Yahya Kemal, yazısının sonunda, *'Ali Emîri Efendi*'nin, tayyâreye

dâir şiir söylemesiyle, üç yüz sene evvelden bir saniye bile ayrılmadığı, şiirde bir milimetre yenilik olsun yaratmadığı anlaşılır."[39] der.

Görülüyor ki 'Gelenekten Yararlanma' ya da geleneğin şiirin iç dokusuna nüfuzunu sağlamak için yapılan (yanlış) aşılama yöntemi, sanıldığı gibi 'HAPPY END' ile sonuçlanmıyor. Bu nedenle, 'Tarz-ı nev' Ali Emîri Efendi olmak isteyen meslektaşlarınıza bilgisiyarlarınm üretken olmasını dilemekten başka bir şey yapamayız hiç kuşkusuz. Ben kendi adıma ve kendi payıma, Fuad Köprülü'nün söylediklerinden bir kez daha ders çıkarmış bulunuyorum.

KAYNAKLAR

(1) a) Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik,* Broy Yayınları, 1985. ss. 104-119.
b) Özdemir İnce, *Tabula Rasa,* Can Yayınları, 1992, ss. 13-25.
c) A.g.y. ss.96-107
(2) T.S. Eliot, *Denemeler,* Çev. Akşit Göktürk, De Yayınları, 1961. s. 23.
(3) A.g.y. ss. 15 ve 54.
(4) T.S. Eliot, *Denemeler,* Çev. Halit Çakır, Remzi Kitabevi, 1988. s.73.
(5) T.S.Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler,* Çev. Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss.20-21.
(6) A.g.y. s.21.
(7) Mustafa Armağan, *Gelenek,* 'Alternatif Üniversite Dizisi', Ağaç Yayıncılık, 1992.
(8) A.g.y. s.11
(10) A.g.y. s.29
(11) George Jean. *Poesie,* Ed. du Seuil, 1966, s.27.
(12) Bk. 'Parçalanmış Şiir', Özdemir İnce, *Tabula Rasa.*
(13) George Jean, A.g.y. ss.28-40.
(14) Ord. Prof. M.Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi,* Ötüken Yayınları, 3. basım, 1981. s.45.
(15) Hesiodos, *Eseri ve Kaynakları,* Türk Tarih Kurumu, 1977.
(16) George Thomson, *İnsanın Özü,* Çev. Celal Üster, Payel Yayınları. 1976.
(17) Fuad Köprülü, A.g.y. s.67.
(18) Rauf Mutluay, *XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı,* Gerçek Yayınevi. 1970.
(19) Rauf Mutluay, *Çağdaş Türk Edebiyatı,* Gerçek Yayınevi, 1973.
(20) Yorgo Seferis, *Üç Kırmızı Güvercin,* Çev. Cevat Çapan, Altın Kitaplar Yayınevi, 1971. s.150.
(21) Bk. 'Geleneksel Şiirimizin Sesi', Özdemir İnce, *Tabula Rasa.*
(22) A.H.Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler,* Dergah Yayınları, 2. baskı,

1977. s.25.

(23) A.H.Tanpınar, *Yahya Kemal,* Dergah Yayınları, 1982. s.77.

(24) A.H.Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* Çağlayan Kitabevi, 6. baskı, 1985. s.3.

(25) A.g.y. s.5.

(26) A.g.y. s.12.

(27) A.g.y. s.15.

(28) A.g.y. s.16.

(29) A.g.y. s.17.

(30) A.g.y. s.18.

(31) A.g.y. s.33

(32) A.g.y. s.80.

(33) A.H.Tanpmar, *Yahya Kemal,* s.89.

(34) A.g.y. ss.140-141.

(35) Özdemir İnce, *Tabula Rasa.*

(36) Fuad Köprülü, s. 130.

(37) Fuad Köprülü, s.130. (Bazı sözcükleri ben sadeleştirdim Ö.İ.)

(38) Bu ilişki her durumda öykünme ve tekrar bataklığına dönüşebilir.

(39) Yahya Kemal, *Edebiyata Dair,* İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2. baskı 1984. ss.32-33.

'MARAZİYAT İLE EDEBİYATI KARIŞTIRMAYALIM'

V.B. BAYRIL

Vural Bahadır Bayrıl'ın 'Melek Geçti' adlı kitabı Şiir Atı Yayıncılık'tan çıktı. Bu yıl, *Behçet Necatigil Şiir Ödülü*'nü alan Bayrıl'la bir söyleşi yaptık.

— *Türk şiirinde belirgin duruma gelmeye başlayan 'içrekçi' eğilimi nasıl değerlendiriyorsunuz?*

— Bu, bir tür aslına rücu... Medyaların saldırısına, ideolojilerin tahakkümüne, diğer sanatların (öykü, sinema, müzik gibi) ve yarı sanatların (multi-medya gösterileri, videoklipler) açgözlü yağmasına, 'toplumun yükselen yeni değerlerinin' içeriksizleştirme, Cumhuriyetin bellek yitimi ve köksüzleştirme çabalarına karşı şiirin; kendine ait o 'kurtarılmış bölgeyi' yeniden keşfetme, oluşturma ve tahkim etme savaşı diye kısaca değerlendirmek de mümkün 'esoterique' eğilimin belirginlik kazanmasını... Bu, salt bir 'örtünme-gizlenme' değil. Bir 'geriye çekilme' ise, hiç değil. Olsa olsa 'şiirin arayı açması'dır. Şiir, artık üretici okuru talep ediyor. Pazar ilişkilerine medyaların manipülasyonuna ve bir türlü asimilasyon çabalarına karşı şiir; okumanın, çözümlemenin tüketemeyeceği, işi bitince 'hurdalaştıramayacağı' bir 'özün' ele –asla tam anlamıyla– geçirilemeyecek çok özel bir dokunun, kişiselliğin peşinde... Türk şiirinin son elli yıldır içinde bulunduğu 'kuşatılmışlık', uzlaşma çabaları, popülist boyun eğme, siyasal yardakçılık, ideolojik suç ortaklığı ve de düpedüz 'akıl tutulması' devri kapanmak üzere... Şair giderek 'hologramlaşan' bu dünyada, sathiliğin ve açık sahteliğin dünyasında, kendini ve şiirini koruyabilmek için daha kesif, daha 'iç-

rek' olmaya zorunlu. Ama bunu başarabilmenin tek yolu 'marazileşmek' değil... Günümüzde sıkça yapıldığı gibi maraziyat ile edebiyatı birbirine karıştırmamak lâzım.

