

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

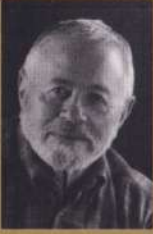
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

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

Özdemir İnce

Tabula Rasa

Özdemir İnce Tabula Rasa



Özdemir İnce Tabula Rasa

Tabula Rasa, Özdemir İnce'nin yazınsal söylem, özellikle de şiirsel söylem üzerine derinlemesine bir bakışla kaleme aldığı, edebiyat tarihimize yerleşmiş önemli yapıtlarından biridir. Bu metinler, şiirin hem nasıl okunacağına, hem de nasıl eleştirileceğine dair geniş perspektifli bir yöntem sergiler. Bu yapıyla *Tabula Rasa* okur için olduğu kadar eleştirmen için de bir kılavuz kitap niteliğindedir.

Sanatsal yaratı nedir, nasıl oluşur, nasıl okunur, nasıl yorumlanır?

Metin Eloglu, Cemal Süreya, Edip Cansever ve Turgut Uyar şiirini alışılmadık bir biçimde ele alan Özdemir İnce, sanatı algılamaya yönelik bu temel sorulara *Tabula Rasa* ile çeyrek yüzyıl önce kalıcı bir yanıt vermişti. Şiirde yapı, biçim, anlam ve ses katmanları ile bunların kendi aralarındaki etkileşimler, böylesine bir kuramsal güçle Türkiye'de ilk kez, *Tabula Rasa*'da Özdemir İnce tarafından gündeme getirilmişti ve hâlâ güncelliğini koruyor.



image.com.tr
internet kitabevi

ISBN 978- 975-533-688-6

9 789755 336886





Özdemir Ince, 1936 yılında Mersin'de doğdu. 1956'da Mersin Lisesi'nden mezun oldu. 1960'ta Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Fransızca Bölümü'nü bitirdi. Fransız hükümetinin açtığı sınavı kazanarak Paris'te Sorbonne Üniversitesi'nde çağdaş Fransız edebiyatı ve fonetik okudu. Yurda dönüşünde Aydın ve Muğla liselerinde öğretmen olarak çalıştı. 1969'da TRT'ye girdi. 1982'de emekli oluncaya kadar değişik yöneticilik görevlerinde bulundu. 1982-1989 yılları arasında çeviri yaparak hayatını kazandı. 1989-2000 yılları arasında bazı yaynevlerinde editör ve yayın yönetmeni olarak çalıştı. 2000 yılından bu yana Hürriyet gazetesinde köşe yazarlığı yapıyor.

Şiirleri; Fransızca, Yunanca, Bulgarca ve Makedonca kitap olarak yayınlandı. Şiir ve yazıları; Almanca, Çuvaşça, Hinduca, Ibranice, İngilizce, İspanyolca, İtalyanca, Macarca, Portekizce, Romence, Rusca ve Sırpça'ya çevrildi.

1990 yılında Fransız Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres onur belgesine değer görüldü. Mallarmé Akademisi ile Avrupa Şiir Akademisi üyesidir.

İnce'nin eserleri:

Şiir: *Kargı* (1963), *Tutanaklar* (1967), *Kiraz Zamanı* (1969), *Karşı Yazgı* (1974), *Rüzgâra Yazılıdır* (1979), *Elmanın Tarihi* (1981), *Kentler* (1981), *Yedi Deryalar Geçsen* (1983), *Siyasetname* (1984), *Eski Şiirler* (1985), *Hayatbilgisi* (1986), *Zorba ve Ozan* (1987), *Başak ile Terazi* (1989), *Burçlar Kuşağı* (1989), *Can Yeleklere Tavandadır* (1989), *Gürlevik* (1990), *Gündönümü Gündönümü* (1992), *Yazın Sesi* (1994), *Uykusuzluk* (1996), *Mani-Hayy* (1998), *Evren Ağacı* (2000), *Ot Hızı* (2002), *Keskindoreke Fındıfıfı* (2006), *Magma ve Kör Saat*, (2007), *Agustos 1936*, *Annemin Karnında Son Bir Ay* (2008), *Bir Ana Heykeli* (2008).

Seçme ve Toplu Şiir: *Güneş Saati* (1990), *Seçme Şiirler* (1998), *Tekvin*, *Toplu Şiirler 1*. (1994), *Delta*, *Toplu Şiirler 2* (1994), *Tohum Ölürse*, *Toplu Şiirler 3*. (1994), *Yağmur Taşı*, *Toplu Şiirler 4*. (1995), *Bütün Şiirlerim 1*. (2001), *Bütün Şiirlerim 2*. (2002), *Bütün Şiirlerim 3*. (2003), *Toplu Şiirler I*, *Rüzgâra En Yakın Yerde* (2010), *Toplu Şiirler II*, *Susan Denizin Sesiyle* (2010), *Toplu Şiirler III*, *Bir Başka Dil* (2010), *Toplu Şiirler IV*, *Şaman Sözü*, (2010).

Eleştirel Deneme: *Yazmasam Olmazdı*, (Doğan Kitapçılık, 2004), *Mağşerin Üç Kitabı*, (Doğan Kitapçılık, 2005).

Denemeler ve Siyasi Yazılar: *Şiir ve Gerçeklik* (1986, 2001; İmge Kitabevi Yayınları, 2011), *Söz ve Yazı* (1991), *Tabula Rasa* (1992, 2002; İmge Kitabevi Yayınları, 2011), *Yazınsal Söylem Üzerine* (1993, 2002), *Dinozorca* (1993), *Tarih Bağışlamaz* (1994), *Çile Törenleri* (1995), *Bu Ne Biçim Memleket* (1996), *Yaşasın Cumhuriyet* (1999), *Şiirde Devrim* (2000, 2008), *Mevsimsiz Yazılar* (2002), *Gördüğünü Kitaba Yaz* (2002), *Pazar Yazıları* (2002), *Tersi Yüzü* (2003), *Isırğa*

nın Faydaları (2004), *Yedi Canlı Cumhuriyet* (2004, 2009), *100 Pazar Yazısı* (2004), *Denek Taşı* (2006), *Fesatlar Sarmalında Türkiye* (2007), *Cumhuriyetsiz Demokrasi* (2009), *Demokrasiz Demokrasi* (2009), *Direnen Cumhuriyet* (2010), *Kırlangıcın Okuma Uçuşu* (2010), *Demokrasi ile Diktatorya Arasında* (Imge Kitabevi Yayınları, 2011).

Söyleşi: *Ne Altın Ne Gümüş* (1997).

Ödülleri: May Edebiyat Ödülü (1968), Türk Dil Kurumu Çeviri Ödülü (1978), Abdi İpekçi Dostluk Özel Ödülü (1999), MAX JACOB Şiir Ödülü (Fransa, 2006), Melih Cevdet Anday Şiir Ödülü (2007), Diyonisos Şiir Ödülü (2009), Uluslararası PEN Türkiye Onur Ödülü (2010), PENYO PENEV Uluslararası Şiir Ödülü (Bulgaristan, 2010), Çeviri Derneği Onur Ödülü (2010). Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Röportaj Başarı Ödülü (2001), Bülent Dikmener Ödülü Özel Jüri Ödülü (2004), Çağdaş Gazeteciler Derneği Mustafa Ekmekçi Gazetecilik Ödülü (2006), Avrupa Atatürkçü Düşünce Dernekleri Federasyonu Atatürkçü Aydınlanma Ödülü (2009).

Hakkında Kitap: Celal Soycan, *Mevsimsiz Bir Şair: Özdemir İnce* (Dünya Kitap, 2005).

İmge Kitabevi Yayınları

Ankara / Kızılay
Konur Sokak No: 17
Tel: (312) 419 46 10 - 419 46 11
Faks: (312) 425 29 87
E-Posta: imge@imge.com.tr

İstanbul / Taksim
İstiklal Cad. Zambak Sok. No: 2/4
Tel: (212) 249 34 79
Faks: (212) 249 35 79
E-Posta: imge@imge.com.tr

Genel Dağıtım

Ankara / Kızılay
Konur Sokak No: 17
Tel: (312) 417 50 95 - 417 50 96
Faks: (312) 425 65 32
E-Posta: imge@imge.com.tr

İstanbul / Cağaloğlu
Ankara Caddesi No: 45/A
Tel: (212) 527 40 57
Faks: (212) 527 41 45
E-Posta: imge@imge.com.tr

Özdemir İnce

Tabula Rasa

3. Baskı



İmge Kitabevi Yayınları
Genel Yayın Yönetmeni
Şebnem Çiler Tabakçı

ISBN 978-975-533-688-6

© İmge Kitabevi Yayınları, Özdemir İnce, 2011

Tüm hakları saklıdır.
Yayıncı izni olmadan, kısmen de olsa
fotokopi, film vb. elektronik ve mekanik
yöntemlerle çoğaltılamaz.

1. Baskı: Can Yayınları, 1993
2. Baskı: İş Bankası Kültür Yayınları, 2003
3. Baskı: Mayıs 2011

Editör
Can Gazalcı

Kapak
Duysal Yaşar

Dizgi
Yalçın Ateş

Baskı ve Cilt
Pelin Ofset Tıpo Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.
İvedik Organize Matbaacılar Sitesi
558. Sok. No: 28 Yenimahalle-Ankara
Tel: (312) 395 25 80-83 • Faks: 395 25 84
www.pelinofset.com.tr

İ m g e K i t a b e v i
Yayıncılık Paz. San. ve Tic. Ltd. Şti.
Konur Sok. No: 3 Kızılay 06650 Ankara
Tel: (312) 419 46 10-11 • Faks: (312) 425 29 87
İnternet: imge.com.tr • E-Posta: imge@imge.com.tr

İçindekiler

“Tabula Rasa” ve Tabula Rasa Üzerine.....	7
---	---

ŞİİR ÜZERİNE: YAPI, BİÇİM, ANLAM VE SES

“Geleneksel Şiirimizin Sesi”	13
Şiirsel Söylemin Bir Yapı Çözümlemesi Üzerine	29
Parçalanan Şiir	39
Sözcük ve Anlam Üzerine.....	63
Şiirsel Anlamın Yapısı.....	83
Şiirimizin Bazı Temel Sorunları.....	109
‘Gelenekten Yararlanmak’ Merakı Üzerine	119

ŞİİRİN DÖRT ATLISI

Metin Eloğlu ya da Bir Deryadıl, Bir Deryaneval ...	131
Turgut Uyar Aynanın Arkasındadır.....	141
Edip Cansever: Yani O Kendine Sürgün Olan	151
Ve Şiirin Gişesinde Oturan Şair	163
Cemal Süreya: Gözleri Görmekten Doymayan, Kulakları İşitmekle Dolmayan.....	171

“Tabula Rasa” ve Tabula Rasa Üzerine

Kitabın adına bakıp son zamanlarda modalaşan *fantirifitton* kitap adlarından birini de bizim bu kitaba koyduğumuzu sanacak okur yerden göğe kadar haklıdır. Ama, böyle bir karara varmadan önce lütfen dinleyin: *Tabula Rasa*, hem yazarı eleştirel denemeler yazmaya yönlendiren gereksinimi, hem de kitabın içeriğini kapsamlı olarak açıklıyor ve simgeliyor.

Ne demek *Tabula Rasa*?

Bu Latince deyimın sözlüksel anlamı *Boş Levha*'dır. Antik çağdan bu yana bütün duyumcuların ileri sürdükleri savı, İngiliz düşünürü John Locke (1632-1704) bu deyimle biçimlendirmiştir. Bu sava göre doğuştan bilgi olmaz, olamaz; yeni doğan çocuğun ruhu (zihni) bir *tabula rasa*'dır, bu levha ya da kâğıt, yaşanan deneylerle dıştan algılanarak dolar. Kendisine sözü edilmeyen bir şeyi kendiliğinden bilen insan yoktur. Doğuştancılardan kanıt olarak ileri sürdükleri tanrı düşüncesi bile doğuştan değildir, çünkü günümüzde bile tanrı düşüncesin-

den habersiz yaşayan insan toplulukları bulunduğu gibi değişik tanrı anlayış ve inançları da vardır. Demek ki, dogmalarla uzlaşmayan bir kavram bu Tabula Rasa.

Doğrusunu söylemek gerekirse, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan ve yoz kitle kültürünün bir yönlendirici ögesine dönüştürülen kimi eleştiri, felsefe ve estetik anlayışlarını modalaştıran, dogmalaştıran, tabulaştıran kafaları sarakaya almak için de seçilmiş olabilir bu ad. Öte yandan, deyimini doğru anlamını, boş levha ya da kâğıdın sonradan deneylerle ve dış dünyadan algılanarak doldurulduğu görüşünü de doğal olarak paylaşmaktadır.

Özellikle 1970'li yıllardan itibaren, ülkemizde, yapısalcılık, göstergebilim modası yaşadık. Bu gelgeç tutku moda olarak da kalmadı, yazın *yuppilerinin*, *mangaldarlarının*, *zontalarının* elinde her türlü kapıyı açan tansıklı maymuncuktan bir tür kültürel teröre dönüştü. Şimdi de, şükürler olsun, postmodernizm var, artık lambada müziği eşliğinde Konya kaşık havası oynayabilirler.

Şaka bir yana, bu ülkede, yapısalcılığın, göstergebilimin bir sanatsal yaratı yöntemi olduğunu sanan, daha ileri gidip buna safça inanan şairler, yazarlar çıktı (ama bu arada, yapısalcılık, Jean-Paul Thomas'ın dediği gibi, çoktan sona ermiş, bir davetin silik bir konusu benzeri çekip gitmişti. 1966 yılında her derde deva olduğu sanılan yapısalcılık üç yıl sonra artık ekranda görünmeyen bir televizyon sunucusu gibi unutulmuştu); eksik ya da yanlış çevrilen cümlelerden yola çıkıp yazınsal yapının yalnızca dilden ibaret olduğunu ileri sürenler oldu; dahası anlamın şiire yakışmadığını, sözcüklerin anlamdan sıkıldığını yazan tuhaf şairleri okuduk. Öyle zamanlar

oldu ki yapıların ve biçimlerin birer anlam ulağı olduğu ve bu nedenle de anlamdan ayıramayacakları gerçeği unutuldu; anlamın kaynağının metinde değil alımlayıcının zihninde olduğu sanıldı; *nesnesiz* felsefe ve eleştiri yapılabileceğine inanıldı. Oluyor böyle şeyler... *Böyle şeyler* olmasaydı, sanat ve felsefe tarihi, daha doğrusu tarih ‘On Buyruk’lu bir tekdüzeliğe dönüşürdü. *Böyle şeyler* tarihi neşelendirse, renklendirse de, bunlarla birlikte eşzamanlı yaşandığı zaman, yozlaştırıcı saldırganlıkları, saldırgan yozlukları ve bunların yarattığı çevre kirlenmesi bütün ağırlıklarıyla duyumsanıyor.

Bu türden çevre kirlenmesi yüzünden sanatsal yaratının oluşumuna ilişkin temel yasalar önemsizleştirildi, unutturuldu ve sanatsal yaratı tanıtımı yapılan bir metaya dönüştürüldü.

Elinizdeki kitapta yer alan yazılar böylesine bir ortamda soluklanmak için, sanatsal yaratının cami avlusuna bırakılmış bir çocuk olmadığını anımsamak ve anımsatmak için kaleme alındı. Sanatsal yaratının sözcükler, cümleler, renkler, sesler, söylemler, biçimler ve yapılar aracılığıyla bir anlam kurma eylemi olduğuna; eleştiri ve felsefenin bir anlam araştırması olduğuna inanan bir yazar başka türlü davranamazdı zaten.

Özdemir Ince

İstanbul, 17 Ekim 1991

İstanbul, 1 Mart 2011

**ŞİİR ÜZERİNE:
YAPI, BİÇİM, ANLAM VE SES**

“Geleneksel Şiirimizin Sesi”

“İslam öncesi Arap şiiri şarkı olarak doğdu, başka bir deyişle gözle okunmak için değil, kulakla dinlenmek için. Alfabeye girmeden önce seste yaşadı bu şiir. Ses: Gövdenin müziği, yaşamın soluğu. Sözdür o halde bu şiir ve sözün ötesinde bulunan bir şey. Sözü ve sözün iletemediği şeyi iletir. (...)”

Bu satırları, çağdaş Arap şiirinin en büyük şairlerinden biri, en önemli yenileştiricisi ve kurucusu sayılan Adonis’in¹ ‘Arap Şiir Sanatına Giriş’² adlı kitabından aktardım. Adonis, aynı bağlamda, *Cahiliye* döneminde Arap şiirinin ağızda oluştuğunu ve işitsel-sessel bir kültürün malı olduğunu ve bu nedenle de Arap şiir sanatının kaynağını tanımlarken *ağızsallık* (oralite) deyimini kullandığını söylüyor.

¹ Asıl adı Ali Ahmad Said Esber olan Adonis 1930 yılında Suriye’de doğdu, daha sonra Lübnan vatandaşlığına geçti. Şu anda Paris’te yaşıyor. Arap şiirinin en büyük şairlerinden biri kabul edilen Adonis aynı zamanda çok önemli bir kuramcı.

² Adonis, *Introduction à la poésie Arabe*, Editions Sindbad, Paris, 1985.

Adonis'in engin bir bilgi ve kavrayış ürünü olan bu önemli kitabını okurken, Doğan Hızlan³ ve Fethi Naci'nin⁴ şiir geleneği ve bu gelenekten yararlanma sorun-salına değinen yazılarını düşündüm. Bizde hemen he-men Sağ'ın tümünü ve Sol'un bir kesimini kapsayan bir egemen düşünce vardır: Cumhuriyet dönemi Türk top-lumu, aralarında kültür ve sanatı da olmak üzere, bütün yapılarıyla derin bir bunalım yaşamaktadır. Bu bunalı-mın nedeni Tanzimat'tan bu yana denediğimiz Batılı-laşma çabaları ile Cumhuriyet'in yaptığı devrimlerdir. Buna karşın, Müslüman Arap toplumlarının 'öz benlik'lerini korudukları için, en azından, bir kültür ve sa-nat bunalımı, bir 'kimlik' sorunsalı yaşamadıkları düşü-nülür. Gerçekten de, Türkiye ile ilgili olarak, söz konu-su bunalımın toplumsal, ekonomik ve siyasal kaynakla-rını, daha doğrusu altyapısal kaynaklarını dikkate alma-yan, bunalımın nedenini bir sürekli altyapısal toplu du-rumda aramayıp üstyapıya yapılan müdahalelere bağla-yan bu görüşün ikinci, üçüncü dereceden bir etkeni di-le getirdiğini de kabul edebiliriz. Fakat, Arap dünyası, Tanzimat'tan bu yana Türk toplumunun yaşadığı üstyapısal değişim ve dönüşümleri yaşamadığı; bir kültür ko-puşmasına, hukuk, dil, yazı, vb. devrimlere tanık olma-dığı halde, Türk toplumunun yaşadığı bunalımı en azın-dan İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana bir ölçüde yaşı-maktadır. Arap toplumunun çağcıllaşma sürecinin, Bağ-dat'ın 1258 yılında Hulagü tarafından alınmasıyla sona erdiğini belirten Adonis, çağcıllaşma olgusunun şiire

³ Doğan Hızlan, *Yazılı İlişkiler*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1983, (s. 138, 139).

⁴ Fethi Naci, *Eleştiri Günlüğü*, Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul, 1986, (s. 114, 115, 116).

yansımasının, bu olguyu toplumsal, kültürel ve siyasal bağlamına oturtmadan anlaşılamayacağını ileri sürmekte ve yeniden ortaya çıkışını da adalet, eşitlik ve özgürlük savaşımı veren Arap devrimci hareketlerine bağlamaktadır (s. 101). Adonis bir başka yerde de (s. 111) Arap insanının kişiliğinde meydana gelen derin çatlağı iki nedene bağlıyor: Eskiden, geçmişten aktarılan egemen zihinsel yapı ile Batı'dan ödünç alınan yaşam tarzının yapısı. Adonis, "Arap toplumunda çağcılık sorunsalı, bir anlamda, bir kültürel bunalımı göstermektedir," (s. 112) diyor. Fakat, bu konuyla ilgili olarak yaptığımız iki özel görüşmede, Arap toplumlarının gelişmesine en büyük engeli, belli bir dönemden sonra, İslam'ın yapılarının oluşturduğu görüşünü savunduğunu buraya eklersem, ozanın düşüncesi gerçek ve doğru tabanına oturmuş olur.

Adonis'in sözünü ettiğim bu önemli yapıtı üzerine ileride ayrıntılı bir çalışma yapmayı düşünüyorum. Bu yazımda, bu kitaba başvuruşumun nedeni şu: Osmanlı kültür ve şiirinin üç kaynağından biri olan Arap kültür ve şiirinin, bir Tanzimat ve Cumhuriyet deneyimi geçirmeden bunalıma düşmüş olduğunu çok yetkili bir yazar ve şairin kaleminden aktarmak. Arap toplumsal ve kültürel yaşamında, özellikle Batı'nın sömürgeleştirme döneminden başlayıp 1940'lara kadar süren ilk kaynaklara dönüş hareketi iki ideolojik kurama dayanıyor: Şiirde, cahiliye dönemi; dinde, Kur'an ve *Sünnet* yani gelenek (s. 104). Ama Adonis'in kurucularından olduğu *Al Şi'ir* (1956) ve *Mawakif* (1968) dergilerinin öncülüğünde Arap şiirinin geleneksel yapılarını kırdığı ve bir evrensel yapı içinde çağcillaştığı görülüyor.

Şimdi konumuza dönebiliriz:

Doğan Hızlan ve Fethi Naci belirttiğim yazılarında *'kendi geleneğimizin özgün sesi'*nin altını çiziyorlar ve bu sesi, geniş halk yığınlarına ulaşabilmenin yolu olarak, çağdaş şairlerimize öneriyorlar. Özellikle Fethi Naci, P. N. Boratav'dan yola çıkarak, divan şairleri ile halk şairlerinin aynı şeyi söylediklerini (bu bana oldukça zorlama görünüyor); A. H. Tanpınar'dan alıntı yaparak, Yahya Kemal'in büyüklüğünün, *bize ait lirizmin esası olan bu sesi* bulmasından kaynaklandığını ileri sürüyor. Fethi Naci'ye göre, Yahya Kemal'in yanı sıra, son şiirleriyle bu sesi yakalayan Ahmet Haşim'in başarısı Divan şiirini aruz ölçüsü ile yazmalarından kaynaklanmıyor. Çünkü, aynı sesi Nâzım Hikmet özgür koşukla yazdığı şiirlerde yakalamıştır; *Şeyh Bedrettin Destanı*'nda ve daha birçok şiirde. Ne var ki Nâzım Hikmet, Türkiye'den ve Türkçeden ayrıldıktan sonra yazdığı birçok kötü şiirin yanı sıra zaman zaman yazdığı o çok güzel şiirlerinde artık yeni bir şiir dilinin ardındadır; *geleneksel ses'ten* kopmuştur.⁵ Fethi Naci'nin bu savına katılmamız mümkün değil.

Nâzım Hikmet'in bu söz konusu geleneksel ses'e yurtiçindeyken bağlı olduğunu ileri sürmek gerçekleri zorlamak gibi geliyor bana. Yurtdışına çıkmadan yazdığı şiirler ortada. Ancak *Şeyh Bedrettin Destanı* da aralarında olmak üzere bazı şiirlerinde, nesnel gerçeklere uygun bir şiirsel atmosfer yaratmak için -yani bir özel amaçla- Divan şiirinin müziğinden yararlanmış, ancak bu yararlanmayı şiirinin biçimsel yapısının bir ögesi durumuna kesinlikle getirmemiştir. Nâzım Hikmet'in şiirsel söylemde yaptığı köklü devrim ortadayken, böyle bir savda bu-

⁵ *agy*, s. 116.

lunmak, gerçekleri zorlamak olur. Nâzım Hikmet, Di-
van şiirinin sesinden daha yirmili yaşlarında koptu, çün-
kü çağcıllaşmanın, insan ve evrenin felsefi imgesinde ve
şiir anlayışında *köklü bir değişiklik* anlamına geldiğini
çok genç yaşta anlamış ve kavramıştı: Bu, bir gelenekçi,
kuramsal ve şiirsel mirasla, bilgikuramsal ve estetiksel
bir kopuşmadır ve bu kopuşma bir tarihsel, toplumsal
ve kültürel tabana iyice oturmaktadır. Yahya Kemal ve
Ahmet Haşim, bu bağlamda, onun anlayıp kavradıkları-
nı anlayıp kavrayamamışlar, bu nedenle de şiirlerini da-
ha çok geçmişin gelenekleriyle uzlaştırmışlardır. Nâzım
Hikmet onların tersine geleneklerle uzlaşmamış, onları
değiştirmek istemiş, fakat şiirinin anlam katmanı için
gerekli gördüğü yerde ondan bir *özel etki* (efekt) olarak
yararlanmıştır. Bu yararlanma bir süreklilik niteliği gös-
termez. Bilineni ya da artık bilinmesi gerekeni bir kez
daha tekrarlayalım: Nâzım Hikmet'in şiiri biçim ve öz
olarak çağcıllaşma ilkesine dayandığı, zaman zaman ge-
lenekten, geleceğe dönük bir anlayış içinde yararlandığı
halde, Yahya Kemal'in şiiri biçim ve öz olarak geçmişin
şiir geleneğine sığınmaktadır. Bu nedenle, Nâzım Hik-
met'in şiirleri, biçim ve öz olarak çağcıldır, geleceğe ve
gelişmeye açıktır; Yahya Kemal'in şiiri, biçim ve öz ola-
rak çağcıl değil tutucudur, gelişmeye kapalıdır. Yahya
Kemal ile Ahmet Haşim'in şiirleri bir geleneksellik için-
de belki çok yetkinleşmişlerdir biçim olarak; fakat, Nâ-
zım Hikmet'in şiiri çağcıl anlayışın yaratıcı özgürlüğüyle
donanmıştır. Çağdaş Türk şiirinin en önemli kesiminin
Yahya Kemal ile Ahmet Haşim'e değil de Nâzım Hik-
met'e bağlanıp gelişmesinin en önemli nedeninin bu
çağcıl yaratıcı güç olması gerekir. Yahya Kemal ile Nâ-
zım Hikmet arasındaki *en önemli* farklılık, birincinin şi-

irlerinin 'işitsel-sessel' yani 'ağızsal', ikincinin şiirlerinin 'yazısal' (écriture) olmasından kaynaklanmaktadır. Birincisinin şiiri geleneğin egemenliği altındadır; ikincinin şiiri gelenek karşısında özgürdür ve çağcıl yapısında eritmek üzere ondan yararlanmak olanaklarına sahiptir. Nitekim böyle olmuştur. Bilindiği gibi, her yerde, geleneksel şiir ses'le (insan sesiyle), çağdaş şiir ise sözcüklerle oluşmaktadır; geleneksel şiirde şiirin *ses katmanı*, çağdaş şiirde ise şiirin *anlam katmanı* ağır basar; yani birincisi yatay, ikincisi ise yatay+dikey'dir.

Gelenek ve gelenekten yararlanma konularındaki düşüncelerimi *Şiir ve Gerçeklik*⁶ adlı kitabımda açıkladığım için bir kez de burada tekrarlamayı gerekli görmüyorum. Ancak, Doğan Hızlan ve Fethi Naci, "kendi geleneğimizin özgün sesi" derken, 'ses' kavramından neyi anladıklarını açıklamadıkları için, düşünceleriyle iletişim kurmakta epeyce güçlük çekiyorum. Acaba 'ses'i 'kulağın algıladığı titreşim' bağlamında mı, yoksa 'duygu ve düşünce' ya da 'zihniyet' anlamında mı kullanıyorlar? Ne var ki, Fethi Naci 'aruz'a değindiği için, 'ses' kavramının daha çok biçim ve koşuklama (versification) bağlamında kullanıldığını sezinliyorum.

Burada yazımın akışını durdurup Fethi Naci'den bir alıntı daha yapmak istiyorum: "XIX. yüzyılda başlayan Batılılaşma hareketleri edebiyatımızı da etkilemiş, bu arada şiirimizin içeriğini de, biçimini de değiştirmiştir. Tanzimat ve Edebiyat-ı Cedide Dönemi'nin şairleri, şiiri yenileştirmişlerdir, bir yığın toplumsal sorun şiire girmiştir (Namık Kemal ve Tefik Fikret'i anımsamak yeter), ama yazılan şiirin yazınsal düzeyi önceki şiirin ya-

⁶ Özdemir Ince, *Şiir ve Gerçeklik*, Broy Yayınları, İstanbul, 1986; İmge Kitabevi Yayınları, 2011.

zınsal düzeyinin çok altındadır ve artık şiir geleneksel sesini yitirmiştir.” (a.g.y. s. 115) Anlamı oldukça bulanık bir cümle. Niçin? Yazılan şiirin yazınsal düzeyi önceki şiirin yazınsal düzeyinin altında olduğu için mi artık şiir geleneksel sesini yitirmiştir, yoksa bu geleneksel ses yitirildiği için mi yazılan şiirin yazınsal düzeyi önceki şiirin yazınsal düzeyinin altındadır? Bir başka soru: Tanzimat ve Edebiyat-ı Cedide Dönemi’nin şairleri, şiiri yenileştirdikleri ve bir yığın toplumsal sorunu şiire soktukları için mi başarısız olmuşlardır; yoksa, bu yenileştirme ve toplumsallaştırma girişimlerinde yetenekleri el vermediği için mi şiirsel düzey açısından başarılı olamamışlardır? Görülüyor ki yazarın cümlesi, okuyanın dilediği gibi yorumlayabileceği türden bir cümle. Fakat, Tanzimat ve Edebiyat-ı Cedide şairlerinin, şiirin geleneksel sesini yitirdikleri, bulamadıkları için başarısız oldukları anlamı daha ağır basıyor. Fethi Naci’nin bu anlamı pekiştiren bir başka cümlesi de var: “Yahya Kemal’in büyüklüğü, ‘bize ait olan lirizmin esası olan bu sesi’ (Tanpınar) bulmasındadır. Yahya Kemal, şiirimizde Tanzimat’la başlayıp Edebiyat-ı Cedide ile süren ‘kopuş’tan sonra, yetmiş-seksen yıllık bir süreden sonra, ‘bu sesi yeniden bulmuş ve iki zamanı birleştirmiştir’ (Tanpınar).” Sonuç olarak, şiirin geleneksel sesini yitirmesi olgusu öne çıkmakta, şiirin (her şeye karşın) yenileşmesi ve toplumsallaşması girişimi önemsenmemektedir. O dönemin şiirine yalnızca bu açıdan bakıldığı için, bu sesin yitişi dönemin şairlerinin başarısızlıklarına bağlanmakta ve ‘o ses’in yitişinin, şiirin yenileşmesi ve toplumsallaşması girişiminden kaynaklandığı kavranılmamaktadır. Bu yitişte şaşılacak bir nokta görmüyorum ben: Şiirin ‘yapısı ve söylemi’ değiştiğine göre ‘o ses’

elbette değişecektir. Fakat bir talih-sizlik varsa, bu, bu girişimde bulunan şairlerin *yeni bir ses* getirmemiş ol-masıdır. Bu da, girişimin yenilikçi ve öncü niteliği göz önünde bulundurulacak olursa, çok önemli bir felaket değildir; önemli olan söz konusu girişimin *doğru ve ge-rekli* olup-olmadığıdır. Nitekim, (Fethi Naci'ye göre) bu kopuştan yıllar sonra, 'o ses'i yeniden bulan Yahya Ke-mal ve Ahmet Haşim'in başarılı ürünlerine karşın, (bana göre) zorunlu toplumsal, siyasal ve kültürel değişimler nedeniyle 'kendi geleneğimizin özgün sesi' çağcıl za-manlara bir köprü atamamış ve dolayısıyla geleneğin ge-rekli halkası oluşmamıştır. Bu kopuşta suç, elbette, di-rimsel ve devinimsel gücünü yitirmiş olan gelenek ve bu geleneğe ait olan seste aranmalıdır, aranacaksa. Çünkü gelenek kendiliğinden yaşayan, kendi kendini yaşatan, var olan bir güç, zorunluluk ve gerekliliktir; zamansal, toplumsal ve estetik düzlemlerde aşıldığı za-man yok olur ve yapay solunumlarla yaşatılmasına ola-nak yoktur, Yahya Kemal ile Ahmet Haşim'in 'kendi ge-leneğimizin özgün sesi'ne yaptıkları yapay solunum, onun yaşamasına yetmemiştir. "Yahya Kemal'i -beni lüt-fen iyi anla- şair olarak değil USTA olarak, Türk şiirinin tekniğine büyük hizmetler etmiş bir insan olarak, kendi tarzında ve zihniyetinde kültürlü ve çok zevkli bir hoca olarak pek sever ve pek beğeririm. Ve bu taraflarını in-kâr etmem ve edenlere karşı kavgaya hazırım. Fakat, sanatkârlığını atarsan şairliği, anlatabiliyor muyum iki gözüm, şairliği mühim değildir. Politika ve cemiyete te-siri ise, benim telakkime göre geri ve mürtecidir"⁷ di-yen Nâzım Hikmet'in bu trajik olguyu çok iyi kavradığı

⁷ Broy Dergisi, Sayı: 7, Sayfa: II.

anlaşıyor. Nâzım Hikmet, Yahya Kemal'in şairliğini pek önemli bulmuyor, bir teknik ustası olarak kabul ediyor. Fakat, Nâzım Hikmet bugün hayatta olsaydı, Yahya Kemal'in teknik ustalığından (yani günümüz şiirini etkileyen etkin bir ustalıktan) söz edebilir miydi? Hiç sanmıyorum. Çünkü Nâzım Hikmet, bu cümleyi en az kırk yıl öncenin şiirsel ortamının koşullarını göz önünde bulundurarak yazmış ve o koşullarda onun dize kurma hünerini beğendiğini belirtmiştir. Fakat bu beğenme eyleminde, geleceğe dönük bir tavsiye söz konusu değildir; Nâzım Hikmet, bir olguyu kendi tarihsel ve estetik koşulları içinde dürüstçe değerlendirmiştir. Ne var ki, öz bakımından daha o zamanlar tarihin gerisinde kalmış Yahya Kemal'in koşuklama hüneri de günümüze kadar (ve günümüzde başka şairlerde) yaşama olanağı bulamamıştır. Bunun nedeni ise, Yahya Kemal'in kendi döneminde bile çağcıl olmamasında, olamamasında, 'o ses'i çıkartan şiirsel söyleminin sınırlarını aşamamсында yatmaktadır. Çünkü, onun şiirinde geleneksel teknik belki doruk düzeyinde yetkin kullanılmış, ama Yahya Kemal geleneksel/çağcıl ilişkisinde, öz ve biçim olarak, zamanına ve geleceğe ters düşmeyen şiirsel *actualisation*'u (güncelleştirme, olabilir halinden olmuş duruma geçirme) yaratamamıştır. Bu nedenle, A. H. Tanpınar'ın, Yahya Kemal'in iki zamanı birleştirdiği savı bakış açısı yanlış olduğu, sağlam bir analitik ve eleştirel düşüncenin ürünü olmadığı için gerçekdışıdır, duygusal ve ideolojiktir. Dilsel, şiirsel, dinsel ve tarihsel düzlemde belli bir bakış açısının ürünüdür. Dahası, bazılarının ileri sürdüğü gibi, Yahya Kemal'in şiiri başarılı bir Doğu-Batı bireşiminin (sentezinin) ürünü değildir; Batı'nın çağcıl şiirine karşı köklü bir tepkidir.

Yahya Kemal, elbette çağının koşulları içinde (ve günümüzde de) büyük bir şairdir. Bu doğru ve gerçeği kabul etmek ile Yahya Kemal'in sesini günümüz şairlerine örnek olarak önermek ayrı ayrı şeyler: Birincisi dürüst bir hak bilirlilik; ikincisi ise, şiir sanatının nesnel ve öznel, genel ve özel sorunlarını dikkate almamak anlamına gelmektedir.

Şimdi gelelim şiirde ses'in teknik yönüne:

Bu yazı bağlamında, kaynağa doğru, şöyle bir sıralama yapabiliriz: Yahya Kemal, Divan şiiri, şarkı-söz, türkü-söz. Bu sıralama, kurallı ağızsız (oral) şiirin ölçüsüne (aruz) dayanır. Yahya Kemal'in şiiri yazısal (ecriture) nitelikler göstermesine karşın, bu şiirin ilkel araçları bellek ve ezbere okuma, ezberlenmiş metni yüksek sesle okumadır. İster Türk, ister Arap olsun, İslam öncesi şair, dinleyicinin bildiği konuları, *şeyleri* söylediği için, şiiri oluşturan iki katmandan (ses ve anlam) ses katmanı öne çıkar. 'Ses'in öne çıkması ise, anımsama ve müzik öğelerini kurallaşmaya zorlamış, bunun sonucu olarak da şiirsel biçimler, ölçü ve uyak gibi zorlayıcı gereksinimler ortaya çıkmıştır. Şairin deha, yetenek ve ustalığı büyük rol oynamasına karşın, şiir'in çıkardığı ses, büyük ölçüde bu kuralların sesidir. Romantizm öncesi Batı şiirinde, çağların ve izleklerin değişmesiyle birlikte sözcük dağarcığı da değiştiği için, 'ses'in özgül bir nitelik kazandığı görülür, ama temelde, biçim, ölçünün (ölçülerin) sesi egemendir ve sözcüklerin sesi sesbilimsel (phonologique) işaretlere döküldüğü zaman ortaya bir tek işaret dizgesi örneği çıkar. Bu durum Divan ve Halk şiirleri için de söz konusudur. Yani, Halk şiirinin bir ölçü dizgesi olan 6+5 ile yazılmış bütün şiirlerin ses grafiği aynıdır. Divan şiirinin bir ölçü dizgesi olan *Mef'ûlü*

Mefâîlû Mefâîlû Feûlûn kalıbına göre yazılmış bütün şiirlerin bir tek sesbilimsel işaret düzeni (// . // . // . //) vardır.

Batının klasik şairi, aruza göre yazan Arap, İran, Osmanlı şairleri, hece ölçüsüyle yazan Anadolu ozanı, kullandıkları ölçünün ilkeleri karşısında, sessel açıdan, hiçbir özgürlüğe sahip değildir; *fakat*, şiir sanatlarına (figures) ve sözcük seçimine başvurdukları, sözcükler-arası ilişki ile imge düzenini örgütledikleri *anlam katmanında* kişisel özelliklerini, öznelelerini, ben'lerini gerçekleştirirler ve o zaman geleneksel ve klasik kalıplar bir ete ve ruha bürünürler. Bunun sonucu olarak, geleneksel ölçü dizgesinin sesi içinde şairin özel *tınısı* belirir. Ve bu tını büyük şairlerde öylesine belirgindir ki hiçbir başka şaire (ciddi ve gerçek şaire) örnek olarak öğütlenemez. Durum böyle iken Doğan Hızlan ve Fethi Naci ne yapıyorlar? 'Kendi geleneğimizin özgün sesi' tanımlaması kapsamında, Divan şiirinin ses katmanının sesini ve Yahya Kemal'in anlam katmanındaki tınısını çağdaş Türk şairine örnek olarak öneriyorlar. Fakat, bir şiirin anlam katmanından kaynaklanan tınının, bir dönemin değilse bile, bir şairin 'zihniyet'ini, bu zihniyetin dünyasının sesini temsil ettiğini unutuyorlar. Fakat ne yapıyorlar? Yahya Kemal'in bir zihniyeti temsil eden özel tınısının içine Divan şiirinin ölçüsel sesini yerleştiriyorlar. Oysa durum tersinedir: Yahya Kemal'in özel tınısı Divan şiirinin ölçüsel sesi içinde yer almaktadır. Yahya Kemal'in Divan şiirinin ölçüsel sesinde yer alan *özel tınısı*'nı çağdaş ve gerçek şairlere, yukarıda açıkladığım nedenlerden dolayı, ciddi olarak öğütleyemeyeceklerine göre, önerdikleri Divan şiirinin ölçüsel sesidir

ve ‘bize ait lirizmin esası’⁸ sandıkları *bu ses* gerçekte Di-
van şiirinin ölçüsel sesidir.

Doğan Hızlan ile Fethi Naci’nin öğütlerini (‘Kendi geleneğimizin özgün sesi’ni yeni şiirde sürdürmek’) bir an için doğru sayalım ve genelleştirelim: Buna göre, şiirsel gelenekleri bizimkinden çok daha güçlü olan ülkelerde de çağdaş şairler kendi geleneklerinin özgün sesini yeni şiirlerinde sürdürmek zorunda kalacaklar, yani, Fransa’da René Char, Yves Bonnefoy, Eugène Guillevic, Antonin Artaud gibi şairler, Ronsard ve Racine’le temsil edilen Fransız şiirinin geleneksel sesini sürdürmek zorunda kalacaklar; İspanya’da Lorca, Alberti, V. Aleixandre gibi şairler Lope de Vega’nın sesini; İngiltere’de Philip Larkin, Ted Hughes, Thom Gunn gibi şairler Shakespeare’in, Milton’ın sesini sürdürecekler... Bilindiği gibi, ufak tefek yararlanmalar dışında, böyle bir durum kesinlikle söz konusu değil. Bu şairler, belki, kendi halklarının ve kültürlerinin gelenek ve zihniyetini belli bir ölçüde temsil ediyorlar; ölçülü şiirlerinde ya da özgür koşuklarında, kendi klasik şiirlerinin yapı ve ölçü dizgesinden (belki) yararlanıyorlar, ama ne herhangi bir klasik şairin özel tınısını, ne de kendilerine ait olan lirizmin esası olan *özel ses*’i sürdürüyorlar; yani sürdürmüyorlar, ama belki yararlanıyorlar. Ama sesleri kendi çağdaş sesleri. Hiçbir ciddi ve gerçek şair böyle bir tuzağa düşmez zaten. Bir şiiri, Fransız, İngiliz, Alman, Peru, Şili şiiri yapan baskın özellik ölçüye ait özel bir sestem (bu mekanik sestem) değil, o ülkenin şiirine genel niteliklerini veren ve yalnızca büyük şairler (ki bu büyük şairler çağlarının çağdaşıdır) tarafından oluşturulan

⁸ Bir okuma önerisi: Özdemir Ince, *Şiir ve Gerçeklik*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001, s. 222. “Çağdaş Lirik Şiir Üzerine”.

izleksel genişlik ve bütünlük, şiirsel zihniyet ve imge düzeni’nden kaynaklanır. Ve bu özellikler şiirin ses katmanında değil anlam katmanında yer alırlar. Bu paragrafta sözünü ettiğim şeyler Türk şiiri için de kesinlikle geçerlidir.

Bir klasik şiirin ses katmanı genel olarak şu öğelerden oluşur:

1. *Ölçü (ölçüsel dizge)*: Divan ve Halk şiirlerine ait olan ölçü ve ölçüsel dizgeler, çağdaş şiirimizde hemen hemen kullanılmamaktadır.

2. *Uyak ve öteki teknikler*: Belli bir biçimin kalıplarına göre değil, çağdaş şiirimizde, ritmin gereklerine göre ve özgür olarak kullanılmaktadır.

