

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

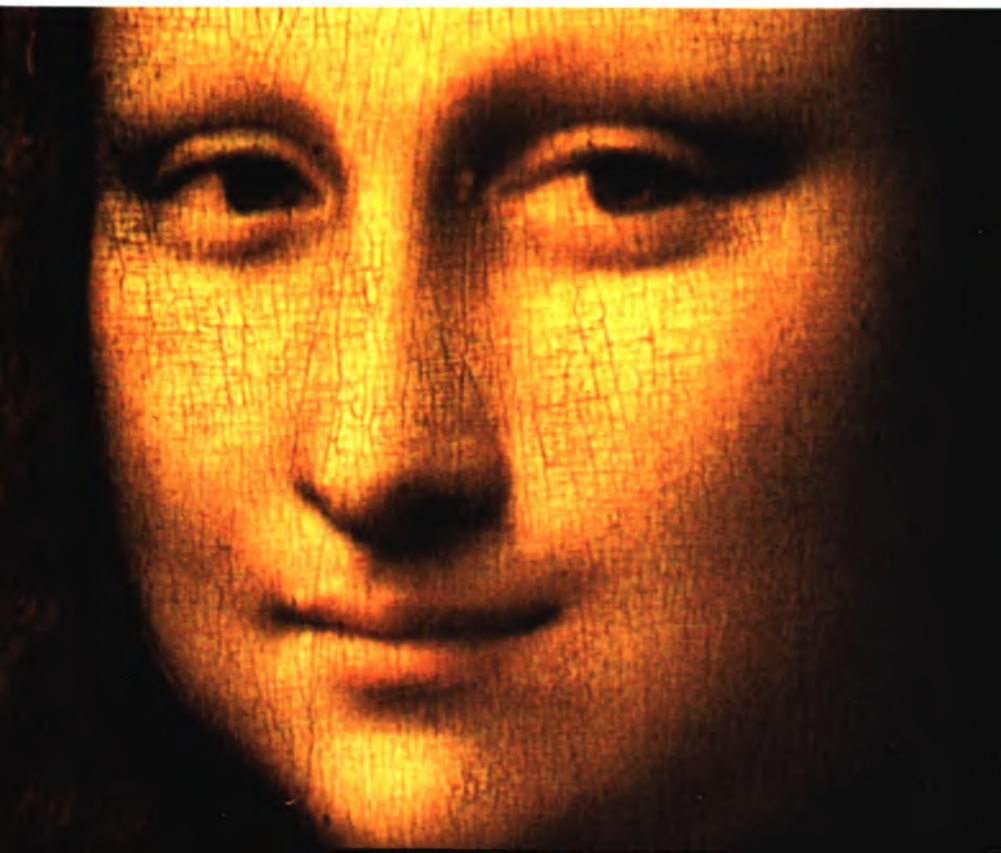
- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

METAFOR

Ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri

Oğuz Cebeci

İTHAKİ > KURAM



Oğuz Cebeci

2 Ocak 1961'de İstanbul'da doğdu. 1982 yılında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni ve 1991'de Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. 19. Yüzyıl şiiri üzerine çalışan yazar, master tezini Emily Dickinson, doktora tezini ise Robert Browning üzerine yazdı. Sombahar, Defter, Ludingirra, Folklor ve Edebiyat gibi dergilerde makaleleri ve şiir çevirileri yayınlanan Oğuz Cebeci, Edgar Allan Poe'nun şiirlerini (İthaki, *Bütün Şiirleri*, 2003) ve Emily Dickinson'dan *Seçilmiş Şiirler* (Korsan) adlı bir seçkiyi yayınladı. Psikanalitik edebiyat eleştirisi ve rüya yorum yöntemlerinin edebiyata uyarlanması alanlarında da çalışan yazar, çağımızın önde gelen psikanaliz ekollerinden "kendilik psikolojisi"nin kurucusu Heinz Kohut'un *Kendiliğin Yeniden Yapılandırılması* adlı yapıtını Türkçeye çevirdi (Metis). Halen Yeditepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde öğretim üyesi olarak çalışan Oğuz Cebeci, University of Washington at Seattle'da (1996) öğrenci ve asistan, University of Michigan, Ann Arbor'da ise (2000) konuk öğretim görevlisi olarak bulundu. Oğuz Cebeci'nin, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, *Komik Edebi Türler* adlı kitapları da İthaki Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri
Oğuz Cebeci

İthaki Yayınları - 873

Yayıma Hazırlayan: Selçuk Aylar

Kapak Tasarımı: Şükrü Karakoç

Grafik Uygulama: Şükrü Karakoç

2. Baskı, Mart 2019, İstanbul

ISBN: 978-605-375-313-1

Sertifika No: 11407

© Oğuz Cebeci, 2019

© İthaki, 2019

Yayıncının yazılı izni olmaksızın alıntı yapılamaz.

İthaki™ Penguen Kitap-Kaset Bas. Yay. Paz. Tic. Ltd. Şti.'nin tescilli markasıdır.

Caferağa Mah. Neşe Sok. 1907 Apt. No: 31 Moda, Kadıköy-İstanbul

Tel: (0216) 348 36 97 Faks: (0216) 449 98 34

editor@ithaki.com.tr – www.ithaki.com.tr – www.ilknokta.com

Kapak, İç Baskı: Deniz Ofset Matbaacılık

Maltepe Mah. Hastane Yolu Sok. No: 1/6, Zeytinburnu-İstanbul

Tel: (0212) 613 30 06 - Faks: (0212) 613 51 97

Sertifika No: 40200

Oğuz Cebeci

METAFOR

Ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri



İÇİNDEKİLER

	ÖNSÖZ	7
1. BÖLÜM	Metafor Kavramına Genel Bir Bakış	9
2. BÖLÜM	Bilişim Bilim ve Metafor: Lakoff, Johnson ve Turner'ın Katkıları	185
3. BÖLÜM	Psikanalitik Bir Perspektiften Metafor Kavramı	309
	KAYNAKÇA	391

ÖNSÖZ

Metafor konusundaki okumalarım on yıl kadar önce başladı. Git gide artan bu ilgi, zamanla, Türkçe kaynak sıkıntısı çekilen bu alanda bir kitap yazma fikrine dönüştü. 2008 yılından itibaren yoğunlaşan araştırmam, 2010 yılının sonbahar ve kış aylarında bulunduğum Washington DC'deki Library of Congress'in zengin kaynakları sayesinde, daha kapsamlı bir okuma-yazma çabasına dönüştü: Elinizde bulunan kitap, özellikle son dört yılın yoğun zihinsel gayretlerinin bir ürünüdür.

Çalışmalarım sırasında, metafor ve metaforla bağlantılı yapıları mümkün olduğunca kapsamlı bir perspektif üzerinden ele almaya çalıştım: Kitabın ilk bölümü, felsefe, dilbilim ve edebiyat eleştirisi alanlarında, klasik çağdan günümüze kadar gelen çizgiyi ana hatlarıyla taramaya yönelir. 2. Bölüm, çağdaş metafor araştırmalarının en dinamik ekolünü oluşturan "bilişim bilim" in sağladığı verilerin incelenmesine ayrılmıştır. 3. Bölüm ise, asıl uzmanlık konum olan psikanalitik kuramın metafor perspektifini göstermeyi hedefler. Böylece, alanın bütünlüklü bir resmini çizebildiğimi umuyorum.

Metafor, dile olduğu kadar düşünceye de yönelen ve insanın zihinsel faaliyetinin temelini oluşturan yapılardan biridir. Bu nedenle, yalnızca edebiyat/sanat alanıyla sınırlı değildir. Bununla birlikte, inceleme ve örnek seçimlerinde, mesleki faaliyet alanım olan edebiyat metinlerine, özellikle de şiir incelemelerine öncelik verdim. Bu kapsamda, Batı etkisin-

deki çağdaş Türk edebiyatının verimlerinin tercih edildiğini de burada belirtmeliyim: Yunus Emre, Hacı Bektaş-ı Veli ve Niyazi-i Mısri'den alınan örnekler dışında, eski edebiyatımıza ve genel olarak Doğu edebiyatına pek fazla değinmedim. Ancak, mevcut kuramsal çerçevenin genel bir uygulamaya olanak vereceği kanısındayım: Metafor konusundaki fikirler ve kültürel-tarihi gelişim toplumdan topluma farklılık göstermekle birlikte, insan zihninin metafor kullanarak düşünme özelliği tarihsellik üstü bir nitelik taşımaktadır.

Metnin gelişim evreleri sırasında düşüncelerimi ilgi ve kimi zaman sabırla dinleyen bütün arkadaşlarıma şükran borçluyum.

Daha önceki çalışmalarım gibi bu çalışmamı da yayınlayan İthaki Yayınları'nın dikkatli ve kibar editörleri Ahmet Öz ve Selçuk Aylar Beylere teşekkürlerimi sunuyorum.

Kitabın şeref payı aileme ve Charles D. Sabatos'a aittir.

Oğuz Cebeci

1. Bölüm

Metafor Kavramına Genel Bir Bakış

Metafor kavramı üzerine fikir yürütmeye başlamadan önce, söz konusu kavramın *felsefe, edebiyat, dilbilim, bilişim bilim* ve *psikanaliz* başta olmak üzere, farklı akademik disiplinler tarafından ele alındığını, bu nedenle, karşılaştırmalı bir perspektifin ışığı altında değerlendirilmesi gerektiğini belirtmek istiyoruz. Konuya ilişkin incelememiz, tarihi gelişim dikkate alınarak, bu konudaki ilk çalışmaları gerçekleştiren *felsefecilerin* görüşleriyle başlamaktadır. Edebiyatçı ve dilbilimcilerin yaklaşımlarının da ele alındığı bu bölümden sonra, *bilişim bilim* ya da *bilişim psikolojisi* adını taşıyan, görelî olarak yeni bir disiplinin bulgularından yararlanılması yoluna gidilecektir. Çağdaş metafor çalışmalarının en ileri aşamasını temsil eden ve “sınanabilir” verilerden yola çıkan bu disiplin, daha önceki bilgilerimizi yenilemesi açısından özel bir önem taşımaktadır. Son olarak, metaforun oluşum mekanizmasını olduğu kadar, insan ruhunu temsil açısından taşıdığı değeri de diğer disiplinlere göre daha derinliğine ele alabilen psikanalitik kuramın verilerinden yararlanılacaktır.

Metafor ve Eğretileme Dili: Felsefe, Dilbilim ve Edebiyat Perspektifleri

Metafor kavramının kapsamlı bir tanımına ulaşmadan önce, bu sözcüğün kökeninden yola çıkan ve görelî olarak basit bir tanımın yapılması uygun olacaktır: Metafor sözcüğü Eski Yunanca'daki *meta* (üzeri-ne) ve *phrein* (taşımak) sözcüklerinden gelir ve bir “şey”in bazı yönlerinin bir başka “şey”e taşın-

dığı ya da transfer edildiği özgül zihinsel/dilbilimsel süreçleri ifade eder. Bu süreçlerin sonucunda,” ikinci şey”den sanki “ilk şey”miş gibi bahsedilmesi söz konusu olmaktadır. Metafor, İngilizce’de “figurative language” Türkçe’de ise “mecaz” ya da “eğretileme dili” olarak adlandırılan ve standart dilden “söylediği şeyi kastetmemesiyle” ayrılan özelleşmiş dilin temel bir formu olarak kabul edilir. Bu açıdan, *ironi*, *yalan*, *abartı* gibi “söylediği şeyle kastettiği şey” arasında “fark” bulunan diğer özelleşmiş kullanımlarla karşılaştırılarak değerlendirilmelidir. Söylediği ile kastettiği şey “aynı” olan dil ise “düz” dildir; bu dil, bir cümlemin içindeki sözcüklerin “standart sözlük anlamı”nı, yine “standart sözdizimi” çerçevesinde bağlantılandırarak yansıttığını varsayar ve “dili ortalama biçimde kullananlar”ın uygulamasından kaynaklanır. “Düz dil”in karşısında yer alan “eğretileme (mecaz) dili” ise, düz anlamıyla belirli bir şeyle/ nesneyle bağlantılı olduğu kabul edilen terimlerin, başka bir şey/nesneye aktarılabilmesi varsayımından yola çıkar ve dilin düz kullanımına yönelen “müdahale”lerden oluşur. Sözü edilen müdahaleler, genel anlamıyla, “taşımaya” veya “transfer” niteliğini taşır ve bu sayede, düz (standart) anlama göre daha geniş, yeni, özel ya da kesin anlamlar oluşturmaya yönelir. Konuyu şu şekilde örneklendirebiliriz: “Ali aslandır” metaforik ifadesinde, Ali’nin (hayvanat bahçesindeki gerçek bir aslan olması olasılığı hariç) aslana özgü vasıfları olan bir insan olduğunu söylemiş oluruz. Burada, “aslan” sözcüğünün standart anlamına yönelik bir “müdahale” ve buna bağlı olarak ortaya çıkan yeni bir durum söz konusudur. “Aslan” sözcüğünün ifade edebileceği bir dizi çağrışım, örneğin, güç, cesaret, ihtişam, ağırlık gibi kavramlar, Ali’nin kişiliğini tanımlamakta kullanılmaktadır.¹

1 Eğretileme dili genellikle tasviri olup zihinde karşılık bulan “resimler” ya da “imgeler” oluşturma eğilimindedir. Ancak “imge” sözcüğü eğretileme dili söz konusu olduğu zaman yanıltıcı olabilir çünkü esas olarak “göze

Metaforla bağlantılı diğer önemli figürler, simili (simile), sinekdoki (synecdoke), metonimi (metonymy) ve adlarını taşır. Simili, Latince *similis* (benzer) sözcüğünden türetilmiş olup, “gibi”, “-miş gibi” yapılardan yola çıkılarak oluşturulan ve metaforla akraba diğer formlara göre “görsel duyu”ya daha çok yaslandığı kabul edilen bir figürdür. Yukarıdaki metafor örneğini bu kez simili formunda kullanırsak, “Ali aslan gibidir” ifadesine ulaşırız. Burada “gibi” edatı ile kurulan bir benzetme söz konusudur. Simili’yi metaforun basit bir alt dalı olarak gören yaklaşımlar olduğu gibi, bu türün metafordan temel bir mantık farklılığıyla ayrıldığını kabul eden yaklaşımlar da mevcuttur: Buna göre, metafor iki farklı şey arasında “mantık kurallarına aykırı bir özdeşlik ilişkisi” kurarken (bu yaklaşıma göre “Ali aslandır” ifadesinde, Ali gerçekte bir aslan olmadığı halde, kendisinin aslan olduğuna ilişkin bir kabul söz konusudur; bu da hayat hakkındaki genel bilgimize ve mantığa aykırı bir durumu gösterir), simili iki şeyi karşılaştırmakla yetinir; ancak bir özdeşlik ilişkisi öngörmez (“Ali aslan gibidir” sözü sadece bir benzetme halini gösterir, mantığa aykırı bir özdeşlik ilişkisi kurmaz); konu ileriki bölümlerde daha kapsamlı biçimde ele alınacaktır.

Sinekdoki, Eski Yunanca *syn* (ile)-*ek* (dış) önekleriyle *dekhestai* (almak, kabul etmek) fiillerinin Latince’ye uyarlanmasıyla oluşturulan bir terim olup, aktarma eyleminde, bir şeyin bir parçasının o şeyin bütününe temsil etmek üzere kullanılması hallerini gösterir. Örneğin “senden ayrı on bahar geçti” sözündeki “bahar” sözcüğü aslında bir parçası olduğu “yıl”ı ifade eder. Ya da gündelik hayatta karşılaştığımız ve arızalanmış bir otomobilin itilmesi için yoldan geçenlere yöneltilen

hitap ettiği” izlenimi uyandırmaktadır. Oysa ki, eğretileme dili görsel duyuyu da içine alabilmekle birlikte, esas olarak, dil içinde ortaya çıkar ve bu yüzden görme duyusunun boyutlarını çok aşan sonuçlara yönelir. Bkz. Hawkes s. 2.

“şuna bir *el* verin” ricası sinekdokik bir yapıyı gösterir. Burada itme eyleminde kullanılan *el* aslında elin sahibi olan kişiyi ve onun sağlayacağı katkıyı temsil etmektedir. Yukarıdaki metafor ve simili örneğini, yani “Ali aslandı” ve “Ali aslan gibidir” ifadelerini sinekdokiye uyarlırsak bu kez, örneğin, bir vesileyle “Ali’nin pençesi”nden söz etmek mümkündür: “Ali pençesini gösterdi” dediğimiz zaman, burada Ali’nin aslan olduğuna ilişkin metafor devam ettirilmekte ve Ali’nin aslanlık vasfı *pençesi* üzerinden ifade edilmektedir; yani Ali’nin gücüne yönelik bir gönderme sinekdoki aracılığıyla yapılmıştır.

Metonimi ise yine Eski Yunanca *meta* (değiştirme) ve *ono-* (isim) sözcüklerinden türetilmiş olup, bir şeyin adının, o şeyle ilgili bir başka şeyin yerini almak için aktarılması halini gösterir. Metonimi “bitişkenlik ilkesi” (contiguity) adını verebileceğimiz bir ilkeye göre çalışır. Buna göre, mekân ya da zaman açısından birbirine yakın olan şeyler birbirinin yerine kullanılabilir. Örneğin “Çankaya’nın buna ne tepki göstereceği bilinmiyor” cümlesindeki “Çankaya”, cumhurbaşkanlığını gösteren metonimik bir ifadedir; çünkü cumhurbaşkanının ikametgahı Çankaya’da bulunmaktadır. Benzer biçimde, Ankara, Türkiye’yi ifade etmekte kullanılabilir çünkü ülkenin idaresi bu şehirden yapılmaktadır. Bu mecaz yapısı genellikle “kişileştirme” (personification) sürecini içerir ve sinekdoki ile yakınlık gösterir. “Kişileştirme” sırasında, metaforik ifadenin oluşturulmasında kullanılan unsurların insana özgü vasıflar kazanması söz konusudur (Hawkes s. 1, 3, 4). Yukarıdaki örneklerde kullandığımız “aslan” metaforunu metonimiye uyarladığımızda, örneğin, Ali’nin çalışma odasını “Ali’nin ini” olarak tanımlayan bir ifade oluşturabiliriz; burada, yine Ali’nin “aslanlığı”na göndermede bulunmaktadır. Bu ifadeyi ilerlettiğimiz zaman metonimik bir özellik taşıyan “aslan yatağından belli olur” deyimine ulaşırız.² Buna bağlı olarak, Ali’nin

2 Konuyu örneklendirme açısından, acımasız insanları anlatmakta kulla-

çalışma odasını “aslan yatağı” olarak nitelemek de mümkündür. Burada metaforik yapılara ilişkin bir özellikten kısaca söz edilmesi yararlı olacaktır: Metaforik ifadede aralarında ilişki kurulan iki şeyden birinin “örtülmesi” ve örtülen terimin bağlam aracılığıyla bilinmesi mümkündür. Konuşma dilinde özellikle rastladığımız bu durumu şöyle örneklendirebiliriz. Kaba davrandığını gördüğümüz bir arkadaşımız için, örneğin, “Ahmet bir eşektir” diyebiliriz. Öte yandan, ismi anmadan ve eyleme şahit olanlara yönelerek “Ne eşek ama!” demek

nılan “taş kalpli” deyimini bir metafor olarak ele alabiliriz. Burada insan duygularının merkezi olduğu varsayılan kalp, daha sonra kapsamlı biçimde ele alınacak “metonimik metafor” yapısını göstermektedir. Bu sistem özetle şöyle işler: Kalp, parça-bütün ilişkisi (yani sinekdokik bağlantı) üzerinden “kişinin bütünü” temsil etmekte, böylece zaman-mekân bitişkenliğinden kaynaklanan metonimik bağlantının kurulmasına hizmet etmektedir; ikinci aşamada, kişiyi temsil eden bu bedensel unsura manevi bir temsil niteliğinin de yakıştırılması ile metafor elde edilir. Kalp artık kişinin bedenini değil duygusal özelliklerini temsil etmektedir. Daha sonra “kalp metaforu” duygusal soğukluğu ve duyarsızlığı temsil eden “taş metaforu” ile ilişki içine sokulmakta, ikinci terimin birinci terimin koşulları üzerinden değerlendirilmesi ile, bir diğer deyişle, söz konusu kalbin taş yapısında olduğu belirtilerek, o kalbi taşıyan kişinin de duygusuz ve acımasız olduğu ifade edilmektedir. Metonimi ve metaforun bir arada kullanılması yüzünden bu metafor “metonimik bir metafor” olma özelliğindedir. Bazen metaforun iki teriminden birinin gizlenmesi de mümkündür: Yukarıda kurulan bağlantı aynı anlama gelen “kalpsiz” sıfatıyla da sağlanabilecektir. “Süleyman taş kalplidir” cümlesi ile “Süleyman kalpsizdir” sözü aynı anlama gelir. Öte yandan, aynı organın diğer adı yani “yürek” ile üretilen “fare yürekli” ya da “aslan yürekli” gibi tamlamalar cesaretle ilgili bir tanıımı iletmektedir. Bu ifadenin kısaltılmış formu olan “yüreksiz”de korkak anlamına gelir. Bu durumda “Süleyman yüreksizdir” sözü kişinin korkaklığını, “Süleyman kalpsizdir” sözü acımasızlığını ifade etmektedir. Her iki durumda da “metonimik metaforlar” söz konusudur. Bu konu sözcüklerin anlam farklılaşması üzerinden kazandığı ifade değerleri kapsamında da ele alınmalıdır.

de mümkündür. Bu durumda, sözü edilen kişinin kim olduğu bağlam üzerinden anlaşılabacaktır.

Klasik Görüş: Platon ve Aristo'nun Yaklaşımlarındaki Farklılık

Metafor ve bağlantılı mecaz yapılarına ilişkin bu kısa girişten sonra, konunun felsefe tarihi üzerinden ele alınması yoluna gidilecektir. Bu alandaki çalışmaların başlangıcı Platon ve Aristo'nun konuyla ilgili görüşlerine kadar geriye götürülebilir. Platon'un metaforla ilgili düşünceleri, şiir türüne yönelik yazıları ve "adalet" kavramı üzerine söyledikleri çerçevesinde ortaya çıkar: Sokrates'i canlandırdığı diyaloglarından birinde, halkın adaletle değil "adaletin görüntüsü"yle ve bundan elde edilebilecek çıkarlarla ilgilendiğini söyler; şiirdeki sorun da budur: Şairler adaleti över görünürken, okuyucunun dikkatini, metafor ve simili aracılığıyla, asli düşüncelerden uzaklaştırmakta, karşılaştırma amacıyla kullanılan nesne ve vasıflara yöneltmektedirler. Metafor, simili, sembol ve alegori gibi araçlarla temsil edilen görüntüler üzerinde yoğunlaşan şiirin, "düşünceyi görüntü lehine önemsizleştirmesi" yüzünden eleştirilmesi de doğaldır. Mimesis³ yani taklit olgusu yüzünden, şiirin hem okuyucular, hem de şairler ve aktörler üzerinde yozlaştırıcı etkilerinin olması söz konusudur. Çünkü taklit erken yaşta başlayıp alışkanlığa dönüşür ve hayat üzerinde olumsuz etkiler meydana getirir. Platon'un bu konudaki görüşlerinin anlaşılması için düşünürün "idealar kuramı"nın kısaca hatırlanması yararlı olacaktır. Buna göre, yaşadığımız dünyada bulunan her şey, ideal bir evrende bulunduğu varsayılan şeylerin ikincil kopyaları olma özelliğindedir. Dolayısıyla içinde bulunduğumuz dünya zaten bir taklitler dünyasıdır. Bu açıdan, mimesis ya da taklit aslında bir görüntünün taklidi ya da ye-

3 Mimesis kavramı Platon tarafından "taklit" anlamıyla ve "anlatı" (diegesis) kavramıyla karşıtık içinde tanımlanır. Sanat faaliyetlerinde dış dünyanın temsiline yönelik temel bir ilke oluşturur.

niden üretilmesi anlamını taşır; yani taklidin taklididir. Brittan, her şeyin her şeyle bağlantıya sokulduğu ve bu açıdan her şeyin tanrısal özü yansıttığı yolundaki “hermetik” geleneği de hatırlatır ve bu perspektiften bakıldığında mimesis’in sakıncalı bir durum sayılabileceğini vurgular. Ancak Platon’un anlayışı bu yolda değildir. Platon’a göre, sanat zaten uzak olduğumuz gerçeklikten bir adım daha uzaklaşmamıza neden olmaktadır.⁴ Bu olumsuzluğa ek olarak, Platon, şiirin aslında bir “zanaat” da olmadığını, çünkü şairin zihnini kullanmaktan çok “esin”le konuştuğunu söyler. Bu açıdan şair bir kâhin gibidir; değerli şeyler söylediği zaman da bu kendisinden kaynaklanan bir durum değildir. Özetle söylenirse, şiir mimesistir ve gerçeklikten iki kat uzaklaşma anlamına gelir. Örneklerle ve bizi heyecanlandırarak yanlış yola sevkeder. Bu durumda, şiirin oluşumuna hizmet eden metafor ve türevlerinin de yanıltıcı ve dolayısıyla zararlı yapılar olduğunun kabul edilmesi gerekir (Brittan s. 7-8, 10-3).

Platon’un öğrencisi olan Aristo, şiir ve dolayısıyla metafor konusunda hocasından farklı düşüncelere sahiptir: Aristo, Platon’un şiirin duygusal tepkilere yol açabileceği yolundaki görüşünü kabul eder; ancak Platon’a göre heyecan kontrol altında tutulması gereken bir şeyken, Aristo bunun iyi bir şey olabileceğini, “katharsis”e⁵ yani duygusal arınmaya olanak sağlayacağını düşünür (Brittan s. 17). Bir diğer deyişle, Platon’da heyecan halleri rasyonel düşünceye zarar veren unsurlar olarak görülürken, Aristo’da heyecanın kaynağının araştırılması arzu edilir bir durumdur; çünkü heyecana yol

4 Bu görüş, günümüzün postmodern dil kuramlarını hatırlatmaktadır: Buna göre, sözcükler sadece başka sözcükleri temsil ederler; bu açıdan anlam sürekli “ertelenmek” durumundadır. Bunun önüne geçmenin tek yolu belirli yorum kurallarını benimsemektir. Bkz. Brittan s. 12.

5 Başlangıçta tıbbi bir anlam taşıyan bu terim, daha sonra sanat aracılığıyla fazla heyecanın boşaltılması yoluyla rahatlama sağlanması olgusunu ifade etmekte kullanılmıştır.

açan sebebin belirlenmesi, değişik duygular arasında ayırım ve sınıflandırma yapmaya olanak sağlar. Bu durumun rasyo- nel düşünceyle çatıştığı da söylenemez (Kreitman s. 119). Öte yandan, şiir zihnin tarafından algılanabilir bir dizi kurula sahip olduğu için, Platon'un şiirin bir yetenek ya da zanaat olmadığı yönündeki eleştirisi de geçerli değildir. Şiirin "mimetik" nite- liği bulunmakla birlikte, temsil hallerinden bir şeyler öğrene- bildiğimiz için, bu olumsuz bir durum olarak kabul edilemez (Brittan s. 19). Aristo, en büyük başarının metaforun düzgün biçimde kullanılabilmesi olduğu kanısındadır: *"Bu başkala- rından öğrenilemeyen bir şeydir ve büyük doğal yetenekliliğin belirtisidir; çünkü metaforu başarıyla kullanma yeteneği ben- zerliklerin sezildiğini gösteren bir işarettir (Poetika Bölüm 22)"*. *"Metafor sayesinde yeni fikirlerle tanışmamız söz konusudur: Sıradan sözler sadece bildiğimiz şeyleri bize taşır; yeni şeyleri ise en iyi metafordan alırız" (Retorik III 1410b)*. Hawks'a göre, Aristo'nun metaforla ilgili görüşlerinin ardında, dille ve onun "gerçek dünya" ile ilişkisine yönelik iki temel fikir bulunmak- tadır. Buna göre, "dil ve gerçeklik", "sözcükler ve nesnel dünya" birbirinden "farklı" varlıklardır. İkinci olarak, bir şeyin söylen- me tarzı, söyleneni ciddi biçimde etkilemez ya da değiştirmez. Bu kapsamda, "dil" gerçekliği tasvire yarayan bir araçtır, ancak gerçekliği değiştiremez; amacı saydamlık sağlamak, gerçekliğe ilişkin açık olguları "görünür" kılmaktır. Dilin içindeki "zihni dağıtıcı unsurlar" ise, sadece şiir alanı için muhafaza edilebilir.

Konuyu şu şekilde kapsamlandırabiliriz: Dil sanatlarını "mantık", "retorik" ve "şiir" olarak üç ayrı kategoride ele alan Aristo, her kategorinin ayrı bir dili olduğu kanısındadır. Bu farklılığın başlıca nedeni ise metafordur. Şiir "taklit" (imita- tion) süreci ile ilişkisi dolayısıyla büyük ölçüde metafora da- yalıdır. Bunun yanı sıra, şiir sanatında, oluşturulan ifadenin başka ifadelerden "farklılığı" üzerinde durulurken, mantıkta ve retorikte "açıklık" (clarity) ve "ikna" (persuasion) ilkele-

ri öncelikli bir yere sahiptir (Hawkes s. 6, 9-10). Bu iki grup zaman zaman kendi amaçları için metaforu kullansalar da, daha çok, “sıradan” dille ilişkilidirler. Şiir ise iki kaynaktan gelir: Bunlardan ilki uyumlu seslerden ve ritimden aldığımız kalıtsal zevk duygusudur. Ancak her “ölçülü ve ses uyumlu ifade”nin şiir olmadığı da unutulmamalıdır. İkinci kaynak ise taklit ya da benzerlik yani “mimesis” olgusundan alınan zevktir ve metafor da bu noktada devreye girmektedir: Aristo’nun “mimesis” teriminden anladığı şey “gerçek ya da hayal edilmiş bir şeyin temsil edilmesi ya da bu şeye kurgusal bir gönderme yapılması hali”dir; Aristo’ya göre, mimesis’le karşılaşan kişide duygusal bir tepki ortaya çıkar. Ancak sözü edilen duygusal tepki, yalnızca tasvir edilen şeye gösterilen tepkiyle sınırlı değildir. Aldığımız zevkin bir kısmı da, imgenin oluşturulması sırasında gösterilen yetenekle ve buna bağlı olarak “imgenin canlılığı”yla ilgilidir. Şair, bu şekilde, okuyucu ya da dinleyicide zevk duygusu uyandıran “taklitler” (imitations) oluşturan kişidir.⁶ Burada, Aristo ile Platon arasındaki yaklaşım farklılığı şu şekilde ifade edilebilir: Aristo daha çok şairin kullandığı araçlar ve yapı kurma ilkeleriyle ilgilenirken, Platon’un kaygısı

6 Aristo, “temsil olgusu”nun insanda çocukluktan itibaren doğal bir durum olduğunu söyler. Ayrıca insanın doğal olarak temsil olgusundan zevk aldığını, gerçek hayatta acı veren şeylere bile sanat yapıtında ilgiyle ve zevkle baktığımızı söyler. Bu konu ileriki sayfalarda Wittgenstein ve Ricoeur’ün “duygu” kavramı üzerine geliştirdikleri görüşler kapsamında tekrar değerlendirilecektir. Buna göre “üzüntülü bir resmi” üzüntü hissetmeden ancak zevk alarak seyretmek mümkündür; bu durum duyguların doğasıyla ilgili bir olgunun sonucudur. Özetle, Aristo’nun temsil olgusundan alınan zevki “öğrenmeden alınan zevk” olarak tanımladığı; buna bağlı olarak, öğrenmeyi yorum yapmakla eş değerli gördüğü de söylenebilir. Batı’da özellikle 16. yüzyılın metafizik şiiri Aristo’nun zevk ve öğrenme konusundaki görüşlerini benimsemiştir. Bkz. Brittan s. 15-6.

şiiirin “gerçeklik”le ilişkisi ve taşıdığı dünya görüşüyle ilgilidir. Bu kapsamda, şairleri yarı yarıya aklını kaybetmiş ve “akıl dışı güçler”e kanal oluşturan kişiler olarak tanımlar. Buna karşılık, Aristo, şiiirin “genel gerçekler”le (ya da evrensel gerçeklerle) ilgili olduğunu ve dünyaya bir “ayna tutma görevi bulunmadığını” söylemektedir. Şiir gerçek olgulardan yola çıktığı zaman bile asıl olarak bir “kurgu” olma özelliğindedir. Hem imgelemi hem de gerçekliği içinde barındırabilir. Kreitman, mimesisle oluşturulan imgenin göndermede bulunduğu şeyi nasıl temsil ettiği konusunun, Aristo’nun düşüncesinde, açık olmadığını, ancak günümüzde “ikonik” olarak adlandırılan şeyin, muhtemelen Aristo’nun kastettiği şey olduğunu ifade eder (Kreitman s. 115-116).⁷

Bu noktada, Aristo’nun metafor tanımına ve bu çerçevede geliştirdiği örneklerle daha ayrıntılı bir biçimde bakabiliriz: “Metafor bir şeye başka bir şeye ait bir ismin uygulanması” olup, düşünür, *Poetika* (21-25. Bölümler) ve *Retorik* (III. Kitap) adlı yapıtları kapsamında dört ayrı metafor türü belirlemiştir. Aristo, ilk üç tipin basit metaforlar olduklarını, dördüncü türden metaforun ise daha karmaşık yapıları gösterdiğini, çünkü “analojik” yani “ilişki ve oran temeli”nde

7 Aristo’nun “mimesis” ve “şiir” konusundaki görüşlerini şu şekilde kapsamlandırmak mümkündür: Düşünüre göre, mimesis olumsuz anlamda bir kopyalama değildir; dilin düşünceleri temsil etmesi olgusuna paralel bir biçimde, şiir aracılığıyla fiziksel dünyanın nesnelerini ve olgularını temsil etme özelliğini taşır. Burada, temsil olgusu zihne ait bir faaliyet olarak görülmekte; bu açıdan bakıldığında, şiir okumak da zihinsel ve öğrenilebilir bir faaliyet olarak kabul edilmektedir. Öğrenilebildiğine göre şiir okumak için kurallar ve yorum metodları vardır. Aristo’nun bu düşünceleri, erken dönem Hıristiyan ilahiyatçıları tarafından neden sevildiğini anlaşılır kılar. Çünkü kutsal kitabın nasıl yorumlanması gerektiği konusundaki görüşlere kaynak oluşturur. İkon konusuna daha ilerdeki sayfalarda, edebiyat kuramcılarının metafor konusundaki görüşleri tartışılırken değinilecektir. Bkz. Brittan s. 13.

bir benzerliği öngördüğünü söyler: Dört şeyden birinciyle ikinci arasındaki ilişkinin, üçüncü ile dördüncü arasında da bulunduğu söylendiği zaman, analogik bir ilişki kurulmuş olur. Bu kapsamda, kadehle şarap tanrısı Dionysos arasındaki ilişkinin, kalkanla savaş tanrısı Ares arasında bulunduğu söylenebilir. Bu durumda, kadeh “Dionysos’un kalkanı” olarak tanımlanabilir. Aristo, çok fazla metafor kullanılmasının gündelik dili şiirselleştireceği uyarısında bulunur. Yerinde kullanılan metafor ise bilineni bilinmeyenle bağdaştırarak ifadeye “cazibe”, “vuzuh” ve “seçilirlik” kazandırır. “Vuzuh” hali, *bilinen* sözcüklerin ve gündelik konuşmanın yapısından kaynaklanırken, “cazibe” metaforun gösterdiği *yeni* benzerliklerin sağladığı zihinsel zevkten kaynaklanır; “seçilirlik” (distinction) ise metaforların kurduğu bazı benzerliklerin şaşırtıcı niteliğinden kaynaklanmaktadır. Aristo’ya göre, metaforun uygun biçimde kullanımı “yerindelik” (decorum) ilkesiyle ilgilidir. Bu açıdan, metaforlar amaç ve konuyla ilgili, “yerine uygun” nitelikte olmalıdır.⁸

Konuya günümüzün perspektifinden bakan Kreitman, Aristo’nun ilk üç grup için verdiği örneklerin yeterince açıklayıcı olmadığını belirtir: İlk iki örnek günümüz perspektifinden ele alındığında sinekdoki sayılabilecek ifadeler olup, üçüncü örnek de, ancak Eski Yunanca’nın nüansları üzerinden anlam ifade edebilmektedir; buna karşılık, dördüncü tür, yani analogiye dayalı metafor gerçekten önemlidir. Söz konusu örnekler şu şekildedir: 1- Aristo, “türden tikele” yönelik metaforu “... limanında yatıyor tekne” ifadesiyle örnekendirir: Burada tekne için daha spesifik bir kavram olan “demirleme” yerine başka şeyler için de kullanılabilecek daha genel “yatma”

8 “Decorum” yani “yerindelik ilkesi” üslubun konuya uygun olması fikrin-den yola çıkar; karışık üslupların onaylanmadığı klasik edebiyat büyük ölçüde bu ilkeden beslenmiştir. Modern yazarlar “decorum”u *boğucu* buldukları için bu ilke günümüzde terk edilmiş bulunmaktadır diyebiliriz.

sözcüğü tercih edilmiştir. 2- Aristo “tikelden türe” yönelik metaforu “Odysseus’a bin tane iyiliği için müteşekkirim” ifadesiyle örneklendirir; burada, tikel “bin tane” sözü, genel “çok” kavramının yerine kullanılmıştır. 3- Aristo, tikelden tikele yönelik metafor için “hayatı bronzla (kesici silah anlamında) *akıtip boşalttı*” örneğini verir. Buradaki *akıtip boşalttı* sözü aynı durumu ifade edebilecek *kesip kopardı* sözü yerine kullanılmış olup, her iki ifade de “bir şeyi birisinin *elinden alma*” durumuna göndermede bulunmaktadır. Analogik metaforlar ise, “yaşlılığın akşam saatlerine benzetilmesi”nde olduğu gibi “karşılıklı taşıyan simetrik bir yapı” gösterir. Öte yandan, dildeki sözcük eksikliği yüzünden, simetrik analogi çiftinin oluşturamadığı durumlar da karşımıza çıkabilir: Örneğin “güneşin dünya üzerine ışınlarını saçtığını” söyleyebiliriz; aslında buradaki “saçma” eylemi tarla ekilirken tohum saçılması fikrinden yola çıkar; buna karşılık, dilde güneşin ışıklarını nasıl saçtığına ilişkin özel bir terim yoktur. Bu durumda, metaforun dildeki bir eksikliği tamamladığını, burada tohum saçmadaki “saçma” eyleminin “güneş ışıklarının dünyaya düşmesi olgusunu” tanımlamakta kullanıldığını söyleyebiliriz. Bazı çağdaş felsefeciler Aristo’nun görüşlerinin metafora ilişkin “sağduyu” kuramının temelini oluşturduğunu, ancak meselenin özüne inemediğini savunmaktadır: örneğin Max Black’a göre Aristo’nun görüşleri, metafora bir şeyin bir başka şeyin yerine geçtiğini kabul eden “yerine geçme kuramı” (substitution theory) kapsamında ele alınmalıdır. Bu kurama göre, metafor, “düz dil”de de ifade edilebilecek bir şeyin dönüştürülmesi ya da onun yerine başka bir şeyin söylenmesi halidir. Bu kapsamda, metafor üslupta çeşitlilik sağlayan ve düz dilde söz konusu şey için uygun bir sözcük bulunmadığı zamanlarda kullanılması gereken bir araçtır. Bu amaçla kullanılan metafora “catachresis”⁹ adı verilir ve bu metaforun, genel olarak ve

9 “Catachresis” kavramı dilde karşılığı olmayan bir şeyi ifade etmek için

zaman içinde, “ölü metafor”¹⁰ dönüşerek gündelik dile dahil olması beklenir. Metaforun bu kapsamdaki bir diğer kullanım gerekçesi, “somut” ifadelerle olanak sağlaması ve somutun “soyut”tan daha etkin bir iletişim aracı oluşturmaktır. Black, “yerine geçme kuramı”nın dayandığı bütün bu gerekçelerin önemsiz olduğu kanısındadır: Yazar, Richards ve Empson’dan yola çıkarak bir “etkileşim” (interaction) kuramı geliştirir. Buna göre, metafora, metaforun uygulandığı bir “birincil” terim ve yeni kavramı yaklaştıran bir “ikincil” terim mevcuttur. Bu iki terim, özel bir çağrışım yöntemiyle bir araya getirilir; şöyle ki metaforun oluşturulması sırasında, ikincil terimin sadece “bazı özellikleri”nin devreye sokulması söz konusudur; bu durum bir tür “filtreleme” işlemi gibi düşünülebilir. Örneğin “insan bir kurttur” dendiği zaman “kurt”tan kastedilen şey, kurdun yırtıcı ve ahlak duygusu içermeyen doğasıdır; postu değildir. Bu açıdan bakıldığında, ikincil terimin “terimin taşıdığını varsaydığımız anlamlardan bazılarını içeren bir sistem ya da grup” olduğu, konuşmacı ya da yazarın “niyet”ini gösterdiği ve okuyucu ya da dinleyici tarafından “bağlam içinden seçildiği” söylenebilir. Burada hem okuyucunun kişisel çağrışımları hem de stereotipler devreye girebilir. Metafor oluşturulurken bazı özelliklerin vurgulanması ve diğer bazı unsurların geri plana itilmesi olgusu bazen birincil terim için de geçerlidir; (Kreitman s. 117, 120) çünkü analogik yapılar iki yönlü olma özelliğindedir: Bu açıdan, insanın kurt olması sözünde, kurtlara da bazı insanı vasıflar aktarılmıştır diyebiliriz: burada vahşi bir hayvan olan kurda insana özgü bir acımasızlık ve ah-

başka bir sözcüğün kullanılması halini gösterir. Bu açıdan bir tür yanlış kullanım olarak da kabul edilebilir.

- 10 “Ölü metafor” gündelik dile yerleşmiş ve metafor olduğu fark edilmeden kullanılan metaforları ifade eder. Örneğin “masanın bacağı” sözü bu türden bir metafordur; canlı varlıkların beden özelliklerinden yola çıkılarak cansız bir nesneye yakıştırılmış bir özelliği yansıtır. Eskiye metaforlar ilke olarak dile düz anlam sahibiymiş gibi eklenirler.

laki bir kötücüllük atfedilmektedir. Black'in görüşleri ileride daha kapsamlı bir biçimde ele alınacaktır.¹¹

Antik Çağ'ın Diğer Düşünürlerinin ve Hristiyan Yazarların Perspektifi

Klasik dönemin daha sonraki düşünürleri, metaforun kullanımı açısından, Aristo gibi "yerindelik ya da uygunluk" prensibinin (decorum) geçerliliğini savunur. Buna göre, metafor hem "yakışksız" (unseemly) hem de "bulanık" ya da "vuzuh-suz" (obscure) olandan kaçınmalıdır. Latin şairi Horatius, her bir üslubun kendisi için tayin edilen rol çerçevesinde kullanılması gerektiğini savunur; metafor da bu sınırlar içinde,

11 Black'e göre, her bir metafor, çeşitli unsurlardan oluşan bütünlüklü sistemler meydana getirir ve muğlaklık kavramına bağlı olarak, bu metaforlara ilişkin çeşitli okumalar yapmak mümkündür. Bir diğer deyişle, iyi bir metafor, bağlam üzerinden kurulan hiyerarşik bir organizasyona tâbi olan, çeşitli anlam olanaklarına sahip bir yapıdır. Black, bu anlamların başka sözcüklerle ifade (paraphrase) edilemeyeceği kanısındadır. O da Aristo gibi metaforun insan bilgisine katkıda bulunduğunu, bilinenin yeni bir çevrede ve yeni bir perspektif üzerinden görülmesine olanak sağladığını düşünür. Black, ikincil terime bazen "göndericilerden oluşan bir yapı" (implicative complex) adını verir ve metaforun bir filtre gibi hareket ederek bu karmaşık yapının bazı unsurlarını ve bu unsurlar arası ilişkileri birincil terime uygulanmak üzere seçmeye hizmet ettiğini söyler. Buna göre, metafor ikincil terimin yapısına göre birincil terime ilişkin bilgimizi organize etmektedir; analogi söz konusu olduğunda ise, "şey"lerin değil kavramların, bireysel varlıkların değil, niteliklerin ele alınması söz konusudur. Black'in kuramına yönelik bir itiraz ikincil terimin metaforunda kullanıldığı zaman normal anlamını taşımayıp olabileceği hususudur: Buna göre örneğin "fakirler Avrupa'nın zencileridir" ifadesindeki "zenci" sözü asıl anlamından kaymıştır diyebiliriz. Black bu tür örnekleri "özgün metaforun içine gömülmüş bir başka metafor" olarak algılamak yerine, "metaforun genişletilmesi" (extension) olarak değerlendirir. Ancak birincil metaforun içinde bir ikincil metafor bulunması haline de itiraz etmemektedir. Bkz. Kreitman s. 121.

yenilik getirmek ya da açıklayıcılık özelliği taşımaktan çok, hayata uymalı ve uyumlu ilişkileri temsil etmelidir. Yunanca yazan Longinus da benzer biçimde, metaforun kullanımına sınırlar getirir; metafor “yüce” (sublime) olanın hizmetinde olup, kontrollü biçimde ve gerektiğinde kullanılmalıdır. Retorik sanatının Latince’deki büyük ustası Quintilian ise mecaz ya da “eğretileme”yi bir sözcük ya da ifadenin “normal anlamının *sanatsal bir biçimde* bir başka anlama dönüştürülmesi” olarak tanımlar; eğretileme, uygun biçimde kullanıldığı zaman, alelade dili üst seviyelere taşımaya hizmet eder: Bu kapsamda, metafor bütün eğretilemelerin en güzeldir. Quintilian’ın metafor kategorizasyonu Aristo’nunkine benzer, 1- cansızdan canlıya (düşmanın bir “kılıç” olarak adlandırılması); 2- canlıdan cansıza (tepenin “başı”nın olması), 3- cansızdan cansıza (“dümenin idaresini tekneye bıraktı”da olduğu gibi); 4- canlıdan canlıya (“Ayşe Fatma’ya dişlerini gösterdi”de olduğu gibi).

Antik Çağ’ın metaforla ilgili en önemli kaynaklarından biri *Rhetorica ad Herrenium* (MÖ 86) adlı anonim eser olarak kabul edilmektedir: bu eser de “uygunluk” (decorum) üzerinde durur ve alışılmadık ya da karma metaforlara karşı çıkar. Bu yapıt, metaforun altı kullanım alanını kaydeder: İfadeye canlılık kazandırma, kısalık, müstehcenden kaçınma, etkiyi büyütme, etkiyi küçültme, süsleme. Hawkes, Aristo’nun metaforu diğer figürlerden ayırarak dört ayrı tipini belirlediğini, buna karşılık, daha sonraki klasik yazarların, metaforu “dekoratif bir eğretileme aracı”na indirgediğini belirtir. Buna göre, metaforun kendi özgün anlamı bulunmayıp, başka kelimelerin anlamını değiştirmeye hizmet eder; bu çerçevede, metaforun şiir dilini normal dilden ayırma, süsleme etkileri yaratma gibi işlevleri varsa da, metaforsuz bir dilin mümkün ve hatta arzu edilir olduğuna ilişkin bir sonuca varılabilir (Hawkes s. 11-5).

Hıristiyanlık sonrası klasik çağ düşüncesinin metafor ve türevlerine yönelik görüşleri ise “kutsal kitap yorum

yöntemleri”ne ilişkin bir tartışma çerçevesinde kurulmuştur. İncil’in nasıl okunması gerektiği yolundaki görüş ayrılığından kaynaklanan ve batı düşüncesine yön veren iki temel yorum yöntemi vardır: Erken dönem kilise babası Origenes’e göre, kutsal kitap *sembolik* bir biçimde okunmalıdır. Daha sonraki bir kilise babası olan Augustinus’a göre ise kutsal kitap *tarihi bir anlatı* olarak, yani *düz anlamıyla* okunmalı, ancak ondan sonra ve sadece belirli durumlarda, alegorik bir okumaya izin verilmelidir. Augustinus’a göre, “alegorik okuma” sözcüğün bağlamdan bağımsız olarak anlamlandırılmasına olanak veren “paradigmatik kurala” değil, sözcüğün bağlamda kendisinden önce ve sonra gelenler çerçevesinde okunması gerektiğini belirten “sintagmatik kurala” uymalıdır. Bu durumda, kutsal kitap yine kendisiyle açıklanabilecektir; bu yüzden “kapalı” bir metin özelliği taşır, yani serbest biçimde yorumlanmayı reddeder. Brittan, *açık* ve *kapalı* metin kavramlarının Eco tarafından (*Açık Yapıt* 1989) geliştirildiğini belirtir: Umberto Eco, kilise babalarının kutsal kitabın dört ayrı okuma türü olabileceğini kabul ettiklerini kaydeder: Bunlar *düz*, *ahlaki*, *alegorik* ve *ruhsal* ya da *analojik* okumalardır. Kutsal kitabın ruhsal bir alegori olarak yorumlanması Hristiyan ilahiyatının belirlediği bir kurala göre olmaktadır; buna göre yorum “aynı gerçekliğin farklı biçimlerde ifade edilmesi” anlamına gelir. Bu amaca yönelik olarak “doğru” yorum metodları da geliştirilmiştir: Söz konusu yaklaşım çerçevesinde, “kapalı metin” yorumlanmak istemeyen, ya da ancak belirli bir biçimde yorumlanmayı kabul eden metindir. Bunu da belirli bir bağlam oluşturarak ve böylece başka bir metinle karıştırılmasını engelleyerek yapmaya çalışır. Bunun mümkün olabilmesi ise, metinle okuyucu arasında bir “anlaşma” yapılmasını gerektirir. “Açık metin”lerde ise, okuyucu ile metin arasındaki anlaşma en fazla geçici bir anlaşma niteliği taşır; bu kapsamda, değişik okuma ve yorum yöntemleri her

zaman yeniden belirlenebilecektir. Bu noktada, “açık metin” kavramının özellikle okuyucunun tepkisini esas alan yorum ekolleri için çok önemli olduğu belirtilmelidir. Brittan, her türlü yorum faaliyetinin kişisel bir seçim unsuru içerdiğini ve “yorum tarihi”nin, metinleri “açık metin” ya da “kapalı metin” olarak tutmaya çalışanların mücadelesini sergilediğini kaydeder. Bu kapsamda, Orta Çağ bağlamında “sembol” ve “alegori”nin birbirinin yerine kullanılabilen kavramlar olduğu, çünkü sembolün daha önceden formüle edilmiş okumalar için öngörüldüğü belirtilmelidir. Bu anlamda, Orta Çağ’ın yorum metoduyla modern yorum metodları arasında da bir farklılıktan söz edilmelidir: Orta Çağ’ın kutsal kitap yorumu bir alegorinin ardında bir başka alegori öngörmez; bu açıdan kutsal kitap “kapalı” bir metindir.

Daha sonraki kilise adamlarından Thomas Aquinas, yalnızca kutsal kitapların *ruhsal* anlamı olduğunu, dünyevi şiirin *düz* anlamıyla okunması gerektiğini, bu tür metinlerde alegorik görülen anlamın da aslında düz anlamdan türemiş olduğunu savunur. Bu tür anlama “parabolik” adını yakıştırır.¹²

12 Sadece kutsal kitabın *ruhsal alegori* kapsamında ele alınabileceği görüşünün bırakılması ise Dante ile başarılan bir evreyi gösterir. Bu yeni aşamada, kutsal kitap yorumu için oluşturulan kuralların din dışı metinlere de uygulanması söz konusu olacaktır. Burada, “sembol” kavramının kazandığı yeni anlamın da üzerinde durulması gerekir: Her şey tanrının yaratımı olduğuna göre, bu “ortak yaratıcı” üzerinden her şeyin başka her şeyle bağlantıya sokulması mümkündür. Öte yandan, her şeyi kapsayan tanrı, ister istemez “zıt unsurları” da içinde barındıracak ve bu yüzden insanlar için anlaşılması mümkün olmayan, tanımlanması hiç bitmeyecek olan bir varoluş durumunu gösterecektir. Bu açıdan görüldüğünde, *sembol* kavramı “başka her şeyden söz etmeden hiçbir şeyden söz edemeyen bir figür” olma özelliği kazanır. Brittan, Goethe’nin de benzer bir sembol kavramı geliştirdiğini belirtmektedir: Buna göre, sembol, deneyimi bir fikre, fikri de bir imgeye dönüştürür; ancak bu öylesine bir süreçtir ki, imge aracılığıyla ifade edilen düşünce sürekli olarak aktif ka-

Aquinas “sembolik” ve “metaforik temsil”i kaçınılmaz bir durum olarak görür; “tanrısal gerçeklik” ancak “metaforik ifadenin bilgi seviyesine yükselmesi”yle elde edilebilecektir. Bu durumda “sembolik temsil” ve dolayısıyla bunun bir türevi olan “yazma faaliyeti” sırasında, “yazma” ve “tanrısal mesaj”ın gelişi, “eş zamanlı” hatta “eş anlamlı” olarak görülebilir. Brittan bu yaklaşımı 19. yy Fransız sembolistlerinin “ideal dünya”nın şiirle elde edilebileceği yolundaki görüşleriyle bağlantı içinde düşünür. Öte yandan Aquinas “dünyevi şiir”in, ilahi mesajın alınması sırasında kullanılan “sembolik dil”den farklı olduğunu belirtir. Dünyevi şiir, “tanrısal şiir” gibi zorunlu ve yararlı olmaktan çok, temsil aracılığıyla “zevk verici” olma özelliğindedir ki bu da insan için doğal bir durumdur. Aquinas, temsil araçlarının tanrısal varlıktan uzak olmasının nedenini, tanrının düşünebileceğimiz her şeyin üstünde olmasına bağlar. Bu durumun, “temsil”in “temsil edilen”le bağlantılı olacağını savunan Augustinus’un düşüncesine zıt olduğuna dikkat edilmelidir. Aquinas’a göre, “sembol”, temsil ettiği şeyle arasındaki “farklılık” üzerinden işlevseldir. Bu durumda, Aquinas’ın tanımladığı sembolün modern “benzemezleştirme-yabancılaştırma” (defamiliarization) yorum yönteminin tanımladığına benzer bir işlev taşıdığı görülecektir. Sembolle sembolize edilen arasındaki “benzemezlik”, okuyucuyu konuya daha yakın ilgi göstermeye yönlendirecektir (Brittan s. XI, 2, 29, 31-2, 35, 68-9, 73, 216).¹³

lır ve bu yüzden de elde edilemez bir nitelik taşır, öyle ki, bütün dillerde ifade edilebilse bile yine de ifade edilememe özelliğindedir. Bkz. Brittan s. 3-4.

- 13 Brittan, bu düşüncenin izlerini Wordsworth’ün şiirin “canlı bir duygulanım hali” içinde oluşturulması gerektiği ve Robert Graves’in şiirin “bir trans durumunun açıklanamayan ürünü” olduğu yolundaki görüşleriyle bağlantıya sokar. Buna göre, eğer sembolün neye gönderme yaptığını zaten biliyorsak, “canlı bir duygulanım hali” içinde olmamıza da gerek yoktur. Buna karşılık, 19.yy Fransız sembolistleri, şiirin “elde edilebilir

16., 17. ve 18. Yüzyılların Metafor Anlayışı

Aristo'yu Hristiyanlığın etkisi altında yorumlayan Orta Çağ'ın temel görüşü, metaforun toplumsal işleviyle ilgiliydi: Bu çerçevede, "bireysel deneyim" önemini kaybediyor, yerine "topluluğun deneyimi" geçiyordu. Çağın en önemli metaforu ise, "dünyanın tanrı tarafından yazılmış bir kitap olduğu" biçimindeki metafordur. Buna göre, dünya, tanrının oluşturduğu ve "doğru yorumlandığı zaman anlaşılabilen metaforlar"la doludur. Şairin görevi ise kendi kişisel duygularını yansıtmak değil, "tanrının kastettiği anlam"ı keşfetmektir.¹⁴ Nitekim, İngiliz şiirinin söz konusu anlayıştan izler taşıyan "metafizik dönem"inde, "imgenin işlevi" insan deneyimini göstermekle sınırlı sayılmaz. Bu alanda çalışan Rosamund Tuve'ye göre, Elizabeth dönemi şairlerinin asıl kaygısı "insanın duysal deneyimi"ni aktarmak değildi; özel ve kişisel olanın yerine, genel kabul gören ve inanılan şeyin aktarılması hedefleniyordu. Böylece, "yüzey"deki değişikliklerin altında bulunduğu hissedilen "genel düzen"i vurgulamak ve desteklemek mümkün olabilecekti. Bu açıdan, 17. yy şiirinde "metafor"un genel unsurlardan ve kurumsallaşmış ilişkilerden beslendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.¹⁵ Bu metaforlar bilinçli bir biçimde

bir şey"den söz ettiğini öne sürerek Romantiklerden ayrılırlar. Ancak "bu şey"in ne olduğu konusunda, bunun ideal bir dünya olduğu dışında bir tanım getiremezler. Platon gibi onlar da gerçek fiziksel dünyanın ideal dünyanın gölgeleriyle dolu olduğunu düşünmektedir. Buna karşılık Platon'dan farklı olarak, şairlerin sembol aracılığıyla bizi bu idealler dünyasına götürebileceğine inanırlar. Bu görüşün uzantıları Yeats, Pound, Eliot ve imge şairlerinde bulunmaktadır. Bkz. Brittan s. 6.

14 Bu anlayışın 2. Bölüm'de sözü edilecek olan "bilişsel modeller" ve "büyük varoluş zinciri metaforu" kapsamında düşünülebileceğini burada belirtim.

15 Bu durum divan şiirinin genel ve kalıplaşmış imge yapısı açısından da düşünülebilir. Bu şiirde bireysel duygu yerine genel ve stilize duyguların aktarılması söz konusudur.

“yapay” olup, “duyusal canlılık” taşımaz; hayata benzerlikten çok “biçimsel kusursuzluk” fikriyle hoşla gitmeyi amaçlar. Bu türden bir metaforun yapısında doğruluktan çok “uygunluk” (appropriateness) bulunması önemlidir (Hawkes s. 18-9). Metafizik dönemin ünlü şairi John Donne’in “Pire” şiiri bu çağın metaforlarını tipik bir biçimde örneklendirir: Bu şiirde sevgilisini kendisiyle cinsel ilişkide bulunmaya ikna etmeye çalışan anlatıcı kişi, her ikisini de ısırarak bir pirenin kanlarını bir araya getirmek suretiyle aralarındaki birliği temsil ettiğini söylemektedir:

“Dur! Bağışla bir pire’de üç hayatı
Budur yatağımız, evliliğimizin tapınağı.
evliden de evliyen biz neredeyse
Bu pire hem sensin
Ben hem de.

Doğaya düzen getirilmesi fikrinden yola çıkan bu metaforlarda, temel ilkeler “yerindelik” (decorum or aptness), “tutarlılık” (consistency) ve “bütünlük”tür (coherence). Şair, “tanrının kitabı”na yani tanrının yaratımı olan dünyaya dikkat çekmekle yükümlüdür; bu kapsamda, metaforun gösterdiği bağlantılar, başlangıçta tanrı tarafından kurulmuş bağlantılardır. Bu yüzden, metaforun amacı, insan zihninin “inançları” ve yaşamı doğrultusunda “kendisini doğaya empoze etmesi” sonucu ortaya çıkan “anlaşılır dünya”yı yeniden üretmektir.¹⁶ Hawks, Tuve’nin metafor kuramı üzerinde etkili olan Peter Ramus’un görüşlerini ele alırken, “metaforda mantığın kullanılması”na bu yazarın önyak olduğunu vurgular: “Metafizik metafor”larda, iki şey arasında benzerlik kurulması, bu

16 Hawks’a göre, Elizabeth çağı metaforu dramatik amaçlı bir metafordu; okuyucuyla konuşan ve bir karşılık bekleyen bir türdü. Buna karşılık, modern metafor, özellikle sessiz okunan şiirde ortaya çıkan metafor, taşıdığı şeyi toplu olarak veren ve böylece tamamlanan bir metafor türü oluşturmaktadır.

şeylerin mantıksal olarak benzer biçimde konumlandırılmalarına bağlıdır. Örneğin A ve B aynı biçimde işlem görmüşse, C sonucu ikisi için de ortaktır diyebiliriz. Bu durumun bir sonucunun, şairlerin “serbest çağrışım” yerine “mantık kuralları”na dikkat etmeleri olduğu söylenebilir. Hawkes, Ramus’un getirdiği en önemli şeyin, “sözlü dil”in diyalog içinde işitilen, muğlak ve çok katmanlı sesinin yerine, “yazılı dil”in tek katmanlı ve tek bir mekân üzerinden algılanan “vuzuh”unun geçmesi olduğunu söyler. “Vuzuh” peşindeki bu yaklaşım, metaforun kullanımıyla ilgili bazı tereddüt ve rahatsızlıklara yol açmıştır: Örneğin 1670 yılında İngiliz parlamentosuna sunulan bir yasa önerisiyle, metaforun “aşırı” türlerinin yasaklanmasının istenildiği görülür. Burada, “şiir dili” ya da “metaforik dil”in “normal dil”den kökten bir biçimde farklı olduğu ve ikisinin ayrı tutulması gerektiğine ilişkin bir inanç göze çarpmaktadır (Hawkes s. 17-24, 31).

Metafor alanında çalışan bir diğer önemli isim İngiliz düşünür Bacon’dır. Bacon, insan beyninin işlevlerine göre üç kesimden oluştuğunu savunur: “Bellek”, “imgelem” ve “düşünce” (reason). Şiir, beynin imgelem kesiminin bir ürünüdür. Ancak bu çağın genel yaklaşımı, imgelemin deliler, âşıklar ve şairler gibi, potansiyel olarak “düzen bozucu” kişilere ait ve dolayısıyla kuşkulu bir işlev olduğu yolundadır. Bacon bu yaklaşımdan ayrılarak imgelemin anormalliklere değil, yaratıcılığa yönelen bir etkinlik olduğunu, şiirin iyi olduğunu ve ciddi biçimde analiz edilmeyi hakettiğini söyler. Buna göre, imgelemin bir ürünü olan şiir, maddeyi düzene bağlayan kurallara tâbi olmadığı için, şair de kendi zihnine göre hareket edebilecektir. Bu durumda, fiziksel yasalarla bağlı olmayan şair, ne tür bir şiir üretecektir, okuyucu bu şiire nasıl tepki gösterecektir? Bacon, alegorinin basit zihinlere örnek verme yoluyla bazı gerçekleri aktarabileceğini, ancak gelişmiş bir zihnin daha karmaşık yapılardan tatmin olacağını belirtir; bu da “şeyler arasında

âdet olmayan bağlantılar kurulması” (unlawful matches) yani “metafor” ile olmaktadır. Özetle, Bacon’ın imgelemi saygın bir zihinsel işlev olarak gördüğü söylenebilir; bu konuda getirdiği tek sınırlama, imgelemle düşünce (reason) arasında bir denge bulunmasını istemesidir. Fantezi melekesi (fancy) tarafından üretilen şiir unsurları, “bu halleriyle tanınmaları şartıyla” sakin ve dengeli değildir; ancak şiirin odak noktası haline gelmemeleri gerekir (Brittan s. 99-100, 102, 104, 107).

John Locke: Düşünceler, Sözcükler ve Çağrışımlar

Locke, *Essay Concerning Human Understanding* (1690) adlı yapıtında insan zihninin bir düşünceyi diğeriyle nasıl çağrışım içine soktuğu konusunu inceler ve bu süreçte metafor, sembol ve alegorinin temel bir rol oynadığını belirtir. Bunlar aynı zamanda şiir dili için de merkezi öneme sahip unsurlardır. Bu kapsamda, Locke’un yaptığı bir diğer ayırım, çağrışımları “doğal” (balın arıyı çağrıştırması gibi) ve “doğal olmayan” olarak ikiye ayırmasıdır. Bu ikinci grup, tesadüfe ya da alışkanlığa bağlı olarak ortaya çıkan, “kendiliğinden akraba olmayan kavramlar” arasında insanın zihninde kurulan bağlantıyı gösterir. Burada üzerinde durulması gereken şey, Locke’un sözünü ettiği şans ve alışkanlık kavramlarının, “yorum” faaliyetinin “yorumcunun içinde bulunduğu bağlam”a dayandığını göstermesidir.¹⁷ Locke bu türden yorumların geçerli olmadığı kanısındadır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken şey, düşünürün kişilerin “çağrışım” yapma yeteneklerinin, kendi “geçmiş”leri (background) kapsamında bulunduğunu fark etmiş olmasıdır. Brittan, Locke’un insanın dünyaya yönelik algısının ve bu kapsamda oluşturduğu çağrışımların çevresinden etkilendiği yolundaki görüşünün, Wolfgang Iser’in “alımlama kuramı”na

17 Bunun da modern çağa ait “okuyucu tepkisi” (reader response) kuramlarının “anlam” üzerine geliştirdiği kavramlar açısından merkezi bir öneme sahip olduğu anımsanmalıdır.

(reception theory) ve genel olarak okuyucunun tepkisini temel alan kuramlara yakın gözüktüğünü, ancak, modern eleştiriyile Locke'un görüşleri arasında iki temel ayırım noktası bulunduğunu kaydeder: Locke, farklı estetik tepkilere genel olarak "çevre" adı verilen "bağlam kapsamında" olanak tanır; ancak, buna "gerçeklik" (truth) kavramını dahil etmez; özel bir durum olan "gerçeklik" ancak "tanrı"da ortaya çıkar. İkinci olarak, Locke'un amacı eğitseldir; çocukluktan itibaren "yanlış çağrışım"ların engellenmesi gerektiğini savunur; bu açıdan "doğal olmayan çağrışımlar"ın uygun bir eğitimle durdurulmasının mümkün olduğunu ileri sürer. Bu durumun, şiirin toplumsal statüsü için olumlu bir anlam taşıyamayacağı ise açıktır. Locke'un görüşleri, bu açıdan Platon'unakilere yaklaşır; ancak şairleri ideal devletten sürmeye kadar gitmez, işlevlerini eğlence ve zevkle sınırlamakla yetinir. *Locke'un tavrından yola çıkan Brittan, genel bir değerlendirme yaparak, şiir konusunda daha sonraki dönemlerde geliştirilen görüşlerin, Platon ve Aristo arasında bir gidiş gelişi ifade ettiğini söyler: Platon ve Locke şiirin duyuları uyandırdığı için kötü olduğunu; Aristo ve Rönesans şairleri ise, aynı nedenle, iyi olabileceğini kabul etmektedir. İlk görüş, şiirin çağrışımlar aracılığıyla bizi gerçekten uzaklaştıracağını, hatta zararlı çağrışımlar yaratabileceğini savunur. İkinci görüş ise, şiirin sembol ve alegori aracılığıyla bizi tanrıya ve böylece gerçekliğe yaklaştıracığını öne sürer* (Brittan s. 128-30, 133).

Klasik dönem kapsamında ele alacağımız sonuncu isim, İngiliz ve dünya edebiyat kuramının önemli bir yazarı olan John Dryden'dir. Dryden, *Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence* (1677) adlı yapıtında şiirin işlevlerinden birinin "makul" (reasonable) bir okuyuca haz vermek olduğunu belirtir. Bu haz, şiirin metaforu kullanmasına bağlı olarak ortaya çıkar. Buna göre, eğretileme dili düzgün kullanıldığı zaman, resim sanatında ı ışık ve gölgenin taşıdığı işleve benzer

biçimde, şiirdeki figürün öne çıkarılıp “görülmesini” sağlar; şairin söylediği şeye, tarihininkine olduğu gibi inanmak gerekmezse de, bu imge kişinin hoşuna gider. Bu açıdan, imge oluşturma şiirin özünü teşkil eder; imge bir tür heyecan ya da olağandışı duygulanım hali yaratarak, şairin tasvir ettiği şeyi gördüğümüz duygusunu uyandırır. Brittan “figürün öne çıkarılıp görülmesinin sağlanması”nı çağdaş “yabancılaştırma” kavramı ve buna bağlı olarak okuyucunun şaşırtılması kapsamında değerlendirir. Öte yandan, okuyucunun şairin söylediğine inanma zorunluluğunun olmaması, Locke’un sözünü ettiği “doğal olmayan çağrışımlar” kavramının sakıncalarını da ortadan kaldırmaktadır. “Makul okuyucu” sembolle gerçeklik arasında ayırım yapabilecektir.¹⁸ Öte yandan, şiir aracılığıyla ortaya çıkan “heyecan” halinin, “akıl”ın kendi başına keşfedemeyeceği “gerçeklik”e ulaşılmasını sağlayacağı da söylenebilir (Brittan s. 134-35, 137).

18. Yüzyıl Felsefecileri ve Romantik Şairler

18. yy sonlarından itibaren Vico, Kant, Rousseau, Herder gibi yazarların dahil olduğu felsefeciler insan algısının büyük ölçüde insan öznesine dayalı olduğunu kabul etme eğilimi gösterir. Bu yazarlar, farklı biçimlerde de olsa, özne-nesne ayırımını reddederler. Bu kapsamda, metafor dile yapılmış bir ilave unsur olmaktan çıkıp, dilin bir niteliği olarak kabul edilir. *Böylece, metaforik ve düz anlam ayırımı da reddedilmiş olur.* Bu

18 Söz konusu yaklaşımın psikanaliz kuramı ile bağlantısı şu şekilde kurulabilir: Sanat yapıtı “eylem”in yerini “söz”e bıraktığı bir evreni gösterir. Buna göre, sanatsal ve edebi yaratıma giden kişinin dış dünyada eylemde bulunma ihtiyacı ortadan kalkar. Bu özellik hem izleyici/okuyucu hem de yaratıcı sanatçı açısından geçerli olup, bir yönüyle “edebi gerçeklik”in doğal gerçeklikten ayrılığının bilinmesine, bir yönüyle de edebi eserde canlandırılan “duygu”nun gerçek yaşamdaki duygudan farklı olmasına bağlıdır. Başka vesilelerle de ifade edildiği gibi, “üzüntülü bir resmin” uyandırdığı duygu “üzüntü” duygusundan farklıdır.

yazarlardan etkiler taşıyan Romantiklere göre de, metafor öznenin ifade yöntemi olup, doğal görüngünün özne tarafından dönüşüme uğratılmasını temsil eden bir araçtır; bu açıdan dil tümüyle metaforik özelliktedir. Bu kapsamda ele alınan felsefeciler, Platon'dan Kant'a kadar olan bir grup içinde, özneye asıl yeri veren ve nesneyi özneye bağımlı olarak görenler ile Vico, Rousseau ve Herder'e kadar olan grup içinde, metaforu ilkel insanın ifade kipliği olarak görenler biçiminde gruplandırılabilir. Her iki grup da özne ve öznenin imgelemine merkezi bir yer verir ve metaforu özneyle bağlantısı kapsamında kavramsallaştırır (Karadaş s. 22-23,48).

Bu genel girişten sonra, ele aldığımız çağ açısından önem taşıyan bir konuyu, dönemin Platon ve Aristo'ya yönelik perspektif değişimini ana hatlarıyla görmek yararlı olacaktır: Klasik dönemin daha çok Aristo'nunkine yaklaşan metafor anlayışına karşın, Romantik dönem Aristocu sınıflandırma yöntemini ve metaforun "vazgeçilebilir bir unsur" olduğu görüşünü reddeder. Romantik çağın anlayışına göre, metafor, dille bütün olarak "organik bir ilişki" içindedir ve insan imgelemine ifadesine yönelik hayati bir işlev taşımaktadır. Bir diğer deyişle, metafor, Aristocu yaklaşımın savunduğu gibi, dilden ayrılabilen, ve çoğu kez süslemeye ve ikinci dereceden amaçlara yönelen bir araç değildir. Burada, Platon'a kısaca geri dönülerek, Romantik döneme kaynak oluşturan görüşlerinin anımsanması yerinde olacaktır: Platon *Kratylos* adlı diyalogunda, dilin dünyayla olan ilişkisinde "uzlaşısal" (conventional) ve "rastlantısal" (arbitrary) mı olduğu, yoksa isimlerin içinde bir tür "içsel doğruluk" mu bulunduğu konusunu tartışmaya açar. Bir diğer deyişle, sözcüklerin nesnelere bağlanmasında "kullanım" mı yoksa bazı "doğal kanunlar" mı geçerlidir? Platon'un ulaştığı sonuç, "âdet" ve "uzlaş"nın (habit ve convention) önemini teslim etmekle birlikte, dilin kendi içinden kaynaklanan "organik ilkeler" tarafından yönetildiği

biçimindedir. Buradan yola çıkılarak, dilin ana sanatı olan şiir üzerine şu görüşlere ulaşılır: Sanatın ilk ilkelerinden biri “organik birlik ilkesi”dir; buna göre, her “söylem” (discourse) yaşayan bir yaratık gibi yapılandırılmalıdır. Dil bir bütündür ve Aristo’dan farklı olarak, Platon, bu bütünlüğü bozmaktan kaçınır; örneğin, şiirsel dili retorik dilinden ayırmaz. Bu kapsamda, eğer dili organik ilkeler yönetiyorsa, bütünden parçaların ayrıştırılması hatalıdır. Bu açıdan görüldüğünde, şairin “şiir dili”ni ayrıştırarak kendisine mal etmesi, diğer kişilerin dil üzerindeki haklarını gasp etme manasına gelir. Platon, şiir sanatının ritim, kafiye, metafor gibi hafıza yapılarını kullanarak sözel aktarımı etkilediği kanısındadır. Platon’a göre, “sözlü diyalog”a dayanan felsefeci ve diyalektikçi gerçeği temsil ederken, şairlere ait bir şiir dilinin varlığı “normal dil”in tahrip edilmesi sonucunu vererek zararlı olacaktır.

Hawkes, yukarıdaki varsayımların, Romantiklerin dil, metafor ve imgelem konusundaki görüşlerini geliştirirken, Platon’dan ne anladıklarını ifade ettiğini kaydeder (Hawkes s. 34-36). Romantikler, “imgelem”in *birleştirici gücü* üzerinde durmakta ve onu “akıl”ın (reason) *ayırıcı gücü*’yle karşıtlık üzerinden tanımlamaktadırlar. Aristo’nun metafor üzerine yaptığı değerlendirmeler, aklın bu “ayırıcı” özelliğini temsil ederken, imgelemin “birleştirici” gücü, yani benzerlik, bağlantı, içsel ilişkileri gösterme, bütünlüğü algılama ve yaratma özelliğine sahip olarak tanımlanması, Platoncu bir perspektifi yansıtır. Bu açıdan bakıldığında, Romantikler açısından Platon ile Aristo arasındaki ayırımın “imgelem ve akıl arasındaki ayırım”la belirlendiği söylenebilir.

Bu noktada, daha sonraki felsefecileri ve Romantikleri etkileyen özgün İtalyan düşünürü Vico’nun görüşlerinin ele alınması yararlı olacaktır: Vico’nun diğer bazı yazar ve romantik şairlerden farkı, imgelemin metaforik işleyişini ilkel insana özgü bir durum olarak algılamasıdır. Yazar, *Yeni Bilim* (1725)

adlı yapıtında ilkel insanın, metafor, sembol ve mit aracılığıyla, nihai olarak modern, soyut ve analitik düşünce durumlarına evrilen, “içgüdüsel ve şiirsel bir bilgelik”e sahip olduğunu öne sürer.¹⁹ Yazar çocukların incelenmesiyle bu konuda bir fikir geliştirilebileceğini düşünür: Buna göre, çocukluktan yetişkinliğe geçiş, ilkel toplumdan uygar topluma geçişin bir versiyonudur. Çocukların dili, yetişkinlerin “soyut ayırım ve kategorilere dayalı rasyonel dil”inin yanında “somut ve güçlü bir dil” olma özelliği taşır. Bu açıdan görüldüğünde, ilkelerin efsane ve mitleri yalan olmayıp, dünyaya yönelik şiirsel ve metaforik tepkilerden oluşur. “Metaforik ve düz anlam ayrımı”, ancak soyut düşünce kapasitesini geliştiren toplumlarda mümkündür. Çocuklarda olduğu gibi, düşüncenin somut olduğu durumlarda ise böyle bir ayırım mümkün değildir.²⁰ Bu perspektiften görüldüğünde, metafor olgulara ilişkin bir “süsleme unsuru” değildir; olguların “deneyimlenmesi”ne ilişkin bir durumdur (Hawkes s. 39). Buradan yola çıkılarak, daha sonra Romantik şairlerde de görüleceği gibi, Vico’da da, metaforun sözcük ya da cümleye değil, söyleme ait bir unsur olduğu kabul edilebilir. Düz ve metaforik anlam ayrımı ancak soyut rasyonel düşüncenin geliştiği toplumlarda söz konusudur. Bu ayırım, düşüncenin “somut” olduğu yerde yapılamaz.²¹

19 Buna göre, insanlar bir sözcükler dünyasında yaşar ve dil zihinler tarafından değil, zihinler dil tarafından biçimlendirilir. Vico’ya göre toplum insan tarafından yapılmış ve kendi gerçekliğini içinde barındıran bir olgudur. Toplumun kendisi dışında bir bilgi kaynağı yoktur. Bu gerçekliğin tarihi perspektif içinde kavranabilmesi ve kişinin kendi kültürünün sınırlarından kaçınabilmesini sağlamak için, Vico, dillerin, mit ve “fabl”ların incelenmesi gerektiğini savunur. Böylece kültürel görelilik kavramına giden yolu açar: Burada soyut ve genel bir davranış modelinden yola çıkılmamakta, bir kültür kendi koşulları içinde anlaşılmaya çalışılmaktadır. Bkz. Hawkes s. 38.

20 Bu görüşler daha sonra “bilişim bilim” perspektifinden ele alınacaktır.

21 Buradan hareketle çocuk zihni-yetişkin zihni ayrımı yapılabilir; aynı

Kant'ta İnsan Zihninin İşleyişi: İki Muhakeme Türü ve İmgelemin Yaratıcı İşlevi

Metafor çalışmaları konusunda, hem daha sonraki felsefecileri etkilemesi hem de 2. Bölüm'de ele alacağımız bilişim bilim perspektifi için bir temel oluşturması itibarıyla, üzerinde durulması gereken bir diğer isim Kant'tır. Kant'ın insan zihninin işleyişine ve imgelemin rolüne ilişkin görüşlerine Mark Johnson'ın değerlendirmeleri kapsamında yer verilecektir.

Öncelikle, Kant'ın kurduğu sistemde, zihnin işleyişine hakim olan iki tür “muhakeme”nin bulunduğunu anımsatalım: Bunlar “belirleyici muhakeme” ve “tefekkür muhakemesi” adlarını taşır. Kant, zihnin, “sayıca belirli olup algı unsurlarını düzene sokan kavramlar”la yani “belirleyici muhakeme”nin faaliyetiyle yetinmediğini söyler. Zihin, aynı zamanda, tefekkür aracılığıyla, “içinde mevcut temsil hallerinin, yeni anlam üretmelerini sağlayan yeni düzenlemeleri”ni yapmaya yönelen, yaratıcı bir faaliyette de bulunur ki buna da “tefekkür muhakemesi” adı verilir. Kant'a göre “muhakeme” ya belirli bir prensip uyarınca, mümkün bir kavramı üretmek için belirli bir temsil hali üzerinde “tefekküre varma kapasitesi”ni, ya da, sınanabilir/gözlenebilir temsil halleri aracılığıyla “temel bir kavramı belirleme kapasitesi”ni gösterir. İlk halinde “tefekkür muhakemesi”, ikinci halinde ise “belirleyici muhakeme”dir. Tefekkür muhakemesi eleştirel melekedir. Kant “tefekkür muhakemesi”nin bilgiyle

şekilde, metaforik düşünen yetişkin ya da sanatçı zihni ile metaforik düşünce üretmeyen yetişkin zihni karşılaştırılabilir Burada sorun metafor-“somut eşitlik” (concrete equation) ayırımından kaynaklanıyor diyebiliriz: Metaforu oluşturan zihin, Ricoeur'ün verdiği “bir varmış bir yokmuş” örneğinde olduğu gibi yapısında “aynılık/ayrılık fikri”ni muhafaza eder. “Somut eşitlik” olgusunda ise bu “aynılık/ayrılık hali” muhafaza edilemez; burada, muhtemelen, “zihinsel temsil” olgusu da mevcut değildir.

ilgili olmadığını, çünkü “belirli bir kavrama göre bir temsil alanının yapısını belirleme işi”yle ilgili *olmadığını* söyler. “Belirleyici muhakeme” ise, zaten mevcut bulunan bir kavram aracılığıyla, bazı temsil hallerinin tanınmasını gösterir. Buna karşılık, tefekkür, imgelemin çeşitli algı, imge ve kavramlarla ilgili temsil halleriyle, bunların düzene sokulmasına ilişkin yollar bulma maksadıyla, oynamasını içerir. Buna göre, tüylü, dört ayaklı bir şeyi “köpek” olarak görmek “belirleyici muhakeme”nin çalışmasını gösterir. Burada, var olan bir kavram, kişisel deneyime uygulanmaktadır. Buna karşılık, tefekkür muhakemesinde, “önceden verilmiş ve otomatik olarak deneyime uygulanacak bir kavram” yoktur.

Kant, doğadaki ve sanattaki güzellik ve bilimde belirli bir amaca yönelik olarak fikir yürütme konularında etken olan muhakemelerin özelliklerinden yola çıkarak, “tefekkür muhakemesinde *imgelemin* oynadığı rol”ü araştırır. Buna göre, bir şeyin güzelliğini karara bağlayacak kurallar yoktur; yapılması gereken, “nesnenin formal özellikleri”nin tefekkür edilmesi ve “haz olarak algılanan belirli bir tür *bilişsel uyum*”un hissedilip hissedilmediğine bakılmasıdır. Bu tür muhakemelerin geçerliliği, başkalarının dikkatinin de nesnenin bu taraflarına yönlendirilebilmesi ve aynı şeyi hissetmeleri olgusu üzerinden savunulabilir. Johnson’a göre, bu noktada Kant’ın ulaştığı bir içgörü vardır: Paylaşılan, ancak kavramsal ya da önermesel bir içeriğe indirgenemeyen, bir tür anlam mevcuttur. İmgelemin içinde, “kavram-öncesi” nitelikte ve genel kurallara sıkı sıkıya bağlı olmadığı için nesnel olmayan, ancak bir yandan tümüyle de öznel olmayan bir etkinlik türü vardır.²² Bir diğer deyişle, *imgelem, kuralları olmayan, ancak eleştiriye tâbi olduğu için keyfi de olmayan, bir tür rasyonaliteye sahiptir*. İmgelemin içinde insanlar tarafından paylaşılabilen “yapı”lar bulun-

22 “Kavram-öncesi yapı” kavramı 2. Bölüm’de ayrıntılı olarak açıklanmaktadır.

maktadır.²³ Kant'ta "estetik idealar" kavramsal değildir; ancak kavram sistemleriyle ilişkilendirilebilirler; kavramın temsil edebileceğinden daha fazla anlam ve imgesel yapılandırma sağlayarak, mevcut kavram sisteminin ötesine geçilmesine ve yeni anlam yaratılmasına olanak sağlarlar. Buna göre, *imgelem kavramları genişletir, yeni yapı ve düzen aracılığıyla yeni anlam yaratır*.

Kant'ta sembolün "kendisinin ötesindeki" bir şeye göndermede bulunduğu düşüncesinden yola çıkan Johnson'a göre, bu durum, kendisinin "metaforik yansıma" adını verdiği şeye yakın olan bir süreci tanımlamaktadır. Ünlü felsefecinin Prusya Kralı Büyük Frederick'in bir şiiri üzerine yaptığı çalışma bu konuyu örneklendirir. Şiirde, güzel bir yaz gününün sükun dolu sonuna ilişkin imgeler canlandırılmakta olup, bu imgeler, insanın hayatının sonunda isteyeceği şeyleri temsil etmektedir. Bu durumda, *imgelemin*, "bir alanın (yaz akşamı) yapıları"nın, "bir başka alana (hayatın sonu) ilişkin anlayışımız"ı düzenlemek üzere yansıtılması yolu ile çalıştığını söyleyebiliriz ki bu da "metaforik yapılandırma süreci"nden başka bir şey değildir.

Johnson, Kant'ın "hypotyposis" (bir tipte toplama) ya da "sunum" (presentation) adını verdiği ve doğrudan ya da dolaylı olarak gerçekleşebilen süreci ele alır. Buna göre, bir kavramın "doğrudan ya da şematik temsil"i, bu kavrama karşılık düşen algılanabilir bir nesnenin sunulmasıyla sağlanır: Köpek kavramını temsil etmek için ortaya bir köpek getirmek kafidir. "Doğrudan olmayan ya da *sembolik temsil*"de ise, "duyular aracılığıyla algılanmaya uygun olmayan bir kavram"ın temsil edilmesi söz konusudur. Bu durumda, ifade etmek istediğimiz düşünceyi dolaylı olarak işaret etmek için fiziksel bir görüntüyü kullanırız. Örneğin, doğada örneği olmayan "ölüm-süzlük" kavramından söz etmek için, metaforik ve sembolik dil aracılığıyla, dolaylı bir gönderme yapmamız gerekir. Bu,

23 "Yapı kavramı" 2. Bölüm'de ayrıntılı olarak açıklanmaktadır.

Kant'ın düşüncesinde, imgelemin yaratıcı etkinliğinin temelinde metaforik ve analogik düşüncenin bulunduğunu göstermesi açısından önemlidir: Kavramlara ilişkin bütün “a priori görüler” (intuition) ya kavramı temsil eden “doğrudan yapıli şemalar” ya da “dolaylı yapıli semboller” olma özelliğindedir. Şemalar göstererek kanıtlarken, semboller, muhakemenin, kavramı önce algılanabilir bir görü nesnesine uyguladığı ve sonra bu görüyle ilgili olarak yapılmış tefekkür kuralını, birincisinin ikincisini yalnızca sembolize ettiğı, tamamen farklı bir nesneye uygulayarak, ikili bir işlev gösterdiği, *analoji yoluyla* çalışır. Johnson'a göre, Kant'ın düşüncesi içinde “metaforik yansıtmalı” kavramına en çok yaklaşılan yer burasıdır. Kant, anlama, fikir yürütme ve iletişimin “önermesel olmayan imgelem yapıları”yla iç içe bulunduğunu kabul eder. Bu kapsamda, “metaforik yansıtmalı” ve “sembolik temsil halleri” olmaksızın deneyimlerimizin bütünsel biçimde kavranması mümkün değildir (Johnson s. 157-8, 161-5).

Kant'ın İmgelem Konusundaki Görüşlerinin Kapsamlandırılması

Tefekkür muhakemesinin temel dayanağının “imgelem” olduğu konusundaki bu genel kabulden sonra, “imgelem”in nasıl çalıştığına ilişkin daha ayrıntılı bir açıklamaya gereksinim duyulacaktır. Kant, “imgelem”in, *başta imgeler ve algı unsurları olmak üzere, “zihni temsil durumlarının ‘anlayabileceğimiz birimler’ halinde düzenlenmesine yönelik bir kapasite” olduğunu düşünür.* İmgelemin birbiriyle bağlantılı dört işlevi vardır: “Yeniden üretim işlevi” itibariyle, zihinsel imgeler ve algı unsurları gibi, “zamanın içinde birlik gösteren temsil halleri”ni, deneyimlerimizin rastgele ve kaotik olmamasını sağlayan “zamana yayılan birleşik ve bütünsel deneyimler”i sunar. Böylece nesnelerin zamanda süreklilik gösterdiğini deneyimleriz. “Üretici işlev”i itibariyle, zaman içindeki bilincimizin birliğini

oluşturur. Bir şeyin deneyimlenebilmesi için, o şeyin, deneyimleyen kişinin bilincinin doğası tarafından belirlenen bazı koşullara uyması gerekir. Bu koşullar ya da düzen, “imgeleme ait yapılar” olma özelliğindedir. “Şematize etme işlevi” olarak, “soyut kavramlar”la “duygulanım içerikleri” arasında bağlantı sağlar, duyu algısı aracılığıyla edindiğimiz şeyleri kavramsallaştırmamızı mümkün kılar. İmgelemenin bunu başarmasının nedeni, hem “formal” hem de “bedensel” (embodied) olması, yani duyulara bağlı bulunmasıdır. Johnson’ın Kant’ın görüşlerinden yola çıkarak tanımladığı ve 2. Bölüm’de ele alınacak olan “zengin imgeler”den daha soyut bir düzenleme yapısını gösterir ve bu imgelerin yapısını da o üretir. Öte yandan, kendisi soyut bir kavram ya da önerme değildir. İmgelemenin “yaratıcı işlev”i ise, imgelemi serbest, kurallara tâbi olmayan bir etkinlik olarak gösterir. Böylece deneyimin yeni yapılara kavuşturulması ve mevcut izleklerin değiştirilerek yeni anlamlar üretilmesi söz konusudur. Bu “yaratıcı yapılanma”, sembolik temsil ve metaforik yansıtma üzerinden gerçekleşir. Johnson, Kant’ın düşünce sisteminde, “yaratıcı işlev” ile “yeniden üretici”, “üretici” ve “şematik işlev”ler arasında bir boşluk bulunduğunu kabul eder. Aralarındaki ortak yan ise, deneyimi anlamlı kılmak üzere, zihni temsil hallerini yapılandıran bir düzen sağlamalarıdır. Ancak yaratıcı imgelemi tasvir ederse de açıklamaz (Johnson s. 165).

Kant’ın İmgelem Konusundaki Görüşlerinin Eleştirel Değerlendirilmesi

Johnson’a göre, Kant’ın karşılaştığı temel sorun, imgelemen nasıl olup da nesnel deneyimimizin kurucu unsuru olabildiği ve nasıl olup da yaratıcı faaliyette bulunabildiği konularıdır. Yukarıda ise imgelemen dört aşamalı bir yapıyı ifade ettiğini yani: a- yeniden üreten imgelem; b- üretici imgelem; c- şematlaştırma; d- imgelemen tefekkür muhakemesi içindeki yaratıcı

işleyişi olduğunu görmüştük. Bu noktada, söz konusu yapıların daha kapsamlı biçimde ele alınması yoluna gidilecektir:

İmgelemin Yeniden Üretici İşlevi

“Yeniden üreten imgelem” hakkında şunlar söylenebilir: Kant’a göre, nesnel deneyime ilişkin bilgimiz iki unsura sahiptir: 1- duylara hitap eden “algılanabilir” bir içerik; 2- bu içeriği ele alıp anlamlandıracak zihinsel mekanizmalar. Buna göre, “maddi unsur”ların yapılandırılması “formal unsur”lar tarafından gerçekleştirilir; formal unsurlardan anlaşılan şey ise a- kavramlar ve b- deneyimlerimize ilişkin “zaman ve mekân yapıları”dır. Bu kapsamda, “bilgi”, duyu algısına ilişkin içeriklerin, kavramlar tarafından düzenlendiği muhakemelerin sonucunda ortaya çıkar. Daha kapsamlı bir biçimde söylersek, Kant’a göre, “bilgi” denilen şey, algı unsurları, imgeler, hatta kavramların dahil olduğu zihinsel temsil durumlarının, daha genel zihinsel temsil halleri altında birleştirildiği ve düzenlendiği muhakeme halleri içinde elde edilir. *İmgelem bu sentezi başarmayı sağlayan melekedir: “Çeşitli temsil hallerini, içlerindeki çokluluğu tek bir bilme eylemi ile bağlayarak bir araya getirmeyi” ifade eder.* Algı içinde deneyimlediğimiz herhangi bir “birlik hali” imgelemin sentezlemesi sonucunda ortaya çıkar. Bu “deneyimlenen birlik hali” eş zamanlı olarak gerçekleşen üçlü bir sentezin sonucudur:

1- İç doğuş sırasındaki kavrayışın sentezi: Farklı temsil hallerini tek bir nesne olarak algılamak için, onları zaman içindeki tek bir noktada, birleşik bir imge olarak görmemiz gerekir.

2- İmgelemin içindeki yeniden üretimin sentezi: Nesnelerin yalnızca tek bir “an”da değil, zaman içinde “devamlılık gösterecek biçimde” kavranması da gerekir. Nesneleri birleşik imgeler olarak deneyimlemek için, daha önceki temsil hallerinin farkında olmamız gerekir. Bu sentezi, “artık orada bulun-

mayanı zihinde canlandırma yeteneği” aracılığı ile imgelem gerçekleştirir.

3- Kavram içinde tanıma sentezi: Deneyimlediğimiz şeyin ne olduğunu tanımamız gerekir. Nesneleri birbirinden ayıran unsur ve ilişkileri tanımak suretiyle, bir birlik halini, bir diğer birlik halinden ayırırız.

Johnson, Kant’ın yaptığı şeyin, bu noktaya kadar, imgelemi, “birleşik imgeler oluşturma ve geçmişe ait imgeleri hatırlayarak, birleşik ve bütünlüğü olan bir deneyim oluşturma yeteneği” olarak tanımlayan standart ampirik görüşten farklı olmadığını belirtir. *Kant’ın farklılığı, Hume tarafından savunulan ve “imgelemin yeniden üretim yeteneği”nin çağrışıma ilişkin ampirik kurallarla açıklanabildiği yolundaki görüşün ötesine geçmesindedir. Öznel çağrışım kurallarının, bütün insanlarca paylaşılan nesnel bir dünyayı açıklayamayacağını savunan Kant, “yalnızca yeniden üretim yapabilen bir imgelem”le, herkesin ancak kendi öznel gerçekliklerine sahip olabileceğini, halbuki, evrensel yasaları bulan bir doğa biliminin mevcut bulunması gibi, imgelemin de, “yalnızca yeniden üretime yönelen ve öznel” değil, aynı zamanda “aşkın ve üretici bir sentez yeteneğine sahip bir meleke” olması gerektiğini, öne sürmüştür (Johnson s. 148-9).*

İmgelemin Üretici İşlevi

Paylaşılan bir fiziksel dünya nasıl mümkün olmaktadır? Eğer zihinsel içerikler yalnızca “yeniden üretim yapan imgelem” tarafından düzenlenseydi, insan deneyimi “bir dizi bilinçlilik hali”nden ibaret kalırdı. Halbuki “ardışık bilinç halleri”ni birbirine bağlayan bir unsur vardır: Kant’a göre, insan deneyimi, bilincin bu birlik haline tâbi olup, sözü edilen durum deneyimimizin nesnel yönünü oluşturur. Bilince ait nesnel bir yapı bulunduğu için, paylaşılabılır, nesnel ve herkese ait olabilen deneyimlerin varlığı da mümkündür. Kant bu nesnel yapıyı

bilincin “aşkın birlik hali” olarak tanımlar. “Aşkın” olmasının nedeni, ampirik deneyimden gelmemesi, bilincin yapısına ait olmasıdır. *Kant, bilincin bu birleştirici yapısını, imgelemin bir işleyişi olarak tanımlar; çünkü sözü edilen faaliyet, nesnel gerçekliğe genel yapısını veren sentezleyici bir faaliyettir. Kant “aşkın sentezleme faaliyeti”ni aynı zamanda “üretici” ve “figüratif” olarak da adlandırır; çünkü bu faaliyet, bir temsil halinin, paylaşılan dünyamızda nesne olarak deneyimlenebilmesi için uyması gereken yapı ya da figürü üretir.*

İmgelemin “üretici işlev”i sayesinde, “paylaşılan dünyanın genel nesneleri”ni deneyimlememiz mümkün olmaktadır. *Bu işlev, bilincin, herhangi bir nesneyi deneyimlememizin şartlarını sağlayan birleştirici yapısından başka bir şey değildir.* Bu noktada şu söylenebilir: Gerek “üretici” gerekse “yeniden üretici işlevler”i itibariyle, imgelem olmaksızın hiçbir anlamlı deneyim gerçekleşemez. İmgelemin üretici işlevi nesnelliğe yapı kazandırır; yeniden üretici işlevi ise, deneyimi, anlamlı, birleşik ve bütünselliği olacak biçimde yaşamamız için gereken bütün bağlantıları sağlar. Normalde imgelemin bu işlevlerini bilinç düzeyinde farketmeyiz. Ancak, sentezleme faaliyeti olmaksızın, düzenli bir dünya algısı geliştirmemiz mümkün değildir.

Johnson’ın Kant’a Yönelik Eleştirel Değerlendirmesi

İmgelem nasıl çalışır? Aristocu bir yaklaşımla, imgelemi, “düşünce” ya da “anlama” ile “duyu algısı” arasındaki ara bulucu olarak değerlendiren Kant, sorunu, *saf kavramlar olan kategoriler’in, ampirik yani duyu izlenimlerine tâbi içe doğuşlar’a uygulanışı üzerinden ele almaya çalışır. Kategoriler, ampirik olmayan temel kavramlardır ve nesnelerin yapılandırılmasına olanak sağlar. En tipik kategori örneklerinden biri “nedensellik”tir. Çünkü nedensellik bağlantısı taşımayan hiçbir nesnel deneyim mevcut değildir. Kategoriler bilince ait ya-*

pılar olup, bütün deneyimlerimiz bu yapılara tâbidir. Buradaki sorun şudur: Ampirik içeriği olmayan yani “formal” olan, nasıl olup da “materyal” olanı yapılandırabilir? Kant’a göre, bu durum, hem “kategori”lerle hem de “görüntü”yle bağlantılı olan bir “üçüncü şey” sayesinde olur; bu “üçüncü şey” ise “aşkınlık şeması”dır. Söz konusu bağlayıcı unsur, “imgelemin zamanın içindeki şematize etme faaliyeti”nin yapısını gösterir. Burada, Kant’ın, “imgelemin, temsil hallerini daima ‘zaman açısından’ düzene soktuğuna ilişkin bir keşfi” söz konusudur. Buna göre, bütün “bilme faaliyeti” zaman içinde meydana gelir; bu yüzden de, zamanın yapısına tâbidir. Zaman, evrensel ve saf olduğu için, bütün “saf kavramlar”ı yani kategorileri bağlar; aynı zamanda, bütün temsil hallerini de düzenlediği için, bir yandan da, “algıladığımız şeyler”e bağlıdır. Bu yüzden, “kavram”larla(concepts) “duyular aracılığıyla algılanan”lar(percepts) arasında bağlantı sağlar.

Kant’ın bir diğer içgörüsü, imgelemin, “zihinsel temsil hallerinin zamanın içindeki düzeni”ni sağlayan bir “şematize etme faaliyeti” olduğuna ilişkindir. “İmgelemin şematik faaliyeti”, ya “aşkın bir belirleyicilik hali” olarak (genel olarak kategorileri duyu algılarına bağladığı zamanlarda olduğu gibi); ya da, “ampirik belirleme hali” olarak (ampirik kavramları, örneğin köpek kavramını, özgül ve duyularla algılanır içe doğuşlara, yani köpeğin duyu organlarıyla hissedilmesi haline bağladığı zamanlarda olduğu gibi) görülebilir. Temel özelliği insan deneyimini düzene sokmasıdır.

Kant, imgelemin şematik faaliyetini, “şema”yı “kavram”dan ve “özgül imge”den ayırarak açıklığa kavuşturur. “İmge”, duyu deneyimine dayalı zihinsel bir resim özelliği taşır. “Kavram” ise, bir şeyin bir kavrama ait olması için gereken karakteristik özellikleri belirleyen soyut bir kuralı gösterir. Kant için, “şema”, imgelemin, imge oluşturma ve temsil hallerini düzene sokmakta kullandığı bir süreci ifade eder. Bu yüzden, kıs-

men “soyut ve zihinsel”, kısmen de “duyu algılarına ait” bir yapı özelliğindedir. Örneğin, üçgen şeması üçgen imgeleri oluşturmamıza olanak sağlar ama kendisi imgeden farklıdır. Hiçbir imge üçgen kavramıyla tam olarak örtüşmez; üçgen şeması sadece düşüncede bulunur. Bu durumda, imgelemin şematize etme faaliyeti, “duyu algısına tâbi” imge ya da nesnelerle, “soyut” kavramlar arasında cereyan eder. “Şematize etme faaliyeti”nin başarılabilmesi, zaman ve mekân temsilleri içinde, figür ya da yapı oluşturmaya yönelik kurallı bir etkinliğin bulunmasına bağlıdır. Bütün temsil halleri zaman içinde yer aldığı için, şematik faaliyet zaman açısından belirlemeye yöneliktir diyebiliriz. Johnson, kendi geliştirdiği “imge şeması” kavramının Kant’ın “şema” kavramından kaynaklandığını belirtir. Johnson’ın Kant’tan ayrıldığı yönler ise şu şekilde sayılabilir: Kant’ın şemayı bir “süreç” mi yoksa bir “sürecin ürünü” olarak mı kabul ettiği konusu açık değildir. Kesin olan şey, “kavramlarla algı unsurları arasında bağlantı kuran imgelem yapıları”nın varlığı üzerinde ısrar ettiği hususudur. Kant’a göre, *imge*, “yeniden üreten imgelem’in ampirik melekесinin bir ürünü” iken, örneğin, mekân içindeki figürler gibi duyularla algılanır kavramlara ilişkin olan şema, “saf a priori imgelem”in bir ürünüdür, bir monogramdır; bu monogram aracılığıyla ve ona uymak suretiyle, imgelerin ortaya çıkması mümkün olmaktadır. İmgeler, yalnızca ait oldukları şema aracılığıyla, kavramlarla bağlantıya girebilir. Buradaki “monogram metaforu”, sözü edilen “şema”nın imgelemde bulunan ve algı unsurları ya da özel imgeler tarafından doldurulabilen bir figür ya da “çerçeve” olduğunu düşündürmektedir (Johnson s. 150-2, 155-6).²⁴

Johnson’ın Kant’ın şema kavramından yola çıkarak geliştir-

24 Monogram iki ya da daha fazla unsurun (harf ya da grafik form) tek bir figür oluşturacak biçimde bir araya getirilmesinden oluşan bir sembolü ifade eder.

diği görüşleri şöyle özetlenebilir: “Bütün anlamlı deneyimler ve anlama faaliyetinin kendisi, imgelemin, zihnimizdeki temsil durumlarını düzenleyen (yeniden üretme işlevi) ve bilincimizin zamansal birliğini oluşturan (üretici işlevi) faaliyetini gerektirir”. Eğer imgelem sürekli olarak aktif olmasaydı, bütünlüğü olan bir deneyim ya da anlama haline asla ulaşamazdık.²⁵

25 Burada şema kavramına ilişkin ansiklopedik bir tanıma yer veriyoruz: “Şema”, bir nesneye ait zihinsel imgenin, bir kategoriyle ya da ampirik olmayan bir kavramla bağlantıya sokulmasını düzenleyen sürecin kuralıdır. İmgelemin zamanla ilişkisi kapsamında ortaya çıkar. Bir diğer deyişle, şemalar imgelerin üretilmesi için ilkeler olup, kural olarak kavramlara, imge üreticileri olarak da algılara (perceptions) bağlıdır. Kant’a göre, insan bilgisinin temel ve önemli unsurları olan “kategoriler” ya da “a priori” yani deney öncesi düşünceler, bu özellikleri itibarıyla, “duyu etkileri”nden (sensations) tümüyle farklıdır. Ancak bir yandan da, duyu deneyimleriyle bağlantı içinde olmaları gerekir; aksi halde gerçeklikleri kanıtlanamaz. Kant tümüyle farklı şeylerin karşılıklı etkileşime girebilmeleri için ortak özelliklerinin bulunması gerektiği kanısındadır. “Şema”ların önemi de bu noktada, kategorilerin duyu deneyimleriyle nasıl bağlantı kurduklarını göstermelerindedir. Kant’a göre, şemalar aracılığıyla duyu deneyimleriyle yani algıyla bağlantı içine girerek anlam kazanması gereken üç tür kavram vardır. Bunlar 1- “ampirik kavramlar”; 2- “matematiksel duyusal kavramlar”; 3- “anlamanın saf kavramları” ya da “kategoriler”dir: İlk iki kategori “normal şemalar”ı, üçüncü kategori ise “aşkınlık şeması”nı (transcendental schema) yani “zaman”ı kullanır. Kant’a göre, bütün kavramlar algıdan kaynaklanır; saf kavramlar ya da kategoriler de saf algıdan kaynaklanmaktadır. En saf algı ya da şema ise “zaman”dır: *Zaman duyulanımının (sensation) yalın formudur çünkü duyulanımların sıralı olması gerekir. Her şey zaman içinde deneyimlenir. Bu yüzden zaman en saf kavram ya da şemadır. Kategorilerle olgusal nesneler zamanı ortak bir özellik olarak paylaşırlar. Bu açıdan zaman, “algılanan bir olgu”nun “saf bir kavram”ın altında kategorize edilmesini sağlayan araçtır. Konu şu şekilde toparlanabilir: Şema bir kategorinin bir nesneye uygulanmasına ilişkin kuralı ifade eder. Kategorilerin duyu izlenimlerine nasıl uygulanacağını gösterir. Bir diğer deyişle, şema, saf bir kavramın grafik olarak nasıl temsil edileceğine, ampirik olmayan bir kavramın bir*

imgenin içinde nasıl temsil edileceğine ilişkin yöntemdir. Kant için şema bir imge değildir; ancak imge ve model oluşturmaya yönelik kapasiteyi gösterir. Kant'a göre, bütün kategorilerin bir şeması vardır. Örneğin "nicelik kategorisi"nin şeması "rakam"lardır. "Nedensellik kategorisi"ndeki şema ise "etkinin zaman içinde sonuçtan önce geleceği kuralı"dır. "Nitelik kategorisi"nin şeması ise olguların "gerçekleşme dereceleri"dir: Nitelik bir nesnenin zaman içindeki içeriğiyle ilgilidir. Kant'a göre, metaforik olarak, "zamanın duygulanımla dolma hali" biçiminde tarif edilebilir. Burada duygulanımın canlılığı ve zayıflığı dikkate alınacaktır. "Gerçeklik" zaman içinde duygulanım algılanması, "yokluk" (negation) ise duygulanımın bulunmaması halidir. Bu durum derecelerle ilerleyen bir olgudur.

Bu noktada şu hususun vurgulanması gerekir: Bir kategorinin algılanabilir bir nesneye gönderme yapabilmesi için şematize edilmiş olması gerekir. Şematize edilmeyen bir kategori hakkında düşünülebilir, ancak bu kategori bilinemez. Bu nedenle, aşkın şema olan "zaman"ın belirleyici etkisini kullanmayan şemalar, örneğin ölümsüz ruh, tanrı vs kavramlar hakkında düşünülebilir; ancak bu kavramlar bilinemez. Kant'ın görüşlerinin yukarıda düşüncelerini kaydettiğimiz Johnson'ın da dahil olduğu "bilişim bilim" (cognitive science) kapsamındaki uygulaması şöyle özetlenebilir: Buna göre, soyut kavramların "imge şeması" denilen bir dizi mekân analojisi kapsamında yapılandırıldığı, bu amaçla, imgelem şemalarının (imaginative schemata) kullanıldığı kabul edilmektedir. "İmge şemaları" ise bebeklik ve erken çocukluk dönemine ait tekrarlanan deneyimler kapsamında kazanılır; bu kapsamda, alt-üst, ön-arka, ileri-geri gibi bazı temel insan deneyimleri şematik yapıların özünü oluşturur. Daha sonra bu imge şemalarını hem konuşurken hem de soyut düşünce üretirken metaforik bir biçimde kullanırız. Bu çerçeve içinde, Kant'ın kategorileri şemalarla özdeş bir özellik kazanmaktadır. Buna göre, gerçeklik doğrudan bilinemez, ancak şemalar aracılığıyla bilinebilir.

Bu bilgilerin ışığında metaforla ilgili şu hususlar kaydedilmelidir: Metafor yalnızca "figür"ü yani bir diğeriyle zıtlık içinde işlevsel olan "ayrıştırılmış" bir yüklem transferini içermekle kalmaz; aynı zamanda "şema"yı yani örneğin "renk" gibi, belirli bir karakteristiğe sahip olması dolayısıyla seçilen bir "alan"ı ya da nesneleri nitelendiren terimleri de kapsar. Metaforun algımızı yeniden düzenleme gücü bütün bir alanın (realm) "aktarılması"ndan kaynaklanır. Örneğin, "görsel düzende ses etkileri" bu açıdan ele alınabilir. Bir "resmin sesliliği"nden söz edildiği

Johnson'a göre, Kant'ın düşüncesinde iki problematik alan vardır: İlki, "imgelemin kavramsallaştırma ile duyular arasında, ortada bir yere yerleştirilmesi"dir. İkincisi, buna bağlı olup, "duyusal olanla zihinsel olan arasındaki mesafe"yle ilgilidir. Bu durum Kant'ın gerçekliği "fiziksel ya da materyal olan"la, "fiziksel olanın ötesinde ve bu yüzden kurallarla bağlı olmayan" arasında, ikiye bölmesinden kaynaklanır. Bu ikiye bölüş, ister istemez tefekkür muhakemesine ikincil bir yer verilmesine yol açmakta ve bu muhakemenin rasyonelliğinin sorgulanmasına neden olmaktadır. *Bunun bir sonucu, Kant'ın "doğrudan olmayan sembolik imgelem etkinliği"ni kuramsal bilginin önünde bir engel olarak görmesidir.* Buna göre, "metaforik yansıtma" gibi "sembolik temsil halleri"ne, ancak, deneyimimizin belirli kısımlarını anlamamızı sağlayacak yeterli kavram olmadığı takdirde yöneliriz. Johnson bu noktada "anlama, imgelem ve duygulanım arasındaki mesafe" fikrinin reddedilmesini önerir. Bu unsurlar, ayrılmak yerine, bir süreklilik hali üzerinden gösterilecektir.

Johnson, imgelemin, bütünlüğü olan, belirli izleklere oturmuş ve birleşik temsil hallerinin ortaya çıkmasına olanak

zaman, artık ayrıştırılmış bir yüklemde değil, bir alanın yabancı bir alanı "istila" etmesinden kaynaklanan bir durumdan söz ederiz. Uyarlanan alanda meydana gelen değişiklikler, özgün alana ait sistemin bütünüyle kullanılmasıyla oluşturulur. Yani yeni alandaki uygulama daha önceki alana ait uygulama tarafından belirlenir. Burada, bir resmin "üzüntülü ifadesi" örneğinde olduğu gibi, temsili düzen "ifade" kavramı üzerinden gösterilir. Ancak söz konusu ifadenin etkisinin doğrudan doğruya izleyici üzerinde ortaya çıktığı söylenemeyecektir: Çünkü üzgün ifadeli bir resmi üzüntü hissetmeden algılamak söz konusudur. Bu nedenle, metafor, ifadenin izleyiciye değil de o resmin kendisine ait bir özellik olmasına olanak verir. Metaforun resimsel bir sembol olma özelliği sayesinde, resmin metafor tarafından temsil edilen unsurları ifade etmesi mümkün olmaktadır. Bkz. Ricoeur 1977 s. 237-8.

sağlayan yaygın bir yapılandırma faaliyeti olduğu kanısındadır. İmgelem, rasyonel düşünce yani problem çözme, anlamlı bağlantılar kurma ve sonuç çıkarma faaliyetleri için de hayati önem taşır. Bu görüşün, Kant'ın sisteminin esasını oluşturan “ikili karşıtlık”ları (dichotomy) ortadan kaldırdığına dikkat çekelim: Bu durumda, ilk sorun, yani imgelemin nasıl olup da, hem formal hem materyal, hem rasyonel hem de bedensel olabildiği konusu, bu iki alan arasında aşılmaz bir açıklık bulunmadığının kabulü ile aşılmaktadır. *Fiziksel olmayan ya da bedensiz (yani duyu izlenimlerinden kaynaklanmayan) bir düşüncenin varlığı iddiasından vazgeçildiği zaman, duygulanıma dayalı imgelemi rasyonel düşünce alanından çıkarmaya da gerek kalmayacaktır.* İkinci sorun, “işlemsel” (algoritmik) olmayan imgelemin nasıl olup da kuralla bağlı rasyonel düşüncenin bir parçası olabildiği hususudur. Burada da, rasyonel düşünce ve imgelem arasında aşılmaz bir açıklık bulunduğu düşüncesinin bırakılması halinde sorun çözülecektir. *İmgelem, rasyonel olmamak şöyle dursun, insanın rasyonel düşüncesini biçimlendiren unsurdur.* Yaratıcı imgelem faaliyetinin irrasyonel kabul edilmesinin nedenlerinden biri, belirlenmiş bir “yaratıcılık mantığı”nın mevcut gözükmemesidir. Johnson’a göre bu sorunun cevabı insan deneyiminden gelir: Tam anlamıyla gelişmiş bir imgelem kuramı henüz mevcut bulunmamakla birlikte, şunlar söylenebilir: Yaratıcılığın mümkün olmasının kısmi bir nedeni, imgelemin bize şemaları genişletip işleyebileceğimiz imge-şeması yapıları, metaforik ve metonimik izlekler vermesidir. Örneğin, YOL (path) bu tarz bir imge şeması oluşturur ve imge şemaları çeşitli fiziksel hareketleri ve daha önce hiç deneyimlenmiş olanlar da dahil, algıya ilişkin etkileşimleri yapılandırır. Metaforik olarak işlendiklerinde ise, fiziksel olmayan soyut alanları “yapılandırma” yeteneği taşırlar. İşte, “metaforik yansıma” da bu yapıları göstermekte, yeni bağlantılar kurmakta ve deneyimlerimizi yeniden bi-

çimlendirmekte kullandığımız temel araçlardan biridir. Daha önce deneyimlenmemiş yeni bir durumda, bu durum içinde bir şemayı tanıdığımızda, ve “kavram-öncesi” yapılar ve kavramsal yapılar arasında metaforik bağlantılar kurduğumuzda, imgelem aracılığıyla yaratıcı faaliyette bulunmuş oluruz. Bu tür bir açıklamanın, yaratıcılık faaliyetini gizemli bir durum olarak tanımlamayı sürdürmekle birlikte, yaratıcılığın rasyonal olmayan ve yapılandırılmamış bir şey olduğu yolundaki görüşü reddettiğini burada kaydedelim. Johnson’a göre, yeni düşünce ve bağlantılar, *an’a* ilişkin anlayışımızı oluşturan “imgelem yapıları”ndan ve anlam ağları içinde yaratıcı yansımalar yapılmasını sağlayacak bir temel oluşturan ve deneyimlerimizi organize eden “şema”lardan gelir (Johnson s. 168-9).

Romantik Şairler: Wordsworth ve Coleridge

Romantik dönemin iki büyük şairi Wordsworth ve Coleridge’in düşünceleri daha sonraki dönemleri de etkilemeleri yüzünden ayrıntılı biçimde incelenmeyi gerektirir.²⁶

26 Genel olarak İngiliz şiirinde romantizmin öncüsü olarak kabul edilen William Blake’in sembolik dille ilişkisini şu şekilde özetleyebiliriz: Blake’e göre, evrende bulunan her şey kendi yapısında “sonsuzluğu” ya da “tanrı”yı içermektedir; dolayısıyla, bu sonsuzluk şiirsellik üzerinden de algılanabilir; şu halde, şiir her şeyin içinde bulunan tanrısallığı ortaya çıkarma özelliğini taşımaktadır. Bu, Aquinas’ın daha önce sözünü ettiğimiz ve “parabolik” adını verdiği, “düz anlamın alegorik versiyonu” aracılığıyla gerçekleştirilir; örneğin *Kaplan (The Tyger)* şiiri bunun bir örneğidir. Burada düz anlamdan tümüyle uzaklaşma söz konusu değildir; şiir düz anlamdan üretilen bir alegori olarak okunmalıdır. Bkz. Brittan s. 153. Aşağıda bu şiirin Selahattin Özpalabıyıklar tarafından yapılan çevirisini sunuyoruz:

Kaplan! Kaplan! gecenin ormanında
Işıl ıslı yanan parlak yalaza,
Hangi ölümsüz el ya da göz, hangi,
Kurabildi o korkunç simetrimi?

Wordsworth, *Lyrical Ballads*'da (1798) kendi çağının süslü şiir dilinin yerine sokakta konuşulan dilin geçirilmesi gerektiğini savunur. Buradan yola çıkılarak, şair için özel bir dil olmadığı gibi, şiir için de özel dilbilimsel araçların bulunmadığı sonucuna varılabilir. Bu sonuç, Wordsworth'ün düzyazı dili ile şiir dili arasında temel bir farklılık bulunmadığı yolundaki görüşüyle de bağlantılıdır (Hawkes s.41). Yazarın *Lyrical Ballads*'ta öne sürdüğü düşüncelerden biri, şiir aracılığıyla, gündelik hayatın olaylarının ve bu olayların içinde, insan doğasının, özellikle düşüncelerin "bir heyecan hali için-

Hangi uzak derinlerde, göklerde
Yandı senin ateşin gözlerinde?
O hangi kanatla yükselebilir?
Hangi el ateşi kavrayabilir?

Ve hangi omuz ve hangi beceri
Kalbinin kaslarını bükebildi?
Ve kalbin çarpmaya başladığında,
Hangi dehşetli el? ayaklar ya da

Neydi çekiç? ya zincir neydi?
Beynin nasıl bir fırın içindeydi?
Neydi örs? ve hangi dehşetli kabza
Ölümcül korkularını alabilir avcuna?

Yıldızlar mızraklarını aşağıya atınca,
Göğü sulayınca gözyaşlarıyla,
Güldü mü o, görünce eserini?
Kuzu'yu yaratan mı yarattı seni?

Kaplan! Kaplan! gecenin ormanında
Işıl ıslı yanan parlak yalaza,
Hangi ölümsüz el ya da göz, hangi,
Kurabilir o korkunç simetrini?

de çağrıştırılması”na ilişkin kuralların araştırılması gerektiği hususudur (Brittan s. 158). Bir diğer deyişle, Wordsworth için önemli olan, insan doğasının temel yasalarını bulmak ve özellikle heyecan durumlarında zihnin düşünceleri nasıl bir araya getirdiğini göstermektir. Wordsworth’ün dilin gerçekte nasıl kullanıldığına yönelik bu ilgisi, yazarın dilin esas olarak metaforik olduğu yönündeki görüşüyle ilgilidir (Hawkes 41-42). Brittan’a göre de, Wordsworth’ün felsefesinde, şiir yazılırken daha önce “sükunet hali içinde hatırlanan” heyecanların, bu kez, “güçlü duygular halinde ve kendiliğinden akışı”, ve böylece, “düz” anlamın “sembolik” anlama dönüşmesi söz konusudur. Bunu başaran kişi yani “şair” diğer insanlardan daha duyarlı, daha istekli, insan doğası hakkında daha bilgili ve kavrayışlı bir kişidir: Söz konusu yeteneği kullanarak, doğada “kendiliğinden ortaya çıkmayan” istek ve tutkuları “görünür” kılar. Brittan, Wordsworth’ün düşüncesindeki “metafor aracılığıyla oluşan yeni algı alanı”nın, Locke’taki “doğal olmayan çağrışımlar kategorisi”yle özdeş olduğu düşüncesindedir. Böylece, daha önce mevcut gözükmeyen bağlantıların kurulması mümkün olmaktadır. Ancak bu durum, Orta Çağ şairlerinde görülen tanrısal esinlenme olgusuyla ilgili değildir. Tanrı artık metafor aracılığıyla nihai olarak sembolize edilen şey olmaktan çıkmıştır (Brittan s. 168-69).

Vico’yu okumuş olan Coleridge, “farklılık içindeki benzerlik”in nasıl algılandığı ve düşüncelerin birbirini nasıl çağrıştırdığı konularıyla ilgilenmiştir. Bu kapsamda, “imgelem” (imagination) üzerinde düşünen yazar, söz konusu melemenin, nihai olarak, dilbilimsel bir form üzerinden kendisini ifade ettiğini, bu formun da, “birbirini çağrıştıran düşüncelerin ürettiği metaforlar” aracılığıyla ortaya çıktığını kabul eder. Buna göre, metafor “imgelemin aktive olmuş hali”dir. Coleridge’a göre, insan zihni, aktif ve kendi kendisini biçimlendiren bir yapıdır; kendisini dünyaya empoze eder, onu bi-

çimlendirir. İmgelem de bu sürecin temel aracıdır. Bunu en iyi başaran kişi ise şairdir. İmgelem, “bağlantıya sokma”, “kaynaştırma”, “karıştırma” ve “uzlaştırma” işlevleriyle etken olup, Coleridge’in “esemplastic” (tek bir şeyin içinde biçimlendirme) adını verdiği “birleştirme yeteneği”ni ifade eder. Bu süreç, Shelley’in diliyle “şeyler arasında daha önceden kavranmamış ilişkiler”i gösterir ve bu kavrayışın süreklilik kazanmasını mümkün kılar. Sözü edilen süreç özellikle şiirde belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır (Hawkes s. 43).²⁷

Coleridge’in metafor konusundaki görüşleri, “imgelem” kavramı üzerine geliştirdiği görüşler çerçevesinde kapsamlandırılabilir. Romantik şair “imgelem süreci”nin (imagination) iki yönünü birbirinden ayırır: “Birincil imgelem” normal dünya içinde çalışırken, “ikincil imgelem” bu dünyayı yenisinden ele alan ve ona kendi formunu veren bir melekedir. Bu süreç sözcükler aracılığıyla başarılıdır. Sözcüklerin “kendi içlerinden gelen bir gerçeklik”i yapılandırıp yaşadığımız dünyaya

27 Konuya Platon ve Aristo arasındaki ayırım noktasından bakıldığında şu söylenebilecektir: Coleridge, Platoncular gibi varlıklar arasındaki organik bağlantıları görmeye çalışır ve Aristocu analizin kurduğu yapay sınırları yıkmak ister. Bu açıdan, Schlegel kardeşler, Goethe ve Schiller’in etkilerini taşır. Aristo’nun etkisindeki klasik sanat anlayışı, öncelikle “yerindelik” (decorum) kavramıyla ilgili olup, temel kaygısı “düzene sokulmuş doğa”daki “dengeli uyum” halini göstermektir. Böylece her şey ait olduğu sınıf ve tipe göre ayrıştırılabilecektir. Hawkes, Aristo’nun metaforu kategorize etmesinin de aynı eğilimin bir göstergesi olduğunu söyler. Buna karşılık, romantik perspektif, yüzeye ait bu farklılıkların altında yatan “birlik” halini göstermeyi hedefler. Coleridge’da metaforun unsurlarının, soyut özelliklerine karşın ve zaman ve mekân gibi olguların yaratacağı mekanik çağrışım hallerinden bağımsız olarak, somut bir birlik hali içinde kaynaşmış olduğu söylenebilir. Bu sürecin en önemli yanlarından biri, farklı ya da zıt unsurların bir denge ya da uzlaş hali içinde ortaya çıkmasıdır. Coleridge, Aristo’nun düzenlediği metaforik ilişkilerin mekanik özelliğine şiddetle karşı çıkar. Bkz. Hawkes s. 44-6.