— *'Kayıtsızın/O huzursuz gel gitine ruhumun/mazi ile hal arasındaki' diyorsunuz bir şiirinizde. Şiirin genelinde Türk düşüncesinin son yıllardaki geçmişe yönelik ilgisi sizin için ne ifade ediyor?*

— Andığınız dizeler, 'Melek Geçti' içinde başka bir bağlamı içeriyor. Bu nedenle sorunuzla bağlantısı yanıltıcı olabilir. Soruya gelince, Cumhuriyet edebiyatı bir 'bellek yitimi' üzerine inşa edilmeye çalışıldı. Bir tür 'tabula rasa' düşüncesi üzerine... Oysa, Türk şiirinin Batı şiiri ya da 'modern şiir' dolayımında, geçmişten, gelenekten en ufak bir iz bile taşımadan kurulabileceği yanılsaması ham bir hayaldi. Bunun sonuçlarını ise bugün bir kısım genç şairin şiirlerinde daha iyi görebiliyoruz... Gelenekten yoksun bir şiir tarihsellikten de kopar. Dil ile 'sahici' ilişkiler kuramaz. Bu da teknik gösterilere,' 'nesnel karşılığı' olmayan biraz süslü ve biraz artistik şiire kolayca kaymaya neden olur... Dolayısıyla da 'kuruma' ve 'sathileşme' sökün eder...

Giderek 'belleksizleşen' bir toplumda ise şiir bir tür bellek gibi işler. Toplar, biriktirir, saklar, yeniden üretir.

Türk düşüncesinin son yıllardaki geçmişe yönelik ilgisi, bu 'bellek yitimi'ne duyulan tepkiden kaynaklanıyor. Çünkü, Cumhuriyetin köksüzleştirme politikası iflas etti.

Milliyet, 27 Aralık 1992

İLHAN BERK'İN POETİKASI: SIFIRA SIFIR ELDE VAR SIFIR

İlhan Berk'in genel olarak DİL, özel olarak *yazınsal dil,* daha özel olarak da *şiirin dili* ile ilgili sorunları anlamasının olanaksızlığı artık iyice anlaşılıyor.[1] 'Yapısalcı' şair İlhan Berk DİL kavramını 'füme dil' dışında her şeyle karıştırıyor ve 'kaynana dili' dışında her şeye indirgiyor. Öylesine hamarat bir dil yağcılığı yapıyor ki insanın aklına ister-istemez, "Acaba bu şair dile rüşvet mi vermek istiyor?" sorusu geliyor. Kendisi şu katı gerçeği bir türlü öğrenemedi ve bu gidişle de öğrenemeyecek: Hazret-i Ömer belki (Haşa!) rüşvet yer, ama DİL rüşvet yemez! Özellikle de şairlerden.

En basit sözlüksel tanımdan en karmaşık bilimsel tanıma kadar, Türk dili (Lisân-ı Türkî) de aralarında olmak üzere DİL bir anlatım aracıdır. DİL, TDK'nın sözlüğünden Ferdinand de Saussure'e kadar; klasik dilbilgisinden dönüşümsel dilbilgisine kadar, sözcüğün tam anlamıyla toplumsal bir olaydır. Berke Vardar, bir ilkokul öğrencisinin bile anlayabileceği açıklıkla tanımlıyor dili; bakalım *lisânperest* şair anlayabilecek mi?

"...insan demek, dil demektir, ama dil demek de birçok bakımdan toplum demektir. Hem bireylerle özdeşleşir dil, hem de onların üstünde ve dışında yer alır, öznel gerçekliğinin yanı sıra bireyi zorlayıcı nesnel bir gerçeklik taşır. Bireyi toplumsallaştıran, dilsel topluluğu, birçok durumda ulusu oluşturan temel öğedir dil ve birincil işlevini toplumsal bağlamda yerine getirir: *Bildirişim* ya da *iletişim* işlevidir bu da. Gerçekten de dil, her şeyden önce anlaşma sağlayan bir düzen, bir araçtır. Anlatım işlevi bildirişim işlevini zorunlu kılar. XX. yüzyıl dilbiliminin birçok akımı özellikle dilin bu yö-

nünü vurgulamış, onu toplumsal bir etkinlik düzlemi olarak ele almıştır."[2]

Bu çok açık ve aklı başında her insanın onaylayacağı tanıma göre insanlara (doğal dil, gündelik dil), yazarlara ya da şairlere (yazınsal dil) dilin mülkiyeti değil, ondan yararlanma hakkı (hakk-ı intifa) verilmiştir. Oysa İlhan Berk DİL'i kendi özel mülkü sanıyor. Ne var ki dil kamunun malıdır ve *mülkiyet* anlamında özelleştirilemez. Ama, dil, hiç kuşkusuz, kullanım hakkı bağlamında özelleştirilebilir. Buna da yazınbilimde BİÇEM diyorlar, DİL gibi BİÇEM de bir anlamlı bütünü, anlam üreten bir yapıyı amaçlar. Dili bu amaçla kullanmayan kişi, dil üzerindeki *kullanma hakkını* yitirir. Bu gerçeği ortaokul öğrencileri bile bilir. Bilmek zorunda, yoksa sıfır alır öğretmeninden.