3. *Sözdizim ve tümce yapısı*: Çağdaş Türkçenin sözdizimsel yapısı ile Osmanlıcanın yapısı arasında farklılıklar vardır.

4. *Sözcükler*: Türk dili artık Osmanlıca değildir.

5. *Şiirsel dil (langage poetique)*: Kesinlikle değişmiştir.

6. *Şiirsel söylem (discours poétique)*: Yukarıdaki beş maddeyi de kapsayan şiirsel söylem bağlamında ne söylenebilir? Çağdaş Türk şiirinin söylemi ile Divan şiirinin söylemi arasında gerçek bir akrabalıktan söz edilebilir mi?

İstense de istenmese de Türk şiirinin söylemi ve şiirsel dilin yapısı köklü değişikliklere uğramıştır; ses katmanında kalıplar kalkmış, anlam katmanında ise büyük devrimler yaşanmıştır. Böylesine bir ortamda, çağdaş bir şaire, geçmişten yararlanmak bir yana, ‘kendi geleceğimizin özgün sesini yeni şiirde sürdürmek’ önerisi onu zaman aşımına ‘mahkûm’ etmek olmuyor mu? El-

bette, isteyen şair, kendi poetikasını yöntem ve ilke olarak şiir ortamını zorlamamak koşuluyla dilediğini yapabilir. Kendi bileceği iştir. Fakat, bir eleştirmenin aynı özgürlüğe sahip olduğunu sanmıyorum. Çünkü her eleştiri ve değerlendirme bir ortam oluşturunca olur.

Bilindiği gibi Divan ve Halk şiirleri kendilerine özgü ölçü dizgeleri üzerine kurulmuştu. Bir söz ya da metnin bütünlüğünün şiir sayılması için bu ölçü dizgelerinin kurallarına uygun olarak üretilmeleri gerekiyordu. Hatta, düzyazısal söylem içinde, ama bu ölçü dizgelerinin kurallarına göre söylenmiş sözler ve metinler de şiir sayılabiliyordu. Çünkü şiir özellikleri, büyük ölçüde, söz ve metnin yalnızca ses katmanında aranılıyordu, anlam katmanı ise bazı özel izleklerle sınırlıydı. Aynı kurallar XIX. yüzyılın ortalarına kadar Batı şiiri için de geçerliydi. Oysa, Batı'da romantik akım, bizde ise Tanzimat ve Cumhuriyet dönemiyle başlayan çağdaş şiir birbirinden ayrılmaz iki katmandan oluşuyor: Ses katmanı; anlam katmanı.

Şiir sanatlarından (imge, iğretileme, benzetme, vb.) yararlanılarak kurulan şiirsel anlam katmanı bu yazının çerçevesi dışında kalıyor. Ancak bu bağlamdaki düşüncelerimle ilgilenenler 'Şiir ve Gerçeklik' adlı kitabımı okuyabilirler.

Çağdaş şiirin ses katmanına gelince: Evrensel çağdaş şiir gibi Türk şiiri de ses katmanının oluşumunda şu öğelerden yararlanıyor:

1. DİZEM (Ahenk, ritm),
2. SÖZDİZİMİ (Syntaxe),
3. SÖYLEYİŞ (Bürün),
4. ÖZGÜR KOŞUK (Ölçüsüz dize).

Genellikle özgür koşukla şiir yazan çağdaş şairin işi gerçekten zor. Çünkü sözünü, sözcüğünü içine oturtacağı hazır bir ölçü, hazır bir kalıp yok. Her şiirin özgün biçimini, özgün yapısını, özgün ses ve anlam katmanını tek tek ve örneksiz (*prototype*'siz) yaratmak zorunda: Her şiir için özgün bir dizem, her şiir için özgün bir biçim, her şiirsel dönem (belki her şiir) için özgün bir sözdizimi, her dönem (belki de her şiir) için özgün bir söyleyiş, her şiir için özgün bir dize kuruluşu. Şiirsel söylem önceden belirlenmiş bir biçim, yapı ve ölçüye bağlı olmadığı için, çağdaş şiir çok devingen; zamana, makina ve toplu durumun koşullarına bağlı olarak durmadan geliyor, değişiyor. Bu değişim ve gelişim özelliği onun bir sürekli devinim ve devrim sürecinde yaşamasına yol açıyor; bir sürekli devinim ve devrim yaşadığı için eski çağlarda olduğu gibi biçimsel devrimlerin yol açtığı kopuşmalar yaşamıyor. Dünyada, son elli yılda ortaya çıkan şiir tartışmaları, bu nedenle, anlam katmanıyla, anlamsal (*semantique*) yapısıyla, bu yapının çözümlenmesiyle ve şiirin işleviyle ilişkili. İkinci Yeni'den sonra bizde de aşağı yukarı durum bu.

Dünyadaki gerçekleşmiş örneklerine bakarak söyleyecek olursak, çağdaş Türk şiirinin sessel katmanda belli bir geleneği sürdürmesinin ya da bu katmanda bağlayıcı bir gelenek kurmasının olanağı yok. Ama çağdaş ve çağcıl Türk şairinin özgür koşukla yazılmış dizelerinden bazılarının, tam ya da kırık dize olarak, Divan ve Halk şiirlerinin kalıplarına zaman zaman uygun düşmesi elbette olası. Bu bilinçli olabileceği gibi rastlantısal da olabilir. Fakat, sessel düzlemde bunların sessel geleneklerine uygun olarak üretilen bütün şiirler, bu bağlamda, zamanaşımına uğramışlıktan kurtulamaz.

Fakat, dünyanın öteki şiirlerinde olduğu gibi, çağdaş Türk şiirinin de geleneği, şiirin anlam katmanında, anlamsal yapısında, izlekler, şiirsel zihniyet ve imge düzeni bağlamlarında kurulmaktadır. Gördüğüm kadarıyla çağdaş Türk şairleri, şiirlerini kurarken, biçimsel düzlemde hem ağızsallıktan (oralite), hem de yazıdan (ecriture) yararlanmakta; ancak, anlamsal katmanda çağının evrensel ve yerel boyutlarını şiirlerine yeterince aktaramamakta, özne-nesne ilişkisinde ciddi bunalımlara düşmektedir. Bu da onların, Divan şiirinin anlamsal geleneğinin gizli kalıntılarından tam anlamıyla kurtulamadıklarını gösteriyor.

Adonis, yazımın başında sözünü ettiğim kitabını bitirirken, “Çağdaş Arap şairi babayı öldürmüyor, ama onu dosta, diyalog gizilgücüne dönüştürüyor,” diyor. Cumhuriyet döneminin ilk Türk şairlerinin baba katili olduklarını ileri sürmek, bizim için, söz konusu değil. Çünkü onlar varsayımsal bir babanın ölümünden çok sonra dünyaya geldiler ve aralarından büyük bir çoğunluğu bu babayı aramak gereksinimini duymadı. Dönemin koşulları içinde, bu gereksinimi duymamak bir ‘ret’ anlamına gelmez kesinlikle. Günümüz çağdaş ve çağcıl Türk şairleri ise, ufak tefek uzlaşmazlıklara karşın (büyük olsa ne çıkar?), bir ailenin oluşmakta olduğunun bilincinde. Bu bilinç tam ve etkin bir bilince dönüştüğü zaman geçmişi ve onun geleneğini bugünkünden çok daha iyi değerlendirecektir. Bu değerlendirmenin sonuçlarını önümüzdeki yıllarda hep birlikte göreceğiz.

Ancak, bildiğim bir şey var: Bu arayış, kesinlikle, ‘kendi geleneğimizin özgün sesi’ne doğru olmayacaktır.

Şiirsel Söylemin Bir Yapı Çözümlemesi Üzerine

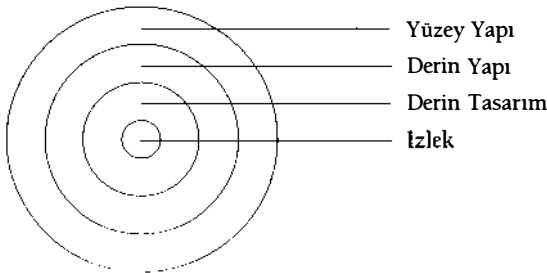
1.

Eski Sovyet vatandaşı (şimdi ABD Güney Kaliforniya Üniversitesi Slav Dilleri ve Edebiyatı Bölümü'nde profesör, 1983) Alexander Zolkovski'nin *Adam Sanat* Dergisi'nde (Haziran 1987, Sayı: 19) yayınlanan ŞİİR adlı yazısı, şiirsel söylemin yapısı üzerine birkaç yıldır geliştirmeye çalıştığım düşüncelerimi birdenbire özetleyiverdi. Bazı yazılarımda bu yapının öğelerinden zaman zaman söz etmiş, bağlantılarına değinmiş, ama bir türlü dizgeleştirememiştim (zaten dizgeleştirmenin de şairin işi olmaması gerekir). Tzvetan Todorov'dan A. J. Griemas'a, Roman Jakobson'dan Julia Kristeva'ya kadar şiirsel söylemle ilgilenen birçok yazarın yaptığı alıntılarla yapısalcılığa ve göstergebilime yakın olduğunu sezdiren Zolkovski'nin ve Michael Riffaterre'in genel olarak şiirsel söylemin yapısının ve özel olarak da şiirsel dilin şiirin semantik katmanına bağımlılığını gösteren çözümlemeleri bu karmaşık soruna büyük bir açıklık getirmiştir.

Zolkovski, önerdiği *tanım iskeleti'nin* biricik model olduğunu ileri sürmüyor; ancak, onun önerdiği iskelet ile Michael Riffaterre'in önerdiği iskelet arasındaki temel benzerlikler, daha başka önerilerin de bu iki örneğin pek yabancı olmayaacağını düşündürüyor: 'Bir şiiri bir değişmezliğin ya da *izleğin* başarılı bir somutlanması olarak gören' yaklaşımlar aşağı yukarı birbirine benzer yapı iskeletleri önerecektir: Bunun tersi ancak şiirin merkezine *izlek*'in yerine başka ögenin konulması koşuluyla ileri sürülebilir ki bu bize son derece zor görünüyor. Bazı İkinci Yeni şairlerin ve 1980 sonrası izleyicilerinin sandığı ve yaptığı gibi şiirin merkezine 'dil'i koyacak olsak, bu merkez-dil bir izlek üretebilir mi? Üretemediğini somut örnekleriyle biliyoruz.

Zolkovski ve Riffaterre şiirin yapısal oluşumuna ilişkin olarak şu türetme basamaklarını öneriyorlar.

Zolkovski'nin türetme basamakları:

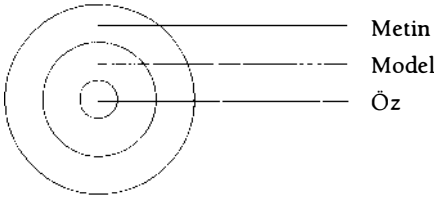


Zolkovski, *İzlek ve Derin Tasarım* ikilisinin makroyapı adı altında toplanabileceğini söylüyor. İzlek, Derin Tasarım ve Derin Yapı toplamına ise *soyut yapı* adını veriyor. Biz bu üçlüye 'altyapı' adını verecek olsak yanlış yapmış olmayız. Çünkü, bu eklemlenin saymacılığı-

nın ötesinde, biri ötekinin üzerine oturan, biri ötekini saran bir katmamsal yapı ve merkezde *İzlek* var.

Yazar, soyut yapının, dil ve söz aracılığıyla 'koşuk tarzında kurmaca' olarak ifadesine *Yüzey Yapı* (doku, somut yapı) adını veriyor.

Riffaterre'in türetme basamakları:



Kendi türetme basamakları modelini Michael Riffaterre'inkiyle karşılaştıran Zolkovski, onun belirttiği üç evreyle kendi dört evresi arasında şöyle bir yaklaşık ilişki kuruyor: Öz=İzlek, Model=Derin Tasarım, Metin=Derin Yapı ve Yüzey Yapı.

Yukarıdaki iki örnekte de görüldüğü gibi, evre sayısı ve adları ne olursa olsun, şiirin oluşumunda soyuttan somuta, İzlekten (Özden) Yüzey Yapıya (Metne) giden bir evreler eklemlenmesi söz konusu. Burada kullanılan soyut sözcüğünün yanlış anlaşılması gerek; çünkü, her türlü gerçekliğin imgelemimizde oluşan imgesi soyuttur. Gerçeklik ile onun imgelemde oluşan imgesi birer bir oranında örtüşmezler ve gerçekliğin imgesi soyutlaşarak sanatsal imgeye dönüşür. Ve sanatsal yaratı süreci Yüzey Yapı'da tekrar somutlaşır, ama bu somutlaşma ile kaynaktaki somut gerçeklik aynı şey değildir.

Amacımız elbette Zolkovski'nin yazısının önemini vurgulamak, şiirsel üretim ve şiirsel metnin değerlendiril-

rilmesi evrelerinde, önerilen evreler eklemlenmesinin ne ölçüde kullanım(ımız)da olduğunu irdelemek, yoksa yazarın yazısının tümünü özetlemek gibi bir *olmaz*'a kalkışmıyoruz; ancak konuyla ilgilenenlere bu yazıyı kesinlikle okumaları gerektiğini söylemek isteriz. Ayrıca, *İzlek*'i şiirsel yaratının odağına oturtan söz konusu yazı, bizim bireşim yapamayan, aktarmacı ve neredeyse izleğin boynunu vurdurmaya kalkış an sözde yapısalcılarımız, göstergebilimcilerimiz ve şiirsel yapıyı dile indirgeyen kimi şairlerimiz için de ilginç olsa gerek.

2.

Türk şiirinde, bazı ayrıksılıklar (istisnalar) dışında, yapısal oluşum evresinde iki baskın eğilim görüldü ve görülüyor:

- *İzlek*'i merkeze alan, ancak *Derin Tasarım*, *Derin Yapı* ve *Yüzey Yapı* eklemlenmesini yapmayıp (yapamayıp) izleğin betimlenmesi, anlatılması düzeyinde kalan eğilim. Sonuç metinlerde, yananlamlardan kaynaklanan anlamsal zenginliklerin yerine düzanlamı yansıtan betimlemeci ve anlatımsal dizeler gözlemleniyor. Okura alımlama evresinde yeniden canlandırma (representation) zorunluluk ve olanağı getirmeyen bu çağrışım gücünden yoksun ham metinler yazıldığı gibi algılanıyor ve alımlayıcı okur edilgin (pasif) bir konumda kalıyor.

Bu eğilimin örneklerini Ümit Yaşar Oğuzcan'dan iyi niyetli ve naif toplumcu şiir çizgisine kadar görüyoruz. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın manzumeci şiir anlayışını bir yana bırakırsak, toplumcu kesimin büyük bir çoğunluğunda şiirsel söylemin tekdüzeleşmesi, biçimsel ve dilsel alanlarda yeni açılımlar yapılamaması, şiirin bütün dinamizmini ve gelişim yeteneğini yitirip durağanlaşması, *İzlek* ile *Yüzey Yapı* arasındaki *Derin Tasarım* ve

Derin Yapı (kompozisyon) evrelerinin atlanmasından kaynaklanıyor. Sonuç olarak ortaya bir ayrışık (heterojen) yapı çıkıyor. Oysa, hiçbir şiirsel, hiçbir sanatsal metin, hiçbir sanatsal yaratı ayrışık değildir, bağdaşıktır (homojendir).

Oysa, toplumcu şiirin en yetkin örneklerinde (Aragon, Nâzım, Ritsos, Alberti, vb.) metinsel örgütlenmenin, yapılanmanın, Zolkovski ya da Riffaterre'in önerdikleri evreleri kapsadığı kolayca görülebilir. Nâzım'ın gerçekten özümsemesi bize bu konuda çok yardımcı olabilirdi, ama ne var ki toplumcu kesimde, en iyi evrensel modellerden biri olan Nâzım'ın yerine 'Filistin direnme şiiri' türü (şiir zorunlu olarak işleve indirgenmiştir) örnek olarak alındığı için, şiir genellikle izlek katmanını aşamadı, aşamamaktadır. Türk toplumcu şairlerinin büyük bir çoğunluğunun yaşadığı açmazdır bu: Nâzım'ın ana damarına bağlanmak yerine onun şiirinin yalnızca işlevci yanından etkilenen Filistin-Arap direnme şiirinden etkilenmek.

- İkinci eğilimi ise İkinci Yeni ve onun 1980 sonrası izleyicileri temsil ediyorlar: Bu şairler *İzlek*, *Derin Tasarım* ve *Derin Yapı* evrelerini, atlayıp şiire *Yüzey Yapı*'dan girmeyi deniyorlar. Bu yüzden de 'Şiir her şeyden önce dildir' gibi çok doğru bir tanımlamayı 'şiir dildir', 'şiir yalnızca dildir' gibi yanlış sloganlara indirgiyorlar. Bu şairlerin büyük bir çoğunluğunun getirdiği yığma, ayrışık yapı, daha doğrusu *yapisızlık*, bu indirgemeci anlayıştan kaynaklanıyor. Daha önce de belirttiğimiz gibi *Yüzey Yapı*'dan yola çıkarak (tersine yolculuk) bir izlek bulmak ya da yaratmak elbette olanaksızdır. Bu yanlış yöntemle ancak rastlantısal ya da varsayımsal bir izleğe ulaşılabilir. Çünkü nasıl ham izlek *Yüzey Yapı*'nın

(yaklaşık olarak şiirsel dilin) yerine geçemezse, yüzey yapı da izleğin yerine geçemez. Ne var ki, 'ben yaparım olur' anlayışıyla, kendi kendinin amacına dönüştürülmüş dilin şiir olduğu yanılması durmadan yüceltiliyor. Oysa, İkinci Yeni ve onun 1980 sonrası uzantılarında görülen kof sözcük fetişizmi, eşgüdünden yoksun imge kargaşası, şiirin ses katmanıyla oyalanıp anlam katmanını küçümseme yanılması ve şiirin toplumsallığını yitirmesi, bu talihsiz yanılmasından yola çıkmaktadır. Şiirde çağrışım gücüne önem verdiğini sanan bir anlayışın, yan anlam (connotation) yerine bir sözcük ve imge yığınıyla yetinmek zorunda kalışını şiirin öğeleri arasındaki bağdaşımı sağla:yan ve yönlendiren bir *İzlek*'in yokluğundan başka neye bağlayabiliriz?

İzlek yoksa şiirin 'aslı' da yoktur; üretilen bir *'simülasyon'*dan (taslamadan, öykününden) başka bir şey değildir.

Şiirlerinin odağına başka şairlerin dilsel deneylerini model olarak oturtanlar, *metinlerarası ilişki* olarak adlandırılan bir eylemi bir izlek bağlamında tasarımıladıkları için metinlerini şiirsel düzlemde örgütlemeyi başaramıyorlar. Bir zamanlar René Char, Henri Michaux, Ezra Pound, Dylan Thomas, T. S. Eliot ya da e. e. cummings'in şiirlerinin Yüzey Yapısı örnek olarak alınırken, bu modellerin bir Derin Yapısı, bir Derin Tasarımı, bir İzlek'i olabileceği düşünülmemiş, fakat bu üç evrenin bağımlı uzantısı olan *Yüzey Yapı*'dan, dilden yarar umulmuştu. Ayrıca yarar umulan kaynak bir yabancı dilden Türkçeye aktarılabilen ve bunun sonucu olarak (kötü çeviriler yüzünden) epeyce bozulan bir *Yüzey Yapı*'ydı. Belki de buna o şairlerin izlekleriyle, şiirlerinin tarihsellikleriyle ilişki kuramamak yol açmıştı. Ama yukarıda

adlarını andığımız yabancı şairlerin *izleksiz* şairler olduğunu kim ileri sürebilir? Kimse! Durum böyleyken 1980'den sonra konum daha da komikleşti: Genç şairlerin bir kesimi, yabancı modellerini kavrayamadıkları için *izleksizleşen* İkinci Yeni şairleri kendilerine örnek almaya başladılar. Ama doğrusunu söylemek gerekirse, ürettikleri metinler İkinci Yeni şairlerin 1954-1960 yılları arasında ürettikleri metinlerin her bakımdan çok gerisinde. İzleksiz, derin tasarımsız ve derin yapısız bir yüzey yapının (yüzey yapıysa eğer) kılavuzluğundan başka ne beklenebilir?

Çünkü bir karşı-dil'in, bir karşı-şiir'in ya da *karşı* olan herhangi bir şeyin çıkış noktası herhangi bir 'yüzey yapı' değil, fakat *karşı-izlek* olabilir. Evrensel şiir deneyiminde klasisizmden romantizme, simgecilikten üst-gerçekçiliğe,* bütün şiirsel devrimlerin kökeninde bir karşı-izlek vardır: Yani, bir karşı dünya görüşü, bir karşı politika; bir karşı tavır, bir karşı duyarlık, bir karşı kültür ve bunların sonucu olarak da bir karşı-şiir, bir karşı-dil... Romantizmin karşı-şiir'i, karşı-dil'i 17 ve 18. yüzyıl burjuvazisinin karşı-kültürünün, karşı-dünya görüşünün, karşı-politikasının, karşı-mitolojisinin, karşı-yaşama tarzının, dolayısıyla 'klasik' dünyanın karşısına çıkardığı kendi karşı-modelinin ürünüdür.

3.

Hiç kuşkusuz, bir şair, Zolkovski'nin ya da Riffaterre'in ya da bir başkasının şiirsel yapı eklemlene modelini

* Elinizdeki kitabın ilk baskısından sonra *Gerçeküstücülük* (Surréalisme) sözcüğünün yerine *Üstgerçekçilik* sözcüğünü kullanmaya başladığım için, başka yazarlardan aktarılan alıntılar dışında metinlerde değişiklik yapılmıştır. (Ö. Ince)

önüne koyarak şiir yazmaya kalkışmaz. Bunu başka şiirlerden öğrenir, onun şiirsel tasarım yöntemini okuma eylemi yönlendirir. Bir şiirin geleneği henüz tam olarak kurulmamışsa ve model şairler geleneğin içinde yerlerini almamışsa (bu özelliklerine karşın model şairler geleneğin gevşekliği nedeniyle yerlerini almamış olabilirler), okurların ve genç şair adaylarının kendiliğinden oluşmuş, ama daha çok oluşturulmuş *moda* okumaların çevriminden ve çekiminden kurtulmaları olanaksız gibidir. Bu olanaksızlık tümünü içermese bile ezici çoğunluk için geçerlidir. “Eskiye çoraplarınızı atınız” türünden reklam anlayışının egemen olduğu bir şiir ortamında genç şair adaylarının ve okurların, moda okuma anlayışının etkisi altında, Nâzım Hikmet’in, Melih Cevdet Anday’ın, Behçet Necatigil’in, F. H. Dağlarca’nın ve Ahmed Arif’in şiirlerinin yüzey yapılarını görmeleri güçleşir. Bunun sonucu olarak da izleklerinin soyuduğunu kavramaları olanaksızlaşır. Oysa bu şairlerin ürünleri bağdaşık (homojen) bir yapıya sahip oldukları için, Zolkovski ya da Riffaterre’in yapı iskeleti modellerinin birer yetkin örneği olabilirler. Ancak, yanlış okuma yüzünden beğenileri yapısızlığa koşullanmış okurların ve şair adaylarının ‘yığma şiir’ çevriminden çıkıp bu şairlerin sunduğu modelleri kavramaları olanaksız gibidir ve yanlış okuma hiç kuşkusuz ‘iyi’ ve ‘özgün’ bir ürün getirmeyecektir.

Söz konusu yanlış okuma hiç kuşkusuz kendiliğinden oluşmadı, bunda sanat tarihinin ve zamanaşımına uğramış eleştirinin büyük payları var. Bilimsellik ve nesnellikten uzaklaşarak ve kültürsüzleşerek ‘reklam spotçuluğu’na dönüşen bu tür eleştiri, bu bağlamda, hiç kuşkusuz yabancı türdeşlerinin güncel düzeyinde, hatta bi-

raz daha ilerisindedir. Ama bilimsellik, nesnellik, yöntemlilik ve dizgelilik bakımından, her tür eleştirinin en azından yarım yüzyıl gerisindedir.

Şiir okuma ve değerlendirme yöntemlerinde köktenci bir devrim gerekiyor. Bu devrim şu ya da bu eleştiri anlayışı için değil, fakat yürürlükte olan bütün eleştiri anlayışları için söz konusu (*Karakuşf*'den yapısalcı eleştiriye kadar).

Zolkovski'nin önerdiği *İzlek*, *Derin Tasarım*, *Derin Yapı* ve *Yüzey Yapı* eklemlenmesi modeli (ya da benzerleri) bize bu konuda yardımcı olabilir. Böylece, 'bir şiiri bir değişmezliğin ya da *izleğin* başarılı somutlanması olarak gören' bilimsel, nesnel, yöntemli ve dizgeli bir çözümleme ve değerlendirme anlayışı belki Türkiye'de de bir etkinlik kazanabilir. Bunun sonucu olarak da şiiri yalnızca 'bildiri' ya da 'dil'e indirgemek yanlışından kurtulabiliriz. Bu da, yokluğundan yakındığımız geleneğin kurulmasına, klasik (model şairlerin bu geleneğin içinde yerlerini almalarına; gelenek ve modellerin tutsağı olmayan (ama ondan kaynaklanan) araştırmacı ve meraklı bir şiirin gelişmesine yol açabilir. Böylesine bir olasılık, geleneğini kuramamış, modellerini yanlış seçmiş, kendisinden hoşnut ve şairlerinin ağzında 'megaloman'laşan bir şiir için çok önemli bir aşamadır.

YENİ DÜŞÜN, EYLÜL 1987

Parçalanın Şiir

I. OKUMA, ETKİN BİR ANLAM KURMA SÜRECİDİR:

Sanatın insanlararası iletişim araçlarından biri olduğunu biliyoruz. Bu iletişimin gerçekleşmesi için, eylemin bir ucunda vericinin (göndericinin, sanatçının), öteki ucunda alıcının (alımlayıcının) bulunması gerekir. Göndericinin işini anlamlı bir sanatsal nesne yaratmak (yapmak), alıcının eylemini ise bu sanatsal nesnenin bildirisini anlamlamak ve anlamak olarak özetleyebiliriz.

Yazımızın adı *Parçalanın Şiir* olduğu için, bundan böyle, verici ya da göndericiyi şair, alıcı ya da alımlayıcıyı *okur* olarak tanımlayacağız.

Sanatsal üretimin gerçekleşmesinin son evresi olan alımlama eylemi, üretim sürecinin tersi yönünde yapılan bir yolculuğun başlangıç noktasıdır. Bu yolculuğu yapan okur, şairin kurduğu bireşimsel yapıyı çözümleyecektir. Şairin nasıl bir yapı kurma yöntemi varsa, okur için de bir çözümleme (okuma, anlama, kavrama) yön-

temi olması gerekir. (Bu yazının amacı da böyle bir yöntemin gereklilik ve zorunluluğunu bir tarihsel görüngen doğrultusunda sergilemek). Sanat yapıtının içerdğı sanatsal-estetik bildirinin okurca alımlanması, büyük oranda, şairin yapılandırma yöntemi ile okurun alımlama yöntemi arasındaki ilişkinin niteliğine bağı. (Dilbilimciler, benim *yöntem* dediğim şeye *düzgü* (kod) diyorlar ve düzgüyü 'hem bildiri oluşturmaya, hem de bildiriyi doğru olarak çözümleyip yorumlamaya sağlayan saymaca nitelikli simgeler ve kurallar dizgesi' olarak tanımlıyorlar).

Demek oluyor ki, şair yapıtını belli bir düzgüye göre oluşturuyor; okur da bu yapıtı belli bir düzgüye göre okuyor (okur sözcüğü eleştirmeni de kapsıyor). Sanatsal düzgülerin çoğulluğu göz önünde tutulacak olursa, okuma eyleminin de onun kadar karmaşık olduğu kabul edilebilir. Bu da karşımıza birkaç olasılık çıkartır.

Bu olasılıklardan birincisi, şair ve okurun aynı ve ortak bir düzgüden yararlanmasıdır; böyle bir durumda, okur şairin yapı kurma yönteminin yabancısı değildir: Şairin yapıtının yüzey yapısını (dilini), derin yapısını (bildirisini) bu ortak düzgüye göre çözümler, temayı kavrar ve estetik hazza ulaşır; şair ile okur arasında herhangi bir çatışma değil, tersine, bir örtüşme söz konusudur. Böyle bir durum, belli bir şiir tarzı olgunluğa eriştiği ve özel durumda da okur şairin şifresini çözdüğü zaman ortaya çıkar. Sıradan şairlerin erinç içinde tadını çıkardıkları bir ilişkidir bu, ama gerçek şairleri tedirgin eden ve yeni bir düzgü bulmaya zorlayan bir dönüm noktasıdır. O zaman şair temayı kuşatan yeni bir bakış açısı, yeni bir dil aramaya koyulur ve yüzey yapıya yansıyacak yapısal önlemlere başvurur.

İkinci olasılık şudur: Okur şairin metnini onun düzgüsünden başka bir düzgüyle çözümlemeye girişir. Böyle bir durumda iki tür ilişki ortaya çıkar:

1. Okur metne kendi (hazır) düzgüsünü uygular: Alımlamayı amaçladığı bilgi alışmış olduğu bir dilin bildirisi. Bunun sonucu olarak, büyük bir olasılıkla, şairin kurmuş olduğu yapı yıkılıp dağılır. Bu durumda, yapının içerdiği gizil bildirilerden birini değil de rastlantısal bir bildiri alımlar okur, ki bu sapmayı iletişimsizlik olarak tanımlayabiliriz.

2. Okur metne gene kendi bildiği örneklerin kurallarına göre, ama deneme ve yanılma yöntemiyle yaklaşır ve kendi bildiği düzgüden başka yeni bir düzgüye gereksinim duyar. Böyle bir durumda okur şairin kurduğu yapıyla çatışmaya girer ve belki de yenilir: O zaman, şair kendi dilini okura kabul ettirir; okur bu dili sindirir ve özümser. Bununla birlikte, gerçekte, bu özümseme sürecinde, şairin dili çoğu zaman değişikliğe uğrar ve okurun bilincinde bulunan başka dillerle karışıp melezleşir. Daha sonra da birinci olasılıkta anlatılan süreç başlamış olur.

Yukarıda sözü edilen iki olasılık göz önünde tutulacak olursa: Belli bir bilinci olan, beğenisi oluşmuş ve belli bir okuma anlayışına bağımlı okurun bir şiirsel metni daha onunla karşılaşmadan okumaya başladığını söyleyebiliriz.

Dikkat edilirse, şimdiye kadar adı anılarak ya da anılmaksızın *yapı*'dan söz edildi, ancak bu kavramı yapısalcıların kullandığı anlamdan çok, daha genel anlamda kullandığımızı belirtmek gerekiyor. Bilindiği gibi, bir yazınsal üretim süreci belli bir temanın (izlek) ya da temalar dizgesinin yapılaşma evresini kapsar ve şiirsel

söylem son derece karmaşık bir yapı dizgesi sunar: Dil- sel ve mantıksal olarak, kullandığımız gündelik dilin yapısına göre (bundan yararlanırsa da) daha karmaşıktır bu yapı. Şiirsel metnin içerdiği bildiriye ileten işte bu yapıdır ve bu yapı dizgesi olmaksızın şairin düşüncesi- nin bildiriye dönüşmesi olanaksızdır.

Bilinen formüllerden yararlanarak şöyle şemalaştırabiliriz bu yapıyı:

Yaşam deneyi	İzlek	Derin tasarım	Derin yapı	Temel ya da yüzey yapı	Okurun alımlama eylemi
-----------------	-------	------------------	---------------	---------------------------	------------------------------

Yapı bağlamında, biçim ile içeriğin ilişkisi çıkıyor karşımıza (bu konuya ileride tekrar değineceğiz.) Yuri Tynianov¹ gibi “biçim+içerik=bardak+şarap” formülünü doğru bulmayan Yuri Lotman,² bir felsefi anlamda doğru olan “biçim içeriğe tekabül eder” tanımlamasının yapı ile derin tasarım evresinde belirginleşen düşünce ilişkisini açık seçik yansıtmadığını ileri sürer.³ Lotman, *Sanatsal Metnin Yapısı*⁴ adlı yapıtında anlamlama sorunu- nu incelerken düşünce/yapı ilişkisini şöyle açıklar: Düşüncenin yapıyla ilişkisini somut olarak düşünebilmek için, yaşam ile canlı dokunun karmaşık biyolojik meka-

¹ Yuri Tynianov (1894-1943): Rus Formalistleri'nin, Moskova Dilbilim Çevresi'nin (MLK), Futürizmin ve Sol Sanat Cephesi'nin (LEF) en önemli üyelerinden biri.

² Yuri Lotman: Estonya Tartu Üniversite profesörü. Tartu Üniversitesi, çok önemli bir Göstergebilim merkezidir. Yazımızın giriş bölümünde Lotman'ın 3. maddede adı verilen kitabından yararlanılmıştır.

³ Yuri Lotman, *La structure du texte artistique* (Struktura Khudozestvenogo Teksta), Editions Gallimard, Paris 1980, s. 39.

⁴ age.

nizmasının ilişkisini tasarlamak uygun olur. Canlı organizmanın temel özelliklerini oluşturan yaşam, fiziksel yapının dışında düşünülemez, işleyen dizgenin bir işlevidir bu. Yazarın dünyayı biçimlendirdiği dizgeden, yapının yapısından bağımsız bir düşünceye ulaşabileceğini sanan bir edebiyat araştırmacısı, yaşamı, işlevi olduğu somut biyolojik yapıdan ayırmaya kalkışan idealist bilgine benzer. Düşünce, (çok iyi seçilmiş bile olsalar) birkaç alıntının kapsamında değil, fakat sanatsal yapının tümündedir, bu yapının tümünde dile getirir kendini. Bu gerçeği kavramayan ve düşünceyi tek tek alıntılarda arayan araştırmacı, bir evin planı olduğunu öğrenen ve bu planın gizlendiği yeri bulmak için duvarları yıkmaya kalkışan insana benzer. Oysa plan, duvarlardan birine gizlenmiş değildir, binanın boyutlarına uygulanmıştır. Plan mimarın düşüncesidir; bu planın gerçekleşmesi ise binanın yapısıdır. *Yapının kavramsal içeriğidir yapı*. Sanatta düşünce her zaman bir modeldir, çünkü gerçekliğin (bir) imgesini yeniden kurar. Buna göre yapının dışında kalan sanatsal düşünce yoktur. Biçim ve içerik ikiliğinin yerini, kendini uygun bir yapıda gerçekleştiren ve bu yapının dışında var olmayan bir düşünce kavramının alması gerekiyor. Buna göre, değişikliğe uğramış (değişmiş) bir yapı okura bir başka düşünce sunar. Bundan şu sonuç çıkmaktadır: Sanıldığı gibi 'biçimsel öğeler' yoktur bir şiirde; bir sanatsal metin, karmaşık olarak kurulmuş bir anlamdır; bütün öğeleri de anlamlı öğeleridir.⁵ Bu anlam yalnızca olduğu metnin içinde vardır: Kurmaca metnin sunduğu anlam, metin dışı nesnel dünyanın imgesel yansıması olmasına karşın, onun

⁵ age, s. 39-40.

somut anlamıyla örtüşmez; bir imge gösterdiği (çağrıştırdığı) nesneye hem benzer, hem de benzemez, ama ikisini birden kendinde barındırır. Nesnel gerçek ile sanatsal gerçek arasındaki ilişkiye bu ikiliğin görüngesinden bakmak gerekir: Görünge değiştikçe sanatsal gerçek ve buna bağlı olarak da metnin yapısı değişir. “Bir yazınsal metnin anlamını metin içi göstergeler düzeni ile okurun düşgücü arasındaki alışveriş belirler. Metnin işlevi okurda bütünlenir.”⁶ Ancak ne bir düşüncenin yapılaşması, ne de yazınsal iletişim, metin dışı toplumsal ve nesnel gerçekler karşısında tamamen bağımsız ve kendi kendilerini üreten olgular değildirler.

II. TARİHSEL OKUMANIN GEREKLİLİĞİ VE ZORUNLULUĞU:

Okuma eylemi, değerlendirmeyi ve dolayısıyla eleştiriyi de kapsadığı için, yöntem ve kavrayış bakımından geri kaldığı dönemlerde, sanatsal yapıyı ve anlamını çözümlemekte güçlük çekmiş, yanlış sonuçlara varmıştır. Böyle durumlarda yalnızca kendisi bunalıma girmekle kalmamış, aynı zamanda, genel yazın ortamında yol açtığı bunalımlar ciddi iletişimsizliklere yol açmış; ayrıca bu iletişimsizlikler de yeni bunalımlara neden olmuştur.

Birinci bölümde, belli bir bilinci olan, beğenisi oluşmuş ve belli bir okuma anlayışına bağımlı okurun bir şiirsel metni (yalnızca onu mu?), daha bu metin oluşmadan okumaya başladığını söylemiştik. Bu nedenle, günümüz Türkiye’sinde, *oluşmuş okuma*’nın neye göre hiza ve istikamete bakması gerektiğini gözden geçirmemiz, anımsamamız gerekiyor:

⁶ Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, Çağdaş Y., İstanbul, 1980, s. 172.

“Günümüzde, XX. yüzyılın ortalarında egemen olan şiir türü, 1850’li yıllara doğru Fransa’da doğdu. Alman Novalis ile Amerikalı E. A. Poe’nun sezinledikleri ve daha sonra da Baudelaire’in muştucusu olduğu bu şiirsel biçimlerin sınırlarını’, Rimbaud ile Mallarmé şiirin varlığını tehlikeye düşürecek noktalara kadar genişlettiler.”⁷ Hugo Friedrich’in *Modern Şiirin Yapıları* adlı yapıtında yer alan bu cümlede, Rimbaud ile Mallarmé’nin arasında Comte de Lautréamont’a da bir yer açmamız gerekiyor. Bu dört şairi modern evrensel şiirin kurucuları sayabiliriz.

Hugo Friedrich’e göre, yerel şiir biçimlerinin de varlıklarını sürdürmelerine karşın, (Türk şiirinin de içinde yer aldığı) evrensel bir şiir biçimi (modeli) yeryüzünün hemen hemen bütün ülkelerinde egemen durumdadır. Evrensel şiir biçimi olarak tanımlanan *özgür koşuk*’un (serbest nazım) tarihi incelendiğinde, bunun basit bir biçimsel evrim olmayıp bir uygarlık anlayışının, bir düşünce dizgesinin, durağan bir insan kavramının parçalanmasıyla, bir ekonomik ve toplumsal modelin yerini bir başkasının almasıyla örtüştüğü görülecektir. Özgür Koşuk’un tarihi, bir bakıma, Tanzimat’tan bu yana ülkemiz şiirinin de tarihi sayılabilir:

“Şiir, klasisizm için tanrıların dili, romantizm için yüreğin dilidir. Gerçekçilik döneminde bu iğretilemenin içeriği değişti, ama niteliği olduğu gibi kaldı: Sanat yaşamın dilidir, gerçek onun sayesinde kendini dile getirir. Sesini şiirde bulacak bir sessiz dünya düşüncesi, birçok şairde, değişik biçimlerde görülür.”⁸ Sanatın dil, ses

⁷ Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne* (Die Struktur der Moderne Lyrik), Denoël/Gonthier Ed., Paris 1976, s. 189.

⁸ Y. Lotman, *age*, s. 31.

ve söylemle olan sürekli yüzleşmesi, onun toplumsal iletişimlerinin süreciyle olan ilişkisinin sanatsal etkinliği biçimlendirdiğini (bilinçli ya da bilinçsiz) göstermektedir.

Şiiri tanrıların dili sayan klasik anlayış, soylu sınıfın mutlak iktidarı ile Grek-Roma ve Yahudi-Hıristiyan kültürünün ürünüdür. Klasik dünya bir uyum ve hiyerarşi, bir düzen, bir disiplin ve kural dünyasıdır. Bireyin var olmadığı bu dünyada insan, sınıflı toplumların ortaya çıkmasıyla kurulmuş bir hiyerarşi ve toplum düzeninin kuralları ile uyum halindedir. Yazar ile toplum düzeni arasında bir çelişki söz konusu değildir. Toplumsal yapı ile sanat anlayışının yapısı eklemlenmiş durumdadır: Soyluluk, görkemlilik, ölçü, denge ve güzellik. Felsefede Elealılar ve Platon'dan Descartes'a gelen usçuluk (rationalisme); sanatta ise Aristoteles'in *Poetikâ*sından kaynaklanan yazın türlerine ilişkin kurallar egemendir. Özellikle Fransız yazınından tanıdığımız klasik anlayışın öğretisini Malherbe (1555-1628) hazırladı ve yaptığı katı kurallar şair ve yazarı sarayın resmi görüşünün memuru durumuna getirdi.

*Langage poétique, poétique du langage*⁹ başlıklı incelemesinde şiir/düzyazı karşıtlığını inceleyen Gérard Genette, bu iki tür arasındaki ayrımın ölçütünün, temelde, XX. yüzyıl başlarına kadar, *ölçü*'den kaynaklanan sessel düzeyde olduğunu belirtir: Kabul edilmiş ve uyulması zorunlu olan kurallara (hece sayısı, kısa ve uzun heceler, vurgulu ve vurgusuz heceler; uyak ve yarım uyaktan kaynaklanan uyum; dize sayısı ve grupları) göre biçimlenmiş bir *düzyazısal* cümle *şiir* kabul edili-

⁹ Gérard Genette, *Figures II. Editions du Seuil* (Points), Paris, 1969, s. 123.

yordu. Malherbe'in kurallarına göre iyi bir şair, iyi bir dize işçisi idi. Günümüz şiirinin en önemli sorunu olan şiirsel söylem ve şiir dili yapısal sorunlar arasında yer almıyordu. Çünkü bir metnin şiir olup olmadığına kurallara bakarak karar veriliyordu. Aruz ya da hece ölçüsüyle yazılmış herhangi bir metnin şiir sayılması gibi.

Bu dizge, başta Fransa olmak üzere, XIX. yüzyılın sonlarında ve XX. yüzyılın başlarında tamamen yıkıldı. Avrupa ülkelerinde; şiir ölçüsel ve dış-biçimsel zorunluluklarından kurtuldu ve yeni bir dizge kuruldu: *Özgür Koşuk* dizgesi; şiir olmak için ölçüye gereksinim duymayan, ama temelinde uyumlar değil fakat uyumsuzluklar ilişkisi olmasına karşın gene de şiir olan bir dil. Bu dönüşüm adım adım gerçekleşti. Eski kuralların oluşup yerleşmesini yazınsal tüketimin *işitsel* (auditif) gelenegine bağlayan Gérard Genette, Antik dönemde şiirlerin şarkı olarak (lirik şiir) dillendiğini, yüksek sesle (destan) okunduğunu söyler. Temel yazınsal iletişim yöntemi yüksek sesle okumak, şarkı olarak söylemek olduğu için, düzyazılar da topluluk karşısında tıpkı şiir gibi yüksek sesle okunuyormuş. Hatta bireysel okumaların bile yüksek sesle yapıldığı sanılıyor. Saint Augustin'e göre, ilk sessiz (içinden) okumayı hocası Ambroise (IV. yy.) gerçekleştirmiş. Yüksek sesle okuma ortaçağda da sürdüğü için, sessiz bireysel okumanın, matbaanın bulunması, kitap basım ve dağıtımının yaygınlaşmasıyla başladığını (XV-XVI. yy.) söyleyebiliriz. Buna karşın, belki de ilk şiirlerden itibaren başlıca iletişim aracı olan ölçüye bağlı ses, klasik yapısını XIX. yüzyıl ortalarına kadar sürdürdü.