“empoze” etmeleri ise “metafor süreci” olarak adlandırılmaktadır. Coleridge, “asıl imgelem”in yanı sıra, bir diğer meleke daha tanımlar ve imgeleme göre daha önemsiz olan bu melekeye “fantezi imgelemi” (fancy) adını verir. “Asıl imgelem” *esemplastic* güce sahipken, “fantezi imgelemi” benzerliklerin mekanik bir biçimde dikkate alınmasıyla oluşan bir toplama, bir araya getirme yeteneğidir. Coleridge’a göre, “asıl imgelem” ve “fantezi imgelemi”nin oluşturduğu metaforlar birbirinden farklıdır. “Fantezi imgelemi”nin, esasta farklı olup da, bazı benzerlik noktaları sayesinde, bir araya gelebilecek şeyleri toplama yeteneği vardır: Bu türden imgeler, “doğal” ya da “ahlaki” bağlantılara sahip olmayıp, şair tarafından rastlantılara dayalı olarak kurulmuştur. Bu durumda “fantezi imgelemi” yalnızca “olgusal gerçeklik”lere dikkat eden bir “toparlama” halini temsil eder. “Asıl imgelemin oluşturduğu metafor”da ise, “metaforun unsurları” kendi aralarında etkileşim içindedir; bunun sonucunda bir “birlik hali” ortaya çıkar. “Fantezi imgelemi”nin metaforu, zekice tasarlanmış karşılaştırmalar ve kesinleştirilmiş ilişkiler üzerinden, zihnin “pasif” bir biçimde algıladığı bir türü gösterirken, “asıl imgelemin metaforu” zihninin “aktif” biçimde çalışmasını, metaforun zihinde tamamlanmasını sağlar; bu da metaforu “canlı” kılan unsuru oluşturur. Hawks, Coleridge’in getirdiği “asıl imgelem”e ve “fantezi imgelemi”ne ait metaforlar ayrımının, Aristo’nun ayrımından farklı olarak, dikkati metaforun unsurları arasındaki ilişkiye çekmek yerine, metaforla okuyucu arasındaki bağlantıyı dikkate aldığını belirtir. Bu noktada, “somut” ve “soyut” kavramlarının imgelem ve fantezi imgelemi kapsamında ele alınması gerekir. “Fantezi imgelemi metaforu”nun temel özelliği, izleyicisinden yaratıcı bir katılım beklememesidir; bu açıdan soyut bir özellik taşır, izleyicileri ile arasında bir açıklık bulunur. Bu tür metaforlar, dilin bilinçli ve yapay bir biçimde kullanıldığı metaforlardır. Belirli bir formun dili içinde ifade

edilirler; yani yazılıdır. İmgelemden kaynaklanan metaforlar ise izleyicinin katılımını öngörür ve bu açıdan somut bir deneyimi ifade eder; bu tür metaforun dili yapay ya da “kendisini dikkate alan” (self-conscious) bir dil değildir.²⁸

28 “Fantezi imgelemi”nin sınırları belirli bir hayal gücüne işaret ettiğini kaydederek bu tarz imgelemin etken olduğu şiirlerin en iyi ihtimalle “orta halli” şiirler olduğuna dikkat çekelim. Faruk Nafiz Çamlıbel’in Çoban Çeşmesi adlı şiirini bu kapsamda kaydediyoruz:

Çoban Çeşmesi

Derinden derine ırmaklar ağlar,
Uzaktan uzağa çoban çeşmesi.
Ey suyun sesinden anlayan bağlar,
Ne söyler şu dağa çoban çeşmesi?

“Gönlünü Şirin’in aşkı sarınca
“Yol almış hayatın ufuklarınca,
“O hızla dağları Ferhat yarınca
“Başlamış akmağa çoban çeşmesi...”

O zaman başından aşkındı derdi,
Mermeri oyardı, taşı delerdi.
Kaç yanık yolcuya soğuk su verdi,
Değdi kaç dudağa çoban çeşmesi!

Vefasız Aslı’ya yol gösteren bu,
Kerem’in sazına cevap veren bu,
Kuruyan gözlere yaş gönderen bu...
Sızmadı toprağa çoban çeşmesi.

Leyla gelin oldu, Mecnun mezarda,
Bir susuz yolcu yok şimdi dağlarda.
Ateşten kızaran bir gül arar da
Gezer bağdan bağa çoban çeşmesi.
Ne şair yaş döker, ne aşık ağlar,

Coleridge, kendisinden önceki çağın ve kendi çağının dilinin, “gözün gördüğü dünya”nın ötesini fethedecek bir güce, yani “imgelemin gücü”ne sahip *olmadığı* kanısındadır. Bu açıdan, “göz”ün diktatörlüğü”nde yaşandığı sonucuna varır. Coleridge’a göre, sözü edilen algı çerçevesinde, olayların nedenlerine “görölmeye yatkınlık” niteliği yakıştırılmakta, gözümüz yeterince güçlü olsa bu sebepleri görebileceğimiz varsayılmaktadır. Buna karşılık, imgelem, Wordsworth’ün de takdir ettiği “iç göz”e yönelmiştir. Bu tür bir göze yönelen dilin ise yazılı dil olması pek mümkün değildir. Dilin somut ve ilksel formu insan konuşmasıdır; yazı ise konuşmayı yeniden oluşturmak şöyle dursun, onu indirgeyen bir olgudur. Sözel dilin zengin muğlaklığının yerine, yazının soyut ve yaşamayan vuzuhu geçmiş, her bir sözcüğe kesin bir anlam atfedilmiştir. Coleridge, örneğin Shakespeare’in kullandığı dilin, “dilın sözel kısmı”nı yansıttığını, izleyicilerinin çoğunun okur-yazar olmadığını belirtir; ona göre şiir en büyük zevki “genel olarak” ve “tam anlaşılmadığı zaman” verir.²⁹ Hawkes,

Tarihe karıştı eski sevdalar:

Beyhude seslenir, beyhude çağlar

Bir sola, bir sağa çoban çeşmesi!..

Klasik edebiyatın romans türündeki yapıtlarına göndermede bulunan şiir, değişen çağın gerçekleri karşısında işlevsiz kalan eski metaforlara yönelik bir veda manzumesi sayılabilir: Bu tespitin hem bir yerinme hem de ironik bir küçümseyiş olarak algılanması mümkündür. Ancak şiirin taşıdığı niyetin ötesinde bir başka olgu daha vardır: Özgün hiçbir imgeye yer vermeyen şiir dokusu, söyleyiş kolaylığına, kafiye olanağı sağlayacak ya da dolgu işlevi görececek sözcüklere ve bunlara bağlı imgelere açıktır. Şiirin aynı zamanda başlığı da olan “çoban çeşmesi” de böyle bir metaforudur. Bilinen imge ve kavramlardan yola çıkan şiir, manzume okumaktan hoşlanan, koşuk yapısının ritim ve kafiye kullanımını şiir için yeterli sayan bir hayal gücüne hitap eder.

29 Burada ünlü İngiliz modernist şairi T. S. Eliot’un şiirin anlaşılmadan

özetle ele alındığı zaman, Coleridge'in tanımladığı imgelemin bizi doğrudan doğruya "konuşma dili"ne yönlendirdiğini söyler. "Fantezi imgelemi" ise bizi dilin izole unsurlarına ve bu unsurların birbirinden ayrılmış ve tanımlanmış anlamlarına yönlendirir. Bu açıdan "asıl imgelem metaforu"nun işlevi, sözcükleri "yaşayan şeyler" haline getirmesidir: Bu "yaşarlık" hali ise "söylenir olmak"tan kaynaklanır; en azından söylenebileceği hissedilen, gerçek insanın etkisini taşıyan sözcüklerde mevcuttur. Şair, Wordsworth'ün de belirttiği gibi, insanlarla konuşan bir kişidir. Bu kapsamda, *metafor "çokluk"u "birlik"e, "ardışıklılık"ı (succession) "an"a indirdiği zaman, bunu konuşmanın dille yaptığı şey olarak yapar: Tek bir kişinin "birliği" seslerin "çokluluğu"na, "konuşmanın şimdi"si ise "yazma ve okuma süreçlerinin ardışıklılığı" üzerine empoze edilmektedir.* Böylece, konuşma dili, "içsel gerçeklik"i imgelem aracılığıyla dış dünyaya empoze eder. Bu yüzden "dil ve gerçeklik" yakından bağlantılıdır: İmgelem kişinin dünya ile iletişimini sağlayan, biçim verici ruhtur; "gerçeklik" de imgelemin bir ürünü olma özelliğini taşır. Coleridge'a göre, dilbilimciler sözcüklerin ve sözdiziminin nesnelerin doğrudan temsilcileri olduğunu düşünme hatasını yapmaktadır; halbuki "sözcükler düşüncelere karşılık gelir" ve sözcüklerin yeri ve birbirleriyle bağlantıları da "düşünme yasalarıyla" ve düşünenin zihnindeki "duygulanımlarla" ilgilidir. İmgelem, zihni metafor aracılığıyla "esnetir". Bu açıdan bakıldığında, metafor daha önce var olan bir düşüncenin kılıfı olarak görülemez; metaforun kendisi bir düşüncedir. Aslında dil metafordan arındırılamaz. Metaforlarla yaşar ve dünyayı yapılandırırız; böylece dünyayı somut biçimde algılamamız söz konusudur.

Sözü edilen şairler çerçevesinde görüldüğünde, metafor, Romantikler için imgelemi hem uyaran, hem de ifade eden bir araç olarak önem kazanır. Diyebiliriz ki, şiir ve metafor,

önce sevildiği yolundaki görüşlerini bir kez daha anımsatmak istiyoruz.

imgelemin egzersiz yapmasına olanak vermektedir. Buradan yola çıkılarak, imgelemin insan dilinde metafor biçiminde ortaya çıktığı söylenebilecektir (Hawkes s. 37, 47, 49-55).³⁰

Çağdaş Felsefe ve Metafor

Cassirer ve Langer

Çağdaş metafor çalışmalarının öncü isimlerinden biri felsefeci Susanne Langer'dır. Langer 1941 yılında yazdığı *Philosophy in a New Key* ve 1953 yılında yazdığı *Feeling and Form* adlı yapıtlarıyla sembolik dil ve özellikle metafor konusundaki çalışmalara önemli katkılar sağlamıştır. Langer, insanoğlunun diğer yaratıklarla paylaşmadığı temel bir özelliğinin ve buna bağlı bir ihtiyacının olduğu kanısındadır. Bu ihtiyaç “sembol kullanma” ihtiyacıdır. Buna göre, sembol oluşturma faaliyeti insan düşüncesinin ortaya çıkışında çok önemli bir yere sahiptir: Langer, düşüncelerin algı organlarının izlenimlerinden meydana geldiği, ancak “düşüncenin oluşumu”nun doğrudan gerçekleşmediği kanısındadır; “bitişkenlik” (contiguity) ve “benzerlik” (similarity) gibi ilkeler aracılığıyla açıklanamayan bu olgu yani “düşüncenin oluşumu”, ancak “sembolizasyon” üzerinden tasarlanabilir. Bu süreç şu şekilde işler: Duyular aracılığıyla gelen materyal öncelikle sembollere dönüştürülür ki bu noktada “ilksel düşünce” ortaya çıkar diyebiliriz. Bu ilksel düşüncelerin bir kısmı, daha sonra, “fikir yürütme” (reasoning) aracılığıyla daha üst düzeyden düşüncelere dönüştürülürken; bir diğer kısmı rüyalara, fantezilere ve din dediğimiz olguya kaynaklık eder. Özetle söylenirse, sembolizasyon bütün zihinsel faaliyetlerin başlangıç noktasıdır (Langer 1941 s. 32-33).

30 Coleridge'in ve romantiklerin görüşleri bilişim biliminin sağladığı veriler ışığında değerlendirilmelidir. Bu açıdan önemli ölçüde içgörü sahibi olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Öte yandan Coleridge'in tanımladığı metaforların daha sonraki “canlı”, “solmuş” ve “ölü” metafor kavramları açısından incelenmesi yararlı olacaktır.

Langer'ın düşüncelerini daha kapsamlı biçimde ele almadan önce, bu yazarı etkilemiş olan Cassirer'in sembolik yapılar üzerine olan görüşlerinin incelenmesi yararlı olacaktır. *The Philosophy of Symbolic Form* adlı yapıtında, Cassirer, "sembolik form"un özellikleri üzerinde durur. Öncelikle, Kant'ın sentez ve şema kavramlarından yola çıkarak, bilinci "yapı oluşturunca" ve biçim verici bir meleke olarak kabul eder. Öte yandan, Husserl'inkine benzer biçimde, bilincin "yapı oluşturma" faaliyetini kategorik biçimde değerlendirmekten çok, bilincin duyu izlenimlerinin akışı sırasında yarattığı sonsuz karmaşıklıkta içeriklerden söz eder; bu kapsam içinde, "sembolik formlar" adını verdiği dil, mit ve bilim arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin oluşmasında insan bilincinin rolünü araştırır. Cassirer, söz konusu sembolik formların, gerçekliğe belirli biçimlerin verilmesini sağlayan işlevler olduğu; bir diğer deyişle, bilincin nesnel olguları sentezlemesi ve yönlendirmesi sırasında kullandığı farklı ifade yolları olduğu kanısındadır. Sembolik formlar, izlenimleri dönüştürerek insanın kendisini ifade etmesine olanak verirler, bu açıdan duyu izlenimlerine bütünlük ve nesnellik kazandırır. Cassirer dilin insan bilincinin yapısında bulunan sembolik bir temsil hali olduğunu düşünür. Bu kapsamda, dilin ve bilincin ayrılmaz olduğu kanısındadır (Karadaş 51).

Konu şu şekilde kapsamlandırılabilir: Cassirer, "sembolik form" kavramıyla, 1- sembol kavramlarını, 2- sanat, mit ve din gibi "kültürel form"ları, 3- mekân, zaman, sayı, neden-sonuç gibi en "yaygın form"ları kastetmektedir; böylece, Kant'a ait "anlama kategorileri"ni genişlettiği kanısındadır. Cassirer'e göre, formlar söz konusu olduğunda "doğal" ile "kültürel" arasında bir farklılık yoktur. Bu yazar, dilin kendi içindeki gelişimini tamamlayarak "içsel özgürlük"e kavuşmasından önce, üç aşamanın mevcut bulunduğu kanısındadır: Bunlar "mimetik", "analojik" ve "tam sembolik" evrelerdir. "Mimetik" kavramıyla kastedilen, "sembolün sembolize edileni taklit et-

tiği ilkel diller”de gözlenen olgudur. “Analojik evre”de ise dil mimetik olmaktan çıkar ve “fonetik dizilimle içerik dizilimi arasındaki formal bir analojiyle” karakterize olur. Bu evrede, *dil hâlâ* göndermede bulunduğu şeye bağlıdır; “tam bağımsızlık”, sembolik evrede, “sembolle sembolize edilen arasında bir *mesafe* oluşturulduğunda” ortaya çıkar. Bu yazar üzerine çalışan Hester’a göre, Cassirer’de “sembolik özgürlük”, mimetikten başlayan bir “devamlılık hali” üzerinde, “tam sembolik evre”de başarılıdır. Yukarıda ele alınan evreler, “süreklilik” gösteriyor olup, tam sembolik olan da, taklide dayananın (mimetic) “duyusal içerik”inden bütünüyle uzaklaşmamıştır.³¹

31 Cassirer, Kantçı bilinç kavramından yola çıkarak, bilginin sentez ve şematizasyon aracılığıyla elde edildiğini savunur. Buna insan algısının ve deneyiminin anlamını ifade eden sembolik unsuru da ilave eder. Cassirer’e göre, bilinç öncelikle doğal görüngülere ilişkin duyu izlenimlerinden yola çıkarak, sentez eylemi içinde kavramları ya da şemaları oluşturur. Burada dikkat edilmesi gereken şey şudur: Kavramların oluşturulması “şeylerin benzer ya da benzemez, örtüşür ya da örtüşmez olarak tanınmasına esas olacak sabit özelliklerin varlığını” öngörür. Bu nedenle, görüngülerin algılanması ve anlaşılmasından önce, metaforik bir eylem olan “adlandırma” gelir. Bu bakımdan, “nesnenin özellikleri” bilinçte zaten mevcut bulunan unsurlar değildir; bilince dilin sembolik karakteri yani adlandırma aracılığıyla yerleştirilirler. Bu nedenle dilin analizi bilincin nasıl çalıştığı anlaşılmadan yapılamaz. Bilinç sembolize eden, biçim veren bir eylemlilik halidir. Doğal görüngü içinde nesneler birbirinden bağımsızdır, aralarındaki bağlantı bilme sırasında kurulur: Bu da görüngülerin çokluluğunun temel bir önermeye tâbi tutulması ile olur. Bilme daima bu temel amaca yönelik olup tikelin evrensel yasa ve düzen içinde seslendirilmesini gösterir. Bilinç söz konusu “birlik hali”ni kombinasyon sağlayan iki kipliği, “mekânda yan yanalık”ı ve “zamanda süreklilik”i kullanarak başarır. Maddi unsurlar biri bir nesne, diğeri bir nitelik olarak ya da “biri diğerinin nedeni olarak görünen ardışık olaylar” biçiminde kombine edilir. Burada zaman ve mekân fiziksel unsurlar olarak değil, bilişsel/düşünsel (ideational, cognitive) terimler olarak düşünölmelidir. Bilinç çok sayıda “mekân ilişkileri” oluşturur; mekân statik olmayıp birleşik bir sonuç oluşturmak için birbirlerini tamamlayan ve

Cassirer, sanat faaliyeti sırasında, *taklitten saf sembolik*ye yönelik bir adım atıldığını belirtir. Her iki alanda da birer ayağı olan bu süreçte, “sanat formu”, kendi içinde taşıdığı “gerçeklik hali” sayesinde, “gösteren ve gösterilen arasındaki açıklık”ı, mitinkine benzer bir biçimde aşmaya olanak sağlar. Mit, “gösterenle gösterileni eşitler”; bu açıdan sözcüklerin “uzlaş” (convention) sonucu ortaya çıktığı yolundaki görüşe

belirleyen işlevlerden oluşur. Cassirer’de Husserl’de olduğu gibi bilincin yaratımları duyu izlenimleri ile karışmış durumdadır. Cassirer’e göre zaman ilişkilerinin kurulması çok daha zordur çünkü bilinç zaman ilişkilerini zaman ilişkilerinde olduğu gibi sezmez. Bu görüşlerin Cassirer’de zihnin işleyişinin “metonimik” özellik gösterdiği şeklinde yorumlanabileceğini gösterdiği kanısındayız.

Cassirer’in kuramında, bilinç, sentezleme eylemi ile, “mekân ilişkileri”ni “zaman ilişkileri”ne, “zaman ilişkileri”ni de “mekân ilişkileri”ne dönüştürür. Bu kapsamda, mekânın “burada”sını zamanın “şimdi”sine dönüştürür; çünkü her iki kavramda da “yakınlık” ve aciliyet” (proximity and immediacy) mevcuttur. Benzer biçimde, mekânın “orada”sını da zamanın “geçmiş”ine dönüştürür; çünkü her iki durumda da, belirli bir mesafenin varlığı ima edilmektedir. Bu durum zaman ve mekâna ilişkin sezgi kapsamında bir bilinç içeriğinin nasıl bir şey olduğunu gösterir. Diyebiliriz ki, bilincin bir içeriği, bir diğerinin içinde ve onun aracılığıyla temsil edilir. Bu durumda, söz konusu içerikler arasında analogik bir ilişki vardır: “Bilinç doğası gereği bir içeriği başka içeriklerden oluşan bir yapı olmadan ortaya çıkaramaz”. Cassirer analogik içeriklerin ve mekânın zamana dönüştürülmüş halinin bilinçte bir ardışıklılık hali olarak nasıl temsil edileceği hususunu belirsiz bırakmıştır. Bkz. Karadaş s. 52-4.

Cassirer’in görüşlerinin anlaşılmasında, psikanalitik rüya kuramının bağlantı kurma özellikleri dikkate alınmalıdır: Rüya, örneğin, “eş zamanlılık” hali “aynı anda temsil edilme” üzerinden gösterilir, benzer biçimde “bir şeyin bir başka şeyin içinde erimesi” gibi görsel temsil unsurları da “geçişlilik ve bağlantı” hallerini temsil eden olgulardır. Cassirer’in görüşleri, 3. Bölüm’de ele alacağımız Borbely’nin metaforik ilişkilerin “şimdi” ve “geçmiş”in birbirini etkilemesini sağladığı yolundaki görüşleriyle bir arada düşünülmelidir.

tamamen yabancıdır. Şair de, “sözcüklerin değeri” konusunda “mit düşüncesi”ne yaklaşır; ancak şairin amacı farklıdır: Şiir dili “anlam, ses ve imgelemin bir kaynaşması”nı gösterir, mitte olduğu gibi “sözcük ve taşıyıcının kaynaşması”nı göstermez: Kendi dışındaki bir “dış dünya”ya gönderme yapma özelliği taşımaması yüzünden, soyut sembolde olduğu gibi, *gösteren ve gösterilen arasında bir mesafe sokmuş olur*. Şiir dili, hem “mimetik formun somutluğu”nu hem de “sembolün ayrılmışlığı”nı taşır. Hester, Cassirer’in şiirin bir ayağının büyü düşüncesinde, diğer ayağının ise sembolik alanda olduğunu düşündüğü kanısındadır. Bu da “şiirsel metafor”a yönelik bir içgörüyü ifade eder. Hester’in kaydettiği bir diğer yazar olan Barfield de, Cassirer’le benzer biçimde, “şair”in “büyücü”nün zıddına, “dilın sembolleri”ni oldukları şey, yani sadece “sembol” olarak algılamaya başladığını kabul eder. “Şiirsel metafor” bu açıdan “mitsel metafor”un zıddıdır: “Benzemeyen şeyler”in bilinçli ve kasti bir biçimde bir araya getirilmesini ifade eder. Barfield’a göre, “mit”, “nesne ile ben”i, “sözcük ile göndermede bulunduğu şey”i ayırmaz. “İsim” ile “ismi taşıyan”ı birbirine karıştırır. Burada, “ismin anlamıyla taşıyan arasındaki bir karıştırma hali” aşılmış, doğrudan doğruya “isim o şey olarak anlaşılır” hale gelmiştir. “Sözcüklerin büyü anlamı”na ilişkin bu görüş şiir diliyle nasıl karşılaştırılabilir? Kanımızca, burada psikanalitik kuramın tanımladığı “birincil düşünce süreçleri” ele alınmalıdır: Bilinçdışına hakim olan bu süreçler sırasında, düşüncelerin olgulara karşılık geldiği, hayal edilen şeylerin gerçek dünyada yer aldığı düşünülüyor anımsanmalıdır.

3. Bölüm’de ele alınacak olan “somut eşitlik” kavramının sembol-nesne ayırımı yapılamayan bu evreyi temsil ettiğini burada kısaca belirtelim. Şiirsel metaforun bu yönü edebiyat eleştirmenlerinin de dikkatini çekmiştir: Örneğin Wimsatt, şiirin ikon özelliğiyle “büyü dilinin yoğunluğu”na (dense) sahip olduğunu belirtmektedir. Şiir, hem “büyüsel somutluk”u ve

saygınlığı hem de “soyut sembolizm”i içerir. Valery’nin tanımladığı metafor da sözcüklerin “şeyler” olarak algılandığı “büyüsellğe ilişkin tavrı” gösterir: Valery’ye göre, şiirsel dil “dans” gibi, pratik bir amaca, yani yer değiştirmeye yaramayan, kendi içinde başlayıp biten bir amaçtan yola çıkar; bu açıdan “soyut sembol gündelik hayatın olaylarından ayrılmış bir pozisyona” sahiptir.

Hester, Cassirer’in düşüncelerinin iki açıdan önemli olduğunun altını çizmektedir: öncelikle, Cassirer, şiir dilinin “anlam ve ses&imge kaynaşması”nı sağlamakta ikonik bir işleve sahip olduğunu belirtir; buna göre, “şiir”, bir ucunda “soyut sembolik”, diğer ucunda ise “mimetik mit” veya “büyü” düşüncesinin bulunduğu bir “süreklilik (continuum) hali”nin üzerinde bulunmaktadır. Bu “süreklilik hali” yüzünden, diğer sembolik formlarda olduğu gibi, şiirde de temsil edilen düşünce ve duyguların radikal bir biçimde birbirinden ayrılması mümkün olamamaktadır. Cassirer’in ikinci önemli katkısı, şiirin “doğal dünya” ile nasıl bir bağlantı içinde olduğunu göstermesidir: Cassirer’in Langer tarafından geliştirilen yaklaşımına göre, şiirin “dış dünya”ya yaptığı “gönderme”, bu sözcüğünün asıl anlamını ifade eden bir gönderme değildir; şiir ve diğer sanat yapıtları kendi “içkin” geçerliliklerine sahiptir (Hester s. 100-3, 105-6, 108). Özetle söylersek, Cassirer de, Kant, Vico ve romantik şairler gibi bilincin metaforik bir biçimde çalıştığını kabul eder. Bilincin içsel bir unsuru olan dil de metaforiktir.

Yukarıda kaydedilen görüşler kapsamında, Langer’in düşüncelerinin Cassirer’inkilere yakın olduğunu kaydedelim. Langer’a göre “sanat formu duyulara dayanan bir imge”dir; aynı zamanda, “maddi dünyaya ait unsurların soyutlanması yoluyla oluşturulmuş bir imge” olma özelliğini de taşır. Şairin kurduğu evren “sanal” (virtuel) bir hayatı temsil eder; bu açıdan “imgenin dünyası” kendisine yeterli ve kendi ağırlık

merkezi olan bir dünya olma özelliğindedir.³² Langer'ın görüşlerini şu şekilde kapsamlandırabiliriz: Langer, "anlam"ın, hem psikolojik hem de mantıki yönden değerlendirilmesi gerektiğini belirtir; buna göre, "bir şey"in psikolojik olarak anlam taşıması, o şeyin, "birileri için" bir "işaret" (sign) ya da "sembol" değeri taşımasını gerektirir. Mantık açısından ele alındığında ise, o şeyin "anlam taşıma kapasitesi"ne sahip olması gerektiğini söyleyebiliriz. Sözü edilen psikolojik ve mantıki unsurlar "anlam"ın daimi unsurları olup, bu unsurların kendi aralarında sahip oldukları ilişki dinamikleri, anlam ilişkilerinin gösterdiği çeşitliliğin temel sebebidir. Langer'a göre, "anlam" kavramı üzerine yapılan çalışmalar, "anlam"ın kendine özgü vasıflarının bulunmadığını, özünün mantıksal olduğunu, bu açıdan niteliklerle değil ilişkilerle ilgili olduğunu göstermektedir. Konu kapsamlandırıldığında, "anlam"ın bir niteliği değil, "bir terimin işlevi"ni ifade ettiğini görürüz: İşlev ise öznel bir terimin etrafını kuşatan ve bu terime göndermede bulunan bir izlek *olarak tanımlanmaktadır*; söz konusu izlek, çevresini sardığı terimin etrafındaki diğer terimlerle olan ilişkisi tümel olarak görüldüğünde, ortaya çıkmaktadır: Örneğin, müzikte bir notanın çevre notalarla ilişkisi bu türden bir izleği gösterir. Bu durumda, bir terimin anlamı da bir işlevdir ve o terimin kendisinin anahtar rolü oynadığı bir diğer izleğe dayanır. En basit anlam türlerinde bile, anlam taşıyan terimle ilişkili en az diğer iki şeyin daha bulunması gerekir: Bunlar "anlamlandırılan nesne" ve "terimi kullanan özne"den oluşur. Bir diğer de-

32 Hester, Cassirer'in görüşlerinin, Daitz'in "sözcük dağarcığının oluşumu ile ikonik yapının *tersine* (inversely) bağlantılı olduğu yolundaki görüşü"yle ilişkili olduğu kanısındadır. Cassirer'in görüşlerinden ayrılan Hester, dilin "mimetikten sembolîğe yönelik evrimi" konusunda farklı düşüncelere sahiptir. Ayrıca Cassirer'in düşüncelerinin kabul edilmesi halinde, "*sanat*, mitle soyut sembolizm arasında bir ara olgu" olarak değerlendirilmelidir. Bu durumda, "tam sembolik evre" geliştiğinde, sanat ortadan çekilecek midir? Bkz. Hester s. 107.

yişle, kastedilen bir şey ve bu şeyin kendisi için kastedildiği bir zihin olmaksızın anlam tamamlanamaz. Bu kapsamda, bir izleği oluşturan terimlerden herhangi biri, diğer terimlerin ilişkilendirildiği anahtar terim olarak alınabilir. Buna bağlı olarak, “anlam izleği”, izleğin her bir teriminin perspektifinden ayrı ayrı görülebilir; örneğin belirli bir sembolün bir kişiye bir nesneyi ifade ettiği; ya da kişinin sembol aracılığıyla nesneyi kastettiği söylenebilir. İlk halde anlamın “mantıksal bir tasviri”, ikinci durumda ise “psikolojik tasviri” söz konusudur. İlk uygulama “sembol”ü, ikinci uygulama “kişi”yi anahtar terim olarak alır. Ancak hem mantıksal hem de psikolojik anlam, “anlamın terimlerin bir unsuru değil *işlevi* olarak değerlendirilmesi açısından”, birbiriyle ilişkilidir.

Bu noktada, terimlerin nesneleriyle ilişkileri konusuna yönelebiliriz. Öncelikle, bir terimi bir nesneye bağlayan şeyin bir “özne” olduğu anımsanmalıdır. Bu kapsamda, terimlerin iki farklı işlevinden söz edilebilir: Bunlar “işaret” (sign) ve “sembol” adlarını taşır. İşaret, “bir şey”, “olay” ya da “koşul”un geçmiş, şimdi ya da gelecek zamana ilişkin varlığını gösterir. Örneğin ıslak sokaklar yağmur yağdığının bir işareti sayılabilir. Doğal işaretler, daha kapsamlı olayların ya da karmaşık koşulların bir parçası kabul edilir ve genel durumun bir belirtisi biçiminde değerlendirilebilir. “İşaret” ve “nesne” arasındaki mantıksal ilişki görelî biçimde basit olup, ikisinin bir çift oluşturduğunu söyleyebiliriz. Buna bağlı olarak geliştirilen “anlamlandırma” (signification) faaliyeti ise üçüncü bir unsurun, bu çifti kullanan, yukarıda sözünü ettiğimiz “özne”nin varlığını gerektirir. Öznenin bu iki terimle ilişkisi, terimlerin kendi aralarındaki ilişkiden daha karmaşıktır. Bu kapsamda, öznenin “işaret-nesne çifti”yle genel ilişkisinin dışında, bu çiftin bireysel unsurlarıyla da ayrı ayrı ilişki içinde olduğu unutulmamalıdır. İşte, “işaret-nesne çifti”nin unsurlarından birinin, özne açısından “nesne”, öbürünün ise “işaret” özelliği kazan-

ması, bu “ayrı ilişkiler kapsamında” gerçekleşir. Özne açısından, işaret ile nesne arasındaki ayırım, öznenin ikisinden hangisini daha “ilgi çekici” bulduğuna ve hangi unsurun daha “kolay bulunduğu” bağlıdır. Örneğin, Langer’a göre, fırtına sırasında şimşek çakması halinde, bu olgulardan hangisinin işaret hangisinin nesne olacağı konusunu belirleyen objektif bir ölçüt yoktur. Bu adlandırma, özne tarafından “anlamlandırma” ilişkisi kurulurken belirlenen bir husustur. Langer’a göre, işaretlerin yorumu “hayvan zihinsel faaliyeti”nin temelini oluşturmaktadır.

Terimin diğer işlevi olan “sembol” ise, bağlı olduğu “nesne”yi temsil etmekten çok, o “nesneye ilişkin kavramlar”ın taşıyıcısı olma özelliğine sahiptir. Buna göre, nesnelerden söz ederken, kendilerinden değil, onlara ilişkin kavramsal algıdan bahsederiz. Bu açıdan, “sembol”ün doğrudan ifade ettiği şey, nesnenin kendisi değil, ona ilişkin kavramsal algıdır. Bu noktada “işaret”le “sembol” arasındaki ayırma dikkat etmek gerekir: “İşaret” kişiye “nesnenin varlığı”nı haber verirken, “sembol” kişiyi “nesneyi kavramsal olarak tasarlama”ya götürür. Sembolik anlamın en basit türü “özel isim”lerdir. Bu işlev, “işaretle sembol kullanımı arasında bir köprü” olarak değerlendirilmektedir. Özetle söylersek: İşaretin sıradan kullanımlarında “işaret”, “özne” ve “nesne”den oluşan “üç temel unsur” vardır. Sembolik işlevin en basit türünde ise, “dört temel unsur”un varlığı söz konusudur: Bunlar “özne”, “sembol”, “kavram” ve “nesne”den oluşur. İşaret anlamı ile sembol anlamı arasındaki temel farklılık da bu ilave unsurla ilgilidir. Bu durumda “sözlük anlamı” (denotation), bir ismin ifade ettiği nesneyle olan ilişkisini gösteren terimdir; ismin ya da sembolün bağlı olduğu kavramla ilişkisi ise “çağrıştırılan anlam” (connotation) olarak tanımlanır: Bir sözcüğün “çağrıştırılan anlam”ı taşıdığı kavramdır. “Bir sözlük anlamının nesnesi”nin ortamda mevcut bulunmaması halinde bile, bu

nesne hakkında düşünmemize olanak veren şeyse, sözcüğün “çağrıştırılan anlam”ının sembolle birlikte kalmasıdır. Özetle söylersek, “anlamlandırma” (signification), “sözlük anlamı” (denotation) ve “çağrıştırılan anlam” (connotation) terimleri, “anlam” kavramının en belirgin üç unsuru olma özelliğindedir. “Sözlük anlamı”nda, “terimin bir nesneye uygulanması” olarak adlandırabileceğimiz psikolojik bir eylemin söz konusu olduğunu da burada belirtelim (Langer 1941 s. 44-50, 52).

Yukarıdaki görüşlerin edebiyat ve felsefeye uyarlanması halinde ise şunlar söylenebilecektir: Lirik şiirde olduğu gibi, metafizik önermelerde de, “söylenen söz”ün dış dünyaya yönelik temsil işlevi yoktur; ve bu yüzden de *doğru ya da yanlış olamaz*; çünkü gerçek anlamda bir iddiada bulunmamaktadır. Örneğin, bir lirik şiirde sözü edilen *gün ışığı ya da bulut* gibi sözcükler bizi meteorolojik durum hakkında bilgilendirmeyi değil, şairin bazı duygularını ifade etmeyi ve benzer duyguları bizde de uyandırmayı amaçlar.³³ Müzik, şiir gibi

33 “Şiirde “dış dünyaya yönelik gönderme”lerin düz yazıda olduğu biçimde işlevsel olmadığı hususunu örneklendirmek üzere Ercümen Behzat Lav’ın *Parsın Ölümü* adlı şiirini ele alıyoruz:

Parsın Ölümü

Müjde müjde

Bakır kıçlı maymunlara müjde

İşte pars balçık tarlasında tuzakta

Av uzakta ağaçta

Korkusu geçti maymunun

Kuyruğunu bir daha takıp sarktı

Hınçlı hınçlı baktı aptala

Başladı muzlar sakallı cevizlerle huryaaa

Hasmını kurşunlamaya

Babalık

Bataklık

Nasıl hımm?

Ağzı köpüklü parsın sırtında kuşlar
Benekli sofra kurmuşlar
Kambur gagalar gagaladılar
Besili kaburgalarını
Eşini kaybeden dişi
Vahşi vahşi
Haykırdı uzaklardan
Kangallı salıncak safaları bir an durakladı
Can zoruyla pars bir atmacayı hakladı
Maymunlar sessizliği kokladılar
—vırak vırak!

İmdat!

. . .

Karanlık ormana baktı soludu pars
Yanı başından bir çamur kurdu
Kaydı kayboldu. Kuyruk çarptığı
Kovuklarından ceylan yavrularını kaptığı
Budaklı buruşuk gövdeler esniyorlardı
Tembel tembel

Hey gidi kaplan gergedan savaşları
Ağaçları kökünden oynatan cümbüşler mert acar düşmanlar

Keşke bir gergedan boynuzunda can verseydi
Kuş maymun pars
Kulaklarında yamyam çığlıkları
Uyluklarında dişinin mırıltısı
Sırtında kara kuşlar atmacalar
Ve tepeden boşanan sakallı ceviz yağmuru

. . .

Başını hızla attı arkaya
Üşüştü gagalar gözbebeklerine
Takır takır takır takır
Ve bitti maymun avı

Müjde müjde
Bakır kıçlı maymunlara müjde
Aptal parstan kurtuldu sakallı orman halkı
Haydi varsın başlasın
Kangal kangal
Baobab okalıptüs dallarında salıncak Safaları.

Daha önce de kaydedildiği gibi, dış dünyada geçmesi mümkün ya da gerçekleşmiş olaylara yönelik göndermeler edebiyatın içkin bir özelliği değildir. Jakobson'ın "şiişel işlev" konusunda geliştirdiği görüşler kapsamında düşünülmesi gereken bu durum, bir yandan, şiirde sözü edilenleri "olgusal düzeyde önemsizleştirirken", bir yandan da, "yüzey öyküsü"nün işlevini dönüştürerek, onu başka bir anlam platformuna taşımamıza olanak verir; bir diğler deyişle, bir başka açıdan önemli kılar. *Parsın Ölümü*, görünüşte, modern çağın bir televizyon belgeselinde rastlanabilecek dramatik bir sahneyi canlandırmaktadır. Ancak bu sahnenin önemi, yağmurlu bir günden söz eden bir şiirin taşıdığı meteorolojik bilginin değerinden fazla değildir. Peki şiir neden söz etmektedir? Bataklıkta ölmekte olan pars, leşçil kuşlar ve maymunların tasvir edildiği tablolar, renk ve ritim yapıları itibariyle, yani görsel ve işitsel olarak, tekrarlı ve güçlü bir ahengi, bir tür "tam tam" tınısını ve genel olarak Afrika kıtasıyla ilgili genel geçer duyguları çağrıştırmaktadır diyebiliriz. Burada dikkat edilmesi gereken hususlardan biri, metaforun dış dünyaya yönelir gözüktüğü zamanlarda yaptığı şeyin, "dış dünyanın nesnel gerçeklikleri"ni değil, o gerçekliklere ilişkin ve bazen de yanılgılı olan "harcıâlem bilgiler"i çağrıştıran olmasıdır. Dolayısıyla şiirin yarattığı izlenimlerin, Afrika'nın nasıl olduğuna değil, nasıl olduğuna ilişkin yaygın kanılara hitap ettiğini söylemek mümkündür. Ancak okuyucunun zihninde çağrışımlar yaratan bu imgelerin işlevi şiire "somut" bir doku kazandırmanın ötesine geçmez. Şiiirdeki görsel imgelerin yarattığı bu tür çağrışımların dışında ne vardır? Burada artık "bakır kıçlı maymun"lar, ölmekte olan Pars, hatta savaşlarından söz edilen gergedan ve kaplanlar ve genel olarak da Afrika kıtası, hikâyedeki rollerini aşan metaforik bir değer kazanmakta, bu değer ne olduğu konusu ise, söz konusu hayvanların çağrıştırdığı duygular ve şiire hakim olan ironik ton üzerinden anlaşılmaya ihtiyaç göstermektedir. Şiiir parsın ölümüne acınır mı? Maymunların genel olarak

alanlar, “anlık” duygu ve eğilimlerden ziyade, genel ve “kalıcı” duyguları canlandırmaya hizmet eder. Öte yandan, Langer, metafizik önermelerin genel olarak “yalancı-soru”lara verilmiş “yalancı-cevap”lar olduğu konusunda diğer felsefecilere katılmakla birlikte, bu konunun nasıl araştırılacağı konusunda özgün bir yol izler. Yazar iki temel varsayıma itiraz etmektedir: Bunlardan ilki “dilini düşünceyi ifade etmenin tek yolu olduğu görüşü”dür; diğeri ise, “konuşulamayan her düşüncenin duygu özelliği taşıdığı varsayımı”dır. Langer ifade edilebilen bütün sembol türlerinin dili kullandığı görüşünü kabul etmez. Varolduğumuz dünyada, “mantığa dayalı sözel dilin” (discursive language) dışındaki sembolik yöntemlerle ifade edilebilecek olgu ve durumlar mevcuttur. Langer, gestalt psikolojisinin verilerinden yararlanmakta ve “algı” ile “kavrayış” arasında bu sayede bir köprü kurulduğu görüşünü kabul etmektedir. Buna göre, anlamlar üzerinden işlevsel olan bir zihnin, bunu mümkün kılacak formlara sahip olması zorunludur. Langer, “görsel form”larla “dil”i karşılaştırır ve görsel anlayışı belirleyen

“onaylanmayan” hayvanlar olduklarını, bu şiir özelinde de “bakır renkli kışları” ile tanımlandıklarını düşünürsek parsın ölümünün trajik bir boyut kazandığını düşünebiliriz. Nitekim maymunların pars tehdidi kalktıktan sonra yaptıkları şey, salıncak safalarından başka bir şey değildir. Şiir insan gerçekliğini orman hayvanlarının düşmanlığa dayalı ilişkileri üzerinden veriyorsa, maymunlar ve pars kimleri ya da ne tür ilişkileri simgelemektedir? Pars kendi dengi olan gergedanla yaptığı savaşta ölmüş olsaydı böyle hüznü bir tablo doğmayacaktı. Bu durumda, şiirin belki de insan kaderinin bir yönüne, güçlünün zayıfın elindeki ölümüne yazıklandığını söylemek mümkün müdür? Burada yazarın zihninden geçenleri tam olarak algılamamızın mümkün olmadığını belirtelim. Parsa sempaticiden çok maymunlara yönelik tahrik edici bakış şiire damgasını vurmuş gibidir. Bu durumda, bu şiirin aynı zamanda şairin niyetinin araştırıldığı (ve bulunmasının şart olmadığı) şiiri örneklendirdiği de söylenebilecektir.

kuralların, dili belirleyen söz diziminden çok farklı olduğunu belirtir. Buna göre, görsel formlar mantıki-sözel değildir; bileşenlerini “sırayla” değil, “aynı anda” sunarlar. Buna göre “mantıksal-sözel” olma özelliği, dilin düşünceyi belirli bir dü-zen içinde ifade etme özelliğidir; bu özelliğe uymayan bir düşünce dil tarafından temsil edilemez. Bu durumda, “mantıksal söz dizimi” yani “sentaks” düşüncenin dil üzerinden ifade edilmesinin temelini oluşturmaktadır.³⁴

Langer, dilin ortaya çıkmasını, insanın gerçekliği sembolik olarak görme eğiliminin, kendisini “ses üzerinden ifade etmesi” olgusuna bağlar. İnsan dili sembolizmin çok üst düzeyde bir örneği olup, diğer temsili formlar, insana özgü bu mantıki-sözel dile göre daha alt seviyededir. Langer’a göre, insan zihnindeki ilk “anlamlandırma faaliyeti”, muhtemelen, “anlamın ifade edilmesi”nden önceki bir evreye aittir ve bu faaliyet “geştalt” algılarına dayanan semboller oluşturmaya yatkın bir zihnin faaliyetidir. Donovan’ın görüşlerinden yola çıkan yazar, dilin ilk işlevinin nesneleri “adlandırmak”, “sabitlemek” ve “kavramak” olduğunu, “iletişim işlevi”nin ise “ikincil” bir yeri olduğu görüşünü kaydederek, metaforun dilin gelişimindeki ilksel yerine ve işlevine dikkat çeker. Langer, Wegener’in dil konusundaki görüşlerinden yararlanarak, metaforun yapısını ve iletişim olgusunun unsurlarını göstermeye çalışır: Buna göre bütün “mantıki-sözel” diller (discourses) iki unsura sahiptir. Bunlar “bağlam” ve “yenilik” unsurları olup, yenilik konuşmacının ifade etmeye çalıştığı şeyi gösterir. Eğer “yenilik” unsuru mevcut bir sözcük tarafından ifade edilemiyorsa, ko-

34 2. Bölüm’de değineceğimiz “kutsal kitap anlatıları”nda canlandırılan ve cehennemlikleri ve cennetlikleri hem bu dünyada hem de öteki dünyada tasvir eden tabloların “ardışık” değil “eşzamanlı” olduğunu kaydedelim. Bu durumda sözel dilin, örneğin resim gibi, eşzamanlılık özelliği taşıyan başka bir sembolik dili taklit etmesinden söz edilebilecektir. Bu olgular 3. Bölüm’de ele alınacak olan “bilinçdışının zamansızlığı” kavramı ile ilişki içinde düşünülebilir.

nuşmacı mantıksal analogi aracılığıyla, anlatmak istediği şey için temsili değer taşıyan, ancak aslında başka bir anlama gelen bir sözcük kullanır. Bu çerçevede “bağlam” sözcüğün “düz anlam”ında kullanılamayacağını, o yüzden sembolik olarak başka bir anlamda kullanılması gerektiğini gösterme işlevine sahiptir. *Burada, bağlamın daima “düz anlam”ın egemenliğinde kalması ve sadece “yenilik unsuru”nun metaforik olması söz konusudur.* Metafor, zihnin temsili sembolleri kullanma gücünün, yani “soyutlama aracılığıyla görme”nin en belirgin kanıtıdır. Langer, metafor kullanımının bilinçli olduğunun söylenemeyeceği kanısındadır. Buna göre, *metafor dilin kanunu olup, dili “ilişkisel” kılan, gerçekliğin yeni ve soyut formlarını gösteren, “eskiyen soyut kavramları genel dilin içine yerleştiren güç” olma özelliğini taşımaktadır.* Wegener’e göre, bir metaforun sürekli ve kapsamlı kullanımı o metaforun “solmuş” (faded) metafor olarak tanımlanması sonucunu verir; “standart dil” bu türden metaforların bir deposu gibidir. Langer dilin bütün insanlar tarafından kullanılmasının nedenini herkesin aynı psikolojik yapıya sahip olmasıyla açıklar: Buna göre, insan türü gelişiminin belirli bir aşamasında sembol kullanmanın ve sembol üretmenin temel faaliyet olduğu bir noktaya gelmiştir. Langer, mantıki-sözel düşüncenin bilime açıldığını, mantığa dayanmayan düşünceninse, sanat üzerinden ifade edilen bir “anlama” faaliyetini temsil ettiğini kabul eder.³⁵

Langer, metafora ilişkin görüşlerini, duyu organlarıyla elde edilen izlenimlere dayalı imgeleri inceleyerek geliştirir: Buna göre, “duyu-imesi” gerçek deneyimin doğrudan bir kopyası olmayıp, yeni bir boyutu ifade eder; az çok sabit özellik gösteren bu form, bir tür resim niteliği taşır. Gerçek görsel deneyimin geçiciliğine karşın, “imge”nin sabit ve zihne mal olan

35 Langer’daki “dilî paylaşılabilirlik özelliği” 2. ve 3. Bölümlerde ele alınan bilişim bilimin ve psikanalizin yaklaşımlarıyla uyumludur. Buna göre, metaforik yapılar paylaşılabilirlik özelliği taşımakta olup, metafor kullanan sanat/edebiyat yapıtlarının anlaşılma ve beğenilme nedeni budur.

bir özelliği vardır. İstendiği zaman zihinde yeniden üretilebilir ve gerçeği olduğu gibi tekrarlaması gerekmez. Bu açıdan, *imgelerin sembollerin bütün tipik özelliklerini taşıdıkları* söylenebilir. En büyük özellikleri de metaforik ifadeye yatkınlıklarıdır. Çağrışım kanunları uyarınca ait oldukları şeyi ve bağlamı ifade edebildikleri gibi, “aralarındaki anlam ilişkileri yalnızca mantıksal analogi ile kurulabilen şeyler”i ifade etme yetenekleri de vardır. Bu bakımdan, imgelerin “gerçek izlenim”lerden “soyut kavram”lar üretmemize olanak veren en elverişli araçlar olduğunu söyleyebiliriz.

Langer’a göre, “dile ait sembolizm”in kendine özgü bir gelişimi olduğu gibi, “görsel imgeye dayalı temsili sembolizm”in de karakteristik bir gelişim çizgisi vardır: Tek bir kavramı temsil eden anlık ve statik bir imge, birbirine göndermede bulunan imgelerden oluşan daha büyük “imge dizileri”ne dönüşebilir. Böylece farklı sahneler oluşturmak, hatta hareket halindeki şeylerin görüntülerini değiştirmek mümkündür. Olayların geçişini bu şekilde kurgularız. Bu açıdan, imgeleri bir tür görsel öykü oluşturmakta kullandığımız söylenebilir; bu durum, tıpkı sözcüklerle bir şey söylememiz, bir açıklama yapmamız gibidir. Şu halde imge oluşturma faaliyeti, zihnin serbest etkinlik halini gösterir, imgelerden oluşan öyküler de bu faaliyetin erken dönem ürünleridir. Görsel unsurlardan başka, örneğin bedene ilişkin unsurları da taşıyan daha kapsamlı yapılara ise, “öykü imgeleri” yerine “fantezi” demek daha doğru olacaktır. Langer’a göre, bütün semboller gibi “fanteziler” de özgül deneyimlere dayalı olarak gelişmiştir. Burada söz konusu olan şey, özgün algının hemen soyutlanarak bir “olay türü”nü temsil etmekte kullanılmasıdır. Bellekte kalan her bir husus, “algıladığımız bir durumun fantezi olarak kaydedilmesi” ile ilgilidir. Böylece, gerçek hayatta karşılaşılan şeyler üzerinden bu hususun “hatırlanması” ya da (tekrar karşılaşıldığına ilişkin bir duyguyla) “tanınması” mümkün olmaktadır. Gerçekte

aynı olay hiçbir zaman tam olarak tekrarlanmaz; ancak benzer bir durum ortaya çıkabilir. Burada, daha önceki deneyimin soyutlanarak bir fanteziye dönüştürülmesi sayesinde, karşımıza çıkan yeni durumun ne olduğunu anlamamıza olanak veren bir modelden yararlanmamız söz konusudur. Bir diğer deyişle, fantezinin “genel özellikler” taşıdığını, yeni olayın bu genel özelliklere uydurulduğunu söyleyebiliriz. Fantezilerin sembolik bir özellik taşıdığı, sembol oluşumuna ilişkin belirli temel kurallara uymalarında da görülür: Fanteziler yalnızca kavramlara yönelik “düz anlam”lar taşımakla kalmazlar, metaforik anlamlar da taşırlar. Psikanalitik kuramın “bellek” ve “bilinçdışı fantezi” kavramlarının Langer’ın görüşlerini tamamlamakta kullanılabileceği kanısında olduğumuzu burada belirtelim (Langer 1941 s. 65-75, 89, 107, 112-18).³⁶

36 Langer, “sanatta standart”ların dinleyici, izleyici, okuyucu ve eleştirmenlerin müzik, resim, mimari gibi uygulama alanlarıyla kurdukları uzun süreli ilişkilerin sonucunda ortaya çıkan “beklenti”lerle belirlendiği kanısındadır. Sanatta değişmez kesin kurallar yoktur; çünkü eserin anlamı, bir formu yansıtmaya kadar, bir zihne hitap etmesiyle de belirlenen bir husustur. Ancak izleyiciye hiçbir tanışıklık belirtisi vermeyen bir form “anlamsızlık özelliği” taşıy diyebiliriz; nitekim yapıtta “anlam”ı bulmak için öncelikle bir “geştalt algısı”nı gerçekleştirmemiz, yani yapıtı tanımlanabilir bir bağlam içinde değerlendirmemiz gerekir. Günümüzden bir örnek bu durumu daha iyi kavramamıza yardımcı olabilir: Özellikle çağdaş çok sesli müzikte, bağlamın oluşturulmasına ilişkin güçlükler, yani geştalt algısının başarılabilmesi bir anlama problemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Langer’a göre bütün “bilme” faaliyeti “görme” ile başlar. Öte yandan, yalnızca “gözle görme”yi, görülenin kendisinden çok, “duyu izlenimlerinin bir bileşeni” olarak düşünmek de mümkündür. Zihinsel anlamda görme işlevinin ilk ürünü “düz” (literal) bilgidir ve “şey”lere ilişkin “soyut kavramsallaştırma”yı ifade eder. İnsan zihninde yaygın biçimde rastlanan ve “sağduyu” sözcüğü ile tanımlanan düşünce biçimi ise bu türden kavramsallaştırmayı ancak belirli bir düzeye kadar ilerletebilir. Bu açıdan, “sağduyu”nun kategorik, tam belirgin olmayan bir özelliği vardır. Bu düzeyin ötesine geçmek isteyen bir zihin, “metaforik biçimde”

Langer *Philosophy in a New Key* adlı yapıtında oluşturduğu görüşlerini *Feeling and Form* (1956) adlı yapıtında geliştirmiştir. Yazar, “sanal temsil”in (virtual presentation) oluşumunun incelenebileceğini söylerken, bu türden bir temsile farklı kişilerin farklı tepkiler göstereceğini, ancak *yapıtın öne çıkardığı sembolik işlevin gerçekleşmesine olanak verecek sayıda kişinin “sözü edilen temsil olgusu”na esas olarak “aynı tepkiyi” vereceğini belirtir*. Bu da metaforik yapıların ve dolayısıyla sanat yapıtlarının “paylaşılabilirlik” özelliğiyle ilgili bir durumdur.³⁷ Bir

düşünmek zorundadır. Yani eğer “algıladığımız geştalt”a yönelik ilgimiz “sağduyusal (commonsensical) anlam”ı aşıyorsa, dinamik, mitik ya da artistik anlam alanlarına girme zorunluluğu ortaya çıkar. İlkel toplumlarda, insan gelişiminin ilk evrelerinde yani çocuklukta ve sanatçılar gibi bazı yetişkin bireylerde bu tür düşünce kural olma özelliği taşır. Bkz. Langer 1941 s. 214-6. Söz konusu görüşler 3. Bölüm’de ele aldığımız Wright, Rogers ve Borbely’nin geliştirdikleri “gerilim” kavramı kapsamında düşünülmelidir.

- 37 Langer, sembolizasyona ilişkin bu kuralları sistematik olarak ele alan ilk kişinin Freud olduğunu belirtir; Cassirer’in, Durkheim’in ve Barfield’in felsefe, sosyoloji ve edebiyat alanındaki bulguları da aynı sonuçları içermektedir. Langer, Freud’un “yaratıcı yansıtma” (imaginative projection) olarak tanımladığı şeyin dayandığı temel ilkenin “teşhir edilebilme” (exhibitable) özelliği olduğunu vurgular. Bu da sanat yapıtının belirleyici özelliklerinden birinin “paylaşılabilirlik” olduğu yolundaki görüşle uyum içindedir. Langer’in söz konusu görüşlerinin, yine psikanalitik kuram kapsamındaki “bilinçdışı fantezinin paylaşılabilirlik özelliği” kapsamında düşünülmesi yararlı olacaktır. Langer, temsili sembolizmde “birçok imgenin tek bir imgede toplanması hali”ni ele alarak, bunun rüyalarındaki “yoğunlaşma mekanizması”yla paralellliğini belirtir; Freud’un “aşırı belirlenme” (overdetermination) üzerine geliştirdiği görüşleri incelerken de, aynı ifadenin içinde iki zıt duygunun yer alabileceğini anımsatır; bunun Freud’un “zıt duygululuk prensibi” (principle of ambivalence) kavramı çerçevesinde ve “zıt duyguların genellikle çok benzer dinamik formlara sahip olmaları”yla açıklanabileceği kanısındadır. *Metaforik yapılar da zıtlıkların dışlanmaması, yani bir açıdan “olumsuzlama (negation) olgusu”nun bulunmaması, metafora dayalı edebi yapılar da özellikle de*

sembolün bu niteliği kazanması için, onu üreten bireyden başka kişilerce de algılanabilir olması gerekir. Langer, “mekânın görülebilirliği”, “zamanın duyulabilirliği” ya da “deneyimin kendisi” gibi hususlara ilişkin estetik formların oluşumuna hakim olan mantığı, bir diğer deyişle, bu formların “birleşim kuralları”nı, imgelemin temel kuralları olarak niteler.

Langer, metaforun her türlü “anlam oluşturma” faaliyetinin tâbi olduğu gelişim yasasını ifade ettiği kanısındadır. Buna örnek olarak da rüya sembolizmini gösteren yazar, çocukların ve ilkel insanların düşüncesinde ortak olduğunu düşündüğü yönler üzerinde durur: Örneğin, bir fikrin “düz” ve “şiiirsel” anlamlarının aynı anda anlaşılması, bu türden zihnin bir özelliğidir. Langer’a göre, en ilkel imgesel yapıyı oluşturan rüyaların kurduğu metaforik sistemde, duygusal tepkilerimiz “anlam”a değil “sembol”e yönelir. Burada “biçim” ve “içerik” arasında bir ayırım yapılamaz. Gördüğümüz şeyi önemli kılanın ne olduğunu bilemeyiz, ancak öyle olduğunu hissederiz. Langer, ilkel düşüncenin rüya düzeyinden fazla ayrılmamış olduğunu kanısındadır. Ancak rüyaların en alt düzeyde ve tümüyle amaçlanmamış beyin faaliyetleri olduğunu söyleyerek, rüyalara ilişkin bilgisinin sınırlı olduğunu gösterir (Langer 1941 s. 119-21). Langer’ın bellek konusundaki görüşleri de psikanalitik kuramın metafor konusundaki bulgularının ışığında ve “bilinçdışı fantezi” kavramı çerçevesinde değerlendirilmelidir. Yazarın bu konudaki görüşleri şu şekilde özetlenebilir: Edebiyatın temsil ettiği cinsten bir “sanal hayat”, daima kendi kendisine yeterli bir form halinde olup, içinde bulunan

şiiirde, zıtlıkların reddedilmeyerek aynı imge içinde kontrastlar biçiminde ifade edilmesi sonucunu vermektedir. Benzer biçimde, edebiyattaki “hayır”, “değil”, “asla” gibi olumsuzlayıcı sözcükler de reddettiklerini aynı zamanda yaratma kapasitesine sahiptir. Bu da insan zihninin metafor aracılığıyla farklı şeyler arasında özdeşlik ilişkisi kurarken kullandığı bir özelliğidir. Bkz. Langer 1941 s. 155 ve 1956 s. 241-3.

unsurlar birbiriyle organik bağlantı içindedir; bunların keyfi ya da parçalı görünmeleri değil, tümel etkiye katkıları önemlidir. “Gerçek hayat deneyimi”nin ise bu şekilde kapalı bir formu mevcut değildir. Ancak bu tür deneyimi şekle sokan ve değerlendiren bir unsur vardır ki bu da “bellek”tir. Bellek bilincin düzenleyicisidir. “Seçilmiş izlenim”lerden oluşan özel bir deneyim türü olup, gerçek hayatın “parçalı ve gelişmemiş” deneyim ve bu deneyimlere yönelik tepkilerini, birbirinden “ayırt edilebilir” olgu ve olaylar halinde düzenler. *Langer’a göre, bellek gerçek yaşamın sahip olmadığı bir tamamlanmışlık duygusu taşıdığı için, anlatılar da belleğe gerçek hayatın ya da tarihin sahip olduğundan daha fazla benzeme özelliği taşımaktadır. Şair “gerçek-gibi” duygusu uyandıran ve dış dünya olaylarına benzeyen, şahsi olmayan bir tür belleğe ait izlenimler yaratan kişidir* (Langer 1956 s. 215, 262-55).³⁸ Bu durumda, yukarıda “imge öyküleri” ya da “fantezi” olarak nitelediğimiz yapıların “bellek” tarafından oluşturulduğunu hatırlatmakta yarar görüyoruz.

38 Öncelikle, “gerçeklik”in (truth) bir “benzeyiş” (verisimilitude) hali olduğu unutulmamalıdır. Langer’ın “sanal hayat kavramı” bu türden bir gerçekliği ifade eder. Şiir okunurken “gerçek bir hayat deneyimi yaşandığı duygusu” ortaya çıkabilir. “Benzeyiş”teki en temel faktör “uyum” unsurudur. Frye, şairin, matematikçi gibi “tasviri gerçek”e değil, kendi “varsayımsal önerme”leriyle “uyumlu” olmaya yöneldiğini söyler. Burada, gerçeklik dış dünyadaki “bir şeye karşılık gelme hali” değil, bir şeyle “insicam” yani bağdaşım ya da uyum içinde olma halidir. Öte yandan, Wimsatt, şiirin, kendisine dış dünyada karşılık düşecek bir gerçekliğe gereksinimi olduğu kanısındadır. Buna göre, şiir karmaşık bir dilsel yapı olup, sahip olduğu “bağdaşım boyutu”, çeşitli tekniklerle kuvvetlendirilmesine bağlı olarak, “gerçekliğe karşılık düşme yönünde” sembolik ya da analogik ek bir boyut daha üretme özelliği taşır. Bkz. Hester s. 165.

Susanne Langer'a Yönelik Eleştirel Değerlendirme

Wittgenstein'in görüşlerinden yola çıkan Hester'a göre, Langer'ın kuramı "işaret" (sign) ve "sembol" arasındaki ayrırma dayanır. Buna göre işaret, "işareti kullanan özne", "işaret" ve "nesne"den oluşur. Sembol ise "özne", "sembol", "kavram" (conception) ve "nesne"den oluşmaktadır. "İşaret" nesnesini gösterirken, "sembol" (belki de mevcut bulunmayan) bir nesneye ait bir kavrayışa yol açar. Semboller "dile ait" (discursive) ve "temsili" sembol olarak ayrılır. "Dile ait sembol"ler sözcüklere ve söz dizimine, başka sözcüklerin yardımıyla anlaşılabilen tek tek sözcüklere ve aynı anlam için farklı kullanımlara sahiptir. "Temsili sembol" ise bu özelliklere sahip değildir; "bi-reysel bir nesnenin doğrudan temsili"ni gösterir. *Philosophy in a New Key*'de bunu örnekleyen unsur *resim*dir. Daha sonraki, *Feeling and Form* yapıtında Langer *şiiri bir tür temsili sembol olarak kabul etmiştir*. Langer, sanatsal formun maddi varlıktan soyutlama yoluyla elde edildiğini, pratik hayata mesafeli olduğunu kabul eder. Böylece, "sanatsal form", nedensellik bağlantısı ve maddi hayattan soyutlama yoluyla elde edilmiş bir imge olup, duyulara dayalı bir tefekkür (contemplation) nesnesi olma özelliğini taşır. Buna benzer biçimde, şiir "söylem dili"nin ya da "önerme"lerin dönüştürülmüş halidir. Burada, dönüştürülme "gerçek hayat"a değil, "hayatın bir imgesine ya da görüntüsü"ne yapılmıştır. "Gösterilen" şey hayatın kendisi değil "görüntüsü"dür.

Şiir okuyan kişinin deneyimi tam olarak nasıl bir şeydir? Şiir dünyayla, bilimsel bilgiyle, bunun dışında, "gerçeklik"le nasıl bir bağlantı içindedir? Şiirin "evrensel ve tikel" (universal and particular) olanı "aynı anda temsil etmesi" nasıl mümkündür? Wimsatt, sözcüklerin doğası gereği evrensel olduğunu, şiirin sözcükleri kullandığını ve evrenselliğin bu şekilde başarıldığını savunur. Langer bu cevapla yetinmez; ona göre, "şiir deneyimlenen bir nesne", bir diğer deyişle, "sanal hayata

ait bir deneyim” olarak “tikellik” kazanır. Ancak bu tür tikellikler bile, hem “tikel” hem de “tip” olma özelliğindedir; çünkü tikeller de “sembolik dönüşüm” aracılığıyla oluşur. Söz konusu dönüşüm, Kant’ın “kategoriler”le ilgili olarak daha önceki sayfalarda değindiğimiz görüşleri kapsamında değerlendirilmelidir. Bu durumda, şiir “rasyonel düşünce”nin doğasında bulunan “sembolik dönüşüm” (transformation) aracılığıyla “evrensellik” kazanan bir “tikellik hali”dir.

20. yy’ın önemli edebiyat eleştirmenlerinden Ogden ve Richards’ın şiirin bir tür “deneyim”i de sunduğunu söyleyen Hester’a göre, bu yazarlarla Langer arasındaki fark şu şekilde gösterilebilir: Langer’da şiir “bir tür sembolizm”dir; bu açıdan insanın “rasyonel meleke”si içinde yer alır, bunun dışına çıkmaz. Ogden ve Richards ise, sözcüklerin “duygusal” ve “sembolik kullanım”ları arasında ayırım yaparlar; buna göre “sembolik dil” *gerçeklik ve doğruluk*’la ilgiliyken, “duygusal (emotive) dil” yol açtığı *tepkinin karakteri*’yle ilgilidir. Langer, “dile ilişkin” (discursive) ve “artistik form”lar arasında bir fark gözetmemektedir. Ancak, Ogden ve Richards’tan farklı olarak, sanat formlarının “heyecan” uyandırmaya yönelmediğini (emotive olmadığını), amaçlarının “biçimsel açıdan dilsel yansıtmaya uygun olmayan deneyimler”in bilgisini ifade etmek olduğunu savunur (Hester s. 70, 101).³⁹

39 Weelwright’in da katılmasıyla, bu üç eleştirmenin “şiirin bir deneyimi temsil ettiği görüşü”nü savundukları söylenebilir. Buna göre, bir şiir okuyan kişi, bir deneyim yaşamış olur. Şiir okumak düz yazı okumaktan önemli bir biçimde ayrılır. Şiir, “temsili bir nesne” olarak, “okuma eylemi” sırasında “kendisini tekrar oluşturma” eğilimindedir. Şiiri “somut-evrensel” olarak gören yaklaşımın bu konuda hemfikir olduğu da belirtilmelidir. Özellikle Wimsatt’ın vurguladığı bu görüş, “şiirin temsili niteliği” fıkriyle bağlantılıdır; ancak ondan “şiir dilinin genel/evrensel yönü”ne dikkat çekmesiyle ayrılmaktadır. Langer’a göre, evrensellik sembol oluşturma faaliyetiyle olur; bu faaliyet şiiri üretir ve bir bilinçlilik halini gösterir. Wimsatt’a göre ise, “evrensellik” bütün insanlar için ge-

çerli olan dilin doğasına bağlı bir husustur. Bu kapsamda, “genellik” ve “tikellik” birbirine karşı ve birbirini iten unsurlar olarak görülmektedir; iki kavram arasındaki gerilim hali ise “somut-evrensel” ifadesi ile temsil edilir. Wimsatt’a göre, şiiri mantıksal ya da bilimsel dilden ayıran şey, tasviri ayrıntılarındaki “uygunsuz derecedeki somutluk hali”dir. Ransom ise şiiri “uygun olmayan bir yerel doku içindeki gevşek bir mantıksal yapı” olarak tanımlamaktadır. Wimsatt, bu görüşe karşı çıkarak, “yerel dokunun uygunsuzluğunun değil, aşırı uyumunun somut unsurların kazanılmasında etken olduğunu” savunmaktadır. Burada, sözcükler arasındaki ilişkinin yoğunluğu “somut unsur”un ortaya çıkmasında etkindir. Bir diğer deyişle, Wimsatt’a göre, şiir “tasviri ayrıntılarının zenginliği” ile “somutluk” kazanmaktadır. Bu somutluk, dilin “duyu organlarına hitap eden bir dolgunluk” kazanmasına olanak vermektedir. Bu görüş, “temsili kuramın görüşlerine yakın bir pozisyon”u ifade eder. Wimsatt, “somut-evrensel”i örnekletmek için, tiyatrodan yaratılmış gelişkin karakterleri ve “metafor” kavramını verir. Metaforda özel, yaratıcı ve “somut bir tür soyutlama” mevcut bulunup, bu soyutlama bilimin soyutlamasından farklıdır. Bir şiirin analiz edilebilmesine olanak sağlayan şey de, yapıdaki bu “evrensellik olgusu”dur. Öte yandan, eleştirmenin evrensel ve soyut sözcükleri, hiçbir zaman, şiirin tam bir karşılığı olamayacaktır; bu da şiirin somutluğunun bir göstergesi ve sonucudur. Ancak evrensellik olgusu, bir yandan da, şiirin dili ile eleştirmenin dili arasında bir tür bağlantı kurulmasına olanak verir.

Hester’a göre, Wheelwright, Wimsatt’ın şiirin somut-evrensel olduğu yolundaki görüşünü şu şekilde destekler: Şiir dili “kendi kendisine yaptığı ikonik gönderme” nedeniyle “sorum”tur; buna karşılık, “kendisinin ötesine” de göndermede bulunduğu için “evrensel”dir. Şiirin ikon niteliği, “işaretle işaret edilen arasındaki mesafe”nin kapatılmasına hizmet eder. Bu açıklığın kapanmasının nihai yolu ise bir tür mistisizmdir. Wheelwright’a göre, şiirin kendisinin ötesine yönelmesi doğal dünyaya yöneldiği anlamına gelmez. Yöneldiği şey gerçekliktir; bu gerçeklik metafizik anlamda olup, “yüzeysel bir gerçeklik”in altındaki “derin gerçeklik”i ifade eder. Wheelwright’ın anlayışı, somut ve evrenseli bir araya getirdiği gibi, “ben” ve “ben olmayan” arasındaki bir bağlantıyı da ifade eder. Bu durum, “somut-evrensel”i yalnızca “şiir dilinin tasviri yönü” ile “daha genel ya da evrensel anlamlar arasındaki gerilim” olarak tanımlayan

Bu kapsamda, psikanalitik kuram yazarlarının Langer'a yönelik görüşlerine de kısaca değinelim: Rose'a göre, estetik formun kontrollü belirsizliği, normal algı ve düşüncede mevcut "birincil ve ikincil süreçler"⁴⁰ arasındaki alışverişe dikkat çeker. Bu açıdan, estetik deneyim, heyecanlardan çok, bu iki

Wimsatt'inkinden farklılık gösterir. Langer'a göre ise, şiir okuyan kişi bir "deneyim" yaşadığı izlenimini edinmektedir; "temsili bir sembol" olan şiir, dille ilgili diğer formlar gibi, insanın rasyonel tarafına dayanır; buna bağlı olarak, yaşanan deneyimin "evrensel" bir özellik taşıması söz konusudur. Wimsatt'a göre ise, şiir ikonik özelliği dolayısıyla "göndermede bulunduğu şeyle arasındaki mesafe"yi açar, opak bir resim gibidir, göndermede bulunduğu şeyi *saydam olarak göstermez*. Diğer sanat formları gibi, "gerçeklik"le ilişkisi "metafizik" bir özelliktedir. Ancak bu yüzden "evrensel anlam"dan uzaklaşmaz. Weelwright'a göre, şiir ikon olarak *kendi kendisine göndermede bulunur*, kendi taşıdığı önem sayesinde, "gösteren" ve "gösterilen" arasındaki "bölünme"yi aşmaya çalışır. Ancak bir yandan da, kendi ötesine geçerek, "evrensel anlam"a yönelmeye devam eder. Valery ise, "şiir dilinin özü"nü "şiirsel hal"i okuyucuda "tekrar tekrar yaratmak" olduğu kanısındadır; şiir okumak "somut bir deneyim"dir, ancak bu deneyim aynı zamanda "anlama yönelen bir deneyim"dir. Frye da şiirin müzik ve plastik sanatlarla ilişkisi üzerinde durarak yukarıdaki genellemelere katılır. Ancak liriğin duyusal formu düşünceye ve bilgiye dayalı unsurlarla kaynaşmış haldedir. Hester yukarıdaki görüşleri kendi "şiirsel metafor" görüşünü geliştirmekte kullanır. Ulaştığı ilk önemli sonuç, "şiir dili"nin yalnızca "işaret"lerden oluşmadığı, aynı zamanda "kendi bağlamını da oluşturduğu" görüşüdür. İkon özelliği taşıyan şiir, birçok "işaret"ten oluşur ve bu işaretler aynı zamanda "şiirin kendi nesnesi" olma özelliğindedir. Bu sonuçlar genel olarak metaforun özelliklerine bağlanabilir. Hester, ele aldığı bütün kuramcıların, "şiirin kendi kendisine gönderme yapan bir ikon olma özelliği" konusunda hemfikir olduklarını kaydeder. Bkz. Hester s. 71-5, 97.

40 "Birincil düşünce süreçleri" bilinçdışına ait olup, özellikle uyku, sanatsal yaratım, oyun vs durumlarda etkindir. "İkincil düşünce süreçleri" ise, bilincin hakimiyetindeki "uyanıklık hali düşüncesi"ni gösterir. Bu konuya metaforu psikanalitik kuram kapsamında ele aldığımız 3. Bölüm'de daha kapsamlı biçimde değineceğiz.

süreç arasındaki uyum haliyle ilgilidir; bu ise *Langer'in sanatın insan duygularının doğasını yansıttığı yolundaki görüşüyle zıtlık içindedir* (Rose s. 201). Langer'in psikanalitik eleştiriyi iyi ve kötü sanat arasında ayırım yapamamakla suçladığını anımsatan Noy ise, söz konusu problemi geçmiş psikanalist kuşaklarının formdan çok içerik, daha doğrusu, “semptomatik içerik” üzerinde durmuş olmalarına bağlar. Yazara göre, ego psikolojisinin ağırlık kazanmasıyla birlikte, ilgi içerikten “yapı”ya yani “form”a yönelmiştir; bu açıdan, 3. Bölüm’de ele alacağımız “iyi form” ve “kusursuz form” kavramları kapsamında, sanatsal yaratıcılık ve nevroz arasındaki ayırımı göstermek mümkündür. Bu noktada şu söylenebilecektir: Noy’un “form”un başarısını “metaforun başarısı” olarak tanımladığı, başarısız formu ise “semptomun etkisindeki figüratif bir yapı” olarak gördüğü kabul edilmelidir.⁴¹ Noy’un kaydettiği Rank (1909) ve Klein’a (1929) göre sanatsal yaratıcılık erken dönem çatışmalarıyla ilgilidir ve “içerik” açısından benzer özellikler taşır. Bu açıdan bakıldığında, sanatsal yaratıcılığın ayırıcı yönü “biçim”e ait bir özelliktir. Langer da formun duygunun doğrudan bir ifadesi olabileceği kanısındadır (Noy s. 229, 232). Bu açıdan psikanalitik yazarların söylediklerine yaklaşılmaktadır. Langer, “olgusal” her şeyin imgelem tarafından “deneyimsel” bir şeye dönüştürüldüğünü, bunun da “poesis” ilkesi olduğunu belirtir. Buna göre, *bir ifade bir düşüncenin formüle edilmiş hali olup, taşıdığı duygusal değeri büyük ölçüde sunulma biçiminden alır*. Dilin ritimleri, Langer’a göre, henüz tam araştırılmamış bir alan olup, muhtemelen duygu ve düşüncenin biyolojik birliğine bağlı bir husustur.

Langer’a göre, formun algılanması bir soyutlama işidir; for-

41 Bu anlamda, Noy’un tanımladığı “başarısız form”un, Borbel’in metonimi tarafından temsil edilen “nevrotik çözüm”üne karşılık geldiği söylenebilir.

mun algısından kaynaklanan içgörülerin metaforik değeri ise bir yorum meselesidir. Hem soyutlama hem de yorum içgörüselsel unsurlar olup “mantıksal ya da dilsel *olmayan* formlar”a da uygulanabilir. İnsan zihninin bütün faaliyetinin ardında bu iki unsur vardır. Langer’a göre, sembolün taşıdığı büyük bilişsel değer, yorumcunun kendi geçmiş deneyimini aşabilen düşünceler taşıyabilmesinden kaynaklanır (Langer 1956 s. 258, 378, 390). Langer’ın bu konudaki görüşleri 2. Bölüm’de ele alacağımız “bilişim bilim” kapsamında, Lakoff ve Johnson’ın daha sonra geliştirmiş oldukları kuramla bağlantı içinde ele alınmalıdır: Langer insan zihninin sembolik formları tanımaya yönelik bir yeteneği olduğu görüşündedir. Tekrarlanan olguların tanınması, özellikle de doğanın tekrarlı olgularının algılanması, insan zihninde, doğum, yaşam, ölüm gibi temel yaşam işlevlerine yönelik metaforik yapının oluşmasını sağlar diyebiliriz. Langer’ın görüşleri, Lakoff ve Johnson’ın “temel yaşam işlevlerine yönelik zihinsel tasarım”ın ortaya çıkışına ilişkin kavramsal görüşleriyle uyum içindedir: Nitekim Langer’ın, ilkel insanın kendisi üzerinde etki uyandıran her şeyi bir insan olarak tasarladığına, bu güçlere insan vasıfları ve motivasyonu verdiğiine ilişkin tesbiti de, “bilişim bilim”in insan zihnine ilişkin değerlendirmeleriyle örtüşür (Langer 1941s. 155-6).

Metafor kavramını tanımlama çabamız kapsamında, Susanne Langer’ın insan zihninin sembol üretme özelliği konusunda geliştirdiği düşünceleri ve bu görüşlerin uyandırdığı tepkileri ele aldık. Bu noktadan itibaren, daha sonraki felsefeci ve dilbilimci kuşaklarının perspektifini etkilemesi açısından önem taşıyan bir diğer araştırmacının, Roman Jakobson’ın metaforik yapılar üzerine geliştirdiği düşünceleri inceleme yoluna gideceğiz. Jakobson’ın oluşturduğu kuramsal yapı, çağdaş edebiyat eleştirmeni David Lodge’un görüşleri çerçevesinde ele alınacaktır.

David Lodge'un Jakobson Üzerine Geliştirdiği Düşünceler

Metafor ve şiir dili üzerine çalışan David Lodge, *The Modes of Modern Writing* (1977) adlı yapıtında, öncelikle edebiyatın ne olduğu konusunu ele alır. Buna göre, edebiyat olarak okuduğumuz metinlerin çoğunluğu, “edebiyat oluşturmaya yönelik bir irade”yle meydana getirilir. Buna bağlı olarak, bir yapıtın “edebi” olup olmadığını belirleyen yorum faaliyeti de, sözü edilen “irade”yle yazılmış metinlerin okunması sırasında belirlenen “uzlaşlar” (conventions) dayanır. “Uzlaş” kavramından kastedilen şey ise, edebi metnin hangi konulara değineceğinden, kullanılan sözcük dağarcığına, kitabın kapağında, örneğin “roman” yazmasından, şiirin dizeler halinde yazılacağına kadar bir dizi “genel kabul”ü içerir. “Yazma iradesi”ni doğrudan göstermeyen metinlerin incelenmesinde de, sözü edilen “uzlaşlar” kullanılarak metnin sınanması yoluna gidilir. Burada şu söylenebilecektir: *Yazma ancak okumayla tamamlanır*; ancak bir taraftan da, metnin hangi tür okumaya uygun olduğunu gösteren, yine yazının kendisidir. Lodge, edebiyatın “açık bir kategori” olduğu ve yukarıdaki görüşler ışığında, “içinde kurgusal olduğunu gösteren ya da kurgusalımsı gibi okunabilmesini sağlayan bir yapı bulunan bütün metinlerin edebiyat sayılabileceği” görüşündedir. Yazar, Rus biçimci Shklovsky’nin “geciktirme” (retardation) tekniklerinin “alışkanlığı kırma” (defamiliarization) etkisini sağlayan ve bütün sanatların temelinde bulunan araçlar olduğunu belirttiğini anımsatır. Buna göre, *sanatın temel tekniği, algı sürecini güçleştirecek ve uzatacak biçimde formları belirsizleştirme ve “alışkanlığı kırma”dan oluşur*. Sanatta “algı süreci” kendi içinde bir hedef olup, uzun tutulmalıdır; burada önemli olan, “algının yapılandırılmasına ilişkin sürecin deneyimlenmesi”dir, bitmiş ürün değildir (Lodge s. 9, 13). Metaforik yapılar ele alınırken bu alandaki işlevlerinin dikkate alınması gereklidir.

Metafor ve Metonimi

Lodge, Roman Jakobson'ın metafor ve metonimi çalışmalarında merkezi önemi bulunan iki makalesini ele alarak, bu kavramların yapısal özellikleri konusundaki tartışmayı açıklığa kavuşturmayı dener. Jakobson "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances" (1956) ve "Closing statements: Linguistics and Poetics" (1958) adlı makalelerinde, metafor ve metonimi "zıt kutuplarda bulunan yapılar" olarak nitelemektedir. Jakobson, Saussure'un fikirlerinden yararlanarak, dilin diğer işaret sistemleri gibi "ikili" bir özelliği olduğunu, "seçme" (selection) ve "birleştirme" (combination) işlevleri üzerinden hareket ettiğini belirtir. "Seçme" ve "birleştirme" arasındaki ayırım, "yapısal anlambilim" alanındaki diğer zıt ikililer kapsamında düşünülebilir. Seçme işlevi "benzerlik"leri, yani bir sistemin unsurlarının "öbekler" (sets) halinde gruplandırılmasını ve böylece bir "yerine geçebilirlik olanağı"nı ima eder. Metaforun bu işlevin bir unsuru olduğu belirtilmelidir: *Metafor "bir tür benzerlik" üzerinden kurulan bir "yerine geçerlik ilişkisi"ni gösterir.* Burada şu hususa dikkat edilmelidir: *Metafor benzerliğe dikkat çekmekle birlikte, "kendisini oluşturan unsurlar arasındaki farklılık"ın gizlenmesini öngörmez.*⁴²

Metonimi ise, üzerinde daha az çalışılmış bir figür olup, yine bir yerine geçerlik durumunu göstermekte kullanılır ve

42 Stephan Ullmann'a göre, metaforun temel bir özelliği, Richards'ın geliştirdiği terminoloji kapsamında "*benzeyen ve benzetilen* arasında belirli bir mesafenin bulunması"dır. "Benzerlik duygusu"nun yanında, daima bir "farklılık duygusu" da bulunmalı, *benzeyen ve benzetilen* farklı düşünce alanlarına ait bulunmalıdır. Langer'ın metafor konusundaki görüşlerini işlerken ele aldığımız Cassirer'in, "tam sembolik evre"de sembolle sembolize edilen arasında daima bir mesafenin bulunması gerektiği yolundaki görüşlerini de bu kapsamda anımsamak yararlı olacaktır.

“bir niteliğe ya da bağlantıya ait adın, kastedilen şeyin yerine geçmesi” hali olarak tanımlanabilir. Örneğin, kralın atasının onun otoritesini temsil etmesi, metonimik bir ilişki ile mümkündür. “Metonimi” aynı zamanda, “parçanın bütünü, türün üyeleri temsil etmesi” gibi durumları gösteren “sinekdoki” ile de yakından bağlantılıdır. *Jakobson’ın sisteminde metonimi sinekdokiyi içerir.* Aristo’dan itibaren eleştirmen ve retorikçiler metonimi ve sinekdokiyi, metaforun alt türleri olarak değerlendirmiştir. *Her iki terimin de metafor gibi bir yerine geçerlik ilişkisi kurması söz konusudur.* Buna karşılık, Jakobson, metafor ve metoniminin “zıt prensipler tarafından üretilen, birbirine zıt yapılar” olduğunu savunmaktadır. Jakobson’a göre, metafor dilin “seçme eksenine” (selection axis) aitken, metonimi ve sinekdoki dilin “birleştirme eksenine” (combination axis) aittir. Gerçi metonimi ve sinekdokinin de bir tür “yerine geçerlik ilişkisi” kurduğu ve bu yüzden “metafordan temelli bir biçimde farklı olmadıkları” söylenebilecektir. Lodge, bu itiraza Jakobson’ın terminolojisine bir unsur daha ilave edilmesiyle karşılık verilebileceği kanısındadır. Buna göre, Jakobson’ın sisteminde “seçme” unsuru “birleştirme”nin karşısında yer alırken, “yerine geçme” işlevi de “bağlamsallık”ın (contexture) karşısında yer alır. Jakobson’a göre, *bir dilbilimsel birim, hem “daha basit birimler için bir bağlam hizmeti görür” ve/veya “daha karmaşık bir dilbilimsel birim içinde kendi bağlamını bulur”.* Ancak, “bağlamsallık” (contexture) “yerine geçerlik” (substitution) gibi “seçime tâbi” bir durumu göstermez; daha çok dile ilişkin bir kuraldır. Lodge bu noktada, “çıkarma” ya da “eksiltme” (deletion) kavramının kullanılmasını önerir: Buna göre, “yerine geçme” durumu (substitution) “seçme” (selection) için ne ifade ederse, “çıkarma” da “birleştirme” için aynı anlamı taşır. Metonimi ve sinekdoki “bağlamsallığın yoğunlaştırılması”nı (condensation) gösteren tekniklerdir. Söz konusu “yoğunlaştırma” nasıl

başarılmaktadır? Burada, ifadenin bazı unsurlarının, metonimi ve sinekdokiyi oluşturmak üzere “çıkarma yöntemi”yle dışta bırakılmış olduğunu söyleyebiliriz. Bu kapsamda dikkat edilmesi gereken husus şudur: *Metonimi ve sinekdokide çıkarılan unsurlar, ifadenin mantıken en kolay vazgeçilebilir unsurları değildir.* Bir diğer deyişle, metonimi ve sinekdoki, “doğal bir birleşme durumu”ndan (natural combination) bir ya da daha fazla unsurun çıkarılması yoluyla oluşturulur; ancak, çıkarılan unsurlar “çkarılması en doğal unsurlar” olmayıp, bu durum bir tür “mantıksızlık”ı gösterir.⁴³ İşte bu mantıksızlık, metafordaki “benzerlik ve benzemezliğin bir arada bulunması olgusu”na karşılık gelir diyebiliriz. Öte yandan, pragmatik açıdan bakıldığında, bütün bu açıklamalara karşın, “metoniminin yine de bir yerine geçen ilişkisi kurduğunu söylemek” mümkündür (Lodge s. 73, 75-6). Ancak, yapısal olarak, iki terimin farklı olduğu unutulmamalıdır.

Metafor ve Metonimi Ayırımının Aphasia’nın İki Türü Üzerinden Gösterilmesi

Konuşmayla ilgili bir sinir sistemi hastalığı olan “aphasia”, Jakobson’ın metafor ve metonimi konusunda yaptığı ayrımı örneklendirmek üzere kullandığı ilginç bir özelliğe sahiptir: Bu hastalık iki tipe ayrılır ve bir grupta “seçme ve yerine geçirme yetenekleri”nde hasar görülürken, “birleştirme ve bağlamsallaştırma yetenekleri” görel olarak sağlam kalmıştır.

43 Söz konusu mantıksızlık, bir diğer deyişle metonimik yapılarda bazı unsurların umulmadık biçimde dışta bırakılması durumu psikanalitik çağrışım ilkeleri kapsamında ele alınması gereken bir konudur. Bu birleştirmenin mantığı Von Domarus ilkesi olarak bilinen ve birincil düşünce süreçlerine ait bir prensiple açıklanabilir: Buna göre, farklı iki şey arasındaki özdeşlik ilişkisi tek bir ortak özelliğin bulunmasıyla kurulabilir. “Seçmede” geçerli olan bu mantığın “çıkarmada” da geçerli olduğu kanısındayız.

Diğer grupta ise, “birleştirme ve bağlamsallaştırma yetenekleri” hasarlıyken, “seçme ve yerine geçirme yetenekleri” gö-
reli olarak işlevsel kalır. Dilin “seçme ekseninde hasar varsa”
(Jakobson tarafından “seçme eksikliği” ya da “benzerlik ku-
ramama bozukluğu” olarak adlandırılır) konuşmanın sürdü-
rülmesi büyük ölçüde “bağlama ve bitişkenliğe” (contiguity)
bağlı kalacaktır. Bu tür hastalar, örneğin, yağmurun gerçekten
yağdığını görmeden “yağmur yağıyor” cümlesini kurama-
maktadır. Bu türde, cümlenin “gramatik öznesi belirsizleş-
miş” olup, sözcükler birbirleriyle “dilbilgisel bağlantı” yoluyla
birleşmekte, “cümle içi gönderme yapan zarf ve zamirler” var
olmaya devam etmektedir. Nesneler “bağlam çerçevesinde ad-
landırılmakta”, “türe ait kapsayıcı bir isimlendirme” ise yapıla-
mamaktadır. Örneğin bir hasta, yalnızca bıçak diyememekte,
bu sözcüğü, ancak “ekmek bıçağı”, “çatal ve bıçak” gibi kom-
binasyonlar aracılığıyla kullanabilmektedir. Bu tür aphasia
hastaları, “birleştirme ve çıkarma” (combination ve deletion)
unsurlarını, “seçme” ve “yerine geçirme” eksenine transfer
ederek, “metonimik hata”lar yapmaktadırlar. Örneğin, çatal
bıçağın yerini almakta, masa lambayı temsil etmektedir. Bu
tür metonimler, “alışılmış bir bağlama ait unsurlar”ın, “seçme
ve yerine geçirme eksenlerine aktarılması” yüzünden ortaya
çıkılmaktadır: Örneğin, bir işaret (çatal), genel olarak bir arada
bulunduğu bir diğer işaretin (bıçak) yerine kullanılmaktadır.
Aphasianın diğer türünde ise, “bağlamsallaştırma eksikliği”
ya da “bitişkenlik sağlama bozukluğu” söz konusudur. Burada
hastalığın diğer tipinin özellikleri tersine dönmektedir: Özne
varlığını korumakta, ancak dilbilgisine ait birleştirici işlevler
ortadan kalkmakta, bazı durumlarda, bütün cümle tek bir
sözcükten ibaret kalabilmektedir. Bu tür hastaların “metaforik
hatalar” yaptıkları söylenebilir. Jakobson bir şeyin ne olduğu-
nu söylemenin, o şeyin neye benzediğini söylemek olduğunu
kaydeder; buna göre, “bağlamsallaştırma alanı” hasarlı olduğu

için, hastanın “yerine geçirme (substitution) alanı”yla sınırlı kalma zorunluluğu vardır. Bu durumda, *hastanın tanımlamaları metaforik bir özellik taşıyacaktır*. Ancak bu metaforlar, şiirsel metaforlardan farklı olarak, “kast edilmiş bir anlam aktarması”na yönelmezler. Örneğin, “mikroskop” yerine “teleskop”, “lamba” yerine “ateş” denmesi, bu türden “yarı metaforik” tanımlamalardır. Lodge, aphasia üzerine yapılan çalışmaların, “modernist edebiyat”ın belirsizliğini ve güçlüğünü anlamakta bir anahtar rolü görebileceği kanısındadır (Lodge s. 77-8). Buna göre, söz konusu edebiyatın güçlükleri, “seçme ya da birleştirme eksenlerinde meydana gelen bir sorun”la ilgili gibi gözükür. Stein ve Beckett gibi yazarların bir tür aphasia durumuna ulaşmaya çalıştıkları söylenebilir.

Metaforik ve Metonimik Kutuplar

Jakobson, konuşmanın benzerlik ya da bitişkenlik çizgisinde ilerleyebileceğini, *metaforun “benzerlik”, metoniminin “bitişkenlik” durumunu tanımlamak için uygun olduğunu belirtir*. Aphasia’da bu yollardan biri tıkanmıştır. Normal konuşmada, her iki işlev de sürekli olarak etkindir, ancak bireylerin konuşmalarına dikkat edildiğinde, kültürel etkenler, kişilik yapısı ve üslup gibi nedenlerle, bu iki alandan *birinin tercih edildiği* görülür. Söz konusu ayırım farklı sanat dallarına uyarlandığında, “dramanın metaforik, sinemanın metonimik olduğu” söylenebilir; “yakınlaştırma” (close up) tekniği ise “sinekdokik”tir. Bu kapsamda, kübizm metonimik iken, sürrealizm metaforiktir diyebiliriz. “Düz yazı” genel olarak *bitişkenlik üzerinden ilerlediği için “metonimik kutup”a, şiir ise, ölçü, kafiye ve diğer fonolojik özellikler aracılığıyla benzer unsurları vurguladığı için, “metaforik kutup”a yakındır*. Aynı şekilde, “gerçekçi edebiyat” metonimikken, “romantik ve sembolik edebiyat” metaforiktir. Frazer’in tespit ettiği “bir şeyin benzerini kullanma” ve “taklit’e (homeopathic ya da imitati-

ve) dayalı büyü türü, “benzerlik” ilkesini yansıtırken, yani metaforikken, “yayılan büyü” (contagious) “bitişkenlik”e ya da “bağlantılılık”a dayalıdır; yani “metonimiktir”.⁴⁴ Freudcu rüya

44 Bu noktada “hastalığı benzeriyle tedavi” yani homeopati yönteminin, hem metaforik hem de metonimik sistemleri kullandığı şu örnek üzerinden gösterilebilir: Homeopatide esas olan, bir hastalığı, o hastalığın yol açtığı semptomlara benzer belirtilere yol açan bir madde kullanarak tedavi etmektir; bu anlamda, göz yaşarmasına ve burun akmasına yol açan “nezle”nin tedavisi, benzer semptomlara yol açan bir maddenin, örneğin “soğan”ın kullanılmasıyla yapılacaktır. Burada geçerli olan prensip şudur: Metaforik ilişkiler benzerlik ve yerine geçerlik üzerinden işlevsel olduğu için, “soğan”, yarattığı semptomlar itibarıyla *benzediği* “nezle”yi temsil etmekte, bir tür metafor oluşturmaktadır. Buradan bir adım ileriye gidildiğinde ise, metonimik ilişkiler sistemine gireriz: Homeopatik tedavide, aralarında metaforik temsil ilişkisi olan nezle ile soğan doğrudan temasa sokulmaz; yani hastaya soğan verilmez. Bunun yerine, soğanın bir sıvı ile temasa sokulması, bu yolla söz konusu sıvının, örneğin “su”yun, soğan özellikleri kazanması sağlanır. Söz konusu bağlantı soğanın su içinde çalkalanması yoluyla elde edilmekte olup, iki şeyin “zaman ya da mekân içinde yakınlığı” ilkesine yani metonimik ilkeye bağlı olarak su ve soğanın özdeş sayılması sonucunu vermektedir. Dikkat edilirse, ilk durumda yani nezle ile soğan arasındaki özdeşlik ilişkisinde benzerlik fikrinden yola çıkan metaforik bir ilişki, ikinci durumda, yani su ile soğan arasındaki özdeşlik ilişkisinde ise “bir arada bulunmaktan” kaynaklanan metonimik bir ilişki bulunmaktadır. Bu aşamadan sonra soğan ile temas kuran suyun “seyreltilmesi” yoluna gidilmekte, suyun yapısında soğana ait hiçbir parçacığın kalmadığı, ancak “soğan prensibi”nin suya geçtiği bir evrede “homeopatik ilaç” tamamlanmaktadır. Bu evreden sonra ilacın hastaya uygulanması suretiyle tedavi sağlanmaya çalışılmaktadır. Özetle söylersek, önce iki şey arasında metaforik bir ilişki kurulmakta, daha sonra metaforu temsil eden nesnenin başka bir nesne ile metonimik bir bağlantı kurması sağlanmakta, metaforik özdeşlik ilişkisi metonimi aracılığıyla bir şeyden diğer şeye (örneğimizde soğandan suya) transfer edilmekte, “soğanı manevi olarak temsil eden” su, artık özdeş kabul edilmesi gereken nezlenin tedavisinde kullanılmaktadır.

Aynı prensibin “büyü uygulaması” şu şekilde gösterilebilir: Woodoo’da

yorumları kapsamında, “yoğunlaştırma ve yer değiştirme”nin (condensation ve displacement) “metonimik” özellikler taşıdığı, “özdeşleştirme ve sembolizm”in (identification ve symbolism) ise “metaforik” nitelikte olduğu söylenebilir. Bu konunun ilerideki bölümlerde, psikanalitik perspektif kapsamında tekrar ele alınacağını burada kısaca belirtelim.

Lodge, Jakobson’ın kuramının başarıyla uygulanabildiği kanısındadır: Metafor ve metonimi çiftinin örneklediği “ikili sistemler”in (binary systems) çeşitli verilerin değerlendirilmesinde kullanılabileceğini, *iki sistemin birbirini dışlamasından çok, bir niteliğin diğerinden daha “baskın” olmasından söz edilebileceğini savunur*⁴⁵ (Lodge s. 79-80).

kullanılan bebekler kabaca insan formuna benzetilmekte olup, psikanalitik kurama ait Von Domarus prensibi uyarınca, yani iki farklı şey arasında tek bir ortak özelliğin bu iki şeyin özdeş sayılması için yeterli olduğuna ilişkin prensip uyarınca, büyü’nün “kurbanı” ile özdeş sayılırlar. Bu durumda, bebekler üzerinde gerçekleştirilen eylemler temsil ettikleri kişi üzerinde gerçekleştirilmiş olacaktır. Söz konusu mekanizmanın “metaforik” nitelikte olduğu açıktır; çünkü temsil eden ve edilen arasında total bir benzerlik fikrinden yola çıkmaktadır. Buna karşılık, diğer bazı büyü türlerinde, kurbanın gömleği, iç çamaşırı gibi nesneler ya da tırnak, saç gibi bedene ait unsurlar kullanılmaktadır. Burada çamaşır, zaman/mekânda yakınlık ilkesi yani “metonimi” üzerinden işlevsel olurken, tırnak ve saç gibi unsurlar parça-bütün ilişkisi yani sinekdoki üzerinden işlevseldir.

45 Lodge, Hayden White’ı da, bu “baskınlık niteliği”ni dikkate almadığı ve “dışlayıcı ikicil” (dualistic) bir yaklaşımı savunduğu için eleştirir. White, “metafor”, “metonimi”, “sinekdoki” ve “ironi” olmak üzere “dört ana eğretileme”den oluşan bir sistemi kabul etmektedir. Ancak “sinekdoki” (entegrasyona yöneldiği ve parça-bütün ilişkisi kurduğu için “metafora yakın”dır) ile “metonimi” (indirgemeci olduğu ve neden-sonuç ilişkisi üzerinde durduğu için “ironiye yakın”dır) arasında bir “karşıtlık hali” gördüğü için, Lodge’a göre, kuramının açıklayıcı değeri zedelenmektedir.

Şiir, Düzyazı ve Şiirsellik İlkesi

Lodge, Jakobson'ın düzyazının "bitişkenlik sayesinde ilerlediği" yolundaki görüşünün, düzyazının "kavramlar, olgu ve nesneler arasındaki mantıksal ilişkileri tasvir eden uygun ortam" olduğu yolundaki görüşle örtüştüğünü belirtir. "Nazım dili"ni belirleyen ölçü, kafiye, kıta vs formlarsa, "dilin mantıksal bağlantılarını kesen bir benzerlik ilişkisi"ne dayanır. Wimsatt'a göre, "kafiye" benzer ses ve anlamları bir araya getirmekle kalmaz, "benzer sesli ve farklı anlamlı" sözcükleri, zıt çağrışımları ve farklı dilbilimsel işlevleri de bir araya getirebilir. Barthes da, "kafiye'nin, 'birim (syntagma) ve sistem' (system) arasındaki mesafeye ilişkin kural"ı (Trnka kuralı) ihlal ettiğini belirtir"; bu açıdan, "benzer" (congenial) ile "benzemez" (dissimilar) arasında "özellikle yaratılmış bir gerilim"e karşılık gelir. Aynı şekilde, "benzer-ile-benzemez arasında bir birleşme"yi öngördüğü için "metaforla eş değerde"dir. Zaten, kafiye, genellikle metafor üzerinden kurulan bir bağlantıyı ifade eder. "Şair" ile "nesir yazarı" arasındaki fark şu şekilde gösterilebilir: Bu iki faaliyetin kompozisyon oluşturma süreci farklıdır. Şair, anlattığı şeyin gerektirdiği "doğal, mantıki ve zamansal düzen"i, kullandığı "metrik formun gerekleri"ne göre değiştirmek zorundadır. Doğal olarak, yalnızca ölçü ve kafiye uyulduğunda, "saçma/sabuklama" türü metinlerle ve "basit manzume"yle karşı karşıya kalmak söz konusudur. "Başarılı şiir", hem "karmaşık ses özellikleri"ni, hem de "anlam"ı bir arada bulundurmalıdır.⁴⁶ Manzum yazının bu özelliğine benzer biçimde, "düzyazı kompozisyonunun nihai formu" da önceden belirlenmiş olmaktan uzaktır; ancak, bu durum, ses ve ölçünün değil, "bağlamdaki bitişkenliklerin çokluğu"nın neden olduğu bir sonuçtur. Anlatı sırasında "hangi ayrıntının seçileceği" hususu ise,

46 Burada psikanalitik kuramın geliştirdiği birincil düşünce süreçleri ve buna bağlı çağrışım kurallarının dikkate alınması gerektiğini bir kere daha hatırlatalım.

Lodge'a göre, yazarın "hemen hemen tam semantik kontrolü altında"⁴⁷ nesir yazarı, şairden farklı olarak, karmaşık ve keyfi "fonolojik gerekler"e uymak zorunda değildir. "Düzyazı ritmi" ise, şiire göre daha az zorlayıcılığı olan kurallara uyar: Burada "ilerleme ve yeni cümleler oluşturma eğilimi", "benzer ses, hece, vurgu ve durak tekrarları yapmaya yönelik eğilim"le dengelenir.⁴⁸ Jakobson'a göre, şiirsel işlev, "eşitlik prensibi"ni

47 Bu noktada, Lodge'un bilinçdışı süreçlerin yazı sırasındaki işlevine dikkat etmediğini belirtmek durumundayız. Gerçekte, yazarın metnine mutlak biçimde hakim olmasını mümkün görmüyoruz. Sözcük ve ses etkilerinin seçiminden, içeriği kadar pek çok konu, bilinçdışı gereksinimler kapsamında ve bilinçdışının kendine özgü ilkeleri uyarınca belirlenmektedir.

48 Düzyazı ritimlerinin etkisi altındaki şiire örnek olarak Behçet Necatigil'in *Evler*'inden söz edilebilir:

Evler

İnsanlar yüzyıllar yılı evler yaptılar.
İrili ufaklı, birbirinden farklı,
Ahşap evler, kagir evler yaptılar.
Doğup ölenleri oldu, gelip gidenleri oldu,
Evlerin içi dever devir değişti
Evlerin dışı pencere, duvar.

Vurulmuş vurgunların yücelttiği evlerde
Kalbi kara insanlar oturdu.
Göndelik korkuların çökerttiği evlerde
O fıkara insanlar oturdu.
Evlerin çoğu eskidi gitti tamir edilemedi.
Evlerin çoğu gereği gibi tasvir edilemedi.
Kimi hayata doymuş göründü,
Bazıları zamana uydular
Evlerin içi oda oda üzüntü,
Evlerin dışı pencere, duvar.

...

Kolayca görüleceği gibi, bu şiirde aynı temanın ve sözcük unsurlarının

“seçme eksen”nden “birleştirme eksen”ne yansıtmaktadır. Lodge, Jakobson’ın “şiiisel” sözünü kullanmasının yarattığı sorunlar üzerinde durur. Edebiyat (poetics) sözü, edebiyatın tümünü kapsamakla birlikte, Jakobson, Lodge’un andığı *Linguistics and Poetics* adlı makalesinde, “edebiyat” (poetics) sözünü sadece “nazım kompozisyonu”na ilişkin olarak kullanmıştır. Jakobson, makalesinin başında “dile ait bir mesajı bir sanat yapıtı haline getiren nedir?” diye sorar. Jakobson’a göre, “yazar ve okuyucunun tavrı”nın mesaj’a başka bir şey için değil de, sırf kendisi için odaklanması dilin “şiiisel işlev”idir. Burada “yazar ve okuyucunun tavrı”, metnin “ne” söylediğinden “nasıl” söylediğine yönelik bir dikkat kaymasını öngörür diyebiliriz. Nitekim, “şiiisel işlev” yalnızca şiiisel mesajlara özgü olmakla kalmaz. Ancak, şiir dışındaki diğer bütün alanlarda

tekrarı, küçük değişimlerle ilerletilmesi yolunda bir eğilim göze çarpmaktadır. Özellikle *italik*’le gösterdiğimiz iki dizinin tekrar ve ilerleme fikrini belirgin biçimde temsil ettiğini söyleyebiliriz: *Tamir ve tasvir* sözcükleri arasındaki yakınlık, diğer bütün unsurları özdeş olan bu iki dizinin hem *aynı* hem de *ayrı* olduğu yolunda bir izlenime yol açmaktadır. Bu durumda hem bir ilerleme ya da farklılık hem de aynı yerde durma ve aynı şeyi söyleme biçiminde bir olguyla karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Burada, kafiye yapılarında ve genel olarak ses benzerliği taşıyan sözel yapılarında geçerli olan ve psikanalitik kuramda “sahte mantık” olarak algılanan bir prensipten söz edelim. Buna göre, *ses yapısı benzer olan şeyler arasında benzerlik, giderek özdeşlik vardır*. Bütün kafiye yapıları bu ilkeden yola çıkar ve bu anlamda, bir kafiye, ses benzerliği aracılığıyla kendisiyle kafiyelenen diğer sözcükler için bir *metafor* olma özelliğini taşır. Necatigil’in şiirinde dikkat çekici bir diğer unsur, tamir ve tasvir arasında kurulan benzerlik ilişkisinin taşıdığı sembolik transfer değeridir: Tamir belki de tasvir aracılığıyla yani “anlatı”ya dönüştürülerek başarılabilecektir. Şu halde, dil üzerinden ifade edilebilenin rehabilite edilebileceği düşünülebilir. Bu durumda “ev” ve simgeledikleri “dil” aracılığıyla tamir edilebilecek yapılar olup, muhtemelen “sanat”ın insan ruhu için taşıdığı sağaltım değerine bir göndermede bulunmaktadır.

“ikincil” konumdadır. Şiirsel işlev nasıl olur da mesaja kendisi uğruna dikkat çeker? Bu sorunun cevabı, şiirsel işlevin “eşitlik prensibi”ni “seçme eksenini”nden “birleştirme eksenini”ne yansıttığı yolundaki açıklamada bulunur. Jakobson’a göre, “eş değerklik” (equivalence) “sıra” (sequence) olgusunun “kurucu unsur”u haline gelmiştir. Şiirde bir hece, aynı dizinin her bir hecesiyle “eş değerklenmiştir”; bu kapsamda, sözcük vurgusu eşit olarak kabul edilir; uzun uzunla, kısa kısayla, sınır sınırla, durak durakla eşittir. Heceler eşit ölçü birimlerine dönüştürülmüştür. Lodge, Jakobson’ın, bu pasajda, “şiiri metrik kompozisyonla özdeş gördüğü” kanısındadır. Jakobson, yazısının sonlarında, nazım dili kullanmayan kompozisyonun, “tam şiirsel” olanla “tam gönderme dili” arasında bir “geçiş hali” olduğunu belirtir. Metonimik yapıların, metafora göre daha az araştırıldığını söyleyen Jakobson, “gerçekçi edebiyatın metonimiye bağlanabileceği” kanısındadır. Öte yandan, “romantik şiire yönelik metafor analizi”nde kullanılan dilbilimsel metodolojinin, “gerçekçi düzyazının metonimik yapısını”ni çözümlemekte de kullanılabileceğini belirtir. Lodge, Jakobson’ın iki makalesini karşılaştırır ve ilk makalede “edebilik”in (literariness) “hem metafor hem de metonimi kapsamında” ele alındığını, ikinci makalede ise “edebilik”in yalnızca “metaforla sınırlandırıldığını” söyler. İlk makalenin son paragrafında, Jakobson, şiirsellik ile ilgili araştırmanın metafora yönelmesinin başlıca iki nedeni bulunduğunu söyler: Bunlardan birincisine göre, her ikisi de benzerlik temelinde hareket ettiği için, metafordaki “benzeyen ve benzetilen (tenor ve vehicle) ilişkisi”, “dil ile üstdil (language-metalanguage) arasındaki ilişki”ye paralel bir özellik gösterir. Araştırmacı, “eğretilmeye dayanan yapıları” ele alan bir “üstdil” geliştirirken, metaforu analiz edecek daha homojen araçlar bulur. Buna karşılık, metonimi yorum çabalarını boşa çıkarabilir; çünkü farklı bir prensibe dayanmaktadır. Jakobson’ın öne sürdüğü ikinci neden şudur: Şiir dili “işaret”,

“pragmatik düzyazı” ise “kendisine gönderide bulunulan” (referent) üzerinde yoğunlaştığı için; “eğretilemeler” esas olarak, “şiirsel araç”lar olarak düşünölmüş ve çalışmalar bu yönde yoğunlaştırılmıştır; şiir dili zaten yapı olarak metaforiktir; bunun bir sonucu olarak, şiirsel eğretilemeler genel olarak metafor üzerinden ele alınmıştır. Lodge, Jakobson’ın söz konusu gözlemi yapmasına karşın, kendisinin de aynı uygulamayı devam ettirdiğini belirtir. Lodge’a göre, Jakobson’ın “metafor-metonimi zıtlığı”na dayalı kuramsal yapısını devam ettirmek için, daha önce şiirsel işlevin metaforik boyutunu ifade etmek üzere geliştirilen “eşitlik ilkesinin seçme ekseninden birleştirme eksenine yansıtılması” prensibi gibi “şiirsel işlevin metonimik boyutu”nu yansıtacak bir formölün bulunması gerekmektedir. Mantıksal olarak, bu formölün “bitişkenlik ilkesinin birleştirme ekseninden seçme eksenine yansıtılması” olarak tanımlanması gerekir. Buna karşılık, söz konusu formölün, bir “sapma” ya da “öne çıkarma hali” (foregrounded) olarak “güçlü biçimde” yorumlanması durumunda, ancak “benzerlik bozukluğu”nda görölen ve “bıçak yerine çatal demek”te karşılaşölan durumlara uygulanabildiğı görölür. Bitişkenliğin ya da bağlamın “seçme alanı”nı kontrol ettiğı biçiminde, yani “zayıf” bir biçimde yorumlandığında ise, normal gönderme dilinin nasıl çalıştığını göstermenin ötesine gidemeyiz. Bunun yanı sıra, metonimik dilde yazölan edebiyat, kendisini “edebiyat olmadığı iddiasıyla gizleme eğilimi” gösterdiği için, bu belki de beklenilecek bir durumdur. Ancak, bu durum, metonimik yazöların dilbilimden yola çıkan bir şiirsellik kavramı kapsamında açıklanmasını kolaylaştırmaz. Tam tersine, eleştirmeni ya da okuyucuyu, metonimik edebiyatın yalnızca içerik açısından tartışılmasına yönlendirir (Lodge s. 88-93).

Tasvir türleri

Lodge, *metonimi ve sinekdoki*’nin “birleştirme” (combina-

tion) ve “mantıksal olmayan çıkarma” (nonlogical deletion) süreçleri sonunda, “düz çekirdek ifadelerin dönüşümü”yle oluşmuş, “dile ait eğretilmeler” olduğunu anımsatır. Sözü edilen eğretilmelerin oluşum süreci, bir romancının tasviri anlatısı için “hangi ayrıntıları seçeceği” ve hangilerini “dışta bırakacağı” konusundaki faaliyetleriyle benzerlik göstermektedir.⁴⁹ Bu durumda, metaforik bir metne yönelik eleştirel değerlendirme sırasında, bir “üstdil” (metalanguage) geliştirilecek, böylece “eşitleme” sisteminin anlaşılması mümkün olabilecektir; metonimik metne yönelik eleştirel tepkide de, atlanılan ayrıntıların yeniden kurulması, metnin bütünsel bir bağlama yerleştirilmesi söz konusu olacaktır. Özellikle “gerçekçi roman”a ilişkin eleştirinin genel olarak izlediği yol da budur. Öte yandan, Lodge, bu tür bir sürecin “kurguya (fiction) yönelik eleştiri”nin temelini oluşturamayacağı kanısındadır; çünkü söz konusu yaklaşım “biçime değil içeriğe” yönelmektedir. Jakobson’ın, “gerçekçi edebiyatın yorumlanmayı reddettiği yolundaki görüşü” de belki bu kapsamda değerlendirilmelidir. Öte yandan, Lodge, gerçekçi edebiyatın metonimik olarak değerlendirilmesinin, böyle bir yöntemin izlenmesini zorunlu kılmadığı kanısındadır; metoniminin “mantıksal olmayan çıkarma”ya dayalı bir eğretilme olduğu unutulmamalıdır. Burada, “hangi ayrıntının seçileceği” konusu önem kazanır. Genel olarak, her türlü ifade biçiminde söz konusu olan bu seçim olgusu, belirli mantıksal ilkeleri izler (Jakobson’ın pragmatik düzyazısı); bu kapsamda, mevcut bulunan bulunmayanın varlığını “ima ederken”, parça da bütünü temsil etmiş olur. Örneğin, ansiklopedi maddelerinin, “metaforik olmadan metonimik olan metinler”i örneklediği

49 Burada Rus Biçimcilerinin geliştirdiği görüşlerin, özellikle “fabula” ve “sjuzet” kavramlarının ele alınması yararlı olacaktır. Buna göre, bir anlatı, metinde beliren ve belirmeyen iki farklı örgüye sahiptir. Metinde belirmeyen örgü beliren örgünün yardımıyla kurgulanır.

söylenebilir. Bu tür yazılarda kullanılan “seçme ve birleştirme kipleri”nde, eğretilmeye ve retoriğe, yani metaforik yapılara ilişkin hiçbir özelliğe yer verilmemektedir. Seçilen bilgiler “genel uzlaş ve kullanım amaçlı” olup, bağlama yönelir, yani “gönderme” yapar (Lodge s. 93-5).⁵⁰

E. M. Forster’ın *A Passage to India* adlı romanı üzerinde değerlendirmeler yapan Lodge’a göre, “metonimik ve metaforik eğretilmeler taşımayan pasajlar”da rastlanan, sözcüklerin oluşturduğu izleklerin, söz diziminin oluşturduğu ritimlerin (eşit uzunlukta ve benzer yapıdaki ifadelerin) tekrarı gibi unsurlar, Jakobson’ın şiir analizi sırasında sözünü ettiği “ses figürleri”ne çok benzer. Lodge’a göre, bu durum, şiirde rastlanan “eşitlenme ilkesinin seçme ekseninden birleştirme eksenine yansıtılması” olgusunun düzyazıdaki en yakın karşılığıdır. Bu tür yazıların “seyahat kitabı üslubu” taşımaları, “şiirsel işlevin şiirsel olmayan dilde ortaya çıkışı”nı en iyi gösteren örneklerden biridir. Sözü edilen cinsten yazılarda, retorik izleklerin varlığı, “ritimde bulunan zevk unsuru”na bağlı olarak, “estetik bir etki” yaratır; bu etki, metnin taşıdığı bilgiye eklenilebilirliği özelliği taşır; ancak, gerektiğinde ondan ayrı olarak da değerlendirilebilmektedir. Bu işlevin özelliği, metnin “homojen bir ses”e kavuşturulması, farklı olgular arasında rahat bir “geçiş” sağlanması, kısaca metnin daha “okunur kılınması”dır. Öte yandan, Forster’ın metnini ansiklopedi maddesi olarak okumak da mümkün değildir. Burada, “yazarın sesi” anlamının ayrılmaz bir parçasını oluşturur. Ancak, bu durum da, “eşitlenme ilkesinin seçme ekseninden birleştirme eksenine yansı-

50 Lodge, “simili”nin metafor gibi benzerlik algısı ürettiğini ve bu yüzden, “metafor-metonimi ikili sistemi”nin metafor tarafında kaldığını söyler; ancak “simili”de metafora olduğu gibi “radikal bir yerine geçme ilişkisi” yoktur; o yüzden, metonimik yazma üsluplarına daha kolay adapte olur. Bkz. Lodge s. 97.

tılması olgusu”nu tümüyle karşılamamaktadır. Düz yazıda sesin anlamı yansıtması gereklidir. Buna karşılık nazımda yani şiir dilinde, ses anlamı sürekli olarak yansıtırsa ortaya bayat ve “mekanik bir şingirtı sesi” çıkar. Buna karşılık, düzyazıda kullanılan fonolojik izlek anlamı bastırarak durumda ise, sonuç “anormal”, kendi kendisini bozan bir özellik gösterir. Lodge “metaforik metonimi”lerin genel itibariyle sembol olarak adlandırıldığını belirtir (Lodge s. 98, 100).

Lodge, “The Ballad of Reading Gaol” şiiri üzerinde yaptığı analiz sonucunda, *nesirle karşılaştırıldığı zaman, şiirin “yapısal olarak metaforik” olduğunu, bunun şiirdeki “gerçek metaforların niceliği”nden bağımsız olarak, “dilini eşitleme ilkesi”nin “seçme eksenini”nden “birleştirme eksenine”ne yansıtılması sayesinde üretildiğini ve sürdürüldüğünü söyler.* Buna göre, “şiir dili”nde, dildeki metaforik ya da paradigmatik ilişkilerin vurgulanması, metonimik ya da sintagmatik ilişkilerin, yani zaman ve mekândaki ilişkilerin, bir diğer deyişle, neden-sonuç ilişkilerinin “zayıflaması” sonucunu vermektedir. Buna karşılık, “düz yazı” kronolojik bir sıralama izler; yani zamanda “süreklilik ve ardışıklılık” fikrine sahiptir. Şiirin yapısı ise çizgisel değil “merkezci” (centripetal) olup, tematik merkezi oluşturan sembolden uzaklaşma ve yine bu merkeze geri dönüşlerle karakterize olur; bu açıdan, şiirde konunun “açımlanması”ndan (unfold) çok “yer değiştirerek dönmesi” (rotate) söz konusudur (Lodge s.104-5).

Bu noktada, Mario Levi’nin İstanbul Bir Masaldı adlı romanından bir pasaj alıntılararak şiir diline ait izleklerin düzyazıdaki kullanımını Türk edebiyatı kapsamında örneklendirmek istiyoruz:

Benim kimi ipuçlarına yaklaştığım yerde, doğduğu, denizini soluduğu ve bir türlü terk edemediği şehre, başbaşa bir pencereden bakmaya çalışan, daha da önemlisi, ‘dilini’, ‘asıl dilini’ bulmak için uzun bir yürüyüşü göze almış bir

hikâye kahramanı vardı. ‘Ülke’nin sırrı bu yürüyüşte gizliydi, ‘Ülke’nin sınırları bu ‘dille’ çizilecekti. ‘Ülke’ bu ‘dilin’ kendisiydi, bu ‘dilin’ açtığı ufuktu, bu ‘dilin’ verdiği, uyandırdığı hayallerdi, ‘bu dilin’ doğurduğu duyguydu. Hikâyeyse çok eski bir hikâyeydi. Hikâyedeki saat, ‘kullanılmış’, başka yerlerde ‘yaşamış’ bir saatti örneğin, hikâyedeki ‘ölümler’, ‘bilinen’ ölümlerdendi, hikâyedeki kitap sabırla, hem gizlenmek, hem de gizlenmemek için yazılmış bir kitaptı. Anlatmaya, kurmaya çalıştığı metni, sığınabileceği tek ‘ülkesi’ bilen bir insan vardı bu kitapta. Anlattıklarının hem tanığı, hem seyircisi, hem de kahramanı olan bir insan... Anlattıklarının, bir başka deyişle, hem içinde, hem de dışında kalan, kalma-ya yargılı görünen bir insan... ‘Duvarlar’ orada da örülmüştü, ‘duvarlar da ‘o ülkenin’ sınırlarını çizmiş, daha da önemlisi göstermişti. Bu ‘duvarların’ yabancısı değildim... Bu ‘duvarlar’ benim de duvarlarımdı... Benim ‘duvarlarım... ‘dilimde’, yeniden bulmak istediğim, ‘dilimde’ anlatmayı düşlediğim duvarlarım... O tedirginlik böyle açıklanabilirdi, o yanlış adım atma korkusu bu duvarların tarihinde aranabilirdi belki de... O korku o duvarlarda gizliydi... İstanbul’un ‘batı’ya en yakın yarımadasında, bir ‘yabancı’ olarak doğmak benim suçum değildi ama. İstanbul’u bir masal gibi yaşamak da benim suçum değildi, başka kitaplardaki insanlara, ya da hayatımın bana yön veren hikâye ve oyun kahramanlarına zaman zaman benzemeyi istemek de, ‘ötekiler’in sözcüklerini, eski bir yanıl-samanın etkisiyle, ayırdına varmaksızın kullanmak, yeni bir yolculuk, bir kurtuluş umudu bilmek de... Benim İstanbul’um bir masaldı sonuçta... Benim İstanbul’um bir masaldı... Bu masal benim hikâyemdi... Bu masal ‘onların’ hikâyesiydi... Bu masal bizim hikâyemizdi... Bu masal sizin hikâyenizdi... Bu masal, kendini, kendi şehrinde yabancı hissedenlerin hikâyesiydi... Bu masal, tüm yaşananlara karşın, Boğaz’ın sularını bir ana rahmi olarak görmek istemenin hikâyesiydi... Bu

masal, ‘yanlış’ bir kulaçta, ya da bir kürek sallayıpta, o akıntılarının biri tarafından yutulmaktan, bambaşka bir denize sürüklenmekten korkmanın hikâyesiydi... Bu masal, bir masaldı işte (Mario Levi, 1999 s. 12-3)

Yukarıdaki pasajın temel özelliklerinden biri “tekrar” olgusu ve metnin tekrar üzerinden küçük değişikliklerle ilerletilmesine yönelik bir tekniktir. Dil, hikâye, ülke, saat, anlatı, duvar, masal sözcükleri çerçevesinde oluşturulan ve bu sözcüklerin ritmik aralıklarla ilişkilendirilmesini öngören anlatı, ilerleme fikrinden çok, “dönme” ve kendi üzerine kapanma eğilimini taşır. Bu açıdan, yukarıda sözü edilen, “çizgisel olmayan merkezci bir yapı”yı, konuyu açıklama yerine yer değiştirerek döndürme fikrinin bir uygulamasını gösterir diyebiliriz. Kronolojinin yerine “çağrışım”ı geçiren bu anlatı tarzının temel bir özelliği, bilgi aktarmaması, olaylar arasındaki bağlantıları “neden sonuç ilişkisi” bağlamından çıkararak, çağrışım bağlamına oturtmasıdır. Söz konusu bağlam ise, metaforik yerine geçme prensibine göre işleyen ve duyu izlenimlerinden güç alan bir yapıyı temsil eder. Bu tür anlatıların özelliklerinden biri, kapsamlı uygulamalarda ortaya çıkan hipnotik etkidir. Ninnilerdeki ve tekerlemelerdeki ahenkle ilişkilendirilebilecek olan bu hipnotik etki ise bir yanıyla zengin duygulanımlara açılırken, bir yanıyla da okuyucuyu “uyutma” riskini taşır; o nedenle idareli kullanılması gereken bir tekniktir. Söz konusu tekniğin çok sık kullanıldığı İstanbul Bir Masaldı’yı bu zaafı taşıyan bir yapıt olarak değerlendiriyoruz: Bu geniş hacimli roman, bir yandan hacmin sağladığı yüzeylerden yararlanarak kendi üzerinde yuvarlanmakta, bir yandan da, denge sorunları olan bir enstalasyon gibi, üst üste konulmuş katmanların çökmesi riskini taşımaktadır.⁵¹

51 İstanbul Bir Masaldı’nın yüzey kullanımı itibariyle Botero’nun resimlerine benzetilebileceğini burada kaydedelim: Botero resimlerinde kullandığı şişman bedenlerin sağladığı yüzeyin, renk etkilerini başarması için

Metonimik Metnin Metafor Olması

Jakobson'ın geliştirdiği sistemde, “şiirsel” ya da “edebi yapı”lar “metaforik yapı”larla özdeştir; bu durumda, “metonimik yapı”ların “şiirsel ya da edebi olana dönüşmesi” nasıl mümkün olacaktır? Lodge’a göre, bir “edebi metnin” yüzey yapıları aşıp da, altta yatan temel prensip açıklığa çıkarıldığı zaman, bu metnin daima metaforik bir yapıya sahip olduğu görülecektir: Bu noktada, metin bir “benzetilen” (vehicle) olma özelliğini taşır; metnin yansıttığı dünya ise “benzeyen” (tenor) olma özelliğindedir. Yukarıda alıntıladığımız pasajın bu düşüncenin bir uygulamasını temsil ettiği kanısındayız.

