



**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**ŞİİRİN ÖZGÜNLÜĞÜ BAĞLAMINDA POETİKA
SORUNU**

Doktora Tezi

Servet GÜNDOĞDU

Danışmanlar:

Prof. Dr. Şaban SAĞLIK - Prof. Dr. Burhanettin TATAR

Samsun, 2018

**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**ŞİİRİN ÖZGÜNLÜĞÜ BAĞLAMINDA POETİKA
SORUNU**

Doktora Tezi

Servet GÜNDOĞDU

Danışmanlar:

Prof. Dr. Şaban SAĞLIK - Prof. Dr. Burhanettin TATAR

Samsun, 2018

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Hazırladığım ~~yüksek lisans tezinin~~/doktora tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, yazımda enstitü yazım kılavuzuna uygun davranıldığını taahhüt ederim.

27/07/2018


Servet GÜNDOĞDU

KABUL VE ONAY

Servet GÜNDOĞDU tarafından hazırlanan *Şiirin Özgünlüğü Bağlamında Poetika Sorunu* başlıklı bu çalışma, 27/07/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliğiyle/~~oy~~ çoğunluğuyla başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

İmza

Başkan : Prof. Dr. Ali UTKU

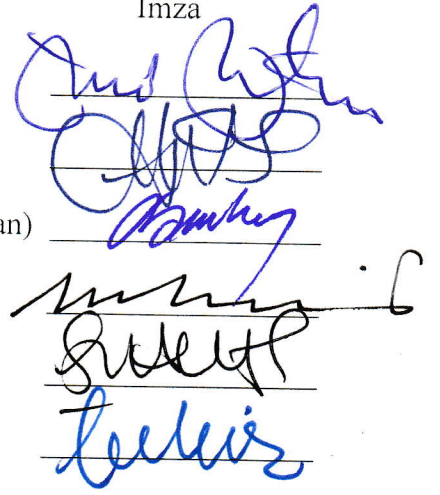
Üye : Prof. Dr. Şaban SAĞLIK

Üye : Prof. Dr. Burhanettin TATAR (ikinci danışman)

Üye : Doç. Dr. Mehmet Can DOĞAN

Üye : Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Bekir Şakir KONYALI



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

__/__/2018

Prof. Dr. Bozkurt KOÇ

Enstitü Müdürü

ÖZET

ŞİİRİN ÖZGÜNLÜĞÜ BAĞLAMINDA POETİKA SORUNU

Servet GÜNDOĞDU

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora, Temmuz/2018

Danışmanlar: Prof. Dr. Şaban SAĞLIK, Prof. Dr. Burhanettin TATAR

Şiirin özgünlüğünü ihmal eden normatif, deskriptif ve anti-poetikacı poetika anlayışları, yirminci asırda soncu ve nihilistik teorilere zemin teşkil etmeye başlar. Bu anlayışlarda özgünlük ya şiirin üzerinde sabit bir dini, felsefi ve ahlaki gerçeklikte ya şiirin nesnel formel özelliklerinde ya da okurda uyandırdığı öznel tesirlerde aranmaktadır. Bu anlayışlar şiir ve poetika ilişkisini birini diğerine önceleyerek, tahakküm uygular tarzda gördükleri müddetçe, özgünlük ya okurun ya da şiirin ferdiyetini dışlayan bir hiyerarşi sorununa dönüşmektedir. Bu sorunu aşmanın yolu ise hermenötik perspektiften hareketle, özgünlüğün okurla şiir arasında soru-cevap yapısında gerçekleşen diyalogda, zamansal ve anonim olarak açığa çıkmakta olduğunu fark etmekten geçer.

Bu ilişkiselliğin sağladığı dilin yaratıcılığı, kişinin kendisiyle yüzleşmesi ve geleceğe hazırlanma fikri, poetika tarihinin köklü *mimesis*, *ifade* ve *gösterge* kavramlarının da daha doğru şekilde yeniden yorumlanmasına imkân verir. Bu bağlamda poetika geleneğinde edebi modellerin taklidine ve orijinalite karşılığında indirgenmiş *mimesis* kavramı öteki ile diyalog ve taklit etme güçlüğünde açığa çıkan yaratıcı taklit; dışsal bir gerçekliğin dilsel tahrifi ve onun alegorik restorasyonu sorununa indirgenmiş *ifade* kavramı, eserin dünyasının okura gözünün önünde gerçekleşme tecrübesi yaşatan ışılan imgesi ve bu imge sayesinde kişinin kendisiyle ahlaki yüzleşmesi; daima dışarıda bir nesne ve olayı ya da tam tersine kendi linguistik yapısını işaret eder tarzda araçsallık ve kendindelik kategorisine indirgenmiş *gösterge* kavramı okurun belirsiz gelecekte umut duyma ve geleceğe hazırlanma anlamlarıyla rehabilite edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: şiir, poetika, özgünlük, mimesis, ifade, gösterge.

ABSTRACT

THE PROBLEM OF POETICS IN THE CONTEXT OF UNIQUENESS OF POETRY

Servet GÜNDOĞDU

Ondokuz Mayıs University, Institute of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature, Ph.D., July/2018

Supervisors: Prof. Dr. Şaban SAĞLIK, Prof. Dr. Burhanettin TATAR

Normative, descriptive, and anti-poetic understandings of the concept of poetics, which neglect the notion of uniqueness of a poem, have paved way teleological and nihilistic theories in the 20th century. In these approaches, the notion of uniqueness of a poem was reduced either to prefixed religious, philosophical, and ethical ideas of reality which transcends the poem, or to objective-formal aspects of the poem, or to the effects of it on the readers. Since they usually take the relationship between a poem and poetics as a problem of priority which yields necessarily a problem of suppression of one by the other, the phenomenon of uniqueness of poem is turned to be a space of hierarchy among the individuality of reader and originality of poem. It will be claimed from the hermeneutical perspective that: in order to transcend those above-mentioned problems, uniqueness and thus originality of a poem should be looked for within the dialogical relation, which has the structure of question and answer between a poem and its readers, where uniqueness reveals itself as a temporal and anonym process.

Within the above dialogical relation, the creative language of poem becomes a medium in which reader is able to have a reflective thinking so as to develop a moral consciousness for his/her future existential condition. Moreover, this situation allows us to reconsider the time-honored conceptions of the history of poetics, like mimesis, expression, and sign, in a more correct and meaningful way. In other word, the notion of mimesis, which was taken to be an imitation of literary models and negative image of the original in the tradition of poetics, is rehabilitated to dialogue with other and creative reproduction of the original, which otherwise remains in its darkness; the notion of expression, which was reduced to lingual deformation of outer reality and its allegorical restoration, is rehabilitated to *enárgeia* as vivid or lightning image of world of poem, by which reader is able to experience its meaning before himself/herself and thus develop a moral consciousness in front of it; the notion of sign, which was reduced to a reference for exterior being and event, or to its own linguistic structure, and hence to the category of instrument where it appears to be something standing in itself and for others, is rehabilitated to an openness where reader gains his /her hope and gets prepared for the future.

Key Words: poetry, poetics, uniqueness, mimesis, expression, sign.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
KISALTMALAR.....	vii
ÖN SÖZ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

AŞINALIK-YABANCILIK DİYALEKTİĞİNDE MİMETİK ŞİİR: ÖZGÜNLÜKLE DİYALOG / 20

1.1. Mitostan Mimesise.....	20
1.2. Edebi Modellerin Taklidi Olarak Mimesis.....	22
1.3. Etimolojik Arkaplan.....	34
1.4. Ötekiyle Karşılaşma Olarak Mimesis: Platon.....	39
1.5. Taklit Etme Güçlüğü Olarak Mimesis: Aristoteles.....	49

İKİNCİ BÖLÜM

İŞİYAN İMGE VE ETHOS BAĞLAMINDA ŞİİRİN İFADELİĞİ: ÖZGÜNLÜKLE YÜZLEŞME / 61

2.1. Taklitten İfadeye.....	61
2.2. Tahrif Olarak İfade ve Restorasyonu.....	63
2.3. İfade (Ex-pressio) Kelimesinin Semantik Arkaplanı.....	71
2.4. İşiyen İmge Olarak İfade: Platon ve Aristoteles.....	76
2.5. İfadenin Retorik Otoritesi: Horatius.....	85
2.6. İfadenin Yüzleşme Boyutu.....	91

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
GÖSTERGEDEN UFUKLARIN KAYNAŞMASINA ŞİİR:
ÖZGÜNLÜKTE DÖNÜŞME / 100

3.1. İfadeden Göstergeye.....	100
3.2. Araç Olarak Gösterge.....	103
3.3. Kendinde Gösterge: Saussure, Jakobson ve Derrida.....	111
3.4. Ses ve Anlam Arasında Değişen Denge: Gadamer.....	122
3.5. Ufukların Kaynaşması Olarak Şiir.....	129
SONUÇ.....	143
KAYNAKÇA.....	149
ÖZGEÇMİŞ.....	165

KISALTMALAR

bkz. : bakınız

çev. : çeviren

haz. : hazırlayan

der. : derleyen

ed. : editör

C. : cilt

s. : sayfa

S. : sayı



ÖN SÖZ

Şiirin çok-anlamalı ve belirlenemez dünyasını gerçekten nasıl ve nerede açığa çıkarabildiği sorusu, Antik Grek'ten beri ilgi konusu olmayı sürdürmüştür. Bugün insanlar şiir hakkında konuşmaya başladıklarında, hemen hemen her zaman herkesin bir şiirden farklı şeyleri anlayabileceğini söylerler. Fakat lisans yıllarımdan itibaren dikkatimi çeken husus, bilhassa Türkiye'de şiir incelemeleri tarihine bakıldığında, genelde belirli şiirlerin belirli yorumlarının öğretilirlik kategorisinde işlevsellik ve nesnellik amacı çerçevesinde tekil bir anlama indirildiği ve okurların (öğrencilerin) bu tekil anlamla pek de bir uzlaşmazlık içerisine girmedikleridir. Bu çelişki etrafında, hem herkese nasıl farklı dünyalar açabileceği hem de farklı insanlara açtığı dünyaların tekil bir anlama indirgenmeksizin, birbiriyle anlamlı bir diyaloga nasıl girebileceği sorusu süreç içerisinde zihnimi meşgul etmeye başladı.

Aynı şekilde bu süreçte Türk şiir ve edebiyatının derinlik ve çok boyutluluğuna karşılık gelen bir poetik ve felsefi arkaplana sahip olunmadığı, diğer deyişle edebiyata teorik bakış geleneğine sahip olunmadığı, hep Batılı referanslara bağımlı kaldığı gibi konulardan esfle söz edildiğine şahitlik ettim. Buna karşılıksa Türkiye'de edebiyat bölümlerinde teorik tezlerin yazılmasına soğuk veya şüpheyle bakıldığı da ayrıca bilinmektedir. Şu durumda bir yandan şiirin varlık tarzına uygun bir dil ve düşünce üretilirken, onun aynı zamanda akademik dünyaya da, özellikle nesnelcilik inancı çerçevesinde problemler gelmemesi sağlanabilir miydi? Dolayısıyla bunca dikkat çeken çelişkili ve gerilimli durum içerisinde şiir ve poetika arasındaki ilişkinin ne olduğu veya olabileceği sorusunu sormak bir gerçekliğe dokunabilirdi.

Çok-anlamalı ve belirlenemez dili nedeniyle okurlarına farklı dünyalar açabilme vasfına sahip şiir bile, nesnelci ve işlevselci kriterlerle pasif ve kontrol edilebilir bir hale getirildiğinde, sosyal bilimlerin diğer disiplinlerinin, yeni bir teolojik, felsefi, tarihsel, toplumsal veya psikolojik hadiseyle karşılaştıklarında yeni bir tavır ve kavram üretebilecek açıklığa yönelemeyecekleri tarzında haklı bir endişe ortaya çıkar. Özellikle yirminci asırda tarih, teoloji ve felsefe gibi alanlarda soncu ve nihilistik teorilerin yükselişi, bir ötekinin gerçekten var olup olmadığı veya ötekinin nasıl anlaşılacağı ve konumlandırılacağı sorunları, poetikanın her bir disiplini tanımlar şekilde genişletilmesiyle kritik öneme ulaşmıştır. Poetika asli konusu olan şiirin özgünlüğü ve ferdiyetini dikkate almadığında, diğer disiplinlerin bireylerin ve

toplumların farklı düşünce ve eğilimlerini baskılar ve gerilimlere neden olur tarzda kavramsal üretimde bulunmaları da anlaşılabilir hâl alacaktır. Dolayısıyla şiir ve poetika ilişkisinin birinin diğerine tahakküm uygulamayan bir diyalog temelinde yeniden konumlandırılması, diğer disiplinlerin de söylem tarzında ve sıkışmışlığında bir yenilenme imkânı verebilecektir.

Bu çalışma, TÜBİTAK'ın sağlamış olduğu 2214-A Yurtdışı Doktora Sırası Araştırma Burs Programı kapsamında ABD'nin Washington Üniversitesi'nde (University of Washington) misafir araştırmacı olarak hazırlanan projenin genişletilmiş şeklidir. Öncelikle bu araştırma imkânını sağlayan TÜBİTAK'a cömert destekleri için teşekkürlerimi belirtmek isterim. Misafir araştırmacı olarak Washington Üniversitesi'nde araştırmalar yaptığım süre boyunca, gösterdikleri yakın misafirperverlik ve çalışmama farklı teorik perspektif ve klasik Osmanlı şiirinin özgün yorumlarıyla yönelmemi sağladıkları için Prof. Dr. Walter G. Andrews ve Doç. Dr. Selim Sırrı Kuru'ya; ABD'de tez konum itibarıyla en doğru üniversitede eğitim alabilmem konusunda sağladığı eşsiz yardım nedeniyle Doç. Dr. Engin Sezer'e içtenlikle teşekkür ederim.

Bitkilerin kökleri gelişip olgunlaşsın diye toprağı havalandıran bir bahçıvan gibi, bu çalışmadaki her bir cümlemin daha rahat nefes alabilmesi için düşüncenin bahçıvanlığını yapan müşterek danışmalarım Prof. Dr. Şaban Sağlık ve Prof. Dr. Burhanettin Tatar'a minnettarlıkla teşekkür ederim. En büyük şükran borcum onlarıdır. Ayrıca, lisans yıllarına uzanan, çok yönlü entelektüel destekleriyle Prof. Dr. Yavuz Demir, Prof. Dr. Şahin Köktürk ve Doç. Dr. Dursun Ali Tökel'e daima minnettar kalacağım. Teze sunduğu katkılar itibarıyla tezimin izleme komitesinin değerli üyeleri Doç. Dr. Şeyma Büyükkavas Kuran ve Dr. Öğr. Üyesi İlknur Tatar Kırılmış'a hassaten müteşekkirim. Tez savunma jürime katılarak tezime sağladıkları hayat kırtaran katkılar nedeniyle Prof. Dr. Ali Utku, Doç. Dr. Mehmet Can Doğan ve Dr. Öğr. Üyesi Bekir Şakir Konyalı'ya teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca her biri farklı şiir ve poetika perspektifine sahip olmakla birlikte şiirle kurduğum bağda belirleyici rolleri olan çağdaş edebiyatımızın saygın şairleri Hilmi Yavuz, Cahit Koytak, Enis Batur, Mehmet Mümtaz Tuzcu, Dr. Mustafa Bal, Dr. Alphan Akgül ve Serkan Ozan Özağaç'a derin hürmetlerimi sunarım.

Bu tezin perspektifini şekillendiren hermenötik düşünce, disiplinler-arası etkileşimi her çalışma için şart koşar. Bu nedenle bu çalışma, Prof. Dr. Tatar'ın farklı disiplinlerin birbirleriyle üretken fikir alışverişleri gerçekleştirdiği "Felsefi Hermenötik" derslerinin uzun yıllar takipçisi olan arkadaşlara, çeşitli safhalarında teze sağladıkları doğrudan ve dolaylı katkılar nedeniyle bir teşekkür borçludur.

Tez sürecinde manevi desteklerini fazlasıyla hissettiğim aileme sonsuz şükran borçluyum. Son olarak hermenötik düşüncenin seherinde, kelimelerin çiçeklenişine birlikte şahit olduğum eşim ve meslektaşım Dr. Öğr. Üyesi Atiye Gülfer Gündoğdu'ya teşekkürlerimi sunarım. Tezimi, savunmamdan bir hafta kadar önce, *bir yaz gecesi rüyası* olarak aramıza katılan kızımız Fatma Rüya Gündoğdu'ya ithaf ediyorum.

GİRİŞ

SORU-CEVAP YAPISINDA ŞİİR VE POETİKA İLİŞKİSİ: ANONİM ÖZGÜNLÜK

*Geride söylenecek başka hiçbir söz kalmamışsa, dünya varolmayı neden sürdürmelidir? Ama ya hâlâ söylenecek bir şeyler varsa?*¹

Hans Blumenberg, *Work On Myth*

*Fakat bir ve aynı olan ancak sürekli ve kalıcı bir şeyin aydınlığında açığa çıkabilir. Yine de, kalıcılık ve süreklilik ancak, direten ve hazır bulunan ışımaya başlayınca görünür. Ama bu, zaman açılıp uzandığı anda olur. İnsan kendini sürekli bir şeyin huzuruna yerleştirdikten sonra, ancak ondan sonra, değişene, gelip gidene açabilir kendini; çünkü ancak direten değişebilir.*²

Martin Heidegger, “Hölderlin ve Şiirin Özü: Beş Kılavuz Söz”

Bu tez, şiirin özgünlüğü bağlamında poetika sorunuyla ilgilidir. Poetikanın, Grekçe kökenindeki *poiēsis*³ kelimesinin genel anlamda üretme faaliyetine, özel anlamda ise şiir üretimine işaret edişinden hareketle söylenecek olursa, onun genelde *üretim/ürün üzerinde*, daha özelde ise *şiir üzerinde* anlamına sahip olduğu açıktır. Şiir ve poetika arasındaki bu *üzerindelik*⁴ biri diğerinden ayrıştırılmaz, daima bir süreç içerisinde anlam kazanan dilsel bir *ilişkisellik* midir, yoksa tek yönlü olarak biri diğerine anlam veren, bütünüyle birbirinden bağımsız olan bir *söylemsel karşıtlık* mıdır? Bu çalışmada hermenötik düşünce perspektifinden hareketle, şiir ile poetika arasındaki ilişkide bir öncelik/sonralık, yapaylık/doğallık veya hiyerarşi sorunu bulunmadığı,⁵ şiir ve poetikanın her ikisinin de soru-cevap yapısında aynı anda beliren, biri diğeri için daima zarurî iki ontolojik, tarihsel ve dilsel gerçeklik olduğu fikri benimsenmekte ve bu doğrultuda şiirin ancak soru-cevap yapısında özgünlüğünün açığa çıkabileceği ortaya koyulmaya çalışılmaktadır. Bunu ortaya koyabilmek, öncelikle şiir ve poetika arasındaki ilişkinin tarihsel zeminine

¹ Hans Blumenberg, *Work On Myth*, Robert M. Wallace (trans.), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 1990, p. 636.

² Martin Heidegger, “Hölderlin ve Şiirin Özü: Beş Kılavuz Söz”, Hölderlin, *Seçme Şiirler*, Turan Oflazoğlu (çev.), İz Yayıncılık, İstanbul 1997, s. 39-40.

³ Francis E. Peters, “poiēin”, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, Hakkı Hünler (haz. ve çev.), Paradigma Yayınları, İstanbul 2004, s. 307-308.

⁴ “Dil, sadece “insan” gibi bir şeyi konu alabilir (yani kavramsaldır) ancak bu durumda kendisi de bir şeyi ele alıp alamadığını bilemez. Çünkü aslında *hakkındalık* sınırını aşamaz.” Paul de Man, “Ben (Pygmalion)”, *Okuma Alegorileri: Rousseau, Nietzsche, Rilke ve Proust'ta Figürel Dil*, Mustafa Zeki Çıraklı (çev.), Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 183.

⁵ Uwe Japp, edebi eserin daima teoriden önce var olduğunu ileri sürer. Uwe Japp, “Hermeneutik, Filoloji, Edebiyat”, *Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar*, Doğan Özlem (der. ve çev.), Ark Yayınevi, Ankara 1995, s. 205-277.

yönelmeyi gerektirmektedir. Özellikle poetikanın antik Grekte ortaya çıkış şartlarında, mitos ve logosun henüz birbirinden ayrıştırılmadığı zamanlar bu durumun anlaşılabilir kılınabilmesi açısından önemlidir. Şayet bu başarılabilirse, poetika sorununun salt modern bir sorun olarak belirmediği, uzun bir tarihsel arkaplana sahip olduğu da görülebilecektir.

Şiirin, poetika ile ilişkiselliği bağlamında, antik gelenekteki rolünü belirginleştiren husus, gelenekle gelen mitosların şiir formunda daima *anlatılma* ve *yeniden-anlatılma*⁶ özelliğine sahip olmalarıdır. Bilhassa antik dönemde her bir şair ve rapsod,⁷ mevcut kültürü etkilemeyi sürdüren mitik bir hikâyeyi daima kendi ilgi ve kabiliyeti nispetinde temellük eder (*appropriation*), diğer bir ifadeyle onları dinleyicilerin önünde özgürce formel ve semantik düzeyde değiştirerek yeniden kurar.⁸ Sokrates'in Ezop masallarını nazım formunda yeniden söylemeye çalıştığı bilinir.⁹ Platon *Ion* diyalogunda şiire ilâhî bir öz atfetmek suretiyle onun ilâhî ölümsüzlükle ortaklığına dikkat çekerken, bizâtihi *Devlet*'inde Homeros'un sözlerini nesir formunda yeniden yazar.¹⁰ Aristoteles şairlere gelenekle gelen

⁶ Hans Blumenberg *Work On Myth* isimli önemli çalışmasında mitleri yeniden anlatılma (*retelling*) özellikleri bağlamında ele alır. Benzer şekilde Walter Benjamin "Hikâye Anlatıcısı" isimli denemesinde mitik anlatıları "çeşitli anlatışların katmanlaşmasından doğan yetkin anlatının en yakın resmini çizen ince, saydam katların yavaş yavaş birbiri üstüne birikmesi" olarak niteler. Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı: Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler", Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy (çev.), *Son Bakışta Aşk*, Nurdan Gürbilek (der.), Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 77-100. Odo Marquard ise mitlerden söz ederken, insanların hikâyeler içerisine batmışlığının aynı zamanda onları hikâyelerin anlatıcıları hâline getiren şey olduğu ve bu batmışlıkta aynı zamanda bir özgürlüğün de bulunduğunu belirtir: "Değiştiremeyeceğimiz hikâyelerde bize kalan tek özgürlük, en azından anlatmak ve anlattıklarımızı renklendirerek anlatmaktır." der. Odo Marquard, "In Praise of Polytheism (On Monomythic and Polymythic Thinking)", *Farewell to Matters of Principle Philosophical Studies*, Robert M. Wallace (trans.), Oxford University Press, Odéon, New York and Oxford 1989, p. 89.

⁷ Rapsod'u *Ion*'un Türkçe'deki çevirmenlerinden Nihal Petek Boyacı şöyle tanımlar: "Rhapsodos, Yunanistan'da kent kent dolaşarak ünlü ozanların şiirlerini okuyan kişidir. Rhapsodoslar, festivallerde ve ödüllü yarışmalarda da görülür. Daha çok epik şiir ve Homeros'tan parçalar okurlar. Eski Yunan sanatında rhapsodoslar pelerin giyip asa taşımalarıyla betimlenir. Bu tipik bir gezgin giysisidir." Nihal Petek Boyacı, "Notlar", Platon, *Ion: Şiir Üzerine* (içinde), Nihal Petek Boyacı (çev.), Kabcacı Yayınları, İstanbul 2011, s. 73. Gregory Nagy rapsodların Homeros'un şiirlerini tekrarlamadıklarını (*reduplicating*), yaratıcı tarzda yeniden icra ettiklerini ileri sürer. Ve onların kelimenin etimolojisi bağlamında 'şarkıları birbirine ulayan kişiler' olduklarını belirtir. Gregory Nagy, "Mimesis of Homer and Beyond", *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/2186.3-mimesis-of-homer-and-beyond> Erişim Tarihi: 15.04.2018.

⁸ Gérard Genette'in "palimpsest" olarak adlandırdığı, anlatıların formel ve semantik düzeyde dönüştürülerek yeniden anlatılmaları/yazılmaları konusu bağlamında saptamalarının bir özeti için bkz.: Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul 2000, s. 142-148.

⁹ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 143.

¹⁰ Platon, *Devlet*, Sebahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz (çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008, s. 84 (393e-394a).

konulara bağlanmamalarını öğütlerken, mitlerin özgürce yeniden anlatımı konusunda bir açıklığa işaret etmiş olur.¹¹ Başka bir yerde şairlere gelenekle gelen hikâyeleri bozmanın doğru olmadığı, ama buna rağmen şairin ustaca yaratıcı dönüştürümlerde bulunması ve geleneğe yönelmesi gerektiğini söyler.¹²

Grekçe kökeninde *söyleme* anlamına gelen *mythos*'un (*mûthos*)¹³ her bir şair tarafından daima yeniden-söylenmesi, bir yandan mit ve şiirin sürekliliğini (kalıcılık) sağlarken, öte yandan mit ve şiirin ayrıştırılamazlığı anlamına da gelir. Mitler her ne kadar “tanrısal hikâyeler” olsalar da kendilerine kutsal bir dokunulmazlık atfetmemeleri ve halk tarafından onaylanmaya ihtiyaç duymaları nedeniyle sürekli yeniden söylenmeye liberal bir açıklık kazanırlar;¹⁴ bu açıklıkta onlara kalıcılığı verir. Mitin yeniden anlatılmaya ve değiştirilmeye açıklığı ilk bakışta onun ilâhîliğinin riske girebileceği gibi bir intibâyaya sebebiyet verir. Buna karşılık bu yeniden anlatılma olgusu, ona daimi bir süreklilik kazandırarak ilâhîliğini geri vermektedir. Mitler tam da yeniden anlatılırlarken kazandıkları kalıcılık ve arınma¹⁵ nedeniyle ölümsüz tanrılara benzemektedir. Onlar, şiirle yeniden ve farklı şekilde söylenmeye açıklıkları nedeniyle, tek tanrılı dinlerin kutsal metinlerinden farklı olarak, daima insani ve tarihsel bir boyuta sahiplerdir. Bu durumda paradoksal biçimde insaniliği, mite kalıcılığını veren şey olur.

Mitlerin şiirle yeniden anlatılmaya dayalı yarı insani yarı ilâhî özleri aynı zamanda onların eski zamanlara âit olarak geride bırakılmasının imkânsızlığı anlamına gelir. Mit ve şiir, logos bilincinin oluşumuyla beraber muhteva itibariyle belirgin farklılıklar kazanmış olsalar da, benzer biçimsel nitelikleri sergileyen, insan

¹¹ Aristoteles, *Poetika*, İsmail Tunalı (çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul 2007, s. 31-32 (9:6, 1451b).

¹² Aristoteles, *Poetika*, s. 40 (14:4, 1453b).

¹³ Peters, “*mûthos*”, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, s. 225-227.

¹⁴ Gadamer antik Grek dininin, bütün mitik geleneği tekrar tekrar yenileme ve yorumlama konusunda muazzam bir şekilde liberal ve hoşgörülü olduğunu belirtir ve ekler: “Bir şairin eski bir mitik hikâyenin yeni, sofistike bir versiyonunu bulması bir övünç meselesiydi.” Hans-Georg Gadamer, “Religious and Poetical Speaking”, *Myth, Symbol and Reality*, Alan M. Olson (ed.), University of Notre Dame Press, Notre Dame and London 1980, p. 93.

¹⁵ Arındırma (*refinement*) burada yeniden anlatılırken dinleyicilerin ve tarihsel ortamın beklenti ve yönelimlerine göre tarihsel süreç içerisinde mitlerdeki eksikliklerin giderilmesi, fazlalıkların atılması, dolayısıyla mükemmeliyete kavuşturma anlamına gelir. Aristoteles'te *kátharsis*'in “ruhun tutkularından arındırılması” anlamında *Poetika*'da merkezi kavramlarından birisi olarak eserin, okur/izleyici/dinleyicinin kavrayışı ölçüsünde bir eksiklik veya fazlalığın hissedilmemesi düşüncesiyle birlikte belirmesi, bu bağlamda bir mitik yeniden-anatılma arkaplanına sahiptir. Aristoteles, *Poetika*, s. 22 (6:2, 1449b). Daha sonra ise Plotinos bu arınmayı, tanrıya erme veya tanrıya benzer hâle gelme şeklinde kullanır. Peters, “*kátharsis*”, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, s. 180-182.

zihniyetinin aynı safhasından doğan yaratımlardır. Bir taraftan şiir, mitolojik kavram dünyasını belirginleştirip tespit etmiş gibi görünür, öte taraftan onun bizâtihi kendi anlamı mitik imgelerdir. Bu bakımdan her iki düşünme tarzı, ilk insanlara tanrıların ve dünyanın görünmesi ve bu görünmenin dilsel ifadesi zamandadır.¹⁶

Mitik dünyanın, çağdaş okura çelişkili gelebilecek bu bütünlüğü, Hesiodos'un *Theogony*'sinde, müzlerin söylediği "Biz yalan söylemesini biliriz gerçeğe benzer/ Ama istersek dile getiririz gerçekleri de"¹⁷ mısralarıyla somutlaşır. Yaygın şekilde "ilham tanrıçaları" olarak bilinen müzler (*moūsai, muse*), Homeros'ta "iyinin ve kötünün bilgisi"¹⁸ olarak geçer. Mitik bütünlükte, gerçek, tıpkı iyinin kötüyle, evrenselin bireyselle, akılsalın sezgiselle, soyutun somutla iç içe geçmesi gibi yalanla ayrıştırılmaz durumdadır. Mitik anlatılarda "tanrıların, insanların ve tabiatın" birbiriyle ilişkilerinde gözler önüne serilen ayrıştırılmaz ve birinin diğerini etkilediği *mitik bütünlük* tasarımı, modern rasyonel bilincin kavrayamayacağı tarzda bütün uzlaşmaz veya yan yana gelmez farklılıkları bir araya getirir.¹⁹

Aydınlanma Çağı sonrası düşüncede, "kavramsal" olarak nitelenebilecek *bütünlük* anlayışında, insanın karşısında duran, zihinsel olarak sınırları belirlenebilir, daima daha gerisine aklın marifetiyle gidilebilir bir bütünlük tasarımı vardır. Bununla beraber mitik bütünlük, sınırları çizilmiş, dışarıdan görülebilen, diğer deyişle nesneleştirilebilir bir şey değildir. Tersine, tam da içine gömülü olduğu, bizâtihi kendisi "sınır bölgesi" (*frontier zone*)²⁰ olduğu için kendi içinde bir başka "sınır" düşüncesine yer vermez. O, bir başka deyişle, insanın içinde bulunduğu dünya tarafından kuşatılmışlığının, gündelik hayattaki sıradan hâdiselerden farklı bir tecrübeyi açığa çıkaran bir "sınır durumu"nun²¹ ifadesidir. Dolayısıyla ancak

¹⁶ Susanne K. Langer, "On Cassirer's Theory of Language and Myth", *The Philosophy of Ernst Cassirer*, Paul A. Schilpp (ed.), The Library of Living Philosophers, Vol. VI, 1949, p. 381-400.

¹⁷ Hesiodos, *Theogonia - İşler ve Günler*, Azra Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu (çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2018, s. 4 (27-28).

¹⁸ Homeros, *Odyseia*, Azra Erhat ve A. Kadir (çev.), Can Yayınları, İstanbul 2008, s. 148 (8.63).

¹⁹ "Farklılık" kelimesi burada yanıltıcı gelmemelidir. Farklılık, mitik dünyada ancak mitik bütünlüğün toplamına hizmet etmek üzere vardır. Mitik bütünlüğü parçalayan, onu aşan veya sınırlarını gösteren bir "fark" söz konusu değildir.

²⁰ Richard Kearney, *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar: Ötekiliği Yorumlamak*, Barış Özkul (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2013, s. 15.

²¹ Sınır durumu (*Grenzsituation*, limit situation) Karl Jaspers'in meşhur bir kavramıdır. Bkz.: *Philosophy*, II Cilt, E.B. Ashton (trans.), University of Chicago Press, Chicago 1970, p. 177-222. Arslan Topakkaya,

sezilebilen, ama kavranamayan, daha gerisine gidilemeyen bir bütünlüktür. Modern düşüncede bilim, dinler, şiir, felsefe, siyaset dendiğinde daima mitik bütünlüğün dünyasına kadar geri gidilir.²² Bu nedenle mitik çağ, Giambattista Vico tarafından “altın çağ” (*età dell’oro*)²³ ifadesiyle anılır. Özellikle başka paraların değerinin ancak “altın”a bakılarak anlaşılabilmesi hususu dahi, mitik çağın nasıl kavrama gelmez bir kriter (kanon) oluşturduğunu gösterir. Şu hâliyle o, parçalanamaz, kavranamaz, daha gerisine gidilemez, kuşatılamaz bir zemindir.

Bu yaklaşım şayet doğruysa hem Aydınlatma hem de Romantik düşüncenin “mitostan logosa” doğru, logosun belirmesiyle mitosun tarihin başlangıcında ve geçmişte kaldığı tarzında ilerlemeci tarih anlayışlarının sorunlu taraflarını fark edip aşabilmek de mümkün olabilir. Çünkü şiir ister mitik bir karakter, olay, imge veya temaya açıkça atıfta bulunsun, isterse hiçbir fark edilir referansa sahip olmasın, daima mitin yeniden-söylenmesidir (*retell, Weitersagen*).²⁴ Şiir ve dil, bu yeniden-söylenme gerçekliği nedeniyle geride bırakılmadığından mit de logosun bir ön-formu (*pre-form*) olarak “geçmiş”e hapsedilemez.²⁵ Buna rağmen şiirle yeniden söylendiğinden mit asla şimdiki dünyaya yabancı, arkaik bir fenomen olarak da kalmaz. Dolayısıyla hiçbir zaman neoklasikçilerin ve romantiklerin arzu ettikleri tarzda basitçe formel veya bütüncül (form ve muhteva ayrıştırılmaksızın) bir *taklit* konusuna da indirgenemez. Buradan hareketle mitin yeniden-üretilmesi sadece antik zamanlara özgü değil, aynı zamanda seküler modern zamanlar için de kaçınılmazdır.²⁶ Dolayısıyla mit her ne kadar yabancı olanı sadece *söyleme* suretiyle âşinâlığa dönüştürse de, o, bir anlamda aynı zamanda herkes için ortak olan şimdi-burada bir âşinâlığın “yeniden-söylenmesi” olgusudur.

“Karl Jaspers’de (Varlığın) Sınır Durumları (Grenzsituationen) Kavramı’nın Anlamı Üzerine Bir Deneme”, *Felsefe Dünyası*, C. 46, 2007/2, s. 143-155.

²² Mitin bilim, felsefe, din, ayin, edebiyat psikoloji, yapı ve toplum gibi konularla ilişkisi bağlamında modern teorisyenlerin bakışları için bkz.: Robert A. Segal, *Mit*, Nursu Örgü (çev.), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2012.

²³ Giambattista Vico, *Yeni Bilim*, Sema Önal (çev.), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2007, s. 67.

²⁴ Dieter Misgeld and Graeme Nicholson (eds.), *Hans-Georg Gadamer on Education, Poetry, and History: Applied Hermeneutics*, Lawrence Schmidt and Monica Reuss (trans.), State University of New York Press, New York 1992, p. 86.

²⁵ F. W. J. Schelling, *Mitoloji Felsefesi* (Philosophie der Mythologie) isimli kitabında “dil kendisi yalnızca solgun bir mitolojidir” der. Alıntılanan: Marquard, “In Praise of Polytheism (On Monomythic and Polymythic Thinking)”, p. 90.

²⁶ Bu dikkatler eşliğinde mitik yeniden anlatma, neoklasikçi edebi modellerin taklidi ve postmodern metinler-arasılık düşünceleri arasındaki ilişkileri soruşturmak önem arz etse de burada asli konudan uzaklaşmaya neden olabileceği için üzerinde durulmamaktadır.

Mit, bu bakımdan, insanın sorduğu en kadîm sorulara cevap ararken, daima yönelmek durumunda kaldığı dilin bizâtihi kendisidir. Buna karşılık mit, insanların yaşamları sürecinde karşısına çıkan sorunların nasıl aşılabileceğini öğreten bir cevaplar sözlüğü anlamına da gelmez. O, daha ziyade soruların kaynadığı yerdir. Mite bir cevap için dönüldüğünde, mite ister inanılsın, isterse yalan gözüyle bakılsın, ancak mevcut soru daha esaslı bir hâle getirilerek şimdiki görme imkânı kazanılır. Bu bağlamda mitik dünyanın bütünlüğü, kendisine inanan ve inanmayan gibi bir ayrıştırmaya da izin vermemektedir. Aslolan mitik bütünlükte insanın bir biçimde değişiyor ve değişirken de sorusunu revize ediyor olmasıdır. Kişi, miti bütünüyle temel bir “hakikat” olarak görüp ona inandığını veya mitin bütünüyle “yalan” bir hikâye olduğunu ileri sürüp ona inanmadığını dile getirirse bile, hikâyede cereyan eden hâdiselerin tıpkı *theôria* kavramının kökensel kullanımında olduğu gibi etkisi altındadır.²⁷ Çünkü *theôros*, şahit olduğu hâdiselere verdiği olumlu veya olumsuz olarak görülebilecek tepkilerle şekil alır.²⁸

Mitik bilincin her zaman inandığı ve en iyi kavradığı husus, hakikat ve yalanın ötesinde, kendi sınırlı varlığını aşan birtakım soruların bulunduğuudur. Her ne kadar belirgin bir *logos* fikrine sahip olmasa da mitik insan, daima bu belli belirsiz soruları fark etmektedir. C. G. Heyne’nin de işaret ettiği gibi, sadece anladığı şey ile kendisi o kadar birbirine bütünleşmiş vaziyettedir ki burada bir fark ayırt edemez. Bu mitik bütünleşmişlik, kökeni ve tabiatı daima merak konusu olan ve kesin bir îzahı asla yapılamayan tanrılar ile ölümlü insanları bir arada yaşar vaziyette düşünmeye

²⁷ *Theoroi*, antik Grekte kutsal festivallere “şahitlik” gibi bir anlama gelir. Şehir-devletleri tarafından kâhinlere danışmak, ünlü mabetlere kurbanlar sunmak veya festivallere katılmak için gönderilen elçilerdir. Olimpiyatlar benzeri tanrıların şerefine yapılan oyun ve festivalleri organize etmek için her şehir-devleti bir kutsal elçi veya temsilci atar. Bu elçiler pasif biçimde festival olayına katılmış görünseler de potansiyel olarak festival sürecinde şahit oldukları olay ve insan davranışları nedeniyle dönüşüme uğrarlar. Bu kelimenin felsefeye aktarılışı Pythagoras’a atfedilir. Ayrıca bkz.: Jürgen Habermas, “Bilgi ve İlgî”, *İdeoloji’ Olarak Teknik ve Bilim*, Mustafa Tüzel (çev.), YKY, İstanbul 1993, s. 95; Joachim Ritter, “Aristoteles ve Sokrates’ten Öncekiler”, *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*, S. 3, 2012, s. 8; Francis E. Peters, “theôria”, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, s. 374-375.

²⁸ Paul de Man gözlemci ile gözlemediği şey arasındaki karşılıklı yorumlama durumunu ele alırken kritik saptamalarda bulunur: “Gözlemleyen özne de gözlemlenenden daha sabit olmadığından birçok karışıklık ortaya çıkar ve gözlemci, öznesini yorumlamada gerçekten başarılı olduğu her seferinde, onu değiştirir; üstelik yorumu hakikate yakınlaştıkça onu daha da çok değiştirir. Ama gözlemlenen öznenin her değişimi, gözlemci de müteakip bir değişimi gerektirir ve ikisi arasındaki bu salınım süreci sonsuz gibi görünür. Ama daha da beteri vardır: Salınımın yoğunluğu ve doğruluğu arttıkça, aslında gözlemi kimin yaptığı ve kimin gözlemlendiği giderek belirsiz hâle gelir.” Paul de Man, “Eleştiri ve Kriz”, *Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*, Ferit Burak Aydar ve Cem Soydemir (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 39.

kolayca imkân verir. Bu düşünce temelinde, mitik anlatılarda ölümsüz tanrılar, ölümlü insanlarla hiç durmadan çatışabilir, uzlaşabilir, hatta yer değiştirebilir. Bu dinamik ve gerilimli ortamın birbirinden ayırtılamaz vaziyette kaynaşmışlığı insana sürekli olarak bir “söyleme gücü” verse de mitik insan bu gücünün farkında değildir. Daima söyler, ama yaptığı şeyin ne olduğu üzerinde bütüncül bir refleksiyon gerçekleştirmez. Bu nedenle söyledikleri şey, üzerinde konuştukları şey hakkında kesin, açıklayıcı ve ispatlanabilir bir bilgi sunma gayesi de taşımaz. Bu hâliyle onlar farkında olmaksızın, kendilerini dünyada daima, tâbiri caizse, “yoksun” veya “fâni” olarak konumlandırırılar.²⁹ Bu, onların gerçekliği görme, onu arama veya varoluşsal eksikliklerini giderme gibi bir kaygıya sahip olmadıkları anlamında bir yoksunluk değildir. Nasıl ki Musa, Tanrı’nın kendisine olduğu gibi görünmesini talep eder ve Tanrı her seferinde ona ağaç, dağ gibi farklı formlarda görünürse mitik bütünlüğün dünyasında da “bilme çabası” ve “yoksunluk” birbirinin yanı başındadır. Aynı anda ister gerçeği veya ideali, isterse yalanı söylesin, aslolan “söyleme”ye yönelik bir inanmadır. Çünkü ancak, *anlatıldıkça* ve yeniden anlatıldıkça tanrıların ve insanların hikâyeleri inanılabilirlik kazanabilir.³⁰

Yeniden-söyleme olarak tezahür eden mit ve şiirin kökenine bu paradoksal durumda erişilemeyeceği için, yine bu noktada mite kulak veren kimsenin mit veya şiiri kavrayabilecek güçte bir bilince sahip olmadığı gerçeğini kabul edebileceği fikri de belirginleşir. Mitlerin sıklıkla tanrıların ölümsüz, insanlarınsa ölümlü olduğunu her yeniden anlatılışlarında hatırlatmayı sürdürmeleri,³¹ insana dünyadaki

²⁹ “Heyne’de, insanlığın bebeklik evresi (*infantia generis humani*) üç yoksunluk (*Mangel, imbecillitas*) ile karakterize edilir: Bilgi yoksunluğu, kendini ifade kabiliyeti yoksunluğu ve duyarların dolaysız izlenimlerinden kendini uzaklaştırarak bir temaşa formunun elde edilememesi ki bu yoksunluk, duygusallığın arttırdığı bir etkilenebilirlik ile çok yakındır.” Hartlich ve Sach’ın *Der Ursprung Des Mythos-Begriffes in Der Modernen Bibelwissenschaft* isimli eserinden alıntılanan Maike Oergel, *The Return of King Arthur and the Nibelungen: national myth in nineteenth-century English and German literature*, de Gruyter, Berlin, New York 1998, p. 13.

³⁰ Gadamer tam da bu anlamda bütün şiirlerin mitik olduğunu öne sürecektir. Çünkü mit ve şiirin her ikisinin de yarattığı inanma duygusu onların tamamen “söyleme” (*saying*) olmalarından kaynaklanır. Hans-Georg Gadamer, “Composition and Interpretation”, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Nicholas Walker (trans.), Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 70.

³¹ İnsanın sonluluğu ve zayıflığı mitlerde ölümsüz tanrılarla ilişkileri bağlamda çok fazla vurgulanır. Apollon *İlyada*’da insanlardan söz ederken “o zavallicıklar” der “tıpkı yapraklar gibi, bakarsın toprağın yemişini yer yaşarlar taptaze, kimi zaman bakarsın tükenip yok olurlar.” Homeros, *İlyada*, Azra Erhat ve A. Kadir (çev.), Can Yayınları, İstanbul 2005, s. 465 (XXI, 463-466). Yine *İlyada*’da Zeus benzer şekilde “Şu dünyada soluk alan, yürüyen yaratıklar arasında insandan daha acınacak bir yaratık yoktur.” der. Homeros, *İlyada*, s. 396 (XVII, 443-447). Tanrılar ve insanlar arasında Homeros üzerinden bir karşılaştırma için bkz. Jacqueline De Romilly, “Tanrılar ve Doğaüstü”, *Homeros*, Işık Ergüden (çev.), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007, s. 79-95. Burada mitlerin insana kendi ölümünün bilincinde

sınırlı pozisyonunu unutmama çağrısıdır. Bu nedenle Aristoteles'in ürettiği mit-sever (*philomythos* veya *mythophilos*)³² tâbiri, mitin insanda uyandırdığı hayranlığın kişinin bilgisizliğini fark etmesiyle sonuçlanacağına işaret eder.

“Şiir üzerinde düşünme” olarak poetika bu anlamda ortaya çıkış şartlarında, Platon ve Aristoteles'te şiir sorusuna kesin bir cevap bulma iddiası taşımamıştır. Tersine antik dönemde poetika, tam da şiirin kalıcılığı ve insanın fâniliği arasındaki diyalojik ilişki şeklinde tezahür etmiştir. Platon adalet, bilgi, hatta güzellik gibi birçok konu hakkında “Nedir?” (*to ti esti*) sorusunu yöneltirken, şiiri ele aldığı *Ion*, *Devlet*, *Sokrates'in Savunması* adlarıyla bilinen diyaloglarında “Şiir nedir?” sorusunu sormamıştır. Çünkü poetikaya, incelediği konuya antikitenin bilgi (*epistêmê*) anlayışı çerçevesinde saf rasyonalite anlamına gelen ve kesinlikle deneysel (ampirik) olmayan bilimler (*epistêmai*) perspektifinden bakılmadığından, poetika, şiirin bilimin anladığı anlamda bir özünü belirleme, ona kalıcı bir cevap bulma iddiasına sahip değildir. Bu nedenle Aristoteles bilimleri teorik, pratik ve poetik olarak sınıflandırırken poetikayı matematik ve fizik gibi teorik bilimler sınıfına âit görmez, ona göre, poetika da buna dâhil olmak üzere, her türden üretim teorinin ve pratiğin ötesindedir.