Ama İlhan Berk kafasına takmış bir kez, dile mutlaka rüşvet yedirecek. Yedirsin! ama elinin endazesi yok. Bakın neler söylüyor:

"Dil, anlatma aracı olduğu değin tersini de içerir," diyor; yani "Dil, anlatma aracı olmayabilir," demek istiyor. Bu sava uygun bir sıfat bulmak için lütfen Berke Vardar'ın tanımını bir kez daha okuyunuz.

"Kendi dışında hiçbir şey anlatmayabilir," diyor. Hiç kuşkusuz çok doğru. Dilin üstdilsel işlevini kullanan dilbilgisi ve dilbilim kitapları bunun en somut kanıtı. Ama İlhan Berk bunu demek istemiyor. Böyle sıradan işlerle uğraşmaz o. "Dil, hiçbir şey anlatmadığı zaman kendisini anlatır," demek istiyor. Oysa hiçbir şey anlatmayan dil, dil olamayacağı için kendini de anlatamaz. Biraz iyimser olup İlhan Berk'in cümlesini, 'Yazınsal dilin bildirisi kendi üzerinde odaklanır' biçiminde yorumlamak istiyorum; ama 'yapısalcı' (kendisini böyle tanımlardı bir zamanlar) şair İlhan Berk dil sözcüğünü genel anlamda kullanıyor.

"Dil anlamın olmadığı yerde de işlevini sürdürür," diyor. Oysa anlamın olmadığı yerde CÜMLE, cümle örgütlenmesinin olmadığı yerde de DİL yoktur. Noam Chomsky'ye

göre *dil bir cümleler topluluğudur.*

"Dahası, kimi durumlarda salt ses olarak da var olabilir," diyor. Ama bu varoluşun adı (Berke Vardar'dan aldığımız tanıma göre) dil değil, müziktir; müziğin dilidir.

Yeter bu kadar!

İlhan Berk, dili Dingo'nun ahırı sanıyor.

İlhan Berk'in dilin nitelikleri üzerine savları, oksijen ile hidrojenden su yapmak yerine, karbon ile hidrojenden su üretmeye kalkışmaya benziyor. Ona göre, oksijenle birleşip suya dönüşen hidrojen aynı şeyi klorla da yapabilir.

İlhan Berk'in dil konusunda söylediklerini ciddiye almanın olanağı yok. DİL sözcüğünü kullandığı cümlelerde, bu sözcüğün yerine TAŞ sözcüğünü kullansak, sonuçta hiçbir şey değişmez: "Taş, anlatma aracı olduğu kadar tersini de içerir." İlhan Berk'in şiirinden alınmış gibi bir cümle. Benden kendisine armağan olsun.

Benim bu yazıdaki amacım İlhan Berk'in dil anlayışını eleştirmek değil. Olmayan bir şeyi, bir kaprisi nasıl eleştireyim? Amacım, Mallarmé'yi İlhan Berk'in zulmünden kurtarmak. Zaman zaman Mallarmé ile yatıp-kalktığım ileri süren İlhan Berk'in ona dirhem saygısı yok. Mallarmé'ye saygısı olsa, yazısına aldığı berbat çeviriyi tanık olarak kullanır mıydı? İlhan Berk'in kırk yıllık alışkanlığıdır bu, kendi şiirini savunmak için başka şairleri tanık gösterir. İkinci Yeni zamanında Arthur Rimbaud'yu, Lautréamont'u, Ezra Pound'u, Dylan Thomas'ı, e.e.cummings'i, T.S.Eliot'ı anlamsız şiire örnektanık gösterirdi. Bu şairlerin İlhan Berk'in ileri sürdüğü gibi 'anlamsız' şiir yazmadıkları, tam tersine, yaşadıkları dünyanın karşısında bir *anlam* kurdukları anlaşıldı. İlhan Berk bu huyundan hâlâ vazgeçmemiş: *Katedralde Cinayet (Murder in the Cathedral)* gibi bir *politik oyun* olan *The Rock*'tan iki buçuk dize aktarıp "Şu dizeler *susmayı, uzaklığı* imlemesi bakımından da ilginçtir:

Silence! and preserve respectful distance.
For I perceive approaching
The Rock.

Susun! ve bozmayın gerekli uzaklığı
Çünkü seziyorum yaklaşmakta
Rock.

"Burada 'sessizlik', 'gerekli uzaklık' bir sözcük olmaktan çıkmıştır, susmanın, uzaklığın kendisi olmuştur," diyor.

Olabilir, olmayabilir... Herhangi bir T.S.Eliot dizesi bu ve gündelik dille yazılmış. Sanki, 'Hizaya-istikamete bakın!' der gibi. Ama İlhan Berk, iki buçuk dizeyi bağlamından koparıp alıyor; aklı sıra, ona kendi kafasından geçirdiği rolü yüklüyor. Ama bu dizelerle başlayan *Koro Şefi*'nin repliği bu kadar değil:

The Rock. Who will perhaps answer our doubtings.
The rock. The Watcher. The Stranger.
He who has seen what has happened
And who sees what is to happen.
The Witness. The Critic. The Stranger.
The God-shaken, in whom is the truth inborn.

Rock. O belki yanıtlar kuşkularımızı.
Rock. Gözcü. Yabancı.
O ki görmüştür ne olduğunu
Ve görür ne olacağını.
Tanık. Eleştirmen. Yabancı.
Tanrı-esriği, ki içindedir doğruluk doğuştan.