Şiirin ölçüye bağlı klasik sesinin yıkılması ile klasik olarak tanımlayabileceğimiz eski dünyanın yıkılması ara-

sında temel ilintiler vardır: Klasik dünyayı 1789 Fransız Devrimi ile yıkan kentsoylu sınıf, şiirin klasik sesinin yıkılmasına yol açmıştır (tıpkı Tanzimat Fermanı ile Tanzimat edebiyatının Divan şiirinin aruza dayalı klasik sesini yıkması gibi).

Modern anlamda ‘Şiir’ dediğimiz şeyin bir ulam olarak romantik dönemde başladığını ileri süren Jean Cohen¹⁰ (“Şiiri romantizm yaratmadı, ama şiiri onun keşfettiğini söyleyebiliriz”), klasik şiir ile çağdaş şiir arasındaki ayrımın *durak*’tan kaynaklandığını ileri sürer.¹¹

ÖLÇÜSEL DURAK (Klasik)	ANLAMSAL DURAK (Çağcıl)
dize sonu	cümle sonu (ya da nokta)
yarım dize sonu	cümlecik sonu (ya da virgül)
ölçü sonu	cümlecik ana parçası sonu

Romantik ve klasik dönemde, şiirsel izleğin zorunlu listesini (ay, göl, bülbül, kayalıklar, gül, şato, vb.) çıkartan Roman Jakobson,¹² kendi döneminin (1933-1934) şairlerinin, baba Karamazov’un “Çirkin kadın yoktur” ilkesine bağlı olduklarını belirtir.

Klasik dünyayı yıkan 1789 devrimi ile romantizm arasında yakın ilişki vardır. Gerçekte, 1789 devrimi, krallığın devrilmesinden önce, kentsoylu sınıfın güçlenmesi, bireyin ortaya çıkmasıyla zihinlerde gerçekleşmişti. Demokrat, devrimci, özgürlükçü, liberal, milliyet-

¹⁰ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966, s. 20.

¹¹ *age*, s. 62.

¹² Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Editions du Seuil (Points) Paris, 1977, s. 31.

çi, bireyci, bilimsever, yalnız ve serüvenci bir insandır *romantik*. Utkusuyla egemenlik kurmuş usa ve anlama gücünü duyarlıktan üstün tutan anıksallığa karşı bir tepki olarak XVIII. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan; imgelem gücünü ve düşü yücelden bir anlayıştır romantizm.

Kentsoylu insanın yarattığı romantizm yalnızca sanatsal biçem, toplumsal ya da ekonomik altüst oluş değildir; aynı zamanda, bir düşünme biçimidir: Alman felsefesinin değişik eğilimleri romantizmin temel felsefesini oluşturmuştur. Gerçekten de eğer Fransa'da Blanqui, Proudhon ya da Fourier'nin ütöpik sosyalizminde, Saint-Simon'un ekonomizminde, İngiltere'de Adam Smith ve Robert Owen'da bir romantik düşünce varsa; bu romantik düşüncenin, Alman öğretilerinde bulunan süreklilik, tutarlılık gibi özelliklere sahip olduğu söylenebilir. Romantizm bağlamında, Fransa devrimci eylem alanında, İngiltere ekonomi alanında, Almanya ise kuramsal bilgi alanında etkin olmuşlardır.¹³

Romantik felsefe Kant metafiziğinden kaynaklanır: Romantik ideoloji kendi soyutlamasının usçul kanıtını ilkin Kant'ta bulduğu için bir usdışı ideolojidir. Romantik ideolojiyi oluşturanlar arasında Schopenhauer, Fichte, Shelling, Novalis ve Holderlin'in adlarını sayabiliriz. Romantik ruhu yaratanlar yalnızca bunlar değil: Oluşturucular arasında, liberalizm ve sosyalizme ön sırada yer verebiliriz. Bu dönemde bilim, sanayi ve para saygınlık kazanmış ve çağcıl insanın ilk örneği ortaya çıkmıştır. Bu insanın en belirgin ruhsal nitelikleri arasında

¹³ Francis Claudon (Özdemir Ince) *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi.

yazgıya başkaldırı, melankoli ve coşkuyu görüyoruz; bu insan uyumsuz insandır.

Derin bir 'çağ bunalımı' yaşayan insan ve yazarın, klasik dünyanın kalıplarına başkaldırması ve onu yıkması hiç de şaşırtıcı değil. Bununla birlikte, şiirin *ses devrimi*, toplumsal, ekonomik, siyasal ve düşünsel devrimlerden sonra geldi: Romantik dönemde şiirsel izlekte, şiirsel özne ve nesnede ortaya çıkan devrimler, biçim bağlamında, sembolizmle gerçekleşti:

Paul Verlaine (1844-1896) dizeyi içten bölmeye, seslemsel (hecelere dayalı) dize içinde ritme öncelik vermeye yönelmişti. Özgür koşukçular daha da ileri gittiler: Hece sayısını önemsemediler; kendi içlerinde uyum sağlayan ölçülerle gerçekleşip doğrulan ritmik ölçülere yöneldiler. Böylece, klasik dönemin 'matematiksel ritmi'nin yerine, ruhun iç devinimlerini yansıtmaya daha elverişli olan 'psikolojik ritim' geçmeye başladı. Arthur Rimbaud, *Illuminations*'da yer alan iki şiirle (*Marine* "Deniz Resmi" ve *Mouvement*, "Devinim") bu yöntemi içgüdüsel olarak buldu. 1886 yılında *la Vague* dergisinde yayınlanan bu metinler, kendilerine bir çıkış yolu arayan gençler için bir tetik işlevi gördüler. Ama *Maldaror'un Şarkıları* ile şiire yeni bir semantik getiren, klasik dize ve ölçü anlayışını toptan yadsıyan Comte de Lautréamont'u (1846-1870) unutmamak gerekiyor. Fransız Jules Laforgue ile Amerikalı Walt Whitman da unutulmaması gereken şairler listesinde yer alırlar. Böylece, ezberleme ve anımsama gereksiniminden doğan geleneksel görgül (empirique) ahengin ortadan kalkması, şaire kendi içindeki şarkıyı dinlemek ve bunu özgürce, hiçbir ölçüye bağımlı olmaksızın dile getirmek olanağını sağladı.

Mallarmé'nin sözünü ettiği yenilik, bir şiir içinde değişik ölçülerin kullanılması ya da belli bir ölçünün dize içinde kırılıp öteki dizelere yayılması değildi (bunu bizim Tanzimat dönemi şairleri de yaptı); ölçünün bütünü ortadan kalkması söz konusuydu. Bununla birlikte, sembolizmle birlikte başlayan ve Gustave Kahn'ın 1877'de kuramsallaştırdığı *Özgür Koşuk*, Aristoteles'ten beri var olan ve XVII. yüzyılda Malherbe'in saptadığı kurallara karşı çıkarak düzenli ölçüden kurtulmuştu, ama uyak ve yarım uyakla olan bağlılığını sürdürüyordu.

Özetleyecek olursak: Romantizmle birlikte şiirin mantık ve semantik yapısında köklü bir devrim olduğunu; sembolizmin ürünü olan özgür koşukla da sınırsız bir ses alanı açıldığını; böylece modern şiir dilinin ve şiirsel söylemin kurulmaya başladığını; gerçekçilik anlayışı şiirin öznesinin nesnel gerçekler karşısındaki yeni durumunu belirlerken *Üstgerçekçilik*'in¹⁴ (Surrealisme) ilk tohumlarının Rimbaud ve Lautréamont'la atılmış olduğunu söyleyebiliriz.

Avrupa'ya, özellikle de Fransa'ya koşut olarak, 1851-1885 yılları arasında Türk dili ve edebiyatı öz ve biçim olarak durmadan değişti. Şinasi'nin Lamartine'den Edhem Pertev Paşa'nın Victor Hugo'dan yaptığı şiir çevirileri ve Recaizâde Mahmud Ekrem'in 'Arz-ı sitem' adlı manzumesi ile Türkçeye yeni bir ses ve duyuş geldi; bu ses ve duyuş kendine yeni bir biçim aramaya başladı. Bu dönem şairleri tıpkı sembolist Fransız şairleri gibi ses ölçüsünü değiştirmek gereksinimi duydular; bu arada

¹⁴ *Gerçeküstücülük* sözcüğünün Fransızca *Le Surréalisme* sözcüğünü yanlış aktardığı kanısında olduğum için 1995 yılında, bunun yerine *ÜSTGERÇEKÇİLİK* sözcüğünü önerdim. Bkz. Özdemir Ince, *Çile Törenleri*, Varlık Yayınları, 1995, s. 24-26 (*Birkaç Zorunlu Onarım* başlıklı yazı.)

konular ve temalar da deðişti. Fransız romantiklere öykünmekle işe başlayan Türk şiiri, insan bireyini ve onun iç dünyasını keşfetti. Türk şiirine açtıkları yolun önemi dikkate alınmadan Tanzimat dönemi şairlerinin öykünmecilikle suçlanıp küçümsenmeleri bir araştırma ve değerlendirme tembelliği, bir vefasızlık örneği sayılabilir. Bu arada, eline geçen bir *Fransız Şiiri Antolojisi* ile symbolist şairlerle ilişki kuran Ahmed Haşim'in (1884-1933) dilsel ve semantik düzeyde çağdaş bir şiir kurduğunu; *Zulmet*, *Yollar*, *O Belde*, *Ölmek* ve *Merdiven* gibi şiirleriyle biçim bağlamında yeni bir adım attığını söyleyebiliriz. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *'19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*' ile Kenan Akyüz'ün *'Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi'* dikkatle incelendiğinde, günümüz şiirinin biçim ve yeni ses arayışlarının Tanzimat dönemi şairleriyle başladığı görülecektir: Aradıkları ses, aruz ve hece ölçülerinininkinden başka bir sestî; anonim olmayan, kişilikli bir ses. *Acemi* olsa da buldular bunu.¹⁵

Aşağı yukarı 100-110 yaşında olan modern şiirin en son ve en önemli deneyi olarak *Üstgerçekçilik*, şiirin anlam ve ses katmanlarında yaptığı deneyleri ufkun sonuna kadar götürdü; nesnel dünyanın imgesi bir kez daha parçalandı; *saçma* ve *usdışı'nı* sırtlansa da insanın imgelem dünyasının sınırları ortadan kalktı ve şiir, o zamana kadar erişemediği bir yerden ülkeyi topraklarına kattı: Bilinçaltı ve bilinçdışı.

Söz *Üstgerçekçiliğe* gelince, "Gerçeküstücülük, devrimci bir hareket olarak, başlangıçta kendisine çizmiş olduğu amaçlara varamamış olsa da, şiir bakımından,

¹⁵ Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 262-278.

yüzyılımızın en önemli akımı olmak özelliğini edinmiştir. Günümüzde, hiçbir şair gerçeküstücülüğün şiir deneyini önce yaşamak sonra da aşmak zorunda olduğunu bilmezlikten gelemeyiz. Yoksa kaçınılmaz biçimde şiirin gelişim çizgisinin gerisinde kalacaktır. Bütün yüceliğine karşın gerçeküstücü şiirin de günümüz duyarlığına yetmediği söylenebilir. Bu şiirin yaşayacak yanlarını benimseyerek aşkın bir düzeyde yeniden değerlendirmek ödevi bugünün şairine düşüyor” diyen Selahattin Hilav’ın *Gerçeküstücülük*¹⁶ kitabına yazdığı nefis önsözü anımsamamak olanaksız. Gerçeküstücülük bilinçdışını kavramak amacıyla bilincin koyduğu engellerin üzerine yürüdü; bilinçaltının kapılarını açarak insansal bütünlüğü ve eksiksiz özgürlüğü gerçekleştirmeyi amaçladı. Bunların yanı sıra, hayatın karşısına alay etme, rezalet çıkarma, tabancayla ateş etme gibi protestolarla çıkıyor ve kentsoylu yönetici sınıf karşısında belli bir muhalif politika benimsiyordu (aralarında bazıları Fransız Komünist Partisi’ne üye oldu; André Breton’un ise Troçki’ye olan yakınlığı bilinir). Üstgerçekçiliğin nesnenin, insanın ve gerçekliğin yeni boyutlarını keşfetmek için bilinçaltından yararlanmasını gerçekliğe ihanet saymak elbette darkafalılık olur. Gerçeklik konusunda Yannis Rittos bakın ne diyor: “Gerçek yalnızca gördüğümüz, duyumsadığımız şeylerle oluşmaz. Düşleyebileceğimiz şeyler de gerçeğin alanına girerler. Gerçekliği tanımlamak çok güçtür. İçten dışa, öznelden nesnele bir ilişki söz konusudur, ya da tersi.”¹⁷ Bu bağlamda, André Breton’un *Position Politique du Surréalisme* adlı kitabında öncü

¹⁶ Selahattin Hilav, *Gerçeküstücülük*, De Yayınları, İstanbul, 1962, s. 9-12.

¹⁷ Özdemir Ince, *Rencontres avec Yannis Ritsos*, ‘Europe’ Revue littéraire mensuelle, Paris, Janvier-fevrier 1988.

sanatın proletarya devrimiyle ilişkisini ve kentsoylu sınıfa olan tiksintisini dile getirmiş olmasını tanık gösterebiliriz. Ancak Marksizm ile ‘ben’ arasında bir saat sarkacı gibi gidip-geldi Üstgerçekçilik. Hilâv’ın da dediği gibi, düşünceyle gerçek, imgeselle nesnel, salt olanla görece olan arasındaki eytişimsel birliğin iyice görülmesi Üstgerçekçiliğe bir devrim hareketi olarak etkinliğini kaybettirdi. *“Estetik gerçek bütün duyguları, duygusallıkları ve hatta en katı mantığı da içerir. Eğer bunların tümü yoksa estetik gerçeklik tamamlanmış değildir. Bu açıdan bakınca üstgerçekçiliğin bir eksigi, bu suçu bulunduğunu görürüz: Mantık’ı yadsıdı üstgerçekçilik. Ve mantığı yadsırken daha katı bir mantık yarattı, sınırlı bir mantık yarattı; mantıksal olmamanın mantığını yarattı. Bununla birlikte ve bu nedenle, üstgerçekçilik dünya şiirine birçok kapı açtı, büyük bir anlam alanı açtı, büyük olanaklar sağladı; ama gerçek bir yapıt, büyük ve özgün bir yapıt yaratamadı. Çünkü yaşamın önemli bir yetisini, mantığı bir kenara bırakmıştı. Yalnızca düş gördü. Ama başkalarının büyük yapıtı için gerekli hazırlığı yaptı. Bu yapıtlar üstgerçekçiliğin deneyim ve birikimlerinin üzerine kuruldu”* diyen Yannis Ritsos,¹⁸ üstgerçekçiliğin eylemine geniş boyutlu bir yorum getirirken, aynı zamanda çağdaş şiirin kapsam tanımını yapmaktadır. Ritsos haklıdır: Başta Neruda ve Octavio Paz olmak üzere Güney Amerika’nın büyük şairlerinde; Ritsos, Elitis, Nezval, Voznesensky, Lorca, Alberti gibi çağımızın en büyük şairlerinde üstgerçekçiliğin derin etkilerinin bulunmadığını kim ileri sürebilir?

¹⁸ Yannis Ritsos (Çev. Ö. Ince), *Şiirler*, Varlık Y., İstanbul, 2000, s. 19.

Şiirin tek anlamdan çoğul anlama uzanan bu yüzyıllık yolculuğunda, bütün biçimsel ve zihinsel engellerinden arınıp her denemede yeniden bulgulanan ilksel *töz*'üne yöneldiğini söyleyebiliriz: Yapı yalınlaştıkça anlam ve ses katmanlarının işlemleri giderek karmaşılaşmaya başladı; önceden verilmiş sesin yerini alımlama evresinde yorumlanan ve yeniden kurulan bir ses, ölçüye değil uyumsuzluğa (dissonance) dayalı bir ahenk örgüsü aldı; yalınkat anlam, yananlamca zengin anlam katmanlarına dönüştü. Artık şiirin düzyazıdan koptuğu nokta ve çizgi yüzyıl öncesinin özelliklerini göstermiyor. Yirminci yüzyıl şiirini kuşatan bulanık kuşak işte burada: Özgür koşukla dış-biçim ve ses sorununun temelinde çözümlenmiş olduğunu söyleyebiliriz, ama anlam katmanının sorunları giderek daha da karmaşılaşmış, artık sorun *anlamın yapısı'nda*.

III.

Bir yazınsal yapıtı yalnızca dilsel eyleme indirgemek nasıl olanaksızsa, aynı metni yalnızca içeriksel bildiriye de indirgemek olanaksız: Bu durumu daha geniş kavramaya çalışacak olursak, bir yazınsal metnin biçim ve içerikten oluşan eytişimsel birliğinden birini ötekine yeğleyenlerin bunlardan birinin öğelerini yaraladıkları görülür. Oysa, *biçim yoksa yazınsal metin yoktur, içerik yoksa yazınsal metin yoktur*. Örneğin, Mikhail Bakhtin'e göre *biçim* bir yandan içeriğe, bir yandan da malzemenin (yapı gerecinin) özelliklerine ve bunların işlenmesine bağlıdır.¹⁹ Şairin yaratısı dilin dünyası ile sınırlı değildir, şair dili kullanır. Şairin, kullandığı malzeme kar-

¹⁹ Mikhail Bakhtine, *Esthétique de la création verbale* (Estetika Slovesnogo Tvortchestva), Editions Gallimard, Paris, 1984, s. 196-201.

şısındaki durumuna gelince: Onu aşmaya çalışır; bunu da estetik dışı olanı metin dışında bırakarak başarır. Şairin dili (biçimbilimsel, sözdizimsel ve anlambilimsel olarak) kullanışı, metnin sözselsel (verbal) bütünlüğünü oluşturur, ancak sanatsal bütünlüğün ortaya çıkması için yazınsal bağlama ve onun oluşturucularına (bilim, tarih, politika, ekonomi, din, felsefe...) gereksinim vardır. Bir kez daha altını çizecek olursak: Biçim ile içerik, ses katmanı ile anlam katmanı, izlek ile yüzey yapı arasındaki ilişki, bir nedensellik, bir bağımlılık ve bir eytimsel birlik ilişkisidir.

Daha önce önerilen şemada da görüldüğü gibi, okurun alımlama eylemi ilkin şiirsel metnin temel ya da yüzey yapısıyla karşılaşır; yani bir metnin bir kitap ya da dergide yayınlanan dış-biçimsel yapısıyla. Ne var ki metnin şiirselliğini kavramak için derin yapının anlam katmanında dikkatli bir kazı yapmak gerekmektedir. Bir tümcenin anlamı hiçbir zaman yalnız o tümcede yer alan sözcüklerin anlamıyla belirlenmez. ... tersine (metinde önceden geçmiş) başka tümcelerin anlam içeriği aracılığıyla daha bir biçimlenir, birçok yönden değişikliğe uğrar.²⁰ Hiçbir metin, anlamını yalnız kendi başına kazanmaz. Bir Kafka öyküsünün anlamı, içinde bulunduğu yazınsal bağlam ile, Kafka'nın bütün yapıtlarındaki bakışın, düşüncenin içinde aydınlanır. Söz konusu yazınsal bağlam da hem eşzamanlı, hem de artzamanlı yazınsal ilişkilerin gözetilmesiyle oluşur.²¹ Bu nedenle, temel ya da yüzey yapıda başlayan okuma kazısını derin yapı, derin tasarım, izlek ve yaşam deneyi yönünde geliştirmek gerekiyor. Böylece yazınsal metni dilsel düz-

²⁰ Akşit Göktürk, *age*, s. 34 (Roman Ingarden'den).

²¹ *age*, s. 34.

lemin yanı sıra tarihsel düzlemine de oturtmuş oluruz, ki bir şiirsel metnin yapısal bütünlüğü için gereken de budur. Özellikle Siegfried J. Schmidt, bir metnin yalnız dilbilimsel olgular düzeyinde kavranamayacağını, birliğini daha çok bu olgular dışında var olan toplumsal belirlenimden kazanacağını söyler.²² Ne var ki bunun tersi de doğru: Bir metni yalnızca toplumsal belirlenimler düzeyinde de kavramak oldukça güç, dilbilimsel olgulara da zorunlu gereksinim söz konusu.

Bir şiirsel metni okurken ya da değerlendirirken sırasıyla şu ortamlara oturtmamız gerekebilir:

1. Yapıtın oturduğu nesnel ortam (tarihsel, toplumsal, ideolojik, psikolojik, vb.)

2. Şiirsel bağlam: Evrensel ve ulusal şiirin düzeyi ve gelenek zincirindeki yeri. Söylemi çağdaş söylem mi?

3. Ozanın tüm yapıtlarının içinde ve onlara göre yeri;

4. Dilsel çözümleme;

5. Anlam katmanlarının çözümlemesi;

6. Temanın şiirsel bildirisi.

Bunlar arasında şiirsel bağlam düzeyinde okuma ve değerlendirmeyi (ülkemizde hiç dikkate alınmadığı için) çok önemsiyoruz. Çünkü bir şiirsel metnin değerinin gerçekten ortaya çıkabilmesi için *şiirsel bağlama* göre okunması gerekir. Dışarıdan bir örnek verecek olursak: T. S. Eliot'un Charles Baudelaire, Jules Laforgue ve İngiliz metafizik şairlerine göre okunması gerekir. Baudelaire'den etkilendikleri bilinen Yahya Kemal, A. H. Tanpınar, A. M. Dıranas ve C. S. Tarancı gibi şairlerimizin, bu şaire, evrensel romantizm ve sembolizme ve buna ko-

²² *age*, s. 45.

şut olarak ulusal şiirsel bağlama göre okunmaları gerekir. Bu yapıldığı zaman, adı geçen şairlerin Baudelaire'in dış dünyaya karşı olan tavrı (şairin insansızlaşması, dış dünyanın parçalanması, şiirin yansızlaşması), anlamsal devrimi (yüreğin duyarlığına karşı imgelemin duyarlığı, *çirkin'in* estetiği, vb.) ile bir ilişkileri olmadığı görülecektir. Adı geçen şairlerimiz, Baudelaire'in şiirinin derin yapısıyla ve tematiğiyle hiç ilgilenmemişler ve Yahya Kemal dışında hepsi onun ses katmanından etkilenmişlerdir (Yahya Kemal'in hangi katmanla ilgilendiği belli olmuyor). Bu şairler (Tanpınar, Dranas, Tarancı, Z. O. Saba), Baudelaire'in şiirlerinin Türkçede çıkardığı sese vurulmuşlar ve bu çeviri sestten etkilenmişlerdir. Demek ki okumanın bir anlam kurma, bir dünya kurma eylemi olduğunu kavramamışlar. Bu yüzden adı geçen şairlerin yapıtları çağcıl ve çağdaş düzeyden çok uzak. Bir şiirsel metnin gerçek değerinin ne olduğunu anlamak için, o metnin Baudelaire, Rimbaud, Comte de Lautréamont, Mallarmé ve yirminci yüzyılın en önemli şairlerine göre okunması gerekiyor. Türkiye'de, bunların yanı sıra Divan, Halk ve Cumhuriyet dönemi şairlerine göre de okumak zorunlu. Bu yapılmazsa, *yeni* şiir yazdığını sanan ya da yazdığı sanılan birçok genç şairimizin otuz yıl öncesinin söylemiyle yazdıkları gerçeğini anlamak güçleşir. A ya da B adlı bir genç şairi 1955-1965 yılları şiirsel bağlamına oturttuğumuz zaman, bu şairlerin söz konusu dönemin şiirsel söylemini bilinçli ya da bilinçsiz olarak tükettikleri, yeni bir şey üretmedikleri görülür. Değerlendirme sağlam ve sağlıklı bir bellek gerektiriyor.

Son yıllarda, sağlıklı okumayı engelleyici bir başka durum dikkati çekiyor: Yapısalcılık (structuralisme), gös-

tergebilim (sémiologie) ve dilbilime (linguistique) göre okumanın indirgemeci yanlışlığı. Roland Barthes'ın, Julia Kristeva'nın, Gérard Genette'in, Michael Riffaterre ve hepsinin babası Roman Jakobson'un bir yazınsal yapıtın yalnızca yüzey yapısıyla ilgilendiği ve geriye kalan bütün öğeleri dışladıkları sanılıyor; Mikhail Bakhtin ve Yuri Lotman gibi estetikçilerin yüzey yapı ile derin yapı arasında kurdukları ilişki gözardı ediliyor. Bunun sonucu olarak yazın yapıtı toplumsal niteliklerinden soyutlanıp dilsel eylemle sınırlandırılıyor. Gerçekte, birincilerin durumu da indirgemeciliği içermiyor. Roland Barthes'ın deyimiyle, dilbilimi buyruğuna vererek edebiyata çok güzel bir armağanda bulunan,²³ ancak ülkemizdeki tilmizleri tarafından oldukça yanlış anlaşılan Roman Jakobson'un bazı görüşlerini anımsamamız gerekiyor: *“Şiirsel dil kuramı, ancak, şiiri bir toplumsal olgu olarak ele alır ve bir tür şiir lehçebilimi (dialectologie) yaratabilirse gelişebilir.”*²⁴ *Şiir Nedir?* başlıklı makalesinde, sanatla toplum arasındaki ilişkiyi yadsımadıklarını, sanat için sanatı savunmadıklarını ve Kant estetiğinin izinde gitmediklerini açıklayan Jakobson şöyle der: *“Ne Tynianov ne Mukarovsky, ne Chklovski, ne de ben, sanatın kendi kendine yeteceğini savunuyoruz, tersine sanatın toplumsal yapının bir parçası, öteki oluşturucularla (composant) ilişkili, bağıntılı olan bir oluşturucu olduğunu gösteriyoruz, çünkü sanat alanı ve bu alanın toplum yapısının öteki alanlarıyla olan ilişkisi, durmadan, eytişimsel olarak değişir. Bizim vurguladığımız sanatın ayrılması değil, fakat estetik işlevin özerkliği-*

²³ J.-M. Adam, *Pour lire le poème, Introduction à l'analyse du type textuel poétique*, Editions J. Duculot, Paris-Gembloux, 1985, s. 74.

²⁴ Roman Jakobson, *age*, s. 13.

dir.”²⁵ Essais de linguistique generale’i (s. 248), “Burada bulunan hepimiz, şiirsel işleve ilgi duymayan bir dilbilimcinin, sorunlara kayıtsız ve dilbilimin yöntemlerinden habersiz bir edebiyat uzmanının, bundan böyle, birer çağdışı olduklarını biliyoruz.”²⁶ diye bitiren Jakobson’un bir dilbilim indirgemecisi olmadığı gün gibi ortada. Şiirsel işlevin, yazma eylemini içerdiği düşünülürse, Jakobson’un ne demek istediği çok iyi anlaşılacaktır.

IV.

Yirminci yüzyıl şiiri kolayca ulaşılamayan karmaşık ve örtülü bir şiir. Bu şiirin kurduğu yapı hem bireysel lirik şiirin, hem de politik şiirin yapısıdır; birbirleriyle çelişiyormuş gibi görünmelerine karşın, (karşıtlık konusunda bir önyargımız yoksa) her türlü şiirin bu tek yapı içinde kurulduğunu görebiliriz. Şairin inancı ya da ideolojisi bu yapıyı etkilemez; bir metinde bu yapı varsa o yazı şiirdir ve bir bildirisi vardır. Bu bildiri yoksa şiirsel işlevin tamamlanmamış olduğunu ileri sürebiliriz.

Çağdaş şiirin üç eyleminden (gözlemlemek-göstermek, duyumsamak-duyumsatmak, değiştirmek-dönüştürmek) sonuncusu giderek baskın konuma geçiyor; şiir, hem nesnel gerçeği (ona yabancılaşmadan ve ondan kopmadan) kendi mantığı içinde dönüştürmeyi, hem de okuru değiştirmeyi amaçlıyor: Bunu sağlamak için hem nesneye bakışı, hem de dili zorluyor. Çünkü algıladığı gerçek, klasik ve romantik dünyanın gerçeğinden daha karmaşık. Dili zorluyor, ama mutlaka bir anlam kurmak için zorluyor; anlam katmanını zorluyor, ama mutlaka bir anlam kurmak için zorluyor.

²⁵ age, s. 45.

²⁶ In *pour lire le poème*, s. 75.

Yirminci yüzyıl şiiri, ana damar olarak us+imgelem+bilinç+bilinçdışı+bilinçaltı'nın eşgüdümünde çağın gerçekliğini ve anlamını arıyor; bu gerçekliği ve anlamı bulmak için gerçeklik ile imgelem, homojen dünya ile kaos yan yana bulunsun istiyor; ne söz büyüünden ne de matematikten vazgeçiyor ve denenmiş bütün yöntemlerin (klasisizm, romantizm, sembolizm, üstgerçekçilik, gerçekçilik) yasal kalıtçısı sayıyor kendisini.

Yirminci yüzyıl şiiri, çağın ve toplumsal yapının anlamı ve değer ölçüleriyle örtüşmüş ve onunla uzlaşmış bir insanın şiiri değil. Bu şiir temelde bütün değerlere *muhalif* bir şiir. Yaşamı tümüyle olumluyor, ama olumladığı yaşam, bir *olduğu gibi* yaşam değil, *olmasını istediği* bir yaşam. Bu anlamda bir nostalji şiiri, ama bu nostaljinin romantizmin geçmişe dönük nostaljisiyle ilişkisi yok; dünya koşullarında derin bir eziklik ve bozgun yaşayan eksik ve doyumsuz insanın tedirginliğini, uyumsuzluğunu içeren, bugüne ve yarına yönelik bir nostalji. Çağımızın şiiri bu 'negatif' yönüyle Lautréamont'a bağlanıyor; gelecek nostaljisi ile de Rimbaud'nun, kâhinin (le voyant) şiirine.

Çağdaş şairlerin çoğu 'ruh mühendisi' deyimini yanlış yorumlamayan ve "Unutmayınız ki bir mühendisin en yüce görevi bulgulamaktır" diyen Andre Malraux²⁷ gibi düşünüyor. Böyle düşünen bir şaire göre şiir bir boyun eğme değil fetihtir. Neyin fethi? Duyguların ve bunları dile getiren araçların fethi; şiirin olanaklarıyla bilincin ve bilinçdışının fethi. Böyle düşünen şair, *birey* kentsoylu sınıfın zamanaşımına uğramış ideolojisini

²⁷ Andre Bréton, *Position politique du surréalisme*, Ed. Denoël/Gonthier, Paris, 1972, s. 51-52.

simgelediği için, bireyin değil *tümel insan'ın* şiirini yazıyor. Ve 'daha çok bilinç' diyor.

Böyle bir şairin şiirini bir tek yöntemle okumak, anlamlandırmak ve değerlendirmek son derece güç olmalı. Bu nedenle, alıştığı yöntem ve ölçülerle 'tatmin olmak' için şiir okuyan okurun, şiirin biricik amacının okuru tatmin etmek olmadığını öğrenmesi gerekiyor. Eleştiriye gelince: Ya var olan yöntemlerden birini seçecek ve değerlendirmeyi bu yönteme göre yaptığını açıklayacak, ya da var olan yöntemlerin tümünden kendisine bir *yöntembilim* kuracak. Yani bir *eleştiribilim'e* (criticologie) dönüşecek.

Çağımızın şiiri, okur ve eleştiriye köklü bir değişime zorluyor.

ADAM SANAT DERGİSİ, MAYIS 1988

Sözcük ve Anlam Üzerine

I.

Şiirin anlam alanı ve anlamsal yapısına yönelmeden önce, özellikle *kapalı* şairlerin kendilerini savunmak için sık sık başvurdukları bir cümle ile kozumuzu paylaşmamız gerekiyor. “*Şiir düşüncelerle değil, sözcüklerle yazılır.*” Stéphane Mallarmé’nin, yozlaşmış klasik şiir anlayışı karşısında bir eleştiri olarak ileri sürdüğü savı içeren ve zamanla kemikleşerek bir aforizmaya, bir slogana dönüşen bu cümle tam olarak böyle değil. Mallarmé, “*Ce n’est pas des idées que l’on fait des vers, c’est avec des mots*”¹ der; yani, dizelerin düşüncelerle değil sözcüklerle yapıldığını (kurulduğunu) söyler. Dize (Le vers) sözcüğü her ne kadar şiir kavramını içerse de bu cümlede *dize* ile *şiir* kavramları eşanlamlı kullanılmamıştır. Ama nedense, anlamı bunca açık cümle, yalnızca Türkiye’de değil birçok ülkede, ‘Şiir düşüncelerle değil, sözcüklerle yazılır’a dönüşmüştür. Sapma (saptırma) bu

¹ Jean Cohen, *Stmcture du langage poétique*, Flammarion, 1966, s. 42.

düzeyde kalsa ne iyi, ama *sözcükler düşünce(yi) içermezler, dolayısıyla şiirin düşünceyle ilişkisi yoktur* gibi bir saçmalığa ulaşıldığı da görülür.

Şiirin ne olduğunu, böyle yorumlanmış bir cümleye göre kavramaya kalkışırsak ‘saçma’ya bile varabiliriz; tıpkı dadacılar, letristler ve bazı İkinci Yeniciler gibi. Ama şiirin, en azından dize düzeyinde, bir sessel-anlamsal (phono-sémantique) yapı olduğu gerçeğinden yola çıkarsak Mallarmé’nin niçin “Ben bir sözdizimciyim” (“Je suis un syntaxier”)² dediğini anlamakta güçlük çekmeyiz. Ne var ki, Mallarmé’nin birinci cümlesini yanlış anlayıp “Şiir düşüncelerle değil sözcüklerle yazılır” diyenler, şairin bu cümlesini görmezlikten gelirler ve kesinlikle bir arada anmazlar. Daha doğrusu ikinci cümleyi hiç anmazlar. Valéry’ye göre Mallarmé, şiiri düzyazıdan yalnızca sessel ve müziksel düzlemde değil *anlamanın yapısı* düzeyinde de ayırmak istiyordu.³ Anlamı sözcüklerden ve şiirden süren bir şair, şiir için niçin özel bir anlamsal yapı arasın? ‘Anlam’ı önemsizleştirmek için, ‘yazın yapısı yalnızca bir dilsel olaydır’ diyenlere rastladık. Bunlar da bir dilsel yapının *sessel* ve *anlamsal* düzeyde oluştuğunu unutuyorlardı. “Sanat biçimdir, yalnızca biçimdir” tanımının da yanlış yorumlandığına tanık olduk. Sanat elbette biçimdir, çünkü ancak biçimi olan nesneleri algılayabiliriz; çünkü, anlamanın da bir biçimi, bir yapısı vardır.

Mallarmé’nin şiirle ilgili cümlesi ister karşı çıktığım biçimiyle olsun, ister benim yorumlamaya çalıştığım biçimiyle olsun, Platon’un Devlet’te şairler için kullandığı cümle (“Şairler gerçekler değil hayaletler yaratırlar.”)

² age, s. 42.

³ Stéphane Mallarmé, *Pléiade*, s. 668; in Jean Cohen, s. 37.

kadar çağdışı kalmış, bir bakış açısını simgeliyor. Yol açtığı bir yanılaşa karşı çıkmak zorunda kalmasaydım anmazdım bu cümleyi.

Sonuç olarak, şöyle bir tanım üzerinde uzlaşabiliriz: *Şiir her şeyden önce dilsel bir yapıdır*. Dil ise bir anlam içerir, daha doğrusu anlamın kendisidir.⁴ Bir anlamı olmayan şiir, şiir değildir, çünkü dil (dilyetisi) değildir.⁵ Bir metnin sessel eklemlenişinin yarattığı estetik duygudan yola çıkarak şiirleşmek isteyen 'lettrisme'in uğradığı başarısızlık, bu savı doğrulamaktadır.

Sözcük:

Tahir Nejat Gencan'a göre⁶ *anlamı olan ya da cümle kuruluşuna yarayan anlatım aracına sözcük denir*. Yazara göre, duygu, düşünce ve dileklerimizi anlatmaya yarayan imlerin -daha çok, ses imlerinin- hepsine birden *dil* denir. Her imde iki yön birleşir:

1. *Dış yön.* - Duyularımızla anlaşılabilen; görülen, işitilen, dokunulan yön. Tek ve birleşik seslerden var olan ime *söy*⁷ (lafz) diyoruz.

2. *İç yön.* - Anlam.

Bu iki nitelik birbirinden ayrılamaz. Söysüz -imsiz- anlam verilemeyeceği gibi, bir anlama gelmeyen söy de işe yaramaz.

Bu iki niteliği kavrayan dil varlığına; söy'le anlamın bileşimine *sözcük* diyoruz.

Bir anlama gelmeyen, bir görevi bulunmayan söy bir dil imi sayılmaz.

⁴ *Structure du langage poétique*, s. 31.

⁵ *age*, s. 31.

⁶ *Dilbilgisi*, TDK Yayınları, 1971, s. 53.

⁷ *Söylemek* eyleminin kökü olan ilk hece.

Dilbilimciler *sözcük*'ü başka değerleriyle de ele alabilirler. Bizim için, sözcük'ün anlamla olan bozulmaz ilişkisini anımsamak, yazımızın amacı için, sanırım, yeterlidir. Ayrıca, dilbilim ve anlambilimin bize sağladığı bilimsel dayanaklar sayesinde şu üç saptamayı da yapabiliriz:

1. Anlam, dilin temel ögesidir,
2. Anlam açısından sözcük ilk temel birimdir,
3. Anlam düşünceyi içerir ve kapsar.

Demek ki, kimilerinin Mallarmé'nin cümlesini yanlış yorumlayarak, sözcüklerle yazıldığını ileri sürdükleri şiir, sözcüklerle yazıldığı için düşüncelerle de yazılmış olmaktadır.

Yazımın bu aşamasında, İlhan Selçuk'un Oktay Rifat'ın ölümü üzerine yazdığı yazı (Cumhuriyet, 26.4.1988) somut bir örnek oluşturdu: "*Şair, kırk yıldan beri hep şiire dönük durmuştur. Sanki dünyada ve Türkiye'de sözcüklerden ve dizelerden başka bir şey yoktur. Askeri darbeler, dağıtılan meclisler; darağaçlarına çekilen bakanlar, subaylar, öğrenciler, gençler; yığınsal kovuşturmalar, siyasal depremler, birbiri ardına başkaldırımlar, toplumu allak bullak ve insanı altüst eden dalgalanmalar dışında yaşadı Oktay Rifat. (...) Bana öyle geliyor ki Oktay Rifat yaşadıkça sözcüklerin dünyasına çekildi. Alabildiğine gizemli bir dünyadır bu, insanı içine çekebilir. Çünkü sözcükler, doğadaki çeşitlenmeden daha zengin, belki de eşit sonsuzlukta bileşimler, bileşkeler, bireşimler oluşturabiliyorlar.*" İlhan Selçuk'un ilk yanlış sözcüklerle nesneleri birbirinden ayırmaktan kaynaklanıyor. Oysa, sözcükler nesnelerin vekilleridirler; algılayabilmemiz koşuluyla bizzat nesnelerin ulaştırdığı bilgileri sözcükler ulaştırırlar bize.⁸ Bir metni anlamak söz-

⁸ *Structure du langage poétique*, s. 33.

cüklerin gerisinde *duranı* ayırt etmek, sözcüklerden nesnelere gitmek değil midir? Anlıyorum: “Oktay Rifat yaşamının belli bir döneminden sonra toplumsal olaylarla ilgilenmedi” demek istiyor İlhan Selçuk. Acaba öyle mi? Şiir bir gazetesel yansıtma eylemi olmadığına göre İlhan Selçuk’un yanında olmak son derece güç. Çünkü: Dil ve anlam, nesnelerden sözcüklerle giden bir düzgüleme (l’encodage) ile kurulur; anlamlamak için, sözcüklerden nesnelere yönelerek düzgü çözümlemesi (le décodage) gerekir. Bu genel doğruya bir de şiirin özel dilsel yapısını eklememiz gerekir: Düz yazı ile şiirin anlam yapıları *aynı* değildir. Bu nedenle, Oktay Rifat’ın şiirlerinin biçimsel ve anlamsal yapı çözümlemesi yapılmadan onun toplumsal olayların dışında kaldığını ileri sürmek özgürlüğüne sahip olmamamız gerekir. Öte yandan, aralarında şiir de olmak üzere, sanatlar toplumsal olguların oluş biçimlerinden çok bunların ardındaki ilgili zihinsel yapılarla, içeriklerle ilgilidir. Oktay Rifat’ın şiirlerinde İlhan Selçuk’un sözünü ettiği olaylar belki (?) yer almamıştır, ama olayların yaratıcısı zihinsel yapının bulunmadığını ancak bu işin uzmanları (dilbilimciler, yorumbilimciler, vb.) saptayabilirler. Biz o zihinsel yapının ve karşıtlarının Oktay Rifat’ın şiirlerinde bulunduğu kanısındayız.