Şu durumda logosun “mitin yeniden üretimi olarak şiir” ve “şiir üzerinde düşünme olarak poetika” arasındaki ilişkide yeri nedir? Mitos ve şiir her ne kadar refleksiyon yoksunluğu olsalar da, insana yaşattıkları *fânilik tecrübesi* dolayısıyla logosun poetika bağlamında nasıl anlaşılması gerektiğini de ima etmiş olurlar. *Logos* antik düşüncede Herakleitos tarafından evrenin temelinde yatan ilke şekliyle fark edilmiş olsa da, bu fark etme ancak şiirde “söyleme” ve poetikada söylemenin bir aktüalitesi olarak “söylenilen”in ne anlama gelebileceği tarzındaki sorular arasındaki ilişkiye tanıklık yoluyla gerçekleşebilmiştir. Bu noktadan sonra, mitos dahi artık mitle kurulan bu logosa, şiir ve poetika arasında vukû bulan ilişkiye tanıklık edebilme çabasıyla oluşmayı sürdürür. Mit sadece şiir ve sanatta değil, bu bakımdan aynı zamanda bilgide de (logos) devam eder. Tam da bu nedenle mitin

olması yolundaki çağrısı mitin sadece dini boyutuna indirgenemez. İnsanın ölecek olduğunun bilincinde olması, ama henüz ölmemiş olması poetikanın şiir karşısında nasıl bir konum alması gerektiğinin işaretleriyle doludur.

³² Aristoteles kendisini bir *mythophilos* olarak görür. Aristoteles, *Metafizik*, Ahmet Arslan (çev.), Sosyal Yayınları, İstanbul 2010, s. 84 (I, 982b 18).

tam olarak nerede sona erip, logosun nerede açığa çıkmaya başladığı sorusu cevap verilemez olarak kalır.³³

Logos, bu bakış açısından görülebileceği üzere, şiir ve poetika ilişkisi söz konusu olduğunda saf olarak açığa çıkamamaktadır. Bu bakımdan mitik düşüncede logos mevcut bulunduğu gibi, logos bilinci belirginleşirken logosta da mitos mevcuttur.³⁴ Logos şu durumda kendisine nasıl ulaşılacağı belli olmayan bir ideali veya güçlü bir tahmini temsil etmektedir. Şiir hakkında en doğru sorunun nerede olduğu, neye göre ve nereden hareketle sorulabileceği tahminden öteye gidemediğinden ve mit şiir yoluyla daima yeniden anlatılması hasebiyle *okurun*³⁵ önünde pasif bir nesne olarak konumlandırılmadığından logos saf hâliyle asla açığa çıkamaz. Logos şu hâliyle poetikaya yön gösteren, ama asla kendisine ulaşamayan, sürekli aranan bir şeydir.³⁶

Poetikada bir logostan söz edilecekse, bu logos, doğa bilimlerinin anladığı logostan, her şeyden önce deneysel olmamasıyla ve matematiksel olarak kanıtlanamamasıyla ayrışır. Diğer bir deyişle poetikanın saf bir logosa dönüşmemesi şiirin insana yaşattığı fânîlik tecrübesi nedeniyle doğa bilimlerinin asla işin içine giremediği bir şey olmasındandır. Ama yine de hâlâ şiir dendiğinde insanları şiirin ne olduğu veya olabileceği tasavvuruna yönlendiren bir poetik

³³ Benjamin Jowett'ten alıntılan Penelope Murray, "What is a Muthos for Plato?" in *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, R. Buxton (ed.), Oxford University Press, Oxford 1999, p. 251-262. Benzer şekilde Ricoeur "her *mitos*, sergilenme talebinde bulunan örtülü bir *logos* içerir." der. Paul Ricoeur, *Yoruma Dair: Freud ve Felsefe*, Necmiye Alpay (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2007, s. 30.

³⁴ Odo Marquard "Mitik teknik -hikâyeler anlatma- (...) hâlihazırda olan bir hakikati hayat içinde kullanma donanımına sahip olduğumuz ulaşılabilirliğe getirme sanatıdır. Hakikat şu ki, prensip olarak, ya irtibat kurmak için çok soyut (kesin bilimlerin sonuçları gibi, meselâ formüller) ya da yaşanmaz derecede korkunç (mesela hayatın bir hakikati olan ölüm) olduğunda henüz orada değildir. Bu gibi durumlarda, hikâyeler -mitler- bu hakikatleri bizim hayat-dünyamıza anlatmak veya hayat dünyamızda katlanabileceğimiz bir tür mesafeden anlatmak için ortaya basitçe çıkmaz, daha ziyade ortaya çıkması gereklidir." dediğinde hakikatin anlatılarak anlaşılabilir hâle geldiğini vurgulaması açısından haklıdır. Buna karşılık mitosun sadece mevcut hakikatleri anlatmak gibi bir işlevi olduğu iddiası çok sınırlayıcıdır. Mitos hakikati anlattığında aynı anda daha önce düşünülmemiş hakikatlere de gebedir. Odo Marquard, "In Praise of Polytheism (On Monomythic and Polymythic Thinking)", p. 90.

³⁵ Okur kelimesi tez boyunca antik zamanlardan modern zamanlara şiirin farklı icra (performe etme) tarzlarına, dinleme, izleme veya okuma yoluyla katılımı dikkate alır tarzda kullanılacaktır.

³⁶ Platon'un şiirde anlamsal bir kesinliğe varılamazlığı "kelimeye uçuş" (*flight into the logoi*) olarak görmüş olabileceği düşünülebilir. Bu kavramla onun kastettiği şey, bir konuyu anlarken o konuyu anlamlandıracak olan en doğru kelimelerin hazır bir şekilde kişiye gökten inmeyeceği, tersine kişinin doğru kelimeleri bulabilme çabasına sahip olmasıdır. Dil ve kavram oluşumu bağlamında Gadamer, Platon'un *Phaedo*'sunda (99e) geçen bu ifadeye değinir. Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan (çev.), C. II, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 234.

gelenek mevcuttur. Aksi hâlde insanların aralarında şiir hakkında “şiir olarak” konuşabilmeleri, yani poetikanın bizâtihi kendisi imkânsız hâle gelecektir. Poetika *trans-subjektivite (transsubjectivity)* denilen, bir şeyin şiir olduğu noktasında farklı öznellikler arasında geçişliliğin olmasına imkân veren, ona meşrûiyet sağlayan bir mutabakattır. Poetika veya poetik bilinç olmadığında insanların herhangi bir dilsel varlığı şiir olarak belirlemeleri mümkün olamayacaktır. Bu noktada poetikanın görevlerinden birisi, şiir üzerinde, kesinlik karakteri taşımayan ortak bir dil sağlamak olarak belirginleşir. Aksi durumda şiir bireysel olarak okunan, salt haz alınan bir estetik tecrübeye indirgenir. Burada mitosun logosa ya da logosun mitosa üstünlüğü tarzında bir mücadele oluşmadığından, poetikanın kalıcı olanla, onun üzerine çıkmak için değil, bizâtihi insanın fâniliğini tecrübe edebilmek için “soru-cevap” yapısında bir diyaloga girebilmesi esastır.³⁷ Kalıcı veya sürekli olanın karakteristik özelliklerinden birisi, insanların bir şeyleri anlamalarına ve o konuda diyaloga girebilmelerine *temel* teşkil etmesi veya *ortam* hazırlamasıdır. Aristoteles’in tümellerin nasıl oluştuğunu açıklarken dile getirdiği anlatısından hareketle söylenecek olursa, yeniden söylenmek suretiyle kalıcı olan şiir “duran asker” işlevi görmektedir. Akıp giden dil içerisinde mit ve şiirin kalıcı vaziyette durması, kaçış sırasında askerlerin yaptıkları gözlemlerin tekrar tekrar doğrulanmaya başlamasıyla kaçışın birdenbire sona ermesine benzemektedir. Genel olarak kaçışın durmasıyla birlikte ordu tekrar üniter yapısına kavuşur. “Üniter bir kontrol altındaki ordu bilimin imajıdır.”³⁸

³⁷ Mitin yeniden söylenmesi olarak şiir ve poetika ilişkisinin insana fâniliğini tecrübe ettirmesi, miti eleştirilemez kılmaz. Aydınlanmanın mit eleştirileri, ulaşmaya çabaladığı rasyonalite, özgürlük, bireyselleşme ve sanatta özerkleşme vurguları açısından dikkate değerdir. Mit hâlâ bir eleştiri konusu olarak kendisini açık tuttuğu müddetçe, alegori yoluyla dogmalaştırılmadıkça poetika onunla diyalogunu sürdürebilecektir. Mitin dogmalaşması poetikanın aradan çıkartılması anlamına gelir. Mitin refleksiyondan yoksun vaziyetteyken ne olumlu ne de olumsuz olan “nötr” durumu, poetikanın mite yönelik rasyonalite bağlamında bir “anlama çabası” sayesinde pozitif bir rol icra etmeye başlar. Dahası bir mit dogma hâlini alıp da kendisini eleştiriye kapatmışsa tehlikeli bile sayılabilir. Mitler de muhtemelen bizâtihi kendilerinde fark ettikleri bu tehlike nedeniyle sürekli olarak farklı versiyonlarını üretme ve yeniden söylenme eğilimindedirler. Dolayısıyla burada birbirinden bağımsız ve biri diğerinden üstün pozitif bir söyleme formu yoktur. Bu soruna hem Ricoeur hem de Marquard dikkat çeker. Ricoeur “Modern insan ne mitten yakasını sıyrabilir ne de ona yüzeysel değeriyle bakabilir. Mit daima bizimle birlikte; fakat ona daima *eleştirel olarak* yaklaşmalıyız.” der. Paul Ricoeur, “Dilin ve Mitin Poetikası”, *Çağdaş Filozoflarla Söyleşiler: Kıt Felsefesi Tartışmaları*, Richard Kearney (ed.), Hüsamettin Arslan (çev.), Paradigma Yayınları, İstanbul 2010, s. 137; Odo Marquard, “In Praise of Polytheism (On Monomythic and Polymythic Thinking)”, *Farewell to Matters of Principle Philosophical Studies*, p. 87-110.

³⁸ Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 126.

Şiirin ürettiği, kalıcılığa imkân veren bu sözlerin üzerinde logos kendisini var edecek ve anlaşılır kılacak olan imkânı bulur.³⁹ Poetik bilinç, şiirin ve dilin ne söylediğini kalıcı olan temelinde (*on poetry*) anlamaya çalıştığı için, bir yandan şiir onun için soru olarak tezahür etse de kendisini şiir için bir cevap şeklinde sunamaz. Şiir ve poetika arasındaki ilişkinin soru-cevap ilişkiselliğinde devam etmesi, onlardan birinin veya diğerinin salt bir soru veya cevap olamaması anlamına gelir.⁴⁰ Almanca'da

Stehen (gestanden) “durmak” demekken, *verstehen* “anlamak” anlamına gelmektedir. Bu bakımdan durmak, anlamanın temelinde yatan varlık tarzıdır. Şiirler bu anlamda dilde hiç durmadan kelimeler arasında oluşan ilişkiler ağı, diğer deyişle önceden mevcut bir tarihsel dünya içerisinde insanın bir durma/anlama ve ortam hazırlama tarzıdır. Açılan bu diyalojik ortam, sorunu bilinç düzeyine çıkartırken, anlaşılır hâle gelen sorunun kişiyi nereye doğru yönlendireceği belirsiz kalmak durumundadır. Böylece dilde tam ve kesin bir cevabın oluşamaması tecrübesi, poetika sayesinde anlama çabasının sürekliliği ve farklı perspektife açıklığıyla anlamlı hâle kavuşturulur.

Poetikanın şiiri tam olarak kavrayamayacak olmasına rağmen şiire ilişkin sorular sormayı sürdürmesi, salt şiire mi yoksa poetikaya mı âit olduğu kestirilemeyecek bir “özgünlük” fikrini açığa çıkarmaktadır. Mitlerin veya sözlü kültüre âit anlatıların belirgin özelliği olan “anonimlik”, ilk söyleyenin kim olduğunun bilinmemesi gibi bir durumdan ziyade, özgünlüğün, geleneğin sürekliliğine mi yoksa geleneğin aşılmasıyla ortaya çıkan süreksizliğe mi âit olduğuna dair bir karar verilemezlikten kaynaklanır.⁴¹ Bununla beraber şiirin ilâhî ilham veya vecd yoluyla yazıldığına yönelik klasik teori, şiirin kaynağından ziyade, sözün daha evvel işitilmemişliğini, diğer deyişle orijinalitesini ima etmektedir.⁴²

³⁹ Heidegger'in sanat eserini “bir hakikatin esere yerleştirilmesi” olarak yorumlaması bu düşünceyle ilgilidir. Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, Fatih Tepebaşı (çev.), De Ki Yayınları, İstanbul 2011.

⁴⁰ Poetikanın cevabı olduğu sorunun açığa çıkartılması kadar, poetikanın kendisi bir sorun olarak belirmeye başladığında cevabının nerede aranması gerektiği sorusu da aynı düzeyde kritiktir. Poetika hangi soruya bir cevaptır? Poetikanın kendisi bir soru olduğunda cevabı nerede aranmalıdır?

⁴¹ Şayet mitik düşüncenin anonimliğe çektiği bu dikkat olmasaydı, tarihsellik fikrinin ortaya çıkmasından sonra şekillenen yirminci asırda şiirin yazarın biyografik varlığından bağımsız bir anlamının olabileceği fikrinin de fark edilebilmesi güçleşebilirdi.

⁴² Latin kökleri olan “orijinal” kelimesinin etimolojisine bakıldığında “origin” Türkçe'deki “kaynak” veya “menba” kelimesine karşılık gelir. *Origin* daima bir yerden bir şeyin kaynaklanıp açığa çıkarak, yükselerek kendisini göstermesi hâdisesidir. Dolayısıyla kaynak, kaynağın kaynadığı sıfır nokta

Özgünlüğün nesnellik ve özneliği aşan,⁴³ söyleyene mi yoksa söyletene mi âit olduğu yolundaki kararsızlıklar onun anonimliğine işaret etmektedir. Orijinal olan ise Yahya Kemal'in tâbiriyle “ebedî kitap” olarak herkes için açık hâl alır.⁴⁴

Özgünlük şu hâliyle edebi hareketlerin veya yaratıcı dehanın sürekli olarak yeni bir dilsel form ya da metafor üretimi şeklinde çoğalarak devam eden ilerlemeci bir çizgisellik taşımadığı gibi,⁴⁵ daha başından kendisini mutlak özgünlük olarak sunan bir dilsel kullanımın kendi kendisini her seferinde geçerli kılan, döngüsel bir tarih şemasını da hâiz değildir. Özgünlüğün daima hâlihazırda bir dil ve gelenek içerisinden üretilme zorunluluğu, onu büsbütün imkânsız da kılmamaktadır.⁴⁶ Tersine şiirin özgünlüğünü mümkün kılan husus, kendisini daima mitik gelenekte konuşlandırmış olmasıdır.⁴⁷ Özgünlük ancak poetika ile şiir arasında devam etmekte olan “soru-cevap” yapısında ilerleyen ve bir geleneği olan diyalogda açığa çıkabilen zamansal bir imkândır. Şu hâliyle o, her bir şiirin linguistik yapılanışıyla baştan beri orada hazır bulunmadığı için, poetika tarafından birtakım rasyonel yöntem ve araçlarla özgünlüğün keşfedilmesi gibi bir durum da söz konusu değildir. Bir başka deyişle o, poetikanın soruşturma çabasını sürdürdüğü müddetçe “ölümsüzlükten pay alma” (*mimesis*)⁴⁸ imkânıyken, şiirin de her yeniden söylenmesinde kalıcılığını sürdürme arayışıdır.⁴⁹ Şiir ve poetika arasında soru-cevap yapısında sürmekte olan

anlamına gelmez, daha ziyade bir şeyin her an kendisini şimdi burada bir kimseye sunma eylemidir. Onyedinci asırdan sonra orijinal dendiğinde benzeri olmayan veya ancak taklidi üretilebilen otantik bir şey anlaşılrsa da, ona ortaya çıkmış ve öylece duran bir şey olarak bakılır. Buna karşılık şiirin özgünlüğü veya orijinalliği doğduğu yerden şimdiki zamana kadar gelmesinden kaynaklanır. Dolayısıyla orijin veya öz ne sıfır nokta ne de tarihte belirli bir nokta olarak orada duran bir şeydir. Kelimenin etimolojisi ve kısa bir tarihçesi için bkz.: Raymond Williams, “Originality”, *Anahtar SozcuKler: Kùltür ve Toplumun Sözvarlığı*, Savaş Kılıç (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 277-279.

⁴³ Bu bağlamda önemli tespitler için bkz.: Şaban Sağlık, “Öznel Eleştirideki Nesnellik/Nesnel Eleştirideki Öznellik”, *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, S. 155, Kasım 2009, s. 77-83.

⁴⁴ “Yunan esâtîri her kavmindir, medenî insanların ebedî kitabıdır.” Yahya Kemal, “Bir Kitâb-ı Esâtîr”, *Edebiyâta Dâir*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 2005, s. 174.

⁴⁵ Ezra Pound, *Make It New*, Yale University Press, New Haven 1935.

⁴⁶ Bu yaklaşım metinler-arasılık gibi postmodern bir teorinin oluşmasının yanı sıra, sanatı hırsızlıkla eşit görmeye bile neden olacaktır. Picasso “sanat hırsızlıktır” der.

⁴⁷ Nermi Uygur, “Biricik”, *İnsan Açısından Edebiyat*, İÜEFY, İstanbul 1977, s. 25-37.

⁴⁸ Aristoteles, *Metafizik* kitabında taklit kavramını Platon'un “pay alma” (*meteksis*) şeklinde anladığından söz eder. Aristoteles, *Metafizik*, s. 112-113 (I, 987b 5-15).

⁴⁹ Heidegger'e göre kalıcı olan bile kalıcılığı için direnmelidir. Martin Heidegger, “Hölderlin ve Şiirin Özü: Beş Kılavuz Söz”, s. 41.

diyalog, “soru ve yanıtların değişken sürekliliği”⁵⁰ dünyada hâlâ söylenecek özgün sözlerin varlığına işaret eder.

Ortaçağ felsefeleri ve onyedinci asırdan sonra romantizme kadar poetikalar şiir sorusuna logos (mantık) ekseninde dogmatik veya rasyonel kurallar çerçevesinde cevap vermeye çalışırlar. Burada logos artık, şiir ve poetika ilişkiselliğinde anlaşılır kılındığından değil, şiir ve poetikanın dışında ve üzerinde var olduğundan, her birinin anlam ve işlevi logosa göre şekil kazanmaya başlar. Ortaçağ şiir sorusunu ezeli ve değişmez bir *dogma* temelinde alegori yoluyla cevapladığında poetikanın fânilik bilincinin temsili olma vasfı kaybolduğu gibi, özgünlük alegori yoluyla tashih edilmesi gereken bir tahrife (*deformation, falsification*) dönüşür.

Aydınlanma Çağı’nda *mitostan logosa* doğru ilerleyen bir tarih şemasında şairin aklın evrensel kurallarına uyması gerektiği ileri sürüldüğünde, Ortaçağ’da dogmatik tarzda var olmuş olan *normatif poetika* bilinci iyice kökleşir. İspata dayalı olmadığından bilgi düzeyinde güvenilmez olanı temsil eden şiirde, ispata dayalı değişmez bilginin nasıl yer bulması gerektiğini ve antik klasiklerin veya edebi modellerin formel düzeyde nasıl taklit edileceğini belirleyen poetikanın bu noktada normatif karakteri iyice belirginleşir. Şiirin taklit konusu olarak düşünülmesi mitosun Aydınlanma düşüncesinde logosun bir ön-formu olarak geçmişe âit görülmesinden ileri gelir. Şiir, mitsel içeriğinden arındırıldığında, onun aklın kesinliğine tekabül eden muhtevassız ve boş formunun rasyonel düzlemde taklit (yeniden-inşa) edilmesi normatif poetikanın ilkesi hâlini alır.⁵¹

Onsekizinci asrın ortasından itibaren romantikler, normatif poetikanın karşısına deha estetiğiyle çıkar. Yaratıcı dehanın muhayyileye dayalı üretimlerinin her türden kuralı ve türsel ayırımı yıkması nedeniyle şiir sorusu poetika için asla cevaplanamaz olarak belirlenir. Böylece şiirin otonomisi için bir imkân da oluşmuş

⁵⁰ “İnsan soru ve yanıtların hep değişken kalan sürekliliği içine doğar. O bu değişken süreklilik içinde, kendi yaşama zamanı ile sınırlı sorular ve yanıtlar üretir. Bilginin tarihselliğini yapan, işte tam da bu sorular ve yanıtların değişken sürekliliğidir.” Uwe Japp, “Hermenötik, Filoloji ve Edebiyat”, s. 272.

⁵¹ Bu dönemde hâlâ en iyi bilinen ve kanon olarak görülen poetik metin, Platon veya Aristoteles’e âit olanlar değil, Platon veya Aristoteles’in *mimesis* düşüncesini taklide ve *ut pictura poesis* deyişine indirgemiş olan Horatius’un *Ars poetica*’sıdır. Andrew Laird, “The *Ars Poetica*”, *The Cambridge Companion to Horace*, Stephen Harrison (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2007, p. 132-143.

olur. F. Schlegel “şiri sadece şiirde konuşabiliriz”⁵² dediğinde sadece poetikanın normatifliği değil, aynı zamanda poetika fikrinin sonunu getirdiğinden, bir anti-poetikacı tutum veya “imkânsız poetika”⁵³ fikri belirginlik kazanır. Çünkü poetika bilinci ortadan kaldırıldığında, yeni-mitoloji olarak görülen şiirin, yeniden-anlatılma gibi farklı zamansal ve tarihsel ortamların okurları için geçerliliğinin test edilmesi diye bir gereklilik de kalmaz.

Her ne kadar romantik dönemin anti-poetikacı tutumuyla poetikanın normatif konumu yerinden edilse de Ortaçağ ve Aydınlanma’nın şiir sorusuna dogmatik veya rasyonel, ama kesin bir cevap bulma arzusu hemen devamında, yirminci asırda yapısalcı felsefeler eliyle radikal düzeylere ulaşır. Bu poetika anlayışı, şiir sorusuna kesin cevabı *göstergeler sistemi* olarak gördükleri dilin derin-yapısında tespit edilen bir işleyişte bulur. “Şiir sanatı hakkında bilginin tamamen kavranabilir yapısına ulaşmanın mümkün olduğu inancı”na⁵⁴ sahip yapısalcı poetika, şiirin ne olduğuna ilişkin kesin cevabı bir kere bulduğunda, kendi *geçişsel*⁵⁵ rolünü tamamlayarak, bunun her seferinde bir şiirde nasıl yinelendiğini açıklarken kendisini deskriptif (betimleyici, açıklayıcı) bir görevle sınırlandırmış olur.

⁵² Friedrich Schlegel, “Şiir Sanatı Üzerine Söyleşi”, Jean-Luc Nancy , Philippe Lacoue-Labarthe, *Edebi Mutlak: Alman Romantizmi Edebiyat Kuramı*, Sevgican Toy Teyseyre (çev.), İnsan Yayınları, İstanbul 2015, s. 339. Edip Cansever’in şiiri değerlendirme için tutulması gereken en iyi yol olarak önerdiği “şiiri şiirle ölçme” fikri de romantik bir arkaplana sahip görünmektedir. Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek: Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar*, Devrim Dirlikyapan (haz.), YKY, İstanbul 2008.

⁵³ Ahmet Oktay’ın kullandığı bu ifade, tıpkı romantiklerin yaptığı gibi, poetikanın bir şiir bilimi olduğu ve bu nedenle imkânsızlığı anlamına gelmektedir. Ahmet Oktay, “İmkânsız Poetika”, *İmkânsız Poetika: Bütün Yapıtlarına Doğru-Şiir Yazıları*, C. II, İthaki Yayınları, İstanbul 2008, s. 15-18. Harold Bloom da benzer şekilde “bir şiirin anlamı ancak başka bir şiir olabilir.” diyerek poetikayı imkânsız görür. Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi*, Ferit Burak Aydar (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 124.

⁵⁴ “Prensipieri tüm edebiyata uygulanan ve geçerli her tür eleştirel prensibi açıklayan bir eleştiri teorisi, Aristoteles’in *poetika* ile kastettiği şeyin ta kendisidir. Bana öyle geliyor ki bir biyoloğun organizmaların evrenine cinsleri, türleri ayırt ederek yaklaşması gibi, Aristoteles de şiir sanatına, edebi tecrübenin engin yasalarını formüle ederek, kısaca kendisi şiir olmayan ya da onun tecrübesi olmayan, ancak *poetika* olan bir şiir sanatı hakkında bilginin tamamen kavranabilir yapısına ulaşmanın mümkün olduğu inancıyla yazarak yaklaşmaktadır.” Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi: Dört Deneme*, Hande Koçak (çev.), Ayrintı Yayınları, İstanbul 2015, s. 41.

⁵⁵ “Dolayısıyla, poetika *geçişsel* bir rol üstlenmek durumundadır; söylemlerin en az saydam olan biçimlerine şiirde rastlandığına göre, poetika söylemleri “açığa çıkarma” işini görecektir; ancak bu keşif yapıldıktan sonra poetikaya yapacak az şey kalacaktır: Poetika şu ya da bu dönemde belli metinlerin “edebiyat” olarak kabul edilmesine yol açan nedenleri inceleyecektir o zaman. Daha doğar doğmaz, kendi sonuçları nedeniyle, poetika genel bilginin sunağı üzerinde kendini kurban etmeye davet ediliyor. Bu talihin şikâyet edilecek bir şey olduğunu sanmam.” Tzvetan Todorov, “Geçiş Olarak Poetika”, *Poetikaya Giriş*, Kaya Şahin (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2001, s. 108-110.

Böylece normatif poetika, şiire hangi türde nasıl yazılacağını dikte etme ve onu denetleme işlevinden çekilirken, deskriptif poetika şiirin daha en başından nasıl yazıldığını ve yazılabileceğini belirlediğinden böyle bir dikteye gerek kalmamıştır. Her iki durumda da şiir ve poetikanın hiyerarşik olarak ayrıştırılması, poetikanın şiire ilave bir unsur olarak anlaşılması problemleri söz konusudur. Bu poetikalar şiirin sürekliliğinin üzerine çıkılabileceğini varsayarken, insanın fâniliği (zamansallığı) sorununu göz ardı etmek durumunda kalmışlardır.

Normatif ve deskriptif poetikalarda şiir sorusu, görülebileceği üzere ona evrensel bir “cevap” bulma iddiasını beraberinde getirir. Evrensel cevap bir defa bulunduğu ise, artık ortada soru kalmamaktadır. Ortada şiir sorusu kalmadığında ona cevap arayan bir poetikaya da gerek kalmamış olur. Şiire kesin bir cevap sunan normatif ve deskriptif poetikalar veya herhangi bir cevabın mümkün olmadığını savunan anti-poetikacı yaklaşımlar, poetikanın Platon ve Aristoteles’te şiirin sürekliliği karşısında insanın fâniliği sorununa *mimesis* kavramı etrafında bir cevap olarak ortaya çıktığının unutulmasına yol açmışlardır. Bu unutuş, aynı zamanda şiir ve poetika arasındaki soru-cevap yapısında sürmekte olan diyalogla açığa çıkan anonim özgünlüğün de baskılanmasına yol açar. Özgünlüğün yok sayıldığı veya negatif anlamda eleştiri konusu hâline getirildiği yerde, artık her şey basitçe bir tekrardan ibaret kalmaktadır. Bu da modern dönemde sadece şiirin sonuna değil, giderek başka alanlarda da soncu teorilerin ve nihilizmin yükselişine neden olur.

Deskriptif poetika, yazılmış ve yazılacak her bir şiirin derin yapısının belirlendiğini iddia ederek 1960’larda kurumsallaştığında, “şiirin sonu”nun geldiği iddialarına da dolaylı olarak temel teşkil etmeye başlamıştır.⁵⁶ Böylesi bir *sonculuk*

⁵⁶ Hegel’deki “sanatın ölümü” fikrinin yirminci asırdaki vârisi Adorno, 1951’de “Auschwitz’ten sonra şiir yazmak barbarlıktır” diyerek, şiiri büyük bir kültürel yıkımdan sonra barbarlığa dönüş olarak ilan eder. Lâkin şiire ilişkin bu düşüncenin gerisinde, dilbilimi model alan poetikanın şiirin söylediği ve söyleyebileceği her şeyin yapısını belirlediği yolundaki iddia yatmaktadır. Şiirden bile kültürün devamı için umudu kestiren şey şiirin kendisi değil, kültürdeki dinamizmi yok eden sorunlu bir poetikadır. “Toplum ne kadar bütün (total) hâle gelirse, tinin şeyleşmesi o kadar artar ve şeyleşmeden kendi başına kaçınma çabası da o kadar paradokslaşır. Felaketin en uç, en keskin bilinci bile yozlaşp gevezeliğe dönüşme tehlikesinden muaf değildir. Kültür eleştirisi kültür ve barbarlık diyalektiğinin son basamağıyla karşı karşıyadır: Auschwitz’ten sonra şiir yazmak barbarlıktır ve üstelik bu, şiir yazmanın bugün neden imkânsız hâle geldiğine ilişkin bilgiyi de kemirmektedir.” Theodor W. Adorno, “Kültürel Eleştiri ve Toplum”, *Edebiyat Yazıları*, Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2004, s. 159-179. “Şiirin sonu” fikrini savunan bir başka metin, bu iddiaya, Valéry’nin şiiri “semyotik (ses) ve semantik (anlam) tabakaları arasındaki bitmeyen tereddüt” şeklinde tanımlayışı üzerine, dilbilimi model alan poetikanın öncü ismi Jakobson’un gerçekleştirdiği yorumları geliştirmek suretiyle ulaşır. Giorgio

(endism) düşüncesi, öte yandan, yirminci asrın⁵⁷, özellikle de postmodern düşüncenin sanattan dine, ahlaktan siyasete, felsefeden bilime temel karakteristiği olarak dikkat çeker.⁵⁸ Francis Fukuyama liberal demokrasinin başta komünizme karşı olmak üzere farklı siyasi yönelimler arasındaki mücadeleyi kazanıp tek geçerli siyasi sistem olarak tarihin sonuna işaret ettiğini iddia eder.⁵⁹ Nasıl ki deskriptif poetika yazılmış ve yazılacak her şiirin derin yapısını belirlediyse, tarihin sonu da burada olmuş ve olacak her siyasi hâdisenin artık bilinir ve öngörülebilir bir hal alması anlamına gelir.

Birbirine yakın zamanlarda ilan edilen tanrının (Nietzsche), “insan”ın (Foucault) ve yazarın ölümü (Barthes); felsefenin (Wittgenstein), tarihin (Fukuyama), gerçeğin (Baudrillard) ve büyük anlatıların (Lyotard) sona ererek tamamlanacağı düşüncelerine sahip eskatolojilere mâruz kalan modern düşüncenin takılabileceği belirgin iki tavır vardır: Birincisi yetişemediği bir son fikrini kabul edip, bundan böyle sadece geçmişin ve dilin öngörülebilir ve emniyetli bir tekrarı olacak şimdide (dünyada) yaşamakta olduğunu kabul etmektir. İkincisi ise dilin ve şiirin, dolayısıyla dünyanın hâlâ yaratıcı olasılıklara açık vaziyette sürmekte olduğunu gelecekle ilişki içerisinde tecrübe etmektir.

Şiirin özgün ve tekrarlanamaz doğası her ne kadar bu ikinci tutum için kritik bir önem taşısa da, şiirin ne olduğunu özgünlüğünü baskılayarak belirleyen, bu bağlamda soncu düşünceye yol açan poetikalar, şiirin bu tarihsel rolü icra edebilmesindeki en büyük engel olarak durmaktadır. Bu nedenle şiirin özgünlüğü ve otonomisini siyaset, ahlak, din ve bilim gibi meseleler bağlamında değil; daha ziyade şiirin ve poetikanın otonomisini temin etme vaadiyle beliren bir “poetika sorunu” veya daha ötede *krizi*⁶⁰ bağlamında ele almak bir zorunluluktur. Tarihsel

Agamben, “The End of The Poem”, *The End of the Poem: Studies in Poetic*, Daniel Heller-Roazen (trans.), Standford University Press, Standford and California, 1999, p. 109-118.

⁵⁷ Christian Delacampagne, “Sona Dair Felsefeler”, *20. Yuzyıl Felsefe Tarihi*, Devrim Çetinkasap (çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2010, s. 71-149.

⁵⁸ Stuart Sim, *Derrida ve Tarihin Sonu*, Kaan H. Ökten (çev.), Everest Yayınları, İstanbul 2000, s. 7.

⁵⁹ Francis Fukuyama, *Tarihin Sonu ve Son İnsan*, Zülfü Dicleli (çev.), Profil Yayıncılık, İstanbul 2012.

⁶⁰ Mallarmé şiiri mısra bağlamında 1894’te krizde görürken, şiirin formel tarihinde, vezinli ve kafiyeli sözden, serbest ve kafiyesiz söze bir dönüşüm noktasını belirlemektedir. Buna karşılık 1935’te Husserl Avrupa düşüncesini krizde gördüğünde, asıl büyük krizin, şairlerin şu veya bu formu tercih etmelerinden öte, her ne formda olursa olsun onu kontrol altına alabileceğini düşünen bilimselci bir poetikanın ortaya çıkmasıyla gerçekleşeceğini ima etmekteydi. Nitekim Paul de Man eleştirinin, bilhassa şiir eleştirisinin 1970’lerde krize girdiğini açıkça ortaya koyar. Bkz.: Paul de Man, “Eleştiri ve Kriz”, *Körlük ve İçgörü*:

olarak gelişim sürecinde genel anlamda şiirle (özü, tarihi, etkisi, önemi, görevleri, işlevleri, özel ifade araçları, türleri, dili, form ve muhtevası)⁶¹ sınırlı bir kullanıma sahip olan poetika kavramının, Gianni Vattimo'nun "poetika çağı"⁶² olarak adlandırdığı yirminci asırda, şiirlerde geçen şiire ilişkin sözlere,⁶³ anlatı⁶⁴ ve edebiyat teorisine, şairlerin şiiri nasıl gördüklerine,⁶⁵ belirli edebi türlerin,⁶⁶ edebi hareket ve kuşakların⁶⁷ veya yazarların poetikasını belirlemeye,⁶⁸ oradan tıptan siyasete, spordan medya ve sinemaya, kısacası kültürün genel doğasına⁶⁹ doğru

Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler, Ferit Burak Aydar ve Cem Soydemir (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 32-49.

⁶¹ Orhan Okay, "Poetika, şiirle ilgili her meseleyle uğraşır." dedikten sonra şiirin meselelerini şöyle açıklar: "Şiirin tarifinden başlayarak, şiirin şekli, yani vezni, kafiyesi, mısralara ve kafiyelere göre tertip edilmiş nazım şekilleri, bu şekillerin şiir için değeri veya değersizliği, şiirde âhenk, armoni, alliterasyon, asonans ve ritm bahisleri, şiirin dili, mısra veya şiir cümlesinin oluşu[mu], şiirin kendine mahsus sentaksı, muhtevâsı yani konu, mânâ, imajlar/mazmunlar sistemi, şiir sanatları (edebî sanatlar), temalar vs. şiirin ferdi veya sosyal karakteri ve bütün bunlardan sonra, bunlarla beraber veya bunların biri veya birkaçı veya belki de hiçbiri olmaksızın şiirin olup olamayacağı. (...) Şiirin kaynağı, okuyucu ve tenkitçi huzurunda şiir." Orhan Okay, "Şiir Sanatı Üzerine", *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s. 34.

⁶² Gianni Vattimo, "The Ontological Vocation of Twentieth Century Poetics", *Art's Claim to Truth*, Columbia University Press, New York 2008, p. 35.

⁶³ Menderes Coşkun, *Klâsik Türk Şiirinde Edebi Tenkit: Şairin Şaire Bakışı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2007. Bunun yanı sıra modern Türk şiirinde şiire ilişkin söylenen sözlerin poetika olarak bir değerlendirilişi için bkz.: Selçuk Çıkla, *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar 1860 - 1960*, Akçağ Yayınları, Ankara 2016.

⁶⁴ Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, Richard Howard (trans.), Cornell University Press, Ithaca and London 1977; Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, London 1983.

⁶⁵ Hakan Sazyek, poetikanın bireyselliğini bir şair tarafından yazılmışlık ile sınırlandırır. "Poetika, şiiri yaratan kalemlerin ortaya koyduğu ve şiirle ilgili her türlü meseleyi konu edinen çalışmaların meydana getirdiği bir olgudur." Hakan Sazyek, "Poetikanın Boyutları", *Sombahar*, S. 5, Mayıs-Haziran 1991, s. 67-69.; "Poetikanın Bireyselliği ve Biçimleri", *Sombahar*, S.11, Mayıs-Haziran 1992, s. 3-4. Bu yaklaşıma göre yazarların bizâtihi şiiri nasıl gördüklerini ifade ettikleri yazılar, söyleşiler, mektuplaşmalar, fragmanlar, notlar vs. tamamı poetikadır. Şu hâliyle Necip Fazıl'ın *Poetika*'sı veya Tanpınar'ın *Antalyalı Genç Kıza Mektup*'u poetikayken, Nermi Uygur'un *İnsan Açısından Edebiyat*'ı veya Todorov'un *Poetikaya Giriş*'i bir poetika olarak görülemez. Bu düşüncenin tam karşısında duran Ahmet Oktay, "Şiir-bilime ilişkin kuramsal üretim, doğrudan doğruya *bilimsel söylem* çerçevesinde olanaklı. Yani şairlerin dışında." der. Ahmet Oktay, "İmkânsız Poetika", *İmkânsız Poetika: Bütün Yapıtlarına Doğru-Şiir Yazıları*, C. II, İthaki Yayınları, İstanbul 2008, s. 17. Türkçe'de şairlerin şiiri nasıl gördüklerine ilişkin yazılarını *poetika* olarak adlandırmaları 1940'lı yılların sonlarında Necip Fazıl Kısakürek'le başlar. Daha sonra benzer şekilde İlhan Berk de bu ifadeyi kullanacaktır. Necip Fazıl Kısakürek, "Poetika", *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2002, s.469-497; İlhan Berk, *Poetika*, YKY, İstanbul 2018.

⁶⁶ Poetika kavramının eski kullanımlarından birisi budur. Aristoteles bile *Poetika*'sında destan ve trajedinin hangi açılardan birbirinden farklı olduğunu belirlemeye çalışır.

⁶⁷ Alaattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yayınları, Ankara 2016; Baki Asiltürk, *1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası*, Toroslu Kitaplığı İstanbul 2006.

⁶⁸ Mihail M. Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Cem Soydemir (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2004.

⁶⁹ Richard Kearney, *Poetics of Modernity: Toward a Hermeneutic Imagination*, Humanities Press, Atlantic Highlands, Nj 995; Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, Alp Tümertekin (çev.), İthaki Yayınları, İstanbul 2017; Igor Stravinsky, *Altı Derste Müziğin Poetikası*, Cem Taylan (çev.), Pan

genişleyişi, onun modern düşüncedeki tesirinin boyutlarını açıkça göstermektedir. Dolayısıyla bugün poetikanın sorun hâlini alması, basitçe şiiri ilgilendiren bir konu olmaktan çok daha fazla anlama gelir.

Soncu teorilerin sorunlarını aşabilmenin yolu ise, şiirin poetika ile devam etmekte olan ilişkisinin bir soru-cevap diyalogu metaforuna⁷⁰ bürünmesinden geçmektedir. Şiirin özgünlük ve muhtevaya dayalı dilsel olasılıklarının sınırı bilinemediğinden, dilin dışına çıkılıp onun sonunun geldiğinden de söz edebilmek mümkün değildir. Poetikanın kural koyma ve açıklamanın ötesinde şiirle ilişkiselliğine geri dönüş çabası, özellikle soru-cevap ilişkiselliğinin edebi metinlerin varlık tarzıyla ilişkisi üzerinde duran yaklaşımlarca sağlanır.⁷¹ Bu tez bu amaçla şiir ve poetikanın ayrıştırılamazlığını ve birinin diğerine indirgenemezliğini savunur. Şiir kalıcılığını, sadece tanrısalılığı, yapısal boyutları veya mitleri yeniden söylemesi suretiyle değil, daha ziyade insanın fâniliği sorusuna cevap olarak beliren poetika ile ilişkisi sayesinde sürdürür.

Şiir ile poetika arasındaki bu kopartılamaz ilişkiselliği gösterebilmek için bu çalışmada Hans-Georg Gadamer'in sanat bağlamında "köken ve geçerlilikleri göz önünde bulundurulmaksızın, evrensel olarak apaçık [*self-evident*] görülen egemen estetik kavramlar"⁷² olarak nitelediği *mimesis*, *ifade* ve *gösterge* kavramları, Martin Heidegger'in "sanatın özü"⁷³ olarak gördüğü *şiir* bağlamında ele alınacaktır. Şiir ve poetika arasındaki ilişkiden özgünlüğün açığa çıkabilmesi, normatif ve deskriptif eğilimlerin de benimsediği bu üç merkezi kavramın modern düşüncede ifade ettiği semantik sınırlarının ötesine geçmeyi zorunlu kılmaktadır. Elbette bu aşma, bu kavramları şiir için kullanılamaz hâle getirmek suretiyle değil, tersine onların şiirin özgünlüğüne uyum gösterecek şekilde revizyonları sayesinde mümkün olabilecektir.

Yayıncılık, İstanbul 2011; Adonis, *Arap Poetikası*, Emrullah İşler (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.

⁷⁰ Odo Marquard, "The Question, To What Question is Hermeneutics the Answer?", *Farewell to Matters of Principle Philosophical Studies*, p. 112-113.

⁷¹ Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 141-165; Hans Robert Jauss, "Überlegungen zur Abgrenzung und Aufgabenstellung einer literarischen Hermeneutik", in *Text und Applikation*, M. Fuhrmann, H. R. Jauss und W. Pannenberg (eds.), Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1981, p. 459-481; Hans Robert Jauss, "Edebiyat İletişiminde Diyaloğa Dayalı Anlama: İdeal Söyleşi Üzerine Düşünceler", K. Süha Ergand (çev.), *Felsefe Arkivi*, S. 27, 1990, s. 177-190; Odo Marquard, "The Question, To What Question is Hermeneutics the Answer?", p. 111-137.

⁷² Gadamer, "Art and Imitation", *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, p. 93-94.

⁷³ Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art", *Poetry, Language, Thought*, Albert Hofstadter (trans.), Harper & Row, New York 1971, p. 72.

Bu bağlamda birinci bölümde mitik birliğin bozularak logos fikrinin oluşum sürecinin belirginlik kazanmasının dildeki kelimeleri nasıl âşinâlıktan yabancılık düzeyine taşıdığı ele alınacaktır. Bu yabancılaşma tecrübesinin ortaya çıkardığı *taklit etme güçlüğü*nün, mimesisi oluşturduğu iddia edilecektir. Bununla birlikte Latin dünyası ve neoklasikçi poetika tarafından edebi modellerin formel düzeyde taklidi sorununa indirgenerek daraltılmış olan Grekçe kökene sahip mimesis kavramının etimolojik arkaplanına ışık düşürülmek suretiyle, onun şiirin varlık tarzı sorusunda ilk ve hâlâ temel olmayı neden sürdürebildiği, özellikle Platon ve Aristoteles üzerinden anlaşılır kılınacaktır. Bu bakımdan mimesis teorisinin şiirin ne olduğunu kesin bir şekilde açıklama iddiası taşımaksızın, şiirin ancak felsefi bir refleksiyonla varlık kazanabileceğine, poetika olmaksızın şiirin şiir olarak fark edilemeyeceğine işaret ettiği gösterilmeye çalışılacaktır.

İkinci bölümde ise, gerçekliğin dil içerisinde tahrifi anlamına gelen bir *ifade* anlayışının şiiri tanımlamaya başladığında, onun özgünlüğüne ilişkin ne tür sorunların ortaya çıkabileceği üzerinde durulacaktır. Ondokuzuncu asrın öznelci ifade kavramında iyice belirginleşen şiirin özgünlük ve otonomisini ihmâl eden uzun gelenek, şiirin kişinin kendi ahlaki varoluşuyla karşılaşması (yüzleşme) anlamını da baskılamış görünmektedir. Özellikle şiirin kaynağını daima şiirin dışında (yazarın zihni, akıl, tanrı) gören ve bu kaynağa geri dönüşü poetika (anti-poetika) olarak belirleyen farklı yaklaşımlar bu bölümde sorunsallaştırılacaktır. Şiirin tahrif olarak ifade anlayışından bağımsızlaştırılarak, Greklerin orada olmayan şeyi oradaymışçasına göz önüne getiren bir “ışık imge” (*enárgeia*) olarak gördükleri bir sanat tecrübesi bağlamında ele alındığında, şiirin kişinin kendi varlığıyla karşılaşma tecrübesine imkân verdiği ileri sürülecektir.