Bu dizelerde konu dilin kendisi midir, yoksa Rock'un nitelikleri midir?.. Söyleyin Allah aşkına! İnsanı deli eder bu İlhan Berk. Sonra bakın Rock kendi repliğini söyleyince yukarıdaki replik bir toplumsal içeriğe oturmaz mı?

THE ROCK:
The lot of man is ceaseless labour,
Or ceaseless idleness, which is still harder,
Or irregular labour, which is not pleasant.

ROCK:
İnsanların çoğu sürekli işçidir,
Ya da sürekli işsiz, bu daha zordur,
Ya da geçici işçi, bu da hoş değildir[3]

T.S.Eliot gibi dili mazbut bir şairi, ipe-sapa gelmez düşüncelerini kanıtlamak için örnek gösteriyor. Eminim, Mahşer Günü T.S.Eliot'm iki eli İlhan Berk'in yakasında olacaktır.

Aynı zorlamayı Beckett'ten yaptığı alıntıda da görüyoruz. On yedi sayfa süren noktasız virgülsüz cümle dilin saçtığı karabasana iyi bir örnekmiş. Saçma! Metinde nokta ve virgül kullanılmıyor (bir hız vermek için akışa), ama cümle sözdizimsel açıdan kurallara uygun, kusursuz. Karabasan gerçekten varsa, bunu hiç kuşkusuz, cümlenin hızlanan anlamı sağlamaktadır. Ama, İlhan Berk'in ileri sürdüğü gibi cümleye *sözsüz ses* olarak bakamayız; çünkü *sözsüz sesin* alımlayıcısı kulaktır, imgelem değil. Cümlenin çıkardığı ses bir dilsel göstergenin sesidir ve bir gösteren-gösterilen ilişkisi, dolayısıyla açık ya da kapalı bir anlamı vardır. İlhan Berk hayal kuruyor. Aslında bu metnini, olsa olsa, modası geçmiş zamanaşımına uğramış bir otomatik yazım örneği olarak kabul edebiliriz. Bilinç denetimi ortadan kalktığı için otomatik yazımda insan dilediğini söyleyebilir; belli bir kural olmadığı için istediği kadar saçmalayabilir.

Sıra şimdi İlhan Berk'in en önemli örneği olan, Stéphane Mallarmé'nin *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* adlı şiirinde. İlhan Berk'in ileri sürdüğünün aksine, bu denemenin bir öncü başyapıt olduğu konusunda tartışmasız bir ortak kanı söz konusu bile değildir. Örneğin Yves-Gérard Le

Dantec[4] gibi, bu şiiri tam bir bozgun değilse bile umutsuz bir girişim olarak görenler de vardır. Ben Le Dantec gibi düşünmüyorum. *İşi Talihe Bağlamak Talihin Cilvesini Ortadan Kaldırmaz*, aralarında Derrida da olmak üzere birçok düşünür, sanatçı ve yazarı etkilemiştir. Şiir olarak değilse bile, bir öncü deney olarak çok önemli bir yapıttır; ama İlhan Berk yapıtın öneminin kaynaklarını gene saptırmaktadır. Ayrıca yararlandığı çeviri metin ne yazık ki şiir hakkında olumlu bir düşünce oluşturmaktan çok uzaktır.

Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*[5] adlı yapıtında, şiirsel dilde meydana gelen devrimi, 19. yüzyıl sonunun iki öncü şairi olan Lautréamont ve Mallarmé'nin şiirlerinde ele alıp inceler; ve Mallarmé'yle ilgili bölümde ağırlık merkezini *İşi Talihe Bırakmak*... oluşturur. Julia Kristeva'nın bu şiiri Sözdizim ve Yapı (Syntaxe et Composition) adlı bölümde[6] ele alması, çok anlamlıdır. Mallarmé bu denemesinde, kimilerine göre çok mantıklıdır, kimilerine göre yeterince mantıklı değildir; kimilerine göre sözdizime çok bağlıdır, kimilerine göre yeterince bağlı değildir; ama Mallarmé dilde, dilin işleyişini koşullandıran ama kuralcı kullanımın engellediği işlemleri araştırmaktadır. Gerçekten de Mallarmé bu şiirde sözdizimi zorlamış, anlam ile yapı arasında sıkı, sımsıkı bir ilişki kurmuştur. Buna örnek olarak birkaç dize yazacağım. Ancak herhangi bir çeviri denemesine girişmeyip sözdizimsel ilişkiyi Fransızca metin üzerinde göstereceğim.

UN COUP DE DES

JAMAIS

QUAND BIEN MEME LANCE DANS DES
CIRCONSTANCES ETERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT
que

l'Abîme

blanchi
étale
furieux
sous une inclinaison
plane désespérément
d'aile

Julia Kristeva'ya göre bir ilgeç dizimi olan *Du fond d'un naufrage* bir yandan *lancé* sözcüğüne, bir yandan da *etale* sözcüğüne ve belki de ana cümlenin fiiline bağlanmaktadır: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard du fond d'un naufrage.* Öte yandan, bir belirteç (zarf) dizimi olan *Quand bien même lance* ana cümlenin fiilinin peşine takılmaktadır: *...n'abolira le hasard, quand bien même lancé.* Bu durumda çok kaba bir çeviriyle şöyle bir yaklaşık anlam çıkabilir: "Bir batığın (batışın) dibinden fırlatılsa da bir zar atışı talihin cilvesini asla ortadan kaldırmaz." Ama *le naufrage* sözcüğüne *batış* anlamını değil de *yıkım* anlamını verecek olursak anlam tamamen değişir: "Bir yıkımın dibinden atılan zar talihin cilvesini asla ortadan kaldırmaz." Ama bu arada *un coup de dés*'nin asıl anlamı olan 'İşi talihe bağlama'yı da unutmamamız gerekiyor.