İlhan Selçuk’un bir şiir okuru olarak yaptığı yanlış, sözcükleri gerçeklikten ayırmasından, sözcükleri fetişleştiren şairlerin çıkmazları da Mallarmé’nin cümlesini yanlış anlamaktan kaynaklanıyor. Mallarmé, bu cümle ile (cümlesinin doğru anlamıyla), Malherbe, Boileau ve Sainte-Beuve geleneğine karşı çıkarken *şiirsel söylem* ve *şiirsel işlev* kavramlarını da muştuluyordu; şiir dilinin dizge ve düzgü (code) özelliklerini belki sezinlemişti, ama düşüncelerini dile getirecek terminoloji ve çözüm-

leyebilecek yöntemden (dilbilim) yoksundu. Bu yoksunluk, bu 'erkenlik', klasik şiire duyulan amansız tepki, şairi kapalılığa (hermétisme) götürdü. Düzyazısal cümleyi ölçülü uyaklı söylediği zaman şiire ulaşacağına inanan klasik şiir düşüncesine karşı Mallarmé'nin gösterdiği tepki, yanlış yorumlanmaması koşuluyla, haklıdır. Mallarmé sözcüğü öne sürerken modern şiir düşüncesinin tepkisini dile getiriyordu, ama düşüncesini daha iyi açıklayabilecek olan *şiirsel söylem* ve *şiirsel işlev* kavramlarının ne olduğunu (doğal ve haklı olarak) bilmiyordu, bilemezdi. Bu yüzden tepkisini sözcük'e indirgeyerek dile getirdi. 1842 yılında doğup 1898 yılında ölen Mallarmé'nin bu indirgeme eylemini bugün anlayabiliriz; ama, çağdaş şiiri onun yanlış yorumlanmış cümlesiyle açıklamaya kalkışmak *aymazlık*'tan, doğru yorumuyla yola çıkmak ise *zamanaşımli bir tekrar*'dan başka bir şey olmamak gerekir. Dilbilim ve türlerinin, yapısalcılığın, göstergebilimin, anlambilimin, biçimbilimin, vb. henüz gelişmediği bir dönemde, Mallarmé'nin şiirde düzyazı mantığına karşı çıkarken sözcük'ü yüceltmesi ne kadar haklı ve dönemine göre çağcıl, günümüzde şiiri onun cümlesiyle (ister doğru ister yanlış yorumlanmış olsun) açıklamaya, tanımlamaya kalkışmak o oranda çağdışıdır. Çünkü *sözcük* aralarında şiirsel söylem de olmak üzere bütün söylemler (yazınsal, dinsel, bilimsel, öğretici, vb.) için bir öğeden başka bir şey değildir. İyi/kötü, güzel/çirkin, olağan/olağanüstü sözcükler yoktur; yapıtlar, metinler, düşünceler ve anlamlar vardır. Roman Jakobson'un da dediği gibi sözcüklerle evren arasındaki ilişki sorunu salt dil sanatını değil, gerçekte tüm söylem türlerini ilgilendirir,⁹ ancak Jakobson'un sözünü ettiği sözcükler, söz-

⁹ Yazko Çeviri Dergisi, sayı: 8, s. 164.

lüklerde birer im olarak yer alan yansız, eylemsiz, durağan sözcükler değil, kullanımda etkinleşen dil içi sözcüklerdir. Sözcük, cümle içinde yan ve kişilik kazanır; dilsel bildirilişimin içerdiği altı işlevden (duyusal, göndergesel, şiirsel, ilişkisel, üstdilsel ve çağrısalsal) biri olan şiirsel işlevin temel ögesidir. Ama bir metne şiirseliğini kazandıran bağımsız sözcük yığınları değil, bu sözcükleri düzenleyen dizgenin yarattığı şiirsel işlevdir. Bir ileti (bildiri) içeren (taşıyan) şiirsel işlev, aynı zamanda, göndergesel işlevle (bağlam) dirsek teması halindedir.

Yazımızın başlığı gereği (ve ayrıca Mallarmé'nin cümlesi de şiirde anlamı reddeden kapalı [*örtülü* demek istemiyorum, çünkü her şiir belli oranda örtülüdür] şairlerce kalkan olarak kullanıldığı için) ilkin, anlamın, dolayısıyla da düşüncenin sözcükle olan ilişkisini bir alıntıyla saptayalım: *"Kelime olmadan düşünce olamayacağına, kelimeler kavramlarla birlikte oluştuklarına ve kelimenin ses yönü ile ruh-düşünce yönü birbirinden ayrılmadığına göre, anlam konusunda kelimeyi esas alarak ondan hareket etmek, kavramı, çeşitli anlamları ona bağlı olarak açıklamak yanlış bir tutum olmamalıdır. (...) Kelime zihin dünyasının bir ögesi, dünyanın insan zihnindeki bir görüntüsü olarak kabul edilse de bütünüyle kendisine özgü ruh ve düşünce işlemlerini yansıtan bir varlık olarak düşünülse de, yine, birtakım ses birleşimleriyle kesinleştiği için biz onu dil çalışmalarında bir birim olarak alabilir, bir çıkış noktası sayabiliriz. (...) Mademki kelime denen ses birleşiminin kavramla sıkı sıkıya bağlı olduğu kabul ediliyor, o halde kelimenin anlamından söz etmek, onun yansıttığı kavramları teker teker, anlam olarak düşünmek yanlış olmaz."*¹⁰ Şair elbet-

¹⁰ Doç. Dr. Doğan Aksan, *Anlambilimi ve Türk Anlambilimi*, AÜDTCF Yayınları, 1971, s. 55-65.

te bir dilbilimci değildir, ama işinin özelliklerini bilen ve dili bir malzeme olarak kullanan bir dil işçisidir. Bu nedenle, çağdaş şairin yapacağı ilk iş, sözcük ile düşüncenin birbirlerini dışladıkları önyargısını kafasından uzaklaştırmak olacaktır. Bunu kavrayan şair, dilin kendine dönük, kendini amaçlayan bir dizge olmadığını, bir ileti aktarıcısı olduğunu da anlayacaktır.

Sözcüğün anlam çevresi:¹¹

1. *Temel anlam*: İlk belirtilen kavram, sözcüğün anlattığı ilk ve asıl kavram,

2. *Yananlamlar*: Sözcük aracılığıyla anlamlanan yeni kavramlar; bunlarla temel anlam arasında mutlaka yakınlık ve ilgi bulunur. *Çokanlamlılığın kaynağıdır yananlamlar.*

3. *Tasavvurlar (tasarımlar)*: İnsan zihninde herhangi bir sözcük çevresinde, onunla iç içe bulunan çeşitli imgeler, o sözcüğün yansıttığı kavramların yanı sıra kişiden kişiye, dilbirliğinden dilbirliğine değişen, kişiye ve topluma özgü tasarımlardır:

- a) Somuta eklenen yeni somut kavramlar,
- b) Somuta eklenen yeni soyut kavramlar (somutlaştırma ürünleri),
- c) Soyuta eklenen yeni soyut kavramlar,
- d) Soyuta eklenen yeni somut kavramlar.

4. *Duygu değeri*: Kişilerde ve toplumlarda öğrenim düzeyine, mesleğe, yaradılışa, yaşantıya göre, tek tek ölçülemeyecek şekilde değişen birtakım duygular vardır. Kin, sevgi, kızgınlık, kıskançlık, acıma, tikslenme, hayranlık, korku... gibi, bir bölümü dille anlatılmayan duy-

¹¹ age, s. 55-65.

gular, sözle olan bağılılıkları oranında ve birlikte gelen duygular olarak anlamın tanımlama alanı içine girerler.

Demek ki, sözcük ile düşünce, sözcük ile anlam arasında bir çelişki söz konusu değildir; düşünce ve anlamı içerir sözcük. Öyleyse, yorumlandığı biçimiyle Mallarmé'nin cümlesi çağdaş şiir çalışmalarında ve araştırmalarında kullanım değeri olmayan, zamanaşımına uğramış bir tepkiyi dile getirmektedir. Öte yandan, dilin temel öğeleri olan sözcük, kavram ve anlamı birbirinden ayırmanın da olanağı yoktur. En eski düşünürlerden en yeni dilbilimcilere kadar, *kavram*, *sözcük*, *kapsam* ve *anlam* konularında ortak görüşlere ve tanımlara varılmamış olmasına karşın, dilin zihinle ilgisi ve sözcüğün düşünceye olan bağılılığı konusunda anlaşmazlık söz konusu değildir.

Berke Vardar'ın da dediği gibi, dille düşünce arasındaki ilişkiler yüzyıllardan beri üzerinde durulan, en eski çağlardan beri çeşitli yönlerden tartışılan konulardır. Günümüzde de önemini yitirmemiş olan dil-düşünce sorunsalı artık dallararası yaklaşımlar çerçevesinde irdelenmektedir. Dil dizgesi, toplum yaşamında benzer işlev yerine getiren, bir başka deyişle anlam aktaran, bildirişim sağlayan başka dizgelerle (örneğin ulaşım dizgesiyle, vb.) birtakım ortak özellikler taşıyan, birçok düzey içeren, çeşitli katmanlardan oluşan, kendine özgü işleyiş kuralları bulunan, dış etkenlerin son çözümlemedeki belirleyiciliğine karşın, kimi açılardan özerkliği de olan ve az sayıda öğeyle çok sayıda anlam ileten, son derece tutumlu bir düzendir.¹²

Sonuç olarak, şiire yalnızca metinden yalıtılmış *sözcük* noktasından bakma, şiirsel söylemin zorunlulukları

¹² Berke Vardar, *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*, TDK Yayınları, 1982.

bir yana, o söylemin yapısını anlamak bakımından da 19. yüzyıl dolaylarından kalmış olmaktan öte bir anlam ifade etmemektedir. Günümüzde, sözcüğü, anlam katmanında, dilsel ve söylemsel işlev bağlamında ve onlara bağımlı olarak ele alabiliriz. Ses katmanı ayrı bir sorun. Sözcük şiirin en ilkel, en sürekli, en temel ögesidir. O kadar! Bir düşünce, bir anlam aktarmayı amaçlayan bir bildirişim gereksinimi yoksa sözcük'e de gereksinim yoktur. Ayrıca, daha önce de belirttiğimiz gibi, sözcük tek başına bir öğeden başka bir şey değildir; şiirsel söylem denen yapının ortaya çıkması için, sözcük öbeklerinin örgütlenmesi, dilin dizimsel ve dizisel bağlantı eksenlerinin,¹³ anlambirim ve sesbirim bağlantılarının kurulması gerekmektedir. Bu da, doğal dil ve şiirsel söylemin yapısı içinde şairin sözünün (langage) kurulmasını zorunlu kılar. Bu zorunluluğa, dilin artsüremli ve eşsüremli ilişkilerini, anlamlamanın temel yapısını kuran mantıksal bağlantıları (karşıtlık, çelişiklik, içerme ve tümleme) ekleyecek olursak, tek başına, bağımsız, bağlantısız, bağlaşımsız (*corrélation*'suz) bir sözcüğün hiçbir şiirsel değer ve önem ifade etmediğini görürüz. Biraz aykırı ve çelişkili kaçacak, ama bir sözlüğün ya da dil dağarının içinde kalan, bir metne geçmemiş bir sözcüğün, henüz hangi anlamda kullanılacağı, hangi anlamın üretimine katkıda bulunacağı belli olmadığı için, özgün ve etkin bir anlamı yoktur; böyle bir sözcük gizli güçlü bir şiirsel malzemedен başka bir şey değildir. Örneğin EL sözcüğünün altı temel anlamı vardır ve deyimlerle birlikte anlam sayısı çoğalmaktadır; EL sözcü-

¹³ age, s. 76-79.

günün etkin bir anlama kavuşması için bir metne girmesi gerekmektedir ('el kapısı', 'el ayası', 'üçüncü el' gibi). Görüldüğü gibi, bir sözcüğe dilsel kullanım içinde yükleneceği anlamı veren izleğin içerdiği *düşünce*'dir. Artık çekinmeden söyleyebiliriz: *ŞİİR, düşünce ve duygular, imgeler ve kavramlar, tasarımlar ve çağrışımlarla yazılır*; bu yazım eyleminde sözcüklerin görevi, bunların çeviri yazısal (transcription) imi, göstereni olmaktan başka bir şey değildir. Ayrıca, sözcük'ün bağımsız ve özerk öge olarak kabul edilmesi de biçimsel ve anlamsal yapının yadsınması anlamına gelir. Çağdaş şiirde, anlamın (sens) kurulması ve anlamlama (signification) sürecinde, dize (şiir cümlesi) sözcüğü içerir ve sindirip özümser, şiirin yapısı da dizeyi içerir ve yönlendirir; yani bir şiir sözcüklere göre değil, onun dizeleri içeren bütünsel yapısına göre kurulur ve anlam kazanır.

Bu arada, Mallarmé'nin yanlış yorumlanan cümlesine karşı çıkarken, sözcüğün kendiliğinden sahip olduğu iki şiirsel değerini kesinlikle gözardı etmemeliyiz:

1. *Çokanlamlılık*: Bir sözcüğün temel anlamını yitirmeden, çeşitli yollardan, temel anlamıyla mutlaka ilişkili olan yeni kavramları anlatır duruma gelmesidir. Bir başka deyişle, bir tek gösteren birçok gösterilene göndermede bulunursa o zaman çok anlamlılık söz konusudur.

Ör: El, yüz, hayat, felek, vb.

2. *Eşanlamlılık*: Birçok gösteren bir tek gösterilene göndermede bulunursa eşanlamlılık söz konusu olur.

Ör: İstemek (dilemek), darılmak (küsmek), vb.

II.

O. M. Brik'in (1888-1945), 'Yazın Kuramı'¹⁴ adlı derlemede yer alan *Dizem ve Sözdizim* başlıklı yazısının bir cümlesi ("Bielinski, dizelerin iyi mi yoksa kötü mü olduğunu anlamak için, bunları düzyazıya çevirmek yeterlidir, değerleri hemen ortaya çıkar diye yazar.") beni 1948 yılına götürdü. Orta birinci sınıftaydım; Türkçe öğretmenimiz 'Göbek Emmi' bir şiir yazdırıp ("Dünya döner iken yolun üstünde durulmaz / Davranmayacak kimse bu kervana katılmaz..."), "Bu şiiri *eynen* nesre çevirin" demişti. Kırk yıl önce bu çevirme işini becerip beceremediğimi anımsamıyorum. Ama bugün, böyle bir işi beceremeyeceğim kesin. Çünkü bu cümle ne sözdizimsel, ne de anlamsal yapısı bakımlarından şiir değil, ama 14 heceden oluşan ve kendi aralarında uyaklı iki düzyazı cümlesi. Ziya Gökalp ya da M. E. Yurdakul'un (çağdaşlarından bir başkası da olabilir) olduğunu sandığım bu iki cümle, şairin (kendine göre) ilerlemeci ve gelişmeci ideolojisini dile getiriyor.

Eleştirmen Vissarion Grigorieviç Bielinski (1811-1848) ile bizim Türkçe öğretmeni 'Göbek Emmi'nin, şiirin yapısal, söylemsel ve anlamsal düzeylerde düzyazıya dönüştürülebileceği konusunda söz birliği etmiş olmaları çok ilginç. Galiba Mallarmé'nin tepesini attıran da 19. yüzyılın ortalarında, sonlarına ve dahası günümüze kadar etkilerini sürdüren bu 'çevrilebilirlik' anlayışı olmalı.

O. M. Brik yazısını şöyle sürdürüyor: "Bielinski için, şiirsel biçim, doğal dilsel bütünlüğün dış ambalajından başka bir şey değildi ve ambalajla değil de her şeyden

¹⁴ *Théorie de la littérature*, Rus formalistlerinin metinlerinden seçmeler, Editions du Seuil, 1965, s. 166-167.

önce bütünlüğün anlamlanmasıyla ilgilenmesi doğaldı. Modern şairler ve araştırmacılar tersine bir düşünceden yola çıkıyorlar. Onlara göre şiirsel dilin temeli (özü), aptalların dış eklenti saydıkları şeydir. Oysa, dizemsel bütünlüğün semantik değeri bir dış eklenti değilse de en azından şiirsel olmayan bir anlayışa verilmiş kaçınılmaz bir ödündür. Eğer herkes ‘usötesi’ imgelerle düşünmeyi öğrenmiş olsaydı, şiirsel dilin hiçbir semantik işleme gereksinimi olmazdı.” O. M. Brik 1920-1927 yılları arasında kaleme aldığı bu yazıda, ‘Göbek Emmi’ yöntemine olduğu kadar, şiirsel dili anlamdan soyutladığı, şiirsel yaratıyı yararsız bir eyleme, dil oyununa dönüştürdüğü için modern şairlerin düşüncelerine de karşı çıkıyor. Çünkü, usötesi şiirsel dilin savunucuları bu dili konuşma dilinden ayırmakta ve onu saymaca ses ve dizemli imgeler alanına taşımaktadırlar. Dizenin semantik yapısının bir önemi yoksa, sözcüklerin anlamı bir şey ifade etmiyorsa, sözcükleri kullanmak gerekli değildir: Yalnızca sesler yeter. Bu anlayışı biraz ileri götürürsek seslerden de vazgeçip imlere sarılmak da olası. O. M. Brik, Çiçerin adlı bir şairi örnek olarak anıyor. Bu iki görüşe de karşı çıkan O. M. Brik, şiirde dizemsel (ritmik) ve sözdizimsel (syntaxique) öğelerin ayrı ayrı bulunmadığını, tersine, bunların dizemsel ve sözdizimsel *özel* bir yapı oluşturduklarını söylerken çağdaş şiir anlayışını da muştuluyor: Dize (şiir), anlamsızlık ile gündelik semantik arasındaki çatışmanın sonucundan başka bir şey değildir; bağımsız olarak var olan ve kendi yasalarına göre gelişen özel bir semantiktir... Şiiri semantik değerinden yoksun bırakırsak, onu dilsel öğesinden yalıtır, müzikal öğeye taşırız, böylece şiir bir dilsel olgu olmaktan çıkar.

Günümüz şiiri ne klasik şiirin, ne de Mallarmé'nin çizgisinde. Şiirin kendine özgü semantik yapısı ortaya çıktıkça, düzyazısal biçimle şiirsel biçim arasındaki kalın ve belirgin çizgi daraldı ve silikleşti (Rimbaud ve Lautréamont). Bir zamanlar tavuk/yumurta ikilemine dönüşen anlam ve biçim yapılarının öncelik ve üstünlük anlayışları yerlerini tek ve bütünsel bir yapı anlayışına bıraktı: Biçim anlamdan, anlam biçimden bağımsız değil. Bireşimci çağdaş şiir anlayışı, dizgisel, düzgüsel, söylemsel, dilsel, sessel ve anlamsal bir bireşim ve bütünlük arıyor ve bu bütünsel yapının bir anlam aktardığını ya da en azından bir iletiyi (message) simgelediğini kabul ediyor.

Daha sonra *şiirsellik* görüşüne değineceğimiz Roman Jakobson'un şiirsel işlev konusundaki görüşlerini¹⁵ buraya aktarmayı yararlı görüyoruz: "Şiirsel işlevi tartışmadan önce bunun dilin öteki işlevleri arasındaki yerini tanımlamalıyız. Bu işlevin özetlenmesi, herhangi bir dil olayındaki, herhangi bir dilsel bildirişim edimindeki kurucu öğelerin kısaca gözden geçirilmesi gerekir. KONUŞUCU, DİNLEYİCİ'ye bir BİLDİRİ gönderir. İş görmesi için bildirinin gönderimde bulunduğu (bir ölçüde bulanık bir deyişle, 'gönderge'), dinleyici tarafından algılanabilen, dilsel ya da dile dönüştürülebilir bir BAĞLAM; hiç değilse konuşucu ve dinleyici için (başka bir deyişle düzgüleyen ve düzgü çözen için) bir ölçüde ortak bir DÜZGÜ ve son olarak konuşucu ve dinleyici arasında, her ikisine de bildirişime girme ve bildirişimde bulunma gücü verecek bir BAĞLANTI, fiziksel bir oluk ve ruhbilimsel bir bağlantı gerekir. Dilsel bildiri-

¹⁵ Yazko Çeviri Dergisi, sayı: 8, s. 166.

şimde kaçınılmaz olarak bulunan bütün bu etmenler şöyle gösterilebilir:”

BAĞLAM
KONUŞUCU BİLDİRİ DİNLEYİCİ
BAĞLANTI
DÜZGÜ

Yukarıdaki yapı ve ilişki şiir için de zorunlu ve gereklidir. Burada *anlam* ve *bildiri* arasındaki farkı belirtmemiz de gerekiyor. Bir konuşmada geçen “Gelirken bana bir ekmek getir” cümlesinin iletisi son derece açıktır: Bu bir *bildiri*’dir. Söz konusu olan, belli bir ağırlığı ve fiyatı olan belli ve somut bir ekmektir. Aynı cümle bir şiirde yer aldığı zaman *yananlamlar* kazanır; bu ekmek o ekmek değildir. Bildiride yananlam yükü yoktur. Şiirde, bildiri anlamın yalnızca bir parçasıdır.

Yukarıdaki altılı ilişki, Roman Jakobson’un da belirttiği gibi şiirin de zorunlu öğeleridir: Yani, her şiirin bir *bağlam*’ı, bir *bildiri*’si, bir *bağlantı*’sı, bir *düzgü*’sü ve bunun sonucu olarak da okurun algıladığı bir anlamı vardır.

“Söylediğimiz gibi şiirsel işlevin dilbilimsel incelemesi şiirin sınırlarını aşmalıdır; öte yandan, şiirin dilbilimsel açıdan irdelenmesi kendini şiirsel işlevle sınırlayamaz” diyen Roman Jakobson, özetle şu görüşü ileri sürüyor: Çeşitli şiir türlerinin özellikleri, ana şiirsel işlev yanında öteki dilsel işlevlerin de işin içine katılması anlamına gelir. Üçüncü kişiye ağırlık veren destan türü şiir, geniş ölçüde dilin göndergesel işlevini içerir; birinci kişiye yönelimli lirik şiir duygusal işlevle yakından bağlantılıdır; ikinci kişinin şiiri çağrı işlevi ile yüklüdür. Altı temel işlevin kabaca tanımlanması aşağı yukarı ta-

mamlandığına göre, temel etmenler tasarısını ve buna karşılık olan işlevler tasarısı ile bütünleyebiliriz:

	BAĞLAM (Göndergesel İşlev)	
GÖNDERİCİ (Duygusal İşlev)	BİLDİRİ (Şiirsel İşlev)	ALICI (Çağrısız İşlev)
	BAĞLANTI (İlişkisel İşlev)	
	DÜZGÜ (Üstdilsel İşlev)	

(“*Linguistique et Poétique*”¹⁶)

Yukarıda da görüldüğü gibi, karmaşık ilişkilerini göz önünde tutacak olursak, şiirsel işlevi *sözcük*’e indirgememiz olanaksızdır.

Bir adım daha atalım: “Ama şiirsellik (La poéticité) ortaya nasıl çıkar?” diye soran Roman Jakobson, kendi sorusunu şöyle yanıtlıyor: Şiirsellikte sözcük, adlandırılan nesnenin basit bir vekili ya da bir coşku patlaması olarak değil, fakat sözcük olarak duyumsanır. Şiirsellikte, sözcükler ve onların sözdizimleri, anlamları, iç ve dış yapıları gerçekliğin kayıtsız (ilgisiz) göstergeleri değildirler, ama kendi ağırlıklarına ve kendi değerlerine sahiptirler.¹⁷ Yani Jakobson, sözcüklerle gerçekler arasında bir ilişki bulunduğunu, ama sözcüklerin de ‘kendileri’ olduğunu söylüyor. Işın püf noktası işte burada! Kendi görüşlerine Jakobson’dan bir destek arayanlar, alıntı yaptığımız cümlenin birinci bölümüne iltifat ediyorlar,

¹⁶ Daniel Delas et Jacques Filliolet, Larousse, 1973, s. 40.

¹⁷ Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Editions du Seuil ‘Points’, 1977, s. 46.

ama sözcüklerin gerçekliğin kayıtsız göstergeleri olmadığını belirten ikinci bölümünü görmezlikten geliyorlar. Bu cümlelerin İngilizceden yapılan bir çevirisinden çıkan anlam, sözcüklerin ve onların sözdizimlerinin, anlamlarının, iç ve dış yapılarının 'dışarıdan gerçeği göstermedikleri' yönünde. Böyle bir çevirisel yorum *gösteren* ve *gösterilen* ilişkisini yadsımak olur. Çünkü *Ev* sözcüğü ile nesne olarak (dış gerçek olarak) ev arasında bir ilişki bulunmadığını ve çağrışımsal olarak birbirine sıkı sıkıya bağlı olmadıklarını kim ileri sürebilir? Elbette bir gösterge ile nesne yüzde yüz çakışmazlar, ama aralarında bir göstergesel bağımlılık vardır. Bu bağımlılık şiirsellik bağlamında çok önemlidir; çünkü, şiirselliğin gerçeklikle üst üste çakışmadığı, ama çağrışımsal ve imgesel bakımdan bağlantılı oldukları ve bu bağlantıya karşın sözcüklerin kendi ağırlık ve değerlerini korudukları anlamına gelmektedir. Bu bağımlılık aynı zamanda şiirin anlam alanı ve anlamlandırılması bakımından da önemlidir; çünkü, anlamlandırmada dil ve metin dışı öğelere de yol açmaktadır.

Görülüyor ki, Roman Jakobson da sözcük'ü gerçeklik'ten koparmamaktadır, tam tersine ikisi arasında özgün bir bağlantı kurmaktadır.

Bu bölümü bağlarken, sözcük ile gerçeklik arasındaki ilişkisi 'kayıtsız gösterge olmamak'tan daha ileri bir düzeyde bağlantı ilişkisi olarak gördüğümüzü belirtelim. Roman Jakobson'dan alıntı yapmamızın nedeni onun bütün düşüncelerini paylaşmamızdan kaynaklanmıyor; biçimciliğin ve yapısalcılığın kuramcısı sayılan bu dilbilimcinin, sanıldığının aksine, anlama giden yolda, nesneyi, gerçekliği ve dış dünyayı yadsımadığını ve sözcüğü putlaştırmadığını göstermek istedik.

‘Bir dizi değil de bir düzen olan tümcenin, kendisini oluşturan sözcüklerin toplamına indirgenmemesine ve hatta böylece özgün bir birim oluşturmaya karşılık’,¹⁸ kimi şairlerin *şiiir*in sözcüklerle yazıldığını ileri sürmeleri, kimilerinin de sözcüğe olan sevgilerini dile getirip *ona bel bağlamaları* yapısal ve anlamsal açıdan şiir sorununa ciddi bir katkıda bulunmamaktadır. Öte yandan, şiirin sözdizimsel özelliği de dikkate alınacak olursa, bir şiirin en küçük anlamlı oluşturunucusunun *sözcük* değil *dize* olduğu görülür.

Yanlışı anlaşılmasın: Sözlüksel anlamlarıyla da metin içindeki işlevleriyle de son derece önemsiyoruz sözcükleri, ancak onların birer semantik araç olduklarını unutmadan. Sözcüklerin tek başlarına ve önsel (à priori) bir şiirsel değerleri bulunmadığını, bu değeri ancak bir şiirsel yapı içinde kazanabileceklerini söylemek istiyoruz. Örneğin kimi şairlerimizin izlek ve semantik zorunluluk gereği ve amaçlı olarak Osmanlıca sözcüklerden yararlanmaları, bu özel amaçlı kullanımı anlayamayan şairleri yanıltmaktadır. Bu tür şairlerin bir ses ortamı yaratmak için Osmanlıca sözcüklere yöneldikleri görülüyor; kimileri de işi sözcük gizemciliğine, sözcük yabancıllığına (exotisme) vardiıyorlar. Oysa, sözcükler bir yana, uyak, ahenk, armoni de şiirin birer semantik araçlarıdır. “Uyak da önemli bir semantik araçtır”¹⁹ diyen, yapısalcı anlayışın kurucularından sayılan Yuri Tynianov²⁰

¹⁸ Roland Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, Gerçek Yayınevi, 1988, s. 12.

¹⁹ Iouri Tynianov, *Le vers lui-même, Les problèmes du vers* (Problèmes stikhotvornovo iazyka), 10/18, 1977, s. 145.

²⁰ Yuri (Juri, Iouri) Tynianov (1894-1943): Yazar ve sanat tarihçisi. 1920-1931 yılları arasında Leningrad Sanat Tarihi Enstitüsünde öğretim üyeliği yaptı. OPOIAZ'ın (Şiirsel Dili İnceleme Derneği) kuruluşuna katılan Rus formalist-

sözcüklerin sözlüksel ve metinsel anlamlarına değindikten sonra, sözcüğün cümle dışında var olmadığını²¹ söyler. Çünkü sözcüğe anlamını giydiren bağlamdır. Biraz önce de söylediğimiz gibi, bir sözcük bir dizeye semantik gereksinim ve nedenlerden dolayı girer, bir dizede sözcükleri yan yana getiren bir dizge olan sözdizimi bir dilsel anlam yaratır; bir dilsel anlam kurmayı amaçlar. *Şiirde, sözcük kullanımında, ses ve ahenk öğeleri de anlam kadar önemli bir oluşturunucudur; ancak bir anlam içeren dilsel müzik ile dilsel bir anlam içermeyen müzikal ahengi birbirine karıştırmamak gerekir.* Anlamın kurulmasına katkıda bulunan sözcük sessel değeriyle bu anlamı güçlendirir.

Şiirin anlam alanına girmeden önce, bir metinde, semantik içeriğin, bir sözcük ile bu sözcüğü saran öteki sözcükler arasında meydana gelen ilişkilere ya da karşılıklara bağlı olduğunu²² söyleyebiliriz. Bu da, anlamlı bir yapı sunan şiirin amaçsız sözcük cambazlığıyla, kendi kendine yönelik biçim denemeleriyle bir ilişkisi bulunmadığını gösteriyor.

Romantizmden bu yana, şiirde bütün devrimler, sıçramalar semantik içerikte, anlam katmanında olmuştur; yüzey yapıyı, biçimsel yapıyı değişime hatta parçalanmaya zorlayan güç, anlamın yapısında meydana gelen sarsıntılardan, çatlamalardan kaynaklanmaktadır. Örne-

lerinin (Şklovski, Brik, Polianov...) arasında yer aldı; Roman Jakobson ve Öteki dostlarıyla birlikte *Moskova Dilbilim Çevresi*'nin (MLK) kuruluşuna katıldı; Khlebnikov ve Mayakovski'yle birlikte Rus fütürist hareketinde ve daha sonra *Sol Sanat Cephesi*'nde (LEF) yer aldı. Bilindiği gibi, özellikle OPOIAZ ve MLK'nın çalışmaları, yapısalcılığın ve çağdaş dilbilimin en önemli kaynağı olmuştur.

²¹ *Le vers lui-même*, s. 81.

²² D. Delas - J. Filliotet, *Linguistique et poétique*, Larousse, 1973, s. 110.

ğın, üstgerçekçiler insan ve evren için yeni bir biçim değil yeni bir anlam arıyorlardı şiirde! Çünkü yeni *biçimler*, yeni *yapılar* ancak böyle kurulabilir.

ADAM SANAT DERGİSİ, TEMMUZ 1988

Şiirsel Anlamanın Yapısı

I.

Anlam alanına geldiğimiz zaman, artık, “Şiir her şeyden önce bir dilsel yapıdır” tanımlamasıyla yetinemeyiz. Anlam alanında, şairin kurduğu yapının daha başka düzeylere de oturduğunu görmeye başlarız: “Anlamlama, yalnızca dilin kesin sınırlarına indirgendiğinde bile, bu alan gene de mantığın, ruhbilimin, bilgi kuramının, toplumbilimin, tarihin, vb. sınırlarını zorlar.”¹ Bu noktada, dikkatlerimizi şiirsel yaratının öznesine, şaire çevirdiğimizde şunu anlamaya başlarız: “Şairin yaratısı dilin dünyasında yer almaz, şair yalnızca dili kullanır. Sanatsal tasarımla koşullanmış olan sanatçının amacı *malzemeyi aşmak*’tan ibarettir.”² Malzemeyi aşmak? Malzemeyi aşmak, malzemenin içerdiği estetik dışı öğelerin temizlenmesidir; tıpkı bir yontucunun mermer kitlesini yontarak bu kitleden yapıtını çıkarması gibi. Şair de dil-

¹ Pierre Guiraud, *Anlambilim*, Kuzey Yayınları, 1984, s. 7.

² Mikhail Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Ed. Gallimard, 1984, s. 197.

le ve dil üzerinde çalışır, ama yalnızca dilin sınırları içinde ve dil olarak değil. Şair, yontucunun mermeri aşması gibi dili aşar. Çünkü dili dilbilimsel (biçimbilimsel, sözdizimsel, sözcüksel, vb.) tanımı içinde değil, bir anlatım aracı (olanağı) olarak algılamak zorundadır. “Sözcük artık sözcük olarak algılanmaz.”³ Aynı zamanda bir dünya, bir nesnel bağlaşıklık (*objective correlative*’i ‘nesnel karşılık’ deyimiyle karşılamak bir eşitlik düşüncesine yol açacağı için anlamı saptırır) olarak algılanır. Buna karşılık, Roman Jakobson’un da “Şiirsellikte sözcük, adlandırılan nesnenin basit bir vekili ya da coşku patlaması olarak değil, fakat sözcük olarak duyumsanır. Şiirsellikte, sözcükler ve onların sözdizimleri, anlamları, iç ve dış yapıları gerçekliğin kayıtsız göstergeleri değildirler, ama kendi ağırlıklarına ve kendi değerlerine sahiptirler”⁴ dediğini anımsayabiliriz. İki savdan biri soruna *gösterilen* (signifié), öteki de *gösteren* (signifiant) açısından baktığı için çelişiyormuş gibi görünüyorlar: Jakobson okur açısından, Bakhtin ise şair açısından bakıyor sözcüğe. Ancak birisi sözcüğü bir noktadan sonra sözcük olarak algılamadığı, öteki de sözcüklerle gerçeklik arasında bir göstergesel ilişki kurduğu için, gene de, malzemenin aşılması söz konusu. Mikhail Bakhtin soruyor: Bir sanat yapıtında sözcükleri oldukları gibi, yani dilbilimsel tanımları içinde mi algılamak gerek? Yapısal biçimi olduğu gibi mi? Sözdizimini olduğu gibi mi? Semantiği olduğu gibi mi? Yapıtın bütünlüğünü bir sözsel (verbal) bütün olarak mı? Hiç kuşkusuz bir yapıt, aynı zamanda, bir sözsel bütünlük ola-

³ *age*, s. 197.

⁴ Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Coll. ‘Points’, Ed. du Seuil, 1988, s. 46.

rak incelenmelidir ve bu da dilbilimcilerin işidir. Ne var ki, yalnızca bir sözsel bütünlük olarak ele alınan bir sözsel bütünlük sanatsal bütün olma niteliğini yitirir. Çünkü, dili, onu yadsıyarak aşamayız, belli bir gereksinime uygun olarak içkin bir yetkinlik vererek aşarız onu. Dile belli bir amaç doğrultusunda içkin bir yetkinlik verecek olan şairdir. Ama, şairin yaratıcı bilinci, yaratının edilgin evresi (yani malzemenin içkin bir biçimde aşıldığı evre) olan bir dilsel bilince bağlı değildir.⁵ Şairin malzemeyi, yani dili aşması, dilsel-sözsel bağlamı yazınsal bağlama, yani sanatsal-sözsel bağlama dönüştürür. Dile belli bir amaç doğrultusunda içkin bir yetkinlik vererek bu dönüşümü gerçekleştiren şairin amacı nedir? Kimileri bu soruya, “Şairin amacı bir dil yaratmaktır,” ya da “Şairin amacı özgün bir dil yaratmaktır,” şeklinde yanıt verirler. Ama yanıt bu aşamada kaldığı zaman eksik kalır. Çünkü, “Niçin?” ve “Hangi amaçla?” sorularını da kendiliğinden yanıtlaması gerekir. Bu nokta çok önemlidir, çünkü şairler arasındaki ilk ayrım, neredeyse, bu yanıtla başlar: Kimi şairler bir ‘dil yaratma’nın ötesine geçemezler, çünkü aracı amaç ve ülkü haline getirmişlerdir. Bir bölüm şair de bir ‘dil yaratma’yı bir *anlam kurmak* için amaçlamıştır. Bizce doğru olan da budur. Ne var ki, bir insanın şair olmak için başarması gereken şeyi bir amaç ve ülkü haline getirmek, şaşırtıcı olduğu kadar, biraz da ‘hava basmak’ gibi görünüyor. Evet, şairin işlerinden biri de dil yaratmaktır; *ama niçin?*

Sanırım bunun yanıtını yukarıda vermiştik.

⁵ Mikhail Bakhtine, *age*, s. 199-200.

II.

DİL sözcüğü Türkçede birkaç anlamı birden yükleniyor: Bunlardan birincisi, bütün dillerde olduğu gibi, *bir toplumsal olgu* olan doğal dil. Ayrıca, yazı dili, konuşma dili, yazın dili, halk dili. Bu bağlamda *dil* sözcüğünün Fransızca karşılığı 'la langue'dır.

Söz (la parole) bireyin, doğal dili kendine özgü olarak kullanım biçimidir. Demek ki *dil* bir toplumsal, söz ise bir bireysel olgudur.

Bir de belli oranlarda hem doğal dile, hem de söze karışan *dilyetisi* (le langage) var: Yani, insanın sesli göstergeler aracılığıyla ya da doğal diller kullanarak anlaşma, bildirişim sağlama yetisi. Bu özelliğiyle *dilyetisi* hem bireysel, hem de toplumsal nitelikler içeren çok karmaşık nitelikli bir bütündür. Dilyetisinin kişisel istenç ve anlak eylemiyle özdeşleşen bireysel yanı ise söz'dür.

Bu üç kavram bağlamında ele alacak olursak, şairin yaratmak zorunda olduğu dilin, doğal dili toplumsal ve bireysel (söz) olarak kullanarak, şiirsel söylem içinde, kendi dilyetisini kurmaktan başka bir şey olmaması gerekir. Bir insanın şair olması için, ilkin bu yapıyı kurması zorunludur. Bu nedenle, şiir dili, toplumsal doğal dili ve aynı zamanda bireysel dilyetisini içerir. Bu bir denge sorunudur: Çünkü, kendi sözüne 'meftun olup' doğal dili ihmal eden şairler okurla iletişim kuramamak tehlikesiyle karşı karşıya kalırlar.⁶

Dilyetisi sessel ve göstergesel bir dizgedir (bunu az sonra ele alacağız). Sözcükler ise, anlamlarının ötesinde, kendilerini aşan bir değere sahip oldukları zaman şiir-seldirler. Bu değer, sözcüklerin, fiziksel ve sessel ko-

⁶ Jean George, *La Poésie*, Ed. du Seuil, 1966, s. 84.

numları ile anlamları arasındaki ilişkiden doğar.⁷ Şiirsel eylem olarak kendilerini dilyetisi yaratmakla sınırlayan şairler için iki tehlike söz konusudur: Birincisi, sözcük ve dilyetisinin sessel yanına ağırlık vererek sözsel olmayan bir müzik yaratmak; ikincisi ise dilyetisi dizgesi içinde sözcükleri ressamların rengine indirgemek. O zaman, anlamı ihmal edip okurla kurmaları gereken iletişimi tehlikeye atarlar; çünkü, şiirsel söylem yerine müziksel ya da resimsel söylem kurmuşlardır.

Her şair, her insan gibi, kendi anadili tarafından biçimlendirilir. Her büyük şair kendi evrenini kendi dilyetisiyle kurar. Dilyetisinin ilk ilkesi çokanlamlılıktır ve her şiirsel evren özgün bir dünya görünüşü içerir. Bütün şairler sözcükleri 'sözcük' oldukları için severler; bunların bir kesimi, şiirsel işlevin amacının bir dilyetisi yaratmak olduğunu söylerler. Ama amaç bir ANLAM yaratmaktır. Paul Claudel bu konuda şunları söyler: "Bir güz ormanında bir günbatımı düşünelim. Şair, ressam ve müzisyen bunu kendi olanaklarıyla dile getirirler. Şairin olanağı dilyetisidir."⁸ Demek ki şairin bir dilyetisi yaratmaktaki amacı bir *anlam* kurmaktır. Şair bu anlamı kurmak için dile içkin bir yetkinlik verir; dile içkin bir yetkinlik vererek. dilsel-sözsel bağlamı sanatsal-sözsel (yazınsal) bağlama dönüştürmeyi amaçlar. Dili aşmayı değil de dilyetisinin kendisini amaçlarsa, girdiği eylem artık yazınsal değil dilsel bir eylemdir. Oysa şairin malzemeyi, yani doğal dili aşması, dilsel-sözsel bağlamı yazınsal bağlama (şiirsel bağlama), yani sanatsal-sözsel bağlama dönüştürür.

⁷ *age*, s. 85.

⁸ *age*, s. 83.

Dile belli bir amaç doğrultusunda içkin bir yetkinlik vererek bu dönüşümü gerçekleştiren şairin bu amacı nedir?

Bir yazınsal metnin anlamı konusundaki bulanıklık ya da anlamın bir ölçüde geri plana atılması eğilimi, ülkemizde de, György Lukács ile Ernst Bloch arasında ateşli tartışmalara⁹ yol açan uzlaşmazlıktan kaynaklanıyor gibi: Dışavurum ile toplumsal gerçeklik arasındaki ilişki; dışavurumun öznelliği. György Lukács ile Ernst Bloch arasındaki uzlaşmazlık elbette bu kadar basite indirgenemez; ama dışavurum, *dışavurumcu* (expressioniste) sanat anlayışı ile sınırlandırılmaz da bütün sanatsal anlatım ve iletilere yayılacak olursa, söz konusu dışavurumun gerçeklik ile ilişkisi olduğunu ileri sürenlerin düşünceleri ile bu dışavurumun gerçeklikten bağımsız öznelliğini savunanların savları arasındaki derin uçurum somutlanmış olur. Yani, sanatsal dışavurumun nesnel gerçekliğin görece yansımaları olduğunu savunanlar ile sanatsal dışavurumun kendi kendinin sonucu (sanki pankreas bezi salgısı gibi) olduğunu ileri sürenlerin çelişkileri. Dile belli bir doğrultuda içkin bir yetkinlik veren amacı yönlendiren, bu iki dışavurum anlayışından biridir. (Kabaca, 'toplum için sanat' ile 'sanat için sanat' karşıtlığı.) Bu ayrımı somutlaştırmazsak, bir iletişim olanağı olan sanat yapıtını içerik ile anlam sorun ve sorunsalından, toplumsal ve etik değerlerinden ve bunların gerçeklikle olan ilişkilerinden uzak ve yalıtık tutmaya çalışan eğilimler işe karışınca, kargaşa ve karmaşa iyice katmerlenmiş olur.

Bizim bu konudaki görüşümüz, sanatsal metnin karmaşık olarak kurulmuş bir anlam ürettiği ve daha doğ-

⁹ *Estetik ve Politika*, Eleştiri Yayınevi, 1985, s. 7-16.

rusu bizzat ‘o’ anlam olduğunu ileri süren anlayışa¹⁰ yakın ve yatkındır. Yuri Lotman’ın dediği gibi, gösterge ve gösterge dizgesi de anlam sorununa ayrılmaz bir biçimde bağlıdır. Göstergesel (sémiotique) etkinlik ise belli bir içeriğin aktarılmasıdır. Bu nedenle, ‘sémiosis’ sorununu araştırmalarının merkezine yerleştiren bir yöntemin ulaşacağı sonuç anlamdan uzaklaşmak olamaz. Tam tersine, anlam, anlamın anlamı, iletişim eylemi ve bu eylemin toplumsal rolü söz konusudur. Sanatın profilini toplumsal yaşamın belirlediğini kim yadsıyabilir? Ama aynı toplumsal koşulların değişik sanat yapıtlarına yol açtığını biliyoruz. Bu da sanatsal yaratının bireyselliğini doğrulamış oluyor.

Sanat yapıtı ile okurun ilişkisini anlam açısından saptamak için bir kez daha Yuri Lotman’a başvuracağız: “Diyelim ki önünüzde bir kitap var. Bu kitap sizin için çok önemli gerçekler içeriyor, ama bilmediğiniz bir dilde yazılmış. Bir dilbilimci değilsiniz, dilbilim sorunlarına da ilgi duymuyorsunuz ve kendine yönelik bir dil incelemesi de ilgilendirmiyor sizi. Sizi bu kitaba yönelten nedir? *Sizi* bu kitaba yönelten onun içeriğini öğrenmek arzusudur. Bir göstergeler dizgesine başvuran herhangi bir insanın doğal yaklaşımı işte böyledir.”¹¹ Bir başka örnek de biz verebiliriz: Dilbilgisi dersinin amacı, belli bir metin ya da cümle üzerinde bir dilin yapısal ve işlevsel özelliklerini incelemektir; ama, bir yazınsal metinde yapılan dilsel inceleme, o metinde yapılanmış *içerik*e (ve anlama) giden yolu bulgulamaya çalışır.