Jakobson, “üstdil”in, yani “ele aldığı nesne yine dil olan eleştiri dili”nin (metalanguage) metafora benzediğine dikkat etmiştir; edebiyat eleştirisinin metafora metonimiden daha çok önem vermesinin sebebi de budur. Dil düzeyinde de (discourse), bütün bir metni metaforun gerçeğe uygulanması olarak görmek, metonimik olarak görmekten daha kolaydır; buna göre *King Lear*’i gerçek bir olayın aktarılması olarak görmemiz pek mümkün değildir. Buna karşılık, *edebiyatta, metonimik metin bir metafor olarak değil, bir “sinekdoki” olarak, gerçekliğin bir modeli olarak değil, o “gerçekliğin temsili bir parçası” olarak karşımıza çıkar. Burada benzerlikten çok “bitişkenlik ilişkisi”nden söz etmek gerekir; çünkü yazar öyküsünün “gerçek dünyaya ait olduğu izlenimi”ni (illusion) uyandırmaya çalışır. Bu tür kurgular, genel olarak “hayattan bir kesit” olarak adlandırılır. Ancak, “gerçekçi metnin sinekdokik özelliği”ni vurgulayan bu ifadenin kendisi de bir metafordur. Burada şu da söylenmelidir: Metonimik metin, kendisini bir metafora dö-*

bir olanak olduğunu ifade etmektedir. Mario Levi’nin kitabı da düz yazı ritimlerinin ağır ve büyük ölçekli devinimine olanak sağlayacak hacme sahiptir. Çok sayıda alt hikâyeden oluşan ve birbiri içine geçen, kesişen büyük daireler çizerek, göç eden Afrika otçullarının ritmik hareketlerini anımsatmaktadır diyebiliriz.

nüştürecek yorum eylemine “direnir”; ancak, bu direnç, yorum eylemini geciktirmekle birlikte, mutlak bir özellik taşıyamaz; çünkü metnin varolduğu yer bir gerçeklikler ortamı değil, bir işaretler (signs) ortamıdır. Lodge, yorum faaliyeti sırasında bir tür “indirgemecilik”in zorunlu olduğunu, aksi takdirde eleştirinin “metni tekrarlamak”tan öteye gidemeyeceğini belirtir. Bu durumda, *eleştirel “üst dil”de metonimi daima metafora dönüşür* diyebiliriz. Burada, metonimik metinlerin neden “değerli” sayıldığı sorulabilir. Bunun nedeni metonimik yazının “genelleyici yorumlara gösterdiği direnç”le ilgilidir: Gayret gösterilmeden çözümlenen mesaj değer taşımaz. Öte yandan, metaforik metin de “yorumu güçleştiren” kendi araçlarına sahiptir. Burada, yorum gerektiği açık olmakla birlikte, çeşitli ihtimaller anlamın belirginleşmesini geciktirir ve erteler. Metonimik metin ise çok sayıda veri ile karşımıza çıkar ve böylece tek bir anlama ulaşma çabamızı güçleştirir. Öte yandan, bu iki tarzın birbirini dışlamaktan çok bir “baskınlık-çekiniklik ilişkisi” içinde olduğunu söylememiz gerekir. Metafor, *metonimiyi tümüyle ihmal ettiği takdirde kendisini anlaşılmazlığa mahkum etmiş olur. Benzer biçimde, metonimik metin de metaforik işaretleri tümüyle dışlayamaz* (Lodge s. 109-111). Bütün bu görüşlerin, Lodge’un edebi metinlerin anlamı geciktirerek zevk alma sürecini uzattığı yolundaki düşüncesiyle uyum içinde olduğunu burada anımsatalım. Bu hususların, Freud’un cinsel ilişki öncesi ön sevişmenin (foreplay) işlevi ile ilgili görüşleriyle paralellik taşıdığı da belirtilmelidir. Buna göre, geciktirici eylemler hazzı artırma özelliğine sahiptir.

Metafor ve Bağlam

Metaforik stratejilerin gerçekçi edebiyatta kullanımını sınırlandıran faktörler vardır: Metonimi ağırlıklı bir metinde, “metaforik yerine geçme” olgusu “bağlam” ya da “bitişkenlik”le

hassas bir ilişkiye sahiptir. *Benzeyen ve benzetilen* (tenor ve vehicle) arasındaki mesafe büyüdükçe, metaforun semantik etkisi güçlenir.⁵² Bu çerçevede, “*metonimik benzeyen ve benzetilen*” ilişkisi, “*metaforik benzeyen ve benzetilen*” ilişkisine göre “daha az mesafelidir” diyebiliriz. Metafor kullanımının artması halinde, dilin (discourse) unsurları arasındaki “bitişkenlik ilişkileri”nde ve dolayısıyla “gerçeklik algısındaki bozulma”da (disturbance) da artış görülür. Bu bozulma, bir ölçüye kadar, metafor yerine “simili” kullanılarak aşılabılır; çünkü *simili* “benzer olmayan” unsurlar arasında bir “benzerlik ilişkisi” yaratsa da, metaforun “bozma” eğilimi gösterdiği “birleştirme hattı” boyunca yer alır. Metafor “özdeşlik”, simili ise “benzerlik” kurar; bu yüzden metafor daha şiirsel bir eğretilemedir (trope).⁵³

52 Bu noktada, Cassirer’in “tam sembolik evre”de, sembolle sembolize edilen arasında açıklık olacağı yolundaki görüşü anımsanmalıdır.

53 Metafora yaslanan ve metonimik unsurları ihmal ettiği için gerçeklik algısında bozulmaya yol açan şiirlere örnek olarak, gerçeküstücü şiir akımının ürünleri ve 2. Yeni kapsamındaki modernist Türk şiirinin ürünleri düşünülebilir. Burada örnek olarak İlhan Berk’in *Atımı İstedim Evin Göğü Gerindi* adlı şiir kısaca ele alınacaktır:

Atımı istedim evin göğü gerindi
Çin gülleri bir yerden ordan geliyordum
Öyle sular dağların üstüydü isminiz
Yeşil, o solukları gibi rüzgarların
Bir bin yıl rüzgar değirmeninizde kaldım

...

İşte ellerin o dünya kadar Akdeniz
Hansı, gecenin pancurunda Berk kuşlarım
Ey benim sığılgım eskim karanlığım siz
Yitiş gülüşünün açtığı sular şimdi
Ben o gecelerde saçıydım çocukların
Bir bin yıl rüzgar değirmeninizde kaldım

Bu şiirin, Eliot'un tanımladığı biçimde, şiirin okuyusuyla "anlaşılmadan önce iletişim kurduğu" yolundaki tanıma uyduğunu belirterek şu hususları kaydedelim: İlk dizedeki etkileyici giriş metaforu fantastik bir özellik taşımakta olup, dış dünyada canlandırılması zor imge yapıları içermektedir. İkinci ve üçüncü dizelerdeki metaforlar ise dilbilgisel yapıyla oynanması suretiyle, yani söz dizimi unsurlarının bilerek karıştırılması yoluyla belirsizleştirilmiştir. Nihayet dördüncü dize "gibi" edatının kullanılması ile bir simili yapısına benzetilmiş, böylece rasyonel düşünce alanına bir adım atıldığı duygusu oluşturulmuştur. Şiirin nakaratını oluşturan dize ise bir zaman metaforu ile bir mekân metaforunu bir arada kullanarak "duyularla kavranan imge metaforu" unsuruna yaklaşmaktadır. Bu durumda, söz konusu şiirde fantastik metaforlarla somut metaforların bir arada tutulduğunu, anlaşılmazlığın sınırına ulaşıldığında ise, kıta sonlarında tekrarlanan ikili metafor aracılığıyla, yeniden gerçeklikler dünyasına dönüldüğü söylenebilecektir.

Gerçeküstücü şiiri Attila İlhan'ın *Cinayet Saati* ile örneklendirebiliriz:

Cinayet Saati

Haliç'te bir vapuru vurdular dört kişi
Demirlemişti eli kolu bağlıydı ağılıyordu
Dört bıçak çekip vurdular dört kişi
Yemyeşil bir ay gökte dağılıyordu

Cinayeti kör bir balıkçı gördü
Ben gördüm kulaklarım gördü
Vapur kudurdu kuduz gibi böğürdü
Hiçbiriniz orada yoktunuz

...

Halüsinatif bir deneyimi anımsatan bu şiir çarpıcı imgeleri, kişileştirmeleriyle dikkat çeker. Öte yandan, Attila İlhan'ın çoğu şiirinde olduğu gibi, özgün imgelere dayalı metaforların üst üste yığılmasından kaynaklanan bir zenginliğin yanı sıra, aşırı süslemeden kaynaklanan bir yüzeysellik duygusunun şiirin dokusuna zarar verdiği söylenebilecektir. Metafor bolluğu bir noktadan sonra dekoratif bir nitelik kazanmaya başlamakta, bireysel metaforların değerini azaltan bir etki yaratmaktadır diyebiliriz.

Lodge, incelemesini Frye'in görüşlerinden yararlanarak derinleştirir: Buna göre, Frye, Jakobson'ın "metafor ve metonimi" arasında kurduğu "farklılık ilişkisi"ni, "metafor ile simili" arasında kurmaktadır. Frye'in kurduğu model "mitik" ve "gerçekçi edebiyat" ayırımına dayanır: Bu kapsamda, "yazılan şey" ile "bilinen şey" benzer olduğu zaman, "ima edilmiş ya da yaygınlaştırılmış (extended) simili" ile karşı karşıyayız demektir. Bu kapsamda, gerçekçi edebiyat "ima edilmiş simili"nin sanatı iken, mitik edebiyat "ima edilmiş metaforik kimlik"ın sanatıdır. "Simili"de kullanılan "gibi" sözcüğü "muğlak" bir sözcük olup, ya "benzemeyen şeyler arasındaki bir benzerlik"e göndermede bulunur ya da "bütün-parça ya da birim-grup arasındaki özgün bitişkenlikten kaynaklanan bir temsil niteliği"ni gösterir. Lodge, gerçekçi edebiyata yönelik tepkinin, sözcüğün ikinci kullanımına daha yakın olduğu kanısındadır. Burada, gerçekçi edebiyatın dünya ile kurduğu ilişki "similiden çok sinekdokiye yakın"dır diyebiliriz.⁵⁴ Bununla birlikte, "simili"

54 Sinekdokiye dayalı metaforların mutlak anlamda bir dış dünya gerçekliğiyle örtüştüğü öne sürülemezse de bu alana diğer metafor türlerinden daha çok yaklaştıkları kabul edilebilir. Cemal Süreya'nın erotik şiiri Üvercinka sinekdokinin metaforik kullanımını örneklendiren bir şiir olarak ele alınabilir: Burada şiirin ilk birkaç dizesini vermekle yetiniyoruz: *Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden/En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu kesmemeye/Laleliden dünyaya doğru giden bir tramvaydayız...* Görüldüğü gibi ilk dizede bir "dış dünya göndermesi"ne yaklaşan boyun imgesi, ikinci dizede daha soyut bir metafor niteliği kazanmakta ve üçüncü dizedeki "lale" ve "tramvay" (yolu) imgeleri üzerinden, "incelik" ve "uzunluk" gibi çağrışımlarına açılarak, şiirin ana konularını oluşturan cinsel istek, tatminsizlik, tahammül gibi insanlık hallerini ifadeye yönelen zemini hazırlamaktadır. Boyun imgesi formu itibarıyla hem insan bedenini, hem de insanın hayat macerasını "uzunluk" fikrine dayanarak işlemeye hizmet eder. Bu algı insan hayatının bir yolculuk olduğu yani zaman ve mekân içinde ileriye doğru bir hareketle ifade edildiği yolundaki temel metaforlarla da uyum içindedir. Şu halde, Üvercinka'daki "boyun sinekdokik metaforu"nın esas olarak

ile “gerçekçilik” arasında bir tür bağlantı olduğu da tümüyle reddedilmemelidir. Aristo, metaforun “anlaşılamayan ile genel geçer arasındaki orta yolda” olduğunu söyler. Bu açıdan bakıldığında, *simili* “genel geçer”e ve dolayısıyla “sağduyu”ya daha yakındır diyebiliriz. Lodge, metafor ve simili arasındaki farkın, (aslında simili’yi de içeren) “metaforik” ve “metonimik *kutuplar*” arasındaki daha kapsayıcı farklılığa karşılık geldiği kanısındadır. Burada şu hususlar belirtilmelidir: Metonimik üslupla çalışan bir yazar, metaforik araçları idareli bir biçimde kullanmalı, bağlamın kontrolüne vermelidir. *Bunu ya bağlamın gerçekçi ayrıntılarını sembollere dönüştürerek ya da bağlamla ilişkili semantik alandan analogiler yapmak suretiyle gerçekleştirir.* Aynı zamanda, benzemeyen şeyler arasındaki benzerliğe dikkat çekerken, metafordan çok similiye yönelmesi uygun olur. Lodge, “gerçekçilik izlenimi” yaratmak isteyen bütün düzyazı kurguların, “bağlamın metaforu denetlemesi eğilimi”ni gösterdiğini kaydeder. Benzer bir gözlemde bulunan Genette, Proust’un ünlü yapıtı *Geçmiş Zamanın Peşinde*’yi incelerken, başlangıçtaki “istemsiz anımsama eylemi”nin belirli deneyimlerin “benzerlik temelinde birbirine eklemlenmesi”ni gösterdiğini, ancak belleğin *ilk hareket etme mekanizması metaforik olsa da, daha sonraki yayılma ve araştırmanın metonimik olduğunu* belirtir. Buna göre Proust’un karakterleri “mesafedeki yakınlık üzerinden benzeşme eğilimi” gösterir. Lodge, “modernist şiir”in gösterdiği “sapma”nın şiirde genel olarak varolduğu düşünülen “metaforik kutba yönelik eğilim”e ilişkin tepkiyi gösterdiğini belirtir. “Lirik şiir”de de tam ters yönde bir başka “sapma” söz konusudur: Burada şair metaforik gelişmeyi metonimik sınırlamalara tâbi tutmaktadır. Bu da “çağının yozlaşmış metaforik havası”na karşı çıkan Wordsworth gibi bir şairin izlediği yoldur. Jakobson, romantik şairleri metaforik şairler olarak değerlendirmekteyse

bir mekân metaforu olduğunu ve insan varoluşunu mekân metaforları üzerinden göstermeye yöneldiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

de, ilk kuşak İngiliz romantikleri, daha önce var olduğunu düşündükleri bir başka metaforik tarzı (Coleridge'in "fancy" kavramı), daha güçlü bir tarzla (Coleridge'in "imagination" kavramı) değiştirdiklerini, bu tarzın da kendisini metaforik figürlerle ifade etmek zorunda olmadığını düşünüyordu. Bu açıdan, *Wordsworth şiiri metonimik kutba doğru yönlendirmeye çalışmıştır* diyebiliriz. Wordsworth, "ölçü"nün "düz yazıda da ifade edilebilecek olan şey"e ilave bir "cazibe kattığını" belirtir; öte yandan, ölçünün edebiyatta "acılı konuları daha kolay ifadeye yardımcı" olduğunu söyler:⁵⁵ Buna göre, ölçü eğilimi dilin gerçekliğini önemli ölçüde azaltmaktadır. Lodge, Wordsworth'ün eserinin uyandırdığı eleştirel tepkinin, yazarın hayatına ve düşüncelerine yöneldiği, ancak yapıtının formal bir biçimde eleştirilemediği hususundan yola çıkarak, "metonimik kutba yönelik dilin özellikle de nazım halinde ise", eleştiri tarafından kolayca ele alınamadığını vurgular. Lodge, Wordsworth'ün yalınlığının estetik açıdan güzel bulunmasını, Rus biçimcilerinden yola çıkarak yorumlar: Buna göre, bu "yalınlık"ın gücü, zamanın geleneğine göre "aşırı süslü bir geri alan"a karşı "öne çıkarılmasından" kaynaklanır (Lodge s. 112-13, 115, 118-20).

Cassirer ve Langer'in metaforu sembolik yapıların özellikleri üzerinden çözümlemeye yönelen görüşlerini ve Jakobson'un dilbilimden yola çıkan metafor kuramını ele aldıktan sonra, çağımızın önemli bir düşünürü olan Wittgenstein'in "görme" ve "bir şey olarak görme" kavramları arasında yaptığı ayırımdan yola çıkan Marcus Hester'in metafor anlayışını inceleyeceğiz.

55 Sanat yapıtında "duygu"nın ortaya çıkışı ve izleyici/okuyucu üzerindeki etkileri özellikle Ricoeur'ü ele aldığımız bölümde incelenecektir.

Marcus Hester'in Wittgenstein Üzerine Görüşleri: Metafor ve Şiir Dilinin Yapısı

Wittgenstein'in görüşlerini eleştirel bir değerlendirmeye tâbi tutan Marcus Hester, 1967 tarihinde yayınlanan *The Meaning of Poetic Metaphor* adlı yapıtında "anlam"ın ne olduğu konusunu ele alarak, imge, imgelem, ikon ve metafor konularını derinliğine inceler. "Anlam" kavramını "sözel olan ve olmayan işaretlerin (signs) bağlamlarla ilişkisi" kapsamında analiz eden Hester'in, Wittgenstein'in görüşlerini ele alma sebeplerinden biri, bu felsefecinin "anlam"ın "içsel bir deneyim" olduğu yolundaki görüşü reddetmesidir. Böylece, Wittgenstein'in sağladığı kuramsal sisteme dayanılarak, "metaforik anlamın imgesel yapıda olduğu yolundaki görüş"ün ele alınması mümkün olabilecektir. Hester'in Wittgenstein'a yönelmesinin ikinci nedeni ise, anlamın "kullanım"la (use) ortaya çıktığı görüşüdür; buna göre, bir ifadenin doğru biçimde anlaşılması için belirli "ölçütler" kullanılmaktadır. Bu ölçütler Wittgenstein için "uzlaş" (convention) ile seçilmiş "gözlenebilir unsurlar"ı içerir.⁵⁶ Hester'a göre, yukarıda sayılan hususlar Wittgenstein'in kuramını "metaforun dili"nin ve "metafordaki dil"in anlaşılması için uygun bir araç haline getirmektedir.

Hester, bütün kuramcıların, metaforun iki farklı şeyi "kendine özgü bir biçimde" birbiriyle ilişkilendirdiği hususunda uzlaştıklarını anımsatarak, sorunun bu "kendine özgü" bağlantının nasıl kurulduğu konusunda düğümlendiğini belirtir. Bu kapsamda, "açık" (explicit) metaforlarla, yani "gibi" edatını kullanan ve genel olarak "simili" adını taşıyan yapılarla, "örtülü" (implicit) adını verdiği diğer metaforları ayırır ve bu ikinci grubun daha önemli olduğunun altını çizer. Buna göre, "örtülü metafor" kendisini "düz anlamla çatışmasıyla" belli eder. Aynı

56 Bu durumda, Wittgenstein'in "ölçüt" kavramının, edebiyat eleştirmenlerinin geliştirdiği "metaforun okunduğunda anlam kazandığı fikri"yle uyuşmadığı söylenmelidir. Çünkü bu tür "anlama", sözü edilen "ölçüt"ler üzerinden gerekçelendirilemez.

şekilde, bu türden metaforik bir ifadenin “genel bilgilerimizle bir *gerilim ilişkisi* içinde” bulunduğu da belirtilmelidir. Hester, bu cins bir metaforun, “mitsel yapılardaki metafor” ve “ölü metafor”larla karıştırılma olasılığı yüzünden, özel bir dikkat gerektirdiğini söyler: “Mitsel metafor”da, metaforu oluşturan iki parça arasında, bilincine varılmış bir “ayrılık” halinin ifade edilmesi yerine, “bağlantılılık unsuru” vurgulanır; buna karşılık, “şiişsel metafor”da, “metaforun parçaları arasındaki farklılığa ilişkin belirli bir bilinçlilik hali”nin bulunması gerekir: Burada, aslında benzemez olan şeylerin bir amaç dahilinde bir araya getirilmiş olduğuna ilişkin bir tür “bilgi”nin bulunması beklenir. Yukarıda Jakobson’ın kuramı ele alınırken, mitik ve şiişsel metafor ayırımı bağlamında sözü edilen Frye’in görüşlerinin, Hester’in bu konudaki düşünceleriyle uyum içinde olduğunu burada anımsatalım.

Hester, Wittgenstein’in görüşlerini ele alırken, öncelikle “içsel anlam” kavramı konusu üzerinde durur: “İçsel anlam” görüşü, bir cümle ya da ifadenin anlamının biri “dilsel” diğeri buna paralel ancak “içsel” *iki eylemden* oluştuğunu kabul eder. Hester’a göre, Wittgenstein’in “içsel anlam kuramı”na yönelik eleştirileri, şair ve eleştirmenin şiiir diline yönelik tavırlarının anlaşılması için yararlıdır. Yazar, Wittgenstein’in “iç anlam kuramı”na yönelik eleştirisinin en başarılı yönünün, “soyut zihinsel eylemler”i gösteren sözcüklerin “özel” değil “genel” (public) bir ölçüte sahip olduklarını göstermesi olduğunu söyler. Bu kapsamda, zihinsel eylemleri gösteren “anlamına gelmek”, “niyet etmek”, “düşünmek” ve “anlamak” sözcükleri üzerinde durur.⁵⁷

57 Söz konusu kavramlar şu şekilde açıklanabilir: 1- anlamına gelmek: Wittgenstein’in eleştirdiği “içsel deneyim-anlam kuramı”na göre, bir cümlelerin ya da ifadenin anlamı, bir “dilsel eylem” bir de ona paralel “içsel eylem”den oluşur. Buna göre, sözcük “söylenir iken”, kişinin zihninin “içinde” anlam meydana çıkar. Fiziksel nesnelerin “zaman-mekân” içinde yer almaları gibi, “anlam” da bir yerlerde var olmalıdır. Karşı

Hester'e göre, Wittgenstein'in "anlama"ya ilişkin analizi, edebiyat eleştirmenlerinin metafor anlayışlarını "gerekçelendirmeleri" gerektiğini gösterir. Bu da, metaforun anlamı konusundaki yargının "dışa ait bir ölçüt"e dayandırılmasını zorunlu kılar. Nitekim, Wittgenstein'in "içsel anlam kuramı"nı reddetmesinin temel sebeplerinden biri, içsel bir sürecin ancak dışa

görüşteki Wittgenstein, anlamın bu şekilde oluşmadığını, "kelimenin kullanımı"yla ilgili olduğunu öne sürer. Buna göre, *anlam* "içsel bir imge" ya da "içsel bir sözel çeviri faaliyeti" değildir. Hester, bu görüşün şiirsel metafordaki imgelerin anlaşılması için önem taşıdığı görüşündedir. Bu kapsamda, "metafordaki imgeler"le, iç anlam kuramının savunucularının tasarladığı "zihinsel resim" kavramı arasında fark olduğu belirtilmelidir. İçsel anlam kuramcılarına göre, sözcükler söylenirken zihinsel resimlerin oluşması beklenirken, metaforik imge bu tarz ikili bir eylem gerektirmez; metafor bir birlik halidir. Ayrıca metaforun imgeleri dış dünyayla karşılıklılık hali içinde olmak durumunda değildir; araya giren, gölge nevinden imgeler olarak kabul edilemezler. 2- niyet etmek: Wittgenstein, "niyet etme"nin de "gerçekten yapılan şey"le önemli ölçüde "örtüştüğü" kanısındadır; buna göre, düşüncelerin, hareket ve eylemlerin yapıldıktan sonra hatırlanması söz konusudur. Yani niyet etme de içsel bir durum değildir. Bu görüşün şiirsel metafor için önemi "şairin niyetinin şiirin içinde bulunduğu yolundaki görüş"le örtüşmesidir ki bu da yeni eleştiri okulunun görüşlerinin kabul edilmesi anlamına gelir. 3- Düşünme: Dilin düşüncenin aracı (vehicle) mı olduğu, yoksa düşüncenin dilden ayrı biçimde içsel mi olduğu yolundaki tartışmada, Wittgenstein dilin düşüncenin aracı olduğunu söyler. 4- anlama: anlama yalnızca zihinsel bir izlenimi ifade etmez; dış dünyada "gözlenebilir" (overt) bir eylem gerektirir. Örneğin, birisinin "ağrı duygusu" o kişinin buna ilişkin ifadesi ve davranışları arasındaki eşgüdümeye bakılarak anlaşılır. Burada, dil bir tür "davranış" olarak ele alınmaktadır. Dilsel ifadelerse "uzlaşım" üzerinden anlam kazanır. Anlam, "uzlaşıyla seçilmiş dış çevre unsurlarına bağlı olarak" belirlenmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken bir husus, Wittgenstein'in değerlendirmesinin bilimsel değil dilbilgisel varsayımlara dayandığı yolundaki görüşüdür. Bkz. Hester s. 39-40.

ait bir ölçüt üzerinden değerlendirilebileceğini düşünmesidir. Bu çerçevede, anlam “yazılı ya da sözlü işaret”lerden ve” uygulama”lardan çıkar; yüz ifadesi, sözel olmayan davranış gibi unsurlar da bu kapsamda işaret sayılır. Bu açıdan “anlam” (meaning) “dilini geniş anlamda yüklem hali”ni ifade eder diyebiliriz. Bir diğer deyişle, “anlam”, sözcükler, içsel imgeler ya da duygular aracılığıyla açıklanamaz; yalnızca işaretler ve işaretlerin kullanımıyla ortaya çıkabilir. Hester bu noktada şu soruyu sorar: Wittgenstein’in sözünü ettiği cinsten “uzlaşım gösteren ölçüt”ler olmadan “anlam” bulunabilir mi? (Hester s. 20, 24-5, 27, 32, 35, 49).

Kullanım Olarak Anlam

Yukarıda da belirtildiği gibi, Wittgenstein’a göre, bir sözcüğün anlamı onun kullanımıdır; burada, “kullanım” öncelikle bir sözcüğü kullanan bireyin bu sözcükle “neyi kastettiği”ni gösterir. İkinci olarak, “dilini bir alet olarak kullanılma özelliği”ni ve bu yönüyle de pragmatistlerin anlam kavramından anladığı şeyi ifade eder. Dilini sosyal anlamda kullanımı ise bir “eylemlilik durumu”dur; sözel ve davranışsaldır. Bu açıdan, dilini anlamlı biçimde kullanılması, bir tekniğin uygulanması kapsamında düşünülmelidir. “Kullanım”, doğal olarak, dış dünyada gerçekleşecektir; buna bağlı olarak, kullanılan işaretlerin formunun ve kullanımının “kültürel uzlaşısı” ile belirlenmesi söz konusudur. Buradan yola çıkılarak, kullanıma ilişkin kuralların “âdet” ve “kurum” özelliği gösterdiğini, “kullanım özgürlüğü”nün ise, ancak belirli sınırlar içinde mevcut bulunduğunu söyleyebiliriz. Bu durum dilini uzlaşıları için de geçerlidir. *Dilini uzlaşıları, analiz edilemeyen, olduğu gibi kabul edilmesi gereken bir tür “taban” (bedrock) oluşturur.* Bu açıdan görüldüğünde, “matematiksel”, “mantıksal” ve “uzlaşısal” kurallar arasındaki fark, ilk ikisinin “oluşturulması” üçüncüsünün ise “devralınması”dır. “Uzlaşısı”lar bir nesne ya da eyleme

ilişkin “tanımlayıcı karakteristik”leri, bir diğer deyişle, “ölçüt”ü belirler. Hester’in kaydettiği Carl Wellman’a göre, “ölçüt, bir nesnenin uzlaşsal olarak seçilen özellikleri”nden oluşur; bu açıdan, belirli bir ifadeyi doğru anladığını göstermeye çalışan kişi, “ölçüt”lere başvurmak durumundadır; buna karşılık, ifadenin “dış dünyada sınanabilir” (ampirik) olarak doğruluğunu kanıtlamaya çalışmaz. Özetle söylenirse, Wittgenstein’a göre, “ölçüt”ün, fiziksel olarak gözlemlenebilir unsurlardan oluşup, “uzlaş” ile belirlendiği öne sürülebilir. Buradan yola çıkan Hester, *metaforun anlamının anlaşılmasının, metaforu oluşturan sözcüklere ilişkin ölçütün bilinmesine bağlı olduğu* söyler; yazar, “*metaforik anlamın imgelemi içerdiği*” ve “*metaforun anlaşılmasının bu imgelerin anlaşılmasını gerektirdiği*” kanısındadır (Hester s. 51, 53, 55, 57-61).

Şiir Dili

Hester yukarıdaki görüşlerden yola çıkarak şu sonuçlara ulaşır: Wittgenstein’da, bir sözcüğün anlamı onun “kullanımı” olduğuna göre, işaretlerin “içkin” yani yapılarında zaten mevcut anlamları yoktur; anlamlarını kullanım üzerinden “genel bağlam”a eklemlenerek kazanırlar. Bu açıdan, “işaret” ile “o işareti taşıyarak anlam kazanan şey” arasında bir fark vardır. Yani “gösteren ve gösterilen” arasında bir “açıklık” mevcuttur.⁵⁸ Şiir dili ile düz dil arasındaki ayırım da bu noktada ortaya çıkar. Şairler “işaret ile gösterilen”i, “anlam ile ses&imgelem”i, “dil ile deneyim”i kaynaştırarak, “kasti bir karmaşa” yaratırlar. Bu kapsamda, şiir dili bizi bir deneyime yönlendirmekten çok, o deneyimi bize *sunar*; Wittgenstein’in sözcük ve bağlam arasında mevcut bulunup, kullanım aracılığıyla aşıldığını söylediği açıklığı, şiirin başka bir biçimde aştığını söyleyebiliriz (Hester s. 68). Hester, şiir dilini dört kuram kapsamında tar-

58 Bu konuda Cassirer’in tam sembol düzeyinde sembolize edilen şeyle sembol arasında bir açıklık bulunacağına ilişkin görüşü anımsanmalıdır.

tışmak istediğini belirtir: Bunlar, şiirin 1- “temsili bir sembol”, 2- “somut bir evrensel yapı”, 3- “bir ikon” ve nihayet, 4- dilin kullanılması yoluyla gerçekleşen bir “anlam ve ses&imgelem kaynaşması” olduğu yolundaki dört yaklaşımdır.

1-Şiirin Temsili Bir Sembol Olması

Hester’e göre, bu yaklaşımın baş savunucusu, görüşlerini daha önce değerlendirdiğimiz Susanne Langer’dır. Langer’ın kuramı “işaret” (sign) ve “sembol” arasındaki ayırımı dayanır. Bu kuramda *işaret*, o “işareti kullanan özne”, “işaret’in kendisi” ve “işaret’in gösterdiği nesne”den oluşur. “Sembol” ise “özne”, “sembol”, “nesne”ve ilave bir unsur olan “kavram”dan meydana gelen dörtlü bir yapıya sahiptir. “İşaret” nesnesini gösterirken, “sembol” (belki de mevcut bulunmayan) bir nesneye ait bir kavrayışa olanak sağlar. Semboller “dile ait” (discursive) ve “temsili” sembol olarak ayrılır. “Dile ait sembol”ler dilin genel sözcük haznesini ve söz dizimini, başka sözcüklerin yardımıyla anlaşılabilen ve böylece “sözlük”lerin oluşturulmasını mümkün kılan “tek tek sözcükler”i ve “anlamı aynı olan farklı sözcükler”i bünyesinde barındırır. “Temsili sembol” ise bu özelliklere sahip değildir; “bireysel bir nesnenin doğrudan temsili”ni gösterir. Langer’ın kurduğu sistemde ve *Philosophy in a New Key* bağlamında bu durumu örnekleyen temsili sembol *resim*’dir. Daha sonraki, *Feeling and Form* yapıtında Langer şiir’i de bir tür “temsili sembol” olarak kabul etmiştir. Bu yazar, sanatsal formun maddi varlıktan soyutlama yoluyla elde edildiğini, pratik hayata mesafeli olduğunu kabul eder. Böylece, “*sanatsal form*”, *nedensellik bağlantısı kapsamında ve maddi hayatın olgularından soyutlama yoluyla elde edilmiş bir imge olup, duylara dayalı bir tefekkür (contemplation) nesnesi olma özelliğini taşır*. Buna benzer biçimde, şiir “söylem dili”nin ya da “önerme”lerin dönüştürülmüş halidir. Burada, dönüştürülme “gerçek hayat”a değil, “hayatın bir imgesine ya da görüntüsü”ne yapılmıştır. “Gösterilen” hayat değil “hayatın

görüntüsü”dür. Ogden ve Richards ise, Langer’dan farklı olarak, şiirin bir tür deneyimi de sunduğu kanısındadır (Hester s. 70-71).

2- Şiirin “Somut-Evrensel” Olması

Özellikle “Yeni Eleştiri Ekolü”nün önemli yazarlarından Wimsatt’ın vurguladığı bu görüş, “şiirin temsili niteliği” fikriyle bağlantılıdır; ancak ondan “şiir dilinin genel ya da evrensel yönü”ne dikkat çekmesiyle ayrılmaktadır. Langer’a göre, evrensellik sembol oluşturma faaliyetiyle olur; bu faaliyet şiiri üretir ve bir bilinçlilik halini gösterir. Wimsatt’a göre ise, evrensellik bütün insanlar için geçerli olan dilin doğasına bağlı bir husustur. “Genellik ve tikellik” (particularity) birbirine karşı ve birbirini iten unsurlar olup, bu iki kavram arasındaki “gerilim” hali “somut-evrensel” ifadesi ile temsil edilir. Wimsatt’a göre, şiiri mantıksal ya da bilimsel dilden ayıran şey, şiirin tasviri ayrıntılarındaki “somutluğun aşırılığı”dır. Wimsatt, şiiri “uygun olmayan bir yerel doku içindeki gevşek bir mantıksal yapı” olarak tanımlayan Ransom’ın bu görüşüne karşı çıkarak, somut unsurların kazanılmasında, “yerel dokunun uygunsuzluğunun değil, *aşırı uyum*’unun etken olduğunu” savunmaktadır. Burada sözcükler arasındaki ilişkinin yoğunluğu “somut unsur”un ortaya çıkmasında etkindir. Wimsatt’a göre, şiir “tasviri ayrıntılarının zenginliği” ile “somutluk” kazanır. Bu somutluk, dilin “duyu organlarına hitap eden bir dolgunluk” kazanmasına olanak vermektedir.⁵⁹

59 Ricoeur’ün görüşleri ele alınırken değineceğimiz, masallarda geçen “bir varmış bir yokmuş” formülünün, söz konusu açıklığın varlığının ve kapatılmasının birincil düşünce süreçleri aracılığıyla başarıldığını, psikolojik anlamda “egonun hizmetinde” bir gerilemeyi gösterdiğini burada belirtmeliyiz. Mistisizmde de benzer bir gerilemenin bulunması doğaldır. Konu psikanalitik kuram kapsamında, “düşüncenin büyü gücü” kavramı çerçevesinde incelenebilir: Erken çocukluk döneminin bir özelliği olan ve zihinde geçen şeylerin gerçek dünyada da gerçekleş-

Bu görüş, “temsili kuramın görüşlerine yakın bir pozisyon”u ifade eder. Wimsatt, “somut-evrensel”i örneklendirmek için, tiyatrodan yaratılmış gelişkin karakterleri ve “metafor” kavramını verir. Metaforda özel, yaratıcı ve “somut bir tür soyutlama” mevcut bulunup, bu soyutlama bilimin soyutlamasından farklıdır. Bir şiirin analiz edilebilmesine olanak sağlayan şey ise, yapısındaki yukarıda sözünü ettiğimiz “evrensellik olgusu”dur. Öte yandan, eleştirmenin genel ve soyut sözcükleri hiçbir zaman şiirin tam bir karşılığı olamayacaktır; bu da şiirin somutluğunun bir göstergesi ve sonucudur. Ancak evrensellik olgusu, bir yandan da, şairin dili ile eleştirmenin dili arasında bir tür bağlantı kurulmasına olanak verir (Hester s. 72-5). Bu konuları, Langer’a yönelik eleştirel değerlendirme kapsamında daha ayrıntılı olarak ele almış olduğumuzu kısaca anımsatalım.

3- Şiirin “ikon” Olma Özelliği

Wimsatt “somut-evrensel”in bir “ikon” olma özelliği taşıdığını belirtir. Bu iki kavramla, şiirin temsili bir sembol olduğu görüşü arasında da bir bağlantı vardır. Ayrıca, şiirin “anlam” ve “ses&imgelem”in (sense and sensa) bir “kaynaşma”sı (fusion) olduğu yolundaki görüş de, bu üç yaklaşımla bağlantı içinde düşünülmelidir. Hester, Daitz’in görüşlerini de bu kapsamda kaydeder: Daitz, “ikon” ve “işaret” (sign) kavramları arasındaki farkı şu şekilde analiz etmektedir: Wittgenstein’in işaret ve ikon kavramlarını karıştırdığını öne süren bu yazar, *ikonun “gösterdiğini”, işaretinse “belirttiğini”* (state) söyler. *Cümleler*

ceğini varsayan düşünce biçimi, büyü fikrinde ve yetişkin zihnin belirli alanlarında muhafaza edilen bir yapıyı gösterir. Bu yapı sayesinde, çocuk oyunlarında, sanatsal yaratımlarda, psikotik düşüncede ve benzer durumlarda, “söylenen sözle eylemin ya da nesnenin özdeş olduğu” kabul edilebilir. Metaforik bağlantılar da benzer biçimde, zihinsel bağlantının kurulması ve buna ilişkin sözel kabulün gerçeklik değeri taşıdığı fikrini içermektedir.

tasvir eder ve gönderme yaparken, ikonlar gösterir, temsil eder ve düzenler. Bir “cümle” bir şeyi ifade edebildiği halde, “cümlelerin unsurları” aynı şeyi ifade edemez; buna karşılık hem “ikon” hem de “ikonun unsurları” aynı şeyi gösterme özelliğine sahiptir. Bu açıdan, “cümlelerin parçası”nın “cümlelerin bütünü”yle aynı işleve sahip olmadığı, ancak “ikonun parçasının ikonla aynı işleve sahip olduğu” da söylenebilecektir. Buna göre, bir resmin parçası da resim olma vasfını muhafaza eder. Öte yandan, bir cümlelerin düzeni az çok keyfi olduğu halde, ikonun nesnesini belirli bir biçimde temsil etme zorunluluğu vardır. Resim belirli bir düzeni zorunlu kılarken, gramatik yapı “uzlaşım sal”dır. Cümlelerin içindeki unsurlar, bir sözcük dağarcığının parçaları iken, ikonun unsurları böyle bir özellik taşımazlar. İkonik yapı ile sözcük dağarcığı arasında ters yönlü bir ilişki vardır. İkonik olma özelliği azaldıkça, sözcüklere dayanma durumu gelişir. İşaretlerle ikonlar arasında ara formlar olarak *haritalar ve hiyeroglif gibi resim dilleri* bulunmaktadır. Hester’a göre, Daitz’in ikon anlayışının iki önemi vardır: Öncelikle, *ikon, işaretten farklı olarak, nesnesiyle bazı özellikler paylaşır; duysal bir formu ya da yapısı vardır.* Bu özelliği de metaforik yapılar ve şiir dili açısından çok önemlidir. İkinci olarak, *dilin taşıdığı anlamla ikonik anlam arasındaki ters yönlü bir ilişki mevcuttur.* Burada şu husus vurgulanmalıdır: İşaretlerin uzlaşım sal olması, ikonik dilin kapsayamayacağı geniş bir alanda kullanılmalarına olanak sağlar.

Şiirin anlam aracılığıyla ikonik bir sağlamlığa kavuştuğunu öne süren Wimsatt, şiirde “mantıksal olan” ile “ikonik olan” arasında bir “gerilim” bulunduğunu fikrini kabul etmez. Wimsatt’a göre, düz dil ikonik olarak işlevsel değildir. Şiirde ise hem mantıki hem de gayri mantıki (counterlogical) unsurlar ikonik özelliktedir. Yani, Daitz’in düz dilde olduğunu belirttiği biçimde “tersine bir ilişki” içinde değillerdir. Wimsatt, “sıradan dil”in “şey”lere “işaret ederken” (designate), “şiirsel dil”in

“şey”leri “*sunduğunu*” (present) ifade eder. Hester, şiir dili açısından Daitz’in Wimsatt’ın görüşlerini kabul edeceği kanısındadır. Özetle söylenirse, Wimsatt, şiirdeki mantıksal ve mantıksal olmayan unsurların, bir arada, şiiri bir ikon haline getirme işlevine sahip olduğunu düşünmektedir diyebiliriz. İkonik dil “yoğun” olup, nesnesini resmin nesnesini gösterdiği gibi gösterir. Bunun manası “yoğun” (thick) bir nitelik taşıyan “ikonik dil”in “saydam olmaması”dır. Bakılan ancak içi gözük-meyen bir özellik taşır; şiir bu açıdan bir “şey” olma özelliği kazanır. Gerçekliğe yönelimi, heykel gibi, form verilmiş bir nesnenin gerçeklikle ilişkisi gibidir, metaforik bir özellik taşır. Wimsatt, şiirin tamamını, gönderme yaptığı gerçeklikle ya da gerçekliğin çeşitli katmanlarıyla ilişkisi açısından, bir metafor olarak değerlendirir. Hester’a göre, Wimsatt’ın bu konudaki iç görüşü üç açıdan önemlidir: Öncelikle Wimsatt’ın analizinin kendi “örtük metafor” (implicit) görüşüyle örtüştüğü kanısındadır. “Örtük metafor”lar şiiri “bilim dili”nden uzaklaştırır; “düz dil”den farklılık kazanmasına olanak verir. Şiirin insan bilgisiyle ilişkisi, düz anlamda bir ilişki değildir. Şiir, doğal bilgilerimizin düz anlamıyla ilişkili olabilen, ancak zaman zaman da, bu tür bir ilişkiyi taşımayan bir ikon özelliğindedir. Kısaca, *gerçeklikle arasında “metaforik bir mesafe” vardır*. Tekrarlarsak, şiir bir imge, resim ve ikon olarak “yoğun” (thick) yapıdadır ve içini göstermez diyebiliriz. Ancak, *şiirin resim niteliğinde olması, “fotoğraf anlamında resim” olduğunu göstermez: Şiir bir resimdir ama dış dünya gerçekliğini resmetmez; şeffaf bir imge değil, somut bir nesnedir*. Wimsatt ikonik yapının hem mantıklı hem de mantık dışı unsurlarının önemli olduğunu belirtir. Buna göre, şiir yalnızca kafiye, ritim, kelime oyunu gibi ses etkileri açısından değil, aynı zamanda, “anlam açısından da ikoniktir”; yani hem sesleri hem de anlamı taklit eder. Burada, *ses etkileri mantık dışı unsurlar olarak nitelendirilmektedir*. Hester imgelerin duyu izlenimleriyle ortak yönlerinin bulun-

duğunu, bu açıdan ikonik özellik taşıdıklarını kaydeder; çünkü ikon nesnesiyle, duyu organlarıyla algılanır bazı özellikler paylaşmaktadır (Hester s. 76-7, 79, 81).⁶⁰

60 Sayfa üzerinde aldığı somut form, ses ve görsel imge tekrarı gibi unsurlarla “nesne” özelliği kazanan şiire örnek olarak Behçet Necatigil’in Hassas Terazi’si verilebilir:

Hassas Terazi

Ben nerde a	dediysem
Orda	a
İbresi	sağa sola
Kımıldayan terazi.	

Az uzağınıza	gittiysem
böyle daha iyi	göresiz
bir hafif yankı	denizler ötede
ses eder	siz.

Hep kendim için mi	bazı şeyleri
Gizlediysem	bilmeseniz
Başka dünyalarda	a vardı
Görülür hesabı	ben/de a dediysem.

“Sayfa mekânı”nın grafik kullanımı aracılığıyla görsel bir etki yaratmayı başaran bu şiirin konusunun ne olduğu çok açık değildir. Burada, terazi formunun, yani “ikili bir eşitlik” ya da “denklem” fikrini temsil eden “mekânda simetrik öbeklenmeler”e ilişkin grafik tasarımın, alış veriş, denge, iç ve dış dünya, ben ve öteki gibi soyutlamaları ifade etmekte kullanıldığı düşünülebilir. Ancak genel bir insan eğilimi olan “somut üzerinden” algılama ve anlamlandırma eğilimi dikkate alındığında, bu şiirin yapısındaki genellemelerin ve soyutlamaların, metaforik yapıların oluşturulması, dolayısıyla şiir dilinin kurulması açısından bir sorun yarattığı görülmektedir. Burada sorulması gereken soru şudur: Şiirin kurduğu metaforik yapıyı duyu imgeleri yaratarak desteklemesi gerektiğine ilişkin genel prensip bu şiir kapsamında nasıl gerçekleştirilmektedir? Kanımızca grafik unsurların yanı sıra başta a, s ve z harflerinin dengeli

4- Şiirin, Dilin Bir Araç Olarak Kullanılması Yoluyla, "Anlam ve Ses&imge Etkileri"nin Birleştirilmesinden Oluşması Hususu

Hester yukarıda sözü edilen kuramların, şiirin hem "özel/tikel", hem "genel/evrensel" unsurlar taşıdığı hususunda birleştiklerini anımsatır. Burada "özel/tikel"den (particular) kastedilen: a-şiir okumanın bir deneyim olması; b- şiir dilinin ayrıntı açısından özel olması; c- şiirde mantıkdışı unsurların ikonik olarak işlev göstermesidir. "Genel/evrensel" (universal) olandan kastedilen şeyse: a- şiirin temsili bir sembol olarak bilişsel açıdan önem taşıması; b- şiir dilinin doğası gereği daha geniş bağlamlara yayılması; c- mantıksal unsurların ikonik bir biçimde işlev göstermesidir. Bu kapsamda, "*ses&imge etkileri*" (*sensa*) *özeli/tikeli (particular) temsil ederken, "anlam" (sense) geneli/evrenseli (universal) temsil etmektedir.* Özetle söylersek, Hester "*ses&imge etkileri*"nin (*sensa*) bütün duyu izlenimlerini ifade ettiğini belirtir: Bu kapsamda, metafor bir ya da birden çok duyuya hitap eden imgeleri uyandırma özelliğindedir. Öte yandan, imgelerin "tam duyu izlenimleri" olmaktan çok "yarı duyu izlenimleri" (quasi-sensation) özelliği taşıdığı da unutulmamalıdır.

Hester, "ortam kuramcıları" (medium theorist) olarak adlandırdığı Frye, Valery, Langer ve Wimsatt gibi yazarlara göre, "dil şairin ortamı olduğu"nu, bu "ortam"ın, "anlama ilişkin nitelikler" ile "ses&imgeler"i okurla paylaşmaya hizmet ettiğini belirtir; burada vurgulanan husus, söz konusu niteliklerin "rastgele bir araya konmuş" değil, "kaynaşmış" bir özel-

ve simetrik tekrarına dayalı ses etkileri şiire bir ölçüde "duyusal" algılanırlık özelliği kazandırmakta, böylece şiirle temsil ettiği temel metafor olan terazi arasında bir tür benzerlik ilişkisi kurulmaktadır: Söz konusu terazinin temsil ettiği alışveriş ise muhtemelen şiirde sesi duyulan kişinin aleyhine işleyen bir alışveriş özelliğindedir. Özetle, söz konusu şiirin "ikon" özelliği taşımaya, yani bir tür "nesne"ye dönüşme eğilimi gösterdiğini söyleyebiliriz.

lik göstermesidir. Hester, şiirde anlamın “duyular üzerinden işlevsel olan taşıyıcı araç” ile bağlantılı olduğu hususunun, şiirin “tercüme edilemezliği olgusu” tarafından da doğrulandığını belirtir. Bu kapsamda, O. K. Bouwsma’nın görüşlerini ele alan Hester, “anlamın cümlelerin içinde olduğu” yolundaki bir kuramın, şiir söz konusu olduğunda, doğru olabileceğini anımsatır. Bouwsma’ya göre, şiirin ya da müziğin anlamı, “üzüntünün insanın yüzünde görülebilmesi” gibi, kelimeler ya da notalarda mevcut bulunur. “Şiirsel anlam”, anlamı taşıyan “duyusal araç”la kaynaşmış durumdadır; bir diğer deyişle, şiirde, metaforik “benzeyen ve benzetilen” unsurları kaynaşmış ve birbirinden ayrılmayacak durumdadır. “Düz cümledeki anlam”dan farklı olan “şiirsel anlam”ın anlaşılması, değişik bir bakış açısını gerektirir. Düz cümle tercüme edilebilirken, şiir tercüme edilemez. Hester’a göre, Bouwsma’nın bu görüşü, Wimsatt’ın, bir edebiyat eleştirmenin yaptığı analizin, şiirin anlamını ifade etmekte “kusurlu bir araç” olduğu yolundaki görüşünü hatırlatır. Hester de, Ramsom gibi, şiirde bir anlam varsa, bu “anlamla o anlama ilişkin açıklama”lar arasında, “aracı bir unsur”un bulunması gerektiğini kabul etmektedir.

Hester, daha önce ele aldığı kuramlardan yola çıkarak, şiir dilinin, anlam ve ses etkilerinin “ikonik bir biçimde işlevsel” olduğu ve buna bağlı olarak, “anlam” ile “ses&imge etkileri”nin (sense and sensa) “kaynaşması”na yol açan bir dil olduğunu belirtir. Daitz’in de belirttiği gibi, bir “ikon nesneyle belirli özellikleri paylaşır”; bu da onu kendi başına bir nesne haline getirir. Bu açıdan bakıldığında, “şiir dilinin bir ikonun somutluğunu kazandığı” söylenebilecektir. “Şiir dili”, resim ya da heykel kadar somut ve “şey”leşmiş olmasa da, “deneyimlenir”dir. Bu açıdan, bir şiiri okumak bir deneyim yaşamak gibidir. Bu tür “somutluk” sözcüğün tam anlamıyla olmasa da (incomplete) bir tür analize tâbi tutulabilir. Burada

anımsanması gereken şey, şiirin yalnızca “duyusal bir form” olmayıp, aynı zamanda “anlam” da taşıdığı hususudur (Hester s. 82, 87, 91-4, 96).

Wittgenstein ve Şiir Dili

Hester, şiirin hangi unsurlarının “ikonik etki” taşıdığı yolundaki görüşleri ele alırken, sadece “ses&imgellem etkileri”nin ikonik özellik taşıdığını düşünenlerin yaklaşımını “zayıf kuram”; “hem anlam hem de ses&imgellem unsurları”nın ikonik özellik taşıdığını düşünenlerin yaklaşımını ise “güçlü kuram” olarak adlandırır. *“Güçlü kuram”ı savunanlara göre, şiirde anlam ikonik bir işlev görecektir biçimde dönüşüme uğratılmıştır. Burada, “anlamın ikonik olması”, okuyucunun zihninde imgeler oluşturma özelliği nedeniyledir. Öte yandan, şiirin ikonik olması, yalnızca “işitsel imge”ler açısından söz konusudur. Diğer duyu izlenimlerinin oluşturulması, sözcüklere eşlik eden çağrışımsal imgelerin varlığını ve yaşanan deneyimin “bir şey olarak görme” kavramı çerçevesinde algılanmasını gerektirir. Şiir okunurken ya da işitilirken var olur. Bu kapsamda, Richards, şiiri “okunan bir nesne” olarak nitelerken, Warren ve Wellek şiiri okuyucunun deneyimi sırasında “ancak kısmen ortaya çıkabilen” normlardan oluşan bir yapı olarak niteler. Hester, Wittgenstein’in metaforik dille yazılmış bir eserin okunması sırasında imgeler oluşacağını, bu tür dilin amacının imgeler oluşturmak olduğunu, bu imgelerin bir tür “epifenomen” (epiphenomena) olduğunu kabul edeceği kanısındadır. Buna karşılık, “güçlü kuram” taraftarları “epifenomen”e (epiphenomena) dayalı görüşü kabul etmeyeceklerdir.⁶¹ “Güçlü kuram” taraftarları, metaforun anla-*

61 “Epifenomen”, bir “fenomen”e yani dış dünyada meydana gelen bir olguya bağlı olarak ortaya çıkan bir tür yan ürünü ifade eder. Zihinde meydana gelen şeylerin dış dünyanın olguları tarafından meydana getirildiğini, ancak, zihinsel süreçlerin dış dünyaya tesir edemeyeceğini kabul eden bir yaklaşımı gösterir.

mına ilişkin analizlerinin geçerliliğini “imgelem”e ve “bir şey olarak görme”ye ilişkin deneyimler temeline dayandırmaktadırlar. Wittgenstein’la aralarındaki farklılık da bu noktada ortaya çıkar. Güçlü kuram taraftarı eleştirmen, “imgelere” ya da “bir şey olarak görmek” olgusuna yönelmekle, anlama ilişkin çıkarımlarını “içsel deneyim”e bağlamış olur. İmgeler ve “bir şey olarak görme”, doğrudan doğruya “anlam”ı kurmamakla birlikte, “metaforik anlam”a esas oluşturur. Bu görüşlerden yola çıkılarak metaforun ikonik olma özelliğinin “güçlü kuram”a mı yoksa “zayıf kuram”a göre mi belirlendiği sorusunun cevaplandırılması gerekir.

Hester “şiirsel metafor”u ele alırken, temel hedefi “şiir dili”ni incelerken açıkladığı “zayıf” ve “kuvvetli” kuramlardan hangisinin geçerli olduğunu göstermektir. Yani metafor “ses”in ve buna bağlı imgelerin mi(zayıf kuram), yoksa “anlam ve ses&imgelem”in (kuvvetli kuram) mı bir bileşimidir? “Zayıf kuram” yalnızca ses yapılarının ikonik özellikte olduğunu savunur. Bu açıdan, şiiri sadece müzikle karşılaştırabilir.⁶² “Kuvvetli kuram” ise şiirsel metaforun hem “imge” hem

62 Hester’in ses&imge yapılarının işlevi konusundaki görüşlerini örneklendirmek üzere Asaf Halet Çelebi’nin bazı şiirlerini ele alabiliriz: Örneğin, burada alıntılatacağımız He adlı şiir ses etkilerine ve buna bağlı gör-sel etkilere dayalı olması itibarıyla konumuz açısından ilgi çekicidir:

He
vurma kazmayı
ferhaaad
he’nin iki gözü iki çeşme
aaaaahhh
dağın içinde ne var ki
güm güm öter
ya senin içinde ne var
ferhaaad

ejderha bakışlı he’nin

de “bir şey olarak görmek” hallerini içerdiğini, “anlam ve ses&imgelem”in ikonik bir biçimde hareket ederek, bir kaynaşma halini gösterdiğini belirtir ve metaforun plastik sanatlarla karşılaştırılmasını önerir. Hester, bu kapsamda değindiği kuramcılarının hepsinin “güçlü kuram” taraftarı olduklarını, buradaki sorunun “metaforun anlam ve ses&imgelemi nasıl kaynaştırdığını” göstermek olduğunu belirtir. Hester, kendisi de, metaforun sesin yanı sıra diğer duyu imgelerini de yansıttığı kanısındadır; metaforun şiir dilinin en önemli aracı olmasının nedeni de budur. “Güçlü kuram”ın savunucularına göre, *şiir okunan bir nesnedir*; bir sayfanın üzerinde dizilmiş olan sözcüklerden daha fazla bir şeyi ifade eder. “Okuma faaliyeti” ise metaforun üzerine oturduğu zemini göstermektedir (Hester s. 111-3, 115-7). Böylece, şiirin okunması metaforun anlaşılmasına dayalı bir etkinliği ifade eder diyebiliriz.⁶³

iki gözü iki çeşme
ve ayaklar altında yamyassı

kasrında şirin de böyle ağlıyor
ferhaaad

Eski yazının kaligrafik özelliklerinden yola çıkan bu şiir, göndermede bulunur görüldüğü Ferhat ile Şirin hikâyesine ilişkin özgün imgeler oluşturmakta, aslında, hikâyeyi aşan ve insana ait olanı dilsel düzeye çeken ve yeniden kurgulayan yapısıyla bir transformasyon özelliği taşımaktadır. Burada aşk ve acı artık linguistik gerçeklikler haline gelmiş, alfabe unsurlarının hayatına aktarılmış, kaligrafik bir dünya insan dünyasının yerine geçmiştir. Anlamı aşan ve şiiri bir “nesne”, bir “ikon” haline getiren bu dönüşüm tümüyle duyu imgelerinin manupilasyonu üzerinden başarılmıştır. Asaf Halet Çelebi’nin benzer özellikte şiirleri için bkz. Mariyya ve Harput.

63 Orhan Alkaya’nın A! Etika adlı şiiri imge yapısının belirsizliği ve şiirin anlaşılmadan önce iletişim kurduğu yolundaki yaklaşımı örneklendiren bir yapıttır. Aşağıda şiirin tamamını alıntılama yoluna gidiyoruz:

A! Etika

-I-

aşkın atasözleriyle bayağılaşmış esrik dehlizler
kara gülüşün ağısı, unutkan inanış
bir ana sığınan ölüm, labyrinthos, gözler
şiiir formülleri: a yoktuysa, e idi, ö!
uyuklayan kedi mırıltılarıyla aydınlan ey! kalp
sen kısa sabah yürüyüşlerine söylenmemiş
birşeyler bıraktıydın; kim sordu
sabuklayan zihin dolambaçlarında etika
bir ova, bir nehir, bir yer adıydı: viva la vita

-II-

düz'gün anne dokusu unutulurken gömüsünde hayatın
sırdır kır sözüm yedi gök altında
gömülen büyük aile: es! çözülürdü ars
hars söner, asılır yedi askı çöldolabına
ayağımı toprağa vurduğum yerden fışkırdı serap
a! kör ölür savaş biter. Hektor'un cenaze şöleni
'atları iyi süren'... atları... ad... atıkada hayat
est! indi sin yeryüzüne, sır döküldü: feryat

-III-

görmezlerdi, göstermezdik, büyür uçlarında uçurumun
uyumsuz ölüm yasaları uydururdu atonal tanrılar
dizboyu cinayet bono kırdırır: gülüş
üşüşür diplerde, gelirdi eşkenar sevicileri
agora ve ün! tokuşturmaları iskalayarak
gelir ve sararmış sabah buluşmalarını bulur
ne dediydin neler oldu İthaka: dur!

-IV-

aziz Jean-Luc göstermişti, ansızın kesilir sürmekte olan
uy ve uydur erdem sözüne şehvetini
yoksul akşam kırıntılarında majör dalgalar muare
yalnızgezeri götürür limansız hollandalılar müzesine

Hester, “okuma kavramı”nı, Husserl’in geliştirdiği “epoc-
he” kavramı çerçevesinde inceler: “Epoche” bir tür “parantez
içine alma” ya da “askıya alma” faaliyetidir. “He rşey askıya
alındıktan sonra kalan” ise, bir “bilinçlilik hali kalıntısı”dır;
bu olgu “fiziksel bir ben”i temsil etmez; “akan bir şimdiki za-
man duygusu”nu ve “anonim bir benlik”i ifade eder. Bu halin

sürgit taşıyacak mısın bu zıkkım izleği
ey hakik: öl ve dağılsın kentin belleği

Felsefe, mitoloji ve şiir sanatına ilişkin göndermeler taşıyan bu şiirin da-
yandığı metaforların “soyut” nitelikte olduğu açıktır. Söz konusu soyut
metaforların, form aracılığıyla, “duyular” alanına bağlanarak dengeye
sokulması gerekliliği, A! Etika şiirinin aşması gereken temel problemi
oluşturur: Söz konusu problem, şiirin dokusu içinde, kurulan metaforik
ilişkileri forma bağlayarak temsil edecek yeterli görsel imgenin bulun-
mamasından kaynaklanmaktadır; buna ek olarak, sözcük dağarcısının
ve kavramsal göndermelerin “ortalama okuyucu”nun bilgi alanının dı-
şında kalması söz konusudur. Böylece, görsel imgeleri olmayan, sözcük ve
kavram yapısı itibariyle de “tanınamayan” ve bu yüzden okuyucu tara-
fından “reddedilme” riski taşıyan bir şiirden söz etmiş oluyoruz! A! Etika
söz konusu probleme aşma yolunda neler yapmaktadır? Öncelikle görsel
imgelerin yerini ses imgelerinin aldığını ve şiirin taşıdığı ses ve ritim un-
surları aracılığıyla müzik metaforlarınıninkine benzer bir etkiye ulaştığını
kaydedelim. Tekerleme ve manzumelerde rastlanan ve dikkat edilmediği
takdirde çocuksu bir tempo etkisi yaratacak olan bu kullanım, şiirin söz
ve kavram yapısındaki “yabancılık” unsurunun sağladığı “zihinsel mesa-
fe” etkisinden yararlanılarak dengelenmekte, aksi takdirde “gölme” ya da
“alay”a yönelebilecek tepkilerin yumuşamasına olanak sağlamaktadır. ři-
irde “atonal” ve “majör” gibi terimlerin kullanılması yazarın müzik me-
taforlarından yararlanma konusunda bilinçli bir seçimi olduğunu ortaya
koymaktadır. Ancak bu “atonal” müziğin başka güçlölklere yol açtığını
kaydedelim: “Zaman içinde açılım” fikrinden yola çıkan müzik metafor-
ları, ana temalar ve tekrar üzerinden işlevsel olup “dinleyici” tarafından
tanınmayı gerektirir. A! Etika bu açıdan da zorlukları olan bir şiir sayılır;
dolayısıyla ancak sınırlı bir okuyucu kitlesine yönelebileceği düşünölme-
lidir.

faydası ise, her şeye “tarafsız” biçimde ve “eşit bir mesafe”den bakmaya olanak vermesidir; gelen verilerin “nesnel” ya da “öznel” olması, “dış dünya”ya ya da “imgelem”e ait olması önemli değildir, bütün veriler “aynı hakka” sahiptir. Buradan yola çıkılarak, “metafor için uygun okuma faaliyeti”nin, hem “metaforun birincil unsurları olan sözcükler”in hem de “ikincil unsurları olan imge ve *bir şey olarak görme* faaliyeti”nin eşit biçimde ele alınması olduğu söylenebilecektir. “Epoche” sayesinde, metaforun vasıflarının hiçbirisi diğerinin zararına öne geçmeyecektir. Bu açıdan görüldüğünde, “epoche’nin tarafsızlığı” ile “estetik duruş” arasında bir benzerlik vardır. Buradan yola çıkılarak şunlar söylenebilecektir: Okuma eylemi “tarafsız” bir eylemdir; epoche sayesinde, şiir, okuma sırasında bir “bütünlük” hali olarak deneyimlenir, yani bütün unsurları aynı seviyededir.⁶⁴

Hester, “sanat yapıtı”nın “imgeleme ait bir nesne” mi yoksa “algıya konu bir nesne” mi olduğu konusundaki polemige değinir: Şiir tümüyle ya da kısmen imgeleme mi aittir? Okuma sırasında ortaya çıkan imgeler şiirin bir parçası mıdır? “Okuma faaliyeti” bir “imgelem faaliyeti”ne mi yoksa bir “algılama faaliyeti”ne mi yakındır? Croce, “estetik nesnesi”nin zihinde var olduğunu, “materyal olmadığını” savunur; burada söz konusu olan, sanatçının “içe doğma” (intuition) yoluyla geleni ifade etmesi ve “dışlaştırma”sı faaliyetidir; dışlaştırma “iradi”liği ve bu da “ahlaki”liği gerektirir. Bu durumda, Croce’ye göre *sanat yapıtı daima içseldir*; dış dünyadaki “fiziksel nesne”ler ise imgenin yeniden üretimiyle ilgilidir, izleyiciye yardımcı olma işlevi taşır. Şiir ve sanat yapıtları, “imgenin yeniden üretilmesi” için kullanılan “fiziksel uyarıcı”lardır. Hester, Croce’nin kuramını, sanat yapıtının “fiziksel bölümü”nün

64 Burada psikanalitik kuramın “tarafsız dikkat” (evenly hovering attention) ve edebiyat eleştirisinin “inanmamanın askıya alınması” kavramlarına dikkat edilmelidir.

oluşumunu “belirsiz şartlara bağlı” (contingent) olarak gördüğü, hemen hemen “kazaen ortaya çıkmış” bir yapısı olduğunu söylediği için, kusurlu bulur. Hester, Sartre’ın görüşlerini de şu şekilde ele alır: Sartre’a göre “imgelerin dört temel özelliği” vardır; öncelikle, imge, “bilincin bir nesnesi” değil, “kendisi bir bilinçlilik hali”dir; ikinci olarak, imgeler nesneler gibi incelenemez, *nesne bilinçlilik halini “aşan” niteliklerle doludur*, imge ise bir bütün olarak ve imgelem içinde ortaya çıkar. Üçüncü olarak, “algının nesnesi” var iken, “imgesel bilincin nesnesi” yoktur. Bu yüzden, imge bir “inanç eylemi”ni, bir tavrı gerektirir. Öte yandan, Husserl, Sartre’ın öne sürdüğü bu “inanç eylemi koşulu”na itiraz etmektedir. Hester, Husserl ve Sartre arasındaki tartışmada Husserl’i haklı bulur: Buna göre, “metaforik anlam”, *doğal dünyanın reddini değil, askıya alınmasını ya da parantez içinde tutulmasını öngörür*; dolayısıyla metafor, nesnesinin ne varlığını ne de yokluğunu savunur. Hester, Dufrenne’in görüşlerini de ele alır: Bu yazar, “sanat yapıtının fiziksel boyutu”nun imgelem için uyarıcı ya da vesile durumuna indirgenmesine karşıdır. Buna göre, sanat yapıtı “algılanan” (perceived) bir şeydir. Düzgün biçimde algılamak ise, bir başarının göstergesidir. Dufrenne’in görüşlerinin iki önemli sonucu vardır: *Sanat yapıtının algılanabilir olması, bu yapıtın özel olmadığını, “kamuya ait” olduğunu gösterir*. Dufrenne, Sartre’dan farklı olarak, sanat yapıtının dolu olduğunu, bu “zenginliği” ve “insan algısının yetersizliği” yüzünden, tam olarak kavranamadığını belirtir. *Dufrenne’in diğer katkısı, “sanat yapıtının yapıcısını gösterdiği” yolundaki görüşüdür: Yapıtta sanatçı ortaya çıkar. Yapıt bize “anlamını ve taşıdığı standartları” gösterir; bu hususlar ise “biyografik veriler”den değil “yapıtın ayrıntıları”ndan gelir*. Bu açıdan bakıldığında Dufrenne’in görüşlerinin “yeni eleştiri ekolü”ne yaklaştığı söylenebilir. Buna göre *yapıt kendi standartlarını belirler*; başarısız olursa, bu, onun kendi “öz”üne ilişkin bir so-

rundur. Şu halde, sanat yapıtı söz konusu olduğunda, “güzel” olanın karşıtı, “çirkin” değil, “tamamlanmadan bitmiş ya da düşmüş” (abortive) olandır. Hester, Wimsatt ve Beardsley’in düşüncelerini de ele alır. Bu iki yazar “niyet yanılgısı” (intentional fallacy) ve “duygulanım yanılgısı” (affective fallacy) adı verilen iki yaklaşımı eleştirmektedir. Söz konusu yanılgılardan ilki, “şiir” ile “şiirin sebebi”ni karıştırırken, ikincisi, “şiir” ile “şiirin sonuçları”nı karıştırmaktadır. Böylece, şiir ya şairin ya da okuyucunun zihninde kaybolmak durumunda kalmaktadır. Bu iki yazarın yaklaşımı, özellikle Croce’nin tavrı ile zıtlık halindedir. Buna göre, *eleştirmen yazarın niyetini dikkate almak zorunda değildir. “Eserde ele alınacak niyet”, şiirin “semantik”inden ve “söz dizimi”nden çıkarılması gereken bir niyettir* ki bu da onları, Witgenstein’in “niyet”in dilin özel bir parçası olmayıp, “konuşma sırasında ortaya çıktığı” yolundaki görüşüne yaklaştırır (Hester s. 118-23, 125, 127-9). Buna göre, “niyet” bir şeyin “söylenme biçimi”dir; yazılmış şiire paralel bir zihin durumu değildir.

Hester, Dufrenne’in “algı” anlayışıyla kendisinin “okuma” anlayışını karşılaştırır. Buna göre, “okuma” ve “algı”, her iki eylemin de “nesnelerinin *duyularla hissedilebilen* niteliklere sahip olmalarıyla”, ve yine, her iki eylemin de “spontane ya da serbest olmamalarıyla” benzeşir. Öte yandan, *okuma, imgelemi gerektirdiği halde, algılama imgelem gerektirmemektedir*. Özellikle, metafor söz konusu olduğunda, okumanın imgeleme bir ilişkisi vardır. Hester, “yeni eleştiri ekolü yazarları” gibi, şiirin kendi taşıdığı niyeti belirlediği görüşündedir. Buna göre, “okuma”, *şiire karşı aktif bir açıklık halini gösterir*. Dufrenne’in algı görüşünü kabul eden Hester, şiirin “kendisini algıya tâbi nesnelere yaklaştıracak biçimde *duyusal bir dolgunluk*”u olduğu fikrindedir. Buna göre, metafor ikon özelliğiyle, “anlam ve ses&imgelem”i kaynaştırarak, Sartre’ın tanımladığı biçimde, “algı nesnelerinin bilinci aşma, bilinçten geniş olma özelliği”ni

taşıır; bu yüzden, metaforun ne okuma sırasında ne de tasvir aracılığıyla tam olarak ele geçirilmesi söz konusudur.⁶⁵

Hester, “düz okuma”nın imge oluşumuna yol açmadığını, buna karşılık, “metaforik okuma”nın esas olarak imge oluşumuyla ilgili olduğunu söyler; “bilimsel yazı”ların okunması sırasında “imge oluşturmak” istenirse, bu yönde gayret gösterilmesi, “metaforik yazı”ların okunması sırasında ise, “imge oluşturmamak” için özel bir çaba harcanması gerektiği kanısındadır. Hester’in kaydettiği Brooks ve Warren, “şiirde herhangi bir *duyu deneyimi*’nin temsili”ne “imge” adı verildiğini söyler. İmgeler yalnızca “zihinsel resim”lerden oluşmaz, diğer duylara da yönelirler. Şiir sanatı “duyu”lara hitap ettikleri için yani imge kullandığı için, şiirin “somut” olduğu söylenir. Bu yazarlara göre, *metafor* ve *simili*, “imge dilinin, imgelerin karşılaştırılmasına dayanan türleri”dir; bu türler “yorum araçları” olup, meydana getirdikleri imgeler aracılığıyla, anlamı etkiler. Hester’in kaydettiği Stephen Brown da, “şiirde imgelelerin nesnelerin yerine geçtiği” kanısındadır. Metafor da, imgelerin birbirleriyle karşılaştırıldığı ve bu imgelerin nesnelerin yerine geçtiği bir durumu öngörür. Bu yazara göre, metafor, “bir ana fikir ile buna bağlanan bir imge” arasında, “gerçeğin bir boyutuna birden ışık tutan, anlık bir özdeşleşim” kurulmasına dayanır; söz konusu “özdeşleşim” ise, “içgörü” aracılığıyla kavranır. Hester, Brown’ın “içgörü” (insight) kavramının;

65 Öte yandan, Hester, “okuma”nın “rüya” görmeye değil “algılama”ya benzediği kanısındadır. Çünkü “rüya imgeleri” “tekrarlanamaz bir bilinç durumu”nu gösterir. Bu durumda, “rüya imgesinin tekrarlanamazlığı”na karşın, metafor “tekrar okunurluk vasfı” taşımaktadır diyebiliriz. Hester, okuma eyleminin “serbest” ya da “kendiliğinden” olmadığı kanısındadır. Metaforik imgeler daima içinde bulundukları ortama yani dile bağlıdır; “metafor okunan bir nesne”dir. Buradan yola çıkan Hester, okuma eyleminin metaforun taşıdığı bütün verilerin hakkıyla değerlendirilmesine olanak sağladığı kanısındadır. Bkz. Hester s. 131-3.

kendisinin, metaforun unsurları arasındaki “bir şey olarak görme hali”nin, “başka herhangi bir duruma indirgenemeyen bir *deneyim-eylem* olduğu” yolundaki görüşüyle örtüştüğünü söyler (Hester s. 133, 135, 138). Hester, ele aldığı yazarların tanıklığına dayanarak, metafor okunurken imgelerin oluştuğuna ilişkin asgari bir çıkarsama yapılabileceği kanısındadır. Bundan sonraki aşamanın “güçlü kuram”ın hangi versiyonunun geçerli olduğunu göstermek olduğunu belirtir.

Hester, Richards’ın iki tür imge belirlediğini söyler. Bunlar “bağlı” ve “serbest imge”lerdir. “Bağlı imge” kavramı, “şiir diliyle ilişkili imgeler”i kasteder. Bunlar, öncelikle “ses imgeleri”dir: Zihinde sesin duyulması, seslendirmenin üretilmesi, örneğin dudakların oynamasına vs ilişkin imgeler bu gruba girer. “Serbest imgeler” diğer duyuların, örneğin “görsel duyu”nun yol açtığı imgelerdir. Richards, “imgenin nitelikleri”nden çok “etkinliği” üzerinde durulmasını önerir; bununla birlikte, imge ile etkilerinin bağlantılı olduğunu da kabul eder. Richards “şiirin yol açtığı deneyim”in “standart bir deneyim”den çok uzaklaşmaması gerektiği kanısındadır; Isabel Hungerland da şiirin “serbest çağrışıma yönelik bir davet olmadığı” konusunda Richards’la aynı fikirdedir. Buna göre, “bağlam içinde çağrışım”, bağımsız tek bir sözcüğün çağrışım alanı kadar serbest değildir. Şair, bağlamı kullanarak bazı çağrışımları öne çıkarır ve bazılarını da geriye iter. Virgil Aldrich de, aynı şekilde, “şairin dille ilgili imgeleri kontrol eden ve yöneten bir uzman olduğu” görüşündedir. Hester da, imgenin serbest olmadığı görüşündedir ve şiirdeki imgelerle, rüyalar-daki serbest imge oluşumunu benzer bulan Sartre’a karşı çıkar. Buna göre, *metafordaki imgeler daima dille ilgilidir ve bu yüzden bağımsız olamaz.*

Hester imgelerin serbest olmamasını dört sebebe bağlar. Bu sebepler: 1- bellek; 2- dil; 3- üslup; 4- “bir şey olarak

görme” olguları tarafından uygulanan kontrollerdir. Öncelikle, *İmgeler serbest değildir, çünkü şiirin atomik unsurları olan sözcüklerin, “belleğimizin oluşturduğu bağlam” içinde “çağrıştırılmaları” söz konusudur.* Şiirin atomik unsurlarını oluşturan sözcüklerin yanı sıra, daha karmaşık yapılar ve imgeler de vardır. Şair bu tür imgeleri “somuta yönelen tasvir”leri aracılığıyla oluşturur.⁶⁶ Burada, imge kontrolü dil bağlamı aracılığıyla başarılır. Bu durumda, şiirdeki tasvirlerle ait sözcüklerin oluşturduğu imgeler, örneğin psikolojik bir testteki tek tek sözcüklerin ürettiği imgeler gibi değildir. Özetle söylenirse, metaforun imgelerinin serbest olmamasının nedeni, “sözcüklerin kökenine yönelen bir tazeleme eylemi” ya da “dolgun tasviri ayrıntı” aracılığıyla imge oluşumunu sağlayan “ortak bir dil” kullanmamızdır. Metafor “ayrıntıya ilişkin özellikleriyle” imgeleri kontrol altında tutar. Burada “ayrıntının dolgunluğu” imge kontrolü için önem taşımaktadır. “Metaforik imge kontrolü” sırasında, hem sözcüğün ve imgenin, bellekte “atomik yapılar” olarak çağrıştırılması, hem de daha karmaşık dilsel yapıların ve imge yapılarının çağrıştırılması söz konusudur. Böylece, dil ve imgelerin hem basit hem karmaşık düzeyde kaynaşma gösterdiğini söyleyebiliriz. *“Metaforik dil”in, “dil ve imge arasında bir kaynaşma” olduğunu söylemek ise, Langer’le birlikte, bu tür bir dilin “okunmasının” bir “imge deneyimi” değeri taşıdığını kabul etme anlamına gelir. “Metaforik anlam”ın “metaforik imge”lerle kaynaşması yüzünden, anlam ve ses-imge yapıları ikon özelliği kazanmıştır diyebiliriz.*

Metafordaki imgelerin serbest olmamasının ikinci bir se-

66 2. Bölüm’de ele alacağımız bilişim bilim kapsamında geliştirilmiş olan algının oluşumu ve niteliği konusundaki görüşlerin, sözcüklerin şiirdeki işlevi konusunun anlaşılmasına yardımcı olacağını düşünüyoruz. Buna göre insan algısı bir yapıyı en küçük birimleri (burada sözcükler) itibarıyla değil, algı spektrumunun ortasına rastlayan daha büyük birimler aracılığıyla kavrar. Bu durum “sözcük ve imge öbekleri”nin algıya konu olan temel birim olduğu yolundaki görüşü destekler mahiyettedir.

bebi, herkesin paylaştığı tarihi çağrışımlardır. Bu durumda, şairin elinde yalnızca “ortak dilin ikonik gücü” değil, aynı zamanda, daha geniş bağlamlara ait “ikonik çağrışımlar” da var demektir. Metaforun kullandığı motiflerin etrafında, tarihi geleneklerin kurduğu bir “seçilmiş imgeler alanı” bulunmaktadır. *Metaforların okunması sırasında çağrışımların serbest olamaması, dilin herkesin paylaştığı bir ortamla bağlantısından kaynaklanır; bu bağlantı “bellek aracılığıyla doğrudan”, “kültüre ait tarihi ve kültürel uzlaşılar aracılığıyla dolaylı” olarak kurulur.* Bu durumda, “dil ve dilin çağrışımları”nın, şairin üzerinde çalıştığı “malzeme”yi oluşturduğu söylenebilecektir. Dile ait anlam, ses ve imge unsurları, şair ve okuyucu tarafından paylaşılır. Bu kapsamda, şairin kullandığı malzemenin bir unsuru olan imgenin, serbest, özel bir çağrışım olmadığı, “paylaşılır” bir özellik taşıdığı vurgulanmalıdır.⁶⁷

“Çağrışımsal imge”lerin bağımsız olamaması, dilin ikonik yeteneğinin ötesindeki nedenlerle de ilişkilidir: Metafordaki imgeler “stilize” ya da “kastedilmiş” oldukları için bağımsız olamazlar. Hester söz konusu kastın “niyet ya da kasıt yanılgısı” (intentional fallacy) ile karıştırılmaması gerektiğini, buradaki kastın ya da niyetin “şairin yapısı” tarafından gösterildiğini söyler. Şairin de doğal olarak bir niyeti olacaktır; ancak şiir için geçerli olan niyet “metaforun yapısındaki niyet”tir. Dufrenne’ye göre de, sanat yapıtını doğal yapıttan ayıran şey “üslup”tur ve “üslup da yazarı gösterir”. Hester, burada, Dufrenne’in üsluptan kastettiği şeyin ne olduğunu açıklamaya girişir: *Üslup şairin iradesinin malzemesine uygulanmasıdır; bu yönüyle, “kazai ya da tesadüfi olan”ı dışta bırakmaya yönelir.* Bu yüzden üslup “şairin belirlediği yer”dir. Bu durumda “şiirin amacı”, bütün unsurlarının kasti olduğu varsayımıyla ele alınmayı gerektirir. Bu da, okuyucunun şiirdeki bütün

67 Paylaşılabilirlik özelliği psikanalitik metafor kuramı ele alınırken ayrıca incelenecektir.

unsurların hakkını vermesiyle mümkündür. Metafor “serbest çağrışımın tesadüfi doğası”na karşı, “stilize edilmiş kurallar”ı gösterir; metaforik imgelerin kontrol altında olmasının nedeni, şiirin amacının bir parçası olmasındandır. Metafor okunduğunda “kasten oluşturulmuş imgeler”i gösterir (Hester s. 139-40, 144-46, 149). Yalnızca “başarısız metafor”larda şair iradesini malzemesine uygulayamaz ve imgeler serbest kalır.⁶⁸

“Bir şey olarak görme” eylemi, “imgenin uygun yönlerinin seçilmesi”ni ifade eder ve metaforun “kasti” yapısına bağlı olarak ortaya çıkar. İmgeyi kontrol ettiği belirtilen ilk üç araç şiirsel ifade içinde ortaya çıkarken, “bir şey olarak görme eylemi” ise yalnızca “metafora özgü”dür. Hester, “metaforik imge”yi “duyu izlenimleri”yle karşılaştırarak tanımlamak istediğini söyler. Bu amaçla, Hume’un “duyu izlenimleri” ile “imgelemin ya da belleğin düşünceleri” arasında yaptığı ayırımdan yola çıkar: Hume, “düşünce” (idea) ile “imge”yi kastetmektedir. Hume’a göre, bir “izlenim”in bir “düşünce”ye dönüşmesi iki aşamalıdır: “İzlenim” önce canlılığından bir kısmını yitirir ve “izlenimle düşünce arasında bir yer” alır; daha sonra canlılığını daha da kaybeder ve “tam düşünce” (perfect idea) haline gelir. Hume’a göre, ilk aşamada, “belleğin düşünceleri”, ikinci aşamada ise “imgelemin düşünceleri” söz konusudur. Belleğin düşünceleri, imgelemin düşüncelerinden çok daha güçlü ve canlıdır. Hume, “izlenim” ve “düşünce”ler arasında yalnız-

68 Bu yaklaşımın spekülâtif bir nitelik taşıdığı kuşkusuzdur ve sanat yapısının oluşumunda bilinçdışının rolünü reddeden ekollerin etkisini taşımaktadır. 3. Bölüm’de görüleceği gibi metaforun tümüyle bilinç kontrolünde olması mümkün değildir. Metaforun başarısı şairin kendisini ne kadar gizleyebildiğine bağlıdır. Yani “başarısız metafor”da, kazai ya da tesadüfi olanı dışta bırakmaktaki bir yetersizlikten çok, şairin egosunun kafi derecede örtülememiş ya da bilinçdışındaki sorunun yeterince çözülmemiş olması söz konusudur. Burada, 3. Bölüm’de ele alacağımız Pinchas Noy’un görüşleri kapsamında değindiğimiz “iyi çözüm” ve “mükemmel çözüm” kavramlarının dikkate alınmasını öneriyoruz.

ca bir güç ve canlılık farkı olduğunu belirtir. Ayrıca, izlenimler düşüncelerden önce gelir. Bazı hallerde, örneğin hastalık, uyku vs hallerinde, düşünceler izlenimlerin canlılık düzeyine ulaşabilmektedir. Bu durumda, Hume'da "izlenim" ve "imge" arasındaki fark, "canlılıkları arasındaki fark"a ve "ortaya çıkış sıraları"na göre belirlenir. Söz konusu görüşler metafora uyarlandığında, "okuma sırasında ortaya çıkan imgeler" in, duyu izlenimlerini izleyerek ortaya çıktığı ve "duyu izlenimlerinden daha az canlı" olduğu söylenebilecektir. Burada metaforun uyandırdığı tepkinin gücünün bu metaforun mevcut kullanımıyla ilgili olduğunu anımsatalım. İlk halinde güçlü bir metaforun zaman içinde bu özelliğini kaybederek "ölü", "solmuş" ya da "kuru" metafora dönüşmesi mümkündür.⁶⁹

"Metaforik imge"leri "duyu izlenimleri"nden ayıran nedir? Aralarındaki fark yalnızca bir canlılık farkı mıdır mı yoksa niteliksel bir fark da var mıdır? Bu farklılığın temelinde ne vardır? Hester, "rüya imgeleri" ile "sanat yapıtlarındaki imgeler" ve "metaforik imgeler" arasında bir analogi kurula-

69 Ryle, Hume'un analizini eleştirir: Buna göre, Hume "görme" ile "bir şey olarak görme"yi karıştırmaktadır. Bundan başka, Hume'un izlenimleri "canlı" olarak nitelenmesine karşı çıkar; Ryle'a göre, ancak düşünceler canlı olabilir. Ancak Ryle da, "izlenim"lerin "düşünce"lerden önce geldiğini, "bellek" ve "imgelem" arasında bağlantı olduğunu kabul eder. Smythies ise, Ryle'in "imgelemdeki görme"yi "gerçek görme eylemi"nden kategorik olarak ayırmasını eleştirir. Sartre "imgelem ve algının bilinçliliğin iki indirgenemez ana özelliği" olduğu kanısındadır. Sartre'a göre, 1- imgeler bilinçliliğin nesneleri değildir; kendileri bir "bilinçlilik hali"ni gösterir; 2- algı sırasında, nesneler bilinci aşarken (overflows), imgeler birden ortaya çıkma özelliğindedir; 3- "algının nesneleri" var kabul edilirken "imgesel bilinçliliğin nesneleri" yok kabul edilir; 4- algı bizi etkilerken, imgeler kendiliğinden ortaya çıkar. Sartre'ın ikinci tezi imgelerin tam değil "yarı-gözlem" konusu oldukları sonucunu doğurmaktadır. Bkz. Hester s. 151-4.

mayacağı görüşündedir: “Metaforik imgeler” tekrar tekrar okunabilirken, “rüya imgeleri” bir arada gelir; ikinci olarak, “metaforik imgenin nesnesi” bir yokluk hali değil “tarafsızlaştırılmış” (neutralized) bir nesnedir. İçeriği ne doğrulanabilir ne de yalanlanabilir. Ayrıca metaforik imgeler, rüya çağrışımları gibi serbest değildir.⁷⁰ Hester’a göre, “metaforik imge” ile “duyu izlenimi” arasındaki temel bir farklılık, metaforik imgenin tarafsız bir biçimde ele alınabilmesine karşın, “duyu izlenimi”nin bir pozisyon gerektirmesidir. Hester, duyu izlenimleri ile metafor arasındaki bu “temel farklılık”ın metafordaki imgelerin ancak “yarı-deneyimlenmiş” olmasından kaynaklandığı kanısındadır. Metafordaki imgeler, rüya imgeleri gibi “düz” olup, farklı açılardan incelenemez; buna karşılık, duyu imgeleri gibi, “paylaşılabilir” olma özelliği taşırlar. Hester, “imgenin yarı-deneyimlenmişliği kavramı”ndan yola çıkarak, Hume’un “imgelerin canlılık dereceleri arasında niceliksel farklılık bulunduğu yolundaki görüşü”nün kısmen doğru olduğunu söyler. Buna göre, “algı” ve “metaforik imge” ortak özelliklere sahiptir: Her ikisi de “paylaşılabilir” olma özelliğindedir. Ayrıca, her ikisi de bazı nitelikleriyle belirlenmiş olma özelliğine sahiptir: “İmge”ler, “izlenim”lerle ortak bazı özelliklere sahiptir; ancak “görme” ile “hayal etme” arasında “niteliksel farklılık” vardır. Bu bakımdan, Hume’un, “imgelerin daha az canlı biçimde de olsa, bazı algısal nitelikleri muhafaza ettiklerini söylemesi” doğrudur. “İmgelerin özellikleri”nden, “algılanan şeyin özellikleri”ne analogi yoluyla benzetme yapılarak, söz edilmesi de mümkündür. Wellek ve Warren’ın söylediği gibi, imgeler duygulanımların “arta kalan” temsilcileridir;

70 Burada rüya çağrışımlarının “serbest” olmadığını anımsatalım.”Serbest çağrışım” sözü aslında belirli kuralları olan bir çağrışım yöntemini gösterir. Ancak ismin yanıltıcı özelliği yüzünden bu husus psikanaliz konusunda bilgilendirilmiş olmayan okuyucunun dikkatinden kaçma riskini taşımaktadır.

bu yazarlara göre, şiirde “duyu deneyimlerinin temsili” imge olarak adlandırılır. Buradan yola çıkılarak, duyu izlenimlerini niteliksel olarak tanımlayan düşüncenin, imgelere de yaygınlaştırılması mümkündür. Hester, “metaforik imge”nin, “metaforun okunması sırasında ortaya çıkan yarı-duygusal deneyim”den oluştuğu kanısındadır; bu “deneyim”ler, “duyu izlenimleri”nden nesnelerinin ne var ne da yok olarak konumlandırılmaması ve izlenimlerin kapsamlı “dolgunluk”una sahip olmamalarıyla ayrılır (Hester s. 150, 156, 158, 160).⁷¹

Metaforik dil ve imgelemin dış dünyaya yönelik “gönderi”de bulunup bulunmadığını araştıran Hester, edebiyat eleştirmenlerinin görüşlerini dikkate alır: Ogden ve Richards, dilin “sembolik işlevi” ile “duygusal işlevi” arasında bir ayırım yapmaktadır: Sembolik işlev dış dünyaya yönelik bir “gönderi”ye yol açar; duygusal işlev ise bir “duygu hali” ortaya çıkarır. “Gerçeklik” kavramı ise yalnızca sembolik işlevle ilişkilidir. Hester, Ogden ve Richards’ın “duygulanmaya yol açma” olgusunu “gönderisel olmama” olgusuyla eşit kabul ettiğini belirtir. Ancak Arnold Isenberg’i izleyerek, “şiir dilinin gönderisel olmaması”nın, mutlaka diğer işlevi canlandıracağı, yani duygulanmaya yol açacağı yolundaki görüşü kabul etmez. Hester’a göre, metaforlar “duygulanma” (heyecan) uyanırmaz. Richards *Principles of Literary Criticism* adlı yapıtında, şiirin imge oluşturmaya yol açtığını belirtir. Ancak, bu tür imgeler, daima oluşturdıkları “duygusal etki”ye tâbidir. “İmge ve duygunun aynı olmaması” ise Richards’ın düşüncesinde bu iki unsur arasında bir “gerilim”in bulunduğunu gösterir: O da, Isenberg gibi, *bir şiirin duyguya yol açtığını söylemenin, imge oluşturmaya yol açtığını söylemekle “aynı olmadığı” kanısın-*

71 Bu noktada, Jakobson’ın “bölünmüş gönderme” kavramının hatırlanmasının yararlı olacağını düşünüyoruz. Masalların başlangıcında bulunan “bir varmış bir yokmuş” formülünün konuyu örneklendirdiğini de burada tekrarlayalım.

dadır. Hester, “imge” ile “duygulanım” (emotion) arasındaki farkı vurgular. Metaforun oluşturduğu duygular, Bullough’un tanımladığı türden bir “ruhsal mesafe”ye sahiptir. Richards’ın, “metaforun oluşturduğu imgelerin göndermede bulunup bulunmadığı”na ilişkin sorusundan yola çıkan Hester, Sidney Zink’in görüşlerini kaydeder: Buna göre, şiirin bir şey keşfetmek ya da kanıtlamak gibi bir amacı yoktur; böylece “şiirsel değer”ler “gerçeklikten bağımsız” biçimde var olabilir. Bilimsel bilgi, “tasvir” ile “tasvir edilen” arasında bir karşılaştırmayı öngörür; bu karşılaştırma Ogden ve Richards’ın “gönderme” ile “gönderme yapılan” arasında kurduğu karşılıklılığa benzer. Şiirsel faaliyet için uygun tavrı gösteren “tefekkür” (contemplation) ise içinde “gerçekliği barındırmayan” bir bilgi türüdür. Bir tefekkür nesnesi olan şiir, gerçekliği temsil etme iddiasında bulunmaz. Bir diğer deyişle, “şiirin anlamı” tasvire ya da uygulamaya değil, oluşturmaya ve düzenlemeye yönelir; içinde bulundurduğu şeyi açıklamaz. Niteliksel bir “canlılık ve yoğunlaşma hali”ni gösterir. Zink açısından, “metaforun oluşturduğu imgeler”, nitelik itibarıyla, “üzerinde tefekkür edilecek”, ancak “dış dünya ile karşılaştırılmayacak” özelliktedir; “dış dünyaya gönderme” yapmazlar. Vincent Thomas da, “estetik vizyon”un ortaya çıkan şeyin aslında ne olduğu ile ilgilenmeksizin, *görüntüye* yönelme durumunu gösterdiği kanısındadır. Buna göre, “gerçeklik sorusu” estetik vizyon içinde ortaya çıkmaz. Isenberg ve Thomas’ın görüşleri, “şiirsel imgenin herhangi bir *gönderilene* bağlanmadığını” belirtmeleri açısından önemlidir. Larger da, şiirin “gerçek bir yaşam deneyimi”ni değil, “sanal bir gerçekliği” temsil ettiği kanısındadır. Buna göre, “*sanatsal form*”lar bir imge, “*fiziksel evren*”den ve “*nedensellik bağlantısı*”ndan soyutlama yoluyla oluşturulmuş ve “*duyusal tefekküre tâbi*” bir nesne olma özelliği taşır. Bu durumda, iletişime yönelik dilin (discursive language) dönüşüme uğradığı söylenebilecektir. Wimsatt da, “şiirin

ikon özelliği”nin, dil ortamını “yoğunlaştırarak” (thickening) dikkati kendisine çektiği, böylece, “kendisi ile gerçeklik arasındaki açıklık”ı güçlendirdiği kanısındadır. Şiir, “şeffaf bir imge” değil “somut bir nesne” özelliği taşır. Özetle söylersek, bütün bu kuramcılarının *metaforik imgelerin dış dünyanın kopyaları olmadığı ve dış dünyaya göndermede bulunmadığı yolunda hemfikir oldukları* söylenebilir (Hester s. 161-4).

Öte yandan, “gerçeklik”in (truth) bir “benzeyiş” (verisimilitude) hali olduğu unutulmamalıdır. Şiir okunurken “gerçek bir hayat deneyimi yaşandığı duygusu” ortaya çıkabilir. “Benzeyiş”teki en temel faktör “uyum” (consistency) unsurudur. Frye, şairin, matematikçi gibi “tasviri gerçek”e değil, kendi “varsayımsal önerme”leriyle (hypothetical postulates) “uyumlu” olmaya yöneldiğini söyler. Burada, gerçeklik dış dünyadaki “bir şeye karşılık gelme hali” değil, bir şeyle “insicam” yani bağdaşım ya da uyum içinde olma halidir. Wimsatt ise, şiirin, kendisine dış dünyada karşılık düşecek bir gerçekliğe gereksinimi olduğu kanısındadır. Buna göre, şiir karmaşık bir dilsel yapı olup, sahip olduğu “bağdaşım boyutu”, çeşitli tekniklerle kuvvetlendirilmesine bağlı olarak, “gerçekliğe karşılık düşme yönünde” sembolik ya da analogik ek bir boyut daha üretme özelliği taşır. Burada, şiirsel metaforun “göndermede bulunmadığını” ancak “gerçekliğe karşılık düştüğünü” söylemek, “çelişkili bir tutum” olarak görülmemelidir. “Gönderme”, ispat ihtiyacı taşıyan teknik bir sözcüktür. Bu durumda, şiirin “katı anlamda ispat”a yönelmeyen, ancak “gerçeklik”e yönelen bir faaliyet olduğu söylenebilecektir. Weelwright, şiirin iddiasının “hafif” bir iddia olduğunu söyler; buna karşılık, şiirin köklerinin metafizikte olduğunu da belirtir. Welles ve Warren, “edebi dil”in hem “gündelik dil”den, hem de “bilim dili”nden ayrı olduğu kanısındadır. Bilimdeki işaretler “keyfi”dir (arbitrary). Ayrıca “işaret” ile “gösterilen” arasında “tek anlamlı” (univocal) bir ilişki aranır. Buna karşılık, edebi

dil “muğlak”tır ve “çağrışıma açık”tır. Hem, “göndermede bulunur” hem de “ifade eder”.

Diyebiliriz ki, edebiyat, ifadesini gerçeklikler dünyasından alan bir tür çerçeve çizer. Burada, “dünya ile bağlantılılık ve ayrılık” konusu şu şekilde çözüme bağlanabilir: Edebiyattaki gönderme imgelemde yer alıp, “gerçek zaman ve mekân”da bulunmaz. Bu yüzden, yapıt kurgusallık özelliği taşır. Hester’ın kaydettiği John Hospers’a göre ise, edebiyat “yaşam değerleri”ne diğer sanatlardan daha çok bağlıdır. Bu yüzden, “gerçekliğin edebiyatla tümüyle alakasız” (irrelevant) olduğunu söylemek mümkün değildir. Hospers bu sorunu “bir şey hakkındaki gerçek” (truth about) ile “bir şeyin gerçekliği” (truth to) arasında bir ayırım yaparak çözmeyi dener. Buna göre, *bilimsel gerçek “bir şey hakkındaki gerçek”ken, edebiyattaki gerçek “bir şeyin gerçekliği”dir*. Örneğin, edebiyatta bazı karakterler, kimi temel insan gerçeklerinin kendilerinde “belirdiği” ve bu yüzden de “gerçekliği olan” kurgulardır. Karakterlerin bu özelliğine, “eylemlerin hayata uygunluğu” da eklenebilir. Burada, “gerçekliğe ilişkin bir deneyim” yaşanması söz konusudur. Bu durumda, sanatçının sunduğu şeyin, izleyici tarafından kendi gözlemlerine dayanılarak doğrulanması mümkündür.

Yukarıda anılan kuramcılar, şiirin ve metaforik imgelerin “doğal dünyaya yönelmediği” ancak “gerçekliğe yöneldiği” kanısındadır diyebiliriz. Tomas, “estetik vizyonda doğala yönelik iddiaların askıya alındığını” belirtir. Kaydedilen diğer yazarlar, “epoche”nin şiir okuma sırasındaki işlevini açıkça anmamakla birlikte, şiirsel ifadede, “doğaya yönelik gönderme”nin “geçersiz” (irrelevant) olduğu konusunda anlaşılırlar. Hester, bunun şiir okuması sırasında yaşanan “açıklık” haliyle ilgili olduğunu belirtir. Epoche bu açıdan “tefekkür duruşu”nu gösterir. Hester, şiirsel metaforların okunması sırasında, yalnızca doğalcı tavrın değil, gerçekliğe ilişkin yargıların da askıya alındığını

belirtir. Yani hem doğal hem de metafizik kategoriler askıya alınır. Burada önemli olan, metaforun doğru olup olmadığı değil, ne manaya geldiğidir. Şu halde, metaforik imgeler ne dış dünyaya gönderme yapar, ne de gerçekliği ifade ederler. Hester, şiirin özünün mitte bulunabileceğini kaydeder. Reinhold Niebuhr da, mitin “inanılan şiir” olduğu kanısındadır. Bu durumda, metaforun gerçekliği ifade ettiğini söylemek, metaforu mitik bir biçimde ele almak demektir. Hester, “metafor okuması”yla ilgili şu sonuçlara varır: 1- “okuma” sırasında imgeler ortaya çıkmaktadır; 2- bu imgeler serbest değildir; 3- ve yarı-duyusal deneyimler olma özelliğini taşırlar; 4- sözü edilen imgeler, “fiziksel dünyada” ya da “gerçeklikler dünyası”nda zorunlu olarak karşılıkları bulunan şeyler olmayıp, “kendi içlerinde tefekkür edilen şeyler”dir.

Metafor, şiirin içinde kafiye ve ritim gibi “ses kullanan unsurlar”dan, kafiye ve ritmin “gerçekten duyulan” izlenimleri kullanıyor olmasıyla ayrılır. Öte yandan, bu noktada, “metaforun kendine özgü yanı”, şiirin içindeki “ikonik olarak işlev gösteren tasvir”lerden henüz ayırtırılmamıştır. T. S. Eliot’un (“terli yüzlerdeki meşale kızılından sonra”) dizesini örnek olarak kullanan Hester, bu dizinin imgelerle yüklü, ancak “metaforik olmayan” bir dize olduğunu belirtir. Buna göre, metaforun başka bir esas unsuru daha vardır: Metafor yalnızca ikonik tasvirleri içermekle kalmaz, tasvirin parçaları arasındaki içgörüye dayalı “bir şey olarak görme” halini de içerir. Hester, Shakespeare’in (“zaman bir dilencidir”) metaforundan yola çıkarak yaptığı açıklamada, bu metaforun zamanın ve bir dilencinin ikonik tasvirinin yanı sıra, “zamanın bir dilenci olarak görülmesi”ni de ifade ettiğini belirtir. Buna göre, metafor, Richards’ın terminolojisiyle, yalnızca bir “benzeyen ve benzetilen”in cümle içinde bir araya getirilmelerini değil, “benzeyen ve benzetilen” arasında bulunan “bir şey olarak görme biçimindeki pozitif ilişki”yi de içermektedir.

Hester konuyu Wittgenstein'in "bir şey olarak görme" kavramına ilişkin analizinden yola çıkarak açıklamaya girişir: Wittgenstein "görme"nin iki ayrı anlamı olduğunu, bunların "görme nesneleri"nin kategorik olarak farklı olduğunu söyler: "Bir şeyi" gördüğümüzü söyleyebileceğimiz gibi, "bir benzerliği" gördüğümüzü de söyleyebiliriz. Bu ikinci tür görme, Wittgenstein'in "bir niteliğe dikkat etmek" olarak nitelediği bir görmedir; bir niteliğe dikkat etme ya da bir şey olarak görme, psikoloji kitaplarında sık sık kullanılan ve aynı figürün hem tavşan hem ördek olarak görülebildiği resimler üzerinden örneklendirilebilir. Wittgenstein'a göre, "bir şey olarak görme", algının kendiliğinden oluşan bir parçası *değildir*. Bir şey olarak görmenin, "görme"den farkı, "bir şey olarak görme"nin imgeleme ya da imgelerle ilişkisi üzerinden anlaşılabilir. "Bir şey olarak görme", imge kavramına yakındır. Bir şeyin bir yönünün (aspect) görülmesi ve imge oluşturma ise iradeyle ilgili bir şeydir. Buna göre, "görme" iradi bir eylem gerektirmez, ancak "bir şey olarak görme" iradi bir eylem gerektirir.

*"Bir şey olarak görme", belirli bir tekniği kullanma yeteneğini gerektirdiği için herkes tarafından başarılamaz. Şu halde, "görebilen" ancak "bir şey olarak göremeyen" insanların varlığı söz konusudur; bu durum bir tür "müzikal sağırlık" haline benzeti-
lebilir. Wittgenstein, "bir şey olarak görme"nin bir yorum faaliyeti olmadığını belirtir; yani görülenin farklı bir yorumu değil, bir şeyin farklı olarak görülmesi söz konusudur. Wittgenstein'a göre, bir şeyin o şekilde görülmesine yol açan yönünün (aspect) zihnimize doğması, "yarı görsel deneyim, yarı düşünce" biçiminde gerçekleşmektedir (Hester s. 165, 167-171).*

Hester, "açık metafor"ların düz yorumu reddeden gramatik işaretler taşıdıklarını, "ima edilmiş metafor"larınsa, bilimsel bilgi ile aralarındaki gerginlik sayesinde tanındıklarını söyler.

Virgil Aldrich'in "dilin imgeleri gösterme özelliğini belirleyen bazı kurallar" bulunduğu yolundaki görüşünden yola çıkan Hester, "resimle düşünme" olgusunun, bir şeyin bir yönünü (aspect) görme olgusuyla ilgili olduğu ve şairlerin bu alanda uzman oldukları kanısındadır. Hester, Aldrich'in dilin ikonik, resimsel ve imge üreten gücünün "sıradan dilin içinde gizil olarak bulunduğu" görüşüne katılır. Şair dilin bu işlevini dönüştürür. Bir şey olarak görme olgusunun yarattığı "heyecan", metaforun *tazeligi* açısından önemlidir. Aksi takdirde metafor *bayat* bir metafor olarak eleştiriye tâbi tutulacaktır. Aslında şiirsel metaforun ayırıcı içeriği "bir şey olarak görme"yi içermesidir. Hester, metaforik anlamda "bir şey olarak görme"nin "imgesel tasvir"ın unsurları arasında gerçekleştiğini belirtir. Yalnızca imge demek yerine "imgesel tasvir" denmesinin nedeni, bu görme biçiminin, zorunlu olarak, iki imge unsuru arasında gerçekleşiyor *olmamasıdır*. Metaforun *benzeyeni* ya da *benzetileni* imge açısından yoksul olabilir; yani içinde karşılaştırma olanağı sağlayacak imgeler bulunmayabilir; örneğin, Shakespeare'in "zaman bir dilencidir" metaforunda *benzeyen*, yani "zaman" soyut olup, bütün imge tasviri *benzetilen* yani "dilenci" üzerinde toplanmıştır. Doğrudan doğruya ikonik tasvir yerine metafor kullanılmasının nedeni ise, soyut *benzeyen*'in ancak metafor aracılığıyla ikonlaştırılabilmesidir. Metafor bu hedefe yönelen en ekonomik araçtır. Öte yandan, nadiren de olsa, *benzetilen*'in daha soyut olduğu örnekler de vardır, örneğin Eliot'ın "can sıkıcı bir tartışma"yla sokakları karşılaştırdığı metaforunda, *benzetilen* yani "tartışma" *benzeyen* yani "sokaklar"dan daha soyut özellik taşımaktadır.

Hester'a göre, "bir şey olarak görme" imge açısından "belirginlik" özelliğine sahiptir ve bu özelliğiyle imgelerin uygun yönlerinin seçilmesini sağlayan bir araçtır. "*Bir şey olarak görme*" deneyimlendiği zaman, metaforun uyandırdığı imgelerden hangilerinin metafor için esas olduğuna karar veririz; böylece

metaforun hangi unsurlarının metaforun “kastettiği şey”e ait olduğu anlaşılır. Buna göre, “bir şey olarak görme”, bir metaforu okuyan kişinin metaforun uyandırdığı “yarı duyuşal imge yığını”ndan uygun olanları seçmesini sağlayan, içgörüye dayalı bir “deneyimleme eylemi” olarak tanımlanabilir. Hester, “deneyimleme eylemi” kavramıyla, bu eylemin “birbiri içinde eriyen aktif ve pasif evreleri” olduğunu ifade etmek istediğini söyler. “Epoche” (askıya alma) kavramı çerçevesinde, metafor okunurken “bütün verilere eşit mesafede” bulunmak ve hepsinin hakkını vermek gerekir. Burada, “benzeyenle benzetilen arasında bir uyum olduğu izlenimi”, genel olarak, bir tür “içgörü” biçiminde ortaya çıkar. “Deneyimleme” sözü, bu açıdan, metaforun getirdiklerine “açık olmayı” ifade etmektedir.⁷² “Aktif ve pasif evre”lerse, bir taraftan “metaforun kendisini açmasına izin vermek”, bir taraftan da onu “sorgulamak” biçiminde ortaya çıkar. Eğer metaforun “benzetilen”ini aynı zamanda onun “benzeyen”i olarak görebiliyorsak, metaforun uyandırdığı imgelerin uygun yönünü görebilmişiz demektir. Bu bakımdan, “bir şey olarak görme”, aynı zamanda, “metaforun imgelerinin serbest olamaması”nın bir diğer temel nedenidir. “Bir şey olarak görme” sırasında, yalnızca “uygun” imgeler işlevseldir. Kahn’ın söylediğine göre, eleştirmen de eserin “uygun unsurlar”ını seçme yeteneği olan kişidir. Hester, “bir şey olarak görme”nin, “içgörüselsel ve esinlenmeye dayalı (intuitive) bir deneyimleme eylemi” olduğunu söylerken, bu eylemin indirgenemeyen, ilkselsel bir durumu ifade ettiğini, ya başarılabilmediğini ya da başırlamadığını belirtir. Analize tâbi tutulamayacağı gibi, belirli bir sürece de bağlanamaz. Bu konudaki “körlüğü” düzeltilecek kurallar da mevcut değildir. Edebiyat analizi bir sanattır ve diğer bütün sanatlar gibi kuralların ötesine geçer. Bununla birlikte, eleştirmen, “metaforun diğer okuyucuları”yla temas kurmayı başarabilmektedir. Burada Aristo’nun metafor oluş-

72 Bu durumun “inanmamanın askıya alınması” kavramıyla ilişkisine dikkat çekmek istiyoruz.

turma sanatının öğrenilemeyen ve öğretilmeyen bir sanat olduğu ve bu yüzden büyük doğal yetenek gerektirdiği yolundaki görünüşü bir kez daha anımsatalım.

Hester, “bir şey olarak görme”yi “deneyimlenen bir eylem” olarak açıkladığı düşüncelerini geliştirirken “içedoğuş” (intuition) kavramından yararlanır. Buna göre, “içe doğuş” (intuition) olgusu “içgörü” (insight) ile bağlantılıdır. Metaforun bir ilişkiyi “kurması” kadar “ortaya çıkarması” da söz konusudur ve bu da içgörü sayesinde başarılıdır. Hester, bir şey olarak görme deneyimi sırasında, “dış dünya” ya da gerçeklikle, “metaforik imge” arasında bir “karşılıklı ilişki”nin kurulur gibi gözüktüğünü, ancak durumun bundan farklı olduğunu savunur: “Benzerlik” denilen durum “bir şey olarak görme” eyleminin bir sonucudur. Burada, *“ortalamanın üstünde bir zihnin”, diğer zihinleri, “bir şey olarak görme deneyim-eylemi”ne yönlendirmesi söz konusudur.* Benzerliği, “bir şey olarak görme” belirler, bunun tersi olmaz. Herkesin benzer olarak bildiği bir *benzeyen ve benzetilen* ancak “bayat bir metafor”u ifade eder. Metaforda açığa çıkarılan şey, henüz haritası çıkarılmamış, bilinmeyen alanlardır. Hester, “bir şey olarak görme” sırasında kurulması amaçlanan metaforik ilişkinin, bazı durumlarda başarısızlığa uğradığını kabul eder. Bu durum, “imgelerin entegre, tutarlı ya da yeterince gelişmiş olmamaları” hallerinde karşımıza çıkar. Şiirden metaforun neyi kastettiği yeterince anlaşılamıyorsa, şairin niyeti araştırılır ki bu da bizi “niyet yanılısaması”na götürür (intentional fallacy). Üçüncü bir hal imgelerin “bayat ya da aşırı işlenmiş” olmasından kaynaklanır. Burada, “benzeyen ve benzetilen arasındaki gerilim” ortadan kalkar; metafor artık bir şeyleri ima etme özelliğini kaybetmiştir. Dördüncü sebep ise, şiire değil, okuyucuya bağlıdır; okuyucu yapıtı anlamakta yeterli olmayabilir.⁷³

73 Behçet Necatigil’in Yorum Korkusu adlı şiirini, şairin niyetinin araştırıldığı şiiri örneklendirmek üzere alıntılıyoruz:

Yorum Korkusu

Gitmek geçse aklımdan
Hemen yorum
Nereye, nasıl, ne zaman?
Oysa ben vazgeçtim
Uyu yorum.

Demek geçse aklımdan git
Git mi yorum
Kime, nerde, ne zaman?
Oysa ben haddim mi
Uyu yorum.

Ne gitmek geçebilir aklımdan
Ne de git demek.
Eli kolu bağlı ben, ağız dili bağlı
Yaşa yorum
Sevin emi yorum.

Bu şiirde, sözcüklerin dilbilgisel unsurlarına ayrıştırılması, minimal birimler üzerinden anlamın parçalanması ve böylece “durdurulması” yolunda bir çabanın gösterildiğini söyleyebiliriz. Şiirin gitmek, demek ve özellikle yorum yapmak vs fiillere ve bu fiillerin parçalanarak işlevsizleştirilmesine dayalı tekniği, bir tür duygusal felç durumunu, “korkudan kekemeleşmiş” bir kişiliği canlandırır gözükmektedir: Fiil yapılarının zaman içinde ilerleme ve dönüşme eğilimi taşıdığı ve bu olgunun statik bir varoluş durumunu temsil eden isim yapılarıyla ters yönlü bir eğilimi ifade ettiğini burada hatırlatalım. Şu halde, Yorum Korkusu’nda, fiillerin işlevselliklerini “akamete uğratan” dilbilgisel müdahalelere maruz bırakıldığı söylenebilecektir. Şiirin bir başka sorunsalı, “somut” yani duyularla algılanır metaforik yapılara dayanmaması, bütün metaforların dile ait olması hususudur. Bu durumda, bir yandan, gitmek, vazgeçmek, uyumak, yorumlamak, yaşamak, sevinmek fiillerinin metaforik değerini düşünmek ve bir yandan da, bu metaforik değerlerin bölünerek etkisizleştirildiğini dikkate almak gerekmektedir. Özetle söylersek, söz konusu şiir şairin niyetinin dikkate alınmasını gerektiren, anlamın bölümlendiği

Yukarıdaki görüşler şu şekilde özetlenebilir: Hester, metaforun “anlam ile ses&imgelemin bir kaynaşması” olduğunu söyler; çünkü metaforik yapının içindeki “bir şey olarak görme” olgusu, “yarı düşünce yarı deneyimleme” özelliği taşır. Metaforu okuyan kişi “ses&imge yapısı”nı *deneyimler*. “Benzeyen ve benzetilen” arasındaki imgeler “bir şey olarak görme deneyimsel-eylemi” aracılığıyla ilişkilendirilir ve böylece metaforik “benzeyen”in “benzetilen” olarak görülmesini sağlar, yani “anlam” ortaya çıkar. Bu durumda, metaforu okuyan kişi, imgeleri ve ses yapısını uygun bir biçimde, yani “anlam” olarak deneyimler. Metafor, okunma sırasında, organize edilmiş ve bilişsel açıdan anlamlı olacak biçimde, ses ve imgelerden oluşmuş bir yapı sunar. Bu durumda, metaforun anlamı bu “duyusal yapı”nın içindedir. Burada, “anlam” ve “anlamı taşıyan” arasında, Wittgenstein tarafından kurulmuş olan “açıklık” (gap) artık mevcut değildir. Bu açıdan, şair bir büyücüye benzetilebilir. Metafordaki “anlam” ile “imge&ses yapısı”nı ayırmak, diğer şiirsel unsurları ayırmaktan daha zordur. Diyebiliriz ki, bu aşamada, biçim ve içerik ayırımı ortadan kalkmıştır; nitekim, “bir şey olarak görme” yarı düşünce yarı deneyim olma özelliğini taşır: Düşünce ve duyu deneyimi birbirinden ayırlamaz; çünkü “okuma nesnesi”, “duyusal bir nesne”nin yorumlanma halidir. Anlam ve imgelerin “yarı deneyimsel” özelliği kaynaşmıştır. Ortaya çıkan imgeler aynı zamanda anlam taşır. Bu durum “metaforun ikonik olarak işlev göstermesi” sayesinde mümkün olabilmektedir (Hester s. 174, 176, 180-1, 183-5, 188).

bir şiirdir; bu açıdan okuyucuya ulaşmasında zorluklar bulunmaktadır. Ezilen küçük insanın ve bu bağlamda “çekinik” şairin şiiri olabileceği gibi, anlatıcı sesin bir “pozör”olduğu, çekingenlik gösterisi altında öfke ifade eden, “söylenen” bir şiir olarak kabul edilmesi de mümkündür. Şiirin lehine kaydedilebilecek bir durum, sözcük bölümlenmeleriyle elde edilen grafik unsurların şiire bir tür form kazandırması hususudur; bu tür “ikonik” temsilin Necatigil’in temel bir tekniği olduğunu burada anımsatalım.

Metafor ve Edebiyat Eleştirisinin Dili ve Bilim Dili'nden Farklılığı

Hester'ın kaydettiği Richard Blackmur'a göre, eleştirmenin işi, "yapıtı, yine *yapıtın kendisine gönderme yaparak*" açıklığa kavuşturmadır. Buna göre, "metafora yönelik analiz" metaforun yerine geçmez; ancak metaforu açıklar. Bu tarz bir analiz, ikna edici olduğu zaman, "edebiyat eleştirisi" olma özelliği kazanır. "Şiirin dili" ile "eleştirinin dili" tamamen farklıdır. Şiir göndermede bulunmazken, "eleştiri, şiire göndermede bulunur". Bu açıdan "*metaforik anlamı açıklayan dil*" ile "*metaforun dili*" birbirinden farklıdır. Hester "göndermeye dayalı açıklama" kavramı üzerinde durur: "Gönderme" kavramının kullanılmasının nedeni, "metaforun anlamı" ile "o anlamın eleştirel analizi"nin eşanlamlı ifadeler olmadığını vurgulamaktır. Metaforun anlamına ilişkin açıklama, bazı açılardan, bilimsel açıklamalara benzer. Her iki halde de, açıklamalar, nesnelere "yalnızca *yaklaşık olma*" özelliği taşır. Şiirle "açıklama" arasında daima bir "açıklık" bulunur. "Bilimsel açıklamalar" ve "metafora yönelik açıklamalar" arasındaki farklılıklar şu şekilde belirtilebilir: Metafor kendiliğinden anlamlıyken, "ham bilimsel veri"ler anlam taşımaz. Bu açıdan, "*eleştirel açıklama*" metaforun zaten sahip olduğu anlamı açıklarken, "*bilimsel açıklama*" veriye anlam kazandırır. Öte yandan, metafor imgelere sahipken, bilimsel verinin imgeleri mevcut değildir. Ayrıca, eleştirel ve bilimsel açıklamalar farklı değerlendirme tiplerine yol açar: *Metaforun analizi metaforun anlamının açıklanmasıdır*. "Anlamın açıklanması"yla "olgunun açıklanması" ise karıştırılmamalıdır. Hester, "okunan bir nesne" olarak, metaforun bir yandan "paylaşılan", bir yandan da "tümüyle ortak olmayan" statüsünden söz eder. Bu açıdan, eleştirel bir yaklaşım mantıksal anlamda "doğru" ya da "yanlış" olamaz; ancak "iyi" ya da "kötü" olabilir. Hester, metafo-

run “kamuya açık olmayan” ancak “öznel-arası” bir nesne olduğunu savunur (Hester s. 197, 199-200, 202, 207).⁷⁴

Max Black’in Metafor Kuramına Katkıları

Daha önce Aristo’nun düşüncelerine yönelik eleştirel tavrı dolayısıyla kısaca değindiğimiz Max Black, *Models and Metaphors* (1962) adlı yapıtında metafor kavramını kendi dönemine kadar geliştirilen kuramsal bilginin ışığında değerlendirir. Dille metafizik arasındaki ilişkinin mutlak bir yansıtma hali olmadığını söyleyen Black, metaforun tanımlanmasını dile ilişkin bazı konuları problematize ederek yapmaya çalışır: Bu kapsamda sorduğu ilk soru, görünüşte dilin diğer ifadelerine benzeyen metaforun, bu ifadelerden nasıl ayrılabilceğine ilişkindir. Bu kapsamda, nispeten basit metaforlardan söz edildiğinde, ifadede yer alan bazı sözlerin “metaforik anlam”da, diğer bazı sözlerinse “düz anlam”da kullanıldığının görüldüğünü belirtir. Bütün ifadenin metaforik sözlerden kurulduğu yapılarınsa, atasözü, alegori ve bilmece gibi başka türlere olanak sağladığına dikkat çeker.⁷⁵ Black, bir cümlenin içinde metaforik anlamda kullanılan sözü, “*odak*”, cümlenin diğer sözlerini ise “*çerçeve*” olarak tanımlamaktadır. Yazarın bu kapsamdaki sorusu, belirli bir “çerçeve”nin varlığı bir sözün

74 Hester, Stephen Pepper’ın bütün metafizik sistemlerin dört kök metafora indirgenebileceğini düşündüğünü kaydeder. Bunlar formalizm, mekanizm, bağlamsalcılık ve organikçiliktir. Hester metaforun yalnızca şiirle sınırlı olmadığını, dilin bir kaynağı olduğunu düşünmektedir. İmge taşıyan bir dil, “anlamın hem esnemesini hem de sabit kalmasını” mümkün kılar. Anlamın bu esnekliği ve sabit kalırlığı, “metaforik anlamın keşfedilme özelliği”ne bağlıdır. Anlam hem “esnetilebilir” hem de “sabit ya da ulaşılabilir” özelliktedir. Bu açıdan okuma faaliyeti bir keşif faaliyetidir. Bu konunun, “bilişim bilim”in ele alındığı 2. Bölüm’de daha kapsamlı biçimde ele alınacağını burada kısaca belirtelim. Bkz. Hester s.215-6.

75 Atasözü ve deyim yapılarına 2. Bölüm’de ele alınan bilişim bilim kapsamında değinilecektir.

metaforik kullanımına olanak verirken, aynı sözün başka bir çerçevede neden metafor etkisi uyandırmadığını anlamaya yöneliktir. Black, “metaforun bir yüklem olarak kullanılması hali”nde, yani ifadenin, konuşmacının duygu ve düşüncelerine bakılmaksızın değerlendirilmesi halinde ulaşılabilecek sonuçla, konuşmacının niyetlerinin dikkate alınması halinde elde edilecek sonucun farklı olduğunu belirtir.⁷⁶ Bu kapsamda, dilin getirdiği ve konuşmacının niyetinden bağımsız olarak metaforik olan ifadelerin dışında, metaforun ifade edildiği öznel koşulların dikkate alınması gerekeceğini vurgular. Black, bu noktada, kendi gününde mevcut bulunan metafor kuramlarını ele alır: Bunlardan ilki “*yerine geçme kuramı*”dır. Bu kuram çerçevesinde, metaforik ifadenin bir “düz anlam”ın yerine geçmek üzere kullanıldığı fikri mevcuttur. Buna göre, “*metaforun odağı*”, *düz anlam taşıyan bir “çerçeve” içinde bulunup, düz biçimde ifade edilebilecek bir anlamı iletmeye hizmet eder.* Okurun görevi, “düz anlam”ı kullanarak yazarın ya da konuşmacının “iletmek istediği anlam”ı bulmaktır. Bu durumda metaforun anlaşılması bir şifrenin ya da bilmecenin çözülmesi gibidir. Yazarın okura böyle bir görev vermesinin nedeni ne olabilir? Black’e göre bu konuda iki alternatif görüş önerilebilir: Öncelikle, gerçekte düz anlamla ifade olanağı bulunmayabilir. Buna göre, örneğin “kiraz dudaklı” sözünün anlamını düz olarak iletecek bir ifade bulunmayabilir. Bir diğer alternatif, metaforun düz anlamın içindeki boşlukları doldurmaya yaradığı, eski sözcüklere yeni anlamlar kazandırmaya yarayan “catachresis” kapsamında değerlendirilmesi gerektiğine ilişkin görüştür. Ancak “catachresis” çok başarılı olursa düz anlama dahil olarak kaybolur. Yazar, bu konuda, “kavu-

76 Black, herhangi bir ifadede “özneyle ilgili bir durum”u bildiren unsurun “yüklem” (predicate) adını taşıdığını hatırlatır ve örneğin “A mutlu bir kişidir” cümlesindeki “mutlu bir kişidir” ifadesinin yüklem vasfı taşıdığını belirtir. Bkz. Max Black s. 9.

niçi” ya da “portakal rengi”nin orijinal halinde “catachresis” özelliği taşıdığı, ancak artık bu metaforik anlamın geçerli olmadığı yolunda bir örnek vermektedir. Ancak “catachresis”e gerek bırakmayacak biçimde, metaforik ifadenin düz olarak karşılanabildiği örnekler de mevcuttur. Örneğin “Richard bir aslandır” sözü “Richard cesurdur” biçiminde düz anlama dönüştürülebilir. Bu durumda, “catachresis” gerekmediği halde metafor kullanılmasını üslup gerekleriyle açıklayan bir görüş bulunmaktadır. Buna göre, *metaforun düz anlamda olacağından “daha somut” bir nesneye yönelmesi, okuyucu üzerinde memnunluk yaratici bir etkiye sahiptir.* Aynı şekilde, okuyucunun problem çözme faaliyetinden zevk aldığı da varsayılmaktadır. Yazar, bu görüşlerin, başka kanıt yokluğunda, metaforun varlığını okuyucu zevkine bağladığını belirterek, her iki halde de metaforun “dekoratif” özelliğinin vurgulandığını belirtir. “Catachresis” dışındaki kullanımlarda bu dekoratif özellik metaforun temel vafını oluşturur gibidir.