Öte yandan, *étale* sözcüğünü hem sıfat, hem isim, hem de fiil olarak algılamak olası. *Furieux* sözcüğü hem *abîme* (abîme furieux) hem de *étale* (étale furieux) sözcüğü ile yan yana gelebiliyor. Mallarmé şunu kanıtlamak istiyor: Dilsel öğelerin yeri, varsayılan ulamsallıklarmm ötesinde, onların anlamsal-sözdizimsel değerlerini belirler. Mallarmé, görülüyor ki, noktalama işareti kullanmayarak, sayfa üzerinde kurduğu düzenle sözdizimsel işlevleri değiştirmektedir. Şu bir-

kaç örnekte de görüldüğü üzere, İlhan Berk'in sandığı gibi, dil 'esrik, çılgın, kafayı üşütmüş, zincirden boşanmış, uçuk' değildir; her türlü olasılık önceden şair tarafından sözdizimsel ve kompozisyon olarak hesaplandığı için, okur bu hesaplanmış olasılıklardan birinin izini sürerek şiirsel cümleyi algılayacaktır. Mallarmé bu nedenle kendisi için, "Ben bir sözdizimciyim," demiştir. İlhan Berk'in dil için kullandığı sıfatların hemen hemen tümü otomatik yazıma özgü sıfatlardır. Mallarme şu olabilir, bu olabilir; ama kesinlikle İlhan Berk'in bize tanımlamaya çalıştığı şair değildir. Bu arada Mallarmé'nin temel düşüncelerinden birini özetleyen, 'Dünyada her şeyin sonu kitap olmaya varır' ya da 'Dünyada her şey kitap olmak için vardır' biçiminde Türkçeleştirilebilecek cümlesinin anlamı, 'Dünya ancak kitapta gerçeklik kazanır' değil, 'Dünyanın anlamı sanatsal yorumdan geçer'[8] olacaktır. Mallarmé, İlhan Berk'in sandığı gibi dili fetiş haline getirmemiştir; sevdiği deriyi yerden yere vuran bir debbaga benzer. Bir lise ders kitabına[9] göre Mallarme şiirde aşırı inceliği ve özlülüğü, kutsal dili ve şiirsel gizemi aramaktadır. Bu amaçla dile yeni bir yaşam kazandırmaya çalışmakta, bu nedenle de özne ile fiili birbirinden uzaklaştırmakta, mastarı yardımcı fiilden ayırmakta, aradaki boşluklara da birçok koşuntu (apposition), eksilti (ellipse) ve dolaylama (periphrase) yerleştirmektedir. Ama bu eklemlerinden çıkarma kesinlikle rastlantıya bırakılmamıştır, bir avuç pirinç gibi sayfanın üzerine fırlatılmamıştır. Fransızcanın özellikleri nedeniyle böyle bir eklemlerinden çıkarma belli oranda olasıdır; ancak aynı yöntemi Türkçede kullanmaya kalkışmak şiiri sözcük torbasına çevirir. İlhan Berk kırk yıllık tutumuyla şiirimizi sözcüğün tombala torbasına çeviren şairlerin başında gelmektedir. Mallarmé'nin gözdesi hiç kuşkusuz yeniden yaratmayı amaçladığı sözcüklerdir. Şiirlerinde yaratmayı arzu ettiği yabancılaşma duygusunu ve gizemselliği gerçekleştirmek için eski (mandore), ender (idumé, nixe) ya da bilmecemsi (ptyx) sözcükler kullanır. Bu sözcüklerle hem şiirsel bir müzik,

hem de müzikal bir ses yaratmaya önem verir. Ancak bu *ses* Divan şiirinde olduğu gibi anlamdan soyunmuş bir sessel tını katmanı yaratmaz. Mallarmé şiir dünyasını kurarken sözcüklerden şu oranlarda yararlanıyor: % 46 isim, % 24 fiil, % 20 sıfat, % 5,5 zarf, % 4,7 diğerleri. Bir başka araştırma ise, Mallarmé'nin cümlede fiili gizlediğini, fiilin işlevi sınırladığını ve azalttığını gösteriyor.[10] Tek bir fiil kullanarak metni tek bir cümleye indirgemek isteyen Mallarmé, aynı zamanda, sözdizimsel kurgulaması ile okurun dikkatini 'cümle kuruculuğu'na yönlendirmektedir.

Sırası gelmişken, Mallarmé'nin 'Şiir düşüncelerle değil sözcüklerle yazılır (yapılır)' cümlesinin yanlış yorumunu da düzeltelim. Michael Riffaterre'in *La Production du texte*[11] adlı kitabının 'Sanat Tarihine Bir Biçimsel Yaklaşım Üzerine' bölümünü okurken şöyle bir cümleyle karşılaştım: 'Edebiyat niyetlerle değil metinlerle gerçekleşir; metinler, nesneler ya da düşüncelerle değil sözcüklerle oluşur (yazılır).' Bu cümle gözümü açtı: Dil ile bunca boğuşan Mallarmé'nin sözcük-nesne, sözcük-düşünce ilişkisini, dilbilimsel-göstergebilimsel bağlamı içinde kavradığını fark ettim: Mallarmé'nin bu cümlesi, ne yazık ki, şiire düşünce girmez, anlamında anlaşılmıştır; sanki sözcükler düşünce ve nesneleri imlemezlermiş gibi.