‘Sanatsal bir anlamı olmak’ın anlamı nedir, genel olarak ‘Bir anlamı olmak nedir?’ sorularını soran Lot-

¹⁰ Yuri Lotman, *La structure du texte artistique*, Ed. Gallimard, 1973, s. 40.

¹¹ *age*, s. 67.

man,¹² yanıtı B. A. Uspenski'nin bir cümlesinde tanım olarak buluyor: Anlam, 'çeviri süreci içinde değişmez olan'dır. Yani başka bir dizgeye çevrildiği, aktarıldığı zaman *aynı* kalandır. Bu da bizi anlamanın bir tür dil içi *çeviri* eylemi olduğu görüşüne getiriyor. Bu nedenle, kültür, sanat ve yazını, içerik sorunlarından ayrı ve bağımsız bir göstergeler dizgesi olarak ele almak havanda su dövmek anlamına gelmektedir. Çünkü, "Her türlü göstergeler dizgesi incelemesinin amacı, onun içeriğinin belirlenmesidir."

III.

Yuri Lotman'ın, *Sanatsal Metnin Yapısı* adlı yapıtının *Sanatsal Metinde Anlamlama Sorunu* bölümünde, dilbilim, yapısalcılık ve göstergebilim sayesinde (yüzünden) 'ne oldum delisi'ne dönen eleştiri ve eleştirmenin ve daha çok da sanat yapıtını cami ya da kilise kapısına bırakılmış 'gayri meşru' çocuk sanan bir kısım öğretim üyesinin neden olduğu bir yaygın kanıya değinmesi ilginçtir: "Yazının göstergebilimsel yapısal incelemesinin içerik, anlam, sanatın toplumsal ve etik değeri ile bunların gerçeklikle ilişkisi sorunundan uzaklaştığı savı bir yanlış anlamaya dayanmaktadır. (...) Gösterge ve gösterge dizgesi de anlam sorununa ayrılmaz bir biçimde bağlıdır."¹³ Oysa, göstergebilim, bir kapalı devre olarak da görse, anlam sorunuyla ilgilenir. Örneğin Ch. Morris, göstergebilim içinde üç bölüm ayırt eder: Göstergelerle konuşan bireyler arasındaki ilişkiyi inceleyen *edimsel* bölüm, göstergelerle gösterilen nesneler arasındaki bağlantıyı ele alan *anlamsal* bölüm ve göstergelerin kendi

¹² *age*, s. 69.

¹³ *age*, s. 66.

aralarındaki biçimsel bağıntıları üstüne eğilen *sözdizim*. ('Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü').

Yanılığ tek taraflı değil, iki taraflı: Sanat yapıtını inceleyen kendine özgü bir üstdil kullanan ve "Öte yanda, yeni kavramların ortaya çıkması bu kavramları yansıtacak yeni terimlerin yaratılması zorunluluğunu doğurduğundan, söz konusu terimleri doğal dillerdeki sözcüklerle karşılamak da büyük yanılığdır. Göstergebilim terimleri, bir örnek vermek gerekirse, simgesel mantıkta ya da cebirde kullanılan öğelerle eşdeğerli tutulabilir ancak"¹⁴ cümlesiyle tanıtılan bir yöntemin normal bir okur tarafından anlaşılması şöyle dursun okunabilmesi bile büyük bir sorundur. Bunun sonucu olarak, göstergebilimsel değerlendirme okur kitlesiyle ilişkisini kesip kendini sayısı birkaç yüzü geçmeyen uzmanlarla sınırlandırmaktadır. Okurla iletişimsizlikte, elbette, okurun bir suçu yok. Kusur bir yazınsal metni çözümlemeyi, anlamlamayı bölenli, çarpanlı, kareköklü bir cebir işlemine dönüştüren 'sonradan görme' dilbilimcilerde. Belki onları da anlayışla karşılamak gerek. Çünkü yüzyıllar boyu yazının 'üvey evlat muamelesi' gören uzak akrabası eleştirinin, dilbilim ve türevleri sayesinde, birdenbire bir bilimsellik kimliği kazanması, kurucularda değilse bile taşralı (bir de taşranın taşrahıları var) temsilcilere 'küçük dağları ben yarattım' havası vermesi doğaldı. Nitekim, bilimsel tartışmalarda olağan yöntemlerin sınırlarını aşan polemik ateşi içinde, yirmili yılların Rus Formalist Okulu yandaşlarının savlarına ve bunun yanı sıra, çağdaş yapısalcılarının 'sanatı tamamen kapalı ve içkin dizge olarak incelemenin zorunluluğu' savlarına başvuru-

¹⁴ Mehmet Rifat, *Genel Göstergebilim Sorunları*, Alaz Yayınları, 1982, s. 15.

bulduğu görüldü. Ama sanat yapıtının kapalı ve içkin bir dizge olduğunu, marksistler bir yana, bir yorum-bilimciye, bir varoluşçuya, bir alımlama estetikçisine ya da izlekçiye kabul ettirebilir misiniz? Elbette hayır! Çoğu yapısalcı ve göstergebilimcinin yanlışı, yöntemlerinin tek yöntem olduğunu sanmalarından ve onu terörcü bir anlayış içinde uygulamalarından kaynaklanıyor. İnsan bunu da anlayabilir. Ama bu uygulamalara boyun eğen, dahası arka çıkan şair ve yazarlarla karşılaşınca iyice şaşırıyor. Yapıtlarının yalınkat dile indirgendiğinin farkında değiller mi acaba?

Roman Jakobson'un önsözü, Tzvetan Todorov'un derleme sunu ve çevirisiyle Fransa'da ancak 1965 yılında 'Yazın Kuramı'¹⁵ adıyla yayınlanan kitapta yer alan görüşlere, yazıldıkları koşulları göz önünde tutmadan, bunlara dayalı çalışmaların vardığı değişik noktaları dikkate almadan, bağnazca başvurmanın yanlışlığını belirtmeye gerek var mı? Rus formalistlerinin (1917-1930'lar) sanat yapıtlarını ilgilerinin merkezi durumuna getirmeleri, eleştiri ve değerlendirme tarihinde çok önemli bir aşamadır. Ancak, onların bu tavırlarını benimserken, bunun yirminci yüzyıl başında Rus yazınsal eleştirisine egemen olan ruhbilimsel, felsefi ve toplumbilimsel yaklaşımlara bir *tepki* olduğunu da unutmamamız gerekiyor. Bu tepkinin ruhbilimsel, felsefi ve toplumbilimsel yaklaşımları (kendi açısından) dışlaması anlayışla karşılanabilir, ama bu üç kategorinin bir yazınsal yapıtın anlam katmanlarında yer almadığını kim ileri sürebilir? Kimse! O halde, hangi yöntemle olursa olsun, bir sanat

¹⁵ Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil, 1965 (B. E. Eikhenbaum, O. Brik, V. Chklovski, R. Jakobson, V. V. Vinogradov, V. Propp, J. Tynianov, B. Tomachevski'nin yazıları.)

yapıtının oluşturunucuları arasında yer alan bu üç kategori de mutlaka değerlendirilecektir. Eleştiri ve değerlendirme yöntemlerinin giderek çoğullaşması da bunun bir kanıtı olmak gerekir. Formalistlerin, sanat yapıtını yazarın yaşamöyküsüyle ya da çağın toplumsal yaşamının çözümlenmesiyle açıklanamayacağını savunan görüşleri elbette haklıdır. Ne var ki, bu haklılığın, sanat yapıtının içerik ve anlamının sürgüne yollanması, toplumsal ve tarihsel bağlarının yoksanması, biçim ve dile indirgenmesi aşırılıklarına vardırılması kabul edilemez. Hele bu aşırılığın yobazlık ve teröre dönüştüğü, ‘sanat yapıtı hiçbir şey anlatmak zorunda değildir’ denildiği düşünülürse. R. WELLEK ve A. WARREN’in *Yazın Kuramı*¹⁶ adlı çok değerli yapıtlarına kavrayıcı bir önsöz yazan Prof. Dr. Berna Moran da, eleştiride metin dışı ölçütlere başvuran yöntemlerle bunlara karşı çıkan biçimcilerin aşırılıklarına işaret ediyor: “Bu durumda eleştiri yöntemiyle ilgili olarak biçimcilerin şu ana ilkeye varmaları doğal: Kendi kendine yeterli olan yazınsal yapıtın değerlendirilmesi için bütün veriler yapıtın kendinde var olduğundan, yapıtın dışına taşan, yazınsal olmayan ölçütlere başvurulması gereksiz ve yersizdir. (...) Ne var ki, bu Anglo-Amerikan biçimciliği yazınla toplumbilimi, ruhbilimi ve ahlak, vb. arasında sıkı bağlar kuran yöntemlere karşı yazınsallığı vurgulamak isterken, onların tersi yönde bir aşırılığa kaçmıştı. Bundan ötürü, başarısına rağmen, birçok bakımdan eleştirildiğini söylemek bile fazla, itirazlar kuramsal ve ideolojik olmak üzere iki açıdan yapılmıştır. Kuramsal açıdan itiraz, doğal olarak, biçimci kuramın yazınsal yapıtı tarihten ve toplumsal

¹⁶ R. Wellek - A. Warren, *Yazın Kuramı*, Çevirenler: Yurdanur Salman-Suat Karantay, Adam Yayıncılık, 2001, ss. 7-14.

çevreden kopararak ele almak istemesinin getirdiği sınırlılığa yöneliktir.” Aşırılık bu noktada kalsa iyi, ama bir yazınsal yapıtta tarihsel ve toplumsal katkılar bulunmasını kınayanlar, bu katkıyı estetik dışı sayanlar bile görüldü. ‘Politika’yı sanat yapısından kovmaya kalkanlar, aynada kendilerini hayran hayran seyrettiler. Çünkü, ‘politikanın bir sanat yapıtının doğal malzemesi olması olgusu’ ile ‘politikanın yönlendirdiği sanat’ durumunu birbirine karıştırıyorlardı.

Biçimcilerin, bireycilerin aşırılığa varan tepkilerinin bir yönü de genellikle toplumcu, özellikle toplumcu gerçekçi olarak tanımlanan anlayışlara yönelik bir önyargıdan kaynaklanıyor. Özellikle Türkiye’de toplumcu sanatın biçimi ve biçimle ilgili öğeleri ihmal etmeyi ilke edinmiş olduğu sanılıyor; buna karşı tepki de içeriği, anlamı, bildiri ve iletiyi (sanki olasıymış gibi) yadsıma-ya kadar uzanıyor. Sosyalist ülkelerde, sanat anlayışı olarak, biçimcilik diye tanımladıkları bir kavrama kuşkuyla bakıldığı bir dönem olmuştur. Ama bizim *biçim* kavramı ile bir tür ‘biçimcilik’ olarak tanımlanan şeyi ya da böyle bir biçimcilik tanımını birbirine karıştırmamamız gerekir. Nitekim, Prof. Moissej Kagan’ın *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat* adlı yapıtının *Sanatın Semiotik-İletişimsel Yönü* adlı bölümünde, “Maddeci estetik biliminde, sanatsal imgeyi *model ile işaretin çelişkin birliği* olarak yorumlamaya çalışan çok verimli girişimlere son yıllarda rastlanmaktadır (örneğin, J. Lotman ile W. Sarezki’nin çalışmaları). Böylece, sanatın semiotik-iletişimsel yönü, *sanatın yapısının ögesi* olarak görülmekte ve öylece yorumlanmaktadır. Sanat biçimi, birbirinden farklı, ama diyalektik olarak bağıntılı iki işi görmek zorundadır: Birincisi, sanatsal içeriğe *biçim verme*;

ikinci, başlı başına bu içeriği *iletme*. Demek ki sanatın iletişimsel bir işlevi oluşu, sanat biçiminin yalnız konstrüktif-estetiksel bir karakter değil, ama aynı zamanda, bir işaret karakteri taşıdığını ortaya koymaktadır. Buna göre, sanatın içeriği, onu ifade eden ve onu ileten işaret sistemi açısından ele alındığında, *sanatsal bildirim* olarak tanımlanabilir... “Sanatsal bildirimi, kendini cisimlendiren imgesel işareten *sökmek olanaksızdır*,”¹⁷ cümlesini okuyunca şaşırıyoruz. Bu arada Batı dillerine çevrilen Mihail Bakhtin ile Mihail Krapçenko’yu¹⁸ anımsıyoruz. Ardından, Yuri Lotman ve Tartu Okulu’nu, Victor Vinogradov, Grigori Vinokur, Boris Uspenski gibi dilbilimcilerin yer aldığı *Linguistique et Poétique*’i¹⁹ düşünüyoruz. Henri Meschonnic, Yuri Lotman’ın Fransızca’ya çevrilen kitabına²⁰ yazdığı önsözde SSCB’de yapılan dilbilim, vb. çalışmaların önemini vurgularken Saumjan, V. Ivanov, Revzin, D. M. Segal, B. Uspenski gibi yapısalcı ve göstergebilimcilerin çalışmalarına dikkat çekiyor. H. Meschonnic’in önsözünü okudukça, bir sanat yapıtının çözümlenmesi için göstergebilimsel ve yapısal yaklaşımların yeterli olmadığını bilgikuramsal (gnoséologique), toplumbilimsel (sosyolojik), değerbilimsel (axiologique) yaklaşımların ve başka düzeylerin de gerekli olduğunu anlıyoruz. Mihail Bakhtin ile Julia Kristeva’nın metinlerarası ilişkiye yönelik görüşleri, ayrıca Lotman’ın bir açıklık getirdiği metindışı yapılar ve

¹⁷ Prof. Moissej Kagan, *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, Türkçesi: Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar Yayınevi, 1982, s. 312-313.

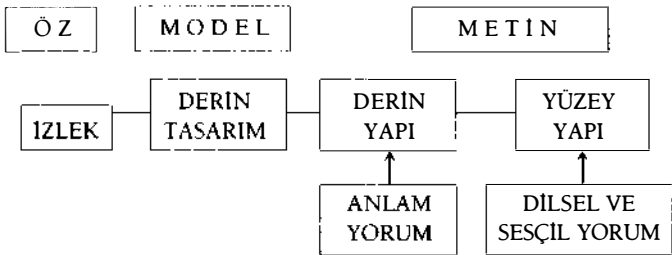
¹⁸ *Estetik Yazıları*, derleyen: Aziz Çalışlar, Varlık Yayınları, 1984 (Bakhtin ve Krapçenko).

¹⁹ *Linguistique et Poétique*, Editions du Progres, Moscou, 1981.

²⁰ Yuri Lotman, *La Structure du texte Artistique*.

metnin karşılıklı ilişkileri, bir yazınsal metnin anlamının yalnızca metnin sınırlarına kapatılamayacağını kanıtlıyor. Böyle bir anlayış içinde iki yapı şeması ortaya çıkıyor:

ŞİİRSEL METNİN YAPISI



(Yukarıdaki şemanın anımsanması için üç kaynak²¹ öneriliriz.)

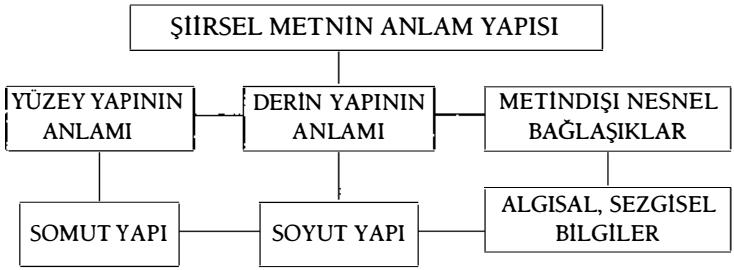
Yüzey yapıyı dilsel ve sesçil bakımdan yorumlarken yeterli olabilen dilbilim, yapısalcılık ve göstergebilimin, derin yapının soyut düzeyinin anlamsal yorumunu yapmakta yeterli olduğunu söylemek, daha önce açıklanan, değinilen nedenler dolayısıyla, oldukça güç. Derin yapının anlamsal yorumunun, anlambilim (sémantique) ve yorumbilimin (herméneutique) çalışma alanlarında daha somut sonuçlara ulaştığını söyleyebiliriz. Hele alımlama estetiği (rezeptionzaesthetik) yardıma çağırılırsa.

²¹ I. Alexandre Zolkovski, *Şiir*, Adam Sanat Dergisi, Sayı: 19.

II. Özdemir İnce, *Parçalanın Şiir*, Adam Sanat Dergisi, Sayı: 30.

III. Özdemir İnce, *Şiirsel Söylemin Bir Yapı Çözümlemesi Üzerine*, Yeni Düşün Dergisi, Eylül 1987.

Not: II ve III. maddelerde belirtilen yazılar, elinizdeki kitap TABULA RASA'da yer alıyolar.



- *Yüzey yapının anlam öğeleri:* Ses, sözcük, dize, dizeler kümesi, sözdizim.

- *Derin yapının anlam öğeleri:* Kompozisyon; söz sanatları (eğretileme, değişmece, düzdeğişmece, abartma, tersinleme, vb.) anlamsal çokdeğerlilik (yananlamlar, eşanlamlar); imgeler, simgeler, vb.

- *Metindışı nesnel bağlaşıklar:* Çağrışımlar; göndermeler (nesnel dünya, tarih, mitoloji, vb.), metinlerarası ilişki, bağlam art-alan (bir metnin alımlanmasında, metinde oluşan yeni anlam öncesindeki tarihsel-toplumsal-yazınsal, metiniçi ve metindışı verilerin tümü); ve alımlayıcı okurun özellik ve nitelikleri.

YÜZEY YAPI: İzlek → Derin Tasarım → Derin Yapının dilsel somutlanması ve sessel bileşenidir. Yüzey yapı yalnızca metin değildir, bir anlamda metni aşan şiirsel dokudur. Klasik şiirlerde ölçü, uyak ve ölçüsel duraklar, özgür koşukta ise anlamsal duraklar; dilsel dizem ve dilsel müzik; dizeler ve dize kümeleri bu yapının öğeleridir. Bu yapıda sözdizimi şiirin yatay eksenidir, bildirişim sağlar, ancak bu bildirişimin sağlanması için, dizelere ilişkin olguların, dizeler düzeyinde kurulan bağlanların tümünde somutlanması gerekir.

Modern şiir sözdizimidir: A. J. Greimas, en küçük kuşkuya kapılmaksızın, modern şiirin çoğu zaman sözdizimini ortadan kaldırmayı amaçladığını²² ileri sürer. Modern şiiri klasik şiirin ve her türlü düzyazının karşısına koyan Roland Barthes ise çağdaş şiirin, dilyetisinin kendiliğinden işlevsellik özelliğini yitirdiğini ve onun sözlüksel dayanaklarının varlığını sürdürmesine izin verdiğini söyler ve “Yalnızca onların devinimini, müziğini korur, gerçekliklerini değil. Sözcük içi oyulmuş ilişkiler çizgisi üzerinde parçalanır; erekliliğinden yoksun kalan dilbilgisi sağdeyiye (prosodie) dönüşür ve sözcüğü sunmak için devam eden bir sapmadan (bükün) başka bir şey değildir artık”²³ der. Greimas da Barthes da bir mühendisin ‘iş bitiriciliği’ ile konuşuyorlar. Ama bu iki sava, ülkemizde pek (belki de hiç) tanınmayan bir şair ve dilbilimci, Paris-VIII Üniversitesi dilbilim Profesörü Henri Meschonnic içerden konuşarak karşı çıkıyor; Greimas ile Barthes’ın düşüncelerinin anlamının sözdizimini yokumsamak olduğunu belirtiyor; “Barthes kimi kastediyor? Üstgerçekçilerin hepsi sözdizimcidir (...) Eluard’ı, Desnos’yu, Apollinaire’i unutmaktır bu yapılan.”²⁴ Üçü (Greimas, Barthes, Meschonnic) arasında “Kim haklı?” diye soran Daniel Briole, “Hiç kuşkusuz Meschonnic” diye yanıtlar.²⁵ Daniel Briole’nin de dediği gibi, savını kanıtlayabilmek için ne üstgerçekçileri, ne de Cendrars, Char, Michaux, Perse, Ponge, Aragon, Valéry ya da Claudel’den birini örnek gösterebilir Roland Barthes.

²² A. Greimas, *Sémantique structurale*, Ed.Larousse, 1966, s. 135.

²³ Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture*, Col! 'Médiations' Ed. Gonthier, 1964, s. 43.

²⁴ Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Ed. Gallimard, 1970, s. 112.

²⁵ Daniel Briole, *Le Langage poétique. De la linguistique à la logique du poème*, Nathan, 1984, s. 28.

“Ben bir sözdizimciyim”²⁶ diyen Stéphane Mallarmé’yi elinizdeki kitapta yer alan *Sözcük ve Anlam Üzerine* başlıklı yazımızdan anımsamanın tam sırası şimdi. Doğrusu ne Greimas, ne de Barthes savlarını kanıtlamak için önemli bir şairi örnek gösterebilirler. Gerçekten de en uç noktalarda bulunan üstgerçekçi metinlerde bile bir özne, bir eylem (fiil), bir tümleç vardır. Adlar, sıfatlar ve öteki sözcük türleri de öyle. **Modern şiirde parçalanmış sözdizimi değil, şiirin mantığı ve semantiğidir.** Bu da bizi bir dünya görüşüne, bir ideolojiye, tarihe ve toplumbilime götürür. Şiirin sözdizimini parçalamak elbette olasıdır, ancak bunu yaparak hiçbir yere varamazsınız, sözdizimini parçalamış olmaktan başka. Ama şiirin mantık ve semantiğini parçalamak (Rimbaud ve Comte de Lautréamont’dan bu yana yapılan da budur) ise *dünyanın anlam ve düzenini* parçalamaktır. Nâzım ilk fütürist esinli şiirlerini yazarken, klasik şiirin yapısının yanı sıra bir dünyanın anlamını parçalıyordu.

Robert Lynd’in TERCÜME Dergisi’nin şiir özel sayısında (1946, sayı: 34-36) geçen bir diyalogunu anımsıyorum: “Babil kaç mil ötede.” / “Yetmiş mil.” / “Mum ışığında gidilir mi?” / “Gidilir de, gelinir de.” Çünkü mesafe şiiri korkutamaz; en olmayacak yerlere yedi fersah boyunda ayakkabılarla veya mum ışığında gidilir. Bu soru ve yanıt, gündelik mantığı yıkan yeni bir imgelem türü önermektedir. Çağdaş şairlere kişiliklerini kazandıran öğeler arasında sözdiziminin bulunduğunu söyleyebiliriz. Örneğin Ali Yüce kimi şiirlerinde ‘ek az çekimli eylem ve sıfat kullanır, egemenlik adlardadır (‘Pipo gözlük bere boyunbağı baston’), ama sözdizimi işlevini en

²⁶ In Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, s. 42.

alt düzeye indirgemesine karşın, belli bir amaç doğrultusunda yan yana gelen bağımsız sözcükler bir anlam kurmaktadır. Buna karşılık Attila İlhan'ın şiiri bir sıfat, bütün kip ve zamanlarıyla bir eylem (fiil) cümbüşüdür. Behçet Necatigil'in şiirleri ile M. C. Anday ve Oktay Rifat'ın son yirmi yıllık şiirleri sanki açıklamalı sözdizimi dersi gibidir. İkinci Yeni'nin Edip Cansever ve Turgut Uyar çizgisi sonuçta yığma şiire varsa da yeni bir sözdizimi öğrenmiştir. Türk dilinin dilbilgisi kurallarını ve sözdizimini en çok, aralarında bu yazının yazarı da olmak üzere, 1956-1958 yıllarında bazı genç şairler zorlamışlardır. Bu zorlamanın Türk şiirine önemli bir katkıda bulunduğunu söylemek oldukça güçtür. Bir anlam kurmak, yeni bir anlam kurmak için semantiği zorlamak yerine sözcüklerle oynuyorlardı ve bu sözcük oyunundan bir rastlantısal anlam çıkabileceğini sanıyorlardı. Dar görüşlü, 'görevci şiir'i savunan bir eleştiri anlayışı tarafından ayıkotuna benzetilmelerine karşın, içine girdikleri çıkmaz kavramaları olanaksızdı. Bunların bir kesimi şiiri bıraktı, aralarında bu satırların yazarı olmak üzere birkaçı da deneye deneye anlamsal alanı buldu; sözcük kolajıyla anlam yaratmanın, şiir yazmanın olanaksızlığını öğrendi. Aradan otuz yıl geçmesine karşın, günümüz genç şairlerinden bir kesiminin geçilen yolu bir kez daha yürümek istemeleri, şiirimizin tarihini yanlış okuduklarını göstermiyor mu?

Biz kaldığımız yere dönelim: Greimas ile Barthes'ın savlarının nasıl havada kaldığını görmek isteyenler, 'otomatik yazı' ile kaydedilmiş bir üstgerçekçi metni alıp üzerinde dilbilgisel çözümleme yapabilirler. Dizelere soracakları, "Kim? Ne yapıyor? Nerede? Nasıl? Niçin? vb." soruları kesinlikle yanıtız kalmayacak ve alacakları her

yanıt, Greimas ile Barthes'ın sözdizimine karşı savlarını kolayca çürütecektir.

Birbirine uzak iki gerçekliğin yaklaşmasından doğan üçüncü ve bağımsız gerçeklik olan eğretileninin mekanizması da sözdizimseldir. Ör: *Gökyüzünün çarşafı* ya da *Boynu vurulmuş güneş*. Görülüyor ki potansiyel bir imge taşıyıcısıdır sözdizimi. İster cümle yapısı devrikleştirme, koşuntu (apposition), büyük harf ve noktalama kullanılmaması gibi çeşitli yöntemlerle saptırılsın, ister imge ve eğretilme için sözcükler gerçek anlamlarını yitirsin, her şiirin bir sözdizimi vardır ve genel olarak dilbilgisi kurallarına uyar bu söz dizimi. Kurallara karşı özel uygulamaların özel bir amacı vardır: Normal sözdizimi içinde somutlaşmayan bir anlamı ortaya çıkarmak ya da dile gelmeyi söylemek. “Serbest nazım, özünü yitirmiş yeni nazım şekillerine karşı bir tepki olduğu halde, yeni nazım şekilleri için bir hazırlık ve eski-lerin yenilenmesi için bir teşebbüs olarak başladı. Bu, şekle bağlı ve tipik olan bir dış bütünlüğe karşı her şiirin bir iç bütünlüğe sahip olmasını vurgulayan bir akımdı. Şiir, şekilden önce gelir. Çünkü şekil muhtevadan doğar. Bunun gibi şiir sanatı da, çeşitli nazım şekillerinin birbirinden etkilenen ve birbirini takip eden şairlerin kullandıkları ritim ve ölçülerdeki benzerliklerin formülleştirilmiş bir şeklidir (...) Ancak yalnızca kötü bir şair ‘serbest nazım’ı belli bir şekilden kopup kurtulmak olarak düşünebilir”²⁷ diyen T. S. Eliot, özgür koşuğun biçimsel dayanağının sözdizimi olduğunu söylemektedir. Çünkü klasik yapı ortadan kalkınca şiirin ya-

²⁷ T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983, s. 146.

pısını ne kurabilir; ölçü kalkınca, şiirsel ritmi sözdiziminden başka ne sağlayabilir?

DERİN YAPI: Semantik bileşen; dikey ve sarmal eksen; sözdizimsel bileşende ortaya çıkan, evrensel nitelikli, biçimsel, soyut dize yapısı. Yani yazılı metinde gözle görünmeyen, ama duyumsanan dize yapısı. Derin yapı dizinin ve şiirin anlamını belirler; bu anlamı dönüştürmelerle (transformations) belli bir oranda yüzey yapıya yansıtır.

Bir şiirin yüzey yapısı çeşitli yöntemlerle (dilbilimsel, göstergebilimsel, yapısal, vb.) ne oranda çözümlenirse çözümlensin, bu anlamın büyük bir bölümü derin yapıda kalır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, derin yapının anlamsal yorumu için anlambilime, yorumbilime gereksinim vardır. “Bir sanat yapısının ‘şiirselliği’, dışarıdan uygulanacak soyut kuramlar ışığında aranması gereken bir şey olmaktan çıkmış, metnin derin yapısındaki birtakım iç özelliklere bağlanmıştır. Metnin somut yüzeysel yapısıyla ilgili çözümlerin, bir ikinci aşamada okuru derin yapının şiirsel etkilerine doğrudan doğruya yöneltebileceği görüşü benimsenmiştir.”²⁸ Örneğin, yüzey yapının dilbilgisel, dilbilimsel ve sessel çözümlenmesi, anlamsal çok değerliliği, söz sanatlarının yol açtığı çağrışımları tam anlamıyla ortaya çıkartamaz; bütün imgelerin, simgelerin, gizli olumsuzlamaların anlamı derin yapıdadır. Julia Kristeva’nın sözünü ettiği, şiirsel gösterilenin aynı zamanda hem olumlu, hem olumsuz anlamı içermesi olgusu²⁹ derin yapı için bir örnek oluşturabilir:

²⁸ Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, Çağdaş Yayınları, 1980, (İkinci bası), s. 25.

²⁹ Julia Kristeva, *Semeiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Ed. du Seuil, 1969, s. 253-254.

“Kösnül mobilyalar vardır” dizesi, aynı zamanda, “Kösnül mobilyalar yoktur” anlamını da içermektedir. Bu iki anlamdan birincisi yüzey yapıda, ikincisi derin yapıdadır.

Derin yapı bizi birden fazla okumaya ve şiirsel metnin soyut yapısının anlamını kavramaya zorlar.

METİN DIŞI NESNEL BAĞLAŞIKLAR: Ne var ki, anlamın oluşması için yüzey ve derin yapıların anlamlarının algılanması da yeterli değildir. Çünkü, “Her metin okurun tepkisiyle bütünlenir, bir okurca alımlandığı an yaşamaya, soluk almaya başlar. Yazınsal iletişim, metin ile okur uçları arasında gerçekleşen böyle bir süreç olarak görüldüğünde, geleneksel yazın kavramı ile birtakım dilbilimsel metin kuramlarının yetmezliği açıkça ortaya çıkar. Bir metnin okurca alımlanması, katı ilkelerle açıklanabilecek bir olgu değil, devingen bir iletişim sürecidir.”³⁰ Elbette, bir şiirsel metnin estetik değerinin metindışı göndermelerle oluştuğu kanısında değiliz; ancak, anlamın eksiksiz olarak ortaya çıkması için metnin algısal, sezgisel ve bilgisel özellikler içeren metindışı nesnel bağlaşıklar (objective correlative) bağlamına oturtulması gerekir. Örneğin Nâzım Hikmet’in *Kerem Gibi* şiirinin anlamının tamamlanması için Kerem ile Aslı öyküsünün bilinmesi gerekir. Bu bilgi şiirin estetik değerini yükseltmez, ama estetik hazzın yoğunlaşmasına yol açar: Anlam boyutlanır. Yapısalcılar, göstergebilimciler, çözümlemelerinde, böyle bir metindışı bilgiyi küçümseyebilirler; ama anlamın güçlenmesine yol açan böyle bir bilginin küçümsenmesi, giderek anlamın tamamen kü-

³⁰ Okuma Uğraşı, s. 9.

çümsenmesine yol açabilir. Gene Nâzım'ın "Bugün pazar./ Bugün beni ilk defa güneşe çıkardılar" dizeleriyle başlayan şiirinin, öznesinin "Bir Cezaevinde, Tecritteki Adam" olduğu bilinmezse, anlamı bir ölçüde eksik kalır. Bu eksikliği, Kavafis'in başta *Mart'ın İdus'u* ya da *Tanrı Antonius'a Sirt Çeviriyor* şiirlerinde olmak üzere, birçok şiirinde, art-alan bilgisinden (Kavafis'te tarih bilgisi) yoksunsak çarpıcı bir biçimde duyumsanız; çünkü bu şiirleri yüzey yapılarının dar sınırları içinde algılayamayız; art-alan bilgisinin boyutları oranında anlam yoğunlaşır ve estetik haz artar. Ne yazık ki okur ile yapısal çözümlemecilerin amaçları örtüşmüyor. Nitekim, yapısalcılık metni dünyasız ve kendi içine kapalı bir yapı olarak ele alıp kendi iç ilişkileri açısından açıklamaya giriştiği, göstergebilim ise anlamı, göstergelerle gösterilen nesneler arasındaki bağıntılarla sınırlandırdığı için yetersiz kalırlar; çünkü, bu iki çözümlemeye indirgenemeyecek bir başka anlama biçimi de vardır: metnin anlamının bizi gönderdiği dünyanın anlamı.³¹ Örneğin:

*Çalan saatin rengini alır geçmiş:
Çırılçıplak asmışlar
ve kefensiz gömmüşlerdi seni,
post yayıp üzerine geçemezsin denizi
(Ö. İnce).*

dizelerinden 2 ve 3. dizeler bizi Şeyh Bedreddin'e, 4. dize ise bir yandan Sarı Saltuk simgesiyle 13. yüzyıl Anadolu'suna (Postlarını deryaya salıp tef ve kudüm çalarak

³¹ Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the human sciences*, Cambridge University Press, 1981, s. 15.

Avrupa kıyılarına varan Rum erenleri), bir yandan da Yahya Kemal'in,

*Geldikti bir zaman Sarı Saltuk'la Asya'dan
Bir bir Diyarı Rum'a dağıldık Sakarya'dan*

dizelerine gönderir. Böylece şiirin anlamı büyümüş ve tamamlanmış olur.

Anlamlama ve anlama sürecinde, yazınsal metni bir kapalı dizge olarak gören anlayış ve anlayışlar karşısında umutsuzluğa düşen insan, Michael Riffaterre'in şu cümlesini okuyunca rahatlıyor biraz: "...eleştirmenlerin uzun süre sandıkları gibi, yazınsal olgunun yeri ne yazardadır, ne de yalıtılmış metindedir, ama metin ile okur arasındaki diyalektiktir."³² Çünkü, en verimli yaklaşım okur ile şiiri aynı anda dikkate alan yaklaşımdır.

Dil dizgesinin, düşüncenin dolaysız ve somut ifadesi olduğunu unutan biri, "*Şiirselliğin tek belirtisi dildedir*"³³ diye bir cümle okuyunca, biraz sabırlı davranmazsa, bu cümleye 'Şairin amacı dil yaratmaktır' şeklinde ivedi bir yorum yaparak, bizim bazı şairler ve eleştirmenler gibi yanılgıya düşecektir. Ama acele etmezse bir satır aşağıda cümlenin devamını okuyacaktır: "Tasarımın (imgenin), nesnelliğe ve gerçeğe, dolayısıyla şiirselliğe doğru gelişimi; duygu-düşüncelerin dilsel perdeleşmedeki (modulazione), yani *iletişimdeki* gelişmeyle çakışır. Bu nedenle de, 'şiirsel değişim'in tek belirtisi

³² In *Littérature et réalité*, Coll. Points, Ed. du Seuil, 1982, s. 92, "L'illusion référentielle" başlıklı yazı.

³³ Bedrettin Cömert, *Croce'nin Estetiği*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979, s. 150.

dildedir. O halde, geleneksel olarak yapıldığı gibi, iletişimden ayrı ve iletişime karşı olarak anlaşılan ifade-şiiir özdeşliğinin de somut dilsel gerçeklikte hiçbir dayanağı yoktur. Öte yandan, şiiirsel gerçeğin gelişimi demek olan, duygu-düşüncelerin dilsel perdeleşmedeki gelişimi, söz konusu metinlerin içsel süreciyle ilgilidir, yani anlamsal örgenlikler, başka bir deyişle belirli bağlamlar olarak o metinlerin tarihine bağlıdır.” Bedrettin Cömert, Della Volpe’nin *Critica del gusto*’sundan yararlanarak geliştirdiği düşüncesiyle, şiiirin kaynaklarından itibaren ve derin tasarım ile derin yapıdan geçerek yüzey yapıya nasıl yansıdığını, yüzey yapının bir değişken dilsel dizge olarak nasıl oluştuğunu açıklamaktadır. Bu da gösteriyor ki, kendine bir dil kurmak isteyen şair, ilkin bir anlam, nesnel bağlaşıkları olan bir şiiirsel dünya kurmak zorundadır.

Böyle bir özelliği olan şiiirsel metnin özgüllüğünü şöyle özetleyebiliriz: Şiiirsel metnin başlıca özelliği *anlam örgenselliği*’dir. Bu öge, şiiirsel biçimi ötekilerden, her şeyden önce başka ayrımlaşma nedeni olmadığı için ayırır. Şiiirsel metne özgü örgensellik, o metne düşünce-nin sağladığı örgensellik, tutarlılık değildir yalnızca, çünkü düşünce, aynı örgenselliği veya tutarlılığı, tarihsel ya da bilimsel metne de doğal olarak vermektedir. Şiiirsel örgensellik, aynı zamanda dil simgelerinin, sözcüklerin, başka bir deyişle o metni oluşturan anlamsal öğelerin örgenselliğidir.³⁴

Cumhuriyet dönemi şiiirimiz *anlam* karşısında oldukça tedirgindir; bazı istisnalara karşın, bu tedirginlik, 1910 doğumlulardan 1960 doğumlulara kadar, şairleri-

³⁴ In *Croce’nin Estetiği*, s. 150 (Della Volpe’den alıntı).

miz için sürekli bir karabasan olmuştur. Şairlerimizin büyük bir çoğunluğu, düzyazısal anlam ile şiirsel anlam arasındaki uçurumun farkında olmadıkları için şiirsel yapı cephesinde durmadan bozguna uğruyorlar. Bu kesimin, şiirsel anlam ile bildiri ve anlatı arasındaki çelişkiyi çözmesi gerekiyor.

Şairlerimizin bir kesimi ise, şiire tersinden, yüzey yapıdan başladıkları için, şiirin nesnel bağlaşıklarıyla başları hiç de hoş değil. Bu kesimdeki şairler; Char, Michaux, Perse, Pound, Ponge, vb. şairlerin dilsel yapıyı öne çıkarmak için anlama boşverdiklerini sanırlar. Bu yüzden, dünyasız, derin yapısız, yatay, çizgisel bir şiir yazıyorlar ve bir *dil* yarattıklarına inanıyorlar. ‘Yapı’ kavramını bir tür tapınç haline getirmiş olmalarına karşın, yapıtlarında derin yapıya ve nesnel bağlaşıklara inen dikey boyut bulunmadığı için, *şiirsel yapı* karşısında birinci öbek şairlerden daha çok sorunları var.

Gerçekten çağdaş bir şiir yazmak için, biçimin, anlamın yapısal katmanlarından biri olduğunu anlamak gerekiyor.

ADAM SANAT DERGİSİ, AĞUSTOS 1988

Şiirimizin Bazı Temel Sorunları

Birçok alanda olduğu gibi sanat ve edebiyat alanlarında da yabancı kaynaklardan yararlanabiliriz, yararlanmalıyız, belki de yararlanmak zorundayız. Ama günü güne, ama moda dalgasında şıklık olsun diye değil, gereklilik ve yararlılık adına. Yoksa, kültür, sanat ve edebiyat adına yapılanlar tekrardan ve öykünmeyi tekrarlamaktan başka bir şey olmadığı gibi, TRT'nin renkli televizyon teknolojisinin yükseliş döneminde, eskimiş bir teknolojinin çöplüğü olmayı kabul edip işe siyah-beyaz televizyonla başlamasına benzer.

Örneğin son on yılda birçok yazar, sanatçı ve eleştirmen yapısalcı, göstergebilimci jargonlarla konuştu; yapısalcı değerlendirme yöntemi baş tacı edildi; bir değerlendirme yöntemi olan yapısalcılığı yaratı yöntemi sanan safdil yazarlar, şairler çıktı; yapısalcılık ve göstergebilim dogmalaştırıldı... Bu iki yöntemin belli başlı temel yapıtları bir yana, elkitapları bile çevrilmiş olsaydı,

bu iki yöntemi eleştiren yapıtlardan bazıları çevrilmiş olsaydı neyse (biraz önce kullandığım ‘çevrilmiş olsaydı’lar yerine ‘yazılmış olsaydı’ demek isterdim), ama çoğunluğun hareket noktası birkaç sayfalık makale, bir makale özeti, bir cümle ya da bir cümle parçasıydı. Şimdi, bu düşüncelerime karşı çıkmak isteyenler birkaç kitap adı sıralayabilirler, bu birkaç kitap onlar için yeterli olabilir, ama ‘ciddiyet’ için yeterli değildir.

Yapısalcılık ve göstergebilimin çıktığı ve geliştiği ülke ve ülkelerde neredeyse on yıldır ‘sonrası’ dönem (yapısalcılık sonrası, göstergebilim sonrası) yaşanıyor; yani artık son nokta bunlar değil, aşıldılar, yararlanma nesnesi oldular ve özeleştiri yapıp yaralarını tımar ediyorlar, kendi kendilerini onarıyorlar; dogma ve akıl dışı benmerkezcilikleri sona eriyor ve bunun sonucu olarak da ‘karar mercii’ olmak savlarından vazgeçip birer yararlanma alanı olmayı kabul ediyorlar.

Bize bakıyorum, ‘seçkin’ görünmek, ‘birey’ gezmek, ‘bağlantısız’ olmak heveslisi kimi yazar, şair ve eleştirmenler hâlâ dogmatik dönem ağzıyla konuşmayı sürdürüyorlar; artık ‘demode’ olduğunun farkına varmaksızın sözcük ve dil fetişizmine sarılıyorlar. (Burada karşı çıkılan ‘fetişizm’dir; rasyonel bir dil ve sözcük bilinci her zaman yaratının malzemesi olmuştur.)

Bu sözcük ve dil öğeleri üzerinde önemle durmak gerekir, çünkü bunlara yüklediğimiz görevler ve verdiğimiz öncelik sırası sanat anlayışımızın belirlenmesinde başlıca rolü oynarlar.

1968 yılında bir ortak yapıt olarak yayınlanan ‘Yapısalcılık Nedir?’in¹ *Poétique* bölümünü yazan Tzvetan

¹ *Qu'est-ce que le structuralisme?* Editions du Seuil, 1968.

Todorov² 1973 yılında bağımsız olarak yayınlanan bölüme³ yazdığı notta, 1967 yılında kaleme aldığı metinle 1973 yılı metni arasında değişiklikler olduğunu belirtirken şöyle diyor: “Bunun iki nedeni var: Poetikanın alanı bundan altı yıl önceki alan değil bugün ve ben de soruna aynı tarzda yaklaşıyorum.” Demek ki, yapısalcılığın ağır toparlarından biri altı yıl içinde bir onarım gereği ve zorunluluğu duymuş.

Tzvetan Todorov’un adı geçen kitabın 22. sayfasında şöyle bir cümlesi var: “Günümüzde dilyetisinin yazın alanındaki önemini araştıran bir eleştirmen genellikle ‘Yazınsal yapıt sözcüklerle yapılır’ diyebilir. Ama bir dilsel sözceden başka bir şey olmayan yazınsal yapıt sözcüklerle yapılmaz: Cümlelerle yapılır.”