Black’in ele aldığı bir diğer metafor kuramı “*karşılaştırma kuramı*”dır. Burada, metaforun farklı şeyler arasındaki bir benzerlik ya da analojiye dayandığı kabul edilir. Black, “*karşılaştırma kuramı*”nın aslında “*yerine geçerlik kuramı*”nın bir alt kategorisi olduğu kanısındadır. Çünkü burada da metaforik ifadenin düz bir ifadeyle karşılanabileceği görüşü geçerlidir. Bu kapsamda, similinin ya da basit karşılaştırmanın metafordan yalnızca biçim açısından farklılık gösterdiği söylenebilir. “Yerine geçme kuramı” ile “karşılaştırma kuramı” arasındaki temel farklılık ise Black’e göre şu şekilde gösterilebilir: “Richard bir aslandır” cümlesi, “Richard cesurdur” cümlesiyle karşılanabilir; buna ek olarak “Richard aslan gibidir”, yani aslan gibi cesurdur ifadesine de olanak verir. Her iki seçenekte de metaforik ifadenin düz bir ifadenin yerine geçtiği kabul edilmektedir. Ancak “karşılaştırma kuramı” daha kapsamlı ve işlenmiş bir açılıma (paraphrase) olanak sağlamaktadır. Black,

daha önce de değindiğimiz gibi, “karşılaştırma kuramı”nın Aristo’nun metaforun “bir şeye başka bir şeye ait bir ismin verilmesi”nden oluştuğu yolundaki görüşünden kaynaklandığı kanısındadır. Bu görüşe yönelik temel itiraz belirsiz olduğu yolundadır. Öte yandan, bazı durumlarda, *metaforun gizli bir benzerliği göstermekten çok bu benzerliği bizzat yarattığı yolundaki görüşlerin de dikkate alınması gerekir.*

Black’in ele aldığı bir diğer metafor kuramı “etkileşim” (interaction) kuramıdır. Black bu kuramın “yerine geçme” ve “karşılaştırma kuramları”na göre daha başarıyla uygulanabildiği kanısındadır. I. A. Richards’ın görüşlerinden beslenen bu yaklaşım, *metaforik ifadede birden fazla düşüncenin aynı anda aktif olduğunu, etkileşime girdiğini ve üretilen anlamın bu etkileşimin bir sonucu olduğunu savunur.* Burada, okuyucunun anlam genişlemelerinin farkında olması, yeni bağlamın sözcüğün anlamını nasıl değiştirdiğini bilmesi gerekir. Ancak söz konusu “anlam genişlemesi” ya da değişimi nasıl ortaya çıkar? Ünlü edebiyat eleştirmeni Richards, metaforu oluşturan iki terim arasındaki ortak özellikleri metaforun dayandığı “zemin” olarak tanımlar: Bir sözcüğün ya da ifadenin metaforik kullanımında, o sözcüğün “düz anlam”ında mevcut bulunan özelliklerinden yalnızca seçilmiş bir bölümünün kullanılacağı dikkate alınmalıdır. *Richards’ın bir diğer görüşü, metafor aracılığıyla, okuyucunun iki düşünceyi bağlantı içine sokmaya zorlandığı yolundadır. İşte bu bağlantı metaforun gizemini oluşturur.* Bir arada aktif olan iki düşüncenin etkileşiminden söz etmek, okuyucunun metafora yönelik tepkisinin dinamik yönlerini vurgulama anlamına gelir. Black, bu kuram üzerine geliştirdiği görüşler kapsamında, okuyucunun metaforu oluşturan iki terimin standart anlamını bilmese bile “*çağrıştıran harciâlem bilgi sistemi*”ni bileceğini varsayar. Bu tür bilgi, uzmanlar tarafından eksik ya da yanlış olarak nitelenebilir; ancak metaforun etkili olması için “harciâlem bilgi”nin doğru

olması şart değildir; şart olan “kolay ve serbestçe çağrıştı-
labilir” olmasıdır. “İnsan kurttur” metaforundan yola çıkan
yazar, bu metafora dayalı çıkarsamaların, kurt kavramının
insan kavramına ait unsurları düzenlediği bir sistem kurduğu
kanısındadır. Burada bazı özellikler bastırılmış, bazı özellikler
öne çıkarılmıştır. Öte yandan, “çağrıştırılan harcıâlem bilgi”
görüşü birçok metafora uymakla birlikte, edebiyatta yazarın
farklı bir izlek oluşturması da mümkündür.

Black, “*etkileşim kuramının ana hatları*”nı şu şekilde göste-
rir: 1- Metaforik bir ifadenin biri “birincil”, diğeri ona “uyan”
iki farklı unsuru vardır; 2- Bu özneler kendileri bir şey olmak-
tan çok, bir şeylere ait sistemler oluştururlar; 3- Metafor, “ba-
ğımlı özne”ye ait unsurların çağrışımsal çıkarımlarını “birin-
cil özne”ye uygulamak suretiyle ortaya çıkar; 4- Bu çıkarımlar
genel olarak “bağımlı özneye ilişkin harcıâlem unsurlar”dan
oluşur; ancak uygun durumlarda yazar tarafından bu etkilere
yönelik olarak yaratılan sapmaları da içerir; 5- Metafor “nor-
mal koşullar”da “bağımlı özne”ye uygulanacak olan ifadeleri
ima etmek suretiyle “birincil özne”nin bazı özelliklerini bas-
tırır, öne çıkarır, seçer ve düzenler; 6- Bu durumda metaforik
ifadeyle aynı sistem ya da aileye mensup sözcüklerin anlamları-
nda da kaymalar meydana gelebilir; bunların bir kısmı me-
taforik transfer özelliği taşır; ancak bağımlı metaforlar daha az
vurgulanır; 7- Zorunlu anlam kaymalarını açıklayacak basit
bir temel yoktur; bazı metaforların işleyip bazılarının işleme-
mesini açıklayan kapsayıcı bir neden de yoktur.⁷⁷

Black, yukarıdaki 1 numaralı açıklamanın “yerine geçme
kuramının en basit formları”yla, 7 numaralı açıklamanın ise

77 Kolay ve serbestçe çağrıştırılan algı unsurlarının metafor oluşturmaktaki
rolü 2. Bölüm kapsamında ele alınmıştır. Buna göre metafor oluşturulur-
ken seçilen unsurların tâbi olduğu bir “tercih” yöntemi vardır. Bunun dı-
şında, 3. Bölüm kapsamında ele alınan çağrışım kurallarının da dikkate
alınması gerektiğini düşünüyoruz.

“karşılaştırma görüşü”yle çatışma içinde olduğunu belirtir. Öte yandan, yazar her üç kuramın da uygulanabilir olduğu durumların bulunduğu görüşündedir. Black, Richards’ın “aynı anda aktif iki düşünce” fikrini açıklarken “benzeyen” (tenor) ve “benzetilen” (vehicle) kavramlarını kullandığını anımsatarak, metaforun bu ikiliden oluşan bileşim içinde muhafaza edildiğini söyler. Ancak uygulamada bu terimlerin anlamının sabit olmadığı, metaforu oluşturan farklı unsurları temsil etmek için kullanıldıklarını belirtir: “Benzetilen” unsur, metaforik ifade, bağımlı özne ve bağlantılı ima sistemi arasında gidip gelirken, “benzeyen” unsur, birincil özne, bu özneye ilgili imalar ve “nihai anlam”ı ifade edebilmektedir (Max Black s. 27-29, 31-47).

Aşağıda görüşlerine yer vereceğimiz tanınmış felsefeci Paul Ricoeur, “metafora ilişkin anlambilim kuramı”nın, Max Black’ın “yerine geçme” kuramına karşı geliştirdiği “etkileşim” kuramı kapsamında ele alınması halinde, “benzerlik ilkesi”nde ortaya çıkan gelişmelere değinir: Burada, metaforik benzerliği taşıyan şey, artık sözcük değil bütün bir cümledir. Black’ın geliştirdiği “model” kavramından yola çıkan Ricoeur, metafor şiir dili için ne ifade ediyorsa, modelin de bilim dili için aynı şeyi ifade ettiğini anımsatır. Bu kapsamda, *model bir şeyin yeniden tanımlanması için kullanılan bir araçtır*; “ispat mantığı”na değil “keşif mantığı”na tâbidir. Black modelleri üçlü bir hiyerarşi içinde tanımlar: Bunlardan ilki “ölçek (scale) modeli” olup bir şeyin nasıl görüldüğünü, nasıl işlediğini ve hangi kurallara tâbi olduğunu göstermeye yarar. Bu model orijinal olanı taklit eder ve yeniden üretir. Black’a göre, “ölçek modeli” Pierce’in “ikon” kavramıyla örtüşür. Algılanabilir özellikleri sayesinde, çok büyük ya da küçük olanın uygun boyutlara indirgenmesinde işlevseldir. İkinci model ise “analog model” adını taşır: Matematikteki “izomorfizm” bunun bir örneği olup, bu sistemde, “model” ile “orijinal şey” algılanabilir özellikleriyle

değil, yapısal özellikleri itibariyle birbirlerine benzerler. Üçüncü grupta “kuramsal modeller” bulunur ve bunlar kendileri “şey” özelliği taşımadıkları halde, yeni bir alan açmaya yarayan modellerdir; *bu kapsamda orijinal olan şey yapılandırılmaz ancak tasvir edilebilir*. Ricoeur’a göre, model fikrinin önemi metafor alanında o zamana kadar keşfedilmeyen yeni alanlara dikkat çekmesidir (Ricoeur 1977 s. 239).

Ricoeur’ün Metafor Kuramına Yönelik Katkıları

Metafor çalışmalarının bir diğer önemli ismi yukarıda görüşlerine değindiğimiz Fransız felsefeci ve eleştirmen Paul Ricoeur’dür. Ricoeur, *The Rule of Metaphor* (1977) adlı yapıtında metafor çalışmalarını özellikle felsefe ve dilbilimin perspektifinden ele almıştır. Yazarın bu konudaki görüşlerini özetleyen bir başka çalışması ise, Sheldon Sacks’ın editörlüğünü yaptığı *On Metaphor*’da (1979) yayınlanan “The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling” adlı makalesidir. Bu bölümde sözü edilen iki yapıttan ve Ricoeur’u konu alan çalışmalardan yola çıkılarak yazarın alana yaptığı katkının gösterilmesine çalışılacaktır.

Tomkinson tarafından da belirtildiği gibi, Ricoeur eğretilme yaklaşımlarının gelişimini üç aşamada açıklar: 1- (sözcük düzeyinde işleyen) “sözbilgisi”; 2- (cümle düzeyinde işleyen) “anlambilgisi” ve 3- (söylem düzeyinde işleyen) “yorumbilgisi” düzeyleri. Ricoeur, metaforun “söylem düzeyinde” ele alınması gerektiğine inanmakla birlikte, daha önceki yaklaşımlardan tümüyle de vazgeçilemeyeceği kanısındadır. Ana hatlarıyla bakıldığında, Ricoeur’ün, eğretilmeyi söylem düzeyinde ele alan “etkileşim kuramları” çerçevesinde görüşler geliştirdiği, bu kapsamda, “Richards’ın *Sözbilim Felsefesi*’nde geliştirdiği açıklama, Max Black’ın *Modeller ve Eğretilme*’deki “Eğretilme” makalesi ve Monroe Beardsley’in *Estetik*’te geliştirdiği görüşler”den yararlandığı söylenebilir (Tomkinson, s. 162, 174).

Bu kısa girişten sonra Ricoeur'ün görüşlerini şu şekilde kapsamlandırma yoluna gidiyoruz: Yazar, metaforun anlaşılması için, "anlambilimden (semantics) yola çıkan bir metafor kuramı" ile imgelemin ve duygunun (feeling) ele alındığı "psikolojik bir metafor kuramı" arasında bağlantı kurulması gerektiği kanısındadır. Ricoeur'ün "anlambilimden yola çıkan metafor kuramı"ndan anladığı şey, metaforun başka bir dile aktarılamaz bir bilgi sağladığı, bir diğer deyişle, gerçekliğin ne olduğuna ilişkin bir tür içgörü sağladığı yolundaki düşüncedir. Ricoeur böyle bir perspektifin, psikolojiye ait "imge" ya da "duygu" (feeling) kavramları ele alınmaksızın geçerli olup olamayacağını göstermeyi hedefler (Ricoeur 1979 s. 141). Burada önemle belirtilmesi gereken husus şudur: *Ricoeur, metaforun oluşturduğu imge ve duyguların gerçekliğe ilişkin bilgiler sağlamadığını öne süren yaklaşıma karşıdır*. Bu görüşün savunucularına göre, metaforun herhangi bir bilgi aktarma olanağı bulunmaz; bir diğer deyişle, bu yaklaşım kapsamında, metaforun sağladığı imge ve duygular, bir tür "yerine geçen" unsur özelliği taşır ve gerçekliğe ulaşmada herhangi bir bilgi değeri taşımazlar.⁷⁸

Ricoeur'e göre, Aristo'dan yola çıkan klasik çağ anlayışı, metaforu yukarıda sözü edilen "yerine geçme" kuramı (substitution) çerçevesinde açıklar. Bu görüşe göre, metafor bir terimin yerine geçen bir başka terimi ifade ediyorsa, yeni bir bilgi de taşıyor demektir. Bu durumda temel işlevi süslemeye yönelik, dekoratif bir işlev olacaktır. Ricoeur, metaforun yalnızca retorik perspektifinden görülmesinin, "metafora yönelik anlam kuramı" çerçevesinde, "sözcük"ün, özellikle de

78 Ricoeur, "imge"ye ve "duygu"ya bilgi aktarımı açısından herhangi bir işlev tanımayan bu görüşün yanı sıra, I.A. Richards, Max Black, Beardsley, Berggren gibi araştırmacıların geliştirdiği kuramların da, imgeleme ve duyguya semantik bir işlev atfetmedikleri için geçerli olmadıkları kanısındadır.

“ad”ın vurgulanması sonucunu verdiğini belirtir. Buna karşılık, metaforun daha kapsamlı bir tanımına, “cümle”yi temel anlam birimi olarak ele alan bir yaklaşımdan çıkılarak varlabilecektir. Burada vurgu “ad”dan “yüklem”e kayacaktır diyebiliriz.⁷⁹ Yazar görüşlerini şu şekilde kapsamlandırır: Aristo’dan kaynaklanan klasik kuramda, metafor sözcüğün anlamında meydana gelen bir “sapma” (deviation) olarak nitelenir; Ricoeur bu tanıma itiraz etmemekle birlikte, sapmanın yalnızca “adlandırma” (denomination) alanıyla sınırlı tutulmasını eleş-

79 Aristo’ya göre, “genel sözcük dağarcığı ve dil kuralları” (lexis), yani diksiyon (diction), hitabet (elocution), üslup (style) ve metaforun işlevi, “söylem”i (discourse-logos) “görünür” kılmaktır. Bu kapsamda, metafor “benzerlikleri algılama kapasitesi” olarak tanımlanır. İyi bir metafor temsil ettiği anlamı “göz önüne getirir”. Bu durumda, metaforik anlamın bir “resimleme işlevi”ne sahip olduğu söylenebilecektir. Ricoeur, “dil figürü” (figure of speech) kavramını analiz ederken, metaforik ifadelerin insan bedeninden kaynaklandığını, insan yüzü ve endamının metaforik ifadeye “dış dünyada temsil” özelliği kazandırdığını anımsatır; başta Jakobson olmak üzere, Todorov ve Genette gibi yazarların da “dilın görünürlük kazanma niteliği” üzerinde durduklarını belirtir: Jakobson “şiiisel işlev”in mesajın “kendi değerini arttırdığını” (valorisation), Todorov “figür”ün dili görünür kıldığını, Genette basit ve genel ifadenin forma sahip olmadığını ancak “figür”ün forma sahip olduğunu söyler. Bu yaklaşımların kendilerinin de “metaforu başka metaforik ifadelerle karşılama” yönünde olduğunu belirten Ricoeur, “figür” kavramı üzerine konuşurken, “mekân metaforları” kullanma ihtiyacının bir problem olarak karşımıza çıktığını hatırlatır. Yazar, imgelem’in ve buna bağlı olarak duygu’nun semantik yönünün anlaşılmasında “benzerlik halinin oluşturulması” yani resimsel ya da “ikonik an”ın önemli olduğu kanısındadır (Bkz. Ricoeur 1979 s 142). Ricoeur’ün insan bedeninin metafor oluşturmaktaki işlevi konusundaki görüşlerinin, bilişim psikolojisi üzerinde çalışan ve 2.bölümde ele alacağımız yazarların geliştirdiği görüşlerle bağlantısının kurulabileceğini kısaca anımsatalım: Bilişim bilimciler metaforik yapıların insanlığın ortak deneyimlerinden ve özellikle de insan bedenine ilişkin algıdan kaynaklandığını gösteren çalışmalar yapmaktadır. Psikanalitik kuram da insan bedeninin ve iç dünyasının metaforun oluşumundaki rolünü vurgular. Bu konu 3. Bölüm’de ele alınmaktadır.

tirir. Klasik kurama göre, metafora bir şeye ona “yabancı” bir başka şeyin isminin verilmesi söz konusudur. Bu ismin seçilmesinin nedeni, ya “o şeyler arasındaki nesnel benzerlik” ya da sözü edilen “bu şeylerin anlaşılmasındaki tavırlar arasındaki öznel benzerlik” halidir. Bu tarz bir aktarıma ihtiyaç duyulmasının nedeni ise, ya “dilsel bir boşluğun doldurulması” yani temsil edilmesi gereken şey için dilde uygun bir sözcüğün bulunmaması hali ve bu boşluğun doldurulması yoluyla “ekonomi ilkesi”ne uyarlık, ya da dilin süsleme, böylece retorikğin temel amaçları olan “ikna ve memnun etme” ilkelerine hizmet etmektir ((Ricoeur 1977 s. 20, 44, 76-7).

Metaforik ifadenin oluşumu sırasında “dilnin ortalama kullanımı”ndan bir sapma olduğu yolundaki görüşü çağdaş edebiyat araştırmacılarının kuramları doğrultusunda ele almaya girişen Ricoeur, Richards’ın “düz anlam/mecazi anlam” ayırımına karşı çıktığını anımsatır. Richards’a göre “söylem” (discourse) bir bütün olup anlamı belirler, bu yüzden sözcüklerin “düz ya da normal” anlamları yoktur. Bir sözcük, bağlam içinde kendisine “delege edilmiş etkinlik” olgusu kapsamında anlam kazanır. Bu açıdan bir sözcük birden fazla anlam taşıyabilir. Ricoeur’a göre, Richards metaforu sözcük ya da cümle düzeyinde değil söylem düzeyinde tanımlayan romantik görüşe yakın bir yazardır. Bu çerçevede, özne ve nesne, zihin ve gerçeklik, dil ve gerçeklik arasında ayırım yapmaz; düz anlam ile metaforik anlam ayırımını da kabul etmez. Richards’a göre, anlamın ortaya çıkması “benzeyen” ve “benzetilen”in etkileşime girmesiyle olur; geleneksel görüşün tersine, “benzetilen” yalnızca “benzeyen”i süsleyen bir unsur değildir, bu iki unsur karşılıklı etkileşim halindedir. Richards metaforun doğal fenomenlerle ilişkisinin “keyfi” (arbitrary) olduğunu savunur. *The Meaning of Meaning*’de “sembol ile gönderme yaptığı şey arasında yalnızca dolaylı bir bağlantı bulunduğunu” söyler. Bu kapsamda, eğer dil metaforik özellikteyse, zorunlu olarak

dış dünyanın nesnelere gönderme yaptığı söylenemeyecektir; o nedenle, “düz anlam” denilen şeyin varlığı kuşkuludur. Richards metaforik anlam-düz anlam ayırımını “benzeyen” ve “benzetilen” ayırımı üzerinden aşmaya çalışır; bunun dışında, yine romantiklerde olduğu gibi, metaforun kendisini kullanan özneye yakın bir ilişki içinde olduğunu savunur (Karadaş s. 3-5). Tomkinson’a göre de Ricoeur, “Richards’ın kuramını eğretileme ve gerçekliğin ilişkisini ele almadığı için eleştirir. Buna göre, Max Black, Richards’ın kuramını bir adım öteye götürmüştür, ancak açıklama gücü klişelerle ve bayağı eğretilemelerle sınırlıdır: Anlamın üretimi meselesine, eğretilemenin bulgulanmasına bir açıklama getiremez.” (Tomkinson s. 174).

Richards’ın analizinin metafor ve gerçeklik arasındaki ilişki problemini ele almadığını belirten Ricoeur, konuyu Beardsley’in görüşleri kapsamında açıklamayı dener. Beardsley’in “birincil ve ikincil anlam” arasında yaptığı ayırım üzerinde duran yazar, bu ayırım kapsamında, bir cümlemin hem “ifade etme” (statement); hem de “akla getirme” (suggestion) nitelikleri taşıdığını anımsatır. Cümlemin “akla getirdiği” şey, “ifade ettiği” şeye dayalı olarak, cümleyi söyleyenin ne düşündüğüne ilişkin bir çıkarıma dayalıdır. “İkincil anlam” bu şekilde açık olmayan, ima edilmiş bir anlamdır. “Birincil anlam” *düz anlam* (denotation) olarak adlandırılabilirken, “ikincil anlam” çağrıştırılan anlam (connotation) olma özelliğindedir. Teknik ve bilimsel dilde, bir sözcüğün “istenilmeyen çağrışımları” bağlam içindeki diğer sözcükler tarafından engellenir. Bunun dışındaki bağlamlarda ise, anlamın birincil ve ikincil seviyelerinin aynı anda işlevsel olması söz konusudur. Ancak bu çok anlamlılık hali, “muğlaklık”tan (ambiguity) farklıdır. *Muğlaklıkta, iki mümkün anlamdan birisinin seçilmesinin gerektiği, ancak bağlamın ikisi arasında seçim yapmamıza olanak vermediği durumlar söz konusudur.* Bu

manada, edebiyatın semantik yani anlambilimsel açıklaması şu şekilde yapılabilir: “Edebi eser anlamın önemli bir bölümünün ima edilmiş anlam olduğu bir eserdir” (Beardsley s. 126). Bu görüşler kapsamında, bir şiire diğer anlamları dışta bırakacak biçimde, belirli bir anlamın atfedilmesi nasıl mümkün olacaktır? Beardsley bu soruyu metafordan yola çıkarak cevaplandırmayı dener: Metaforun sözcükler arasında kurduğu ilişkide, birincil anlama ilişkin olup, ikincil anlamın ortaya çıkmasını sağlayacak bir “mantıksızlık hali” söz konusudur. Yukarıda “sapma” adı altında sözü edilen olgu da bu şekilde ortaya çıkar. Metaforda da ironide de esas olan budur. Bu durum, bir ifadenin kendi kendisini iptal etmesini sağlayacak cinsten bir tutarsızlık içinde olması haliyle örneklendirilebilir. “Çirkin güzellik” gibi yapısında tezat (oxymoron) barındıran metaforlar sözü edilen çelişkiyi daha belirgin biçimde gösterirken, metaforun diğer formlarında, çelişki hali, daha dolayımli olarak ifade edilir (Ricoeur 1977 s. 90-5). Burada dikkat edilmesi gereken iki husus vardır: Öncelikle, hangi ima edilmiş anlamın seçileceği konusu metaforun ve dolayısıyla şiirin anlaşılması için çok önemlidir. Bir diğer husus, “ima edilen anlamların çokluluğu”nun muhafaza edilmesi prensibidir. Burada, ilk prensibin tersine, “seçilen ima edilmiş anlamla bir arada tutulabilecek olan *bütün ikincil anlamlar*” ifadenin yapısında barındırılır; böylece, anlamın en geniş biçimde temsil edilmesi söz konusu olur.⁸⁰

80 Ricoeur, metaforik ifadenin bir “olay” ve “anlam” çifti oluşturduğunu belirtir: Bağlamsal aktivite “yeni bir anlam”ın ortaya çıkmasına olanak verir; bu yeni anlamın sadece mevcut bağlam içinde ortaya çıkması nedeniyle bir “olay” özelliği taşıdığı; yani geçici olduğu söylenebilir. Ancak, bir yandan da, metaforik ifadenin tekrarlanabilir olması yüzünden “aynı kalma” özelliği vardır. Bu kapsamda, ifadenin bir “olay” olması neticesinde ortaya çıkan “yeni anlam” dilbilimsel bir yaratım olarak nitelendirilebilir. Bu yeni anlamın, dili kullanan grubun önemli bir kesimi tarafından benimsenmesi halinde ise, “o ifadenin genel anlamı”nın bir parçasına

Metaforun oluşturduğu “sapma” olgusunu sözcük düzeyinden çok cümle düzeyinde ele almaya devam eden Ricoeur, bu yaklaşımın da problemlili alanlarının bulunduğu kanısındadır: Cümleyi temel alan yaklaşıma göre, etkileşim sözcükten sözcüğe ya da isimden isime yönelmemekte (bu alan metoniminin alanıdır), bir “özneyle yüklem arasında” gerçekleşmektedir. Eğer metafora bir sapma varsa, bu sapma yüklem yapısıyla ilgilidir. Bu durumda, *metaforun “isimlendirmede (denomination) bir sapma değil, yüklemde (predicative structure) bir sapma” olarak tasvir edilmesi gerekmektedir.* Bu noktadan itibaren soru, söz konusu “yüklem sapması”nın nasıl ortaya çıktığı sorusudur. Ricoeur’ün alıntılıdığı Fransız kuramcı Jean Cohen’e göre, bu durum yüklem sıradan kullanımına ilişkin kuralların zorlanmasından kaynaklanan bir “semantik uygunsuzluk durumu”nu gösterir. Bu yaklaşım, metaforik ifadede, yeni bir semantik uygunluk halinin kurulmasıyla, söz konusu “dizimsel sapma”nın (syntagmatic deviation) indirgendiğini; buna bağlı olarak ortaya çıkan yeni anlamın ise “sözcük düzeyinde bir sapma”yla (lexical deviation) başarıldığını varsayar. Ricoeur, söz konusu tanımın klasik retoriğin tanımından farklı olmadığını, klasik retoriğin farklılık gösterdiği yerin, “anlamın etkisinin” yalnızca sözcük düzeyinde tanımlanmasında, “semantik sapma”nın oluşumuna “anlamın üretim düzeyi”nden bakmayı ihmal etmesinde olduğunu belirtir. Buna göre, anlamın etkisinin sözcük üzerinde odaklandığı doğru olmakla birlikte, anlamın üretimi “söyleyiş” (utterance) tarafından oluşturulmaktadır. Bu yüzden me-

dönüşmesi söz konusudur. Bu durumda, karşımıza “çokanlamlılık” olgusu karşımıza çıkar ve sözü edilen ifade de artık yaşayan değil “ölü bir metafor”a dönüşür. Buradan çıkarılacak sonuç şudur: Yalnızca “canlı metaforlar” aynı anda hem “olay” olma, hem de “anlam” taşıma özelliğine sahiptir. Bkz. Ricoeur 1977 s. 96-9. Ricoeur’ün bu konudaki görüşleri, metafora “sözcük” değil “söylem”boyutunda yaklaşmasının bir sonucu olarak değerlendirilmelidir.

tafor kuramı “cümlelerin semantiği” üzerinden anlaşılmalıdır. Bu durumda Cohen’in açıklaması da ancak belirli bir noktaya kadar geçerli olabilmektedir (Ricoeur 1979 s 143-4).⁸¹

81 Benveniste’in görüşlerinden yola çıkan Ricoeur, metaforu sözcük değil cümle bazında değerlendiren anlambilim (semantics) kuramını ele alır: Buna göre, bir cümle, parçalarına indirgenemeyen bir bütün oluşturur; bu kapsamda, sözcük göstergebilim (semiotics) alanının birimini oluştururken, cümle anlambilim alanının birimini oluşturur. Buradan yola çıkılarak, metafor çalışmaları açısından, “paradigmatik” ve “sintagmatik” alanlarının belirlenmesinin büyük önem taşıdığı sonucuna varılacaktır: Paradigmatik ilişkiler sözcükler arasındaki ilişkileri, yani göstergebilim alanını ilgilendirir. Sintagma ise cümlelerin anlamının gerçekleştiği değişik formasyona verilen adı ifade eder ve anlambilim alanını ilgilendirir. Bu ayırım şu yüzden önemlidir: Yerine geçme (substitution) hususu, paradigmatik kurala ait olup, göstergebilim alanına dahildir; yani sözcükler arası bir durumu gösterir. Eğer metafor cümle bazında değerlendirilen bir oluşumsa, metaforik ifadenin bir tür sintagma olduğu belirtilmelidir; yani anlambilimin alanına girer. Bu kapsamda, metaforik sürecin paradigma, metonimik sürecin ise sintagma tarafında ele alınamayacağı söylenebilir. Burada şu hususa dikkat edilmelidir: Söz konusu durum, metaforun bir yerine geçen olma özelliğini etkilemez. Benveniste de sözcüklerin cümle içinde bir araya getirilişleriyle anlam kazandıklarını ve bu anlamın normal zamanlarda taşıdıkları anlamla çelişkili bile olabileceğini belirtmektedir. Bkz. Ricoeur 1977 s. 7, 67, 69. Ricoeur’ün görüşlerini ele alan Tomkinson şu hususların altını çizmektedir: Ricoeur’ün kendi eğretilen kuramının gelişimindeki en önemli adım, Yaşayan Eğretilen’in üçüncü incelemesinde Emile Benveniste’in kuramlarından stratejik biçimde faydalanarak eğretilmeyi cümle yapısına yerleştirmeyi başarmasıdır... çünkü eğretilmelerin bizzat dilin ötesindeki bir şeyi işaret edebilmelerine ve “eğretilenin bilişsel içeriği”nden bahsedebilmeye imkân verir... Benveniste’in anlambilimsel ve göndergebilimsel arasında yaptığı ayırmadan istifade eder ve eğretilmeli bir cümlelerin sıradan bir cümleye kıyasla dilsel gerçekliğin ötesini gönderme yapmak zorunda olduğuna hükmeder... Ancak Ricoeur, ilk olarak, sözcük-eğretilenin konumunu ele almak üzere dördüncü ve beşinci incelemelerde geriye bir adım atar ve tek bir sözcüğün neticede ancak bir cümle içindeki yeri sayesinde gönderme yapabileceğine karar verir. Ricoeur,

Ricoeur, incelemesine “anlamların üretiminde benzerlik olgusunun rolü”nü ve daha sonra “resimsel” ya da “ikonik an”ın benzerlik olgusuyla bağlantısını inceleyerek devam eder: Yazarın burada ele aldığı anahtar kavramlardan biri “semantik yenilik” kavramıdır. Burada ortaya çıkan yeni “uygunluk” durumu (pertinence) “ifadenin tamamının anlamlı olması”nı sağlayacak biçimde meydana getirilmiştir. Metaforu oluşturan kişi “düz anlamı tutarsız bir ifade”yi, yeni bir yorum açısından tutarlı bir ifadeye dönüştürür; bu kapsamda metafor yalnızca düz kullanımdan sapma göstermekle kalmaz, bu haliyle kabul edilme özelliği de taşır. Bir diğer söyleyişle, *metafor yalnızca “semantik bir çatışma hali”ni göstermekle kalmaz, “düz anlamın çökmesi”nden kaynaklanan “yeni bir yüklem doğması”na da olanak verir.*

Semantik yeniliğin ortaya çıkmasında “benzerlik” ve buna bağlı olarak “imgelem” bir rol oynar. Ricoeur bu rolün ne olduğunu sorgulamaya girişir. Buna göre, eğer Hume’cu bir yaklaşımdan yola çıkılarak “imge’nin algının kalıntısı” olduğu, “zayıf bir izlenim” olduğu kabul edilirse, imgelemenin rolü doğru anlaşılamaz. Benzer biçimde, imgenin çağrışımın iki yöntemi olan “bitişkenlik” (contiguity) ve “benzerlik”e (similarity) indirgenmesi halinde de sorun çözülemeyecektir. Ricoeur, bu noktada Jakobson’ı eleştirir ve bu yazarın metaforik süreci metonimik süreçle zıtlık ilişkisi içinde tanımladığını, aynı şekilde “benzerlik alanı”nda bir işaretin bir başka işaretle karşılanmasını, “bitişkenlik alanı”nda sıralanmış işaretler ara-

Benveniste’in kuramını bir adım ileri götürür ve eğretilmeli ifadenin hakiki anlamının askıya alınmasının bir ikincil anlamın, eğretilmeli anlamın yaratımına imkân tanımamasının, analog biçimde hakiki göndermenin askıya alınmasının da, “ikinci dereceden bir göndermenin gücünün serbest kalmasının, yani şiirsel göndermenin koşulu” olduğunu öne sürer.... Tomkinson, “Ricoeur’ün göndergesel işlevi ayrılmaz bir biçimde cümleye bağlama girişiminde fazla ileri gittiğini” düşünmektedir. Bkz. Tomkinson, Cogito 56 s. 163-4, 168.

sındaki “teselsül ilişkisi”yle zıtlık içinde tanımladığını anımsatır. Ricoeur’a göre, burada anlaşılması gereken şey, benzerliğin ve buna bağlı olarak imgelemin işlevinin, özne-yüklem ilişkisinin esasına dahil olması, yani bu sürecin dıştan değil içten bağlanması gerektiği hususudur. Bir diğer deyişle, “benzerliği sağlayan faaliyet”, sapma olgusuna ve semantik yeniliğin özelliklerine uygun ve bu değişikliklerle aynı yapıda olmak durumundadır. Bu nasıl mümkün olabilecektir? Ricoeur, “etkileşim kuramı”nın ele aldığı ancak çözemediği bir alanın asıl sorunu oluşturduğu görüşündedir. Bu alan “düz anlam uygunsuzluğu” (literal incongruence) ile “metaforik anlam uygunluğu” arasındaki “geçiş” durumudur. Yazar bu sorunun tanımlanmasında ve çözümünde yine metaforik ifadelerle müracaat edilmesi ve bu kapsamda “mekân metaforları”ndan yararlanılması zorunluluğunu hisseder: Buna göre, metaforik ifadede, sanki “mantıksal bir *mekân*” içinde, “farklı anlamlar arasındaki *mesafe*”de bir değişiklik meydana gelmektedir. Aralarındaki “*mesafeye karşın*”, terimler arasında “ansızın beliren *semantik yakınlık*” anlamlı bir metaforik söyleyişin ortaya çıkmasına olanak verir. Uzak olan şeyler ya da fikirler yakın görünür. Söz konusu “benzerlik” (resemblance) farklı düşünceler arasında, aynı kaynaktan gelmeye bağlı (generic) bir akrabalık bulunduğunu gösteren bir tür yakınlaşma halini ifade eder. Aristo’nun metaforun *epiphora*’sı yani “anlamın aktarılması” olarak nitelendirdiği şey, “mantıksal mesafe” içinde meydana gelen ve uzaktan yakına yönelen bu kayma ya da hareketten başka bir şey değildir.⁸²

82 Max Black’inki de dahil olmak üzere, çağdaş metafor kuramlarının bazıları bu kaymanın getirdiği yenilik unsuru üzerinde durmaktadır. Ancak, Ricoeur’a göre, Black’in “birbirini çağrıştıran harciâlem bilgiler sistemi” ile ilgili görüşleri, yenilik sorununu çözmemektedir. Ricoeur’a göre, Max Black’in önemli bir katkısı, “etkileşim”in nasıl işlediğini hususıyla ilgilidir. Çerçeve ya da bağlam “odak” terimi nasıl etkilemektedir ki ortaya yeni bir anlam çıksın? Richards bu soruyu ortak bir özellikten

Ricoeur, “imgeleme ilişkin bir kuram”ın öncelikle bu boşluğu doldurması gerektiğini belirtir. Ancak söz konusu kuram, Hume’dan ayrılmalı ve özellikle Kant’ın “sentetik bir operasyonu şematize etme faaliyeti” olarak tanımladığı üretken imgelem kavramına dayanmalıdır.⁸³ Bu sayede, “imgelem psikolojisi”ni metaforun semantiğine bağlayan, bir başka deyişle, “imgelem psikolojisi aracılığıyla metafor semantiğinin tamamlanmasına olanak veren bir sistem” kurulacaktır. Ricoeur, bu süreci üç adımda tamamlamayı öngörür. İlk adımda, imgelem hâlâ bir tür “görme” olarak ele alınır; “söylem”le (discourse) aynı yapıda olup, “mantıksal mesafe içindeki kaymayı ve yakınlaşmayı sağlayan unsur”dur. “Üretken imgelem”in rolü, Aristo’nun iyi metaforlar oluşturmak için benzerlik üzerinde tefekkürden söz ederken göndermede bulunduğu “içgörü” kapsamındadır. Benzerlikle ilgili “içgörü” hem bir tür düşünme hem de “görme”dir. Böylece “semantik alan” yeniden kurulmuş olur. Bu durum en çok Aristo’nun analogik ya da orantısal metafor kavramında karşımıza çıkar. Örneğin A, B için neyse, C de D için odur örneğinin gösterdiği gibi. Ancak bu tür düşünme bir tür “görme faaliyeti”dir. Çünkü “içgörü”,

söz ederek “karşılaştırma kuramı” ile çözmeyi dener. Okuyucunun iki düşüncüyü bağlamaya zorlandığını söylemesi doğrudur ancak bu nasıl gerçekleşir? Ricoeur, “insan bir kurttur” metaforik ifadesini örnek olarak kullanır. Burada odağı oluşturan “kurt” sözü mevcut sözlük bilgisi kapsamında değil, “çağrıştırılan harciâlem bilgiler” sistemi yani belirli bir dil topluluğundaki kişilerin paylaştıkları fikir ve kabuller kapsamında anlamlandırılır. Sözcüğün düz anlamına ilave edilen bu anlamlar aracılığıyla metafor insana ilişkin görüşümüzü düzenleyen bir tür filtre işlevi görür. Metaforun bir “içgörü” sağlaması bu şekilde olur. Bu bilgilerin doğru olması şart değildir; önemli olan hemen çağrıştırılabilmeleridir. Bkz. Ricoeur 1977 s. 87-90.

83 Kant’ın imgelem konusundaki kuramını Mark Johnson’ın görüşleri kapsamında daha önce ele almış bulunuyoruz. Hume’un imge konusundaki düşünceleri de Hester’in görüşleri kapsamında ele alınmıştır.

orantısallığın ortaya koyduğu kombinasyon olanaklarının hemen kavranmasına ve buna bağlı olarak, iki oran arasındaki yakınlaşmayla oransallığın kurulmasına ilişkindir. Ricoeur, “içgörü”nün üretici tarafının, “yükleme bağlı benzeşme” (assimilation) olarak adlandırılmasını önerir. Ancak, “benzerlikle çağrışıma yönelik eski yaklaşım”ın kullanılması durumunda, içgörünün semantik rolü anlaşılamayacaktır. Ricoeur’ün üzerinde durduğu “benzeşme” (assimilation) benzerliğin sağlanmasına, yani semantik yakınlığın kurulmasına yöneliktir; bunu da metaforik söyleyiş temin eder. Bu kapsamda “yüklem benzeşmesi” (predicative assimilation) kavramından söz edilmesi yararlı olacaktır: “Yüklem benzeşmesi” metaforik süreç içinde ortaya çıkan bir durum olup, benzer görülene benzemek, benzer görülenle benzeşmek anlamına gelir. “Yüklem benzeşmesi”nin “gördüğümüz şey gibi hissetmemiz” biçiminde formüle edilmesi halinde, bazı ilgi çekici hususlar ortaya çıkar: Burada düşünmenin bir tür “görme” olduğunu, değişik şeyler arasındaki bağlantının derhal kavranmasını mümkün kıldığını söyleyebiliriz. Bu durumda, “benzeşme”nin olması halinde gördüğümüz/düşündüğümüz şey gibi hissetmemiz söz konusudur. *Yüklem benzeşmesi, uzak olanı yakına getirmeyi öngörmekle birlikte, “şeyler arasındaki mesafe”yi ortadan kaldırmaz.*⁸⁴

84 Konu şöyle kapsamlandırılabilir: Ricoeur’e göre, metafora ilişkin “anlam kuramı” kapsamında, “duygu”, “imgelem” ve “zihin”, anlamın ortaya çıkmasında kaçınılmaz biçimde bir arada bulunur; bu kapsamda, “bilen özne”nin, farklılıkların dilin yaratıcı etkinliği aracılığıyla “benzeştirildiği” bir süreçte yer alması zorunludur. Katılım aracılığıyla anlamın ortaya çıkması, farklılıklar üzerinde çalışmakla, anlamın ortaya çıkmasına izin vermekle ve ortalama anlama ve hissetme yollarını askıya alan, ancak bir yandan da muhafaza eden “epoche”nin kullanılmasıyla mümkündür. İmgelem “mesafe kazanarak yaklaşma” yoluyla farklı şeyler arasındaki sınırların aşılmasını ve yeni gerçekliklerin kavranmasını mümkün kılar. Buna göre, imgelem, yeni varoluş biçimleri, yani yeni benzeşmeler

Ricoeur “imgelem” kavramının “yüklem benzeşmesi” kavramına bağlanmasına karşı çıkanlara şu şekilde cevap vermektedir: Öncelikle, metaforik sürecin “yakınlaştırma” (rapprochement) niteliği Kant’ın “şema” kavramıyla akraba bir niteliktir. Ricoeur, “kategori hatası” olarak adlandırılan ve belirli bir kategoriye ait bazı olguların, başka bir kategoriye ait terimler aracılığıyla temsil edildiği durumlardan yola çıkarak, “yüklem benzeşmesi” kavramının kendi içinde çelişki barındıran bir yapısı bulunduğunu belirtir. Bu durumda, metaforik ifadenin temsil ettiği “yakınlaşma”ların, bir kategorinin, “önce direnç gösteren ancak sonunda boyun eğen” daha önceki bir kategoriyle çatışma halini temsil ettiği söylenebilir. Bir diğer deyişle, burada karşımıza çıkan şeyin, “semantik uygunsuzluk hali”nin muhafaza ettiği şey olduğu düşünülebilir. Metaforun başarılı olması, “daha önceki uygunsuzluk”un “yeni uyum hali” içinde muhafaza edilmesini gerektirir. Burada, “yüklem benzeşmesi”nin, *özneyle yüklem arasında olmaktan çok, semantik uyum ve uyumsuzluk halleri arasında bulunan özel bir gerilim durumunu yansıttığını söyleyebiliriz*. Benzerliğe ilişkin içgörü, “daha önceki uyumsuzluk” ve “yeni uyum” hali arasındaki çelişkinin sezilmesini gösterir. Bu durumda, “mesafenin yakınlık içinde muhafaza edilmesi” söz konusudur; bir diğer deyişle, “aynılıkla-farklılık arasındaki gerilim”, benzerlik olgusunun “mantıksal yapı”sını oluşturur. Bu durum, “imgelemin benzeşme aracılığıyla yeni türler üretme yeteneği” olarak da tanımlanabilecektir. Ancak burada söz konusu olan şey, “kavram”da olduğu gibi değişik unsurların “üzerinde yer

oluşturmak üzere, benzerlik ve aynılık arasındaki gerilimin kullanılması yoluyla farklılığın ele alınması yeteneğidir. Özetle söylersek: “Yüklem benzeşmesi” bilinene yönelik hissedilen bir katılım halidir. Bu durum bilimsel düşünceyle çatışır gibi gözükür. Ancak bilimsel merakın içinde bir tür içselleştirme olduğu da düşünülebilir. Bkz. Michael J. Zenzen “Science, Hermeneutics and Metaphorical Thought” s. 288-90.

alan bir yapı” değil, farklılıklara karşın ve farklılıklar aracılığıyla yeni şeyler oluşturulmasıdır. Bir diğer deyişle, *imgelem*, “türeyimsel akrabalık” halinin, kavramsal düzeyin sahip olduğu “sükunet hali”ne ulaşmadan, “uzaklık ve yakınlık arasındaki mücadele” içinde kaldığı düzeyi gösterir.

*Ricoeur, imgelemin ilk işlevinin, semantik yenilenme sırasında, kavramların oluşturulmasına yönelik “genel süreç”i görmemize olanak vermesi olduğunu söyler; bu süreç, türe (genus) yönelen hareketin metaforik figürün temsil ettiği farklılık yüzünden durdurulduğu bir süreçtir. Burada imgelem “yarı-görsel” halinden çok “yarı-sözel” yönüyle ele alınmaktadır. Ricoeur, sözel unsurun görsel unsur için bir ön şart oluşturduğunu belirtir. Bachelard’ın imgenin dile ait olduğu yolundaki görüşünü hatırlatan yazar, “imge”nin “zayıflayan bir izlenim oluşturmada önce ortaya çıkan bir anlam” olduğunu vurgular. Ricoeur’a göre, Kant’ın “üretken imgelem” ve “şemalaştırma” geleneği de budur. Ricoeur bundan sonraki adımın, metaforun semantiğine, “imgelemin ikinci aşaması olan resimsel boyut”un eklemlenmesi olduğunu söyler. Metaforun figür olma özelliği de bu yönüne bağlıdır. Ricoeur, söz konusu özelliğin, aynı zamanda Richards’ın geliştirdiği “benzeyen” (tenor) ve “benzetilen” (vehicle) kavramları arasındaki farklılığa karşılık geldiği kanısındadır. Buna karşılık Black’in çerçeve ve odak kavramlarının söz konusu ayırımı tam olarak kapsadığını belirtir. Buna göre, çerçeve ve odak yalnızca “bağlamsal çevre”yi, yani bir bütün olarak cümleyi ve anlam kaymasını taşıyan terimi gösterirken, *benzeyen* ve *benzetilen*, kavramsal anlamı ve buna ait “resimsel zarf”ı içermektedir. İmgelemin ilk işlevi çerçeve/odak ilişkisini açıklamak olup, ikinci işlevi *benzeyen* ve *benzetilen* arasındaki düzey farklılığını açıklamak, bir diğer deyişle, semantik yeniliğin nasıl şematize edildiğiyle kalmayıp, nasıl resimleştirildiğini de açıklamaktır.*

Pierce’in geliştirdiği kavramlardan yararlanan Paul

Henle'nin düşüncelerini ele alan Ricoeur, bu yazarın, "işaret" ve "ikon" arasındaki farklılıktan yola çıkarak metaforun ikonik yönü üzerinde durduğunu kaydeder: Eğer metaforunda "bir düşünce içinde iki düşünce" mevcutsa, bunlardan bir tanesi "niyet edilen düşünce" ve diğeri de "ilkinin temsil edildiği somut unsur"dan oluşmaktadır denilebilir. Henle'ye göre, figüratif dil bir şeyi ona benzer başka bir şey üzerinden düşünmemizi sağlar ve bu da "anlamlandırma"nın (signification) ikonik yönünü oluşturur. Ricoeur, burada Hume'cu imge kuramının, yani "zayıflamış duyu izlenimi"nin "imge"yi oluşturduğu yolundaki görüşün yeniden canlandırıldığına ilişkin itirazların olabileceğini, ancak bu noktada, Kant'ın "şemanın işlevleri"nden birinin, "bir kavram için imgeler oluşturmak" olduğu yolundaki görüşünün hatırlanması gerektiğini belirtir. Ricoeur, ikonik temsilde "çözölmeyi bekleyen" (enigmatic) unsurun "yüklem benzeşmesi" içinde "tasvir"in (depiction) nasıl meydana geldiği hususuyla ilgili olduğu kanısındadır: Burada, üzerinde "yeni bir bağlantı" gördüğümüz "bir şey" ortaya çıkmaktadır. "Çözölmeyi bekleyen"unsurun anlaşılması, imgenin bir tür zihinsel resim olduğu, yani orda bulunmayan bir şeyin tıpkısı olduğu yolundaki görüşün terk edilmesine bağlıdır. Buna göre, imge sürecin dışında kalmalı, "yüklem benzeşmesi"nin içsel bir parçası olmamalıdır. Burada anlaşılması gereken şey, belirli bir tür imge üretiminin, "yüklem benzeşmesine ilişkin şematizasyon"u kanalize ettiği hususudur. İmge akışını gösteren söylem, "mantıksal mesafe" içinde değişiklikler başlatır ve yakınlaşmalar sağlar. Bu açıdan bakıldığında, "imge oluşturma", içinde benzerlikler bulduğumuz "somut bir ortam" oluşturma faaliyetidir. İmgelemin çalışması "zihinsel resimler" oluşturmak değil, ilişkileri "tasviri" bir çerçeve içinden göstermektir. Bu "tasvir"in (depiction) yeni ve duyulmamış benzerlikler gösterip göstermediği, ya da belirli yapı, nitelik, yerellik, durum, tavır ya da duygulara gönderme-

de bulunup bulunmadığı gibi hususlar, yeni bağlantının nasıl olmasının istendiğini “tarif eden” (description) ya da “gösteren (depiction) ikon” aracılığıyla kavranır. Ricoeur “imge kuramı”nın bu ikinci aşamasının, “üretken imgelemenin semantiği” ile “yeniden üretme psikolojisi” arasında bir noktaya gönderme yaptığını belirtir. *Metaforik anlam*, “anlam” (sense) ve “temsil” (representation) arasında tam bir ayrımı reddeder. Böylece metaforik anlam bizi “sözel/dilsel” ve “sözel/dilsel olmayan” arasındaki bölgeyi keşfetmeye zorlar diyebiliriz.⁸⁵

Metafora ilişkin olup, “imgelemenin dikkate alınması suretiyle oluşturulacak bir semantik kuramı”na yönelik üçüncü adım, “askıda tutma” kavramı ile ilgilidir; bir diğer deyişle, metaforik sürecin içindeki imgenin getirdiği “negatif an”la ilgilidir diyebiliriz. Bu noktada, “metaforik ifadedeki anlam” kavramının tekrar ele alınması yararlı olacaktır. Burada kastedilen şey, önermenin içsel işlevinin “yükleme ilişkin bir operasyon” olarak anlaşılmasıdır; örneğin Black’ın terminolo-

85 Paul Henle metaforun tanımlanması için “düz anlam” (literal) ve “mecazi anlam” (figurative) terimlerinin dışında terimler kullanılması gerektiği kanısındadır. Buna göre, bir sözcüğün farklı anlamlarıyla olan ilişkisine gönderme yapmanın bir yolu olmalıdır. Bu sorun, bir sözcüğün düz anlamı için “doğrudan işaret” (immediate sign) ve mecazi anlamı için de “aracı işaret” (mediate sign) olduğu söylenerek çözülebilir. Bu kapsamda, mecazi anlama düz anlamdan geçilerek ulaşılabilecektir. Bu görüşlerden yola çıkan Henle, C. S. Pierce’in anlamın sembolik ve ikonik halleri arasında yaptığı ayırımdan söz eder. Buna göre, “uzlaşısal” olmak kaydıyla ve “zorunluluk taşımayan bir kural”a göre anlam ifade eden bir işaret bir “sembol”dür; buna karşılık, “benzerlik itibarıyla anlam taşıyan” bir işaret bir “ikon”dur. Bu açıdan görüldüğünde, metafora ikonik bir unsur mevcuttur. Bu kapsamda, Henle’nin kuramının da Searle ve Black’inki gibi düz ve metaforik anlamlar arasında bir ayırım yaptığı ve metaforun, dilin dışındaki gerçekliğe gönderme yapılarak ya da onunla karşılaştırılarak, anlaşılabilceğini kabul ettiğini söyleyebiliriz. Bkz. Henle. s. 87 ve Karadaş s. 9.

lojisinde, “bağlı özne”nin “ana özne” üzerindeki “filtre” ya da “perde” etkisi bunu gösterir (Ricoeur 1979 s. 145-47, 149). “Metaforda gönderme” konusu, “şiir dilinin taşıdığı gerçek kavramı”na ilişkin genel sorunun bir parçası olarak görülmelidir. Şiir dilinin dış dünyaya gönderme yapma açısından değerinin sorgulanması, sembolik sistemlerin dünyayı yapıtlar ve yapıtları dünya üzerinden nasıl yeniden düzenlediğini göstermektir. Bu noktada, metafor kuramı model kuramıyla birleşir; şöyle ki metafor dünyayı kavrayışımızı ve “şeyler”i görüş biçimimiz”i değiştiren bir model olarak görülebilir. Çoğunlukla metaforun bilişsel yönü için kullanılan “içgörü” kavramı, “anlam”dan “gönderme”ye yönelen bu hareketi ifade eder; söz konusu yönelim şiir dilinde de tasviri dildeki kadar belirgindir. Ricoeur, konuyu Jakobson’ın görüşleri çerçevesinde açıklamaya çalışır: Jakobson, dilde, birbiriyle ilişkili iki eksenin, “seçme ve birleştirme eksenleri”nin varlığı fikrini öne sürer. Jakobson’ın kuramında, dilin operasyonları iki eksenin birbirlerini dikey olarak kestikleri nokta tarafından temsil edilir. Bitişkenlik ilişkileri ve buna bağlı olarak “sintagmatik işlemler” birinci eksenini yani “birleştirme eksenini”ni oluşturur. Benzerlik temelinde olup “paradigmatik organizasyonlar”ı oluşturan işlemlerse, ikinci eksen yani “yerine geçme eksenini” boyunca yer alır. Bir mesajın özellikleri bu iki düzen arasındaki etkileşim tarafından belirlenir. Bu durumda, Jakobson’ın “şiirsel işlev”ini belirleyen şey, eksenlerden biri ya da diğeri üzerindeki işlemler arasındaki ilişkilerde meydana gelen değişikliklerdir. Yukarıda Jakobson’la ilgili açıklamalarımızdan anımsanacağı gibi, “şiirsel işlev” eşitlik prensibini seçme ekseninden birleştirme eksenine yansıtır. Ricoeur’ün sorusu ise bunun nasıl başarılıldığına ilişkindir. Buna göre, sıradan dilde ve düzyazıda “eşitlik prensibi”nin rolü yoktur; bu prensip, sadece benzerlik alanındaki sözcüklerin seçiminde işlev sahibidir. Şiirdeki “anormallik” ise, eşitlik prensibinin hem seçme

hem de birleştirme eksenlerinde rol oynamasıdır. Yani eşitlik prensibi şiir cümlesinin oluşumuna hizmet eder. şiirde eşit birimlerin tekrarından söz edebiliriz: Bunlar ritim temposunun rolü, heceler arasındaki benzerlik ve zıtlık, ölçü eşitliği, kafiyeli şiirde kafiyenin belirli aralıklarla tekrarı, vurguya dayanan şiirde vurgulu hecelerın düzeni gibi unsurlardır. Anlam ilişkileri bu “ses formları”nın tekrarına bağlı olarak kurulur. Kafiyelerin sesinden semantik yakınlık hatta semantik eşitlik hali ortaya çıkar. şiirde ses benzerliği anlamda benzerlik ve/veya farklılığı temsil eder (Ricoeur 1977 s. 223). Seçme eksenine ait “eşitlik prensibi”nin birleştirme eksenine yansıtılması, mesajın kendisinin anlamı geri plana itecek biçimde öne çıkması sonucunu verir. “Ses eşitliği”nin “anlam eşitiği”ne yol açması, iletişim işlevlerini etkileyen bir muğlaklığa neden olur. Bunun en önemli sonucu, “şiirdeki gönderme işlevi”nin tümüyle bastırılması değil, muğlaklığın etkisiyle değişime uğramasıdır. Burada iki anlamlı bir mesaj, bölünmüş bir “söyleyen”, bölünmüş bir “dinleyen” ve masal girişlerinde kullanılan “bir varmış bir yokmuş” formülünün örnekleği “bölünmüş gönderme” halleri karşımıza çıkar. “Gönderme işlevi”nin ortadan kalkması değil, fakat bölünmüş olması, şiirsel mesajın “şeyleşmesi” ve böylece süreklilik kazanmasını sağlayan bir işlevdir. Bu durumda, şiirde “anlamın sesin içinde bulunduğu” söylenebilecektir. Bu açıdan, şiir, sesle anlam arasında devam eden bir gelgit halini gösterir. Bu geliş gidiş şiirin enerjisini dış dünyada değil kendi içinde harcamasına neden olur. Ricoeur’e göre, dildeki bu dönüşüm Wimsatt’ın sözel ikon kavramında ifadesini bulur. şiir bir işaret değil bir ikondur, yani bir “şey”dir, böylece duyularla kavranabilen şeylere özgü bir gerçeklik kazanmış olur. şiirsel anlam, taşıyıcı unsurla kaynaşarak, bu nesne özelliğini gerçekleştirir.⁸⁶

86 Bu görüş, Hester’in şiirde anlam ve sesin ikonik bir biçimde hareket ettiği yolundaki görüşüyle de bağlantı içine sokulabilir. Hester’e göre, şiir,

Özetle söylenirse, şiirsel dil, gerçekliğe diğer diller kadar göndermede bulunur; ancak bunu, tasviri dilin “sıradan gönderme faaliyetinin askıya alınması” ve “görünüşte ortadan kaldırılması”na yönelik karmaşık bir strateji üzerinden yapar. Söz konusu “askıya alma”, “doğrudan göndermenin yıkımı”na bağlı olarak ortaya çıkan, “dolaylı ya da ikinci dereceden gönderme”ye bağlıdır; “ikinci dereceden gönderme”nin “negatif koşul”unu oluşturur. “İkinci dereceden bir gönderme” olmasının nedeni ise, sıradan dilde gönderme unsurunun “öncelikli” konumda bulunmasıdır. Bir başka perspektiftin görüldüğünde, insanoğlunun temas içinde olduğu gerçekliğin “derin yapıları”nı açıklayan “ilksel” bir gönderme olarak görülmesi de mümkündür.

Tekrarlarsak, yeni bir metaforun anlamı, “semantik saçmalık”ın ya da “uygunsuzluk”un yarattığı yıkıma uğrayan “düz anlamdan geriye kalanlar”dan çıkan “yeni bir semantik uygunluk hali”nin belirmesine dayanır. Bunun ortaya çıkmasında, yukarıda sözü edilen “askıya-alma” (suspension-epoche) olgusu önemli bir rol oynar. Düz anlamın ortadan kalkması, metaforik anlamın ortaya çıkmasının “negatif koşul”unu oluşturur. Ricoeur, burada kendisini ilgilendiren hususun, “düz anlam”ın askıya alınması ile “sıradan tasviri gönderme”nin askıya alınması arasındaki paralellik olduğunu söyler. Burada, metaforik anlamın “düz anlam”ı hem “devre dışı bırakması” hem de “muhafaza etmesi” halinde olduğu

“gönderme işlevinin askıya alınması”na (epoche) bağlı olarak ortaya çıkan imge gelgiti yani “anlam ve ses&imge”nin (sense and sensa) kaynaşmasından oluşur. Burada, anlam (sense) ve sesin kaynaşması merkezi fenomen olmaktan çıkmış, anlama (sense) bağlı imgeselliğin açılınması için bir vesileye dönüşmüştür. Bu durumda, gönderme işlevinin ortadan kalkması, kendisi anlam (sense) ve sesin ikonik işlevine bağlı olarak ortaya çıkan ve “anlam ve ses&imge”nin (sense and sensa) ikonik işlevini mümkün kılan “askıya alma faaliyeti”ne (epoche) bağlıdır. Bkz. Ricoeur 1977 s. 223-25.

gibi, metaforik gönderme, “yeni görüntü”yü “sıradan görüntü” ile bir “gerilim hali” içinde muhafaza eder. Ricoeur, bu konuda yazan ve daha önce Hester’in görüşleri kapsamında sözünü ettiğimiz Berggren’in görüşlerini kaydetmektedir: Buna göre, metaforik yapının anlaşılması, “özel ve gelişkin bir entelektüel yetenek”in varlığını gerektirir; Bedel Stanford’un “steroskopik vizyon” adını verdiği bu olgu, aynı anda iki farklı bakış açısını sürdürebilmeyi gerektirir. Ricoeur, Stanford’un “steroskopik vizyon” kavramının Jakobson’ın “bölünmüş gönderme”; ya da “göndermede muğlaklık” kavramıyla örtüştüğü kanısındadır; bu kapsamda, imgelemin işlevlerinden birinin, “bölünmüş gönderme”ye özgü “askıya alma” olgusuna “somut bir boyut” kazandırmak olduğunu söyler.⁸⁷

87 Bu açıdan bakıldığında, bütün askıya alma faaliyetlerinin imgelemin işi olduğu söylenebilir; Ricoeur, buradan yola çıkarak “epoche” ile “yeni olanakların tasarlanmasına ilişkin kapasite” arasındaki bağlantıya dikkat çeker. Burada imgenin yokluk hali, imgenin kurgu olma halinin negatif yüzünü ifade eder. Bir kurgu olarak imge, bu açıdan, gerçekliğin yeniden yaratılmasında işlevseldir. (Epoche, Husserlci bir perspektiften, yargının askıya alınması anlamını taşır çünkü gerçekliğin elde edilmesi mümkün değildir.) Öte yandan, kurgunun bu üretici ve yansıtıcı işlevinin, “daha önce algılanmış şeylerin zihinde yeniden canlandırılmasını sağlayan temsili imge”nin oynadığı rolden ayrı düşünülmesi gerekir. Kurgu, gündelik hayat içindeki olguların dışında kalan, derinlerde kök salmış “gerçeklik potansiyelleri”ne yönelir. Bu açıdan, kurgu metaforik ifadeye ilişkin “bölünmüş gönderme” yapısını “somut bir halde” sunmaktadır diyebiliriz. Bu açıdan, hem “tamamlama” hem de “yansıtma” özelliğindedir. “Şair” bu şekilde “kurgu aracılığıyla bölünmüş göndermeler yaratan kişi”dir. Kurgunun içinde, gündelik dilde gerçeklik dediğimiz şeyi aksıya alma gücüne ilişkin “yokluk hali”, manipülasyona tâbi nesnelerle olan günlük alışverişimizin gizleme eğilimi gösterdiği “dünyevi varlığımızın potansiyellerine ilişkin pozitif içgörü” ile “somut” bir biçimde bir araya gelir ve birleşir. Bkz. Ricoeur 1979 s. 152.

Metaforun Oluşumunda Duygu ve İmgelemin Yeri

Ricoeur'ün metaforu “duygu” açısından değerlendirmesi konusunda şu hususlar kaydedilebilir: Öncelikle, klasik metafor kuramında, yani metaforu bir “yerine geçme” (substitution) olgusu olarak kabul eden yaklaşımda, “imgelem” ve “duygu” (feeling) yakından ilişkili olarak gösterilir. Bu açıdan, bir metafor kuramı, metaforik süreç içinde duyguların yerini açıklamadan tamamlanamaz: Ricoeur'e göre, “duygu” yalnızca “metaforun bilişsel (cognitive) yönünü reddeden kuramlar”da bir yer sahibi olmakla kalmaz; hem duygu hem de imgelem metafora ilişkin “etkileşim kuramı”nın da unsurları arasında yer alır: Her iki unsur da metaforun semantik yükünü taşımaktadır diyebiliriz.

Ricoeur'le ilgili değerlendirmemizin girişinde de belirttiğimiz gibi, yazar “imgelem psikolojisi”nin “metaforun semantiği”ne entegre edilmesi gerektiği kanısındadır; aynı şekilde, “duygu”nun da bu entegresyonun bir parçası olması gerektiğini savunur. Ricoeur'a göre, “kötü” bir imgelem psikolojisi, Hume'dan yola çıkarak, imgeyi algının kalıntısı olarak kabul ettiği için, imgelemin kurucu (constructive) rolünü kabul etmemize mâni olur; aynı şekilde, “kötü” bir duygu psikolojisi de, benzer bir yanlış anlamaya neden olacaktır. Doğal eğilimimiz, “duygu”lardan söz edilirken, (içe dönük zihin halleri ve korku, öfke, haz ve acı gibi bedensel denge bozulmalarına bağlı zihinsel deneyimler olarak algılanan duygu halleri) biçiminde tanımlayabileceğimiz “heyecan”lara (emotions) ait terimlerin kullanılmasıdır. Buna karşılık, Ricoeur, “gerçek duygu”ların “heyecan” özelliği taşımadığını söyler; buna göre, “şiişsel duygular” bu durumu örnekleyen duygulardır. Çağrıştırdıkları imgeler gibi, onlar da, dille özel bir akrabalık ilişkisi içindedirler; şiir tarafından “dilın dokusu” olarak teşhir edilirler. Anlamla bağlantıları ise şu şekilde kurulur: *Duygular, imgelemin “yeni yüklem uyumu”nu (predicative*

congruence) şematize etme işlevine eşlik eder ve onu tamam-larlar; bu şematizasyon benzerlik ve benzemezlik konusundaki bir “ içgörü” olma özelliği taşır. Bu yeni uyumun kavranması hem “görölme” hem de “hissedilme” üzerinden olur. Buradaki “hissetme”den kastedilen, “bilen öznelere” olarak sürece dahil edildiğimiz hususudur. Bu süreç “yüklem benzeşmesi” olarak adlandırılabilirse, benzer olarak “görülen şeye benzediğimiz” söylenebilecektir. Bu şekilde “kendine-benzerlik” metaforik dilin “edimsel” (illocutionary) gücünün bir parçasıdır. Gör-düğümüz şey gibi hissederiz.⁸⁸

Ricoeur’ün kaydettiği Stephan Starsser’e göre, “duygu”,

88 Bu konu psikanalitik kuram kapsamında ele alınmaktadır. “Yüklem benzeşmesi”, benlik sınırlarındaki bir “geçirgenlik” durumunu ve ben ve öteki ayırımının geçici olarak kalkmasını ifade eder. Bu kapsamda geçici bir “gerileme” (regression) halini gösterir. Bu durum 3. Bölüm’de sözünü edeceğimiz “bilinçdışı fantezi” tarafından hazırlanmış bir zemin üzerinde cereyan eder. Fanteziyi yeniden kurgulayacak unsurlar metaforik bağ-lantılar aracılığıyla seçilir ve temel bir mizansenin tekrar tekrar yaşan-masına olanak sağlar. Özetle söylersek, bilinçdışı fanteziyi temsil eden olguların dış dünyada “bulunması” yönündeki çabalar metaforik ilişkiler kurmaya yönelik girişimin ardındaki motivasyonu sağlayan unsurlardır diyebiliriz. Burada gördüğümüz şey gibi “hissetmemiz”, gördüğümüz şeye kendi duygularımızı “yansıtmamızla” ilgilidir. Bu durumda “bir şey olarak görme” dış dünyanın olguları tarafından değil öznedeki belirli bir yatkınlık ve mevcut bilinçdışı fanteziler kapsamında belirlenir diyebi-liriz. Büyü düşüncesinde, çocuklukta ve sanat yapıtlarında ortak olan, metaforik bağlantının kurulduğu şey ya da durumun eski bir gerçekliği yani bilinçdışı fanteziyi “hem taşıması, hem de taşımadığının bilinmesi” hususudur. Bu sınır aşıldığı zaman artık metafordan değil semptomdan ya da “somut eşitleme”den (concrete equation) söz etmek gerekir ki bu sonuncu kavram, psikotik bir evreyi temsil eder. Özetle söylersek yük-lem.benzeşmesi “ben” ile “ben olmayan” arasındaki sınırın bir dereceye kadar ve geri dönüşlü olarak aşılmasını gerektirir. “Bir varmış bir yok-muş” ifadesi bu olgunun bir temsilcisidir. Zihnin eşzamanlı olarak ger-çekliği muhafaza etme ve ondan uzaklaşma kapasitesini gösterir.

“ikinci dereceden niyetlilik gösteren bir yapı”dır. Duygular yalnızca iç dünyanın hallerini değil, içselleştirilmiş düşünceleri de içerir. Kant’ın tanımladığı şiirsel duygu da bu kapsamda ele alınabilir: İşlevi “bilenle bilinen arasındaki mesafe”yi, düşüncenin bilişsel yapısını ve ima ettiği kastedilen mesafeyi “iptal etmeksizin ortadan kaldırması”dır. Duygu düşüncenin zıddı değildir; düşüncüyü bize ait kılar. Duygu, bunun dışında, “imgelemin ilişkileri resmedişine eşlik eder” ve onu tamamlar. (Ricoeur 1979 s.151, 154). Bu işlev Northrop Frye tarafından *Anatomy of Criticism*’de “ruh durumları” ya da “haller” incelenirken vurgulanmıştır. Buna göre, her bir şiir, özgün bir söz dizisinin ürettiği özgün bir “hal”i yapılandırır. Bu açıdan, “hal” sözel yapıya yayılmış durumdadır ve şiirin bizi bir ikon olarak etkileme özelliğini gösterir. Yani şiir “hal”in kendisidir. Ricoeur de, benzer biçimde, “hal”in ikonik olanın hissedilişini gösterdiği kanısındadır. Duyguların “üçüncü” ve en önemli işlevi ise, “şiirsel söylemin bölünmüş göndermesi”ne yaptıkları katkıdır. İmgelem, bir yönüyle, düşüncenin gündelik dilin nesnelere doğrudan gönderme yapma özelliğini askıya alır. Diğer yönden, gerçekliğin yeni bir biçimde okunması için modeller sağlar. Bu açıdan bakıldığında, “bölünmüş yapı”, “imgelemin kurgu olarak yapısı”nı gösterir. Bu “bölünmüş yapı”nın duygu düzeyindeki karşılığı ve tamamlayıcısı ne olabilir? Ricoeur’a göre, “duyguların da bölünmüş bir yapısı vardır” ve “metaforun bilişsel yönünü tamamlayan bölünmüş yapıyı tamamlama işlevi”ne sahiptirler. Konu şu şekilde açıklanabilir: “Şiirsel duygu”lar, bir açıdan, “bedensel duygu”ların “askıya alınması hali”ni gösterir. “Duygu”lar gündelik hayatın “düz heyecanları”na göre “negatif”, “askıya alıcı” deneyimlerdir. Okuduğumuz zaman “düz anlamda” korku ya da öfke hissetmeyiz. “Şiir dili”nin, “tasviri dil”in dış dünyanın sıradan nesnelere yönelik “birinci dereceden gönderme özelliği”ni reddetmesi gibi, “duygular” da, “göndermenin birinci derece-

den nesneleri”ne yönelik “birinci dereceden duygular”ı reddederler. Ancak, duygular “heyecanların reddi” olmakla kalmaz, Aristo’nun “katharsis” analizi sırasında söylediği gibi, “dönüşüme” uğramasını da sağlar. Bu durumda şiir dilinin bilişsel yönü ve imgelemle ilgili işlevi “bölünmüş gönderme özelliği” üzerinden incelenmelidir (Ricoeur 1979 s 155). Örneğin, trajik şiirde, korku ve merhametin, yani birinci dereceden duyguların ve heyecanların transpozisyonu söz konusudur: *Trajik “phobos ve eleos” (dehşet ve acıma), düz duygular olan “korku ve merhamet”in hem inkârı hem de transpozisyonudur.* Duygular sayesinde, “sıradan dilin göndermede bulunduğu nesneler üzerinden ifade edilemeyen gerçeklik unsurları”na açılmış oluruz. Ancak hem sözel hem de imgesel yapılarda bölünmüş gönderme hususu dikkate alınmalıdır; aksi takdirde bir tür “içedoğuşçuluk”a (intuition) ya da yeni “duygusal gerçekçilik”e düşülmüş olur.

Ricoeur, ana görüşlerini şu şekilde özetler: 1- a- metafor bir “isimlendirme” (denomination) olmaktan çok, bir “yüklem” (predication) halini gösterir; b- “sapma kuramı” yüklem düzeyinde ortaya çıkan “yeni uyum” (congruence) halini açıklamak için yeterli değildir; c-şiirsel dile özgü bölünmüş gönderme tanımlanmadan metaforik anlam tam olarak anlaşılamaz. 2- Yukarıda sayılan hususların ışığında, “imgelem” ve “duygu”, metaforik anlamın ve bölünmüş gönderme kavramının ortaya çıkışının dışında kalmazlar, diyebiliriz; bu kapsamda, “imgelem” ve “duygu”nun, metaforik ifadede bulunmayan bir bilgisel içeriğin yerini tutmayacakları, ancak, onun içerdiği “bilişsel niyet”i tamamlama işlevine sahip oldukları söylenebilecektir. 3-Bu hususu açıklayacak bir imgelem ve duygu kuramı ise henüz yeterince geliştirilememiştir. Ricoeur’e göre, şiirsel imge ve şiirsel duygu, anlam düzeyinde “uygunluk” ve “uygunsuzluk” arasında, gönderme düzeyinde ise “askıya alma” ve “göndermeye sahip çıkma” arasındaki gerilim kapsa-

mında anlaşılan “bilişsel unsur” a göre yapılandırılmalıdır. Ricoeur, metaforik eylemin duygu, imgelem ve bilme unsurları arasında yapısal bir analogi bulunduğunu kabul eder. Metaforik süreç somutluğunu ve bütünlüğünü bu yapısal analogi ve tamamlayıcı işlevinden alır.⁸⁹

89 Ricoeur’ün düşüncelerine yönelik eleştirel değerlendirme ise şu şekilde örneklendirilebilir: Tomkinson, Ricoeur’ün “eğretilmeli ifadelerin salt anlamdan ziyade gönderme de taşıdıklarına dair ana savında haklı olmasına rağmen, bu göndergenin ne olduğunu yeterince tartışmaksızın net ve sorunsuz bir tekillikte olduğunu ima edişinin, eğretilemenin ünlü kaygan ve değişken yapısıyla çeliştiğini” savunur. Bu yazara göre, Ricoeur’ün eğretileme açıklamasında karşımıza çıkan bir diğer güçlük, “gerilime sebep olan” bir anlamda olsa da “eğretilmeli hakikat”ten bahsetmenin mümkün olduğuna inanması, ancak doğruluk değerinin gönderge ya da eğretilmeli ifadenin göndergelerinden biri mi olduğu, yoksa eğretilmeli ifade çözümlememizde bölünmüş (ya da çift) anlam, bölünmüş (ya da çift) hakikatten müteşekkil bir üçlüyle mi uğraştığımız sorularını belirsiz bırakmasıdır. Öte yandan, Ricoeur’ün bölünmüş gönderme kuramı, “eğretilmeli tümcenin her ikisinde de, yani hem düz anlamıyla hem eğretilmeli olarak yanlış olabileceği ihtimalini göz önünde bulundurmadığı için yetersizdir”. Ricoeur’e göre, eğretileme “muhtelif anlamsal alanların kesiştiği noktada vuku bulan anlamsal bir vakadır”. Ricoeur için yalnızca özgün eğretilmeler aynı anda anlam ve vaka olabilir. Tomkinson’a göre ise, kapsamlı bir eğretileme kuramı, eğretilemenin yalnızca oluşumunu ya da ilk oluştuğu zamanki halini değil, söylem dünyasındaki aralıksız mevcudiyetini de ele alabilmelidir. Dahası bir vaka olarak eğretilemenin varlığı fazlasıyla değişkendir; aynı eğretileme aynı zaman diliminde farklı kişiler için canlı ya da ölü olabilir. Bir çocuk onu ilk defa keşfettiğinde, her ölü eğretileme hayata dönecektir. Tomkinson’a göre, Ricoeur eğretileme ve şiirsel söylem arasındaki ayrımı muğlaklaştırır: Bu ikisinin özdeş olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmez ama izlediği usul, el çabukluğuyla bu iki kategoriye bir araya getirmiş olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Ricoeur’ün kuramındaki bir diğer güçlük, eğretileme ve kuramsal söylem arasındaki ilişkiye tanıdığı ayrıcalık nedeniyle, eğretilmeyi Platoncu işlevine, yani görünür olanın ve görünür olmayanın alanları arasında arabuluculuğa indirgemesidir. Görünür

Felsefecilerin ve Edebiyat Kuramcılarının Metafor Konusunda Geliştirdikleri Görüşlere İlişkin Genel Değerlendirme

Platon ve Aristo'nun temsil ettiği klasik kuramdan başlayarak, orta ve yakın çağların ve özellikle de 20.yy'ın metafor anlayışının ele alındığı bu bölümün sonunda, genel bir değerlendirme yapma yoluna gidiyoruz. Bu kapsamda, öncelikle dikkat çekmek istediğimiz konu, metafora ilişkin kuramların birkaç ayrı sınıflandırma içinde tanımlanabileceği hususudur.

Bunlardan ilki metaforu “*farklı şeyler*’in ilişkisi” kapsamında değerlendiren sınıflandırmadır ve birbiriyle bağlantılı üç ayrı yaklaşım çerçevesinde değerlendirilebilir. Bunlar, öncelikle, metaforun, bir şeyin yerine bir başka şeyin geçmesi hali olduğunu savunan “yerine geçme” (substitution) kuramı, ikinci olarak, metaforun iki şey arasındaki bir karşılaştırma haline ilişkin olduğunu savunan “karşılaştırma” (comparison) kuramı ve üçüncü olarak da, metaforun kendisini oluşturan unsurlar arasındaki bir “alışveriş” neticesinde ortaya çıktığını savunan “etkileşim” (interaction) kuramı olarak sayılabilir.

İkinci bir sınıflandırma, metaforun “sözcük” düzeyinde mi, “cümle” düzeyinde mi yoksa genel “söylem” düzeyinde mi olduğuna ilişkin bir ayırım fikrinden yola çıkar. Bu sınıflandırma kapsamında ortaya çıkan temel sorunsal ise, metaforun yeni bilgi aktarımını aktarmadığı konusudur: Yukarıda, ilk grup sınıflandırma kapsamında sözü edilen yerine geçme kuramını, özellikle sözcük düzeyinde savunanlara göre, metafor yeni bilgi aktarmaz; aktardığı bilginin başka biçimlerde ifade edilmesi mümkündür.

olmayan bir içeriğin görünür bir eğretilenme aracılığıyla eğretilendirilmesi aslında eğretilenmenin oldukça sık üstlendiği bir roldür ama onun tek rolü olmaktan da oldukça uzaktır Fiona Tomkinson, Ricoeur’ün kuramının getirdiği güçlüklerin, Husserl’in Mantıksal Araştırmalar ve Düşünceler’de geliştirdiği düşüncelere başvurularak aşılabileceği kanısındadır (Tomkinson s. 172, 161, 175, 181-2).

Nihayet üçüncü bir ayırım, metaforun “dil”e ait bir unsur mu yoksa genel olarak insan zihninin işleyişine yani “düşünce”ye ait bir unsur mu olduğu yolundaki bir başka sınıflandırma fikrini içermektedir. Bununla bağlantılı olarak, “düz anlam” ve “metaforik anlam” olarak tanımlayabileceğimiz iki ayrı anlam düzeyinin mevcut bulunup bulunmadığı hususu da metafor kuramcılarını gruplandırma açısından dikkate alınması gereken bir konudur.

Burada şu noktaya dikkat edilmelidir: Sözü edilen kuramlar mutlak bir ayırımdan çok, bir bakış açısını ve vurguyu yansıtmakta olup, ele aldığımız yazarların bütün bu görüşlerden etkiler taşıdığı, ancak bir pozisyonu diğerlerine tercih ettikleri söylenebilir. Bu kapsamda, klasik yazarların yeniden ele alınması ve tercih edilen bakış açısına göre, Platon ve Aristo’nun yazılarında yeni ve bazen eski değerlendirmelere zıt perspektiflerin tespit edilmesi söz konusu olmaktadır. Bu yüzden, klasik bir yazarın hangi ekole dahil olduğu hususu, bir ölçüde, değerlendirmecinin kullandığı analitik perspektife bağlıdır diyebiliriz.

Yukarıdaki görüşler kapsamında dikkat edilmesi gereken bir diğer husus da şudur: Bir araştırmacı tarafından, sözü edilen sınıflandırma gruplarından birine ilişkin bir pozisyonun benimsenmesi, diğer sınıflandırma sistematikleri içinde, ilk seçilen pozisyonun belirlediği diğer bazı pozisyonların alınmasını da gerektirir. Örneğin, metaforu sözcük bazında ele alan kuramcıların, aynı zamanda metaforun düşünceye değil de dile ilişkin bir yapı olduğu tezini savunmaları; bunun yanı sıra, metaforun bir yerine geçen olduğu ve karşılaştırma fikrine dayandığı görüşüne de yakın olmaları beklenir; aynı şekilde, yukarıda belirtildiği gibi, metaforun yeni bir bilgi taşımadığını, mevcut bilineni retoriğe yönelik hedefler kapsamında sunmaya yönelik bir araç olduğunu savunmaları söz konusu olacaktır. Buna karşılık, cümle ve özellikle de söylemi metafo-

run ortaya çıktığı temel birim olarak ele alan yazarlar, metaforun dilden çok insan düşüncesinin ya da zihninin çalışmasına ilişkin bir özellik olduğunu savunur. Bu görüştekilerin, bağlantılı biçimde, yerine geçme ya da karşılaştırma kuramlarından çok, etkileşim kuramına yakın olmaları beklenir. Aynı şekilde, metaforun bilgi tekrarından çok yeni bilgi sağlamaya, ya da mevcut benzerliği göstermenin yanı sıra yeni benzerlikler kurmaya yöneldiğini düşünmeleri de söz konusudur.

Bu noktada yukarıda belirtilen kuramların temel özelliklerinin kısaca karşılaştırılması yoluna gidilecektir.

“Yerine geçme kuramı”nın temel varsayımlarından biri, metaforun başka biçimde ifade edilebilecek sözel bir yapıyı gösterdiği görüşüdür. Bu yapı, genel olarak, retoriğe ilişkin nedenlerle, yani “ikna” ve “hoşa gitme” amaçlarıyla kullanılır; yerine geçtiği şeye yönelik yeni bir bilgi sağlamaz. Aynı şeyi başka bir yöntemle söylemek de mümkündür. Bu kapsamda, metafora dayalı olan şiirin de düz yazıya aktarılması mümkün gözükmektedir. Yerine geçme kuramına yönelik temel bir itiraz, yukarıda da sözü edildiği gibi, bu kuramın metaforu dile ilişkin bir unsur olarak sınırladığı, insan zihninin metaforla düşünme eğilimini dikkate almadığı yolundadır. İkinci bir eleştiri, bu tarzda tanımlanan metaforun yeni bilgi sağlama olanağını reddetmesi, metaforun unsurları arasındaki bağlantıyı da sabit ve statik bir ilişki olarak tanımlamasıdır. Özellikle “etkileşim kuramı” çerçevesinde yapılan bu eleştiri, metaforik ilişkinin kendi iç dinamikleri olduğunu ve metaforu oluşturan unsurların birbirinden etkilendiğini kabul eder. Söz konusu etki metaforu algılayan kişinin zihninin de işin içine girmesine neden olduğu için, bu durumda, ister istemez birden fazla dinamikten söz etmek gerekecektir. Yerine geçme kuramının bir türevi olan “karşılaştırma kuramı” da benzer sorunlara sahiptir. Bu kuramın etkileşim kuramı aracılığıyla dönüştürülmesi halinde ise daha tatmin edici sonuçlara ulaşılabile-

cektir. Karşılaştırma kuramı, Richards ve Black gibi yazarların tanımladığı “benzeyen-benzetilen” ya da “odak-çerçeve” gibi ikili yapılardan yola çıkar ve bazı özellikleri nedeniyle “birbirini çağrıştıran farklı şeyler arasında bir özdeşlik ilişkisi kurulmasını” öngörür. Bir sonraki aşamayı ifade eden ve Black ile kısmen Ricoeur’ün dahil olduğu “etkileşim kuramı” ise, metaforun kurucu unsurları yani “benzeyen-benzetilen” ilişkisinin özellikleri üzerinde yoğunlaşır ve bu ilişkinin, eş zamanlı bir “aynılık-ayrılık” hali üzerinden “iki ayrı şey arasındaki bir gerilim durumu”nu yansıttığını kabul eder. Yine bu kuram çerçevesinde, metaforun, “yatkın bir zihnin söz konusu gerilimi algılama yeteneği” kapsamında meydana geldiğini ve bu açıdan, “Aristo’nun güzel metaforlar oluşturma yeteneğinin üst seviyeden bir zihnin belirtisi olduğu yolundaki gözlemi”yle örtüştüğünü söyleyebiliriz. Bu açıdan görüldüğünde, bazı bireylerde “müzik kulağı”nın olmaması ve buna bağlı olarak ortaya çıkan “müzikal sağırlık” hallerine benzer biçimde, bazı kişilerde metaforik algı eksikliğinden ve bir tür “metaforik sağırlık”tan söz etmek mümkündür. Bu durum özellikle şiir okumalarında ortaya çıkar ve edebiyat değerlendirmelerinde kullanılan ölçütün niteliğini belirler. Özetle, etkileşim kuramının metaforun insan zihninin işleyişine ilişkin bir özellik olduğunu kabul ettiğini söyleyebiliriz.

Metaforun sözcük bazında bir birim oluşturmaktan çok, cümlelerin semantiği ya da söylemin semantiği üzerinden değerlendirilmesi gerektiğini öne süren düşünürlerin temel özelliği, aynı zamanda, metaforun dille olduğu kadar, hatta daha çok, insan zihninin genel işleyişine ilişkin bir olgu olduğunu savunmalarıdır. Buna göre, insanın evreni ve kendisini kavrayışı metaforik düşünce üzerinden gerçekleşir; dil bu düşüncenin bir aracı olarak işlev görür. Bu yaklaşımın bazı türevlerinin, düşüncenin dilden önce geldiği ve bir ölçüde dilden bağımsız olduğunu kabul etmeleri de söz konusudur. Cüm-

lenin ve özellikle de söylemin metaforun ortaya çıktığı saha olduğunu savunan ekolün ilgimizi çeken yönü, bir sonraki bölümde ele alacağımız “bilişim bilim” (cognitive science) disiplinin de benzer bir noktadan yola çıkıyor olmasıdır: Bilişim bilimcilere göre, metaforik düşünme insan zihninin içkin bir özelliğidir; bu işlevin uygulamada nasıl ortaya çıktığı konusu ise kapsamlı bir alan araştırması, yani farklı metaforik kullanımların incelenmesiyle belirlenir. Dolayısıyla felsefecilerin nispeten daha soyut olan ve zihnin kendi kendisini incelemesine dayalı “içebakış” yöntemi yerine, zihnin gerçekte nasıl çalıştığını belirlemeye yönelik ampirik yöntemlerin kullanılması söz konusudur. Bu çerçevede, ele aldığımız felsefecilerin incelemelerini dayandırdıkları ve soyut, standart ve rasyonel bir zihnin nitelikleri olarak kabul ettikleri verilerden yola çıkmak yerine, insan zihninin gerçekte nasıl çalıştığını bulmaya yöneldiklerini belirtelim.

2. Bölüm

Bilişim Bilim ve Metafor: Lakoff, Johnson ve Turner'ın Katkıları

Çağdaş metafor çalışmaları açısından George Lakoff ve Mark Johnson'ın 1980'de yayınladıkları *Metaphors We Live By* adlı yapıtı bir dönüm noktası oluşturur. Bu tarihten sonra yapılan bütün metafor incelemeleri, söz konusu kitaba göndermede bulunmakta ve bu iki yazarın görüşlerini temel alan yeni tartışma zeminleri açılmaktadır. Sözü edilen yapıtın yanı sıra, hem Lakoff'un hem de Johnson'ın, ayrıca, Lakoff'la işbirliği yapan Mark Turner'ın daha sonraki ortak ve bireysel çalışmaları, insan düşüncesinin yapılanmasını araştıran ve metaforu “dil bağlamı”yla sınırlı olmaktan çıkarıp “insan düşüncesinin temel yapı taşı” olarak tanımlayan bir anlayışı ifade eder. Bu yaklaşım, felsefe ve dilbilim perspektifleri ele alınırken sözünü ettiğimiz, metaforu “cümle ve söylem bazında” ele alan ve dile ait bir unsur olmaktan çok, insan zihninin yapılanmasına ait bir özellik olarak değerlendiren kuramlarla ilişki içinde düşünülmelidir.

Günümüzde metafor çalışmalarına hakim olan bu görüşün, özellikle psikanalitik kuramın verileriyle desteklendiği zaman “derinlik” kazanacağını vurgulayarak, “bilişim bilim”in temel özelliklerini yansıtan bir giriş olmak üzere, Lakoff'un *Women, Fire and Dangerous Things*'de geliştirdiği düşünceleri ele alma yoluna gidiyoruz.

George Lakoff 1987'de yayınlanan *Women, Fire and Dangerous Things* adlı çalışmasında, daha önce Mark Johnson'la

birlikte geliřtirdiđi dűřűnceleri kapsamlandırma yoluna gider. Öncelikle “biliřim bilim”in (cognitive science) tanımını veren Lakoff’a göre, söz konusu alan psikoloji, dilbilim, antropoloji, felsefe ve bilgisayar bilimi alanlarından derlenen verileri kullanarak, insan zihninin ne olduđunu, deneyimlediđimiz řeyleri nasıl anlamlandırdıđımızı, kavramsal sistemlerin ne olduđu ve nasıl organize edildiđini arařtıran yeni bir bilim dalıdır. Sözü edilen konulara iliřkin “klasik” açıklamaları sorgulayan “biliřim bilim”in bazı kabulleri, bu iki perspektif arasındaki karřıtlık üzerinden gösterilebilir: Buna göre, “klasik grűř”, zihni, soyut ve bedene ait olmayan bir oluřum olarak nitelerken, “yeni grűř”, zihni bedenle sıkı bir bađlantı içine sokar. Klasik grűř, zihni, nesnel anlamda dođru ya da yanlıř olabilecek önermelerde bulunma vasfıyla deđerlendirirken, yeni yaklařım zihnın, metafor, metonimi, temsili imge oluřturma yeteneđi gibi, “imgelemele ilgili vasıflar”ını ne çıkarır. Klasik yaklařım, zihnın anlam ve dűřűnce üretme yeteneđinin soyut olduđunu, anlamlı kavramların ve rasyonel dűřűncenin “ařkınlık” niteliđi tařıdıđını ve bedensel bir oluřumdan bađımsız olduđunu kabul eder. Yeni yaklařım ise, “anlam”ın, dűřűnen, iřlevsel varlıklar için “neyin anlamlı olduđu”na bađlı olarak belirlendiđi grűřűndedir.¹

Konuyu řu řekilde kapsamlandırabiliriz: Her iki yaklařım da, insan zihninin “kategori oluřturma” özelliđinin, yařanılan deneyimlere anlam kazandırma açısından temel bir iřlevi olduđu grűřűn savunur. Ayrıldıkları hususlar ise řu řekilde gösterilebilir: Klasik ya da geleneksel grűř, “kategori kavramı”nı, bir kategorinin yeleri tarafından paylařılan

1 Bu noktada, biliřim bilimin “klasik grűř” ya da “nesnelci grűř” olarak adlandırdıđı yaklařımların, 1. Bölüm’de ele alınan felsefe, edebiyat eleřtirisini ve dilbilim perspektifleriyle önemli ölçüde rtűřtűđűn kaydedelim. Dolayısıyla, 2. Bölüm kapsamında ele alınacak grűř ve eleřtirilerin, 1. Bölüm’deki grűř ve kavramsallařtırmalara yönelik eleřtirel bir tavrın ifadesi olarak deđerlendirilmesi gerekmektedir.

vasıfları temelinde tanımlar. Bu durumda, kategori, “kategorizasyonu yapan varlığın beden taşıyan bir varlık olması olgusu”ndan bağımsızdır; ayrıca, “imgelem”le ilgili unsurlar, yani metafor, metonomi ve imge oluşturma yeteneği gibi imgeleme ait faaliyetler, kategori oluşturmada bir işlev taşımaz. Bilişim bilim çerçevesinde geliştirilen yeni yaklaşımsa, bedensel deneyimlerin ve imgeleme ait mekanizmaların nasıl kullanıldığı hususunun, deneyimleri “anlam”a dönüştürmemizi sağlayan kategorileri oluşturmamız açısından merkezi bir rol oynadığı görüşünü savunur. Lakoff, klasik yaklaşımın genel olarak “nesnelcilik” (objectivism) olarak adlandırıldığını, çünkü bu görüş çerçevesinde, “rasyonel düşünce”nin, soyut sembollerin manipülasyonundan oluştuğunun ve bu sembollerin, herhangi bir organizmanın müdahalesi olmaksızın, yaşadığımız dünyaya karşılık geldiğinin kabul edildiğini belirtir. Buna göre, nesnel olarak yapılandırılmış bir dünyaya karşılık gelen semboller gerçekliğin temsilcisidir. Bütün rasyonel düşünce bu sembollerin ilişkilendirilmesiyle oluşturulur. Bu yaklaşımın bir sonucu, insan zihninin soyut bir makine gibi tasarlanmasıdır. Klasik görüşün diğer bazı kabulleri şu şekilde özetlenebilir: Dış dünyayı temsil eden semboller, dış gerçekliğin içindeki temsilcileridir; düşünce soyut ve “bedensiz”dir; aynı zamanda “atomistik”tir, yani “yapı taşları”na indirgenebilir, bu yapı taşları belirli kurallar gereğince yönlendirilerek karmaşık yapıları oluşturur; “düşünce”, felsefecilerin kullandığı anlamda, “mantıksal” olma özelliği taşır. Sözü edilen hususlar, klasik ya da “nesnelci görüş” açısından, kategori oluşturma konusunda merkezi bir yere sahiptir.²

2 Bu noktada, daha sonra ele alacağımız “yapı” kavramıyla ilgili kısa bir tanım vermek istiyoruz: “Yapı” kavramı, bir şeyin algılanması sırasında varlığı belirlenen “parça-bütün” ilişkisindeki “düzenleme” özelliğinin metaforik bir yansıması olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla, birden fazla unsurdan oluşur, yani atomistik değil “karmaşık” olma özelliğindedir.

Lakoff, geçtiğimiz on yıllar içinde yapılan araştırmaların, yukarıda sözü edilen “nesnelci görüş”e karşı çıkılmasına olanak veren bulgular sağladığını, bu çerçevede oluşturulan kavramsal kategorilerin, nesnelci görüşün öne sürdüğünden çok daha farklı olduğunu belirtir. Söz konusu veriler, yalnızca kategori kavramını değil, genel olarak insan aklını da farklı bir perspektiften değerlendirmemize olanak sağlamaktadır. Bu görüşler çerçevesinde şu hususlar öne sürülebilecektir: 1- *Düşünce bedenden kaynaklanır; yani kavramsal sistemleri oluşturmak için kullanılan yapılar, bedensel deneyimlerimizin bir sonucu olarak ortaya çıkar; kavram oluşturma sistemleri algı, beden hareketi ve sosyal-fiziksel dünyaya ilişkin deneyimler tarafından belirlenir.* 2- *Düşüncenin bir diğer özelliği, “imgelem”e dayanmasıdır.* Doğrudan doğruya deneyimden kaynaklanmayan kavramlar, metafor, metonimi ve zihinsel imgeler tasarlama yeteneği gibi imgeleme ait unsurlar aracılığıyla oluşturulur; böylece, dış gerçekliğin zihinde “sıradan yansılama” aracılığıyla temsil edilmesi olgusunun ötesine geçilmesi mümkün olmaktadır. Bu kapsamda, imgelem kapasitesinin de bedene bağlı olduğu söylenmelidir; çünkü metafor, metonimi ve zihinsel imgeler, çoğu kez bedensel olmak üzere, deneyime dayalı olarak oluşturulur. Bu konunun, daha önce Wittgenstein’in düşünceleri kapsamında ele alınan “bir şey olarak görme” kavramıyla ilişkili olduğunu burada kısaca anımsatalım.

Bununla bağlantılı olarak üzerinde durulması gereken bir diğer husus da şudur: İnsan düşüncesi “geştalt” nitelikleri taşır, yani atomistik değildir. Lakoff ve Johnson’a göre, insan zihnindeki kategori oluşumu, önceden belirlenmiş kuramsal ilkeler doğrultusunda değil, daha sonra ele alacağımız “prototipler” ve “aile benzerliği” adı verilen “işaretler” çerçevesinde yapılır; yazarlara göre, bu unsurlar “geştalt”lar oluşturur; “geştalt” ise *bir arada algılanan farklı unsurlardan oluşan bir bütünlük ola-*

rak nitelenebilir. Buradan yola çıkılarak şu söylenebilecektir: Kavramların yapısı, “kurucu yapı taşlarının genel kuralların uygulanması suretiyle bir araya getirilmesi düşüncesi”yle açıklanamayacak kadar karmaşıktır. Lakoff, sözü edilen düşüncelere kuramsal çerçeve sağlayan bu yeni yaklaşımı “deneyimselci gerçekçilik” ya da “deneyimselcilik” olarak tanımlamaktadır. Burada “deneyim” sözü, bireysel ya da toplu organizmaların gerçek ya da potansiyel deneyimlerini oluşturan her şeyi ifade etmektedir. Bu durum, yalnızca algıyı ya da istemsiz hareketleri değil, genetik olarak edinilmiş unsurları ve organizmanın fiziksel ve sosyal çevresiyle olan ilişkilerini de kapsar (Lakoff, XI-XIV).

Öte yandan, “deneyimselci kuram”, rasyonel ve anlamlı düşüncenin oluşumunun, bedensel yapılarımıza ve imgelem yeteneklerimize dayandığını kabul etmekle birlikte, “temel bir gerçekçilik”in varlığını da kabul eder. Bunun nedeni, kavramsal yapılarımızın, tümüyle olmasa da, önemli ölçüde, dış gerçeklikle ve bizlerin de bu gerçekliğin içsel bir parçası olarak işlev gösterme özelliğimizle sınırlanmış olmasıdır (Lakoff 372).

Konuyu şu şekilde açımlandırabiliriz: “Deneyimselcilik kuramı”nın savunduğu “temel gerçekçilik” bazı olgusal gerçekliklerin varlığını kabul eder; buna göre: Dış dünya mevcuttur ve insanın dışındadır; ancak insan deneyimi de gerçektir. İnsana özgü kavramsal sistemler ve gerçekliğin diğer yönleri arasında bağlantılar vardır. “Gerçeklik” kavramı sadece içsel tutarlılıkla belirlenmez. Dış dünyaya ilişkin güvenilir ve tutarlı bilgi mevcuttur. Kavramsal sistemler arasında tercih edilecek ve edilmeyecek olanlar vardır. “Nesnelcilik”, temel gerçekliğin bir versiyonunu, “deneyimselcilik” bir başka versiyonunu oluşturur. Nesnelcilik klasik kategori tanımını zorunlu kıldığı için, çağdaş kategori çalışmalarının verileriyle çelişki halindedir. Buna karşılık, “deneyimselci kuram”ın savunduğu anlamda “temel gerçekçilik”, insana özgü

kategorizasyon yapma yeteneğiyle ilgili deneysel verilerle uyum içindedir. Dolayısıyla Lakoff'un kitabında eleştirilen şey "temel gerçekçilik" değil "nesnelci kuram"ın bu konuda geliştirdiği görüştür.

Lakoff, aşağıda ele alınacak olan "temel-düzey" kavramları ve "imge-şemaları" gibi doğrudan anlamlı ve anlaşılır kavramların varlığının, bir durumun nesnel biçimde değerlendirilmesine olanak verecek bazı "sabit" dayanma noktaları sağladığı kanısındadır. Lakoff'a göre, "bedensel deneyimlerin imge-şematik yapılandırılması" bütün insanlar için aynıdır. Dolayısıyla, *"temel-düzey" yapılarını belirleyen ilkeler de evrensel olarak geçerlidir.* Buna bağlı olarak, bir durumun değerlendirilmesi sırasında dikkate alınacak bazı hususlar sabit kalacaktır. Örneğin, "açlık" ve "acı" gibi olgular, "temel-düzey" niteliğinde, doğrudan anlamlı yapılar oluşturur. Su, tahta, taş, toprak, insan, hayvan vs yine bu türden "temel-düzey" kavramlardır. Lakoff'a göre, günümüz teknolojisi gestalt algısını genişletecek araçlar sağlayarak temel-düzey kategorizasyon alanını daha kapsamlı hale getirmektedir.

Konuyu şöyle açabiliriz: Bazı deneyimlerimiz, doğamız gereği, "kavram-öncesi" olacak biçimde yapılanmıştır.³ Bu kapsamda, en az iki "kavram-öncesi yapı"nın varlığı kabul

3 "Kavram-öncesi yapı"lar gerçekliğe ilişkin "doğrudan karşılıklık" halleri sağlayarak bilgiye yönelik bir temel oluşturur; çünkü kişinin iç dünyasında zaten mevcut bulunmaktadır. İnsan deneyiminin açık bir biçimde kavram-öncesi yapılara sahip olmadığı durumlarda ise, bu tür yapılar metafor aracılığıyla transfer edilir. Metafor, "kendilerine ait kavram-öncesi yapılara sahip olmayan deneyim alanları"nı kavramamız için bir araç olma özelliğindedir. Deneyimlerimizin önemli bir bölümü bu türe girer. Bu tür kavrayış, insan zihninin büyük başarılarından biridir. Rasyonel düşüncenin önemli bir bölümü metaforik modeller içerir. Rasyonel düşünceye yönelen bir araştırma, "imgelem"in rolünü değerlendirmek durumundadır; imgelem ise çoğu kez metaforik düşünceye dayalıdır.

edilmelidir: Bunlar “temel-düzey” yapıları ile “imge-şematik” yapılarıdır. Temel-düzey yapılarıyla ilgili olarak bilinenler, “temel-düzey kavram-öncesi yapılar”ın varlığını gösterir. Bu yapılar, gestalt algılama yeteneğimizin, zihinde imge oluşturma yeteneğimizin ve otomatik olarak gerçekleştirdiğimiz hareketlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. İnsan deneyiminin bazı ana izlekleri, örneğin “dikey yönelim”imiz, insan bedeninin “mahfaza” ve “parçaları olan bir bütün” olma özelliği, sıcak ve soğuk duyumuz, aç (boş) ya da tatmin olmuş (doygun) olma duygumuz gibi hususlar, insan deneyiminin çeşitli açılardan “devinişimsel-duyusal” (kinesthetic) bir biçimde yapılandığı izlenimini uyandırmaktadır.

Bu durumda şu söylenebilecektir: *“Temel-düzey kavramlar” doğrudan anlamlıdır; çünkü algısal motor-deneyimimizin yapısını ve zengin zihinsel imgeler oluşturma kapasitemizi yansıtır. “Devinişimsel imge-şemaları” da doğrudan anlamlıdır; çünkü mekân içinde işlevsel oluşumuza ilişkin deneyimimizi “kavram-öncesi” biçimde yapılandırırlar. Bunun yanı sıra, insan zihnini karakterize etmeye yeterli bir içsel temel mantığa sahiptirler.*

Diyebiliriz ki, bir durumu nesnel biçimde kavramak istiyorsak, doğrudan doğruya anlamlı kavramların varlığı kabul edilmelidir; bir diğer deyişle, fiziksel dünyanın “temel-düzey” ve “imge-şemaları”na dayalı olarak anlaşılması hususu gerçekliği algılamamızın temel bir gereğidir. Eğer kategori oluşturma ve düşünme kapasitemiz temel bedensel işlevlerimize ve amaçlarımıza dayalı ise, bedensel işlevlerimizi muhafaza etme ve amaçlarımızı gerçekleştirmekte özgür olmamız temel insan değerlerini oluşturur. Bu durumda, “görelilik” temel kavramlar ve değerlerden vazgeçmek anlamına gelmez. “Görelilik”, doğrudan doğruya anlamlı olmayan, örneğin, metafor aracılığıyla anlaşılan, ya da “temel-düzey”den daha soyut kavramlar kullanmak suretiyle, yani ilave ve alternatif olanaklardan

yararlanarak bir durumun anlaşılmasını öngörür. “*Doğrudan* anlamlı sembolik yapılar”ın bu ikili temele oturan sistemine bağlı olarak, “*dolaylı* olarak anlamlı sembolik yapılar” da, başta metafor ve metonimi olmak üzere, imgeleme ait kapasiteler tarafından oluşturulur (Lakoff, 158, 302, 372).

Yapı, Şema ve Kategori Kavramları

Yukarıda hem “klasik nesnelci kuram”ın hem de “deneyimselcilik kuramı”nın, insan zihninin kategori oluşturma yeteneği üzerinde durduğunu belirtmiştik. Bu noktada, “deneyimselci kuram” perspektifinden “nesnelci kuram”a yöneltilen eleştirileri kavramamıza olanak verecek biçimde, “kategori” kavramının ve buna bağlı diğer kavramların ayrıntılı olarak açıklanması yoluna gidiyoruz: Lakoff ve Johnson, insan zihninin genel çalışmasının ve metafor oluşturma sürecinin “kategorik düşünce” aracılığıyla gerçekleştirildiği kanısındadır. Bu yazarlar, “kategorizasyon” kavramını şu şekilde tanımlamaktadır: *Kategorizasyon, deneyimlenen bir durumu, o durumun belirli özelliklerini öne çıkarıp, diğer bazılarını önemsizleştirmek ya da saklamak suretiyle yapılan “doğal” bir tanımlama yöntemidir.*⁴ Burada kullanılan “doğal” kavramı, tanımlanan “deneyim”in tarafları, parçaları, aşamaları, düz çizgisel bir sıra düzeni olan, amaç ve nedensellik unsurları bulunan, bir “yapı” olma özelliği taşıdığını gösterir.

Dünyanın insan bedeni üzerinden algılanması olgusundan yola çıkılarak geliştirilen ve yukarıda kısaca değindiğimiz “yapı” kavramı ise şu şekilde açıklanabilir: Öncelikle, bedenlerimizi “parçaları olan bütünler” olarak algıladığımız belirtilmelidir. Fiziksel dünyada işlevsel olmak için diğer nesnelerin parça-bütün yapılarının da farkında olmamız gerekir. İnsan

4 Bu tanımın, Black’in “odak ve çerçeve” kavramları kapsamında, metaforun ilişkilendirdiği şeylerin bazı unsurlarını öne çıkarıp bazılarını baskıladığı yolundaki görüşüyle uyum içinde olduğuna dikkat çekelim.

türü geçirdiği evrim gereğince, fiziksel çevrede işlevsel olmasına olanak verecek biçimde, parça-bütün ilişkisini “temel-düzey algısı”yla ayırt edecek biçimde gelişmiştir. Bu şemanın yapısal unsurları “bütün”, “parça” ve “düzenleme”den oluşur. Asimetrik özellikte olup, temel mantığı şu şekilde işler: Eğer A, B’nin bir parçası ise B, A’nın bir parçası olamaz. A ise kendi kendisinin bir parçası değildir; bütünü oluşması halinde parçaların da var olması gerekir. Parçaların hepsinin mevcut bulunması, ancak, bütünü oluşmaması ise mümkündür. Eğer parçalar bir “düzenleme” içinde mevcutsa, “bütün” de ancak o zaman mevcut olabilir. Parçalar tahrip edilirse bütün de tahrip edilmiş olur. Parçalar bütünü bulduğu yerededir. Tipik, ancak zorunlu olmayan bir unsur da, parçaların “bitişkenlik” göstermesidir. Örneğin aileler ve diğer sosyal organizasyonlar, parçaları olan bütünler olarak, metaforik (metonimik) bir biçimde algılanır. Genel olarak, “yapı” kavramı, “parça-bütün” ilişkisindeki “düzenleme” özelliğinin metaforik bir yansıması olarak görülmelidir. İki şeyden “eşyapılı” (izomorfik) olarak söz edildiği zaman parçalarının bütünle aynı “düzenleme” içinde ilişkilendiğini anlarız (Lakoff, 273-4).

Bu kapsamda tanımlanması gereken bir başka kavram yukarıda sözünü ettiğimiz “şema” kavramıdır: *Bir konuyu ana hatlarıyla, bir diğer deyişle, “iskeletiyle” gösteren yapılanmış bilgiye “şema” adı verilmektedir.* Bir “şema”nın içinde “doldurulması gereken unsurlar” bulunur ve bunların her birine “boşluk” adı verilir. Örneğin, “yolculuk şeması”nın yolcu için bir boşluğu vardır; bu boşluk, yolculukta olduğunu anladığımız herhangi bir kişi tarafından doldurulabilir. Bu durumda, örneğin, “hayat bir yolculuktur” metaforunda, “yolculuk şemasına ait yapı”nın, “hayat alanı”na, bir yandan, “yolcu” ile “yaşamakta olan bir kişi” arasında, bir yandan da, başlangıç ve bitiş noktalarıyla “doğum” ve “ölüm” arasında, “uygun karşılıklıklar” kuracak biçimde, uygulanması söz konusudur.⁵ Böyle bir meta-

5 Bu noktada, yolculuk şemasını örneklendirmek üzere, Cahit Sıktı

Tarancı'nın Abbas adlı şiirini kısaca ele alıyoruz. Aşağıda şiirin alıntılanması yoluna gidilmiştir:

Abbas

Haydi Abbas, vakit tamam;

Akşam diyordun işte oldu akşam.

Kur bakalım çilingir soframızı;

Dinsin artık bu kalp ağrısı.

Şu ağacın gölgesinde olsun;

Tam kenarında havuzun.

Aya haber sal çıksın bu gece;

Görünsün şöyle gönlümce.

Bas kurbacı sihirli seccadeye,

Göster hükmettiğini mesafeye

Ve Zamana.

Katıp tozu dumana,

Var git,

Böyle ferman etti Cahit,

Al getir ilk sevgiliyi Beşiktaş'tan;

Yaşamak istiyorum gençliğimi yeni baştan.

Abbas şiiri, "hayat bir yolculuktur" ve "aşk bir yolculuktur" metaforlarını aynı anda örneklendirmesi açısından ilgi çekicidir. Şiirdeki "akşam" imgesi hem hayatın hem de aşkın sonunu temsil eder. Bir "zamanda geriye dönüş" yani zaman yolculuğu atmosferini canlandıran şiir, hayatın/aşkın ilk ve mutlu evrelerine özlem fikrini işlemektedir. Bu yolculuğun taşıt aracı masalların sihirli seccadesi iken, "yolculuk şeması"nın "yolcu" boşluğuna oturan kurgusal karakter "Abbas", "yolcudur Abbas, bağlasan durmaz" deyiminden kaynaklanmış görünmektedir. Attila İlhan'ın Abbas Yolcu adındaki gezi notlarının ve yine Abbas figürünü içeren, farklı yazarlara ait, diğer şiir ve söyleyişlerin varlığı, bu adın taşıdığı çağrışım gücünün edebiyatçılar tarafından tanındığını ve toplumsal bellekteki yerini gösteren kanıtlardır. Bu durumda, söz konusu ismin taşıdığı temsili değerin nasıl belirlendiği konusu ayrıca incelenmeyi gerektiren bir konu olarak gözükmektedir. Burada, şiire kaynak olan deyimdeki "yolcudur Abb(as) bağl(as)an durm(az)"ın yapısında bulunan ve (-as); (-as) ve (-az) biçiminde ortaya çıkan cümle içi kafiyelemenin, a ve b seslerinin tekrarının önemli fonetik etkiler yarattığı açıktır; aynı kapsamda, Abbas isminin simetrik yapısının da önemli olduğunu düşünüyoruz. Grafik

forun gücü, kısmen, hayat anlayışımızı “yapılandırmasından” kaynaklanır: Neticede, hayatın bir yolculuk olarak algılanması *zorunluluğu yoktur*, ancak böyle bir algı, hayata ilişkin bilgi-mizi “yapılandırarak zenginleştirir”.

Lakoff ve Turner’a göre, *bir “şema” öğrenildiği zaman artık unutulmaz ve gayret gerektirmeden, otomatik hatta bilinçdışı bir biçimde kullanılır.*⁶ Şemayı bulup hatırlamak için enerji harcamak gerekmez.⁷ Benzer biçimde, *bir kavramsal metafor*

yönü ve ses özellikleri itibariyle bir tür ikon olarak düşünülebilecek bu adın, aynı sebeplerle, daha sonra ele alınacak olan “prototip etkileri”ni temsil etmesi de mümkündür. Bu nedenle bellekte kalma, kolay hatırlanma ve rahat kullanılma özelliklerini taşımaktadır. Şu halde, bir metafor-da, metaforu belirleyen şemanın “boşlukları”nın doldurulmasında hangi unsurların seçileceğini belirleyen ilkenin, prototip etkileriyle bağlantılı olduğunu söylemek yanlış sayılmamalıdır.

- 6 Bu husus bellek konusuyla ilgili olup psikanalitik perspektif kapsamında tekrar ele alınacaktır.
- 7 Lakoff’a göre, kavramlarımız hem içsel olarak hem de birbirlerine göre “yapılanmıştır”. Bu “yapı” fikir yürütmemize, anlam üretmemize, bilgi edinmemize ve iletişim kurmamıza olanak sağlar. Ancak yapı kendi başına “anamlılık”ı oluşturmaz; ayrıca yapıyı anlamlı kılan şeyin de anlaşılması gerekir. Deneyimselcilik, kavramsal yapıların “bedenselleşmiş” oldukları için anlamlı olduğu görüşünü savunur: Buna göre, “anlam”ın ortaya çıkması “kavramsallık öncesi beden deneyimleri”ne bağlı bulunmaktadır. Kısaca ifade edilirse, “kavramsal yapılar”ın ortaya çıkması ve anlaşılması, “kavramsallık öncesi yapılar”ın ortaya çıkması ve anlaşılmasına bağlıdır diyebiliriz. Kavramsal yapılar, formlarını, kısmen kavramsallık öncesi yapıların doğasına bağlı olarak kazanır. Burada iki ayrı sorun ortaya çıkar: Öncelikle, bedensel deneyimin yapıya sahip olduğunu kabul etmek gerekmektedir: Yapı, kendisi yapılanmamış olan bir şeyden kaynaklanamaz. Eğer kavramsal yapılar kavramsallık öncesi deneyimden kaynaklanıyorsa, kavramsallık öncesi deneyimin kendisi de yapılanmış olmalıdır. İlk sorun şudur: Deneyimlerimizde kavramsal yapılara yol veren ne türden “kavramsallık öncesi yapılar” bulunur? İkinci sorun ise şöyle ifade edilebilir: Bütün kavramlarımızın fiziksel kavramlar olmadığı açıktır; düşünme yetisi gibi birçok kavram soyuttur. Buna göre

da, bir defa öğrenildi mi, artık unutulmaz ve zihne yerleşir (Lakoff ve Turner 60-1).⁸

nasıl olur da soyut kavramlar ve soyut düşünce, “bedensel deneyime” dayandırılabilir? Lakoff ve Johnson bu sorunlarla ilgili olarak şu önermelerde bulunmaktadır: 1- kavramöncesi deneyimlerde en az iki tür yapı bulunmaktadır: a-temel-düzey yapısı: Temel-düzey kategorileri, gestalt algımızın, bedensel hareket kapasitemizin ve zengin zihinsel imgeler oluşturma yeteneğimizin bağdaşması sonucu belirlenir. b-devinişimsel imge-şemaları yapısı: “İmge şemaları” gündelik bedensel deneyimimiz içinde sürekli tekrarlanan ve görelî olarak basit imge yapılarıdır. Bu kapsam içinde, mahfazalar, yollar, bağlantılar, güçler, denge gibi bedensel deneyimler ve yönelim ya da ilişki bildiren aşağı-yukarı, ön-arka, parça-bütün, merkez-kenar gibi unsurlardan söz edilebilir. Bu yapılar bedenimizin doğası ve çevredeki işlevi kapsamında sürekli deneyimlendikleri için “doğrudan anlamlı” yapılarıdır. 2- Soyut kavramsal yapıların “temel-düzey” ve “imge-şematik yapılar”dan kaynaklanması iki şekilde olur: a-fiziksel alandan soyut alanlara “metaforik yansıtma” yoluyla; b-temel-düzey kategorilerinin üst ve alt kategorilere yansıtılması yoluyla. “Soyut kavramsal yapılar” dolaylı olarak anlam taşırlar; anlamlarını doğrudan anlamlı yapılarla kurdukları sistematik ilişkiye borçludurlar. Bu çerçevede, “anlama” kavramı “anlamlılık” çerçevesinde, “gerçek” kavramı “anlama” çerçevesinde, “sonuç çıkarma” kavramı “gerçek” çerçevesinde, “bilgi” kavramı “gerçek ve anlama” çerçevesinde, “nesnellik” kavramı “nasıl anladığımızı anlama” çerçevesinde karakterize edilmektedir. Bütün sistem anlamlılığın anlaşılmasına bağlıdır. Anlamlılık da “bedensel deneyimin temel-düzey yapıları” ve “devinişimsel imge şeması” biçimindeki iki “kavramsallık öncesi yapı”ya dayanır. Bkz. Lakoff ve Johnson, s. 266-8.

- 8 Burada özellikle altı çizilmesi gereken husus şudur: Metaforun biri dilsel diğeri kavramsal olmak üzere iki boyutu vardır; metaforik ifadeler, yani metaforun dildeki kullanımı, metaforik kavramlara dayalıdır; alta yatan metaforik kavrama ulaşılması, dildeki metaforik yapının analiz edilmesiyle mümkündür. Bu açıdan, edebiyattaki metafor kullanımının, özellikle şiir, deyim ve atasözlerindeki örnekleri üzerinden kavramsal metaforlara ulaşmak için çözümlenme olanakları sunan unsurlar oluşturduğunu söyleyebiliriz. Zihinde “kavramsal metafor”ların geliştirilme-

İmge Şemaları ve İmge Metaforları Arasındaki Fark

Johnson, *The Body in the Mind* (1987) adlı yapıtında belirli imge şemalarının “bedenselliği” üzerinde durur ve “iç”i “dış”tan ayıran sınıra ilişkin “mahfaza şeması” üzerinde yoğunlaşır. Buna göre, insanoğlu bedenini bir tür mahfaza olarak algılamaktadır. Bunun solup alıp verme, yemek yeme ve dışkılama, su içme ve idrar yapma gibi en temel işlevlerin iç ve dış üzerinden gerçekleştirilmesiyle ilgisi vardır.⁹ “Mahfaza şeması”nın yapısal unsurları, *iç*, *dış* ve *sınır* kavramlarıdır. İç yapısı bir tür temel mantığa göre düzenlenmiştir. Buna göre, her şey bir mahfazanın ya içinde ya da dışında bulunmak durumundadır. İmge şemalarının dayandığı temel mantık, gestalt biçiminde, yani “parçaların toplamından daha önemli bütünler” halinde, yapılanmış olmalarına dayanır. Mahfaza şemasının “kendinden anlamlı” olmasının sebebi, insanların bedenlerine ilişkin doğrudan deneyimleridir.

Metaforlar soyut kavramların “somut nesneler “ve “mekân ilişkileri” içinde anlaşılmasına olanak verdiği için, temel imge-şemalarını soyut alanları yapılandırmak için kullanırız. Örneğin, ölümün işlevselliğin sona ermesi olarak tanımlanması durumunda, “bir durum bir yerdir” metaforundan hareketle, durum değişikliğinin yer değişikliği, yani hareket anlamına geldiği ve bulunulan yerden başka bir yere hareket etmenin de “gitmek” olarak tasarlandığı düşünülürse, “hakka yürümek”

si, deneyimlerimiz arasındaki “bağlantılı tezahür”, yani birbiriyle bağlantılı olarak ortaya çıkma hali sayesinde mümkündür. “Deneyimlenmiş bağlantılı tezahür halleri”, ya deneyimlenen şeylerin “bir arada” meydana gelmesi, ya da benzerliklerin “aynı zamanda” deneyimlenmesi olgusuna dayanır; yani metonimideki “zaman ve mekân bitişkenliği”ne ya da metafordaki “benzerlik” özelliklerinin bir arada algılanmasına ilişkin bir nitelik taşır. Bkz. Lakoff ve Turner, s. 155.

- 9 Bu kavram, Sharpe’in geliştirdiği, “neyin içeri alınıp neyin dışarıda bırakılacağı oral dönem ihtiyaçları”yla ve buna ilişkin metaforik yapıyla uyum içinde gözükmektedir.

gibi bir deyimın anlamı açıklığa kavuşacaktır. Hayatın “sınırlanmış mekân şeması” üzerinden anlaşılması, “yol şeması” ile birlikte, “ölüm bir ayrılıştır” metaforuna da kaynak oluşturur: *Ayrılış sınırlanmış alanın kıyısından başlar ve bir yol boyunca ilerler.*

Bu kapsamda şu örneklerden de kısaca söz edebiliriz: “Bağlantı şeması” dünyayla ilişkimizi kurduğumuz temel şemalardan olup, ilk örneği “göbek bağı”dır. “Merkez-çevre şeması”: Bu şema kapsamında, bedenlerimizi “merkez” (gövde) ve “çevre”den (parmak, saç vs) oluşur biçimde algılarız. Merkez çevreye göre daha önemli olarak algılanır; çünkü merkeze yönelik bir zarar, çevreye yönelik bir zarara göre daha ağır sonuçlar verir. Ayrıca, merkez, kişinin kimliğini çevrenin belirleyemeyeceği bir biçimde belirler. Çevre merkeze dayanırken, merkez çevreye dayanmaz. Bir diğer önemli şema “kaynak-yol-amaç şeması” olup, diğer imge şemaları arasında “alt-üst” şemasını, “ön-arka” şemasını, “düz çizgisel düzen” vs şemaları sayabiliriz. Şemalar üzerindeki çalışmalar halen devam etmekte olup, imge şemaları, soyut aklın a-bedensel deneyime dayandığına; b- metaforun somuttan soyuta bir yansımayı gösterdiğine ilişkin görüşü destekleyen kanıtlar sağlamaktadır. Johnson’a göre, imge şemaları deneyimlerimizi “kavram-öncesi yapılar” kapsamında yapılandırır (Lakoff, s. 270-1, 275).

Yukarıdaki görüşler kapsamında, “imge metaforları”nı “imge-şemaları”ndan ayırmak önemlidir: “İmge metaforları”, ayrıntı zenginliği taşıyan zihinsel imgeleri, “ayrıntı zenginliği” taşıyan diğer zihinsel imgelere uygular. Bu tür bir metafor tek seferlik bir metafor olup, bir zengin imgeyi bir diğer zengin imgeye bağlamaktadır. “İmge-şemaları” ise zengin zihinsel imgelere sahip değildir; merkez, yol, sınırlanmış alan gibi çok genel yapılardan oluşurlar. Fiziksel alanlarda imge-şemalarının iki rolü vardır. Öncelikle, zengin zihinsel imgeler için yapı

sağlarlar. Bu tür bir yapı sayesinde, bir imgenin diğerine uygulanması mümkün olmaktadır. Bunun dışında, imge-şemaları “mekânsal biçimde fikir yürütmeye uygun bir içsel mantık”a sahiptir. Örneğin, eğer X unsuru A sınırlanmış alanında ise ve A da B sınırlanmış alanında ise, X’in B’nin içinde olduğunu söyleriz. Metaforlar, “mekânsal alan”ları “mekânsal olmayan alan”lara uyguladığında, imge-şemaları ve bu şemaların kendine özgü mantığı muhafaza edilir. Örneğin, kavramsal kategoriler, sınırlanmış mekânlar kapsamında anlaşılır: Bu durumda, sınırlanmış mekânları belirleyen mantık kavramsal kategorilere de uygulanır (Lakoff ve Turner 97-100).

“İmge metaforları”nın işleyişi diğer metaforlar gibidir; ancak hem kaynak hem de hedef alanları “zihinsel imgeler”den oluşur. “İmge yapıları” hem “parça-bütün yapısı”nı hem de “nitelik yapısı”nı kapsar. İmge metaforlarındaki “parça-bütün yapısı”nı bir metaforla ifade etmek istersek, bir “evle evin çatısı arasındaki ilişki” gibi olduğunu söyleyebiliriz. “Nitelik yapıları” ise renk, ışık, fiziksel form gibi hususlardır; “olaylar” söz konusu olduğunda ise, “sürekliliğe karşı kesiklilik”, “açık uçluluğa karşı tamamlanmışlık”, “tekrarlılığa karşı tekrar etmeyen”, “kısayla karşı uzun” gibi “bir formun genel halinin unsurları” dikkate alınır. Kavramsal imgelerimiz içinde bulunan bu tür “paylaşılan yapılar”ın varlığı sayesinde, bir diğer imgenin bir diğer imge üzerinde uygulanması mümkün olmaktadır.