Üçüncü bölümde *kendinde-gösterge* tasarımıyla şairinden olduğu kadar, okurdan, dolayısıyla tarihsel ortamından izole edilen şiirin söz söyleyemez hâle gelişi üzerinde durulacaktır. Ancak ufukların kaynaşması fikri etrafında göstergenin kökensel kullanımına dönüldüğünde şiirin yeniden söz söyler hâle gelebileceği, böylece kadim umut ve geleceğe hazırlanma işlevini yeniden yerine getirebileceği ileri sürülecektir. Ancak böyle bir durumda şiirin yirminci asırda iyice belirginleşen soncu ve nihilist düşüncelere direnmeye devam etme gücünü kendisinde bulabileceği dile getirilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÂŞİNÂLIK VE YABANCILIK DİYALEKTİĞİNDE MİMETİK ŞİİR: ÖZGÜNLÜKLE DİYALOG

Mimesis'in ağır basan anlamının doğrudan doğruya mythos ile yaklaşmasıyla belirginleşen anlam olduğunda bir kuşku yoktur: Eğer mimesis'i taklit etme olarak çevirmeyi sürdürürsek, önceden var olan bir gerçeğin kopya edilmesinin tam tersini anlamak ve yaratıcı taklitten söz etmek gerekir.⁷⁴

Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı I*

[B]ugünlerde şiirin "müphemliğinden" şikayet etmek adeta bir moda. (...) Leo Şestov'da okuduğum, Pascal'ın bir vecizesini aktarmak isterim: "Bizi vuzuh eksikliğinden ötürü suçlamayın, zira bu bizim işimiz!" Zannımca bu, şiirin fitratından değilse şayet, bizzat ürettiği yabancılaşma duygusu ve muazzam mesafe sebebiyle, "karşılaşma"nın yüzü suyu hürmetine ona isnad edilen bir müphemiyet.⁷⁵

Paul Celan, "Meridyen"

1.1. Mitostan Mimesise

Şiirin nesir formunda bir reflektif düşünme konusu hâlini alması, Platon ve Aristoteles'in genelde sanatı, özelde ise şiiri tabiatın ya da insan yaşam ve eylemlerinin taklidi olarak *mimesis*⁷⁶ şeklinde tanımlamalarıyla başlar. Yaklaşık yirmi beş asırdır şiir ve mimesisin kaderi, her iki kelimenin farklı tarihsel perspektifler içerisinde nasıl anlaşıldığı sorunu bağlamında birbirine bağlanmış görünmektedir.⁷⁷ Poetika tarihinin en başında duran mimesis kavramı, özellikle Horatius ve neoklasikçi düşünce ile "edebi modellerin taklidi" şekliyle sınırlı bir kullanım kazanmış olsa da, özellikle özgünlük bağlamında şiiri tanımlamada yetersiz görülerek ilk negatif kullanımını ondokuzuncu asırda romantik estetikle birlikte ortaya çıkarır. Yirminci asrın ilk yarısından itibaren şiir üzerine, klasikçi/neoklasikçi ve romantik düşüncelerin ötesinde, bilhassa otonomi bağlamında belirgin bir perspektif değişimi gözlemlense de, bu değişim, mimesisin

⁷⁴ Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı I: Zaman, Olay Örgüsü, Üçlü Mimesis*, Mehmet Rifat ve Sema Rifat (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s. 97.

⁷⁵ Paul Celan, "Meridyen", Cem Yavuz (çev.), *Aç Yazı Dergisi*, S. 6, Eylül 2017, s. 47-48.

⁷⁶ "Sanat doğanın tamamlayamadığı şeyleri tamamlar, kimini de taklit eder." Aristoteles, *Fizik*, Saffet Babür (çev.), YKY, İstanbul 2001, s. 85 (2.8, 199a15-17).

⁷⁷ Bu benzerde Derrida "[E]debiyatın yorumunun bütün tarihi *mimēsis* kavramı tarafından açılan farklı mantıksal olanaklar içinde hareket eder ve dönüştürülür." demiştir. Jacques Derrida, "Birinci Oturum", *Edebiyat Edimleri*, Mukadder Erkan ve Ali Utku (çev.), Otonom Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 144.

yirminci asrın ikinci yarısına kadar hem *negatif* hem de sınırlı *taklit* olarak kullanımında bir değişikliğe neden olmaz.

Bu tarihten sonra, özellikle Hans-Georg Gadamer ve Paul Ricoeur'de görülebileceği üzere hermenötik düşünce, mimesisi yeniden olumlu ve çoğul anlam alanına sahip şekilde poetikanın merkezine özgünlük fikrini dışlamaksızın taşımaya çalışır. Bu sayede giderek “sorun” hâlini alan poetika da şiir ile daha doğru, diyalojik bir ilişkiye yeniden sahip olabilecektir. Ricoeur'ye göre mimesisin özgünlük bağlamında şiir için önemi, mimesisin eserden önce var olmayan tecrübe boyutlarını okurun keşfetmesini sağlamasıdır.⁷⁸ Gadamer içinse “*Mimema*'nın doğası kendisinin içerdiği şeyden farklı bir şeyi temsil etmesinden ibarettir. Bu yüzden, saf taklit, yani “gibi olma” daima taklit ile orijinal arasındaki ontolojik mesafe/rahne üzerine refleksiyonda bulunmak için gerekli başlama noktasını sergiler.”⁷⁹ Dolayısıyla modern hermenötik düşüncede mimesis, sadece şiirin özgünlüğünü açıklayan bir kelime değildir. Aynı zamanda şiir üzerine bir refleksiyona başlamanın zemini, diğer deyişle poetikanın kendisi de bir mimesistir. Bu noktada, şayet mimesisin şiir için bugün hâlâ kritik bir önemi varsa, onun rehabilitasyonunu sürdürmek gerekmektedir. Çünkü mimesis dendiğinde hâlâ “önceden var olan bir gerçekliğin kopya edilmesi” şekliyle replika, çalıntı, imitasyon, taklit, sahte gibi romantizmden miras kalan, özgünlük ve yaratıcılık karşıtı olan negatif bir kelime dünyası çağrışimsallığını devam ettirmektedir.⁸⁰ Bu noktada ilk bakışta asıl sorumluluk romantiklerin taklide negatif yaklaşımlarını iyileştirmek gibi görünse de, aynı zamanda yapılması gereken Horatius ve başta Boileau olmak üzere neoklasikçilerin mimesisi “edebi modellerin taklidi” olarak sınırlandırmalarındaki sorunlu tarafları ortaya koymak ve kavrama kökensel kullanım genişliğini yeniden kazandırmaktır. Bu çifte sorumluluk, elbette en başta mimesis teorisinin kurucuları olmaları hasebiyle, Platon ve Aristoteles'in şiir anlayışları hakkındaki kanaatleri fazlasıyla baskılayıp belirlediği için, onların poetik metinleri üzerinden yerine getirilmelidir. Bunun için, öncelikle mimesisin “edebi

⁷⁸ Paul Ricoeur, *Eleştiri ve İnanç: F. Azouvi ve M. De Launay ile Söyleşi*, Mehmet Rifat (çev.), YKY, İstanbul 2010, s. 236.

⁷⁹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 207.

⁸⁰ Walter Benjamin, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, *Pasajlar*, Ahmet Cemal (çev.), YKY, İstanbul 2007, s 50-86; Borga Kantürk ve Serkan Özkaya, “Çağdaş Sanatta Kopya ve Taklit”, *Çağdaş Sanat Konuşmaları*, Levent Çalıkoğlu (haz.), YKY, İstanbul 2005, s. 119-160.

modellerin taklidi” olarak sınırlandırılan ve negatif bir anlama evrilen tarihine kabaca bakıldıktan sonra, onun felsefe tarafından temellük edilmeden evvel Grek kültüründe nasıl birden çok anlama gelir vaziyette çoğul kullanım alanının olduğu üzerinde durulacaktır. Devamında Platon’un şiirin, dildeki çok-anlamlılığı retorik bir araç olarak kullanan Sofistler tarafından bir eğitim *aracı* hâline getirilmesine itiraz olarak, mimesis kavramını mevcut kültürdeki kullanım alanını dikkate alır tarzda “ötekiyle karşılaşma” (diyalog) anlamında çok yönlü biçimde kullandığı ileri sürülecektir. Son olarak Aristoteles’in de Platon’u izleyerek mimesisi ötekiyle karşılaştığında (diyaloga girildiğinde) ortaya çıkan “taklit etme (anlaşma) güçlüğü”, diğer deyişle “taklidin (anlaşmanın) güçleştiği yerde ortaya çıkan taklit” şeklinde anladığı iddia edilecektir.⁸¹ Bu bağlamda aslında onlar zaten rasyonel olarak kavradıkları bir şiiri, şiirin evrenselliğinin üzerine çıkararak mimesis olarak tanımlamazlar. Dahası bu kavramla şiirin nasıl yazıldığı veya yazılacağı konusunda bir teknik yöntem de sunmazlar. Tersine şiirin, dilin çok-anlamlılığını tecrübe ettiren âşinâlık ve yabancılık diyalektiğinde tanımlanmasının güçlüğü, onlara şiirin *mimesis* olduğu fikrini getirir. Şayet bu yaklaşımlar mâkûl şekilde detaylandırılabilir ve mimesis tartışmaları tarihinin gerisinde yatan problemler açıkça saptanabilirse, kavramın şiirin özgünlüğü için hâlâ ne ölçüde önemli olduğu da anlaşılabilirlik kazanabilecektir.

1.2. Edebi Modellerin Taklidi Olarak Mimesis

Henüz poetika için bir kavram hâlini almadan önce Grekçe orijinali fazlasıyla muğlâk ve çok-anamlı olan mimesis (*mimeisthai*) kavramı, “tabiatın taklidi” şekliyle Grek poetikasında, ileride gösterileceği üzere, geçmişindeki çoğul anlam alanını muhafaza ederken, Latin diline “edebi modellerin taklidi” anlamında sınırlandırılarak *imitatio* olarak çevrilir.⁸² Horatius’ta mimesis artık tabiatın ya da

⁸¹ Mimesis Alman antropolog Fritz Kramer’e göre yabancı bir gerçeklikle karşılaştığında doğar. Dolayısıyla mimesis tam da taklit etmenin güçleştiği yerden kaynaklanır. Mimesis yoluyla temellük bilinmeyen tanımayı amaçlar. Şu şekliyle bu düşünce tarihsel arkaplanını Platon ve Aristoteles’in poetik çabalarında göstermektedir. Bu bölümde özellikle Kramer’in antropolojik mimesis anlayışı Platon ve Aristoteles’in yorumlanmasında temel kabul edilmiştir. Fritz Kramer, *The Red Fez: Art and Spirit Possession in Africa*, London, Verso 1993.

⁸² Mimesis, kökeninde belirsiz bir kavram olduğundan, onun nasıl çevrildiği nasıl yorumlandığını da göstermektedir. N.P. Wolterstorff, Platon ve Aristoteles bağlamında mimesisin İngilizce’ye taklitten (*imitation*) ziyade temsil (*representation*) olarak çevrilmesinin uygun olduğunu savunur. N.P. Wolterstorff, “mimesis”, *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Robert Audi (ed.), Cambridge University Press, New York 1999, p. 572. Derrida mimesisi Fransızca bağlamında, “aceleyle (özellikle

eylem hâlindeki insanların taklidi değil, örnek (*paradeigma*) veya model olarak kabul gören antik metinlerin taklidi (*imitatio veterum*) anlamına gelir.⁸³ Horatius “Yunan modellerini evirip çevirin, gece gündüz elinizden düşürmeyin”⁸⁴ dediğinde de, “Sokratik yazılar gösterebildi sana konuyu”⁸⁵ dediğinde de aynı vurgu vardır.

Mimesisin Latinlerde taklit olarak anlaşılmasının gerisinde, Grek poetikasında şiiri anlamada taklitle uzlaştırılmaz bir vecd teorisinin mimesisle beraber hâlâ belirleyici bir rolünün bulunması yatar. Vecd burada ilk bakışta şairin kendi tecrübesinin bilgisine erişememesi şeklinde anlaşılabilir, bununla beraber o, şiirin çok-anlamlılığı nedeniyle sahip olduğu kökene⁸⁶ işaret etmektedir. Platon ve Aristoteles tecrübe edilen, ama kesin bilgisine erişilemeyen şiiri *mimesis* olarak belirlediklerinde, onu anlama ve açıklama (yorumlama) sorumluluğunu sadece

taklit olarak çevrilmemesi gereken bir nosyon” olarak görür. “Birinci Oturum”, *Edebiyat Edimleri*, s. 138. Ricoeur de benzer şekilde çevirmenlerin mimesisi eş değeri olarak *imitation*’ı seçmelerinden duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language*, Robert Czerny, Kathleen McLaughlin and John Costello (trans.), Routledge Classics, London and New York 1993, p. 42. Ricoeur *mimesis*’teki *-sis* sonunun süreç özelliğini de hatırlatarak “İster taklit diyelim ister temsil (son yıllardaki Fransızca çevirilerde *représentation* [temsil] terimi kullanılmıştır), burada anlaşılması gereken, mimetik etkinliktir, yani taklit etmenin ya da temsil etmenin etkin sürecidir.” der. Ricoeur, *Zaman ve Anlatı*, C. I, s. 74. Kavramın Platon’dan Aristoteles’e geçişinde elbette bir çeviri durumu söz konusu değildir. Latince *imitatio* kavramı Horatius’la “modellerin taklidi” anlamını taşır. Bu kullanım kavramın tarihindeki en önemli değişikliktir ve onyedinci asırda radikal boyutlarına ulaşır. Mimesisin karşılığı olarak Ortaçağ’da Arapça’ya çevrilen kavram, *muhâkât* kavramıdır. Kelimenin *muhâkât* olarak çevrilmesi, onun edebiyatla sınırlı bir kullanım alanı içerisinde görülmüş olduğunu düşündürülebilir. Bkz.: Ayşe Taşkent, *Güzelin Peşinde: Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd’de Estetik*, Klasik Yayınları, İstanbul 2013. Türkçe’de mimesis, genelde yine köken itibarıyla bir başka Arapça kelime olan *taklit* ile karşılanır. Redhouse 1890’da “taklid” kelimesini İngilizce’ye *imitation* olarak çevirirken, *muhâkât* kelimesini ise “bir başkasına hikâyeler anlatmak” şeklinde çevirir. Şemseddin Sami Fransızca *imitation* kelimesini Türkçe’ye 1905’te taklit olarak çevirmesine karşılık, Berna Moran, mimesisin kolayca taklit olarak çevrilemeyeceğine dikkat çeker: “Türkçe’de de tam karşılığını bulmak imkânsız, çünkü Platon’da bu sözcüğün tam ve kesin bir anlamı yok. Kullanıldığı yere göre anlam bazen genişler bazen daralır, ve Türkçe’de bunların hepsini aynı sözcükle karşılayamayız. Biz burada mimesis’e karşılık, yetersiz olduğunu bile bile ‘yansıtma’ sözcüğünü kullandık, çünkü bizi ilgilendiren özellikle edebiyattır ve edebiyat eserinde dünyanın, insanların, hayatın yansımından söz etmek ‘taklid’den daha uygun göründü bize.” Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, Cem Yayınevi, İstanbul 1988, s. 19. Bunun dışında yansıtma, yansılama, kopya, öykünme, temsil, benzetme gibi kelimelerin çağrışımsallık alanı hâlâ mimesisin çoğul dünyasına işaret etmekten yoksundur. Bu bakımdan mimesis için belirli bir çeviri tercihi bulunmak yerine, farklı metin, konu ve zamanlarda yorumlanması esnasında insanı hangi kelimelere yönlendirdiğine dikkat kesilmek daha yerinde olacaktır. Onun çevrilebilir boyutu ancak bu şekilde açığa çıkartılabilir.

⁸³ Horatius, *Ars Poetica-Şiir Sanatı*, C. Cengiz Çevik (çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2106, s. 28 (317-318).

⁸⁴ Horatius, *Ars Poetica*, s. 22 (268-269).

⁸⁵ Horatius, *Ars Poetica*, s. 28 (309).

⁸⁶ “Şairlerin “tanrısal” dedikleri filozofların *arche*’si hâline gelmiştir.” Joachim Ritter, “Aristoteles ve Sokrates’ten Öncekiler”, s. 14.

poetikaya (nesirsel söylem, poetik bilinç) tahsis etmiş olurlar.⁸⁷ Horatius'la beraber retoriğin⁸⁸ egemenliğine girmiş olan Latin poetikasında şiirle rasyonel ilişki sorumluluğu sadece poetikaya değil, aynı zamanda şaire de yüklenir.⁸⁹ Buradan anlaşılabilirliği üzere Latin dünyasının mimesis kavramına yönelik bir karşıtlığı yoktur. Onların arzu ettikleri, şiiri mimesis kavramı eşliğinde anlamayı sürdürmek, ama kendinden geçmiş (*ecstatic*) şair imajını geride bırakmaktır.⁹⁰ Böylece mimesis, ilhamdan arındırılarak modellerin taklidi anlamıyla salt teknik bir üretim kuralına indirgenmiş olur.

Modellerin taklidi anlayışı, dünyadaki her şeyi Tanrı'nın bir işareti⁹¹ olarak gören Hıristiyan Ortaçağ'ın dogmatik dünyasında büyük ölçüde sürdürülür. Her şey Tanrı'yı işaret ettiğinde dünyaya ve dünyadaki insani üretilere, şayet bir meşrûyetleri olacaksa, kilisenin kontrolü altında “söylenen sözden başka bir anlam çıkaracak şekilde yorumlama”⁹² anlamında *alegori* olmaktan başka bir alan bırakılmamış olur.⁹³ Şiirinse alegori olarak ayrıcalığı, Tanrı'nın dildeki tezahürünü veya dilin ilâhî kökenini en iyi şekilde görmeyi sağlamasıdır. Her şey Tanrı'yı işaret ettiğinde, Tanrı'dan gelenin Tanrı'ya dönüşünden başka bir hareket bulunmadığında, diğer deyişle bir *ötekine* yer bırakılmadığında, dünyanın ve içinde olanların özgünlüğü,⁹⁴ dahası gerçek anlamda mimesis diye bir şeyin varlığı da söz

⁸⁷ Platon'un gençliğinde yazdığı şiirleri filozof olmak adına yaktığına ilişkin hikâye daha ziyade şiir ve poetik bilinç arasındaki farkı vurgular. Poetika yapan kişinin şairliğinden söz edilemez, şiirsel bilince sahip olan şairden ise poetika yapması beklenemez. Bu, şairin kendi şiirleri veya başka şairlerin şiirleri hakkında düşünce üretemeyeceği anlamına gelmez. Bilakis düşünce üretirken şairlikten başka bir şey yaptığı, şiir üretirken de felsefeden başka bir şey yaptığı anlamına gelir. İkisinin aynı anda yapılamayacağı gerçeği vecd ile refleksiyonun aynı anda kendisini açığa çıkartamayacağına işaret eder. Böylece şairin kendi şiirleri hakkında rasyonel düşünce üretip üretememesi, onun şiiri hakkında bir yargıya varmak için kriter hâline gelemeyecektir.

⁸⁸ Matthew Potolsky, *Mimesis* isimli eserinde *imitatio*'yu *retorik taklit* olarak ele alır. Matthew Potolsky, *Mimesis*, Routledge, London 2006, p. 49-70.

⁸⁹ Şairin “her çiçekten bal alan” şeklinde metaforlaştırılması özellikle böylesi bir retorik taklit anlayışta belirginleşir. Matthew Potolsky, *Mimesis*, p. 55-56.

⁹⁰ Horatius ilhamla yazan şairden deli ve vebalı olarak söz eder ve onlara kendilerini yok etme hakkının verilmesi gerektiğini düşünür. Horatius, *Ars Poetica*, s. 36-37 (455-475).

⁹¹ Bu düşüncenin yansımaları, onsekizinci asırda bile Meier'in hermenötğinde gözlemlenebilir. “Bu dünya en iyi dünyadır; bir dünya için tanrının işaretini görebileceğimiz yer, bu dünyadır. Tanrı bu dünyadaki tüm göstergesel bağlamın temel taşıdır ve bu demektir ki her doğal işaret tanrının bir etkisini taşır.” Meier'den alıntılan Uwe Japp, “Hermenötik, Filoloji ve Edebiyat”, s. 250-251.

⁹² Peters, “*allégoria*”, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, s. 34.

⁹³ Bir şiire alegori vasfını yüklemek, gerçeklikle bağı ve toplumsal meşrûyeti sorunlu iken ona geçerlilik (*validity*) kazandırmak, diğer bir deyişle ona meşrûyet kazandırıp gerçekliğe yükseltmek anlamına gelir.

⁹⁴ Eco, Ortaçağlıların özgünlüğün bir kibir içerdiğini, dolayısıyla günah olduğunu düşündüklerini aktarır. Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, Kemal Atakay (çev.), Can Yayınları, İstanbul 2012, s. 20.

konusu olamamaktadır. Böylece ister müşterek-gündelik dil ister şiir dili olsun, dilin masumiyetin yitirilmesi (tahrif) anlamına geldiği, dahası her türden üretimin olumsuzlandığı bir kültürde, bir eylem (*praxis*) sonucu ortaya çıkan bir üretim olarak⁹⁵ şiirin de pozitif bir rol ve anlamı doğal olarak yoktur. Yaratılmış olmak, aynı zamanda Tanrı'dan uzaklaşmışlık (cennetten düşüş, sürgün) anlamına geldiğinde, mimesis olarak şiir “ikinci bir tabiat” (kültür) olarak tanrısal olandan daha da uzaklaşmış demektir.⁹⁶ Yine de şiirin üretilmiş varlık (*poiesis*) olarak diğer üretimlerden bir farkı vardır. Kullanımlık bir aletten, söz gelimi bir çekiçten, ilk farkı elle tutulur, gözle görülür, orada duran bir gerçekliğinin olmaması, daima bir idealite olarak varolmasıdır. Bir idealite olması, onun daima insanın icrasına bağımlı olduğu ve düşmüş insanı her yeniden icrasında tanrısalıktan uzaklaştırdığı anlamına gelir. Dolayısıyla dogmatik düşünce için şiir, hem ikinci bir üretim hem de insanın geride bırakmadığı bir şey olması nedeniyle üretilmişlerin en tehlikeli olanıdır.⁹⁷ Buna karşılık Dante'nin *İlahi Komedya*'da klasiklere atfettiği mimetik önem, özellikle Vergilius'un Dante'ye Cehennem ve Ârâf yolculuğu boyunca rehberlik etmesinden, ondan “ustamsın, kalemimsin”⁹⁸ diye söz etmesinden bile anlaşılabilir. Şu durumda bir yandan artık yazılacak her bir şiir geçmişte yazılmış olanın solgun bir yinelenişi olmaya mahkum edilmiş olur. Öte yandan, böylece özgünlük için hiçbir alan bırakılmamış olduğunda, taklidin olumsuzluğu veya olumluluğu diye bir durum da açığa çıkmaz. Anonimliğin, Jarrety'nin belirttiği gibi Ortaçağ'ın en dikkat çeken özelliklerinden birisi olması da bununla ilgilidir.⁹⁹ Otorite (kanon) olarak kabul edilen klasik metinleri bugün aşırma olarak nitelenebilecek tarzda bile olsa

⁹⁵ Jauss, Hıristiyan kültüründe kurtuluşun (*salvation*) ancak bu dünyadaki eylemlerin ötesine geçilebildiğinde bulunabileceği anlayışının hâkim olması nedeniyle el üretiminin lanetlendiğini bildirir. Hans Robert Jauss, “Poiesis”, *Critical Inquiry*, vol. 8, no. 3, 1982, pp. 591–608.

⁹⁶ “Augustinus'a göre, Tanrı'nın yaratımı, hiç'ten (yok'tan) var etme anlamında, insanın sanatsal üretiminden, sanatından tamamen farklıdır; Tanrı'nın üstün sanatı, *mimesis*'i aşan bir sanattır.” Taylan Altuğ, “Felsefi Estetik: Bir Tarihçe”, *Son Bakışta Sanat*, s. 284.

⁹⁷ Hölderlin şiirin “mülklerin en tehlikelisi” olduğunu söyler. Bu sözün bir yorumu için bkz. Martin Heidegger, “Hölderlin ve Şiirin Özü: Beş Kılavuz Söz”, s. 33-49.

⁹⁸ “Yoksa Vergilius musun sen, konuşunca/ ağzından ırmaklar çağlayan?"/ diye yanıt verdim, alnımda utancım./ “Ey beni yazdıklarının peşinde koşturana,/ emeğimi, sevgimi coşturana/ bütün ozanların onuru, önderi./ Ustamsın, kalemimsin,/ bana onurlar katan/ o güzel biçemi veren sensin.” Dante Alighieri, *İlahi Komedya*, Rekin Teksoy (çev.), Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 37, (Cehennem I, 79-87).

⁹⁹ Michel Jarrety, *Poetika*, İsmail Yerguz (çev.), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2010, s. 92. Ayrıca Paul Zumthor'un Ortaçağ poetikası üzerine kitabına bkz.: Paul Zumthor, *Toward a Medieval Poetics*, Trans. Philip Bennett, University of Minnesota Press, Minnesota and Oxford 1992.

taklit veya kopya etme, “etkilenme endişesi” taşımayan Ortaçağ’da hiçbir olumsuzluk içermemiştir.¹⁰⁰

Horatius’ta tanrısal veya doğal değil de, kültürel (aklı başında) varlık olarak şair tasarımı, onyedinci asrın rasyonalist neoklasikçi poetikasında retorik boyutunu muhafaza ederken estetikle de bir ölçüde birleşerek radikalitesine ulaşır ve onsekizinci asrın sonuna kadar egemenliğini sürdürür.¹⁰¹ Burada mimesis kavramının tarihindeki en kritik değişim hâlâ tabiatın taklidinden klasik eserlerin taklidine geçiş fikridir.¹⁰² Artık tabiat taklit edilse bile, antiklerin onu taklit ettiği tarzda taklit edilmelidir. Pope, Vergilius’un Homeros’u taklit etmenin, tabiatı taklit etmek olduğunu keşfettiğini ileri sürer.¹⁰³ Scaliger daha ileri giderek Vergilius’un gerçek tabiattan daha güzel bir başka tabiat sunduğunu ileri sürer ve ona göre şair tabiatı Vergilius aracılığıyla taklit etmelidir.¹⁰⁴ Boileau’nun tabiatın şair tarafından kılavuz olarak alınmasına yönelik öğütleri dikkat çekicidir. Çünkü artık ona gelindiğinde klasikleri taklit etmek tabiatı taklit etmek anlamına gelir: “Öğütse, al sana: hoş gitmek için doğaya bak.”¹⁰⁵ “Asla doğadan ayrılmayın./ Gözlemleyin.”¹⁰⁶ Fakat burada Grek düşüncesinin sürekli yaratılmakta olan tabiat tasavvurunun

¹⁰⁰ Bu durumun Türk şiirinde en bilindik örneği Şeyh Gâlib’te bulunur. Şeyh Gâlib *Hüsn ü Aşk*’ının Sebeb-i Telif kısmında Nâbî’nin *Hayriyye*’sinin çalıp çırpma eser olduğunu söylese de asıl mesele edindiği konu bu değildir. Çünkü o açıkça “Esrarını *Mesnevi*’den aldım/ Çaldım veli miri malı çaldım” diyerek şiirde çalıntı konusunu önemsizleştirir. Onun için, Nâbî’nin Fars ahlakı için olağan olan müstehcen bir durumu Türk ahlakının normlarını dikkate almaksızın tercüme etmesi daha problemli bir konudur. Yine de Şeyh Gâlib’in “Tarz-ı selef takaddüm etdim/ Bir başka lûgat tekellüm etdim” dediği *Hüsn ü Aşk*’ı özgünlük ve otonomi sorunu bağlamında Türk şiir ve poetika tarihinde bir kırılma noktasına işaret eder. Bu konuda Holbrook’un şu çalışması önemlidir: Victoria R. Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları: Türk Modernitesi ve Mistik Romans*, Erol Köroğlu ve Engin Kılıç (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 175-221.

¹⁰¹ Taklit retorik bağlamını muhafaza etmek suretiyle estetikle ilişkilendirilerek bir ara formül üretilmek istenir. d’Alembert’e göre şiir, taklit etmek için, “kulağa hoş gelen bir uyum içinde sıralanmış sözcükler”den başka bir şeyi kullanmaz. Bu nedenle duyulardan ziyade muhayyileye hitap eder ve ona, bu evreni meydana getiren nesnelere canlı ve etkileyici bir biçimde betimler ve bu nesnelere, onlara kazandırdığı coşku, hareket ve yaşamla, resmetmekten çok yaratıyor gibi görünür. Denis Diderot & Jean le Rond d’Alembert, *Ansiklopedi ya da Bilimler, Sanatlar ve Zanaatlar Açıklamalı Sözlüğü (Seçilmiş Maddeler)*, Selahattin Hilav (çev.), YKY, İstanbul 2000, s. 46.

¹⁰² Wladyslaw Tatarkiewicz, “Mimesis”, *Dictionary of the History of Ideas*, Philip P. Wiener (ed.), Vol. III, Charles Scribner’s Son, New York, 1973, p. 229.

¹⁰³ Alexander Pope, “An Essay on Criticism”, in *Critical Theory Since Plato*, Hazard Adams (ed.), Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1971, p. 299.

¹⁰⁴ Michel Jarrety, *Poetika*, s. 90.

¹⁰⁵ Boileau, *Art Poétique-Şiir Sanatı*, Mustafa Durak (çev.), Multilingual Yayınları, İstanbul 2003, s. 77 (295).

¹⁰⁶ Boileau, *Art Poétique*, s. 85 (414-415). Boileau’nun *nature* kelimesini fiziksel tabiattan ziyade insani karakter özellikleri şeklinde kullandığını da belirtmek gereklidir.

(*natura naturans*) tersine, tamamlanmış veya yaratılmış tabiat (*natura naturata*) fikri hâkimdir.

Descartes, şiir dilinin ürettiği bulanıklık ve idealitesi nedeniyle geride bırakılamazlığının, yine dini düşünce içerisinde kalınarak, matematiksel aklın sağladığı açık ve seçiklikle, başka bir deyişle *yöntem* fikriyle aşılabileceğini düşünür. Yalnızca matematiğin dili, şiirin dili olmaksızın evrensel gerçekliği içerir. Bütün bilgi ve birikimler öncelikle şiir yoluyla elde edildiği için, her bilgi, buna geleneğin bilgisi de dâhil olmak üzere muhtemel yanlışlıklar içerecektir. Buna göre, ancak şiirin ürettiği gelenek (otorite, önyargılar) olumsuzlanarak aşılabilirse açık ve seçikliğe, yani Tanrı'ya yeniden ulaşılabilir.¹⁰⁷ Bu bakımdan bir şiir üretimi, ancak *geçmişte* üretilmiş klasik edebi eserlerin matematiksel denebilecek değişmez formel vasıfları taklit edilerek gerçekleştirilmelidir. Şair şiirini, Boileau'ya göre, muhayyile ve duyularını bir biçimde geride bırakarak, aklını kullanarak yazmalıdır.¹⁰⁸ Yazılan her şiir ise ancak yeniden bu matematiksel aklın ortaya çıkarılması, poetika ise yöntemin kendi kendisini her seferinde doğrulayarak şiiri kendi kontrolü altında tutması anlamına gelecektir.¹⁰⁹ Dolayısıyla burada da mimesisin oluşamadığı bir kısır döngü söz konusudur. Şiir geçmişte üretilmiş klasik eserlerin taklidi veya bir yöntemin kendini doğrulaması olarak konumlandırıldığında doğal olarak özgünlükten de söz etmek mümkün olamamaktadır. Burada artık vecd teorisi geride bırakıldığında şiirin çok-anlamlılığının üzerine çıkılarak, ne olduğunun evrensel (özdeş, değişmez) olarak kavrandığı veya rasyonel olarak kavranabilirliği gibi idealist bir varsayımdan hareket edilir.¹¹⁰ Mimesis, Latin diline modellerin taklidi

¹⁰⁷ Andrea Gadberry, "The Cupid and the Cogito: Cartesian Poetics", *Critical Inquiry*, S. 43:3, 2017, p. 738-751. Boileau'nun şiir yaklaşımı için genel bir değerlendirme için ayrıca bkz.: Hakkı Hünler, *Estetik'in Kısa Tarihi: Modern Kültür ve Sanat Üzerine Felsefi Bir Tartışma*, Paradigma Yayınları, İstanbul 1998, s. 89-125.

¹⁰⁸ "Öyleyse akli sevin: yazılarınız tek/ Ondan alsın ışıltısını ve değerini hep." Boileau, *Art Poétique*, s. 31 (37-49). Garip bir şekilde daha onsekizinci asırda Boileau'nun Descartes'ın şiirin boğazını kestiğini söylediği gibi kulaktan kulağa dolaşan bir gerçeklik de vardır. Lâkin bunu kimse yüksek sesle söyleyemeyecektir. Bu söz J. B. Rousseau tarafından Brossette'e yazılan 21 Temmuz 1715 tarihli mektuptan aktarılır.

¹⁰⁹ Isaiah Berlin bu bağlamda şunları aktarır: "Onyedinci yüzyılda René Rapin, Aristoteles'in poetikasının "yönteme indirgenmiş doğadan, ilkeye indirgenmiş sağduyudan ibaret" olduğunu söylemişti. Pope da ünlü dizeleriyle aynı düşünceyi yineler: (...) Eskinin *uydurulmayı keşfedilen O KURALLARI/ Doğa*'dır yine, ama *Yöntemleştirilmiş Doğa*." Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, Mete Tunçay (çev.), YKY, İstanbul 2004, s. 46.

¹¹⁰ Uwe Japp çok-anlamlılığın olumsuzlanmasının gerisinde özdeş anlam fikrinin bulunduğu dikkat çeker: "Bir metnin özdeş (kendinde) anlamını aramak doğal sayıldığında, aynı metinde çok-anlamlılık

olarak çevrilip vecd teorisi geride bırakıldığında, başta mimesis olmak üzere, daha birçok kavram köklü biçimde dönüşüme uğratılmış olur. Burada hepsinden önemlisi, şiirin artık onu özgün kılan çok-anlamlılığını ve mimesisle kökensel ilişkisini kaybetme riskiyle yüzleşmesidir.

Edebi modelleri taklidi ile sınırlandırılmış bir mimesis tasarımının yaratıcılık, otonomi, ferdileşme, özgür ifade, yenilik ve muhayyilenin,¹¹¹ hepsinden önce özgünlüğün önündeki en büyük engel olarak görülmesi ondokuzuncu asırda romantik düşünceyle başlar.¹¹² Romantizmin şairin yaratım sürecindeki öznel tecrübelerini vurgulaması, taklit kavramının, bireysel özgünlüğünü dikkate almadığı için şiiri tanımlamada yetersiz kaldığı tarzında, kavrama ilişkin negatif bir kanaati açığa çıkarır. Böylece kavram tarihinde ilk kez *düşüşe* geçerek, yerini, şiirin tekrar vecd teorisiyle bağını kurma amacıyla poetika için oldukça yeni olan *ifade* (expression) kavramına bırakır. Buna karşılık romantikler taklidi aşır özgünlüğe ulaşmak için klasik ilham veya vecd teorisine (*enthusiasm theory*) dönmek istediklerinde dahi, bunu hâlâ Aydınlanmacı aklın mantıksallığı zemininde, *irrasyonelle rasyonel olarak dönüş*¹¹³ formülüyle yaparlar. Dahası şiir için yetersiz gördükleri kavram Greklerin mimesisinden ziyade, Latinlerin ve neoklasikçilerin edebi modellerin taklidi olarak gördükleri mimesistir. Böylece *modellerin taklidi* fikri *ifade* düşüncesi bağlamında romantiklerde de zımmen varlığını sürdürmüş olur.¹¹⁴ Poetika düşüncesinin ve mimesisin romantik dönemde aynı anda gözden düşüşü kaderlerinin ne ölçüde birbirine bağlı olduğunun da en açık işaretlerindedir.

Yirminci asrın ilk yarısı için, özellikle Ezra Pound'un "make it new"¹¹⁵ çağrısı ve Rus Biçimciliğinin "âşinâlığın kırılması" (*defamiliarization, ostranenie*)¹¹⁶

aramak pek tabii ki doğal karşılanmayacak, çok-anlamlılık kötuleyici anlamda yapay sayılacaktır." Uwe Japp, "Hermeneutik, Filoloji ve Edebiyat", s. 237.

¹¹¹ *Doğallık, doğaçlama, kendiliğindenlik* diye bu liste sürdürülebilir.

¹¹² Kant deha ile taklidin bütünüyle karşıt olduğunu ileri sürer. Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Aziz Yardımlı (çev.), İdea Yayınevi, İstanbul 2011, s. 176-180 (§46-47).

¹¹³ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 15-16.

¹¹⁴ *The Mirror and The Lamp* isimli çalışmasıyla Abrams mimesis teorisini dışarıdan geleni kendi üzerinde gösteren ayna, romantik teoriyi ise kendi içerisindeki gücü dışarıya yansıtan lamba ile metaforlaştırır. Gölge metaforu da yine mimesis teorisiyle beraber sıklıkla kullanılır. — Romantiklerin taklit karşıtlığı ile poetika karşıtlığı benzer şekilde her ikisini de normatif olarak algılamalarıyla ilgilidir. Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, Londra and Oxford 1971.

¹¹⁵ Ezra Pound, *Make It New*, Yale University Press, New Haven 1935.

¹¹⁶ "Algılamanın genel yasalarını incelersek, eylemlerin, alışkanlık hâline gelir gelmez otomatikleştiklerini de görürüz. (...) "Eğer birçok kimsenin bütün karmaşık yaşamı bilinçsizce

teorisiyle özetlenebilen modernist poetikada bildik ve sıradan olanı aşma arzusu¹¹⁷ bağlamında *taklit* olarak mimesis hâlâ negatif¹¹⁸ bir kavramken, bu poetika, dil-dışı realist ve idealist referansları bulunan, sırasıyla taklitçi ve ifadeci yaklaşımların şiirin dışsal referans dünyasını ve şairin içsel dünyasını vurgularken bizâtihi şiirin içsel işleyiş kuralı olarak şiirselliğini (*poeticalness*) ihmâl ettiklerini ileri sürer. Böylece niyetselcilik karşıtı yaklaşımlar *kendinde-gösterge* kavramını şiiri tanımlamak için kullandıklarında, şiir için bir norm belirlemek yerine, şiiri bir defa kesin olarak belirleyip her bir şiiri bu değişmez bilgi üzerinden açıklama yolunu tercih etmiş olurlar. Bu bağlamda ilgilerini form ve tür kavramlarına yönelten Yeni-Aristotelesçi Chicago okulunun önemli temsilcilerinden Richard McKeon, 1936 tarihli makalesinde taklit kavramının zamanının eleştiri dağarcığındaki sınırlılığına dikkat çeker.¹¹⁹ Sanatçının görevini tecrübe dünyasını dışa vurmak, bir anlamda bireysel psikolojisini taklit etmek olarak belirleyen öznelci-romantik ifade teorisine karşılık, yirminci asır, sanatçının görevini düzenli bir dünya kurma, kelimelere düzen verme¹²⁰ şeklinde sunar. Burada ilk bakışta *mimesis* ile *semiosis* arasında bir karşıtlık söz konusuymuş gibi dursa da, aslında hâlâ modellerin taklidi anlamında bir taklit fikri poetik düşünceye yön vermektedir. Çünkü her bir şiir, gösterge

geçiyorsa, o zaman böyle bir yaşam var olmamış gibidir.” İşte, yaşam duygusunu vermek, nesnelere hissettirmek, taşın taştan olduğunu duyurmak için, sanat dediğimiz şey vardır. (...) Sanatın tekniği nesnelere farklılaştırma (yabancılaştırma), biçimi anlaşılmasız kılma, algılamanın güçlüğüne ve süresini artırma tekniğidir.” Viktor Shklovsky, “Teknik Olarak Sanat”, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*, Tzvetan Todorov (ed.), Mehmet Rifat ve Sema Rifat (çev.), YKY, İstanbul 2010, s. 77-78.

¹¹⁷ *Defamiliarization* düşüncesi zaten âşinâ olanı yabancı hâle getirerek, mevcut kültürle bir mesafe oluşturmayı ve kültüre bir yenilenme ve hareketlilik kazandırmayı amaçlar. Fakat bu, mimesisin sadece kelimenin yabancılaştırılması yolu ile hatırlanması boyutudur. Diğer boyutuyla mimesis aynı zamanda henüz bilinmemiş olanı, ilk kez öğrenme ve âşinâ kılma çabasıdır. Mimesis şu hâliyle temellük (*appropriation*) kelimesine yakın bir anlama sahiptir. Kramer’in yabancı bir gerçeklikle karşılaştığında doğan mimesisi tam da taklit etmenin güçleştiği yerden kaynaklanır. Bu yolla temellük bir zaman ve yerde bilinmiş olanı değil, henüz bilinmeyenini tanımayı amaçlar.

¹¹⁸ 1910 tarihli Fütürist Ressamlar Manifesto’sunda duyurulan kararlara göre, taklidin tüm çeşitleri küçük görülerek tamamen geçersiz kılınacaktır. Ne kadar cüretkâr, ne kadar şiddet dolu olsa da, orijinaliteye olan girişimler, özgünlük formları yüceltilecektir. Umberto Boccioni vd., “Fütürist Ressamlar Manifestosu”, *Fütürist Manifestolar Kitabı: Belgeler*, Tuna Yılmaz (çev.), Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul 2008, s. 19-20.

¹¹⁹ Richard McKeon, “Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity”, *Modern Philology*, vol. 34, no. 1, 1936, p. 1. Benzer bir tarihte, 1933’te Walter Benjamin sorunu daha da ileri bir düzeyde ele alarak, modern insanın mimesis yetisinden yoksun olup olmadığı sorusunu yükseltir. Walter Benjamin, “Öykünme Yetisi Üzerine”, Zeynep Sayın (çev.) *Defter Dergisi*, S. 34, Yaz 1998, İstanbul, s. 12.

¹²⁰ Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi*, s. 44.

sistemi olan dilin belirlenmiş derin-yapısının basitçe tekrarı şeklinde anlaşılabilen bir taklidinden başka bir şey değildir.¹²¹

Yirminci asrın ikinci yarısında modern estetiğin ürettiği taklit ile özgünlük arasındaki yapay gerilimin, başta şiir ve mimesis olmak üzere poetika kavramlarının anlaşılma tarihini bulanıklaştırdığı, bilhassa hermenötik düşüncede fark edilmeye başlanır. Mimesisin özellikle kökensel anlamına yönelik antropoloji, teoloji, psikoloji, sosyoloji, kültür ve sanat teorilerinde yükselen pozitif ilginin varlığı¹²² ve başta *yeni* kavramı olmak üzere romantiklerin temel kavramlarına yönelik avangard eleştiriler¹²³ açık şekilde dillendirilir. Şiirin, *modern kendinde-gösterge* ve *romantik ifadenin* ötesinde, ne anlama geldiğini sorgulayan hermenötik ilgilere sahip filozoflar, antik düşüncede şiirin özünü anlamakta öne sürülen mimesis kavramının, çağdaş sanat ve kültür dünyasının sahip olduğu soncu ve nihilistik düşünceleri aşabilmek için hâlâ geçerli olup olmadığını sorarlar. Şiirin özgün anlam üretimini yitirir tarzda estetik ve formalist düşünce tarafından kontrol altına alınma girişiminin, bizâtihi felsefenin kendi yaratıcı zeminini yitirme riskini taşıdığını fark

¹²¹ Barthes de yapısalci faaliyeti bu bağlamda mimetik faaliyet olarak niteler. Roland Barthes, “Yapısalci Etkinlik”, *Eleştirel Denemeler*, Esra Özdoğan (çev.), YKY, İstanbul 2013, s. 217-223.

¹²² Adorno’ya göre mimesis artık temsil edilebilir olmayan sanatta hâlâ merkezidir. *Estetik Teorisi*’nde ve “Lirik Şiir ve Toplum” denemesinde sanatın otonomisi ile toplumsal bir olgu oluşu arasında oluşan çelişkinin nasıl giderebileceği sorununa odaklanır. Ona göre sanat “inşa ve mimesis” diyalektiğinden oluşur. Bu diyalektik sanatı muammalı hâle getirir. Özdeş olmayanın tecrübesi ancak mimesis olarak sanatla mümkündür. Mimesis kavramı büyüden türetilir ve mimetik davranış rasyonel modern dünyada sanata sığınmış (*refuge*) vaziyette varlığını devam ettirmektedir. Taylan Altuğ, “Adorno’nun ‘Estetik Teorisi’nde Mimesis Kavramı”, *Son Bakışta Sanat*, s. 195-206. René Girard’da ise mimesis birbirine zıt anlamlar taşır. “Mimetik arzu” fikri bir yandan kültürün devamlılığı için zorunluluk teşkil ederken, öte yandan rekabet ve şiddeti de beraberinde getirerek toplumun varlığını tehlikeye atar. René Girard, “Mimesis and Violence: Perspectives in Cultural Criticism”, *Berkshire Review*, 14, 1979, p. 9-19. René Girard, “Taklit Arzudan Canavar Kopyaya”, *Şiddet ve Kutsal*, Necmiye Alpay (çev.), Kanat Yayınları, İstanbul 2003, s. 203-238. Jacques Derrida ise işlevsel ve tarihsel temelde bir mimesis kavramına sahiptir. Mimesis, benzerliklerle işleyen ve göstergelerin kullanımından önce gelen bir estetik temellük formudur. Derrida, 1967 tarihli *Gramatoloji*’sinde “metnin dışında bir şey yoktur” deyip her türden dikotomiyi reddettiğinde, aynı zamanda daima iki farklı dünyanın etkileşimi anlamına gelen mimesise de yer bırakmamış olur. Kelime dil-dışı bir gerçekliğe değil, sadece bir başka kelimeye, kopya orijinale değil, bir başka kopyaya işaret ettiğinde mimesis oluşamaz. Bkz.: Jacques Derrida, “Birinci Oturum”, *Edebiyat Edimleri*, s. 135-194. Barthes’de de benzer bir duruma dikkat çekilerek hayatın, kitabı taklit etmekten başka bir şey olmadığı ileri sürülür. “[B]u kitap da göstergeler bütününden, kaybolmuş ve sonsuza dek geçmişe giden bir taklitten başka bir şey değildir.” Roland Barthes, “Yazarın Ölümü”, *Dilin Çalışma Sesi*, Ayşe Ece, Necmettin Kâmil Sevil ve Elif Gökteke (çev.), YKY, İstanbul 2013, s. 66. Feminist Irigaray ise taklidi bir direniş formu olarak görür. Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, Trans. Catherine Porter Cornell University Press, New York 1985.