Mallarmé'nin biricik yazmsal amacı 'Kitap' olarak tanımladığı yapıtı gerçekleştirmekti. Ama Mallarmé 'Kitap'ı, 'mimarî ve önceden tasarlanmış' ve 'Yeryüzünün Orpheus'çu açıklaması' olarak tasarladığı Yapıt'ı gerçekleştiremedi. Her büyük yazarın yazmayı tutkuyla düşlediği, idealini özetleyen düşünceyi içeren bir kitaptı bu. Mallarmé bu düşünceyi gerçekleştirmeyi denedi, ama 'Kitap'a ilişkin birkaç yazı ile *Igitur*'den (1869) bir parça ve *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*'dan (1897) başka bir şey yazamadı.[12]

Yazarın bir nesnel yapıt yaratma düşüncesi *Hérodiade* çalışmasının ardından (1860) oluşmaya; 'görkemli bir yapıt', 'tinsel mücevher kutusu' hayali Mallarmé'yi tedirgin etmeye başladı. Ama bu tutku onu *Igitur*'ün tanıklık izlerini taşıdığı

bir metafiziksel bunalıma sürükledi; Mallarmé *Igitur*'de hiçlik deneyimi ile sonsuz yaşamın içerdiği rastlantının ortadan kaldırılması izleği üzerindeydi. Bu özelliğiyle *Igitur* metni Yapıt'a bir tür giriş bölümü gibidir; şair bu metinde zaman ve mekândan ayrılmanın kavramsallaştırılması sürecini işler: Kahramanın zar atışıyla, sonsuzluğu sınırlayan ve mutlak'ı kuran bir yaratıcı eylemle simgelenen bir süreçtir bu. Bu yöntemle elde edilen nesnelliğin (kişiliksizliğin) bir tinsel ölüme denk olduğunu fark etmeyen Mallarmé, mektuplarından öğrendiğimize göre, bu düşüncesinde uzun yıllar direndi.

Görüldüğü üzere, İlhan Berk'in sandığı gibi, *dilin belini getirmek* türünden bir amacı yoktur Mallarmé'nin; o kendine bir anlam aramakta, tinsel ve zihinsel bir kavga yaşamaktadır. Dilin sözdizimsel yapısına yönelmesi ise metafiziksel kaygılarına bir çözüm arayışından başka bir şey olmamak gerekir: Mallarmé'nin dilsel ve biçimsel bir kaygısı yoktur İlhan Berk'in varsaydığı anlamda. Tam tersine, dili kendisine bir engel olarak görmekte, dili doğal yapısının dışına taşımaktadır. Çünkü dilin klasik sözdizimi Düşünce'yi taşıyamamaktadır; demek ki dil kendi kendini yönlendirmemekte, düşünce (öz) tarafından yönlendirilmektedir. Başka bir deyişle, olağan öz için olağanüstü ve yeni bir sözdizimi aramamaktadır; tam tersine yeni ve olağanüstü olan öz, üstüne oturacak dili aramaktadır. Bu kompozisyonu, bu yapıyı kâğıt üzerinde gören birinin, Mallarmé'nin bunu *nasıl* yaptığından daha çok *neden* yaptığını düşünmesi daha akılcı bir davranış olur. Bu davranış, en azından, o kişinin kendisini ve Mallarmé'yi gerçekdışına götürmesine, şair tarafından verilmiş metinsel örneği fetişleştirmesine engel olacaktır. Mallarmé görsel kaygılar nedeniyle harflerin puntolarıyla ilgilenmemiştir; kaygısı yazınsaldır. Yazma eylemini bir *oyun* olarak, yaşamdan ve nesnel dünyadan yalıtılmış yapay bir uyku olarak gören bir şairin Mallarmé'nin aradığı *şeyi* fark etmesi, hiç kuşkusuz, çok güçtür. Mallarmé ne yalnızca kendini amaçlayan bir yapay dil, ne yüzeysel bir boşluk, ne de sessel bir sessizlik arı-

yordu; Mallarmé, metafiziksel kaygılarını dengeleyecek bir anlamlı bütün olan Yapıt'm peşindeydi.

Wagner'e olan saygısına koşut olarak, 1886 yılına doğru, bir tiyatro tutkusu başladı Mallarmé'de. Bir 'illusion', düşselin bir yansıması olan sahne sanatı, şaire göre, bir başka, zihinsel bir sahne sanatına tekabül ediyordu: Doğaya bakan ve onu birlikte götüren bir göz gibi. Bu kişisel (özel) tiyatroyu özgürleştirmek ve böylece, sanatçı ile kalabalık arasında *iletişim* kurmak 'Kitap'm başlıca amacı olacaktı. Şair ile okur arasında *iletişim* kurmayı amaçlayan bir yapıt gerçekleştirmeyi tasarlıyordu Mallarmé; bunun da ancak sözdizimsel yapının değiştirilmesiyle gerçekleşeceğini düşünüyordu; yani İlhan Berk'in sandığının tam tersine, dili verici ile alıcı arasında bir aracı olarak kullanmak istiyordu. Az sayıda bir dinleyici kitlesi önünde okunulması düşünülen, sayfalarının yeri değiştirilebilecek bir yapıt gerçekleştirirken sahnenin olanaklarından yararlanmak istiyordu. Ama 'Kitap'm mevcut parçaları bildiriye ilişkin bir tahminde bulunmaya olanak vermiyor; şairin kendini teknik sorunların çözümlenmesine verdiği biliniyor. Bu girişimin bir tek yanından emin olunabilir: Dinsel ayinler gibi bir işlevi olacaktı. Mallarmé, tasarlanmasına bir ömür yatırdığı girişim için, karmaşık ve eksik bir düşünce geliştirmekten daha ileriye gidememişti.