İmgelerin içindeki ayrıntıların bolluğu yüzünden, imge metaforu uygulaması çok spesifik durumlarla sınırlıdır. Bu yüzden, genellikle sadece “bir kerelik” uygulamalar mümkün olmaktadır. Bu açıdan, hem içinde fazla imge detayı olmayan “imge şemaları”yla hem de “hayat bir yolculuktur” gibi “üretken kavramsal metaforlar”la bir karşıtlık oluştururlar. “Bir defalık imge uygulamaları”, kaynak alandan hedef alana, alışılmış türden bilgi aktarımını sağlar; bu kapsamda, hedef

alana ilişkin bilgimizi genişletir; ancak bu *bilginin esasını de-ğiştirmez*. Öte yandan, şiirde kullanılan metaforlarda, “hedef alana ilişkin bilgimizin bozulması” söz konusu olabilir. Burada, kaynak alanda bulunan bir imgenin, hedef alanda bulunan bir imge üzerinde uygulanması söz konusu olabileceği gibi, kaynak alan imgesinin hedef alanda bir imge “yaratmak” üzere kullanılması da söz konusu olabilir. Örneğin, “düşünce yazın çakan şimşek gibidir” ifadesi, soyut ve dolayısıyla kendi içinde imge barındırmayan “düşünce” alanına bir imge kazandırmaktadır. Bu tür imgelerin bize doğal gelmesinin nedeni, kaynak ve hedef alanlara ilişkin bilgimizdir. Gerçeküstücü şiir bu durumdan yararlanarak, okuyucuları geleneksel beklentilerimizi zorlayacak biçimde imge yapılandırmaya götür. Ölüm ve zaman gibi “kendiliğinden imge yapılarına sahip olmayan soyut kavramlar”ın dışında, “kendisi imge yapısına sahip somut şeyler”in kişileştirilmesinde de, bir insan imgesinin o şeye ait imgenin üzerine empoze edilmesi söz konusu olmaktadır (Lakoff ve Turner 89-96).

“Yapı” ve “şema” kavramlarına ilişkin bu açıklamalardan sonra, “kategori” kavramını daha kapsamlı biçimde ele alma yoluna gidebiliriz: Lakoff, felsefedeki “kategori” kavramının, Aristo’dan Wittgenstein’in geç dönem çalışmalarına kadar ge-çen süre içinde, iyi anlaşıldığı düşünölen ve tartışılmayan bir kavram olduğunu belirtir. Buna göre, bir kategoriye mensubiyet, belirli ortak niteliklerin paylaşılmasıyla mümkün olup, söz konusu nitelikler kategoriye belirler. Bu yüzden, kategori “soyut bir mahfaza” gibidir ve bir “şey”in, kendisinde belirli özelliklerin bulunup bulunmamasına bağlı olarak, bir kategorinin içinde ya da dışında olması söz konusudur. “Klasik nesnelci görüş”ün bu kabulü a priori olup, herhangi bir deneysel bulguya dayanmamaktadır.

Lakoff’a göre, “nesnelci kuram”ın bu konudaki görüşüne

yönelik eleştirel yaklaşım, Eleanor Rosch'un bilişim psikolojisi alanında yaptığı kategori çalışmalarına dayalı olarak ortaya çıkmıştır. Rosch, "klasik nesnelci görüş"ün iki kabulünden yola çıkar: Öncelikle, eğer kategoriler bütün üyelerin paylaştıkları vasıflar temelinde tanımlanıyorsa, bir kategorinin "daha iyi" ve "daha zayıf" örnekleri bulunmamalıdır; ancak uygulama bu görüşü doğrulamamaktadır. İkinci olarak, eğer kategoriler üyelerine ait içsel vasıflarla belirleniyorsa, kategoriler, "kategorilemeyi yapan kişi"lerden bağımsız olarak var olmalıdır; yani nörofizyoloji, insan bedeninin hareketleri, algı ve zihinde imge oluşturma yeteneği, öğrenme ve hatırlama, bilgiyi düzenleme ve iletişim kurma gibi niteliklerin, kategori oluşumuna dahil edilmemesi gerekir. Bu ilke de uygulamada geçerli görünmemektedir: Rosch'un çalışmaları, kategorilerin en iyi üyelerinin "prototip" olarak algılandığını, insana ait kapasitelerin kategori oluşturmakta rol oynadığını göstermektedir. Bu yaklaşımın bir sonucu, *klasik nesnelci kuramın zihni bedensiz, yaygın deyimle, bir bilgisayar gibi tanımlayan görüşünün reddedilmesi, kategorizasyonun esas olarak insan deneyiminin ve imgelemenin bir sonucu olduğu görüşünün kabulüdür*: İnsan zihni yalnızca soyut sembollerin manipülasyonu ile açıklanamaz. Bunun bir sonucu, gerçek, bilgi, anlam, rasyonel düşünce hatta dilbilgisi gibi kavramlara ilişkin tanımların yeniden yapılması hususundaki gerekliliktir. Lakoff, yeni yaklaşımın aşağıdaki bazı konuların reddi anlamına geleceğini söyler. Buna göre, *"anlam"ın dış dünyadaki nesnelerin semboller tarafından temsili yoluyla "gerçeklik"e dayandığı, zihnin bedenden bağımsız olduğu, biyolojik türlerin doğal türler olduğu ve ortak vasıflarla belirlendiği, duygulanımın kavramsal bir içeriği olmadığı, gramerin yalnızca bir form olduğu, rasyonel düşüncenin insanoğlunu aştığı ve yalnızca kavramlar arasındaki ilişkiye yöneldiği, tanrının bakışını temsil eden, yanlış ve doğruyu belirleyen tek bir anlayış yolunun bulunduğu, herkesin aynı*

kavramsal sistemi kullanarak düşündüğü yolundaki görüşlerin “kabulü artık mümkün değildir”.¹⁰

10 “Anlamlılık”, belirli bir çevrede, belirli bir türe ait olarak işlev gösterme deneyiminden kaynaklanır. “Temel-düzey” kavramları bize anlamlı gelir; çünkü “parça-bütün yapısı” içinde nesnelerin genel biçimini nasıl kavradığımıza ve bedenlerimiz aracılığıyla nesnelerle nasıl ilişki kurduğumuza bağlı olarak belirlenirler. “İmge şemaları” da anlamlıdır, çünkü, daha az detaylı bir biçimde olmakla birlikte, onlar da algımızı ve beden hareketlerimizi yapılandırmaktadır. “Doğal metaforik kavramlar” da anlamlıdır; çünkü, onlar da ya “doğrudan anlamlı” kavramlara, ya da deneyimimiz içinde bulunan “birlikte tezahür” olaylarına dayalıdır. “Alt ve üst” gibi kavramlar da anlamlıdır; çünkü “temel-düzey” kavramlara dayanırlar ve işlev ya da amaç temelinde yaygınlaştırılabilirler.

“Gerçek” ise “anlamak”la ilgili bir kavramdır. Ancak, halk arasında “anlama” olgusunun mutlak bir durum oluşturduğuna, buna bağlı olarak, gerçekliği anlamamanın da tek bir yolunun bulunduğuna ilişkin yaygın bir kanı olduğu dikkate alınmalıdır. Eğer bu ilkenin geçerli olduğu, yani “gerçekliğin anlamaya bağlı” olduğu; ve “anlama”nın da “sabit” olduğu kabul edilseydi, o zaman “tek bir gerçeklik”ten söz etmek gerekecekti. Tekrar söylersek, bu yaygın yaklaşım uyarınca iki kabul söz konusudur: Gerçek anlamaya bağlıdır ve gerçekliği anlamamanın yalnızca tek bir yolu vardır. Ancak, hayat içinde, aynı konuda “birden fazla anlama”nın mümkün olduğu görüldüğünde, “gerçek”in “anlama”yla olan bağlantısının “görelilik” özelliği taşıdığı kabul edilecektir. Bu durum, farklı deneyimlerin anlaşılmasını sağlayan metaforların neden doğru olabildiğini anlamamızı sağlar.

Lakoff’a göre, “insan deneyiminin dışındaki dünya” ile “dil” arasında doğrudan bir temas yoktur. İnsan dili insan kavramlarına dayanır; insana özgü kavramlarsa insan deneyiminden kaynaklanır. Deneyimselcilik, Lakoff’un kaydettiği Putnam’ın söylediği gibi, “anlamın zihinde olmadığını” kabul eder. Deneyimselcilikte, anlamın zihindeki sembollerin manipüle edilmesi yoluyla oluşturduğu düşüncesini aşacak biçimde, kavramların doğrudan ya da dolaylı biçimde, bedensel deneyime bağlı olarak geliştirildiği kabul edilmektedir. Putnam, “anlam”ın kısmen de sosyal olarak, bu konuda otoriteleri kabul edilen uzman toplulukları tarafından belirlendiğini kabul eder. Bu durumda, “anlam” bir yanı sıra bizim

Lakoff, reddedilen “klasik nesnelci kuram”ın yerini alan yeni yaklaşımı temsil eden “deneyimselci kuram”ın bazı temel kavramlarını açıklama yoluna gider. Söz konusu kavramlar özetle şu şekilde tanımlanabilir:

1- “Aile benzerliği”: Bir kategorinin bütün üyelerinin, o kategoriye belirleyen genel vasıflardan herhangi birine sahip olmayabilmelerine karşın, üyelerin birbirleriyle ilişkilendirilebilir olmaları halini gösterir.

2- “Merkezilik”: Bir kategorinin bazı üyelerinin kategorinin diğer üyelerinden daha iyi örnekler olmaları halini gösterir.

3- “Kategorizasyon olarak Çokanlamlılık”: Sözcüklerin ilişkili anlamlarının kategoriler oluşturmaları ve anlamların “aile benzerliği” taşıması halini gösterir.

4- “Prototip olgusu olarak Kök-üreticilik ”: Burada, “kendisi bir alt kategori ya da bir üye olan bir kök-üretici ile benzerlik” gibi genel bir ilke ya da diğer bazı kurallar tarafından belirlenen kategoriler söz konusudur. Bu durumda, kök-üretici, “merkezilik” ya da “prototiplik” statüsüne sahiptir.

5- “Üyelik derecesi”: Bazı kategorilerin üyelik dereceleri vardır ve sınırları kesin değildir.

6- “Merkezilik derecesi”: Kategorinin sınırları içindeki üyelerin ya da alt kategorilerin az ya da çok merkezi bir konuma sahip olmaları halini gösterir.

7- “Bedensel kavramsallık”: Bazı kategorilerin kimi vasıflarının insanın biyolojik kapasitelerinin, sosyal ve fiziksel çevrede yaşadığı deneyimlerin bir sonucu olduğu görüşünü ifade eder. Bu görüş, kavramların düşünen kişilerin fiziksel yapılarından ve deneyimlerinden bağımsız olduğu yolundaki görüşle karşıtlık oluşturmaktadır.

dışımızdaki kişilerin deneyimlerine dayanmakta, bizim anlayışımız, o kişilerin deneyimlerinin bize dolaylı olarak aktarılmasıyla oluşmaktadır diyebiliriz. Bkz. Lakoff, s. 207, 292, 295.

8- “Bedensel işlevsellik”: Bazı kavramlar yalnızca entelektüel anlamda anlaşılmaz, otomatik ve bilinçdışı bir biçimde, görünür bir çaba göstermeksizin kullanılır. Bu tür kavramlar bilinçli olarak düşünülen kavramlara göre farklı ve daha çok psikolojik bir statüye sahiptir.

9- “Temel düzey kategorizasyonu”: Buradaki anlayış, kategorilerin yalnızca “en genelden en özgülü doğru” bir hiyerarşi içinde düzenlenmediği, aynı zamanda, bilişsel açıdan temel olanların, genelden özgülü yönelen hiyerarşinin *ortasına rastlayacak biçimde* düzenlendiği fikrine dayanır. “Genelleme” temel düzeyden yukarıya doğru, “özelleştirme” ise aşağı doğru gerçekleştirilir.

10- “Temel-düzy önceliği”: Geştalt algısı, imge oluşumu, istemsiz hareket, bilginin düzenlenmesi, bilişim süreçlerinde rahatlık ve dilbilgisel ifadede rahatlık gibi unsurlar açısından, temel-düzy kategorilerin işlevsel ve epistemolojik önceliği vardır.

11- “Referans noktası ya da metonimik düşünme”: Bir kategorinin bir parçasının, yani bir üye ya da alt kategorinin bazı düşünce süreçleri açısından bütün kategoriye temsil edebilmesi halini gösterir (Lakoff, s. 6-9, 12-4).

Bilişsel Modeller ve Genel Bilgi

Bilişim bilim’in kategori kavramı konusunda geliştirdiği düşünceler nihai olarak “bilişsel modeller”e yönelik bir kavramsal aşamaya evrilmiştir. Buna göre, “kavramsal şemalar” bilgimizi organize eder; deneyimlerimizi algılamamızı ve üzerinde düşünmemizi mümkün kılan “bilişsel modeller” sağlar. Bilişsel modeller bilinçdışında yer alır, çaba gerektirmeden, otomatik olarak kullanılır. Özel bir çaba gösterilmediği takdirde doğrudan gözlenemezler, ancak sonuçları itibariyle bilinebilirler. Bilişsel modelleri iki şekilde kazanırız: Birinci şekilde, bilişsel modeli kendi doğrudan deneyimimiz aracılığıyla elde

ederiz; ikinci şekilde ise, bilişsel modeli içinde bulunduğumuz kültür aracılığıyla kazanırız. İkinci tür bilişim modelleri genel olarak köklü bir geçmişe sahip olup, “bilimsel bilgiyle çelişmelerine” sık rastlanır. Bazı bilişsel modeller çok “soyut” olup, nesne ve varlıkların sahip oldukları bazı nitelikler temelinde algılanması fikrine dayanır. Bu kapsamda, insan, hayvan ve nesnelerin hareket tarzı, sahip oldukları özelliklere bağlanacaktır. Örneğin, “sinirli bir insan”ın hareket tarzı, “sinirli bir biçimde” olacaktır; yani sinirli davranışı “sinirlilik niteliği”nin bir sonucudur. En büyük bilişsel model “büyük varlık zinciri” adını taşır ve bütün evreni kapsayan bir tasarımı içerir. Bilişsel modeller “bilimsel gerçeklik”i yansıtmaya iddiası taşımazlar; bu modeller zaman zaman “kültürel modeller”, “genel geçer modeller ve kavramlar” olarak da tanımlanmaktadır (Lakoff ve Turner s. 66-7).

Lakoff’a göre, insan bilgisi, yukarıda belirtilen çerçevede ve “ideal bilişsel modeller” (kısaca İBM olarak anılacaktır) adını taşıyan “yapılar” tarafından düzenlenmekte olup, “kategori yapıları” ve “prototip etkileri” bu düzenleme sonucu ortaya çıkan yan ürünler olma özelliğindedir. Her “idealize bilişsel model” bir “zihinsel mekân”ı yapılandırır: *İnsan zihninde oluşturulan “bilişsel modeller” ya doğrudan bedenle bağlantı içinde yapılandırılır ya da bu türden (bedenle bağlantılı) modellere sistematik biçimde bağlanmış durumdadır.* Bilişsel modeller, düşünceyi yapılandırmanın yanı sıra, fikir yürütmede ve kategori oluşturmada da kullanılır.

Lakoff’a göre, *kategoriler “dört bilişim modeli” aracılığıyla karakterize edilmektedir:* 1- “Önerme modelleri”, bir alanın unsurlarını, vasıflarını ve bunlar arasındaki ilişkiyi belirler; 2- “İmge-şeması modelleri”, yörünge, incelik, uzunluk ya da mahfaza özelliği taşımak gibi şematik imgeleri belirler. Örneğin muma ilişkin bilgimiz ince, uzun nesne şemasını içerir. 3-

“Metaforik modeller”, bir alana ilişkin önermesel ya da şematik bir modelin, bir başka alanda, ilk alandakine karşılık gelen yapıya “uygulanmasını” (mapping) gösterir. Örneğin, bilgi aktarımına ilişkin “geçiş kanalı” metaforu, mahfazalar içinde taşınan nesnelere ilişkin bilgimizi, “iletişimin sözcüklerle taşınan düşünceler olduğu anlayışı” üzerine uygular. 4- “Metonimik modeller”, yukarıdaki modellerden birinin ya da birden fazlasının, modelin unsurlarından birinin işlevinin diğerine uygulanması hali ile birlikte olmasını gösterir. Bu durumda, parça-bütün ilişkisini temsil eden bir modelde, parçadan bütüne yönelen ve parçanın bütünü temsil etmesini sağlayan bir işlev mevcut bulunabilir. Lakoff’un bu konuda verdiği örnek, incelediği Dyirbal kültüründe, sokması “güneş yanığına benzeyen bir acı veren” bir canlı olan *hairy mary grub*’la ilgilidir: Bu kültürde, böceğin yakıcı ısırığı, böceği, güneşle aynı kategori içinde değerlendirilmesine yol açacak biçimde temsil etmektedir. Yukarıdaki modeller genel kategori yapısını temsil etmekte olup, “merkezi üyeler”in hangileri olduğunu gösterir ve iç bağlantıları karakterize eder.

Bilişsel modellerin karakterize ettiği kavramlar, modellerin beden üzerinden algılanması yoluyla anlaşılır. Çoğu bilişsel model, “kullanım” üzerinden bedensellik özelliği kazanır; bu özelliği taşımayan modeller ise ancak bilinç seviyesine getirilerek ve belirli bir çaba gösterilerek kullanılabilir. *Kavramın beden üzerinden ifadesine ilişkin özellikler, “temel-düzey kategorizasyonu” ve “temel-düzey önceliği” olgularına yol açar.* Bilişsel modellerin bir diğer özelliği, referans noktası oluşturmakta ya da metonimik düşüncede kullanılmalarıdır.

Konuyu yukarıda ele aldığımız “yapı”, “şema” ve “geştalt” kavramları çerçevesinde genişletmeye çalışalım: Öncelikle, karmaşık özellikte iki tür sembolik yapı olduğu belirtilmelidir: 1- “yapı-taşı yapıları”; 2- “geştalt yapıları”. Eğer, karmaşık bir sembolik yapı, yapısal unsurlarının hepsi bağımsız olarak

mevcutsa ve “bütünün anlamı” parçaların anlamının bir işleviyse, “yapı-taşı yapısı”na sahiptir; bunun dışındaki durumlarda ise bir “geştalt yapısı”na sahiptir. Bu durumda unsurların hiçbirisi bütünden bağımsız değildir ya da nihai anlam, parçaların bir araya geliş biçimlerinden ve parçaların anlamından çıkarılamıyor demektir. *Doğrudan anlamlı sembollerin hepsi geştalt yapılarına sahiptir.* Örneğin, “mahfaza şeması”nın, “iç”, “dış” ve “sınır” unsurlarına sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu parçalar şemadan bağımsız olarak var olamaz. Örneğin, “iç” kavramı “mahfaza geştaltı”ndan bağımsız olarak anlam taşımaz. Genel olarak, bütün “imge-şemaları” bu tür yapılara sahip geştaltlardır. “Temel-düzey kavramları” da kısmen imgeler ve motor hareketlerinin belirlediği geştalt yapılarına sahiptir. Bu açıdan bakıldığında, IBM’ler “imge şemaları”nın belirlediği karmaşık yapılardır. IBM’lerdeki bazı semboller, örneğin temel-düzey ve imge-şematik kavramlar doğrudan anlaşılır özelliktedir (Lakoff, s. 68, 114, 284).

İBM Öbeklenmeleri

Klasik nesnelci kurama ait “atomistik” anlayışa göre, kavramlar ya “karmaşık” ya da “ilksel”dir; ilksel kavramların “iç yapı”ları olmayıp, bilişsel olarak karmaşık yapılardan daha basittirler. İç yapıların karmaşıklığı arttıkça, bilişsel karmaşıklık da artış gösterir. Gerçek dünyanın atomistik bir yapıya sahip olduğu varsayımı kabul edildiğinde, dünyanın kategorileri arasında mantıklı bir ilişkinin varlığının, doğru çalışan insan zihninin de bu mantıklı ilişkiyi yansıttığının kabul edilmesi gerekir. Bu bakımdan, “*kavramsal atomizm*”, nesnelci rasyonel düşünce kavramına bağlıdır, kavramsal atomizmin reddedilmesi ise rasyonel düşünme kavramında bir değişikliğe yol açacaktır. Bu nedenle, geştalt özelliği taşıyan kavramların varlığının kabulü çok ciddi sonuçlar verir; nitekim, nesnelciliğin kavram yapısında geştaltlere yer vermediğini söyleyebiliriz.

“İdealize Bilişim Modelleri” (İBM) dünyayı anlamaya ve bu konuda kuramlar oluşturmaya yöneldikleri için, sık sık birbirleriyle ya da sahip oldukları kısmi bilgilerle çelişki içine düştükleri görülür. İBM’lerin arka planında bazı ön kabuller vardır. Bu halleriyle mantıksal eleştiriye tâbi değildirler. Bunun dışında, analitik gerçeklik kavramının sorgulanmasına yol açarlar. “Analitik gerçeklik” bir cümlemin sadece sözcüklerinin anlamına dayalı olarak doğru olması fikrini içerir. Aslında, ancak az sayıda analitik gerçek mümkün olup, bazı felsefecilere göre hiç mevcut değildir.

Bilişim modelleri, dış gerçekliğin içte nesnel bir temsilini öngörmez. Bunun iki sebebi vardır: Öncelikle, dış dünyayla doğrudan kurulan bir bağlantı ile değil “bedenselleştirme” yoluyla, yani insanın kendi bedenine ilişkin algısına bağlı olarak geliştirdiği kavramlar aracılığıyla anlaşılırlar; ayrıca, metafor ve metonimi gibi, bilişim olgusunun insan zihninin imgelem melekesiyle bağlantılı unsurlarını içermektedirler. Putnam’ın gösterdiği gibi, dış dünyanın kişinin iç dünyasında nesnel bir temsili mümkün değildir; çünkü bunu sağlayacak bağlantı ancak “tanrının bakışı” aracılığıyla kurulabilir. Temsil ve temsil edilen arasındaki bu cins bir bağlantı olmadan dış dünyanın gerçek bir temsili olamaz.

“Bilişsel modeller” anlamlı olmalarını “kavram-öncesi yapılar”la uyum içinde olmalarına borçludurlar. Bu tür “doğrudan karşılıklılık” halleri gerçekliğe ve bilgiye yönelik bir temel sağlar; çünkü kişinin iç dünyasında zaten mevcut bulunmaktadır. İnsan deneyiminin açık bir biçimde kavram-öncesi yapılara sahip olmadığı/görülmediği durumlarda ise, bu tür yapılar metafor aracılığıyla transfer edilir. *Metafor, kendileri kavram-öncesi yapılara sahip olmayan deneyim alanlarını kavramamız için bir araç olma özelliğindedir. Deneyimlerimizin önemli bir bölümü bu türe girer. Bu tür kavrayış, insan zihninin büyük başarılarından biridir. Rasyonel düşün-*

cenin önemli bir bölümü metaforik modeller içerir. Rasyonel düşünceye yönelen bir araştırma, “imgelem”in rolünü değerlendirmek durumundadır; imgelem ise çoğu kez metaforik düşünceye dayalıdır (Lakoff, s. 134-5, 203, 341-3).

Prototip Etkileri

Tanım çabamızı, yukarıdaki bilgilerin ışığında sürdürebiliriz: “Klasik nesnelci kategorizasyon kuramı”, bir kategoriyi belirleyen vasıfların bütün üyeler tarafından paylaşıldığını, bunun sonucu olarak, bütün üyelerin eşit statüye sahip olduğunu varsayıyordu. Rosch tarafından yapılan araştırmalarda ise, bu varsayımlarla çatışan bulgulara ulaşılmıştı. Buna göre, hem farklı kategoriler arasında, hem de kategorilerin kendi içlerinde belirli “asimetrikler” bulunuyordu. Dani dili konuşanlar üzerinde yapılan ve renklerin tanınırlığını göstermeyi amaçlayan bir çalışma, Rosch’un bu alandaki görüşlerinin dayandığı temel gözlemi oluşturur: “Açık renk” ve “koyu renk” olmak üzere, sadece iki renk kullanan Dani dili konuşanları, insan zihninin fizyolojik olarak algılamaya yetenekli olduğu 7 ana rengi, kendilerine gösterildiği zaman algılayabilmekte ve ismen de kolayca öğrenebilmektedir. Bu durum, öncelikle, “dil”in kavramsal sistemi belirlediği yolundaki görüşe karşı bir veri olma özelliği taşımaktadır. Eğer dil kavramsal yapıyı tümüyle belirliyor olsaydı, Dani dilini konuşanlar diğer renkleri ayırt edip adlandırmakta güçlük çekecek, ayrıca bir rengin, fizyolojik olarak algılamaya programlandığımız “ana” ya da kültür ve dil aracılığıyla öğrenerek algıladığımız “ara” renk olması da öğrenmenin güçlüğü açısından bir farklılık yaratmayacaktı. Dani dilini konuşanlar, ana renkleri daha kolay öğrenmekte ve adlarını da daha kolay hatırlamaktadır. Buna karşılık ara renkleri öğrenmeleri zordur. Rosch, ana renkleri “bilişsel gönderme noktaları” ya da “prototipler” olarak adlandırmaktadır. Prototip, bir kategorinin üyesi ya da o kategoriye

bağlı bir alt kategori olup, bilişim açısından “en iyi örnek” olarak özel bir statüye sahiptir.

Rosch, yaptığı araştırmalarda, öğrenme, karşılaştırma, hatırlama ve benzerlikleri değerlendirme gibi hususların, sözü edilen “bilişsel gönderme noktaları” ya da “prototip”lerden hareketle başarıldığını bulmuştur. Rosch’un araştırmalarına göre, deneyler sırasında, fiziksel nesnelerde bulunan ve yazarın “prototip etkileri” adını verdiği “asimetriler”e bağlı olarak, bazı kategori üyeleri, deneye katılanlar tarafından o grubun “daha iyi temsilcileri” olarak tanımlanmaktadır. Bir kategorinin en çok temsil vasfı taşıyan üyesine ise “prototipik üye” adı verilmektedir. Örneğin kuşları ele alan bir kategorizasyonda, belirgin bazı vasıfları nedeniyle, “güvercin”in prototip olma özelliğinden söz edebiliriz; buna karşılık “penguen”in kuşları temsil eden “prototip” olarak algılanması mümkün gözükmemektedir. Rosch, “aile benzerliği” kavramını da deneysel olarak araştırmış bulunmaktadır: Buna göre, *bir kategorinin “temsil gücü yüksek olan” ve “olmayan” üyeleri arasında algılanabilen benzerlikler, “aile benzerliği” kavramını gösterir.* Bu kapsamda, “güvercin” ve “penguen” arasında “aile benzerliği” ilişkisi söz konusudur. Ancak bu iki türün aile içindeki yerleri birbirinden çok farklıdır. Rosch’a göre, aile benzerliği ile en iyi örnekleri gösteren üye seçimi oylamalarında paralellik bulunmaktadır. Fillmore’a göre, prototip etkileri, geri alan koşullarının çeşitli durumlara ilişkin olarak bilinenlerle kısmen uyumlu olmasından kaynaklanır. Bu etkiler modelin kendisine değil, geri alan koşullarının belirli bir duruma ne derecede uyduğuna bağlı olarak ortaya çıkar (Lakoff, s. 40-2, 202).¹¹

11 Behçet Necatigil’in ünlü şiiri Solgun Bir Gül Dokununca prototip etkilerinden yararlanan bir şiir olarak diğer “gül şiirleri”ni temsil etmek üzere ele alınabilir. Aşağıda şiirin alıntılanması yoluna gidiyoruz:

Solgun Bir Gül Dokununca

**Çoklarından düşüyor da bunca
Görmüyor gelip geçenler
Eğilip alıyor
Solgun bir gül oluyor dokununca.**

**Ya büyük şehirlerin birinde
Geziniyor kalabalık duraklarda
Ya yurdun uzak bir yerinde
Kahve, otel köşesinde
Nereye gitse bu akşam vakti
Ellerini ceplerine sokuyor
Sigaralar, kâğıtlar
Arasından kayıyor usulca
Eğilip alıyorum, kimse olmuyor
Solgun bir gül oluyor dokununca.**

**Ya da yalnız bir kızın
Sildiği dudak boyasında
Eşiğinde yine yorgun gecenin
Başını yastıklara koyunca.**

**Kimi de gün ortası yanıma sokuluyor
En çok güz ayları ve yağmur yağınca
Alçalır ya bir bulut, o hüzün bulutunda.
Uzanıp alıyorum, kimse olmuyor
Solgun bir gül oluyor dokununca.**

**Ellerde, dudaklarda, ıssız yazılarda
Akşamlara gerili ağlara takılıyor
Yarıl hayvanlar gibi soluyor
Bun alıyor, kaçıp gitmek istiyor
Yollar, ya da anılar boyunca.**

Alıp alıp geliyorum, uyumuyor bütün gece
Kımıldıyor karanlıkta, ne zaman dokunsam
Solgun bir gül oluyor dokununca.

Yukarıdaki şiirin daha sonra temel metaforlar kapsamında ele alınacak olan “insanlar bitkidir” metaforundan kaynaklandığını söyleyebiliriz. Ancak, bu noktada, konuya başka bir perspektiften yaklaşmayı deneyeceğiz: Bu şiirin merkez imgesi olan “gül”ün, ne olduğu tam belirlenemeyecek bir “insanlık hali”ni temsil ettiği, bir soyutlamaya karşılık geldiği açıktır. Ancak belirtileri üzerinden bilinen ve yoğun bir “kişileştirme”ye, (‘duraklarda gezer’, ‘ellerini ceplerine sokar’) tâbi tutulan bu sembolün temsil ettiği “hal”in, özü itibariyle, bir “acı çekme durumu” olduğu (‘bir hüznün bulutunda’dır, ‘ağlara takılır’, ‘yaralı hayvanlar gibi solur’) bir “uzaklaşma ihtiyacı”yla belirlendiği (‘bunılır’, ‘yollar ya da anılar boyunca’ kaçmak ister) söylenebilir. Bu noktada dikkat edilmesi gereken şey şudur: Bütün bu kişileştirmeler, şiirin temel sembolüne bir arka alan sağlayarak, aslında çok kullanılmış ve dolayısıyla yıpranmış bir metafor olan “gül”ün yeniden canlanmasına olanak vermektedir. Burada iki unsur devrededir: İlki gülün prototip etkileri itibariyle uyandırdığı çağrışım alanının kapsamlılığıdır. Bununla eş zamanlı olarak ortaya çıkan ve gül imgesinin aşırı kullanımının yarattığı yıpranmayı dengeleyen bir de “belirsizleştirme süreci” söz konusudur. Kanımızca, farklı kişileştirmelerin yarattığı bu olgu klişenin tazelenmesi sonucunu vermektedir. Böylece prototip etkilerinin sağladığı maksimal etki alanının yine prototipten kaynaklanan “aşınma” tarafından nötralize edilmesi riskinin önüne geçilmektedir. Bunun başarılması kişileştirme unsurlarındaki kayma ve yer değiştirme olgusuna bağlı olarak anlamın “sabitlenememesine” bağlıdır. Böylece Empson’ın “muğlaklık etkileri” olarak nitelediği durumla karşılaştığımız söylenebilir. Şiirde güle eklenen “solgun” sıfatının da bu kapsam içinde düşünülmesi yararlı olacaktır. Sembolün geri alanındaki kişileştirme unsurlarının “dinamik” ve “huzursuz” niteliği, “dokunma” üzerinden bir dönüşüm geçirmekte ve devingen yapı “solgun” yani “ölü” bir imgeye dönüşmektedir. Bu durumda şiirin diğer merkezi metaforu olan “dokunma”nın araştırılması gerekecektir. Acaba “dokunma” bir sabitleme eylemi olarak, insan deneyiminin tasvirini, örneğin şiir tarafından ele alınmasını mı temsil etmektedir? Bu durumda, şiire ya da genel olarak sanata konu olan insan deneyiminin ister istemez “solacağı” da söylenebilir mi? Bu yaklaşım doğruysa insan deneyiminin dinamik

Temel-düzey Etkileri

Lakoff'un kaydettiği gibi, klasik kategorizasyon kuramı, "sınıflandırmaya ilişkin" hiyerarşinin "ortasında yer alan kategoriler"e özel bir önem vermez. Buna karşılık, Berlin ve arkadaşları ve daha sonra da Rosch tarafından yapılan araştırmalar, *psikolojik olarak en temel düzeyin, sınıflandırmaya ilişkin hiyerarşilerin "orta noktasına" rastladığını göstermiştir*. Temel-düzeyin özellikleri: 1- kategori üyelerinin biçim açısından benzer biçimde algılanmasını sağlayan en belirgin forma sahip olmak; 2- kategori üyeleriyle ilgilenirken kullanılan "benzer istemsiz faaliyet"ın en belirgin derecesini temsil etmek; 3- kategori üyelerini tanımada kullanılan en kısa zamanı gerektirmek; 4- kategori üyeleri için kullanılan en yaygın adlandırmaya sahip olmak; 5- çocuklar tarafından ilk öğrenilen ve adlandırılan düzey olmak; 6- en kısa dilbilgisel unsurla temsil düzeyini göstermek; 7- terimlerin genel bağlamda

olduğu ve sanatın bu dinamizmi sona erdireceği, bir diğer deyişle tasvirin tasvir edileni "öldüreceği" yolundaki anlayışın şiire yansıtıldığı da düşünülebilecektir. Görüldüğü gibi Solgun Bir Gül Dokununca'ya ilişkin çeşitli spekülasyon yaklaşımların yapılması mümkündür. Bu kapsamda Keats'in Ode on a Grecian Urn adlı ünlü şiirini anımsatalım: Bu şiir sanatsal dönüşümün hayatın dinamik yönünü kavrayıp kavrayamayacağına ilişkin bir tartışma fikrini içermektedir. Gül imgesinin prototip özellikleri itibariyle sağladığı olanaklar bütün dünya edebiyatında kullanılmakta olup, örneğin, İrlanda Edebiyatının ünlü şairi Yeats'in gül şiirlerini bu kapsamda düşünmek mümkündür. Gül prototipinin en ünlü ve yaratıcı kullanımlarından birinin Gertrude Stein'in *rose is a rose is a rose* biçimindeki mottosu olduğunu da burada kaydedelim. Stein, yıpranmış prototipik metaforu, eksiltili bir yöntemle (metonimik bir biçimde) ele almakta ve böylece tazelemeyi denemektedir. Nitekim bir konuşmasında, "Gül'ün İngilizce'de Shakespeare'den bu yana ilk kez bu dize sayesinde tekrar kırmızı rengine kavuştuğunu" söylemiştir. Mottoda hiç geçmeyen "kırmızı" sıfatının kendisinin de prototipik bir metafor oluşturduğunu, kan ve hayat kavramlarını temsil ettiğini kısaca hatırlatalım: Gülün kızarması ölü metaforun dirilmesi anlamına gelmektedir.

kullanılabilme düzeyini göstermek; 8- bilgilerimizin çoğunun organize edildiği düzeyi oluşturmak, olarak sıralanabilir.

Temel-düzey kategoriler dört açıdan temel olma özelliğine sahiptir: 1- Algı açısından: Genel olarak algılanan bir biçim, tek bir zihinsel imgeyle temsil, hızlı teşhise olanak sağlama özelliği. 2- İşlev açısından: Genel sinir sistemi açısından benzer biçimde işlem görme özelliği. 3- İletişim açısından: En kısa, en yaygın ve bağlam açısından tarafsız sözlerle, çocuklar tarafından ilk öğrenilen düzeyde olmak üzere sözcük dağarcığına girebilme özelliği. 4- Bilgi düzenlemesi açısından: Kategori üyelerinin çoğu özelliğinin muhafaza edildiği düzeyde olma niteliği. Buna göre, araştırma kapsamında, katılımcılara kategorilerin özellikleri sorulduğu zaman, cevap verenler “üst kategori”de çok az sayıda özellik sıralamakta, çoğu özellik “temel-düzey”de tutulmaktadır. Daha “alt-düzey” ise, temel düzeye göre gerçek bir bilgi artışı sağlamamaktadır. Berlin’in yaptığı araştırmalara göre, bilgilerin temel-düzeyde muhafaza edilmesinin ana nedeni, “parça-bütün” ilişkisine yönelik genel algıyı yansıtan “geştalt algısı”nın, temel-düzeyin belirleyici unsuru olmasıdır. *Bu konuda yapılan araştırmalar, “temel-düzey”in ilke olarak, “parça-bütün ilişkisi” yani “metonimik” (sinekdokik) temsil üzerinden organize edildiğini göstermektedir.* Bunun başlıca nedenleri şöyle açıklanabilir: Bir nesnenin “parça”lara bölünmesi, parçaların işlevselliğiyle ilgilidir; işleve ilişkin bilgimiz parçaya ait bilgiyle bağlantılıdır. Bunun yanı sıra, *parça nesnenin biçimini belirlemekte etkindir; bu da nesnenin nasıl algılandığını ve imgelemde nasıl canlandırıldığını belirler.* Bunların yanı sıra, nesnelerle ilişkilerimiz “parçalar aracılığıyla” olmaktadır; bu açıdan “parça-bütün ilişkisi”, bir nesneyle ilişki içindeyken, fizyolojik olarak “motor sistem”e yani otomatik olarak kullandığımız hareket ve davranış sistemine ait hangi programı kullanacağımızı belirlemekte önemli bir rol oynar. Tversky ve Hemenway’e göre, “parça-bütün

ilişkisi"ni, çevremizde meydana gelen hayat olaylarına uygulama eğilimimiz vardır: Dış dünya olaylarına ilişkin kategorilere yönelik bilgimiz, fiziksel nesnelere ilişkin ilişkin bilgimiz gibi yapılanmıştır. Bu bulgu, Lakoff ve Johnson'ın 1980 tarihli çalışmalarında öne sürdükleri *dış dünya olaylarına ve soyut kategorilere ait yapıların, fiziksel dünyada yaşanan deneyimlerin sağladığı yapılardan metafor yoluyla geliştirildiği* yolundaki görüşleriyle uyum içindedir.

Çocuklar üzerinde yapılan araştırmalar "temel-düzey kategorileri"nin üç yaş civarında geliştirildiğini göstermektedir. Daha küçük çocukların ise yetişkinlerinkinden farklı bir kategorizasyon yöntemi vardır. *Bu konularda yapılan araştırmaların en önemli sonucu, kategorizasyon düzeyinin, kategoriye kimin ve hangi temele dayanarak yaptığı hususlarından "bağımsız olmadığını" göstermesidir.* Bu da metaforik yapıların oluşturulmasında, "özne"nin ve "o özneye ait imgelem"nin taşıdığı önemi göstermesi açısından dikkate alınması gereken bir husustur.¹²

Ele alınması en kolay olan kategoriler, bekleneceğinin aksine, ilksel kavramsal yapılara, yani içsel yapısı olmayan kavramlara karşılık düşmez. "Temel-düzey" kavramları "sınıflandırma"ya ilişkin hiyerarşilerin orta noktasına isabet eder ve dikkate alınmayı gerektirecek ölçüde "içsel yapılanma"ya sahiptir. Ancak, bu yapılar, insanoğlunun öğrenmeyi, hatırlamayı, kullanmayı, kısaca ele almayı *kolay* bulduğu cinsten yapılardır. Bu nedenle, *nesnelci açıdan "bilişsel karmaşıklık" gösteren şeylerin, deneyimselci açıdan, "bilişsel anlamda basit" olduklarını söyleyebiliriz;* bir diğer deyişle, kendi içinde yapılanmış olan yani "ilksel düzey"de olmayan temel-düzey yapıları, bu yönleriyle, nesnelci kuram açısından "karmaşık yapı" özelliği taşımaktadır; ancak söz konusu yapı-

12 "Özne"yi öne çıkaran bu yaklaşımın 3. Bölüm'de ele alacağımız psikanalitik kuramın verileriyle uyumlu olduğunu burada anımsatalım.

lar, insan ırkı tarafından kavranılması ve uygulanması kolay yapılar olduğu için, ilksel düzeyde olmamalarına karşın, deneyimselci kuram açısından “basit” yapı olma özelliğini taşırlar. Temel-düzey yapılarını belirleyen unsurlar, nesnelci kategori düzenleme kuramına hiçbir uygunluk göstermemektedir. Bu durum şu şekilde açıklanabilir: *İnsanın “bir geştaltı yani bir temel-düzey kategorisini” karakterize eden genel form olarak algıladığı şey, dış dünyanın kategorileriyle zorunlu bir karşılıklılık taşımaz.* Bir diğer deyişle, insanlar tarafından oluşturulan zihinsel imgeler, dış dünyada nesnel olarak mevcut kategorilere zorunlu olarak karşılık düşmez. Örneğin, bir kişinin bir nesneyle alışverişte bulunurken bedenini nasıl hareket ettireceği hususu, kısmen nesnenin özellikleriyle ve kısmen de bedeninin özellikleriyle belirlenir; tümüyle nesnenin özellikleri tarafından belirlenmesi söz konusu değildir. Nesnelci yaklaşıma göre ise, gerçek bilginin dış dünyanın gerçeklerine uyması gerekir; ancak, deneyimselci perspektiften bakıldığında bu bilginin, özellikle de temel-düzeydeki düzenlenmesi, nesnel olarak dış dünyanın bir unsuru değildir. Bu yüzden, nesneler hakkındaki bilginin temel-düzeyde kümelenmesi olgusu, nesnelci gelenekle açıklanabilen bir durum değildir.

“Deneyimselci” ve “nesnelci anlam kuramları”nı karşılaştıran Lakoff, “deneyimselci” sistemde, anlama dayanak oluşturan “temeller” olduğunu, ancak “ilkseller”in (primitives) bulunmadığını söyler. Lakoff’a göre, “nesnelci anlam sistemleri”nde kavramsal yapı şu şekilde tasarlanır: a- her kavram ya bir “ilksel”dir ya da anlam oluşturma düzeninin ilkeleri uyarınca, ilksellerden oluşmuştur; b- bütün “içsel kavram yapıları”, anlam oluşturma düzeninin ilkelerinin uygulanması sonucu ortaya çıkmıştır; c- yalnızca “içsel yapı”sı olmayan kavramlar doğrudan anlam taşırlar.

Buna karşılık, Lakoff’a göre, insana özgü kavramsal sistemde, bu ilkelerin hiçbiri geçerli değildir: “İmge-şematik” ve

“temel-düzey” kavramlar doğrudan anlamlı olan yegâne kavramlardır ve her ikisi de içsel yapıya sahiptir. Bu durum yukarıdaki C maddesinde belirtilen hususa aykırıdır. Öte yandan, hem “temel-düzey” hem de “imge-şematik” kavramların içsel yapısı, anlam oluşturma düzeni ilkelerinin bir sonucu değildir; yani ilksellerden oluşmaz. Bu durum da yukarıdaki A ve B maddelerine aykırı düşer.

Bu noktada yapılması gereken geleneksel “ilksel” anlayışını bırakmaktır. Ancak bu durum, “anlam oluşturma” kavramını terk etmek değildir. İhtiyaç duyulan şey, “doğrudan anlaşılan bir şeye dayalı bir başlangıç prensibi” geliştirmektir. Lakoff’a göre “temel-düzey” ve “imge-şematik” kavramlar bu işlevi görecektir. Buna göre, “kavramsal ilkseller” bir anlam düzeni oluşturmak için gerekli değildir (Lakoff, s. 46, 48, 50, 199-200, 280).¹³

13 Berlin, Rosch, Hunn, Mervis gibi prototip kuramcılarının yürüttüğü ampirik çalışmalar, insanın dış çevre yani “temel düzey” ile alışverişinde, gestalt algısı, zihinsel imgeler ve motor hareketleri ile belirlenen önemli bir düzeyin varlığını gösterir. Bu düzey, doğal çevredeki “süreksizliklerle” en etkin ve başarılı biçimde temas kurabildiğimiz düzeydir: Fiziksel deneyime ait unsurlar arasındaki farkın, örneğin zürafanın filden farkının ayırt edildiği düzeyi gösterir. Bu düzeyin bir alt katmanına indiğimizde her şey güçleşecektir. Bu düzeyde, örneğin, zürafa türleri arasında ayırım yapmak, zürafa ile fil arasında ayırım yapmaktan çok daha güçtür. “Temel-düzey gestalt algısı”na ilişkin kapasitemiz, bu daha alt düzeyde, kolay ve kesin ayırımlar yapmamız için “uyarlanmamıştır”. Temel-düzey kategorizasyona ilişkin deneyimlerimiz, “orta” seviyede ve “kavram-öncesi” olacak biçiminde yapılanmıştır. Bu durum şu şekilde de ifade edilebilir: Gestalt algısı, otomatik olarak yapılan eylemler (motor hareketler) ve kapsamlı zihinsel imgeler oluşturmaya yönelik yeteneğimiz sayesinde, dış dünya nesnelere ilişkin “parça-bütün yapıları” ile bağlantı kurmak için bazı “genel kapasite”lere sahibiz. Bu kapasiteler, deneyimlerimizin üzerine “kavram-öncesi bir yapı”yı empoze eder. Şu halde, insanın “temel-düzey” kavramları “kavram-öncesi yapı”ya karşılık gelir ve bu yapının özellikleri çerçevesinde anlaşılır diyebiliriz. Kısaca söylenirse, bütün

İlişkisel Nitelikler

Bir nesneye ait olduğu kabul edilen niteliklerin incelenmesi sırasında, öncelikle “nitelik” kavramının ne olduğu üzerinde durmak gerekir: Lakoff’a göre, “nitelik”, tek başına, varlıklardan bağımsız biçimde ve nesnel biçimde var olan bir şey değildir; bu kavramın daha çok “ilişkisel nitelik” olarak adlandırılması, bilişim sistemimizin ve bedenimizin özellikleri kapsamında, fiziksel ve kültürel çevreyle giriştiğimiz alışverişin bir sonucu olarak görülmesi doğru olur. Berlin’in araştırmaları, “temel-düzey kategorilerinin nitelikleri” söz konusu olduğunda, çevreyle etkileşime bağlı niteliklerin ve onların belirlediği kategorilerin, “nesnel bir görünüm” sergilediğini ortaya koymaktadır. Bunun nedeni, bedensel yapımız dikkate alındığında, çevremizin bazı özelliklerini “temel-düzey”de çok doğru bir biçimde algılamamız, ancak diğer düzeylerde, o kadar da doğru algılamamamızdır. “Temel-düzey kategorileri” için “insan-boyutunda” olduklarının söylenmesi doğru olur. Bu kategoriler, doğrudan doğruya “nesne”lere değil, insanların nesnelerle ilişkilerine, onları nasıl algıladıklarına, nasıl hayal ettiklerine, onlarla ilgili bilgiyi nasıl düzenlediklerine ve o nesnelere bedenleriyle nasıl yaklaştıklarına bağlı olarak belirlenirler. Bu kategorileri belirleyen “nitelik öbekleri” de nesnelere ait olmayıp, “o nesneyle kurulan ilişkiye ait nitelikler”dir; bir diğer deyişle, kişilerin

işsel yapıların “ilksel” unsurlar ve kombinasyon prensipleri çerçevesinde “yapı taşları”ndan oluştuğu fikri, “temel-düzey insan deneyimi” açısından geçerli gözükmemektedir. Bu düzeyde, “temel” ile “ilksel” aynı anlama gelmez; temel-düzey kavramları işsel yapısı olmayan atomik yapı taşları değildir. “Temel-düzey bir orta düzeydir”; kavramsal organizasyonun ne en üst ne de en alt düzeyini gösterir. Geşalt yapıları ve ortada yer alma özellikleri yüzünden, temel-düzey kavramlar, kavramsal yapıyı oluşturan yapı taşı anlayışı dahilinde ilksel düzeyde atomik unsurlar değildir. Bkz. Lakoff, s. 269-70.

nesnelerle nasıl ilişki kurduklarına bağlıdır. Bu nedenle, “temel-düzey kategorileri”nin “üst-düzey kategorileri”nden farklı olduğu belirtilmelidir. “Üst-düzey kategorileri” imgeler ya da bedenin otomatik hareketleri tarafından belirlenir gibi *gözükmemektedir*. Örneğin, “sandalye” kavramı zihnimizde bir imge olarak temsil edildiği gibi, sandalyeye oturmamızı sağlayan otomatik hareketler de zihinsel donanımımız içinde mevcuttur. Ancak “temel-düzey”de bulunan “sandalye” kavramından, bir üst-düzeydeki “mobilya” kavramına geçerse, artık zihinde canlandırılan soyut bir imgeye sahip olmadığı-mız, aynı zamanda “mobilya”yla ilişkimizi belirleyen otomatik davranışlara da sahip olmadığımız görülür (Lakoff, s. 52).

Metonimik Modeller

“Prototip etkileri” genellikle bir alt kategorinin ya da bir üyenin, belirli bir amaç için, kategoriye bir bütün olarak kavramakta kullanıldığı durumlarda söz konusu olmaktadır. Bu durum “bütün”ün bazı parçalar ya da tek bir “parça” kapsamında anlaşıldığı “metonimik anlama halleri”ni gösterir. Nesnelci bilgi, yalnızca dış dünya gerçekliğini temsil eden yani doğayı yansılayan kavramları doğru olarak kabul eder. Eğer metonimik modeller doğruysa, yani metonimik modellere dayalı olarak düşünce üretiliyorsa ve prototip etkileri ortaya çıkıyorsa, bu durum nesnelci bilgiye karşı kanıt niteliği taşır. Aynı şey metaforik modeller için de geçerlidir. Lakoff ve Johnson’ın çalışmaları metaforik modellerin var olduğunu ve nesnelci semantikle uyumlu olmadıklarını göstermiştir (Lakoff ve Johnson, s. 203-4).

Bu alanda kapsamlı çalışmaları olan Rosch, “prototip etkileri”nin “yüzey”e ait yapılar olduğunu gözlemlemiştir. Bu etkilerin temel kaynaklarından biri, bir kategorinin bütün olarak kavranmasında, bir alt kategorinin ya da üyenin ya da bir alt modelin, çoğu kez sınırlı ve anlık bir amaçla kullanıl-

dığı “metonimik” ilişkilerdir. Bir diğer deyişle, insan zihninde yer alan fikir yürütme, tanıma vs gibi faaliyetler sırasında, “parça”nın (bu durumda, bir “alt kategori”nin ya da “üye” ya da “alt model”in) “bütün kategori”yi temsil ettiği durumlar söz konusudur. Bilişim modelleri kuramı içinde, bu tür durumlar “metonimik modeller” tarafından temsil edilir. *Her ne zaman, bir alt kategori (ya da kategorinin bireysel bir üyesi) belirli bir amaç dahilinde, o kategorinin tamamını temsil etmekte kullanılsa, bu durum prototip etkileri için potansiyel bir kaynak oluşturur.* Bu nedenle, metonimik modellerin prototip kuramında önemli bir rol oynaması söz konusudur. İlke olarak, “metonimik model” şu karakteristiklere sahiptir: Öncelikle, belirli bir bağlam içinde ve bir amaç doğrultusunda anlaşılması beklenen bir “hedef A kavramı”nın varlığı söz konusudur. Bununla bağlantılı olarak, hem A’yı hem de bir diğer “B kavramı”nı içeren bir kavramsal yapı mevcuttur. Bu kavramsal yapı içinde, B ya A’nın bir parçasıdır ya da onunla yakın bir bağlantı içindedir. Tipik olarak, bu kavramsal yapı içinde, B’nin seçimi A’yı belirleyecektir. *A ile karşılaştırıldığında, B’nin ya anlaşılması/hatırlanması/tanınması daha kolaydır ya da belirli bir bağlam içinde, belirli bir amaç için daha çabuk kullanılabilme özelliğine sahiptir.* Bu durumda, “metonimik model” A ile B’nin kavramsal bir yapı içinde nasıl ilişkilendiklerini gösteren modeldir diyebiliriz; buradaki ilişki, B’den A’ya yönelen bir işlev aracılığıyla belirlenir. Bu tarz bir metonimik yapı kavramsal bir sistemin bir parçası olarak mevcutsa, B metonimik biçimde A’nın yerine kullanılabilir. A bir kategori ise, sonuç kategorinin metonimik bir modelinin ortaya çıkmasıdır; bu durumda genel olarak prototip etkilerine rastlanır.

Kategorileri kavramanın bir diğer yöntemi “alt model”leri kullanmaktır. Örneğin, “doğal sayılar” kategorisi ele alındığında, en yaygın alt modelin, on, yüz, bin vb gibi on sayısının katları altkategorisi olduğu görülür. Bu alt model sayıların göreceli

büyükliğini anlamak için kullanılır. Bu tür bir alt modelin üyeleri Rosch'un "bilişsel gönderme noktaları" adını verdiği gruba girer ve fikir yürütmede, özellikle yaklaşıklıkları ve büyüklüğü tahmin sırasında kullanılır. *Ana renkler, temel duygular gibi bazı alt modeller biyolojik bir temele sahiptir.* Örneğin, "yedi ölümcül günah" gibi diğer bazıları ise kültürel olarak belirlenmiştir. Kategorilerin anlaşılmasında, bilinen, hatırlanabilen ya da bir diğer biçimde önemli örneklerin kullanılması yaygındır. Kısaca söylenirse, "*bilişsel model*", *önemli bir örneğin metonimik olarak bütün bir kategoriye temsil etmesine olanak sağlayabilir. Sosyal stereotipler, tipik örnekler, idealize edilen durumlar ve örnekler, kavram üreten kökler, alt modeller ve her türlü önemli örnek metonimik modeller oluşturur diyebiliriz.* Bu modellerin hepsi bilişimsel bir statüye sahiptir; yani fikir üretmekte kullanılır. Aynı zamanda prototip etkileri oluştururlar (Lakoff, s. 79, 84-5, 89-90).

Klasik (Nesnelci) Görüş ve Deneyimselci Görüş Açısından Metafor Kavramının Ele Alınması

Yukarıda görüldüğü gibi, Lakoff ve Johnson, "klasik" metafor kuramı kapsamındaki "yerine geçme" kuramının bir türevi olan "karşılaştırma pozisyonu"nun, metaforun düşünce ve eyleme değil, dile ait bir olguyu gösterdiğini ifade eder. Bu bağlamda, metaforlar daha önce mevcut benzerliklere dikkat çekebilir, ancak yeni benzerlikler yaratamazlar. Lakoff ve Johnson'ın savundukları "deneyimselci kuram"a göreyse, metafor esas olarak "düşünce ve eylem"e dayanır ve dille bağlantısı ikincildir. Buna göre, *metaforun temel işlevi, bir "deneyim" in bir başka deneyime ilişkin bilgiler kapsamında "kısmi" olarak anlaşılmasını sağlamasıdır.* Bu süreç, daha önceden varlığı sezilmiş benzerliklerden yararlanmanın yanı sıra, yeni benzerliklerin oluşturulmasını da öngörür. Burada, *metafor açısın-*

dan önem taşıyan benzerliklerin “nesnel” değil “deneyimlenmiş” benzerlikler olduğu hususu vurgulanmalıdır.

Söz konusu kurama göre, dış dünyanın nesneleri, kavramsal sistemimizin sınırlarının belirlenmesinde bir rol oynamakla birlikte, bu rol bizim onları “nasıl deneyimlediğimize bağlı olarak” işlevseldir. Bu da, Lakoff ve Johnson’ın sistemlerinde, “özne”nin ve “özneye ait imgelem gücü”nün merkezi bir yer tuttuğu hususunun altını çizer: *Öznenin dış dünyayı imgelemen çalışmasına dayalı olarak algılaması ise “metafor aracılığıyla” olmaktadır.*

Lakoff ve Johnson’ın *Metaphors We Live By*’da geliştirdikleri düşünceler kapsamında, metaforların, dış dünyaya ilişkin gerçekliklerin tasarlanmasında önemli bir rol oynadığını ve yine dış dünyada gerçekleşen eylemlerin yönü hakkındaki algının belirlenmesinde etken olduğunu söyleyebiliriz: Burada, *dış dünyada gerçekleşen eylemin metaforun kurduğu imgeye uygun olarak algılanması söz konusudur*; bunun sonucunda ise metaforun “deneyimlerimizi” tutarlı ve geçerli kılan gücü pekişir.¹⁴ Bu durum kendi kendisini doğrulayan beklenti ve

14 “Atmosfer kurucu” şiir konusunda Attila İlhan’ın yapıtlarına başvurulabilir. Bu şairin büyük başarısı, mekân ve zaman sınırları üzerinde kurduğu mutlak hakimiyet sayesinde, başka bir atmosfere olanak tanımayan stilize bir dünya yaratmasında gizlidir. Çarpıcı ve dramatik imgelere sahip bu evren, ara tonları dışlayan kontrast renkler aracılığıyla tasvir edilmektedir. Aşağıda Tut ki Gecedir şiirini bu kapsamda analiz etme yoluna gidiyoruz:

Tut ki Gecedir

Tut ki gecedir

Karanlık sıvaşır ellerine camlardan

Birden kırmızıya döner

Trafik ışıkları

Kükürtlü dumanlar yükselir

Korkuya batmış

Camkırığı adamlardan

Tehkileye büyür sakalları

Tut ki gecedir

İhbarlar birer sansar

Bir telefondan bir telefona atlar

Yer altı örgütleri tetik üstünde

Adres değiştirmiş silah kaçakçıları

Fahişeler birbirinden kuşkuluyor

Tut ki gecedir

Kaatiller huzursuz

Hırsızlar sinirli

Hainler ürkekçedir

Elleri telefona kendiliğinden uzanıyor

İhanete gece müthiş bir gerekçedir

İhbarlar birer sansar

Bir telefondan bir telefona atlar

İhanet bir bilmecedir.

Tut ki Gecedir'e hakim olan "dil metaforları"nın renk imgeleri üzerinden oluşturulduğu açıktır; bu kapsamda, gece, karanlık gibi kavramların ve şiirde sözü edilen kriminal kişiliklerin, öncelikle "siyah" rengin taşıdığı çağrışım değerleri açısından ele alınması gerekmektedir. Burada, şiirin dayandığı temel "kavramsal metafor"un, bilişim bilim kapsamında belirlenen ve daha sonra değineceğimiz "insan ömrünün bir günden ibaret olduğu" yolundaki kavramsal metafora bağlı olarak ortaya çıkan ve günü hayat ve geceyi de ölüm olarak niteleyen "siyah kötüdür" metaforu olduğunu belirtelim: "Karanlık düşünceli", "kara yürekli", "kara vicdanlı", "kara çalmak", "alınının karası" vs gibi pek çok deyim ve ifadeyi içeren "dilsel metafor"ların temsil ettiği bu "kavramsal metafor"un kökeni, gece/gündüz karşıtlığında aranabilir. Gecenin karanlık oluşu "doğrudan deneyimlenen" bir durumdur. Bu yönüyle, Tut ki Gecedir, metaforun, kaynak alanın metaforik olmayan yani doğrudan deneyimlenen bir bölümünün, hedef alan üzerinde metaforik bir biçimde uygulanmasıyla oluşturulabildiği tezini de örneklemiştir. Gece ve karanlık, insanın bir aracı olmaksızın doğrudan deneyimlediği durumlar olup, insanlık tarihinin başlangıcından itibaren, tehlike, kaygı, hastalık gibi

olgularla ilişkilendirilmiştir. Vahşi hayvan saldırıları, düşman baskınları, hastalıkların gece saatlerinde şiddetlenmesi, korkulu rüyalar vs hayat olayları, geceyi ve geceyle ilişkili siyah rengi korkulacak bir şey haline getirmiştir. Renk imgeleri üzerinden ilerleyen şiirin ikinci rengi olan kırmızı ise, hem kan, hayat, tutku vs. çağrışımlar üzerinden siyahla bir kontrast oluşturarak hayatı olumlayan, hem de kanama fikri ve trafik ışıklarının temsil ettiği kontrol fikri üzerinden tehlike çağrışımları yaratan bir duyguyu ifade eder. Şiirin üçüncü renk imgesi olan “sarı”nın genel olarak hastalık ve korku çağrışımlarını temsil ettiğini söyleyebiliriz. Kükürt ve çağrıştırdığı kötü kokuların sarı renkle ilişkisi, bir sonraki dizedeki “korkuya batmış adamlar” motifiyle pekiştirilmektedir. Şiirin renk imgeleri üzerinden kurulan metaforik yapısı aynı zamanda devinimsel imge yapılarıyla da desteklenir: Trafik ışıklarının yanıp sönme hareketi, telefon görüşmelerinin sansarlara özgü “atlayıcılığı”, şiirde tasvir edilen tabloların fragmanlar ya da vinyetler halinde düzenlenmiş olması, bölümlenmeye ve tekrara dayalı bir organizasyonun varlığını gösterir. Burada dikkat çekmek istediğimiz husus, söz konusu yapıların taşıdığı yoğun melodramatik atmosfer ve bu atmosferin başka duygulara ya da nüanslara yer bırakmayan kuşatıcılığıdır. Bu açıdan görüldüğünde, çağrışım alanının maksimize edilmesine yönelmek yerine, tam ters yönde bir eğilimden söz edilebilecektir: Şiir gerek oluşturduğu renk (siyah, kırmızı, sarı), zaman (gece) kişi (camkırığı adamlar, silah kaçakçıları, fahişeler, hainler, hırsızlar, katiller) ve gerekse eylem (trafik ışıklarının yanıp sönmesi, ihbarlar, telefon aramaları, adres değişiklikleri) unsurları itibarıyla, yoğun, tek yönlü ve olumsuz imgelerle örülüdür. Bu durumda temel özelliği geniş soluklu ve nüanslı bir okuma yerine, stilize bir okumaya olanak vermesi ve o tarzın meraklıları açısından ikonik bir işlev taşımasıdır. Şiirin ulaştığı nihai kavram olan ihanet ise yeterince sorun-sallaştırılmadan bırakılmıştır. Bu durumda Tut ki Gecedir’in melodrama ve romans türlerinden hoşlanana hitap edeceğini söylemek yanlış olmayacaktır. Özetle söylersek, Tut ki Gecedir, hayat “kaynak alanı”nı temsil eden “siyah kötüdür” metaforunu, insan ilişkileri “hedef alanı”na uygulamakta, şiirde ima düzeyinde temsil edildiğini söyleyebileceğimiz “beyaz gündüz dünyası”nın simetrik zıddını oluşturan “negatif” bir dünya yaratmaktadır. Bunu yaparken “siyah kötüdür” metaforuna kaynak

düşüncelerin nasıl meydana geldiğini de açıklar.¹⁵ Metaforun insan zihni üzerindeki bu etkisini şu şekilde açıklayabiliriz: Metafor “deneyimlediğimiz” şeyin belirli özelliklerini öne çıkarır ve bizi bu hususlara dikkat etmeye zorlar; bunun sonucunda metaforun öngördüğü sistemin doğruluğuna inanırız (Lakoff ve Johnson, s. 153-157).¹⁶

Metaforların Deneyimsel Kökenleri

Her metaforun bir “kaynak alan”ı, bir “hedef alan”ı ve bir de “kaynaktan hedefe uygulanma”sı biçiminde üç unsuru vardır. Metaforların insan deneyimine ait yapılar tarafından belirlendiği ve bu yüzden “doğal” olduğu yolundaki görüş üç sorunun cevaplandırılmasını gerektirir: 1- iyi yapılandırılmış bir kaynak alanın seçilmesini sağlayan nedir? 2- kaynak alanla hedef alanının eşleştirilmesini sağlayan nedir? 3- kaynaktan

oluşturan ve “metaforik olmayan” bir hayat deneyiminden yararlanır; bu metaforun temsil ettiği evren, olumsuz özellikleriyle belirlenen bir evrendir.

15 Geleceğe yönelik haberler taşıyan rüyaların da benzer bir mekanizmanın etkisinde oluştuğunu söyleyebiliriz. Rüyanın ve rüyayla benzerliği ölçüsünde edebiyat eserinin bu şekilde “kendisini haklı çıkaran metafor” kategorisine girdiğini söylemek mümkündür. Bu kavramı metafor-psikanaliz bağlamında sözü edilen “bilinçdışı fantezi” kavramıyla ilişkilendirdiğimiz takdirde mekanizmanın nasıl işlediğinin çözüleceği kanısındayız. Bu kapsamda edebiyatın hayat için bir metafor olup olmadığı konusu da tartışılabilecektir. Bu durumda bir yazarın yapıtları, genel hayat metaforunu temsil eden alt metaforlar ya da parça metaforlar olarak görülebilir.

16 Söz konusu görüşler, Black’ın geliştirdiği “etkileşim” kuramı kapsamında düşünülebilir. Bu kurama göre, metafor “çerçeve” ve “odak” aracılığıyla ilişkilendirdiği şeylerin belirli yönlerini öne çıkarıyor ve belirli yönlerini de baskılıyordu. Lakoff ve Johnson’ın görüşleri, bu açıdan, “etkileşim kuramı”na yakın sayılabilir. Benzer biçimde, Wittgenstein’in görüşleri kapsamında ele alınan “bir şey olarak görmek” kavramının da bu bağlamda anımsanması gerektiğini belirtelim.

hedefe uygulamanın ayrıntılarını belirleyen nedir? Örneğin İngilizce'deki "more is up" yani "çok(luk) yukarıya doğru bir yönelimi ifade eder (dolayısıyla az aşağıya doğrudur)" metaforunda, kaynak alan "dikeylik" olup hedef alan "nicelik"tir. Burada sorulması gereken sorular şunlardır: 1- "dikeylik"i "kaynak alan" yapan şey nedir? 2- neden, örneğin, "ön-arka" ya da "muhafaza etme" gibi bir başka alan değil de "dikeylik" kaynak alanı "nicelik" hedef alanını anlamakta kullanılmıştır? 3- neden "çok"un "aşağı"nın değil de "yukarı"nın üstüne *uygulanması* söz konusudur? Başka uygulamalar mümkünken neden bu uygulama seçilmiştir, bu keyfi bir durum mudur, yoksa bir sebebe sahip midir? İlk sorunun cevabı şöyle verilebilir: *Bir metaforun kaynak alanı olabilmek için, o kaynak alanın söz konusu metafordan bağımsız olması gerekir; "dikeylik" doğrudan anlaşılır bir durumdur; çünkü "aşağı-yukarı" şeması, "yerçekimi ilkesi" uyarınca, bütün işlevlerimizi yapılandırmaktadır.* İkinci ve üçüncü soruların cevabı gündelik hayatlarımıza hakim olan yapısal "birlikte tezahür" olgusuna dayanır: Bir yığına bir şey eklediğiniz zaman bu yığının yükseldiğini görürsünüz; benzer biçimde, bir yığından bir şey aldığımız zaman alçaldığını görürsünüz. Bu kapsamda "çokluk" durumu "yukarı" ile "birlikte tezahür" ederken, "az" da "aşağı"yla "birlikte tezahür" eder. Bu "birlikte tezahür" olgusu, ikinci ve üçüncü sorulara cevap verme olanağını sağlamaktadır: "Dikeylik" alanı "nicelik"i anlamak için uygun bir kaynak alanıdır; çünkü gündelik hayatımızda "dikeylik"le "nicelik" arasında düzenli biçimde bir "birlikte tezahür" olgusu mevcuttur. Uygulamanın detayları ise, sözü edilen yapısal "birlikte tezahür" olgusunun detaylarına bağlı olarak belirlenir. Diyebiliriz ki, metaforun her bir detayı, fiziksel işlevselliğimiz tarafından belirlenir.

Birçok metafor, hayat deneyimlerimiz içinde "birlikte tezahür" ettiğini gördüğümüz yapılar tarafından belirlenmektedir.

Bu tür belirlemelerde metafor “doğal” bir metafor olarak algılanır. Çünkü kaynak ve hedef alanlar arasındaki ilişki bizzat deneyimlenen bir ilişkidir. Burada şuna dikkat edilmelidir: Bedensel deneyimlerimizi yapılandıran şemalar “kavram-öncesi temel mantığı”na sahiptir. Deneyimin içinde algılanan “kavram-öncesi yapı”lara ilişkin “birlikte tezahür” olgusu, sözü edilen mantığı soyut alanlara uygulayan metaforları belirler. Bu yüzden “soyut düşünce” denilen şeyin, gündelik fiziksel işleyişimizin içinde bedensel bir temel bulduğunu söyleyebiliriz. “Anlam”ın yapısına ve “rasyonel düşünce”ye ilişkin bir kuramın “bedensel işlevler”e dayandırılmasına olanak sağlayan şey de budur (Lakoff, s. 276-8).

Lakoff ve Turner’ın Gelenekselci Görüşü Yönelik Eleştirisi: “Düz Anlam Kuramı” ve “Temellendirme Hipotezi”

Lakoff ve Turner’a göre, gelenekselci görüşün yanlışlığı içinde olduğu altı temel konu vardır: Öncelikle, metaforik anlama karşı “düz anlam” kavramı önemli bir yanlışlığı içerir; ikinci olarak, genel ilkeler aramak yerine, tek tek metaforlar üzerinde durmak bir hatadır; üçüncü yanlışlık, mevcut “geleneksel metafor”larla eskiden mevcut olup artık olmayan “ölü metafor”ların karıştırılmasıdır; dördüncü husus, metaforların “kaynak ve hedef alanlar”ı olduğunu kabul etmeyip, metaforu “iki yönlü bir alışveriş hali” olarak tanımlamaktır; beşinci yanlışlık, metaforun “kavramsal yapı” içinde değil, “dile ait ifadeler”de bulunduğunu kabul etmektir; altıncı husus, düşünce ve dildeki bütün unsurların metaforik olduğunu düşünmek ve metaforik olmayan alanların varlığını reddetmektir.

“Düz anlam kuramı”, “semantik bağımsızlık” kavramına dayanır. Buna göre, dile ait bir ifade “kendi başına anlamlıysa” semantik anlamda “bağımsız” olduğu söylenir. Bu kavramın iki türevi vardır: Bunlardan ilki olan “kavramsal bağımsızlık” görüşüne göre, *kavramlar insanın bilişsel donanımının bir par-*

çası olup, doğal olarak mevcuttur; dildeki sözcük ve cümleler de bu kavramları ifade eder. Bu görüşe göre, sözcük ve cümleler değil, kavramlar anlamlıdır. Kavramlar kendi başlarına anlamlı oldukları takdirde, semantik olarak bağımsız oldukları söylenebilecektir. İkinci türev olan “kavramsal olmayan bağımsızlık” görüşüne göre ise, kavram diye bir şey yoktur ya da kavramlar anlamın oluşturulmasında bir rol oynamaz. Buna göre, sözcük ve ifadeler insanın bilişsel yapısından bağımsız olarak dış dünyayı temsil ederler. “Anlam” sözcüklerle dünya arasındaki ilişki içinde mevcuttur (Lakoff ve Turner s. 110-2). Bu noktada, yukarıdaki bilgiler kapsamında değerlendirilmesi gereken “temellendirme hipotezi”nden söz edilmelidir.

Temellendirme Hipotezi

Bu hipoteze göre, “metaforik anlama”, “metaforik olmayan anlama”nın içine temellenmiştir: Geleneksel kavramların çoğu, tümüyle ya da kısmen, “semantik bağımsızlık” gösterir; semantik açıdan bağımsız kavramlar, insan zihninden bağımsız olmayıp, insan bedenine ve sosyal hayata ilişkin deneyimlerimize ve başkalarının deneyimlerinden öğrendiklerimize bağlı alışkanlık ve gündelik uygulamalar içinde temellenmiştir. Bir diğer deyişle, “semantik açıdan bağımsız” kavramlar, “nesnel dış dünya”nın bize doğrudan aktardığı şeyler olmayıp, her günkü hayatımızın deneyimlerine dayanırlar. *Metaforların “kaynak alan”ları semantik açıdan bağımsız kavramlar tarafından belirlendiği için, “metaforik anlama”nın temeli, semantik açıdan bağımsız kavramsal yapılar içinde oluşur.*

Bu hipotez dile değil kavramlara ilişkindir; ayrıca, yalnızca semantik açıdan bağımsız kavramlarla ilgili olup, geleneksel kavramlar ya da kavramların metafor tarafından belirlenen (aşk, zaman, amaç, düşünce gibi) unsurları, semantik açıdan bağımsız olmayıp, diğer metaforlar için nihai temellendirme alanı işlevi taşımazlar. Bu hipotez, “dışarıda”, “nesnel”, “zihin-

den bağımsız” bir gerçeklikle değil, insan deneyimiyle ilgilidir. Lakoff ve Turner, “temellendirme hipotizi”nin doğru olduğunu ve “düz anlam kuramı”yla karşılaştırılması gerektiğini düşünmektedirler.

Düz Anlam Kuramı ve Nesnelci Görüş

Nesnelci kurama göre, dile ait bir ifade “geleneksel” ve “sıradan”sa, aynı zamanda “semantik olarak bağımsız”sa ve “nesnel dış gerçeklik’e göndermede bulunma yeteneği”ni de taşıyorsa, bu tür bir ifade “düz anlamlı” olarak adlandırılır; *metaforlar “düz anlamlı” olmazlar*. Yukarıdaki tanımda, “nesnel gerçeklik”, insan varlığından bağımsız olarak ele alınmaktadır. Bu yüzden, sıradan geleneksel dilin metafor özelliği taşıyamayacağının, bu dilin ifade ettiği kavramların metaforik olamayacaklarının, semantik olarak bağımsız olduklarının kabulü gerekir. *Yazarlar bu görüşlerin yanlış olduğu kanısındadır*.

“Düz anlam kuramı” çerçevesinde geliştirilen “nesnelci görüş”e göre, geleneksel dile ait ifadeler insan zihninden “bağımsız ve nesnel bir gerçeklik”i temsil eder. Bu nedenle, bir ifade, *dış dünyayı temsil etmesi ölçüsünde “doğru” ya da “yanlış” olacaktır*. Bu durumda, “kavramsal metafor”lardan söz etmek mümkün değildir. Yazarlara göre, “nesnelci görüş”ün temel yanılığı, “doğruluk ve yanlışlık”ın belirlenmesinin “kavramsal çerçeve”lere göre olduğunu anlamamasıdır. *Kavramsal yapılar “insan zihninin ürünü” olduğuna göre, “insan dilinin yansıttığı gerçeklik” yapısı, “teknik anlamda nesnel”, yani “zihinden bağımsız” olamaz*. Bu durumda, “düz anlam” sözünün “teknik olmayan” bir anlamda, “ironi”, “abartı” “yalan” vs kavramlarla karşıtlık oluşturmak üzere, ya da, “metaforun kaynak alanı” tanımlanırken kullanılması gerekir (Lakoff ve Turner s. 112-8). Bu açıdan görüldüğünde, bilişim bilimin perspektifinin metaforun dile değil düşünceye ait olduğu yolundaki felsefe ekolleriyle paralellik gösterdiği söylenebilecektir. Buna göre,

metafor dile değil kavramsal sisteme ait bir yapı olup dildeki varlığı kavramsal sistemdeki varlığına bağlıdır.

"Temellendirme Hipotezi"yle "Düz Anlam Kuramı"nın Karşılaş- tırılması

Temellendirme hipotezi, yalnızca bazı kavramların "seman-
tik anlamda bağımsız" olduğunu kabul eder; "dış dünyaya
ait nesnel, zihinden bağımsız bir gerçeklik olduğu yolundaki
nesnelci iddia"dan bağımsızdır. *Temellendirme hipotezi "dil"e
değil "kavram"lara ilişkin bir görüştür; dilsel ifadelerin seman-
tik anlamda bağımsız olup olmadıkları konusunda bir görüş
beyan etmez.* Bu çerçevede, "semantik anlamda bağımsız
kavram"ların oynadıkları önemli role ve gelenekselleşmiş kav-
ramsal metaforların temelini oluşturmalarına karşın, bir dilin
tüm sözcük veya ifadelerinin, hiç olmazsa kısmen, metaforik
biçimde belirleniyor olduklarının iddia edilmesi mümkündür.
Lakoff ve Turner bu görüşün gelecekte yapılacak çalışmalarla
ampirik olarak kanıtlanması gerektiğini düşünmektedir.

"Düz anlam kuramı"na göre, bir metaforun anlamlı olabil-
mesi için "metaforik olmayan dil"e aktarılabilmesi gerekir. Bu
pozisyon metaforun kavram oluşturu ve gönderme yapıcı
kapasitesini hesaba katmamaktadır.

Lakoff ve Turner'ın "düz anlam kuramı"nın eleştirisi kap-
samında ele aldığı bir diğer görüş "benzerlik pozisyonu" adını
taşımakta olup, metaforun, "metaforik olmayan iki kavram
arasındaki benzerlik"e ilişkin ayrıntılara dikkat çektiğini, an-
cak bu kavramların "yapısı ya da anlaşılması" açısından hiç-
bir "etkisinin olmadığı" yolundadır. Buna göre, *metafor "za-
ten mevcut bulunan benzerlikleri" öne çıkarmaktadır.* Lakoff
ve Turner ise, metaforun "hedef alanda bulunmayan yapı ve
özellikler getirdiğini" belirterek, bu görüşe karşı çıkmaktadır.
Örneğin, ölümün bir hasatçı olarak gösterildiği metaforlarda,
ölüm olgusunun hasatçı figürüyle nesnel bir benzerliği bulun-

mamaktadır. Yazarlar “benzerlik pozisyonu”na karşı çıkmamanın, metafora bir tür benzerlik bulunduğunu reddetme anlamına gelmediğini belirtmektedir. Buna göre, metafor imge-şemasını muhafaza etmekte, bunun sonucu olarak, bir hedef alan metaforik bir biçimde anlaşıldığı zaman, kaynak alanla imge-şemalarına ilişkin bazı yapıları paylaşmaktadır. Bir diğer deyişle, metafor, kaynak ve hedef alanlar arasında imge-şeması yapısı itibariyle bir benzerlik oluşturmaktadır. Bu anlayış, “geleneksel benzerlik pozisyonu”ndan farklı olup, özel ve sınırlı bir tür benzerliğin oynadığı role dikkat çekmektedir.

“Mantıki düşünceye karşı imgelem pozisyonu”, Lakoff ve Turner’ın ele aldığı bir diğer pozisyonudur: Bu yaklaşım, “normal düşünce”yle “imgelem”i zıt olgular olarak tanımlar ve metaforun mantıklı akıl yürütme sırasında kullanılamayacağını savunur. Bu yaklaşım çerçevesinde, metafor, “düşünce alanı”na değil “imgelem alanı”na dahil olduğu için “hayali ve irrasyonel”dir. Lakoff ve Turner ise normal insan düşüncesinin çoğu kez metaforik olduğu kanısındadır.¹⁷

“Sapma pozisyonu” da yazarlar tarafından eleştirilmiştir: bu yaklaşım metaforun normal kullanımdan bir “sapma” olduğu görüşünü savunur. Ancak Lakoff ve Turner’a göre, dilin metaforik olması bir “sapma”yı ifade etmez; gündelik dil zaten tümüyle metaforiktir, bu yüzden, geleneksel metaforların düşüncede ve dilde kullanılması normal bir durumu gösterir.

“Etkileşim pozisyonu”na göre ise, metafora “kaynak” ve “hedef” alanlar bulunmaz, yalnızca “alanlar arası bağlantı” vardır. Lakoff ve Turner’a göre bu görüşün hatası şudur: İki alan, her iki yöne gidebilen bir bakışla karşılaştırılmakta ve

17 Buradan yola çıkılarak psikanalitik kuram kapsamında “birincil ve ikincil düşünce süreçleri”nin çalışması ve metafor oluşumundaki rolleri üzerinde durulabilir; burada hem rasyonel hem irrasyonel süreçler ortaklaşa çalışmaktadır.

aralarındaki benzerlikler belirlenmektedir. Buna karşılık, dilin çift yönlü *olmadığı* unutulmamalıdır. Yazarlara göre bu kuramı destekleyecek delil yoktur.

“Her şey metafordur pozisyonu”: Bu görüşü ikiye ayırarak “güçlü” ve “zayıf” pozisyonlardan söz etmek mümkün. “Güçlü pozisyon”, her kavramın, her açıdan, metafor aracılığıyla anlaşılabilmesini savunur. “Zayıf pozisyon” ise, bütün dilsel ifadelerin, hiç olmazsa kısmen, metafor aracılığıyla gösterilebilen bir kavramı ifade ettiğini öne sürer. Yazarlara göre bu pozisyon kısmen doğru olabilir. Kuvvetli pozisyonsa yanlış görünmektedir. Yazarlara göre birçok kavram metafor olmaksızın kendiliklerinden anlaşılabilir (Lakoff ve Turner s. 119-39).

Metafor-Metonimi Ayırımı

Deneyimselci kuramın perspektifinden görüldüğünde, metonimi ve metaforun bazen karıştırıldığı, ancak her iki kavramın oluşturduğu bağlantıların çok farklı olduğu söylenebilir: Öncelikle, metaforda iki farklı kavramsal alan olup, biri diğeri üzerinden anlaşılır; bunun dışında, metaforda, iki ya da daha çok unsuru bulunan “bütün bir şematik yapı”, “bir diğer bütün şematik yapı” üzerine uygulanır; ayrıca, metaforda, “kaynak alan yapısının mantığı”, “hedef alan yapısının mantığı”na uygulanır. Bu özellikler metonimide bulunmaz. Metonimide, tek bir kavramsal alan söz konusudur. Bu durumda, metonimik uygulama, farklı alanlar arasında değil aynı alanın içinde gerçekleşecek demektir. Metonimi esas olarak “gönderme yapmakta” kullanılır: *Metonimi aracılığıyla*, bir şemanın bir unsuruna, o şemanın *bir diğer unsuru aracılığıyla* gönderme yapılmaktadır. Bir diğer deyişle, metonimide bir şemanın bir unsuru, o şemanın bir diğer unsurunu ya da şemanın tamamını temsil eder. Öte yandan, metafor ve metoniminin ortak noktaları da vardır: Öncelikle, her ikisi de kavramsal yapıdadır; ayrıca, her ikisi de “uygulanma”yı öngörür. Bunun dışın-

da, her ikisi de “gelenekselleşebilir”, yani her günkü kavramsal sistemimize dahil olabilir; böylece, “bilinçli bir farkındalık” olmaksızın, otomatik ve çabasız bir biçimde kullanılabilir. Her ikisinde de, “*kaynak alanın uygulamada kullanılan unsurlarını adlandıran dilsel ifadeler*”, *hedef alanın unsurlarını “adlandırır”*. Bu açıdan, her ikisi de dilin kullanımını genişleten araçlar olarak işlev görür (Lakoff ve Turner s. 100-4). Yukarıda metonimi konusunda açıklanan hususların, felsefe ve dilbilim perspektiflerinin metoniminin “zaman ve mekân içinde bitişkenlik ilkesi”nden yola çıktığı biçimindeki anlayışıyla örtüştüğünü burada kısaca anımsatalım.

Lakoff ve Johnson’ın metafor-metonimi ayrımı şu şekilde genişletilebilir: Metafor, bir şeyin bir başka şeye ait özellikler çerçevesinde anlaşılmasını sağlar; dolayısıyla felsefe ve edebiyat eleştirisinin “yerine geçme kuramı” kapsamında düşünülebilir. Metonimi ise bir “atıfta bulunma” halini gösterir ve bir unsurun bir başka unsurun yerine kullanılmasına olanak verir; burada da “yerine geçme kuramı”nın bir türevi söz konusudur. Unutulmamalıdır ki, metonimi de metafor gibi, bir şeyi bir başka şeyin özellikleri dahilinde “anlama”ya olanak sağlayan bir yapıyı ifade etmektedir. Ancak, *metonimide, metafordan farklı olarak, kısmi özellikler üzerinde durulur*. Bu kapsamda, Lakoff ve Johnson’ın getirdiği önemli bir yenilik şudur: *İnsan yüzünün metonimi oluşturmakta özel bir yeri bulunmaktadır*; bir kişiyi yüzüne bakarak değerlendirdiğimizde, o kişiyi metonimik bir biçimde değerlendiriyoruz demektir. Dış dünyanın nesne ve olguları da benzer biçimde, insan yüzünden yola çıkan benzetmeler üzerinden değerlendirilir. Burada psikanalitik metafor anlayışının da benzer özellikleri vurguladığını kısaca anımsatalım.

Metafor-metonimi ilişkisi kapsamında şunlar da söylenebilecektir: Kültürel ve dinsel sistemler, bütünsel yapıları itibarıyla metaforik özellikte olup, kurdukları sistemlere ait

simgeler açısından ise, ilke olarak, metonimik özellikler taşırlar: Örneğin güvercin Hristiyanlıktaki “kutsal ruh” kavramını temsil eder, çünkü göklerde bulunan, barışçı, güzel ve insanlarla temas kurabilen bir kuş olarak nitelenmiştir, bu nitelikler kutsal ruh’un nitelikleri olarak kabul edildiği için, güvercinle kutsal ruh arasında “keyfi olmayan” bir benzetme hali söz konusudur: “Güvercin” hem bulunduğu mekân (gökler), hem sahip olduğu özellikler (güzellik, zarafet, dostluk vs) açısından “kutsal ruh”la bitişkenlik (metonimik) ve nitelik paylaşımından kaynaklanan (sinekdokik) bir temsil ilişkisine sahiptir. Metoniminin bu tarzdaki sembolik kullanımı, gündelik hayat deneyimleri ile dini ve kültürel hayatı karakterize eden metaforik sistemler arasında gerekli bağlantıları kurar. Kiliselerdeki şarap-ekmek töreni metonimi üzerinden metaforik bir sistemin çağrıştırılmasının tipik bir örneğidir. Bunun dışında, başta “parçanın bütünü temsil etmesi” hali yani “sinekdoki” olmak üzere, “ürünün üreticiyi temsil etmesi” (örn. *Hüseyin Rahmi’yi okumayı seviyorum*’da olduğu gibi), “nesnenin kullanıcıyı temsil etmesi” (örn. *trenler grevde*’de olduğu gibi), “yaptıracının yapanı temsil etmesi” (örn. *Kaddafi savaşı kaybetti*’de olduğu gibi), “kurumun sorumlu kişileri temsiletmesi” (örn. *parti bu yönde karar verdi*’de olduğu gibi), “yerin kurumu temsil etmesi” (örn. *Çankaya durumu olumlu karşıladı*’da olduğu gibi) örnekler metoniminin kullanıldığı başlıca durumları göstermektedir. Hem metonimik sistemler hem de metaforik sistemler, benzer biçimde, sistematik olarak gündelik hayat deneyimini yansıtmaktadır (Lakoff ve Johnson s. 36-40). Metoniminin nihai olarak metafor oluşturmakta kullanılması konusunda, David Lodge’un daha önceki bölümde ele aldığımız görüşlerinin anımsanması gerektiğini söyleyelim.

Metaforik Olan ve Olmayan Ayırımı

Bir kavram, başka bir kavramsal alandan alınan yapılarla değil de, kendi başına algılanıyor ve yapılandırılabiliriyorsa, o kavramın “metaforik olmadığını” söyleriz. Bir kavramın, kısmen metafor aracılığıyla ve kısmen de doğrudan anlaşılması mümkündür. Örneğin ölüm çeşitli metaforlar aracılığıyla algılandığı gibi, kısmen de doğrudan anlaşılan bir olgudur. Ölü kişinin artık yaşama ilişkin işlevler göstermemesi hali doğrudan algılanan bir durumdur. Bu bağlamda, bir makineden “ölü” olarak söz ettiğimiz zaman, (örneğin, “bu bilgisayar öldü” ifadesinde olduğu gibi) “ölüm”e ilişkin “metaforik olmayan bilgi”nin, “metaforik biçimde”, bir nesneye uygulandığını görüyoruz. Bu durum, “makinelere insandır” metaforunun kapsamı içinde açıklanabilecektir. Öte yandan, metaforik olmayan kavramsallaştırmaların tümüyle zihinden bağımsız olduğunu, nesnel dünya tarafından doğrudan bize verildiğini düşünmek de yanlıştır. Antropoloji, insan deneyiminin farklı kültürlerde farklı biçimlerde algılandığını göstermektedir. Ancak burada sözü edilen kavramsallaştırmalar, metaforik bir biçimde değil, biyolojik ve sosyal hayata ait rutin ve alışlagelmiş deneyimlere ilişkin izlekler dahilinde gerçekleştirilmektedir; bilinçdışında yer alan bu izlekler, bizzat onları yaşamamızdan kaynaklanır. Temel metaforlar gibi “derinliğine gelenekselleşmiş kavramsal metaforlar”da ise, hedef alanın bir yönünün, kaynak alana ait bir kavramın metaforik olmayan bir yönü çerçevesinde anlaşılması söz konusudur (Lakoff ve Turner s. 57-9).

Metafor ve Bilgi: Yolculuk Teması ve Şema Kavramı, Metaforik Uygulama

Geleneksel metafor geleneksel bilgiye dayanır. Bir “hedef alan”ı “kaynak alan” çerçevesinde anlamak için, öncelikle, kaynak alana ilişkin bilgi sahibi olmak gerekir. Örneğin,

“hayat bir yolculuktur” metaforunu anlamak için öncelikle “yolculuk” hakkında bilgi sahibi olmak gerekir. Bu tür bir anlayışın gücü, konuya ilişkin genel bilgimizi kullanıyor olmamızdan kaynaklanır. Örneğin, yolculuk kavramı kapsamında düşündüğümüzde, konuya ilişkin genel bilginin, yolculuğu diğer faaliyetlerden ayırmaya yettiğini, ancak farklı yolculuk türlerinden birini seçip, diğerlerini devre dışı bırakacak kadar ayrıntılı olmadığını söyleyebiliriz. Bunun bir sonucu ise, yaşamın bir yolculuk olarak algılanmasının tek yönlü bir kavramsallaştırma yerine, zengin ve değişebilen kavramsallaştırmalar üzerinden yapılabilmesidir. Yolculuğun ayrıntıları, hedeflerinin olup olmaması gibi hususlar, bu konudaki kavramsallaştırmalarımızı etkileyen hususlardır. Bu tür bir çeşitlilik başlıca iki şeyden kaynaklanır: Öncelikle, yolculuklara ilişkin “yapılanmış bilgi”yi yaşama ilişkin bir kavrayışın üzerine uygulama yeteneğimiz devrededir.¹⁸ Yolculuğa ilişkin “bilgimizin yapısı” ise, yolcu, başlangıç noktası, yol, engeller vs gibi “birbirinden iyice ayrılmış unsurlar”ı içerir. Bu yapılardan bazıları, örneğin ulaşım araçları, durak ve varış noktaları, yol arkadaşları gibi hususlar “seçimlidir”. Konuyu ana hatlarıyla, “iskeletiyle” gösteren bu tür yapılanmış bilgiye “şema” adı verildiğini burada bir kez daha anımsatalım. Bir “şema”nın doldurulması gereken unsurlarına ise “boşluk” adı verildiğini görmüştük. Örneğin, “yolculuk şeması”nın yolcu için bir boşluğu vardır; bu boşluk, yolculukta olduğunu anladığımız herhangi bir kişi tarafından doldurulabilir. Bu durumda, “hayat bir yolculuktur” metaforunda, yolculuk şemasına ait yapının, hayat alanına, bir yandan yolcu ile yaşamakta olan bir kişi arasında, bir yandan da, başlangıç ve bitiş noktalarıyla doğum ve ölüm arasında, uygun karşılıklıklar kuracak biçimde uygulanması söz konusudur.

18 Burada psikanalitik kuramın verileri dikkate alınmalıdır; ilk yolculuk anneden ayrılıp yine ona dönme fikrini içerir, aynı zamanda bağımsızlaşma fikriyle de ilişkisi vardır.

Böyle bir metaforun gücü, kısmen, hayat anlayışımızı yapılan-
dırmasındadır: Neticede, hayatın yolculuk olarak algılanması
zorunluluğu yoktur, ancak bu anlayış hayata ilişkin bilgimizi
yapılandırarak zenginleştirir (Lakoff ve Turner s. 60-1).

Kişileştirme Tekniği

Lakoff ve Johnson'ın metaforları kategorize ederken yaptıkları ayırımlardan biri “varoşsal metafor” kavramı üzerinden gösterilebilir. Yazarlara göre, genel olarak nesnelere ve maddi şeylere, özellikle de bedenimize ilişkin deneyimlerimiz, bu deneyimlerin belirli unsurlarını alarak, bu unsurları “ayrı oluşumlar” gibi” değerlendirmemize olanak vermektedir. Bu kapsamda, hayat olaylarını, çeşitli etkinlikleri, düşünceleri ve duyguları, “bağımsız varlığı olan şeyler” olarak görmek mümkün olabilmektedir. Örneğin, “trafik beni çıldırtıyor” sözünde, trafik kendi varlığı olan bir şey gibi tanımlanmaktadır. Bu tür metaforlar “kişileştirme metaforu” adını taşır ve ilke olarak, “taşıyıcı” ve “muhafaza edici” metaforlar, bu tür “kişileştirme” metaforları kategorisinde değerlendirilir. “Kişileştirme” olgusu, sözü edilen “varoluşsal” metaforların bir unsuru olup, çevremizde gelişen olayları, insana özgü durumlar kapsamında tanımlamamıza, böylece anlamlandırmamıza olanak sağlamaktadır. Bu durumda, *insana özgü niteliklerin hayat olaylarına yakıştırıldığını söyleyebiliriz*; metonimi kavramı da bu çerçevede değerlendirilebilir: *Bu sistemde, eğretilen yapısında bulunan bir “unsur”, kendisiyle bağlantılı bir başka unsura gönderme yapmakta kullanılmaktadır.* Metoniminin bir alt dalı olan sinekdoki ise parçanın bütünü temsil ettiği bir durumu ifade eder. Bu görüşlerin, felsefe-edebiyat bağlamında yaptığımız metonimi-sinekdoki tanımlarıyla uyum içinde olduğu açıktır. (Lakoff ve Johnson, s. 25-6, 34, 36).

Lakoff ve Johnson'ın “kişileştirme” tekniğine ilişkin tanımı,

Lakoff ve Turner tarafından geliştirilmiştir. Buna göre, *kişileştirme, nesneleri ve olguları "insan olarak" anlamayı ifade eder*. Böylece kendimize ait bilgimizi diğer şeyleri anlamak için kullanma olanağı buluruz. Bazı metaforlarda "bir şema"ya ait bir kişi "bir başka şema"ya ait bir kişinin özellikleri kapsamında anlaşılır. Örneğin "hayat bir yolculuktur" metaforu, "kaynak alan"daki (yolcu)yu "hedef alan"daki bir kişi üzerine uyarlar. Burada artık "kişileştirme"den söz edilemez. Bazı başka metaforlarda ise, bir insanı, "insan olmayan bir şey"in özellikleri üzerinden anlarız. Örneğin "insanlar bitkidir" metaforu, kaynak alandaki bitkiyi hedef alandaki insana uyarlar. Burada gerçek bir kişileştirme vardır.

Farklı metaforlar arasında bir kompozisyona olanak vererek kişileştirmeye yol açan sürecin merkezinde "olaylar eylemlerdir" metaforu bulunmaktadır. Bu metafor iki farklı özelliğe sahiptir: 1- eylemlerin kaynak alanı, hedef eylem grubunun bir alt kategorisidir. Buna göre, *her eylem bir olaydır, ancak bunun tersi doğru değildir*. "Gerçekleştiren kişisi" olmayan olaylar, "olaylar eylemdir" metaforunun uygulama alanını oluşturur. Örneğin, "doğal ölüm" bir kişi tarafından *neden olunmuş* bir ölüm olarak görülebilir. Ya da gençlikle ilgili özelliklerin kaybı "zaman" gibi bir "etken"e atfedilebilir. 2- eylemler "olay" olduklarına göre, eylemden olaya yönelik "uygulama" özel bir yapıya sahiptir. *Her bir "eylem" bir "olay" ve bu olayı meydana getiren bir "aracı" kişiden oluşur*. Bu yüzden, uygulama, olay alanına "ilave bir yapı" ekler; ve "eyleme yol açan unsur"u devreye sokarak, olayı eylemin bir sonucu haline getirir. Bu kapsamda, "ölüm"ün bir "biçici" ya da "orakçı" olarak algılandığı metaforun nasıl ortaya çıktığı ele alınabilir. Öncelikle, "olaylar eylemdir" metaforu, ölüm olayını bir eylemin sonucu olarak yapılandırır ve bu olaya neden olan "ölüm"ü "eylemi gerçekleştiren unsur" olarak sisteme sokar. İkinci olarak, "insanlar bitkidir" metaforu, bitkilerin yetiştirdi-

rilmeleriyle ilgili bir senaryo aracılığıyla devreye sokulur; bu senaryoda, bitkiler hayat süreçlerinin sonunda hasat edilirler. Hasat eyleminin kaynak alanı bir “biçici/orakçı”yı içerebilir ki, bu bitkilerden insanlara yapılan uygulamanın “içsel bir unsuru *değildir*”. Üçüncü aşamada, hasat eylemi, olaylar eylemdir metaforu içinde “uygun eylem” olarak belirlenir ve ölüm, hasat senaryosundaki orakçı ya da biçici olarak tanımlanır. Bu mekanizma sayesinde “insanlar bitkidir” metaforunun doğal bir parçası *olmayan* hasatçı/orakçı/biçici figürünün, “insanlar bitkidir” ve “olaylar eylemdir” metaforunun bir bileşimi sonucu uygulama alanına sokulduğunu söyleyebiliriz.

Kişileştirmeler, “olaylar eylemdir” metaforunun diğer metaforlar, kültürel modeller ve harcıâlem bilgi ile ilişkilendirilmesinden kaynaklanabilir. Örneğin, “*zamanın geçişi, değişikliğe yönelen olaylarda bir nedensellik etkisine sahiptir*” biçimindeki kültürel model ele alındığında, “eylem şeması”nın, “olay”la eylemi gerçekleştiren “kişi unsuru” arasında bir “nedensellik bağlantısı” kurduğunu görürüz. Böylece “zaman” olayı gerçekleştiren unsur olarak kişileştirilebilir. Bu kompozisyon sürecinin sonucunda “zaman bir değiştiricidir” metaforuna ulaşılır; çünkü “olaylar eylemdir” metaforu kapsamında, zaman eylemi gerçekleştiren unsur olarak tanımlanmıştır. “*Olaylar eylemdir*” metaforu olayların genel şeklini muhafaza ettiği için, nedensellik ile ilgili şekli de muhafaza eder: Bu durumda, eylemin kaynak alanında eylemi gerçekleştiren unsurdan olaya yönelen nedensellik zinciri, hedef alandaki bir unsurdan, yine o alandaki olaya yönelen nedensellik zincirine uygulanmalıdır. Böylece, örneğin, zaman ile doğal iyileşme süreçleri arasında nedensellik bağlantısı bulunduğu varsayıldığı için, “zaman bütün yaraları iyileştirir” türü ifadelerde rastladığımız biçimde, zamanın şifa getiren bir unsur olarak kişileştirilmesi söz konusu olmaktadır. Ancak, bir olayın her bir unsuru nedensellik zinciri içinde ele alınamaz. Örneğin, çekilen ağrı ile

iyileşme arasında bir nedensellik bağlantısı görülmediği için, “ağrı” iyileştirici unsur olarak kişileştirilemez; buna karşılık, “ağrı”nın metaforik kullanımında, “olgunlaşma”yı sağlayan bir etken unsur görevi taşıdığı da anımsanmalıdır. Burada muhtemelen “insanlar bitkidir” metaforunun bir türevi devreye girmekte, acı ve bitki hayatına ilişkin “olgunlaşma” kavramı bir arada düşünülmektedir. “Olaylar eylemdir” metaforu olayların “genel şeklini” muhafaza ettiği için, neden bazı unsurların kişileştirildiğini ve bazılarının kişileştirilmediğini anlamamıza yardımcı olur. *Kişileştirmenin görüntüsü ve karakteri hakkında ise şu söylenebilir: Bu konuda söz konusu olay hakkında ne “hissettiğimiz” etkendir; “olaya yönelik duygu”muz ise “eyleme yönelik duygu”muzla karşılıklılık gösterir.* Olaylara yönelik duygularımızı kişilere yansıtmak de bize özgü bir özelliktir. Kişileştirmenin metaforik düşüncenin doğal ve kolay yaratma yönünü temsil etmesi açısından önemli olduğunu belirtelim (Lakoff ve Turner s. 72-80).

Kavramsal ve Dilsel Metafor Ayırımı

Metaforik yapılar arasındaki farklılıklar çeşitli ölçüm modelleri üzerinden değerlendirilebilir. Öncelikle, “kavramsal” ve “dilsel metafor” ayırımı dikkate alınmalıdır: *Metaforun “düşünce boyutu” ile o boyutu ifade eden “dilsel boyutu” farklılık gösterir.* Bir diğer ayırım ölçütü, metaforun ne derecede “gelenekselleştiğiyle” ilgilidir. Bu durum, hem kavramsal hem dilsel metaforlar için geçerli bir değerlendirme ölçütü oluşturur. “Kavramsal metafor” otomatik, çaba gerektirmeyen ve o dili konuşan kişiler açısından düşüncenin doğal bir unsuru olarak kabul gören bir metafora, “geleneksel” olduğu söylenebilir. Örneğin, “ölüm bir ayrılıştır” metaforu kavramsal düzeyde gelenekselleşmiştir; muhtemelen herkes bu metafora sahiptir. Buna karşılık, “hayat bir esarettir” metaforu ancak belirli topluluklar açısından kavramsal düzeyde geleneksellik kazanmış-

tır diyebiliriz. “Gelenekselleşme”, aynı zamanda, metaforun kavramsal ve dilsel boyutları arasındaki ilişkide de geçerlidir. Örneğin, “ölüm ayrılıktır” metaforu yalnızca düşünce boyutunda değil, dilde de yaygın biçimde gelenekselleşmiştir; bu durum “gitti”, “bizlerden ayrıldı”, “öteki dünyaya gitti” gibi ifadelerde dil üzerindeki kalıplaşmış ve otomatik kullanımları gösterir. Metaforlar arasındaki üçüncü ayırım noktası, bir metaforun ne kadar “temel” metafor olma özelliği gösterdiği konusuyla ilgilidir. *Bir metaforun “temel” metafor olma özelliği, “kavramsal olarak vazgeçilemez” olup olmamasıyla ilgilidir.* Örneğin “zaman geçer” metaforu ve buna bağlı ifadeler olmadan, zaman kavramı konusunda konuşmak çok güçtür.

Kavramsal ve dilsel metaforlar arasındaki farklılık üzerinde durulurken şu hususa dikkat edilmelidir: Örneğin, bir şiirde temel bir metafor “özgün” bir biçimde ifade bulabilir; ancak bu özgün metaforik ifadenin, aslında son derece “genel bir kavramsal metafor”u ifade ediyor olması mümkündür. Bu yüzden bir metaforun özgünlüğü, “kavramsal” ve “dilsel” açıdan ayrı ayrı ele alınmalıdır. “Özgün ifade”, *bu ifadenin ardındaki “düşüncenin de özgün olmasını” zorunlu kılmazken, “özgün düşünce”nin “özgün dil” gerektirdiğini söyleyebiliriz.*¹⁹ Temel

19 Özgün imge metaforlarının mutlaka özgün kavramsal metaforlar gerektirmediği yolundaki görüşü Can Yücel’in Son Gürlük adlı şiiri kapsamında inceleyebiliriz:

Son Gürlük

Trabzon hurması ağacına döndüm

Tüyüm tüsüm döküldü, yapraksız kaldım

Yine de meyveya duruyorum bu cıvı halimle

Tepeden tırnağa

Turuncu turuncu

Kütür kütür

Bu benim sonbaharım

Bu benim son gürlüğümdür

kavramsal metaforlar, bir kültürün bütün üyeleri tarafından paylaşılan genel kavramsal araçlardır. Burada, “kaynak” (örneğin yola çıkma) ve “hedef alanlar”ın (örneğin ölüm) yapıları arasında “sabitlenmış bir karşılıklılık hali” vardır. Bu “karşılıklılık hali”, ilke olarak, “paylaşılan deneyimler” aracılığıyla anlaşılır. Söz konusu deneyime ilişkin ve çoğu kere bilinçdışında korunan bu düşünce, dikkat edildiği zaman, bilinç düzeyinde de algılanabilir. Ancak çoğu kere otomatik olarak işlev görür. “Kavramsal metaforların sayısı”, potansiyel olarak, sınırsız olmakla birlikte, bu metaforlardan yalnızca çok az bir kısmı insanın kavramsal sistemine dahildir. Bu olgu, “dil düzeyindeki metaforlar” açısından bakıldığında da gözlemlenir: Çok sayıda dil metaforunun bulunması, bu metaforlarca temsil edilen her bir kavramsal metaforun farklı olduğunu göstermez.

Kavramsal şemalar ve metaforlar, bilinçdışına yerleşmeleri, otomatik ve çaba harcamaksızın kullanılmaları açısından, kavramsal sistemimizin en canlı unsurlarını oluşturur. *Kavramsal metaforlar ve şemalar, genellikle farkında olmadan kullanıldıkları için, “geçerli” olduklarına ilişkin duygu, “doğal” olduklarına ilişkin bir kanıya dayanır.* Bu nedenle, “şema”ları ve “kavramsal metafor”ları, başkaları tarafından kullanıldıkla-

Bu şiirin nispeten az tüketilen “marijinal” bir meyve olan Trabzon hurması üzerinden kurulan metaforik yapısı Can Yücel’in çoğu şiirinde olduğu gibi, komik çağrışımlara açılan renkli ve görsellik yanı güçlü imgeler taşımaktadır. Öte yandan, şiirin dayandığı temel metaforun “insanlar bitkidir” kavramsal metaforu olduğu da açıktır. Buna bağlı olarak, hayat ve hayatın çevrimleri bitki hayatının çevrimleri ve ürünleri üzerinden tanımlanmaktadır. Yunus Emre’nin “gök ekin” olarak tanımladığı, Necatigil’de “solgun bir gül” imgesi üzerinden kurgulanan insan yaşamı, bu kez, “Trabzon hurması” tarafından komik bir temsile ulaştırılır. Ancak imgenin özgünlüğünün kavramsal metaforun genelliği ve yaygınlığını örtemediğini de hemen hatırlatalım. Bu şiirin temel özelliği, prototip niteliği taşıyan bir meyve ya da çiçek kullanmak yerine tam ters yönde bir seçime yönelmesidir. Bu da özgün bir buluş sayılmalıdır.

rı zamanlarda da geçerli olarak kabul etme eğilimi gösteririz. Bir diğer deyişle, çoğunlukla bilinçdışında bulunan geleneksel şema ve metaforların üzerimizde “ikna gücü” olduğunu kabul etmek gerekir (Lakoff ve Turner s. 53-6, 62).²⁰

Genel-düzey ve Özgül-düzey Metaforları

Bilinçdışı, otomatik, dikkat çekmeden kullanılan gelenekselleşmiş metaforlar “temel metafor” olarak adlandırılır. “Olaylar eylemlerdir” türü metaforlara ise “genel-düzey metafor” adı verilmektedir. Bu metaforların özelliği, iki açıdan özgül bir nitelik *taşımamalarıdır*: Öncelikle, “sabit” kaynak ve hedef alanları *yoktur*; bunun dışında, uygulama sırasında kullanılan belirli özgül unsurlara ilişkin bir “liste”ye *sahip değildirler*.

“Hayat bir yolculuktur” türü metaforlar ise “özgül-düzey metaforu” adını taşır; çünkü yukarıda sözü edilen her iki konuda da *belirlenmişlerdir*. Söz konusu farklılık, bu metaforların temsil ettikleri “şemalar arasındaki bir farklılık”tan kaynaklanmaktadır. Eylemler ve olaylar, “genel-düzey” şemaları olup, “doldurulacak-yer”lere ilişkin ayrıntıları çok azdır, ana hatlarıyla mevcutturlar. *Genel-düzey metaforlar, genel-düzey şemalarla ilgilidir*. Genel-düzey yapıları temel varoluşsal kategorilerle ilişkili olup bazı ana belirleyici unsurları şunlardır: Durum, olay, eylem vs; tavırlar, davranışlar gibi varoluşa ilişkin unsurlar; olayların ani ya da yaygın, tek ya da tekrarlı, tam ya da açık uçlu vs biçimde ortaya çıkan biçimleri; nedensellik ilişkileri; sınırlanmış alanlar, güçler, yollar, bağlantılar vs gibi

20 Bu açıklama Rus biçimcilerinin geliştirdikleri görüşlerle karşılaş-tırılmalıdır. Buna göre, bir “edebi araç”ın yapıt içinde “görünür” hale getirilmesi, söz konusu tekniğin “doğal olmadığına” ve yapıtın “artifakt” niteliğine dikkat çeker. Bu da bizi bazı metaforların ve bunlara dayalı eserlerin zaman içinde geçirdiği evrimi incelemeye götürür. Bazı metaforların “sıradanlaşması” ve giderek günlük dile dahil olarak artık ilgi uyandırmaması (bazen de canlanması) bu kapsam içinde düşünülmelidir.

imge şemaları; yetenekler, zorunluluklar, imkânlar, yükümlülükler vs gibi durumlardır. “Hayat bir yolculuktur” metaforundaki *yolculuk* ve “ölüm bir orakçdır (biçicidir)” metaforundaki *biçme* gibi kavramlar ise daha özgül ayrıntılara sahiptir.

Özgül-düzey şemaları, hem genel-düzey yapılarına hem de daha spesifik alt-düzey yapılarına sahiptir. Özgül-düzeye ilişkin ayrıntıların iki tipi vardır: Öncelikle, genel-düzey parametrelerinin özgül hale gelmesinden oluşan detaylar söz konusudur; ikinci olarak, alt-düzey detayları gelir. Örneğin, “ölüm”, “genel-düzey olay şeması”nın “özgül-düzey hali”dir. “Olaylar eylemdir” şeması, ilke olarak, ölüm gibi bir olayı temsil edecek metaforları sınırlandırmazken, “uygulama”da bulunan “genel-düzey yapılarının muhafaza edilmesine ilişkin ilke”nin bu konuda sınırlandırıcı etkileri olduğunu görürüz. “Olaylar eylemlerdir” metaforu, örneğin “zaman her şeyi tüketir”de olduğu gibi, “etken olmayan” unsurları “etken” hale getirerek, “etken unsur”u değiştirse de, genel neden-sonuç ilişkisini muhafaza eder. Bu durumda, *hedef alanın genel yapısı, metaforun özellikle değiştirmeye çalıştığı unsur dışında muhafaza edilir*. Kaynak alandan genel-düzey yapısı aktarımı da yukarıdaki koşula uymak kaydıyla yapılır. Lakoff ve Turner bu prensibin bütün temel metaforları etkilediği kanısındadır: Bütün temel metaforlarda “uygulama” genel-düzey yapısını muhafaza eder. Buna göre, genel-düzey yapısının muhafaza edilmesi, hem şiirsel metaforların, hem de gündelik metaforların oluşumunda temel bir etkidir (Lakoff ve Turner s. 80-3)

“Toparlanmış” ve “Tutarlı” Metafor Ayırımı

Lakoff ve Johnson, aynı alanı temsil eden metaforların “tek bir imge” oluşturup oluşturmadıkları hususundan yola çıkarak, iki metafor kategorisi tanımlar: Buna göre, farklı imgeler üzerinden ifade edilmekle birlikte, daha üstte yer alan bir kategoriye mensup olmaları açısından “toparlanmış” (coherent)

sayılan metaforların yanı sıra, tek bir imge etrafında toplanabilecek metaforlar da mevcuttur. Bu tür metaforlara “tutarlı” (consistent) metaforlar adı verilmektedir. Lakoff ve Johnson, metaforlar arasındaki bağlantının “tutarlı”lıktan çok “toparlanma” yönünde olduğu kanısındadır. Bu durumu, “aşk bir yolculuktur” üst metaforu üzerinden göstermek mümkündür: “Bu ilişkide nereden nereye geldik”, “bir dönüm noktasındayız”, “yolumuzu ayırmak zorundayız”, “artık geriye dönemeyiz”, “bu ilişkinin hiçbir yere gittiği yok”, “tıkanmış durumdayız”, “aşkın dikenli yollarında yürüdük”, “aşk bir çıkmaz sokak”, “bu ilişki rayından çıktı”, “ilişkimiz karaya oturdu” gibi ifadeler çeşitli “yolculuk türleri” ve koşullarına gönderme yapmaktadır. Buna göre, yolculuk, “aşkın dikenli yolu”nda olduğu gibi, çıplak ayakla yapılan bir yürüyüş olabildiği gibi, “ilişki rayından çıktı” ifadesinde rastladığımız şekilde, bir tren yolculuğuna da benzetilebilir. “İlişkimiz karaya oturdu” ise aşkı bir gemi yolculuğuna benzetmektedir. Bütün bu imgeler tek bir imge içinde erimediği yani “tutarlı” olmadığı halde, hepsi de seyahate yönelik imgeleri temsil ettiği için “toparlanmış” metafor olarak tanımlanabilecektir.²¹

“Tutarlı” ve “toparlanmış” metaforlar arasındaki ayırım konusunda şu da söylenebilir: Eğer bir kavramın farklı yönleri farklı metaforlar tarafından temsil ediliyorsa, “tutarlı” değil de

21 Lakoff ve Johnson’ın yaptıkları bu ayırımın psikanalitik bir perspektif dikkate alınarak değerlendirilebileceği kanısındayız. Çeşitli vesilelerle andığımız ve Von Domarus adıyla anılan ilke, insan zihninin, farklı nesneler arasında bulunan tek bir ortak niteliğe bağlı olarak, bu şeyleri özdeş sayma eğilimini ve yeteneğini anlatır; kanımızca, söz konusu ilkenin bilişim bilim alanına uygulanması yoluyla, “tutarlı” ve “toparlanmış” metaforların nasıl oluşturulduğu konusu daha kapsamlı biçimde açıklanabilecektir: Freud’un rüya kuramı çerçevesinde geliştirdiği “yoğunlaşma” ve “yer değiştirme” ilkeleri, hem metonimik yapıların hem de “tutarlı” ve “toparlanmış” metaforların nasıl oluştuğu konusunu açıklama gücüne sahiptir.

“toparlanmış” metaforlarla karşı karşıyayız demektir. Burada dikkat edilmesi gereken şudur: *Farklı kavramsal yönelimler tek bir metafor tarafından ifade edilemiyorsa, iki metaforun ayrı tutulması ve bir arada kullanılamaması gerekir.* Konuyu örneklendirmeye çalışan Lakoff ve Johnson, “tartışma bir yolculuktur” (“konuşmamız başından sonuna kavgayla geçti”de olduğu gibi) ve “tartışma bir mahfazadır” (“tartışmanızın içeriği neydi”de olduğu gibi) biçimindeki iki farklı metaforu ele alarak, bu metaforların bağdaşan ve bağdaşmayan yönlerini inceler: Buna göre, bir “tartışmanın yönü”nden (*tartışma yolculuktur* kavramsal metaforu kapsamında) ve bir “tartışmanın içeriği”nden (*tartışma bir mahfazadır* kavramsal metaforu kapsamında) söz edilebilecekken, “tartışmanın içeriğinin yönü”nden söz edilememektedir. Burada, her iki yaklaşımı tümüyle tatmin edecek tek bir imge oluşturulabilseydi, bu imgenin “tutarlı” olduğu söylenebilecekti; buna karşılık, söz konusu örnekte, imgelerin farklı tutulduğu ve iki amacın da kısmen tatmin edilebildiği bir “toparlanma” hali gözükmemektedir (Lakoff ve Johnson, s. 45, 95).

Mekân ve Metafor: Soyut-Somut İlişkisinin Metafor Oluşumundaki Yeri ve Bilişsel Modeller

Lakoff ve Johnson, “daha az somut” olan şeyleri, “daha çok somut” olan şeyler üzerinden anlama eğiliminde olduğumuzu belirtir. Yazarların bu konuyla ilgili bir gözlemi, “dil”in algılanmasında “mekân” koşullarının devreye sokulmasıyla ilgilidir: Dili kullanırken, “zamanla eşgüdümlü” ve “düzcizgisel” bir biçimde konuşuruz. Bu, aynı zamanda, “zaman”ın da “mekân” koşulları üzerinden kavramsallaştırılmasıyla ilgili bir durumdur. *Dil ve özellikle yazı, zamanın mekâna ilişkin nitelikler kapsamında algılanmasına benzer biçimde, mekân kavramının özelliklerinden yola çıkılarak algılanır.* Bunun nedeni, “mekân”ın “zaman”a göre daha somut bir yapısının olmasıdır

(Lakoff ve Johnson, s. 112). Lakoff ve Johnson'ın bu konuda öne sürdükleri düşünceler, Lakoff tarafından, *Women, Fire and Dangerous Things*'de geliştirilmiştir. Bilişim bilim alanında çalışan bir diğer önemli yazar olan Fauconnier'nin görüşlerini izleyen Lakoff, Fauconnier'nin (1985) bilişsel modellere ilişkin olarak geliştirdiği kuramda, a- “zihinsel mekân”; b- bu mekânları yapılandıran “bilişsel modeller” biçiminde bir sistem öngördüğünü kaydeder. “Zihinsel mekân” zihinde “kavramsallaştırma” ve “düşüncenin” gerçekleştiği bir tür “mekân”ı (alanı) ifade eder. İster tamamlanmış, ister devam etmekte olsun, bir durum kavramsallaştırılırken, zihinsel bir mekân tarafından temsil edilir. Bu alanda şu örnekler verilebilir: İçinde bulunduğumuz halin gerçekliği; kurgusal durumlar, resimlerdeki, filmlerdeki durumlar; geçmiş ve geleceğe ait durumlar; varsayımsal durumlar; soyut alanlar, örneğin ekonomi, politika, fizik gibi kavramsal alanlar, matematiksel alanlar vs. bu konudaki potansiyel örnekleri oluşturur.²²

Yukarıdaki düşüncelerin ışığında, “formun tanımının mekânın özellikleri üzerinden yapıldığı” yolundaki görüşü değerlendirebiliriz. Lakoff'un geliştirdiği “formun mekânsallaştırılması hipotezi” şu varsayımları öngörmektedir: 1- kategoriler genel olarak “mahfaza” şemaları kapsamında anlaşılır. 2- hiyerarşik yapılar “parça-bütün” ve “alt-üst” şemaları kapsamında anlaşılır; 3- ilişkisel yapılar “bağlantı şemaları” kapsamında anlaşılır; 4- kategorilerin içindeki “radyal” (merkez-çevre doğrultulu) yapılar “merkez-çevre” şemaları kapsamında anlaşılır; 5- önalan-gerialan yapıları “ön-arka”

22 Ricoeur'la ilgili bölümde “zamanın mekân üzerinden kavramsal-laştırılması” konusunu ele almış bulunuyoruz. Buna göre, zamana ilişkin insan tasarımının kendisi metaforik niteliktedir; bir diğer deyişle, zaman tasarımı metafora başvurmadan yapılamamaktadır. Bu durumda bilişim bilim perspektifi ile felsefecilerin çıkarımlarının örtüştüğü söylenebilecektir.

şemaları kapsamında anlaşılır; 6- düz çizgisel nicelik ölçütleri, “üst-alt ve çizgisel düzen şemaları” kapsamında anlaşılır. Bu genel düşünceler, Lakoff’un “formun mekânsallaştırılması hipotezi”ni oluşturur ve “fiziksel mekân”dan “kavramsal mekân”a metaforik bir uygulama halini gösterir. Burada, “mekânsal yapı”nın “kavramsal yapı”ya uygulandığını söyleyebiliriz. Daha spesifik olarak, mekânı yapılandıran “imge şemaları”nın, kendilerine karşılık gelen ve kavramları yapılandıran “soyut konfigürasyonlar”a uygulanmasından söz edebiliriz. Buna göre, “kavramsal yapılar”ın anlaşılması, “imge şemaları” ve buna ek olarak, “metaforik uygulama” kapsamında mümkündür. Ayrıca, metaforik uygulamanın imge şemaları kapsamında anlaşılabilmesi de söylenebilir. Şu halde “imge şemaları”nın iki temel rolü vardır: Öncelikle, *“doğrudan doğruya anlaşılan” kavramlar olma özelliğine sahiptirler; ikinci olarak, metaforik biçimde, diğer “karmaşık kavramları yapılandırmakta” kullanılırlar* (Lakoff, s. 281, 283).

Lakoff ve Johnson’ın yukarıdaki görüşler kapsamında dikkate alınması gereken bir diğer gözlemi, insan zihnindeki kavramsal metaforik sistemin, “biçim” ve “içerik” arasında doğrudan bağlantı kurduğuna ilişkindir; bu yüzden, bir şeyi “başka sözcüklerle anlatma” çoğu zaman mümkün sayılan bir girişimi ifade eder. Sözü edilen kavramsal sistemin dil üzerinden işleyişi şu şekilde olmaktadır: Öncelikle, “mekân”a ait metaforlar “cümle formu”na uygulanmakta, cümle mekâna ait bir varlık olarak algılanmaktadır. Cümlelerin “uzun” ya da “kısa” olması, “düz” ya da “dolambaçlı” olarak tanımlanması gibi hususlar, mekâna ait bu tür benzetmelerin yapılması nedeniyledir. Bu durumda, cümlelerin oluşumu ve buna bağlı olarak taşıdığı “anlam”, en azından kısmi olarak, *mekânsal terimler kapsamında aldığı şekle bağlıdır* diyebiliriz. Bu olgu, başta şiir olmak üzere, edebi metinlerin çevirisinde neden güçlüklerle karşılaşıldığını anlamamıza yardımcı olabilecek

bir açıklama değeri taşımaktadır. Buna göre, “*form*” yani *dile uygulanan “mekân metaforu” anlamı belirler*, form değişince anlam da değişir. Dolayısıyla, formla oynamak, bir metni yeniden, özellikle başka bir dilde oluşturmak, anlamın da değişmesine yol açar.²³

Bu noktada, felsefe ve edebiyat eleştirisi bağlamında ele aldığımız bazı metafor tanımlarını kısaca anımsamak yararlı olacaktır: Özellikle şiirde, metaforun başka türlü ifade edilemeyen bir bilgi taşıdığına, dolayısıyla metaforu oluşturan formun yani belirli bir “sözdiziminin değiştirilemeyeceğine” ilişkin yaklaşım, Lakoff ve Johnson’ın yukarıdaki görüşleriyle bağlantılı olarak düşünülmelidir. Bu durumda, metaforun yeni bir anlamı sentezlediği ve ilettiği, bu anlamın şiirdeki sabit form üzerinden ifade edildiği söylenebilecektir. Form ve içerik arasındaki yoğun bağlantının bir diğer sonucu ise, “tekrar” olgusu üzerinden gösterilebilir. Bir şeyin tekrarlanması,

23 Bir “cümle yapısı” ile “anlamın yapısı” ya da “cümle taşıdığı imge” arasında mevcut uygulamaya “ikonik uygulama” adı verilir. Dildeki ikoniklik şöyle açıklanabilir: Anlamın yapısının, anlamı ifade eden dilin formuna ilişkin yapı üzerinden anlaşıldığı metaforik imge uygulamaları ikoniktir. Bu tür imge uygulamaları, (içi ve dışı olan sınırlanmış alanlar, yollar, bu yollar boyunca hareket halleri, güçler, merkez ve çevreler, parça ve bütünlükler gibi) imge-şemalarının varlığı sayesinde mümkün olmaktadır. “Dilin formu”ndan söz ettiğimiz zaman, formdan kastedilen, bu tür imge-şemaları aracılığıyla anlaşılan dildir. Örneğin, bir cümle yapısının bir yönü, parça-bütün kapsamı içinde, yani cümle parçaları ve o parçaları içeren daha üst yapılar kapsamında ele alınabilir. Cümle yapısının bir diğer yönü denge, yakınlık, dizilim, tâbiyet gibi unsurlar üzerinden oluşturulabilir. Bu tür sözdizimsel kavramların anlaşılmasında kullanılan şematik imgeler, kavramsal yapılarda da kullanılır. Anlam ve form arasında imge şeması karşılıklılıklarının bulunmasının nedeni budur. Burada anlamla formu birbirine bağlayan şey, metafora kullanılan uygulama mekanizmasıdır. İkoniklik şiire ilave bir metaforik yapı katmanı kazandırır. Bu görüşler ilk bölümde ele aldığımız ikoniklik kavramıyla bağlantılı olarak düşünülmelidir.