¹²³ Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, Erol Özbek (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 119-127.

eden Heidegger,¹²⁴ Gadamer¹²⁵ ve Ricoeur¹²⁶ şiirin gerçeklikle (*truth*), dolayısıyla mimesisle bağımlı yeniden tesis etmeye girişir.

Gadamer, romantizmin öznelci sanat yaklaşımına karşı mimesisin kökenine dönmeyi önerirken, Ricoeur'ye mimesise yapısalcılığın nesnelci sanat teorilerinin ötesine geçmek için döner. Her ikisi de mimesisin öznelcilik ve nesnelciliğin ötesinde sanat için daha doğru bir anlam taşıdığını düşünmektedir. Bu düşüncede mimesis ile özgünlük karşıtlık şeklinde ele alınmadığı gibi *yeni* kavramı da *metnin formel veya okurun psikolojik dünyasında mevcudiyeti işaret eden* bir kavram şeklinde düşünülmez. Kısacası yirminci asırda mimesis dendiğinde özellikle asrın ilk yarısında Latinlerin “modellerin taklidi” fikri anlaşılırken, ikinci yarısından itibaren Antik Greklerin onu çok-anlamalı ve yaratıcılığa işaret eder tarzda kullanımı özellikle hermenötik düşüncede dikkate alınmaya başlanır.

Tarihsel süreç geçmişten bugüne art-zamanlı (diyakronik) olarak dikkate alındığında, mimesis kavramının poetika ve logos düşüncesinin oluşmasıyla kazandığı merkezi ilgi açısından, *mitostan mimesise* doğru ilerleyen bir şemadan söz etmek mümkün görülebilir. Buna karşılık çağdaş perspektiften bakıldığında, modern bilinç, mimesisi, mitostan mimesise şeklinde ilerleyen bir dönüşüm sürecinde idrak etme imkânından yoksun görünmektedir. Dolayısıyla bugün bile hâlâ poetik bilinci yönlendiren en kritik kavram *taklit* kavramı olmaktadır. Diğer deyişle, hem romantikler hem de yirminci asrın ilk yarısı için mimesisin negatif şekilde anlaşılmasının gerisinde, Latin poetikaların özellikle Hortaius'un mimesisi *imitatio* olarak tercüme etmesi ve neoklasikçilerin taklidi “şiir yazarken uyulması gereken kural” şeklinde yorumlamaları yatmaktadır. Buradan da anlaşılabilceği üzere poetika tarihinin egemen *ifade* ve *gösterge* kavramları varlık ve anlamlarını böylesi bir sınırlı mimesise nispetle kazanmışlardır. Böylece, kavramların, şiirin farklı boyutlarına yöneldikçe ortaya çıkan imkân ve sınırlılıkları poetikanın tarihini teşkil etmeye başlar. Kabaca bakıldığında bu tarih, ifadenin mimesis, göstergenin ise hem mimesis hem de ifade kavramlarına yönelttiği eleştirilerle şekillenmiş görünür.

¹²⁴ Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, Fatih Tepebaşı (çev.), De Ki Yayınları, İstanbul 2011.

¹²⁵ Hans-Georg Gadamer, “On the Contribution of Poetry to the Search for Truth”, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, p. 105-115.

¹²⁶ Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı: 1. Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis*, Mehmet Rifat ve Sema Rifat (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.

Mimesise ilişkin çağdaş negatif bakış, neoklasikçilere veya daha geride Ortaçağ'ın Latin poetikalarına, Horatius'a¹²⁷ yönelik bir eleştiri olarak değil de, şiir ve poetika arasında kurdukları bağın şiir karşıtlığına sahip olduğu gibi bir yanılığdan hareketle, bilhassa Platon'a odaklanmak üzere, Platon ve Aristoteles'e yönelik eleştiri olarak dikkat çekmektedir.¹²⁸ Mimesis kavramı kökenindeki anlam dünyasının çoğulluğu canlandırılmak suretiyle neoklasikçi doktrinin sunduğundan farklı şekilde anlaşılabilirse, hem poetika için henüz bir kavram hâlini almadan önceki anlam aralığı hem de Platon ve Aristoteles'in bu kelimeyi kullanmalarının gerisinde yatan düşüncenin daha doğru şekilde konumlandırılışı da mümkün olabilecektir. Bu nedenle bugün dahi mimesise ancak, ihtiyatlı biçimde Latinlerin taklit (*imitatio*) olarak tercüme ettiği mimesis fikrinin egemenliği kırılmak suretiyle dönülebilir.¹²⁹ Dolayısıyla *taklitten mimesise*¹³⁰ şeklinde bir tarihsel şemanın varlığı dikkate alınmak suretiyle *mitostan mimesise* süreci mimesis kavramının daha doğru bir anlamını verebilmektedir.

Mimesise böylesi bir dönüşte ortaya çıkan ilk sorun, bağlantı noktalarının üzeri çoktan örtülmüş yolların, anlamlı biçimde yeniden nasıl birleştirileceğidir. Burada, taklitten mimesise dönüş için ne tür bir yol izlenmelidir? Kavramın yirminci asrın ikinci yarısında edebiyat teorisine geri kazandırılmasının, dahası aynı

¹²⁷ Aristoteles'in tabiatın taklidi olarak mimesisinden, modellerin taklidi olarak mimesis fikrine geçişini Horatius'un şu mısraları işaretler: "Yunan modellerini evirip çevirin, gece gündüz elinizden düşürmeyin." Horatius, *Ars Poetica*, s. 22 (268-269).

¹²⁸ Sandra Richter, ondokuzuncu asrın başında, Heinrich C. Clodius'un, şiiri *taklit* olarak tanımladıkları için Grek filozoflara saldırdığını bildirir. Clodius'a göre mimesis yalnızca sanatın başlangıcında yer alan ve yaratıcılık karşıtı bir kavramdır. Sandra Richter, *A History of Poetics: German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770-1960*, de Gruyter, Berlin/New York 2010, p. 71. "Plato and the Poets" adıyla Platon'un bir savunmasını yazan Gadamer'in uğradığı nazizmin meşrûlaştırılması ithamına kadar varan şiddetli eleştiriler bu bakımdan dikkat çekicidir. Hans-Georg Gadamer, "Plato and the Poets", *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies on Plato*, Christopher Smith (trans.), Yale University Press, New Haven 1980, p. 39-72. Bu eleştiriler ve onlara verilen bazı cevaplar için bkz. Teresa Orozco and Jason Gaiger. "The Art of Allusion: Hans-Georg Gadamer's Philosophical Interventions under National Socialism", *Gadamer's Repercussions: Reconsidering Philosophical Hermeneutics*, Bruce Krajewski (ed.), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2004, p. 212-228; Catherine H. Zuckert "On the Politics of Gadamerian Hermeneutics: A Response to Orozco and Waite", *Gadamer's Repercussions*, p. 229-243.

¹²⁹ Hans-Georg Gadamer, "Poetry and Mimesis", *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, p. 121.

¹³⁰ Yirminci asır Fransız edebiyatı uzmanı Michel Jarrety 2003'te yayımladığı *Poetika* isimli dikkate değer kitabında tarihsel şemanın tersi istikamette olsa da "edebi modellerin taklidi" fikrini bir bölüm olarak ele almadan, *mimesis* sorununa bir bölüm ayırmaz. Jarrety taklit ve mimesisi iki ayrı konu şeklinde ele alsada da mimesisi hâlâ taklitçi perspektifle şekillenmiş kavramlar eşliğinde inceler. Mimesisin tarihselliği ve mitosla ilişkisi açıkça göz ardı edilir. Bütün bunlarla beraber yirminci asrın poetika düşüncesi ve mimesis anlayışları kitabın konusunun dışında tutulduğundan belirsizlikler daha da karmaşık bir hal alır.

zamanda antropolojiden siyasete, sanattan psikolojiye çok farklı disiplinlerin de onu sahiplenişinin gerisinde ne yatmaktadır? Orijinal ve daha doğru bir kullanıma dönüşü iddia etmek gerçekten mümkün müdür? Platon ve Aristoteles, şiirin ne olduğu veya olması gerektiği, dahası sanatın ve şiirin ne olduğu sorusunu iki binden fazla yıl önce sorup, şu veya bu kelimeyi değil de mimesis kavramını öne sürdüklerinde aslında neyi çözmeyi amaçlamışlardır? Çözmek istedikleri sorunun içerisinde şiirin belirleyici bir rolü var mıdır? Yoksa şiir, felsefi düşüncüyü belirginleştirmeye çabalayan bir asırda, bu temel ve yüksek amaç için sadece bir müddet kullanılıp kenara bırakılacak basit bir araç mıdır?

Bu sorular eşliğinde öncelikle mimesisin arkasında yatan varsayımları kısmen ışığa çıkarabilmek için, henüz şiirin ne olduğu sorusu felsefi olarak sorulmadan, dolayısıyla bir felsefi kavram hâlini almadan evvel mimesisin Greklerin dilinde ne tür bir rol oynadığına bakmakta yarar vardır. Joachim Ritter'in de işaret ettiği üzere, Antik Felsefe, felsefenin taşıyıcı kavramlarını, *hypolepsis* (önceki konuşmacının bıraktığı yerden konuşmaya devam etme) yoluyla mevcut gündelik dilden alır. “Felsefenin uğraştığı şeyler (kavramlar) zaten günlük dilde, felsefe-öncesi dilde kullanıldıkları şekliyle belli bir mâna taşırlar.”¹³¹ Bu perspektiften hareketle, mimesisin estetik ve formalist düşüncenin sınırlarının ötesinde antropolojik ve ontolojik boyutuna dikkat çekilecektir. Çünkü ancak antropolojik bağlam fark edilebilirse, mimesisin şiirin nasıl yapılacağı veya yapıldığı meselesinden değil, insanın şimdisine olduğu kadar geleceğine de ne şekilde yön vermekte olduğu, dolayısıyla nasıl anlaşılması gerektiği sorusunun âciliyeti ve hayatiyetinden kaynaklandığı anlaşılabilir. Şayet mimesis, arkasında yatan varsayımlara geri gidilip bir ölçüde kavranabilirse, onun şiirin hangi boyutlarını kavramaya çalıştığı sorusu da bir ölçüde cevaplanabilir. Mimesis, bu bakımdan, neoklasikçilerin düşündüğünün tersine, zaten âşinâsı olunan, anlamı belirlenmiş bir şeyi rasyonel olarak yeniden anlama (bilme, açıklama) tarzında mekanik/formel bir tekrar değil, âşinâ bir dünyanın yabancılaşp da taklit etmenin güçleştiği yerde beliren yaratıcı bir taklittir.

¹³¹ Joachim Ritter, “Aristoteles ve Sokrates'ten Öncekiler”, s. 13.

1.3. Etimolojik Arkaplan

Mimesisin M.Ö. beşinci asırda çok nâdir de olsa Platon'dan önce kullanıldığına dikkat çeken Gerald F. Else, kelimenin, Grekçe fiil olan *mimēsthai*'den türemiş olduğu ve bu kelimenin ise "taklit" (*mime*) anlamındaki "mîmos"tan geldiği ve "taklit etmek" (*imitation*) anlamını taşıdığını bildirir.¹³² Yine Else'e göre mimēsis kelimesi Platon'dan önce üç farklı şekilde kullanılır: 1- *Miming*: konuşma, şarkı ve/ya dans yoluyla hayvanların veya insanların görünüş, eylem ve/ya sözlerinin doğrudan temsili (dramatik anlam); 2- İmitasyon: Bir kişinin bir başka kişinin eylemlerini, fiili *miming* olmaksızın, genel anlamda, "taklit" etmesi (etik anlam). 3- Replikasyon: Bir insan veya şeyin maddi formda resmi veya büstü.¹³³ Lâfzî (*literal*) çevirisini ve genel kullanımını bu şekilde belirlemek mümkün olsa da, bu açıklama, kelimenin Greklerin dilindeki asli kullanımını ve neyi işaret ettiğini söylemekten henüz uzak görünmektedir.

Mimesis kelimesi Homeros ve Hesiodos'ta bulunmadığından, kelimenin Homeros sonrasında oluştuğu ileri sürülür. Dolayısıyla etimolojisinin belirlenmesi çok da kolay olan bir kelime değildir.¹³⁴ Buna karşılık Giambattista Vico'nun ilk insanların dilinde, şimdiki tarzda sese dayalı bir konuşma kolayca oluşmadığından, beden hareketleri ve yüz ifadesinin büyük ölçüde dil olarak kabul edilmekte olduğu iddiasından¹³⁵ hareketle mimesisi, orijinalinde fiziksel jest ve hareket aracılığıyla muhatapta bir tesir elde ederek, insanların birbiriyle diyalog kurma veya anlaşma çabası anlamında kullandıkları düşünülebilir.

Belirli bir ritme sahip beden hareketleriyle karakter özelliklerini, tutkuları ve eylemleri taklit ettiği düşünülen, dinsel ve sanatsal bir amaca hizmet etmekten önce insanlar arasında bağ kurma ve diyaloga yarayan dans ile mimesis ilişkisinin diğer sanatlara nispetle daha eski olması bu bakımdan rastlantı değildir.¹³⁶ İnsanların bedensel hareketler ve yüz ifadeleriyle icra ettikleri mimetik iletişim kabiliyeti, daha

¹³² Gerald F. Else, "Imitation" in the Fifth Century", *Classical Philology*, 53/2, April 1958, p. 73-90.

¹³³ Else, "Imitation in the Fifth Century", p. 79.

¹³⁴ Tatarkiewicz, "Mimesis", *Dictionary of the History of Ideas*, p. 226

¹³⁵ Giambattista Vico, *Yeni Bilim*, Sema Önal (çev.), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2007, s. 468-469 (§1045).

¹³⁶ Hermann Koller, *Mimesis in the Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Francke, Bern 1954, p. 48-49. Bu yaklaşım doğrultusunda lirik şiirin bedende doğup ve bedensel olarak meydana gelen tecrübenin alanında ortaya çıktığı da düşünülmektedir. Sandra Richter'den öğrenildiği üzere Hermann Hefe böyle düşünenlerden birisidir. Sandra Richter, *A History of Poetics*, p. 201-204.

sonra Dionysos ayinlerine de ilham olmuştur. 1954 tarihli çalışmasında Hermann Koller'e göre kelime orijinalinde bağbozumu ve dansın tanrısı Dionysos adına yapılan bahar şenliklerinde görülen ayinlerde bir rahip tarafından icra edilen (*cultic*) dansla ilişkilidir. Bu dansla rahip, tanrılarla insanlar arasındaki bağı kurarken insanların geçmişin ruhlarıyla ve geleceğin bilinmeyenleriyle bağı kurulmuş olur.

Her ne kadar dans onyedinci asırda öncelikle beden tabiatının bir taklidi olarak (temsili) ritmik hareketleri, ondokuzuncu asırla insan tabiatının ve duyguların bedensel dışavurumu olarak anlaşılrsa da, antik dünyada taklit ve ifadenin ötesinde dans, müzik ve kelimelerle bir aradadır.¹³⁷ Susanne K. Langer, dansı diğer sanatlardan “hareketli imge” olması nedeniyle ayırır ve hareketli imgenin dünyadan yaratılan ilk imge, insan doğasının ilk somutlaşması olduğunu iddia eder.¹³⁸ Burada dans, müzik ve şiir ayrılmaz birliğe sahip olduğundan, birinin icrası zorunlu olarak diğerini varsaymak durumundadır.

Mimesisin orijinalinde dansın bulunduğu veya ilk gerçek sanatın dans olduğu iddia edildiğinde mimetik sanatların öncelikle icraya (performans)¹³⁹ dayalı olmasına, icradan bağımsız şiirden söz edilemeyeceğine işaret edilmektedir. Ancak icra esnasında şiir, müzik ve dans açığa çıkmaktadır.¹⁴⁰ Dans her ne kadar bir şiir veya hikâye eşliğinde icra edilse de, kelimelerin dansla yüz ve bedenin hangi hareketine karşılık geleceği kararlaştırılmaz olduğundan daima büyük ölçüde doğaçlama kalmaktadır. Antik dönemde bugünkü anlamda sabit bir mit veya metin anlayışının bulunmaması nedeniyle beden tabiatının öngörülemez hareketlerinin icracıyı

¹³⁷ Aristoteles *Poetika*'sında “dans edenler, ritmik beden hareketleri aracılığıyla karakter özelliklerini, tutkuları ve hareketleri taklit ederler.” der. Aristoteles, *Poetika*, s. 12 (1:4, 1447a). Platon ise *Yasalar*'da “Genellikle şarkıda olsun, konuşurken olsun, sesini kullanan insan, bedenini hareket ettirmeden duramaz. Bu nedenle tüm dans sanatı, söylenen şeylerin hareketle taklidinden çıkmıştır.” der. Platon, *Yasalar*, Candan Şentuna ve Saffet Babür (çev.), Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2007, s. 296 (816a). Böylece Platon ve Aristoteles'te mimesisin dansla ilişkin kökeni unutulmamıştır.

¹³⁸ Susanne K. Langer, “Hareketli İmge: Dans Üzerine Düşünceler”, *Sanat Problemleri*, A. Feyzi Korur (çev.), Mitoş Boyut, İstanbul 2010, s. 7-15.

¹³⁹ Lichte sanat eserini temelde kendi kendisine işaret eden (*self-referential*) ve dönüştürücü (*constitutive*) bir olay (*event*) olarak görür. Bu, performatif sanat eserinin, performansın somut anına bağımlı olduğunu, yorumlanmayı reddederek yalnızca tecrübe edilmek için orada var olduğunu söylemektir. Burada performans sanatçıları kadar performansın izleyicileri, eylemin aktörleri hâlini alarak yeni bir pozisyon elde etmiş olurlar. Böylesi bir performans sergilemek, izleyicinin aktörün varlığına katılmasına izin verir, temsille gösteri arasında kendini (atmosfer olarak) yerleştirir. Anlama veya yorumlama ile tecrübe etmeyi karşılaştıran bu yaklaşım, kanaatimiz o ki, izleyiciye de bir tür vecd hâli atfetmektedir. Bkz. Erika Fischer-Lichte, *Performatif Estetik*, Tufan Acil (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016.

¹⁴⁰ Müzik, şiir, beden tabiatının ritmik hareketleri, makyaj ve maske, dahası izleyicilerin varlığı, kült olayın icra edildiği alan da kült olayına dâhildir.

hangi kelimeye sürükleyeceği de öngörülememektedir. Bu nedenle bir yandan dans ilk kez orada icra edilirken mit de yeniden söylenmektedir. Kelimelerin ulaşamadığı noktalarda müziğin belirginleşmesi dans ve kelimeye farklı bir boyut kazandırmaktadır. Bu nedenle, dans Langer'a göre dışsal bir gerçekliğin yeniden üretilmesinden ziyade, içsel gerçeklik olarak duyguların kendiliğinden dışa taşması olarak "ifade"ye¹⁴¹ veya "duyguların temsili"ne yakın durmaktadır.

Her üçünün durduğu, icranın sona erdiği yer, artık salt yaşanmış bir tecrübenin anlamıyla yüzleşildiği yerdir. Dans, müzik ve şiir; heykel ve resmin tersine dünya üzerinde fiziksel olarak ilaveten bir yer kaplamayabilir. Geçici sanatlar (*transitory, ephemeral*) ile mimesis ilişkisi özellikle buradan kaynaklanmaktadır. Dionysos'un Titanlar tarafından parçalanmış, sadece baharda yeşeren üzüm asmaları gibi hep yeniden hayat bulan bir tanrı olduğu düşünüldüğünde, mimesisin de icra (bahar) esnasında beliren ve yeniden kaybolan bir karakterinin olduğu daha iyi anlaşılabilir. Burada mitik birlik, diğer deyişle tanrılar ve insanlar; duyu, muhayyile ve akıl; gerçeklik ve yalanın iç içe geçmesi (*epiphany*) tecrübesi sağlanmak istenir.

Dini ritüellerde icra edilen dansla amaçlanan hususa daha yakından bakılacak olursa, ritüeli icra eden kimsenin maske,¹⁴² makyaj ve gündelik hayatta kullanılanlardan farklı tarzda kıyafetlerle beraber kendisini orada bulunan kimselere yabancılaştırması ve bu sayede onlara yine kendi bedeninde bir başka varlığı âşinâ kılması söz konusudur. Dansla, fiziksel jest ve hareketlerle, maske ve kostümlerle bedeninin başka biri gibi gözükme amacıyla yüklendiği vekâlet (*substitution*) ve kendi bedeninde başkasının varlığına, özellikle tanrısal güce katılımı (*methexis, participation*) mimesisin dini ritüellerde açığa çıkan çifte-anlamıdır. Mimesisin dansa ilişkin kökeni, ilk insanlar için birçok açıdan gizemli ve yabancı olan tabiat hâdiselerini, insanın bizâtihi kendi varlığını ve tanrının gelecek planını âşinâ kılması anlamına da gelmektedir. Âşinâ kıldığı gerçeklikler bağlamında *mimesis* basitçe bir temsil veya taklidi işaret etmekten önce, yabancı olana katılmak, diğer deyişle

¹⁴¹ Langer ilkel sanatı ifadeci olarak niteler. Susanne K. Langer, "Sanatlarda Taklit ve Dönüştürme", *Sanat Problemleri*, s. 75-87. Valery de "nesir yürümedir, şiirse dans" dediğinde şiirin dansla olan kökensel ilişkisini hatırlatmak ister. Paul Valery, "Şiir ve Soyut Düşünce", Necmiye Alpay (çev.), *Metis Çeviri Araştırmaları Dergisi*, S. 13, Güz 1999, s. 81.

¹⁴² Derrida maske ve mimesis ilişkisini "gizlerken açığa vurma" tarzında bir paradoksla açıklar: "Mimeisthai'nin özsel göndermelerinden biri olarak teatral maske, gizlediği kadar açığa vurur." Derrida, "Birinci Oturum", *Edebiyat Edimleri*, s. 151.

insanın kendi bedeninde yabancıнын vekilliğini üstlenmesi (*başkası olarak kendisi*) anlamına gelmektedir. Dans icra eden beden, şu hâliyle, deyiş yerindeyse bir yandan yabancı olanı evinde ağırlarken öte yandan ona misafir olmaktadır.¹⁴³ Kısacası beden bir yandan mimesisin mekânîyken, öte yandan mimesisin hizmetinde mimesisi açığa çıkartır şekilde hareketlerde bulunmalıdır.

Mimesisin dini kökenindeki yabancı olanın dünyasını şimdi-buraya getirme ve yabancıнын dünyasına kendini proje etme yaklaşımı, tanrılar ve şiirin kökeni üzerine düşünen Vico'nun henüz kavramsal düşünme kabiliyeti gelişmemiş ilk insanlar üzerine yaptığı analizler ile de örtüşmektedir. İçinde yaşadıkları tabiatın dehşetli biçimde korkmuş olan ilk insanların, her yandan ve her an bilinmeyen tehlikelerin tehdidi altında yaşadıkları korku, tanrılarını (dinleri)¹⁴⁴ ve metaforik dili (şiiri)¹⁴⁵ yaratırken, arzu ettikleri şey dünyayı âşinâ, anlaşılır ve korkudan arındırılmış bir yuva kılmaktır. İnsanın dünya ile ilişkisini, sanattan giyim kuşama, ev yapmaktan ölü gömmeye kadar hep tabiatla uyum sağlama ve ona benzeme esasına dayalı bir ilişki olarak tasarlaması, Hans Blumenberg'in "gerçekliğin mutlaklığı"¹⁴⁶ olarak adlandırdığı durum karşısında ortaya çıkan korkuyu (*terror*) dindirmeyi amaçlamıştır. Çünkü içinde yaşadıkları tekinsiz dünya ile kendileri arasında kurdukları veya buldukları benzerlikler, onların kaygılarını bir ölçüde teskin edebilmelerine ve bu sayede tabiatı kendi ihtiyaçlarına göre değiştirebilmelerine

¹⁴³ Bedenin kendi evinde misafirligi ve bu misafire yaptığı ev sahipliği onun belirsizlik karakterine işaret eder. Bu bağlamda oyunun belirsizlik karakteri üzerine bir çalışma için bkz.: Brian Sutton-Smith, "Play and Ambiguity", *The Ambiguity of Play*, Harvard University Press, Cambridge and London 2001, p. 1-17.

¹⁴⁴ Tanrılarını yaratan ilk şeyin korku olduğu (*primos in orbe deos fecit timor*) yolundaki eski düşünce farklı filozoflar tarafından ele alınmıştır. Ernst Cassirer, *İnsan Üstüne Bir Deneme*, Necla Arat (çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, s. 87; Vico, *Yeni Bilim*, s. 104.

¹⁴⁵ Şiirin ilk insanların korkularından kaynaklandığını düşünen yaklaşımların tersine, şiirin kökeninde neşenin yattığını ileri süren görüşler de söz konusudur. Alman filolog Wilhelm Scherer bunlardan biridir. Scherer'in süreçsel poetikası için bkz.: Sandra Richter, *A History of Poetics*, p. 164-173.

¹⁴⁶ Arnold Gehlen'in insanı "eksiklikler varlığı", diğer deyişle ne kökenini ne de geleceğini tam olarak bilebilen sonlu, sınırlı ve ölümlü varlık olarak tanımlayan antropolojisinden hareket eden Blumenberg'in "gerçekliğin mutlaklığı" dediği husus, insanın sınırlı ve ölümlü bir varlık, bir eksiklikler varlığı olmasına rağmen bu mutlak gerçeklikle mücadele etme gücünü mit ve metafor yoluyla üretmesine dikkat çekmektedir. İnsanın çevresiyle uyum kazanması, karşılaştığı kavranması güç olaylarla arasına mesafe koyabilmesi, bir nevi rahatlık elde edebilmesi mit ve metafor sayesinde. Mit bu anlamda vazgeçilemez işlevsel bir değere sahiptir. Mit ve metafor kökensel olarak korkunun içinde doğduğu bir durumun gerçekliğini tasvir etmek anlamına gelir. Ancak bu tasvir veya dile getirme sayesinde insanlar korkularını dindirebilir. Daha sonra mimesis kavramının Platon ve Aristoteles tarafından teorik düzlemde dönüştürümüyle mit ve metafor felsefe ve bilimde de benzer bir rolü icra etmeye başlar. Mit ve metafor tasvir edici işlevlerinin yanı sıra metafora sızmış gibi görünen mantıksallık boyutu da kazanır. Arnold Gehlen, *İnsan*, Bedia Akarsu (çev.), Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1973; Hans Blumenberg, *Work On Myth*, p. 3.

yardımcı olmaktadır. Bu nedenle sanatın ve dilin imkânıyla içinde yaşadıkları ortamı taklit edilebilen, dolayısıyla onu kendilerine yabancı olmayan bir şey hâline getirmeye çabalayan insanlar, dünyada var olabilmenin hakiki kaygılarını barındırmaktadır.¹⁴⁷

M.Ö. beşinci asırda Demokritos mimesisi tabiatın hareket tarzının taklit edilmesi olarak ele alındığında, kelime, mitik veya ritüalistik dilden felsefenin diline geçer ve burada artık dışsal dünyanın taklidi veya röprodüksiyonu anlamını kazanır.¹⁴⁸ İnsanların kendilerine hayvanları model alıp onları taklit ederek, söz gelimi kırlangıca bakarak ev, örümceğe bakarak dokuma yapmayı, bülbül veya kuğuya bakarak şarkı söylemeyi öğrenişi, kısacası bir yaşam kurması bu anlamda bir taklittir.¹⁴⁹ Bu bağlamda Gregory Nagy, Homeros'ta mimesisin “bülbülün şarkısı” için metafor olabileceğini öne sürer. Dolayısıyla ona göre bülbül Homeros ve Hesiodos için şiir söylemenin bir modelidir.¹⁵⁰ Mimesis kelimesini Demokritos'un pratik bağlamda kullanım tarzı çok farklı açılardan geçerlidir. Bununla beraber onun dans ve müzikte taklit etme fikri yerine, gündelik pratikte inşa etme ve dokumada taklidi bir yöntem olarak öne çıkarması, sahip olduğu antropolojik ima nedeniyle önemlidir. Buna rağmen Demokritos için şiir, mimesis değil, ilâhî ilham konusudur. Cicero, Demokritos ve Platon'un ancak kendinden geçmiş, vecd hâlinde bir kimsenin iyi bir şair olabileceği düşüncesine sahip olduklarını aktarır.¹⁵¹

¹⁴⁷ “İlkel halklar, oluşturmak istedikleri etkiyi temsil ederek ya da taklit ederek onu gerçekten meydana getireceklerini varsayarlar; Örneğin su serpererek yağmur yağdırırlar, ateş yakarak güneş ışığını çıkarırlar... vb. Buna benzer bir biçimde, ürünün büyümesini taklit ederek iyi bir hasat almayı umarlar.” James G. Frazer, *Altın Dal 1: Dinin ve Folklorun Kökleri*, Mehmet H. Doğan (çev.), Payel Yayınevi, İstanbul 2004, s. 276.

¹⁴⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, “Ancient Aesthetics”, *History of Aesthetics*, J. Harrell (ed.), Vol. 1, Adam and Ann Czerniawski (trans.), Mouton, The Hague and Paris 1970, p. 89-95.

¹⁴⁹ Demokritos, insanın kırlangıca bakarak ev, örümceğe bakarak dokuma yapmayı, bülbül veya kuğuya bakarak şarkı söylemeyi öğrenişini örnek verir. Plutarch, *On the Intelligence of Animals*, 20, 974A. http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Moralia/Intelligence_of_Animals*/B.html Erişim Tarihi: 15.04.2018.

¹⁵⁰ Gregory Nagy, “Mimesis of Homer and Beyond”, *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/2186.3-mimesis-of-homer-and-beyond> Erişim tarihi: 15.04.2018.

¹⁵¹ Cicero, *On the Orator: Books 1-2*, E. W. Sutton (trans.), Harvard University Press, Cambridge, 1942, p. 337-339 (II, 46, 194). Ayrıca bkz.: Andrew Ford, *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2002, p. 168. Horatius da *Ars Poetica*'sında Demokritos'un akli başında olan şairleri ilham perilerinin yaşadığı Helikon Dağı'ndan kovduğundan söz eder. Horatius, *Ars Poetica*, s. 27 (295). Akli başında olan şairler

Mimesis her ne kadar üzerinde açıkça durulmasa da “diyalog”, “vekalet”, “katılım” ve nihayet “taklit” gibi iç içe bulunan kökensel anlamlarını Platon ve Aristoteles’te ilk kez resim ve şiirle ilişkilendirilirken korumuş,¹⁵² bunun yanı sıra reflektif bir boyut da kazanarak sanatın anlamı üzerinde ileri sürülen bir teori hâlini almıştır. Buradan sonra Platon ve Aristoteles’te mimesisin nasıl ele alındığı üzerinde durulacaktır.

1.4. Ötekiyle Karşılaşma Olarak Mimesis: Platon

Mimesisin dışsal dünyanın ve nesnelerin görüntülerini taklit etme şekliyle kullanımı ilk kez Platon’da belirginleşir. Dans, müzik gibi “hareketli imge”lerden sonra, resim ve heykel gibi “hareketsiz imge”lerin mimesis bağlamında düşünölmeye başlanması¹⁵³ böyle bir anlayışın ortaya çıkmasına neden olmuş görünmektedir. Burada sadece mimesis kavramına ilişkin bir anlayış değişimi ortaya çıkmaz, aynı zamanda mimesis sanat ve şiir bağlamında poetikanın konusu olarak ilk kez *Devlet*’in üçüncü ve onuncu kitaplarında tartışılır.

Platon’un onuncu kitapta mevcut dünyayı asıl gerçekliğin (*ideai*) kopyası, şiiri mevcut dünyanın kopyası ve böylece *kopyanın kopyası* olarak yorumlaması, mimesis kavramının kökeninden farklılaştığı ve aynı zamanda asıl ile imge arasındaki ontolojik farkın ve mesafenin belirginleştiği yerdir.¹⁵⁴ Buna karşın o, kelimenin ritüele ilişkin kullanımını kesinlikle dışlamaz.¹⁵⁵ *Yasalar*’da mimesis hâlâ

Helikon dağından kovulduğunda aklı başında olmayan şairler de doğal olarak aklın egemen olduğu Platon’un *Devlet*’inde yer bulamaz demektir.

¹⁵² “Benzetmeci dediğimiz şiir, insanları kendi istekleriyle veya zorla yaptıkları işlerde gösterir.” Platon, *Devlet*, s. 347 (603c).

¹⁵³ Platon, *Devlet*, s. 338-339 (597d).

¹⁵⁴ Platon’a göre, genelde sanat, özelde ise şiir, nihai ve evrensel gerçekliğe değil, yalnızca asıl gerçekliğin dünyadaki temsillerine odaklıdır. Şiir, evrensel gerçekliğe uzak kalıp, mevcut dünyadaki nesnelere taklit ettiğinde, dolaylı gerçekliği ifade etmiş olur. Bu nedenle şiir, gerçeklikten, onun dünyadaki temsillerine nispetle daha da çok uzaklaşır. Tek tek nesnelere, evrensel gerçekliğin dünyadaki birer gölgesi oldukları için de sanat, gölgenin gölgesini veya kopyanın kopyasını üretmekten başka bir anlama gelemmez. Platon bunu, marangoz, ressam ve yatak örneğiyle daha da anlaşılır kılmayı dener. Tanrı tarafından yaratılmış yatak gerçekliği, ilk önce marangozun zihnindedir. Marangoz zihnindeki bu gerçekliğe göre, ahşaba şekil vermek suretiyle, çeşitli yataklar yapar. Yaptığı yataklar, asıl gerçekliğin kendisi değil, gerçeğine benzeyen sönmük birer kopyalarıdır. Ressam ise, yaptığı yatak resmiyle, marangozun yaptığı yatağın bir kopyasını üretir. Böylece, ressamın yatağı, evrensel yatak idesinden, diğer deyişle gerçeklikten, iki kez uzaklaşmış olur.

¹⁵⁵ Özellikle Platon’un diyalojik stratejisi mimesisin kökensel anlamının varlığını Platon’da sürdürdüğünün açık göstergesidir. Gadamer’in diyalog ve mimesisle kurduğu bağ da köklerini buradan alır. William Schweiker, *Mimetic Reflections: A Study in Hermeneutics, Theology, and Ethics*, Fordham University Press, New York 1990, p. 56. Gadamer “Philosophy and Poetry” isimli denemesinde Platonik diyalogun

dans ve müzikle ilişkilidir.¹⁵⁶ *Devlet*'inde mimesisin kökensel anlam dünyası baskılanarak basitçe *taklit* olarak anlaşıldığında şiir için ne tür riskler barındırabileceğini ele alırken, *Ion*'da ilâhî ilham karşısında okurun durumunu soruşturur. Bu nedenle şiirden taklit veya imge olarak bahsettiği yerlerde onu daima asıl gerçeklik olarak nitelediği bir *öteki ile karşılaşma* (diyalog) ilişkisi içerisinde düşünür. Şiirden açıkça olumlu söz edişi tam da şiirin farklılıkların oluşturduğu bir zamansal birliğe sahip olmasıyla ilgilidir.¹⁵⁷

Diğer bir açıdan, kavramın iki farklı durumda şiire, hatta daha da genişletilerek resim ve heykel gibi tasviri sanatlara tatbik edilmesi, onun performatif ve tasviri sanatlar için ne tür sorunlar üretebileceğini de göstermiş olur. Mimesisin tasviri sanatlara tatbiki, fiziksel (duyulur) dünyanın yeniden tanımlanmaya başladığı M.Ö. beşinci asır Grek dünyasında birlikte düşünülmesi gereken iki husustur. Mimesis kavramının felsefi olarak ele alınışının resim ve heykel üzerine yeniden düşünme ile mümkün olduğu iddia edilir.¹⁵⁸ Platon'un dördüncü asırdaki Greklerin yüksek tasvir çağında mimesisi hem bütün sanatı hem de bütün insani eylemleri kapsayacak şekilde kullanmasına rağmen, bu kavram etrafında bilhassa şiir sorununa ciddiyetle eğilmesi sıradan bir tercih değildir. Richard McKeon'un detaylı analiziyle gösterdiği üzere mimesis Platon'da,

Bazen bazı insan faaliyetlerini diğerlerinden veya bazı kısımlarını başka bir kısımdan ya da tek bir davranışın bazı yönlerini diğerlerinden ayırmak için kullanılır; bazen daha geniş bir anlamda tüm insan faaliyetlerini kapsayacak şekilde kullanılır; bazense daha da geniş bir şekilde (insani, doğal, kozmik ve ilâhî) tüm konulara uygulanır. *Diyaloglar*'da öne çıkan kavramların birçoğunda olduğu gibi, bir terim olarak "taklit", kapsamda evrensel ve uygulamada belirsiz bırakılmıştır.¹⁵⁹

Şu durumda ortaya çıkan soru, Platon'un mimesisi niçin hiçbir zaman belirli bir etimolojik veya lâfzî anlamla ya da belirli bir konuyla sınırlandırmamış olduğudur. Soru tersinden yeniden sorulacak olursa, mimesis neden hem bütün insani faaliyetleri hem de aynı zamanda daha özelde şiiri açıklamak için

poetik mimesisle benzerliğine değinir. Gadamer, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, p. 133.

¹⁵⁶ Platon, *Yasalar*, s. 372-273 (798d).

¹⁵⁷ "Bu hal bize gösteriyor ki, yalnız tiyatrodaki ağlayıp sızlanmalarla tragedialarda ve komedialarda değil, insan hayatının tragedia ve komediasında ve daha binlerce şeyde de hazla acı birbirine karışmış bulunur." Eflatun, *Philebos*, Sabri Esat Siyavuşgil (çev.), MEB Yayınları, İstanbul 1989, s. 94 (50b).

¹⁵⁸ Jacqueline Lichtenstein and Elisabeth Decultot, "Mimçsis", *Dictionary of Untranslatables: A Philosophic Lexicon*, Barbara Cassin (ed.) Emily Apter (trans.), Princeton University Press, Princeton and Oxford 2014, p. 659.

¹⁵⁹ Richard McKeon, "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity", p. 3.

kullanılmaktadır? Kapsamda evrensel ama uygulamada belirsiz bıraktığı bir kavramı Platon, belirsizi daha belirsiz olanla açıklama (*obscurum per obscurius*) yoluna giderek, zaten daha önce üzerinde yeterli düzeyde rasyonel bir düşünme gerçekleştirilmemiş olan şiiri açıklamada neden kullanmıştır?

Öncelikle şiirin, bir milletin kaderini asırlardır şekillendirmiş Homeros'tan gelen güçlü bir geleneği olduğu için M.Ö. beşinci asır Grek dünyasında siyasi (ahlaki), felsefi (bilimsel) ve toplumun gündelik faaliyetlerine varana kadar çok açık bir tarihsel etkisi vardır. Dolayısıyla herhangi bir düşünce üretimi şiir konusu hesaba katılmaksızın, şiir yaklaşımlarındaki sorunlu taraflar anlaşılmaksızın ve bu sorunlar aşılmaksızın mümkün görünmemektedir. O dönemde Eleacı felsefelerin tek-anlamlı (*arkhe*), Sofistlerin ise çok-anlamlı (retorik) dilden başka bir dile yer bırakmadığı¹⁶⁰ göz önünde bulundurulursa Platon'un ve öğrencisi Aristoteles'in neden ısrarla şiiri bir sorun içerisinde gördükleri de daha doğru anlaşılabilir.

Paul Ricoeur “Sofist çok anlamlılığa karşı mücadele etmek yetmiyor; ikinci cephenin de Elea'cı tekanlamlılığa karşı açılması gerekiyor” derken Aristoteles'in *Metafizik*'inde “varlık” kavramını ele alış tarzından söz eder. Dolayısıyla Platon bu iki yönelim üzerinden şiiri ele alırken, mevcut felsefelerin mitsel geleneği ve şiiri anlama tarzlarındaki sınırlılığa karşı köklü bir düşünme ve dönüştürme çabası içerisindeydi. Şairleri veya şiiri eleştirisinde üzerinde pek durulmayan husus, onun doğrudan bir şiiri veya şairleri değil, o şiirin mevcut felsefi düşüncede ve gelenekte nasıl alımlandığı veya alımlanma istikametinde olduğu sorunudur.

Platon, şiirin hem tek-anlamlı hem de çok-anlamlı dille ilişkisini mimesis kavramıyla yeniden kurarken, özellikle toplumsal diyalogu sağlayan dile (*dia-logos*) yönelttiği vurgu, Sofistler'in dilin toplumsal düzeni tesis ve temsil eden güvenilirliğine yönelik ortaya çıkardıkları tehditle ilgili görünmektedir. Bunu yaparken o, Sofistik şüphenin dili bütünüyle anlamı belirlenemez bir retorik araç hâline getiren, dolayısıyla toplumsal birlik ve diyalog imkânını parçalayan anlayışlarına itiraz geliştirmektedir.¹⁶¹ *Devlet* isimli eserinde ne bugünkü anlamda

¹⁶⁰ Paul Ricoeur, *Yoruma Dair: Freud ve Felsefe*, s. 34.

¹⁶¹ Badiou da benzer şekilde, şiirin sofistler tarafından bir işbirlikçi olarak alınması nedeniyle Platon'un şiire karşı mesafeli olduğunu öne sürer. Platon'un asıl problemi şiirle değil; sofistlerin şiir üzerine ürettikleri yanlış kavrayışlardır. Alain Badiou, “Bir Şiir Nedir ve Felsefe Şiir Hakkında Ne Düşünür?”,

soyut bir şehir felsefesi yapar ne de salt şiirin yanında felsefeye yer açma çabası içindedir. Dahası burada şiirden mimesis olarak söz etmesi, şiire ilişkin soyut ve kesinlikli bir teori kurma arzusundan da kaynaklanmaz. Daha temelde amacı, halkın birbiriyle ilişki kurdukları, onları bir arada tutan zeminin, karşılıklı konuşarak şehir için en uygun tercihleri (kelime) belirleme çabalarının içinde bulunduğu tehlikeyi insanlara fark ettirmektir.

Devlet'in onuncu kitabından çıkartılabilen iki farklı teori, bir yandan şiirin çok-anlamli dili ile toplumun müşterek-uzlaşımli dili arasındaki ilişki ve farkı (mesafe) belirlerken,¹⁶² öte yandan dolaylı olarak toplumsal düzen hakkında bir tasavvur ileri sürmüş olur: Eleacı (özcü) olarak nitelenebilecek ilk teori, boşluk ve değişim fikrini taşımadığı için şiirin değişmez ve tek-anlamli dilden bağımsız olarak farkını da dikkate almamıştır. Dolaylı olarak, şiirin gerçeklikten uzak olduğu, şairin gerçeği bilmediği hâlde onu yapabildiği ve yapabildiği şeyi bilmediği yaklaşımını içerir. Burada “her şeyin kendisinden meydana geldiği, kendisinden doğup sonuçta yine kendisine döndüğü”¹⁶³ değişmez ve evrensel bir gerçeklik (öz, *arkhe*) kendisini sonsuz sayıda tekrarladığından çok-anlamlilik oluşmamaktadır. Böylece gerçek anlamda bir mimesis de açığa çıkamamaktadır. Dolayısıyla tek-anlamli bir dil fikri kabul edilir, fakat şiirin onunla bağı ve reflektif ayrımından söz edilmez.

Bunun karşıtı durumundaki Sofistik teori, şiirin her şeyi taklit edebilme kabiliyeti nedeniyle, tabiatı, bütün el ile imal sanatlarını, insanların iyi ve kötü taraflarını ve tanrılarla ilgili her şeyi bildiğini varsayar. Bu teoride, geometri kurallarından ahlaki fikirlere kadar her konuda evrensel gerçeklik fikrinin yanlılığı varsayılır. Üstelik, bir gerçeklik olsa bile, bu, dilin tahrif edici tabiatı nedeniyle, zaten dilde açığa çıkarılamaz.¹⁶⁴ Sofistik düşüncede, dolayısıyla, birbiriyle ilişki hâlinde olsalar bile gerçekliğin oluşmasına izin vermeyen öznel tecrübelerden başka bir şeye yer yoktur. Gramercilerin diliyle söylenecek olursa, kelimeler durmaksızın

Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz, Aziz Ufuk Kılıç (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 29-30.

¹⁶² Poetikada, her şeyden ziyade, antik taklit doktrininin egemen olduğunu düşünen Gadamer'e göre “Platon, orijinal ile imge arasındaki ontolojik mesafeyi vurgulamak için mimesis kavramını kullanır.” Gadamer, “Poetry and Mimesis”, p. 116.

¹⁶³ Aristoteles, *Metafizik*, s. 90 (I, 983b 5-10).

¹⁶⁴ Sofistik düşüncenin formüle edilmesinde önemli bir rolü olan Gorgias bu bağlamda asli bir gerçeklik bulunmadığını, olsa bile düşünülmemeyeceğini, düşünülür olsa bile dille ifade edilemez olduğunu söylemiştir. Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, s. 43-44.

“ve” bağlacıyla yan yana getirilir, lâkin bir kopulaya¹⁶⁵ sahip olmadıklarından hiçbir biçimde *cümle* (logos) oluşturamamaktadırlar.¹⁶⁶ Böylece gerçeklik tasavvuru anlam ve etkisini yitirir ve çok-anlamlılık fikri baskın bir güç elde eder.