Sözcük de şimdi söyleyeceklerimizin dışında kalmaz (kaldığı sanılıyor), ama bir yazınsal yapıt cümlelerle yapıldığına göre yazarın işi de belirleniyor demektir: Bir anlam yaratmak! Çünkü geleneksel dilbilgisine göre cümle ‘Anlam açısından eksiksiz sayılan, bir kesinti ya da durakla sınırlanan söz’dür. Yazarın, genel olarak da sanatçının işi bir biçim yaratmak değil bir anlam yaratmaktır. Çünkü biçim anlamı içermez, anlam biçimi içerir; biçim anlamın oluşmasına yardımcı olur.

1980 sonrası karmaşası içinde *dil*, *yapı*, *üslup* kavramları birbirine karıştırılıyor. Belki de özellikle. Ama

² Tzvetan Todorov, Bulgar asıllı Fransız düşünür, dilbilimci ve estetikçi. CNRS’te araştırmacı. Kesinlikle ‘toplumcu-gerçekçi’ değil; daha çok yapısalcılara yakın. Rus formalistlerinin yazılarını Fransızcaya çevirip *Théorie de la littérature*’ adı altında yayınlandı. Öteki yapıtları: *Introduction à la littérature fantastique*; *Poétique de la prose*; *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Oswald Ducrot ile); *Théorie du symbole*; *Symbolisme et Interprétation*; *Les genres du discours*, *Littérature et Signification*; *Grammaire du Décaméron*, vb.

³ Tzvetan Todorov, *Poétique*, Editions du Seuil, 1973.

bu üç kavramı kesinlikle karıştırmamak gerekir, çünkü bir yazınsal yapının üç ayrı yönünü, ögesini tanımlarlar. Üslup (biçem, style) yapının biçimsel ögesidir, yazar ve şairin dil ve yapıyı kendine özgü bir biçimde gerçekleştirme tarzıdır. Yazar ve şair dil yaratmaz, ama üslup (biçem) yaratır. Bu kavramlar evrensel kavramlardır, yazar ve şair bunlara özel anlamlar yükleyemezler, yüklemeye kalkıştıkları zaman bunun neden ve gerekçelerini açıklamak zorundadırlar. Bu zorunluluğa uyulmazsa, yazarlarla yazarlar, yazarlarla okurlar arasında iletişim kurulamaz. *Dil* kavramını *üslup* yerine kullanan yazar ya da şair ya bu iki kavram arasındaki farkı bilmiyordur ya da iyi niyetli değildir.

Eski Dil Kurumunun yayınladığı *Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü* DİL'i (Alm. *Sprache*; Fr. *langue, langage*; İng. *language*) şöyle tanımlıyor: "Belli bir insan topluluğuna özgü, çift eklemli sesli göstergeler dizgesi." F. de Saussure'un yaptığı ve birçok dilbilimcinin benimsediği ayrıma göre; 1. Dilyetisinin toplumsal ürünü olan dil, bu yetinin bireylerce kullanılabilmesini (bkz. *söz*) sağlayan ve toplumca benimsenmiş olan uzlaşım sal bir düzendir. Hem gösterenlerle gösterilenlerin birleşmesiyle oluşan bir dizge, hem de bu birleşimin ürünü olan öğelerle (göstergelerle) bunları oluşturan ve bunların oluşturduğu öğelerin işleyiş kurallarını içeren bir düzene ktir. 2. Bildirişim sağlama aracı olarak kullanılan ve doğal diller dışında kalan her türlü göstergeler dizgesi, anlatım yöntemi. (Ör. sinema dili, arıların dili.)"

Yazar ve şairin kullandığı dili genel olarak birinci tanım, özel olarak da ikinci tanım içeriyor. Demek ki insanlar *bildirişim sağlama aracı* olarak kullanıyorlar dili, yani bir anlam yaratıyorlar, bir anlam yaratmak ama-

cıyla kullanıyorlar. Daha doğrusu, dili *dil* yaratmak amacıyla değil, bir anlam yaratmak amacıyla kullanıyorlar. Amaçladıkları bu anlamı yaratmak için dili kendilerine özgü bir biçimde kullanıyorlar (üslup, biçem) ve yazınsal söylemin öğelerini özel ve özgün bir biçimde örgütlüyorlar (yapı). Bakıyoruz, bir özgün anlam yaratmayı, daha doğrusu özgün bir insan ve evren yorumu getirmeyi göze alamayan şairler *dilden* yola çıkarak gerçeğe varabilecekleri yanılışına kapılmışlar ve gülünç aforizmalarla poetika kurmaya kalkıyorlar, 'dil' kavramını her yerde deva ebegümece olarak kullanıyorlar: *Dil* kimi zaman biçem, kimi zaman biçim, kimi zaman yapı, kimi zaman mesaj, kimi zaman felsefe yerine jokerleşiyor.

Bu tür aforizma düşkünlüğü, bu tür sorumsuzluklar Türkiye yazınının kötü gelenekleri içinde sürekli yer alıyor. Örneğin *İkinci Yeni* döneminde, bu şiirsel devrimin gerçek dürtüsünün dönemin *mevcut* şiirine bir antitez oluşturmak içgüdüsünden kaynaklandığını fark edemeyen kimi şair ve eleştirmenler, bu hareketi yabancı örneklerle haklı çıkarmaya, kanıtlamaya çalışmışlardı. (Cemal Süreya'nın ÜVERCİNKİ'sinin beşinci basımının şu günlerde yapılmış olması *İkinci Yeni*'nin yerli ve asıl kaynaklarının incelenmesi için büyük bir fırsat.) *İkinci Yeni*'nin anlam katmanında saçma ve anlamsıza yatkın kimi şairlerinin amorf yapı anlayışına, bağıntısız sözcük kullanımına tanık ve kanıt olarak, içinde Ezra Pound, T. S. Eliot, Richard Aldington, Hilda Doolittle, Amy Lowell, William Carlos Williams gibi şairlerin yer aldığı *İmajist* şiir anlayışını gösteriyorlardı. 'Gösteriyorlardı' diyorum, ama aslında, Henri Bergson'un estetik görüşlerinden esinlenen T. E. Hulme'un geliştirdiği kuramdan

habersizdiler. Haberleri olsaydı, *gerçeklik, imge, dilyetisi, intellect, analogi* gibi çağdaş şiirin belli başlı sorunları 1960 öncesinde konuşulurdu. Imgenin gerçekliği tam anlamıyla yansıttığına inanmayan, ama imgeyi, gerçekliğin bize ulaştığı noktada ona yaklaşmamızın biricik olanağı sayan Bergson'un görüşünü ve gerçekliğin sanat yapıtına yansması sorununu, belki, o zamanlar tartışabilirdik.

Bu olmadı. Olmadı, ama aforizma düşkünleri çok büyük bir yanlış ve kötülük yaptılar: Bütün zamanların içerik ve biçim olarak en *hesaplı* yapıtlarından biri olan, Ezra Pound'un *Kantalar*'ını bir sözcük yığını, başıbozuk dizeler toplamı, şairin sorumsuzluğunu ilan ettiği anarşik metinler sandılar. Dil, biçim, yapı, içerik ve mesajını kavrayamadıkları *Kantalar*'dan yola çıkarak kendi yazmış oldukları sözcük yığınlarını doğrulamaya kalkıştılar. Ama Ezra Pound'un görüşlerini açıkladığı *Okumanın A B C'sini* (A B C of Reading) okumak hiçbirinin aklına gelmedi. Yapıtlarının içeriğini ve anlamını kavrayamadıkları için *anlamsız* saydıkları Ezra Pound, sözünü ettiğim yapıtında bakın şunları yazıyor:

- Edebiyat anlam yüklü bir dildir (dilyetisidir). "Büyük edebiyat, en yalın anlamıyla, olabildiğince yüksek düzeyde anlamla yüklü dildir."⁴

Bizim aforizmacılar böyle bir cümlelin 'anlam yüklü' bölümünü kaldırıp atıyorlar ve edebiyatı dile indiriyorlar. Oysa herhangi bir şey yazmak için kalemi eline alan kişinin bilmesi gereken bir şey var: Su için oksijen ve hidrojen ne ise sanat yapıtı için de dil ve anlam odur.

⁴ Ezra Pound, *A.B.C. de la Lecture*, Ed. Idées NRF, 1966, s. 22.

- Edebiyat boşlukta var olamaz. Yazarların, yazar oldukları için, yazarlık değerleriyle orantılı olarak, belli bir toplumsal işlevleri vardır. Temel yararlılıkları buradadır. Geriye kalanlar görecedir, geçicidir ve bireylerin kendi bakış açılarına göre değerlendirilir.⁵

Anlamı rastlantı rüzgârına bıraktığı sanılan Ezra Pound'un kendi tarih, kültür ve sınıf bilinci doğrultusunda yazdıklarından seçilmiş iki cümledir bunlar. Yazılarında Ezra Pound adına adım başı rastlamamış olsaydık, onun büyük yapıtının karmaşık ve büyük bir kültür coğrafyası kapsayan içeriğini kavrayamadıkları, şiirinin bireşimsel ve matematiksel yapısını çözemedikleri için *onu* anlamsız sanan aforizmacıları şimdi suçlayamazdık. Suçluyoruz, çünkü bu kötü huylarını bugün de sürdürüyorlar ve kimi felsefecilerden, kimi dilbilimcilerden aktardıkları cümle parçalarıyla poetika kurmaya cesaret ediyorlar.

Yazın bilgi verir, ama kendine özgü bir biçimde. Bunu anlamak için en azından Donald Davie'nin *Pound*⁶ adlı kitabını okumak gerekiyor.

Aforizmacılar yalnızca dış kaynaklı değil. Seçkin, seçkinci, ciddi ve işbilir görünmek isteyen bir başka tür aforizmacılar gelenekten yararlanmaktan, divan edebiyatının sunduğu hazinelerden söz ediyorlar. Güzel! Ama nasıl, nesinden, hangi yöntemle? Bu soruya yanıt veren özel yazılar yazmak, açıklamak gerekir. Ben kendi adıma ne gelenek'e, ne de Divan şiirine olumlu gözle bakıyorum. Bunlara değgin düşüncelerimi *Şiir ve Gerçeklik* adlı kitabımda ve bu kitabın önceki bölümlerinde dile getirdim. Yalnız ben değil, gelenekten yararlanmanın

⁵ *age*, s. 26.

⁶ Donald Davie, *Pound*, Çev. Reşit Ergener, Ata Yayınları, 1987.

(genel olarak değil, özel olarak ve Türkiye kültürel değişim ve kopuşma süreci içinde) olanaksızlığına inananlar, Divan şiirinin Cumhuriyet şiirine büyük olanaklar sunmadığını düşünenler altmış yıldır düşüncelerini yazdılar. Ama genel olarak gelenekten, özel olarak Divan şiiri geleneğinden yararlanmak gerektiğini öne sürenler, bu düşüncelerini bir temenniden öteye götürüp araştırmaya dayalı bir yöntem geliştiremediler.

Gelenekten (ya da herhangi bir şeyden) yararlanmak söz konusu olunca, nedense her zaman olumlu davranışlar düşünülüyor. Gelenek'e karşı çıkmak da onunla ilişki kurmak, ondan yararlanmaktır. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri'nde kendi şiirlerini bağlayacakları bir kültürel ve şiirsel gelenek bulamayan Ezra Pound ile T. S. Eliot Avrupa'ya göçmüşler. Bunlardan Ezra Pound'un trubadur geleneğinden ve Provençal şairlerden yararlandığını, daha sonra araştırma alanını Çin kültür ve şiirine yaydığını biliyoruz. Gelenek ve ritim ilişkisiyle ilgilenenler Donald Davie'nin Pound'unun *Kantolardaki Ritimler* bölümünü okumalıdır.

Yandaşlarının yazılarında bir cümle ya da paragrafı aşmayan cümleler halinde savunulan ya da önerilen Divan şiiri geleneğinden yararlanma sorununa gelelim: Her şiir bir zihniyet, bir anlam, bir teknik, bir dil, bir söz sanatları (figures) dünyasıdır ve bunlar birbirleriyle ilintilidirler, kendi aralarında bir neden-sonuç ilişkisi vardır, hepsi birden özgün bir organik yapı içinde bir bütünsellik sunarlar; bu bütünsellik, kendi aralarındaki örtüşmeden, ilişkilerden, ilintilerden, bağlılışıklardan (correlatives) kaynaklanır. Bu bütünselliğe tematik ve semantik alanları, dönemin sosyo-politik yapısı ve öteki sanatlarla ilişkileri de eklemek gerekir.

Bu sorular, bu sorunlar aforizmaların çok dışında ve üzerindedir. Geleneklere ve divan şiirine karşı olumlu ilgi duyanların, düşüncelerini aforizma düzeyinden kurtarıp bir yöntem açıklaması durumuna getirmeleri gerekir. Bu görev kendilerine düşüyor.

Türk şiiri ve sorunları artık geniş kapsamlı incelemeler, araştırmalar ve tezlerde ele alınmalı, her sorunu özgün bir kitap konusu olmalıdır. Bunlar yapılmadan nesnel bir değerlendirme dizgesi oluşamaz; bu dizge oluşmadan da toplam olarak Türk şiirini, tek tek şairleri değerlendirmek ve Türk şiirinin evrensel şiir içindeki gerçek yerini saptamak olanaksızdır.

ADAM SANAT DERGİSİ, EYLÜL 1989

‘Gelenekten Yararlanmak’ Merakı Üzerine

Rabat (Fas) Edebiyat Fakültesi’nde edebiyat öğreten dostum Abdelfattah Kilito’nun¹ klasik Arap kültürü üzerine Fransızca kaleme aldığı kitabın ‘*Şiirin ruhgöçü (tenâsuhu)*’ bölümünde, Abû Nuwâs’ın (VIII. yy.) şairlik sanatına girişiyle ilgili ilginç bir anekdotla karşılaştım:

Şiir yazmasına izin vermesi için ustası Halaf al-Ahmar’a başvuran Abû Nuwâs ondan şu yanıtı almış: “Bin eski şiiri ezbere öğrendiğin zaman şiir yazmana izin vereceğim.” Abû Nuwâs bir süre ortalıktan çekilmiş, sonra gelip ustasına istediği sayıda şiir ezberlediğini bildirmiş. Ustası çırağının ezberlediği şiirleri birkaç gün dinlemiş. Ezbere okuma işi bitince Abû Nuwâs isteğini tekrarlamış. Bunun üzerine Halaf al-Ahmar öğrencisine ezberlediği şiirleri unutmadıkça şiir yazmasına izin vermeyeceğini bildirmiş. Abû Nuwâs ustasına şöyle yanıt vermiş: “Çok zor, bu şiirleri öğrenmek

¹ Abdelfattah Kilito, *L’auteur et ses doubles, Essai sur la culture arabe classique*, Editions du Seuil, Collection Poétique, Paris, 1985.

için çok uğraştım.” Ama ustası görüşünde direnmiş. Bunun üzerine Abû Nuwâs bir çilehaneye çekilip şiirden uzaklaşmaya çalışmış: Ezbere öğrendiği şiirleri unutunca ustasının yanına dönmüş. Ancak o zaman ustası ona şiir yazması için icazet vermiş.

Bu kıssanın, Arap şiirine özgü anlamının dışında, genel planda bir çift anlamı var: “Senden önceki şiiri çok iyi öğren, ama hemen unut!” Bunun da daha geniş bir anlamı var: “Gelenegi iyi öğren, ama sakın ona bağlanma!”

Anonimleşmeye, aşırıya (intihal, sarikât) varınca ya kadar geleneğe bağlı eski Arap şiirinde bile özgünleşmeye çıkış yolu olarak gelenekten uzaklaşma gösteriyor.

Başka yazarlardan yapılan alıntılar hem yararlı, hem de tehlikelidir. Yaptığınız alıntı eksik ise ve kaynak metinde yüklendiği anlamın dışında kullanılıyorsa çok tehlikelidir. Bunun tersi elbette yararlıdır.

Yazarların meslektaşlarına ve okurlarına yaptıkları bir başka kötülük de yararlandıkları kavramları bütün kapsam ve boyutlarıyla değil, kendi amaçlarının dar çerçevesi içinde kullanmaları...

Ciddi bir yazın ortamında vebadan kaçarcasına kaçınılan bu tür davranışlar, Türkiye yazın ortamında neredeyse gelenekleşmiştir. Örneğin şiir bağlamında gelenekten söz açanlar gelenek kavramını biçime indirgerler, sanki gelenek yalnızca biçimi kavrar ve kapsarmış gibi ve hemen T. S. Eliot’tan,² özellikle de *Tradition and the Individual Talent* (1919) başlıklı yazısından alıntı

² T. S. Eliot, *Denemeler*, çeviren: Akşit Göktürk, De Yayınevi, 1961, s. 23-33.
T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çeviren: Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983, s. 19-28. (Savruk sözcük seçimine karşın anlam açısından derlitoplu bir çeviri.)

yaparlar. Oysa T. S. Eliot gelenek'i bir biçim tekrarı ya da biçimden yararlanma olarak görmez; ona göre gelenek bir kültür, bir uygarlık, bir tarih sorunudur; daha genel planda bir toplumsal ve ulusal sorundur. T. S. Eliot, *Gelenek ve Bireysel Yetenek* (1919) başlıklı yazısında hiç kuşkuyla yer bırakmayacak bir biçimde açıklar bunu:

“Bununla birlikte gelenek, hemen bir önceki kuşağın başarılarını eleştirmeksizin körükörüne öykünmek anlamında kullanılacaksa, kesinlikle ondan kaçınılmalıdır. Buna benzeyen ve doğar doğmaz kaybolup giden akımlar gördük; yenilik tekrardan daima daha iyidir. Gelenek bundan daha geniş bir anlama sahiptir. O, hiçbir gayret sarf etmeksizin edinilecek bir miras değildir. Eğer geleneğe sahip olmak istiyorsanız, çok gayret sarf etmeniz gerekir. Geleneğe sahip olmak için önce ‘tarih bilinci’ geliştirmeye gereksinim vardır. Tarih bilinci ise yirmi beşinden sonra da şiir yazmaya devam etmek kararında olan herkes için kaçınılmaz bir şeydir. Tarih bilinci, yalnızca ‘geçmişin’ geçmişliğini bilmek değil, fakat onun ‘şimdi’de de var olduğunu anlamak demektir. ‘Tarih bilinci’ olan bir şair, yalnızca kendi zamanının bilincini dile getirmekle kalmaz. Onun için Homer’den bu yana bütün Avrupa edebiyatı ve onun içinde düşünülmesi gereken kendi ulusunun edebiyatı da aynı anda vardır ve bütün yazınsal yapıtlar organik bir bütün oluştururlar.”³

T. S. Eliot’ın bu cümlesinde yer alan çok önemli üç düşünce var:

1. *Tarih bilinci*: T. S. Eliot gelenek’in oluşması, değerlendirilmesi için *tarih bilincini* koşul olarak ileri sü-

³ age.

rerek, onu toplumsal ve kültürel bir olgu olarak düşündüğünü kanıtlamaktadır. Tarih bilinci seçmeci ve eleştirel bir bilinçtir.

Şiir alanında, gelenek denince, nedense akla ilkin Divan şiiri ve onun sunduğu sanılan ya da sunduğuna inanılan biçimsel olanaklar gelir. Ve bu varsayımsal olanaklara da poetika açısından değil *müşteri* açısından bakılır. Yani okurun kulağında var olan ses katmanının kalıntılarının rantını sömürmek açısından. Aslında gelenek bağlamında Divan şiirine duyulan ilgi teorik değil pratiktir. Bu da söz konusu ilginin tarih bilincinden yoksun olduğunu gösteriyor; çünkü kuramsal ilgi tarih bilincine gereksinim duyar, bu yüzden de üreticidir; kılğısal ilgi ise tarih bilincini dışlar, ona gereksinimi yoktur, çünkü tüketicidir.

Gelenek neleri içerir? Gelenek, bir dünya görüşünü, bir toplumsal ideolojiyi, bir hayat felsefesini, bir çağ zihniyetini, bir yaşama tarzını, bir kültürel bütünlük ve yapıyı ve bir tarih bilincini içerir. Divan şiirinin işte bu bağlam ve kalemlerde değerlendirilmesi gerekir. Divan şiiri bir sözcük dağarcığı, ölçü ve uyak düzeni değildir yalnızca. Kimi şairin Divan şiirinin görsel yapısını (beyit) tekrarlaması, ses katmanının yapısından değil melodik olanaklarından yararlanması, bir geleneğin sunduğu şiirsel ve estetik olanakları kullanma olarak değil, bir tür tecimsel eylem olarak değerlendirilmelidir. Bu tür tecimsel eylemi tarihsel ve şiirsel açıdan doğru bulup savunan yazar ve eleştirmenler ise, ya bilgisizdirler, ya da ideolojik yan tutmanın bağınaz sınırlarını aşamamaktadırlar.

2. *Devamlılık*: T. S. Eliot, "Tarih bilinci, yalnızca 'geçmişin' geçmişliğini bilmek değil, fakat onun 'şim-

di'de de var olduğunu anlamak demektir," diyor, İngiliz şiir ve toplumunu düşünerek. Bu cümleyi Divan şiirine ve günümüz Türk toplumuna uygulamaya kalkışırsak oldukça güçlük çekeriz. İngiliz toplumu için geçerli olan kültürel ve şiirsel devamlılık ya da eklemlenme, (kimilerine göre 'ne yazık ki!', kimilerine göre 'ne mutlu ki!') Türk toplumu için aynı ölçüde geçerli değildir. Çünkü Divan şiirinin küçük bir uzman azınlığı dışında toplumumuz için *var* olduğunu ileri sürmek ne oranda doğrudur? Belki, ne yazık ki dinleyicisi giderek azalan klasik Türk müziğinin sesinde ve bir angarya olarak lise ders kitaplarında. İngiliz kültürünün eklemlenmiş halkalardan oluşmasına karşın Türk kültürü eklemlenmemiş halkalar toplamıdır. Buna ister *tarihin civesi*, ister *tarihin diyalektiği* diyelim, bu gerçeği tersine çeviremeyiz. Shakespeare, John Donne, John Milton, P. B. Shelley, John Keats ve benzeri şairlerin İngiliz toplum ve şiiri içindeki işlevsel sürekliliğini, bizim toplum ve şiirimizde Nesimî, Fuzulî, Bakî, Nefî, Nedim, Şeyh Galip ve hatta Yahya Kemal için düşünebilir miyiz?

Divan şiirini ne Tanzimat, ne de Cumhuriyet öldürdü. Divan şiiri intihar da etmedi; öldü. Bir biçim ya da akım olarak sona ermedi, öldü. Divan şiiri beş yüzyıllık tarihi süresinde kendi yapısı, kendi mantığı ve felsefesi içinde kendine *muhalif* bir akım üretmediği için ölmüştür. Beş yüzyıllık süre içinde İngiliz, Fransız, Alman şiirlerinde kaç okul, kaç akım vardır. Bu ülke şiirleri için bir gelenekten söz edebiliyorsak, bu ancak, birbirini izleyen, biri ötekinin ürünü olan muhalif şiir akımları, okulları sayesinde olmuştur. Divan şiiri kendine muhalif olanı yaratamadığı için ölmüştür. Muhalif olan, karşı çıktığı şeyin yaşayan yanlarını korur ve sürdürür. Gelenek ancak böyle oluşur.

Divan şiirinin kütlesel değişmezliğini, elbette, Osmanlı toplumunun yapısal kireçlenmesine bağlamamız gerekir. Nitekim, ilk yapısal sarsıntıda Tanzimat edebiyatı filizlenmiş; yapısal sarsıntı küçük-büyük değişimlere doğru yol aldıkça yazın akımları ortaya çıkmakta gecikmemiştir. Yazın ve sanat akımlarının toplumsal değişimlerin belirtisi olduğu kadar yazınsal ve sanatsal sağlığın da simgesi olduğunu kabul etmek gerekir. İçinde kendi karşıtının, kendi sonunun tohumunu taşımayan akım sağlıklı akım değildir.

Kültür ve sanat alanında bilinçsiz ve doğal etkileşimin yanı sıra bilinçli *transplantation* ('Doku aşısı ya da organ nakli' gibi) da olasıdır. Ancak, söz konusu kültürel ya da sanatsal doku ya da organların birbirini reddetmemesi kadar ikisinin de *canlı* olması önemlidir. Biri ölü ise aradaki gerçek ya da varsayımsal akrabalıklar da işe yaramaz.

Günümüz şiirine Divan şiirinden *transplantation* (doku aşısı; doku ya da organ nakli) yapılabileceğine inanmak, Cumhuriyet dönemi şiirinin tarihinden habersiz olmak anlamına gelir.

3. *Evrensellik*: T. S. Eliot daha önce alıntısını yaptığımız cümleden sonra şunları yazıyor: "Onun için Homer'den bu yana bütün Avrupa edebiyatı ve onun içinde düşünülmesi gereken kendi ulusunun edebiyatı da aynı anda vardır ve bütün yazınsal yapıtlar organik bir bütün oluştururlar."

Eliot, 1919 yılında kaleme aldığı bu yazıda bir tutucu olarak evrenselliği Avrupa ile sınırlandırıyor. Pek emin değilim, ama 1919 yılında böyle bir sınırlama belki de doğaldır. Avrupa ülkeleri için bir sorun yok; Avrupa ve ABD dışı ülkeler söz konusu olunca sorun çıkı-

yor. Sorunsuzluğa belki Güney Amerika ülkelerini de katabiliriz.

Özgür koşuk sayesinde, 1800'lerin ortalarından itibaren, şiir biçim olarak büyük oranda evrenselleşti. Bu evrenselleşmenin yanı sıra çağcıllaşmış içerikleriyle geleneksel şiir biçimlerinin (formlarının) sürdüğü de görülüyor. Örneğin *Sonnet* gibi.

Bütün yazınsal yapıtlar organik bir bütün oluştururlar: Bunun en çarpıcı örneğini ülkemizden verebiliriz: Ülkemiz okurlarının büyük bir çoğunluğuna, Aragon Fuzuli'den, Neruda Nedim'den, Ritsos Bakî'den çok daha yakın. Bu yakınlıktan dolayı ülkemiz okurları *köksüzleşme* ile elbette suçlanamaz. Ülkemiz okurları ile Lorca, Aragon, Neruda, Ritsos, vb. şairler arasındaki duygusal, düşünsel ve estetik yakınlık, bütün yazınsal yapıtların organik bir bütün oluşturduklarını doğrulamaktadır. Doğal olarak, yazınsallık işlevlerini sürdüren metinlerden söz ediyoruz.

Tuhaftır, bizde, ne zaman *gelenek* söz konusu olsa, ardından hemen *yararlanmak* sözcüğü gelir. Oysa, ülkemizde bu tür yazılara kaynaklık eden yazısında T. S. Eliot bir kez olsun *yararlanmak* sözcüğünü kullanmıyor. Onun gelenekle ilgili olarak sık sık kullandığı sözcük: *Bilmek!*

Gelenek sözcüğünün yanında *yararlanmak* eylemini ilkin kim kullandıysa yazınımıza epeyce kötülük yapmış. Birkaç yazımda çekince koyarak da olsa *yararlanmak* sözcüğünü kullandığımı anımsıyorum. Ama bundan böyle ikisini yan yana kullanmayacağım. Belki *bilmek* derim, ya da başka bir sözcük.

Gelenekten yararlanmak Batı'ya özgü bir deyim değil, yukarıda da belirttiğim gibi *bilmek* türünden söz-

cükler kullanıyorlar. Öte yandan gelenek kavramı da bizdeki, Arap ülkelerindeki belirginliği, somutluğu taşıyor. Yararlanmak elbette metinler arası ilişkiden daha öte bir şey, belki de intihale (aşırma) yakın. Ama, sözel (oral, audio-vocale) bir kültürün ürünü olan Arap şiiri için oldukça doğal. Çünkü Arap şiirinin üzerinde kök saldı *Cahiliye* dönemi şairleri dinleyicilerin önceden bildikleri şeyleri (gelenekler, görenekler, serüvenler, savaşlar, utkular, bozgunlar, vb.) söylüyorlardı. Şairin sanatı söylediği şeyle ilgili değildi (içerikle ilgili bilgi ortak), şairin sanatı söyleyişteydi. *Tekrar* konusunu Hz. Ali'nin şu sözleri çok iyi açıklıyor: "Sözcük tekrarlanmasaydı, yiterdi." Bu anlayışa göre *tekrar* sözcüğün kaynağının kurumasını önler. Bu bakış açısı içinde ata ile mirasçı arasında ilginç bir ilişki var: Atası da kendi atasından aynen aldığı için mirasçı, atasından aldıklarını bir yük saymıyor. Ortak mirasa bir özgünlük ekleyerek onu *kendisinin* yapıyor. Doğu yazınlarının en baskın özelliğidir bu: Yazınsal yapıtlar özel mülkiyete dahil değildir.

Yazımın başına aldığım Abû Nuwâs anekdotunda bir oyun sezinliyorum: Bir şair adayının bin şiir ezberledikten sonra bunun tümünü unutması olası mı? Elbette değil. Belki bu bin şiir toplamı şair adayının belleğinde ayrışıp birbirine girerek, bir kaos, bir sözcükler, görüntüler, sesler, imgeler cangılı yaratıyor ve yazma ya da söyleme icazeti aldığı zaman şiirini bu cangılın üzerinde kuruyor. Bir şiirsel yapıyı yıkıp onun malzemesiyle kendi şiirini inşa ediyor. Divan şiirinin mazmunlarını üreten mekanizma da bu galiba.

Abdelfattah Kilit, adını andığım kitabının *Kendinin Sayma* bölümünde, Arap şairleri için hırsızlığın (sarikat) değerden düşürücü bir nitelik olmadığını yazıyor.

Hiç kuşkusuz başkasının yapıtından yararlanmaya belli bir noktadan sonra iyi gözle bakılmıyor. Ama sorun şu: Bir başka şairin söyleyişinden yararlanmak mümkün müdür ya da böyle bir şey salık verilebilir mi? İbn Raşid bu konuda çok emin: Hiçbir şair hırsızlıktan kurtulamaz. Bir şiirsel metnin sınırlarına Çin Seddi döşemek olanaksız; bir dizede başkasının dizesi, bir şiirde bir başkasının şiiri soluk alır; şiir yazmaya kalkışmak hırsızlığı göze almaktır.

Anlaşıldığına göre şairin önemi oranında ‘hırsızlık’a hakkı var; önem azaldıkça *sirkat*, *iktibas*, *tadmîn*, *hall*, *akd* ve *telmih* (*talmih*) hakkı da azalıyor. Klasik Arap şiirinde *sirkad* bugünkü ürkütücü anlamına sahip değil, üstelik şiir yazma sanatının yöntemleri arasında yer alıyor. Divan şiirinde de bu sirkad geleneğinin uzantılarını görüyoruz. *Gelenekten yararlanmak* düşüncesinde de üstü kapalı olarak da olsa yer alıyor galiba.

Bir şaire falanca ya da filanca gelenekten *yarar/an* diye talimat verilmemesi gerektiğini düşünüyorum. Divan şiirine benzediği, ya da onu andırdığı için hiçbir şiir *iyi* şiir olamaz; benzemediği, andırmadığı için de *kötü* olamaz. Bu tür değerlendirmeler bize özgü *karakuşî*’liklerden, yöntemsizliklerden, anakronizmden kaynaklanıyor. Bir şair kendi ülkesinin eski ve yeni şiirini bilmediği, dünya şiirini tanımadığı için kınanabilir. Sonuçta yazdıklarıdır önemli olan: Yazdığı şiir mi? Bu şiir özgün mü, çağdaş mı, ülkesinin şiir adasında, evrensel şiir coğrafyasında yeri var mı?

İngiltere’de bir eleştirmen ya da sanat tarihçisi çağdaş bir şairin Elizabeth Dönemi ya da Metafizik Şairler’den *yararlanması* gerektiğini yazsa; Fransa’da aynı kişiler genç bir şairin iyi şair olmak için Pléiade Dönemi’ne yönelmesi gerektiğini buyursa, bu adamların akıl-

larından zorları olduğu düşünülür hemen. Bizde ise bu tür tuhaflıkları yapanlar *alîm* ve *âlim* muamelesi görüyorlar.

Bir de merak ettiğim bir şey var: Biri çıkıp Yahya Kemal'in şu 'Doğu-Batı Sentezi'ni nasıl yaptığını anlatsa...

Bunca 'muhalefet'ten sonra gelenek hapisanesinden söz etmenin gereği var mı?

Yazımızı Victor Hugo'dan bir alıntıyla bitirelim:

"Hayır! İntihat değil, teceddüt değil, tekerrür değil, tekrarlama değil. Duygu ayniyeti, görüş ayrılığı; hepsi o kadar. Her büyük sanatkâr, önce de söylediğimiz gibi, sanata kendi damgasını vurur. Hamlet, Shakespeare damgasıyla Orestes'tir; Figaro, Beaumarchais damgasıyla Scapin; Grangousier, Rabelais damgasıyla Silenos.

"Her şey baştan başlar yeni şairle; bununla beraber hiçbir şey durmuş değildir. Her yeni dâhi bir uçurumdur. Gene de gelenek var. Uçurumdan uçuruma köprü kuran gelenek; işte sanatın da uzayın da gizemi budur; dehalar da, yıldızlar gibi, ışınlarla ilişki kurarlar. Hangi noktaları ortaktır? Hiçbiri, hepsi."

"Evet bu kaçınılmaz öğüdü çok tekrarladık, gene de söyleyeceğiz. Uyarmak, yaratmak gibi bir şeydir. Şu dâhiler yok mu, onları geçemezseniz bile, denk olabilirsiniz onlara.

- Nasıl?

- Başka olmakla."⁴

Victor Hugo'dan bu yana, bu bağlamda, hiçbir şey değişmedi.

ADAM SANAT DERGİSİ, KASIM 1989

⁴ Victor Hugo, *Şiir Üzerine*, Tercüme Dergisi Şiir Özel Sayısı, s. 351 B/F/S tıpkı basımı, 1986.

ŞİİRİN DÖRT ATLISI

Metin Eloğlu ya da Bir Deryadil, Bir Deryaneval¹

Ankara'da şair Ahmet Erhan'ın yönetiminde yayınlanan *Silgi* adlı dergide Konstantinos Kavafis'le ilgili yazım şöyle bitiyor: 'Ölü Şairler'in yazgısıyla ilgili tuhaf bir giz (yasa) vardır okurlar, şairler (çevirmenler) ve yayıncılar arasında ('Ölü Şairler' değil, aslında 'Ölmüş Şairler' demek daha doğru olur): Aramızda yaşar ölmüş şairler, kılık değiştirerek dolaşırlar ve yapıtlarına müdahale ederler; 'mevki' ve 'yer' değiştirirler. Bu, şair ve şiirin devinimidir ve gerçekten 'gerçek şairler' ölmezler anlamına gelir. Bunu anlamak da başkasına değil, bize (daha doğrusu *size*) düşer.²

Yazı böyle bitiyor. Belki, 'yazı böyle başlıyor' da diyebiliriz. Bir yazı bittiği yerde başlamasaydı, *yazı*'nın geleceği olmazdı.

¹ Özdemir Ince, *Tarih Bağışlamaz*, Varlık Yayınları, 1994, ss. 129-132.

² *Deryadil*: Gönül, anlayışı büyük; *Deryaneval*: Cömert, bahşişi sınırsız.

Usuma, çoktandır düşündüğüm, ama herhangi bir yazının içine oturtamadığım, ya da izlek yapıp ‘üzerlerine’ yazamadığım iki cümle geliyor. Ki bu yazının ve bunu izleyecek üç yazının (Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya) amaçlarına uygun düşen iki cümle:

- Yazın ve sanat dünyasında memur dünyasında olduğu gibi *kadro* sorunu ve kaygısı yoktur; her büyük şair, yazar ve sanatçı kendi sandalyesini (kadrosunu) birlikte getirdiği için, bir başka ‘büyük’ün ölümünü, istifasını ya da işine son verilmesini beklemek gerekmez, bu dünyanın mekan ve zamanı içinde her sandalyesi olan ‘büyük’e bir yer vardır. Yer’sizlik, ‘büyük’ olmayanların sorunudur.

- Yazın ve sanat ‘treni’nin gerçek yolcuları binmeden lokomotif yürümez. Siz, dışarıdan, trenin dolu olduğuna bakmayın: O kalabalık inmeden ve gerçek yolcular binmeden tren kalkmaz.

Yaşamımın en büyük içki bozgununa Metin Eloğlu-Edip Cansever ikilisi karşısında uğramıştım. Yıl 1961, aylardan ekim galiba. Tuzla’ya yedeksubay okulları seçme sınavı için gelmişiz. İstanbul’da, Nil Lokantası’nda Eloğlu-Cansever ikilisine karşı İsmet Birkan’la ben de bir ikiliyiz, ama İsmet içmeyerek bizim ikilinin tekerine çomak sokuyor ve onun payını da ben içmek zorunda kalıyorum. Sonunda tuvalete gittim. Tam bir saat yüzümü yıkamışım. Metin Eloğlu gelip “Ne o reis tahtı buraya mı kurmaya karar verdin?” dediğinde, ‘bir saat’ ile ‘bir dakika’yı birbirine karıştırdığımın ayırdına varmıştım.

Sonra, bir, bir buçuk yıl sonra, İzmir’de, Alsancak’ta, tam istasyon saat kulesine çıkan sokakta, Hürriyet Hanım’ın cumbalı evi. Girit ya da Rodos göçmenlerinin

eviydi, kardeşler, bekâr ya da dul kardeşler ve gene aynı ‘medeni durum’da erkek ve kız yeğenler yaşıyordu. Bugün bile, en az haftada bir kez, Hürriyet Hanım gibi “Al-la yarabbim suçur” (Allah yarabbim şükür) derim. Cumbalı bekâr odasından ben çıktım, Metin Eloğlu taşındı. Ve bu cumbalı odanın sokaktan görünüşünün resmini yaptı; bu resim daha sonra kartpostal oldu.

İçinde bulunduğum koşullar, kişilik yapım ve daha çok öznel nedenler yüzünden uzak durduğum yazın dünyası içinde, benden daha yaşlı kuşaktan yakınlık kurduğum ender şairlerdendi. *Düdüklü Tencere* yayınlandığında Mersin Lisesinde Lise I öğrencisiydim. Yeditepe’nin yayınladığı bu olağanüstü kitabı, Metin Eloğlu yıllar sonra benden aldı (İzmir, 1962); çünkü o baskı kendisinde yoktu. Kitabı her gün ders kitapları-mın arasında okula götürüyor, derslerde okuyordum. Gerçekten ve kendi başıma, kendi bilincimle sevdiğim ilk şairdir Metin Eloğlu. “Dili deryadil, müstehzi; çokluk halk konuşmasının canlılığını veren, arada argoya kaçan sevimli, sıcak, erbap bir dil! Şiirde zalim bir istihza, dokunaklı bir alay havası esiyor.”³ Ama benim bunlardan haberim bile yok belki. O sıralar elbette...

Bu sabah ‘dosyalarımı karıştırırken ‘Le Nouvel Observateur’ün 29 Ağustos - 4 Eylül 1986 tarihli sayısında Gilles Deleuze’le Foucault üzerine yapılan bir söyleşiye gözüm ilişti. Arap’ımın gökyüzünden bana gülümsediği günlerden olmalı, son derece anlamlı bir cümlemin altını çizmişim. Şöyle diyor Gilles Deleuze: “Burada bir etik varsa, bu aynı zamanda estetik bir iştir (durumdur). Üslup, büyük bir yazarda, her zaman bir yaşama

³ HEP’in arka kapağı, B. Necatigil, Adam Yayınları.

üslubudur, kesinlikle kişisel (öznel, özel) bir “şey değil, ama bir yaşam olanağının, bir varoluş biçiminin bulgulanmasıdır.” Octavio Paz da Rimbaud’dan söz ederken, “Rimbaud’nun şiiri kendisidir” der, ki böylece, yazar ile yaratı arasındaki organik ilişkiyi işaret eder. Bu düşünce ve saptamanın yapıt eşittir yazara dönüştüğü görülür kimi zaman. Ne yazık ki böyle bir indirgemenin doğmacı, yazgıcı bir davranış olduğu gözden kaçır. Deleuze’nün cümlesinde bir konum, bir durum söz konusu edilmiyor; bir sürecin, bir araştırmanın, bir bulgulanmanın altını çiziliyor; hem yazarın kendi yaşamı için, hem de yaratısı için.

Şairin kişiliği ile yaratısını bir durum ve konum olarak ele alacak olursak Metin Eloğlu’nun *Düdüklü Tencere*’den *Önce Kadınlar*’a yaptığı zihinsel, duygusal, şiirsel ve dilsel yolculuğu ne kavrayabiliriz, ne anlayabiliriz. Metin Eloğlu’nun ilk şiirlerinin izleksel çevrimi ile son şiirlerinin izleksel çevrimi ve bu iki uç arasındaki dönemlerininki, bunların içinde yer alan ve bunları oluşturan nesneler hemen hemen aynıdır. Şiirsel, duygusal ve zihinsel süreç ise, başta ve sonda aynı semantiğin izdüşümü gibidir. İki çevrimin ve dönemin -ve elbette ara dönemlerin- şiirsel oluşturmaları (composant) gene hemen hemen aynıdır. Değişiklik yalnızca dilde görünmektedir. Ancak böyle bir değişim (mutation) için zorunlu (Metin Eloğlu’nun durumuna uymuyor) olan semantik alan ve derin yapı değişimi (hem *mutation*, hem de *transformation*) söz konusu değil. Demek ki Metin Eloğlu’nda görülen dilsel sıçrama şiirin organik varlığıyla ilgili değil, daha doğrusu doğal bir değişim değil. Metin Eloğlu şiirin yüzey yapısına ve dolayısıyla dile *şiddet* ögesini uyguluyor. Başka bir şairde olsa şiir-

sel ve estetik bir skandal sayılabilecek bu durum, Metin Eloğlu'nda, tam tersine, sempatik bir görünüm bile kazanabiliyor. Başka bir deyişle, Metin Eloğlu'nun şiirinin nesnesi değişmiyor, çünkü o nesne ile arasındaki bir bunalım sancısı arızı (geçici, eğreti) olarak ortaya çıkmıyor; bu bunalım ve sancı sürekli. Metin Eloğlu şiirinde kulvar değiştirmiyor; yüz metre koşuyorsa, bunu yüz metre (110 metre değil) engelliye çeviriyor. Dil'i kendi gereksinimlerine uyarlıyor.