“daha çok formun daha çok içeriği taşıyacağı” biçimindeki metaforik anlayışın bir ifadesidir (Lakoff ve Johnson, s. 126, 18). Bu durumda, birçok dilde ve bu arada Türkçe’deki sözcük ve ses tekrarlarının, forma ait unsurların tekrarı ile içeriğin güçlendirilmesi fikrine dayandığını söyleyebiliriz: “Koşa koşma gelmek” ifadesindeki tekrarın işlevi budur; benzer biçimde, “eşşek herif” sözündeki “ş” harfi tekrarı da ses ve form üzerinden tekrar olgusunun işlevini örneklendirmektedir.

Temel Metaforların Örneklendirilmesi: Hayat, Ölüm ve Zaman Metaforları

Lakoff ve Turner’ın 1987 tarihli kitabı *More than Cool Reason*, edebiyat ve özellikle şiir ile metafor arasında bağlantı kurmayı hedefleyen bir çalışma olarak ilginizi çekmektedir. Lakoff ve Turner, yaşam, doğum, ölüm gibi insan hayatının temel olgularını tanımlayan bazı “türetici” metaforların varlığına dikkat çeker. Bu kapsam içinde, doğum hadisesi bir “varış” hali olarak, hayatta olma durumu “o sırada mevcut ortamda bulunma”, ölüm ise bir “ayrılma” hali olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla, bir “bebeğin yolda olması” hamilelik halini tanımlarken, ölmüş kişiler için kullanılan “artık aramızda değil” ifadesi, yaşamın mevcut ortamda bulunma ve ölümün de bir ayrılma hali olarak değerlendirildiğini gösteren metaforları aynı anda örneklendirmektedir. Bu kapsamda, birisinin “ölümün eşiğine gelmesi” ya da ölen kişinin “kaybedilmiş” olması ifadeleri yukarıdaki metafor çerçevesinde anlam kazanır.

Burada dikkat edilmesi gereken şey, metaforun öncelikle “düşünce” içinde yer aldığı ve dil aracılığıyla ifade edilirken alternatif kullanımların söz konusu olabileceği hususudur. Dolayısıyla, ölümün bir “ayrılma” hali olduğuna ilişkin metaforik düşünce, dilde “hakka yürümek”, “rahmeti rahmana kavuşmak”, “kaybedilmek”, “öbür dünyaya gitmek ya da göçmek”, “aramızdan ayrılmak” gibi birçok farklı kullanımla ifade

edilebilmektedir. Temel kavramsal metaforu bilen kişi, farklı ifadeleri anlamakta zorluk çekmeyecektir (Lakoff ve Turner s. 1-2).

Öte yandan, aynı konuda birden fazla kavramsal metafor bulunabileceği ve bunların çatışmalı değerleri temsil edebileceği de unutulmamalıdır. Bu çerçevede, “tahtalı köye gitmek”, “eşek cennetini boylamak” gibi ifadelerin varlığı, ayrılma halinden sonra gidilen yer konusundaki olumsuz kavramsal tasarımların varlığını gösterir. *Demek ki, aynı kavramsal metaforun farklı dilsel metaforlara kaynak olması gibi, “aynı” konudaki “farklı” kavramsal metaforlardan kaynaklanan dilsel metaforların varlığı da söz konusudur.* Lakoff ve Johnson’a göre, bir kültürün önemli kavramlarına ilişkin metaforik yapı, o kültürün temel değerleriyle uyum halindedir. Ancak bu temel değerlerin “tekli” yapılar olmak yerine “çoklu” bir özellik gösterdiğini söyleyebiliriz. Bu noktada, yukarıda değindiğimiz hususu şu şekilde formüle etmeye çalışalım: *Bir kültürün aynı alana yönelik olarak geliştirdiği farklı ve bazen çelişen değerleri bulunabilir; bu durumda, söz konusu değerler ve bunları temsil eden metaforlar arasında bir tür rekabetin varlığından söz edilecektir* (Lakoff ve Johnson, s. 22-3). Söz konusu husus, özellikle alt-kültür gruplarının geliştirdiği metaforik kavramlarda belirgin olup, zaman zaman ana akım gruplarının değerleriyle, dolayısıyla bu değerleri temsil eden metaforlarla çatışma ifade edebilir. Özellikle deyimler üzerinden yapılacak bir çalışma, aynı konulara yönelik farklı ve çelişen değerlerin varlığını kolayca gösterecektir. Örneğin, “fazla mal göz çıkar-maz” ya da “mal canın yongasıdır” deyimleri ile “kefenin cebi yok” deyimi, zenginlik kavramı konusunda iki farklı perspektifi yansıtmaktadır. Bu deyişlere kaynak olan temel ve ortak tasarım, “zenginlik” kavramını kişinin şahsıyla ilgili nesneler kapsamında tanımlar. Bu ortak anlayış daha sonra iki farklı yoruma tâbi tutulmakta, bunun temelini de, yine insan ya-

şamına ilişkin, iki farklı algı belirlemektedir: Bunlardan biri yaşamı vurgulama eğilimindeyken, diğeri ölüm üzerinde durur. İlk metafor yaşam devam ettiği sürece “zenginlik”in yani maddi varlıkların önemine dikkat çekerken, diğ er anlayış “yaşamın *sonlu* olduğu” konusunun altını çizer. İlk anlayış, “mal canın yongasıdır” sözünde ifadesini bulan “yaşamın korunması ve devam ettirilmesinin gerektiği” ve buna bağlı olarak, yaşamı destekleyecek maddi unsurların önemli olduğu fikri üzerinde dururken, diğ er anlayış, “yaşamın korunmasının mümkün olmadığını” belirtir. Her iki deyim in de, daha derin bir düzeyde, aşağıda ele alacağımız “hayat bir yolculuktur” kavramsal metaforuna bağlanması mümkün gözük mektedir.

Lakoff ve Johnson’ın da üzerinde durdukları gibi, insan zihninde yer alan temel metaforlardan biri, hayatın bir tür yolculuk olduğu fikrini içerir. Buna göre, söz konusu yolculuğun bir başlangıcı, bir devamı ve nihayet bir sonu vardır. *Bu anlayış, hayatın zaman içinde “düzçizgisel” bir gelişme ve ilerleme olduğu fikrinden yola çıkar.* Yukarıda sözü edilen ilk yaklaşıma dönersek, burada, hayatın rahat bir yolculuk olarak geçirilmesi fikrinin öneminin vurgulandığını, ikinci yaklaşımın ise, yolculuğun sürdürülemezliği üzerinde durduğunu söyleyebiliriz. İki yaklaşım arasındaki çatışmanın temelinde, hayatı olumlayıp olumlamamaya yönelik bir varoluş felsefesi farklılığı bulunduğu kanısındayız: Hayat sonlu mudur ya da sonlu olduğu için olumsuzlanmalı mıdır? “Olumlayıcı yaklaşım”, hayatın sonuna ilişkin karamsarlığı reddetmekte, verili durum içinde mümkün olan en iyi hayatı sürme olanağını öne çıkarmaktadır. “Olumsuzlayıcı yaklaşım”, yolculuğun sonu olgusunun diğ er her şeyi anlamsızlaştırdığı fikrini vurgular ve genel bir kötümserlik hali olarak algılanabilir. Söz konusu algı farklılığını Kavafis’in ünlü şiiri İthaka bağlamında ele alabiliriz. Şair “hayatı olumlayıcı anlayış”ın izinde, maceralı ve uzun bir yolculuktan sonra evine dönmeye çalışan Odysseus’a acele etmemesini, yolculuğun tadını çıkarmasını önermektedir.

Yolculuğun ödülü varış noktası değil, yolculuğun kendisidir; varış noktasının sunabileceği bir şey yoktur: İthaka nihayetinde çorak bir adadır, ancak yolculuk kendi başına zenginleştirici bir olgu olarak, mümkün olduğunca uzatılmalı ve değerlendirilmelidir. Aşağıda şiirin tamamını alıntılama yoluna gidiyoruz:

İthaka

İthaka'ya doğru yola çıktığın zaman,
Dile ki uzun sürsün yolculuğun,
Serüven dolu, bilgi dolu olsun.
Ne Lestrigonlardan kork,
ne Kikloplardan, ne de öfkeli Poseidon'dan.
Bunlardan hiçbiri çıkmaz karşına,
düşlerin yüceyse, gövdeni ve ruhunu
ince bir heyecan sarmışsa eğer.
Ne Lestrigonlara rastlarsın,
Ne Kikloplara, ne azgın Poseidon'a,
Onları sen kendi ruhunda taşımadıkça,
Kendi ruhun onları dikmedikçe karşına.

Dile ki uzun sürsün yolun.
Nice yaz sabahları olsun,
eşsiz birsevinç ve mutluluk içinde
önceden hiç görmediğin limanlara girdiğin!
Durup Fenike'nin çarşılarında
eşi benzeri olmayan mallar al,
sedefle mercan, abanozla kehribar,
ve her türlü başdöndürücü kokular;
bu baş döndürücü kokulardan al alabildiğin kadar;
nice Mısır şehirlerine uğra,
ne öğrenebilirsen öğrenmeye bak bilgilerinden.

Hiç aklından çıkarma İthaka'yı.
Oraya varmak senin başlıca yazgın.
Ama yolculuğu tez bitirmeye kalkma sakın.
Varsın yıllarca sürsün, daha iyi;
sonunda kocamış biri olarak demir at adana,
yol boyunca kazandığın bunca şeylerle zengin,
İthaka'nın sana zenginlik vermesini ummadan.
Sana bu güzel yolculuğu verdi İthaka.
O olmasa, yola hiç çıkmayacaktın.
Ama sana verecek bir şeyi yok bundan başka.

Onu yoksul buluyorsan, aldanmış sanma kendini.
Geçtiğin bunca deneyden sonra öyle bilgeleştin ki,
Artık elbet biliyorsundur ne anlama geldiğini İthaka'ların.²⁴

Çeşitli perspektiflerden ele alınabilecek olan bu şiiri, öncelikle, yapısında barındırdığı temel metaforlar itibariyle değerlendirmeye yoluna gidiyoruz. İthaka'nın temel metaforunun şiiri baştan sona kuşatan “hayat bir yolculuktur” metaforu olduğu açıktır. Odysseus'un ulaşmak için “acele etmemesi” konusunda uyarıldığı İthaka adası ise, yolculuğun varış noktası olan “ölüm”den başka bir şey değildir. Burada, daha önce sözünü ettiğimiz, farklı ve rekabet halindeki kavramsal metaforlar konusuna kısaca dönülmesi gerektiğini düşünüyoruz: Şiirde “ölüm”ün varoluşun yeni bir merhalesi değil, bir sonlanma ve tükenme noktası olarak tanımlanması dikkat çekicidir. Büyük çabalarla ulaşılan hedefin, yani İthaka'nın ve bir diğer deyişle de “ölüm”ün, “yaşayan insan” a sunabileceği hiçbir şey yoktur. Buradan yola çıkarak, şiirin bir diğer temel metaforunun “ölüm bir hiçlik halidir” kavramsal metaforu olduğunu söyleyebiliriz.

24 Cevat Çapan'ın çevirisi; bkz Kavafis'ten Kırk Şiir, (1993), Adam Yayıncılık, İstanbul.

Öte yandan, aynı konuda farklı bir perspektifin geliştirilmesi, yani bir yolculuğun çeşitli merhaleleri olduğu fikrinden yola çıkan “hayat yolculuğu metaforu”nun bir başka yorumunda, “ölümün olumlanması” da mümkündür. Bu fikir, mistik dünya görüşlerinde, örneğin tasavvufta sık sık karşımıza çıkan ve ölümün bir ara evre olduğu, yeni bir hayata geçişe olanak sağladığı fikriyle uyum içindedir. Mevlana’nın ölümü “şeb-i arus” yani “gelin gecesi”, öleni de bir gelin olarak tanımlaması, ölüm aracılığıyla gerçekleşen ilahi bir evlilik, “varlıkta bir olma hali”ni arzulanır bir durum olarak tanımlaması, bu alternatif ölüm tasarımının bir sonucudur. Bu açıdan bakıldığında, ölümün bir “durak” mı yoksa bir “nihai varış noktası” mı olduğu konusunun insan zihnini meşgul ettiği ve bu konuda farklı yaklaşımlar geliştirildiği söylenebilecektir. Şiirin hayat karşısındaki tutumu da yine “hayat bir yolculuktur” kavramsal metaforunun hayata yüklediği değerler açısından ele alınmalıdır. İthaka’da yaşama sevinci, uzun ve mutlu bir ömür sürmenin önemi vurgulanır. Bu ömrü ya da yolculuğu güzelleştiren şeylerden biri de, varış noktasının sunacağı bir şeyin olmadığına ilişkin bilinçtir. Eğer hayat bir hedefe yönelmiyorsa o halde hayatın kendisi bir hedef haline gelir; bu durumda, güzel yaşamak en büyük erdem kabul edilecektir. İnsanın bu temel gerçekliği kavrayarak ona göre hareket etmesi ise “bilgelik”tir; şiir Odysseus’un bu bilgeliğe ulaştığı varsayımını öne çıkarırken, bir yandan da, bunun belki de mümkün olmadığını ima eden ironik bir ifadeyle biter: “Artık *elbet biliyorsundur* ne anlama geldiğini İthakaların.” Unutulmalıdır ki pek çok insan hayatını güzelce yaşayamadan belirsiz bir gelecek ve hedefler için çalışır ve en sonunda da hüsrana uğrar. Şiirin finalinde, muhtemelen insan doğasına ve insanın bilgelik yeteneğine ilişkin bir kuşku da dile getirilmektedir diyebiliriz. Bir adım öteye geçildiğinde, insanın tanrısal varlıkla karşılaştırılması ve bu karşılaştırmadan, insanın ne bilgiye ne

de mutluluğa ulaşamayacak sınırlı bir varlık olduğuna ilişkin bir kavramsal çıkarıma ulaşılması söz konusudur. İthaka şiirinin en temel duygularından biri, belki de, insana özgü bu yetersizlik fikri ve bu fikirle yüzleşilmesine yönelik ihtiyaçtır.

Burada bir parantez açarak, din tarihi üzerine yapılacak bir incelemenin, söz konusu farklı tasarımların geçirdiği evrimi göstereceğini belirtelim. Örneğin, antik Yunan dininin cennet ve cehennem fikirlerini yeterince geliştirmiş olmamasının, dünyevi hayatın vurgulanmasına yol açtığını, bir diğer deyişle, dünyevi hayatı olumlama düşüncesini geliştirmiş olduğunu söyleyebiliriz. Buna karşılık, yine antik çağın Stoacı felsefeleri, hayatı olumsuzlayan bir yaklaşımı vurgular. Tek tanrılı dinlerin yaklaşımı ise şöyle özetlenebilir: Hristiyanlık ve Müslümanlığın öteki dünya vurgusu, hayatın bir yolculuk olduğu fikrini reddetmemekte, ancak, dünyevi yaşamı daha kapsamlı bir yolculuğun ilk ve geçici evresi olarak değerlendirmektedir. Burada, Müslümanlığın ve Museviliğin dünyevi hayatı daha olumlu biçimde algıladığı, Hristiyanlığınsa dünyevi hayatı daha karanlık bir perspektiften gördüğü söylenebilir. Ancak her iki anlayış da varlığını sürdürmekte, bireysel ve toplumsal yaşamın farklı evrelerinde, değişen ağırlıklarda olmak üzere etkisini devam ettirmektedir.

Bu noktada, “hayat bir yolculuktur” kavramsal metaforunun temel unsurlarını göstermeyi deneyebiliriz: Öncelikle, bu metafor kapsamı içinde “hali hazırda hayatta olan bir kişi”nin bir “yolcu” olduğu (“daha yolun başındasın” ifadesinde olduğu gibi), bu kişinin hayat hedeflerinin yolculuğun duraklarına karşılık geldiği (“bu meslekte ilk durağım şef yardımcılığı oldu” ifadesinde olduğu gibi), bu hedefleri gerçekleştirmek için kullandığı araçların yolculuk güzergahını oluşturduğu (“mesleğimde ilerleyebilmek için yöneticilere karşı gerektiğinde alttan aldığım da oldu” ifadesinde olduğu gibi), hayatın zorluklarının bir yolculuğun zorluklarına karşılık geldiği

(“hayatın dikenli yollarında az yürümedim” ifadesinde olduğu gibi), bu süreç içinde kendisine danışılan kişilerin yolcuya rehberlik ettikleri (“yolumu şaşırmıştım, bana o yol gösterdi” ifadesinde olduğu gibi), hayatta gösterilen aşamanın yolculuğun kat edilen mesafesine karşılık düştüğü (“hedefe varmak üzeresin” ifadesinde olduğu gibi), hayattaki başarıyı değerlendirmekte kullanılan şeylerin yoldaki yer ve yön gösteren işaretlere karşılık düştüğü (“öğretmenimin beğenisi müziğe yönelmemde etken oldu” ifadesinde olduğu gibi), hayat seçimlerinin kavşak noktalarına karşılık geldiği (“o sınavı kazanmak hayatımda bir dönüm noktası oluşturdu” ifadesinde olduğu gibi), maddi kaynak ve yeteneklerin yolculuk gereçlerine karşılık geldiği (“Ayşe’nin o hedefe varmak için yeterli donanımı yok” ifadesinde olduğu gibi) kabul edilmektedir. Bu kapsamda, söz konusu karşılıklılık hallerinin, iki ayrı kavramsal alan arasında bir “uyarlama” durumunu gösterdiğini söyleyebiliriz. Bu çerçevede, “hayat”, durakları olan bir “yolculuk” gibi tasarlanmış olup, ölüm *nihai* durağı gösterir. Bu nihai durak ise, ölümden sonrası için bir başlangıç noktası oluşturabilir; bu durumda “ölüm”ün kendisinin de ara durakları olan bir yolculuk oluşturduğu söylenebilir. Söz konusu metaforik ifadeleri kolaylıkla anlamamızın nedeni, temel metaforları bilinçdışı ve otomatik bir biçimde biliyor ve tanıyor olmamızdır. Ahlaki davranışlarla ilgili kavrayışımız büyük ölçüde “hayat bir yolculuktur” metaforundan kaynaklanmaktadır. Burada iyi ve kötü yollar mevcuttur; kanunlar izlenmesi gereken yolları temsil etmektedir diyebiliriz.

Bu kapsamda ele alacağımız bir diğer metafor “bir hayat süresi bir gündür” metaforudur. Bu çerçevede, “gün akşam oldu”, “dönülmez akşamın ufkundayız” gibi edebiyata mal olmuş ifadelerin “hayat bir gündür” metaforuna dayandığını anımsatalım. Pir Sultan Abdal’ın “seyyah oldum şu âlemi gezerim/bir dost bulamadım gün akşam oldu” dizeleriyle baş-

layan ünlü deyiş sözö edilen metaforu temsil eden bir şiir olma özelliğindedir. Bu çerçevede, günümüz popüler kültürüne ait bir “bilgelik ifadesi” oluşturan “hayat bir gündür, o da bugündür” deyimine kısaca değinebiliriz: Bu dilsel metafor, öncelikle kavramsal metaforu (hayat bir gündür) olduğu gibi tekrarlamakta, daha sonra ise, bir yandan metonimik bir temsil ilişkisi kurmakta (“bugün” bütün hayatı temsil eden bir “parça” unsur oluşturur) bir diğer yandan da, soyuttan somuta yönelik bir sıçramayı ifade etmektedir. Böylece genel ve kavramsal bir metaforu temsil eden ifade, özgül bir dilsel metaforu temsil eden ifade ile pekiştirilmekte, formun içeriği temsil ettiği yolundaki görüş kapsamında düşünülebilecek bir anlam genişlemesi sağlanmaktadır. Buna göre tekrar yani daha çok form daha çok içeriği ifade eder. Böylece genel düzey bir metaforun özgül düzey bir metafora dönüştüğünü söyleyebiliriz. Bu konu daha sonra ele alınacak olan “deyimler ve atasözleri” kapsamında bir kez daha değerlendirilecektir.

Hayat metaforları konusunu örneklendirmeye, daha önce de sözö edilen “mahfaza metaforu”nun türevlerini ele alarak devam edebiliriz: “Hayat bedendeki sıvıdır; ölüm bu sıvının kaybıdır” metaforu “beden bir mahfazadır” metaforu kapsamında ele alınabilir. Bir meyvenin sıkılması ile suyunu vermesi gibi, insan bedeninin içindeki “yaşam suyu” da dışarı çıkabilir. Yaşamın genel olarak sıvılarla ilişkilendirilmesi “ab-ı hayat” kavramında da ifadesini bulur. Öte yandan, “kan” vücut sıvısı olarak hayatı temsil eder. “Kan kaybetmek”, bu açıdan yaşam gücünün azalması manasına gelir. Benzer biçimde “hayat damarlarının kurumması” da sıvı-kan bağlantısını temsil eden bir ifadedir. “Hayat bir oyundur” metaforu ise bir oyun yazarı yani tanrı ya da kader fikrini de içinde barındırır. Buna göre, herkes kendisine verilen rolü oynamaktadır. Bu çerçeve içinde, “rolünü oynamak”, “vazifesini yapmak”, “görüntüyü

kurtarmak”, “dışarıya renk vermemek” gibi ifadelerin iç-dış farklılığı fikrini de içinde barındırdığı söylenebilir. “Hayat bir yükür” metaforu “hayat bir yolculuktur” metaforu ile uyum içindedir (Lakoff ve Turner, s. 4-5, 10, 20-1).

Ölüm Metaforlarına Kapsamlı Bir Bakış

Ölüm metaforlarına yönelik analiz kapsamında, öncelikle, temel bir metaforun incelenmesi yararlı olacaktır. Bu metafor, “insanlar bitkidir” kavramsal metaforudur. Söz konusu metaforunda, insanlar “hayat çevrimleri” itibariyle bitkilere benzetilerek tanımlanmaktadır. Yine bu çerçevede “ölüm”ün hasat yapan bir çiftçi gibi temsil edilmesi söz konusudur. Hayatın değişik evreleri bitki hayatının evreleri üzerinden düşünölmektedir. Yunus Emre’nin aşağıdaki şiiri bu metaforu örneklemesi açısından ilginçtir:

Geldi geçti ömrüm benim şol yel esip geçmiş gibi
Hele bana şöyle geldi şol göz yumup açmış gibi

İşbu söze Hak tanıktır bu can gövdeye konuktur
Bir gün ola çıka gide kafesten kuş uçmuş gibi

Miskin âdem oğlanını benzetmişler ekinciye
Kimi biter kimi yiter yere tohum saçmış gibi

Bu dünyada bir nesneye yanar içim göynür özüm
Yiğit iken ölenlere gök ekini biçmiş gibi

Bir hastaya vardın ise bir içim su verdin ise
Yarın anda karşı gele Hak şarabın içmiş gibi

Bir miskini gördün ise bir eskice virdün ise
Yarın anda sana gele Hak libâsın biçmiş gibi

Yunus Emre bu dünyada iki kişi kalur derler
Meğer Hızır İlyas ola âb-ı hayat içmiş gibi

İlk beytinde “hayat bir yolculuktur” metaforu, ikinci beytinde “mahfaza” metaforu ve son beytinde de “hayat bir sıvıdır” metaforlarını kullanan şiirde, genç ölümlerinin *henüz olgunlaşmamış ekinlerin biçilmesine* benzetildiğine dikkat çekelim. Bu durumda, insan bir bitki, muhtemelen buğday başağı olarak temsil edilirken, ölüm vaktinden önce tırpanıyla ya da orağıyla kesime girişen ve dolayısıyla daha olgunlaşmamış başakları ziyan eden bir hasatçı gibi tasvir edilmektedir. Söz konusu şiir diğer imgeleri itibariyle de yaşam ve ölümle ilgili metaforları temsil etmesi açısından dikkat çekicidir.

Emily Dickinson’ın *Ben Duramadığımdan, Ölüm İçin* adlı şiiri, daha önce Kavafis’in İthaka şiirini incelerken ele aldığımız “hayat yolunun sonundaki ölüm durağı”na ilişkin karmaşık duyguları ifade eden bir diğer yapıttır. Konumuzu örneklendirmesi açısından bu şiiri alıntılama yoluna gidiyoruz:

Ben duramadığımdan, Ölüm için—
O benim için durdu, kibarca.
Bir bizi aldı araba,
Bir de Ölümsüzlük’ü—
Yavaşça sürdük, acelesi yoktu
İşi de boşladım aylaklığı da
Onun nezaketi karşısında—

Okulu geçtik, çocukların itişip kakıştığı
Teneffüs vakti, halka olmuş—
Geçtik—gözü dalan ekin tarlaları’nı
Batan güneş’i geçtik—

Ya da—o bizi geçti—
Çiğ damlaları düştü, keskin ve ürpertici,
Ağdan yapılmıştı çünkü giysim
Ve atkım—yalnızca tüldü—

Bir evin önünde durduk,
Bir toprak yığınınına benzeyen
Çatı görünmüyordu neredeyse
--kornişler yerin altındaydı—

Ondan sonra, yüzyıllar oldu, ama
Sanki bir günden kısa—
Sanmıştım ki, önceleri—
Atların başları,
Sonsuzluğa çevriliydi—

Lakoff ve Turner, bu şiiri üzerinde yaptıkları analizde, ölümle ilgili beş temel metaforun kullanıldığını göstermektedir: Buna göre, “hayat o sırada mevcut ortamda bulunmaktır” metaforunun türevleri olan “ölüm hayat yolculuğunun sonudur” ve “ölüm bir ayrılıştır” metaforları, “bir hayat süresi bir gündür” metaforundan gelen “ölüm gecedir” metaforu, “insanlar bitkidir” metaforundan gelen “insan ölümü bitki ölümüdür” metaforu, “bir durumun değişmesi bir yerin değişmesidir” metaforundan gelen “ölüm nihai bir durağa gidiştir” metaforları tespit edilmiştir. Şiirin bizim için ilgi çekici yanı, “hayat yolculuğu” metaforundan yola çıkan diğer bazı şiirler gibi, bu şiirin de, ele aldığı kavramlar konusunda tereddütlü ve çatışmalı bir ruh halini ifade etmesi, insan deneyiminin bu belirsizlik alanına ilişkin özgün metaforlar kurabilmesidir. Şiir ölümü bir refakatçi, giderek ölüm olayına yol açan “etken unsur” olarak tanımlamakta ve bu unsura 19.yy kibar sınıfına ilişkin vasıflar kazandırmaktadır. Buna göre, “ölüm” üst sınıftan bir genç

hanımı gezintiye davet eden centilmen bir beye, muhtemelen bir koca adayına benzetilmektedir. Ölüm'ün bu tür bir "etken unsur" niteliği kazanmasına yani "kişileştirilmesine" ilişkin bu metaforun dışında, bir "imge metaforu" ile bir kez daha dönüştürülmesi söz konusudur. Bu durumda, toplumsal olarak kabul görmüş bir biçimde flört ettikleri varsayılabilir olan bu çift aslında geri dönülmez bir yolculuğa çıkmış bulunmaktadır. Ancak burada şiire asıl gerilimini kazandıran şey ortaya çıkar: Anlatıcı karakter dünyevi hayata ilişkin son gözlemlerini aktarmakta ve git gide artan bir yabancılaşma içine girmektedir. Doğa canlanmış, "gözleri dalan ekin tarlaları"nda olduğu gibi, animasyona tâbi tutularak kişileştirilmiştir. Burada gördüğümüz kişileştirilmiş unsurlar, anlatıcıya ilgisizlikleri ve onun farkında olmamalarıyla öne çıkmaktadır. Bu durum içinde yaşadığımız dünyanın niteliği hakkında yine metaforik nitelikli çıkarsamalar yapmaya müsaittir. Doğayı, "doğa acımasızdır" ya da "doğa insan kaderine aldırırsızdır" biçiminde kişileştiren bu metafor, şairin insan kaderine ilişkin kötümserliğinin bir göstergesidir ve zihnindeki "hayat yolculuğu" metaforunun niteliği hakkında fikir yürütmemize olanak verir. Öte yandan, şiirde dini metinlerden ilham alınmış olduğu izlenimi uyandıran bir öteki dünya anlayışı ve beklentisi de hissedilmektedir. Ancak, şiirin final dizeleri, bir yandan da, bu beklentinin boşa çıktığına ilişkin ipuçları taşır. Buna göre, anlatıcı başlangıçta ölümsüzlük'e ulaşacağını sanmıştır; ancak vardığı yerin orası olmadığı, uzun bir uyku ya da hiçlik haline mahkum edilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum, ölüm'ün nihai durak olduğu, öteki dünya vaadinin bir kandırmaca olduğu ve "kibar" görünümlü Ölüm'ün aslında kişiyi yanlış yere sevkeden bir yalancı olduğu ya da olabileceği sonucunu vermektedir. Bu yüzden, şiire ilişkin bütün bakış açımız değişir: Ölüm artık centilmen bir ziyaretçi değil acımasız bir yalancıdır. Öte yandan, bütün bu alternatif imgelerin, kendi

zıtlarıyla birlikte ve alternatiflerden biri açıkça tercih edilmek-sizin, şiirin dokusuna yedirildiğini de burada belirtelim. Bu nedenle, şiirin hangi görüşü kesin olarak savunduğunu söylemek zordur. Nitekim uzun uykunun sonunda belki de bir uyanma hali meydana gelecektir. Bu kapsamda, yüzyıllar bir gün gibi hissedilir. Söz konusu ifade, kutsal kitapların ölüm sonrası ve kıyamet öncesi zaman tanımını çağrıştıran bir özelliğe sahiptir. Özetle söylersek, ele alınan şiirin özelliği, temsil ettiği duyguları muğlak bırakması ve böylece farklı metaforik sistemlerin aynı anda temsil edilmesine olanak sağlamasıdır. Bu da şiiri zenginleştiren bir özellik sayılmalıdır.

Lakoff ve Turner'a göre, ölüm ve yaşamla ilgili metaforlar, sayıca sınırlı bir grup kavramsal metafordan kaynaklanır. Ölümün kişileştirilmesi de bu metaforlarla ilgilidir. Söz konusu metaforların kendi aralarında farklılık göstermeleri ise, yukarıda da sözü edildiği gibi, "hayat yolculuğu"nun doğasına ya da nihai durağın niteliğine bağlıdır. Kişileştirmenin bir türünde ölüm, yolcuya eşlik etmek ya da onu ölüme çağırmaktan çok, ölüme yol açan "etken unsur" olarak işlev kazanır. Burada, "olaylar eylemlerdir" genel düzey metaforu kapsamında ele aldığımız, "olayı gerçekleştiren etken unsur" fikrinin anımsanması yararlı olacaktır. Bu durumda, "insanlar bitkidir" metaforu "olaylar eylemlerdir" metaforu ile birlikte düşünüldüğü zaman, ölümü hayatı sona erdiren bir etken unsur olarak gören ve bir tür "tırpancı ya da orakçı" olarak tasarlayan bir anlayış öne çıkar (Lakoff ve Turner, s. 15-6). Yunus'un "gök ekini biçen kişi"si bu tarz bir kişileştirmeyi gösterir. *Deli Dumrul*'daki ölüm figürü de kişileştirme kapsamında düşünülebilir. Deli Dumrul, genç bir yiğidin canını almış olan "ölüm"e öfke duyar ve ona meydan okur; ancak Azrail'le yaptığı mücadeleyi kaybedecek ve hayatını kurtarmak için tanrıya yalvarmak zorunda kalacaktır. Tanrıyla yaptığı "pazarlık" sonucunda, anne ve babasına, kendi ye-

rine hayatlarını feda etmeleri dileğiyle yaklaşır. Burada temel motif, henüz genç olanın yerine hayat sürelerini büyük ölçüde tamamlamış olanların bu dünyadan daha kolay vazgeçecekleri fikridir. Ancak anne ve baba hayatlarından vazgeçmek istemezler. Onun yerine maddi varlıklar teklif ederek ölümü savuşturmak isterler. Deli Dumrul'un yerine ölmeyi kabul eden tek kimse, kendisi gibi bir genç olan eşidir. Bu noktada, Deli Dumrul, tanrıya ya eşiyle birlikte yaşatılmayı ya da öldürülmeyi dilediğini söyler. Hayattan vazgeçme cesaretinin gösterilmesi Deli Dumrul ve eşinin "değerini" kanıtlayan bir unsur olarak işlev görür. Öte yandan, "genç ekinin biçilmesinin" tanrıya da hoş gelmediği açıktır. Nitekim, tanrının müdahalesiyle, "Azrail" hedef değiştirir ve yaşama fazlasıyla bağlı bulunan anne ve babanın canlarını alır. Bu aşamada "ölüm bir mücadelenin kaybedilmesidir" ve bununla ilişkili "hayatta kalma bir mücadeledir" metaforlarının dikkate alınması gerektiğini düşünüyoruz. Öte yandan, bu masal kapsamında ele alınan anne ve babanın, aşağıda göreceğimiz gibi, "ölüm"ü bir ara durak olarak kabul etmeyen, ölüm sonrası yaşama ilişkin kuşkuları olan bir görüşü temsil ettiğini söylemek de yanlış olmayacaktır. Aslında *Deli Dumrul*'un bütün karakterlerinin aynı görüşü paylaştıkları söylenebilir. Bu görüş, çoğu pagan inanışında rastladığımız bir yaklaşım olup, İslamiyet'e henüz geçmiş olan bir toplumun eski inançlarının kalıntılarının nasıl sürdüğünü göstermesi bakımından ilginçtir. Masalın sonunda Deli Dumrul ve eşinin 140'ar yıl hayat bağışlanarak tanrının lütfuna hak kazanmış kişiler olduklarını görürüz. Ancak bunun da sonlu bir ömür olduğu unutulmamalıdır. Öte yandan, mevcut kavramsal sistem daha fazlasını ummaya olanak vermemektedir.

Ölüm'ü bir son olarak kabul eden ve yukarıda Kavafis'in İthaka şiiiri kapsamında ele aldığımız, ayrıca Yunus Emre, Emily Dickinson ve Dede Korkut'ta da izlerini bulduğumuz anlayışın

karşısında, ölüm'ü bir "ara durak" olarak kabul eden anlayış yer alır; buna göre, ölüm yeni bir varoluş alanına giden yolun kapısı ya da bir merhalesidir. Günümüz tek tanrılı dinlerinin temel vurgusu bu konuda olup, bu çerçevede, insanların ölüm sonrasında yeni bir hayatlarının olacağı ve bu yeni hayatın önceki hayatın "performansı"na göre değerlendirileceği konusu işlenir. Pagan ve tek tanrılı dinler arasındaki mücadelenin temel alanlarından biri, söz konusu kavramsal metafor kapsamında gerçekleşmiştir. Hristiyanlığın, pagan Yunan-Roma dini karşısında başarı kazanmasının ana nedenlerinden biri, bu dünyada mutlu olamayan kitlelere ölüm sonrası dünyada güzel bir "hayat" vaat etmesidir. Bilindiği gibi, eski Yunan-Roma dini daha çok bu dünya ağırlıklı olup, halk yığınlarını tatmin edecek bir öteki dünya anlayışı geliştirmemişti. İslam dini açısından bakıldığında ise, çok tanrılı dinlere yöneltilen temel eleştirilerden birinin, bu dinlerde ölüm sonrası hayata ilişkin inancın reddedilmesiyle ilgili olduğu görülür. Buna göre, kendilerine ilahi vahiy gelen çok tanrıci toplumlar, ölümden sonra dirilme fikrini bir masal olarak kabul etmekte ve reddetmektedirler. Müslümanlığın kutsal kitabı Kur'an'da, Nuh'un kavmi, Ad ve Semud kavimleri, Firavun'un kavmi ve sözü edilen başka bazı kavimler, tek tanrıya inanmaları yönündeki çağırışı reddederken, aynı zamanda ölümden sonra diriliş fikrini de reddeder biçimde tasvir edilmiştir. Cezalandırılmalarının temel nedenlerinden biri de budur. Aşağıda En'am suresinden yaptığımız alıntı bu durumu örneklendirmektedir:

"29. Dediler ki: 'Dünya hayatımızdan başka bir hayat yoktur. Biz diriltilecek değiliz'. "30. Onları rablerinin huzurunda durdurulmuş iken bir görsen, (Allah) 'Bu gerçek değil miymiş?' dedi. Dediler ki: 'Evet, rabbimiz hakkı için gerçektir!' 'Öyle ise inkar ettiğinizden dolayı azabı tadın!' dedi" ... "32. Dünya hayatı sadece bir oyun ve eğlenceden başka bir şey değildir.

Korunanlar için elbette ahret yurdu daha iyidir. Düşünmüyor musunuz?”²⁵

Casiye suresi de benzer biçimde ölümden sonra dirilmeyi reddedenlere yönelik eleştiriyi ifade eder:

“24. Dediler ki: ‘Ne varsa dünya hayatımızdır, başka bir şey yoktur. Ölüyoruz, yaşarız. Bizi *zamandan başkası helak etmiyor*.’ Fakat onların bu hususta hiçbir bilgileri yoktur. Onlar sadece zannediyorlar.” “25. Onlara açık açık ayetlerimiz okunduğu zaman, ‘Doğru iseniz, babalarımızı getirin!’ demelerinden başka delilleri olmamıştır.” “26. De ki: ‘Allah sizi yaşıyor, sonra sizi öldürüyor. Sonra sizi toplayıp duruşma gününe getirecektir. Bunda asla şüphe yoktur; ama insanların çoğu bilmezler.’”

Bu sure kapsamında “zaman”a yakıştırılan “helak edicilik” niteliği, sözünü etmekte olduğumuz kişileştirme kavramı kapsamında anlamlıdır: Genel hayat olayları, bu olaylara neden olduğu düşünülen “etken” unsurların kişileştirilmesi yoluyla kavranır. Metaforik düşüncenin bir özelliği olan bu durum zaman metaforları kapsamında ele alınacaktır.

Ölüme İlişkin Diğer Metaforik Kavramlar:

Ölüm ve hayatla ilgili metaforlar bu olguların farklı yönleri üzerinde odaklanarak değişik ve bazen de çatışmalı tasarımlara zemin hazırlar. Bu konudaki bazı temel metaforları şu şekilde ele alabiliriz: “Bir ömür bir yıldır” ve “ölüm kıştır” metaforları, ilke olarak, “insanlar bitkidir” metaforu ile uyum içindedir. Bir insanın “hayatının baharında olması” ya da “hayatının sonbaharına gelmiş olması” bu metaforların kavramsal yapısı içinde anlaşılır. “Ölüm uykudur” metaforu ise yine “insanlar bitkidir” metaforunun kavramsal çerçevesi içinde,

25 Kur’an alıntılarında Süleyman Ateş’in çevirisinden yararlanılmıştır.

bir tür kış uykusunu temsil eder biçimde düşünülebilir. Emily Dickinson'ın aşağıda alıntılatacağımız “korkudan uzak—mermer odalarında” ve “uzun—uzun bir uyku—meşhur bir uyku” adlı şiirleri, bir yandan “ölümün uyku olması” halini örneklendirirken, bir yandan da bu metaforu tartışmaya açmaları nedeniyle önemlidir .

I

Korkudan uzak—mermer odalarında
Dokunmadığı sabahın
Ve dokunmadığı—öğlenin—
Masum inançlıları uyur—yeniden dirilişin—
Çatıları taştandır
Ve girişleri—satenden

Hafifçe güler meltem
Yukarıdaki şatosunda—
Arı vızıldanır—duymayan bir kulağa—
Tatlı kuşlar—bilinçsiz bir ahenkle
Öttürür ıslığını
Ah, nasıl bir bilgelik—haraboldu burada.

II

Uzun—uzun bir uyku—meşhur bir uyku
Ne göz kapağının titreyişiyle—ne de
Gerinişiyle kolun bacağın
Karşılaman sabahı—
Kendi kendisinin hükümdarı—bir uyku

Aylaklık böyle miydi her zaman?
Taştan bir sofranın üzerinde—
Güneşe sermek yüzyılları—
Öğlen oldu mu diye—bir kez bile bakmadan

Görüldüğü gibi, bu uyku uyanması olmayan bir uykudur. Kıyamet günü tasarımlarının da bir tür uykudan uyanış fikrine dayandığı bu bağlam içinde anımsanmalıdır. Dini metinler günahkarlar için azap dolu bir uyku, iyi insanlar içinse derin ve bir gün civarında sürmüş bir uyku fikrinden söz etmektedir. Ancak her halükarda bir uykudan uyanmak söz konusudur. Bu noktada dikkat çekici olan, metaforik yapıların daha önce sözü edilen “rekabet halindeki değerler” sistemi çerçevesinde gösterdiği farklılıktır: “Hayat bir yolculuktur” ve “ölüm bir varış noktasıdır” ya da “ölüm bir ara duraktır” biçimindeki metaforlar, yaşam ve ölüm hakkındaki genel kanıyı temsil eden metaforlardır. Buna karşılık, “ölüm”ün bir hiçlik hali olduğu yolundaki rakip görüş, mevcut metaforik sistemin temsil ettiği inancın bir “kandırmaca” olduğu yolundaki bir başka inancı ifade eder. Ele aldığımız şiirlerin özelliği, iki ayrı metaforik yapıyı bir arada sunmaları ve bu ikili yapıyı “insanlık durumu tragedyası”nı yansıtacak biçimde bir “gerilim hali” içinde tutmalarıdır. Burada, “hayatın bir yolculuk ve ölümün de bir ara durak olduğu” yolundaki “hakim görüş metaforu” doğrudan doğruya reddedilmemekte, ancak altta yatan bir kuşku dile getirilmektedir. Yunus Emre’nin aşağıda alıntıladığımız “yalancı dünyaya göçüp gidenler/ne söylerler, ne bir haber verirler” şiiri de aynı kapsam içinde değerlendirilebilir.

Yalancı dünyaya konup göçenler
Ne söylerler, ne bir haber verirler
Üzerinde türlü otlar bitenler
Ne söylerler, ne bir haber verirler

Kiminin başında biter ağaçlar
Kiminin başında sararır otlar
Kimi masum, kimi güzel yiğitler
Ne söylerler, ne bir haber verirler

Toprağa gark olmuş nazik tenleri
Söylemekten kalmış tatlı dilleri
Gelin siz duadan ayırman bunları
Ne söylerler, ne bir haber verirler

Kimi dördünde, kimi beşinde
Kiminin tacı yoktur başında
Kimi altı kimi yedi yaşında
Ne söylerler, ne bir haber verirler

Kimisi bezirgan, kimisi hoca
Ecel şerbetini içmek de güç a
Kimi ak sakallı, kimi pir hoca
Ne söylerler, ne bir haber verirler

Yunus der ki gör takdirin işleri
Dökülmüştür kirpikleri kaşları
Başları ucunda hece taşları
Ne söylerler, ne bir haber verirler.

Burada ölenlerin başına neler geldiğini bilmeye olanak bulunmadığı fikrinin işlenmesi anlamlıdır. En azından, biz canlılar için bu konuda “verilere dayalı” bir görüş oluşturma olanağı bulunmamaktadır; bu da bazı bireylerde yoğun bir kötümserlik duygusuna yol açar. Konu derinliğine analiz edildiği zaman, söz konusu metafor kapsamında, hayatın değerli bir şey olduğuna ilişkin bir kabulle birlikte, bu değerli şeyin ölümle kaybedileceğine ilişkin bir inanç ve kaygıyla karşılaşırız.²⁶ Bu düşüncenin altında da “hayat bir armağandır” ya da “hayat değerli bir şeydir” biçimindeki metaforik kavramsallaştırmalar bulunmaktadır. Öte yandan, bazı din ve sistemlerde “ölüm”ün kendisinden kaçınılacak bir şey olmadığı hususunun vurgulandığını

26 Yahya Kemal Beyatlı’nın Sessiz Gemi ve Rindlerin Akşamı adlı şiirleri bu kapsamda incelenebilir.

da anımsatalım. Örneğin Budizm’de her türlü acıdan kurtulmanın yolu olarak “mutlak bir ölüm hali”, yani dönüşümün, bir diğer deyişle “*tekrar bedenlenme*”nin *durması hali*, arzu edilir bir durum olarak gösterilir. Kökenleri arasında Hint gizemciliği de bulunan İslami tasavvuf akımlarının yaklaşımının da buna yakın olduğunu düşünebiliriz. Buna göre, “devir nazariyesi” adı verilen şey, varoluşun inorganik düzeyden başlayarak derece derece yükselen ve sonra tekrar derece derece düşen çevrimler halinde ilerlediği, bu çevrimin dışına çıkmanın arzu edilir bir durum olduğu, ancak bunun yalnızca “insan-ı kâmil” yani mükemmeliyete erişmiş insan durumuna ulaşıldığında gerçekleşeceğine ilişkin bir anlayış söz konusudur.

Niyazi-i Mısri’nin aşağıda alıntıladığımız şiiri bu anlayışı yansıtmaları bakımından ilgi çekicidir:

Devr edip geldim cihana yine bir devran ola
Ben gidem bu ten sarayı yıkılıp viran ola

Cuş edip umman-ı can cismim gemisin dağda
Yerler altında benim toprak ile yeksan ola

Bu vücudum dağ kalka atıla yünler gibi
Şeş cihatım açıla bir haddi yok meydan ola

Dört yanımdan nar u bad u ab u hak ede hücum
Benliğim onlar alıp bu varlığım talan ola

Dağla terkibim otuz iki harf ola tamam
Nokta-i sırrım kamunun gevherine kan ola

Cümle efkar-ı havassım haşr ola bu arsada
Kalkalar hep yeniden sankim baharistan ola

Yevm-i tubla’dır o gün her mana bir suret giyer
Kimi nebat ve kimi hayvan, kimisi insan ola

Kabrime dostlar gelip fikr edeler ahvalimi
Her biri bilmekte halim valih ü hayran ola

Her kim iste bu Niyazi derdimendi o zaman
Sözlerini okusun kim sırrına mihman ola

Yukarda sözü edilen iki ayrı ve rakip metafor sistemi karşılaştırıldığında, çatışmanın, *aynı* ölüm olgusu karşısında takınılan *farklı* tavırlardan kaynaklandığı görülür: Bu anlayışlardan ilki ölümü bir “son” olarak kabul etmektedir. Ölüm’ün bir son olduğu konusundaki yaklaşım, bu tür bir sonun *arzu edilip edilmediği* yolundaki görüş farklılığından kaynaklanan iki kola ayrılmaktadır. Bu ayırımı, “hayat bir armağandır/güzelidir” biçimindeki anlayışla, “hayat bir çiledir” biçimindeki rakip anlayış arasındaki çatışmadan kaynaklanır. Bu durumda, hayatın sona ermesi ya bir kayıp ya da bir özgürleşme hali olarak algılanacaktır diyebiliriz. Niyazi-i Mısri’nin şiiri ise bu seçeneği reddetmekte ve bambaşka bir varoluş halini öngörmektedir. Bu şiirin, daha sonra sözünü edeceğimiz ve bilişim modelleri kapsamında düşünülmesi gereken “büyük varoluş zinciri” metaforunu ifade ettiğini de burada belirtelim.

Konuyu Emily Dickinson’ın *Ben Duramadığımdan, Ölüm İçin* ve Yunus Emre’nin *Yalancı Dünyaya Konup Göçenler* şiirleri çerçevesinde toparlamayı deneyelim. Her iki şiirde de “ölüm”ün bir “uyku hali” olduğu, başka bir dünyada uyanmaya yönelik ara bir aşama olduğu yolundaki metafordan hareket edildiği söylenebilir. Öte yandan, bu şiirlerin etkileyici tarafı, yola çıktıkları metaforlardan ayrılmaları, daha doğrusu, metaforunda ifadesini bulan kavramsal kabulü, rakip metafor sistemi çerçevesinde tartışmaya açmaları hususudur. Ya hayat ölümle son buluyorsa ve ölüm bir ara aşama olmaktan çok, bir bitiş halini ifade ediyorsa ne olacaktır? Bu durumda, yeniden uya-

nış ve nihai ölümsüzlük beklentisiyle ölenlerin yanıldıklarına ilişkin bir imadan söz etmek gerekecektir. Eğer durum böyle ise bir kandırılma mı söz konusudur, kim kimi kandırmıştır? Tanrıya yönelik bir eleştiri mi yapılmaktadır? Ya da tanrının varlığı tartışmaya mı açılmaktadır? Hem Emily Dickinson'ın hem de Yunus Emre'nin hayatın ölümle bitebileceği duygusunu taşıdıkları, hayatı olumladıkları için de bu duyguyu "kaygı" biçiminde ifade ettikleri söylenebilir. Öte yandan, rakip metafor sistemlerinin aynı şairin şiir dünyasında bir arada bulunabileceği de unutulmamalıdır. Bir şiirinde ölümle ilişkin karamsarlığa kapılan şairin, bir başka şiirinde farklı bir perspektif geliştirmesi mümkündür. Bu durum, genel insanlık halinin de bir yansıması gibidir. Koşulların yol açtığı farklı ve bazen zıt duygular, insanın zihin dünyasında ve bu dünyayı yansıtan sanat edebiyat alanında yansımalar bulur.

Bu noktada şu husus belirtilmelidir: Hem Yunus Emre'nin hem de Emily Dickinson'ın, söz konusu metaforları özgün bir biçimde kullanmaları söz konusu olmakla birlikte, bu metaforların onlar tarafından yaratılmadığı da unutulmamalıdır. Genel kültürel metaforlar bireysel şairlerin yaratımları olmaktan çok, bir kültürün üyelerinin kendi deneyimlerini nasıl kavramsallaştırdıklarını göstermektedir. Bu kavramsal metaforları özgün dilsel metaforlara dönüştürmek ise yaratıcı bir sanatçının varlığını gerektirir. Bu durumda, "insanlar bitkidir" kavramsal metaforu Yunus Emre'nin genç kişiler için yarattığı "gök ekin" metaforunda özgün bir ifade bulur. Benzer biçimde, Dickinson'ın şiirinde ölüm'ün centilmen bir ziyaretçi olarak sunulması özgün bir metafordur.

Eğer bu metaforlar avant-garde sanatçıların ürünü olsaydı, benzetmeler daha zor anlaşılır nitelikte olacaktı. Bu durumun bir sonucu, belki de o zamana kadar fark edilmemiş yeni bakış açılarının keşfi olabileceği gibi, bir anlaşılamazlık hali de söz konusu olabilirdi. Yunus Emre ve Dickinson'ın metaforları ise, özgün olmakla birlikte, mevcut ve bilinen kavramsal

metaforların yeniden işlenmesini göstermenin ötesine gitmez. Bu yüzden insanlığın ortak hafıza dağarcığında bulunan bir kavrama göndermede bulunurlar ve anlaşılmaları nispeten kolaydır (Lakoff ve Turner, s. 9, 18-19).

Zaman Metaforları

Zaman kavramı çevresindeki metaforlar, “ölüm” ve “yaşam” kavramlarının “zaman” kavramı ile bir arada düşünülmesine ilişkin gereklilik çerçevesinde ele alınmalıdır. Örneğin “zaman bir hırsızdır” metaforu, “hayat sahip olunan bir değerdir” metaforu çerçevesinde anlam kazanır. Bu değerli şeyin kaybedilmesi ya da çalınması mümkündür. O yüzden, bir kişinin kazada “hayatını kaybettiğini”, ya da bir başka kişinin “gençliğini kaybettiğini” söyleyebiliyoruz. İnsan zihninin bir özelliği, belirli bir başlatıcı unsur ya da kişiye bağlı olmayan olayları, sanki belirli bir başlatıcıya bağlıymış gibi algılamasıdır. Örneğin “yumruk bile attım ama musibet TV çalışmayı reddediyor” dediğimiz zaman, bu tür bir algıdan söz ediyoruz demektir. Bu algı türü, daha önce de değindiğimiz “olaylar eylemlerdir” biçimindeki bir kavramsal metafordan kaynaklanmaktadır. Olaylara neden olan “etkenler” ise genel olarak insani vasıflar kazandırılarak, yani “kişileştirme” yoluyla tanımlanır.

Lakoff ve Turner’a göre, bir olayın meydana gelmesi, insan zihninde, bu olayın ortaya çıkışında zorunlu olarak bulunan bir unsura bağlanır. Bir diğer deyişle, olayın varlığı, bu unsurla bir nedensellik ilişkisi içinde görülür. Bu durumda, söz konusu unsurun sahibi, olayın sebebi olarak kişileştirilir. Örneğin, belirli bir olayın meydana gelmesi, “zamanın geçişi”ne bağlıyorsa, “zaman” o olayı meydana getiren kişileştirilmiş unsur olma özelliği kazanır. Bu açıdan bakıldığında, hayat, hayatın kesimleri ve gençlik, güzellik gibi unsurların zamanın geçişiyle sona erdiği söylenecektir. Zamanın kendisi ise kaçınılmaz bir biçimde geçmektedir. Bu yüzden, hayat ve hayatın kesimleri ve hayatı oluşturan unsurlar, zorunlu olarak sona ermek

durumundadır. Bu durum, “zamanın geçişi” ile söz konusu olaylar arasında bir nedensellik ilişkisi kurulmasına yol açar. Bir diğer deyişle, iki şey arasında “birlikte tezahür” durumu varsa, bu şeylerden biri diğerinin nedeni olarak algılanabilir. Örneğin, bazı toplumlarda, kış mevsiminde ortaya çıkan bazı hayvanların, kışın gelmesinin nedeni olarak algılandığı tespit edilmiştir: Buna göre, kışın gelmesinin nedeni, beyaz kürklü hayvanların ortaya çıkmasıdır!²⁷ Bu açıdan bakıldığında, “za-

27 Birlikte tezahür olgusu metaforik yapılarıdaki çağrışım unsuru ile bir arada düşünülmelidir: Burada, iki şey arasında, ilk bakışta tanınamayan ancak uygulamada bir arada ortaya çıkmaları üzerinden belirlenen bir ilişki mevcuttur: Cahit Külebi'nin aşağıda alıntılarladığımız şiirinin bu konuda bir örnek oluşturacağını düşünüyoruz:

İstanbul

Kamyonlar kavun taşır ve ben

Boyuna onu düşünürdüm,

Kamyonlar kavun taşır ve ben

Boyuna onu düşünürdüm

...

Yine kamyonlar kavun taşır

Fakat içimde şarkı bitti.

Bu şiir kapsamında kavun taşıyan kamyon imgesi ve muhtemelen kavunun çağrıştırdığı koku ve renk imgeleri şiirin anlatıcı kişisine bir diğer kişiyi düşündürmektedir. Bu olgunun şiirde açıklanan bir gerekçesi yoktur: Belki kamyonların taşıdığı yolculuk ve mesafe fikri, belki kavun kokusunun havada bıraktığı iz gibi unsurlar üzerinden yürütülecek spekülasyon bir yaklaşım, bir başka kişiye yönelik özleyiş ve düşünme ile kavun imgesi arasında bağlantı kurmaktadır. Bu birlikte tezahür olgusu anlatıcının nihayet uğradığı düş kırıklıklarından sonra kavun imgesi ile özleyiş arasındaki bağlantıyı kırması ile sona erer. Birlikte tezahür olgusunun haiku tarzı şiirlerde sık rastlanan bir olgu olduğunu burada kaydedelim. Aynı kapsamda Attila İlhan'ın Üçüncü Şahsın Şiiri adlı yapıtına da kısaca değinmek istiyoruz:

Üçüncü Şahsın Şiiri

Gözlerin gözlerime değince

Felaketim olurdu ağlardım

man” metaforik bir “etken-kişi” olarak görülebilir. Yukarıdaki “zaman bir hırsızdır” metaforuna dönecek olursak, hayat ve hayatın kesimleri değerli şeyler oldukları için, ortadan kalkmaları kayıp olarak algılanır ve buna sebep olduğu düşünülen unsur yani “zaman” da bir hırsız olarak algılanır. Daha önce de sözü edildiği gibi, “kişileştirme”lerin metafor özelliği taşıdığı unutulmamalıdır. Bu durumda, *bir kaynak alanın belirli özellikleri bir hedef alana uyarlamıyor ve hedef alana ilişkin yeni bir anlayışa yol açıyor demektir*. Yukarıda alıntıladığımız “Casiye suresi”nin bu anlayışı temsil ettiğini bir kez daha anımsatalım. 1. Bölüm’de ele aldığımız metaforun “filtreleme özelliği”nin de bu kapsamda dikkate alınması gerekmektedir.

Metafor bir olayın belirli özelliklerini öne çıkarır ve diğer bazı özelliklerini baskılar ya da maskeler: Bu açıdan bakıldığında, “zaman” gençliği çalan bir hırsız olarak öne çıkar. Buna karşılık, her canlının yaşlanıp öleceği, bunun doğa yasası olduğu gerçeğini de gizler. Öte yandan, *metaforun bazı şeyleri öne çıkarıp bazılarını gizleme özelliği, hedef alan üzerine her*

...

Ne vakit karşımda görsem
Öldürecekimden korkardım
Felaketim olurdu ağlardım

...

Ne vakit Maçka’dan geçsem
Limanda hep gemiler olurdu

...

Felaketim olurdu ağlardım

Görüldüğü gibi bu şiir melodramatik imgeleri çağrışım yoluyla ve tekrar duygusu üzerinden birbirine bağlayan bir yapıya sahiptir. İstanbul şiirinde olduğu gibi burada da somut imgelerin düzenli bir biçimde daha soyut bir duyguyu temsil etmekte kullanılması söz konusudur. Bu tür yapıların ilke olarak geniş zamanın hikâyesi kipi (-ırdı) üzerinden ifade edildiğini, doğrudan ilişkisi kurulamayan imgeler arasında birlikte tezhür bağlantısı kurduğunu burada belirtelim.

türlü düşüncenin empoze edilebileceği anlamına gelmez. Metaforun geçerli olması için, hedef alanın tipik olaylarına ilişkin bilgimizle, belirli bir etken-unsur/kişinin eylemleri arasında bir karşılıklılık bulmamız ya da bu karşılıklılığı empoze etmemiz gerekir (Lakoff ve Turner s. 37, 39). Bu düşüncenin 1. Bölüm'de ele aldığımız ve metaforik benzeyen-benzetilen ilişkisinde “harcıâlem bilgi”nin taşıdığı rolü vurgulayan pasajlarla bir arada düşünülmesi yararlı olacaktır.

Zamanın Bir Değiştirici Olması

“Zaman bir hırsızdır” metaforu, daha genel nitelikteki “zaman bir değiştiricidir” ve “hayat mülkiyete konu bir varlıktır” metaforlarının bileşiminden meydana gelir. “Zaman bir değiştiricidir” metaforundan türeyen metaforları diğer metaforlardan ayıran şey, değişikliğin doğasını ya da nesnesini karakterize eden “ilave bilgi”mizdir; bu bilgi metaforik olabileceği gibi olmayabilir de. “İlave bilgi”, Empson’ın muğlaklık konusunda geliştirdiği düşünceleri gündeme getirir. Muğlaklık konusunda çığır açan çalışmaları olan Empson, anlamda belirsizliğin aynı zamanda “anlamda zenginlik”e olanak sağladığını da göstermiştir. Metaforik yapıların bu kapsamda da düşünülmesi gerekir.

Örneğin, zamanın değişmesini “zaman bir biçicidir” biçiminde tanımlayan metaforun kendisi de metaforik yapıdadır ve temel metaforlardan biri olan “insanlar bitkidir” metaforundan kaynaklanır. Bir yönüyle de “insanın unsurları bitki parçalarıdır” (“yanakları solmuş” örneğinde olduğu gibi) metaforunu yansıtır. Bu durumda, “zaman”, bitkilerin parçalarını biçebileceği gibi, insan bedeninin parçalarını da biçebilir. “Zaman bir yutucudur” metaforu ise, başka metaforlardan değil de, genel bazı bilgilerden kaynaklanmaktadır: Zaman içinde varlıkların ortadan kalktığına ilişkin gözlemler, “zaman bir değiştiricidir” metaforuna kaynak oluşturur. Burada, bir

şeyin ortadan kalkmasına yol açtığı kabul edilen “etken”in bir tür “yutucu” olarak görülmesi söz konusudur. Çünkü insan hayatına ilişkin olarak “yenilen” şeylerin ortadan kalktığına yönelik bir bilgi mevcuttur. Ayrıca, “parça parça” yenilen şeylerin *ortadan kalkması* ile, gençliğin “yavaş yavaş” azalması ve *bitmesi* arasında benzerlik vardır. “Çiğneme eyleminin içerdiği şiddet” ise, “zamanın gençliği yok eden *kötü niyetli* bir varlık olduğu duygusu”nu uyandırır.²⁸ Zaman dışında başka “yutucu” varlıkların bulunduğunu da burada anımsatalım. “Topraktan geldik toprağa gideceğiz” ifadesi, hem “insanlar bitkidir” metaforuna, hem de “toprağın yutuculuk özelliği”ne bağlanabilir. “Doysun kara topraklar”, “koca karınlı dünya” gibi terimler ya da “ay İstanbul sen bir han mısın/yiğitleri yutan sen misin?” gibi halk türkülerinde, “yutuculuk niteliği”nin soyut kimlikler üzerinden, doğaya ve büyük kente yakıştırıldığını görüyoruz.

Zamanla ilgili bir diğer metafor “zaman hareket eder” metaforudur. Bu metaforun iki türü vardır; her ikisinde de, biz “şimdiki zaman”da, “yüzümüz geleceğe” ve “arkamız geçmişe dönük” olarak temsil ediliriz. İki tür arasındaki farklılık, “bizim geleceğe yönelik olarak mı ilerlediğimiz”, yoksa “geleceğin mi bize doğru ilerlediği” noktasından kaynaklanır. Daha geleneksel olan görüşte, “*biz sabit kalırken gelecek bize doğru ilerler*”. Örneğin sınav tarihi “yaklaşır”, ay başı “yaklaşır”. Zaman bizimle değil diğer zaman dilimleriyle ilişkisi açısından değerlendirildiğinde, “önce”, “sonra”, “izlemek”, “önceden gelmek” gibi ifadeler kullanılır. Örneğin “perşembenin gelişi çarşambadan bellidir”. “Ay sonundan sonra ay başı gelir”. Bir şey “bir saat önce gelir”. “Bugün dünden önce, yarından sonradır”. *İkinci perspektifte ise, geçmiş ve gelecek “sabitlenmiş” olup, “şimdiki zaman” geleceğe doğru ilerler*. Bu görüşün

28 Bu noktada karşımıza çıkan “oral bağlantılar” bir sonraki bölümde ele alacağımız psikanalitik kuramla bağlantı içinde düşünülmelidir.

de iki türevi vardır: İlkinde, şimdiki zamanda bulunduğumuz yerden, planlanmış gelecek olaylara doğru ilerleriz; “ikinci dönemin sonuna geliyoruz” ifadesi bu görüşü örnekler. Alternatif durum, şimdiki zamanın “kendisi”nin geleceğe ait programlanmış zamanlara doğru yönelmesi halini gösterir. Örneğin “vakit gece yarısına geliyor” gibi ifadeler bu anlayışı yansıtır. “Şimdiki zamanın geleceğe yönelmesi” düşüncesi “ödevimizi bitirmek için zamanla yarışıyoruz” gibi metaforik ifadelerin kaynağını oluşturur. Burada ikili bir yönelim söz konusudur: Metaforik yollardan biri bir amacın gerçekleştirilmesine, diğeri ise zamana yönelir. Ancak her ikisi de aynı yönde bir hareket halini gösterir. Hedeflere yönelmekle, şimdiki zamandan geleceğe yönelmek, “aynı yönde bir hareket”i ifade eder. Bu durum, bizim “amaçlarımız doğrultusunda geleceğe yönelmemizle, yine geleceğe yönelen şimdiki zaman arasındaki yarış fikri”ni anlamamıza da yardımcı olur: “Zamanla yarışma” fikrinin ardındaki anlayış budur. Bu fikir, başarılması gereken işi, o iş için tasarlanan zamanı, bu zamanın “parçaları” içinde başarılması gereken işleri de kapsar. O yüzden, “program hedeflerinin *gerisinde kalmak* ya da önüne geçmek” söz konusu olabilir. Ele aldığımız temel konular itibariyle konuyu kısaca toparlarsak, “ölüm ve zaman” arasındaki metaforik bağlantıların, “olaylar eylemlerdir”, “zaman hareket eder” ve “hayat bir yolculuktur” metaforlarının bir bileşiminden oluştuğunu söyleyebiliriz.²⁹

Hayat, ölüm ve zamanla ilgili çok sayıda metaforun bulunması, bu olguların bizim için taşıdığı önem dolayısıyladır. Bu alanlardaki deneyimlerimizi kavramsallaştırmaya çalıştığımızda, tek bir yaklaşımın yeterli olmadığını görürüz. Bu

29 Söz konusu metaforlar “zaman”ın algılanmasının “mekân” koşulları üzerinden gerçekleşmesiyle ilgilidir. Daha somut olan mekân, daha soyut nitelikteki zamanın algılanmasını kolaylaştırmak için kullanılmaktadır. Çağdaş Türk şiirinden bir örnek için bkz. Ali Budak: Boşlukta Büyürken Zaman.

yüzden, hedef alanlarımızı bütün zenginlikleriyle temsil etmek için çeşitli kaynak alanlardan “yapı” aktarmamız gerekir. Her bir metafor, hedef alanın bir yönünü anlamamız için yapı temin eder. Bu bakımdan, “hayat kıymetli bir nesnedir” metaforu “hayat bir yolculuktur” ya da “hayat bir hapislik halidir” metaforlarının tanımladığından farklı bir hayat tanımı sağlar. Hayatla ilgili farklı metaforlar hayatın farklı yönlerine ilişkin oldukları için, bu yönleri anlamak amacıyla kullanılan kaynak ve hedef alan yapılarının birbiriyle “tutarlı olmaması” çok mümkündür. Nitekim “hayat değerli bir nesnedir” ile “hayat bir esarettir” metaforları hayatla ilgili çok farklı perspektifler sağlar (Lakoff ve Turner s. 40-2, 44-6, 49-53).

Metaforun Şiir, Atasözü ve Deyimlerde Kullanımı

Şiirsel Metaforun Kavramsal Gücü

Lakoff ve Turner metaforların “içsel yapı”ları olduğunu belirtir ve metaforik uygulamaların şu niteliklere sahip olduğunu kabul eder: 1- “kaynak alan” şemasındaki “doldurulacak-yer”ler (örneğin yolculuk), “hedef alan”ın “doldurulacak-yer”lerine (örneğin hayat) uygulanır. Bazen, “hedef alanın doldurulacak yerleri” metaforik uygulamadan bağımsız olarak zaten mevcut bulunan unsurlar olma özelliği taşır. Örneğin (yolcu) “doldurulacak-yer”i, metaforik uygulamadan bağımsız olarak zaten mevcut bulunan (yaşayan insan) “doldurulacak-yer”ine uygulanmaktadır. Hedef alana ait diğer “doldurulacak-yerler” ise uygulama tarafından yaratılır. Örneğin, yolculuk şemasının (yol) “doldurulacak-yer”i hayat alanına uygulanırken, bir hayatın olaylarının, bir yolun durakları olarak anlaşılması söz konusudur; bu durum, hayat alanında (hayat yolu) “doldurulacak-yeri”nin oluşturulmasını gerekli kılar. 2- Kaynak alan içi ilişkiler, “hedef alan ilişkileri”ne uygulanır. Örneğin, yolcunun nihai durağına ulaşması fikri, bir kişinin bir hedefe ulaşması fikri üzerine uygulanır. Bu durumda, yolcu

ile durak arasındaki “ulaşma” ilişkisi, hedef alandaki kişi ile hedefi arasındaki “başarma” ilişkisine uygulanır. 3- Kaynak alanın unsurları, hedef alanın unsurlarına uygulanır. Örneğin, yolcunun yolculuğunu etkileyen güçleri ve zaafları vardır. Bu durum, hayatını yönlendirmeye çalışan kişinin güç ve zaafları üzerine uygulanır. Örneğin yola tedarikli çıkmakla bir işe hazırlıklı başlamak arasında benzerlik vardır. Bununla ilişkilendirilebilecek “hayat bir spor müsabakasıdır” kavramsal metaforu, “maça üç sıfır yenik başladık” biçimindeki dilsel metafora olanak vermektedir. 4- Kaynak alandaki bilgi, hedef alandaki bilgiye uygulanır. Bizim bir alanla ilgili bilgimiz, o alanla ilgili “çıkarsama”larda bulunmamızı mümkün kılar. Bir alan “kaynak alan” olarak kullanılıyorsa, o kaynak alana ilişkin çıkarsama izlekleri “hedef alan”a da uygulanır. Örneğin, çıkmaz bir sokağa saptığınız zaman geri dönmeniz gerekir; “metaforik anlamda bir çıkmaz sokak”a saptığınız zaman aynı şekilde yeni bir yol bulmanız gerekir. O nedenle “bu ilişki hiçbir yere varamıyor” biçimindeki bir ifadenin anlamlı olduğunu hissediyoruz.

Bu durumda metaforun gücünün beş kaynağı olduğu söylenebilecektir: 1-Yapılandırma gücü: Metaforik uygulama, bir kavrama, metafordan bağımsız olarak orada *bulunmayan* bir “yapı” kazandırır. Örneğin, ölüm bir “ayrılık” olarak kabul edilirse, ölümün bir başka yolculuğun “başlangıç”ı olarak kabul edilmesi de mümkün olabilecektir. 2- Seçeneklerin gücü: Şemalar çok genel olup, mümkün olabilecek bütün durumları kapsamaya hizmet eder. Bir şemanın ayrıntılarının nelerden oluşacağına ilişkin seçenekler ise “alt ve üst seviyeler”de oluşur. En genel seviyede, bir şemanın içinde “seçenekler” bulunur; örneğin, bir yolculukta bir araç, bir rehber, bir eşlikçi vs gibi unsurlar bulunabilir de bulunmayabilir de. Bir şemanın “doldurulacak-yer”lerinin daha “özgül bilgi” gerektirmesi hali ise, daha alt düzeydeki seçeneklere yer açar. Örneğin, bir

yolculuk kara, deniz ya da hava yoluyla yapılabilir. “Yolculuk şeması”, bu kapsamda, “araç kavramı”nı bir seçenek olarak sağlar; ancak, daha “özgül bir araç” olan *otomobil* kavramını sağlamaz. Ancak “sol şerit” gibi bir ifade, “araç doldurulacak-yeri”ni *otomobil* kavramı ile doldurmamızı sağlayacaktır. Bu durumda, “sol şeritten giden hayat” gibi bir ifade, “hayat bir yolculuktur” metaforunu kullanır; burada yolculuk şemasının (araç) “doldurulacak-yeri” otomobille, (yol) “doldurulacak-yeri” ise “sol şerit”le doldurulmuştur. Bu tür seçenekler, temel metaforik yapıyı zenginleştirmemize ve hedef alan hakkında yeni anlayışlar geliştirmemize olanak sağlar. 3- Akla uygun fikir yürütme gücü: Metaforlar “kaynak alana ait çıkarsama izlekleri”ni “hedef alan” hakkında fikir yürütürken kullanmamıza olanak sağlar. Örneğin, “hayat bir yolculuktur” metaforu, hayatlarımıza ilişkin kararlar almamıza yardımcı olan en güçlü araçlardan biridir. 4- Değerlendirme gücü: Kaynak alana ilişkin unsurları “değerlendirme yöntemimiz”i de hedef alana uyarlarız. 5- Halihazırda mevcut bulunuyor olmanın gücü: Geleneksel kavramsal metaforların el altında bulunması, hem etkili kavrama ve ifade araçlarına sahip olmamıza olanak sağlar, hem de sorgulamadığımız ve bizi kolayca ikna eden unsurların etkisi altında olduğumuzu gösterir.

Metaforik yapıların gücü konulu bu genel girişten sonra, şiirsel metaforun özellikleri üzerinde durabiliriz. Şiirsel metaforun temel bir özelliği, kavramsal şemaların alışılmışın dışında bir biçimde “işlenme”sine olanak sağlamasıdır. Burada, yukarıda sözü edilen işleyiş prensipleri uyarınca, metafor bir şemanın içinde yeni “doldurulacak-yer”ler oluşturacak biçimde bir genişleme sağlamaktan çok, mevcut “doldurulacak yer”leri *alışılmadık biçimlerde* doldurmaya hizmet etmektedir. Şiirsel metaforun özelliklerinden bir diğeri, “bileşik metafor”lar oluşturmaya olanak sağlamasıdır. Şiirsel düşüncüyü oluşturan

unsurlardan bir tanesi, en az iki ya da daha çok metaforun aynı anda kullanılması olgusudur. Bu tarz “bileşik metafor”ların oluşması kavramsal düzeyde gerçekleşir ve karmaşık bir süreci ifade eder: Burada, sözcüklerin bir araya getirilmesine değil, kavramlar arasında bağlantı kurulmasına ilişkin bir sürecin söz konusu olduğuna dikkat edilmelidir. Daha önce ele aldığımız şiirleri incelerken değindiğimiz “farklı ve rekabet halindeki metaforlar” konusu bununla ilgilidir. Bu kapsamda, rakip metaforların bir arada olmalarının yarattığı gerilim ve bundan kaynaklanan enerjinin şiirsel metaforun temel gücünü oluşturduğunu yineleyelim.

Özetle söylersek, bir şiirde kullanılan ve o şiiri okuyan kişilerde de harekete geçirilen metaforik düşünce, “sıradan metaforik düşünce”yi, örneğin “ölüm uyumaktır” metaforuna “rüya” unsurunun da eklenmesi gibi, “daha önce uygulanmamış” ya da “görelî olarak az kullanılmış” unsurları ekleyerek, genişletir. Aynı şekilde, normal koşullarda bir araya gelmeyecek farklı geleneksel metaforları bir araya getirir, bunun sonucunda, daha zengin ve karmaşık metaforik bağlantılar ortaya çıkar. Bu sistemin bir diğer özelliği, mevcut metaforların “sınırlar”ına dikkat çekilerek alternatiflerin ortaya çıkmasının mümkün kılınmasıdır. Kısaca, şiirsel metaforu geleneksel metafordan farklı kılan şey, “sıradan ve otomatik” düşünce biçimlerinin “sıra dışı ve otomatik olmayan” bir kullanıma dönüştürülmesidir diyebiliriz. Kullanımla sıradanlaşan metaforlar zamanla gündelik dile dahil olarak bu özelliklerini yitirir. Bu tür metaforların “ölü metafor” olarak adlandırıldığını anımsatalım. Öte yandan, “ölü metafor”ların zaman içinde canlanması da mümkündür. Bu durum Rus biçimcilerinin ve özellikle Shklovsky’nin görüşleri çerçevesinde ele alınmalıdır.

Şiir okumalarında, hem “kavramsal uygulamalar”ın hem de “imge uygulamaları”nın şiire “bütünsel bir metaforik yapı” kazandırmaya yöneldiği belirtilmelidir; bir diğer deyişle, bu okumalar şiiri, “kendisinden daha kapsamlı bir hedef alana

uygulanan bir kaynak alan”a sahip olarak gösterir. Ancak bu türden “bütünsel okuma”ların bazı açılardan serbest olduğu, diğer bazı açılardan ise üzerlerinde sınırlamalar bulunduğu belirtilmelidir. Örneğin, “hedef alan”ın seçimi anlamlı olmalıdır. Rastgele bir hedef alanın belirlenmesi söz konusu değildir. Ayrıca, uygulamanın herhangi bir spesifik şiirden bağımsız olarak, kavramsal sistemimizde mevcut bulunan “geleneksel metafor”lara dayanması gerekir. Bunun yanı sıra, geleneksel metaforlarla birlikte “paylaşılan ya da harcıâlem genel bilgi”nin kullanılması zorunluluğu vardır. Bir diğer gereklilik, “formla anlam arasındaki karşılıklılığa dayalı ikoniklik özelliği”ne uyulmasıdır. Şiirin ikonik bir yapısı varsa, bu yapı, genel okuma ile uyum içinde olmalıdır. Bu tür sınırlamalar “genel okumanın doğru olmasının koşulları” arasındadır.

Kısaca tekrarlırsak, şiir, genel metaforik kavramlaştırmalarımızı “güçlü bir biçimde” kullanma yeteneğine sahiptir. Bu kavramsallaştırmaların gücü, öncelikle otomatik, bilinçdışı ve çaba harcamadan kullanılır olmalarından kaynaklanır. Şiirsel gücün bir başka boyutu “temel metaforlar oluşturma yeteneği”dir. Bu tür metaforların sahip olduğu bir diğer güç ise “esin yoluyla açığa çıkarma” gücüdür. Burada, metafor, kapsamlı ve gizli anlamları bize açma gücüne sahiptir; yüzeyin altında anlamlar bulmamıza, metinleri bütün olarak yorumlamamıza ve olay örgülerinden anlam çıkarmamıza olanak verir. Ancak bir şiirin anlaşılması için, tarihi bağlam, biyografi, dil, politika, yazarın işi, şiirin dahil olduğu gelenek, üzerindeki etkiler, şiirin türü, şairlerin tanınmalarını sağlayan unsurlar, şöhret ve antolojiye dahil edilme, cinsiyet gibi birçok konu da etkindir (Lakoff ve Turner, s. 62-5, 70-1, 140-59).

Şairlerin Temel Kavramsal Metaforları Kullanma Biçimi

İnsan zihninde sayıca sınırlı bir grup “temel” kavramsal metaforun bulunduğunu belirtmiştik. Şairlerin bu sayıca

sınırlı temel metaforlarla ilişkisi şu üç işleyiş prensibi üzerinden açıklanabilir: İlk prensipte, şair temel metaforları “otomatik” bir biçimde nazım diline uyarlayabilir. Bunun bir sonucu, zayıf ve bayat şiirlerin ortaya çıkmasıdır. İkinci işleyiş prensibi, bu metaforları ustaca düzenlemek, birleştirmek, genişletmek, belirginleştirmek ve böylece güçlü imgeler oluşturmaktır. Emily Dickinson ve Yunus Emre’nin yukarıda ele aldığımız şiirlerinin bu kategoride bulunduğunu tekrar belirtelim. Üçüncü yöntem ise, tipik metaforik düşüncenin dışına çıkarak yeni metaforlar oluşturmak ya da mevcut metaforik düşünceyi alışılmadık biçimde kullanmak, mevcut manalarını bozmak ve gerçekliği yansıtmadaki yetersizliklerini ortaya çıkarmaktır. Bu tür metafor *avant-garde* sanatın bir özelliği olarak dikkat çeker. Rabia Hatun’un aşağıda alıntılatacağımız şiiri *avant-garde* bir yapıt olmamakla birlikte, “aşk”a ilişkin özgün bir kavramsal metafor geliştirmesi açısından ilgi çekicidir. Bu çerçevede, “aşk”ı bir tür hastalık olarak tanımlayan geleneksel kavramsal metaforun hatırlanması yerinde olacaktır. “Birisinin aşkından ölmek”, “aşkından çıldırmak”, “aşkından iğne ipliğe dönmek” gibi deyimler, yaşanan deneyimin bu tehlikeli yanını vurgular. “Aşk hastalığı”nın devası ise kavuşmadır. Halk edebiyatının Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı gibi kahramanları ve Batı edebiyatındaki Romeo ve Juliette gibi sevgili çiftleri kavuşmanın gerçekleşmemesi nedeniyle ölürler. Rabia Hatun’un ele alacağımız dört numaralı rubaisi ise edebiyata mal olmuş aşk hastalığının kavuşma ile tedavi olacağına ilişkin geleneksel metaforu dönüştürmesi açısından ilgi çekicidir:

Payın sadası, gelse de sen hiç gelmesen,
Men dinlesem kıyamete dek, vuslat istemen!
Bulsam izinle semtini, ol semte irmesem
Aşsam zamanı hasretin encamı gelmeden
Aşkı kavuşma yerine sonsuz bir özleyişe dönüştüren ve vuslat

anını bilerek geciktiren bu şiirde kavramsal metaforun tersine döndüğü düşünülebilir.³⁰ Böylece hedefe yönelme yerine hedefin uzaklaştırılmasından söz edebiliriz. Bu durum, bir açıdan, *İthaka* şiirinde varışın yerine yolculuğun geçirilmesi olgusuna benzemektedir. *İthaka* şiiri yolculuğun sonundaki varış yerinin ölüm olduğunu ve ölümle bir hiçlik haline varılabileceğini vurgular. Rabia Hatun'un rubaisi ise kavuşmanın yani aşk yolculuğunun sonuna varmanın, belki de aşkı öldüreceği noktasından hareket etmektedir. Buna göre, aşk ancak ayrılıkla mümkündür. Özetle söylersek: *İkinci ve üçüncü işleyiş prensipleri arasındaki temel fark, ikinci prensibin mevcut kavramsal metafor sisteminde özgün imge metaforları, bir diğer deyişle özgün dil metaforları oluşturmasını öngörmesi, üçüncü işleyiş prensibinin ise, mevcut kavramsal metafor yapısında da bir değişiklik yapması ve buna bağlı olarak özgün imge metaforları oluşturmayı mümkün kılmasında yatar.* Öte yandan, bu suretle oluşturulan “özgünlüğün derecesi” metaforun anlaşılıp anlaşılamaması açısından önemli olup, psikanalitik kuram kapsamında ele alacağımız “paylaşılabilirlik” ilkesinin dikkate alınmasını gerektirir. Buna göre, paylaşılamayan ve bu nedenle de anlaşılamayan özgün metaforlar, sanat yapıtına yönelik olumsuz tepkilerin ortaya çıkmasına neden olur. Özellikle modern müzikte bu sorun sık sık karşımıza çıkmaktadır.³¹

30 Kavuşma yerine ayrılma, birleşme yerine özlemenin tercih edilmesinin, psikanalitik terimlerle düşünüldüğü zaman, “önsevişme”nin uzatılması ve “cinsel ilişki”nin ertelenmesine karşılık düştüğü söylenebilir. Bu da hazzı artıran bir özelliğe sahiptir. Edebi yapıtlarda da hazzın uzaması, okuma sürecinin belirli sınırlar içinde uzatılması ve belirli güçlükler içermesi ile mümkündür. Çok doğrudan ve kısa süreli tatminler uzun vadeli hazzı göre tercih edilmeyen bir durumu gösterir. Melodramatik ve pornografik ürünlerin göreceli değersizliğinin ardında bu neden bulunur. Hızlı, doğrudan ve kolay tatmin, arzu edilmeyen bir durumdur.

31 Rabia Hatun'un aşağıda ele alacağımız rubaisinin de, hem dilsel hem de kavramsal açıdan benzer metaforlara dayandığı söylenebilir:

Tutsam hayal-i yari nigahımla bağlasam,
Her göz yaşımda aksini gördükçe ağlasam!
Yelda-yı hecre belki ziya-bahş olur diyu
Aşk ateşiyle hatır-ı cananı dağlasam!

Burada “aşk bir bütünün parçaları arasındaki çekimdir” ve buna bağlı olarak “aşk vuslatla tatmin olan bir özleyiştir” biçimindeki kavramsal metaforların özgün bir türevinden söz edilebileceği kanısındayız: Söz konusu metafor, incelediğimiz şiir itibariyle, “aşkta ayrılık kavuşmayla eşdeğerlidir” biçiminde bir aşamaya evrilmiş olup, kavuşma isteği ve sevincinin, ancak acı ve eziyet üzerinden yaşanabileceği, bir diğer deyişle, aşkta mümkün olan tek şeyin acı olduğu fikrini işler. Şiirin (bağlama, ağlama ve dağlama eylemleri) üzerinden ifade edilen sado-mazoşistik içeriği şu yönüyle özgündür: Aşkın bir kavuşma halini öngördüğü ve bunun aksinin acı verici bir deneyim olduğu biçiminde tanımlanabilecek olan kaynak metafor, bu rubai itibariyle, söz konusu metaforu kullanan diğer yapıtlarda karşımıza çıkan ve kavuşamamanın ancak dış etkenlere atfedilebileceği yolundaki perspektifi aşarak, hasreti sürdürmeye yönelik bir tercihe dönüşmüştür. Buna ek olarak, aşkta kavuşma ya da “vuslat” fikri, yerini görsel imgeler üzerinden ifade edilen bir soyutlamaya bırakmış, fiziksel olanın stilize edilerek bir başka düzlemde yeniden canlandırılması söz konusu edilmiştir: Şiirde sevgili gözle yakalanıp bağlanır, bu görünümlü gözyaşı prizması içinde muhafaza edilir ve nihayet ayrılık gecesini aydınlatmak üzere bu anının “dağlanması” yani yakılıp tutuşturulması yoluna gidilir. Bu kapsamda, sado-mazoşistik bir imgenin dilsel bir düzleme alınarak bedensel olanın dilsel olanla değiştirildiğini söyleyebiliriz. Bu da kaynak metaforun dayandığı bedensel-fiziki temelin bırakılarak aşkın dil üzerinden yaşanabileceğine ilişkin bir yaklaşımı ifade eder ve 1. Bölüm’de Asaf Halet Çelebi’nin He şiiri üzerinde yaptığımız çalışmadaki ne benzer sonuçlar verir. Bu durumda ulaşılan noktada “aşk bir bütünün parçaları arasındaki iradi kavuşamama halidir” ve buna bağlı olarak “aşk ancak kavuşamamakla tatmin olur” şeklindeki bir açılıma varmış oluyoruz. Rubainin dili itibariyle taşıdığı arkaik özelliklerin özgün görsel imgelere destek olduğunu, şiirin bir bütün olarak, hem imge metaforları hem de kavramsal metaforlar anlamında, bir yeniliği ifade ettiğini söyleyebiliriz.

Rabia Hatun’un rubailerindeki metaforik yapının 3. Bölüm’de ele alınan psikanalitik perspektiften değerlendirilmesi halinde karşılaşacağımız

Gündelik hayatta rastlanan metaforlara şiirde de aynı sıklıkla rastlandığı göz önüne alınırsa, şiirin anlaşılmasındaki zorluğun sebebi ne olabilir? Öncelikle, şairlerin sıradan ve geleneksel metaforları bilinçli bir biçimde genişlettikleri, çaba gerektirmeyen otomatik kullanımın dışına çıktıkları belirtilmelidir. Buna ek olarak, yazarların okuyucunun “temel kavramsal metaforlar”la ilişkin bilgisini harekete geçirmesi ve bu kapsamda olağandışı düzenlemeler yapması söz konusudur. Burada da, yine, bilinçdışı ve otomatik kullanımın bilinçli kullanıma dönüşmesi ve bu sürecin yarattığı zorluklar söz konusudur. Bir diğer güçlük, gündelik dilde, tek bir cümle içinde, “aynı hedef alana yönelen birden fazla temel metafor”la sık sık rastlanmamasından kaynaklanır; şiirsel ifadenin bu anlamdaki “yoğunluk”u yine okuyucu için zorluklar taşıyabilmektedir. Öte yandan, “temel metaforlar”ın şairlerin buluşu olmadığı, onların katkısının bu metaforları genişletmek, yeni bağlamlara sokmak, bir araya getirmek gibi düzenleme faaliyetlerinden oluştuğu unutulmamalıdır. *Bu şekilde “işlem görmüş metaforik yapılar”ı şiirsel olarak algılamaktayız. Şiir dilinin zor olmasının bir diğer nedeni ise metafordan bağımsız olarak söz dizimi, fonoloji vs açılarından farklı kullanımlardır. Yukarıda da kaydedildiği gibi, bir şairin kavramsal metaforlar*

“bilinçdışı fantezi” konusu ayrıca incelenmelidir.

Bu kapsamda, Yahya Kemal Beyatlı’nın, ünlü şiiri *Vuslat*’ta kavuşma anını ayrıntılandırarak Türk edebiyatındaki geleneksel bir metafora yeni bir boyut eklediğini belirtelim: Geleneksel edebiyatımızda, aşk hastalığının tedavisinin vuslat aracılığıyla olacağı bilinmekte, ancak vuslat’ın özellikleri üzerinde durulmamaktadır. Yahya Kemal, Türk edebiyatı açısından bir yenilik getirmiş ve bu metaforun genişlemesine olanak sağlamıştır. Bu şiir kapsamında, “vuslat metaforu”, bir yandan cinselliğe ilişkin ayrıntıların üzerinde durulmasıyla, bir yandan da, insan türünün ve yaratıcılığının devamının temel unsuru olarak, yeniden tanımlanmıştır diyebiliriz. Daha önce platonik boyutuyla vurgulanan aşk bu şiir kapsamında fiziksel bir boyut kazanmıştır.

alanında yenilik yapması ve bunu özgün biçimde ifade etmesi ise istisnai bir durumdur ve “öncü” (avant-garde) sanat kapsamında değerlendirilir.

“Genel’in Özgül Olması” Metaforu: Atasözleri ve Deyimler

Atasözleri ve deyimler, insan zihninde, imge ve bilgi açısından zengin şemaları çağrıştırır; bu şemalar “özüml-düzey şemaları” olup, yalnızca nedensellik ilişkileri, olayların genel biçimleri gibi kapsayıcı ve genelleyici düzeyde bilgiler taşımakla kalmaz, aynı zamanda özüml detaylara ve somut imgelere de sahiptirler. Burada sorulması gereken soru, “özüml bir duruma ilişkin bir ifade”nin nasıl olup da “genele yönelen bir anlayışı ifade edebildiği” hususudur. Bu noktada, “genel olan özümldür” biçimindeki “genelleyici metafor” karşımıza çıkar. Söz konusu metafor, diğer genelleyici metaforlar gibi, *tek bir “özüml-düzey şeması”nı, “kaynak alan şeması” olarak “aynı genel-düzey yapısına sahip olan çok sayıda paralel özüml-düzey şeması”na uygulamaktadır.* Burada, “kaynak” ve “hedef alanlar” şu şekilde sınırlandırılır: Kaynak, özüml-düzey şeması olup; hedef, genel-düzey şemasıdır. “Genel olan özümldür” metaforunun uygulanması, belirli sabit unsurlar tarafından değil, bir istisna dışında, bütün genel-düzey metaforları sınırlandıran unsurlar tarafından belirlenmiştir. Genel-düzey metaforlarında, uygulama sırasında, *“hedef alanın genel-düzey yapısı” muhafaza edilir; yalnızca “metaforun özel olarak değiştirmeyi hedeflediği unsur” ayrı tutulur.* Onun dışında, kaynak alandan mümkün olduğu kadar çok genel-düzey yapısının aktarılması beklenir. “Genel olan özümldür” metaforunu diğer genel-düzey metaforlarından ayıran ve yukarıda sözünü ettiğimiz istisnai yön ise, bu metaforun, *hedef alanın genel-düzey yapılarından “hiçbirini” değiştirmeyi hedeflememesidir.* Bu durumda, “genel olan özümldür” metaforunda, “kaynak ve hedef alanların aynı genel-düzey yapısına sahip olmaları” söz konusudur. Bir diğer deyiş-

le, “genel olan özgüldür” metaforu, “özgöl-düzey şemaları”nı, hemen hiçbir sınırlama olmaksızın, “kendi kapsadıkları genel-düzey şemaları”na uygulamaktadır diyebiliriz; bunun sonucunda, çok genel bir metaforik uygulama mümkün hale gelmektedir. Bu durumun bir diğer sonucu ise, tek bir özgöl durumdan yola çıkılarak bütün bir durumlar kategorisinin anlaşılabilmesidir. “Özgöl-düzey hedef şeması”nın bulunmadığı durumlarda da, “kaynak alanın genel-düzey şeması”nın “hedef alan” olarak işlev görmesi söz konusudur.

Genel-düzey şemalar özgüllük niteliği taşımaz; buna karşılık, özgöl-düzey şemaları, hem somuttur hem de bilgi açısından kapsamlılık gösteren oluşumlardır: Zengin imgelere sahiptirler, hatırlanabilir olma özelliği taşırlar ve gündelik hayata bağlanabilirler. Atasözleri bu türden bir güce sahiptir: Bir yandan, özgöl bir durumun imge ve somut ayrıntı zenginliğini muhafaza ederken, bir yandan da genellemelere ulaşmamızı sağlarlar. Lakoff ve Turner, genel-düzey bilgi ve özgöl-düzey bilgi arasındaki ayırımın bütün dünyada kavramsal sistemler arasında yaygın olduğunu, bu nedenle dünya kültürleri arasında atasözlerinin ortak bir unsur olduğunu belirtir (Lakoff ve Turner, s. 160-6).

“Büyük Varoluş Zinciri” Bilişsel Modeli

Atasözleri, insanoğlunun karmaşık özelliklerinin anlaşılması için başka varlıkların örnek olarak kullanılmasını öngörür. Bunu başarmak için “büyük varoluş zinciri” adlı model kullanılır. Söz konusu zincir bir “kültürel model” özelliğinde olup, varlıkları ve bu varlıkların unsurlarını, daha alt ve üst seviyeden unsurlar olarak, “dikey bir eksen” üzerinde sıralar. Varoluş zincirinin biri “alt” biri “üst” olmak üzere “iki türevi” vardır: “Temel varoluş zinciri” insanı daha alt düzeydeki varlıklarla ilişkiye sokar. Bu model “bilinçdışında” bulunup zihnin genel işleyisine yönelik bir temel oluşturur. Bu kapsamda,

insanın toplum, evren ve tanrıyla ilişkisini düzene sokar: *En üstte tanrının yer aldığı varoluş zinciri, insanı hayvandan, hayvanı bitkiden ve bitkiyi de cansız maddeden daha üst düzeyde varlıklar olarak tanımlar.* Kutsal kitap metinlerinde söz konusu anlayıştan örneklerle rastlanır. Örneğin, Kur'an tanrıya karşı suç işleyenlerin "maymun ve domuza dönüştürüldüklerini" belirtmektedir:

Maide suresi 60. Ayet: "De ki: 'Allah katında yeri bundan daha kötü olanı size söyleyeyim mi? Allah kim(ler)e lanet ve gazap etmiş, kimlerden maymunlar, domuzlar ve şeytana tapanlar yapmışsa, işte onların yeri daha kötüdür ve onlar düz yoldan daha çok sapmışlardır".

Bakara suresi 65. Ayet: "İçinizden Cumartesi günü (avlanma yasağı)nı çiğneyenleri elbette bilmişsinizdir; işte onlara 'Aşağılık maymunlar olun!' dedik." Bakara suresi 66. Ayet: Bunu, önündekilere ve ardından geleceklere ibretlik bir ceza, (Allah'ın azabından) korunanlara da bir öğüt yaptık".

Varoluş zinciri modeline göre her bir düzeyin de kendi içinde alt ve üst kademeleri vardır. *Bir varlığın zincir içindeki yeri sahip olduğu vasıfların en yükseği tarafından belirlenir.* Bunun dışında, zincirde yer alan bütün varlıklar, bazı unsurları itibariyle, daha alt formlarla ortak özellikler paylaşırlar. Bu açıdan, örneğin, insanın hayvani içgüdülerinden söz edilebilir. *Bir düzeyi tanımlayan şey, o düzeyi bir alt düzeyden ayıran davranış ve vasıflardır.* Zincirdeki bir varlığın bir vasfı ne kadar üst düzeydeyse anlaşılması o kadar zordur. Örneğin bir insanın ahlak duygusunu bir hayvanın avlanma içgüdüsüne göre daha zor tanırız (Lakoff ve Turner, s. 166-9).

Niyazi-i Mısri'den alıntıladığımız ve tasavvuftaki "devir nazariyesi"ni temsil eden şiirin "Büyük Varoluş Zinciri" bilişsel modeline uyduğunu daha önce belirtmiştik. 20.yy'ın özgün şairlerinden Asaf Halet Çelebi'nin Kunala adlı şiiri, aynı yaklaşımın günümüzdeki bir ifadesi olarak kabul edilebilir:

Kunala

Ateş rüzgarları önünde Kunala

Yedi milyar sene var

Koşuyoruz

Kaçıyoruz

Canımın elleri var sana uzanmış

Tutuyor

Bırakıyorum

Yedi milyar sene

Yedi gün

Ilık denizler içinde Kunala

Yedi milyon sene var

Dalıyor

Çıkıyoruz

Dinozor boynum sana sürünüyor

Gidiyor

Geliyorum

Yedi milyon sene

Yedi saat

Orman yeşilliğinde Kunala

Büyücü inliyor

Bir ağaç koğuşunda seni sıkıyorum

Uyuyor

Uyanıyorum

Yedi bin rüya

Yedi gök

Ateşler sönmüş Kunala

Denizler soğuk

Gözlerinde bir şey var Kunala

Akşamlar içinde sana bakıyorum
Gözlerinde bir şey var Kunala
Yedi sene
Bunu düşünüyorum
Yedi sene
Yedi an

Bu şiirde, bir yandan “evrim düşüncesi”ne, bir yandan da, İbrahimi dinlerdeki tanrının evreni yaratma ve yaratımını izleme süresi olan “yedi gün”ü temsil eden yedi sayısının tekrarı üzerinden, “ilahi yaratım fikri”ne yer verildiğini söyleyebiliriz. Ateş ve su gibi ilksel maddelerin yanı sıra, ilksel hayvan ve bitki figürleri, şiirde varoluş tarihine yönelik göndermelerin varlığını düşündürmektedir. Bu kapsamda düşündüğümüzde, *Kunala* şiirinin modern çağların evrim düşüncesiyle, kutsal kitapların yaratım düşüncesini bir arada bulundurduğunu, bu yönüyle geleneksel varoluş zinciri metaforuna modern bir boyut eklediğini düşünebiliriz. Bilim ve teknolojideki gelişmelerin mevcut metaforik yapıların genişleyip değişmesine olanak verdiğini daha önce belirtmiştik. Çelebi’nin şiiri bu tarz bir dönüşümü haber veren şiirlerdendir. 1955 yılında yazılmış olan bu şiirden yarım asır kadar bir zaman sonra yazılacak yeni Varoluş Zinciri şiirlerinin de benzer genişlemeleri ifade etmesi mümkündür. Burada şu hususa dikkat çekmek istiyoruz: Varoluş zinciri metaforları başlıca iki yaklaşımı temsil eder. Bunlardan biri evrenin ve insanın zamanla gelişip dönüştüğünü savunur. Buna göre evren devamlılık ve “bir açılım halinden bir başka açılım haline geçme özelliği” taşır. Bu yaklaşımın eski pagan dinlerin anlayışına uygun olduğunu belirtelim. Nitekim eski Yunan dininin kaynak metinlerinde, örneğin Hesiodos’un evrenin ortaya çıkışını anlatan *Theogonia* adlı yapıtında, evrenin önce bir kaos halinde bulunduğu, daha sonra temel ilkelerin ve tanrı kuşaklarının ortaya çıktığı

anlatılır. İnsanın ortaya çıkışı da bu prensip çevresinde açıklanır. Hint dinlerinin anlayışı da buna yakın bir özellik taşır diyebiliriz. Buna karşılık, tek tanrılı dinlerin temel özelliği, tanrının evrenden önce var olduğu ve evreni kutsal metinlerde anlatılan belirli bir süre zarfında ve bir kerede yarattığı düşüncesidir. Evrenin oluşumuna ilişkin bu metaforik düşünce farklılığı, edebiyatta da yansımalarını bulur ve günümüzde hâlâ devam eden polemiklere bir kaynak oluşturur. Pagan ve tek tanrıcı dinler arasında, ölümden sonra dirilme konusunda da belirgin bir farklılık olduğunu daha önce belirtmiştik. Her iki anlayış da, farklı ve rekabet halindeki kavramsal metaforların varlığına dayalı olarak ortaya çıkmaktadır.³²

32 Büyük İran şairi Ömer Hayyam'ın aşağıda kaydedeceğimiz rubaileri, maddiyatçı pagan perspektifi temsil etmeleri açısından dikkate değer:

Hey insan olarak gidip hayvan olarak dönen!

İnsanlar arasında unutuldu gitti ismin.

Tırnakların toplandı toynak oldu.

Sakalın kıcına girdi, kuyruk oldu!

Devir nazariyesini temsil eden bu rubai insanın söz konusu çevrimden çıkamayacağı ve ileriye yönelik bir hareketin mümkün olmadığı fikrini canlandırır. Hayyam'ın rubailerinin genel olarak bu kötümser görüşü yansıttığını burada kısaca anımsatalım: İthaka şiiri kapsamında ele aldığımız, dünyanın sonluluğu ve hayatın bir yolculuk olduğu, bu yolculuğun tadının çıkarılması gerektiği fikri, Hayyam'da, şarap aracılığıyla sefa sürmeye ve sarhoş olarak, "insan kaderinin ilerlemeyi içermediği gerçeğini unutmaya yönelik bir çaba"ya dönüşür. Hayyam'a göre, insan maddi varlığının ve dış dünya tesirlerinin bir esiridir:

Hey sen! Ki yediyle dörtten zuhur ettin;

Yediyle dört yüzünden hep telaş ettin.

İçmeye baksana; bin kez dedim sana:

Yok geriye dönüşün; gittin mi tam gittin!

Bu rubai kapsamında eski tıp ve astroloji görüşlerinin bir özeti bulunmaktadır. Buna göre, insan dört temel maddeden yaratılmış olup, bu maddelerin bileşimi kişinin karakterini ve sağlığını belirlemektedir. Daha önce sözü edilen ve belirli davranışları belirli niteliklere bağlayan

"Büyük Varoluş Zinciri" Metaforu

Lakoff ve Johnson'a göre, insan zihninde "nesnelerin doğası" konusunda genel bir kuram mevcuttur. Bu kuram, büyük ölçüde bilinçdışında yer alır ve otomatik olarak kullanılma özelliğine sahiptir. Bu kuram çerçevesinde, bir varlığın özellikleri, o varlığın nasıl davranacağını belirler. Temel vasıflar temel davranışlara yol açar; aynı şekilde, ikincil vasıflar ikincil davranışlara yol açar.

"Nesnelerin doğası konusundaki kuram" ile yukarıda sözü edilen "büyük varoluş zinciri" modeli bir arada ele alındığında, karşımıza, dünyanın işleyişine yönelik karmaşık bir yakla-

metafor anlayışının da bu görüşle ilişkisi vardır. Örneğin, sinirli davranışı sinirlilik özelliğine bağlayan, yani sinirli davranış gösteren kişi yaradılışında bu tarz bir belirleyici özelliğin bulunduğunu savunan bu yaklaşıma göre, insan dış dünyanın nesnel olaylarından çok kendi maddi bileşiminin ve astrolojik unsurların mekanik etkisi altındadır. Bu durumda sinirlilik özelliği ve dolayısıyla sinirli davranış, dört madde kuramına göre, vücut bileşiminde safranın çokluğu ile açıklanabilecektir. Eskiden halk arasında kullanılan "safrası kabardı" sözü bu tarz öfke durumlarını açıklayan bir ifadedir. Rubaide sözü edilen "yedi" ise insan kaderine hükmettiği düşünülen yedi gezegenin etkilerini yansıtır. Özetle söylersek, dört madde ve yedi gezegen insan yaşamını belirlemekte olup, bireye serbestlik alanı bırakmaz. Rubainin son dizesi ölüm ötesinin olmadığı, yani insan ruhunun olmadığı düşüncesiyle, Hayyam'ın çizdiği materyalistik ve karamsar varoluş çemberini tamamlar: Yok geriye dönüşün; gittin mi tam gittin! Bu durumun, daha önce yaptığımız Kur'an alıntılarındaki pagan yaklaşımı çağrıştırdığı açıktır. Hayyam'ın kurduğu sistemde öncesiz sonrasız ve mekanik bir işleyiş söz konusu olup, bu sisteme hükmeden bir irade bulunmamaktadır:

Felek eğildi kulağıma, dedi gizliden:

Kaderde yazılı hükmü bilir misin benden?

Dur diyebilseydim kendi dönüşüme,

Kurtarırdım kendimi avarelikten.

(Çeviriler Mehmet Kanar'ın Dr. Abdullah Cevdet-Ömer Hayyam Rubaileri adlı incelemesinden alınmıştır).

şım çıkar. Bu yaklaşımın bilinmesi, atasözlerinin anlaşılması açısından çok önemlidir. Bunun dışında, atasözlerinin anlaşılmasında iki unsur daha etkindir: Bunlar, yine yukarıda sözü edilmiş olan “genel olan özgüldür” metaforu ve “iletişime ilişkin nicelik ilkesi”dir. Bu ilkeye göre, iletişim sırasında ancak gereken kadar bilgi sağlanması, gerekenden fazla bilgiden kaçınılması gerekir. Sözü edilen dört unsur bir araya geldiğinde, Lakoff ve Turner’ın “büyük varoluş zinciri metaforu” adını verdikleri metafor ortaya çıkmaktadır. Ancak, yukarıda söylediğimiz gibi, bu metafor, tek başına bir metafor olmayıp, “nesnelerin doğası kuramı”, “büyük varoluş zinciri modeli”, “genel olan özgüldür metaforu” ve “bilişime ilişkin nitelik ilkesi”nden oluşmaktadır; asıl metaforluk niteliği ise “genel olan özgüldür metaforu”ndan kaynaklanır. “Nesnelerin doğası kuramı” ve “büyük varoluş zinciri modeli”, söz konusu metafora “sağduyuya uygunluk vasfı”nı kazandırırken, “iletişime ilişkin nicelik ilkesi” de pragmatik bir yan ilave eder. Bu son ilke, “neyin neye göre anlaşılacağı” hususunda sınırlar getirir (Lakoff ve Turner, s. 169-73).³³

33 Bu kapsamda Pir Sultan Abdal’ın bir deyişine yer vermek istiyoruz. Söz konusu şiir evrene ilişkin metaforik bir tasarım içermekte olup, bu tasarımı nihai olarak dil ve inanç üzerinden formüle etmesiyle ilginçtir:

Gitme giden gitme sual sorayım
Ya ne bu dünyanın üstünde durur
Vallahi billahi ben onu gördüm
Dünya Sarı Öküz’ün üstünde durur
...
Öküz de bir salın üstünde durur
...
Sal da bir balığın üstünde durur
...
Balık da deryanın üstünde durur
...
Derya da ikrarın üstünde durur

Öğütleme ve Tasvir

Atasözü ve deyimlerle ilgili olarak şu hususlar da kaydedilmelidir: Atasözleri ya tasvire yönelir ya da öğüt amaçlı olur. Öğüt (exhortation) gönüllü kontrol uygulanmasına yönelik bir isteği ifade eder. Öğüdün içeriği, “tasviri yapıdaki atasözü”nün “metaforik yorumu” ile belirlenir. Eğer “metaforik tasvir”, “gönüllü kontrol durumu” ile *uyumluysa*, atasözü (“işten artmaz dıştan artar”da olduğu gibi) bizi tasvir edildiği gibi *davranmaya*, eğer “gönüllü kontrol durumu” ile *uyumlu değilse* (“çok gezen tavuk ayağıyla çöp getirir”de olduğu gibi) tasvir ettiği şekilde *davranmamaya* yönlendirir. Kısaca söylemek gerekirse, atasözü, bizi, metaforik olarak tasvir ettiği davranışın niteliğine bağlı olarak, gönüllü kontrol uygulamalarına özendirir. “Gönüllü

Gitme giden gitme bir dahi soram
Ya bu ikrar neyin üstünde durur
Pir Sultan'ım der ki ben onu gördüm
İkrar da imanın üstünde durur.

Doğu ve özellikle İran mitolojisinden unsurlar taşıyan şiir ulaştığı final itibariyle ilgi çekicidir: Fantastik imgelere dayalı metaforun ancak “ikrar” yani dil ile doğrulanması mümkündür. Bir diğer deyişle, metaforun tasvir ettiği gerçeklik ancak dil üzerinden algılanabilen bir özellik taşımaktadır. Dil üzerinden ifade edilmesi ise içsel bir ikna oluş haline yani “iman”a dayalıdır. Bu durumda metaforik imgelemin ancak bir “inanç eylemi” üzerinden gerçekleşmesi söz konusudur. Buradan yola çıkarak, romantik terminolojinin söz konusu inanç eylemini yani “iman”ı açıklayabileceğini söyleyebiliriz: Coleridge’in (okuyucu tarafında kalan) “inancın askıya alınması” ve Keats’in (yazar tarafında kalan) “negatif kapasite/yetenek” kavramları, inancın oluşması ve ikrar yani dil aracılığıyla ifade edilmesi konularında açıklayıcı değere sahip gözükmektedir. Konuyu kapsamlandırırsak, bütün dinsel metaforların yani mitolojik yapıların temelinde bu iki kavramın bulunduğunu söylemek mümkündür. Bu da bizi, 3. Bölüm’de, psikanalitik kuramın söz konusu kavramlara yönelik analizini, “birincil ve ikincil düşünce süreçleri” üzerinden ele almaya götürecektir.

kontrol”ün karşısında ise, örneğin “zürefanın şaşkınlığı, beyaz giyer kış günü” sözünde olduğu gibi, “katı davranış modelleri” yer alır. Kültürel modellerimiz, “yalnızca insanların gönüllü kontrol uygulayabileceğini” öngörür. Alt düzey varlıklarının davranışlarını ise “katılık” belirler. Burada, *vasıflarla davranış arasındaki bağlantı katı bir bağlantıdır.*³⁴

Büyük varoluş zinciri metaforunu, alt varlık türlerine ilişkin atasözlerini yorumlamakta kullandığımız zaman şöyle bir durumla karşılaşırız: Bu atasözleri kapsamında, insanlar atasözüne konu alt düzey varlık türü ile özdeş olarak görüldüğü için, bu varlıkların davranışlarına ilişkin “katı nedensellik bağlantıları”nı da insan davranışına uygulamış oluruz. Bu durumda, “verilen öğüt”, atasözünün tasvir ettiği gibi *davranma* öğüdü olacaktır. Burada şu söylenmelidir: “Öğüt” daima “tasvir”e dayanırken, tasvir öğütten bağımsızdır. Bazı durumlarda öğüt mevcut değildir; (“bıçak kendi sapını kesmez”de olduğu gibi) sadece tasvir mevcuttur. Bu durumda, temel ve değişmez bir özellik vurgulanmış olur. Bazen, hem tasvire hem öğüde yönelik okumalar aynı anda mümkün olabilmektedir. Örneğin “katran herkesin adına kara çalar” deyiminde (siyah kötüdür) biçimindeki “geleneksel metafor”; (isim kişinin şöhretini yansıtır) biçimindeki “metonimi” ve (kendisi ayrı bir metafor olan “kara çalmak” deyiminin “söylemek” eylemiyle ifade edilebildiği yani iletişim kurmak anlamına geldiği) biçimindeki “genel düzey bilgisi” işin içine karışmaktadır. Bu durumda, yapısal olarak siyah olan “katran” uygulandığı kişiyi tümüyle kötü kılar; insan karakteri fiziksel bir özellik

34 Bu noktada yaygın bir mesel olan “Akrep ile Kurbağa” hikâyesine değinebiliriz: Bir akrebin kendisini sırtında sudan geçiren kurbağayı sokması ve kurbağanın sitemi karşısında “ne yapayım benim yaradılışım bu” derken tasvir edildiği anlatı, bu tarz bir davranış katılığını canlandırır ve bu şekilde hareket eden kişilerin “insan-altı” nitelikte olduğuna ilişkin bir düşüncüyü ifade eder. “Kendisine uzatılan eli ısırmasın edemeyen” kişilere ilişkin tanım da benzer bir düşüncüyü dile getirmektedir.

çerçevesinde anlaşılmış olur. Birisinin adına “kara çalmak” ona iftira etmektir, yani o kişinin kötü şöhretli olduğu bilgisini yaymaktır. Bunun dışında, “katranın ne olduğu ve ne yaptığı hususları”na ilişkin “nedensellik bağlantısı” da uygulama sırasında muhafaza edilmiştir; çünkü bu genel düzeye ait bir vasıftır: Bu durumda, *iftiracının iftira etme özelliğini bırakamayacağı ifade edilmiş olur*. Tekrarlarsak, “katran herkesin adına kara çalar” sözünde “geleneksel bir metafor” (beyaz iyidir siyah kötüdür) ve bir “metonimi”nin (isim şöhreti temsil eder) karşılıklı ilişki içinde olması söz konusudur (Lakoff ve Turner, s. 181-5).

“Geleneksel metafor”ların, “metonimi”lerin ve “genel-düzey metafor”ların ilişki içinde olmalarına sık rastlanır. Örneğin, “civciv kabuğundan çıkmış, kabuğunu beğenmemiş” sözünde, kabuk kişinin geçmişini ve soyunu belirtmektedir. Burada esas olarak “büyük varoluş zinciri metaforu” çerçevesinde, insan doğasının hayvanların biyolojik yapısı kapsamında anlaşılması söz konusudur. Bu metafor, hedef alandaki genel düzey bilgiyi muhafaza etmekte, sadece “metaforun değiştirmeyi amaçladığı alan”da bir değişiklik meydana gelmektedir. Burada şu söylenebilir: “Geçmiş”, metonimi kapsamında, bizim bir “parçamız” olarak anlaşılmaktadır. Bir başka metaforik anlayış ise, “insanın zaman içinde geleceğe doğru ilerlemesi ve geçmişi geride bırakması fikri”nde ortaya çıkar. Bu durumda, *fiziksel olarak geride bırakılan, zaman açısından geride bırakılana karşılık gelir*. Böylece, bir hayvanın fiziksel olarak geride bıraktığı bir şey (yumurta kabuğu), bir insanın geçmişine uygulanmaktadır. Bu uygulama sırasında “genel-düzey yapı”nın muhafaza edilmesi söz konusudur. Örnek üzerinden gösterildiği gibi, büyük varoluş zinciri metaforu sözü edilen yardımcı unsurların da katkısıyla, “alt düzey hayvan davranışı”nı “üst düzey insan davranışı”na uygulayabilmektedir.

Her Şey Her Şey Olabilir Mi?

Metaforlar kapsamlı bir biçimde yorumlanabilirse de bu yorum alanının “keyfi olmadığı” hatırlanmalıdır. *Metafor dile ait bir ifade olmaktan çok bir kavramsal alandan bir başka kavramsal alana yönelik bir uygulamayı gösterir; bu nedenle de üçlü bir yapıya sahiptir: Bunlar “kaynak” ve “hedef” alanlar ve aralarındaki köprü, yani “ayrıntılı uygulama faaliyeti”dir.* Bu tür yapıların belirgin sınırlamaları vardır ve bu yüzden metafor aracılığıyla her şey her şeyi temsil edemez. Bu noktada, geniş yorum olanakları ile her şeyin her şey olamayacağına yönelik sınırlamalar, bir tanımlama zorluğuna yol açar: İki ifade arasında metaforik bir bağlantı kurulacağı zaman, bu ifadelerin “bağlam içinde çağrıştıracığı şemalar”ın ve bu şemalar arasında, sınırlamalara da uyacak bir “köprü metaforu”nun bulunması mecburiyeti vardır. Bütün avant-garde şiir hareketlerinde, modern müzikte ve resimde söz konusu bağlantı metaforunun eksikliğinden kaynaklanan bir zorlukla karşılaşıldığını bir kez daha belirtelim (Lakoff ve Turner, s. 199-203).

Evren ve Toplum

Büyük varoluş zincirinin “insandan daha yukarı halkalar”ında “toplum” ve “evren” bulunmaktadır. Varoluş zincirinin metaforik genişletilmesi dahilinde, bu üst düzeylerin karakteristik özelliklerinin belirtilmesinin yanı sıra, bu düzeylerin “yaratılması” da söz konusudur. “Barış sever bir toplum”, “şeytani bir imparatorluk”, “adil bir halk” gibi ifadeler, insani özelliklerle donatılmış toplum tasvirleridir. Toplumlar, “doğal davranış”lara yol açan “doğal bazı özelliklere de sahip”miş gibi tasarlanır. Bu özellikler, “alt varoluş formları”na ait olup, büyük varoluş zinciri aracılığıyla, daha üst düzeydeki topluma mal edilmeleri söz konusudur. Örneğin, “Çin uyuyan bir kaplandır, uyandırmayın” sözü bu tür bir anlayışın ifadesidir. Varoluş zinciri, benzer biçimde, toplumların da üstünde bir

“halka”yı temsil eden “evren”i anlamakta da kullanılır. Toplumlara ilişkin tasarımda olduğuna benzer biçimde, “evren” de, daha alt düzey varlıklar üzerinden kavranan “bir varlık türü” olarak anlaşılır. Bu çerçevede, sanki insan özelliklerine sahipmiş gibi, “kötücül” ya da “iyicil” bir evrenden söz edebiliriz. Burada evrenin, varlığını işleyişi aracılığıyla algıladığımız bir “esas doğası” olduğu kabul edilmektedir diyebiliriz: Gözlemlenen bu işleyişin insan hayatlarıyla ilgili bölümüne de “kader” adı yakıştırılır.

Varoluş Zincirinin Genişletilmesi ve Bunun Sosyo-politik Sonuçları

Varoluş zincirinin “temel formu”, ana hatlarıyla, bütün kültürlerde mevcuttur; ancak Batı dünyasında ulaştığı aşama itibarıyla, “büyük ölçekli evren” (macrocosmos) ve “küçük ölçekli evren” (microcosmos) modellerini de içerir. “İnsan düzeyi” de benzer bir hiyerarşik yapıya sahiptir. Büyük varoluş zinciri modelinin bir özelliği, “bir unsurun bir diğerine egemenliği” fikrini de içermesidir; bu kapsamda, herhangi bir “küçük ölçekli evren”in egemenlik düzeninin bozulması, “büyük ölçekli evren”in “doğru düzen”inin de bozulması sonucunu verecektir. “Ayaklar baş oldu” sözü bu algının bir ifadesidir.

Bu noktada, çağımızda etkin olan çevrecilik ve hayvan hakları hareketlerinin, büyük varoluş zinciri kapsamında “yeryüzünün hakları” konulu bir kategori geliştirmeyi ve değişiklikler yapmayı önerdiğini belirtelim. Bu hareket, geçmişin bazı “animistik dinleri”nin varoluş zinciri tanımını, nehirlerle, dağlara vs. tanrısal statü verildiğini hatırlatmaktadır. Çevrecilik hareketine göre, bu tür bir din, uzun vadeli çıkarlarımıza daha iyi hizmet edebilecektir.³⁵

35 Türkiye politik tarihine “Gezi Parkı olayları” olarak geçen ve 2013 yılı Haziran ayına yayılan eylemlerin retoriğinin, çıkış noktası itibarıyla, bu metafordan kaynaklanan bir değerler sistemine oturtulduğunu anımsatalım.

Büyük varoluş zinciri modeli, insanın erken dönemde dünya ile kurduğu ilişki içinde, bilişsel gelişimin kaçınılmaz bir unsuru olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden, bu modelden kaynaklanan sakıncalardan kaçınmak da zor görünmektedir. Çünkü söz konusu modelin doğal bir çekim gücü vardır (Lakoff ve Turner, s. 204-5, 208-13).³⁶

Bilişim Bilim'in Getirdiği Yeniliklerle İlgili Genel Değerlendirme

Lakoff ve Johnson'ın *Metaphors We Live By*'da geliştirdikleri kavramsal yapı çerçevesinde, metaforun özü, "bir şeyin bir başka şeyin özellikleri kapsamında anlaşılması"dır ve bu anlayış, insan zihnindeki kavram oluşturma yetisinin metaforik bir özellik taşıdığını, yalnızca dili ve düşünceyi değil, aynı zamanda gündelik hayat işlevlerini de belirlediğini varsaymaktadır. Bu kapsamda, dilin metafor üretme ve kullanma yeteneği de, insan zihninin kavramsal düşünce geliştirme yetisinin metafora dayanması sayesinde mümkündür. Burada özellikle altı çizilmesi gereken husus şudur: Metaforun biri dilsel diğeri kavramsal olmak üzere iki boyutu vardır; *metaforik ifadeler, yani metaforun dildeki kullanımı, metaforik kavramlara dayalıdır; altta yatan metaforik kavrama ulaşılması, dildeki metaforik yapının analiz edilmesiyle mümkündür*. Bu açıdan, edebiyattaki metafor kullanımının, özellikle şiir, deyim ve

36 Bu noktada Uzak Doğu sanatındaki metafor kavramına yönelik bir değinmede bulunmak istiyoruz: David Punter *Metaphor* adlı çalışmasında, Uzak Doğu metaforunun temel özelliğinin, zamanı aşan genel bir geçerlilik fikri olduğunu belirtir. Buna göre, bir metaforun yeniliği ya da özgünlüğü değil, değişen zaman ve koşullarda geçerli kalması önemlidir. Bu da, söz konusu metaforu yukarıda değindiğimiz "atasözü ve deyim" yapılarıyla akraba kılar. Divan edebiyatındaki değişmeyen metaforlar olan "mazmun"ların işlevinin bu açıdan da düşünülebileceği kanısındayız. Özetle söylersek, Uzak Doğu metaforu bir tür bilgelik ifadesi olarak kabul edilmelidir.

atasözlerindeki örnekleri üzerinden kavramsal metaforlara ulaşmak için çözümlenme olanakları sunan unsurlar oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Bilişim bilimin metafora ilişkin bu tanımı, daha önce felsefe ve edebiyat eleştirisinin geliştirdiği kavramsal çerçeveyi incelerken değindiğimiz “yerine geçme” kuramını anımsatmaktadır. Ancak bilişim bilim perspektifinin, bazı felsefe ve edebiyat akımlarında rastladığımız, yerine geçme olgusunu sözcükle sınırlandıran “dar uygulama”dan farklı olduğunu belirtelim. Bir önceki bölümde, metaforu “cümle ve söylem bazında ele alan” ve dile ait bir unsur olmaktan çok, insan zihninin yapılanmasına ait bir özellik olarak değerlendiren kuramların ise bilişim bilim perspektifine yakın olduğu açıktır.