Platon, ötekiyle karşılaşmaya açık alan bırakmayan bu her iki durumda, toplumsal dayanışma ve diyalogun yok olma riskini görmüştür. Bu nedenle Platon, “idea” ve “taklit” arasında yaptığı meşhur ayrımla şiir üzerinde düşünmeye ve ötekiyle diyaloga girmeye açık bir ara-alan hazırlamak istemiştir. Tek-anlamlılık ve/ya çok-anlamlılıktan başka bir dile yer bırakmayan teorilerin *şiirin zemininde, ama felsefenin kelimeleriyle* (poetika) eleştiren Platon, *Devlet*’inde şiire belli belirsiz yer bırakarak, şiirin ancak dolaylı olarak fark edilen, hakkında kesin bir bilimsel yapılanma oluşturulamayan, anlamı zamana ve ötekinin söyleyeceği öngörülemez söze bağlı olarak açığa çıkmakta olan, Ricoeur’nün tâbiriyle bir “derin semantik”¹⁶⁷ olduğunu göstermiş olur. Başka bir deyişle, *derin semantik* olarak şiirin varlığı, ideal şehirde diyalogun hem şekillenmesinde hem de devam etmesinde rol oynarken zamansal olarak açığa çıkar.

Platon’da, şiirle açığa çıkmakta olan şey, birtakım uzlaşmazlıkların kalıcı biçimde giderilmesi değildir, tersine, anlaşılma gücünü çıkaran dilsel bir sorunun daha doğru şekilde yeniden ifade edilmesi, şiirin çok-anlamlı boyutu ile uzlaşsalsal dilin bağını daha güçlü şekilde fark ettirme çabasıdır. Muhtelif diyaloglarında şairler, rapsodlar ve şiir okurlarına durmaksızın sorduğu sorular bunun en açık işaretlerini verir. *Savunma*’sında Sokrates şairlere gider ve onlara şiirleriyle ne demek istediklerini sorar ve onlarda bizzat yazdıkları şiirler üzerine kesinlik düzeyinde bir söz söyleme kabiliyetinin bulunmadığını görür.¹⁶⁸ Bir şiirin ne

¹⁶⁵ *Copula*, Latince’de “bağ” demektir. Bu kelime Almanca’da “ist”, İngilizce’de “is”, Türkçe’de “-dir”le karşılır. Bir cümlenin oluşabilmesi için, en az iki kelimenin kopula ile birbirine bağlanması gerekmektedir. Cümlenin sonundaki “-dir” olmadığında cümle oluşmayacak ve ortada yalnızca birbirinden kopuk, başıboş vaziyette kelimeler kalacaktır. Kelimeler birbirine bağlandığında artık başıboşluktan kurtulup, cümle içerisinde özne ve yüklem gibi rol ve kimliklere kavuşmuş olacaklardır. Dolayısıyla, felsefenin veya tanrının kelimelerle kurulmuş şehrinde her bir kelimenin işlev ve sorumluluğu *kopula* sayesinde ortaya çıkabilmekte ve yine bu sayede gerçeklik ve şiir arasındaki ilişki ilkinin egemenliğinde kurulabilmektedir. Türkçe’de -dir kopulasının (koşaç) kullanımı üzerine bkz.: Doğan Aksan, *Anlambilim: Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, Engin Yayınevi, Ankara 2006, s. 179-182.

¹⁶⁶ Paul Ricoeur, *Yorum Teorisi: Söylem ve Artı Anlam*, Gökhan Yavuz Demir (çev.), Paradigma Yayınları, İstanbul 2007, s. 10-12.

¹⁶⁷ Paul Ricoeur, *Yorum Teorisi*, s. 114-115.

¹⁶⁸ Platon, “Sokrates’in Savunması”, *Diyaloglar*, Teoman Aktürel (çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul 2010, s. 16 (22b-c).

söylemek istediği reflektif düzeyde anlaşılmasından, onun halk önünde icra edilemeyeceğini de düşünen Sokrates, bu kez de *Ion* diyalogunda okuduğu şiirlerin ne anlama geldiğini zamanının ödüllü bir rapsodu, aynı zamanda bir tür Sofist olan Ion'a sorar. Lâkin rapsodların da şiir okuma kabiliyetlerinin, şiire ilişkin sahip oldukları rasyonel bilgiye dayanmadığını fark eder.¹⁶⁹ Bu kez de *Devlet*'inde şiirle bağlantılı bir başka gruba, şiiri sevdiklerine göre onun niçin hoş ve yararlı olduğunu anlatabilecekleri gerekçesiyle şiir dinleyicilerine yönelir. Bunu onlardan, özellikle “nesir” formunda (poetika) dinlemek ister.¹⁷⁰ Diyalogun devamında ise, sorusuna karşılık bir cevap alabildiğine dair emare bulunmaz.

Dikkat edilirse Platon, konuştuğu kimselere ısrarla, kesinlik düzleminde şiirin ne olduğunu sormaz; yazılmış olan, icra edilen ve dinlenen özgün ve dolayısıyla şiirin “derin semantik” boyutuna sahip tecrübenin ne anlama geldiğini sorar ve onlardan nesir formunda cevaplar bekler. Diğer deyişle ve daha açık ifadeyle onlardan, bir diyalog sürecinde mevcut bilgi ve yönelimlerinin ötesine hareket ederek “poetika” yapmalarını ister.

Platon'a göre bir poetika, asıl gerçekliğin salt bu dünyadaki temsillerine, diğer deyişle her durumda anlaşmayı sağlayan müşterek dildeki kelimelerin işaret ettiği her bir nesneye bakılarak ulaşılabilecek bir şey değildir. Sırf imgeye bakılarak imgenin aslına ulaşmak mümkün olmadığından, poetikanın ancak imgenin üzerinde bir *anlam fazlalığı* daima varsayması gerekmektedir. Platon'un ideler doktrininin öne sürdüğü “asıl gerçeklik” düşüncesi, böylesi bir üst kavrama imkân ve öncelik verdiğinde, şiirin özgünlüğünün ne anlama geldiğini teorik ve rasyonel düzeyde kavrayabilmek zaten mümkün olmamaktadır. Şu durumda Platon, insanlara belirli şiirlerin anlamını sorduğunda, kesin bilgi niteliğinde bir cevap alamayacağını zaten bilmekte değil midir? Yine de hakkında evrensel ve değişmezlik kategorisinde konuşulamaz olan özgün şiir üzerine onları neden bir diyaloga zorlamaktadır? Üstelik Platon'un kendisi bile teorik düzeyde şiir için apaçık bir şey söylemediği gibi, herhangi bir şiirin özgünlüğünün ne anlama gelebileceği sorusuna belirgin bir cevap vermemişken.

¹⁶⁹ Platon, *Ion: Şiir Üzerine*, s. 27 (532c).

¹⁷⁰ Platon, *Devlet*, s. 352 (607d-e).

Şiire ilişkin sorularını tutkuyla sürdürmesine rağmen, Platon'un kendisinin sistemli bir *şiiir teorisi* geliştirmemiş olması elbette dikkat çekicidir. Çünkü o, poetikanın ancak okurun her bir şiirle zamansal ve tarihsel olarak karşılaşma süreciyle oluşmakta olduğu gerçeğinin farkındadır. Şiirin tek-anlamli dile nesir formunda olduğu gibi aktarilabileceğini ileri süren bir teori varsaymak, Platon'un itirazlar geliştirdiği Eleacı ve Sofistik poetikaların hatalarına düşmek anlamına gelirdi. Bu anlamda onun sistemli bir şiir teorisi kurmaması ile mimesisi doğrudan kopya/taklit tarzında görmek yerine, daima bir *öteki ile karşılaşma* (diyalog) ilişkisi içerisinde ucu açık biçimde düşünmüş olması birbiriyle uygunluk göstermektedir.

Platon'un şiirle değil, ama zamanının Sofistlerinin egemenliğindeki şiir teorileriyle açık bir sorunu olduğu perspektifinden hareket edilerek *Devlet*'in iki, üç ve onuncu kitapları yeniden okunduğunda, Platoncu geleneğin yaygınlaştırdığı Platon'un şiire hasım olduğu ve onu şehirden sürgün ettiği yönündeki anlayıştan¹⁷¹ bambaşka bir manzara belirir. Şurası açıktır ki Platon bireysel şiir tecrübelerini öne çıkardığında şiirden daima olumlu yönde söz ederken,¹⁷² toplumda birtakım insanların şiire yaklaşımlarını konu edindiğinde şiirden olumsuz açılardan söz etmeye başlar.

Bu bakımdan Platon, şiirin mevcut okurları (*indigeneous reader*) ile muhtemel okurları (*prospective reader*) arasında belirgin bir ayırım yapmaz. Lâkin mevcut "Homeros hayranları"¹⁷³ (*Homerids, encomiasts of Homer*) ve kendisinin "kelimelerden anlayan kimseler"¹⁷⁴ olarak gördüğü Sofistleri ima eden iki okur tipi, toplumdaki belirleyici rolleri de dikkate alındığında, Platon'un muhtemel okurlar olarak nitelenebilecek çocuklar, gençler ve bekçiler için nasıl bir tehlike yaratabileceği konusunda bir kanaat oluşturmasına neden olur. Dolayısıyla, mevcut şiir okurları bir yandan şiir konusunda onu tereddütte bırakırken, diğer yandan bu

¹⁷¹ Platon'un şairleri devletinden dışladığı yolundaki anlayış yirminci asırda hâlâ hükümlerliğini sürdürmektedir. Bunun bir örneği olarak bkz. Iris Murdoch, *Ateş ve Güneş: Platon Sanatçıları Neden Dışladı?*, Serdar Kırkoğlu (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2008.

¹⁷² "Söyleyeceğim, çaresiz. Çocukluğumdan beri Homeros'a duyduğum sevgi ve saygı duraksatıyor beni, ama gene de söyleyeceğim. Bütün o güzel tragedyaları yaratanların ilk ustası, yol göstereni Homeros'tur, biliyorum, Ama doğrunun hatırı bir insanın hatırından daha büyüktür, düşündüğümü söylemek zorundayım." Platon, *Devlet*, s. 335 (595b-c). "Şiirin ne hoş şey olduğunu sen de bilirsin değil mi, dostum? Hele Homeros'u dinlediğin zaman." Platon, *Devlet*, s. 352 (607d).

¹⁷³ Platon, *Devlet*, s. 351 (606d).

¹⁷⁴ Platon, *Devlet*, s. 343 (601a).

tereddütte kaldığı şiirin, çocuk, genç¹⁷⁵ ve bekçi¹⁷⁶ gibi muhtemel okurlara nasıl bir negatif etkisi olacağını düşünmeye sevk eder.

Platon'un şiirle ilişkisini tereddütte bırakan bu okurların şiir yaklaşımlarına dikkat edilirse, onun sürgüne çıkardığı şeyin şiir (şair) mi, yoksa böylesi okuma tarzları mı olduğu daha iyi anlaşılabilir. Aynı zamanda Platon'un kurduğu devletin kurulabileceklerin en iyisi olduğuna yönelik inancını, niçin doğrudan şiirle ve onun gerçeklikle bağına ilişkin olarak temellendirdiği de.¹⁷⁷ Bu nedenle Platon'un şiir dendiğinde nasıl bir şeyi anlayan bir toplumda şiirden söz ettiği, diğer deyişle şiirden söz ederken kime hitap ettiği, şiiri kimlerle tartıştığı, bu kimselerin şiire ilişkin genel yönelimleri kavranmadığında Platon'un iddiaları ve itirazları boşlukta kalarak aşırı gelmektedir. *Devlet*'inde yer alan şiir okuru tipleri şöyle tasnif edilebilir:

1. Çocuklar, gençler, bekçiler (muhtemel okur)
2. "Homeros hayranları" ve "kelimelerden anlayan kimseler" (mevcut okur)
3. Platon'un kendi tecrübeleri

Bu okur tipleri çerçevesinde Platon'un şiirsel geleneğe yaptığı müdâhaleler (*purification*), mitik mirastan ziyade, ötekine ve dolayısıyla mimesise yer açmamakta kararlı, yeni oluşmakta olan felsefi geleneği problemlili hâle getirmeyi amaçlamaktadır. Bunu özellikle mimesis kavramının yeni bir başka kullanımını belirginleştirerek yapması dikkat çekicidir. Yirminci asırda "doğrudan konuşma" olarak adlandırılan *diegesis*'in karşıtı olarak *mimesis* bir başka kişi adına hikâye anlatma, diğer deyişle "dolaylı konuşma" şeklindedir. Modern anlatı bilimi (*narratology*) bu konuyu *anlatıcı* sorunu etrafında ele alır.¹⁷⁸ Platon ise, anlatıcının söylem biçimi ile anlatının anlam ve değerini birbirinden ayrı görmediğinden, daha ziyade eserin bizâtihi anlatıcı olduğu bir mimesis fikrine sahip görünmektedir. Sofistler ve özcü Elealılar tam da bu anlatıcının sözü ile söylediği sözün gramatik ve

¹⁷⁵ "Çünkü çocuk açığı, gizli kapaklıyı ayırt edemez. Bu yaşta duyduklarımız da, akıldan çıkmaz, olduğu gibi kalır." Platon, *Devlet*, s. 67-68 (378e).

¹⁷⁶ Homeros'un hoşça giden sözleri "özgürlüğü sevmesi, kölelikten, ölümden kaçınması gereken insanlara duyurulmamalı." Platon, *Devlet*, s. 76 (387b).

¹⁷⁷ Platon, *Devlet*, s. 335 (595a).

¹⁷⁸ Platon, *Devlet*, s. 82-85 (392c-394d). Hem bu kavramların Platon'daki kullanımını hem de modern anlatı teorisi tarafından nasıl alımlandığı hususu için bkz. Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, Özgür Yaren (çev.), De Ki Yayınları, Ankara 2008, s. 137-182.

retorik durumunu ayırttıkları şiirsel mirası, Platon'a göre çarpıttıkları hakikatlere kanıt olarak kullanmaktadırlar. Buna tepki olarak *Savunma*'sında Sokrates kendisinin sofistlik tarzda bir öğretmen olmadığını, ona negatif bir anlam atfettiğini ima eder vaziyette söylemektedir.¹⁷⁹

Platon'un mimesisi *Devlet*'inin ikinci ve üçüncü kitaplarında niçin *eğitim* konusu hâline getirdiği sorusu bu noktada dikkat çeker. Burada mimesis daha ziyade kişileştirme (*impersonation*, canlandırma, taklit etme) anlamıyla kullanılmaktadır. Roberto Nicolai, Grek eğitiminde taklidin mekanik bir çoğaltma süreci olmadığını, modellerin içselleştirilmesi süreci olduğunu vurgular. Dolayısıyla “modellerin doğru şekilde ve doğru zamanda kullanılması gereklidir (*kairós*, yani en uygun an).”¹⁸⁰ Platon'un eğitimde bir modeli taklitten anladığı da daha ziyade budur. M.Ö. beşinci asrın ikinci yarısında Grek eğitimi, Yunan şehirlerinin artan zenginliği ve entelektüel çeşitliliğinin ortaya çıkardığı talepler doğrultusunda okur-yazarlık, aritmetik, müzik ve beden eğitimi gibi geleneksel müfredatın ötesinde, özellikle toplumun elit kesimine daha ileri düzeyde bir eğitim sağlaması konusunda bir değişime zorlanmıştır. Bu değişime öncülük edenler ise, elitlerin yaşam pratiklerini, onların retorik, gramer, ahlak, hukuk ve siyaset gibi çeşitli konularda kabiliyetlerini geliştirerek toplumdaki konumlarını daha da sağlamlaştırmayı vaat eden, gezgin ve paralı öğretmenler olarak da bilinen sofistlerdir.¹⁸¹ Sofistler hem şiiri hem de mimesisi, ürettikleri yeni eğitim ve dolayısıyla gerçeklik tasarımı için araç hâline getirmişlerdir.¹⁸² Dolayısıyla Platon için mimesis ister buna *asil gerçeklik* veya *kopya*, isterse *model* veya *taklit* densin, daima bir âşinâlığı zorunlu olarak varsaymaktadır. Bu temelde Sofistler bir gerçeklik olup olmadığının bilinemeyeceğini ileri sürdüklerinde, Platon'un, her şeyi her şeyden ayırmaya çalışmanın sadece ahengi bozmak değil, aynı zamanda ilhamdan (müzler) ve felsefeden habersiz olmak şeklinde bir temel itirazıyla karşılaşmışlardır. Bir

¹⁷⁹ Platon, “Sokrates’in Savunması”, *Diyaloglar*, Teoman Aktürel (çev.), s. 29 (33a).

¹⁸⁰ Roberto Nicolai, “Yunanistan’da Eğitim”, *Antik Yunan*, Umberto Eco (ed.), Leyla Tonguç Basmacı (çev.), Alfa Yayınları, İstanbul 2017, s. 261.

¹⁸¹ C.C.W. Taylor and Mi-Kyoung Lee, “The Sophists”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/sophists/>>. Erişim Tarihi: 25.04.2017.

¹⁸² Sofist Protagoras, şair Simonides’ten hareketle, şiirin eğitim için anahtar önemi olduğunu savunur. “Sokrates, bence eğitimin başlıca konusu şiir bilgisidir, yani şairlerin eserlerinde iyi ile kötüyü ayırt edebilmek, bunları çözümleyip yol açtıkları soruları cevaplandırabilmek yeteneğidir.” Platon, “Protagoras ya da Sofistler Üstüne”, *Diyaloglar*, Tanju Gökçöl (çev.), s. 421 (339a).

diyaloğu, yalnızca kişinin üzerinde oluşturduğu tek tek bireysel tesirlere (fenomen) indirgemek, Platon'a göre öncelikle tesiri oluşturan şiiri ve "her türlü sözü [konuşmayı] kökünden yok etmektir, çünkü söz fikirlerin [ideaların] karşılıklı birleşmesinden doğar."¹⁸³

Sofistler, Sokrates öncesi filozofların *arkhe* arayışı içerisinde kendi aralarında düştükleri çelişkilere haklı olarak dikkat çektiklerinde, yok saydıkları gerçekliğin şiirle bağını da göz ardı etme gibi bir eğilim içerisine girmişlerdir. Bununla beraber, şiirdeki kelimelerin metaforik karakterleri nedeniyle ürettikleri belirsizlik, onların elinde, herhangi bir kesin bilginin dille ifade edilemeyeceği ve gerçekliğin var olamayacağı şeklinde işlevsel bir amaca hizmet etmiştir. Sofistlerin bir yandan gerçekliği tamamen yok sayıp, diğer taraftan da şiiri gerçekliğin bulunmadığını ispatlamada ikna aracı hâline getirdikleri rölativist felsefeleri, Platon'u, mitik bütünlüğün¹⁸⁴ vârisi olarak şiirin hâlâ toplumsal hayata kattığı anlam ve dinamizmin nedeni üzerinde düşünmeye de sevk etmiş olur. Çünkü dil ile dünya arasında Sofistlerin kurdukları insan merkezli belirsiz bağ, sabit bir gerçeklik zemininden koparıldığında birçok hayatî sorunu ortaya çıkarmaktadır. Bunlardan belki de en önemlisi, bir biçimde âşinâ olunan herhangi bir gerçeklik yoksa, şiirin yaşattığı farklı dil tecrübeleriyle okurunu neye yabancılaştırdığı veya nereye yönelttiği sorundur. Çünkü belirli bir âşinâlığın bulunmadığı yerde, bir öteki de yoktur. Platon'un *mağara mitos*u hatırlanırsa, orada mağaradaki yüzü duvara dönük insan, güneşin ışığı, bulduğu açıklıklarla bir şekilde mağaraya kadar ulaştığı için gölgeleri görebilmekte, bu sayede gölgelere isimler verebilmektedir. Güneşin varlığını hiç bilmediği varsayılan yüzü duvara dönük mağara insanı dahi, güneş ışığını kısıtlı da olsa bir ölçüde tecrübe etmektedir. Çünkü duvarda gölgenin oluşabilmesi için, hâlâ güneş ışığının orada bulunması gerekir. Dolayısıyla güneş veya müşterek dil, şiir için bütünüyle yabancı ve uzak bir şey değildir.

Böylece mimesisin âşinâlık ve yabancılık arasında daima bir mesafe ve aynı zamanda bağ kuran vasfının neden şiir üzerine bir refleksiyona başlamanın zemini olduğu da anlaşılabilirlik kazanabilecektir. Mimesis, tanıdıklaşan ve aynı zamanda

¹⁸³ Eflatun, *Sofist*, Mehmet Karasan (çev.), Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1988, s. 93 (259e).

¹⁸⁴ Mitik bütünlüğün dünyası, duyular, muhayyile ve aklın aynı anda kavradığı ayrışmamış, karmaşık (*mixte*) dünyadır.

yabancılaşan dil ile bu dilin gerisindeki bir öteki dil¹⁸⁵ (ideler) tasavvuru bir arada bulunmadığında oluşamazken, poetikanın sorumluluğu tersine bir hareketle ideler âleminin tam anlamıyla temsil edilemezken açığa çıkardığı imgeler âleminin, yabancılaşan âşinânın ne tür bir yeni anlam vaat ettiğini soruşturmak olmaktadır. Platon bu gerekçelerle, şiirin mutlak bir uzlaşıya müsaade etmeyen, Sofistlerin de kabul ettiği, çok-anlamlılığın bağını aynı zamanda müşterek dille de kurarak “ötekiyle karşılaşma” için bir alan açmış olur. Açılan bu alanda şiirin özgünlüğünü nesir formunda dile getirme, dilde elde edilen gramatik ve teknik yetkinlik sayesinde, zaten söylenmiş olanın yeniden söylenmesine mi dayanmaktadır? Yoksa bunun tersine, şiirin başka türlü söylenmesi mümkün olmayan bir gerçekliği dile getirmesi nedeniyle sahip olduğu özgünlük, insanı dile veya dünyaya ilişkin kavrayışında eksik olan hususlara mı yönlendirmektedir? Bu sorular eşliğinde Aristoteles’in poetika anlayışı üzerinde oyalanmak, onun şiiri neden taklit etmenin güçleştiği yerde düşündüğünü göstermek açısından da önemlidir.

1.5. Taklit Etme Güçlüğü Olarak Mimesis: Aristoteles

Platon ve Aristoteles arasında özellikle şiir bağlamında bir karşıtlık kurmak, mimesis kavramının anlaşılmasında çoğu zaman yanlış yönlendirici olmuştur. Platon’un şehrinden kovduğu, ahlaki ve toplumsal açılardan itibarını düşürdüğü şiiri Aristoteles’in *Poetika*’sıyla rehabilite ettiği gibi baskın bir anlayış, aralarındaki geçişliliğin göz ardı edilmesine neden olduğundan, mimesisin de doğru anlaşılması için problemler üretmektedir. Oysa Aristoteles, Platon’un *ötekiyle karşılaşmayı* dikkate almayan bir dil, dolaylı olarak mimesis tasarımına sahip olan Sofistlere ve Eleacılara yönelttiği eleştirileri *Poetika*’sına bakıldığında açık biçimde sürdürmektedir. Platon’dan bu kısa eserinde olumlu veya olumsuz anlamda hiç söz

¹⁸⁵ İnsanların isteseler bile kimseyle paylaşamadığı tekil bir dil tecrübesi, Ricoeur’nün tâbiriyle “radikal iletilemezlik” (*radical noncommunicability*) anlamına gelir. Paul Ricoeur, iletişimi “yaşanmış bir tecrübenin yaşanmış bir şey olarak radikal iletilemezliğinin/ nakledilemezliğinin aşılması” olarak görür. Paul Ricoeur, *Yorum Teorisi*, s. 22.

etmemesine rağmen, başta Protagoras¹⁸⁶ olmak üzere Sofistler ve Eleacı filozoflara yönelttiği eleştiriler daha belirgindir.¹⁸⁷ Pfeiffer'in yerinde tespitiyle:

Aristoteles, sonuç olarak, Homerik ya da başka herhangi bir metinde Sofistçe editoryal düzeltmeler yapmadı; ne de Homeros şiirlerinin bir 'yorumcusuydu'. Aslında yaptığı şey, uzunca bir yalnızca kusur bulan eleştirme tarzına bir cevap vermektir; onun teorisine göre, bu şiirler böylesi bir suçlamanın üstündeydi ve Aristoteles onun mutlak üstünlüğünü ispatlamak zorundaydı.¹⁸⁸

Aristoteles'te mimesis hem orijinal performansa dayalı ritüalistik kullanımının hem de Platon'un "ötekiyle karşılaşma" tarzındaki yaklaşımının bir arada düşünülmesidir. Bu nedenle mimesis şiir, dans, müzik ile beraber resim ve heykeli kapsadığı gibi, aynı zamanda insan tabiatının diğer canlılardan ayrışmasına neden olan temel bir vasfı olarak belirlendiğinde açık şekilde antropolojik bir ilke hâlini alır. Buna karşılık Aristoteles'te poetik mimesis "eylem hâlindeki insanların taklidi"¹⁸⁹ olarak tanımlandığında özellikle Demokritos'tan farklı bir yere de gidilmiş olur. Artık burada insani ihtiyaçların sadece tabiata öykünerek değil, aynı zamanda bir diğer insandan öğrenilmesinin mümkün olabildiği, gerisinde Platon'un bulunduğu bir insani şehir kültürü oluşmuştur. Böylece tabiatı taklit düşüncesi, Aristoteles'te eylem hâlindeki insanların taklidi düşüncesiyle beraber tabiat ve kültürün ayrıştırılmazlığının anlaşılması nedeniyle öncelikliğini kaybeder. Mimesis burada "başka insanların tecrübeleriyle eylemde bulunabilme" anlamı kazanır.

"Başka insanların tecrübeleriyle eylemde bulunabilme" şeklinde bir kültüre veya geleneğe âit olma süreci, kişinin karşısında sabit ve her durum içerisinde aynı sonuçlar veren bir tecrübeler katalogundan kolayca taklit edilecek bir *olay* seçmesi anlamına gelmez. Aristoteles, başlı başına şiir üzerine bir refleksiyon olan *Poetika*'sında "*olası olan*" düşüncesini öne sürdüğünde, bu yaklaşımını taklit eden kimsenin taklit etmek istediği şey veya olayın öngörülemez, belirsiz ve olasılıklarla

¹⁸⁶ Aristoteles'in de Protagoras'ın Homeros eleştirisi üzerinden itiraz ettiği konu şiirin özüne ilişkin olmayan, yalnızca olsa olsa basit gramatik ve dilsel hataları insanlara şiirin temel konusu gibi, üstelik de zihinsel (*mental*) yükselmenin bir parçası olarak öğretmek probleminde dayanmaktadır. *Poetika*, s. 55 (1456b, 19:2).

¹⁸⁷ Aristoteles şiirin bir vezin ve doğru gramerle konuşma meselesi olmadığı yönündeki eleştirilerini Sofistlerin şiir perspektifine yöneltmiştir. "Şiirin sofistlik açıklanması, özel bir araştırma alanının gelişimini, dilin analizini öngörür; nihai gaye edebi değil, retorik ya da eğitimseldir." Rudolf Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Clarendon Press, Oxford 1998, p. 37.

¹⁸⁸ Pfeiffer, *History of Classical Scholarship*, p. 72.

¹⁸⁹ Aristoteles, *Poetika*, s. 13 (2:1, 1448a).

dolu noktalarını fark etmeye başlamasıyla ortaya çıkan güçlüğün üzerine kurmuş olur.¹⁹⁰ Böylece *Poetika*'sında, şiirin salt bir linguistik organizasyon (form) meselesi olmadığını, aynı zamanda şiiri tecrübe eden kimsenin beklenti ufku ve tecrübeleri arasındaki gerilimin mimesisi yarattığını, böylece poetikanın retoriğe indirgenemez, farklı bir konu olduğunu¹⁹¹ özellikle Sofistleri eleştirisi bağlamında birçok farklı şekilde ifade eder.

Şiirin, tıpkı hocası gibi, mimesis olduğunu söylediğinde Aristoteles, Vivienne Gray'in dediğinin aksine bir sanatçının veya şairin eserini yaratmada ne yaptığını göstermez.¹⁹² Andrew Ford,

Poetika'nın amacı, yeni oyunların üretimine rehberlik etmek gibi görünmemektedir; eğer böyle bir şey vukû bulursa, bu sadece tesadüftür. Ne de o, şiirin bizi ahlaki ve sosyal açıdan iyileştirdiğini savunarak Platon'a cevap verme çabasıdır.¹⁹³

der ve şu soruyu ekler: “Öyleyse nedir?” Burada *Poetika*'nın amacının şiirin şair tarafından üretilme sürecini açıklamaktan ziyade, âşinâlık ve yabancılık diyalektiğinde okurun tecrübe ettiği semantik kararsızlığa işaret etmek olduğunu savunmak daha mâkûl görünmektedir. Mimesis sanat eserinin tabiat, toplumsal olaylar, insan karakteri ve duyguları gibi *neyi* taklit ederek varolduğuna ilişkin bir şey de değildir. Bu kavram aynı zamanda şair ile eseri, eser ve dış dünya arasında vukû bulan bir hâdiseye de işaret etmez. O, daima şiir ile onun okuru arasındaki diyalogun, bu diyalog esnasında oluşan anlamın, karşılıklı anlama çabasının, kişinin kendi ufkunu şiirin ona getirdiği ufka taşıma, orada kendi ufkunu muhatabının dilinde taklit etme sürecinin tam anlamıyla zeminidir. Şu hâliyle taklit etme güçlüğü olarak mimesis, anlama veya anlama çabası ile ilişkili bir konudur. Diğer deyişle şiirin taklit olması, onun, bir kişiye müşterek dilde pek vukû bulmayan, yaşattığı anlama güçlüğü nedeniyle yoğun bir anlama tecrübesini fark ettirmesinden ileri gelir.

¹⁹⁰ Eco'nun sözünü ettiği *Poetika*'nın muğlaklığı da bununla ilişkili görünmektedir. Umberto Eco, “*Poetika ve Biz*”, *Edebiyata Dair*, Betül Parlak (çev.), Can Yayınları, İstanbul 2016, s. 283-304.

¹⁹¹ “Aristoteles uzsözlülüğü [retoriği] şiir sanatından ayırmış, uzsözlülüğü ikna sanatı, şiir sanatını da taklit ya da betimleme sanatı olarak görmüştür. [Ş]iir sanatının değerini uzsözlülük yerine taklide odaklanarak belirle[miştir].” Jonathan Culler, “Uzsözlülük, Şiir Sanatı ve Şiir”, *Yazın Kuramı*, Hakan Gür (çev.), Dost Kitabevi yayınları, Ankara 2007, s. 103-104.

¹⁹² Vivienne Gray, “Mimesis in Greek Historical Theory”, *The American Journal of Philology*, 108/3, Autumn, 1987, p. 467.

¹⁹³ Andrew Ford, “The Purpose of Aristotle's *Poetics*”, *Classical Philology*, 110/1, January 2015, p. 6.

Poetika aynı zamanda, toplumun müşterek dili ile şiir dilinin iki ayrı şey olduğunu, ama böylesi bir uzlaşımaya dayalı dil (logos) tasarımının neden şiir üzerinde bir otorite olarak konumlandırılmayacağını da göstermektedir. Aristoteles, bunu gösterirken Platon'un fazlasıyla vurgulamak zorunda kaldığı logosun daha sonra şiir üzerinde bir tahakküm uygulayabileceğini fark etmiş gibidir. Bu sorunu aşmak için, şiir üzerinde anlaşmazlığa düşüldüğünde ortak akla (sağduyu, *common sense*)¹⁹⁴ referansta bulunduğu kadar bireysel tecrübenin (*kátharsis*)¹⁹⁵ de önemine dikkat çekmektedir. *Katharsis* Gadamer'de şu şekilde açıklanır:

Trajik musibetin (...) aşırılığıyla tecrübe edilen şey gerçekten ortak bir şeydir. Seyirci kaderin gücü karşısında kendisinin ve kendi sonlu varlığının bilincine ulaşır. Büyüklerin başına gelen şeyin ibret verici bir anlamı vardır. (...) Bunun "böyle olduğunu" görmek, başka herkes gibi yaşadığı illüzyonlardan yeni bir vukufla dönen seyirci için bir kendi kendini bilme türüdür.¹⁹⁶

Böylesi bir kendi kendini bilme türü olarak *katharsis* ileri sürüldüğünde bir yandan demokratik Atina toplumunda Sofistler benzeri ayrıcalıklı bir yorum cemaatinin oluşmasının önü alınmış, öte yandan da şiiri anlama çabasında olan bir kimsenin vukûfiyetinin yetersiz kaldığı durumlarda istikametini nasıl bulabileceğine işaret edilmiş olunur.

Katharsis'in "ruhun tutkularından arındırılması" anlamında kullanılırken genelde eserin, okurun kavrayışı ölçüsünde bir eksiklik veya fazlalığın hissedilmemesi düşüncesiyle birlikte belirmesi dikkat çekicidir. Şiirin bu "bütünlüğü"¹⁹⁷ burada onun tikelliği/farklılığı anlamına gelmektedir. Böylece kendisine tikelliği nedeniyle direnç gösteren şiir sayesinde, poetik bilinç daha önce düşünülmemiş noktalara gittiğinde, orada fark edilmeye başlanan şiirin özgünlüğüdür. Öte yandan, şiir üzerinde düşünme süreci, ancak şiirin özgünlüğünü anlamak için yorucu ve çok yönlü bir uğraşa girişildiğinde kendisi de özgün olan bir poetika hâlini alır. Bu noktada, poetikanın özgünleşebilmesi taklit etme güçlüğü ve müşterek dil arasındaki ilişkiden doğan bir ara-dilin açığa çıkartılabilmesiyle mümkündür ve bu bağlamda poetika, şiirin varlığından kesin biçimde soyutlanamaz. Şiirin poetikaya ve teorik bilince gösterdiği direnç, kişiye kendisini bir biçimde hâlâ

¹⁹⁴ Aristoteles, *Poetika*, s. 77, s. 82 (25:7, 1460b; 25:18-19, 1461b).

¹⁹⁵ Aristoteles, *Poetika*, s. 22 (6:2, 1449b)

¹⁹⁶ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. I, s. 185.

¹⁹⁷ Aristoteles için "bütün" ne eksikliği ne de fazlası olandır. Ve bu bütünlük, ancak eserle ilişki hâlinde olan kimsenin kavrayışından hareketle belirlenebilir. Aristoteles, *Poetika*, s. 30 (8:4, 1451a).

müşterek dil içerisinde anlamlandırmaya çabalanan bir şey olarak sunar. Fakat her bu tecrübeyi anlatma veya anlama girişiminde şiire ve müşterek dile yeniden ve yeniden gidip gelme şeklinde bir dinamik hareket sürdürülür. Bu bakımdan Aristoteles, Sofistlerin rölativist dil ve şiir anlayışlarının¹⁹⁸ karşısına nesnelci bir tavırla çıkmaz. Kararsız ve kesinleştirilemez bir anlama süreci vurgulandığında *Poetika*, nesnelciliğin ve rölativizmin ötesine geçerek, şiir üzerinde düşünmenin kesinleştirilemeyen ama kesinleştirilemediği için de bir kenara bırakılmayan bir semantik süreç olduğu gerçeğini açığa çıkarmış olur.

Aristoteles, böylece bir yandan dikkatleri özgünlüğe yöneltirken, öte yandan şiirin müşterek dil aracılığıyla gerçekleşen bir mimesis olduğu gerçeğini de göz ardı etmez.¹⁹⁹ Şiir, tıpkı doğrulanabilir ve yanlışlanabilir, öğrenilebilir ve unutulabilir, zihnin bir ölçüde uzlaştığı bir teorik önerme gibi kelimelerden oluşur. Bu kelimeler, daima şiirden önce üretilmiş, insanlar arasında ortaklaşa kullanılan, söylenmiş cümleler içerisinde belirli anlam ve işaret gücü kazanmış kelimelerdir. Şair, kendisine toplum tarafından verilmiş olan özgürlükle,²⁰⁰ şiirindeki kelimeleri, bütün âşinâ olunan *kopula* tarzından koparıp farklı bir linguistik organizasyon içerisine yerleştirdiğinde, kelimeler semantik yabancılaşmaya ve uzlaşmazlıklara neden olmaya başlar. Diğer deyişle, bu bulanık belirlenemez kelimeler, okurun şiire yöneldiğinde sahip olduğu birikim, niyet ve beklentilerin ötesine taşarak özgünlüğe kavuşur.

Şiirde var olan kelimeler, söylendiği dile mensup kimseler için bir ölçüde ortak olsa da, okuma sürecinde giderek okuruna yabancılaşmaya başlar. Şiiri okuyan kimse, ona istek ve eylemleri dışında, kendi üzerinde zaten cereyan etmekte olan, bağlı olduğu dil geleneğinden hareketle yakınlaşır. Her ne kadar bir kelime, dil geleneği tarafından birbirinden farklı bağlamlarda kişiye âşinâ kılınmışsa da, şiirde daha önce düşünülmemiş bir bağlam ve kelimeler ağıyla bir araya geldiğinde, veznin, kafiyenin ve diğer kelimelerin oluşturduğu fonetiğin akustik ortamında, bir

¹⁹⁸ “Anlamları belirsiz sözcükler, sofistlerin kendilerini dinleyenleri yanlış yola sürükleyebilmeleri için özellikle yararlıdır.” Aristoteles, *Retorik*, Mehmet H. Doğan (çev.), YKY, İstanbul 1995, s. 168 (1404b, 35-40).

¹⁹⁹ Aristoteles, *Poetika*, s. 75-76 (25:1, 1460b).

²⁰⁰ *Poetika*, s. 75-76 (25:1 1460b). Dryden, onyedinci asrın sonlarına doğru, şairin geleneksel kural ve dil kullanımından sapma özgürlüğünü “poetik ruhsat” (poetic license) olarak kavramsallaştırır. Meyer Howard Abrams, “Poetic License”, *Glossary of Literary Terms*, Heinle and Heinle, New York etc. 1999, p. 230.

yandan kelimeler bir *kopula*yla cümle hâlini alıp belirli bir anlam oluşturmayı talep ederken,²⁰¹ öte yandan mısra yapısının farklı söz dizimler üretmeye zorlayan yapısı içerisinde, hepsinden önemlisi okurun beklenti ufkuyla kaynaştığında alışılmadık bir anlam kazanma gücü elde eder.

Burada ortaya çıkan soru, kelimeler alışılmadık anlamlar kazandığında âşinâlaşan ve yabancılaşan ne olduğudur? Âşinâ, kişinin âit olduğu dil geleneği midir, yoksa bir türlü kimseyle tam anlamıyla paylaşmadığı ama bireysel olarak tecrübe ettiği *katharsis* midir?²⁰² Âşinâlık ve yabancılık iç içe geçip belirsizleştikçe, okurun şiiri kendi kelime dünyasında taklidi (tercüme) güçleşmeye başlar. Bu durumda yapılması gereken şey, kişinin kendi kelimelerini şiirin belirsiz kelime dünyasına açık tutması ve onların eşliğinde ucu açık bir mimetik süreci başlatmasıdır.²⁰³

Okurun yaşadığı bireysel tecrübeleri bütüncül biçimde dile getirememesi, buna karşılık dile getirebildiği kadarını, daha sonra yine dil içinde açmaya ve anlamaya çalışması tam anlamıyla poetikadır. Âşinâlığın yabancılaşması veya yabancıların âşinâlık kazanması sürecinde yaşanan tecrübenin dile getirilmesi, ucu açık bir mimetik süreçte yeni bir ürüne (*poiésis*) dönüşmeye başlar.²⁰⁴ Antik Grekçe’de *poiésis* kelimesi her şeyden evvel, bir şeyin varoluşunun kendisini dilde bir boyutuyla açığa çıkarmasıdır. Kelimenin her türlü yapıp etmenin yanı sıra, daha özelde şiir yapma anlamına gelmesi, her türden üretimin bir şekilde dille var olan bağıntısına işaret eder.²⁰⁵

Bireysel tecrübenin bütüncül biçimde dile getirilemezliğiyle, şiirin, yalnızca, müşterek dilden farklı bir ritmik yapıyla, daha önce yan yana gelmemiş kelimeler ve farklı söz dizimleriyle açığa çıkmasına işaret edilmez. Aynı zamanda insanın

²⁰¹ İlhan Berk, “Dizenin Serüveni” isimli kısa yazısında “Dize, daha kımıldar kımıldamaz, doğar doğmaz, dizem olmak ister.” derken bu durumu ifade eder. İlhan Berk, “Dizenin Serüveni”, *Poetika*, YKY, İstanbul 2018, s. 37.

²⁰² Ricoeur’nün iletişimi “yaşanmış bir tecrübenin yaşanmış bir şey olarak radikal iletilemezliğinin/nakledilemezliğinin aşılması” olarak gördüğü düşünüldüğünde “radikal iletilemezlik” tâbiriyle şiirin kathartik boyutu işaret edilmektedir. Paul Ricoeur, *Yorum Teorisi: Söylem ve Artı Anlam*, s. 22.

²⁰³ Ricoeur, *poiésis, systasis, mimesis*’teki *-sis* sonunun her bir terimdeki süreç özelliğini vurguladığını öğretir. Bkz.: Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı: Bir*, s. 75.

²⁰⁴ Michel Jarrety, “Üretim olarak anlaşılan *poiésis*’in etimolojisine çok yakın *mimesis* vardır” diyerek benzer bir yaklaşımı sergiler. Michel Jarrety, *Poetika*, s. 16.

²⁰⁵ Hans-Georg Gadamer, “The Artwork in Word and Image: “So True, So Full of Being!””, *The Gadamer Reader: A Bouquet of the Later Writings*, Richard E. Palmer (ed. and. trans.), Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2007, p. 201.

fâniliğine, sınırlı bilgi ve birikime sahip olmasına rağmen, nasıl olup da şahitlik ettiği nesne veya olaylara bir isim (kavram, kelime) verebiliyor olduğu sorusuna da işaret edilir. Çünkü tarih boyunca ileri ve geri hareketlerle sürekli artmakta olan bilgi, birikim, kültür ve gelenek, zaten hâlihazırdaki kelimelerle elde edilerek kalıcı kılınır. Bilgi ve birikim artıp kültür geliştikçe, insanın geçmişe baktığında cevaplamakta güçlük çektiği şu soru ortaya çıkar: Bu kadar sınırlı bilginin bulunduğu bir dil içinden, bir insan bir nesneye nasıl olup da isim verebilmiştir?

Bütün bu isim ve kelimelerin bir şiirde nasıl bir organizasyon içerisinde yan yana geldiğine, kelimeler arasındaki düzene dair bir üst teori oluşturulmadığından, şiir kendi üzerinde rasyonel bir *kopulaya*, diğer ifadeyle *kesin* bir refleksiyona da izin vermez. Diğer deyişle, şiirin sistemli bir teorisinin yapılamamasının nedeni, özgünlüğü, diğer deyişle bir cümle hâlinde birbirine bağlanamamış kelimelerden oluşmasıdır. Bir cümle içerisinde, anlam ve işaret alanları sınırlandırılmamış oldukları için her bir kelime her bir varlığa veya nesneye tatbik edilebilir bir açıklıktadırlar. Bu durumda ise her varlığa tatbik edilebilir olan bir kelime, tek bir varlığı nasıl açıklayabilecektir?

Kelimeler, sadece bir varlığa işaret etme veya bir nesnenin adını taşıma gibi bir amaç için kullanmanın zorunluluklarına tâbi olmadıkları şiirin müphem dilinde, okura direnirken özgünleşmeye başlar. Dilden oluşan, ama dil içerisinde kendisine bir sınır çekilemeyen şiir, şu hâliyle âşinâlığa direnç göstermektedir. Diğer bir ifadeyle, Aristoteles'in söylemeye çalıştığı husus, özgün olanın dilin salt gramatik ve formel yapısı içinde insana bütünlüğüyle verilemeyecek oluşudur. Bu anlamda şiirin özgünlüğü, daima insanın karşısında duran, insana direnen ve ne yaparsa yapsın hâlâ tam olarak vuzuha kavuşamayacak bir şey olarak kalır. Aristoteles'te bu düşünce, “tikel olan tanımlanamaz olandır” (*individuum est ineffabile*) şekliyle ifadesini bulur.²⁰⁶

Her ne kadar kesin bir anlamda anlaşılabilirlik kategorisine taşınamayacak olsa da, şiirin özgünlüğünü belirlemeye çalışmak Aristoteles için hâlâ bir sorumluluk olarak görülür. *Poetika*'nın yazılış gerekçesinin en açık ifadesini bulunduğu yirmibeşinci bölümünde, o, kendi zamanında şiire yöneltilen eleştiriler

²⁰⁶ Aristoteles, *Metafizik*, s. 363, (VII, 1039b 27)

üzerinde durur ve bu tartışmaların bir şiirin özgünlüğünü dikkate alan bir poetikanın konusu içerisinde yer alıp alamayacağı üzerinde yoğun bir araştırmaya girişir. Ona göre, şiiri, alegori bağlamında uzlaşımsal ve kurumsallaşmış dille bir tutan Eleacı yaklaşım ile buna itiraz geliştiren şiirin bilimsel, ahlaki ve mitik gerçekliklerle dilin formel yapısı gereği çelişen taraflarını öne çıkaran Sofistik yaklaşım şiiri anlamakta sınırlılıklar taşır. Özellikle gramatik doğruluğa uyum göstermeyen şiirin dilini, poetikanın vücut bulduğu taklit güçlüğüne ötesine geçilerek, “yanlış” (*error*) olarak ele almak, şiirin toplum nezdinde giderek itibarsızlaşmasına da neden olmaktadır.²⁰⁷

Aristoteles bu sorunu çözenin ve şiirin itibarını muhafaza etmenin yolunun, onun dili kullanan, doğruluk ve evrensellik iddiasına sahip diğer disiplinlerden farkını belirginleştirmekle mümkün olabileceğini düşünmektedir. Öncelikle şiir, tıpkı dans, müzik, resim ve heykel gibi bir taklit sanatı olsa da, taklidi dille yaptığı için onlardan daha en başından ayrışır. Lâkin şiirin diğer sanatlardan temel farkı, aynı zamanda onun bilim, ahlak ve mit²⁰⁸ gibi entelektüel, pratik ve geleneksel üretimlerle ortak noktasıdır. Öyleyse şiirin, bilim, ahlak ve mit gibi entelektüel ve geleneksel üretimlerle tek farkı mimetik karakteridir. Şu durumda cevaplanması gereken soru, şiirin dille neyi taklit ettiği olacaktır. Aristoteles’e göre şiirin şu üç şeyden en az birisini taklit etmesi zorunludur:

1. Nesnelere nasıldılar yahut nasılsalar;
2. Nesnelere, mitoslara yahut insanların inançlarına göre nasılsalar;
3. Nesnelere, nasıl olmaları gerekiyorsa, o şekilde.