Claudel ile Gide'in tanıklıklarına göre *Un coup de des...* 'Kitap'm ilk bölümü olacaktı. Ama, sonuç ne olursa olsun, Mallarmé bu metin ile, hem özgür koşuktan, hem de geleneksel dizeden ayrı, tamamen yeni bir yazınsal biçim yaratmıştır; bunun için, müzikal orkestrasyon biçiminden esinlendiği biliniyor: Düşüncenin prismatik bölünmeleri. Bir temel düşünce, *İşi talihe bağlamak talihin cilvesini ortadan kaldırmaz,* on iki tane çift sayfalık alan üzerinde sergilenmiştir; düşünceyi dile getiren sözcükler ayrı ayrı imgeler tarafından vurgulanmıştır; dize artık hiçbir şey zorlamamaktadır; bir düşüncenin evreleri bütünlüğü düzenlemektedir. Bu evrelerin temel imgeleri, Düşünce ve Konu'yu (bir kaptan ve deniz),

mutlaklaşmak isteyen Bilinç'i ve insanlık durumu olan Rastlantı'yı betimlemekte, simgelemektedir. Şairin yaşadığı temel çatışkı ile 'sözcük sözcük' rastlantıyı yenmesi gereken 'Kitap'a ilişkin tanıklık birlikte yürümektedir.[13]

Sonuç olarak, *Un coup de dés...* tıpkı *Igitur* gibi henüz *kitap*'laşmamıştır. Yapıt'ın son biçiminden önceki taslaklar olarak bakabiliriz bu iki metine.

Mallarmé'nin bu aşırı düzenlenmiş metni ilk gören kişi olan Paul Valéry'ye, "Ne trouvez-vous pas que c'est un acte de démence?" diye sorduğu söylenir. Biz, bir yabancı olarak 'la démence' sözcüğünün kesin anlamına (çılgınlık, delilik; saçmalık, tuhaflık, anlamsızlık; bunama) varamasak bile, bu *ironik* cümlenin anlamını şöyle düşünebiliriz: "Sizce çılgınca (saçma) bir davranış (girişim) değil mi?" Mallarme'nin sorusundaki ironiyiunutan Paul Valery bu metni yeni bir aktörenin en yüce örneği, bir aktöre dengi, bir poetika olarak görür.[14] Valery'nin bu tilmizce gayretinin daha sonra, 'poetika' tanımlaması yüzünden, zihinleri bulandıracağına tanık olacağız.

Bu konuyu daha derinlemesine kazmak isteyenlere Julia Kristeva'nın *La revolution du langage poetique* (Ed.du Seuil) adlı kitabını önerebilirim.

İlhan Berk bir şair olarak dilediği her türlü biçimsel denemeleri yapabilir. Nitekim yapmıştır. Bu tür deneyler şairine kariyer de sağlayabilir. Sanırım bu da olmuştur. Bu yüzden kendisini 'Türk edebiyatının en ilginç ve en genç şairi', 'Çağdaş Türk şiirinde sürekli yeniliğin temsilcisi' olarak 'tavsif' etmişlerdir. Edebilirler. Böyle bir şeye kendisi de inanabilir. 'Gençlik' neyse, ama ilginç olmak bir şair için *ilginç* bir sıfat olmasa gerek. 'Sürekli yeniliğin temsilcisi olmak' ise, şairin şiirin değil de yeniliğin (?) peşinde olduğunu çağrıştırdığı için, hiç de övücü değil. Yerici bir tanımlama.

İlhan Berk'in şiirini yargılamak, değerlendirmek benim işim değil. Ne şimdi, ne de sonra. Ancak, düzyazılarında her zaman sorumsuz davranmış; kendi şiirini savunmak için el-

ma ile armudu toplamaktan, düşünceleri sorumsuzca yorumlamaktan, dahası bozmaktan çekinmemiştir. Bunların, hiç kuşkusuz, şiirimize büyük zararları olmuştur. Çünkü şiirine gizem kaftanı giydirmek isterken, şiirin bir kuralsızlıklar toplamı olduğu izlenimi uyandırmış; buna inanan okurlar ve genç şairler çıkmıştır. Ellili, altmışlı yıllarda yazdığı yazılarla İkinci Yeni'nin yozlaşmasına büyük katkıda bulunmuştur. Yazınsal sözcük, terim ve kavramları yanlış kullanmış (Örnek: Şiir bağlamında *imge* anlamına gelen *l'image* sözcüğünü *görüntü* sanmıştır.) (Bkz. *Şairin Toprağı*, Simavi Yayınları, 1992, s.109) Daha sonra bu yanlışları düzeltmek zorunluluğunu hissetmemiştir.

Son olarak, kendi yapıtına ve okura karşı sorumluluk duyan bir şairin kolay kolay yapmayı göze alamayacağı bir kayıtsızlıkla, *irrasyonel* bir yazının üzerine POETİKA (Aristoteles'in kullandığı anlamda) başlığını koymak aymazlığına düşmüştür. Amacı gene kendi şiirini savunmak!

Bu amacına varmak için, gündelik dili sözdizimsel zorlamalara başvurmadan, bütün doğallığıyla kullanarak büyük şiiri bulan geleneksçi bir şairi (T.S.Eliot), sözcükleri tombala torbasından çekercesine kullanan bir Dada şairini (Tristan Tzara), anlatılarında sürekli bir iç monolog oluşturan, Hiçlik'i yazınsal ve yaşamsal sorunsalı olarak algılayan bir yazarı (Samuel Beckett), yaşamanın olanaksızlığını yapıtının temel izleği olarak kullanan ve yazma eylemini gerçekliği gösterme eylemine dönüştüren yaralı bir yazarı (Antonin Artaud) ve James Joyce'u (İlhan Berk'in haberi yok galiba: *Finnegans Wake*[15] birkaç yıl önce Fransa'da yayımlandı), kendi şiirini haklı göstermek için bozuk para gibi harcamaktadır: Üstelik bu yazarların yapıtlarının biricik konusunun *Dil* olduğu gibi çok yanlış ve gerçekdışı savlar ileri sürerek...