Metaforun temel özelliklerinden biri, temsil ettiği kavramın ve dolayısıyla olgunun, *kendisiyle uyum içinde olan yönlerini öne çıkarması, diğer yönlerini ise gizlemesidir*. Dolayısıyla, insan deneyimi metaforla temsil edildiği zaman belirli yönleri öne çıkarılmış, diğer bazı yönleri ise baskılanmış olarak algılanır. Bu kabulün de, daha önce ele aldığımız ve Max Black’ın metaforun “çerçeve” ve “odak”tan oluştuğu, benzeyen ve benzetilene ait belirli özelliklerinin öne çıkarılması ve diğer bazı unsurların bastırılması yoluyla işlediği görüşüyle paralellik gösterdiğini belirtelim. Metonimik yapılar ele alınırken sözü edilen “eksiltme” ya da “çıkartma” yönteminin de bu kapsamda düşünülmesi uygun olacaktır. Aynı şekilde, söz konusu “öne çıkarma ve baskılama” eylemlerinin yol açtığı ve daha önce “sapma” olgusu olarak değerlendirdiğimiz durumun da Lakoff ve Johnson’ın görüşleriyle uyum içinde olduğu söylenebilecektir.³⁷

37 Öte yandan, kısaca, bu olgunun, Freud’un öncülüğünde geliştirilen rüya kuramı kapsamında ele alınmasının konuya açıklık kazandıracağını belirtelim. Bilindiği gibi, rüyalar bilinçdışından getirilen ham duygu ve düşüncelerin, örtülü ve değiştirilmiş biçimde, bilinç alanına çıkarılmasına

Bilişim bilimin yönteminin, felsefenin geliştirdiği, soyut, rasyonel ve standart bir insan zihninin “içe bakış” yöntemiyle kendi kendisine ilişkin bulgulara ulaşması ilkesine dayanan yöntemden farklı olduğunu, gözlem ve alan araştırmasına dayalı somut verilerden yola çıkmayı tercih ettiğini bir kez daha vurgulayarak, konumuzu şu şekilde kapsamlandırıyoruz: Lakoff ve Johnson’ın geliştirdiği kuramın en önemli ve özgün yanlarından biri, insan zihnine hakim olan metaforla düşünme özelliği çerçevesinde, sayıca çok fazla olmayan bazı “kök metafor”ların bulunduğu, diğer birçok metafor ve kavramın bu kök metaforlardan türetildiği görüşüdür. Gözlem ve alan araştırmasına bağlı olarak belirlenen bu olgu kapsamında ele alınan ve başka birçok metafora da kaynak olduğu kabul edilen temel metaforların en önemlileri “nakil kanalı” ve “mahfaza” metaforlarıdır. Buna göre, dilin yapılanmasına ilişkin görüşlerimiz, “düşüncelerin” (ya da anlamların) “nesne” özelliği taşıdığı fikrini içerir. Bu durumda, “anlam”ın kişilerden ve bağlamlardan ayrılabilen bir varlığı olduğu kabul edilmektedir. Söz konusu anlamlar, dile ait ifade araçları içinde “muhafaza” edilir. Bu da, sözcük ve cümlelerin, konuşandan ve bağlamdan bağımsız olarak kendi içlerinde anlam taşıma özelliğine sahip olmaları demektir. İletişim, anlamın dile ait bu “mahfaza”ların içinde “gönderilmesi”yle başabilir (Lakoff ve Johnson, s. 3, 5, 7, 10-1).³⁸

olanak sağlayan araçlardır. Bir diğer deyişle, rüya, bilinçdışı zihinsel içeriğin belirli unsurlarını maskeleyerek temsil eden bir yapıya sahiptir. Söz konusu maskeleme, temsil edilen unsurun başka bir araçla gösterilmesini, bu çerçeve içinde yoğunlaştırılmasını ve stilize edilmesini öngörür. Bu durumda, yine belirli unsurların öne çıkarılması ve diğer bazılarının da kamufle edilmesi söz konusudur. Bu hususlar, metaforla rüyanın oluşum ve temsil açısından ortak yönlerinin bulunduğunu göstermektedir.

38 “Kuşatıcı” yani her durum ve konu için geçerli evrensel metaforların bulunmadığına da dikkat edilmelidir. Nitekim, “nakil kanalı” metaforunun, anlamın olup olmadığı ya da ne olduğu konusunda bağlam kullanılması-

Lakoff ve Johnson'a göre, "yönelim" metaforları birbirleriyle bağlantı içinde bir sistem meydana getirir. Bu tür metaforlar, insanın "beden" sahibi olması olgusundan kaynaklanır ve bu yüzden mekân içindeki beden hareketlerini ve işlevlerini model alan bir yönelim temeline oturlurlar. Söz konusu veri bir sonraki bölümde ele alacağımız "psikanalitik metafor kuramı"nın da temel bir bulgusunu oluşturup, insan bedeninin, bu arada özellikle insan yüzünün ve genital organlarının, dünyayı algılamakta, dolayısıyla metafor oluşturmakta temel bir yerinin olduğu gerçeğine dikkatimizi çeker. İnsanın iki ayaklı ve dik duran bir varlık oluşu, bedeninin simetrik özellikler taşıması gibi hususlar, evren algımızın temel perspektifini sağlamaktadır. Bu noktada şu hususa özellikle dikkat edilmelidir: Mekânda yönelim gösteren metaforlar "keyfi" değildir, biyolojik bir temele dayanırlar, ancak bu biyolojik temelin yorumlanması kültürden kültüre farklılık gösterebilir, böylece metaforu oluşturan formülasyon değişebilir.³⁹

na gerek gösteren durumlara uymadığı burada belirtilmelidir. Yine, metaforik kavramların, temsil ettikleri kavramlara kısmen uydukları, metaforun biçimlendirdiği bir kavramın ancak metaforun izin verdiği belirli açılardan genişletilebileceği de vurgulanmalıdır. Bkz. Lakoff ve Johnson s. 13. Bu durumda, sözü edilen "kök metaforların" genel olarak geçerli oldukları, ancak mutlak değerler taşımadıkları söylenebilecektir. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer husus, kavramsal bir metafor olan "nakil kanalı metaforu"nın olgusal bir gerçekliği değil, bu gerçekliğe ilişkin bir kanıyı ifade ettiğidir. Yani dilin kişiden bağımsız bir "mahfaza" olma yeteneği dile ait nesnel bir durumu değil, bu konuya ilişkin genel bir algıyı gösterir. Bu durum "deneyimselcilik" anlayışı ile uyum içindedir ve "nesnelcilik" anlayışından derin bir farklılık gösterir.

39 Bu noktada, mekânı tanımlayan metaforların kendi içlerinde sistematize olduklarını hatırlamak yararlı olacaktır. Şiirsel metaforları ve psikanalizdeki çağrışımla benzetme prensibini (Von Domarus prensibi) bu kapsamda düşünmek gerekir. Buradan yola çıkılarak, mekânda yönelim metaforlarının içsel tutarlılığı ve bütünlüğü konusunda fikir yürütülebilir. Yukarıda da belirtildiği gibi, bu metaforlar rastgele ya da keyfi bir

Lakoff ve Johnson, metaforun oluşumuna olanak veren “deneyim” konusunda yeterli bilgiye sahip olunmadığını söylemektedir. Konu bir örnek üzerinden şu şekilde açıklanabilir: Yazarlara göre, İngilizce’deki “be” (olmak) fiili tecrübe edilmiş bir duruma ilişkin algıyı ifade eder. Türkçe’de aynı olgu –dır-dir fiil eki ile karşılanan bir varoluş halini göstermektedir. Yazarlar, İngilizce’deki “more is up” (“çokluk” hali “yukarıya” doğru giden bir durumdur) kavramsal metaforunu bu konuyu örnekletirmekte kullanır: Burada, “azlık” ve “çokluk” kavramlarının mekânda yönelim belirleyen bir metaforla tasarıldığını, “az”ın aşağı doğru, “çok”un yukarı doğru bir durum/hareket olarak algılandığını düşünmektedirler. Örneğin Türkçe’de de, “artsın eksilmesin, taşsın dökülmesin” dileğinde olduğu gibi, “çokluk” fikrinin bir yükselme ve genişleme hareketiyle kavramlaştırıldığını söylemek mümkündür; benzer biçimde, “öfkesi kabarmak” deyiimi kızgınlığın artmasının yukarı doğru bir hareketle ifade edildiği düşüncesini örnekletir. Günümüz öğrenci argosunun “bir şeyin *tavan yapması*” biçimindeki kullanımı, örneğin “bende heyecan tavan yaptı” sözü, yine aynı olguyu örnekletir niteliktedir. Görüldüğü biçimde, Türkçe’de bu metaforu yansıtabilecek deyimler bulunduğu gibi, sözel metafora kaynak oluşturan kavramsal metafor hemen tanınabilir niteliktedir.⁴⁰ Öte yandan, Lakoff ve John-

biçimde oluşmaz, kendine özgü bir mantık çerçevesinde geliştirilir. Bu da bizi psikanalizdeki “psikolojik gereklilik” kavramı konusunda düşünmeye götürecektir.

- 40 İngilizce ve Türkçe’nin “harekete ilişkin fiil” üretme eğilimleri ve buna bağlı olarak gelişen metaforik yapılar Şeyda Özçalışkan’ın bir makalesinde ele alınmıştır: Türkçe eylemi cümlede ana fiili üzerinden ifade etme eğilimindeyken, İngilizce edat ve takılardan yararlanmakta, bunun sonucunda İngilizce’de, Türkçe’dekinden daha çok nüans ifade etme olanağı veren, farklı kullanımlar oluşturulabilmektedir. Bu durumun metaforik yapılara yansıtılması da aynı sonucu vermekte, İngilizce’de Türkçe’dekinden daha çok metafor oluşturma olanağı bulunmaktadır. Bu

son, “be” (olmak) fiilinin bu kullanımına ilişkin deneyimsel algının nasıl geliştiğini bilmediklerini ifade etmektedirler.⁴¹

Lakoff ve Johnson’ın “deneyim” kavramı üzerine ürettikleri düşünceler daha sonra Lakoff ve Turner başta olmak üzere diğer bilişim bilimcilerce geliştirilmiştir. Aşağıda konunun “klasik nesnelci kuram” ve “deneyimselcilik kuramı” kapsamında nasıl ele alındığını anımsatma yoluna gidiyoruz: Lakoff ve Johnson’a göre, “deneyimleme kuramı”, “klasik nesnelci kuram”dan şu şekilde ayrılır: Deneyimleme kuramına göre, insanın geliştirdiği kavramlar, nesnelerin içsel vasıflarına karşılık düşmez, sadece zihinde uyandırdıkları etkileşim unsurlarına karşılık düşer. Bunun böyle olması da doğaldır çünkü kavramlar yapı itibarıyla metaforik olabilir ve bir kültürden bir diğerine farklılık gösterebilir. Referans noktası kültürel ortam olunca, bu ortamdaki hızlı değişim “gerçek”e ulaşılmasının güçlüğüne ya da olanaksızlığını ifade eder.⁴² Lakoff ve

konunun karşılaştırmalı araştırmalarla derinleştirilmesi gerektiği açıktır. Bkz. Özçalışlar, s. 189-220.

41 Yazarların, metaforun bedensel kökenlerini doğru olarak görmekle birlikte, bireyin kendi beden özelliklerini nasıl deneyimlediğini ve metafora kaynak oluşturan bu duygu ve bilginin nasıl bir süreç sonucu geliştiğini anlamadıklarını söyleyebiliriz. Kanımızca bu husus da yine psikanalizin sağladığı veriler aracılığıyla anlaşılabilir bir konudur. Nitekim, Ella Freeman Sharpe’tan başlayarak, metaforun bedensel deneyime ilişkin kökenleri konusunda çalışan psikanalist kuşaklarının bulguları, “bilişim bilimi” alanına dahil edilerek, bu konuda önemli mesafe alınması mümkündür.

42 Lakoff ve Johnson, metaforun temsil yeteneğiyle felsefecilerin gerçek algısını karşılaştırır; buna göre, metaforlar gerçekliği doğrudan yansıtmaz, bunu bir dolayım üzerinden yapar. Yazarlara göre, gerçeklik daima kavramsal bir sistemle bağlantı içinde kavranan bir olgudur ve büyük ölçüde metafor tarafından belirlenir. Bir “durum”u algılamamız, o durumla kurduğumuz ilişki içinde mümkün olur. Öte yandan, dünyaya ilişkin gerçek ya da yanlış dilsel “ifade”ler oluşturmamız mümkündür; çünkü bir ifadeye ilişkin anlayışımızın, bu ifadenin ortaya çıktığı ortama ilişkin

Johnson, nesnelciliğe karşı tek alternatif olarak radikal öznelciliği savunan “romantik kuram”ı da eleştirir. Burada üçüncü bir seçenek mevcuttur. *Nesnellik ve öznellik görüşlerinin alternatifi “deneyimsel bir sentez” halidir.*⁴³

“Nesnelcilik”in, gerçekliğe ulaşmaya yönelik çabası ve gerçek bilginin nasıl karakterize edileceğini bildiğine ilişkin iddiası, bu görüş çerçevesinde var olduğu kabul edilen kategorilerin bütün dünyaya empoze edilmesi sonucunu verir. “Deneyimselcilik” ise, gerçekten var olduğu kabul edilen kategoriler konusunda, nesnelcilikten çok daha seçicidir ve çok daha az sayıda kategorinin evrensel/nesnel geçerliliğini kabul eder. Bu durumun nedeni, deneyimselciliğin odaklandığı noktanın, “deneyimlediğimiz şeyi kavramakta imgelem kapasitelerimizi nasıl kullandığımızın” üzerinde olması, bu çerçevede, metaforik modeller üzerinden, “dolaylı olarak anlaşılan” kavramlarla, “doğrudan anlaşılan”ları ayırmasıdır. Lakoff’a göre, Putnam’ın yaptığı çalışmalar, dünyanın nasıl olduğuna ilişkin tek ve tümel bir tasvirin mümkün olamayacağını göstermektedir.

anlayışımıza uyması ya da uymaması mümkündür. Durumları ve ifadeleri kavramsal sistemimiz kapsamında algıladığımız için, gerçek daima bizim kavramsal sistemimize göre belirlenen bir durumdur. Bkz. Lakoff ve Johnson, s. 159, 180.

- 43 Burada, daha sonraki bölümde ele alacağımız psikanalitik kuram kapsamındaki şu kısa değinmeyi yapmak istiyoruz: Metafor, imgelemi ve akli, yani birincil ve ikincil düşünce süreçlerini birleştirir. Bu görüşten yola çıkarak, sanatta ego-id, bilinç-bilinçaltı bağlantısından söz edebiliriz. Bu da bizi romantizmi “mutlak imgelem”in yani “id süreçleri”nin sanatı olarak nitelemeye götürebilir. Bu durumda, klasik sanat da ego’nun sanatıysa, bu ikisinin arasında, yazarların sözünü ettiği metafora dayalı bir anlayış bulunuyor diyebiliriz: Burada, bir kültürün kavramsal yapısına bağlı olarak, bir tür nesnellikten söz etmek de mümkün gözükmektedir. Unutulmamalıdır ki, imgeleme dayalı bir sistemde bile, algımız fiziksel ve kültürel çevreye dayanan bir kavramsal sisteme bağlıdır. Metaforik anlama, “rasyonel düşüncenin imgeleme yaklaşan bir türü”ne bağlı unsurlar içerir. Bkz. Lakoff ve Johnson, s. 194.

Buna göre, “tanrının görüşünden” tasvir edilebilecek cinsten bir gerçeklikten söz edilemez. Burada anahtar sözcükler “tasvir” ve “görüş” sözcükleridir. Bu kavramsal çerçeveye içinde, dış dünyaya ait bir perspektif, gerçekliğin dışındaki bir semboller sistemi söz konusudur. Bu semboller sistemi, gerçekliğe, sembollere anlam veren bir referans ilişkisiyle bağlanmaktadır. Putnam’a göre, sorun gerçekliğin olmaması değildir; sorun sözü edilen dışsal perspektif, ya da “tanrının gözü” anlayışıdır. “Kuşatıcı” ve “mutlak” nitelikteki bu görüş, insan görüşünü aşar. Aslında bizler gerçekliğin dışında değiliz, onun içindeyiz ve onun bir parçasıyız. Gerçekliği “içerden” bilebiliriz. Bilgi belirli bir bakış açısından gelir ve “belirli bir açının bilgisi olduğuna ilişkin bir bilinç hali”ni de içinde barındırır; bu durumda, diğer bakış açılarının varlığının ve geçerliliğinin kabulü de zorunludur. Bir diğer deyişle, sorun gerçekliğin olup olmaması değil, bu gerçekliğin tasviri için tek bir yol olup olmadığı sorunudur (Lakoff, s. 19-21, 181, 185, 210, 260-1, 263). Bu olgunun Wittgenstein’in düşünceleri kapsamında “bir şey olarak görme” kavramıyla bağlantılı olarak düşünülmesi yararlı olacaktır.

3. Bölüm

Psikanalitik Bir Perspektiften Metafor Kavramı

İnsan Zihninin Çalışma Özellikleri: Birincil ve İkincil Süreçler, Bellek ve Bilinçdışı Fantezi

Metafor kavramının, daha önce ele aldığımız felsefe, edebiyat eleştirisi, dilbilim ve bilişim bilim kapsamında geliştirilen tanımlarını, psikanalitik kuramın verilerinden yararlanarak bütünlüklü bir çerçeveye yerleştirmeyi hedefliyoruz. Bu bağlam içinde, Freud'dan yola çıkılarak, hem duygu hem de düşünceyi kapsayan zihinsel faaliyetin işleyişine hakim olduğu kabul edilen “birincil” ve “ikincil düşünce süreçleri”nin ele alınması yararlı olacaktır. Söz konusu süreçlerin, öncelikle, “bilinç”, “önbilinç”, “bilinçdışı”, “bellek” ve “bilinçdışı fantezi” kavramları kapsamında değerlendirilmesi yoluna gideceğiz.

Bu çerçevede, öncelikle Freud'un *Rüyaların Yorumu* (1900) adlı yapıtında geliştirdiği ve insan zihninin “katmanlı” bir yapıya sahip olduğu yolundaki kuramını kısaca ele alacağız. Söz konusu kuram, insan zihnini, çalışmamızın ana konusunu oluşturan “metafor” kavramını örneklendirecek bir tasarımla, yerkürenin toprak, taş ve magma tabakalarına karşılık geldiği kabul edilecek biçimde, “bilinç”, “önbilinç” ve “bilinçdışı” kavramları üzerinden tanımlamaktadır. “Bilinç tabakası” gündelik hayatta geçerli olan, kendimizi ve çevremizi bildiğimiz rasyonel düşünce ve mantığın hakimiyetindedir. Kendimize ve dış dünyaya ait bilgi, duygu ve izlenimlerin “farkında” olduğumuz kesimini ifade eder. Bu bilgiler hep mevcut görünür ya da fazla gayret harcanmadan anımsanır.

Önbilinç ise “an”a ilişkin bir “farkındalık hali” olmamasına karşın, “yüzeye yakın” ve bilinç alanına çıkma yeteneğine sahip düşünce ve duyguların bulunduğu “tabaka”yı gösterir. Bu alandaki bilgiler, hatırlama çabası ve çağrışım yoluyla, bilinç düzeyinde ve “dil üzerinden” ifade edilmeye uygundur. Örneğin bir şey için “dilimin ucunda”, “şimdi hatırlayacağım” dediğimiz zaman sözünü ettiğimiz olgu, önbilince ait bir konunun bilince yaklaşmakta olduğunu gösterir. Bu türden bilgi ya da anılar anımsanmaya müsait bir özellik taşımaktadır; uygun bir vesileyle “bilinç yüzeyi”ne çağırılmayı bekler. “Bilinçdışı” ise, doğrudan ulaşılamayan ve ancak rüya, sanat yapıtları, gündüz düşleri, psikolojik rahatsızlıklarda ortaya çıkan semptomlar vs gibi “dolaylı belirtiler”le varlığı anlaşılan bir tür “duygusal depo” özelliği taşır. Bilinç alanında geçerli olan dil ve kavramların bilinçdışında yer alamayacağı kabul edilir: Bu alanda bulunan “ham” duygu ve düşünceler bilinç alanına önbilinç üzerinden “sızar”; bu sızma doğrudan değil temsili bir biçimde, bir diğer deyişle, bu çalışmanın ana konusunu oluşturan “metafor” üzerinden gerçekleşir. Bu kapsamda, önbilincin bilinçle bilinçdışı arasında bir “geçiş alanı” oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Önbilinç duygusal içeriğini bilinçaltından alırken, ifade olanaklarını bilinç alanında bulur.

Freud’a göre zihinde mevcut farklı ve zıt eğilimler arasındaki “çatışma olgusu” hangi unsurların bilinçdışında kalacağını belirlemektedir; buna göre, bilinç düzeyinde bilinmesi kaygıya yol açacak “çatışmalı” duygu ve düşünceler bilinçdışında “baskılanır”; bu baskıdan sıyrılmanın yolu ise kontrol mekanizmalarının zayıfladığı uyku, sarhoşluk, psikolojik sorunların etkisiyle ortaya çıkan “gerileme” gibi durumlarda açılır. Bilinçdışının çatışmalı bir alan olmasının temel nedenlerinden biri, cinsellik ve saldırganlıkla ilgili ve bedene yönelik isteklerin ifade edildiği ve gerçekleştirilmeye çalışıldığı

yer olmasıdır. Burada şu hususa da dikkat edilmelidir: Sözü edilen bedensel talepler tümüyle bilinçdışında kalabileceği gibi, bilinç alanına çıkan imgelere, fantezilere ve isteklere de dönüşebilir. Ancak bu yansıma, daha önce de söylendiği gibi, doğrudan olmaz: Dil ve eylem üzerinden sembolik bir biçimde gerçekleştirilir.

Freud'un 1923 yılından itibaren geliştirdiği ve id, ego ve süperego kavramlarını içeren “yapısal kuram” ise, yukarıda sözü edilen “topoğrafik kuram”dan farklı olup, aralarında tam bir örtüşme yoktur. Ama genel olarak id'in bilinçdışı'na karşılık geldiği, ego'nun bilinç alanında, süperego'nun da büyük ölçüde bilinçdışı alanda bulunduğu varsayılır. Ancak bu ayırım da kesin değildir; çağdaş psikanaliz kuramlarına göre, bazı ego unsurları bilinçdışında bulunurken, id'in ve süperegonun bazı unsurlarının bilinç alanında faaliyet göstermesi söz konusudur.

Birincil ve İkincil Düşünce Süreçleri

Bu kapsamda ele alacağımız “birincil ve ikincil düşünce süreçleri”nin, yukarıda sözünü ettiğimiz kuramlar açısından durumu şu şekilde tanımlanabilir: Birincil düşünce süreçleri öncelikle bilinçdışına ait olup, zihnin daha ilksel işlevlerini ifade eder; bu açıdan, gündelik hayatın bilinçli, rasyonel, neden-sonuç ilişkilerini ve “gerçeklik prensibi”ni gözeten zihinsel faaliyetinden farklıdır¹. Genel olarak, sözel anlamda bir dil

1 “Gerçekliğin sınanması” (reality testing) dış ve iç dünyaya ait duygu, düşünce ve olguları ayırma yeteneğini gösterir. “Gerçeklik duygusu” (sense of reality) ise dış dünyanın algılanmasına ait bir özellik değildir; başka zihinsel işlevlerin de devreye girmesiyle tedrici olarak gelişen bir yetenektir. Çocuğun ben-merkezli, animistik ve zevk arayışı temelli dünyasından, iç ve dış ayırımı yapma kapasitesine geçişiyle ilgilidir. Freud'a göre, gerçekliğin sınanması, egoda mevcut bir imgenin algı içinde (gerçeklikler alanında) tekrar keşfedilip keşfedilemeyeceğine ilişkin bir girişimle başlar. Burada amaç gerçek algı içinde mevcut duruma uyan bir nesne/

kullanmayan birincil süreçler, farklı durum ve olgular arasında kendine özgü ve “benzerlik temeline oturan” yani metaforik bir ilişkilendirme sistemi kurar. “Mantık-öncesi düşünce” olarak da adlandırabileceğimiz bu süreç, “zamanın işleyişi”ne yabancıdır; geçmiş ve gelecek kavramlarını yapısında barındırmaz; genel bir “geniş zaman” içinde var olur. “Belirsizlik” birincil süreçlerin temel bir özelliğidir; bu sayede, gündelik hayatta yer alan bir yetişkinin kimlik ve zaman sınırlarını sürdürmek için ister istemez harcaması gereken enerjiyi azaltıcı bir özelliği vardır. Zaman ve mekânda bir süreklilik duygusuyla ortaya çıkan bu hal, geçmiş ve anneyle olan ilk birlik (narsistik füzyon) durumunun yansımalarından beslenir. Devreye girdiği zamanlarda bireyin dış dünyanın gerilimlerinden ve yorgunluklarından kaçınmasına olanak sağlar. Bu durum, aynı zamanda sanat yapıtının etkilerinden biri olup, okuma, görsel sanatlar ve müzikle ilgilenmenin sağladığı dinlendirici ve tazeleyici etkileri anlamamızı kolaylaştırır.²

“İkincil süreçler” ise “anneyle ayrılığı” ve buna bağlı olarak zaman, mekân ve mantık farklılıklarının mevcudiyetini öngörür. Bu ayırımları yapma zorunluluğu ise bireyin iç dünyasında “gerilim” duygusunun ortaya çıkmasına, dış dünyaya yönelik ilgi üzerinden “gerçeklik” kavramının oluşumuna zemin

olgı bulmak değil, bu nesne/olguyu “hâlâ orada olduğunu” gösterecek biçimde yeniden keşfetmektir. Freud, geçmişe ilişkin hatırlamaların daima aslına uygun olmadığını, ekleme ve eksiltmelerle dönüştürüldüğünü de belirtir. “Psikolojik gerçeklik”, fantezi ve gerçekliğin bir karışımından oluşur. Freud “sanrı”nın ikna edici yönünü, taşıdığı “tarihi gerçeklik” olgusuyla ve bunun reddedilen gerçeklik olgusunun yerine geçmesiyle açıklar. Bkz. Arlow, Jacob A., (1969) s. 28, 29, 31,43.

- 2 Burada bir parantez açarak, çalışmamızın ana konusunu oluşturan “metafor” kavramının, özünde, birincil süreçlerle ilişkili olduğunu hatırlatalım. Nitekim, Freud metaforun birincil süreçlerden kaynaklandığını; işleyişinin “bir şeyin bir benzerlik unsuruna bağlı olarak bir başka şeyin yerine geçmesi” prensibine dayandığını belirtir. Bkz. Cebeci (2005) s. 10.

hazırlar. İkincil süreçler ilke olarak “bilinç alanında” yer alır, gündelik hayatın rasyonel düşünce biçimini, neden-sonuç ilişkisini, mantığı ve gerçekliğin sınanmasını öngörür; zaman ve zamanın akışı fikrine sahiptir. Bir genelleme yaparak rüya, sanatsal yaratımın “esinlenme” kısmı, oyun, büyü, psikolojik rahatsızlıklar gibi durumlarda, birincil süreçlerin etkin olduğunu söyleyebiliriz. İkincil süreçlerinse, uyanıklık zamanlarındaki etkinliklerin çoğunda ve sanatsal yaratımın “çalışma” kısmında geçerli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sanat/edebiyat yapıtlarına yönelik “entelektüel” haz duygusu da bu süreçlerle ilgilidir. Edebi türlere yönelik çok genel bir değerlendirmede, şiirin birincil düşünce süreçlerinden daha çok etkilendiğini, düzyazı türlerinin ise ikincil düşünce süreçlerini yansıtmaya yatkın olduğunu söyleyebiliriz. Bu eğilim, bilgi aktarmaya yönelik metinlerde ve bilimsel yapıtlarda en yoğun düzeyine ulaşır.

Birincil ve ikincil düşünce süreçleri arasındaki ayrımı daha belirginleştirmek için şunu da ekleyebiliriz: Hem farklı durumları ilişkilendirme, hem de zamanın “ilerleyişi” açısından, ikincil düşünce esas olarak “çizgisel” bir gelişim süreci izler; yani zaman içinde bir unsurun diğerini izlemesi temeline dayalı “ardışık” bir özellik gösterir. Birincil düşünce süreçleri ise “ağ” yapısındadır; bir “eşzamanlılık” duygusu içinde geçmişe ve şimdiye ait her şeyi aynı anda birbirine bağlar ya da bağlayabilir.³ Çağdaş psikanalitik eleştiride de insan zihninin bu ikili işleyiş özelliğine dikkat çekilmektedir: Gilbert Rose’un

3 Söz konusu olgu, bilişim bilim kapsamında ele aldığımız “kavram-öncesi yapı”larla ilişkilendirilebileceği gibi, dini metinlerin göndermede bulunduğu “kutsal zaman” ve edebiyatta özellikle de lirik şiirde karşılaştığımız “şiirsel zaman” kavramlarının da temelini oluşturur. Özellikle kutsal kitap anlatılarında, kendilerine uyarıda bulunulan kişiler, eş zamanlı olarak, cehennemde acı çekerken tasvir edilir; buna göre, aslında geçmiş, şimdi ve gelecek eşzamanlıdır. Tanrının geleceğin bilgisine sahip olması da bu şekilde mümkündür.

da vurguladığı gibi, “zaman” insan zihni tarafından hem “düz çizgisel” hem de “dönüştürücü” ya da “dairevi” olarak algılanabilir. Uzay-mekân algısı da bu şekilde işler; bu olgu birincil ve ikincil süreçlerin işleyişiyle ilgili olarak bildiklerimizle uyumludur (Rose s. 11, 203).⁴

Bu noktada, iki sürecin işleyişinin birbirinden mutlak biçimde ayrılmamış olduğunu anımsatmak yararlı olacaktır. Nitekim, gündüz düşleri, oyun, sanatsal faaliyet, fetişizm vs durumlar, “birincil süreçlerin bilinç alanı içindeki hareketliliği”ni gösterir. Ancak, ikincil süreçler esas olarak “dilsel/sözel”ken, birincil süreçler “sözel” değildir. Metafor üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan felsefeci Susan Langer “sözel olmayan sembolizm”i, sözcüklerin yerine, görsel ve işitsel imgeleri kullanan bir zihinsel etkinlik biçimi olarak tanımlar. Bu, unsurları “ardışık” değil “eşzamanlı” olup, genelleme yapamayan, ileriye yönelik tasavvurları ancak daha önceki durumlarla benzetme üzerinden kavrayabilen, dilbilgisi ve sözdizimi kullanamayan, anlamı o sırada mevcut diğer sembollerle ilişki üzerinden oluşturan bir düşünme biçimidir. “Sözel sembolizm” ise, ilke olarak, bilinçli rasyonel düşünceyi ifade eder. Bilinçdışı bir fikirle önbilinçteki bir fikir arasındaki fark da, yine, ikincinin sözel imgelerle ifade edilebilmesidir: Bilinç ve önbilinç alanındaki fikirler başkalarına iletilebilme özelliği taşır. Burada bir parantez açarak, bilinçli düşüncenin her

4 Bilinçdışının “zamansız”lığından Freud’un anladığı şey “bilinçdışı izleklerin sürekliliği”dir. Günümüzde ayrıca bilinçdışı imge ve fantezilerin oluşturduğu “düşey” zincirleri ifade eder ve ikincil süreçlerin “ardışık-çizgisel-yatay” zaman açılımına ilişkin algıyla bir zıtlık oluşturur. Bkz. Rose s. 153. Bu kavramlar, Jakobson’ın metafor-metonimi ayırımına esas aldığı ve çalışmamızın 1. Bölüm’ünde yer verdiğimiz “düşey” ve “yatay” eksenler çerçevesinde düşünülebilir. Buna göre, metafor ve buna bağlı olarak şiir “düşey eksen”e, metonimi ve buna bağlı olarak nesir “yatay eksen”e bağlıdır.

zaman sözel olmasının şart olmadığını da anımsatalım.⁵ Bu iki sürecin kendine özgü faaliyet alanları olduğu, buna bağlı olarak, farklı “gerçekçilik” anlayışları olduğu da unutulmamalıdır. Birincil süreçler “iç dünyanın duygusal açıdan önemli nesneleri”ne, ikincil süreçlerse “dış dünyanın nesneleri”ne yönelik olarak kullanıldıkları zaman daha işlevsel ve gerçekçi olurlar. Aksi takdirde, yani ikincil süreçlerin bilinçdışının konularını ele alması halinde, ortaya “entelektüel savunma”, ya da birincil süreçlerin dış dünyanın olaylarını ele alması halinde, ortaya “mantık-öncesi animistik düşünce” unsurlarının çıkacağı söylenebilir (Rycroft s. 57, 104-6).

Gösterge Bilim ve Bilinçaltı Süreçler

İncelememizi, psikanalitik metafor kuramının diğer disiplinlerle ilişkisini temsil etmesi açısından önem taşıyan bir yaklaşımı, “gösterge bilim”in (semiotics) psikanalitik yorumunu ele alarak sürdürüyoruz. Alanın önde gelen yazarlarından Rosen, “gösterge bilim” verilerinden yararlanarak, “bilinçdışı anlam”ın psikanalitik bir çözümlemesine ulaşmaya çalışırken, “sembol” ve genel anlamda “sembolik faaliyet”in kurduğu “yerine geçerlik ilişkileri” üzerinde durur. Bu yaklaşımın, daha önceki bölümlerde sözünü ettiğimiz “yerine geçme kuramı”yla ilişkisinin bulunduğu açıktır.

Sembolik ilişkileri niteleyen terimleri tanımlayan Rosen, temel kavramlardan biri olan “işaret”in (sign) “bir şeyin bir başka şeyle bilinmesi ya da temsil edilmesi hali”ni gösterdiğini belirtir. Buna göre, “işaret”in ifade ettiği “anlam”, sembolle sembolize edilenin karşılıklı ilişkilerinden doğar; bir diğer deyişle, bir “isim”le bir “duygu”nun birbirlerini çağrıştırmaları halini gösterir. Bu durumda, “işaretlere tepki verme yeteneği” ve

5 Aynı şekilde, birincil düşünce süreçlerinin “sözel araçlar”ı kullanması da mümkündür. Özellikle iki sürecin birlikte işlevsel olduğu zamanlarda bu durumla karşılaşırız.

“zihinsel temsil” olgusu, “anlam”ın ortaya çıkmasında esastır. Bu süreç, bir yandan bilinç kapsamında sürerken, bir yandan da, bilinçdışında yer bulur: *“Bilinçdışı anlam”, bir yaşam deneyiminin anlamı bilinç seviyesinde algılanmaksızın, o deneyime ilişkin “işaret”lere tepki verilmesi olarak tanımlanabilir.*⁶

2. Bölüm’de ele aldığımız “bilişim bilimin anlam kuramı”nın da, yine bu çerçevede anımsanması gerektiğini kaydederek, konuyu şu şekilde kapsamlandırabiliriz: Rosen’a göre, gösterge bilimin “işaret” (sign), “sinyal” (signal) ve “sembol” (symbol) biçimindeki üç temel kavramı psikanalitik bir perspektiften ele alındığında, işaret ve sinyal’in birincil düşünce süreçlerini, sembolün ise ikincil düşünce süreçlerini temsil ettiği kabul edilmelidir. Aşağıda da görüleceği gibi, metafor ailesinden “metonimi”nin gösterge bilimdeki karşılığı olan “sinyal”, temsil ettiği şeyle “neden-sonuç ilişkisi” içinde olmak zorunda değildir; buna karşılık, temsil edilen şeyle “zaman-mekân bitişkenliği” halinde olması söz konusudur. Gerçekten de, “zaman ve mekânda bitişkenlik” durumu, “metonimi”nin temel özelliğidir. Metafor ailesinin bir diğer üyesi olan simili’nin gösterge bilimdeki karşılığı olan “işaret”te ise, işaret’le işaret edilen arasında “ikonik”, bir diğer deyişle, “resimsel/grafik bir benzerlik” söz konusudur. Bu durumda, “sinyal”ın zaman ve mekâna dayalı bir ilişkiyle, yani “metonimi”yle, benzerlik ilkesine dayanan “işaret”in ise, metaforun bir alt türü olan ve iki farklı şey arasında “gibi” edatıyla benzerlik ilişkisi kuran “simili”yle temsil edildiği söylenebilecektir. Bu kabulleri dil ve edebiyata uyarladığımızda ise şu sonuca ulaşırız: Simili ya da basit benzetme, “ikonik” bir temsil halinin “sözel form”unu gösterir; yani *ikon esas olarak görsellik özelliğiyle öne çıkarken,*

6 Bu noktada sanat/edebiyat yapıtlarına, özellikle de şiire yönelik tepkilerin bu kapsam içinde değerlendirilmesi gerektiğini kaydedelim. T. S. Eliot’un “şiirin anlaşılmadan önce sevileceği” yolundaki içgörüsü de bu anlayışı ifade etmektedir.

aynı yapısal özelliklere sahip olan simili, görsellikle değil, dille ifade edilen bir formu kullanır; buradan, nihai olarak, yine görsel bir imgeye ulaşmak söz konusu olmakla birlikte, görselliğe giden yol grafik bir temsil aracıyla değil, sözcüklerle döşenmektedir.

Metonimi, simili ve sembol arasındaki farklılıkları, birincil ve ikincil düşünce süreçlerinde oynadıkları rol üzerinden gösterebiliriz. Öncelikle, bazı yazarlara göre metaforla bir tür rekabet ilişkisi içinde olan metonimi'nin, "parça-bütün" ilişkisi ya da "mekân ve zamanda bitişkenlik" mekanizmaları aracılığıyla işlevsel olduğunu anımsatalım. Metaforun bir alt türü olarak kabul edilen simili'de ise, zaman ya da mekân açısından "bitişkenlik"e ihtiyaç duyulmaz. Genel olarak bakıldığında, sembolik ilişkilerin, "bilinmeyen" bir unsurun "bilinen" bir unsur aracılığıyla anlaşılması fikrini ifade ettiği söylenebilir; bu çerçevede, simili'nin ayırıcı özelliği, metonimide olduğu gibi, bilinmeyi bilinenin "kısmı" unsurlarını kullanarak tanımlamaktan çok, "bütünsel" bir benzerlik ilişkisi kurmasıdır. Bu açıdan, "parça"dan yola çıkarak "bütün"ü tanımlayan ve metoniminin bir alt türü olan "sinekdoki"den farklılık gösterir. Burada şu konuya özellikle dikkat edilmelidir: *Hem simili'nin hem de metonimi'nin kullandığı teknikler ya da araçlar, birincil düşünce süreçlerinin araçlarıdır*. Bu açıdan, "yoğunlaşma", "yer değiştirme", soyut ve genel olanın somut'la karşılaştırılarak temsiline dayalı "plastik temsil", "genelleme" (bilinenin bilinmeyene yaygınlaştırılması) "tepki sürati" ("parça-nesne" temsil açısından "bütün"e göre daha kolay canlandırılır, en süratli tepkilerse "bitişkenlik"e ve simili'ye verilir); "zaman kipinin dışta bırakılması" (metonimi zamanın geçmesine olanak vermez; sinyal gibi temsil ettiği şeyle eş zamanlıdır) similinin ve metoniminin kullandığı ortak teknikler olarak değerlendirilmelidir.⁷

7 Freud, nevrotik semptomlarda birincil süreçlerin ifade edilmesinin bir aracı olarak, metonimi ve simili'nin önemine dikkat çeker. Simili, zaman

Simili ve metonimi dışındaki diğer bazı metafor türleri ise, ikincil süreçlerin kullandığı tekniklerden yararlanır ve bu süreçlerin ifade araçları olarak işlev görür; bu kategori genel olarak gösterge bilimdeki “sembol” kavramına karşılık düşen metafor türlerini kapsar. Bu çerçevede, “özgüllük”, “belirginlik”, “soyut temsil”, “sınıflandırma”, “uyarımla tepki arasında zaman farkının oluşması” gibi özellikler, ikincil süreçlerin kullandığı sembolik yapıların nitelikleridir. Bu noktada, farklı düşünce süreçlerini temsil etmelerine karşın “sembol” ve “sinyal” arasında bazı ortak alanlar bulunduğunu, her iki yapının da “işaret”ten farklılaştığını söyleyebiliriz: Sembol ve sinyal, işaret’ten “uzlaşma” yoluyla belirlenmiş olmalarıyla ayrılır; bir diğer deyişle, sembol ve sinyal, temsil ettikleri şeyle doğal ve zorunlu bir ilişki içinde değildir, o şeyi temsil etmeleri,

kipini dışta bırakma eğilimi yüzünden “anlatı” oluşturmakta kullanışsızdır; simili ağırlıklı anlatılarda, muğlaklıktan kaçınmak, ancak, zaman, yer ve kişiye ilişkin unsurların anlatıya dahil edilmesiyle mümkün olabilir. İşaret ve sinyal çocuk-ebeveyn iletişiminde kullanılan ilk sistemi ifade eder. Dilin daha sonraki gelişimi işaret-sinyal sistemini tümüyle devre dışı bırakmaz. Dil, işaret ve sinyal sisteminden evrimle gelişmiş bir olgu olduğu için, psikolojik “gerileme” hallerinde, sözcüklere eski “arkaik” anlamlarının tekrar yakıştırılması söz konusu olabilir. Dilin işaret-sinyal sisteminden gelişmiş olmasının bir diğer sonucu, sözcüklerin “sözlük anlamlarına” ve “çağrışımsal anlamlara” sahip olmalarıdır. Bu durum “düz dil” ve “metaforik dil” ayırımı konulu tartışmalara yeni bir boyut ekleyebilir. “Anlam”ın tanımı ise, “kodlama” ve “kod çözme” eylemlerinin karşılıklılığı üzerinden yapılabilir. “Kodlama”, sembolün temsil ettiği şeye ait işaret ya da sinyal aracılığıyla çağrıştırılmasını ifade ederken, “kod çözümü” ise sembol sözcüğün kullanılmasıyla işaret-sinyal olgusunun çağrıştırılmasını öngörür. Bu süreç şahıslar arası iletişim içinde ya da bireyin kendi içdünyasında yer alıyor olabilir. İlk döneme ait bebek sesleri dilin seslerini yansıtmaya açısından ikonik özellik taşır. Sözcüğün sembol değeri kazanması bu taklit olgusunun sona ermesiyle ve düzenli olarak belirli bir temsil nesnesine uygulanmasıyla olur. Bkz. Rosen s. 201-4.

zaman içinde o anlama geldikleri konusunda ortaya çıkmış toplumsal uzlaşmayla olur. Bu durumlarda, söz konusu temsil ilişkisinin ilk kurulduğu zamanlarda mevcut bulunmuş olabilecek bir benzerlik ya da bitişkenlik olgusunun, artık izlenebilir olmaktan çıktığını söyleyebiliriz. Öte yandan, sembolün hem sinyalden hem de işaretten farklılaştığı temel bir alan daha mevcuttur: İkincil düşünce süreçlerini kullanan sembol, birincil düşünce süreçlerini kullanan sinyal ve işaretten farklı olarak, anlamda açıklığa yönelir. Örneğin, sembolün “dile ait” bir sembol ya da semboller dizisi olması halinde, bu tür sembollerin nasıl kullanılacağına ilişkin kurallar devreye girer; bu durum dildeki “sözdizimi” kurallarının varlık nedenini de açıklamaktadır: İkincil süreçlerin kullandığı semboller çoğunlukla “düşünce” iletme amacına yönelir ve bu nedenle, “anlam”ı, mümkün olduğu kadar açık biçimde ifade edebilmeleri zorunludur. Bu yüzden, bu türden sembolik yapılar “belirsizlik”ten uzaklaşmaya yönelir; “belirsizlik” ise, ilke olarak, birincil düşünce süreçlerinin bir özelliğidir ve sembolik ilişkinin “benzerlik-bitişkenlik” aracılığıyla temsil edilmesi olgusundan kaynaklanır. Sözdizimi ise, ifadeyi kurallara bağlayarak “belirsizlik”in gündelik hayatta yol açabileceği sorunları aşmaya yarar. Yapı olarak “belirsizlik” üreten metonimi ve similinin kullanıldığı ifadelerde, anlamın belirlenmesi ek çaba gerektirir. Bu açıdan bakıldığında, sembol, sinyale (metonimiye) ve işarete (similiye) göre, ifade edenle edilen arasındaki ilişkiyi çözmek için kullanılması gereken zihinsel enerjide tasarrufa olanak sağlar. Burada paradoksal bir olgunun varlığına da dikkat çekmek istiyoruz: Birincil süreçler, bir yandan da, sinyal ve işaretlerin daha basit yapısı nedeniyle, taşıdıkları temsil ilişkisinin daha hızlı çözülmesine olanak verir; sembollerin daha karmaşık yapısı ise, temsil ilişkisinin çözümünün daha çok zaman alarak dürtü boşalımının geciktirilmesine yol

açar.⁸ Bu durumda, “enerji tasarrufunda etkinlik” ile “enerji boşalımında etkinlik” kavramları arasında bir ayırım yapılması gerekecektir. Birincil süreçler daha hızlı enerji boşalımına olanak verir; çünkü bilinçdışına daha hızlı ulaşmaları söz konusudur. Öte yandan, ikincil süreçler dürtü boşalımını geciktirir; çünkü bilinç yapılarını devreye sokarak çözüme giden yolu uzatır. Olaya enerji tasarrufu açısından baktığımızda ise şunu görürüz: “Anlam” a ulaşmaya çalışan zihin, “belirsizlik olgusu” yüzünden, birincil süreçler kapsamındaki temsil ilişkilerini yorumlamakta güçlük çeker. Bunun için daha çok enerji harcaması gerekir. İkinci süreçlerde ise, belirsizlik olgusunun sınırlandırılması yüzünden, oyalanmaya ve bu yüzden ek enerji harcamaya gerek yoktur; “anlam” a daha az enerji harcanarak ulaşılabilir. Bir diğer deyişle, birincil süreçler “belirsizlik” olgusu yüzünden, “temsil eden” le “temsil edilen” arasındaki “gerilim” durumunu arttırır; ikincil süreçlerin ise tam ters yönde bir işlevi söz konusudur; gerilimi azaltarak duygusal rahatlamaya olanak sağlar.

Bu durumda, hangi sembolik yapının hangi koşullarda optimal işleve sahip olacağı hususu, sembolik ilişkinin amacına bakılarak belirlenebilecektir. Bilinçdışıyla ilgili sanatsal faaliyetlerde, birincil süreçlerin belirsizlik duygusunu daha verimli bir biçimde kullanmak mümkünken, bilinç alanında kalması gereken zihinsel faaliyetlerde, örneğin akademik düzyazı gibi alanlarda, ikincil süreçlerin daha verimli biçimde kullanılması söz konusudur. Ancak her iki sistemin de aşırı kullanımlarının sakıncalarının olduğu burada hatırlanmalıdır. Aşırı gerilim sanat yapıtının okuyucu/izleyici tarafından duygusal olarak reddedilmesine, gerilimin hiç olmaması hali de okuyucu/izleyicinin sıkılmasına yol açabilir.

8 Bu görüş, birincil süreçlerin hızlı dürtü boşalımına olanak sağladığı, ikincil süreçlerinse tatmini geciktirme özelliğine sahip olduğunu, psikanalitik kavramlardan yola çıkarak açıklayan görüşle karşılaştırılmalıdır.

Psikanaliz çevrelerinde, sözcüklerin kullanılmadığı ve sadece “nesne temsili” halinin bulunduğu bir bilinçaltı yerine, birincil süreçlerin ikincil süreçlere bağlı bir alt sistem oluşturduğu yolunda bir görüş mevcuttur. Burada, birincil süreçlerdeki işaret-sinyal olgusu, bitişkenlik ve ikonik benzerlik sayesinde nesne-temsili’ne olanak verir. Bu sistem, ikincil süreçlere yönelen bir tür “hafıza çağrıştırma aracı” gibi çalışarak, fonetik, semantik ve sözdizimsel unsurlar aracılığıyla sembollerin çağrıştırılmasına zemin hazırlar. İki sistem arasındaki ilişki otonom biçimde işler; anlam ise ikincil sistemin sözcük-nesne ilişkisinden kaynaklanıyormuş gibi gözükür (Rosen s. 199-200).⁹

Bellek ve Bilinç Süreçleriyle İlişkisi

Ulaştığımız nokta itibarıyla, kişinin kendisine ilişkin tanımını belirleyen, bu kapsamda “ben” ve “öteki” farklılığına zemin hazırlayan ve her iki zihinsel sürecin de faaliyet göstermesine olanak sağlayan zihinsel yetinin, “bellek”in ele alınması yararlı olacaktır. İnsanın kendisini yine kendisine ilişkin farkındalık taşıyan bir ben olarak algılaması, çevreyle kendisi arasında bir ayırım yapabilmesine, bu çerçevede “ben” ve “öteki” ayrımının olduğu kadar, “ben”in az çok süreklilik gösteren niteliklerinin de muhafaza edildiği yani “tarihsellik” kazandığı, böylece kişinin kendisini tanımasına olanak veren bir “anımsama” sisteminin oluşmasına bağlıdır. Nitekim, Edelman belleği zihnin kendi içinde “geriye bakma” özelliği ile karakterize olan bir yeniden “bağlandırmaya” faaliyeti olarak tanımlar. Burada,

9 Bu kapsamda, psikanaliz sırasında, analistin danışanın sağladığı materyali incelerken, anlam bilimsel ve söz dizimsel kuralları bir süreliğine devre dışı bırakarak, altta yatan metonimi ve simile yapıları aracılığıyla sinyal ve işaretlere ulaşması mümkündür; bu da romantik şiire ait “inanmamanın askıya alınması” kavramı çerçevesinde düşünülebilecek bir olguyu gösterir.

“farklılık” ve “benzerlik”in algılanması ve “yeni olan”ın belirlenmesi söz konusudur. Buna göre, bellek yaşanmış bir şeyin ya da durumun değişen bağlamlarda tekrarlanması fikrini içerir. Benzerlik ve farklılığın belirlenmesi ise “sınıf oluşturma” kavramının temelini meydana getirir. “Sınıflandırma” belleğin bir işleviyken, belleğin kendisi de sinir sisteminin bir işlevidir.¹⁰ Beyin tanımlanmamış bir dünyayı tanımlamaya çalışır. Bu kapsamda, bellek, çağrışıma dayalı bir “sınıf” oluşturma mekanizmasıdır; statik bir liste değildir; sürekli yeni sınıflandırmalar yapar. Bazı bilişim bilimciler belleğin “temsili” olduğunu ve “deneyim”e karşılık düşen bir kayıt özelliği gösterdiğini düşünse de, Edelman belleğin seçici olduğunu, o anki deneyim bağlamında hareket ettiğini savunmaktadır. Burada bir parantez açarak, konunun, felsefe ve bilişim bilim bölümlerinde ele aldığımız “şema” ve kategori” kavramlarıyla bağlantısına dikkat çekelim. Söz konusu kavramların birincil ve ikincil düşünce süreçleri ve bellek kapsamında değerlendirilmesi bu konudaki ufkumuzu genişletecektir (Edelman s. 56).

Bu noktada, yukarıda sözü edilen “bilinç” ve “bilinçdışı” kavramları çerçevesinde, belleğin bildiğimiz yani “bilinçli” ve bilmediğimiz yani “bilinçdışı bellek” olarak iki kesimden oluştuğunu belirtmek gerekir ki, bu da, yukarıda sözü edilen birincil ve ikincil düşünce süreçleri kapsamında düşünülmesi gereken bir olgudur. “Bilinçdışı bellek”, yeniden yapılanmak için bekleyen bir potansiyeli ifade eder. Belleğin yeniden yapılandırılmaması ise, “şimdi”nin “geçmişin anıları” tarafından ele geçirilmesi anlamını taşır.¹¹ Konu üzerinde çalışan bir araş-

10 Beyin üzerine çalışan araştırmacılar, öğrenmenin sinir ağları geliştirmekten oluştuğunu söylemektedir. Bedende ortaya çıkan ilk sinir ağı, daha sonra gelişen sinir ağları için de model oluşturur. Bu durum, zihnin, “vücut bölgelerine ilişkin deneyimler kapsamında şekillenmesini” ve hem bilinç hem de bilinçdışı düzeylerde bedene ilişkin metaforların hakimiyetini açıklar. Bkz. Melnick, Burton A. s. 997, 1013

11 Metaforun travmatik anıları temsil ettiği durumlarda, metonimik bir ya-

tırmacı olan Modell, bilinçdışının içeriğini ve bu kapsamda metafor olgusunu “kompleks” kavramı üzerinden göstermeyi dener; buna göre: *“Kompleks”, kısmen ya da tümüyle bilinçdışı özellikte ve yoğun bir duygulanım gücü taşıyan düşünce ve anıların, “organize bir grup” oluşturmaları hali olarak tanımlanabilir.* Anımsanacağı gibi, “organizasyon ilkesi” bilişim bilimin “yapı” kavramını çağrıştırmaktadır. Modell’e göre metaforun önemi de burada karşımıza çıkar: Yazar metaforun “duygusal belleği” yani kompleksleri organize ettiği kanısındadır; metafor “şimdi”ye ait algularla geçmişe ait duygusal belleği birbirine bağlar. Bilinçdışı duygusal bellek, metafor ve metonimi aracılığıyla “şimdi”ye ait olaylarla ilişkiye sokulur. (Modell, s. 41). Bu durumda, metaforun bilişim bilimin tanımladığı “yapı” kavramının organizasyon ilkesine karşılık düştüğü söylenebilecektir.

Modell’in kurduğu sistem belleği şu şekilde sınıflandırır; buna göre: “Anlam belleği” (semantic memory) edinilmiş bilginin anımsanması temeline dayalı bellektir. “Bölümlenmiş bellek” (episodic memory), kişisel deneyimlere ve bunlarla ilgili duygulanımlara ilişkin olup, bilince çıkabilen bireysel belleği ifade eder. “İşlemsel bellek” (procedural memory) ise beden motor faaliyetlerine yani otomatik olarak işleyen faaliyetlerine ilişkin “bilinçdışı bir bellek” türüdür. Bu noktada psikanalizle bilişim psikolojisi ve nöroloji arasında bir kabul farklılığı ortaya çıkmaktadır. Bazı nörologlar ve bilişim bilimciler “işlemsel bellek”in “yegane bilinçdışı bellek türü” olduğunu düşünmektedirler; bu araştırmacılara göre, ayakkabı bağlamak, bisiklete binmek gibi yetilerin bağlı olduğu bilinçdışı bellek dışında, başka bir bilinçdışı bellekten söz etmek

pıya sahip olduğu söylenebilir: Travmanın kendi kendisini beslediği durumlarda, zihnin metafor oluşturma süreci bozulur, geçmişten “şimdi”ye anlam transferi dönüşüm geçirmeden gerçekleştirilir. Bu durumda imgelemin alanı da sınırlanmış olacaktır. Bkz. Modell, s. 38-40.

doğru olmayacaktır. Psikanalistler ise, bilinçdışının bundan çok daha geniş bir “potansiyel anlam kaynağı” olduğuna inanır. Psikanalitik bir perspektiften bakıldığında, bilinç düzeyinde anımsanan “anlam belleği”nin değişmediği, bireysel tarihi oluşturan ve bilinç düzeyine yer yer yükselmekle birlikte çoğu kısmı bilinçdışında bulunan “bölümlenmiş bellek”in ise, içinde bulunulan anın ve durumun gereklerine uygun olarak, sürekli yeniden yapılandırıldığı söylenebilir.¹² Özetlersek, “bellek”in, şimdi ile geçmiş zaman arasında, metaforlar aracılığıyla kurulan bir yeniden yapılandırma ilişkisini mümkün kıldığı kabul edilebilir.

Birincil ve İkincil Süreçler Arasındaki İlişki ve Geçişlilik

Çağdaş psikanalitik yazarlar, birincil ve ikincil düşünce süreçleri arasındaki farkın mutlak bir nitelik farkı olmaktan çok, bir nicelik farkı olduğu görüşündedir; bu kapsamda, farklılıklardan çok bağlantıların gösterilmesini önemserler. Bu, aynı zamanda, bilinçaltının yapısına ilişkin yeni bir bakış açısının da devreye girmesi anlamına gelir. Bu kapsamda ele alacağımız ve İngiliz ego psikolojisinin bir yazarı olan Rycroft, birincil süreçleri, sembolik yapılar üzerine geliştirdiği düşünceler kapsamında göstermeye çalışır; bu çerçevede, sembollerin “gösteren-gösterilen” kapsamında birebir ilişkileri ve baskılanmış ilkel dürtüleri ifade ettiği yolundaki klasik psikanaliz yönteminden ayrılır. Rycroft’a göre, “klasik psikanaliz”, birincil süreçlere ister istemez psikolojik “gerileme”ye yönelik “sağlıksız” bir nitelik yakıştırmaktadır. Halbuki birincil süreçlerin mutlaka gerilemeye yönelmesi ve

12 Travma halleri ise bunun dışında kalır. Öte yandan, erken döneme ilişkin “duygulanım anıları” baskılanmamış da olabilir; bunların daha çok sözsüz duygulanım metaforları olarak depolandıkları söylenebilir. Çocuğun erken dönem ilişkilerinin potansiyel bilinçdışı bellek unsurları olarak kayda alındığı düşünülmektedir. Bkz. Modell s. 36-46

patolojik özellikler taşıması gerekmez. Rycroft'a göre, birincil süreçlerin mutlaka "bilinçdışı"nda yer alma zorunluluğu da yoktur; bilinç alanının da birincil süreçler tarafından kullanılması söz konusudur. Görüşlerini örneklendirmekte İngiliz Romantik şairlerinin düşüncelerinden yararlanan Rycroft, birincil süreçlerin uyanıklık hallerinde ortaya çıkması durumunu, Keats'in şiir yazabilmenin bir koşulu olarak öne sürdüğü "negatif yetenek ya da kapasite" kavramıyla ilişkilendirir; söz konusu durum, rasyonel düşünce ya da olgusal gerçeklik arama faaliyetinden uzak durarak belirsizlikler, gizemler, kuşkular içinde kalabilmeyi gerektirir. Bu durum, aynı zamanda, Freud'un analistlere tavsiye ettiği ve yarı rüya yarı uyanıklık hali olarak tanımlanabilecek "biteviye dikkat" (evenly suspended attention) kavramıyla örtüşür. Bu kapsamda, "negatif yetenek"ın yaratım sürecinde, Coleridge'in geliştirdiği "inanmamanın askıya alınması" kavramının ise okuma sürecinde etken olan simetrik yapılar sayılması gerektiğini burada belirtelim. *Her iki kavram da, bilinçdışı süreçlerin bilinçte yansıma bulan etkinliklerini temsil etmektedir.*

Rycroft'un görüşleri şu şekilde ayrıntılandırılabilir: "Sembol oluşturma", algıya dayalı ve birincil ya da ikincil süreçler tarafından kullanılabilen genel bir zihin kapasitesini gösterir. Sembolün, birincil süreçler tarafından kullanılması durumunda, "ilksel nesnenin bellek-imagosu" olarak işlev gördüğü söylenebilecektir. Sözcükler, psikolojik enerjiyi "nesne imagosu"ndan "sözcük imagosu"na kaydırır; bir diğer deyişle, ruhsal enerjinin bağlandığı "yeri değiştirir". Bireyin gelişimi sırasında nesne ile sözcük bağlantısı ise "zamanda bitişkenlik" ile yani "nesne ile kurulan ilişkinin nesnenin adının öğrenilmesi ile eşzamana rastlaması" sayesinde sağlanır. Bu bağlamda sözcüklerin ehemmiyeti şu özelliklerine bağlı olarak açıklanabilir: Öncelikle, sözcüklerin taşıdığı sembolik bağlantılar bilinç alanında da tanınma özelliğine sahiptir; taşıdıkları

enerji yüklemesi de mutlak olmayıp daima kısımdır, yani sözcük sembolize ettiği şeyden ayrılabilir; bu manada, sözcükler “uzlaşsal” sembollerdir, yani nesnelerle bağlantıları dile ilişkin toplumsal anlaşma ve gelenekle kurulur, doğal ve organik bir bağlantı halini göstermez. Birincil düşünce süreçlerinin zihne hakim olduğu durumlarda, özellikle rüyalarda ve şizofreni gibi hastalıklarda ise, sözcükler yukarıda bahsedilen özelliklerini kaybeder ve daha ilksel semboller gibi işlem görür. Nitekim, birincil süreçlerin kullandığı sözcükler, kişinin bilinç düzeyinde farkında olmadığı anlamlar kazanır; sadece bir nesneyi temsil etmekle kalmaz, temsil edilen nesnenin bütün enerjisini de taşırlar; birbirleriyle değiş tokuş edilebilirler. Özetle söylersek, sembol, birincil süreçler tarafından kullanıldığı zaman, geleneksel olarak temsil ettiği kabul edilen “dış dünya nesnesi”den bağımsızlaşır; ikincil süreçler tarafından kullanıldığı zamansa, bilincin bir parçası olur ve “dış dünya-daki nesneyi temsil etme işlevi”ni muhafaza eder; bu evrede, “gerçeklik duygusu”nun hizmetinde olmak üzere, hem birincil hem de ikincil süreçlerin bir parçası halindedir. “Gerçekliğin sınanması”ndan farklı olan “gerçeklik duygusu”nun fanteziler tarafından desteklendiğini de söyleyelim. Aynı şekilde, “imgelem”in, “dış gerçekliği destekleyen fantezi”leri, illüzyona dayalı “nevrotik fantezi”lerden ayırmakta işlevsel olduğu belirtilmelidir.

Rycroft, yukarıda sözü edilen romantik şair Coleridge’in “imgelem” (imagination) ve “fantezi imgelemi” (fancy) ayrımından yola çıkarak, “fantezi imgelemi”ni birincil süreçlere benzetir. “İmgelem” içinde “fantezi imgelemi”ni de barındırmaktadır. Çünkü üst düzey entelektüel faaliyetler alt düzeyin enerjisine ihtiyaç duyar. Rycroft, “imgelem”i ikincil süreçlere hizmet eden imagolarla yani zihindeki temsil durumlarıyla ilgili bir organizasyon faaliyeti olarak değerlendirirken, daha sonra kapsamlı biçimde ele alacağımız bir kavram olan “bilinçdışı

fantezi"yi, birincil süreç imagolarıyla sınırlandırır. Söz konusu ayırım, "gerçekçi düşünce" süreçlerinin altında birincil süreçlerin bulunması olgusu ele alınırken, bir yandan, birincil ve ikincil süreçlerin farklı olduğu; diğer yandan da "gerçekçi düşünce"nin "imgelem" olmadan mümkün olamayacağı düşüncesinden yola çıkar.¹³ Bir dürtünün birincil süreçler tarafından boşaltılması ya "sanrı"yla ya da rüyayla olur; burada, "hafıza izleri" ve daha önce tatmin sağladığı bilinen nesnelere ait imgeler, enerjiyle yüklenerek, sanki gerçekmiş gibi algılanır. İkincil süreçlerdeki tatmin ise sanrıya bağlı değildir; burada, dış dünyada tatmin sağlayacak bir nesnenin bulunması ve analiz edilmesi, bu kapsamda gerçekliğin sınanması ve manipülasyonu söz konusudur. Birincil düşünce süreçleri gerilimi "hemen ancak geçici" biçimde giderirken, ikincil düşünce süreçlerinde gerilimin giderilmesi "zaman alır ancak süreklilik gösterir".

Rycroft, rüya imgelerinin oluşumu ile metaforik imgeler arasındaki farkı göstermeye çalışır; yani "imgelem"ın rüyadan farklı bir çalışma yöntemi olduğunu göstermeyi amaçlar; yazar

13 Birincil süreçler, içselleştirilmiş bir nesne imagosunun zihindeki öznel mevcudiyetine karşın, yapı olarak otistikdir; yani dış dünyaya göndermede bulunmayan, kendi içine kapalı bir sistem oluşturur; ikincil süreçlerse iletişime açıktır; yani, dış dünyanın nesneleriyle temas ve iletişim anında, bu nesnelerin hem nesnel hem de öznel anlamda mevcut bulunması söz konusudur. Burada şu husus belirtilmelidir: Birincil süreçlerin otistik yapısı bazı durumlarda gözden gizli kalabilir. Dış dünya nesnelerinin, "yansıtmı" ve "içselleştirici özdeşleşim" mekanizmaları yoluyla, kişinin bilinç dışında "ideal-işsel imagolar" olarak değerlendirilmesi mümkündür. Böyle bir durum ortaya çıktığında, teknik anlamda halüsinatif etkiler yaratacak kadar yoğun bir duyguyla yüklenmiş ve potansiyel olarak bozulabilir bir denge durumunda olmakla birlikte, görünüşte egoyla uyumlu (ego-syntonic) ve hayat boyu devamlılık gösterebilen, "sahte" nesne ilişkileri kurulur. Sapkın ilişkiler, "grup deliliği" ve ideolojik şartlanmalar bu durumun örnekleridir. Bkz Rycroft s. 45.

birincil süreç ürünü olan rüyaların ve bilinçdışı fantezilerin, imge ve düşünceleri bağlantıya sokmak ve yoğunlaştırmak suretiyle yeni “ürün”ler oluşturabildiği kanısındadır. Ancak her ikisinde de, ikincil süreçlerin bir unsuru olan “iradilik” olgusu mevcut değildir. Öte yandan, gündüz düşlerinde rasyonel güçler de devreye girer ve hangi imgelerin seçileceği konusunda etken olur. “Editörlük” faaliyeti görmediği için rüyalar hem “istemsiz” hem de “tamamlanmamış” şiirler gibidir. Bu durumda birincil ve ikincil süreçlerin bir arada çalışıp çalışmadığı konusu zihinsel faaliyetin yapısını belirleyen bir özellik taşımaktadır diyebiliriz. İkincil düşünce süreçlerinin birincil süreçler tarafından ele geçirilmesi, örneğin şizofrenide, iç hayata ait şiirsel ifadelerin “saçma bir nesir”e dönüşmesi sonucunu verir. Birincil süreçlerin çok fazla baskılanması ise ifadeye kuruluğa ve entelektüalizme neden olur (Rycroft s. 13-4, 42, 44, 52, 59, 110).¹⁴

14 Bu noktada “sembolik eşitlik” (symbolic equation) kavramından söz etmek gerekir: Fliess’a göre “sembolik eşitlik”, nesneler dünyasının unsurlarının en erken dönem çocukluk deneyimlerinin temel unsurlarına eşit sayılması halini gösterir. Bir diğer deyişle, dış dünyanın nesneleriyle ilk deneyimlerin ilişkilendirilmesine dayanır ki bu da bilişim bilimin “kavram-öncesi yapı” düşüncesiyle bağdaşmaktadır. Bu açıdan, “sembolik eşitlik” olgusu zihindeki metafor oluşturma kapasitesinin başlangıcını oluşturur diyebiliriz: Beden imgesine dayalı olarak geliştirilen, nesneleri, dili ve dış dünyanın gerçeklik ilkesini anlamaya yönelik yetenek, nihai olarak, metafor kavramına ulaşmamızı sağlar. Burada, temelde hazzla yönelen “fizyolojik beden egosu”nun dış dünyayı temsil eden unsurlarla ilişkilenebilmesi olgusu söz konusudur. “Yaratıcı metafor”, hayatın 2. yılından itibaren, benlikle dış dünya arasındaki ayrımın zihinde temsili olarak canlandırılmasıyla mümkün olmaktadır. Bu dönemde çocuk “hatırlama”yı geliştirir ve bu durum, Piaget’in (1937) “çağrışımsal hafıza” adını verdiği olguyla ilgilidir. Kısaca ifade edersek, metafor, en eski döneme ait beden-duygulanım bağlantılarını, iç ve dış dünya ayrımını tekrarlama özelliğine sahip olup, bu döneme ait bağlantıların bilince yaklaşması halinde “içgörü” ortaya çıkar. Yani “içgörü” süreci metaforun

Freud'u birincil düşünce süreçlerinin "imgelem" in, dolayısıyla şiir ve edebiyatın temelini oluşturduğu fikrini yeterince vurgulamadığı için eleştiren ve Jungcu bir psikanalist olan Siegelman'a göre de, birincil ve ikincil süreçler ayrı ayrı değil bir "süreklilik hali" olarak düşünülmelidir. Sürecin bir ucunda rüyalar, diğer ucunda matematiksel düşünce vardır. Siegelman'a göre, birincil ve ikincil süreçlerin yanında, Freud'un yeterince dikkate almadığı ve yazarın "uyanıklık imgelemi" adını verdiği bir üçüncü durum daha söz konusudur. Bu hal fantezileri, gündüz düşlerini ve metaforları üretir. Bu süreç, imgelerini, dürtü yönelimini ve motiflerini bilinçaltından alırken, bilinçli kontrolü de "düzenleme" ve "sıralama" için kullanır. Şairin ve rüya görenin birincil süreçleri kullanması sonucu ortaya çıkan ürünler arasındaki nitelik farklılıkları, egonun gerçekleştirdiği revizyona bağlıdır. Wright'ın tanımlarından yola çıkan Siegelman'a göre, semptom ve rüya birincil süreçleri "entegre olmamış" biçimde yansıtırken, metafor, egonun bilinci ve bilinçdışını entegre edici faaliyetini ifade eder. Semptom ve metafor, birinde "eylem", diğerinde "düşünce"nin öne çıkmasıyla farklılaşır; metafor "düşünce eylemi" üzerinden gerçekleşirken, semptom, "beden üzerinden eyleme dökülür" (Siegelman s. 15, 21, 35).

Benzer bir perspektiften yola çıkan ve düşüncelerini daha sonra kapsamlı biçimde ele alacağımız Antal Borbely de, metaforik süreci birincil ve ikincil süreçlerden ayırır. Metaforik süreç, bir yandan, birincil süreçlere benzer biçimde, "yer değiştirme", "parçanın bütünü temsili" ve "yoğunlaşma" gibi "irrasyonel ilişkilendirme teknikleri"ni, bir yandan da, ikincil süreçler gibi, gerçeklik prensibini yapısında barındırır. Birincil süreçler irrasyoneli, ikincil süreçler açıklayıcı, açımlayıcı,

sağladığı hafıza ve deneyimleme üzerinden işlevseldir. İçgörünün ortaya çıkmasına olanak veren metafor, bunu geçmişe ilişkin "ikna edici bir duygulanım" sağlayarak başarır. Bkz. Fleiss s. 49, 303-4.

olgusal ve mantıklı düşünceyi içerirken, her ikisinden de unsurlar barındıran metafor “yaratıcı zihinsel faaliyet”i, bir diğer deyişle, “imgesel rasyonel”i içermektedir. Bu durumda, metaforun birincil ve ikincil süreçler arasındaki “geçişliliği ve devamlılığı” gösterdiği söylenebilecektir.

Bir diğer psikanalitik eleştirmen olan Rogers, psikanalizin insan zihninin çalışmasını gösteren bir model çerçevesinde, “birincil ve ikincil düşünce süreçleri” kavramlarını geliştirmiş olduğunu kaydeder: İnsan zihninin genel çalışması sırasında, eğer birincil süreçler devrede ise, ego denetiminde azalma, zaman, mekân ve mantık kurallarının “ihmal edilmesi” gibi sonuçlar ortaya çıkar. Genel olarak somut üzerinden hareket eden birincil düşünce süreçleri, rüyalarda olduğu gibi, görsel özellikler taşıma eğilimindedir. Bu düşünce süreci çağrışıma dayalı bir sembolizm üzerinden işlev gösterir. Birincil süreçlerin temel özellikleri arasında 1- gerilemeye yönelik olmaları; 2- sözel olmamaları ya da sözellik-öncesi aşamada olmaları; 3- doğrudan olumsuzlama özelliğine sahip olmamaları, sayılabilir. Rogers, birincil ve ikincil süreç düşünceleri arasındaki farkı, analog ve dijital iletişim arasındaki farka benzettir. Yani birinci süreçler, içerik ve iletişim benzerliğinden yola çıkarken, ikincil süreçler mesajın dönüştürülerek aktarılmasına dayalıdır. Şiir sanatı birincil düşünce süreçlerini kullanmakta olup, şairlerin temel ifade aracı metafordur. Birincil ve ikincil düşünce süreçleri arasındaki iniş ve çıkışlar, edebiyatta “gerçeklik-fantezi-gerçeklik” biçiminde ilerleyen izleğe oturur. Analitik çağrışım birincil süreçleri temsil ederken, dijital çağrışım ikincil süreçleri gösterir. *Sembol, hem birincil hem de ikincil süreçleri aynı anda temsil edebilir. Şiir okumaları sırasında, kişinin bilinç dışı ya da ön bilinci, o farkında olmadan, hızlı bir okuma gerçekleştirir; yüzeydeki bilişsel tepkiler bu süreç tarafından beslenir. Bu durum, şiirin henüz anlaşılmadan sevilmesi olgusunu açıklama özelliği taşımaktadır.*

Rogers, şairlerin okuyucuda birincil düşünce süreçlerini harekete geçiren bir “belirsizlik” duygusu yarattıklarını, bu belirsizlik aracılığıyla, okuyucunun imgeleminde, mekân terimleriyle sembolize edilebilecek psikolojik bir “açıklık”ın belirdiğini, kişinin dış dünyanın gerçeklerinden kaçma olanağı bulduğu bu “oyun alanı”nın, Winnicott’un tanımladığı “geçiş olgusu”na karşılık geldiğini düşünür. Rogers’a göre bu süreci mümkün kılan şey metafordur: Metafor, yukarıda tanımlanan süreç aracılığıyla, okuyucunun zihninde, bir yandan, “erken dönem nesne-ilişkileri” kapsamında olarak nitelenebileceğimiz bir tür “boşluk” yaratırken, bir yandan da, imgenin diğer anlamlarının, bu boşluğu doldurmasına olanak verir. Nesne-ilişkileri alanında “kaybedilen”, yani boşluk olarak algılanan “nesne”nin yerini, şairin oluşturduğu imgeler alır. Bunun olabilmesi için, nesne ilişkileri kapsamında, “nesnenin yokluğu”nun tasarlanabilmesi gerekir. Nesnenin yokluğu onun sembolize edilebilmesini sağlar; bu da söz konusu “zihinsel mekân” içinde gerçekleştirilir (Rogers s. 15-19, 45, 56, 110-12). Söz konusu tanımların, genel olarak, Klein’ci bir perspektifi ifade ettiği ve anne-çocuk ilişkisinin, babanın müdahalesiyle bölündüğü, yani, çocuğun “anneyle bir olma” fikrini “ilişkilerin çokluluğu” fikriyle değiş tokuş etmek zorunda kaldığı “depresif pozisyon”a karşılık düştüğü kabul edilmelidir. Rogers’ın ifade ettiği “gerilim” ve “belirsizlik” kavramlarının başta Borbely olmak üzere aşağıda ele alacağımız diğer bazı yazarlar tarafından paylaşıldığını burada kaydedelim.

Sanatsal form üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Gilbert Rose’a göre de, normal durumlarda “birincil ve ikincil süreçler” birlikte çalışır. *Birincil süreçler anlık tatmine yönelirken, bir diğer deyişle, “hemen ve burada” ilkesinden yola çıkarken, ikincil süreçler anlık tatmin isteğini geciktirir.* Bu iki süreç arasında dinamik bir denge durumu mevcut bulunmaktadır. Sözü edilen olgu, “kontrollü belirsizlik” kavramında ifadesini

bulur. Burada, sanatsal faaliyetin, “imgelem ve bilgi arasındaki sürekli bir geri besleme algısı”ndan kaynaklandığı söylenebilecektir. Buna bağlı olarak, gündelik hayatın olgu ve kişileri algılanırken, geçmişin bilgisine ve deneyimine bakılır. Geçmiş, şimdiyi, şimdi de “geçmişin anıları”nı dönüştürür. Böylece, kişinin geçmişi ve bugünü, birbirini tamamlayacak biçimde, sürekli olarak yeniden biçimlendirilir. Böylece karmaşık gerçeklikler dünyasında ihtiyaç duyulan süreklilik ve bütünlük duyguları sağlanır. Bu olgunun temelinde ise, kişinin kendisini “dengede” ve “güvende” hissetmesine yönelik biyolojik bir ihtiyaç vardır. Bir diğer deyişle, birincil ve ikincil süreçler “organizmadaki gerilimin” azaltılıp çoğaltılmasına hizmet eder: Birincil süreçler gerilimi boşaltmaya hizmet ederken; ikincil süreçler gerilimi arttırmaya yönelir.¹⁵ Hangi ihtiyacın nasıl ve ne zaman karşılanacağı, yani gerilimin hangi ölçüde muhaza edileceği hususu, geçmişin bilgisiyle şimdiye ait algının bir kombinasyona sokulmasını öngörür. Böylece bir denge durumu ortaya çıkar. Bütün duygu ve düşüncenin temelinde bu vardır. Estetik form ise bu süreci uyarır ve büyütür; *estetik forma sahip sanat eseri, onunla temas kuran kişilerin iç dünyalarını etkileyerek yeniden yapılandırır; metafor da bu sürecin başlıca aracıdır.*¹⁶ Bu noktada, bilişim bilimin metaforun

15 Bu noktada, metin içinde, ruhsal enerji dengesiyle ilgili olarak yaptığımız göndermelerde, farklı düşünce süreçlerinin farklı enerji boşalım ve tasarruflarına olanak verdiğinin, ancak enerji boşalımının türü ve miktarı konusunda yazarlar arasında yorum farklılıkları bulunduğunun belirtildiğini anımsatalım.

16 “Estetik zevk”, birincil ve ikincil süreçlerin zihnin imgelem faaliyetini yansıtan bağlamına oturur. Bu tanım, Aristo’nun “eylemin taklidi”ni sanatın özü olarak tanımlarken yaptığı önermeyle örtüşmektedir. Estetik zevk, nesne ile benlik arasındaki sınırların kısmen ve geçici olarak kaldırılmasını, bu sayede ruhsal enerjiden tasarruf edilmesini ve bunun yarattığı algıyı gösterir. Sanat yapıtı okuyucu için “idealize edilmiş zihni” temsil eder. Sanat yapıtı ile birleşme ve ayrılma olgusu üç amaca hizmet

bedenden kaynaklandığı yolundaki görüşünün anımsanması yararlı olacaktır.

Konu yaratıcılık açısından ele alındığında şunlar söylenebilecektir: Yaratıcı bireyler birincil ve ikincil düşünce süreçlerini bağdaştırır; yaratıcı faaliyet sırasında, bir yandan, ikincil süreçler kapsamında dürtü boşalımı geciktirilirken, diğer yandan da, birincil süreçlerin formal özellikleri korunur. Rothenberg de (1976 a ve b), *yaratıcı düşüncenin iki ya da daha fazla zıt düşüncenin, imge ya da unsurun aynı anda ya da aynı yerde bulunması olgusundan kaynaklandığını düşünmektedir*. Bu durum, bilişim bilim bölümünde ele aldığımız ve bir şiirin yapısında bulunan rakip kavramsal metaforların yarattığı “gerilim”in sağladığı enerji konusu kapsamında da düşünülmelidir. Rose’da da, Rycroft’ta olduğu gibi, yaratıcı düşüncenin “gerileme”ye yönelik bir durum olmadığı fikri vurgulanır: Ünlü psikanalitik sanat eleştirmeni Kris tarafından geliştirilen “egonun hizmetinde gerileme” kavramı, çağdaş psikanalitik eleştirmenler tarafından kabul görmemektedir. Buna göre, sanatsal yaratım sırasında söz konusu olan şey, birincil ve ikincil süreçler arasındaki geçişlilik durumudur. *Sanatsal yaratım faaliyeti, birincil süreçlerin hareket halindeki enerjilerinin, ikincil süreçlerin problem çözmeye yönelen ve güdü tatminini geciktiren sistemi içindeki organizasyonunu gösterir. Birincil sürecin dinamik yapısı ikincil sürecin hizmetindedir*.

Rose, birincil ve ikincil süreçlerin geçişliliği konusunu ele alırken “esneklik” kavramı üzerinde durur: Buna göre,”

etmektedir: 1- gerçekliğin oluşumuna yönelik ilk adımları tekrarlar; 2- farkındalığı artırır; 3- özsaygıyı yeniler. Estetik haz, “hissedilen geçmiş”i şimdiye bağlayarak, özünde biyolojik varlığımıza ilişkin bir işleve hizmet etmektedir. Böylece, deneyime “duygu” unsuru eklenmiş olur. Gerilim ve gerilimin giderilmesi olgusu, gündelik hayat içinde baskılama, inkar ve izolasyon gibi uyum ya da savunma amaçlı mekanizmaların yol açtığı “deneyimin duygusal değerinin nötralize edilmesi” olgusuna karış bir hareket oluşturarak, bu etkiyi dengeler. Bkz. Rose, s.204, 209.

esneklik” bir materyalin unsurları arasındaki içsel bağlantı kopmadan dönüşüme uğrama kapasitesini ifade eder; bir başka deyişle, “esneklik” birincil ve ikincil süreçlerin bir yandan enerjiyi “boşaltmaya”, diğer yandan da “bağlamaya” yönelen zıt ve eşzamanlı eğilimleri arasındaki gerilimi yansıtır. Örneğin, sözcüklerin esnekliği ses, duygulanım yükü ve entelektüel içerik açısından ayrı ayrı ele alınabilmeleri olgusunda gözlemlenir. Bu unsurlar, özellikle de şiirsel formlarda, yeni bileşimlere tâbi tutulabilir. Şiirsel formların esnekliği, sözcüklerin bir yandan birincil düşünce süreçleri açısından, fiziksel tepkilere yol açan fiziksel nesneler olarak, bir yandan da, ikincil düşünce süreçlerinin anlam taşıyıcıları olarak, karşılıklı etkileşimini ifade eder. “Estetik esneklik” gerçekliğin daha derinliğine anlaşılmasına yönelir. Tanıdık nesneler bu sayede farklı özellikler kazanır. Yaratıcı imgelem nesnelerin içinde bulunan esneklik kapasitesini ve bu kapasiteyi kullanma ve işleme yeteneğini gösterir.

Birincil ve ikincil süreçlerin şiir açısından kısaca değerlendirilmesi gerekirse şu hususlardan söz edilebilir: Şiir birincil ve ikincil süreçler arasındaki geçişliliği vurgular. İkincil süreçlerin hakimiyetindeki “normal konuşma”da “anlam” önce gelir ve “ses” ona tâbi olurken, birincil süreçlerin etkin olduğu “şiir”de anlam en az öneme sahip unsurdur. Bu nedenle, şiiri nesre dönüştürme faaliyeti anlama yöneldiği ve ses yapısını ihmal ettiği için şiiri tahrip eder. Diyebiliriz ki “anlamın sesi” şiirin ham maddesidir.¹⁷ Konuyu şu şekilde kapsamlandırabiliriz: Şiirdeki her bir sözcüğün pozisyonu bir “zaman-mekân

17 Öte yandan, sadece “ritmik ölçü”ye dayalı şiir “taslak/tekerleme” düzeyinde kalırken, ölçüyü ihmal eden ve yalnızca “anlamın sesi”ne yaslanan bir şiir, düz yazıya yaklaşan bir şiir olacaktır. Daha “tüm” bir şiir ise, her iki olanağı da kullanır. Bu noktada, “anlamın sesi”nin, çocuğun dili yeni öğrenmeye başladığı zamanla ilgili olduğunu kaydedelim. Anlam ve ses ilişkisinin şiirin algılanmasındaki etkisi konusu 1. Bölüm’de Hester ve Ricoeur’ün görüşleri çerçevesinde ele alınmıştır.

çerçevesi” yaratır. Şiirin özü, “ses ve anlam”ın “zaman içindeki ileri-geri hareketleri”ne bağlı olarak yeni bileşimler meydana getirdiklerine ilişkin bir sezgi hali olarak tanımlanabilir. Zaman içinde “ileri-geri hareket”ten anlaşılan şey ise, ikincil süreçlerin zamanı ayrı ayrı anlar olarak algılama özelliğiyle, birincil süreçlerin zamanın tek bir bütün oluşturduğuna ilişkin algısının dinamik bir dengeye sokulmasından kaynaklanan bir “hareket-karşı hareket yanılması”dır. Sözü edilen algı bir gestalt oluşturur ve geçmişte olanları, şimdiyi ve geleceği kapsayan özellikler taşır.

Bazı edebi anlatı tekniklerinin zamanın “değişme” özelliğini “zamanın kalıcılık”ına dönüştürebilmesi de bununla ilgilidir: Çocukların kendilerine masal anlatılırken “masalın tam tekrarı”na yönelik ısrarları ve bu tekrardan duydukları haz, zamanın akışını kontrol altına alma ve bunun bir yöntemi olarak “zamanı tersine çevirme” fikriyle ilgili görülmektedir. Bu durum, birincil ve ikincil süreçlerin bir arada çalışmasıyla başarılabilir; bu kapsamda, estetik form, yukarıda sözü edilen “esneklik” unsurunu birincil ve ikincil süreçleri bir arada tutarak dinamik bir birlik hali sağlama amacıyla kullanır diyebiliriz. Böylece, bir yandan da, zıt unsurların özelliklerini muhafaza etmelerine olanak sağlanır; gerçekten de, iki süreç arasında tam bir “kaynaşma”dan değil, bir “geçişlilik” halinden söz etmek daha doğru olacaktır (Rose G. s. XX,124, 136-8, 144, 167).¹⁸

18 Holland, okuyucunun eserden kendi kimlik temalarına uyacak fanteziler üretmesine ve savunmalarına destek olacak malzeme aldığını söyler. Böylece, hem eserle hem kendi kişisel üslubuyla uyumlu bir yorum geliştirir. Eserde belirsizlik dozunun artması okuyucudan daha fazla çaba göstermesini gerektirir. Diyebiliriz ki, eserin yapısı anlaşılan ve kontrol sağlayıcı unsurlar bulunana kadar, okuyucunun, “anlama ulaşamamanın yarattığı gerilim”e katlanması gerekir. Bu sırada, okuyucuya yardımcı olacak unsurlar vardır. Örneğin, şiirdeki semantik belirsizlik hali, anlamı belirginleştirmeye yönelen söylem unsurları tarafından bölümlere ayrı-

Bilinçdışı Fantezi ve Metaforla İlişkisi

Metaforun psikanaliz kapsamında tanımlanmasına yönelik girişimler, öncü araştırmacı Ella Freeman Sharp'ın çalışmalarıyla başlar. Sharpe, metaforun oluşumunu rüya ve bilinçaltı süreçlerin bilinç süreçlerine müdahalesi çerçevesinde ele almasıyla, metaforu birincil düşünce süreçleri içinde tanımlayan bir yazardır. Sharpe, "duyu izlenimleri"yle "düşünce"yi bir araya getiren metaforun, hangi unsurlardan meydana geldiğini açıklarken, *"unutulmuş geçmişe ait duygusal deneyimlerin ve dinamik düşüncelerin, önbilinç alanında uygun bir sözel imge bulması halinde, ifadenin dil sürçmelerinde (ya da bu olgunun davranış düzeyindeki karşılığında) olduğu kadar, 'belirlenmiş' bulunacağını"* söyler. Buna göre, metafor bilinçal-

lır. Özetle söylersek, anlamdaki süreksizlikten kaynaklanan gerilim şiirin bütünü tarafından kontrol altına alınır. Bu sırada okuyucudan "gerilimi kaldırabilmesi" beklenir. Okuyucu, kolay anlamlara ulaşmaya çalışmadan yeni anlamları bulmak için çalışmalıdır.

Şiirde ve müzikte boşluk ve duraklar, okuyucu/izleyicinin katılımcı tepkisiyle doldurulur ve yapıta ilişkin algıya dahil edilir. Bu durum, "eliptik" nitelikteki, yani açıklamalarla değil de "eksiltile" ilerleyen eserlerin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Burada şuna dikkat edilmelidir: Belirsizlik ve sınırların gevşemesi, bir yandan enerji hareketliliğine olanak verirse de, bazı durumlarda ters etki de yapabilir. "Yapılanma"nın ortadan kalkmasının gerilimin artmasına, benlik kaybı korkusuna ve nihai olarak eserin reddine yol açması mümkündür. Modernist şiire yönelik tepkinin ardında da bu vardır. Türk şiirindeki 2. Yeni akımının temel sorunu da bu belirsizlik algısının yarattığı gerilimin kaldırılamaması olarak gösterilebilir. Burada şu hususa da değinmek istiyoruz: estetik formun sağladığı "kontrollü belirsizlik", normal algı ve düşüncede mevcut birincil ve ikincil süreçler arasındaki alışverişe dikkat çeker. Bu açıdan, estetik deneyim, heyecanlardan çok bu iki süreç arasındaki uyum haliyle ilgilidir; bu ise 1. Bölüm'de görüşlerine değindiğimiz sanat felsefecisi Langer'ın sanatın insan duygularının doğasını yansıttığı yolundaki görüşüyle zıtlık içindedir. Bkz. Holland N. s. 197-201.

tı süreçler tarafından belirlenen ve “psikolojik gerekircilik” kavramı çerçevesinde ele alınması gereken bir kavramdır; bu çerçevede, metafora kullanılan sözcük ve ifadeler, bireye ait özgün kullanımlar olmasa bile, taşıdıkları duygusal içerik itibariyle bireysel bir özellik taşırlar.

Sharpe’in konumuz açısından en önemli özelliklerinden biri, metaforu “bilinçdışı fantezi” kapsamında ele almasıdır. Buna göre, metafor, bilinçdışı bir fantezinin “somut” temsil halini gösterir. Arlow’un tanımında belirttiği gibi: “Metafor, bilinçdışı bir fantezinin bilinçli ifade sırasında “yüzeye çıkan” bir parçasından oluşur”. “Bilinçdışı fantezi”yi en kapsamlı biçimde ele alan yazar olan Jacob Arlow’a göre, hem bilinçli hem de bilinçdışı yönleri olan ego, bir yandan bireyi çevreleyen dış dünyanın olaylarını algılamak, bir yandan da bireyin iç dünyasına yönelir; bu yönelim sırasında, bellek içinde muhafaza edilen çeşitli “oluşumlar”la temasa geçer. Yukarıda Modell’in geliştirdiği “kompleks” kavramından söz ederken değindiğimiz, çocukluk istekleri etrafında kümelenen ve zevk arama prensibi çerçevesinde biçimlenen bu oluşumlar, aynı zamanda, bireyin geçmişine ait çatışmaları, travmaları, dürtü istek ve türevlerini yapılarında barındırır. İç dünyanın bu unsurlarına dayalı zihinsel faaliyet ise, “fantezi oluşturma faaliyeti” olarak adlandırılmaktadır. Buna göre, “bilinçdışı fantezi”, bireyin hayatındaki önemli travma ve çatışmaların “bilinçdışındaki anılarını” ve bunlara ilişkin “kurgusal tasarımları” içerir. Genel olarak kabul edildiği gibi, dış dünyaya yönelik algının sağladığı veriler, kişinin geçmişinin sunduğu bir “geri alan” üzerinden değerlendirilmektedir. Bir diğer söyleyişle, günümüze ait olgular, geçmiş olaylara ilişkin hafıza izleri kapsamında ele alınır. Bilinçdışı fantezinin önemi de bu noktada karşımıza çıkar. Geçmişte yaşanan ya da yaşandığı varsayılan ve önemli ölçüde “kurgusal” özellik taşıyan anılara ilişkin imgeler, “şimdi”nin nasıl kavranacağı konusunda etkindir; hatta zaman zaman

bu alginın hatalı biçimde oluşmasına da yol açabilir (Arlow J. 1969, s. 29-30)

Edebi metaforun estetik açıdan hoş gitmesinin nedeni, metaforik ifadelerin topluma ait bilinçdışı fantezilere bağlı duyguları uyandırma yeteneğidir. Psikoterapi sırasında rüya-larını anlatan danışanların kullandıkları sözcük ve sıfat tam-lamalarının da rüyaya dahil edildiğini, rüyanın anlaşılmasının bu şekilde, çağrışım yoluyla başarıldığını anımsatan Sharpe, metafor da aynı durumun söz konusu olduğunu, tek bir ifade ya da sözcüğün bilinçdışı fantezi etkinliğinin bilinç ala-nındaki temsilcisi olabileceğini belirtir.¹⁹ Konuyu şu şekilde

19 Sharpe'a göre hastaların kullandığı üç farklı sözcük türü vardır: 1- duy-gusuz düşünceyi ifade eden sözcükler (ideation); 2- düşüncesiz duyguyu ifade eden sözcükler (onomatopeia); 3- semptomda olduğu gibi ego, id ve süperegö arasında bir ödünlemeyi gösteren ifadeler (metafor). Bkz. Sharpe s. 157. Behçet Necatigil'in Dağ şiirini bu unsurları içinde barın-dırması açısından ele alabiliriz:

ette cızırtı keyy
bir kuzgunun indiği bir/ine değdiği
bizi hep o aşaklar—
bağrında her dakika keyy.

Bu hangi ocaktır tav, akşam eza
Sürdürür hastalığı iyi etmez
Tahta perde sevgililer
Yaslanır bakarız özlemle uzaklara.

Ağaçlara dönülür sonra kararır bahçe
Boşluk—açıkta her şey
Düşünce midir kırlır dal ince
Akşam en/cam ve keyy.

Kızgın demirle dağlama biçimindeki tedavi/işkence yönteminden esin-lenen bu şiir “z” sesinin yarattığı çağrışımlardan yararlanır: Ateşin suda

kapsamlandırabiliriz: Bilinçdışı fantezi, dış dünyaya yönelik algının entegrasyonuna hizmet eden bir ortam sağlamaktadır; buna karşılık, dış dünya olayları da, bilinçdışı fantezinin yeniden canlanmasına ve organizasyonuna hizmet eder; yani iki yönlü bir iletişim söz konusudur. Bu durum şöyle açıklanabilir: Bilinçdışı fantezilerden kaynaklanan zihinsel faaliyet, bilinçli egonun çalışması sırasında da etkindir; bilinçdışı fantezinin etkisi altında kalan ego, dış dünyaya yönelik algının sağladığı verilerden, önceden oluşmuş bu türden gizli fantezilerle uyum içinde olan ya da o fantezileri çağrıştıracak durumda olanları *seçer*. Bu noktada, daha önce sözü edilen “belirsizlik” olgusunun işlevine dikkat edilmelidir: Algısal açıdan çok yönlülüğe ya da bulanıklığa yatkın durumlarda, bilinçdışı fanteziye ait unsurların, dış dünyadan gelen algı verilerine empoze edilmesi mümkündür. Bu da, bizi, estetik deneyimin “belirsizlik” kavramıyla bağlantısını kurmaya götürür. Kris’in

söndürülmesi sırasında çıkan sesi taklit eden “z” sesi içeren sözcükler onomatopeia etkisi yaratmaktadır. Keyy sözcüğünün ortalama okuyucunun bilmediği bir sözcük olması ise şiirin anlamının örtülmesine yönelik girişimin bir parçasıdır. Metonimik tekniklerle yapılan tasvir okuyucunun şiirin neden söz ettiğini anlamasını kolaylaştırmadığı da söylenebilir. Son iki dizesi itibariyle, düşünüldüğünde, “kırılma” fikri, akşam fikrinin “hayat bir gündür” metaforu çevresinde ölümü temsil etmesi, ikiye bölünmüş “en/cam” sözünün ikinci hecesinin hem akşamla yaptığı iç kafiyeleme hem de bir üst dizedeki kırılma fiiliyle kurduğu ilişki bu şiirin bir ölüm şiiri olduğunu gösteren işaretler arasındadır. Öte yandan, şiirin anlam arayan okuyucuları düş kırıklığına uğratacağı da açıktır. Burada, şiirin dokusunun, bir yandan anlamı belirsiz ya da özellikle zorlaştırılmış sözcüklerle duygusal içeriğin baskulandığı yani “ideation” içeren bir yapıdan, bir yandan da “onomatopeia” aracılığıyla acı duygusunu hissettiren bir başka yapıdan oluştuğunu söylemeliyiz. İki farklı alana yönelen bu yapılar alta yatan “hayat bir gündür” ve “akşam ölümdür” metaforlarıyla bağlanmaktadır. Bu açıdan *Dağ* şiirinin zihinsel faaliyetin Sharpe’in sözünü ettiği her üç katmanı da temsil ettiği söylenebilir.

de dikkat çektiği gibi, sanat yapıtındaki unsurların “özgöl” olmaması, tam tersine, anlam açısından genişletilebilir olmaları, daha kapsamlı bir bilinçdışı fantezi faaliyetini temsil edebilmelerine olanak sağlamaktadır. Bu durumda, ego, kendisine ulaşan algı verileri içinde, önceden oluşmuş bir bilinçdışı fantezinin içeriğine uyabilecek unsurların bulunmasına çalışır, bazen de bu unsurları, anlamın belirsizliğine bağlı olarak, algı verilerine yakıştırır diyebiliriz (Arlow, 1969 s. 7, 9, 10).

Sharpe’ın metaforla ilgili diğer görüşleri şu şekilde özetlenebilir: Metaforun bir şeyin bir başka şeyle temsil edilmesine, bir diğer deyişle “yer değiştirmesi” ilkesine dayandığını kabul eden Sharpe’a göre, söz konusu “yer değiştirme” fiziksel olan- dan psikolojik olana yönelir. Çünkü sözcükler önce fiziksel anlamlarını, daha sonra metafizik anlamlarını edinirler.²⁰ Bu

20 Sharpe’a göre, sözel imgelerin en eskileri sözcüklerin “sesleri”dir. Metafor pregenital dönem deneyimlerini ve baskılanmış ödipal istekleri ifade eder. İşitsel imgelerin artması halinde görsel, görsel imgelerin artması halinde işitsel imgeler azalma eğilimindedir. Bu olgu mevcut “çatışma”nın hangi duyuyla ilgili olduğu konusunda bir fikir verebilir. Bkz. Sharpe s. 169. Görme ve duyma duyuları arasındaki alışverişi örneklendirmesi açısından Emily Dickinson’ın 465 numaralı şiirini alıntı- lama yoluna gidiyoruz:

Öldüğümde—bir sineğin vızıltısını duydum/odanın sessizliği, tıpkı--/ fırtına dalgalarının—arasındaki/havanın—sessizliği gibiydi.

Çevremizdeki gözler—bükülüp kurutulmuş/ve nefesler tutuluyordu sıkı sıkı/sonuncu hücum için—kral/belirdiği zaman—odada.

Yadigarlarımı bıraktım—neyimi/verebilirsem imzalayıp--/ve işte o zaman/araya bir sinek girdi.

Mavi—belirsiz, tökezleyen vızıltı--/ışıkla—benim—aramıza/ve o za- man—kapandı pencereler—ve o zaman/göremedim görmeyi

Burada bir sinek üzerinden kişileştirilen ölüm, önce ses duyusuna yöne- lik metaforlar aracılığıyla ortaya çıkar; işitsel duyunun daha temel olan görme duyusunun yerini alması ile bilinç kaybedilir; yani ölüm gerçek-

kapsamda, bütün benzetmeler bedenle zihin arasındaki bağlantıya dayalıdır; bu çerçevede, fiziksel yapının zihinsel yapıda temsili söz konusudur. Konuşma yetisinin kazanılmasıyla, bu temsil hali, sözcüklerin bedensel unsurların yerine geçmesi olgusu üzerinden gerçekleşir. Sharpe, metaforun vücut delikleri üzerindeki kontrolün kazanılmasına bağlı olarak gelişebildiği kanısındadır; bu açıdan, meme emme sırasında yaşanan deneyimleri metaforun başlangıç noktası olarak görür²¹. Emme kapsamındaki oral metaforlardan sonra, ikinci bir grup metaforu da anal ve üretral dönemlere bağlar (Sharpe, s. 40, 46, 155-6, 159, 161-2). Sharp'ı izleyen Arlow da, metaforun bedensel bir temeli olduğunu kabul eder: Oral döneme ait “yenecek ve tükürülecek şey ayırımı” temel bir başlangıç noktası oluşturur.

Arlow'a göre, “bilinçdışı fantezi”, bireyin yaşamını belirleyen çatışmaların formunu ve doğasını gösterir. Bu kapsamda, bireyin ruh durumu ve kişilik özellikleri, psikolojik sorunlarına bağlı olarak geliştirdiği semptomlar, bilinçdışı fantezinin türevlerine işaret eder. *Bilinçdışı fanteziler, bilinçdışında olmaları itibariyle “birincil düşünce süreçleri”ne, organize olmaları, çelişki barındırmamaları ve bilinç sisteminin özelliklerinden yararlanmaları itibariyle de “ikincil düşünce süreçleri”ne aittirler.* Bir diğer deyişle, bilinçdışı fanteziler belirli “dilsel unsur”lara, bunun yanı sıra, içsel bir tutarlılığa, yani belirli bir organizasyona sahiptir. Bu yönleriyle hem birincil süreçleri kullanan bilinçaltını, hem de ikincil süreçleri kullanan önbilinci aynı anda temsil etme özelliğini taşırlar. Olgusal açıdan bilinçdışına, ni-

leşir. İki duyu arasındaki gidiş gelişler ve nihai olarak görme duyusunun işitme duyusu tarafından bloke edilmesi ya da iki duyunun kaynaşarak bir belirsizlik ortamı yaratması duyu bağlantılarının kesilmesi yoluyla yaşanan bir tür “bilinç ölümü”nü temsil ediyor diyebiliriz.

21 Burada söyledikleri daha çok metonimik bir “süreklilik” ve “yayılma” olgusuyla ilgili gözükmemektedir. Sharpe'ın “vücut delikleri”nin metaforik ifadenin başlangıcını oluşturduğu yolundaki görüşleri, psikanalizle bilişim bilimin en yakın oldukları noktalardan birini oluşturur diyebiliriz.

telik olarak önbilince ait oldukları söylenebilir (Arlow 1969 s. 3). Bilinçdışı fantezi korku ve ahlaki endişe unsurlarını barındırabilmenin yanı sıra, savunma ve uyum sağlama işlevlerine de sahiptir; ancak ikincil düşünce süreçlerine özgü bir perspektifin görüldükleri zaman, esas olarak ilksel, sorunlu ve tuhaf bir içeriğe sahip olmaları söz konusudur (Arlow 1995 s. 155).

Bilinçdışı fantezi, çocukluk dönemi çatışmalarına karşılık olarak geliştirilmiş bir “ödünleme”²² niteliğindedir; bu yüzden, bireyin erken dönem nesne ilişkilerini, travmalarını, ve gerçekleştiremeyen isteklerini temsil eder; bu kapsamda, hayat boyu sürdürülme özelliği taşır. Buna göre, çocukluk döneminde oluşmuş “bilinçdışı fantezi”nin ana hatları hayat boyunca aynı kalırken, bu fantezinin tekrarlandığı olaylar ve bu olaylarda rol alan kişiler değişiklik gösterir; bir diğer deyişle, aynı senaryo başka oyuncularla, başka ortamlarda ve zamanlarda tekrarlanır. Bu olgu ana hatlarıyla şu şekilde gerçekleşir: Dış dünyada karşılaşılan olaylar ve buna ilişkin algı, süreklilik gösteren bir bilinçdışı fantezinin içeriği ile uyumlu ise, bu fantezinin o sırada mevcut koşullara uyarlanmış bir türevi ortaya çıkar. Özellikle nevrotik belirtiler aracılığıyla gözlenen bu durum, rüyalarındaki “günün kalıntısı” olgusuna benzer: Bilinçdışında bulunan ve kendisini rüya aracılığıyla ifade etmeye çalışan unsurlar, gündelik hayatın olaylarını rüya içinde “tanınmadan” yüzeye çıkabilmelerini sağlayan bir maske olarak kullanır. Bu durum, rüyanın görülmesinden önceki güne ait olayların “uygun” olanlarının seçilerek “görünür rüya”nın yapımında kullanılmasıyla gerçekleşir.²³ Bilinçdışı fantezi de, benzer biçimde, kişiyi dış dünya uyaranlarını seçici biçimde algılamaya götür-

22 Egonun çatışmanın unsurlarını nasıl entegre ettiğine bağlı olarak “ödünleme”nin farklı versiyonları ortaya çıkar. Bazıları ilkel güdü ve patolojik çatışmaları ifade ederken, bazıları çatışmadan uzaklaşmış ve “yüceltilmiştir”. Bkz. Arlow (1995) s. 156.

23 “Görünür ve gizil rüya” ve “günün kalıntısı” kavramları için bkz. Cebeci (2005) s. 296

mektedir. Böylece bilinçdışı fantezi kendi kendisini tekrarlamasına olanak verecek bir dış dünya olayı bulmayı başarır. Dış dünya olaylarının hangilerinin bilinçdışı fantezi açısından kullanılabileceği “belirsizlik” olgusuna bağlı olarak tespit edilmektedir. Bu kapsamda, dış dünya olaylarının iç dünyadaki bir fanteziyi canlandırması olgusunun, gerçekliğin “sınanması” sürecini etkileyebileceğini; fantezi bilinç seviyesine gelmesede, gerçeklik duygusunu etkileyen “deja vu” olaylarına yol açabileceğini belirtelim (Arlow 1969, s. 9-10).

Bilinçdışı fanteziler bir tür hiyerarşiye tâbi olup, olumsuz koşullarda, “gerileme” eğiliminin yaygınlaşmasına bağlı olarak, daha yoğun çatışma içerikli bilinçdışı fantezilerin ve onlara bağlı türevlerin hakimiyet kazanması söz konusudur. Bilinçdışı fantezi id, ego ve süperegö unsurlarını barındırmakla birlikte, ego’nun savunmaya yönelik işlevini daha yoğun biçimde temsil ettiği de söylenebilir. Burada şu hususun dikkate alınması yararlı olacaktır: Bilinçdışı fanteziler, esas olarak, bireysel bir özellik taşımakla birlikte, insan olmanın getirdiği ortaklıklar ve benzer çocukluk deneyimleri yüzünden, bir bireyin başka bireylerin bilinçdışı fantezilerini algılaması mümkündür. Nitekim, “duygudaşlık” kişilerin bilinçdışı fantezileri paylaşma yeteneğine dayalıdır. Bu durum bütün bireylerin benzer çocukluk deneyimlerinden geçmiş olmaları gerçeğinden kaynaklanır. Bu nedenle bütün fantezilerde ortak unsurlar bulunur. Sanatsal faaliyet sırasında, sanatçının yapıtı aracılığıyla bireylerin bilinçdışı fantezilerini ifade etmesi de böyle mümkün olmaktadır; bireyler sanat yapıtlarında kendi bilinçdışı fantezilerini buldukları ölçüde o esere ilgi duyarlar (Arlow 1995 s. 157, 160).²⁴

24 Shengold, Arlow’un metaforun işlevi ile içgörü’nün (insight) işlevi arasında bağlantı kurmasından yola çıkar: Buna göre, metafor dilin bir özelliği olduğu kadar, zihnin insan deneyimini nasıl entegre ettiğini de gösteren bir yapıdır. İçgörü ve metafor, bağlantı kurarak, entegrasyon

Sanat yapıtlarının büyük ölçüde “gündüz düşleri”nden yani “bilinçli fantezi”lerden kaynaklandığını not ederek konuyu şu şekilde genişletebiliriz. Gündüz düşleri ilke olarak bireye ait özellikler taşımakla birlikte, aynı “bilinçdışı fantezi”de olduğu gibi, insan türünün kendine özgü biyolojik yapısının ve buna bağlı ortak gelişim sürecinin sağladığı benzer ya da özdeş deneyimlerin bir sonucu olarak, çoğu kişinin paylaşacağı ortak özelliklere sahiptirler. Bu ortaklık “duygudaşlık” ve iletişimin temelini oluşturur. Dinsel ve sanatsal duyguların paylaşımı gibi grup olguları da aynı kaynaktan beslenir (Arlow 1969, s. 6). Çalışmamızın ana konusunu oluşturan *metafor kavramı bilinçdışı fantezinin “somut” bir temsil halidir; hem sanat yapıtlarında hem de “gündüz düşlerinde” etken olur.*²⁵

sağlayarak ve perspektif kazandırarak anlam üretirler. Bu çerçeve içinde çok temel bir metafor olan “yolculuk metaforu” insanın iç dünyasının unsurlarını ve dış dünyayı entegre eden bir metafordur. Valenstein’in (1962) “içgörü”yü dönüşken ve dinamik olarak tanımlamasından yola çıkarak, bu kavramı, hareket, yer değiştirme, esneklik ve seçme kavramlarıyla ilişkilendirebiliriz. Ancak, içgörü, yalnızca düzçizgisel bir ilerleme fikrini ifade etmez; zaman boyutunu da içerir: Entegrasyon için hem mekân hem de zaman içinde hareketlilik bir zorunluluktur. Çocuğun anneden uzaklaşması, emekleme vs “yolculuk metaforu”na temel oluşturur. Bu durum tekrara dayalı olarak zaman ve mekân içinde hareketliliği öngörmektedir. Nitekim, perspektif fikri de bir yerden bir yere gitme fikrine dayalı olarak gelişir; zamanla “duygusal/ahlaki perspektif”in geliştirilmesi sonucunu da verir. Bkz. Shengold s. 290, 294. “Yolculuk metaforu”nun bilişim bilim kapsamında temel bir metafor olarak ele alındığını burada anımsatalım.

- 25 Metafordan söz ederken, metaforun kurduğu temsil ilişkisinde, bazı unsurların maskelenip diğer bazı unsurların öne çıkarıldığını açıklamıştık. Bu açıdan bakıldığında, bilinçdışı fantezi, insan zihninde, belirli hayat olaylarına yönelik bir tepki olarak ortaya çıkan ilk metaforik faaliyet olarak tanımlanabilir. “Gündüz düşü”, yapı olarak, “açık” ya da “anımsanan rüya” gibi, bilinç alanında yer alan ancak bilinçdışını metaforik biçimde temsil eden bir olgudur. Unutulmamalıdır ki, bilinçdışı, ancak metaforik temsil halleri üzerinden tecrübe edilebilen bir zihin faaliyeti alanıdır.

Bilinçdışı fantezinin çok işlevli bir olgu olduğuna dikkat çeken Arlow'a göre, fantezi oluşturma faaliyeti zihinsel yaşamın sürekli bir etkinliğidir. Buna göre, temel çocukluk deneyimleri ve istekleri etrafında kümelenen fanteziler, içgüdüsel takılma noktalarıyla bağlantı halindedir; bu açıdan bakıldığında, bilinçdışı fantezi, bir çocukluk deneyiminin "metaforik ifadesidir". Bu noktada, Modell'in bellek konusundaki görüşlerini geliştirirken kullandığı "kompleks" kavramının, Arlow'un geliştirdiği kavramsal çerçevede düşünülmesi gerektiğini anımsatalım. Arlow, metaforun, algı ve belleğin, benzerlik ve farklılık kavramları çerçevesinde nasıl çalıştıklarını gösterdiğini söyler (Arlow 1979 s. 375-6, 380). Buna göre, metafor, bellekte muhafaza edilen unsurların, dış dünyanın olgu ve nesneleriyle benzerlik temeline oturan bağlantısını kurar ve bu bağlantının dil üzerinden ifadesine olanak verir (Arlow 1969 s. 7, 10, 19, 23).²⁶ Ricoeur'ün metafordaki aynılık/ayrılık konusundaki gö-

"Gündüz düşü", bilinçdışı deneyimin, dille ifade edilebilen sembollerle yani metaforlarla kendi kendimize sunulması halini gösterir. Bilinçdışı doğası gereği doğrudan doğruya temsil edilemez. Bir diğer deyişle, bilinçdışının ifadesine olanak veren formlar, yeni bilinçdışı haller değildir; bilinçdışı deneyimin nasıl olduğuna ilişkin metaforlardır. Yani rüya ya da gündüz düşleri, doğrudan bilinçdışı süreçleri değil, onların nasıl olduklarına ilişkin metaforik bir yapıyı ifade eder. Bu açıdan bakıldığında, semptomlar da metafor özelliği taşır. Bu son konu, metafor ve semptom ayırımı yapan araştırmacılar açısından bir tartışma konusu oluşturur. Konu "somut eşitlik" (concrete equation) ve metafor arasındaki ilişki bağlamında da düşünülmelidir. Bkz. Ogden, Thomas s. 727-8. Özellikle sanat yapıtları söz konusu olduğunda, yapıtta çok belirgin özgül hususların bulunmamasının daha geniş bir bilinçdışı fantezi alanının hareketlenmesini sağlayacağını söyleyebiliriz. Metaforik ifadeler bilinçdışı fantezinin bilinç alanında kendisini ifade etmesine olanak sağlayan bir tür "sözdizimini" oluşturmaktadır Bkz. Arlow (1969) s. 10 ve (1995) s. 159.

26 Burada şu hususa dikkat edilmelidir: "Bilinçli" fantezilerle "bilinçdışı" fanteziler arasında kesin bir ayırım noktası bulmak güçtür. Fantezi oluşumunda yalnızca içgüdüsel enerjilerin boşaltılması değil, ego ve süpe-

rüşleri bu bağlamda anımsanmalıdır.

Bu noktada, Arlow'un metaforun mecazi dille ilişkisi üzerine görüşlerini kısaca hatırlamak yararlı olacaktır: Mecazi dil bir "yerine geçen ilişkisi"ne dayanır; sözcüklerin "düz anlam"larıyla bağlı oldukları nesnelerden, başka nesnelere "transfer edilebilecekleri" fikrinden yola çıkar; böylece sözcüklerin düz anlamlarına müdahale edilmesi yoluyla, anlamın yenilenmesi, genişletilmesi, ya da özelleştirilmesi gibi hedeflerin başarılması mümkün olur. Mecazi dilin farklı unsurları ilke olarak metaforun kurduğu model üzerinden ve onun türevleri olarak anlaşılmalıdır. Burada, daha önce, felsefe ve edebiyat eleştirisi kapsamında ele aldığımız "düz anlam kuramı"nın kabul edildiği söylenmelidir.

Konuyu şu şekilde kapsamlandırabiliriz: Arlow'a göre, metafor "dar anlamda" dile ait bir özelliktir; "geniş anlamda" ele alındığında ise, insan zihninin evreni algılama ve organize etme işleviyle ilgilidir; bu açıdan, bilinçaltı anlamların iletilmesi ve yorumlanması da metafor aracılığıyla mümkündür. Metaforun "dar anlam"ıyla kullanılması, mevcut sözcük dağarcığının karmaşık bir durumu ifade etmeye yetmemesi hallerinde söz konusudur; daha geniş kapsamlı olan "bilinçaltını temsil etme görevi" ise süreklilik gösterir. Bu durum, bilişim bilim'in geliştirdiği yaklaşımla ilişkilendirilebilir. Buna göre, dilin "düz dil" ve "eğretilen dili" olarak ayrılıp ayrılamayacağına ilişkin bir tartışma ve buna bağlı olarak "düz dil" kavramının reddedilmesi yerine, metaforun "dar kapsamlı" ya da "geniş kapsamlı" olarak tanımlanması daha uygun bir ayırım

regonun ihtiyaçları da etken olmaktadır. Bu açıdan, bilinçdışı fantezinin bilinç alanında algılanması, savunmaya, uyum sağlamaya ya da kişinin kendisini cezalandırmasına yönelik olabilir. Fantezinin savunmaya yönelik olması durumunda, koşulların değişimine uygun olarak, savunmanın da değişebileceği, fantezinin bilinç alanındaki bilinirliğinin de buna göre değişeceği söylenebilir. Bkz. Arlow, (1969) s. 25.

noktası oluşturmaktadır. Bir başka bağlantı “dilsel” ve “kavramsal” metafor terimleri üzerinden gösterilebilir: Psikanalitik kuramda, bilişim bilimin geliştirdiği “kavramsal metafor” kavramı, “geniş anlamda metafor”un, bilinçaltını temsile ilişkin “sürekli görev”i ile ilgili olarak düşünülebilir.

Arlow, metaforun bilinçaltını temsil konusundaki görüşlerini örneklendirmek için, Lowenstein’in psikiyatrik hastalar üzerinde yaptığı gözlemlerden yola çıkarak, hastaların sözlerinin “ikinci” ve “üçüncü” anlamlar içermesi olgusuna dikkat çeker. Buna göre, “hastalar”ın kullandığı sözcüklerin taşıdığı ilave anlamlar, “metaforik ifadeler” olarak kabul edilmelidir.²⁷ Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir husus vardır: Sözü edilen “yerine geçerlik olgusu” ve “çok anlamlılık”, bilinçaltı dinamikleri tarafından belirlenen ve “keyfi olmayan bir benzerlik” temeline dayanır.²⁸ Bu durum, özellikle, düşüncenin “eş zamanlı olarak çok anlamlı” olduğu haller için geçerlidir. Burada, Freud’un, bilinçaltı ve “bastırılmış unsurlar” arasındaki ilişkiyi açıklarken değindiği, “bilinçdışı düşüncenin önbilinç alanındaki sözel temsil olanaklarını harekete geçirebilmesi” durumunda metaforik ifadelerle karşılaşacağımıza ilişkin görüşleri dikkate alınmalıdır.²⁹

27 Lowenstein (1957) metaforik yapıları doğrudan anmamakla birlikte Benveniste’in (1956) bu olguyu üslup unsurları üzerinden göstermeye çalıştığını belirtir Bkz. Arlow (1979) s. 366.

28 Analist-danışan ilişkisi estetik iletişime benzer. Biyolojik deneyim, aynı kültüre mensubiyet, aynı dili konuşma gibi hususlar, analistin danışanın sözlerindeki gizli mesaj tarafından uyarılmasına olanak verir. Şiirde de aynı şey geçerlidir: Süreklilik, tekrar, sembol, gönderme, zıtlık ve metafor anlamı iletmeye yarayan araçlar olarak işlev görür. Sembol ve metafor iletişimin yapısındaki muğlaklığı yansıtır Bkz. Arlow (1979) s. 375.

29 Lacan (1970) ve Leavy (1973) iletişimin düzçizgisel bir hat izlemediği, “katmanlı” olduğu kanısındadır. Leavy bütün mecazi kullanımların bilinçaltı anlamlar taşıdığını belirtir. Dil esas olarak “belirsiz” bir yapıya sahiptir. “Belirsizlik”, dilin çeşitli katmanlarının aynı anda ortaya çıkma-

Metaforun bilinçaltını temsil etme işlevi iç dünyanın dengelerini kurmak açısından önemlidir: Metaforun “yer değiştirme” mekanizması aracılığıyla “gerginliği” giderme özelliği bu işlevin bir parçasıdır. Nitekim, Ekstein ve arkadaşları (Ekstein s.56-7, 66) metafor kullanımının bazı hastaların gerginlik yaratacak bir “içerik”ten sağlıklı bir uzaklıkta kalmalarını sağladığını belirtir. Caruth ve Ekstein metaforun tarafların söylenenin hem kastedildiğini hem de kastedilmediğini bildikleri bir serbestlik alanı sağladığını belirtir (Caruth ve Ekstein s. 38). Sanatsal faaliyetler açısından bakıldığında ise, metaforun yararının, içeriğin gizlenerek gerilim yaratan unsurların maskeleyenmesi, böylece izleyici ve okuyucuların, kendi iç dünyalarının gerçekleriyle çok doğrudan karşılaşmak zorunda kalmadan, bu sorunlara ilişkin çözüm önerileriyle tanışmalarında aracılık etmesi olduğu söylenebilecektir (Arlow 1979 s. 363, 366-7, 372).³⁰

sına bağlı olarak, anlamda zenginleşmeye ve derinleşmeye olanak verecek dinamik bir nitelik olarak tanımlanabilir. Bkz. Arlow (1979) s. 372.

30 Bu aşamada bilinçdışı fantezinin edebiyat yapıtlarına nasıl yansıdığına ilişkin bir çözümleme denemesine girişiyoruz. Bu kapsamda, Behçet Necatigil’in “ev” konulu şiirleri ile Nazmi Ağıl’ın Boşanma Dosyası adlı kitabındaki yine ev konulu şiirleri ele alma yoluna gidilecektir. Çözümleme denememiz şiirlerin geneline yönelmekle birlikte, kapsamlı alıntılama iki şiirle sınırlandırılmıştır. Aşağıda Nazmi Ağıl’ın KUŞATMA I adlı şiirine yer veriyoruz:

Yalnız ve boğucu yaz gecelerinde ter/ve kışın soluğumuzdan yayılan buhar/tuzlu gözyaşlarıyla birlikte,/karışıp bir deniz şehrinin de rutubetine,/ yerleşir kıyı köşesine, ama özellikle/kapı artlarına odaların, cam dipleri-ne/ve orada kişiliğimizin hamurunu mayalar./yeşil küfgibi bitmeye kendine has tonuyla,/yeterince uzun yaşanılan her mekânır.

Kurumuş cam macunları arasından,/kapı altları ve duvardaki çatlaklardan/incecik süzülen rüzgar, soluğu mudur da/görünmez bir Tanrı’nın, çölün üstünde/kuşların kanatlarından yayılan yumuşak/bir hava akımı

gibi, “kendimiz” dediğimiz/şeyi biçimler, yine yumuşak ve dağılmaya/yatkın bir kıvamda. Yani, gövde nasıl/olsa vardır, ruh sonradan ve ondan doğar.

Ve dairenin kendisine değil, onu çevreleyen/dış mekâna aittir duvarlar. Onları/yanlarında meskun mahallerde operasyon/talimnameleri, tahkim edevatı, havan/topları ve daha başka ağır donanımlarla/birlikte, sin-sice ilerleyebilmek için/getirmişlerdir kuşatmacılar. Dışarısı/bu yüzden sessizdir ve odadaki ruh, şarkı/söyleyen bir çocuk gibidir mezarlıkta.

Yani, korkuyla yüzleşmektedir karanlık/Aynalarda. Ve sesinin yaldızıyla perdeleyip/içinin karargahını, her gece, tan ağarana/kadar, sona yaklaşmış bir kale komutanı/hummasıyla hazırlanır o kaçınılmaz karşılaşma-ya./Buzları eriterek ilerleyen bir sıcak su/akıntısı gibi yarmak düşüncesi düşman/saflarını, imgeleminde, reklamlardan fırlayan/bir lavabo açıcısının markasıyla eşleşir en fazla.

Ah, kahramanlar çağı bitmiş midir ki çoktan?/Değdiği yeri ateşe veren bir zehire dönüşmesi/olanaklı değildir, acısını yoğunlaştırma/çabaları boşuna. Yüreğine sapladığı bıçağın/ucundan damıtılıp akan, seller son-rasında/şebeke suyundan daha saf değildir, asla ağır/değildir, bir eksen, bir merkez oluşturacak kadar/yarın bir şahin gibi döne döne ilerlerken/işaret olsun diye, genişleyen halkada.

Kısaca, her ev, “öteki” denilen o tanımsız/canavarla boğuşmak üzere, her gece yaralarını/sardığı oğtunu, her sabah yeniden ormana/yollayan umutsuz bir anne gibidir. Ya da/herhangi bir kadın gibi kıskanç, derin,/koyu, doğuran, besleyen ve ama salıveren/yine de içgüdüsel bir sezgiyle, çağların/birikiminden süzülüp gelen ve asla sorgulanmayan bir gelenek gibi kabullenilmiş./

mutlak bir yenilgiye ve yanlış duygularla.

Bu şiirin çeşitli perspektiflerden ele alınması mümkündür. Öncelikle, bilişim bilim çerçevesinde tanımlanan temel metaforlardan biri olan “mahfaza metaforu”na dayandığını söyleyebiliriz.. Bu anlamda “ev” bir mahfaza olarak “iç” ve “dış” arasındaki sınırları oluşturması ve bu sınır-

lar üzerindeki kontrolü itibariyle önemlidir. Buna ek olarak, psikanalitik kuramın gerek Freudcu gerekse Jungcu kanadında kabul gören bilinçaltına ait ortak semboller kapsamında, "ev" in anne figürüne karşılık gelmesi söz konusudur. Şu halde şiirin ele aldığı mekân olan "ev" başta hamilelik ve anne çocuk ilişkisindeki sembiyotik evre olmak üzere, her türlü yakın ve kapsayıcı ilişki için bir mekân metaforu sağlar diyebiliriz. Behçet Necatigil'in aşağıda alıntulayacağımız şiirinde de benzer temaların geçerli olduğu kanısındayız:

Evlerle Savaş

Körükler cılız olmak/Evlerin hiddetini,/Evlerle savaşımız/Savaşların çetini.

Evler her gün yollar bizi dışarı:--Git, getir!/Emredilen ekmeği akşamları/Alın terlerimiz getirecektir.

Evler ezer insanları dağ gibi,/Dışardan küçücük!/Çeker evler boynumuzdaki ipi:/Taşı develerce yük!

Nedir anlamıyorum/Evlerdeki hırsı:/Cansızlarla birlik/Canlılara karşı.

Tencerenin azgınlığı başka,/Sofralarla beraber:--Getir!/Dünya durdu-ça/Tencere pişirecek, sofraya eritecektir.

Eşyaların azgınlığı tamam/Hepsi evlerden taraf./Kopar musluk, kırılık cam/Hiç yoktan bir masraf.

Geri mi kalır kumaş, deri/Onlar da zalim, kalleş./Alalı kaç gün oldu/Es-kir üst baş.

Erzaklar halimizden anlasa ya,/Anlamaz./Biter sabun, biter şeker, biter yağ/Biter gaz.

Bir yılan güneşlerde uyanmış/Ateş yak, der oda. /Dışarda karakış,/İster-sen yakma.

Körükler cılız olmak/evlerin hiddetini,/Evlerle savaşımız/Savaşların çetini.