Bunlardan ilki, bilimin (felsefe) nesnelere açıklamakla yükümlü olduğu nesnelere kesinlik şartıdır. İkincisi burada “halk hikmeti” olarak nitelendirilebilecek mitleri işaret eder. Üçüncüsü ise daha ziyade ahlakın (ve politikanın) alanına girmektedir. Başka yerde tarih ve şiir arasında yaptığı mukayeseden de anlaşılacağı üzere şiir, “olmuş, olan ve olacak” her şeyi anlatabildiği için, bir boyutuyla yalnızca “olan”ı

²⁰⁷ Çünkü bu özellikle gramere ve telaffuza dayalı alaycı mahiyetli eleştiriler, çoğunlukla toplum içerisinde, festivallerde ve şiir oyunlarında gerçekleştirilmektedir.

²⁰⁸ Aristoteles miti burada daha ziyade insanların mitik anlatılardan kaynaklanan *inançları* veya halk hikmeti olarak ele alır.

anlatılabilen tarihi de taklit etmektedir.²⁰⁹ Dolayısıyla şiir, Aristoteles için bilim (felsefe), mit, ahlak ve tarihin bir aradılığı olmaktadır. Şu durumda hâlâ şiirin özgünlüğünden nasıl söz edilebilir? *Poetika*'sının hemen başında şiirin forma (vezne) indirgenemeyeceğini sorun ettiğinde hem doğruluk (gerçeklik) iddiası taşımayan hem de linguistik düzen açısından doğruluk iddiasındaki disiplinlerden bir farkı bulunmayan şiirin, dil içerisindeki özgünlüğü ve önemi nereden ileri gelmektedir?

Şiirin kendine özgü doğasında, tarih içerisinde insanlar tarafından verilmiş iki temel özgürlüğü vardır. Öncelikle dili kullanma tarzı bakımından özgürlüğü şiirin diğer disiplinlerden temel farkıdır. Şiir herkesin ortaklaşa kullandığı kelimeleri, yabancı kelimeleri, metaforları ya da şiir dilinin sahip olduğu, müşterek dilde kullanılmayan, kendine özgü alışılmamış tâbirleri bir arada özgürce kullanabilmektedir. İkinci temel özgürlüğü ise, ilk özgürlüğüyle ilişkili olarak, şiirin belirli bir “doğru” kavramına bağımlı kalma yükümlülüğünün bulunmamasıdır. Daha doğrusu, şiirde doğru ile yanlışın, her zaman bir ve aynı şeyi ifade etme zorunluluğu yoktur. Şiirin, tıpkı ahlak ve politikada olduğu gibi, biliminkine (felsefe) benzemeyen, kendine özgü doğru ve yanlışları vardır.

Aristoteles, bu noktada şiirden söz edilirken kullanılan, iki tarz *yanlış*tan söz eder. Bunlardan ilki, şiirin özüyle (*essential*, asli) ilgili, diğeryse sadece harici (teorik doğruluk bakımından, *accidental*, arızı) yanlıştır. Aristoteles, “harici yanlış”ı şu şekilde tanımlar: Şiirin dışında bilim, ahlak veya gelenek gibi başka bir disipline özgü varsayımlardan hareket edilerek, bu perspektiften bir yargıya varılır. Sonra bu yargı üzerinden şiir üzerinde akıl-yürütmelerde bulunulur. Sonra da şiir, onların önceden üzerinde bir uzlaşma konusu hâline getirilmiş düşünceleriyle çelişkiye düştüğünde - çünkü şiir, onların düşündüklerini söylememiştir-, şiir negatif anlamda eleştiri konusu hâline getirilir. Şu durumda izi sürülmesi gereken soru, diğer disiplinlerin varsayımlarının doğruluğu veya meşrûiyetinin nereden geldiğidir.

Aristoteles'e göre, bilimsel düşünce için imkânsız olan, akla aykırı olan bir gerçekliğin taklidi, eğer şiir, bunu yaptığında okur üzerinde daha sarsıcı bir tesir

²⁰⁹ Bu yorumdan hareketle genel itibarıyla felsefenin en değerli, şiirin ikinci ve tarihin üçüncü sırada bir değerinin olduğu gibi yorumlar yapılır. Oysa burada Aristoteles, onların aralarındaki farkı açıkça söylerken, birbirlerinden üstünlüklerine dair bir imada bulunmamaktadır.

oluşturarak amacına (*telos*) ulaşıyorsa, şiir için yanlış değildir. Şiirde, bilim için imkânsız olan mümkündür. Şayet bu husus, bilimsel bir zeminde savunulmaya çalışılırsa, bu, şiirin dışına çıkmak anlamına gelir. Böyle bir konu ancak, şiirin okuru üzerinde bıraktığı tesire, ideal olana veya toplumun tedavüldeki inançlarına referansla anlaşılır bir boyut kazanabilir. Bilim için akla uygun şeylerin, toplumun geleneğiyle ve mitlerle çelişebildiği gibi, bizzat bilimin yeni keşifleriyle de yanlışlanabilir bir niteliğinin olduğu bilinir. Dolayısıyla bilimin kesinlik iddiası, ona, şiirin kesinleştirilemez tabiatı için baskı kurma hakkı oluşturmaz.

Diğer yandan şiirde bir tasvirin doğru olmadığı ileri sürüldüğünde, eğer o gerçekten de bilimsel anlamda doğru değilse, onun “olması gerektiği gibi” olup olmadığı üzerinde düşünmek de mümkündür. Şiir bazen şeyleri ve insanları olduğu gibi tasvir ederken bazen de olması gerektiği gibi tasvir edebilir. Her ikisi de poetik doğruluğunun yanı sıra, ahlaki açıdan da yanlış değildir. Zeuxis’in resmettiği insanlar, gerçekte varolmaları imkânsız olsalar bile, daha iyi bir gerçekliğe imkân verdikleri için gerçeklikten daha güzeldir.

Şayet şiir ne olanı (teorik doğru) ne de olması gerekeni (ahlaki doğru) anlatıyor, ama hâlâ şiir olma iddiasını sürdürebiliyorsa, bu defa da mitik doğruluk açısından tartışma konusu edilebilir. Şiir içinde yaşanan zamanın perspektiflerinden gerçeğe ve ideale uymayan, belki de gelenekte, mevcut idrakleri aşan bir başka doğruluğa tekabül ediyor da olabilir. Bu anlamda Eleacı Ksenophanes’e göre mitik doğruluğa uymayan, diğer ifadeyle “ahlaksız olan, yanlıştır”. Bu yaklaşımda, tanrıları ahlaksız gösterdiğinde, şiir mitik geleneğe uymadığı iddia edilerek eleştiri konusu hâline getirilir. Fakat Aristoteles’e göre bu da poetik yanlışlık kategorisinde değerlendirilemez. Aristoteles’e göre bilimin, ahlakın ve mitin doğruları ile poetik doğrular uzlaşmak zorunda değildir, ama şiir şayet onlarla uzlaşıyorsa, bu onun şiirsel tesir üretmesinde bir engel de teşkil etmeyebilir.

Şiire yönelik harici doğruluk eleştirilerinden sonra, Sofistlerin şiir eleştirisinin merkezinde yer alan dilsel ve gramatik sorunlar öne çıkar. Şiir dilsel bir taklit olması hasebiyle, müşterek dilin gramatik ve semantik doğruları ile nasıl bir ilişki içinde olmalıdır? Şiirdeki bir kelimenin farklı yörelerde, birbirinden çok farklı anlamlara sahip olmasından kaynaklanabilen uzlaşmazlıklar olabildiği gibi, şiirde

hangi kelimenin metaforik, hangisinin ortak kullanılan bir kelime olduğuna karar verilemediğinde ortaya çıkan başka uzlaşmazlıklar da olabilir. Bu uzlaşmazlıkları giderebilecek, hangisinin daha doğru bir anlama geldiğini tespit edecek kesin bir uzlaşmaya varmak da çoğu zaman mümkün değildir. Bu nedenle o, bilimsel kesinliklerden ziyade, şiir üzerine anlaşmazlığa düşüldüğünde ortak akıl (*common sense*) ile aynı anda kesinleştirilemez dilsel tecrübeyi (*katharsis*) vurgular.

Bu noktadan sonra, Aristoteles'in "*olası olan*"ı anlatma (söyleme) olarak gördüğü şiirin "taklit etme güçlüğünden ortaya çıkan mimesis" düşüncesi ile ilgisi kolayca fark edilebilir. Olası olan, sadece gerçekleşmiş bir olaya, belirli veya verili bir modele dayanmayıp, olmuş ve olan kadar henüz olmamış olana da açık olduğundan, verili modelin ötesine geçilip de taklidin hâlâ şiir için bir ilke veya ödev olmayı sürdürdüğü yerde mümkündür. Bu nedenle taklidin güçleştiği yerde beliren mimesis, şiiri tanımlayan şeydir. Şiir olmuş ve hiç olmamış olayların, tanınan karakter isimleri ile uydurma karakter isimlerinin, herkesin ortaklaşa kullandığı kelimeler ile şair tarafından özgürce üretilmiş kelimelerin (metaforlar), kısacası âşinâ ile yabancı olanın aynı anda şair tarafından taklit edilmesidir. Buradan bakıldığında âşinânın taklidi belirli bir güçlüğü dayanmaksızın bir ölçüde icra edilebilirken, neyin âşinâ neyin yabancı olduğuna karar verilemeyen bir tecrübeye taklit etmenin pek de kolay olmadığı, yaratıcı bir çabayı gerektirdiği açıktır. Öyleyse şiir, âşinâ olan ile yabancı olanın taklidi şeklindeki bir diyalektikte taklit etme güçlüğü anlamına gelmektedir.

Özetle, edebi modellerin taklidi olarak mimesis fikrinde "öteki ile diyalog" sorunu söz konusu edilmemiştir. Öteki ile diyalogun oluşmadığı yerde mimesisten söz edilemediği gibi özgünlük veya yaratıcılıktan da söz edebilmek mümkün olmamıştır. Mimesisin negatif ve modellerin taklidine indirgenmiş anlamı ancak yirminci asrın hermenötik düşüncesinin mimesis kavramına yönelik zihinlerde uyandırdığı açıklıktan hareketle görülebilen, Platon ve Aristoteles'te *ötekiyle karşılaşmada ve taklit etmenin güçleştiği* yerde ortaya çıkan yaratıcı mimesis anlayışları çerçevesinde aşılabilir. Bu bağlamda poetika, şiir hakkında normatif veya deskriptif bir rolle kendisini sınırlandırmaz, tersine, şiirin hermenötik otonomisini açığa çıkarabilecek tarzda zamansal ve tarihsel açıklığına imkân verir. Her ne kadar durum böyle olsa da, mimesisin şiirin "ışık veren imge" olarak varlığı ve "kişinin kendisiyle karşılaşması" gibi boyutları, üzerinde yeterince durulmayan noktalar

olarak hâlâ mevcuttur. Bu sorunlar etrafında ikinci bölüm, poetika tarihinde şiiri tanımlayan bir başka kavram olan “ifade” kavramının anlaşılma tarihine odaklanacaktır.



İKİNCİ BÖLÜM

İŞİYAN İMGE VE *ETHOS* BAĞLAMINDA ŞİİRİN İFADELİĞİ:

ÖZGÜNLÜKLE YÜZLEŞME

*Doğaldır ki sanatın önemi aynı zamanda onun bizimle konuşmasına, ahlaki bakımdan belirlenmiş varoluşu dâhilinde insanı kendisiyle yüzleştirmesine bağlıdır.*²¹⁰

Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*

2.1. Taklitten İfadeye

Poetika düşüncesinin tarihsel gelişimine bakıldığında, Horatius’la başlayıp neoklasikçilerle radikal boyutlara ulaşan “edebi modellerin taklidi olarak mimesis” tasarımının onsekizinci asırla birlikte şiiri açıklamada yeterliliğini sürdürmeyerek, yerini poetika için oldukça yeni olan ifade (*expression*) kavramına bıraktığı açıkça görülür. Neoklasikçi düşünce, meşhur *des anciens et des modernes*²¹¹ tartışması çevresinde, bir yandan modern şiirin sorumluluğunu Antik klasiklerin rasyonel düzlemde kopya edilmesi veya taklidi olarak belirleyip şiiri salt bir form meselesine indirgerken, öte yandan neoklasikçi poetikanın felsefi dayanağı olan Aydınlanmacı düşünce, insanın kendi aklını ve potansiyelini kullanarak ferdileşmesi gerektiğini duyurmaktadır.²¹²

Aydınlanmacı rasyonalizmin geleneği (otorite, önyargı) olumsuzlayıcı tavrı nedeniyle ferdileşme ile klasikleri kopya etmenin birbiriyle kolayca uzlaştırılabilecek bir entelektüel zemin bulamaması²¹³ ve romantizmin de

²¹⁰ Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. I, Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan (çev.), Paradigma Yayınları, İstanbul 2008, s. 70.

²¹¹ Fransa’da onyedinci ve onsekizinci asırlarda geleneksel hümanistler ile modern şairler arasında gerçekleşen bu edebi tartışmanın Türkçe’de derli toplu bir analizi için bkz.: Levent Yılmaz, *Modern Zamanın Tarihi: Batı’da Yeni’nin Değer Haline Gelişi*, Metis Yayınları, İstanbul 2016.

²¹² “*Aydınlanma*, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir *ergin olmama* durumundan kurtulmasıdır. Bu *ergin olmayış* durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu *ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür*; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır. *Sapere aude!* Aklını kendin kullanmak cesaretini göster! Sözü imdi Aydınlanma’nın parolası olmaktadır.” Immanuel Kant, “‘Aydınlanma Nedir?’ Sorusuna Yanıt [1784]”, *Yazko Felsefe Yazıları*, Nejat Bozkurt (çev.), S. 6, İstanbul 1983, s. 139.

²¹³ *Neo-klasizm* kelimesi bu giderilemez gerilimi daha isminden başlayarak açığa vurur. ‘Neo’ yeniyi ve şimdiiyi ifade ederken, ‘klasik’ ise daima eski bir zamanda yazılmış, ama her zamana konuşan eser anlamına gelir.

benimsediği ferdiyet ve özgürleşme düşüncesinin kopya etmeye göre şiirin yaratıcı tabiatına daha uygun olduğunun düşünülmesi, şiirin *taklit* kavramının dar ve sınırlayıcı çerçevesi yerine, ifade kavramının yeni açıklığında düşünülmesine neden olmuştur. Burada romantik düşünce, her ne kadar ifade kavramını neoklasikçi taklidin karşıt kutbuna yerleştirerek şiirin yeniden ve daha doğru bir kavramsallaştırımı için bir teklifte bulunmuş olsa da, onsekizinci asrın sonlarına doğru mevcut düşünce ortamında *ifade* kavramının, teklifte bulunduğu şekliyle böyle bir donanım ve tarihsel arkaplanının olup olmadığı, üzerinde durulması gereken bir soru olarak belirlemektedir.

Batı edebiyatı tarihinde çok farklı anlamlara gelmiş olan ifade kavramının ilk kez Latin dilinde dördüncü asırda *expressio* şeklinde ortaya çıktığı düşünüldüğünde, onun artık Cicero ve Quintilianus’la birlikte “ikna sanatı” olarak dinleyicilerle olan ilişkisi bağlamında değil de, “güzel konuşma sanatı” şeklinde tanımlanan retorikle ilgisi kolayca öngörülebilir.²¹⁴ Platoncu düşüncenin hâkimiyet kazandığı Ortaçağ’dan Aydınlanma’ya kadar uzun bir süre mantık (logos) merkezli bir *retorik* anlayışı çerçevesinde kullanılan ifade kavramı, onsekizinci asırda *Ansiklopedi*’nin altıncı cildinde edebiyat ve sanat bağlamında ele alınırken dahi, bu perspektif sürdürülerek, “bir düşüncenin temsili”²¹⁵ (*representation of thought*) olarak tanımlanır. Dolayısıyla Ortaçağ ve Aydınlanma’da ister bilimsel, ister dini, isterse edebi bir söz ifade edilsin, o daima mantık merkezli bir retorik anlayışının ürünüdür.

Romantik düşünce burada zahmetli ve karmaşık bir çaba içerisinde görünür. Aslında amacı gayet açıktır: Bir yandan şiiri taklit kavramından ve retorik hâlini almış normatif poetika düşüncesinin tasallutundan kurtarmak, öte yandan ifadeyi retorikten bağımsızlaştırarak şiir için taklidin yerine ikame etmek. Amacına ne ölçüde ulaşabildiği ise hâlâ devam etmekte olan bir tartışmadır. Çünkü bu karmaşık işlemde gösterilmesi gereken en önemli ihtiyat, ifade kavramının rehabilitasyonunda düğümlenir. Taklidin şiirin özgünlüğü için belirginleşmiş olan sorunlu boyutları onun kolayca gözden düşürülmesine zaten imkân vermektedir. Fakat ifade kavramının taklidin yerine ikame edilebilmesi için, Ortaçağ’ın ve Aydınlanma Çağı’nın mantık merkezli retorik tonlarının ifadeden silinmesi (*de-rhetorisation*) ve

²¹⁴ Michel Meyer, *Retorik*, İsmail Yerguz (çev.), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2009, s. 9.

²¹⁵ Diderot et d’Alembert, “Expression”, *L’Encyclopédie*, Tome 6, 1751, p. 315-319.

https://fr.wikisource.org/wiki/L’Encyclopédie/1re_édition/EXPRESSION Erişim Tarihi: 27.09.2017.

şiiirin özgünlüğü için daha uygun bir yorumunun sağlanması gerekmektedir. Böylece romantik düşüncenin ifadenin revizyonunu gerçekleştirip gerçekleştirmediği sorusu üzerinde oyalanmak, kritik bir sorumluluk hâlini alır.

Yukarıda işaret edilen sorunlar çerçevesinde bu bölümde, ifade kavramının, onu retorik tonlarından arındırma amacına sahip romantikler eliyle, bu sefer de aşırı öznelendirildiği, ama yine de hâlâ Ortaçağ ve Aydınlanma düşüncelerinin tahrif olarak ifade tasarımından da temelde farklılaşmadıkları ileri sürülecektir. Buradan sonra özellikle, bir yandan ifadeyi tahrif olarak gören şiir yaklaşımlarının sınırlılıkları belirlenmeye çalışılırken, öte yandan ifade (*expressio*) kelimesinin etimolojik ve semantik arkaplanına yönelerek, bu kelimeye doğrudan sahip olmayan Antik Grek'te onun hangi kavramlar eşliğinde düşünülmüş olabileceği üzerinde durulacaktır. Buradan hareketle, onun şiirin ışığı ve kişiyi kendi varlığıyla yüzleştirme gibi boyutlara sahip oluşu, Greklerin anladığı anlamda muhatabı dikkate alan bir retorik anlayışla ilişkisini yeniden kurmak suretiyle gösterilmeye çalışılacaktır. Bu yapılırken modern hermenötik ve fenomenolojide ifadenin alımlanış tarzlarından da yararlanılacak ve nihayetinde ifadenin, şiir ve aynı zamanda poetikanın özgünlüğü için rolünün olup olmadığı ortaya konacaktır.²¹⁶ Bunları gerçekleştirebilmek için öncelikle, ifadenin mantık merkezli bir retorik anlayışının kontrolünde tahrif ve restorasyon ikilemindeki tarihsel arkaplanı üzerinde kısaca durulacaktır.

2.2. Tahrif Olarak İfade ve Restorasyonu

Ortaçağ'ın dogmatik düşüncesinde retoriğin bir aracı olarak *beşeri ifade* daha çok “Tanrı'nın ifadesi”ne (*God's word*) nispetle anlaşılmıştır. Bu paralelde retorik olarak ifade, açıkça dile gelmiş olan Tanrı'nın ifadesinin veya kelamının, ikincil bir

²¹⁶ Modern hermenötik ve fenomenolojinin yirminci asırda öne çıkan temsilcilerinden Merleau-Ponty, Levinas, Deleuze ve Gadamer, hepsi farklı konular bağlamında da olsa “ifade”nin öznellik kategorisinden kurtarılmasını amaçlamışlardır. Merleau-Ponty beden ile ifade arasında kurduğu çarpıcı ilişki sayesinde ifadenin salt öznel ve içsel bir şey olmadığını, onun ne kerede somut olduğunu göstermek istemiştir. Ona göre “ifade, sözde ama aynı zamanda yaşayan bedende, sanat eserinde, algılanan şeyde karşılaşılan ve bir içeriden dışarıya doğru ve bir dışarıdan içeriye doğru karşılıklı geçişten ya da kendinden çıkma ve kendine geri dönme karşılıklı hareketinden ibaret olan ontolojik bir yapıyı belirtir.” Pascal Dupont, *Merleau-Ponty Sözlüğü*, Emre San (çev.), Say Yayınları, İstanbul 2013, s. 77-79. Levinas ise yüz ile ifade arasındaki bağıntıyı soruştururken yüzün asli çıplaklığının ifadeden hareketle düşünülmesinin gerekliliğini vurgular. “İfade, saldırgan ya da yaydığı alametten/işaretten (*signe*) kaçmayan/saklanmayan, ama onun imdadına koşarak koruyan/sürdüren yüzün uyanık mevcudiyetidir.” Radolphe Calin ve François-David Sebbah, *Levinas Sözlüğü*, Murat Erşen (çev.), Say Yayınları, İstanbul 2011, s. 71-73.

düzye de olsa da yeniden dile getirilme sorumluluğu olarak görülmüştür. Dolayısıyla beşeri ifade, tanrısal ifadenin (gerçekliğin) dille tahrif olmuş, düşmüş bir temsilidir.²¹⁷

Özellikle Hıristiyan dünyasında kurumsallık kazanan *tahrif* fikrinin arkasında yatan temel düşünce “asli günah” (*original sin*) anlayışına dayanmaktadır. Asli günah, Âdem’in cennette, Tanrı’nın yaklaşma dediği yasak ağaca yaklaşması olayıdır. Ve bu bağlamda, Tanrı tarafından saf biçimde yaratılan insanın, Tanrı’nın yasakladığı bir eylemi yapması nedeniyle fitratının (tabiat) bozulmasıdır. Diğer deyişle, insan kendi fitratına aykırı davranıp günaha girerek kendi fitratını tahrif etmiş olmaktadır. İnsanlığın işlemiş olduğu bu asli günahından arınabilmesi yine Tanrı’nın müdâhalesi ile gerçekleşir. Tanrı, günah içerisinde yaşayan insanlara yeni bir vahiy (ifade, Söz) göndererek, onlara tâbiri caizse bir şans daha verir; bu sayede tarihin seyri değişmiş olur. Bu ilâhî müdâhaleye ise bir tür *geri dönüş*, her şeyin tekrar ilk şeklinde düzenlenmesi veya tashihi anlamında *restorasyon* adı verilir.

Bu düşünce bir yandan beşeri ifadeyi, özü itibariyle gerçekliğin masumiyetinin bozulması şeklinde tahrif olarak konumlandırırken, diğer yandan bilhassa şiir olmak üzere, dini otoritenin dışındaki söylem biçimlerinin tahrif ettiği gerçekliği restore edecek veya orijinal olanı tekrar açığa çıkarabilecek güce sahip tek yorumlayıcı otorite ve vahyin temsilcisi (kilise) olarak da felsefeyi (teoloji) tayin etmiş olur. Böyle bakıldığında dikkat edilirse şiir, daima bağışlanmayı ve kefareti gerektiren bir kusurla var olur. Beşeri ifadenin ancak *iman* edilmiş Tanrı’nın ifadesini anlamaya (uygulamaya), ona teslim olmaya, onun vekaletini dilsel bir uyum (*harmony*) oluşturmak suretiyle üstlenmeye çalıştığı nispette meşrûlaşabileceğini (kurtuluşa erebileceğini) düşünen bu anlayışta, diğer söylem biçimlerinin yanı sıra ifade olarak şiir, tanrısal olana katılmaya çabalamadığı takdirde, imanın doktrin (dogma) hâlini aldığı püriten bir toplumda, hiçbir değer ve özgünlük oluşturamayacağı gibi insanları günaha sürüklediği iddiasıyla günahkâr da kabul edilecektir.²¹⁸

²¹⁷ Carl P.E. Springer, “The Hermeneutics of Innocence: Literary Criticism from a Christian Perspective”, <http://www.leaderu.com/aip/docs/springer.html>, Erişim Tarihi: 24.09.2013.

²¹⁸ Onaltıncı asırda Sir Philip Sidney *An Apology for Poetry* isimli eserini yazarken şiirin yararsız, şairinse yalancı olduğu tarzındaki klasik iddiaları “şair doğrulanamadığı için, asla yalan da söyleyemez” diyerek sorunlaştırırken onun amaçlarından bir diğeri de, şiirin günahkârlığı iddialarını çürütmektir. Sir

Özellikle Dante'nin yazının dörtlü-yorumu (*quadriga*) metodu bağlamında alegorik yorumun, Ortaçağ'da şiirin restorasyonu için araç ve yöntem hâline getirilmesi dikkat çekmektedir. Bu yöntem her metnin lâfzî (*literal*), ahlaki (*moral, tropological*), alegorik (*typological, figural*) ve eskatolojik (*anagogical*) olmak üzere dört farklı şekilde yorumlanması gerektiğini, aslolanın görünen lâfzî anlamı değil, gizli anlamı keşfetme olduğunu bildirerek belirler.²¹⁹ Lâfzî ve alegorik karşıtlığında, dilin görünen boyutunun metnin gerçek ve derindeki anlamına dönüşü mümkün kılamayacağı, ancak alegorik yorum gücünün bunu sağlayabileceğine yönelik inanç, kilisenin onaylamadığı her ifadeyi problematize ederek kurumsallığını sürdürebilirdi.

Onyedinci asırda, özellikle Leibniz'de beşeri ifade Ortaçağ düşüncesiyle radikal bir farklılaşmaya gidilmeksizin *çok-anlamlılık* anlamına gelmeye başlar.²²⁰ Leibniz ifadenin toplandığı “kendi kendini ifade eden” ve “ifade edilen” arasındaki ilişkiyi, toparlayıcı Bir (*monad*) ile saçıp dağıtan Çok arasındaki ilişkiye benzetmiştir. Bu tasarımda Bir, Çok karşısında daima üstündür. Her ne kadar bir üstünlük olsa da ifadenin oluşumunda çok ve bölünebilir olanın sahip olduğu rol, ifadede karanlık ve bulanık bir alanın oluşmasına neden olur. Daha doğrusu beşeri ifade bu bulanıklıkla meydana gelir. Çokluktaki bulanıklık, tanrısal ifadenin *birliğinde* daha açık seçik ifade edilmiş olsa da bulanıklık beşeri ifadenin karakteri olmayı sürdürür.

Böylece her *monad* kendi kısmi ve seçik ifadesini, bütünsel ve bulanık bir zemin üzerine çizer; dünyanın bütününe bulanık olarak ifade eder; ama dünyanın yalnızca,

Philip Sidney, “An Apology for Poetry”, in *Critical Theory Since Plato*, Hazard Adams (ed.), Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1971, p. 185-206.

²¹⁹ Martin Luther bu tahrifi restore etme amacı taşıyan yorum anlayışının da başka bir tahrife neden olduğunu öne sürerek köklü bir Restorasyon çabasına girer. Artık onunla beraber restorasyon, yorumların tahrif ettiğini restore etmektir. Bu nedenle o Kutsal Kitap metinlerinin sadece kendi kendisiyle yorumlanması (*sola scriptura*) gerektiğini ileri sürer. Elbette bu durum kilise yorumunun güvenilirliğini sarsarak metin ve yorum ilişkisi hakkında farklı bir ortam oluşturma gücünü kendinde bulur. Morton W. Bloomfield and Edward L. Greenstein, “Fourfold Method of Interpretation”, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger and T. V. F. Brogans (eds.), Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1993, p. 619-620. “Yazının Dörtlü Yorumu” konusu üzerine kapsamlı bir çalışma için ayrıca bkz.: Henri de Lubac, *Medieval Exegesis: The Four Senses of Scripture*, Vol. 1, Trans. Marc Sebanc, Wm. B. Eerdmans Publishing, Michigan 1998.

²²⁰ Deleuze, bir felsefenin kuvvetinin yarattığı ya da anlamını yenilediği kavramlarla ölçülebileceğini ileri sürdükten sonra, bu savını, Spinoza ve Leibniz'in benzer zamanlarda birlikte yeniden-keşfettikleri *ifade* kavramıyla örneklendirir. Gilles Deleuze, “Leibniz ve Spinoza'da İfade Teorisi: Felsefede İfadecilik”, *Spinoza ve İfade Problemi*, Alber Nahum (çev.), Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2005, s. 324-337.

bedeniyle kurduğu kendisi de ifade edici olan ilişki tarafından kesitlenmiş ve belirlenmiş bir parçasını açıkça ifade eder.²²¹

Her ne kadar ifadeler teorisi çok-anlamlılık temeli üzerine kurulmuş olsa da Leibniz'in kurmayı aradığı daima tek-anlamlılığı ifade eden Bir'liktir. Onun çok-anlamlılık üzerine kurulu ifade teorisinde, görülebileceği üzere, Çok daima Bir'in tahrifi veya bir tür *yanılsama* (illusion) olarak vardır. Dikkat edilirse burada rasyonalizm ile mistisizmin iç içe girdiği bir ifade teorisi dikkat çeker.²²²

Leibniz, Descartes karşıtı olarak ortaya çıkmış olsa da, her ikisi de temelde varlığın farklı boyutlarını kavrayabilmek için tümel ve değişmeyen bir yöntem ve dil ayrılıklarını ortadan kaldıracak, tek-anlamlı ifadelerden kurulu evrensel bir dil arayışı içerisindedir.²²³ Burada Âdem'in diline tarihsel olarak bir geri dönüşün mümkün olamayacağı ve onun bilinemez olmasına rağmen evrensel bir yeniden bütünleşmenin de (*apokatastatis*, ebedi dönüş) sağlanması gerekmektedir. İnsanların bilim (rasyonel düşünme) kabiliyeti geliştikçe herkes için aynı anlama gelebilecek evrensel bir dil de gerçekleşebilecektir. Bu da ancak duyuların aşılması suretiyle, akla geri dönüşle mümkün olabilir. Burada temelde dilin bulanıklığından zihnin açık seçikliğine geri dönüş amaçlanır.²²⁴

Estetiği yeni bir felsefi disiplin olarak icat eden Alexander Baumgarten'in hocası, Aydınlanmacı düşünür Christian Wolff bir yazarın düşüncesinin, onun kendi ifadesinden hareketle mutlak biçimde ortaya çıkarılabileceğini düşünür. Burada düşünce ve ifadenin ayrı ayrı ele alınması, ifadenin düşüncüyü işaret eder tarzda kullanılması Ortaçağ'ınkiyle benzer bir geri dönüş fikrine dayanır.

İfade her ne kadar içerisinde bulanıklık ve çok-anlamlılık barındırsa da, gerisinde tek-anlamlılığın varlığını garanti eden bir akıl tasarımı yer almaktadır.

²²¹ Gilles Deleuze, "Leibniz ve Spinoza'da İfade Teorisi: Felsefede İfadecilik", s. 331.

²²² İfade kelimesine karşılık olarak Alman dilinde kullanılan *Ausdruck* Gadamer'e göre hâlâ araştırılması gereken bir Neo-Platonik söz uydurmayı işaret eden mistisizm dilinde erken bir tarihe sahiptir. Bu mistik kullanımın dışında genel kullanımına ancak onsekizinci asırda ulaşılabilir. Lâkin bu anlam hızlı bir şekilde *taklit* kavramının yerini alacak şekilde genişletilerek estetik teorisine geçer. Onsekizinci asrın ikinci yarısında çoktan öznelleştirme (*subjectivation*) yolunda uzun bir yol kat etmiş bulunur. İfadenin Latin kökenindeki retorik ve gramatik temsil anlamından yerini, öznelci-psikolojik duygu kavramına bu geçiş ve dönüşüm sürecine ilişkin birtakım cılız tartışmalar eşliğinde bırakır. İfadenin, özellikle estetik ifadenin özüyle ilişkili endişe hâlâ Neo-Platonik kökenli metafizik bağlamda kalır. Hans-Georg Gadamer, "On Expression", *Truth and Method*, Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall (trans.), Continuum, London New York 2004, s. 503-504.

²²³ Evrensel dil arayışları üzerine bkz.: Umberto Eco, *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı*, Kemal Atakay (çev.), Literatür Yayınları, İstanbul 2004.

²²⁴ Eco, *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı*, s. 227-245.

Yazarın kendi fikirlerini açıklıkla dile getirmiş olması durumunda ise ifade ve akıl diye iki ayrı şeyden söz edilmez, orada *saf düşünce* kendini gösterir. Böylece ifade kavramı onsekizinci asra kadar retorik tonunu kısmen de olsa muhafaza eder. *Ansiklopedi*'de ifadenin ilk tanımı matematik, ikincisi ise güzel sanatlara dayalı biçimde açıklanır. Matematikte bilinmeyen bir x değerinin a ve b 'nin niceliksel eşitliği olduğunu bulursak, onlar x 'in ifadesine dönüşürler. Matematikte eşitlik iki farklı ifade altında sunulan aynı nicelik değerinden başka bir şey değildir. Öyleyse matematikte bir ifade, daima farklı şekillerde, ama aynı şeye karşılık gelecek şekilde (*equation*) ifade edilebilir demektir. Bu, Aydınlanmacı düşüncenin ifade kavramına bakış tarzını en açık gösteren örnektir. Neoklasikçi düşüncede ifade olarak şiir, bu yaklaşım paralelinde genellikle “düşüncenin temsili” şeklinde açıklanır. Dolayısıyla şiirsel ifade, ancak fikirleri süslemek ve başkalarının zihnine transfer etmek şeklindedir. Retorik ve şiirde “söyleyiş, güzel konuşma ve kelime seçimi” anlamında ifade, bir söyleme veya şiire getirme anlamına gelir. Lâkin bir şairin veya hatibin sadece güzel düşüncelere sahip olması yeterli değildir; aynı zamanda onların ifadelerinin açıklığından tatmin olmaları gerekir. İfadelerinin ilk ve temel niteliği açıklık (*clarity*) olmalıdır, muğlak veya gizemli ifadeler düşüncenin belirsizliğine işaret eder.

Düşünceniz ne kadar karanlıksa ya da ne kadar aydınlık,
İfadeniz izler onu o kadar duru ya da bulanık.
İyi tasarlanan bir şey ifade edilir apaçık,
Ve bunu anlatmak için sözcükler akıverir kolayca.²²⁵

Dolayısıyla bir ifadenin güzelliği önce onun arkasında yatan düşüncenin doğruluğundan geçer diye düşünülmektedir.

Her özel zihin durumunu kavrayıp açıklıkla dile getirebilecek değişmeyen yöntem ve evrensel dil fikrinde, nesirden başka bir forma (bilhassa şiire) yer kalmayacağından, paradoksal biçimde Leibniz'in üzerinde en çok durduğu kavramlardan biri olsa da, beşeri ifade kavramına pek bir alan kalmamış görünür. Çünkü ifade, daima bir şeyin ifadesi olması nedeniyle *vekil* karakterini taşır. Vekil olan ise daima bir “fark”ın ve “tikel”in varlığını varsaymak durumundadır. Fark, dolayısıyla okurla oluşacak olası özgünlük, tümel bilgi ve evrensel dille

²²⁵ Boileau, *Art Poétique*, s. 39.

bastırıldığında veya yok sayıldığında şiirin ancak açık seçikliğinin tahrifi olarak ifadeliğinden söz etmek mümkün olabilir.²²⁶

Özellikle Ortaçağ ve Aydınlanma düşüncelerinde dilsel ifadenin “tahrif” olarak anlaşılması sorununa karşı romantiklerin açık bir revizyona gitmediği, dahası onlarla benzer bir düşünme yapısı içerisinde, yazarın yaratıcı zihinsel durumunu ifadeye öncelermeleri ve poetikanın sorumluluğunu bu zihinsel duruma geri dönme (*divination*)²²⁷ olarak belirlemeleri nedeniyle kolayca fark edilebilir. Gerek Ortaçağ’ın Tanrı’sı gerekse Aydınlanmacı akılda, “kendi kendini ifade eden töz” anlayışı, diğer beşeri ifade durumlarına baskı uygulayacak şekilde ele alınmış görünürken, Romantik dönemle beraber “kendi kendini ifade etmeklik” tersine çevrilerek tümel ve sonsuz olandan alınıp, tikel ve geçici olana verilmiştir.²²⁸

Romantiklerin bu düşünceyi şiirin özellikle neoklasikçi taklit düşüncesiyle aşırı daraltıldığı bir tasarıma tepki biçiminde tikellere tatbik etmesi ilk etapta haklı bir reaksiyon olarak görünse de, aşırı öznelliği nedeniyle, tikellerin hâlihazırda bir geleneğin diliyle anlamlı bir-aradalığını riske atar. Böylece ifade kelimesinin, öznellik ve içsellik anlamı taşıyan içeriği romantik dönemle birlikte oluşturulur. Öncesinde ifadeye ilişkin böyle bir kullanım şekli görülmez. “Onsekizinci asırda bile hâlâ ifade kavramı, nesnel tasvir (*objective description*) ile öznel açıklama (*subjective explanation*) arasında bir yerde durur.”²²⁹ Yine de görülebileceği üzere ifade kavramının retorik, teoloji ve bilim (felsefe) gibi alanlardan sonra doğrudan şiir üzerinde düşünmenin ilgi alanına girmesi ancak bu dönemde olmuştur.

Şiirin “duyguların taşması”²³⁰ olarak görüldüğü romantik yaklaşımda; ifadenin, dolayısıyla şiirin özgünlüğü ve otonomisi vurgulanmak istense de bir süre sonra yine Ortaçağ ve Aydınlanma’da olduğu gibi ifadenin özgünlüğü göz ardı

²²⁶ Leibniz düşüncesinden kaynaklanan şiir görüşü için bkz.: Lubomir Dolezel, “Leibnizian Poetics: Wonderlands From Switzerland”, *Occidental Poetics: Tradition and Progress*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 1990, p. 33-52.

²²⁷ Burhanettin Tatar, “Edebi Hermenötik”, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, İsam Yayınları, İstanbul 2014, s. 48.

²²⁸ Gadamer, Romantizmin Aydınlanma’nın bu ön-kabullerini paylaştığını ve sadece onun değerlerini tersine çevirdiğini ileri sürer. Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 15.

²²⁹ Tomonobu Imamichi, “Mimesis and Expression: A Comparative Study in Aesthetics”, *Facts and Values: Philosophical Reflections from Western and Non-Western Perspectives*, M.C. Doerer and J.N. Kraay, Martinus (eds.) Nijhoff Publishers, Dordrecht 1986, p. 139-148.

²³⁰ William Wordsworth, “Preface to the Second Edition of *Lyrical Ballads*”, in *Critical Theory Since Plato*, Hazard Adams (ed.), Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1971, p. 484, p. 490.

edilmeye başlanır. İfadenin, şairin şiiri yaratım durumu ile sınırlandırılması; yaratım durumunun asıl, ifadenin ise bu aslın dille tahrifi, ama yine de ona geri dönüş için imkân sağlayabilecek bir geçit olarak görülmesi dikkat çeker. Yirminci asrın başında, Benedetto Croce'nin ifade teorisinde radikal örneği görülebileceği üzere, şiir şairin zihninde zaten var olduğundan, onun maddi bir tezahürünün önemi yoktur; salt şairin sezgileri ifade yerine geçebilir.²³¹ Kısacası romantik teoride şiir tam da şairin *sezgi* sürecinde gerçek şiirdir. Şairin dışına taşıdığı, ifade olarak tezahür ettiği anda ise şiir bir tahrif, hatta R. G. Collingwood'un da işaret ettiği gibi bir *ihanet* olarak ortaya çıkar.²³² Şiir, şairin içsel dünyasında, daha dile gelmeden önce gerçek şiirken, bir kez dile gelmeye başladığında ise saf anlamını tahrif ederek, anlamına ihanet ederek gerçekliğinden uzaklaşır.

Romantik hermenötiğin önemli temsilcisi Schleiermacher'in şairin yaratım sürecine atfettiği önem de buradan ileri gelmektedir. O, bir ifadeyi anlamak için yazarın yaratıcı zihnine geri dönülmesi anlamında *divination* kavramını ileri sürdüğünde açıkça restorasyoncu felsefeyi sürdürmektedir. Yine de onun farkı, her şeyden önce dilin anlama sorunu ile ilişkisini fark etmiş olmasıdır. Anlama ancak, sözlü ya da yazılı fark etmeksizin, dilin bulunduğu yerde ve dilde vukû bulan, daima örtük veya açık bir muhatap varsayan ifade ve bu ifadenin varsaydığı muhatap arasındaki diyalogda mümkündür. Bu diyalog ya da anlama süreci Schleiermacher için hermenötik süreçtir. Anlama sürecinde belli bir dil sisteminin parçası olan ve ancak bu sistem içinde başkalarınca anlaşılabilirlik kazanan ifadeye yönelen kişi, her ne kadar onun öncelikle dilsel ve gramatik boyutuyla karşılaştı da, ikinci ve asıl aşamada, yazarın zihinsel tarihinin bir parçasını teşkil eden ifadenin üretildiği zihinsel süreci yeniden inşa veya tecrübe etmeye yönelir. Bu anlama sürecinin, ifadenin genel boyutlarını ön plana çıkaran ilk aşamasına “gramatik yorum”; yazarın bireyselliği, onun tarihsel şartları ve yazarın tercih ettiği türü, yani ifadenin özel boyutunu ön plana çıkaran ikinci aşamasına ise “psikolojik yorum”

²³¹ Benedetto Croce, *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik*, İsmail Tunalı (çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul 1983. Saf sezgi karakterini alan bir ifade anlayışında ise artık solipsistik bir şair tasarımı ortaya çıkar. Romantik geleneğin bu düşünme tarzı yirminci asrın avangard şiirlerine kadar sızmış, duyguları anlatmada “kelimelerin kifayetsizliği” neredeyse her şairin dile getirmesi zorunlu bir ilkeye dönüşmüştür. Eagleton da bu düşünceyle benzer şekilde “Aslında bizim kullandığımız edebiyat tanımları, bugün “romantik dönem” adını verdiğimiz dönemde gelişmeye başlamıştır.” der. Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı: Giriş*, Tuncay Birkan (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000, s. 32.

²³² Robin George Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford University Press, London Oxford New York 1958, p. 121-124.

adını verir. Buradan sonra Schleiermacher'ın meşhur anlamada parça-bütün ayrımı devreye girer. Ona göre ifade olarak her metin, bir cümlenin birden fazla kelimedenden oluşması gibi parçalardan oluşan bir bütündür. Nasıl ki bir cümlenin anlamı onun belli gramer kurallarıyla bir araya getirilerek oluşturulan kelimelerin birbirleriyle ilişkisinde anlaşılıyorsa, tek tek kelimelerin anlamı da cümlenin bütünüyle ilişkisinde fark edilir. Parçadan-bütüne, bütünden-parçaya doğru olan daimi harekete Schleiermacher “hermenötik daire” adını verir.²³³ Yukarıda cevabı bulunmakta güçlük çekilen hususta olduğu gibi buradaki kilit sorun, anlamının ve dilin *sıfır noktasının* neresi olduğudur. Kişi bir ifadeyi anlamak istediğinde başlangıç noktası olarak parçayı mı yoksa bütünü mü alır? Bu sorun Schleiermacher'ı, ifadenin dilselliğinin, gramatikal sınırlarının ötesine taşır. Ona göre bu sorun ancak psikolojik yorumla, yani yazarın ifade üretme sürecine yönelerek ve onu yeniden inşa ederek (*reconstruction*) aşılabilir.²³⁴

Buraya kadar ifade kavramının şiir için problemleri üzerinde duruldu. Bu problem, bizâtihi kavramın şiirin tabiatıyla uyumlu bir tarafının olmamasıyla mı ilişkilidir? Yoksa bu durum, tümelci ve tikelci poetikaların şiire ve ifadeye aynı anda yer bırakmayacak ölçüde saf bir “sıfır nokta” veya “Arşimetçi nokta”²³⁵ tasarımına sahip olmalarından mı kaynaklanmaktadır? İfade kavramını, onu *tahrif* olarak anlayan tümelci ve tikelci düşüncelerin perspektifine teslim etmek, bu kavramın şiirin özgünlüğünün anlaşılabilmesi için hâlâ çok özel imkânlar barındırdığını da göz ardı etmek anlamına gelecektir. Bu bağlamda özellikle Gadamer'ın romantik hermenötiğin ifade anlayışına şüpheyile bakması ve ifadeyi psikolojize eden romantik görüşe açıkça itiraz etmesi önemli bir kalkış noktası vermektedir. Gadamer, kavramın psikolojize edilmiş olması nedeniyle hepten kullanılamaz hâle geldiğini düşünmez. Ona göre ifadenin Greklerin anladığı anlamda muhatabı dikkate alan retorik anlamı hatırlanırsa, kavram anlamlı

²³³ Schleiermacher'ın romantik hermenötiği üzerine bir değerlendirme için bkz.: Richard Palmer, *Hermenötik: Schleiermacher, Dilthey ve Gadamer'de Yorum Teorisi*, İbrahim Görener (çev.), Ağaç Kitabevi Yayınları, İstanbul 2008, s. 121-135.

²³⁴ Günümüzde bu dönüş hareketi, daha ziyade, kişinin karşısındakini anlamak için kendisini geçici olarak askıya almak suretiyle karşısındakinin yerine koyması, diğer deyişle kendisini şairin bilincine, bilinçli bir *transferi* anlamında “empati” olarak ifadelendirilmiştir. Romantik felsefede, bu transfere farklı bir bilince, yani yaratıcı dehaya ulaşma çabasına *divination* denmiştir. Burhanettin Tatar, *3 Derste Hermenötik*, Vadi Yayınları, İstanbul 2016, s. 17-18.