İstihza içinde istihza (zalim istihza) yaratarak:

*Anamdan şair doğdum, sonradan oldum sanma;
Ey gafil okuyucu, genç şairlere kanma...
İstirabın meyvası mısralarım acıdır,
Kafiyelerdeki ilham aşkımın kırbacıdır.⁴*

derken dönüşlü bir istihza yaratıyor: Yerine geçtiği şairle, o şairin temsil ettiği estetikle, bu estetiğe göre yazanlar ve okuyanlarla dalga geçerken düzeni de (statu quo) nişanlamaktadır. Bu dört dize de dil kendine dönüşlü değil, kendini amaçlamıyor. Metnin şiirsel anlamı ise metnin dışına taşıyor ve düzyazısal anlama yaklaşıyor. Metin Eloğlu, *Horozdan Korkan Oğlan*'dan itibaren, şiirsel anlamın metnin dışına taşmasına engel olmaya başlayacak ve anlamın metne kapatılması yönünde çaba gösterecektir. Bu da Metin Eloğlu'nun çağdaş ve çağcıl şiirin nerede olduğunu bildiğini, anladığını göstermektedir. Aynı dönemde, şiirinin yüzey yapısında da bir değişime tanık oluyoruz. Bu değişim sanıldığı ve inanıldığı gibi dil'de ve şiirsel cümlelerin sözdiziminde değildir:

⁴ YİNE (Düdüklü Tencere), 'Aç Karnına Sakız', s. 19, Adam Yayınları.

Değişen şairin sözcük dağaradır ve şiirine bir ucundan imge türleri ve eğretileme girmiştir. Atasözlerinin, halk deyimlerinin, anonim benzetmelerin yerini özgün imgeler ve eğretilemeler almaya başlamıştır. Ama acemi İkinci Yeni türünde bir dilsel deformasyon söz konusu değildir. Dil kendine dönüşlü değildir, ama şiirsel anlam örtülmüştür artık. Anlam yüzey yapıdan derin yapıya yönelmiş, şair yatay yazma tarzını dikey yazmaya yönlendirmeye başlamıştır. Anlam artık derin yapıdadır. Ancak şuna dikkat etmek gerekir: Bir şair istediği kadar yatay yazsın, şiir belli oranda ve kendiliğinden dikey de yazılır. Bu yazılışın şaire hiçbir borcu yoktur. Kendiliğindendir, şiirin kendi payıdır. Metin Eloğlu'nda ise şairin payı büyükmektedir.

Metin Eloğlu 'İkinci Yeni'nin gittiği yolun (dilsel bunalım yöntemi) üzerinde yürümeden, ama kendi şiirine bakarak, 1960 başlarında bu şiiri evrimleştirerek Turgut Uyar, Edip Cansever ve Cemal Süreya'nın çağcılık hizasına ulaşmıştır. Bu 'çağcılık' ve 'hiza' sözcüklerinde (bir) arkadan gelerek yetişmişlik anlamı yoktur. Uyar, Cansever ve Süreya aynı pistin ayrı kulvarlarında koşmuşlardır. Metin Eloğlu ayrı bir pistte koşmuştur. Cemal Süreya ile aralarında bir tür ironi/mizah örtüşmesi vardır, ama bu örtüşme 'çeşni' bağlamında değildir.

Bazı şairler vardır, türlü nedenlerden dolayı, ötekini ya da ötekileri çağırırlar. 50'li yıllarda Garip Üçlüsü birbirini çağırır (ama bu dönemden sonra Anday ile Rıfat birbirlerini karşılıklı olarak çağırmazlar), Uyar, Cansever ve Süreya birbirlerini çağırırlar; yetmişli yıllarda da Ataol Behramoğlu / İsmet Özel ilişkisi böyleydi. Ama Metin Eloğlu'yu kimse çağırmaz, o da kimseyi çağırmaz. Bir 'biriciklik' ve 'teklik' süreci vardır onda. Örneğin

Düdüklü Tencere (1951), *Sultan Palamut* (1957) ve *Odun* (1958) döneminde, Garip Şiiri ile arasında sıkı bir göbek bağı yoktur. Çünkü insan ve evren anlayışıyla söz konusu şiirden farklı konumda devinmektedir Metin Eoğlu'nun şiiri. Garip Şiiri küçük insana ve onun dünyasına içerden bakmayı denerken, Eoğlu'nun şiiri onu dışarıdan hırpalamakta, onun karikatürünü çıkarmaktadır.

Hırpalamak ve karikatürünü çıkarmak Eoğlu şiirinin sürekli tavrı olagelmıştır. Bir önceki paragrafta yanlış anlaşılmasından çekindiğim bir saptama var: 'Biriciklik', 'Teklik', 'Birbirini Çağırma'. Bunlar konum saptamasından başka bir şey değildir. Estetik ve eleştirel bir nitelik ve değerleri yoktur: Biri için 'Mavi gözlüdür' demek gibi bir şey... Metin Eoğlu'nun çağrı çıkartıp okuntu gönderdiği bir şair ve bir yazar Türkiye sınırlarının dışında, Fransa'da: *Çiroznâme*'nin şairi Charles Cros ile düzyazar Rabelais.

Metin Eoğlu türünden 'biricik'sel şairler 'bulaşıcı' değildirler diyeceğim, ama Ataol Behramoğlu'nun bir saptamasını da⁵ hesaba katmamak olanaksız: "Metin Eoğlu, ilk kitaplarıyla, kendi dönemini ve kendinden sonraki kuşakları büyük ölçüde etkilemiş bir şair. Humor, ironi ve toplumsal eleştiriciliğiyle Can Yücel, Cemal Süreya, vb. şairleri; lümpen çevrelerin, orta tabakanın dilini şiirleştirmesiyle Süreya Berfe ve Refik Durbaş'ın son dönem şiirlerini; ilk dönem şiirlerindeki dolaysız konuşma tonu ve yine ironi ve toplumsal eleştiricilik özellikleriyle Ataol Behramoğlu'nu etkilemiş ol-

⁵ A. Behramoğlu, *Son Yüzyıl Büyük Türk Şiiri Antolojisi II*, s. 1112, Sosyal Yayınlar.

duğu söylenebilir.” Demek ki yukarıdaki kendi saptamamı, en azından şimdilik, askıya almak zorundayım. Üzerinde bir daha düşünmem gerek.

Memet Fuat ise ‘Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi’nin önsözünde, Metin Eloğlu’nun *Garip*’le gelen çarpıcı, şaşılatıcı şiire bambaşka bir hava vermeyi başardığını, daha sonra yeni bir dil kurma yolunda aşırı deneylere giriştiğini yazıyor. Ve “Bu deneyleri aştıktan sonra da, başlangıçtaki, yoksulluğa kafa tutarcasına yaşama sevinci dolu, olaylara bağlı şiirine dönmedi,” diyor.

Doğan Hızlan PAPIRÜS’ün 6. sayısında (Aralık 1966) yayınladığı Metin Eloğlu dosyasında ‘Dilin ve yaşamın tadını tepe tepe kullanan şair’ olarak tanımladığı şair için kısa, ama yoğun bir çalışma yapmıştır: “Metin Eloğlu (...) özgünlüğünün üzerine titremiştir.”

Gelenekten söz ederken, bu sözcüğün hemen yanına ‘yararlanmak’ fiili getirilir. Harç karar gibi, duvar örер gibi gelenekten yararlanılmaz. Bir şair yemek pişirir gibi şiir yazmaz: Yani, “falanca şairin imge düzeni iyi, filanca şairin şiirsel sözdizimi iyi, fıstıkça şairin ironisi iyi, bu iyileri alıp ‘iyi’ bir şiir yazayım” demez. (Fakat yazılanlara bakılırsa sanki diyebilirmiş gibi). Gelenek denen şey (aynı zamanda *gidenek*’tir) sizin organik yapınızda, ruhunuzda, beyninizdedir. Bu bakımdan gelenekle ilgili olarak kullanılan ‘yararlanmak’ gibi, ‘kullanmak’ gibi fiiller her alanda yanlıştır. Çünkü yapaydır. Sanatsal ve yazınsal yaratıyla ilgili olarak gelenek’in (varsa) içgüdüsel, tepkisel (réflexe’li) olması daha iyidir. ‘Gelenek’in iyisi ‘Gidenek’ olanıdır; ancak ‘Gidenek’ olan ‘kalanak’ olabilir. Bu ilişkiyi en iyi anlayan ve en iyi anladığı için de pek kulak asmayan ender şairlerimizden biridir Metin Eloğlu.

Ben gelenek'e pek değil, hiç meraklı değilim.

Ama bazı ciddi yazar ve okurların gelenek'e meraklı olduklarını biliyorum.

Merak'ı eyleme geçirmenin yolu ise (ne yazık ki!) okumaktır.

Öyleyse bir soru: Metin Eloğlu'yu en son ne zaman okudunuz?

GÖSTERİ DERGİSİ, EKİM 1990

Turgut Uyar Aynanın Arkasındadır

Pazar Postası'nın 20 Temmuz 1958 tarihli sayısı benim için önemlidir, daha doğrusu önemliymiş. "...miş" diyorum, çünkü bu ağustosta 1950-1960 dönemi dergilerini gözden geçirirken fark ettim: Dönemin en önemli şair ve yazarlarından biri, Turgut Uyar, biri kendi adıyla öteki A. Turgut imzasıyla yayınladığı iki yazıda şiirimden söz ediyor. 'Anlam Sancısı' başlıklı yazısında adıma anmadan birkaç dizemi şiirin yeni anlam alanları araştırmaları bağlamında örnek olarak gösteriyor: "*Körebe çocuklu boş dünyayı bir de konsolları üzerinde / Bir de ismi muharrem müneccimbaşı girer rebiülevvellere* diyen ozanın artık yaşamımızdan çıkmış o kelimelerle, konsol, muharrem, rebiülevvel kelimeleriyle, sizi, henüz kendisinin de açıklayamadığı, belki kuvvetle, güzelliğini, çekiciliğini, hatta, çağımıza uygunluğunu sezinlediği bir dünyaya, bir duyarlanmaya, bir duygulanmaya, kısacası, bir anlam'a çağırmadığını söyleyebilir misiniz?" Turgut Uyar bu soruyu sorduktan sonra, kimin olduk-

larını bilemediğim dizelerle benim iki dizemi karşılaştırıyor: “...diyen ozanlarla, ‘*of bir de ne kötümser içkidir akşam / başörtülü ve aile bahçesi kadarken şamram*’ diyen ozan arasında, Türkçe Sözlük’e göre büyük bir ayırım yoktur anlam bakımından. Çok genel olarak ‘bunların bize hatırlattığı’ diyor. Dikkat edelim: Olsa olsa yeni bir ‘mecazlar’, ‘benzetiler düzeni’, dizisi karşısındayız.” Aradan otuz iki yıl geçmiş. O sırada yirmi iki yaşındaydım. Turgut Uyar’ın bu yazısı beni Temmuz 1958’de mi yoksa Ağustos 1990’da mı daha çok sevindirdi? İkinci sevincin birinci sevinçten daha büyük olduğunu keştebiliyorum. Çünkü, Turgut Uyar’ın ne demek istediğini bugün daha iyi anlamam çok doğal. ‘Anlam Sancısı’ çok önemli bir yazı, anlam’a yaklaşımı bugün için de geçerliliğini koruyor. Turgut Uyar’ın çok yüksek düzeyde bir şiir düşünürü olduğunu yeniden keşfetmek (yalnızca bu yazı dolayısıyla değil elbette) sevincimi iyice yoğunlaştırdı. Başta ‘*Sözcük, Dize, Çıkmaz ve Saçlar*’ (ŞİİR VE GERÇEKLİK) başlıklı yazımda olmak üzere Turgut Uyar’ın “Evet şiir çıkmazda, çünkü insan çıkmazda” (DÖNEM Dergisi, Kasım 1963, Sayı: 2) cümlesini birkaç kez eleştirmem, sanki Turgut Uyar’ın kişiliğinden, şiirinden ve düşüncelerinin tümünden hoşlanmazmışım gibi tuhaf bir yoruma yol açtı. Şiir-insan-toplum ilişkisinde düşüncemi değiştirmedikçe karşısında olmayı sürdüreceğim bu cümle, benim, Turgut Uyar’ın kişiliğine olan sevgi ve saygımı, şiirine olan güven ve hayranlığımı kesinlikle hırpalamaz. Çünkü kayıtsız şartsız sevgi, saygı, güven ve hayranlık, özellikle yazın bağlamında, inandırıcı olamaz; bu kavramların içeriği yalnızca duygusal olursa, sakattır, düşünsellik de eşit payda olabilmelidir.

Turgut Uyar'la büyük bir olasılıkla 1957 yılında tanıştık. Tanışma yeri Pazar Postası'nda Muzaffer Erdost'un odasında olmalı. O odada Cemal Süreya ile Asım Bezirci ile de tanıştım. Çok heyecanlanmış olmalıyım. O zamanki 'ben'i çok iyi anımsıyorum. Türkiye Selüloz ve Kâğıt Sanayii Ankara Şubesinde büyük bir odada iki kişiyle birlikte otururdu, oraya kendisini görmeye giderdim. Şube Kızılay'da, Sakarya Caddesi yakınlarındaydı. Bazan, Bulvar üzerindeki bir mezeciden (o zamanlar vardı) çıkarken görürdüm. Mutlaka pastırma almış olurdu. Ya da birlikte pastırma almaya giderdik. Bazan Sanat Severler'de buluşurduk. Kendisine şiirlerimi okurdum. İlgili bir dikkatle, içtenlikle dinlerdi, ya da aynı dikkat ve içtenlikle okurdu. Benden dokuz yaş büyüktü. Kendisine 'Abi' derdim. Zaten her zaman 'Turgut Abi' dedim. Hiçbir zaman 'Turgut' demedim, o da bana, 'Bana Abi deme' demedi. Serinkanlıydı, sakindi, duyguları derisinin altındaydı. Ama kızınca iyi kızardı. Anımsıyorum: 1972 yazında, Fethi Naci, Edip Cansever, Fransız şair Tristan Cabral (o sıralar Yann Houssin'di adı) ve ben, Tomris'le oturdukları Büyükdere'deki eve gitmiştik bir akşam. Turgut Uyar'ın kolu kırılmıştı, alçıdaydı. Evin hemen yakınındaki, Boğaz üzerinde küçük bir meyhaneye geçtik. Tristan burada Turgut Uyar'a kolunu şiir yazarken mi kıldığını sormuştu, takılmak için. Turgut Uyar müthiş öfkelenmişti. En son, Edip Cansever'le gitmiştik evine. Yanlış anımsamıyorsam Bebek sırtlarında dubleks bir evdi. Tomris yukarıda çalışıyor, kendisi aşağıda votka içiyordu. O gün çok güzel votka içtik. Artık evden pek çıkmak istemiyordu, 'dışarı'dan bıkmıştı, ben de gönüllü çir inzivayı seçtiği izlenimi bırakmıştı. Bütün

gün şiir'den konuşmuştuk, daha çok Turgut Uyar'la Edip Cansever konuşmuştu. Çok kötü bir belleğim var, konuşulanları anımsamıyorum. Ama kötü bellekliler de, bellekleri ne denli kötü olursa olsun, mutlu ve mutsuz oldukları anları anımsarlar. O gün mutlu bir gündü benim için. Bunu biliyorum.

Turgut Uyar, 'Geyikle Gece' şiirine kadar, Ataç'ın kendisi için attığı zar'la anıldı: "Bilmem yanılıyor muyum Turgut Uyar'ı iyi bir şair saymakla? Hiç sanmıyorum. Ne olursa olsun, onun için atıyorum zarımı. Övünerek söyleyeyim, şairler için attığım zar, şimdiye kadar çoğu iyi geldi, doğru seçtiğimi gösterdi. Turgut Uyar için de iyi geleceğinden şüphe etmiyorum." TÜRKİYE'ye Ataç'ın yazdığı önsöz bu cümle ile bitiyor. (TÜRKİYE'yi¹ açıyorum. Kapağın arkasında, 183, Özdemir İnce, 4 A, yazıyor. Altında şöyle bir yazı var: "Özdemir!.. Hayatta, muvaffak olmak için durmadan, yorulmadan çalış." Yazı Turgut Uyar'ın değil elbet. Bir öğretmen de değil. Bir arkadaş yazmış anlaşılan: Altında imza yok. Anlaşılan bir arkadaş dalga geçmek için yazmış. 'Dalga geçmek' için yazmamışsa, 1952 yılında, lise birinci sınıf öğrencilerinin çok 'ciddi' kişiler olduğunu düşünebiliriz.) Turgut Uyar için atılan zara, o sıralar, kim bilir kaç şair imrenmiş, kıskançlık duymuştur. Ataç'ın zarı önemliydi. Bunun farkında Ataç ve bunu açıklamaktan da çekinmiyor.

Ama Ataç haklı mı? Bu soruyu yanıtlamanın bugün büyük bir önemi yok. Çünkü bugün biliyoruz ki şaire 'karpuz muamelesi' yapmanın ciddi bir yanı olamaz. Elili yılların bir başka ilginç eleştirmeni Hüseyin Cöntürk

¹ Varlık Yayınları, Şubat 1952.

1959 yılında kaleme aldığı TURGUT UYAR² incelemesinin girişinde, “Ataç’ın Uyar’ı öven ‘Önsöz’ünü okurken gülümsemeden edemedim: demek o dönemde Uyar’ın şiiri beğenilebilecek bir şiirdi. Başkasını bilmem, ama ben bu kitapta ‘güzellik’ namına pek bir şey bulamadım. Bu, belki de *Türkiyem*’de O. Veli (O. Rıfat-M. Cevdet) devrimlerini henüz henüz sindirmeye başlamış, bir ayağı henüz onların gerisinde olan bir şiir zevki yatığı içindi” der. Cöntürk’ün bu küçük, ilginç incelemesi (ama ne yazık ki aradan bunca zaman geçmesine karşın daha boyutlusu yazılamadı, yazıldıysa bile yayınlanıp ortaya çıkmadı) ülkemizde çağdaş eleştirinin ilk örneklerinden biridir. Şairi, karpuz saysak bile, Ataç gibi ‘gözle kestirme’ yöntemini değil ‘kesmece’ yöntemini uygulamaktadır.

Cöntürk haklı: 1949 yılında yayınlanan ARZ-I HAL³ (‘Kaynak’ dergisi şiir yarışması ikincisi şairin kitabı olarak) ve 1952’de yayınlanan TÜRKİYEM’i yazan şair ile, ‘Geyikli Gece’ ile başlayan uzun dönemin şairi aynı kişi midir? Bu soruyu sormamız gerekir. Bu ilk iki kitabın şairi aynı kişi ise de ‘Geyikti Gece’ sonrasının şairi değildir. O bambaşka biri. İlk iki kitapta ‘Geyikli Gece’ sonrasının ipuçlarını ne izlek, ne çevrim, ne dil, ne dünya, ne de şair tavrı olarak bulabiliriz. İki şiir arasında büyük bir söylem farkı vardır (‘Söylem’ için bir kez daha ayrıç açalım: Şairlerin tek tek söylemleri yoktur; söylem öznel değildir, nesnel ve anonimdir, şairlere değil, *Şiir*’in kendisine aittir, ‘İkinci Yeni’yi ‘Garip Şii-

² *Turgut Uyar* (Hüseyin Cöntürk), *Edip Cansever* (Asım Bezirci), De Yayınları, 1961.

³ Turgut Uyar - M. Çetin Tezcan, *Arz-ı Hal* ve *Akşam Üzeri Türküsü*, İktisadi Yürüyüş Basımevi, Kaynak Dergisi ve Yayınları, 1949.

ri'nden ayıran farktır. Söylem, geniş anlamda, alımlayıcının gözünde tutarlı ve bağıntılı bir bütünlük oluşturan dizimsel-syntagmatique bir bütündür.⁴ Öğretici, yazınsal, şiirsel, bilimsel, tarihsel, hukuksal, vb. söylemler vardır, ama şair ve yazarların tek tek kendi söylemleri yoktur; şairin kişisel başarısı, içinde yazdığı şiirsel söylemi kullanma özellik ve niteliğindeki başarısıyla orantılıdır). Türk şiirinde, İkinci Yeni öncesi söylem ile bu akımın kurmaya başladığı söylem arasında daha başlangıçta elli yıllık bir sıçrama vardır. Şunu da unutmamak gerekir: Şiirsel söylemin *şu* evresi, *bu* evresinden kendiliğinden üstün olamaz, ama o evrelerde yazılan şiirin soluksuz kalması, tıkanması söz konusudur. 'Geyikli Gece' öncesinin Turgut Uyar'ı uyumlular, sıradanlar arasında sivrilip Ataç'tan zar almıştır, ama bunun büyük bir önemi yoktur. Önemli olan Turgut Uyar'ın iki, üç yıl içinde, genelgeçer şiir çevrimini, 'Varlık'çı şiir pratiğini, kendi şair kişilik ve dilini dışlayıp, yenip, yenileyip köklü bir dönüşüm ('dönüşüm' söylemek istediğimi iyi karşılamıyor; 'mutation' diyelim) geçirmiştir. Dönüşüm öncesi dönemde sonrasının, neredeyse, hiçbir şiirsel ipucu yoktur. Bu ipuçları olsaydı, o zaman bir değişim ya da gelişimden ('evolution') söz edebilecektik.

I. Turgut Uyar'ın ilk iki kitapta izlek dizileri, izlek çevrimleri, şiire girmiş dünyasal ya da metafiziksel sorunları yoktur; sanki şair 'saf' alt-orta sınıf insanıdır; belki itirazcıdır, ama muhalif değildir. Tavrında, küçük ironik serpintiler olsa bile 'yakıncı' ve 'söylenmeci'dir. Dikkat ederseniz, hep şairden ve o şairden metne

⁴ Bernard Dupriez, *Gradus, Les procedes Litteraires (Dictionnaire)*, 10/18, Union generale d'Edition, 1984, Paris.

yansıyanlardan söz ediyorum; dil ve yapıyla, toplu olarak biçemle ilgili tek sözcük yazmadım. Beni hep şaşkınlıkla düşündürmüştür: Ne oldu o iki üç yıl içinde? Ne oldu da sıradan yakınmacı bir şair ayağa kalktı, kale kapısını omuzladı ve 'huruç' etti. Dünya işleri, bir ideolojinin çevrim ve yörüngesinde ve yüksek şiirsel düzeyde Türk şiirine Nâzım'la birlikte girmiştir. (İlhan Berk'in *İstanbul* (1947), *Günaydın Yeryüzü* (1952) ve *Türkiye Şarkısı* (1953) adlı kitaplarını da unutmamak gerekir); Garip Şiiri dünyaya parçalı, perakende yaklaşmıştır. Doğru. Ama Türk şiirinde insanla ilgili müzmin ve sürekli durum şudur: İnsan, dünya işleri, bunlarla ilgili gerçekler, genel olarak, popüler Platoncu ya da Platoncu popüler yansımalarla girmiştir. Bu girişler bireysel, öznel ve özgün değildir genellikle; klişedir, sanki *Burda* dergisinin elbise patronlarından üretilmiş gibidir.

II. Turgut Uyar, 'Geyikli Gece' ile, şiir ile gerçek yaşam arasındaki surları yıktı, suyun önündeki bendi yıktı. Ve gerçek yaşam, şiir öncesinde idealize edilmemiş, şiir öncesinde estetize edilmemiş yaşam şiire girmeye başladı. Bir başka şey daha oldu: Ülküselleştirme ve estetize etme eylemi metnin kendi içinde, kendi dokusunda ve bizzat metin tarafından yürütülmeye başlandı. Bu da şiirin çağdaşlaşmaya, çağcıllaşmaya başladığının önemli bir göstergesidir. II. Turgut Uyar'ın bir başka önemli özelliği, metinlerarası ilişki'de ortaya çıkar. Turgut Uyar bu ilişkiyi dize biriminden alıp (Ör: Baudelaire'in *Recueillement* adlı şiirindeki 'Tu réclamais le soir; il descend; le voici' - 'Akşam olsa diyordun, işte oldu akşam' dizesi ile C. S. Tarancı'nın 'Abbas' adlı şiirindeki 'Akşam diyordun işte oldu akşam' arasındaki çizgisel ve derinliksiz ilişki) bütün bir metne, metni aşip bü-

tün bir kitaba yaymış ve metinlerarası ilişkiyi alabildiğine doğru ve gerçekçi (kaynak metni dönüştürerek, güncelleştirerek, edimselleştirerek ve kendinin yaparak) kullanmıştır. Turgut Uyar'ın kutsal kitaplarla kurduğu metinlerarası ilişki bir *iktibas* (aktarma ve alıntı) değil, bir *iktisap*'tır (edinme, kazanma). Ve Turgut Uyar'dan bu yana onun başarı düzeyine çıkmış pek az şairimiz vardır, bu konuda.

'Dünyanın En Güzel Arabistanı' başta Akçaburgazlı Yekta'lı şiirler ve *Bir Kantar Memuru İçin Incil* olmak üzere, bir yandan Türk şiirinin izleksel ve içeriksel özgürlüğünü, kurtuluşunu ve devrimini simgelerken, öte yandan biçimsel ve dilsel devrimini muştulamaktadır. Turgut Uyar'ın bu kitapla birlikte, ama 'Geyikli Gece'den sonra ('Geyikli Gece' bütün devrimsel evrimine karşın dilsel bakımdan hâlâ klasik çevrime bağlıdır) Türk şiirinin en büyük dilsel serüvenlerinden birine başlamıştır. Bu deney İkinci Yeni'vâri, içlerinde benim de bulunduğum genç tayfanın uyguladıkları gibi, dilsel deformasyona dayanmaz. Şiirin sözdizimi (sentaksı), dilin sözdizimiyle birlikte, şiirden düzyazıya doğru kayar. Bu kaymanın açısı genişledikçe şiirin semantiği de genişler; genişler, ama bu genişleme hep bir açı düzlemi olarak kalır, kesinlikle düzyazıya koşut bir çizgiselliğe varmaz. Bu, II. Turgut Uyar'ın oynadığı ve oyununu Tevrat'ın o olağanüstü ham Türkçe çevirisi başyapıttan öğrendiği müthiş dilsel kumardır. Onda dilsel ve anlamsal (semantik alan) imge, dil düzyazıya yaklaşırken yaralanmamakta, tam tersine, büyüyüp derinleşmekte ve genişlemektedir. Bu, gözden kaçan, ama şiirin başlıca oluşturucularından olan semantik alanda gerçekleştirilmiş büyük bir devrimdir. Ama ne yazık ki ne Turgut

Uyar'la birlikte, ne de ondan sonra gerektiği gibi yararlanılmıştır. Bu bağlamda Turgut Uyar'ın hısımları dışarıdandır: Jules Laforgue, Valéry Larbaud (T. Uyar bu şairlerin şiirini bir, iki örnek dışında bilmezdi sanırım), T.S. Eliot ve Saint-John Perse.

Turgut Uyar'ın şiiri, bütün katmanlarıyla, dikkatli bir şiirsel arkeolojik çalışma bekliyor. Bu arada Hüseyin Cöntürk'ün kitabı, Şiir Atı'nın 4. kitabındaki Turgut Uyar bölümü (Ahmet Oktay'ın, Haydar Ergülen'in, V. B. Bayrıl'ın yazılarıyla) bu çalışmanın çıkış noktalarından biri olabilir.

Bu yazıyı bitirirken genç şairler kuşağında gördüğüm bir özelliğe değinmeden edemeyeceğim: Genç kuşak, nedense, kendi şiirinin daha öncekiler tarafından değerlendirilmesini, irdelenmesini istiyor gibi. Narsistik sesler ve kokular geliyor. Oysa kendilerinden öncekileri incelemeyen, onların anatomisini açılmadan (teşrih etmeden) bir tür özseverlik duygularına kapılmak, ne yazık ki, şiirsel bir eylem olamaz; olsa olsa çok erken bir psikolojik doyum denemesi olur. Bu da şiiri (hem eril, hem de dişil bakımlardan) kısırlaştırır. Genç kuşağın, bütün Cumhuriyet dönemi şiir kalıtıyla ve özellikle de ellili yılların dört büyük öncüsü (Metin Eloğlu, Turgut Uyar, Edip Cansever ve Cemal Süreya) ile hesaplaşmadan, bozuşmadan ve barışmadan özgün bir şiir kurması oldukça zordur. GELENEK, eğer varsa ve birilerince aranıyorsa, yazınsal otopsinin bilinmemesi, istenmemesi, yapılmaması durumunda, yazınsal otopside kaçınılan her yerde, gereksinim ve eksikliğini duyduğu bir gelenek arayan genç şairi bir tür ezbercilik ve tekrara yöneltir. GELENEK, eğer varsa, ancak yazınsal otopsi sayesinde yaşamsal süreklilik kazanır. Anlamak için ya-

zınsal otopsi gereklidir. Anlamak, henüz anlamadığı şeyler kaldığını (belki) anlamak ve bilmektir. Şiir bütün anlam katmanları ve yönleriyle bir tür *vision*'dur* ve şair de hiç kuşkusuz bir 'visionnaire'dir.** Ancak vision'un vision'unu amaçlamak şairi yalnızca aynanın önünde bırakır. Oysa, şiirsel kalıt ve bu kalıtın temel direklerinden biri olan Turgut Uyar aynanın arkasındadır. Orada!

GÖSTE'Rİ DERGİSİ, KASIM 1990

* Vahiy, gizli görü, derin görü, keşif, gönül gözüyle görme, kehanet.

** Kâhin, yalvaç; gönül gözüyle gizli şeyleri gördüğümü sanan kimse.

Edip Cansever: Yani O Kendine Sürgün Olan

Meğer ne güzel mektuplar yazarmış Edip Cansever: Düşün Dergisi (Yaz '90 sayısı) Erdal Öz'e yazdığı mektuplardan birkaçını yayınlayınca anımsadım bunu. Acı ve özlemle anımsadım: Çünkü kendi yazdıklarım da aldığım mektuplar da nicedir hesap pusulalarına dönüştü. Başka bir acı: Edip Cansever'in 1958-1967 yılları arasında bana yazdığı mektuplar, Yılmaz Güney'inkilerle, Nihat Ziyalan'inkilerle birlikte yittiği için artık okumam olanaksız. Hepsi, Aydın'da, Ülker'in satılan evinin tavan arasında bir dinamit kutusunun içindeydi. Bu yaz almaya gittim. Bıraktığım her şey (1953-1967 arası dergileri) vardı, onlar yoktu.

Edip'in (şimdi bana, "Bana hep Abi diyeceksin, seksen yaşında bile, hoşuma gidiyor" dediğini duyuyorum, Rumelihisarı'ndaki Avcı'da rakılarımız bakışırken) Erdal'a yazdığı 4 Nisan 1958 tarihli mektuptan bir alıntı: "Suyun bu kadar katı olduğunu bilmezdim. Sonra bir

karga gördüm galiba. Karga mıydı yoksa kuş türlerinden hepsi birlikte mi uçuyordu, kestiremedim işte. Kimse ölmedi. İşim vardı oralarda.” Sur dışlarına çıkmış, mezarlıklara gitmiş, mezarlıktaki havuz beynini delmiş. Sanırım gerçek ve katkısız şiirin en iyi örnekleri bu satırlar. İçeriğin içerdiği biçimlerle şiirin semantik özel yapısı derinlemesine ve dikey olarak işliyor imgeleme, çağırışım ve imge kovanına çomağını sokuyor. İçeriğin semantik yansımaları, etkileri, şiirin yapılaşmasına, evrenin yepyeni ve düşsel (oysa düşsellikle ilgisi yok yazdıklarının, imgelemde düşsellığe dönüşüyor) bir *vision*’unu (imge, tasarım, düşgörü) aktarıyor ve anlam derinlere çekilmiyor, tersine derinlerden yüzeye doğru yükseliyor. Olağanüstü bir şiirsel durum, süreç ya da edim. Mektuplardan alınmış (rastgele değil elbet) birkaç cümle şiire dönüşebiliyorsa, bu, sözcüklerin ya da dilin çoğalmasından, kendilerini çoğaltıp bir şiirsel anlam kurabilmelerinden dolayı. Çünkü metin, cümleler, sözcükler bizi nesnelere gönderiyorlar, ama orada kalmıyorlar, tekrar kendilerine dönüyorlar. Yazınsallıkları, şiirsellikleri işte bu kendilerine geri dönüşte, çünkü anlam metne dönüp orada kuruluyor, orada çoğalıyor, nesnelerin üzerinde kalıp tekilleşmiyor. Anlamın nesneye (gösterilen’e) yapışması metnin, cümlelerin, sözcüğün yazınsal olmadığına göstergesidir. Oysa, gösteren’in (metnin) gönderisi gösterilen’e çarpıp geri dönerse *yazınsallık* başlar. Tıpkı ayna gibi. Bu nedenle herhangi bir *anlam*’ın aşılması söz konusu bile olamaz, anlam aşılmaz, olsa olsa çoğullaşır, katmanlaşır, ama bağımsızlaşamaz, özerkleşemez. Yukarıda sözünü ettiğim geri dönüş gerçekleşip yazınsallık oluşmaya başladığı zaman özerkleşen metnin kendisidir, ama anlam dediğimiz şey metnin içinde, bi-

çiminde ve yapısındadır; metin anlamın kafesidir, anlam metin kafesindeki kuştur (benzetmeye bak!), bir kuş kafesinde ne kadar özgürse, anlam da bir metinde o kadar özgürdür. Önemli olan metin kafesinin boyutlarını ve ufkunu olabildiğince geniş ve büyük tutmak. Ama, yanılgıya düşmeyelim, kafes yine de kafestir. Tekrar edeyim: Bir yazınsal metnin temsil ettiği, ürettiği anlam dış dünyada değil kendisindedir. Örneğin, “Başbakan bugün Beyrut’a gitti” cümlesini bir gazetede okuyorsak onun anlamı gazete sütunlarının, satırlarının dışındadır; bu cümle bir şiirin dizesi ise anlamı şiirsel metnin kafesi içindedir. Anlam o kafese geri dönmüyorsa metin yazınsal ve şiirsel değildir. Bir gazeteci ile bir yazarı birleştirecek denli ayıran en önemli farktır bu. Gazetecinin fırlattığı taş geri dönmez, herhangi bir yere düşer, bu yüzden yazdığı metin süreksizdir ve ölüme mahkûmdur. Yazarın metni ise bir *boomerang*’dır. Gene bu nedenle: Yazılan TEK metinle hem yazar, hem de gazeteci olmak olanaksızdır, en azından İKİ metin yazmak gerekir.

Mektuplar bunları düşündürdü bana. Sağol Edip! Olağanüstü güzel, çarpıcı, renkli mektup örnekleri bunlar. Erdal Öz, Can Yayınları’nda bir Edip Cansever’in mektupları kitabı yayınlamalı diye düşünüyorum. Bana (şiirler) yazdıracak bu mektuplar:

“İşe yaramıyor eskittiğimiz yalnızlıklar.”

○

“Alkolle işleyen bir saatim var şimdi.”

○

“Bütün kadınlar benden genç artık, benim boynuma kadar gömüldüğüm yaşamaya, yeni yeni değdiriyorlar ayaklarını.”

○

*"Nisuaz banka oldu, Elit antikacı dükkânı.
Kimseye görünmeden çiçek satıyor Beyaz Ruslar."*

○

"Güz bitti. Artık çarşılar var."

Bunlardan hüznünlü bir yaşam türküsü çıkacak, şiire dönüşecek ve bu şiiri ben Edip Cansever'e adayacağım.

Edip Cansever! Kapalı Çarşı'da Sandal Bedesteni'ndeki dükkânın üst katı; bir gece Bomonti'deki ev ve bana René Guy Cadou'nun Fransızca bir şiir kitabı ile Jacques Charpier'nin *L'Art Poétique*'ini armağan edişi; İnşirah Sokağındaki son ev; sonra barlar ve meyhaneler (Bebek'te *Nazmi*, Sofyalı Sokağı'ndaki (eski) *Refik*, Krepen Pasajı'ndaki *Neşe*, Talimhane'deki *Tayga*, Bebek Otelinin barı, Şadırvan). Ama Rumelihisarı'ndaki *Avcı*'yı ayraçın dışına yazacağım. Orada yalnız ikimiz olurduk. Özellikle yurtdışından gelişlerimin ertesi günlerinde. Saat 13'te buluşurduk, caddeye bakan masada. Bana bu yolculukları ayrıntılarıyla anlatırır, dikkatle dinlerdi. Birlikte Yunan adalarına gitmeyi tasarlıyorduk: Meharet, Edip, Ülker ve ben. 19 Mayıs 1980 günü gene Avcı'da buluşmuşuz. Çünkü Ayna adlı şiirimi (KENTLER'de), orada, Edip'i beklerken yazmıştım. Anadolu yakasından mor yansımalar geliyordu. Bu mor yansımaları erguvanların gönderdiğini söylemişti.

Edip Cansever'in şiir serüveni biraz Turgut Uyar'ınkine benziyor. Şiir geçmişinde, *Yerçekimli Karanfil*'den (1957) önce *İkinci Üstü* (1947) ve *Dirlik Düzenlik* (1954) var. Kendi hazırladığı BÜTÜN ŞİİRLER'inde (Cem Yayınları, 1981) ve yine kendisinin hazırladığı, bütün şiirlerini içerecek bir dizinin ilk kitabı olarak ya-

ynlanan (1982) YERÇEKİMLİ KARANFİL’de (*Dirlik Düzenlik, Yerçekimli Karanfil, Umutsuzlar Parkı, Petrol, Nerede Antigone, Tragedyalar*), İkinci Üstü’nden hiç şiir yok. Yirmi beş şiirlik Dirlik Düzenlik’ten ise yalnızca dört şiir almış: ‘Masa da Masaymış Ha’, ‘Dipsiz Testi’, ‘Mesire Yerleri’, ‘Şekerli Gerçek’. Bu dört şiirden ikisinde (birinci ve dördüncü) İkinci Yenici Edip Cansever’in ipuçlarını bulabiliriz: Şiirsel sözdizim ve dilsel deformasyon olarak değil, ama semantik alan ve derinlikler bakımından. Şiirin mantığı değişmiş, kendi şiirinden ve Türk şiirinin genel, egemen mantığından kopmuş *Masa da Masaymış Ha*’da. Şiire nesnenin girişinde bir yenilik var: Ham (brüt), sözcüklerin darası çıkartılmamış. Çok ilginç. Günümüzün şiir değerlendirme deyimleriyle şöyle diyebiliriz: Sözcükler henüz *gösteren* (signifiant) işlevi yüklenmiyorlar şiirde, bizzat *gösterilen* (signifie) olarak çalışıyorlar. Sözcük-gösteren değil, sözcük-gösterilen’ler. Başka bir deyişle, bu yepyeni kullanımda sözcükler birer *im* değil, *nesne*. Çok önemli bir özellik bu. Sezai Karakoç acaba bu nedenle mi ‘Bir Materyalist Şiir’¹ olarak tanımlamıştı Yerçekimli Karanfil’i: “İnanç, gönülden gönüle bağışlanan bir ışık değil, elden ele verilen bir karanfildir. Ve karanfilin’ en baskın niteliği yerçekimlilik. Güzel bir ayak, şaire güzel atomları düşündürüyor. Ayak, hayalde yerini soyut bir uyuma bırakmaz. Asıl var olan atomdur, insan ve ayak sonuç” diyor Sezai Karakoç. Bir başka yerde de: “E. Cansever, hep eşyayla, eşyanın materyal olan yanıyla ilgilenir. Mistik bir şair sanılmasın. Mistisizm eşyanın

¹ *Gül Dönüyor Avucumda* (Pazar Postası, 27 Nisan 1958), Adam Yayınları, 1987, s. 128.

ötesindeki gerçeği arar, belki eşyadan geçerek. Cansever'e göre ise, gerçek maddedir, eşyadır. Şiirinde eşya çıplak madde, negatif bir şimdiki zamandır. Eşyanın hafızası, geçmiş zamanı ve geleceği yoktur" der. Bir klasik mistik, hele bir Müslüman mistik olarak, nesnenin kendisinin, kendisi olarak gösterdiği gizemi anlamak elbette olanaksız. Nesnenin geçmiş ve geleceği temsil etmesine, göstermesine gerek yok Edip Cansever'in şiirinde (ya da bütün çağdaş şiirde), çünkü zaman üç boyutuyla şimdi var olan nesnenin kendisidir, kendisindedir. Anlam'ı, gösterilen'i çağrışımlar yoluyla metnin dışında ve belli bir idea'ya göre (imgelerde değil de) hazır simgelerde aramak, zaten, çağdaş şiirle çelişir. Edip Cansever, *Masa da Masaymış Ha*'dan başlayarak "*Yerçekimli Karanfil*"de çağdaş şiirin metne dönük, metinde kapalı anlam alanına sıçramış; bunu seziyor Sezai Karakoç, görüyor, ama klasik mistisizme göre yorumluyor. Ama ne olursa olsun, onun 'Bir Materyalist Şiir' yazısı Edip Cansever'in yeni şiirine giriş için tam bir cümle kapısı.

Erdal Öz ise 'Trenlere Çikolata Yediren Adam',² adlı yazısıyla, daha 1958 yılında Edip'in şiirini derinlemesine kavradığını kanıtıyor: "Kelimeleri zorlamak, kelimeleri yeni biçimler içinde yan yana getirerek ya da *eksilterek* (altını ben çizdim- Ö.İ.) şimdiye kadar hem konuşma, hem de yazı dilimizde olmayan yeni kavramlar, yeni anlamlar, yeni anlatı biçimleri yakalamak..." derken yeni bir şiirin başladığını da muştulamış oluyor. Şiirde, sözcüklerin işlevi, kendi aralarındaki ilişkiler, şiirin sözdizimi (sentaksı) ve bunun sonucu olarak şiirin imge düzeni, çağrışım mekanizması değişince *eski* şiir

² agy, s. 131-138 (İlkin Yeditepe Dergisi'nde yayımlandı: 1 Mayıs 1958).

ya bir mutasyona uğrar ya da evrimleşir ve bunun sonucu olarak yepyeni bir şiir doğar. Edip Cansever'in şiiri de bu süreci yaşayarak *İkinci Yeni*'ye dönüşmüştür. Bunu görmüş Erdal Öz. Şiirde karyokinez olayı (Biyoloji deyimi: Çekirdeğin parçalanarak gözenin iki kutbunda toplanıp orada yeni bir çekirdek durumuna gelmesi, sonra da gözenin ortadan boğulup ikiye bölünmesiyle oluşan gözelerin çoğalma yolu) yoktur: Olsaydı *tekrar* olurdu. Bu *olmamazlık* bütün sanatlar için geçerlidir. Sanatta mutasyon ve evrim vardır.

Erdal Öz yazısında Edip Cansever'in şiirinde ayrıntı ve çağrışımın önemini vurguluyor. 'Ayrıntı' Türk şiiri için yeni bir olgudur. Ayrıntı olgusu Edip'in şiirinde iki türlü çalışır: Nesnelerin, nesne gruplarının şiire brüt olarak girişi ve nesne gruplarının ve tek tek nesnelere ait özelliklerin ad, sıfat ve eylem olarak şiirsel yapıda yer alması. Bu durum şiirimizde yeni bir zaman ve mekân ortamı hazırladı. Bu sayede, simgeleşmiş sözcükler ve kavramlar asıllarına döndüler ve özgürleştiler. İkinci Yeni de her şiir gibi sözcük ve kavramları gelecek yıllarda simgeye dönüştürecektir. Bu ayrı bir gerçek ve sorun. Ama kaçınılmaz. Ne var ki, bir başkası gelip simgeleri kırıp oluşan duraganlığı bozacaktır. Bunu, şairin kendisi yapabileceği gibi, bir başka şiir akımı, bir başka şair de yapabilir. Bir şairin şiiri ve genel olarak şiir böyle gelişir zaten. Bu konuda lafı uzatıp (*'Ölmeden çeyrek saat önce hâlâ yaşıyordu.'*) *Seigneur de La Palice* olmaya niyetim yok.