Necatigil'in diğer ev şiirlerinde sık sık rastlandığı biçimde, gündelik hayatın talepleri üzerinden tanımlanan ev figürü, Ağıl'ın şiirinde olduğu

Metafor'un "Bilinçdışı Fantezi" ve "Semptom"la İlişkisine Yönelik Eleştirel Değerlendirmeler

Sharpe'ın görüşlerinin daha sonraki psikanalist kuşaklarını ve bu arada Fransız psikanalisti Lacan'ı da etkilediğini ve bu çerçevede içinde, özellikle Arlow'un metaforu bilinçdışı fantezinin bir uzantısı olarak tanımlayan görüşlerinin önemli olduğunu kaydettik. Öte yandan, Sharpe'a ve izleyicilerine yönelik eleştirel yaklaşımlar da mevcuttur: Örneğin Rubinstein, Sharpe'ın ve onu izleyen Aleksandrowich'in metaforun içerik ve form olarak arkaik özellikler taşıdığı ve erken dönem travmalarını temsil ettiği yolundaki görüşlerini reddeder; Arlow'un metaforun bilinçdışı bir fantezinin bilinç alanındaki "ucu" olduğu

gibi, bir mahfaza özelliği taşıyan, iç ve dış üzerinde kontrol sağlayan, giriş-çıkışı denetleyen bir kişileştirmedir. Bu figürün alt-kışileştirmeler oluşturan ev ve mutfak eşyası gibi unsurları metonimik pekiştirme işlevi gören bölümlemelerdir. Bu şiirde de Ağıl'ın şiirinde olduğu gibi talepkar bir anne figürünün varlığından söz etmek hatalı olmayacaktır. Necatigil'de daha açık ve Ağıl'da kısmen örtülü olmak üzere, her iki yazarın da söz konusu anne figürünü dominant, baskıcı ve talepkar bulduğu söylenebilir. Ev üzerinden tanımlanan mahfaza metaforu özünde çocuğunu bırakmayı reddeden bir anneyi ve bu anneye süregiden bir savaşı temsil etmektedir. Bu noktada sorulması gereken soru, bu tür bir metaforun nasıl bir bilinçdışı fanteziyi temsil ettiği sorusudur: Öncelikle, gerek Ağıl'ın ve gerekse Necatigil'in şiirlerinde "boğucu" anne figüründen gerçek anlamda "kopmaya" yönelik bir girişimin olmadığı söylenebilir. Daha çok söylenme ve yakınma biçimindeki bir direniş görüntüsü, daha altta yatan bir bağlanma ve bu bağı muhafaza etme isteğini maskeleyiği izlenimini uyandırmaktadır. Bir diğer deyişle, annenin aşırı yakınlığının yarattığı kaçma isteği, (teknik olarak anne tarafından yutulma korkusu, *anxiety of engulfment*) ve kalma isteği, (teknik olarak anne tarafından terk edilme korkusu, *anxiety of abandonment*) bir tür mazoşistik zevke dönüşmüş görünmektedir. Bu durumda, bilinçdışı fantezinin çocuğun anne tarafından terk olunduğuna ilişkin bir senaryoyla, bırakılmamaya yönelik gizli bir isteğe ve bu isteğe karşı geliştirilen bir savunmaya ilişkin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

yolundaki görüşünü ele alırken, metaforun belirlenmesinde bilinçdışı unsurların etkisinin bulunduğunu; buna ek olarak, metaforun bilinçdışı istek ve korkuları ifade edebildiğini kabul etmekle birlikte, metaforun tümüyle bilinçdışında belirlendiği yolundaki görüşün “sınırlı” bir gerçekliği gösterdiği kanısındadır (Rubinstein s. 91-2).

Çağdaş bir Jungcu eleştirmen olan Siegelman’ın Sharpe’a yönelik eleştirileri ise şu şekilde sıralanabilir: Siegelman, Sharpe’in, vücudun boşaltım işlevinden yola çıkarak “konuşma”nın bir tür metafor olduğu sonucuna vardığını belirtir. Bu kapsamda, erken dönem deneyimlerinin yetişkinlerin hayat algısını belirlediğine, bu izleğin somut fiziksel duygular aracılığıyla ifade edildiğine inandığını da ekler. Yazara göre, Sharpe’in dürtü ağırlıklı yorumu, metaforu, bireyin dinamik geçmişinden ve nesne ilişkilerinden kopararak, bir “sembolik eşitlik” hali (symbolic equation) olarak görmesi sonucunu verir: Bu durumda, örneğin, bir “metaforik yerine geçen ilişkisi”nde, (a) daima ve yalnızca (b)ye eşit olacaktır. Siegelman, ayrıca, bütün metaforların bedensel bir kökenden gelmek zorunda olmadığı kanısındadır; aksi takdirde, daha sonraki hayat deneyimleri daima geçmişe ve bedensele indirgenecek demektir; bunun bir sonucu, metaforun her hasta için her zaman aynı manayı ifade etmesi olacaktır (Siegelman s. 32,34). Siegelman’ın görüşleri bilişim bilimin metaforun bedenselliği konusundaki görüşleri ile bir arada düşünülmelidir.

Klasik psikanalize ve bu çerçevede Arlow’un temsil ettiği perspektife yönelik eleştirilerin en önemlilerinden biri, Wright’ın görüşleri kapsamında ifadesini bulur: Wright’a göre, klasik psikanaliz metaforu bilinçdışı fantezinin bir yansıması olarak görür. Bu yaklaşım “içerik” merkezli olup, yazara göre, ancak belirli bir düzeye kadar geçerlidir. Wright, metaforun işlevsel bir tanımına erişmek için metaforun “içerik”inden çok “yapı”sı üzerinde durmak gerektiğini öne sürer; bu ne-

denle, öncelikle “metafor” ile, benzer bir yapıya sahip olan “septom” arasında bir karşılaştırma yapar. Wright’a göre, metafor, ego’yu bir sorunu çözmeye yönelen “yaratıcı süreç” içinde gösterirken, septom, aynı soruna ilişkin “savunmaya yönelik” bir davranış hali olarak tanımlanmalıdır. Bu açıdan “metafor” ve “septom”, zıt amaçlara yönelen hareketler olarak da görülebilir; buna göre, septomun çözülmesi yani septoma yol açan problemin çözülmesi, yaratıcı faaliyetle mümkündür; bu da septomdan metafora geçişe yönelik bir zorunluluğu ifade eder. Demek ki, benzer bir kökenden kaynaklanan metafor ve septom aynı soruna ilişkin zıt yönlü çözümler sağlama özelliği taşımaktadır. Bu husus yapısal ya da formal bir perspektiften görüldüğünde şunlar söylenebilir: Metafor “duyu deneyimleri”ne ilişkin imgeleri temsil eden “sözel-sembolik” bir yapıyken, septom “dilsel olmayan-sembolik”, sözcüklerle ancak kısmi ve parçalı olarak tasvir edilebilen, “duygulanım uyandırıcı” ve “eyleme yönelen” bir olguyu gösterir. Kısaca söylersek, metafor, düşünce ve sözcükleri, yani kavramları ve dili kullanırken, septom “eyleme yönelme” özelliğindedir. Bu durumu şu şekilde açıklayabiliriz: Septom bir olgunun ya da nesnenin “anlam”ını, sözcük ya da görsel imge gibi “sembolik bir araç”la nesneden ayırmaya olanak vermez; bunun yerine, geçmişe ait ve septomun ortaya çıkmasında etken olan bir durum, nesne ya da izleği, aynı duygulanımı uyandıracak biçimde, yeni bir durum, nesne ya da izlek içinde “tanımaya” yönelik bir eğilimi gösterir. Bu durum bilinçli bir farkındalık içinde olarak ya da olmayarak gerçekleşebilir (Wright s. 3, 97-8).

Sembol/metafor ve septom arasındaki farklılık, “insan düşüncesi”nin gelişimine ve “dil” aracılığıyla ifade edilmesine ilişkin bazı olgular üzerinden açıklanabilir: Metaforun oluşumu, “dilin soyutlama yeteneği” sayesinde, bir duygu ya da düşüncenin, eylem ve güdü davranışı alanından bağımsızlaşma-

sına ve “söylenmiş” olanın alanına yerleşmesine bağlıdır; yani “dil” içindeki bir varoluş halini gösterir.³¹ “Düşünce” egoya ait bir süreç olarak, semptom formasyonuna yol açan “duygulanım-eylem unsuru”nu kontrol edebilme özelliğine sahiptir. Metaforun oluşturulabilmesi, dilin soyutlama yeteneğiyle ve bireylerin bu olanağı kullanma yönünde gösterdikleri gelişimle ilgilidir; bir bakıma, semptoma yola açacak duygulanım ve düşüncenin metaforik imge tarafından “zaptedilmesini” ve kontrol edilmesini öngörür. Öte yandan, insan düşüncesi ve buna bağlı olarak, metaforların oluşturulmasına yönelik süreç, tam bir soyutlamayı, dolayısıyla “duygulanım” uyandırma niteliğinden bütünüyle arınma halini göstermez. Özellikle edebiyat ve sanat alanlarında, metaforların duygulanım uyandırma özelliklerini bir ölçüde muhafaza etmiş olmaları beklenir.³² Buna göre, “entegre metafor” yapısında duygulanım

31 Bu durum, şiir kuramında şairin “eylemci kahraman” yerine “sözel kahraman” olması haliyle ilişkilendirilebilmelidir; buna göre, gerçek kahramanlar dönüştürücü eylemler aracılığıyla toplumlarına yol gösterirken, şair düşünceleriyle yol açtığı zihinsel değişime dayanır. Metaforun dille sınırlı olup olmadığı yolundaki görüşler de bu çerçevede ele alınabilecektir.

32 İnsan zihninde “soyut düşünce”nin gelişmesi konusunda ilk çalışan psikanalistlerden biri olan Fenichel’e göre, soyut düşüncenin ortaya çıkması süreci içinde, dürtü boşalımına yönelik istekler yavaşlar, sanrısız istek gerçekleştirilmenin yerine, geleceğe yönelik imgeler ve bu tür gelecek olaylarını temsil eden soyut semboller geçer. Soyut düşünce yerine “somut” düşünce kullanan şizofrenlerin temel özelliklerinden biri, “imgelem”i etkin biçimde kullanamamalarıdır. Bu tür hastalar için, örneğin, geçmişin olayları anı olarak değil, gerçeklikte yer alan, tekrarlanan olgular olarak görülür. Başarılı bir terapi sürecinde, şizofreni hastalarında, öncelikle, “dilsel olmayan evre”den “somut sözel iletişim alanı”na geçilir. Bu evrede, sözcüklerin “düz anlam”ları ile “mecazi anlam”ları arasında bir ayırım yapılamaz; söz konusu ayırıma dayalı metaforik iletişim daha sonraki bir evrenin ürünüdür. Şizofrenik birey metaforik ilişkileri anlama yetisini kaybetmiş olup, metaforu taşıyan ifadeyi, düz sözlük manasıyla yorum-

uyandıran imgeler barındıran metafordur. Wright bu noktada üçlü bir ayırım yapar: “Canlı metafor”u duygulanım yüklü imge ile bağlantısı kesilmemiş metafor olarak tanımlarken, “solgun” ve “kurumuş” metaforların da mevcut bulunduğu kanısındadır. “Kurumuş” metafor herhangi bir imge çağrıştırmazken, “solgun” metafor duygulanım alanıyla ilişkisi kesilmiş olmakla birlikte bazı imgeleri çağrıştırabilen bir metafor türüdür. Metaforlar zaman içinde canlanabilme özelliğine sahiptir (Wright 1976 s. 46).³³

Bu noktada bir parantez açarak, “sözcük” ve “eyleme yönelen duygulanım” kavramlarından ne anlaşıldığını kısaca açıklayalım: “Eylem-duygulanım izleği”, bedensel (dokunma duygusuna ve vücudun içine ilişkin duygular gibi) imgelerle ilgili olup, sembolik bir soyutlama halini gösteren sözcüklerden çok, “görsel imge”lere yakındır. Bundan bir üst düzeyde, “eyleme yönelen duygulanım” izleğinden görelî bir bağımsızlık durumunu ifade eden “sözcükler” bulunur. Bu noktada şu hususların da belirtilmesi yararlı olacaktır: “Duygulanım” ya

lama eğilimindedir. Bu durum şizofrenlerle iletişim kurma çabalarının başarısızlığa uğrama nedenlerinden biri olarak gösterilmektedir. Metaforik ilişkilerin algılanabilmesi, “metaforik anlam” ve “düz anlam” ayırımının yapılabilmesini gerektirir; bu da benliğin dış dünyadan ayrılabilmesine, kendi içinde bir genelleme ve soyutlama dünyası kurabilmesine bağlıdır. Daha önceki bölümlerde sözü edilen ve “düz anlam”ın varlığını reddeden yaklaşımları kısaca anımsatarak, anne-çocuk ilişkisinde, ego sınırlarının henüz yaşanmadığı bir dönemin bulunduğunu vurgulayalım. Bu evreden çıkış, çocuğun kendisi ile dış dünya arasında bir ayırım yapabilmesini gerektirir. Bağımsızlık başarıldıktan sonra, hem daha önceki evrenin anılarının hatırlanması, hem de ayrılığın bir gerçeklik olarak kabulü söz konusu olacaktır. Bu iki durumun bir arada yaşanması metaforik kapasitenin gelişimi açısından zorunlu sayılmaktadır. Bkz. Searles, Harold F. s. 8, 37, 39, 43

33 Wright’ın tanımlarının felsefe ve edebiyat eleştirisinin “ölü” ve “yaşayan” metafor ayırımı ışık tutacağını burada belirtelim.

“eylem”e ya da “düşünce”ye yönelik uyarım sağlayan bir köprü işlevi görür. Bu türden, yani duygulanımla yüklü bir uyarımın, bir yanıyla düşünceye ve nihai olarak metafora, öbür yanıyla semptomla yönelebilmesini, Wright şu şekilde açıklar: Semptomda “gerçek nesne”ler üzerinden “fiziksel boşalım”a yönelme eğilimi sürerken, metafora nesnenin “kayıbı” kabbellenilmiştir. Wright bu durumu, bireyin iç dünyasında, anne-baba imgelerinin içselleştirilmesinin hangi düzeyde ve ne ölçüde başarılabilirdiği hususuyla açıklar. Metafora ebeveynin sınırlandırıcı işlevi benimsenmiş ve içselleştirilmişken, semptomda, ebeveyn, erken dönem nesne-ilişkileri kapsamındaki rolünü sürdürür. Bu durumda, *metafor ve semptom arasındaki fark, anne-baba imagolarının benliğe ne ölçüde entegre edilebildiğine ilişkin olgusal gerçek kapsamında değerlendirilmelidir. Semptomda, “düşünce”, yeterince içselleştirilemeyen ve çocukla ilişkisi sorunlu kalan, bir diğer deyişle, “nefret edilen ebeveyn”e “zoraki” olarak verilen bir şeyken, metafora “gönüllü” olarak verilen bir ödöl olma özelliği kazanır. Semptomda yalnızca katı bir süperegö hakimiyeti söz konusuyken, metafora “ana-babaya verilen ödöl”, gelişimsel bir “evre”nin ve buna bağılı olarak yeni bir “davranış düzeyi”nin başarıldığını gösterir.*³⁴

Metafor somut bağlamı daha soyut bir düzeye çekerek; bu

34 Sanat ve edebiyat yapıtlarının semptom ve metafor (yüceltme) açısından karşılaştırılması konusunda Janine Chasseguet-Smirgel’in *Creativity and Perversion* adlı yapıtını öneriyoruz. Psikanalitik sanat-edebiyat eleştirisinin kurucu ismi Kris’in *Psychoanalytic Explorations in Art* adlı yapıtı da nispeten eski tarihli olmakla birlikte hâlâ çok değerli bir kaynak oluşturmaktadır. Kris’in psikotik sanatçıların yapıtlarında ortaya çıkan yaratıcılık unsurları ile semptomatik unsurları karşılaştırdığı pasajlar, özellikle Orta Çağ’da yaşamış psikotik bir keşiş olan Opicinus de Canistris’in çizimleri ve 18. yy’da yaşamış Avusturyalı psikotik heykeltıraş Messerschmidt’in büstleri üzerine yaptığı çalışmalar dikkat çekicidir. Konunun kişisel boyutlarını dikkate alarak çağdaş Türk şiirinden örnek vermeme yoluna gidiyoruz.

düzeyde biçim ve izlek, içerikten daha önemlidir. Wright'a göre, konuşma sırasında metafor kullanan kişi, "anlam"ın sınırlarını metaforu oluştururken ortaya koyduğu iradesi ya da "niyet"iyle belirler. Bu niyet, metaforun unsurları etrafında bir "sınır" çizilerek metaforun tek bir alanda kalmasını, bu alan içinde bir sistem kurmasını öngörür. Bu kapsamda, "sınır", metaforun unsurlarının "gerileme"ye yönelik bir eğilimle "nesne-eylem" düzlemine çekilmesine engel olur; metaforun çözüme ulaştırdığı bir "gerilim durumu" yaratır: Anlam bir boşluk ve ihtiyaç hali olarak ortaya çıkar. İmge ya da sözcük bu boşluğu doldurmak için harekete geçer. Bu açıdan "anlam" ebeveyn taleplerinin sınırlarını içselleştirmiş kişi için bir tür lütuf olarak algılanır (Wright s. 100-3).³⁵

Yukarıda ele aldığımız konuları şu şekilde özetleyebiliriz: Metafor "duyu deneyimleri"ne ait farklı unsurları (nesnelere ve farklı hayat durumlarına ilişkin görsel-bedensel imgeleri) sınırları belli bir alan içinde kapsayan "dilsel-sembolik" bir yapıdır. Söz konusu alanın sınırını dilbilgisel form ve konuşmacının "anlam yaratma niyeti" belirler. Bu durum, aynı zamanda, "farklı unsurlar"ın belirli bir anlam ifade edecek biçimde "ilişkilendirilmesine" yönelik bir çabayı da gösterir. Bu nedenle, metaforu oluşturan yapının "gerilim altında" olduğunu söyleyebiliriz: *Farklı unsurların zıt yönlerle çekilmesinden kaynaklanan bu gerilimin nedeni, sözü edilen unsurların metaforun çizdiği sınırın içinde kalma eğilimlerinin, bağımsız nesne statüsü kazanma yönündeki zıt eğilimleriyle çatışmasıdır.* Metaforun kurduğu yapı, bu nedenle, anlamının araştırılması ve bulunması gereken ve "sağlam olmayan bir denge durumu"nu temsil eder. Gerilimi aşmak, form, izlek ve anlamın keşfedilmesine yönelen ve bireysel unsurların ötesine geçen bir ça-

35 Bu görüşlerin aşağıda ele alacağımız diğer bazı yazarlarla birlikte Melanie Klein'in geliştirdiği kuramsal çerçeveye oturduğunu kaydedelim. Buna göre, "nesne kaybı"nın kabulü Klein'in "depresif pozisyon"una karşılık düşer.

bayı gerektirir. Öte yandan, nihai olarak ulaşılması beklenen bu tür “üst düzeyden anlam”lar, kendilerine kaynak oluşturan somut unsurlardan (plastik imgeler) tam olarak ayrışmamıştır. Bu açıdan bakıldığında, metaforun nihai olarak ulaşacağı “anlam”, bu yapının tamamlanmasını ve organizasyonunu da sağlar; yeni bileşimin bir denge durumuna girmesine olanak verir. Böylece, bir yandan, metaforu oluşturan köklerin kaynaşarak farklılıklarını kaybetmeleri engellenirken, bir yandan da, *ayrı* unsurların tümünden bağımsızlık kazanarak birbirlerinden uzaklaşmalarının önüne geçilmiş olur. Tekrar söylersek: *Öncelikle, metaforu oluşturan farklı unsurlar arasındaki ayırım silinmemeli, bağlamlarının somut bir düzeyde kaynaşmasından kaçınılmalıdır; aksi takdirde, metaforu ayakta tutan “gerilim yapısı” korunamayacaktır.*³⁶ Sözünü ettiğimiz “gerilim yapısı”nın başarısızlığa uğramasının çeşitli nedenleri olabilir: 1- “anlam”a yönelik talebin kalkması “dış sınır”ı da gevşetir. Bu durumda “yapı”nın yapı olma özelliği sona erer; farklı unsurlar bağımsızlaşır. Plastik imgeler, fiziksel nesnelerin doğrudan temsilcileri, “birincil nesnelerin sembolik eşitlikleri” olarak ortaya çıkar. 2- bazı durumlarda ise, dış sınırlar kalır, ancak yapının iç unsurlarının ayrılığını sağlayan sınırlar zayıflar: Bu durumda, farklı unsurlar arasında, somut düzeyde, rüyalar da olduğu cinsten, “birleşme ve kaynaşmalar” görülür. 3- bazı

36 Bu durum, daha önce ele aldığımız “rakip kavramsal metaforların” aynı şiirin yapısı içinde “gerilim halinde” tutulması konusuyla birlikte düşünülebilir. Özetle, iki ayrı gerilim durumundan söz edebiliriz: İlk durumda, metaforun yapısal özellikleri nedeniyle “denge durumunda bulunmaması”ndan, “aynılık/ayrılık” özelliklerini aynı anda taşımasından kaynaklanan gerilimler mevcuttur. İkinci durumda ise, farklı kavramsal metaforların aynı metnin içinde rekabet halinde bulunması, bu rekabetten kaynaklanan gerilim unsurunun metnin enerji kaynağı olarak işlev görmesi söz konusudur. Metaforun yapısındaki aynılık/ayrılık olgusundan kaynaklanan “gerilim” konusunun Ricoeur’ün düşünceleriyle bir arada değerlendirilmesi gerektiğini bir kez daha anımsatalım.

hallerde ise, sözcükler ve plastik imgeler arasındaki fark bozulur ya da yetersizdir. Bu son durumda, “duygulanım-eylem” seviyesinde “yerini değiştirmiş metafor”, ya da, görsel düzeyde “solgun metafor” ortaya çıkabilir. İlk durumda, güzel ancak duygu yükü taşımayan, ikinci durumda ise, sözcüklerin plastik göndermelerden yani görsel imgelerden bağımsız hareket ettiği metaforlar söz konusudur. Her iki halde de entegrasyon eksikliği vardır.

Yukarıdaki bilgilerin ışığında, *metafor, sınırları “içselleştirilmiş ebeveyn imagoları” aracılığıyla belirlenen ve yeni anlamların oluşturulmasına olanak sağlayan bir yapı olarak tanımlanabilir.* Ebeveyn imagolarının sağladığı bu sınır çizgisinin dışında, dil ve bu kapsamda sözcükler, yeni anlamın içinde yer alacağı kültürel bir “mahfaza” olma özelliği taşır. Bu kapsamda, erken çocukluk döneminde “oyuncak” türünden dış dünya nesneleriyle daha karmaşık ilişkilerin kurulabilmesi, önceden kurulmuş “erken dönem nesne-ilişkileri”nin aşılmasını gerektirir diyebiliriz. Nitekim, önce nesnelerin ve daha sonra da sözcüklerin kullanılmasıyla, eski sistemin terk edilmesi mümkün olabilecektir. Daha önce de belirtildiği gibi, metaforun yapısında, “soyut anlam”a yönelik bir eğilimle, “somut ifade”ye yönelik gerileme eğilimi arasında, bir “gerilim durumu” söz konusudur. Bu durum, “yüceltme”yle “ilkel güdü boşalımı” eğilimi arasındaki gerilim haliyle benzerlik gösterir. Metafor açısından bakıldığında, “yer değiştirmiş” metaforda olduğu gibi, ilkel güdü tatminine yönelik talebin çok güçlü olması ve bu yüzden, egonun dışında bırakılması hallerinde, yeni davranışın zayıfladığını, dürtünün başka boşalım alanları aradığını söyleyebiliriz. Bu olgunun karşı kutbunda ise, “ego”nun ebeveyn yasaklarının içselleştirilmesiyle tamamlanan “otonom hareket etme özelliği” yer alır. Bu sürecin tamamlanmaması halinde ise, dürtü ve bağlı nesne ilişkilerinin sistemin dışında tutulmasıyla, süperego üzerinden ide yönelik müdahalelerle

kontrol edilmesine çalışılan bir sistemden söz etmek gerekir. “Yer değiştirmiş metafor”un yanı sıra, “kurumuş” ve “solgun” metaforlar da bu “tamamlanamamış sistem”in araçları olarak tanımlanabilir (Wright s. 105-7).³⁷

Borbely ve “İmgesel Rasyonel” Kavramı

Antal Borbely, psikanalitik metafor çalışmalarının iki bulgusunu özellikle vurgular: Bunlardan ilki, yaratıcı faaliyet gerektiren durumlarda zihnin metaforik bir çalışma tarzı uyguladığı görüşüdür; diğeri ise, daha önce de sözü edilen, travmanın metaforik kapasitede gerilemeye neden olması; metaforu analogiye indirgemesi hususudur.³⁸ Diğer disiplinlerin metafora yaklaşımı üzerinde de duran yazara göre, metafor, dilbilimciler ve felsefecilerden çok, psikanalistler tarafından çözümlenmeye uygun bir olguyu gösterir. Bunun nedeni, dilbilim ve felsefenin soyut çıkarımlarına bir alternatif oluşturmak üzere, psikanalizin, “yaşayan” insan unsurunun “zaman” içinde gerçekleşen dinamik yönünü de dikkate alabilmesidir. Bu açıdan bakıldığında, psikanalizin, metaforun içindeki “şimdi” ve “geçmiş zaman unsurları”ndan kaynaklanan “gerilim”in iki yanında bulunan “psikodinamik kompleksler” üzerinde durduğunu söyleyebiliriz.³⁹ Barbel’e göre, sözel olan ve olmayan unsurları, bilinçli ve bastırılmış öğeleri kapsayan metaforik süreç, psika-

37 Orhan Pamuk’un diline ilişkin eleştirilerin, sözdizimine odaklanmak yerine, Wright’in geliştirdiği sınıflandırma kapsamında, metaforik yapıya ilişkin problemlere yönelmesi kanımızca daha doğru olacaktır.

38 Bu kapsamda, Freud’un “tekrar takıntısı” konusunda söylediklerinin de dikkate alınması gerektiğini anımsatalım.

39 “Psikodinamik” terimi, zıt motiflere sahip ve bu nedenle çatışan psikolojik güçleri kapsayan, dinamik, akışkan bir gerilim hali içindeki zihinsel bir organizasyonu tanımlar. İstek, korku, ruh hali, düşünce ve fanteziler sürekli bir alışveriş halinde olup, psikodinamik güçleri etkiler. Metafor ve metonimi kavramsallaşmamış düşünce alanındaki zihin faaliyetine olanak sağlar. Bkz. Borbely (2004) s. 95.

naliz dışı kuramlar tarafından yeterince ele alınamaz.

Dilbilimle psikanalizi karşılaştıran Borbely, dilbilimin metafor anlayışının “bir şeyi bir başka şey üzerinden algılama” fikrine dayanırken, psikanalizin metafor anlayışının, “bir zamanın bir başka zaman üzerinden algılanması” fikrine dayandığını söyler. Bu noktada, “geçmiş” ve “şimdi”nin metaforun iki parçası olduğunu, bu ikili arasındaki ilişkinin Richards’ın metaforu tanımlarken kullandığı “tenor” ve “vehicle” kavramlarına karşılık geldiğini savunur. Burada, “tenor” dilbilimin “benzeyen” kavramını temsil ederken, “vehicle” dilbilimin “benzetilen” kavramını temsil eder. Bu durumda, “geçmiş” ve “şimdi” arasında, bu türden, birbirini taşıma ve temsil etme ilişkisi var demektir. Yazar, dilbilimin geliştirdiği metafor kavramının unsurlarının psikanalitik perspektife uygulanabilir olduğuna da dikkat çeker. Bu kapsamda, 1- metafor yeni kategorizasyonların yapılmasında, yani yeni bir “sınıf”ın öne sürülmesinde etkindir ve metafor kullanımının yoğunluğu, bu yeniliğin derecesiyle ilgilidir; yeni ve tam anlaşılamayan konular metafor üzerinden ifade edilmeye uygundur. 2- metaforun bir “etkileşim” kuramı çerçevesinde ele alınması, daha önce ilişkisi kurulmamış alanların ilişkiye sokulması ve birbirini etkilemesi, psikanalitik açıdan bakıldığında, “geçmiş” ve “şimdi”nin birbirini etkilemesi ve değiştirmesi kapsamında değerlendirilir; 3- metafor bir alanın yapısal haritasının bir başka alana uygulanmasını gösterir; bu kapsamda, çocukluk dönemi “dizgeleri”nin (constellations) yetişkinlik dönemine aktarılması, metaforun bir alandan diğerine anlam “aktarması” ya da “tercümesi” işlevine karşılık gelir. Bu kapsamda, “olgunlaşmamış” ya da “gerilemeye yönelik istek”lerin geçmiş zamandan şimdiki zamana “aktarılması” söz konusuyken, eski isteklerin “çağdaş koşullar”a uyarlandığı “yaratıcı uyarlama”larda ise, bir tür “tercüme” faaliyeti söz konusudur. 4- psikanalizdeki “tekrar takıntısı”, klasik metafor tanımının

“iki alan arasındaki karşılaştırma fikri”ne yakındır. Örneğin, sanki “geçmişte” yaşıyormuş gibi “şimdide” yaşamak, bunun bir göstergesidir.⁴⁰ Özellikle ilk ve son hususlar, yaratıcı metaforlardan yani yeni bir kategorinin ortaya çıkmasından, basit analogik metafora kadar olan genel metafor alanını kapsar. Yukarıda sözü edilen maddeler özet olarak ele alınırsa, *“psikanalitik olmayan metafor anlayışı”nın, bir alanın bilgisinin bir başka alana aktarılması temeline dayandığı, “psikanalitik metafor anlayışı”nın özünün ise, bu aktarımın, zaman içinde yaşanmış bir deneyimin bilgisinin şimdiki zamana aktarılması, yani zamanlar arası bir aktarım fikri olduğu görülür.* Bu durumda, metaforun çağrışıma ve özellikle benzetmeye dayalı yapısı, hem içinde yaşanan dünyanın bilgi ve deneyimleri arasında ilişki kurulmasını, hem de geçmiş zamanın deneyimleri ve olayları ile şimdinin deneyim ve olayları arasında ilişki kurulmasını gerektirir. Borbely metaforun bu ikinci yönünü vurgulayan bir yazardır.

Felsefenin geliştirdiği metafor kavramını psikanaliz açısından değerlendiren Borbely, Ricoeur’ün metafor tanımı üzerinde durur: Psikanalizdeki, “şimdi ve burada” düşüncesinin, “o zaman ve orada” düşüncesi ile “yaratıcı yorum” aracılığıyla ilişkilendirilebileceği ve bunun, insan zihninde, her iki alana da uygun bir içgörüye yol açabileceği görüşünü işleyen yazar, bu anlayışı, Ricoeur’ün metafora ilişkin, “iki farklı anlam ağının *alışılmadık bir atıf* vasıtasıyla bağlanmasından oluşan semantik bir olgu” biçimindeki tanımı ile karşılaştırır. Buna göre, Ricoeur’ün “alışılmadık atıf” kavramı, psikanalizdeki “yaratıcı

40 Dickens’in ünlü yapıtı *Büyük Umutlar*’ın bir karakteri olan Miss Havisham geçmişin şimdiyi belirlemesi konusuna ilişkin grotesk bir örnek oluşturur: Düğün günü nişanlısı tarafından terk edilen Miss Havisham gelinliğini çıkarmayı reddeder; saatleri durdurur ve düğün ziyafetinin kaldırılmasına izin vermez. Yaşlı bir kadın olarak hâlâ gelinliğiyle dolaşmaktadır.

yorum” kavramına karşılık düşmektedir. Ricoeur metaforun gücünün eski kategorileri yıkmak ve bu yıkıntıların üzerinde yeni mantık sınırları oluşturmak olduğunu söyler; bu tanım da, metaforun psikanalitik kuram tarafından vurgulanan eski yaşantıları dönüştürme işleviyle örtüşmektedir diyebiliriz.⁴¹

Metaforun sadece dilin ya da düşüncenin değil, duygu, düşünce ve istekleri de kapsayan genel zihin faaliyetinin bir olgusu olduğunu kabul eden Borbely’nin görüşleri şu şekilde ayrıntılandırılabilir: Borbely’ye göre, insan zihninin yapısı gereği, yeni olgular daima metafor üzerinden anlamlandırılır. Bu kabul, bir yandan yeniliğin algılanabileceğini, bir yandan da, mevcut kategoriler üzerinden bu yeniliğin algılanmasının tam olarak gerçekleştirilemeyeceğini varsayar. Yeni deneyimler, ilke olarak, bir anlam çokluluğu üzerinden ve kısmen “ikonik”, kısmen de metaforik bir biçimde içselleştirilir. Bu açıdan, imge ve metafor yeni kavramsal kategorilerin ortaya çıkmasına olanak veren araçlar olarak da değerlendirilebilir. Bu durum, daha önce sözü edilen “belirsizlik” kavramı çerçevesinde ele alınmalıdır: Belirsizlik hallerinde karar alma zorunluluğu, belirsizliğin ifade ve eylemlerin içine dönüştürücü bir biçimde yerleştirilmesi (içkinleştirilmesi) yönünde yaratıcı bir çabayı gerektirir. Bu durum nevrotik çözümlerin tersi yönünde bir gelişimi gösterir. “Belirsizlik” olgusu “eşzamanlı çok anlamlılık”ta olduğu kadar “ardışık zamanlı çok anlamlılık” hallerinde de etkindir. Böylece hem gelecek kapsamında Jakobson’ın sözünü ettiği türden bir “bağlam duyarlılığı”na hem de geleceğe yönelik metaforik yeniden sınıflandırma faaliyetlerine olanak verir.⁴²

Borbely, metaforik sürecin kesintiye uğraması, yani nevrotik semptomların ortaya çıkması halini “imgesel irrasyonel” kavramı üzerinden tanımlar. Yazar, öncelikle, metaforik süreci

41 “Alışılmadık atıf” kavramı için bkz. Ricoeur (1991) s. 198

42 “Bağlam duyarlılığı” konusunda bkz. Jacobson (1970) s. 422

“birincil” ve” ikincil süreç”lerden ayırır. Buna göre, metaforik süreç, bir yandan “birincil süreç”ler gibi metonimi, sinekdoki ve yoğunlaşmayı, bir yandan da, ikincil süreçler gibi, “gerçeklik prensibi”ni yapısında barındırır: “Birincil süreç”ler irrasyoneli, “ikincil süreç”ler açıklayıcı, açımlayıcı, olgusal ve mantıklı düşünceyi içerirken, metafor her iki alandan da etkiler taşıyan “yaratıcı zihinsel faaliyet”i, bir diğer deyişle “imgesel rasyonel”i içerir.

Söz konusu yaratıcı süreç, “travmatik” olaylar yüzünden sekteye uğrayabilir ve bu durumda, metaforun yerini alacak biçimde, nevrotik semptomlar ortaya çıkar diyebiliriz. Bu sürecin psikanalitik açılımı ise şu şekilde gösterilebilir: Öncelikle, bir deneyimin nevrotik olmayan içselleştirilmesi, zihnin o deneyimin “çok anlamlılık”ını muhafaza edebilme yeteneğine dayanır. Çok anlamlılık ise, deneyimin “nihai anlam”ına ilişkin yorum faaliyetinde bir “belirsizlik alanı”nın bırakılmasıyla mümkündür. İşte bu “belirsizlik” sayesinde, geçmiş ve gelecek, sabit bir anlam taşıma zorunluluğu olmaksızın, farklı yorumlara tâbi tutulabilir. Sözünü ettiğimiz psikanalitik tasviri, Ricoeur’ün “anlamın gerilim içinde olması” ve Jacobson’ın “bağlam duyarlılığı” kavramlarıyla ilişkilendirilerek açıklayabiliriz. Örneğin, psikanalitik kuram çerçevesinde, nevrozun “bağlam duyarlılığı”nın yitirilmesine benzediğini söylemek mümkündür; bu açıdan, nevroz, her zaman ve her koşulda aynı anlamı üreten “yapay dil”ler gibidir. Bağlam duyarlılığının parçalanması olgusu ise şu şekilde gerçekleşir: Travmatik olayın yol açtığı “aşırı gerginlik”, geçmişin olaylarına ilişkin değerlendirmelerin dönüşüm ve değişime uğrama olanağını ortadan kaldırır; buna bağlı olarak, “şimdi”nin olaylarına yönelik anlama çabasını saptırır ve tahrip eder. Bölünmüş ve sabitlenmiş anlam öbekleri, analogik yani basit benzetmeye tâbi ve değişmeyen bir sistem kurar; “takınak” haline gelerek, “şimdi”nin ihtiyaçlarına metaforik yani “imgesel rasyonel”

aracılığıyla yeni çözümler bulunmasına engel olur. Bu noktada, “gerilim kavramı”nın metaforun yapısındaki gerilemeye yönelik eğilimle, çözüme yönelik eğilim arasındaki gerilimi de temsil ettiği düşünülmeli ve, bu kavram, Wright’ın yukarıda sözünü ettiğimiz görüşleriyle ilişkilendirilmelidir. Özetlersek, nevrotik semptomun, “şimdi”nin analojik bir biçimde geçmiş tarafından belirlenmesi halini gösterdiğini, metaforik düşüncenin ise, her ne kadar geçmişten kaynaklanan verilerden yola çıksa da, “şimdi ve gelecek”i kendi koşulları içinde algılamaya yönelik bir zihinsel faaliyet olduğunu söyleyebiliriz; yani metafor, nevrotik semptomdan farklı olarak, “geçmişe ait çözümlememiş çatışma”nın çizdiği “sabit model”e bağlı kalmayan, dinamik bir sürecin aracıdır. Sanat yapıtlarının işlevselliği de ürünün semptomik ve metaforik yapısı göz önüne alınarak değerlendirilmelidir (Borbely 1998 s. 925, 927-9)

Borbely, metafor ve semptom arasındaki farklılığı açıklarken kullandığı “belirsizlik” kavramını “metaforik potansiyel” kavramına bağlar. Buna göre, normal koşullarda, bireyin yaşadığı şeyler, zihinde “gelecek”, “şimdi” ve “geçmiş” zamana göndermelerde bulunabilecek biçimde, optimal bir “bulanıklık hali” içinde kaydedilir. Yazar bu olguya “deneyimin metaforik potansiyeli” adını vermektedir. Borbely’ye göre, söz konusu potansiyel, geçmişe ve geleceğe ait deneyim zincirlerinin anlamlı bir biçimde birbirine bağlanmasına olanak verir. Metaforik olarak aktarılan deneyimler, zihinde, kendi kendini düzenleyen ve optimal ölçüde dirençli bir organizasyonun doğmasını sağlar. Aksi takdirde, yani metaforik potansiyel ve buna olanak veren belirsizlik ya da bulanıklık unsuru olmaksızın (“ayırıcı aynılık” vasıtasıyla) farklı deneyimlerin birbirine bağlanması, birbirleriyle ilintili olarak değiştirilebilmesi mümkün değildir. Travmaların etkisi ise, yaşanan deneyimlerin metaforik potansiyelleriyle, yani uygun belirsizliklerle kaydedilmesine engel olarak, deneyimi her durum ve zaman

için geçerli olacak biçimde sabitlemektir. Burada şu hususa da dikkat edilmelidir: *Travma tesadüfi olarak bir arada bulunan olayları metonimik bir biçimde bağlayabilir.*⁴³ “Metaforik potansiyel kavramı”nın daha önce Rose’un görüşleri kapsamında sözü edilen “esneklik” kavramıyla bir arada düşünülmesi konunun anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Borbely, metafor ve metonimi arasındaki ayrımı, normal koşullarda kaydedilen bir deneyime ilişkin metaforik potansiyelle, travmanın etkisindeki metaforik potansiyel arasındaki ayrımı göstermekte kullanır. Öncelikle, zihinsel faaliyetin psikodinamik özellikleri nedeniyle metaforik nitelikte olduğu belirtilmelidir. Bu kapsamda, geleneksel olanın yaratıcı bir faaliyet üzerinden aşılması da metaforun sağladığı bir olanaktır. Metafor, geçmişle şimdiyi bağlarken, bireyin biyografisini yeniden kurgulamasına olanak verir; bu anlamda, geçmiş sabit değildir, değişebilir. Şu halde, söz konusu metafor kapasitesinin kaybı ve aşağıda açıklayacağımız “negatif metonimi” kullanma eğilimi, geleneksel kategorilerin aşılammaması, yeni unsurların tanınammaması, düşünsel ve duygusal kısırlık sonucunu verir.

Konuyu şu şekilde ayrıntılandırabiliriz: Borbely’ye göre, mental düzeyde “sağlıklı savunma” şimdi ile geçmiş arasındaki “zaman saydamlığı”na dayalı bir ilişkiyi ifade eder. “Nevrotik savunma” ise, geçmişle şimdi arasında sabitlenmiş bir karışıklığı gösterir: Geçmiş, şimdiyi “beslemek” yerine, bilinçdışı bir biçimde tekrarlanır ve “şimdi”yi katı bir biçimde “belirler”. Metaforun özelliği bu noktada karşımıza çıkar: Metaforda göste-

43 Travma durumlarının zaman ve mekân yakınlığı üzerinden metonimik etkiler uyandırması dramatik örnekler üzerinden karşımıza çıkabilen bir durumdur: Örneğin bir müzik aletini kullanmayı, bir yabancı dili hatırlama çarpım cetvelini unutma biçiminde tezahür eden olgular, metonimik “bastırma” mekanizmasının bir sonucudur. Travmatik olay sırasında kullanımda olan bir bilgi ya da melek, travmatik olayı anımsattığı gerekçesiyle baskılanarak bilinçdışı belleğe gömülmektedir.

ren ile gösterilen, bir diğer deyişle, geçmiş ile şimdi arasındaki gerilim, anlamın tam bir kesinliğe ulaşamamakla birlikte, yine de az çok belirlenmesine ilişkin ihtiyaçtan kaynaklanır. Sağlıklı savunmayı temsil eden bu sürecin sekteye uğraması halinde ise, metonimik “yayılma”, metaforik “dönüşüm”ün yerine geçecektir. Bu durumda, geçmişle şimdi arasındaki “şeffaflık” ilişkisi “opak” hale gelir; “nevrotik savunma”, hem çatışmalı bir geçmişle hem de bu geçmişin etkisi altında “yoksullaşmış bir şimdi”yi temsil eden rasyonalize edilmiş bir inkar özelliği kazanır. Burada, travmaya bağlı olarak ortaya çıkan ve bölünmüş özellik taşıyan fantezilerin bilinç alanında algılanmasını engellemek için, “nevrotik savunma”, metonimi aracılığıyla “kendisine karşı savunma yapılan zihin içeriği”nin yerine geçmekte; böylece, bu içeriğe ulaşılmasını engellemiş olmaktadır. Travma metafor oluşturma yeteneğinin kaybına ve dolayısıyla “negatif metonimi”ye yol açar. Burada, “nevrotik savunma” “negatif metonimi” aracılığıyla “geçmiş”le “şimdi”yi bir araya getirerek, zihnin hareket serbestisine mani olmaktadır.

Borbely’nin görüşlerini metafor ve metonimi ilişkisi ve karşıtlığı temeline oturttuğunu belirtmiştik. Bu kapsamda, esas olarak dile ait olup, bir şeyin bir başka şeyin yerine geçmesi fikrini ifade eden “eğretileme” ya da “mecaz” kavramından söz edilmelidir. Eğretileme kavramı, dilbilim açısından olduğu kadar, bilişimsel ve zihinsel açılardan da tanımlanabilir. Borbely’ye göre, “zihinsel düzey” düşüncelerle birlikte duyguları da kapsar ve “imgelemin belirli psikodinamikleri başka psikodinamikler üzerine yansıtma yeteneği”ni ifade eder. “Bilişimsel düzey” ise insan imgeleminin, metafor ve metonimi aracılığıyla kavramları başka kavramların üzerine yansıtma yeteneğini gösterir.

Ricoeur’e referans veren Borbely’ye göre, “eğretileme”nin temel araçları olan metafor ve metonimi arasındaki farkın ve bu farkın hangi düzeyler üzerinden gerçekleştiğinin göste-

rilmesi önemlidir. Buna göre, metafor “kimlik” ve “farklılık” arasındaki gerilimden, bir şeyin bir başka şeyle “aynı olduğu/olmadığı” konusundaki tereddütten kaynaklanır. Metonimi de ise bir “yerine geçme” söz konusudur. “Düşünme faaliyeti” çoğu zaman metonimler aracılığıyla gerçekleştirilir. Bu çerçevede, Borbely’nin tanımladığı “zihinsel metafor” kavramı, geçmiş ve şimdiye ait zihinsel içerikler arasındaki karşılıklı etkileşimi ve (kavramsal ya da dilbilimsel metaforunda olduğu gibi) birbirlerini besleyen etkinlikleri ifade eder. “Negatif metonimi” ise zaman ve mekânda bitişkenlik ilkesinden yola çıkan metoniminin bir alt türünü gösterip, zihinsel meseleleri “ait olmak”, “yerini tutmak” türü ilişkiler içinde, geçmiş ve geleceği iç içe geçirerek temsil eder; burada, geçmiş ve gelecek birbirini bilgilendirmez ya da beslemez; buna karşılık “belirler”. Böylece, zaman alanları arasındaki metaforik bağlantıyı ihlal eden bir durum ortaya çıkar. Savunma amaçlı metoniminin bir diğer türü ise “pozitif metonimi” olup “sağlıklı savunma” hallerini ifade eder. Burada metoniminin neyi temsil ettiği bilinmekte olup, mevcut zihin içeriği, geçmişin kategorilerinin bir tazelenmesini ifade ediyor ise, geçmiş-şimdi ilişkisi “pozitif metonimik genişleme”yi gösterir diyebiliriz. Mevcut zihin hali, yeni bir benlik ve yeni bir dünya öngörüyorsa, geçmiş zihin durumu ve şimdiki arasındaki ilişkinin kimliğin hem aynılığı hem de farklılığı fikrinden güç aldığı söylenebilir; burada artık “metafor” söz konusudur. “Negatif metonimi” hallerinde ise, savunmanın, hem sözü söyleyenin kendisi, hem de (muhtemelen) dinleyen üzerinde belirli bir etkinin ortaya çıkmasını engellemeye yöneldiği, bu açıdan “saptırıcı” olduğu söylenebilir. Savunma “negatif”tir; olguyu tekrarlamaya değil, inkara yönelir; örneğin, onu çok *seviyorum* sözünün, aslında *sevmiyorum* anlamına geldiği durumlarda olduğu gibi.

Burada şu hususlara da dikkat edilmelidir: Eğretilen kapsamında kullanılan ifadeler genellikle bilinçli olurken,

savunmalar genellikle bilinçdışında kalır ve kişinin kendisine yönelir. Eğer “savunma” farklı bilinç içerikleri arasında bağlantı kurmayı engelleyici bir özellik taşıyorsa, “negatif metonimi”den söz etmek gerekir. Negatif metoniminin “sakladığı şey” keşfedildiğinde ise “pozitif metonimi” doğar. Savunmanın tamamen çözülmesi halinde ise artık metonimik bir yapıdan çok metafordan söz edilebilir. Bu durumda, sırasıyla “negatif metonimi” (nevrotik savunma), “pozitif metonimi” (sağlıklı savunma) ve “metafor”dan (savunmanın çözülmesi) söz ediyoruz demektir. Nitekim, psikolojide bir “savunmanın çözülmesi” metonimiden metafora geçişi ifade eder.

Borbely, metafor ve metonimi ayırımını, benzetmeye esas oluşturan nitelikleri sağlayan “kaynak” alanla, kaynağın bilgisinin uygulandığı “hedef” alan arasındaki “aynılık/ayrılık” ilişkisini belirleyen “ayrılmış aynılık” (hedged equation) tanımını üzerinden kurgular. “Ayrılmış aynılık” halleri, ya benzetme ilişkisini ifade eden sözcüğün “geleneksel anlam”ını yeni kategoriler oluşturacak, yani “metafor” oluşturacak biçimde genişletir, ya da daha önce kurulmuş kategorilerin hedef alan üzerinden vurgulanmasını yani “metonimik” bağlantı kurulmasını sağlar. Özetle söylersek, metonimi mevcut kategoriye muhafaza ederek yeni vurgu ve anlayışla yeni kavramlara yol açar. Metafor ise yeni kategori kurulmasıyla kavramların tekrar sınıflandırılmasını sağlar (Borbely 2004 s. 92, 95-8, 101-2, 104-5).⁴⁴

44 Bu kavram çiftinin, “ayırma” (hedging) bölümü, “aynı/artık değil” çatışması tarafından belirlenen bir “anlam ve zaman geçişliliği”ne olanak verirken; “aynılık” (equation) bölümü, “hâlâ aynı/değil” türü bir “süreklilik ve bitişkenlik” ilişkisi kurar. Metaforik ve metonimik organizasyonlar arasında zamansal bir örtüşme vardır. Çoklu alanlara referans veren metaforik bir deneyim, tek alanlı metonimiye gerileyebilir. Bu konu sanat yapıtları ve bir sanatçının evrimi ele alınırken işlevsel olabilir.

Nevrotik Semptom ve Metafor Karşıtlığı Üzerinden Pinchas Noy'da Formun İşlevi

Borbely'nin "yaratıcı zihinsel faaliyet" ve "nevrotik savunma", bir diğer deyişle, "metafor" ile "pozitif-negatif metonimi" (yani semptom) arasındaki farka dayandığı ayırımı, Pinchas Noy'un görüşleriyle karşılaştırılarak kapsamlandırabiliriz. Konu üzerinde çalışan birçok yazar gibi, Noy da semptom ve metafor arasındaki köken benzerliğine dikkat çeker. Buna göre, semptom ve metafor, aynı temel problemleri çözmeye çalışan ego tarafından kullanılan iki ayrı yöntem olarak tanımlanabilir.⁴⁵

Noy, öncelikle "form" kavramını tanımlamaya girişir. Buna göre, "form" içeriği yani "anlam"ı düzenleyen, ifade ve temsil eden araçların tümü olarak tanımlanabilir. Bu konuda, "psikanalizden yola çıkmayan eleştirmen" ile "psikanalitik eleştirmen" arasında bir perspektif farklılığı bulunduğu dikkat edilmelidir: İlk grup eleştirmene göre, içerik sanatçının elindeki "açık" malzemeden oluşur, buna maddi ve zihinsel unsurlar da dahildir; psikanalitik eleştirmene göre ise, içerik bilince ait malzemenin yanı sıra, ifade edilmeyi bekleyen bilinçdışı unsurları da kapsar; sanatçının bu içerikle ilgili "bilinçli bilgi-

45 Freud'dan kaynaklanan yaklaşım, sanatçıyı temel bir psikopatoloji ve güçlü bir ego kombinasyonu çerçevesinde tanımlar; sanatçının durumu, söz konusu psikopatoloji açısından, "nevrotik" kişinin durumuna benzer. Ancak, benzer bir psikopatolojiye sahip olmasına karşın, sanatçının "benliğini" korumaya yönelik çözümü, nevrotiğin çözümünün zıddıdır: Sanatçı ilerlemeye yönelik bir çözüme ulaşırken, nevrotiğin hareketi gerilemeye yönelir; bu açıdan, nevroz "tekrar" üzerinden işlevseldir diyebiliriz. Öte yandan, yaratıcı ve nevrotik süreçlerin zaman zaman yer değiştirebildiği de belirtilmelidir; aynı problemin bazen yaratıcı biçimde çözümü, bazen de nevrotik bir biçimde ele alınması söz konusu olabilir. Sanatçının sorunu yaratıcı çözüm üzerinden aşılrken, nevrozda iç düzenin sağlanması uğruna, tehlikeli sayılan isteklerin, bölünmelerin ifade edilmesi engellenir. Bkz. Kernberg (1966) s. 248, 253-4.

si” olmayabilir. Psikanalitik eleştirmene göre “form”, söz konusu bilinçdışı istek ve dürtülerin kontrolüne ve boşaltılmasına ilişkin bütün zihinsel işlevleri göstermektedir; burada amaç, kişinin iç dünyasının ihtiyaçlarının, dış dünyanın gerçeklerine uyumunun sağlanmasıdır. Bu alanda kullanılan zihinsel işlevlere ise “ego işlevleri” adı verilir. Noy’un savunduğu tez, sanatta “form yaratma”nın söz konusu “ego işlevleri”nin bir ifadesi olduğu yolundadır. Yazar, bu çerçevede içinde, “iyi form”, “kusursuz form” ve genel olarak nevrozla yaratıcılık arasındaki fark üzerinde durur (Noy, s. 229, 233-4).

Felsefeci Susanne Langer’ın psikanalitik eleştiriye iyi ve kötü sanat arasında ayırım yapamamakla suçladığını anımsatan Noy, söz konusu problemi geçmiş psikanalist kuşaklarının formdan çok içerik, daha doğrusu, “sempomatik içerik” üzerinde durmuş olmalarına bağlar. Yazara göre, ego psikolojisinin ağırlık kazanmasıyla birlikte, ilgi içerikten “yapı”ya yani “form”a yönelmiştir; bu açıdan, “iyi form” ve “kusursuz form” kavramları kapsamında, sanatsal yaratıcılık ve nevroz arasındaki ayırımı göstermek mümkündür.⁴⁶ Bu noktada şu söylenebilecektir: *Noy’un “form”un başarısını metaforun başarısı olarak tanımladığı, başarısız formu ise semptomun etkisindeki figüratif bir yapı olarak gördüğü kabul edilmelidir. Bu anlamda, Noy’un tanımladığı “başarısız form”un, Borbel’in metonimi tarafından temsil edilen “nevrotik çözüm”üne karşılık geldiği söylenebilir.*

Noy, “iyi form”u tanımlama çabasına, sanat eserinin “paylaşılabilirlik” özelliğinin önemini vurgulayarak başlar. Buna göre, yaratıcı sanat yapıtının temel niteliklerinden biri, başkalarıyla paylaşılabilir olma özelliğidir: Kahn ve Piorkowski’ye

46 Rank (1909) ve Klein’a (1929) göre sanatsal yaratıcılık ürünleri, erken dönem çatışmalarıyla ilgilidir ve içerik açısından benzer özellikler taşır. Buna göre, sanatsal yaratıcılığı özgün kılan şey, biçime ait özelliklerdir. Bkz. Noy, s. 232.

göre (1974) “yaratıcılık”, gerçekliğe ve dış dünya tarafından paylaşılmaya yönelen özgün sentezler üretme yeteneğidir. Söz konusu süreç şu şekilde gelişir: Sanatçı, öncelikle kendi iç dünyasını temsil eden, ancak başkaları için de ehemmiyet taşıyan ve paylaşılabılır bir mesaj vermeye çalışır. Bunu başarmak için hem kendi iç dünyasındaki “direnç”leri hem de başkalarının dirençlerini aşmak zorundadır. Bu yüzden, “fazla kişisel” olan unsurları yapıttan “siler”. Bu açıdan, *formun, yaratıcı sanatçının istek ve çatışmalarını gizleyerek, ancak, enerji ekonomisine ait nedenlerle, mümkün olan en az “gizleme” ile ifade ettiğini söyleyebiliriz.*⁴⁷

Sanatçının söz konusu dirençleri aşmak için “kandırmak” zorunda olduğu bir sansür mekanizması vardır: Buna göre, “iyi form”, taşıdığı mesajı, her birinde en az ölçüde dirençle karşılaşacağı ve böylece en az ölçüde bozulacağı biçimde, üç ayrı sansür alanından geçirmek durumundadır. Bunlar: Sanatçının kendi iç dünyasına ait savunma ve kontroller; yapıtla temasa geçen kişinin algı yüzeyindeki koruyucu bariyerler; ve yine, yapıtla temasa geçen kişinin iç dünyasındaki savunma ve kontroller olarak tanımlanabilir. Bunlardan birinci ve üçüncü sansür alanları, rüyalarla ortak olup, yalnızca ikinci mekanizma sanat yapıtının oluşumuna özgüdür: Bu mekanizma, ikincil düşünce süreçlerini ve gestalt yapılarını kullanır. Bu açıdan bakıldığında, “artistik üslup ve teknik”, zihinde mevcut “yapısal savunma”ları aşma, çevresinden dolanma, kandırma amaçlı araçları ifade eder. Konuyu şu şekilde açmak mümkündür: Ehrenzweig’a göre, sembolik anlamlar, irrasyonel olanın

47 Waelder, *Psychoanalytic Avenues to Art* (1965) adlı yapıtında, bir problemin çözümünde, amaçlanan hedeflerin hepsi en az miktarda çabayla başarılabilmişse, o çözümün “güzel” bir çözüm olduğunu söyler. Buna göre “güzel çözüm” üç unsur içerir: 1- çözülemeyen gözükken sorunu çözer; 2- problemin bütün unsurlarını çözüme dahil eder; 3- ekonomiktir; en az miktarda araç ve enerji kullanır. Bkz. Waelder s. 44.

görünüşte rasyonel bir biçimde temsil edilmesi yoluyla iletilir; bu yüzden, sanat, “yüzey algısı”nın rasyonel gereklerine uya-
cak biçimde gestalt tarzı yapılar kullanır. Gestalt’ın altından
“gizil sembolik anlamların kaçırılması” söz konusudur. Noy’a
göre, olağan algı, “iyi form” sayesinde, rasyonel görünümlü bir
gestalt birimini reddetmez, böylece, altta yatan gizli sembo-
lün geçmesine ve bilinçaltı tarafından “tanınmasına” olanak
sağlar.⁴⁸

Burada şu hususa da dikkat edilmelidir: Bir sanatçının her
üç sansür mekanizmasını da aşabilen ve farklı bireylerin bi-
linçaltıları arasında doğrudan temasa olanak veren “çözüm”ü,
Noy’un deyişiyle, oluşturduğu “iyi form”, aynı sorunla karşıla-
şan çağdaşları tarafından benimsenir ve o alanın tekniğine da-
hil olur. Böylece, başlangıçta bir “buluş” özelliği taşıyan “yeni”
form, temsil ettiği savunma mekanizmasının başkaları tara-
fından da adapte edilmesi sonucunda, “klasik” haline gelir;
bu da, bir süre sonra, yeni formlara ihtiyaç duyulmasına yol
açar.⁴⁹ Öte yandan, her dönemin savunmaları ve ihtiyaçlarının
farklı olduğu da gözden uzak tutulmamalıdır.

Noy, “kusursuz form” kavramını açıklarken, ego ve “ben-
lik” (kendilik-self) arasındaki bağlantıdan yola çıkar: Yazar,
ego ve benlik arasındaki ilişkinin psikanaliz çevrelerinde
hâlâ tartışmalı olduğunu belirttikten sonra, Frances, Sacks
ve Aronof’un (1977) tanımına yer verir: Buna göre, “benlik”
zihne ait bir içsel yapı olup, ego bu yapıyı diğer unsurlardan

48 Noy’un tanımlarının, bilişim bilimcilerin geliştirdiği “algılama birimi”
kavramıyla ilişkisi kurulabilir. Buna göre, temel algı birimleri ve sınıf-
landırmanın, zorunlu olarak “bir yapıyı oluşturan en küçük birim”e da-
yanması gerekmez; burada biyolojik olarak tanımlanmış izlekler devreye
girer. Bu açıdan bakıldığında, sanatçının oluşturduğu gestalt’ın, ortalama
insan için geçerli olan “standart algılanabilir gestalt”ı taklit ettiği, ancak
ardında gizli anlamlar taşıdığı söylenebilir.

49 Bu görüş, Rus biçimcilerinin eski “tür”ün (genre) ve tekniğin zayıflama-
sına ilişkin görüşlerine bağlanabilir.

ayıran ve entegre eden bir dizi işlevi ifade eder.⁵⁰ Noy'a göre, "kusursuz form"un önemi "benlik"i dağılmaktan kurtaracak uzlaştırma unsurlarını içinde barındırmasındadır: Tutarlı ve kalıcı bir benlik imgesinin oluşması böyle mümkün olmaktadır. Yazar kusursuz formun çeşitli unsurları olduğunu söyler: Bunların başlıcaları, uyum, denge, simetri, zıtların uyuşması gibi hususlardır. Kusursuz form benliğin farklı unsurlarını bağdaştırmasının yanı sıra, benliğin "nesne"lerle ve gerçeklikle bağlantısını da sağlar. *Yazara göre, benliğin devamı ve işleyişi birincil süreçlerin işlevleri arasındadır. Bu işlev rüyalar, fanteziler vs üzerinden olduğu kadar, sanat yapıtı üzerinden de sürdürülür; sanatı diğer işlevlerden ayıran şeyse, benlik'in kendi içinde değil, diğer benliklerle ilişkiye yönelen bir eylemliliği göstermesidir; dolayısıyla "kusursuz form" benliğin kendi içindeki dengeleri sağlamaya yönelirken, "iyi form" yapıtın paylaşılabilişliliğini sağlar. "İyi form" aracılığıyla okuyucu/izleyiciye ulaşan "kusursuz form" bu kişilerin iç dünyalarında bir yankı bulabilir.*⁵¹ Buna göre, "yaratıcı" ile kurulan özdeşlik, kısa sü-

50 Benlik imgesinin temelinde "beden-benliği" vardır; bu benlik, hayatın ilk yılında oluşmaya başlar ve insan bedeninin "simetrik" olduğuna ilişkin bir algıdan yola çıkar. Yazar simetrinin üç özelliğini ve bunun "kusursuz form" açısından işlevini açıklamaktadır. Bunlar beden-imgesine dayalı "basit simetri", dış dünyanın nesneleriyle olan ilişki açısından "ters simetri" ve sosyal-benlik açısından, kişinin kendisini başkalarının gözlerinde görmesiyle ilgili, "ayna simetrisi" olarak tanımlanır. Hayatın ikinci yılında ise, sembolik süreçlerin ortaya çıkması söz konusudur; belleğin düzenlenmesi ile zaman içinde süreklilik, ben ve başkası arasında farklılığın algılanması, aynılık ve birlik fikirleri doğar (Erikson 1956, 1968). Sözü edilen düşünceler, bilişim bilimin, metaforun insanın beden sahibi bir varlık olmasından kaynaklandığı yolundaki görüşleriyle bir arada değerlendirilmelidir.

51 Sanatçının "kusursuz form"u bulmaya yönelik çabaları, benliği düzenleme çabalarının bir parçasıdır. Bu açıdan, "kusursuz form", zıt unsurları en basit ve ekonomik biçimde bağdaştırmaya yönelen bir çabanın ifadesidir. Storr (1972) "yaratıcılık ürünü"nü, orijinal durumda mevcut

reli de olsa, benliğin entegrasyonunda olumlu bir etki sağlar; bu da okuyucu ve izleyicinin yapıtla olan ilişkisini anlamamız açısından önemli bir ipucu vermektedir. “Kusursuz form” hem sanatçıya hem de topluma, iç düzenini tekrar kurma ve benliğin ayrı düşmüş parçalarını bir araya getirerek bütünleme açısından hizmet eder. Bu noktada şu husus anımsanmalıdır: Sanat yapıtının “paylaşılabilir” olma özelliği, birincil ve ikincil süreçler arasında bir eşgüdüm gerektirir. Bir diğer deyişle, “paylaşılabilirlik” yönü ve iki düşünce süreci arasındaki sentez sağlama özelliği, “sanatsal faaliyet”i, diğer ego faaliyetlerinden ayırmaktadır. Bu da zihnin metafor oluşturma işlevine bağlanabilecek bir olguyu gösterir. İki süreci birbirine bağlayan metafor, sanatçının kendi iç dünyasına yönelik işlevini yerine getirdiği gibi, başka zihinlere yönelik bir paylaşıma da olanak sağlar. Şu halde hem “iyi” hem de “kusursuz form”, metafor özelliği gösteren yapıtlardır (Noy s. 243-5, 248, 252).

Ellen Siegelman’da Semptom-Metafor Karşıtlığı

Jung’dan esinlenen bir psikanalist olan Ellen Siegelman’a göre, metafor oluşturma faaliyeti, altta yatan “birleştirici bir unsur”a dayalı olarak, farklı şeylerin karşılaştırılması yoluyla, yeni gerçekliklerin oluşturulmasının bir yöntemidir. Yazar bu çerçevede metaforun üç karakteristik özelliğinden söz etmektedir: 1- metafor çoğu kez bilinçdışı fantezinin bir ürünü ve uzantısıdır. 2- metafor soyutla somutu özel bir bağlantıya sokar; böylece bilinen ve duyu aracılığıyla algılanandan, bilinmeyene ve semboliğe geçmek mümkün olur. 3- metaforun oluşturduğu bileşim, uyandırdığı duygular aracılığıyla, içgörünün duygulanım temeline oturan bir entegrasyonuna zemin hazırlar. Siegelman’a göre, metafor “duygulanım”ı harekete geçirme ve açığa çıkarma özelliğine sahiptir; somut ve “görsel” olduğu

çatışma ve uyumsuzlukları barıştırarak “çözdüğü duygusu”nu verdiği kanısındadır. Bkz. Storr s. 236.

için, konuşmadan önceki “ilk dil” olma özelliğini taşır ve bilinçdışıyla bağlantı içindedir. Öte yandan, ikincil süreçleri de temsil etmesi sayesinde, “bilinçli ego”nun da devreye girmesine olanak sağlar. Böylece, metafor bilinci ve bilinçdışını, bilmeyi ve duygulanımı taşımak için ideal bir araç oluşturur. Bu açıdan, metaforun esas olarak bir “köprü kurma” operasyonu olduğunu söyleyebiliriz.

Siegelman, metafor kavramının gelişmesini Freud’dan itibaren izlemeye ve göstermeye çalışır: Freud, birincil ve ikincil düşünce süreçleri arasında yaptığı ayırımı dayalı olarak, ses benzerliği üzerinden iki farklı şey arasında özdeşlik ilişkisi kurmanın, “bilinçdışı mantık”ın bir niteliği olduğunu belirtir. Dil sürçmeleri ve aynı şekilde söylenen ancak anlamları farklı sözcüklere dayalı olarak oluşturulan sözel yapılar (pun) da bu kategoriye girer; söz konusu halin özellikle ego’nun daha az aktif zamanlarında etkin olduğu kabul edilmektedir. Siegelman, birincil ve ikincil süreçlerin yanında, Freud’un yeterince dikkate almadığı ve “uyanıklık imgelemi” adını verdiği bir üçüncü durumun daha söz konusu olduğunu söyler. Bu hal fantezileri, gündüz düşlerini ve metaforları üretir. Metaforun taşıyıcısı olan “imge”, içeriğini yani dürtü yönelimi ve motiflerini bilinçaltından alırken, ikincil süreçler yani bilinçli kontrolde, metaforu oluşturan imgelerin düzenleme ve sıralamasını belirler. Burada, sanatçının zihninin belirleyici özelliği olan ve yukarıda Pinchas Noy’un görüşleri kapsamında sözünü ettiğimiz “psikopatolojik bir zihinsel içerik ve güçlü bir ego”dan oluşan kombinasyonun devreye girdiğine dikkat edilmelidir. Siegelman’a göre de, rüya ile sanatsal yaratım arasındaki fark bu noktada ortaya çıkar: Şairin ve rüya görenin birincil süreçleri kullanımına ilişkin kalite farklılıkları, egonun gerçekleştirdiği revizyona bağlıdır; eğer ego yeterli revizyonu yapamıyorsa, içerik “ham” haliyle bilinç seviyesine ulaşacak demektir. Wright’ın daha önce sözünü ettiğimiz tanımların-

dan yola çıkan Siegelman, *sempptom ve rüyanın birincil süreçleri entegre olmamış ya da yukarıda söylediğimiz gibi “ham” biçimde yansıttığını, buna karşılık metaforun, egonun bilinci ve bilinçdışını entegre edici faaliyetini ifade ettiğini belirtir. Buna göre, sempptom ve metafor, birinde eylem, diğerinde düşüncenin öne çıkmasıyla farklılaşır; metafor iç dünyada, bir tür “düşünce eylemi” üzerinden gerçekleşirken, sempptom “beden üzerinden eyleme dökülür”. Yukarıdaki görüşler, Siegelman’ı, şairler ve psikiyatrik hastaların, imgelemlerinin çalışması açısından benzer özellikler taşıdığını ve bu açıdan, metafor ile sempptomun ortak bir kaynaktan beslendiğini kabul etmeye götürür.*

Siegelman, metaforun yapısına ilişkin kuramsal gelişmeleri ele alırken, Langer’ın somut duyu izlenimlerinin, çoğunlukla “görsel metaforlar” aracılığıyla soyut bir fikri ifade etmeye yaradığı yolundaki görüşüne dikkat çeker. Görme duyusunun metafor oluşumundaki önemli yerini vurgulayan yazar, Lakoff ve Turner’ın, bilinçli bilginin genel olarak “bilmek görmektir” metaforu üzerinden işlevsel olduğu yolundaki düşüncelerine katılır; bir şeyi yeni bir açıdan görmek o şeyi yeni bir biçimde görmektir. Özellikle yaratıcı yazarlar bu “soyut görme” işlevini sistematik bir biçimde kullanır. Burada, duyu alanına ilişkin bir deneyimin, soyutlanıp bir model haline getirilerek yeni durumların anlaşılmasında kullanılması söz konusudur. Bu sayede, metafor olağan dilin ifade edemeyeceği kadar yoğun, karmaşık ya da belirsiz duyguların ifade edilebilmesine olanak sağlar. Böylece orijinal düşüncenin alanının genişlemesi de mümkün olabilmektedir; çünkü, metaforun somut özellikleri, zihinsel faaliyeti bütünüyle soyut tanım ve tariflerin başaramayacağı kadar çok hareketlendirmektedir.⁵² Metafora can-

52 Metaforun somut üzerinden işlevsel olmasının nedeni, çocukların doğuştan itibaren somuta ve eyleme yönelme eğilimleridir; nitekim ilk metaforlar algıda ve eylemde benzerlik temeline oturur. Ancak bu yönelimin dozu zamanla azalır ve ilkokul yıllarında metafor kullanımı askıya

lılığını veren duyular dünyasıyla kurduğu ilişkisidir. Buradaki belirleyici duyuyu ise, ilke olarak, en gelişmiş duyuyu olan “görme duyusu”dur. *Freud’a göre, bir fantezinin zevk alma prensibiyle ilintili bilinçdışı güdüsel eğilimlere yakınlığı arttıkça, zihinde görsel olarak temsil edilme ihtimali artar. Bilinçdışı fantezinin bizim açımızdan en önemli yönü, metaforun oluşumunda ve seçiminde oynadığı roldür. Somut ve duyusal olanın soyut ve genele varmakta kullanılması ise metaforun paradoksunu oluşturur* (Siegelman s. IX-X, 3,5, 7, 11, 15, 21, 35).

Metaforun “somut” a yönelmesinin temel nedeni, özünde, bedensel olandan yola çıkarak bedensel olmayan deneyimleri tanımlamaya yönelik bir duygu ve düşünce etkinliği olmasıdır. Çocuğun erken dönem gelişim evreleri içinde ayırdına vardığı gibi, beden hem içerden hem dışarıdan hissedilebilen tek “opak” nesnedir. İnsan zihnindeki evren tasarımı da “opak” yapılu bu nesnenin mekân ve zaman içindeki konumuna bağlı olarak geliştirilir. Burada özellikle şu hususlar belirtilmelidir: Mekâna ilişkin objektif algı bedene ilişkin öznel algı çerçevesinde tanımlanan sağ-sol, ön-arka, alt-üst gibi kavramlarla ve anatomik farklılıklarla belirlenir. Örneğin, kız çocukları oyun sırasında ev yaparken, erkek çocukları kendi anatomileriyle bağlantılı biçimde kule ve cadde yapma eğilimindedir. Bu noktada, yukarıdaki açıklamaların “bilişim bilim” in geliştirdiği “şema” ve “mahfaza metaforu” kavramları ile bağlantısına kısaca dikkat çekelim. Temelini bedende bulan öfke, mutluluk vs duygulanımlar metafor üzerinden ifade edilirken yine genellikle bedene ilişkin bir dil kullanır. Konu üzerinde çalışan bir diğer yazar olan Ogden’a göre ise vücut yüzeyinde hissedilenler, psikolojik anlamların oluşturulmasındaki temel iletişim ortamını oluşturur; bunu daha sonra

alınır. Pigaet’ye göre ilkokul çocukları kurallı hareket etme eğilimindedir. Bu dönem çocuklarında, psikolojik bağlantıyla tanımlanan bir mecazi dile rastlanmaz Bkz. Gardner&Winner s. 99; Siegelman s. 7.

farklı beden parçalarının metaforlaştırılması izler; bu açıdan Lacan'ın ünlü "phallus" sembolü bir soyutlama olmadan önce bedensel bir metafor olma özelliğini taşır (Ogden s. 52). Bu alanda faaliyet gösteren bir diğer araştırmacı olan Shengold'a göre de, metafor kişinin içsel (özünde bedensel) deneyimini ve dış dünyayı birbirine bağlayan bir "geçiş fenomeni"dir (Shengold s. 304). Benzer bir yaklaşımdan yola çıkan Rogers'ın, klasik dönem psikanalitik eleştirmenlerine yönelik temel itirazı, sanat yapıtının fantezi içeriğini yansıtmakta kullanılan "biçimsel özellikler" yerine, bu içeriğin kendisi üzerinde durmalarıdır. Bu nedenle, klasik psikanalitik eleştirmenlerin, "metaforun doğası" hakkında söyleyecek sözleri sınırlıdır. Rogers, başarılı metaforların uyandırdığı tepkinin çeşitli boyutları olduğunu kaydeder ve Winnicott'un geliştirdiği "geçiş olgusu" çerçevesinde, yazarla okur ve okurla metin arasındaki ilişki dinamiklerinin önemine dikkat çeker (Rogers s. 9-10). Carveth da (1984) benzer biçimde, metaforda kurulan eşitlik ilişkisinin, örneğin : "a eşittir b"nin, aslında, a'nın bir açıdan b olduğunu, ancak bir başka açıdan da "b" olmadığını (a'nın b hem olduğunu/hem olmadığını) vurguladığını ve bu yönüyle Winnicott'ın "geçiş olgusu"na yakın özellikler taşıdığını kabul eder. Ricoeur'ün "aynılık/ayrılık" kavramı ve masal girişlerindeki "bir varmış bir yokmuş" formülüne yaptığı göndermeler bu kapsamda düşünülmeli ve "geçiş durumu" olarak değerlendirilmelidir diyebiliriz. Borbely'nin yukarıda değindiğimiz görüşleri de aynı şekilde değerlendirilebilir. Nitekim, Milner da (1957) "çerçeve" kavramını tanımlarken, metaforun "çerçevenin içinde kalan sembolik düzen"e tâbi olduğunu, bu açıdan Winnicott'ın "potansiyel mekân" ya da "geçiş mekânı" kavramlarına yakın bulunduğunu söyler. Edebi form, giderek edebi tür, bir "çerçeve" işlevi görebilir. Bu da sanatçıyla izleyici arasındaki örtülü bir "sözleşme"nin varlığını ifade eder. "Geçiş nesneleri" anneyle benliğin bağlantısını temsil eden ilk mater-

yal nesnelerdir. Bebeğin ihtiyaçları ile dış dünya arasındaki ilk sembolü oluştururlar. Psikoterapi sırasındaki “aktarım” da geçiş alanı içinde ortaya çıkan bir metafor özelliği taşır.⁵³ Konu şöyle kapsamlandırılabilir: Geçiş alanının ortaya çıkabilmesi için 1- anneyle bebek arasındaki “füzyon”un yani birleşme halinin sona ermiş olması gerekir; 2- başlangıçta bir birlik hali oluşmamışsa, yani birleşme illüzyonuna yer bırakmayacak biçimde, yalnızca “ayrılık hali” mevcut bulunuyorsa, geçiş alanı kurulamaz. “Geçiş alanı”, “nesne”nin “ben-olmayan” olarak reddi sırasında, bebek ve nesne (anne) arasında ortaya çıkan varsayımsal bir alandır. Nesneyle (anneyle) bebeğin birlik halinin sona ermesiyle oluşur. Bir bakıma, dış ve iç gerçeklikler arasındaki alandır. Bu durumu şöyle açıklayabiliriz: “Birlik hali” yani anneyle çocuk arasındaki sembiyotik birleşme, sembol üretmezken, “ikili” olma hali yani çocuk ve annenin ayrılmış bulunması, sembol üretmeye olanak verir; bu hal ise, daha önce de benzer vesilelerle sözünü ettiğimiz Klein’ci “depresif pozisyon”a karşılık düşer. Burada özetle şunu söyleyebiliriz: Sanatsal yaratım bir “geçiş nesnesi” olma özelliği taşır; hem yaratıcının hem de yaratıcılıktan zevk almanın temelinde “geçiş nesnesi tasarlayabilme yeteneği” vardır. Bu da anne-çocuk ilişkisinin geçirdiği evrimle ilgili bir konudur. Ayrılık ve birleşme temalarının birbirine karşı oynanmasına dayalı bir dinamiği temsil eder (Siegelman s. 24, 27, 29, 31, 44, 133, 152, 155-8).

Semptom-metafor karşıtlığını ele alan Siegelman, savunmaya yönelik metaforların insan deneyimini tek boyuta ya da unsura indirgediğini, böylece hem bir “koruma”ya hem de “yoksunluk”a neden olduğunu söyler; dolayısıyla bu tür metaforların “semptom” kapsamı içinde ele alınması mümkündür.

53 Levin(1980) transferansta geçmiş ve şimdi’nin bir araya gelmesinin işlevini ele alır. Bu olguyu metaforik olarak tanımlar. Bkz. Siegelman s.104, 106.

Semptom aracılığıyla gerçekleştirilen savunmanın amacı da budur; bizi örttüğü şeyden korur. Siegelman, bu açıdan, Aleksandrowicz'in (1962) metaforu "gerilemeye yönelik bir yapı" olarak tanımlamasına karşı çıkar. Siegelman'a göre, metaforu arkaik ve "gerilemeye yönelik" olarak tanımlamak ona patolojik bir boyut kazandırmaktadır. Halbuki, metafor mutlaka savunma amaçlı olmak durumunda değildir; dolayimli ifade için kullanılabileceği gibi, başka türlü ifade edilemeyen şeylerin ifade edilmesi için de kullanılabilir. Metafordaki "dolayım" doğrudan ifadenin yol açacağı gerilimden kurtulmanın bir aracıdır. Eyleme yönelmez, ihtimallerle oynar (Siegelman s. 81-82, 88, 94).

Psikanalitik Metafor Kavramına İlişkin Genel Değerlendirme

Freud'un buluşlarından yola çıkan psikanaliz, insan zihninin çalışmasını "bilinç", "önbilinç" ve "bilinçdışı" kavramları kapsamında tanımlar. Bu yapılara hakim olan düşünce sistemleri "birincil ve ikincil düşünce süreçleri" olup, ilke olarak, bilinç alanını ikincil düşünce süreçlerinin, önbilinç ve bilinçdışını ise birincil düşünce süreçlerinin belirlediği kabul edilmektedir. Öte yandan, "önbilinç" bazı yönleriyle, ikincil düşünce süreçlerine ait unsurlara sahip bir yapı olarak da tasvir edilir. Her iki sistem de sürekli aktif olup, aralarında bir "geçişlilik" hali söz konusudur. İncelememizin ana konusunu oluşturan "metafor" kavramının da dahil olduğu "eğretileme dili", bu iki alan arasındaki geçişliliği temsil eder ve buna ilişkin veriler sağlar.

Bazı psikanaliz çevrelerinde, genel olarak, bilinçdışındaki unsurların, travma yapılı erken dönem duygularıyla ilgili olduğu, bunların yine bilinçdışı düzeydeki temsilinin "bilinçdışı fantezi" olgusu çerçevesinde gerçekleştiği kabul edilmektedir. Bilinçdışı fantezi, "temsil bir senaryodur" yapısındadır ve bir şeyin bir başka şeyi ifade ettiği bir "yerine geçen ilişkisi"ne da-

yanır. *Bu yüzden metaforiktir.* Metaforun, hem birincil hem de ikincil süreçleri temsil ettiği hususu, çağdaş psikanalistlerin çoğu tarafından kabul gören bir anlayıştır: Bilinçdışı unsurların rüya vs unsurlarla bilinç alanına geçmesi ve bir sonraki aşamada, sanat/edebiyat yapıtları üzerinden ifade edilmesi de yine metafor aracılığıyla olur. Hem bilinçdışı fanteziler, hem de sanat/edebiyat yapıtlarında bunları temsil eden metaforlar, insan olmamızın getirdiği “paylaşılan deneyim ve duygular” yüzünden, başkaları tarafından anlaşılabilme özelliği taşır. Burada şu hususa dikkat çekelim: “Bilinçdışı fantezi” metafor özelliği taşıdığı gibi, “bilinçdışı fantezi”nin bilinç alanında temsil edilmesi de, yine metafor aracılığıyla olmaktadır. Bu durumda, bir sanat/edebiyat yapıtında karşılaştığımız ve bilinçdışı fantezinin bir ifadesi olan metaforlar, “bir metaforun metaforu” olarak katmanlı bir yapıya sahiptirler diyebiliriz.

Öte yandan, metaforun “bilinçdışı fantezi”yi temsil ettiği yolundaki görüş diğer bazı psikanalistik yazarlar tarafından eleştirilmiştir. Buna bağlı bir diğer ayırım noktası, metaforun “semptom”dan farklı olup olmadığı hususudur. Örneğin, Wright’ın Arlow’a yönelik eleştirisi, metaforun içeriğinden çok yapısı üzerinde durulması gerektiği ilkesinden yola çıkar. Bu kapsamda, semptom ve metaforun içerik açısından yakın oldukları, ancak ikincil süreçlerin etkisini farklı biçimde taşıdıkları söylenebilir. Buna göre, metafor sözel/sembolik özellikte iken, semptom beden üzerinden ve eylem aracılığıyla ifade edilir. Rosen’in anlam bilimle metaforu bağdaştırma girişimini bu kapsamda düşünmenin söz konusu tartışmanın çözümüne katkıda bulunacağı kanısındayız. Borbely’nin yukarıda andığımız görüşleri de bu kapsamda düşünülmelidir. Borbely’ye göre, semptom ve metafor ayırımı, metafor ve metonimi ayırımı üzerinden gösterilebilir: Metafor, bilinçdışının problematik içeriğini yansıtmaktan çok, bir tür yüceltmeyi ifade etmekte, savunma kapsamında kalan metonimik yapılar ise,

semptomu yansıtmayı sürdürmektedir. Bu açıdan bakıldığında, bilinçdışının farklı içeriklerinin “eğretileme dili”nin hangi araçlarıyla ifade edileceğine ilişkin kurallara ulaşılabileceği söylenebilir. Metafor bütünsel yapılar üzerinden etken olur ve bir dönüşümü ifade ederken, metonimi parça ve bitişkenlik üzerinden gitmekte ve geçmiş olay ve duyguların tekrarlı ve sabit ifadesine olanak sağlamaktadır. Bu yönüyle semptomun ifadesine daha uygundur. Özetle söylersek, Borbely’de metaforun, Jakobson’da olduğu gibi, metonimiyle bir karşıtlık ilişkisi içinde bulunduğunu söyleyebiliriz. Metonimi mevcut kategori muhafaza ederek yeni vurgu ve anlayışla yeni kavramlara yol açar. Metafor ise yeni kategori kurulmasıyla kavramların tekrar sınıflandırılmasını sağlar; bu durumda, bir yapıtta ya da bir yazarın bütün yapıtları içinde gözlenen tematik ilerlemeler yeni bir kategorizasyonu, yani “sınıf” kurulmasını ifade eder diyebiliriz. Psikanalitik terimler kullanıldığında, metaforun bir soruna ilişkin “sağlıklı çözüm”ü temsil etmesi, metoniminin ise, sağlıklı savunmayı ifade ettiği ölçüde, “pozitif metonimi” ve sağlıklı savunmayı ifade ettiği ölçüde de “negatif metonimi” olarak tanımlanması söz konusudur. Pinchas Noy ve Siegelman da semptom ve metaforun aynı problemi çözmeye çalışan egonun iki farklı yönünü gösterdiği kanısındadır. Metafor paylaşırlılık özelliği yüzünden başka insanlara ulaşma olanağına sahiptir. Başarısız form ise semptomu dayalı bir özellik taşır; çoğu kez bireysel bir sembol olarak kalır ve başkaları tarafından anlaşılamaz.

Özetle söylersek: Bilinçdışını ifade eden unsurların birincil ve ikincil düşünce süreçlerini ne ölçüde yansıttığı sorunu, psikanalitik çevrelerde devam eden bir tartışma konusu oluşturur. Sanatsal yaratımların altında birincil düşünce süreçlerinin bulunduğu genel olarak kabul edilmekle birlikte, Kris gibi erken dönem psikanalitik yazarların geliştirdiği “egonun hizmetinde gerileme” düşüncesinin yerini, süreçler arasında

geçişlilik, ego kontrolü ve metaforun temsil ettiği “üçüncü bir süreç”in varlığı gibi fikirler almıştır. Bu durum, psikanalizin bulgularını felsefe, edebiyat eleştirisi, dilbilim ve bilişim bilimin terminolojisiyle uyumla hale getirme çabasının bir belirtisi olarak da kabul edilebilir. Bu açıdan, metaforun birincil ve ikincil düşünce süreçlerini “bağlayan” ve her iki sistemi de ifade eden bir “üçüncü yapı”yı temsil ettiği görüşü, günümüzde git gide daha çok kabul gören bir yaklaşımdır.

Psikanalitik yazarların metafor tanımı, yukarıdaki değerlendirmelerle bağlantılı olarak, özellikle Borbely’nin görüşleri kapsamında sözünü ettiğimiz “gerilim” kavramı üzerinden de ele alınabilir. Bu açıdan bakıldığında, psikanalizin, metaforun içindeki “şimdi” ve “geçmiş zaman unsurları”ndan kaynaklanan “gerilim”in iki yanında bulunan “psikodinamik kompleksler” üzerinde durduğunu söyleyebiliriz. Buna göre, metafor, birincil ve ikincil süreçleri “gerilim”de tutan bir yapı olup, bu durum “üçüncü bir süreç”i ifade etmektedir: Bir metaforun kurduğu benzerlik ilişkisiyle, aynı anda hem “aynılık” hem de “ayrılık” duygusu uyandırması, birincil ve ikincil düşünce süreçlerinin aynı anda devrede bulunmasından kaynaklanır. Bu ikililik halinin ortaya çıkardığı “bozulabilir denge”nin sürdürülmesi, “başarılı metafor”un yapısında barındırdığı “gerilim”i kontrol altında tutmasıyla mümkündür. Bu olgu Rogers’ın görüşleri üzerinden şu şekilde açıklanabilir: Metafor, sözcük ya da sözcük grupları arasında dinamik ilişkiler oluşturur; bu durum okuyucunun zihninde, bilinç düzeyinde farkında olmadığı, bir “itme/çekme etkisi” yaratır. Bir diğer deyişle, bazı bağlamlarda dil okuyucunun zihninde birincil ve ikincil süreç düşüncelerini, bir tür “gerilim” doğuracak biçimde harekete geçirir. Bu durum, belleğin ve kişilik yapılanmasının da dahil olduğu, “güdülerin ifadesine ve savunmaya yönelik unsurlar” arasında oraya çıkan gerilimin miktarına bağlı olarak, “hayati, güçlü ya da imgeleme ait olarak tanımlanan bir geçiş hali”

biçiminde hissedilir. Burada şu husus kaydedilmelidir: Birincil ve ikincil süreçler, söz konusu gerilimin doğrudan kaynağı olmaktan çok, güdüsel yönelim ve savunmanın aktivasyonunu taşıyan araç ve izlekleri oluştururlar. Rogers, insan organizmasının nihai olarak bir denge (homeostatis) durumunu amaçladığını, duygusal dünyamızın, bu denge durumuna ulaşmamızı sağlayacak yapılara sahip olduğunu kabul eder. Birincil ve ikincil süreçler arasındaki “gel/git ilişkisi” nihai olarak bu denge durumunu amaçlar. Şiir dili, bu kapsamda, homeostatik, yani denge durumunu amaçlayan bir modele oturur: Belleğin değişik duygusal yükler taşıyan içerikleri arasındaki kontrollü ve dengeye yönelik gidiş gelişler, okuyucuda “zevk algısı”na yol açar.

Bu sistemi şu şekilde kurmak da mümkündür: Söz konusu modelde, özgül anılara bağlanmış duygular, homeostatik sistemin kendi kendisini düzene sokmasını sağlayan potansiyel bir geri besleme alanı oluşturur; edebiyat yapıtı söz konusu edildiğinde, “bir metnin okuyucusu”nun bu tür bir homeostatik sistem meydana getirdiği, bu okuyucunun, okuma sırasında yaşadığı duyguların, “bellek, güdü, baskılama gibi unsurlardan oluşan kişiliğinin de dahil olduğu benlik sistemi”nin geri besleme faaliyetine karşılık düştüğü kabul edilir. *Kişilikte ortaya çıkan homeostatik dalgalanmaları sağlayan en küçük dilsel unsurlardan biri de metafordur.* Her metafor, okuyucuyu, mesajını en az iki farklı ve çoğu kez uyuşmayacak biçimde okumaya davet eden “sahte-mantıklı” bir yapıya sahiptir. Bu açıdan, bir yandan, dış gerçekliği sınama duygusunu zorlayan yapısal özellikler taşır; bir yandan da, “mesajlarının gerçek olmadığına ilişkin üst-iletişim unsurları” aracılığıyla bu güçlüğü telafi eder; bu da, metaforik dili “gerçek” ile “eğretileme” arasında ayırım yapamayan şizofrenik dilden ayırır (Rogers s. 28-30).

Bu noktada, görüşlerine daha önce de değindiğimiz

Wright'a göre, konuşma sırasında metafor kullanan kişinin, "anlam"ın sınırlarını metaforu oluştururken ortaya koyduğu iradesi ya da "niyet"iyle belirlediğini anımsatalım. Bu niyet, metaforun unsurları etrafında bir "sınır" çizilerek metaforun tek bir alanda kalmasını, bu alan içinde bir sistem kurmasını öngörmektedir. Bu kapsamda, "sınır", metaforun unsurlarının "gerileme"ye yönelik bir eğilimle "nesne-eylem" düzlemine çekilmesine engel olur; metaforun çözüme ulaştırdığı bir "gerilim durumu" yaratır: Anlam bir boşluk ve ihtiyaç hali olarak ortaya çıkar. İmge ya da sözcük bu boşluğu doldurmak için harekete geçer.

Konuya, metaforun kendi içindeki dengeler açısından değil de, farklı metaforlar arasındaki "gerilim" durumu açısından bakarsak şunu görürüz: Bazı metaforların, örneğin "hayatın sonluluğu" konusunda geliştirilen metaforların, rasyonel düşünceye daha yakın olmaları, ikincil süreçleri yansıtmaları nedeniyledir. Bu kapsamda, aynı hayat alanına ilişkin farklı deneyimleri temsil eden kavramsal metaforların, birincil ve ikincil düşünce süreçlerine yakınlık düzeylerine göre, sınıflandırılması söz konusu olabilecektir. Bu durumda, aynı metnin içinde bulunan ve "rekabet halindeki" birincil ve ikincil düzey kavramsal metaforların varlığı, "gerilim olgusu"nu kavramsal metaforun ve bu metaforu temsil eden dil unsurunun "iç dengeler"ine ilişkin bir konu olmaktan çıkarıp, makro düzeyde, yani metnin bütünü açısından dikkate alınması gereken bir gerilim unsuru haline getirir diyebiliriz. "Aynı düşünce sürecinin iki ayrı kavramsal metaforu"nun eş zamanlı olarak kullanılmaları halinde ise, söz konusu gerilimin *daha zayıf* bir formunun ortaya çıkacağını burada belirtelim.

Son olarak şu husus kaydedilebilir: Metaforun bilinçdışı fantezinin bir uzantısı olduğu kabul edildiği takdirde, hem gündelik hayattaki yansımalarında, hem de sanat/edebiyat yapıtlarına dahil olduğu şekliyle, "tekrarlanan" bir özellik ta-

şılması beklenir. Bu durumda, bir sanatçının yapıtlarında tekrarlı unsurların bulunması doğaldır: Hem kavramsal hem de dilsel metaforlar, kişilik yapısını kontrol altında tutan bilinç-dışı fantezi ya da fantezileri temsil edecektir. Bu durumda, bir sanatçının yapıtları değerlendirilirken, bireysel yapıtların yanı sıra toplu yapıtların ele alınması ve hangi metaforların belirleyici özellik taşıdığının görülmesi önemlidir. Böylece, hem mikro hem makro düzeyde analizlerin yapılması mümkün olabilecektir. Öte yandan, eğer metafor-sembol karşıtlığından yola çıkarsak ve metafor egonun ürettiği sağlıklı çözümleri gösteriyorsa, başarılı metaforlar üreten sanatçının yeni problemleri ele alırken yeni metaforlar ve temalar geliştirmesi beklenebilir. Bundan, tekrarlanan ve yaşam boyu değişmeyen eğretilene unsurlarının, metafordan çok metoniminin farklı türlerini temsil ettiği sonucu çıkarılabilecektir.

Psikanalizin geliştirdiği metafor kavramının evrimini ana hatlarıyla özetledikten sonra, psikanalizin yaklaşımının diğer disiplinlerin yaklaşımlarıyla ilişkilendirilmesi yoluna gidiyoruz: Öncelikle, Borbely'nin görüşleri kapsamındaki bir ayırım noktasının, dilbilimle psikanaliz arasında oluşturulabileceğini belirtelim. Dilbilimdeki metafor anlayışı, bir şeyi bir başka şey üzerinden algılama fikrine dayanırken, psikanalizdeki metafor anlayışı, "bir zamanı bir başka zaman üzerinden algılama" fikrine dayanmaktadır. Bu durumda, "benzeyen" ve "benzetilen" ilişkisi, "geçmiş" ve "şimdi" ilişkisine karşılık düşmektedir. Böylece, bir alanın bilgisinin bir başka alana aktarılması ya da uygulanması yerine, bir deneyimin bilgisinin bir başka deneyime uygulanması söz konusudur.

Felsefe, bilişim bilim ve psikanalizin verileri karşılaştırıldığında, psikanalizin bazı felsefe ekollerinden ve bilişim bilimden farklı olarak, "düz anlam-metaforik anlam" ayırımını önemli ölçüde sürdürdüğü, "yerine geçme kuramı"nı da belirli bir perspektiften desteklediği söylenebilir. Ancak konu-

ya şöyle bir açılım getirilebileceği kanısındayız: Özellikle Arlow'un metaforun dar anlamda dile, geniş anlamda düşünceye ait olduğu yolundaki görüşlerinden yola çıkılarak, "düz dil-metaforik dil" ayırımı yerine, "dar kapsamlı metafor-geniş kapsamlı metafor" ayırımının getirilmesi mümkün gözükmektedir. Psikanalitik kuram açısından bakıldığında, "dar anlamlı metafor" dilde mevcut sözcük ve ifadelerin yeterli olmaması durumunda ortaya çıkarken, "geniş anlamlı metafor"un bilinçaltını temsile ilişkin "sürekli görev"in ana ifade aracı olduğu söylenebilir. Bu tanım, bilişim bilimin "kavramsal metafor" görüşüne yakın olup, iki disiplinin metafor tanımları arasında bir bağlantı kurulabileceğini göstermektedir.

Bilişim bilim ve psikanalizin metafor anlayışlarının bağdaştırılmasına yönelik girişim şu şekilde kapsamlandırılabilir: Bilişim bilimin, felsefi metafor anlayışına yönelik temel eleştirisi, felsefi değerlendirmelerde, soyut, rasyonel ve genel bir insan zihninin, "metaforik süreç"in başlangıç noktası olarak kabul edilmesine yöneliktir. Buna karşılık, bilişim bilimin, bir açıdan felsefeninkine benzeyen kalkış noktası da, metaforun oluşumunu "genel ve ortak bir bedensellik" ve "genel ve ortak bir zihin fizyolojisi"ne bağladığı için psikanaliz tarafından eleştirilmektedir: Bilişim bilimin anlayışında, beden ve bedenin işleyişine ilişkin deneyimler, metaforik bir kavramsal dünyanın kurulmasına hizmet eder. Psikanaliz ise, hem felsefeden hem de bilişim bilimden farklı olarak, şöyle bir ayırım noktası getirmektedir: Psikanalitik yaklaşımda, bir yandan, insanın beden sahibi olmasının metaforun oluşumuna yönelik katkısı vurgulanmakla birlikte, bir yandan da, metaforun oluşum ve işleyişindeki asıl etkenin, bilinçaltında bulunan duygusal unsurlar olduğu belirtilmektedir. Burada, bilişim bilimle psikanaliz arasında önemli bir ayırım ortaya çıkar: Bilişim bilim, bellek bölümünde ele aldığımız gibi, kapsamlı ve derinliğine bir "bilinçdışı"nın varlığını kabul etmemekte, en azından bu

bilinçdışının rolünü tanımlamamaktadır. Psikanalizin yapmaya çalıştığı şey ise, “bilinçdışı”nın varlığına yönelik merkezi bir kabulden sonra, bu zihinsel oluşuma ait unsurların nasıl ortaya çıktığına ve nasıl işlediğine ilişkin kuralları belirlemektir. Buna göre, insan zihninin, bilişim bilimin de kabul ettiği “genel işleyiş kuralları”, kişinin duygusal dünyasında ortaya çıkan çeşitli etkilerle “eğilmekte”, bu “eğilmeler”in yapısını ve yönünü analiz eden psikanaliz ise, bilişim bilimin sağladığı verilerin derinliğine yorumlanmasına olanak sağlayan, hem kuramsal hem de uygulamalı bir alan açmaktadır.

Konu şu şekilde özetlenebilir: Bilişim bilim felsefeyi eleştirirken, soyut, genel geçer ve rasyonel bir akıldan söz edilemeyeceğini, bu aklın mutlaka bedene bağlanarak ele alınması gerektiğini söylüyordu. Psikanaliz ise, bilişim bilimi benzer bir eleştiriye tâbi tutmaktadır: Bu kez, genel ve standart bir bedenlilik hali, bireysel geçmişlerin ve duygu dünyalarının, böylece bireysel farklılıkların dikkate alınmasına olanak vermeyen yetersiz bir temel olarak görülmektedir. Burada dikkate alınması gereken husus, bireysel geçmişleri ve duygusal tepkileri, belirli ve tanınabilir izlekler üzerinden tanımlayabileceğimiz bir ilkeler grubuna ulaşıp ulaşamayacağıdır. Psikanaliz söz konusu verileri sağlar gözükmemektedir. Bu durumda, insan bedeninin metafor oluşumundaki rolünü ayrıntılı olarak gösteren bilişim bilimin verilerinin, psikanalizin bulgularıyla birleştirilmesi durumunda, daha tam ve derinlikli bir metafor tanımına ulaşılabilceğini söyleyebiliriz.

Kaynakça

- Ağıl N., *Boşanma Dosyası*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1998.
- Alkaya O., "A! Etika" *A! Etika*, Telos Yayıncılık, İstanbul, 1991.
- Andrews J.; Rosenblatt E; Malkus U.; Gardner H.; Winner E.
"Children's Abilities to Distinguish Metaphoric and Ironic Utterances from Mistakes and Lies" haz. Van Dornael, *Metaphor, Communication and Cognition*, Ghent 1986.
- Arieti S., *Creativity, The Magic Synthesis*, Basic Book, NY 1976.
- Arlow J.; Brenner C., *Psychoanalytic Concepts and the Structural Theory*, Int. Un. Press, NY 1964.
- Arlow, Jacob A., "Fantasy, Memory, And Reality Testing" s. 28, 29, 31,43.
- _____. "Metaphor and the Psychoanalytic Situation" *Psychoanalytic Quarterly* NY 1979.
- _____. "Unconscious Fantasy and Disturbances of Conscious Experience" *The Psychoanalytic Quarterly*, NY, 1969.
- _____. "Unconscious Fantasy" *Psychoanalysis, The Major Concepts*, Yale Un. Press, Michigan 1995.
- Kur'an-ı Kerim'in Yüce Meali, haz. Süleyman Ateş, Hayat Yayıncılık, İstanbul, 2011.
- Bach S., *The Language of Perversion and the Language of Love*, James Aronson, Northvale 1994.
- Barcelona A., "Clarifying and applying the notions of metaphor and metonymy within cognitive linguistics: An update" haz. R. Dirven; R. Pörrings, *Metaphor and Metonymy in*

- Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, NY 2002
- Bartsch R., "Generating polysemy: Metaphor and Metonymy" haz. R. Dirven; R. Pörings, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, NY 2002
- Beardsley M., *Aesthetics*, Hartcourt, NY 1958
- Berk İ., "Atımı istedim evin göğü gerindi" haz. Mehmet Fuat, Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi, Adam Yayınları, İstanbul, 1986.
- Berggren D., "The use and abuse of metaphor" *Review of Metaphysics* 1962-63
- Black M., *Models and Metaphors*, Cornell Un. Press, Ithaca, 1962
- _____. "How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson" haz. Sheldon Sacks, *On Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago 1981
- Blake W., "Tyger" *The Northon Antology of English Literature*, Northon &Company, Londra, 1986
- Bloom H., *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford Un. Press NY 1973.
- Blum H., "Symbolism" *Psychoanalysis: The Major Concepts*, Yale Un. Press, Michigan 1995.
- Booth W., "Metaphor as Rhetoric: The Problem of Evaluation" haz. Sheldon Sacks, *On Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago 1981.
- _____. "Ten Literal 'Theses'" haz. Sheldon Sacks, *On Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago 1981.
- _____. *A Rhetoric of Irony*, The Un. Of Chicago Press, Chicago 1975.
- Borbely, Antal F. "A Psychoanalytic concept of Metaphor" *Int. J. Psycho-analysis* 79 1998.
- _____. "Towards a Psychodynamic Understanding of Metaphor and Metonymy: Their Role in Awareness and Defense", *Metaphor and Symbol*, Lawrence Erlbaum Assc. 2004.

- _____. "Metaphor and psychoanalysis" haz. Raymond Gibbs, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, 2008.
- Brittan S., *Poetry, Symbol, And Allegory*, University of Virginia Press, Charlottesville, 2003.
- Brooks, C., "Irony as a Principle of Structure", haz. Morton Dawen Zabel, *Literary Opinions In America*, 2, 1951.
- Brooks P., "Freud's Masterplot: Question of Narrative" haz. Shoshana Felman *Literature and Psychoanalysis*, The Johns Hopkins University Press Baltimore 1993.
- Budak A., *Boşlukta Büyürken Zaman*, Reba, İstanbul, 1999 .
- Campbell J., *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton Un. Press, Princeton 1973.
- Cassirer E., *Language and Myth*, Harper&Row, NY 1946.
- _____. *The Philosophy of Symbolic Forms*, Yale Un. Press, New Haven, 1953.
- Chasseguet-Smirgel J., *Creativity and Perversion* W. Norton & Company, NY 1985.
- Cohen T., "Metaphor and the Cultivation of Intimacy" haz. Sheldon Sacks, *On Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago 1981.
- Cohn D. C., *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton Un. Press, Princeton 1978.
- Coleridge S. T., *Biographia Literaria*, J. M. Dent, Londra, 1956.
- _____. *Poetical Works*, Oxford Un. Press, Londra, 1967.
- Croft W., "The role of domains in the interpretation of metaphors and metonymies" haz. R. Dirven; R. Pörrings, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, NY 2002.
- Çamlıbel F. N., "Çoban Çeşmesi" haz. Mehmet Fuat, Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi, Adam Yayınları, İstanbul, 1986.
- Çelebi A., *Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul, 1998.

- Davidson D., "What Metaphors Mean" *Inquiries into Truth and Interpretation* Clarendon Press, Londra 2001.
- De Man P., "The Epistemology of Metaphor" haz. Sheldon Sacks, *On Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago 1981.
- Dickinson E., haz. Thomas H. Johnson *The Poems of Emily Dickinson*, The Belknap Press, Cambridge 1974.
- Dickinson E., çevirmen Oğuz Cebeci, *Seçilmiş Şiirler*, Korsan, İstanbul, 1993
- Dirven R., "Metonymy and metaphor: different mental strategies of conceptualisation" haz. R. Dirven; R. Pörings, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, NY 2002.
- Dominicy M., and Nasta M., "Towards a universal definition of the caesura" haz. Aroui J.; Arleo A., *Towards a Typology of Poetic Forms*, John Benjamin Publication Com., Philadelphia 2009.
- Donne J., "The Flea", *The Northon Antology of English Literature*, Northon & Company, Londra 1986.
- Dryden J., "Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence" haz. W. P. Ker, *Essays of John Dryden*, The Clarendon Press, Oxford, 1926.
- Eichenbaum B., "The Theory of the 'Formal Method'" haz. Lee Lemon; Marion Reis *Russian Formalist Criticism*, University of Nebraska Press, Lincoln 1965.
- Empson W., *Seven Types of Ambiguity*, Peregrine Books.
- Fauconnier G.; Turner M., "Rethinking metaphor" haz. Raymond Gibbs, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, USA 2008.
- _____. "Metaphor, metonymy and binding" haz. R. Dirven; R. Pörings, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter NY 2002.
- Fliess R., *Symbol, Dream and Psychosis*, Int. Un. Press, NY 1973.

- Forster E. M., *A Passage to India*, Harmondsworth, Londra, 1924.
- Frazer J., *The New Golden Bough*, Mentor, NY 1964.
- Freud S. "The Interpretation of Dreams", *Standart Edition* 4/5 Hogard, Londra 1900.
- _____. "Creative Writers and Day Dreaming" *Standart Edition* 9 Hogard, Londra 1900.
- _____. haz. A. A. Brill *The Basic Writings of Sigmund Freud*, The Modern Library, NY, 1932.
- Friedman, N., "Psychology and Literary Form" *Third Force Psychology and the Study of Literature*, Fairleigh Dickinson Un. Press, NJ 1986.
- Friedrich H., *The Structure of Modern Poetry*, Northwest Un. Press, Evanston, 1974.
- Frye N., *Anatomy of Criticism*, Princeton Un. Press, Princeton 1957.
- Gardner H., Winner E., "The Development of Metaphoric Competence: Implications for Humanistic Disciplines" haz. Sheldon Sacks, *On Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago 1981.
- Geeraerst D., "The interaction of metaphor and metonymy in composite expressions" haz. R. Dirven; R. Pörings, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, NY 2002.
- Genette G., *Narrative Discourse*, Cornell Un. Press, Ithaca, 1983.
- Gentner D., Bowdle B., "Metaphor as sutructure-mapping" haz. Raymond Gibbs, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, USA 2008
- Glucksberg S., "How metaphors create categories—quickly" haz. Raymond Gibbs, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press USA 2008.
- Goodman N., "Metaphor as Moonlighting" haz. Sheldon

- Sacks, *On Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago 1981.
- Goossens L., "Metaphonymy: The interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action" haz. R. Dirven; R. Pörings, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, NY 2002.
- Grady J., Johnson C., "Converging evidence for the notions of subscene and primary scene" haz. R. Dirven; R. Pörings, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, NY 2002.
- Hamburger M., *The Truth of Poetry*, Anvil Press Poetry, Londra, 1968.
- Harries K., "Metaphor and Transcendence" haz. Sheldon Sacks, *On Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago 1981.
- . "The Many Uses of Metaphor" haz. Sheldon Sacks, *On Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago 1981.
- Hawks T., *Metaphor*, Methuen, Londra 1980.
- Henle P., "Metaphor" haz. Paul Henle, *Language, Thought, and Culture*, Un. Of Michigan Press, Ann Arbor, 1958.
- Hester M., *The Meaning of Poetic Metaphor*, Mouton&Co. The Hague, 1967.
- . "Poetic Metaphor, Experience and Truth" haz. Van Dormael; Spoelders M.; Vandamme F., *Metaphor, Communication and Cognition*, Ghent, 1986.
- Hillman J., *The Dream and The Underworld*, HarperCollins, NY 1979.
- Hirsch E., *Validity in Interpretation* Yale Un. Press, New Haven 1967.
- Holland N., *The Dynamics of Literary Response*, Oxford Un. Press, NY 1968.
- Hulme, T., *Speculations: Essays on Humanism and the Philo-*

sophy of Art. Routledge, Londra 1958.

Hume D., *On the Standarts of Taste* haz. E. Miller Un. Of Indiana Press, Indianapolis 1985.

_____. *The Sceptic* haz. E. Miller Un. Of Indiana Press, Indianapolis 1985.

_____. *A Treatise of Human Nature*. Haz. L. A. Selby-Bigge, The Clarendon Press, Oxford 1958.

Ibanez F., Velasco O., "Patterns of conceptual interaction" haz. R. Dirven; R. Pörings, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, NY 2002.

İlhan A., "Tut ki gecedir"; "3. Şahsın şiiri" haz. Mehmet Fuat, Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi, Adam Yayınları, İstanbul 1986.

Jakobson R., "The Metaphoric and Metonymic Poles" haz. R. Dirven; R. Pörings, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, NY 2002.

_____. "Closing Statements: Linguistics and Poetics", haz. Thomas Sebeok, *Style in Language*, Cambridge, 1960.

_____. "Two Aspects of Language and Two Types of Linguistic Disturbances", *Fundamentals of Language*, Hague, 1956.

Jameson F., "Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and The Problem of the Subject" haz. Shoshana Felman *Literature and Psychoanalysis*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1993.

Johnson M., *The Body in The Mind*, The Un. Of Chicago Press, Chicago 1987.

_____. "Philosophy's debt to metaphor" haz. Raymond Gibbs, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, USA 2008

Kant I., *The Critique of Judgement*, The Clarendon Press, Oxford, 196.

Karadaş F., *Imagination, Metaphor and Mythopoeia in the Po-*

- etry of Three Major English Romantic Poets*, PhD. Dissertation, METU 2007.
- Kavafis K., çevirmen Cevat Çapan, *Kavafis'ten Kirk Şiir*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1982 .
- Keats J., haz. Hyder Rollings *The Letters of John Keats*, Harvard Un. Press, Cambridge 1958.
- Kennedy J., "Metaphor and art" " haz. Raymond Gibbs, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, USA 2008.
- Kernberg O., *Love Relations Normality and Pathology*, Yale Un. Press, New Haven 1995.
- Klein M., *The Writings of Melanie Klein I-II-III-IV*, Hogarth Press, Londra 1975.
- Koch W., *Poetry and Science: Semiogenetical Twins*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1983.
- Kohut H., haz. Paul Ornstein *The Search for the Self: Selected Writings of Heinz Kohut*, In. Un. Press. 1978.
- Kövecses Z., "Metaphor and emotion" haz. Raymond Gibbs, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, USA 2008.
- _____. "Language and emotion: The interplay of conceptualisation with physiology and culture" haz. R. Dirven; R. Pörings, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, NY 2002.
- Kreitman N., *The Roots of Metaphor*, Ashgate, USA 1999.
- Kris, Ernst. *Psychoanalytic Explorations in Art*, International University Press, USA, 1972.
- Kris E., Kurz O., *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, Yale Un. Press New Haven 1979.
- Lacan J., "Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet" haz. Shoshana Felman *Literature and Psychoanalysis*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1993.
- Lakoff G., ve Johnson M., *Metaphors We Live By* The University of Chicago Press, Chicago 1980.

- Lakoff G., *Women, Fire, and Dangerous Things*, The Un. Of Chicago Press, Chicago 1987.
- _____. "The neural theory of metaphor" haz. Raymond Gibbs, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, USA 2008.
- Lakoff G., Turner M., *More than Cool Reason*, The University of Chicago Press, Chicago 1989.
- Langer S., *Philosophy in a New Key*,
_____. *Feeling and Form*, Routledge, Londra, 1979.
- Lav E. B., "Parsın Ölümü" haz. Mehmet Fuat, Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi, Adam Yayınları, İstanbul 1986.
- Levi M., İstanbul Bir Masaldı, Doğan Kitap, İstanbul 1999.
- Levi-Strauss C., "The Effectiveness of Symbols" *Structural Anthropology*, Anchor, NY 1967.
- Liddell R., *Cavafy, A Critical Biography*, GB Duckworth 2000.
- Lock J., *An Essay Concerning Human Understanding*, The Clarendon Press, Oxford 1960.
- McMullen L., "Putting in context: Metaphor and psychotherapy" haz. Raymond Gibbs, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, USA 2008.
- Monroe B., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, NY 1958.
- Necatigil B., "Evler"; "Hassas Terazi"; "Solgun bir gül dokununca"; "Keyy" haz. Mehmet Fuat, Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi, Adam Yayınları, İstanbul 1986.
- Nelson C., "Psychoanalysis as an Intervention in Contemporary Theory" haz. R. Feldstein ; H. Sussman *Psychoanalysis and ...* Routledge, NY 1990.
- Nerlich B., Clarke D., "Blending the past and the present: Conceptual and linguistic integration, 1800-2000" haz. R. Dirven; R. Pörings, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, NY 2002.
- Rey Jean-Michel, "Freud's Writing on Writing" haz. Shoshana

- Felman *Literature and Psychoanalysis*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1993.
- Richards I. A., *Principles of Literary Criticism*, Routledge, Londra 1967.
- _____. *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement*, Routledge, Londra 1970.
- Riffaterre M., *Semiotics of Poetry*, Indiana Un. Press, Bloomington 1984.
- Rycroft C., *Imagination and Reality*, The Hogarth Press, Londra 1968.
- Lodge D., *The Modes of Modern Writing*, Edward Arnold, Londra 1989.
- Melnick, Burton A. "Metaphor and the Theory of Libidinal Development" *Int. J. Psycho-Anal.* 1997.
- Modell, Arnold "Metaphor, Memory, and Unconscious Imagination" *Imagination and the Meaningful Brain*, The MIT Press Cambr. Massc. 2003.
- Mukarovsky J., *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, Michigan Slavic Contributions, Ann Arbor, 1970.
- Noy Pinchas, "Form in Creation in Art: An Ego-psychological Approach to Creativity", *Psychoanalytic Quarterly* no II V. XLVIII 229, 1979.
- _____. "A Revision of Psychoanalytic Theory of the Primary Process" *In. Journal of Psychoanalysis* 50, 1969.
- Ogden T., "Reverie and Metaphor" *Int. J. Psycho-Anal.* 1997.
- _____. *The Matrix of the Mind*, Karnac Books, Londra 1992.
- _____. *Projective Identification & Psychotherapeutic Technique*, Jason Aronson, Northvale 1993.
- Ogden T., Richards I. A., *The Meaning of Meaning*, Routledge, Londra 1960.
- Özçalışkan Ş., "Metaphorical Motion in Crosslinguistic Perspective: A Comparison of English and Turkish", *Metaphor*

and Symbol, Lawrence Erlbaum Assc. 2003.

Panther K.; Thornburg L., "The roles of metaphor and metonymy in English -er nominals" haz. R. Dirven; R. Pörrings, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, NY 2002

Perkins D., *A History of Modern Poetry*, The Belknap Press, Cambridge 1976.

Piaget J., *The Construction of Reality in Children*, Basic Books, NY 1937.

_____. *The Origins of Intelligence in Children*, Int. Un. Press, NY 1952.

Punter D., *Metaphor*, Routledge, NY 2007.

Quine W., "A Postscript on Metaphor" haz. Sheldon Sacks, *On Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago 1981.

Rabia Hatun, haz. Enis Batur, *Rabia Hatun "Tuhaf Bir Kiya-met"*, YKY, İstanbul 2000.

Radden G., "How metonymic are metaphors?" haz. R. Dirven; R. Pörrings, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, NY 2002.

Radman Z., "Key-Metaphors: A Case of Cross-Contextual Cognition", *Metaphors: Figures of the Mind*, Kluwer Academic Publication, Boston 1997.

Raglan L. *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*, Vintage Books, NY 1956.

Richards I., *Principles of Literary Criticism*, Hartcourt, NY 1925.

_____. *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford Un. Press, Oxford 1936.

Ricoeur P., *The Rule of Metaphor*, Un. Of Toronto Press, Toronto 1979.

_____. "The Epistemology of Metaphor" haz. Sheldon Sacks, *On Metaphor*, The Un. O Chicago Press, Chicago 1980.

- Riemer N., "When is a metonymy no longer a metonymy?"
haz. R. Dirven; R. Pörings, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, NY 2002.
- Rogers R., *Metaphor A Psychoanalytic View*, Un. Of California Press, Berkeley 1978.
- Rose G., *The Power of Form*, Int. Un. Press, Madison 1992.
- Rosen V., "Sign Phenomena and Their Relationship to Unconscious Meaning" *Int. J. Psycho-Analysis*, 1969.
- _____. *Style, Character and Language*, Jason Aronson, NY 1977.
- Rubinstein B., "On Metaphor and Related Phenomena" *Psychoanalysis and Contemporary Science* V. I 1972.
- Ryle G., *The Concept of Mind*, Hutchinson&Co., Londra 1960.
- Searles, Harold F. "The Differentiation between Concrete&Metaphorical Thinking in the Recovering Schizophrenic Patients", *Journal of the American Psychoanalytic Association* Vol. 10 n. 1, 46, Ocak 1962.
- Segal H., *Introduction to the Work of Melanie Klein*, Basic Books, NY 1964.
- _____. *Dream, Phantasy and Art*, Institute of Psychoanalysis, Londra 1991.
- Segal R., haz. *In Quest of the Hero*, Princeton Un. Press, Princeton 1990.
- Semino E., Steen G., "Metaphor in literature" haz. Raymond Gibbs, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, USA 2008.
- Sharpe E., "Psycho-Physical Problems Revealed in Language", haz. M. Brierley, *Collected Papers on Psycho-Analysis by Ella Freeman Sharpe*, The Hogarth Press, Londra 1950.
- _____. *Dream Analysis* The Hogarth Press, Londra 1961.
- Shen Y., "Metaphor and poetic figures" haz. Raymond Gibbs, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, USA 2008.

- Shengold L., "Insight as Metaphor" *The Psychoanalytic Study of the Child* V. 36 1981.
- Shiff R., "Art and Life: A Metaphoric Relationship", haz. Sheldon Sacks, *On Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago 1981.
- Siegelman Ellen, *Metaphor and Meaning in Psychotherapy*, The Guilford Press, Londra, NY, 1990.
- Shklovsky V., "Art as Technique" haz. Lee Lemon; Marion Reis *Russian Formalist Criticism*, University of Nebraska Press, Lincoln 1965.
- _____. *Theory of Prose*, Archive Press, Illinois, 1990.
- Sollers P., "Freud's Hand" haz. Shoshana Felman *Literature and Psychoanalysis*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1993.
- Stead C., *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement* Rutgers Un. Press, 1986.
- Steen G. "Poetic and Constructed Metaphors" *Understanding Metaphor in Literature*, Longman, NY 1994.
- Stern J., "Metaphor, semantics, and context" " haz. Raymond Gibbs, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, USA 2008.
- Sussman H., "Psychoanalysis Modern and Post-Modern" haz. R. Feldstein ; H. Sussman, *Psychoanalysis and ...* Routledge, NY 1990.
- Süreya C., "Üvercinka" haz. Mehmet Fuat, Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi, Adam Yayınları, İstanbul 1986.
- Swanson D., "Toward a Psychology of Metaphor" haz. Sheldon Sacks, *On Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago 1981.
- Taylor J., "Category extension by metonymy and metaphor" haz. R. Dirven; R. Pörings, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, NY 2002.
- Todorov T., *Symolism and Interpretation*, Cornell Un. Press, Ithaca 1982.

- _____. *Introduction to Poetics*, The Harvester Press, Brighton 1981.
- _____. *Genre in Discourse*,
 _____. *The Poetics of Prose*, Basil Blackwell, Oxford 1977.
- Tomashevsky B., "Thematics" haz. Lee Lemon; Marion Reis
Russian Formalist Criticism University of Nebraska Press,
 Lincoln 1965.
- Tomkinson F., "Ricoeur'ün Eğretileme Kuramı" *Cogito*, Güz
 2008.
- Tracy D., "Metaphor and Religion: The Test Case of Christian
 Texts" haz. Sheldon Sacks, *On Metaphor*, The University of
 Chicago Press, Chicago 1981.
- Tynianov Y., *The Problem of Verse Language*, Ardis, Ann Ar-
 bor 1981.
- Valery P., *The Art of Poetry*, Vintage Books, NY 1961.
- Vico G., *The New Science*, Cornell Un. Press, NY 1968.
- Von Domarus E., "The Specific Laws of Logic in Schizoph-
 renia" *Language and Thought in Schizophrenia: Collected
 Papers*, Un. Of California Press, Berkeley 1944.
- Warren B., "An alternative account of the interpretation of re-
 ferential metonymy and metaphor" haz. R. Dirven; R. Pö-
 rings, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Cont-
 rast*, Mouton de Gruyter, NY 2002.
- Weber S., "Psychoanalysis, Literary Criticism, and the Prob-
 lem of Authority" haz. R. Feldstein; H. Sussman *Psychoa-
 nalysis and ...* Routledge, NY 1990.
- Weelwright P., *Metaphor and Reality*, Indiana Un. Press, Blo-
 omington 1962.
- _____. *The Burning Fountain: A Study in Language of
 Symbolism*, Un. Press, Bloomington 1962.
- Weisman A. "Reality Sense and Reality Testing" *Behavioral
 Science*, III 1958.
- Whitehead A., *Symbolism*, Fordham University Press, NY
 1985.

- Wilde O., "The Ballad of Reading Gaol" *De Profundis and Other Writings*, Harmondsworth, Londra 1973.
- Wimsatt W., *The Verbal Icon*, Kentucky Paperbacks, Lexington 1967.
- Winnicott D. "The Theory of parent-infant relationship" *The Maturational Processes and the Facilitating Environment*, Hogarth Press, Londra 1960.
- _____. *Playing and Reality*, Tavistock, Londra 1971.
- _____. *Psycho-Analytic Explorations*, Harvard Un. Press, Cambridge 1989.
- Wittgenstein L., *Notebooks: 1914-16* Basil Blackwell, Oxford 1961.
- _____. *Philosophical Investigations*, The Macmillan Co. NY 1960.
- _____. *The Blue and Brown Books*, Basil Blackwell, Oxford 1961.
- _____. *Tractatus-Logico-Philosophicus*, Routledge, Londra 1961.
- Wordsworth W., "Preface to Lyrical Ballads", *Northon Antology of Literature*, Londra 1986.
- Wright Kenneth J. T. "Metaphor and Symptom: A Study of Integration and Its Failure" *Int. Rev. Psycho-Anal.*, 1976.
- Yu N., "Metaphor from body and culture" haz. Raymond Gibbs, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, USA 2008.
- Yunus Emre, haz. Mehmet Açıkgöz *Yunus Emre Divanı*, İstanbul.
- Zbikowski L., "Metaphor and music" haz. Raymond Gibbs, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, USA 2008.
- Zizek S., "The Limits of the Semiotic Approach to Psychoanalysis" haz. R. Feldstein ; H. Sussman *Psychoanalysis and...* Routledge, NY 1990.

Platon ve Aristo'dan günümüze kadar en çok tartışılan konulardan biri olan metafor, yalnızca edebiyatta ve sanatta değil, genel olarak insan düşüncesinde ve gündelik dilde de başrol oynayan bir kavram. *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, bilişim bilim ve psikanalitik kuramın da katkılarıyla, insan zihninin niçin ve ne şekilde metafora başvurduğunu anlamaya yönelik bir çaba.

Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* ve *Komik Edebi Türler*'den sonra, hayati bir konuyu daha Türkçe edebiyattan zengin örneklerle tartışıyor.



2. BASKI



ithaki

 /ithakiyayinlari
 /ithakiyayinlari
 /ithakiyayinlari

www.ithaki.com.tr

İnternet satışı:
www.ilknokta.com



9 786053 753131