²³⁵ Arşimet “Bana bir dayanak noktası verin dünyayı yerinden oynatayım.” derken hem bir sıfır noktasını arıyor hem de onu bulabilmenin mümkün olmadığını ima etmiş oluyordu.

işlerliğini sürdürebilir.²³⁶ Böylesi bir retorikte *expressio* öncelikle etkilenen veya iz bırakılanın (*im-pressio*) ifadesi anlamına gelerek dinleyiciyle ilgilidir. “İfadeyi bulmak bir izlenim oluşturmayı amaçlayan ifadeyi bulmak anlamına gelir; yani bir tecrübenin ifadesi anlamında bir ifade değildir.”²³⁷ Bir izlenimi oluşturan şey, daima bir ifadede mevcut olan şeydir. “İfade edilen şey ifadede kendisini gösterir.”²³⁸ Retorik olarak ifade edilen şey, her zaman kendi başına bir şeydir, bir öznelğin aracı değildir. Böylece Gadamer’in nihai amacı ifadeyi modern öznelci tonlarından özgürleştirmektir. O, “öznelerden ziyade şeylerin ifadesi olarak dilin ve bir hakikat kaynağı olarak retorik unutulduğundan şüphelenir.”²³⁹ Diğer bir deyişle, ifadenin bir öznenin değil, daima *bir şeyin* ifadesi olduğunu hatırlatmak ister. Fakat bu ne anlama gelir? Çünkü romantiklerin karmaşık durum içinde kalmalarının nedeni poetikayı bir yandan taklit kavramından ve retorik düşüncesinin tasallutundan kurtarmak, öte yandan ifadeyi retorikten bağımsızlaştırarak şiir için taklidin yerine ikame etmektir. Şimdiyse Gadamer ifadeyi retorik anlamına geri taşımak istediğinde retorikten anladığı şeyin romantiklerin kavrayışından açıkça farklılaştığı görülür. Gadamer’in ifadeyi şiir için uygun hâle getirmek amacını taşıyan çok daha karmaşık görevi şu şekilde belirlenebilir: Şiiri, retorik anlayışı gözden geçirerek öznelci ifade kavramından kurtarmak, bu sayede ifade kavramını daha doğru şekilde anlaşılabilir bir retorikte, şiir ve okur arasında gerçekleşmekte olan karşılaşma tecrübesinin temeline yerleştirmek. İfadenin belirlenen bu yeni görevinin daha iyi anlaşılabilmesi için bu noktada onun semantik arkaplanına yönelmek yerinde olabilir.

2.3. İfade (*Ex-pressio*) Kelimesinin Semantik Arkaplanı

Şiiri ifade olarak ele alan bir düşünce, şiirde paradoksal ve kolayca birbiriyle uzlaşmaz görünen iki farklı boyuta dikkat çekmiş olur. İfade kelimesinin *expressio*, *exprimere* biçiminde Latin dilindeki yapısına bakılırsa ilk boyut kelimedeki önek olan ve *dışarı* anlamına “ex-”te görünür olur. İkinci boyut ise Türkçe’ye kişiyi söylemek

²³⁶ Gadamer’in ahlak ve hakikatle ilişkili olarak retorik anlayışının derli toplu bir analizi için bkz.: Gianni Vattimo, “Hermenötik Ontolojide Hakikat ve Retorik”, *Modernliğin Sonu: Postmodern Kültürde Nihilizm ve Hermenötik*, Şehabettin Yalçın (çev.), İz Yayıncılık, İstanbul 1991, s. 175-187.

²³⁷ Gadamer, “On The Concept of Expression”, p. 503. Gadamer’le beraber Ricoeur de dili bir ifade olarak izlenimle ilişkilendirir. “Dil bir dışavurumdur; bu bir içevurum (impression) aşkınılaşarak dışavurum (ex-expression) hâline geldiği, yahut başka bir söyleyişle, psikik olanın noetik olana dönüştüğü için böyledir.” Paul Ricoeur, *Yorum Teorisi: Söylem ve Artı Anlam*, s. 26.

²³⁸ Gadamer, “On The Concept of Expression”, p. 504.

²³⁹ Jean Grondin, *The Philosophy of Gadamer*, Kathryn Plant (trans.), McGill-Queen’s University Press, Montreal & Kingston and Ithaca 2003, p. 60.

durumunda bırakan bir *tazyik* olarak çevrilebilen “-pressio” kelimesindedir. İlk boyutta şiir, dışarıda somut ve tikel bir varlığa sahip olarak okurunun karşısında dururken, ikinci boyutta şiir, klasik vecd teorisine benzer tarzda, soyut ve kavranamaz bir *nedenle* zorunlu üretilmişlik veya üretmek zorunda bırakış anlamına gelir. Dolayısıyla *ex-pressio* dendiğinde ortaya çıkan ilk soru *dışarıda olan* ile *tazyik* arasındaki ilişkiyi kuran “tire”nin (*hyphen*)²⁴⁰ nasıl anlaşılacağıdır. Dışarıda ve somut olan ile içeride ve soyut olan arasındaki bağ, *tire* vasıtasıyla nasıl ve nerede kurulur? Birinin diğerine hiyerarşik üstünlüğü veya indirgenebilirliği söz konusu mudur? Tire her iki kelimeyi ayırıştırmakta mıdır, yoksa birleştırmekte midir?

Ex- her durumda şiirin somut varlığını ifade ederken, *pressio* daima şiirin kaynağı sorusuyla ilgilenir. İlk örneği Demokritos’ta olmak üzere Ortaçağ’da da görüleceği üzere klasik vecd teorisinde şiir, Tanrı’dan ilâhî bir ilham olarak gelir. Horatius’la şairin akıllı bir varlık hâline getirilme çabası başlarken, bu talep neoklasikçi düşüncede şiirin akılla tasarlanabileceği düşüncesiyle radikal boyutlarına ulaşır. Romantikler ise şiirin tasarlanamayacağını, ama dıştan da gelmediğini, şairin içsel dünyasından kendiliğinden taşıdığını savunacaktır. Dikkat edilirse bu kökenci yaklaşımlarda tirenin ikinci kısmı, daima ilk kısmını belirleyici bir konumdadır.

Ortaçağ ve Aydınlanma düşüncelerinin ifade teorilerinde bu tire çoğu zaman karşılıklı ilişkiselliği işaret etmekten çok, keskin bir ayrımı ve *pressio* (şiirin kaynağı) lehine bir hiyerarşiyi ifade eder. Çünkü onlar karşılıklı ilişkisellikten daha ziyade, insanın karşılaştığı ve tecrübe ettiği dışarıda olanı, tazyike neden olan gerçekliğin bir ilavesi veya tazyike neden olan gerçekliği dışarıda olan için uyulması gereken bir model olarak görmeye eğilimlidir. Romantik ifade teorisi ise ancak dışarıda olanın bir kalkış noktası olarak ele alındıktan sonra tazyike neden olan gerçekliğe varılabileceğini iddia eder. Dolayısıyla tire, burada da ulaşılmaması istenen yere varmak için basitçe bir köprü vazifesi görür. İlk ifade teorisine tümelci, ikincisine ise tikelci denebilir.

²⁴⁰ Postmodern düşüncenin kurucu isimlerinden J-F. Lyotard *tire*’nin ne tür bir işlevi olduğu konusunu özellikle “Judeo-Hiristiyanlık” kavramı üzerinden ele alır. Tirenin *uzlaştırılabilirlik* olarak değil de, *indirgenemez farklılık* şeklinde anlaşılması için çaba sarf eder. Jean-François Lyotard, “Adalet Nedir?”, *Çağdas, Filozoflarla Soğlesjler*, Richard Kearney (ed.), s. 228.

Her ne kadar tümelci ve tikelci olarak iki farklı ifade teorisi belirginleşmiş olsa da, temelde *tazyike* neden olan tümel ve değişmez bir gerçeklik (Tanrı, akıl, duygular), daima değişken ve tikel *dışarıda olandan* önce ve onun üzerinde yer almaktadır. Tazyik, her iki teoride de *dışarıda olan* ile birleşiyor gibi görünürken *dışarıda olanın farklılığını* ve özgünlüğünü ortadan kaldırarak, *dışarıda olanı tazyike* neden olan gerçekliğin çerçevesi içine almaktadır. Şu durumda da tazyik, sabit bir gerçekliği temsil ederken, *dışarıda bir gerçeklikten kaynaklandığına*, ama gerçek olmadığına göre ise gerçekliğin tahrifi biçiminde somutlaşır. Dolayısıyla tümelci ve tikelci perspektiflerde ifade kavramında şiir daima *ex-*'te konumlandırılarak, *pressio*'nun tahrifi olarak belirlenmiş görünmektedir. Bununla beraber *ex-pressio*'nun bir amorf (şekilsiz) çamurun tazyik altında çömlük şeklinde biçimlendirilmesiyle ilgisi de kolayca kurulabilir. Bu durumda *pressio*, yalnızca şekilsiz olanın şekil alma durumunu göstermez, aynı zamanda onun üzerinin örtülmesi ya da giydirilmesini de dile getirir. Bu durumda *ex-* şekilsiz olan soyut bir gerçekliğin dışa çıkışıyken, *pressio*, çıkış esnasında şekilsiz olanın bir imgeye bürünmesi, fark edilir boyuta erişmesidir. Ama tam da bu nedenle şekilsiz olan (manevi, soyut) bir şeyin daha ortaya çıkarken, tahrif sorununu açığa vurur tarzda dönüştürülmesi, başkalaşması, maddileştirilmesi, kendisine yabancılaştırılmasıdır. Dolayısıyla mesele, giysi ya da örtünün yeniden zihinsel çaba ile kaldırılması, diğer deyişle anlamının kavranması sorunu hâline gelir.

Şairi söylemek zorunda bırakan tazyikin veya şaire söyleme imkânı verenin, şairin içinde veya dışında bulunan gerçekliğin kendisi olduğu iddialarından hareket edilecek olunursa, *ex-* burada taşmış olan, artık dilde herkes için görünür kılınmış olandır. Onun nasıl taşıdığı, tam olarak nasıl bir alandan taşıdığı farklı dönemlerde farklı şekillerde ele alındığından karar verilemez olarak kalır. Çünkü tazyiki gerçekleştiren gerçeklik üzerinde ne kadar refleksiyon gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, o tam olarak bilinemeyen, dokunulamayan, muğlâk kalan, kimsenin, hatta şairin bile erişemediği bir alandır. Çünkü şair çoğu zaman tam olarak nasıl yarattığını kendisi bile bilmez. Şair antik şiir teorilerden romantizme değin diğer insanlar gibi basitçe ifade etmez de, o, ele geçirilmişlik (*haunted*, *Mecnûn*) karakteriyle daima ifadeye zorlanır, diğer deyişle söylettirilir. Bir ifade artık ifade hâlini aldığı anda tüm insanlığa âit hâle gelse de, ifadeye zorlanmak hâlâ

sadece şaire âit kalır. Bu bakımdan ifade kelimesinin oluşumunda tirenin anlaşılması hâlâ en büyük sorundur.

Şu durumda *ex-*'in *pressio*'ya neden olan gerçekliğe (öze) nispetle tümelci düşüncelerde olumsuzlanması, şiiri nerede konumlandırır? *Ex-*'in işlevinin gerisinde duran *pressio*'yu temsil etmek olarak sınırlandırılması ve şiirin her durumda *ex-* olarak varlık kazanması, şiirin özgünlük talebini riske atmış olur mu? Bu bağlamda şiir, *ex-*'te mi yoksa *pressio*'da mı aranmalıdır?

Kelimenin bu ikili yapısından sonra, şimdi *ex-* ve *pressio* ilişkisi bağlamında şiiri *tahrif* olarak gören yaklaşımların görünümüne daha yakından bakılabilir. Lâkin bu noktada öncelikle tezin temel konusuna ilişkin birtakım soruları yeniden dile getirmek gerekmektedir: İfade, restorasyoncu felsefeler tarafından daha en başından tahrif olarak konumlandırıldığında, ifade olarak şiirin özgünlüğüne açık alan kalmış olur mu? Daima bir tümele göre tahrif olarak konumlandırılan ifade kavramının anlaşılma tarzı ile münferit bir şiirin, *kendisini kendisi yapan* özgünlüğünün buluşma zemini nasıl gerçekleşir? Tikel bir şiir tümel kategorisi altına yerleştirildiğinde, diğer deyişle bir kuralın örneği olarak görüldüğünde orada bir *ifadeden* söz edilebilir mi? İfade, tahrifçi anlayışların iddia ettiği şekliyle düşünüldüğünde burada özgün şiirin tecrübesine imkân verilmiş olur mu? Yoksa daha en başından şiir, şiirin öncesinde ve üzerinde duran bir tümelin denetimine tâbi mi tutulmuş olur? Denetim altında bir şiir düşüncesinde okurun şiirin farklılığını kavrayabilmesi veya bu kavrayışını dile getirebilmesi mümkün müdür?

İfadenin öncesinde ve üzerinde duran bir gerçeklik tasarımına sahip düşüncelerin şiiri tahrif olarak konumlandırmasının ötesine geçmenin yolu, tikel şiirin ortaya çıkardığı tecrübenin tümel diye kurgulanan bilgileri daima revize ettiği bilgisine sahip olmaktan geçer. Çünkü ifade olarak bir şiir tecrübesinde ortaya çıkan en kritik fenomen, kelimenin *ex-* boyutu itibariyle, okurun daha önce düşünmediği, bilmediği, görmediği tikel bir gerçekliğin (olayın) birazdan kaybolmak üzere gözünün önündeymişçesine görünür olmaya başlamasıyla ilişkilidir.

Daha önce görünmez olanın şiirde görünür olması esnasında, kendisini söylenenlere kaptıran kişi ise, kelimenin *pressio* boyutuyla ilişkili olarak, giderek kendi varoluşuyla karşılaşma ve dönüşüm tecrübesini yaşamak durumunda kalır. Bu bağlamda şiirin özgünlüğünü dikkate alan poetikanın daima şiir ile okur arasındaki

ilişkide ortaya çıkan zamansal ve tarihsel tecrübenin nasıl teşekkül ettiği sorunuyla ilgilenmesi gerekmektedir. Bu perspektiften hareketle ifadenin ancak şiir ile okur arasında zamansal olarak gerçekleşmekte olan bir dinamik ilişkide ortaya çıkan şey olduğu ve şiirin görünmeyeni göz önüne getirme ve bilince gördüğünün şeklini vermesi ön plana çıkmaktadır. Böylece *ex-* ve *pressio*'nun anlamlarının şiirin özgünlüğüne uygun şekilde dönüşerek, *ifade* olarak bir araya gelişlerinde tire'nin hiyerarşi kuran bir ayrıma neden olmadığı, tam tersine onların anlam üreten daimi ilişkiselliğine imkân verdiği söylenebilir. Bu anlamda *ex-* ve *pressio* kelimelerinin arasında duran tire, tümelci ve tikelci ifade teorilerinin ötesinde, şiirle okuru arasındaki dil ortamında zamansal olarak ortaya çıkan bir sürece, dolayısıyla birinin diğerine indirgenemezliğine işaret etmektedir.

Öncelikle şurası belirtilmelidir ki, tümelci ve tikelci teorilerde şiirin (*ex-*) bir hakikatin tazyiki (*pressio*) yoluyla açığa çıktığı düşüncesi, şairin ifadeye zorlanmışlığında yaşadığı dilsel tecrübeyi göz ardı eder görünmektedir. Platon her ne kadar şairin kendinden geçmeden (*vecd*, *eksistēmi*, *ecstasy*) şiir yaratamayacağını söylese de, kendinden geçme sürecinde dilin “müziği ve ritmi”²⁴¹ nin buna neden olduğunu açıkça dile getirir. Dolayısıyla şairin şiirini yazma sürecini etkileyen asıl tazyik, herkes için ortak olan dilde mevcut kelimelerin ona farklı ses ve şekillerde görünmeye başlamasıdır. Onu kendisinde tutan bir dil tecrübesi olmaksızın, şairin, içsel ya da dışsal kaynaklı ifadeye zorlanmışlığından söz edebilmek mümkün değildir. Diğer deyişle, şiirin değişmez özü dilsel bir varlığa sahip olması olduğuna göre, dil şaire konuşmaya başladığında, şair dili söyleyebilmektedir.²⁴² Bu bağlamda tıpkı Platon'un demir halkaları kendisine çeken bir tür mıknatıs olan Herakleia taşının ilâhî ilham, şairler ve okurları aynı anda kendisine çekmesinde aralarında ayırım yapmadığı gibi,²⁴³ şairin dil tecrübesi ile okurun ifade olarak şiiri tecrübesi arasında da kesin bir ayırım yapılmamalıdır.

Deleuze'e göre her kavramın kendinde virtüel (potansiyel) olarak metaforik bir aygıtı vardır. Ona göre “ifadenin metaforik aygıtı da ayna ile tohumdur.”²⁴⁴

²⁴¹ Platon, *Ion*, s. 33 (534A).

²⁴² Martin Heidegger, “Dil”, *İnsan Bilimlerine Prolegomena: Dil, Gelenek ve Yorum*, Hüsamettin Arslan (der. ve çev.), Paradigma Yayınları, İstanbul 2002, s. 55-63.

²⁴³ Platon, *Ion*, s. 31-33 (533D-534A).

²⁴⁴ Deleuze, “Leibniz ve Spinoza'da İfade Teorisi: Felsefede İfadecilik”, s. 325.

Burada ayna, şiirin insanın karşısında duran bir varlık olarak kişiyi kendi varoluşuyla yüzleştirmesi olarak görülebilirken, tohum ise bu tecrübe esnasında şairin yeni şeyler söylemeye zorlanmışlığı ve varlığa ilave edilen bir gerçekliğin canlanmaya başlamasına işaret etmektedir.²⁴⁵ İfadeden şiiri tanımlaması beklendiğinde onun daima tohum hâlinde bulunan bir *söylenmemiş* olanı ima eden bir tarafının bulunduğu da işaret edilmiş olunur. İfade bir şiir olarak bu bakımdan henüz söylenmemiş olan başka bir şiirin ve anlamın da yankısına sahiptir. Şair bu yankıyı ifade etme zorunda bırakılmışlık tecrübesi içerisinde *ex-* hâline getirdiğinde, şiir kendi özgünlüğünü *ifade* olarak duyumsar.

İfadenin ayna ve tohum olarak çifte boyutu her ne kadar öncelik-sonralık ilişkisi olmaksızın aynı anda açığa çıksa da, burada kişiye kendi ahlaki varoluşunu göstermesi tecrübesinden önce üzerinde durulacak ilk sorun, dilin ve şiirin bir şeyi nasıl görünür kıldığıdır. Gerçekte dilin bir şeyi görünür kılması diye bir şey mümkün müdür? Şiirin dilsel bir varlığa sahip olması ve dilin söyleyen bir şey olması nedeniyle, dilin göstermesi düşüncesi hangi kavramlar eşliğinde anlaşılır kılınmıştır? Gerçekten de şiir dışlaşmış bir ifade olarak kabul edildiğinde orada şiirin bir şey söylediği mi yoksa *dış* dendiğine göre, bir şeyi gösterdiği mi düşünülmelidir? İfadenin birbirinden farklı nesnelere ile eylemleri bir araya getirmeyi sağlamak ve bilinmeyeni bilinenle açıklamak gibi pedagojik ve pragmatik işlevinin öncesinde ontolojik bir boyutu yok mudur? Şiirin ifadeliliği nerede fark edilir ve fark edildiğinde fark eden kişiye ne olur?

2.4. İşıyan İmge Olarak İfade: Platon ve Aristoteles

Birbirinden her ne kadar radikal farklılıklar içerirlermiş gibi dursa da tümelci ve tikelci ifade teorilerinin sabit bir gerçeklik iddiasını taşımaları ve ifadeyi birbirinden farklı *sıfır noktaları* varsayarak ona uyup uymamasına göre tahrif olarak belirlemeleri bir ifadeyi fark etme gibi bir çaba içerisinde olmadıkları anlamına gelir. Oysa her ne kadar dillerinde doğrudan *expressio* ve *exprimere* kelimesi yer almasa da ifadenin Antik Grek'te anlaşılma tarzı belirgin şekilde farklıdır.²⁴⁶ Burada

²⁴⁵ Şiir kelimesinin Grekçe kökeni *poiesis*, ürün anlamında daha önce tabiatta bulunmayan bir şeyin orada varlık kazanması, meydana gelmesi anlamına gelmektedir. Francis E. Peters, "poiein", *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, s. 307-308.

²⁴⁶ Latinlerin *expressio* kelimesini Greklerin hangi kelimesini tercüme etmek için kullandıkları hâlâ bir soru işareti olsa da Greklerden yapılan *tercüme* faaliyetini *expressio* anlamına da gelen *exprimere* olarak

ifade daha en başından verili bir gerçekliği tahrif etme gibi bir sorunla mâlûl görülmez. Tersine ifade, bir “ışkıyan imge” olarak başlı başına bir fark etme konusudur.

Expressio kelimesinin Latince kökenindeki “press out” zirai dilde, meselâ şarap yapımında üzümü ezerek suyunu çıkarma anlamında kullanılır.²⁴⁷ Bu kelimenin temasını yansıtan Grek dilinde bir başka kelime daha vardır. Tazyik yaparak bir şeyin özünü (*extract*) açığa çıkarma olayı, özellikle Grek dilindeki *enárgeia* (tasvir, apaçıklık, ışıyan imge)²⁴⁸ kavramıyla açık benzerlikler göstermektedir. Görsel canlılık (*pictoral vividness*) üzerine antik teorilerde bu kavramın, okurun duygularını harekete geçiren, okuru hayrete düşüren ve büyülü bir dünyaya taşıyan tecrübeyi de içerecek mahiyette, şiirle özel bir bağı olduğu düşünülmüştür.²⁴⁹ Ani ve canlı bir berraklık üreten imgelerin içerdiği *enárgeia* “genellikle duyularımızla yakalayamadığımız, yalnızca görünmeyen bir alanda gereği gibi ikamet eden kimi varlıkların, fikirlerin ya da olguların aniden algılanabilirlikte meydana çıkmaları”²⁵⁰ anlamına gelir.

Sokrates *enárgeia* kavramını, söz ve yazıyı karşılaştırdığı *Phaidros*'ta, yazının kısa ömürlü ve kırılabilirliğine karşı sözün sağlıklı ve dayanıklı filizler üretebileceğini söylediği yerde, sözün başka bir zihinde yaşam bulma kabiliyetini ifade etmek için canlılık ve tohum anlamında kullanır.²⁵¹ Canlı anlamına gelen sıfat hâli *enargês*'i Homeros, tanrıların *ışıldayarak*²⁵² göze görünmesini²⁵³ tarif etmek

tanımladıkları bilinmektedir. Bkz.: Christopher Brian Polt, “The Limits of Fidelity: Rhetorical Uses of *exprimere* by Latin Literary Translators”, April 2009, CAMWS in Minneapolis, MN.

<https://camws.org/meeting/2009/program/abstracts/11D3.Polt.pdf>. Erişim Tarihi: 26.09.2017.

²⁴⁷ Yahya Kemal hislerle şiir arasındaki bağı, üzümle şarap arasındaki ilişkiye farklı bir açıdan benzetir. Ona göre “biri şiir, öteki şarap olduktan sonra sekr verir, hissettirir, neşelendirir, coşturur, kederlendirir, ağlatırlar.” Yahya Kemal, “Acıların Tadı”, *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 2005, s. 155-159.

²⁴⁸ Aykar Sönmez ise *enargeia*'nın “görünen, açık, hissedilen, sarıh, açıkça göstermek, işaret etmek, göstermek, tasvir etmek, suret, çizim, resim taslağı, tanıklık, farklılık, vuzuh” gibi anlam ağını verdikten sonra onu “Canlı, neşeli tasviri amaçlayan bir grup figürün genel adıdır.” diye tanımlar. Aykar Sönmez, *Batı Retoriğinin Genel Terimleri Üzerine Bir Araştırma* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2008, s. 52-53, s. 147, s. 149.

²⁴⁹ Graham Zanker, “Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry”, *Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge*, 124. Bd., H. 3/4, 1981, p. 304.

²⁵⁰ Danielle S. Allen, *Platon Neden Yazdı?*, Ayşe Lucie Batur (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 125.

²⁵¹ Eflatun, *Phaidros*, Hamdi Akverdi (çev.), Maarif Matbaası, İstanbul 1943, s. 118-119 (278a).

Yukarıda Deleuze'un ifade kavramının içerdiği metaforik aygıtı aynanın yanı sıra tohum olarak belirlediğine dikkat çekilmiştir.

²⁵² Homeros, *İlyada*, s. 439 (20.110).

için kullanır. Aristoteles ise, orada olmayanı orada görünür kılması bağlamında duyguları ve muhayyileyi harekete geçiren bir ifadenin varlığından *Retorik* isimli kitabında *enárgeia* olarak söz eder.²⁵⁴ Yine bu benzerde Longinus'un *diatyposis* kavramı Aristoteles'in *enargeia*'sına denk düşer. Longinus'da *diatyposis*, yalın ve sade bir anlatımla nesnelere gözler önüne getirmeyi, diğer deyişle nesnelere açık ve teferruatlı şekilde ifade etmeyi işaretler. Şu hâliyle ifadenin duyguları harekete geçirdiği ileri sürülür.²⁵⁵ Işıyan imgede, kişi, dinlediği şeyle kontrol edilemez bir yaratıcı katılımla bütünleşir. Dolayısıyla "görünür kılma" antik poetikalarda kritik bir husustur.

Anlaşılması güç bir kelime olan *enárgeia*, İngilizce'ye genelde *vividness*,²⁵⁶ Türkçe'ye ise Macit Gökberk tarafından *apaçıklık*²⁵⁷ olarak çevrilmiştir. Bu çalışmada ise, kavramın tartışılmak istendiği alan itibariyle, "ışıyan imge" şeklindeki çevirisinin daha uygun olduğu düşünülmektedir. Şiirin ışıyan imge oluşu ve kişinin ışıltıya mâruz kaldığında kafasını başka bir yöne çevirip yoluna kolayca devam edememesi, özellikle Platon'un mağaradan çıkmaya çabalayan insandan söz ettiği yerde açıktır. Mağaradan çıkmak, kişiyi kör edebilecek bir ışıltıya hazırlanmayı gerektirir.²⁵⁸ Mağaranın eşiğinde, güneşe yaklaşmış kimse şiirin ışıltısını tecrübe etmektedir. Şiirin ışması veya ışıyan imge olarak ifade düşüncesi Platon'un *Phaidros*'unda "güzelliğin ışması" şeklinde bulunmaktadır. Heidegger *Metafizığe Giriş*'inde, Grekler için varolan (on) ve güzel (kolon) kelimelerinin mevcudiyete gelme, saf ışıldama/parıldama anlamında ortaklıklarını dile getirir.²⁵⁹

²⁵³ Homeros, *Odyseia*, s. 141 (7.201-205).

²⁵⁴ Aristoteles'in mimesis düşüncesinde şiirin basitçe taklit değil, aslında ifade olduğunu iddia eden düşünceler söz konusudur. İfadeyi mimesise ve mimesisi ifadeye indirgemek ise şiir için karşılık gelebilecek tek bir kavram arayışı olarak tehlikelidir. Bu bağlamda bkz.: Angus Armstrong, "Aristotle's Theory of Poetry", *Greece and Rome*, 10/30, 1941, p. 120-125.

²⁵⁵ Anonymous Seguerianus, "The Art of Political Speech", *Two Greek Rhetorical Treatises from the the Roman Empire: Introduction, Text, and Translation of the Arts of Rhetoric Attributed to Anonymous Seguerianus and to Apsines of Gadara*, Mervin Robert Dilts and George Alexander Kennedy (eds.), Brill, Leiden 1997, p. 65.

²⁵⁶ Robert E. Hedrick, "The Foundation of Vividness: The Epistemological Development of the Term *Enargeia* in Plato", CAMWS Meeting, 2014, <https://camws.org/meeting/2014/abstracts/individual/152.Enargeia.pdf>, Erişim Tarihi: 26.09.2017.

²⁵⁷ *Enárgeia* kavramını Macit Gökberk "apaçıklık" diye çevirir ve onu Epikuros'tan söz ederken, her türlü bilginin temelini ölçütlerin (kriterium) doğrudan doğruya verilmiş olan apaçıklığında aranması gerektiğini dile getirdiği yerde kullanır. Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, s. 98.

²⁵⁸ Platon, *Devlet*, s. 232-233 (515c-516c.)

²⁵⁹ Martin Heidegger, *Metafizığe Giriş*, Mesut Keskin (çev.), Avesta Yayınları, İstanbul 2011, s. 152.

Bütün varolanların Varlığı, en fazla ışıdayandır yani en güzel olandır. Görünüş, varolanda Varlığın ışıdaması olarak güzel'dir. Ve bir varolan sanat eserinde Varlığının ışıdamasında durmaya gelir.²⁶⁰

Aristoteles'te bu tecrübe daha da somutlaştırılarak "göz önüdelik" (*prommathon*) olarak sık sık ifade edilir.²⁶¹ Bununla Aristoteles, dilin "göz önüne getiren" niteliğinin bir *ışıyan imge veya canlılık* etkisi yarattığını ileri sürmüş olur. "Sözcükler de sahneyi gözlerimizin önünde canlandırmalıdır."²⁶² Zihinsel imgeler ile duyguların harekete geçirilmesi arasındaki bağ *ışıyan imge* ile kurulur. Aristoteles *Poetika*'nın onyedinci bölümünde, şairin olayları sanki gerçekten meydana gelirken onlarla birlikteymişçesine "apaçık tasarlarsa" o zaman uygun olanı bulmuş sayılacağını belirtir.²⁶³ "Gözünün önündeymiş gibi" ifadesi, ışıyan imgenin insanın işittiği olayda, sadece anlatılanın kendisiyle değil, aynı zamanda kendi ahlaki kişiliğiyle yüzleşmesi anlamında bir tercümesi gibidir.²⁶⁴

Aristoteles canlı dilin, insan yaşamını sürekli dönüştürebilen bir yaşam ilkesine sahip olduğuna dair argümanı, onun *en-érgeia* (işlerlikte olma) kelimesiyle de bağını kurarak ileri sürer. Grekçe *enérgeia* "bir şeyin yapılmasında ortaya çıkan şey" anlamına gelir.²⁶⁵

Aristoteles *Retorik*'te dilin, bir dinleyicinin veya okurun gözlerinin önüne bir şey sunmasının ne demek olduğunu tartışırken, dilin canlılık meydana getirme kapasitesinin adı olması beklenen *enargeia* yerine, kurnazca bir manevrayla *energeia* kelimesini kullanıyor. Aristoteles, *energeia* ortaya çıkaran yazar için "tüm şeylere hareket ve yaşam verir, çünkü *energeia* eylemdir" der. Bir konuşmacı bir fikri *energeia* ile ifade ettiğinde, dinleyici ya da okur yalnızca bu fikri kavramakla kalmaz aynı zamanda fikri eylemeye de başlar.²⁶⁶

Salt kelime düzeyinde bir berraklık vurgusunun ifadenin linguistik daralmasına da neden olabileceğini fark eden Aristoteles, onun ontolojik değişime imkân veren boyutuna da yaptığı bu kelime oyunuyla dikkat çekmiş olur. Dolayısıyla *ışıyan imge* şiirde örneklerinin çokça bulunduğu bir retorik süsleme unsuru olarak değil, şiirin varlığının bir boyutu olarak tecrübe edilir. Bu genel

²⁶⁰ Taylan Altuğ, *Son Bakışta Sanat*, YKY, İstanbul 2012, s. 138.

²⁶¹ Aristoteles, *Retorik*, s. 187-188 (1411b-1412a 20-35).

²⁶² Aristoteles, *Retorik*, s. 185 (1410b, 30-36).

²⁶³ Aristoteles, *Poetika*, s. 48-49 (1455a, 17:1).

²⁶⁴ Bu kelime modern anlatıbiliminde *immersion* şeklinde kendini metne kaptırma, hikâye dünyasına gark olma veya onun tarafından emilme olarak da ele alınmaktadır. Bkz.: Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001.

²⁶⁵ Graham Zanker, "Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry", p. 297-311.

²⁶⁶ Allen, *Platon Neden Yazdı?*, s. 128.

bilgilerden sonra, şiirsel ifadenin Grek dünyasında *ışyan imge* şeklinde anlaşıldığı belirginleşir.²⁶⁷

Şiir, her ne kadar *söyleyen* bir dil olup, bu bağlamda ilk elden daha ziyade bir işitme konusu olarak dikkat çekse de, onun bünyesinde görme duyusuyla da muhafaza ettiği bağ, tarih içerisinde farklı kavramlar etrafında kendini göstermiştir.²⁶⁸ Görme duyusunun dilsel, dolayısıyla daha ziyade işitmeye dayalı bir varlığa sahip şiiri tanımlamada merkezi bir önem kazanışı, önce romantiklerin *ifade* ve daha sonra yirminci asrın *gösterge* kavramıyla iyice belirginlik kazanmış olsa da, şiirin görmeyle ilişkisi, tarihinde daima varlığına âit bir şey olarak dikkat çeker. Plutarch'ın Simonides'ten aktardığı şiirin “konuşan resim”²⁶⁹ olduğu tanımı, Horatius'un *ut pictura poiesis*²⁷⁰ formülü şiirin görme duyusu ile ilişkilendirilişinin antik Grek ve Latin dünyasına kadar dayandığının açık işaretleridir. Diğer taraftan, şiirin kelimelerle insana neyi ve nasıl görünür kıldığı ve gördüğüyle insana ne olduğu sorusunun eskiliği, ona verilmiş cevaplarda tam bir açıklığın oluştuğu anlamına gelmez.²⁷¹

Şiirde durum böyleyken, Derrida, Grek dilinde görme konusunun düşünme ile benzer şekilde ele alındığına dikkat çeker. Ona göre “düşünce için kullandığımız neredeyse bütün metaforların görsel metaforlarla bağlantılı olması rastlantı değildir.

²⁶⁷ İngilizce'ye genelde “lightening steers all things” şeklinde çevrilen Herakleitos'un bu fragmanı şu hâliyle “ışın her şeyi açığa çıkarır” diye Türkçe'ye çevrilebilir. Bu fragman Grek dünyasında ışımaya atfedilen önemi vurgulamış olur. Cengiz Çakmak'sa ifadeyi orijinalinden “Yıldırım her şeyi yönetir.” şeklinde çevirmiştir. Herakleitos, *Fragmanlar*, Cengiz Çakmak (çev.), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005, s. 159 (64).

²⁶⁸ Grekçe *ekphrasis, enargeia, hypotyposis, phantasia, diatyposis*; Latince *descriptio, illustratio, demonstratio, evidentia*; İngilizce'de *vividness*, Türkçe'de tasvir, betimleme, imge, hepsi şiirin gösterme gücünü ifade eden klasik (*epideictic*) kavramlardır.

²⁶⁹ William K. Wimsatt Jr. and Cleanth Brooks, “Addison and Lessing: Poetry As Picture”, *Literary Criticism: A Short History*, Alfred A. Knopf, New York 1957, p. 252-282.

²⁷⁰ “Resim ne ise, şiir de odur” olarak çevrilebilecek bu ifade Horatius'un *Ars Poetica*'sının sonlarına doğru söylediği bir sözdür. Horatius, *Ars Poetica*, s. 30 (361).

²⁷¹ Onsekizinci asırda Lessing bu perspektifin sorunlarını ortaya koyduğu “Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry” isimli çalışmasında şiir ve resim arasındaki farklılıkları ele alır. “Resim veya heykel gibi görsel sanatlar durağan (statik) bir yapıda iken, edebiyat/sözel sanatlar birbiri ardı gelen kelime, cümle, bölüm, satır, sayfa veya perdeden oluştuğu için dinamik bir yapıdadır. Görsel sanat, senkronik (eşzamanlı) bir yaklaşımla algılanırken, sözel sanat diyakronik (artzamanlı) bir yaklaşım gerektirir. Bir edebi metni sayfa sayfa okuduktan sonra sonuna ulaşır ve bütünü ile ilgili bir fikre sahip olabiliriz. Oysa resim veya heykel bütünüyle gözümüzün önünde durur.” Zekiye Antakyahoğlu, “Laocoön ve Çağrışımlar”,

<http://lebriz.com/pages/lrd.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=844&bhcp=1>, Erişim Tarihi: 12.09.2017; Lessing, *Laocoon (Laokon)*, Suut Kemal Yetkin (çev.), Vakit Gazete Matbaa Kütüphanesi, İstanbul 1935.

Örneğin, “teori”, bakma, temaşa etme anlamına gelen *theoria* sözcüğünden; “fikir” (idea), “görmek” anlamına gelen *eidein*’den gelir.”²⁷² Görmenin, kişinin gördüğü şeyi teyit etmesi, onaylaması anlamında *anlamak* anlamına gelmesi mâkûlken, zihinsel bir durum olan anlamının *görmek* anlamına gelmesi belirli sorular uyandırabilir.²⁷³ Bunlardan belki de en önce düşünülmesi gereken soru, insanın anladığında neyi gördüğüdür? Çünkü görmek, daima fiziksel bir varlığa sahip olan bir şeyi, arka planından *farklılaşması* suretiyle algılamak, bir nesneyi diğer nesnelere ayırt edebilmek anlamına gelir. Oysa anladığını söyleyen kişiye neyi gördüğü sorulduğunda herkes için görünürlük potansiyeline sahip bir fiziksel varlık söz konusu edilemez. Öyleyse anlamının görmek anlamına gelmesine rağmen, onun fiziksel bir varlığı görmekten farklı bir görme tarzı olduğu açıktır. Buradan hareketle anlamının görsellik talep eden, ama dilsel bir karakteri olduğu yolunda bir kanaat oluşabilir. Bir şeyi anlamının, “bir şeyi bir şekilde ve bir şey olarak anlamak” anlamına gelmesi şeyin görsel düzeyde nesneleştirilmiş ve bir ölçüde maddi karakter taşıması gerektiğine dair bir imayı taşır. Dilin görünürlük kazanmadığı durumda anlamadan söz edebilmek ya da kişinin bir şeyi anladığından söz edebilmesi de pek mümkün değildir. Nesneleştirilmiş olan “şey”inse bir hacmi, ağırlığı ve hepsinden önemlisi bir görüntüsü vardır. Dolayısıyla ifadenin görsel boyutunun çoğul alanında şiir, bir görüntüyle ilişki kurma biçimidir. Her ne kadar şiir, gerçekte fiziksel anlamda var olmasa da, varmış gibi görünen bir görüntünün tam bir kavranışına ulaşamasa da, daima bir görüntüyle kurulan bağda açığa çıkar.

Bir diğer bakımdan ifade tecrübesinin ışıyan imge kavramı etrafında ele alınışı, ifadenin salt dilin formel yapısına bakılarak ya da salt yaşam pratikleri içerisinden veya tabiatı gözlemleyerek kavranılamayacağına dikkat çekmek ister. İfadenin işitme ve görme arasında açtığı açıklığın dilin açıklığına ve geleceğe ilişkin sonsuz imkân ve olasılıklar alanına kişiyi yöneltmesi şiir tecrübesinde iyice belirginleşir. Bu bakımdan ifade geriye dönük olarak, bir sıfır noktanın masumiyetini tahrif etmekten ziyade, geri dönüş ve ileri atılım arasında söylenen

²⁷² Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, Tuncay Birkan (çev.), Bilim Sanat Yayınları, Ankara 1998, s. 324. Düşüncede görme, “teorik bir temaşa” iken, şiirde görme, “teoridışı bir temaşa” eylemi olarak adlandırılabilir. Şiire ilişkin görme metaforlarının çokluğu ile düşünceye ilişkin çokluk üzerinde düşünülmesi gereken bir husustur. Felsefi söylemin de ana amacının *enargeia* olması ve şiirin *ışıyan imge* boyutu, her ikisinin de dile dayalı olmasından ileri gelir.

²⁷³ Bugünkü İngilizce’de “to see” kelimesinin *görmek* kadar, bir şeyin neyi işaret ettiğini kavramak anlamında “anlamak” olarak da kullanıldığı bilinir.

aracılığıyla söylenmeyi söyleme gibi bir paradoksta var olur. Dil lâfzî düzeyde herkese aynı anda aynı şeyi söylese de, anlama çabası içerisinde tasarım yapma (*project*) ve kendini aşma daima bir kişiye âittir. Buradan da anlaşılacağı üzere *ışyan imge* kavramında ifadesini bulan şey, şiirin anlaşılması çabası içerisinde kişilerin sadece kendilerini aşmakla kalmayıp, aynı zamanda muhayyile ve duygularını harekete geçirme özgürlüğünü kazanmalarındadır.

İfadenin “içeride olanın dışlaşması”²⁷⁴ şeklindeki romantik yorumu, ifadenin tahrif ve ışıyan imge arasındaki gerilimli alımlanışını aşabilmek için iç-dış kavramlarına nasıl bir anlam yüklendiği üzerinde düşünmeyi de gerekli kılar. Bu bağlamda dışarıda *apaçıklaşmış* (ışımış) olan fark edilemediğinde, dışlaşmanın nereden kaynaklandığı gibi bir soru da ortaya çıkamayacağından, öncelikli soru insanın dışarıda olanı, *ışyan imgeyi* nasıl fark edebildiği olmalıdır. Lâkin burada iç ve dış diyalektiğinde içe yönelmenin öncelikle dışı fark etmekten geçtiği söylendiğinde; fark etmek, Kartezyen açıklıkta bir kavrayış anlamına gelmez. Tersine, şayet dışta olan hakkında giderilemez bir bulanıklık, diğer deyişle ifade (yüz ifadesi veya dilsel ifade) bir muğlâklık tecrübe edilirse insan onun nereden kaynaklandığını görmek için çaba sarf eder. Platon insanın gözünün iki karşıt sebepten iki türlü bulandığını söyler. “Biri aydınlıktan karanlığa geçişte olur, öbürü de karanlıktan aydınlığa geçişte.”²⁷⁵ Şiirde apaçıklaşmış olan, daima onun bulanıklık yaratan muğlâklığıdır. Dolayısıyla dışta olan (*ex-*) şiirin anlaşılmasından hareketle, içte olanları yeniden anlamaya doğru bir yolculuk gerçekleşmez. Tersine dışta parıldayanın gözü bulanıklaştırması, onun kaynağı hakkında bir soruyu uyandırır. Dolayısıyla şiir tecrübesi, klasik zihin/beden karşıtlığıyla düşünüldüğünde, zihnin hareketi devam ederken, bedeninin de geride bırakılmazlığı ve bunun oluşturduğu güçlükler, insan ruhunun, kalbinin, duygularının veya içselliğinin gerçek anlamda bir konu hâlini almasına neden olur. İnsan bedeninde (dışta) görülen karmaşa, zaaf ve güçler; insana ruh ve duyguları hakkında gerçek imgeyi verebilir. Burada sözü edilen karmaşa, bedeninin kendi kendisini “ifade” etmesi anlamına gelir. Elbette böylesi bir yorumda zihin yani içsel olan, giderek

²⁷⁴ Wordsworth’un meşhur, şiiri “güçlü duyguların kendiliğinden taşması” olarak tanımlaması bağlamında ifade teorisi Abrams için “içi dış hâline getirmek” (internal made external) olarak görülür. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, p. 22.

²⁷⁵ Platon, *Devlet*, s. 235 (518a).

ifadenin kaynaklığı (*cause*) olma imtiyazını yitirmeye başlar. İnsanın hiçbir zaman içte olanı görememesi, sadece dışla yüz göz oluşu gerçekliği, yalnızca içe ilişkin bir *tasarım* yaptığı anlamına gelir. Burada bir sorun yoktur. Sorun, için daima dıştan önce ve dışın üzerinde bir gerçekliğinin olduğu ve dışı kontrol etmesi gerektiği yolundaki anlayıştır. Şayet “iç” kavramı, dışla aynı anda oluşmakta olan, olası anlamlı yorumlar için geleceğe yönelik bir açık alanı işaret edecek şekilde kullanılırsa iç ve dış birbirini baskılama gibi negatif bir gerilimden kurtularak şiirin ifadeliğini daha doğru şekilde anlamaya imkân verebilir. İç kavramı her ne kadar görülemez olsa da, imgeleştirilebilir olandır. Dışta olan değil, ancak iç dışla bağlantılı olarak tasvir edilebileceğinden, iç, bir tür psikolojizm veya metafizik şeklinde göz ardı da edilemez. Burada en büyük sorunlardan birisi iç ve dış kelimelerinin daha en başından, Kant’taki numen-fenomen ayrımı gibi, birbirinden radikal biçimde kopuk olarak ele alınmasıdır.²⁷⁶ Böyle radikal ayrıştırmalarda Hegel’in numen-fenomen ayrımına ilişkin haklı itiraz hatırlanmalıdır.²⁷⁷ İç ve dış arasında ayırım yapıldığında belirli bir sınır bilincine sahip olunması gerekmektedir. Oysa Hegel’e göre sınır bilincine sahip olmak, sınırın ötesinde ne olduğunu bilmekten geçer. Diğer bir deyişle sınırı fark etmek, sınırın ötesine geçmek anlamına gelir. Çünkü dışı içten ayırmak, dışın nerede bitip, için nerede başladığına da şahitlik etmektir. Romantik iç-dış ayrımının çelişkisi de iç ve dış diye birbirinden zıt iki dünyadan bahsettiği yerde belirginleşir. Şayet bir bilinç, hem içi hem de dışı konumlandığı yerden aynı anda görebilmekteyse, o bilinç ya ikisinin üzerinde ya da tam aralarında durmaktadır.