Derin bir özlem ve gereksinim duygusuyla yazmayı tasarladığım bu dörtlü yazı dizisi (Metin Eloğlu, Turgut Uyar, Edip Cansever ve Cemal Süreya), 1955-1965 döneminin bir başka ilginç kişisini, eleştirmen Hüseyin

Cöntürk'ü yeniden bulgulamama yol açtı. Onun, Edip Cansever'in şiirine '*Salıncak*' *Şiiri*³ yazısıyla gösterdiği yaklaşım, Anglo-Amerikan Yeni Eleştirisi'nden taşıdığı esinlenmelerle, alabildiğine çağdaş özellikler taşıyor. Cöntürk, "(...) Cansever'in bazı yönsüz ruh durumları '*Salıncak*'la bir anlam kazanıyor, dağınık görünümünden çıkıp bir bütün içindeki yerine oturuyor. Sonuç olarak da bize *tam* bir dünya sunulmuş oluyor. İşte bu dünya şiirimiz için yeni ve büyük bir buluş olduğundan Cansever'e iyi şair diyorum," derken (Nisan 1962), daha sonra ancak 1980'li yıllarda gündeme gelecek *poétique* sorunlarını ele almış oluyor. "Cansever önceki kitaplarında bize bazı şeyler daha getirmiştir. Bunların içinde 'dramatik öge', 'masal ruhu' gibi adlar verebileceğimiz yenilikler de vardır. Fakat o, bu yenilikleri henüz yeteri kadar işlememiş, geliştirememiş, bize bir perspektif içinde sunamamıştır" görüşünü, Cöntürk'ün 1962 saptamaları olarak, şimdi eksik görebiliriz. Ama Edip Cansever, *Tragedyalar*'ı (1964), *Bezik Oynayan Kadınlar*'ı (1982), *Ben Ruhi Bey Nasılım*'ı (1976), *Oteller Kenti*'ni (1985) daha sonraki yıllarda yazacaktır. Bu kitaplarda, kapsam ve tavır olarak, kabaca bir perspektif eksikliğinden söz etmek oldukça zor. En azından, insanın doğadan, açık alandan kapalı mekâna, bu mekândan da kendi iskeletine dönüşü, sığınışı, sürgünlüğü söz konusu. En azından, tartışılmaz bir perspektif tutarlılığı bu.

Bu dört yazılık dizide, kırk numaralı ayakkabıda 45 numara ayak gibi duyumsuyorum kendimi: Yazılar ne anı, ne de inceleme ya da yorumlama. Hepsi var ve belli

³ *agy*, s. 143-161.

sayfa sayısı sınırlı. Bu yazıların amacı daha başka: Bu dört şaire duyulan derin özlem, yokluklarının yarattığı ve beni ürperten şiirsel boşluk, insan sıcaklığı. Ve onlardan söz ederken, onların özellik ve niteliklerinden yola çıkarak şiirin genel sorunlarına değinmek.

Edip Cansever’de *dramatik* öge saptıyor Cöntürk. Bu dramatik ögenin 1962’den sonra geliştiğine tanık oluyoruz Cansever’in şiirinde. Dramatik öge Türk şiiri için yeni bir şey. Nâzım Hikmet’te görülüyor, Turgut Uyar’ın *Arabistan*’ında var bir ölçüde. Bu dramatik ögenin Cansever’in şiirine, T. S. Eliot’tan (T. S. Eliot’un şiirleri, dramatik öge taşıyan en önemli şiirleri, Pazar Postası döneminden itibaren değişik zamanlarda, değişik kişilerce çeyirilip yayınlanmıştır) ve Cevat Çapan’ın Yeni Dergi’de yayınlanan Yorgo Seferis şiirleriyle girdiğini sanıyorum. Ancak, T. S. Eliot’un başta *Çorak Ülke* olmak üzere öteki dramatik yapıları şiirlerinde görülen göndermeler, alıntılar, anıştırmalar ve parodiler (genel olarak metinlerarası ilişkiler) Cansever’in şiirinde yöntem olarak kullanılmaz. Yorgo Seferis’in şiirinin omurgasını oluşturan söylencesel (mitolojik) güncelleştirmeler (actualisation, edimselleştirme), ne yöntem, ne de kültürel bağlam olarak, kuşkusuz, Edip Cansever’in şiiri için kullanışlı değildir. O, hiç kuşkusuz, bunlardan uzak durarak doğrusunu yapmış, ama bu iki şairin yapısal değerlerini özümsemeye çalışmıştır. Onun epik boyutları olmayan dramatik ögeli bir destansı şiirle, şiirinin *yazı* tarafını; söylence kaynağına gönderme yapmayan bir söylencesel havalı şiirle de şiirinin *tura* tarafını oluşturduğunu düşünebiliriz. Edip Cansever’in şiirinde geçmişin güncelleştirilmesi ya da edimselleştirilmesinden de söz edemeyiz, çünkü kaynağı belli simgelere koşut sim-

ge ve imge kullanmamış, buna karşılık, özellikle yararlandığı Yunan mitolojisi kaynaklı simgeleri, kendi adlarıyla (Antigone, Pegasus, vb.) kendi özgün içerik ve mesajlarıyla almıştır. Bu arada, Edip Cansever'in daha çok şimdiki zamanın şairi olduğunu düşünüyorum. Şair olarak, şiirsel zaman ve mekânın dışında değildir metinde, onlara dışarıdan bakmaz. Bu zaman ve mekânın içinde ve ortasındadır, bu nedenle olacak, dilsel ve imgesel olarak dolaysızlığı, doğrudanlığı (discourt direct) seçmiştir. Bütün bunlar Edip Cansever'in kendine özgü bir *güncel* ve *gündelik olan*'ın şairi olduğunu düşündürüyor. Sanki bir maç seyircisidir, ama seyirci olarak tribünde oturmamakta, oyun sahasında hiçbir oyuncuya çarpmadan, görünmeden dolaşmaktadır.

Bu gözlemler, aslında, birer derinliğine inceleme konusu olacak, olması gereken nitelik ve özellikleri özetliyor. Ama bu yazının görevi değil bu.

Edip Cansever'in şair olarak şanslı bir şair olduğunu söyleyebiliriz. İstediği kadar yalnız ve kendine sığın olsun, ünlü şair'i yaşamasa da şair'in ününü yaşadı. Bu bakımdan gözü arkada kalanlardan değil. Şanslı şair, çünkü Sezai Karakoç, Hüseyin Cöntürk, Erdal Öz, Ahmet Oktay, Güven Turan, Mehmet H. Doğan gibi şiiri bilen çağdaşlarına yazı konusu oldu. Şanslı şair, çünkü bütün şiirleri Adam Yayınları gibi ciddi ve titiz bir yayınevi tarafından yayınlandı. Şanslı şair, çünkü ölümünden sonra, arkasından 'Gül Dönüyor Avucumda'⁴ yayımlandı. Kendi kaleminden çıkan yaşamöyküsünü, kendisiyle yapılan konuşmaları, hakkında yazılan inceleme ve eleştirileri, kendi şiir üstüne yazılarını ve ardından

⁴ Edip Cansever, *Gün Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, 1987.

yazılanları içerdği için önemli ve örnek bir kitap. Üstelik bir soru ve dileği esinlendiriyor: Acaba, Adam Yayınları Metin Eloğlu için, Can Yayınları da toplu yapıtlarını yayımladığı Cemal Süreya ve Turgut Uyar için 'Gül Dönüyor Avucumda' türünde bir kitap hazırlatıp yayınlamaz mı? Böylesine bir kitap yayınlanmadan bu üç şairin yapıtları tamamlanmamış olarak kalacaklar. Bu dilek ayrıca şairlerimizin tümünü kapsıyor. Şairlerin yapıtları tamamlanmalı.

Sevgili Edip, bu yazı(m) bana şairlerin de birbirini tamamladıklarını düşündürdü. Artık seni özlemek, seni düşünmek, seni okumak, seni tamamlamaya ve seninle tamamlanmaya dönüşüyor.

GÖSTERİ DERGİSİ, ARALIK 1990

Ve Şiirin Gişesinde Oturan Şair¹

ŞİİR

*Istanbul'da geminin altında
Kadınları sorarsan onlar da öyle
Şişeler de geminin altında, Güzin de
Allahtan beni kimsecikler görmüyor
Canımın istediğini yapıyorum
Çınlıplak sulara yıkanıyorum, utanıyorum
Güzin utanmak istiyor, ama nerde
Nasıl utanacak bu boş şehirde*

*Güzin utanmak gerektiğini ileri sürüyor
Boyuna ileri sürüyor, gözleri mavi
Güzinciğim ufak bir kadın bir öpüşlük canı var
Hakkın var diyorum utanıyorum
Ama İstanbul'da kadınlar deniz yıldızları
Hepsi hepsi geminin altında
Şişeler de arda çuvalın üstünde
Elimle koymuş gibi biliyorum.*

¹ 'Ve denizin gişesinde oturan kısa boylu saat kulesi' (VAKİT VAR DAHA).

Şiirin altındaki imza: Cemal Süreyya. Yani iki 'y'den birini atmamış henüz. Bunu yapmak için 'Elma'ya (1956) kadar beklemek gerek.

Şiiri yayınlayan dergi: KAYNAK

Yayın tarihi: Ağustos 1954

Cilt: 8

Sayı: 97

Derginin şiir özel sayısı niteliğinde görünen Ağustos 1954 sayısında tam 44 şiir yayınlanmış. Bu 44 şairin arasında, Cemal'in dışında, başka tanıdıklarımız da var: Sabri Altınel, Ferid Edgü, Asaf Çiğiltepe, Suat Taşer, Tanju Cılızoğlu, Turgut Uyar, Ercüment Uçarı ve Güner Sümer.

Bu 44 şiir içinde, o günkü şiirsel topludurum göz önünde tutulacak olursa, bir tek şiir var 'yeni' olan: Cemal'in şiiri. Yeni şiir, koşulları değiştiren, kendi koşullarını koyan, yazıldığı ortamı sarsan şiirdir. Şairin kitaplarına almadığı bu şiirde 'yeni' diyebileceğimiz özellikler var mı? Sözcük dağarı, sözdizimi (ses), imgesel düzen, şiirsel mantık, şiirsel semantik gibi *önceki* ve *sonraki* iki şiir anlayışı arasındaki farklılıkların göstergeleri kabul edebileceğimiz kalemlerde yenilikler var. Ayrıca kendinden önceki şiirin en önemli özelliklerinden biri sayabileceğimiz 'küçük insan'ın dünyası yok bu şiirde. Buna karşılık öteki 43 şiirde bu özellik var. Cemal Süreyya daha birinci dizede 'İstanbulun geminin altında' diyerek bu dünyayı reddediyor ve buna karşılık üstgerçekli bir atmosfer oluşturuyor. İkinci önemli özellik: Şair ben'inin dışında kalan şeylere bakmıyor yalnızca, kendi ben'ine de bir üçüncü göz olarak bakıyor. Üçüncü özellik: Bu bir *geçiş* şiiri değil, yani Garip şiiri ile yeni şiir arasında bir geçiş şiiri, köprü şiir değil. Ya-

ynlamadığı için bilemiyoruz, belki Cemal Süreya hiç Garip Şiiri yazmadı. ÜVERCİNKA da bir geçiş dönemi kitabı değil; YENİ'nin kitabı. Ama eskiyi yeni ile bir arada kullanmayan, bir arada tutmayan, yeninin eskiyi öldürmeden içerdiği, belki öğüterek özümselediği bir şiir ve bir kitap. Çünkü en azından ironilerin tatları değişik.

İlk dizedeki üstgerçekli atmosferin yanı sıra bir soyutlama tarzıyla da karşılaşırız; bir özel adın, bir kent adının çoğullaşması: İstanbullar. İstanbul, ama İstanbul da değil. Göndermeler yapıyor, çağrışımlar sunuyor. Son iki dizeye kadar her dize, her sözcük değişik gibi görünmüyor, ama derin yapıda şiirin mantığı değişik: Mantık'ın mantığı değil, şiirin özel mantığı. Bunu üstgerçekli atmosfer ve Chagall'sı görsellik sağlıyor. Son iki dizede müthiş bir sıçrama var. Dilde değil bu sıçrama, sözcük dağarında ve sözdiziminde de değil: İmgesel düzende; ilk bakışta doğalmış, olağanmış izlenimi veren bir semantik alanda: "Nasıl utanacak *bu boş şehirde*." Utanmak eylemi çok uzak bir olasılığa bağlanıyor. Sanki saçmanın sınırlarında dolaşan bir bağlantısızlık, bir kopukluk. Kara mizah. 'Boş şehir', dilsel olarak değil, ama anlamsal olarak olumsuzluğu, olumsuzlamayı içeriyor, 'Boş' sıfatıyla. Boş'un yarattığı olumsuzlama şiiri yatay düzlemde, (yani dizinin yapısından) dikey yapıya (yani şiirin yazılı olmayan düzlemine) yönlendirerek anlam katmanlarını kuruyor. Bu durum 1954 yılı şiiri için gerçek bir devrimdir. O zamana kadar bilinen bir şey değil kesinlikle.

Aynı teknik ikinci bölümün ilk iki dizesinde de görülüyor. Ama başka bir yenilik daha var birinci dizede: *İleri sürmek*. 'İleri sürmek' dönemin şiir dili için yadırganacak bir fiil; şiirsel söylemin değil *politik* söylemin

sözcüğü; düzyazının ve basının sözcüğü. Yadırgatma ‘Boyuna ileri sürüyor’la geliyor. Sanki tavuk kümesine girmiş bir tilki. Dil ve söylem dışından yapılan bir aşılama bu olağandışı ve olağanüstü’yü yaratıyor. Söz ve semantik düzeylerinde müthiş bir patlama. Bu patlamayı ikinci bir patlama iyice büyütüyor: ‘Gözleri mavi’. Uzun, çok uzun bir zihinsel ve şiirsel sıçrama. Kendisinden önceki sözcük ve imge topluluklarıyla hiçbir ilişkisi yok. İşte şiir bu ilişkisizlikte, bu uçurumda. İlişki yok değil, var. Ama nerede? ‘Yok’ olan ‘var’da. Şiirin yazılmamış alanında. Bu da çok yeni bir şey 1954 için. Fakat bu yeni, ikinci Yeni’nin daha genç şairleri için, birkaç yıl sonra, büyük bir tuzak oluşturmaktadır. Çünkü bu şiiri okuyabilen henüz çok azdır. Yazılmamış alanları okumak! Yani şiiri yatay değil yukardan aşağı “düşey” okumak. Bunu günümüzde de başarabilen kaç okur, kaç yazar, kaç eleştirmen var? *Şiiri düşey okumak*. Arjantinli şair Roberto Juarroz (1925) belki de bu yüzden bütün şiirlerini tek başlık (Poesia Vertical: Düşey Şiir) altında yayınlıyor. Cemal Süreya’nın da şiiri düşey şiirdir.

Şiirin en Cemal Süreya dizesine geldik:

Güzinciğim ufak bir kadın bir öpüşlük canı var

Kullanım alanı aktarımı: Şair bir başka alanda kullanılan sözcük, deyim, atasözü gibi birimleri değiştirerek, ekleyerek ya da çıkartarak başka bir alanda kullanıyor. Bu, Cemal Süreya’nın ‘Üstü kalsın’a kadar uzanan en önemli özelliğidir. Cemal Süreya’nın şiirine şimşek özelliği veren bir kullanım tarzı. Her anlamda da göz kamaştırıcı:

*Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
Dört nala sevişmek lazım.*

○

Yani arabalarına taş koydukları caddelerde

○

Gözleri göz değil gözistan

○

Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor!

On altı dizelik, 75 sözcüklük şiirde üç kez geçen ‘gemi’ sözcüğü bir simge midir? Sanmıyorum. Cumhuriyet dönemi şairleri genellikle simge kullanmazlar; imge, tanımlama ve betimleme yoluyla şiirsel çağrışıma başvururlar. Bu, gerçek bir gemi, gemi sözcüğü gemiyi gösteriyor. Ancak şiirin derin yapısı içinde, öteki dizelerin sıkıştırmasıyla bir yabancılaşma geçiriyor ve masallaşılıyor. Gündelik ve güncel olanın masallaşması ve meselleşmesi sık sık görülür Cemal’in şiirinde:

*Kızkulesinin düş getiren pay senetleri
(Sıcak Nal)*

Cemal Süreya “Şiir geldi kelimeye dayandı” dedi, ama şiirin dil örtüsünü hiçbir zaman sözcüğe indirgermedi. Cemal düzyazılarında çoğu zaman aforizma formunda söylediği tanımlamaları açıklamak gereğini duymazdı, çünkü düzyazılarında da şairdi. Söylediği cümlelerin anlamını (“Şiir geldi kelimeye dayandı”) genç şairler onun gibi düşünmedikleri için, genç ağızlarda sakızlaşan bu tanımlama şiirimizin başına çok işler açtı.

Cemal Süreya her kitabıyla şiirimizde bir alan açmış, ona yeni topraklar kazandırmıştır. Ama *Üvercinka*’nın

yeri çok başkadır şiirimizde, tıpkı ‘Galile Denizi’nin, ‘Yerçekimli Karanfil’in, ‘Kınar Hanımın Denizleri’nin, ‘Bir Gün Mutlaka’nın, ‘Evet İsyan’ın yeri gibi. Çünkü Üvercinka yıkıcı olduğu kadar yapıcıdır, yol açıcudur, eklemlidir (yani eklenmiş ve ekletmiştir). Cemal Süreya’nın *kıyısız* imgelemi üstgerçeğe kadar gelir. Sözdizimiyle pek dalaşmadı dilbilgisel açıdan, anlamın yapıyla dalaştı. Şiirsel devrimi, yatay yapısının bütün göz kamaştırıcılığına karşın, orada değil, ama düşey yapıda gerçekleştirdi. Bunun en son örneğini ‘*Üstü Kalsın*’da görüyoruz. ‘Her ölüm erken ölümdür’ dizesinde yatay olarak hiçbir olağanüstü özellik bulamayız. Bütün mucize ‘erken’ sözcüğünde. Hiçbir sözcük ‘erken’ kadar şiiri derinden kazamaz: Ne ‘haksız’, ne ‘güzel’, ne ‘beyaz’. Çünkü ‘erken’ sözcüğü, ‘ölüm’ sözcüğünün tam karşıtıdır (antipode); çağdaş mitolojide ‘ölüm’ sözcüğünün karşıtı ‘ölümsüzlük’ değildir, ‘erken’dir; bu sözcük aynı zamanda ‘geç’i de içermektedir. Cemal Süreya’nın ‘Şiir geldi kelimeye dayandı’ cümlesini onun ‘erken’ sözcüğünü seçme bilinci aydınlatıyor. Bu Cemal’in şiirinde her zaman böyle olmuştur: ‘Açlığa saygısından olacak / Beni görünce şapkasını çıkarıyor’; ‘Geçirdiği gibi başına şapkasını / Enflasyon parasıyla otuz liraya.’

*Ben böyle canlı saç görmedim ömrümde
Her telinin içinde ayrı bir kalp çarpıyor
(‘Üvercinka’)*

Bu düzeyde iki dizeyi yazmak kaç şaire kısmet olmuştur? İşte size Doğu ile Batı’nın bireşimi, iç içe çelişkisi. Bu nasıl görsel, bu nasıl anlamsal zenginlik! Birinci dizede ‘yazı’ya dönüşen gündelik dili buluyoruz: Bu di-

zedeki doğal dil, ikinci dizenin gelmesiyle birlikte 'söz' den 'yazı'ya dönüşüyor, hem de 'söz'sel özelliklerini koruyarak. Bu da Cemal'i kendisinden önceki şairlerden ve kuşaktaşlarının çoğundan ayıran önemli bir özellik.

BUN da müthiş bir şiir: 'Elim geçiyor aptaldan / Kapital / Elim mi çiçek mi bilmiyorum / Bir elim bir çiçek mi açılan / Çekingen mahzun açılan bunu bilmiyorum / Ama üst üste yenildiğime göre / Iskambil oynuyorum garanti / Max Jacob papazı ablasından...'

Cemal Süreya'nın kaynaklarından biri Fransız şiiriydi:

Guillauma Apollinaire, Max Jacob, Paul Eluard ve Jacques Prévert.

Divan ve halk şiirleri.

Tanzimattan sonraki şiir.

Kutsal Kitaplar bilgisi.

Mitoloji ve destanlar.

Tarih, coğrafya, maliye, bilimsel bilgi.

Bunların hepsinin Cemal Süreya'nın keskin zekâsı, kıyısız imgelemi, sınırsız dili aracılığıyla gülen ve uçarı bir şiire dönüştüğünü biliyoruz. Aynı donanım bir başkasını T. S. Eliot gibi 'sir'leştirebilirdi. 'Sir'leşmeyi kınıyor değilim, Cemal Süreya'yı belirginleştirmek istiyorum. Cemal Süreya 'Üstü kalsın!' diyen bir delikanlıdır, 'kabadayı' dilindeki anlamıyla.

Cemal Süreya çağdaş şiirimizin kurucularından biridir, yol açıcıdır.

Cemal Süreya başka şairlerin ekleneyeceği, eklemleeneceği bir şairdir.

Cemal Süreya ne çıkmaz sokaktır, ne de bir patikadır.

Cemal Süreya sokakları her gün yeniden keşfedilecek bir kozmopolit anakenttedir, çeşitli diller konuşulan ve her yolcunun kendi yolunu bulacağı uçsuz bucaksız kırlardadır.

Bu özellikleriyle Cemal Süreya hem bir sürekli öncü, hem de bir genç klasiktir.

GÖSTERİ DERGİSİ, ŞUBAT 1990
(CEMAL SÜREYA EKİ)

Cemal Süreya:
Gözleri Görmekten Doymayan
Kulakları İşitmekle Dolmayan

“Özdemir İnce son sıralarda iyice incelikli şiirler yazıyor. *İrdeleme*’ bunlardan biri. Bilgece çizgiler attıran bir mevsim portrecisi gibi.” Cemal Süreya bu cümleyi Dönem Dergisi’nin Temmuz 1964 sayısında ve ‘Geçen Ayın Şiirleri’ sayfasında yayınlamıştı. Cemal bu cümleyi hiç unutmadı, ben de unutmadım. Temmuz 1964’te, yazın yalnızlığında ve Aydın’da kendime olan güvenimi yavaş yavaş yitirmeye başlamıştım. Kendimi taşrada oturan ve İstanbul’un uydusu bir şair olarak görmüyordum, mektuplaşmak gibi iyi bir âdetim yoktu; dönem Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut Uyar dönemiymi, bu üç şair gündemdeydiler, zirvedeydiler ve gölgeliyorlardı. Yalnızca daha gençleri değil, daha yaşlıları da. Ezilmiyordum, ama yarattıkları baskıyı uykumda bile duyumsuyordum. Bir yıl önce KARGI’yı yayınlamıştım. Varlık Yıllığı’nda itibarlı bir eleştirmen sözünü etmişti, ‘laf salatası’ gibi bir şey demişti. Başka? Başka tek satır çık-

mamıştı kitap hakkında. Daha sonra TUTANAKLAR adlı kitabımda yer alacak olan *İrdeleme* ve o dolaşımda şiirler, dünyanın anlamını tanımaya çalışan, Türk şiirinin o zamanki oluklarında ve oluklarından akmayan şiirlerdi, ve baskısını öfkeyle duyumsadığım bir şair bu şiiri fark ediyor, ayrıca fark etmekle kalmıyor, bunu yazıyor ve yayımlıyordu. Bu on sekiz sözcüğün o yaz sıcağında üzerimde yaptığı ferahlatıcı etkiyi hiç unutmadım.

Cemal Süreya böyleydi işte, gözleri görmekten doymazdı, kulakları işitmekle dolmazdı, sözünü ve kalemini başkalarından kıskanmazdı. Cemal'in hikmetsi, sloganı tanımlamalarını her zaman büyük bir hayranlık duyarak düşünmüşümdür. Şairlerle ilgili olanları sevmişimdir. Abdülkadir Bulur için yazdığı 'Taşralı Bir Lorca' olağanüstü anlamlıdır. Ama bu özlösözleştirme, atasözleştirme şiir söz konusu olduğu zaman, 'Şiir geldi kelimeye dayandı'da olduğu gibi, düşünceyi engellediği ve ön kabulü yaygınlaştırdığı için tehkileli de olmuştur.

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk şair kuşağındandır Cemal Süreya. Bunun anlamı şudur: İlk ve ortaöğretimde Arapça ve Farsça yerine bir Batı diliyle karşılaşmış, yazmayı Latin harfleriyle öğrenmiş, okullarda dil devriminin utkusunu yaşamış, arı Türkçe sözcüklerle konuşmaya, yazmaya ve düşünmeye alışmış, laik bir toplumda büyümüş, Osmanlı ve Doğu kültürünün sarsılan, çatlayan egemenliğinin dışında, tedirgin bir kültürün önderliğinde dünyaya bakmaya, onu anlayıp kavramaya çalışmış bir kuşak. Bir bakıma yetim, bir bakıma yeni toplumun ilk tohumları. Talihsiz, ama dayanıklı bir kuşaktır 30 doğumlular: Türkiye İkinci Dünya Savaşı'na girmediği halde savaşın dolaylı da olsa maddi ve manevi sonuçlarına katlanmış ve ardından soğuk savaş yaşamış-

tır. Kültür alanında o büyük kopuşun sonunda bir kaos yaşamıştır. İçeride, geleneksel divan ve halk şiirlerine, onların son derece başarısız ve silik kalıntılarına karşı çıkan Garip şiiri on yıl gibi kısa bir dönem içinde en iyi ürünlerini verip kaşla göz arasında yozlaşmış ve ortada neredeyse örnek alıp bağlanacak şair bile yok. Nâzım'ın şiirleri henüz dolaşımda yer almıyor. Dışarıdan gelen adlara bakacak olursak: Jean-Paul Sartre ve onun varoluş felsefesi, Albert Camus, Samuel Beckett, Eug ne Ionesco, Franz Kafka, Ezra Pound, T. S. Eliot, Dylan Thomas, James Joyce, e. e. cummings. Bu yeni adlar, aynı zamanda, Ahmet Muhip Dranas, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı ve Ziya Osman Saba'nın kalemlerinde heceyle birleşerek Türkleşen ve Türk şiirinin sesi olduğu ileri sürülen bir sese dönüşen Charles Baudelaire'in otuz yıllık saltanatının da yıkılışı demektir. Yıkılışın habercileridir bu yeni adlar. Çünkü İkinci Yeni, hecenin teknesine, ses teknesine dökülen Baudelaire'ci imge düzeninin oluşturduğu saygın, seçkin şiirin de sonudur.

Cemal Süreya pek belli etmez, ama belki de Cumhuriyet şiirimizin en anarşist şairidir. (Son yıllarda şu güzelim anarşist sözcüğünün de canına okudular. Anarşist kendi özüne karşı da anarşisttir.) Anarşist olmasa o hınzır ironi, o biberli kara mizah nereden gelir?

Bilen adam etkin adamdır, edilgen değildir. Cemal Süreya 'bilen adam'dı. Cemal Süreya neyi biliyordu? Divan ve halk şiirlerini ezbere söyleyecek kadar biliyordu. Tarih, coğrafya, toplumbilim, felsefe biliyordu. şiiri ve bilgisini biliyordu. Ve en önemlisi dünyaya bakmasını ve görmesini biliyordu. Ondan habersiz şiir yazılması olanaksız gibi bir şeydi. Yani söyle: Alain Bosquet için söylediğim bir cümle var, onu Cemal Süreya için de

söyleyebiliriz: Cebinizde yeni yazılmış iyi bir şiirle karşı kaldırımdan geçin, Cemal Süreya bu şiiri duyumsar. Cemal Süreya'nın şiirsel anten ve radarları metafizik düzeyde duyarlıydı, bir şiir medyumuydu. Bir başka önemli özelliği de neyi nereden alacağını bilmesiydi: Max Jacob'a, Guillaume Apollinaire'e bir arı gibi yapışması, onların bal özlerini sindirmesi, Marquis de Sade'dan *Aşkın Suçları*'nı Türkçeye çevirmesi boşuna değildir. Özellikle Sade'a yaklaşımı oldukça ilginç. Gallimard Yayınevi ünlü ve saygın *La Pléiade* dizisine *Cent Vingt Journées de Sodome*'u (Sodome'un Yüz Yirmi Günü) Sade'ın ölümünden yüz yetmiş altı, kitabın ilk yayınlanışından elli beş yıl sonra 1990'da almıştır, ama Cemal Süreya 1967 yılında (Fahir Onger Yayınları) Türkçede Sade yayınlamıştır. Sade'ı saran erotik, pornografik ve müstehcenlik sıfatlarını aralayarak ondaki yazınsal ve felsefi özü sezmiştir. Ama Sade'ı keşfedişinde bir başka dostun, Sade için “Şimdiye dek yeryüzüne inmiş en özgür zekâ” diyen Apollinaire'in payı yok mudur? Olsun, Cemal Süreya hiçbir zaman yanlış adresi yutmamış ve kimseye yanlış adres vermemiştir. Cemal Süreya'nın adresleri mektup zarfının üzerindedir ve bu zarfı adressiz bir zarfın içine koyarak asla gizlememiştir. Cemal Süreya'nın şiirlerinde Apollinaire, Eluard ya da Jacob patentli dizelere rastlamamız, o kokuyu duymamız olasıdır, ama bu şairleri açıp özgün dizeleri aramak budalalığına kalkışmayız. Cemal Süreya bir dizeyi olduğu gibi alıp şiirine koysa bile o dize artık o dize değildir. Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'nda bir bölüm var, bu konuda benim demek istediğimi çok iyi açıklıyor: “Mümkün müdür, ‘Tanrı’ diyen ve Tanrı'nın ortak bir şey olduğunu sanan insanlar bulunsun? Okul

çağında iki çocuk düşünelim: Biri bir çakı satın alsın, arkadaşısı da aynı günde bu çakıya tıpatıp benzeyen bir başka çakı satın alsın. Aradan bir hafta geçsin, iki öğrenci çakılarını birbirlerine gösterecekler; şimdi ancak pek uzak bir benzerlik vardır çakılar arasında, başka başka ellerde çakılar ne kadar değişmiştir. (Çocuklardan birinin annesi şöyle der hatta: Sizin elinizde zaten ne sağlam kalır ki...) İnsanın bir Tanrısı olsun da kullanmasın, mümkün müdür?" Örneğin, *Ülke* adlı güzelim şiirin 10-19. dizeleri arası André Breton'un *Ma Femme à la Chevelure de Feu de Bois* adlı şiiriyle alabildiğine içli dışlıdır (Bu şiiri Selâhattin Hilâv 'Özgür Birlik' adıyla çevirdi). Aynı şiirin 'Sen kalabalıkta bulup bulup kaybettiğim kimya' dizesi, Aragon'un (Orhan Veli çevirisi) *Elsa'nın Gözleri*'nin 'Bulup bulup yeniden kaybettiğim cennet ülke' dizesiyle yakın akrabadır. Buna benzer başka *akraba* dizeler daha bulabiliriz Cemal Süreya'nın şiirlerinde. Ama bunlar isyan duygusu değil güzel duygular uyandırır bizde. Çünkü dize artık o *dize* değildir. Başka bir şiirsel metin içine girmiş, hatta din ve uyruk değiştirmiştir. Bir turist değil, artık bir yerleşiktir.

Cemal Süreya, genç şiirimizin en önemli klasiklerinden biridir.

ÜVERCINKA, kendisinin de kabul ettiği gibi, birtakım zayıflıklarına karşın (bunu söylerdi, yazdığını da anımsıyorum) yeni Türk şiirinin en önemli doruklarından biridir: Bir devrim noktası, bir şiirsel devrimin dayanak noktası. Bir çarpışma anı ve alanı. Şiirin öğeleri artık eski öğeler değil, demek ki şiirsel söylem de aynı değil. Böyle bir durumda şiir evrim ve devrim geçirir. Nitekim öyle de olmuştur. *Üvercinka*'da devrim ve evrim hangi noktalardadır?

- Sözcüklerde ve sözcüklerarası ilişkilerde,
- Sözdiziminde,
- Şiirin sesinde,
- İmge düzeninde,
- Çağrışım alanında ve boyutlarında,
- Şiirin mantığında,
- Şiirin dış yapısında, söz konusu devrim ve evrimi görürüz.

Ayrıca şu özellikleri de görürüz:

- İnsan artık ne soyut, ne de 'küçük insan'dır; felsefi boyutları da olan somut ve yeni bir insandır,
- Saçma ile 'mazbut' aynı yerdedir,
- Şiir hayat kadar karmaşıktır,
- Gündelik yaşamın şiiri, derinlemesine katmanları olan, öyküsü olan bir şiirdir.

Yeni dediğimiz şey bu şiirin tümünü kapsar, ama sanıldığı gibi kapsayan ve içeren (yalnızca) dilsel ve sözdizimsel pay yüzde yüze yakın payı almaz, bu pay yüzde yirmilerde kalır. Gerçek yenilik şiirin derin yapısındadır, bu kapsayan ve yansıtan katmandadır.

Cemal Süreya, bilen adamdır ve ne yaptığını şu cümlesiyle açıklamaktadır: "Ben eski edebiyatımızın değerleriyle de, Batı edebiyatının değerleriyle de beslendim. Şiirim bu iki edebiyatın çelişkisidir. Birleşmesi, uzlaşması değil." Enver Ercan'ın hazırlayıp yayınladığı söyleşiler kitabı 'Şair Çünkü Onlar'ın 171. sayfasında yer alan bu anlatım şöyle sürüyor: "Bugün ölsem tamamlanmamış bir şiir olarak kalır. Ama zaten, hiç tamamlanamaz nitelikte bir şiirdir de. Diyelim ki bir yolcunun gelişigüzel notları. Biraz dolaştım Anadolu'yu." Bu cümleinin en önemli yeri 'tamamlanamaz nitelikte' olanı yazdığını belirttiği yer. Bunu söylediğinde yıl 1986'dır. Da-

ha üç yıl yaşayacaktır. Cemal Süreya bir düşünceyi, bir verileni yazmadığı için şiiri tamamlanmaz niteliktedir. “İmge, anlatılan’ı ve insan değerlerini sıkı kollamalıdır” diyor. Demek ki Cemal Süreya’nın şiirinde bir *anlatılan* vardır, yani dolaylı olarak, şiiri soldan sağa doğru değil, yukarıdan aşağıya doğru yazdığını söylemektedir; insani değerler ve anlatılan durmadan değiştiği, daha doğrusu *ilişkiler* değiştiği, gölgede olan noktalar zamanla aydınlığa çıktığı için yaşamın tamamlanmasına olanak yoktur. O halde kendi şiiri de tamamlanamayacaktır. Cemal Süreya, “insan kendi şiirini değerlendiremez. Kendi sesini değerlendiremez” der, ama bir savunmaya girmeden ipuçları da verebilir. Cemal Süreya bu ipuçlarını vermekte hasis davranmamıştır: “Şiirle başarı kazanmayı hiçbir zaman düşünmedim. Aslında hiçbir konuda başarı kazanmayı düşünmedim. Şiir ne benim için? Dramım, açmazım, kurtuluşum, batağım, sevgilim, babam, gözaltım ve kendimi hiçlemeyi bilişim... Daha doğrusu, yazgım olarak da görüyorum onu. (Laf düzgün çıkmadı, ama bunu aynen böyle yaz.) Neden yazgım? iyi bir öğrenim gördüm. Bunun bir rastlantı olmadığı kanısındayım. Şiire dadanışım da öyle rastlantı değil. Tek dayanağım bu. Yalnız bu, bu ikisi, bende güç (elverişlilik desek daha iyi) olduğu sanısı uyandırmıştır. Bazan da öbür şairlere bakarım (hep bakarım ya), sanki bana ilişkin bir rol var diye düşünürüm. Bazı şeyleri yalnız ben anlatabiliyorum gibi bir izlenim. İzlenim çok güzel bir sözcük. Borç öder gibi mi yazdım şiirlerimi? Biraz öyle.” Başka ne diyor: “Şair, şiir yazan kimse demek değil; onun ötesinde bir varlık. Şair bir tavidir ve şiirin de üstünde bir yerdedir. *Rimbaud*’nun dediği gibi başkalarıdır da o. Hem çok kendi, hem başkaları. Bunun için

her şiirde, ne bireysel şiirde bile, şiir düşüncesi ve toplum düşüncesi yan yana, kimi zaman da iç içe bulunur.”

Şiirinde, düzyazılarında ve söyleşilerinde pek az şair Cemal Süreya kadar *kendisi* olmuştur. Geçen yıl bu sıralar her pazartesi Gazeteciler Cemiyeti lokalinde buluşurduk. Telif ücretlerinin buraya gönderilmesi, yazılarının buradan aldırılması gönendirirdi onu. Başkaları için bunca yazı yazmış bir insanın, sağlığında hakkında bunca az yazı yazılmasına şaşırırdı. “Başkaları için çok yazdım da ondan, derdi. Belki de şiir üzerine yazdığım için çekiniyorlar.” Eline büyük bir fırsat geçmişti, kullanıyorsa, “Ülkemizin en yoksul üç şairinden biri” olmaktan kurtulacaktı. Yeni çıkan bir yasaya göre, vergi dairesinin görevini yapabilecek bir büro açmaya yetkisi vardı. Bunun tam adım bilemeyeceğim, ama “mali noterlik gibi bir şey” diyordum. “Evet, diyordu, Türkiye’de bu hakka sahip kişinin sayısı yirmi otuz kadar.” Bunlardan biri Cemal Süreya’ydı. Böyle bir büro açsa milyonlar kazanması işten bile değildi. Hayal kuruyorduk: Cemal böyle bir büro açıyor ve büronun müdürlüğüne, genel müdürlüğüne yazarlar mareşali Muzaffer Buyrukçu getiriliyordu. Bana da ‘bürokratik müktesebatıma uygun’, ‘devlet hizmeti tecrübemi’ değerlendirecek uygun bir görev verecekti. Büroda güzel sekreter kızlar olacaktı. Ama bir de özel toplantı salonumuz olacaktı. Burada şiir ve sanat konuşup içki içecektik ve Cemal güzel kızlara şiir yazma dersleri verecekti. İsteseydi, gırgır bölümü dışında bunların hepsi gerçekleşebilirdi. Onun böyle bir şey istemeyeceğini biliyorduk, ama konuşmak için, onu koşturmak için arada bir üsteliyorduk.

Şiir onun için çok ciddi bir işti. Yaşamını pey sürecekti, yaşamıyla oynatacak kadar önemliydi. Cemal’in bir

şairi değerlendirmesinde ilk soru şuydu hemen hemen: “Şiire hayatını koymuş mu?” Bu sorunun yanıtını aldık-tan sonra şairi ciddiye alıyordu.

Cemal Süreya ile 1957 yılında Pazar Postası’nın basıldığı basımevinde tanıştık. Doruklardaydı, yıldız gibi parlıyordu ve alabildiğine yakışıklıydı. Ben Mersin’den yeni gelmiştim. Benden beş yaş büyüktü. Ama yirmi yaşında bir delikanlı için, beş yaş daha büyük biri biraz yaşlıdır artık. Asıl arkadaşlığımız Ankara’ya ikinci gelişinde gelişti (1976-1978). Maliye Bakanlığı Tetkik Kurulu üyesiydi, beni de TRT Genel Müdürlüğü müşaviri yapmışlardı (1975), bu nedenle (kızakta olduğumuz için) vaktimiz boldu. ‘Oluşum’ dergisine yeni bir hava getirmişti. 1971’den sonra ara verdiğim yazmaya tekrar dönüyordum. Sanırım beş yıllık aradan sonra ikinci başlangıcım onun yönelttiği *Oluşum* dergisinde oldu. Şubat 1978’in ortalarına doğru, Yannis Ritsos’tan ilk mektubu almıştım (17 Şubat 1978 tarihli). “Bunu çerçeveletelim” dedi ve 50 lira verdi (24 Şubat 1978). Çerçevenin arkasını şöyle imzalamış: “50 kâat değil, 50 000 000 000 altın!) Başka kimlerin imzası var: Veysel Öngören’in, Metin Altıok’un ve koca Halûk Tuncalı’nın. Yer İsmail Beyin Tavukçu Lokantası. Demek ki rakı içiyoruz. O iki yıl boyunca haftada birkaç kez buluştuk Tavukçu’da. Ankara’da olduğu zaman Mareşal Buyrukçu ve işi asarak Metin Altıok katılırdı bize. Akşama doğru Sanat Severler’e geçerdik. Cemal, ceketinin eksik düğmesini dikecek bir kadınla evlenebileceğini söylerdi. Galiba olabileceğimiz kadar mutluyduk. O günlerle ilgili ‘Günce’lerini bekliyorum Buyrukçu’nun. Buyrukçu bu metinleriyle hem tarihsel, hem de yazınsal bir iş yapıyor.

“Cemal Süreya yazdığı her şiire yankı alan, kuşağının şairlerine yazma coşkusu veren sürükleyici bir sanatçıydı. Serbest nazmın, Garip akımının kullanmadığı eski biçimlerle yepyeni bir söyleyiş getirdi. Şiirin birtakım dışlamalarla daraltılmış olan sınırlarını genişletti. Özgün imgelerle büyük ilgi çekti, en önemlisi de zekâyı ince alayın baskısından kurtardı,” diyor Memet Fuat. Ataol Behramoğlu da “Kendi dönemini ve kendinden sonraki kuşağı önemli ölçüde etkilemiş şairlerden” diyor.

Bense, sözcüklere karşı ve sözcükler arasında sarma ve şiddet ilişkisi kurduğunu; başlangıçta olağanüstünden (dışı, ötesi) gerçekliğe yönelim gösterdiğini, son şiirlerinde ise gerçeklikten, gündelik yaşamdan olağanüstüne, mucizeye yöneldiğini (Tercan, Sıcak Nal); sözcükleri çift ve çok anlamlı kullandığını; kimi zaman nesnel bir bağlaşığa göndermeseler de belirsiz bir çağrışım ve kendine dönüşlü imgeler kurduğunu (sülüs kamyon şoförleri, kûfi hamallar, astragan gece, süt yıldızlar) ve en önemlisi logos ile mitosu, beyin ile yüreği, epik ile lirik'i aynı düzlemde, birbirlerine karıştırarak kullandığını düşünüyorum. Bir şair için çok'un çok ötesinde bir şey bu: Evrenin ve nesnelerin dilini insanların diline çevirmek ve insanların dilini daha çok insanlaştırmak.

Cemal Süreya insanların arasında kendi lehçesiyle konuşuyordu ve insanlar anlıyordu onu.

GÖSTERİ DERGİSİ, OCAK 1991