Bir şairin, bir yazarın yapıtlarını ancak ve bizzat yapıtların kendileri savunabilir. Gerçek bir şairin, 'Hâmil-i kart yakînimdir' türünden iltimaslara kesinlikle gereksinimi yoktur.

İlhan Berk'in yapıtına tanık gösterdiği 'kart' sahipleri-

nin, yapıtlarını kurarken, kendi dillerinden yararlanma haklarını başarıyla ve *özgün* sıfatını hak edecek biçimde kullandıklarını; bu yapıtların ülkelerinin kültürlerini temsil edecek nitelik ve özelliklere sahip olduklarını herhangi bir yazın tarihi ya da yazınbilim kitabından kolayca öğrenebiliriz. Demek ki, özgün emekleri yazınsal zarlarını *düşeş* getirmiş. Mallarmé' nin yazgısı da böyle. Yani, tanıkların durumları sağlam. Çoğunlukla zar tuttuğu bilinen İlhan Berk'in durumuna gelince: Yenilik ve ilginçlik peşinde koşarken yazın 'sahası'nda kaldırdığı toz, attığı zarın kaç geldiğini görmemize engel oluyor.

NOTLAR

(1) 'Adam Sanat' dergisi, Şubat 1993

(2) Berke Vardar, *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*, TDK Yayınları, 1982, s.12.

(3) 'The Rock' in *The Waste Land and other poems*, Harvest / HBJ Books.
'The Rock'tan Korolar', T.S.Eliot, *Çorak Ülke, Dört Kuartet ve Başka Şiirler*, Çeviren: Suphi Aytimur, Adam Yayınları, 1990, s.102.

(4) Stephane Mallarme, *Poesies Completes*, Edition de Cluny, Paris, 1948, s.204.

(5) Julia Kristeva, *Le Revolution du langage poetique*, Ed. du Seuil, 1974.

(6) A.g.y. s.265

(7) A.g.y. ss.274-282.

(8) J.-P. de Beaumarchais + Daniel Couty + Alain Ray, *Dictionnaire des litteratures de langue française*, 4 tomes, Bordas, Paris 1987, ss.1469-1476.

(9) Andre Lagarde-Laurent Michard, XIX. Siecle, Bordas, 1963, s.531

(10) Julia Kristeva, s. 274.

(11) Michael Riffaterre, *La production du texte*, Ed. du Seuil, 1979, s.84.

(12) *Dictionnaire des littératures de langue française, ss.1469-1476.*

(13) A.g.y. ss.1469-1476

(14) Julia Kristeva, s.290.

(15) İlhan Berk, *Finnegans Wake*'ın ancak altmış sayfasının Fransızcaya çevrildiğini yazıyor. Kitaptan bazı parçalar şair Andre du Bouchet'nin çevirisiyle yayımlanmıştı. Kitabın tamamı Philippe Lavergne'nin çevirisiyle 1982 yılında Editions Gallimard tarafından yayınlandı. James Joyce hayranı İlhan Berk'in bunlardan haberi yok. İlhan Berk bu kitabı İngilizceden okumuş olabilir mi? Kendisinin bu kitabı hangi 'İngilizce' ile okuduğunu ve bir başyapıt olduğuna nasıl karar verdiğini merak bile etmiyorum.

İÇİNDEKİLER

Gerekçe 5
Şiirin Dili 1 9
Şiirin Dili 2 32
Dilin Yazınsal İşlevi 66
Yazınsallık 91
Gelenek ve Şiir 128
İlhan Berk'in Poetikası: Sıfıra Sıfır Elde Var Sıfır 158

Özdemir İnce

YAZINSAL SÖYLEM ÜZERİNE

İmge, şiirsel gerçek, dil ve anlam, şiir ve gerçeklik gibi şiirin temel sorunlarını *Şiir ve Gerçeklik* (1986) adlı kitabında; şiirsel söylemin yapısı, şiirsel anlamın yapısı, sözcük ve anlam gibi yazınımızda henüz el atılmamış konuları da yayınevimizin yayımladığı *Tabula Rasa*'da (1992) ele alan Özdemir İnce *Yazınsal Söylem Üzerine*'de ilgi alanını daha da genişletip derinleştiriyor: Yazınsallık nedir, yazar kimdir, yazınsal olan ve olmayan, yazar ve yazıcı, dilin yazınsal işlevi, şiirin dili gibi edebiyatın yapısal ve dilsel özelliklerini inceliyor. Son on yılda edebiyat dünyamıza düşünce zenginliği getiren, yazınsal ufkumuzu genişleten çalışmalar bunlar, bir tür 'başvuru' metinleri... Memet Fuat, yazarın bu çalışmalarına ilişkin olarak şunları söylüyor: "Özdemir İnce şair olmasaydı da, yalnızca bu üç deneme kitabını yayımlamış olsaydı, nasıl değerlendirilirdi? Hiç kuşkusuz, eleştiri dünyasında saygın bir yer edinir, başarılı bir eleştirmen olarak anılırdı. Özdemir İnce'nin günümüz insanlarında pek az görülen bir yönü var: Buna 'paylaşma duyarlığı' diyebiliriz... Türk şiirinin çağdaşlaşmasına, çağcıllaşmasına, evrenselleşmesine katkıda bulunmak için bir sorumluluk yüklenmiş gibi. Bütün yazılarında bilgilendirme, yanılgıları düzeltme, aydınlatma amacını güdüyor." İlk baskısı tükenmiş olan *Şiir ve Gerçeklik* de yayınevimiz tarafından yayınlanacak.

Kapaktaki resim: STANLEY CHUNG

ISBN 975-510-537-9



KDV İÇ... 3000 TL