Görülebileceği üzere iç ve dış kelimelerine, diğer ifadeyle *ex-* ve *pressio* arasındaki ilişkiye romantiklerce yüklenen anlam ile daha sonra fenomenolojide, özellikle Wittgenstein’da, bilinç ve fenomen arasındaki bağ ele alınırken anlaşılan anlam çok farklıdır. Heidegger’in zamansal Dasein analitiğinde gösterdiği anlamanın yalnızca öznenin mümkün davranışlarından biri değil, bizâtihi Dasein’in

²⁷⁶ “Numen, özü gereği bilinemez; biz nesnelere ancak *bize göre* oluşlarını, yani yalnız görünüşlerini biliriz, ama onları oldukları gibi bilemeyiz. “Görünümler” (fenomenler) deyince, bunların arkasında bir şeyin bulunmakta olduğunu da, doğal olarak tasarlarız. İşte “şeyin kendisi” (numen) fenomenlerin ötesinde diye tasarladığımız şeydir, dolayısıyla da tamamıyla *belirsiz* ve *bilinemez* olan bir şeydir; ancak bir *sınır kavramıdır*. Anlığın (intellekt) salt formlarının (kategoriler) kullanılması bu sınırda sona ermeli, transcendent olmamalıdır; yani kategoriler yalnız fenomenlere uygulanmalı, fenomenler dünyasının dışına çıkıp bunu *aşmamalıdır*. “Şeyin kendisi” (numen) kavramı, bilimizin *sınırını* gösteren bir kavramdır.” Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, s. 403.

²⁷⁷ Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, s. 435-437.

varlık modu²⁷⁸ olduğu düşüncesine benzer biçimde Merleau-Ponty de “kendini dışarıda gösteren bir iç, dünyaya inen ve orada olmaya başlayan bir anlamlandırma” olarak ifadenin “sadece diğerleri arasında bir ifade uzamı olmayıp, tüm diğerlerinin bizzat kaynağı, ifade hareketinin kendisi” olduğunu ikna edici biçimde göstermiştir.²⁷⁹ Şu durumda da “iç (zihin) ile dışın (beden, uzam) ayrılmasını reddeden ortak bir anlam çekirdeği temelinde ifade kavramı” öznellik kategorisinden çıkarılmaya çalışılmıştır. Wittgenstein’da iç ve dış zaten ontolojik olarak birbirine bağlanmış iki şeydir.²⁸⁰ Oysa romantiklerde, biri daima diğerine *divination* yoluyla aktarılmak zorunda olunandır.

İçin dışa taşarak ışıldayışı, *ex-* hâlini almışlığı artık onun bir görüntü (imge) kazanması anlamına gelmekteyse, onu “izleme” kavramıyla birlikte düşünmek de mümkündür. Türkçe’de izlemenin, aynı zamanda “tâkip etme” anlamına geldiği bilinir. Bununla beraber Fransızca’da *suivre* fiili tâkip etmek (*to follow*) anlamına geldiği gibi, “ben böyleyim” (*to be*) anlamına da gelir. Şiir bir ışılan imge olarak belirdiğinde, burada izleme olayı, görüntüyü belirli bir mesafeden seyr etmek ve bir görüntünün peşinden hareket etmek, izini sürmek anlamına mı gelir? Burada izleme her iki durumda da hep teorik bir mesafeyi, bir sonradanlığı mı ima etmektedir? Şiirin ışılan imge olarak tecrübesinde bir mesafe söz konusu olabilir mi? Platon’a bakıldığında böyle bir mesafenin oluşmadığı, insanların kendilerini görüntüye kaptırdığı ve teorik bir tâkip ve anlama durumundan farklı olarak giderek görüntünün bir parçası hâlini aldıkları görülür.²⁸¹ Görüntünün parçası hâlini alan veya görüntüyle özdeşleşen kişi artık neyi izleyebilir? Gerçekte kişi hâlâ kendi mevcudiyeti bağlamında bir mekânı kaplamayı sürdürmesine rağmen,²⁸² ışılan

²⁷⁸ Heidegger, *Varlık ve Zaman*, Kaan Ökten (çev.), Agora Kitaplığı, İstanbul 2008, s. 12.

²⁷⁹ Bedeni tam bir ifade mekânı olarak gören Merleau-Ponty onun diğer tüm ifade mekânlarından yalnızca birisi olmadığını ileri sürer: “Bedenimiz tüm diğerlerinin kökenidir, ifade hareketinin ta kendisidir, imlemelere bir yer vererek onları dışarıya yansıtır, onların birer şey gibi ellerimizin altında, bakışlarımızın altında var olmaya başlamasını sağlar.” Maurice Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*, Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu (çev.), İthaki Yayınları, İstanbul 2017, s. 210-211.

²⁸⁰ Hao Tang, “Wittgenstein and the Dualism of the Inner and the Outer”, *Synthese*, 191, 2014, p. 3173-3194.

²⁸¹ Platon temsil edilen olay ile izleyicinin bütünüyle özdeşleştiği bir tecrübeden *Philebos*’ta söz eder. Platon, *Philebos*, s. 94 (50b).

²⁸² Çünkü Merleau-Ponty fenomenolojisinde “beden insanı daima bura’ya demirler.” Bkz.: Bernhard Waldenfels, *Fenomenolojiye Giriş*, Mesut Keskin (çev.), Avesta Yayınları, İstanbul 2010, s. 74-80.

imgeyi izlerken artık Gadamer'in kişinin kendi kendisiyle "karşılaşma"sı²⁸³, Levinas'ın ise "yüzleşme" dediği tecrübe açığa çıkar. İfade olarak şiirin ahlaki boyutu da ancak bu noktadan sonra fark edilir. Levinas ahlaki bir ilişkinin, yüz yüze, ikili bir ilişki olduğunu söyler.²⁸⁴ Görüntü bir kimse (yüz) tarafından izlenirken, izlenen görüntü kişinin kendi yüzü de olmaya başlar. Burada yüzleşme kişinin hem kendi yüzü olan hem de bir başkasına âit olan yüzle mümkündür.²⁸⁵

Kısacası şiirde dilin ışıldayışı sözün berrak, yalın veya açık olması gibi retorik bir anlamdan ziyade, ona yönelen ya da kendisine bir şey söylenmesine müsaade eden herkesle diyaloga açık olması anlamındadır. Şiirin ifade olarak ışık veren imgesi, kişiye kendisiyle karşılaşma imkânı veren türden bir açıklıktır. Böylesi bir karşılaşma ise ancak kişinin kendisine bir şey söylenilmesine izin verildiği durumda mümkündür. Işıyan imge olarak ifadenin şiir tecrübesinde ne tür bir rolünün olduğu üzerinde durulduktan sonra, geldiğimiz noktada onun pratik (*ethos*) tecrübedeki dönüştürücü rolü üzerinde durulacaktır.²⁸⁶

2.5. İfadenin Retorik Otoritesi: Horatius

Horatius'un "ruhun coşması"²⁸⁷ olarak gördüğü şiirle ortaya çıkan ürpertici ve derin bir yüzleşmeden söz etmek yerinde olacaktır. Çünkü ona göre şiir, antropolojik olarak, ruhu coşturması için bulunmuştur. Ruhun coşması şeklinde dile getirilen bu yüzleşme, ormanda yaşayan insanları yabani yaşamdan uzaklaştırmış, şehirler kurma, yasalar yapma, onları tahta tabletlere kazıma, kutsal günah olandan ve kamuya âit olanı şahsa âit olandan ayırma bilgeliğini kazandırarak medenileştirmiştir.²⁸⁸ Fakat Horatius'un *Ars Poetica*'sında ortaya çıkan açık bir çelişki söz konusudur. O, bir yandan şiirin, okurun ruhunu coşturan büyüleyiciliği

²⁸³ Gadamer, "Poetry and Mimesis", p. 121.

²⁸⁴ Emmanuel Levinas, "Etik ve Sonsuz", *Sonsuza Tanıklık: Emmanuel Levinas'tan Seçme Yazılar*, Özkan Gözel (çev.), Zeynep Direk ve Erdem Gökyaran (haz.) Metis Yayınları, İstanbul 2002, s. 295-344.

²⁸⁵ *Işıyan imge*, Ricoeur'nün mimesis kavramı bağlamında sanat tecrübesini ele alırken kullandığı biçimleniş, *ethos* ise yeniden-biçimlendirme kavramlarına denk gelmektedir. Tümelci poetikalar, özellikle Horatius her iki boyutun da farkında olmasına rağmen şiiri salt ışık veren imge olarak konumlandırmak ve toplumsal değerini ona göre belirlemek istemişlerdir.

²⁸⁶ *Enargeia* tecrübesi, yalnızca bir form olarak şiirle açığa çıkmaz, söz gelimi bir savaşın tasvir edildiği tarih metinlerinde de bir şiir tecrübesi olarak kendisini açığa vurur.

²⁸⁷ Horatius, *Ars Poetica*, s. 31 (377).

²⁸⁸ Horatius, *Ars Poetica*, s. 31-32 (391-407).

(*dulcia*)²⁸⁹ sayesinde mevcut ortamının (orman) dışına taşındığını belirlerken, öte yandan şiirin daima mevcut tarihsel ortamıyla *upuygunluk* (appropriateness, decorum, to prepon) içerisinde olması gerektiğini savunur. Bu çelişkili durum üzerinden, yüzleşme düşüncesinin restorasyoncu felsefeler tarafından neden ihmâl edildiğini anlamak da mümkün olabilir.

Öncelikle Horatius'un *upuygunluk* teorisinin nasıl bir okuru öngördüğünü belirlemek mümkün olabilirse, *Ars Poetica*'da geçmeyen *ifade* kelimesi hakkında onun ne tür bir tasavvura sahip olduğu dolaylı yoldan fark edilebilir. Bu kavram bağlamında öngörülen okur tasarımına bakıldığında:

1. Bir yandan, ormanlarda vahşi düzende yaşayan *yabani okur* tasarımı vardır ve bu okur, tarih içerisinde ilâhî şairlerin şiirleri sayesinde şehirler kurarak, tahta tabletlere yaptıkları yasaları kazıyarak, kutsalı günah olandan ve kamuya âit olanı şahsa âit olandan ayırma bilgeliğini kazanarak medenileşmiştir.

2. Öte yandan yabani okurun şiir sayesinde şehirlileşmesi sonrası *medeni* veya *model okur* tasarımı belirir.

İlk bakışta Horatius'ta şiirin okurla ilişkiselliği sayesinde dönüştürücü gücü, şiirin okurun ruhunu sürükleyici karakteri dikkate alınmakta gibi bir izlenim elde edilmektedir.²⁹⁰ Buna karşılık şiirde muhtevaya uygun kelime seçimi, gerçeğe uygunluk, sadelik, bütünlük, açıklık, doğru olanı doğru zamanda söyleme, tür ile vezin arasındaki uyum, yine karakterlerin inandırıcılığı bağlamında tür ile karakterlerin üslubu ve sosyal özellikleri arasındaki uygunluk,²⁹¹ bunların tamamı şairin kendisinde geliştirmesi gereken yetenekler veya uyması gereken kurallar olarak belirlendiğinde okurun varlığı iyice belirsizleşir. Bu noktada şiirin bütünüyle retorik perspektiften görüldüğü ise açık hâl alır. Çünkü bütün bu iç içe geçmiş retorik ve gramatik uyumlar çeşitliliği, tek başına şiiri garanti etme iddiasını taşır.²⁹²

²⁸⁹ “Yetmez şiirin güzel olması, etkileyici de olmalı,/ Dilediği yere götürmeli dinleyenin ruhunu.” Horatius, *Ars Poetica*, s.10 (99-100).

²⁹⁰ Necdet Sumer, “Ars Poetica”, *Kuram Kitap Dizisi*, S. 4, Ocak 1994, s. 9.

²⁹¹ Horatius, *Ars Poetica*, s. 16-17 (153-178).

²⁹² Jeffrey Walker, *Ars Poetica*'nın gramatik ve retorik olmak üzere çifte vizyona (double vision) sahip bir metin olduğunu ileri sürer. Jeffrey Walker, *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2000, p. 304-306.

Şehrin dışında şiirin bulunma gerekçesi ile şehre ulaşmış kişilerin şiiri şehirde nasıl konumlandıracağı konusu arasında ortaya çıkan gerilim nasıl anlaşılmalıdır? Gerçekten de ruhları coşturan, insanı ormandan şehre yönelten bir şiirle, şiirin diliyle dinleyicinin dilini örtüştüren; edebi türleri yüce, orta ve basit gibi kategorilere ayırıp bu türler arasında kesin ve hiyerarşik ayrımlar yapan retorik temelli bir şiir düşüncesi uzlaşabilir mi? Burada üzerinde durulması gereken asıl sorun, elbette bir yandan böylesi kesin ve hiyerarşik ayrımların bulunduğu, öte yandan şiir ile okurunun birebir örtüştüğü bir birlik (*unity*) durumunda ifade diye bir şeyin fark edilip edilemeyeceğidir. Diğer bir ifadeyle, şiirin insanları harekete geçiren bir *fiil* (zamansal) varlığından, şehirleştirilerek hareketi sonlanmış bir *isim* tarzında ele alınması, ifadede neleri göz ardı etmeye başlamıştır?²⁹³

Latin dünyasının retorik anlayışının şiirde yüzleşme imkânının önünde engel oluşturmaya başladığı açıktır. Ama bu sorular eşliğinde öncelikle ifade kelimesinin Latin dilinde, özellikle hukuk dilindeki kullanımına bakmakta yarar vardır. Çünkü kelime Latin dilinde ilk kez, bugünkü şekliyle, *expressio* ve *exprimere* olarak dördüncü asırda ortaya çıkar.²⁹⁴ İfade kavramının öncelikle Grek düşüncesinde, varolmayanı, dil aracılığıyla tam da oradaymışçasına okurun gözü önünde kılma olarak *ıştıyan imge* anlamında kullanılabileceğine yukarıda işaret edilmişti. Bu kavram ise şiiri dinleyen okuru, izleyen bir pozisyona, nihayetinde ise dinlediğine katılım yoluyla anlatılanın temel bir karakteri hâline getirme anlamına gelir. Lâkin Latin dünyasına geçildiğinde böylesi ifade tasarımına nispetle belirgin bir daralma dikkat çeker. Bu daralmayla, kişinin muhayyilesini, duygularını ve ruhunu harekete geçirecek şiir ve okuru arasında vukû bulan bir karşılaşma hâdisesinden, şiir ile okurun birbirlerinin dil ve statüsünü teyit eden bir uyumcu düşünceye geçilir. Latin retorik anlayışının sadece şiirin anlaşılmasında değil, belki de en başta hukuk dilinin oluşumunda belirleyici bir rolü vardır.

Özellikle Latin hukukunun meşhur “*expressio unius est exclusio alterius*” (bir şeyi zikretmek, diğerini dışlamaktır) ifadesinde yaygınlık kazanan bu kelime,

²⁹³ Şiirin isim ve eylem karşıtlığında ele alınmaya başlanması, Heidegger’in varlık kavramının bir isim olarak alınışına getirdiği radikal eleştiriyi birlikte düşünülmelidir. Horatius şiiri “isim” olarak ele almaya başlayan bir poetikaya sahiptir.

²⁹⁴ Gustavo Costa, “Expression”, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 396. (396-398)

basitçe *yargı* bildiren bir söz söylemek anlamına gelir. Bilindiği üzere hukukun geçerliliği onun söylenmişliği, diğer deyişle duyurulmuşluğuna bağlıdır. Dolayısıyla Latin kullanımında zorunluluk ve özgürlüğün aynı anda işlediği ifade, bir defa söylendikten sonra, herkese aynı anda ve aynı şekilde konuşmanın, söylenmişliğin kesinliğine, çizdiği sınır ve açıklığa işaret eder. Dolayısıyla *ifade*, söylenmişliğiyle hukuki bir yaptırım gücü kazanır. Diğer deyişle söylenmişlik burada, her türlü imayı ve muğlâklığı sona erdiren, apaçıklığı açığa çıkaran şeydir. Bir yerde artık bir şey ifade edilmişse, orada yoruma veya imaya izin yoktur,²⁹⁵ sadece klasik anlamda bir uygulama (tâbi olma, dinleme) zorunluluğu öncelik kazanır. Bu bakımdan ifade, Latin hukukunda, yorumu sona erdiren, söylenenlerden hareketle mantıksal mukayeseler yapılarak söylenmeyene ilişkin bir yargıya izin vermeyen bir *kanon* görevi görür. İfade kelimesinin ortaya çıkışı ile Ortaçağ'ın Latin poetikalarında *model*, *klasik*, *otorite* ve *kanon* gibi kavramların benzer zamanlarda yükselişi bu gerekçelerle doğrudan ilgilidir. Bu bağlamda kanon olarak ifadenin, arkasında yatan kesin bir gerçeklik varsayımı dikkat çekmektedir. Uyulması mutlak zorunluluk taşıyan şekilde anlaşılan, kelime anlamı itibariyle cetvel, ölçek ve metre anlamına gelen kanon burada şiir için ne anlama gelmektedir? Mantıksal ve bilimsel düşüncenin tâbi olmak durumunda olduğu, herkes için değişmez olan sabit bir yasa veya kural bir anlamda anlaşılabilirken, şiirin özgürlüğünü kısıtlayan değişmez bir kural anlayışı ilk kez Latin poetikalarında belirir. Jan Assmann, kanon kavramının örnek veya model anlamıyla ilk kez Aristoteles etiğinde insanlara doğru tutum örneği şeklinde kullanılırken, daha sonra Latin retorik ve poetikalarında klasik eserlerin her zaman geçerli normlar şeklinde ele alınmasıyla, yazılacak yeni eserlere modellik teşkil etme bağlamında kullanıldığını belirtir.²⁹⁶

Klasik bir metin kanonik kabul edilip onun tekrarının ancak eğitimli veya model bir okur tarafından belirlenmiş formel vasıflarına itaat suretiyle gerçekleştirilebileceği düşünüldüğünde, sıradan bir okurun hiçbir şekilde model okurun görme gücünü aşamayacağı veya metinle farklı bir ilişki tarzına giremeyeceği ima edilmiş olur. Oysa Aristoteles her ne kadar şiirin anlamına ilişkin

²⁹⁵ Bir başka Latin hukuk ilkesine göre “açıklık durumunda yorum yapılmaz” (*interpretatio cessat in claris*).

²⁹⁶ “Bu yüzden kanon Quintilian’da *İndeks*, yani “parmakla gösterilen” olarak geçer.” Jan Assmann, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Ayşe Tekin (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, s. 119.

bir kararsızlığa düşüldüğünde başvurulması gereken, bir tür kanon anlamına da gelebilecek “ortak akıl” nosyonuna sahip olsa da, bireysel tecrübeye de (*katharsis*) ısrarla atıfta bulunarak kanonun zaman ve tecrübeler eşliğinde değişime açık olabileceğini ima etmektedir. Böylece okurlar arasında hiyerarşi de oluşmamaktadır.

Şiirsel ifadenin retorikte temellenen bir kanona veya retorığın otoritesine bağımlı hâle getirilmesi kritik bir dönüşümdür. Sıklıkla Aristoteles’in vârisi şeklinde anılsa da *Poetika*’dan üç asır sonra, M.S. 12 yılında yazılan *Ars Poetica*’nın selefiyle aralarında çok farklı açılardan zıtlıklar söz konusudur. Bu zıtlıkların fark edilmesi, ilk bölümde ele alındığı üzere kavramların tarihsel dönüşümünün ve bugünü belirleyen vechelerinin daha iyi anlaşılabilmesini sağlayabilecektir. Bugün hâlâ Aristoteles’in poetik düşüncelerinden söz edilirken, Horatius’un Aristoteles yorumunun belirleyiciliği fazlasıyla hâkimdir. Onların temelde birbirlerinden ayrıldıkları hususlardan birisi, *Poetika*’nın mimesis kavramını şiir ve okur arasındaki olasılıklara açık ontolojik bağ olmaktan farklı biçimde görmesine rağmen *Ars Poetica*’nın mimesisi “modellerin edebi taklidi” olarak sınırlandırmasıdır.²⁹⁷ Bu durum, elbette Aristoteles retorığı ile Latin retorik anlayışı arasındaki farklılığı da ortaya koyar. Aristoteles’te retorik, bilimsel kesinliğin kendisini kabul ettirme iddiasının tersine, “olası olan”la (potansiyel) ilgilenen, üzerinde durulan konunun (gerçekliğin) kendisini süreç içinde açtığı bir diyalog formudur. Buna karşılık Latinlerde retorik, konuşmacının zaten kesin olduğu varsayılan bir felsefi bilgi veya gerçekliği muhatabına dilsel araçların yetkin ve güzel bir kullanımı ile kabul ettirmesi durumudur. Horatius, “Sokratik yazılar gösterebildi sana konuyu”²⁹⁸ dediğinde şairin şiir için konusunu daima felsefeye âit bir bilginin örnekliğinden çıkarması gerektiğini açıkça söyler.²⁹⁹

Bununla beraber onyedinci asırda “ifade” kelimesi ile “taklit” veya “temsil” birbirinin dengi şekilde retorik tonlarını da muhafaza ederek kullanılmaktadır.³⁰⁰

²⁹⁷ Horatius, *Ars Poetica*, s. 22 (268-269)

²⁹⁸ Horatius, *Ars Poetica*, s.28 (309).

²⁹⁹ Horatius, *Ars Poetica*, s. 28 (309).

³⁰⁰ “‘İfade’ kelimesinin ‘taklid’in bir dengi şeklinde kullanılması, eylem/tutku ilişkisinin onyedinci asırda düşünüldüğü yeni tarzı ifade eder.” Kelime Fransızcanın söz dağarcığına 1650’li yıllarda *temsilin* eş anlamlısı olarak bir resmin konusunun ifadesi anlamında girer. Daha sonra ise “tutkuların temsili” gibi ikinci ve daha dar bir anlamı işaret etmeye başlar. İkinci ve daha sınırlı kullanım taklit düşüncesinin gözden düşüşü ile giderek ön plana çıkacaktır. Jacqueline Lichtenstein and Elisabeth Decultot, “Mimēsis”, *Dictionary of Untranslatables*, p. 669. Yine de burada taklit ile ifadenin düşünme tarzı

Horatius'tan neoklasikçilere gerçekleşen bütün bu süreç aynı zamanda poetikanın, retorik'in kontrolüne girerek normatif bir karakter kazanması anlamına da gelmektedir. Horatius, şiir formunda yazdığı normatif poetikasında, özellikle *upuygunluk* teorisini ileri sürdüğünde retorik'in "uyulması gereken kurallar" fikrini poetikasının merkezine taşımış olur. Daha *Ars Poetica*'sının başında bir ressamın insan başı ile at boynunu birleştirmesinin gülünç olacağını söylediğinde, onun, Grek mitolojisindeki başı ve kanatları kartal, gövde ve ayakları aslandan oluşan griffon; başı insan ve gövdesi aslandan oluşan sfenks; kanatlı bir at olan pegasus gibi farklı canlıları bir araya getiren bir muhayyile dünyasını tamamen göz ardı ettiği anlaşılır.

Şairlere tarih boyunca verilen özgürce yaratma imtiyazının tartışmaya açılması çok büyük ölçüde vecd teorisinin eleştirisi olarak dikkat çeker. Şairin vecd hâli artık eser üretiminin zorunlu ama kesinlikle geride bırakılması gereken bir safhası olarak kabul edildiğinde, aklın soğukkanlılığıyla şiirlerin düzenlenmesi gerektiği fikri (yayımlamadan dokuz yıl bekle: *nonumque prematur in annum*)³⁰¹ ilk elden söylenen veya yazılanların özgünlüğünün üzerinde otoriter bir bekçi hâlini almaktadır.

Ars Poetica şayet normatif bir şiir teorisi, şiirin bizâtihi kendisi de bu normları uygulamak zorunda olan bir şiir pratiği olarak alınırsa, ortaya çıkacak en büyük sorun, kolayca fark edilebileceği üzere, teori ve pratik arasında uyum veya uyumsuzluğa dayanır. Aristoteles'te "olası olan" kavramı, tam da bu nedenle Horatius'ta yerini "izleyiciyle uyumlu olan"a bırakır. Dolayısıyla Aristoteles'te şiirin işlevi henüz ifadesi bulunamamış olanı taklit etme ve bu esnada duyulan hoşlanma biçiminde yaratıcı bir retorik ile açığa çıkarılabilir bir şeyken, Horatius'ta bu işlev "şiir öğretici olmalı ve zevk vermelidir"³⁰² şeklinde bir ilke ile zaten bilinen bir bilginin retorik araçlar vasıtasıyla zevk de verecek tarzda aktarılması konusuna dönüşür.

Kısacası *upuygunluk* teorisinin ifade bağlamında sorunu dilleri ve türleri birbirinden kesin çizgilerle ayırmak suretiyle normlara bağımlı bir şiir tasarımını

açısından birbirinden çok farklı anlamlara gelmediği belirtilmelidir. Çünkü taklidin nesnesinin tabiat veya edebi modellerden duygulara şeklinde değişmesi, taklidin ortadan kalkarak ifadeye evrildiği anlamına gelmez.

³⁰¹ Horatius, *Ars Poetica* , s. 32 (388).

³⁰² Horatius, *Ars Poetica* , s. 29 (333-346).

öne sürmesidir. Her türün kendisine ayrılan yeri koruması,³⁰³ söyleyenin sosyal ve bireysel durumuyla söylediği sözlerin uyumu³⁰⁴ Horatius'un şiir için belirlediği en açık kurallardır. Bu durumda ise ciddi türlerin yüksek nitelikli konuları yüce bir üslupla ele alması gerekliliği dile getirilirken model bir okur varsayılmaktadır. Burada ortaya çıkan sorun, tıpkı Sofistlerin demokratik Atina toplumunda ayrıcalıklı bir cemaat olma arayışlarına benzer şekilde, okurlar arasında bir hiyerarşi oluşturulmasıdır. Bu ise okurun üslup, ilgi ve birikimine tam anlamıyla uygun bir şiirin, şiirin kökensel etkisinde olduğu üzere okurun gözünde nasıl *ışık imge* hâlini alacağı ve hepsinden önemlisi okuru nasıl dönüştüreceği sorusunun sorulmasına neden olur. Görülebildiği üzere Horatius'ta şiirin başlangıcında dikkate alınsa da, dönüştüren şiir anlayışı, dolayısıyla şiirin *yüzleşme* boyutu unutulmuştur. Buradan sonra ifadenin Horatius'un eksik bıraktığı bu yüzleşme boyutu ele alınacaktır.

2.6. İfadenin Yüzleşme Boyutu

İlk bölümde poetikanın *theôria* ile ilişkisinin, onun mimesis bağlamında bir ara-dil olarak kabul edildiği müddetçe özgün bir zeminde sürdürülebileceğine değinilmişti. Poetikanın felsefenin kuruluş çağında teoriye eğilimli bir tarafının olması anlaşılabilirdi. Çünkü zaten asıl konu, şiirin egemen olduğu bir dil ve toplumda, felsefenin şiire rağmen ya da şiir sayesinde nasıl kendi dilini bulabileceği idi. Bu bakımdan felsefenin oluşum sürecinde poetikanın felsefe karşısında nasıl konumlanacağı da bir diğer sorundu. Fakat poetikanın pratikle (siyaset, ahlak, hukuk gibi) ilişkisi ifade kavramı bağlamında ahlaki (etik) bir konu olarak anlaşılırken, poetikanın özgünlüğünün onun aynı zamanda pratik bir felsefe olmasından geçişi, üzerinde durulması gereken bir başka husustur. Şiirin ahlakla olan bağını kuran hususiyeti, onun bir ışık imge olması nedeniyle kişiyi kendi kendisiyle yüzleştirmesi kabiliyetidir. Ortaçağ'dan Romantizm'e, geleneksel metafizik ve bilimselciliğin kontrolü altına aldığı şiirin otonomlaşması ve özgünlüğünün sağlanabilmesi ve buna paralel olarak aynı zamanda romantiklerce radikal biçimde öznelleştirilmiş *ifade* kavramının daha doğru bir yorumu, poetikanın ahlakla ilişkisini daha doğru şekilde anlamakla mümkün olabilecektir.

³⁰³ Horatius, *Ars Poetica*, s. 9 (92).

³⁰⁴ Horatius, *Ars Poetica*, s. 10 (112).

“Ethos”, burada, kişinin belirli durumlar karşısında hangi davranışları göstermesi gerektiği tarzında bir buyruklar listesi anlamında değil,³⁰⁵ daha ziyade şiir tecrübesi esnasında, Herakleitos’un kullandığı anlamda, kişinin kaderi olan karakteriyle (*ethos*)³⁰⁶ karşılaşma anına işaret eder şekilde kullanılmaktadır. Aslında bu kullanım tam da Platon ve Aristoteles’in şiirin Grek dünyasında, kendi toplumsal ortamında nasıl tecrübe edildiğini anlamaya çalışırken sıkça işaret ettikleri bir husustur.³⁰⁷ Teorinin toplamak istediğini *praksisin* (pratik) daima dağıtması Platon’un dikkatini en fazla çeken ve bu anlamda şiire ilişkin endişesine neden olan şeydir. Teori tümel hakkında konuşurken, pratik daima tikel bir durum içerisinde konuşmak anlamına gelmektedir. Şiiri anlama çabasındaki poetika, teori ve pratiğin arasında ama pratiğe daha eğilimli bir karakter taşır.

Şiir, şayet ışıyan imge olarak bir ifade tasarımında kişiye kendi ahlaki varlığıyla karşılaşma/yüzleşme tecrübesi yaşatıyorsa, şiirde yüzleşme tecrübesi nasıl bir yüzleşme biçimidir? Levinas, “Başkısıyla karşılaşmanın en iyi biçimi, onun gözlerinin rengini bile fark etmemektir.”³⁰⁸ der. Bu söz tam manasıyla şiirin *ifade* olarak tecrübesinde açığa çıkar. Şiir her ne kadar rasyonel düzlemde Lessing’in işaret ettiği gibi art-zamanlı bir ürün olsa da, onu bir ışıyan imge olarak gören bilinç için, o, eş-zamanlı (senkronik) bir varlıktır.³⁰⁹ Şiirin eş-zamanlı tecrübesi, onu, bir kelimenin bir başka kelimeye ulanırken çıkarmakta olduğu ses veya oluşturmakta olduğu anlam şeklinde birbirinden yapı ve bağlam gibi hususlarla ayırt edilebilecek bir anlamayı sürdürmez; onu bir bütünlük olarak tecrübe eder. Lessing’in şiir ve resim arasındaki ayrımı, şiir tecrübesinden bağımsız olarak rasyonel düzlemde kurgulaması, şiire âit her bir ayrıntıyı görme imkân ve kabiliyetine sahipken, bizâtihi şiirin kendisinin gözden kaçırılmasına neden olur.

Şiir tecrübesinde şiiri ışıyan bir imge olarak görmek, onun gramatik yapısı ve retorik araçlarını göremeyecek bir ilişki olarak, tâbiri caizse, mistik, teori-öncesi bir

³⁰⁵ *Ethos* Türkçe’ye “ahlak” olarak çevrilir ve Türkçe’de genelde kişinin belirli durumlar karşısında belirli davranışlar göstermesi gibi bir buyruklar listesi anlamına gelir.

³⁰⁶ Herakleitos “karakter insanın kaderidir” (*ethos anthropos daimon*) der. Herakleitos, *Fragmanlar*, s. 275 (119).

³⁰⁷ Platon’da kişi yaşadığı şiir tecrübesiyle bizâtihi kendi taşkın (çoşkun, değişken) ve durgun yanları ile yüzleşir. Bkz.: Platon, *Devlet*, s. 77 (388a); s. 349-351 (605c-506e).

³⁰⁸ Levinas, “Etik ve Sonsuz”, s. 326.

³⁰⁹ Lessing, *Laocoon (Laokon)*, Suut Kemal Yetkin (çev.), *Vakit Gazete Matbaa Kütüphane İstanbul* 1935.

karşılaşma şeklinde nitelendirilebilir. Şiir, imge boyutuyla zihne sürekli bir resim çizmeyi sürdürse de, bir yandan da hâlâ onu dinleyene konuşmayı sürdürür. Çünkü o bir “konuşan resim” olması nedeniyle, resim ve konuşma şiirde birbirinden ayrıştırılamaz. Ancak şiirin görülemediği, şiirin şiirliğinin bile unutulduğu bir görme esnasında şiir konuşur. Dolayısıyla şiirin sesini işitmek, şiiri salt bir yapı, bir teori konusuna indirgemekten geçer.

Marcel Proust, *Yakalanan Zaman*'ın sonunda, okurlara kendi kitabı sayesinde kendilerini okuma imkânı verdiğini söylediğinde çok büyük ölçüde böylesi bir teori-öncesi karşılaşmayı, diğer deyişle yüzleşmeyi ima etmektedir.³¹⁰ Şiiri okumaktan veya dinlemekten öte, okur kendi kendisini okumaya başladığında ne olur? Bu durum, kedinin kendi kuyruğunu izlemesi gibi, bir ilerleme kaydetmeksizin bir tür kendi etrafında dönme anlamına mı gelir? Kişi ışıyan imgeye şahitlik ederken daha önce görmediği ve belki bir daha da göremeyeceği bir yüze şahitlik eder. Şahit olduğu yüz, kendi gerçek yüzünde izler bıraktığında artık kendi tercihinin dışında da olsa değişmiş ve yerinden oynamış demektir. Işıyan imgeyi izlemek bu bakımdan artık bir öncelik ve sonralık meselesi olmaktan çıkıp, zaten imgenin parıldayışının bu tecrübeye mümkün olabildiği gerçeğini kişiye verir. Bir ışıyan imge, ancak izlenirken parıltı ve canlılığını kazanır. Bir sözün her ne kadar bir kimse tarafından onu işitenden önce söylenmişliği bir vakıa olsa da, sözün şiir olarak kabul görmeye başlaması onu işiten kulağın onda şiirsel tecrübe yaşamasıyla mümkündür. Bu bakımdan şiirin hiçbir zaman okurundan önce olmağı diye bir şey de mümkün olamamaktadır. Bu artık izleyen kimsenin, kendisini görmeye başladığında tam da kendi sınırlarını ve daha atacağı adımları da varsaymak suretiyle “ben böyleyim” dediği noktadır.

Böylece şiir tecrübesinde ışıyan imgeye teorik anlamda sadakat gibi bir husus da mümkün görünmez. Kişinin sadık olduğu ya da sadık olmaktan başka elinden bir şeyin gelmediği husus, şiirin açtığı dünyada birdenbire kendisini bulmasıdır. Bu iradî bir tercih olmaktan çok, bir zorunluluktur. Bu durum, tam da Spinoza'nın dediği gibi Tanrı'nın Tanrı olmak zorunda olması gibi bir zorunluluktur.³¹¹ Şiirin

³¹⁰ Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde: Yakalanan Zaman*, Roza Hakmen (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 336

³¹¹ Spinoza felsefesinde Tanrı, varlığını kendi dışında hiçbir varlığa borçlu olmadığından, diğer deyişle kendi kendisinin nedeni olduğundan bir yandan bağımsız, özgür bir varlıkken, öte yandan kendi

dünyasına katılma konusunda isteksizlik yaşayan, şiirin kişinin ahlakını bozduğu, kişiyi günaha soktuğu veya kesinlikten uzaklaştırdığı gibi bir otokontrol içerisinde şiire yaklaşmayı deneyen bir kimse, aslında gerçek anlamda şiirin yanına bile yaklaşmamış demektir. Onun orada gördüğü husus, daha önce şiirin dışında görmüş olduklarının tekrarından ibarettir. Şiirden söz edilmeye başlanan yer, şiire artık direnilmeyen yerdir. Böylece kişinin şiirin görünür kıldığı ışılan imgeye sadakati veya sadakatsizliği diye bir şeyden çok, bu imgeye zorunlu katılımından söz etmek daha yerinde görünmektedir.

Görüntüyle ahlaki bir yüzleşme gerçekleştiren, imgeye zorunlu katılımında bulunan kimse, dünyayı, dünya galelerini unutmuş mu olur? Şayet öyleyse kişinin dünyayı unutmaması ne anlama gelir? Bu yine, kişinin kendi sınırlılığı ve fâniliği bağlamında görülmesi gereken bir husustur. Çünkü sadece sonsuz varlık kendinden geçmez, dolayısıyla dünyayı da unutmaz. Unutmak Tanrı gibi bir sonsuz varlığa âit olamadığı kadar, hayvanlara da âit değildir. Unutma yalnızca insana verilmiştir. Kişinin unuttuğu şey, unuttuğuna değer vermeme, toplumsal ve ahlaki sorumluluklarını askıya almak gibi bir anlamla sınırlandırılmaz. Kişi unuttuğu için yeni bir hatırlama imkânı elde etmeye başlamış demektir. Şiirle tecrübe edilen unutma, Nietzsche'nin tâbiriyle bir "aktif unutma" (*active forgetting*)³¹² anlamına gelebilir. Hayatın unutulmuş bilgi ve kelimeleri, kişinin belirli durumlar için belirli ve tekdüze davranış ve ifade modelleri içerisinde kendi kendisini tekrarlayan bir yaşama kolaylığına son verir. Kişi unuttuğunda, içinde bulunduğu yaşam durumlarında yeni kelimeler bulma sorumluluğunu daha fazla hisseder ve bu sayede dili tazelenir.

Aynı zamanda insan, ancak unutan bir varlık olduğu için bir ötekine söz vermesi gereken insana dönüşmektedir.³¹³ Dolayısıyla unutma, insana birlikte yaşama alanları içerisinde sorumluluk bilincini kazandıran bir ahlaki meziyete dönüşür. Şu durumda şiirin dili tazelenmesi, sadece kelimeleri daha önce

kendisini Tanrı kılanın yine kendisi olması, felsefi olarak, onu Tanrı olmaktan başka bir şey olmayan varlık olarak sınırlandırdığı için de zorunlu bir varlıktır. Baruch Spinoza, *Törebilim*, Aziz Yardımlı (çev.), İdea Yayınları, İstanbul 1996.

³¹² Friedrich Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü Üstüne: Bir Kavga Yazısı*, Ahmet İnam (çev.), Say Yayınları, İstanbul 2011, s. 73-74.

³¹³ Söz verme ve unutma ilişkisi üzerine Nietzsche ve Arendt'ten hareketle bir değerlendirme için bkz.: Paul Ricoeur, *Hafıza, Tarih, Unutuş*, M. Emin Özcan (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2011, s. 533-538.

kullanılmamış tarzda bir araya getirmesiyle sınırlı değildir. O, açtığı dünyaya katılan insana, yani söz veren okura bildiklerini unutturduklarıyla, dili ve bizâtihi kendi yaşamını tazeleme sorumluluğunu yüklemiş olur.

Platon, şiir bağlamında, unutmama konusunu daha çok insanın sorumluluklarından “kaçış”ı³¹⁴ gibi görse de, bu kaçışta, kişi uzaklaştığını kendi içinde taşımayı sürdürür ve uzaklaştığı şey her zaman geriye dönülebilir bir yakınlıktadır. Levinas “Kaçış Üzerine” isimli çalışmasında, varlığa mâruz kalışın yarattığı baskıdan kaçışı, nereye olduğu planlanmaksızın derhâl gerçekleştirilmesi gereken bir eylem olarak görür.³¹⁵ Bu bakımdan kişinin kendi varoluşuyla karşılaşmasının ona vereceği sıkıntı veya bulantıyı aşabilmesi, Platon’un tasavvurunun tersine, dünyadan kaçışı değil, dünyaya kaçışı gerektirir. Yirminci asrın başında T. S. Eliot’ın romantik ifade teorisine getirdiği temel eleştiri buraya yoğunlaşır: “Şiir, ruh hâllerini serbestçe salıvermek değil, kendi özel ruh hâllerinden bir kaçıştır; şahsiyetin ifadesi değil, kendi şahsiyetinden bir kaçıştır. Ama tabii, yalnız şahsiyete ve ruh hâllerine sahip olan kimseler bu durumlardan kurtulmak istemenin ne demek olduğunu bilirler.”³¹⁶ Kişi duygusal yoğunluk durumunda, kendi varlığına zincirli olduğu ve kendinden kaçamayacağı için ancak toplumsal mekâna, dünyaya koşabilmektedir. Fakat bu artık belirli bir yere sığınmak anlamına da gelmez.³¹⁷ Böylece ahlakın (etik) anlamı da bir ölçüde belirlenmiş olur. Ahlak kişinin belirli norm ve kuralları bir görev olarak kabul edip yerine getirmesi meselesi değildir. Kuralların iş görmediği ve yeni bir kuralın icat edilmesi gerektiği yerde gerçek anlamda bir ahlaki durumdan söz edilebilir. Bu bakımdan okur, okuduğu şiirde kendisiyle yüzleşme tecrübesinde kendi yerinde saymaz. O daima, dilsel, estetik veya toplumsal kuralların iş görmediği bir tecrübeye, yeni bir kuralın imkânı üzerinde soruşturma (teori) yapma sorumluluğunu yerine getirmeye açık veya örtük biçimde çoktan başlamıştır. Sorumluluk üstlenmek, inisiyatif almak,

³¹⁴ Platon’da kişinin taşkın yanlarını açığa çıkaran, kendinden geçiren şiir tecrübesi aynı zamanda kişiyi sorumluluklarından alıkoyan tecrübelerdir de. Platon, *Devlet*, s. 77 (388a); s. 349-351 (605c-506e). Ayrıca Platon’un mimesis teorisinin ifadecilik teorisi ile bağıntısını soruşturan bir çalışma için bkz.: Robert Stecker, “Plato’s Expression Theory of Art”, *Journal of Aesthetic Education*, 26/1, 1992, p. 47-52.

³¹⁵ Emmanuel Levinas, “On Escape”, *On Escape: De l’évasion*, Bettina Bergo (trans.) Stanford University Press, Stanford, California 2003, p. 49-73.

³¹⁶ T. S. Eliot, “Gelenek ve Bireysel Yetenek”, Engin Sezer (çev.), *Granada Edebiyat Dergisi*, S. 1, Nisan-Mayıs 2013, s. 22.

³¹⁷ Robert Bernasconi, “Levinas ve Veludiyetin Aşkınılığı”, *Levinas Okumaları*, Zeynep Direk (çev.), Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 235-236.

kişinin içinde bulunduğu gerilimli durum karşısında tam olarak ne yapacağını bilemediğinde, doğruluğundan emin olmaz şekilde, tâbiri caizse, risk alarak anlamlı bir karşılık verme çabasıdır. Kişinin toplum içinde uymak zorunda olduğu kuralların, ürettikleri yasaların, lâfzî ifade olarak aynı kalsalar bile (yalan söylemek, hırsızlık yapmak gibi)³¹⁸ anlamlarının sürekli olarak değişmekte oluşu da bunun açık örneğidir. Böylece ifadenin ahlaki boyutu bir söze tâbi olmak, o sözü uygulamaktan ziyade, sözün muğlâklığında onun tam olarak nasıl uygulanacağını bilemediği yerde belirginleşmiş olur. Kısacası restorasyoncu felsefelerde görüldüğü üzere sınırları, sorumlulukları, dolayısıyla anlamı belirlenmiş bir ifade, ahlaki ve poetik tecrübeye imkân vermemektedir.

Buraya kadar ele alınanlardan sonra ahlakilik konusunda eksik kalan hususun tatbikat (*application*) sorunu olduğu da anlaşılır bir hal almıştır. Şiir, ahlaki bilince yol açtığı veya ahlaki bilinç ile bağ kurmaya okuru zorladığında, en önemli konu tatbikat konusudur. Levinas, yüzleşme tâbirini kullansa da, hâlâ burada açık bir şekilde tatbikat ortamı (*situation*) sorunu dile getirilmemektedir. Oysa ahlakilik, kişinin şiiirden anladığı şeyi, yani şiiirin ona konuşma gücünü kendi ortamına yönelik kavradığında ortaya çıkabilmektedir. Bu anlamda tatbikat, salt teorik olarak bir şiiiri ele almak yerine, kişinin kendi tarihsel ortamını yeniden anlamasına yol açan ve bu esnada belki Levinas'ın dediği şekilde bir yüzleşme imkânı veren şeydir. Tatbikat ortamının varlığı göz ardı edildiği müddetçe, yüzleşme konusu boşlukta ve teorik olarak dile gelen bir şeye dönüşmektedir. Tarihsel ortam (*situation*) söz konusu yüzün belirebildiği, fark edilebildiği bir tatbikat ortamıdır.

Poetik ifade ile ahlaki tecrübenin birleştiği yer, şiiirin okurunda yarattığı adı konulmamış duygulardır. Romantik ifade teorilerinin, bir adının da “duygular teorisi” olması bu bakımdan yanlış değildir. Çünkü ışılan imgeyle kişinin görüşü ile bütünleşen şiir, kişiye kendi ahlakiliğiyle yüzleşme imkânı verdiğinde, bu, rasyonalitenin “neyin ne olduğu”nu belirleme buyurganlığından bağımsızlaşarak

³¹⁸ Yalan söyleme Platon'da, sıradan insanlar için doğru bir davranış değilken, devletin yararına olması durumunda onun ahlaki ve soylu kabul edildiği bilinir. Platon, *Devlet*, s. 72 (382c). Yine hırsızlığın farklı toplumlarda ve tarih içerisinde farklı şekilde algılanışı bunun bir diğer açık örneğidir. Bugün ahlaki bir norm olarak çalmak negatif bir ahlaki fiilken Vico'nun aktardığına göre Platon ve Aristoteles için bir avlanma türü, Sezar'a göreyse miskinliği gideren erdemli bir davranıştır. Vico, *Yeni Bilim*, s. 295. Dahası her ne kadar bugün hırsızlık suç olarak görülse de, evsiz barksız küçük bir çocuğun bir ekmek çalması toplum tarafından olumsuz bir davranış olarak görülmemekle bir özeleştirme konusu olarak dikkat çeker.

yepyeni duyguların yaşandığı bir alan açar. Lâkin bu duygular, Platon'un "gölgelere isim verme"³¹⁹ dediği şeye benzer şekilde kişiyi "duygulara isim verme" arayışına sokar. Burada yaratılan duygular, şiirden önce ve şiirin dışında hiçbir yerde bulunmadığından, aslında öte yandan keşf edilen şiirin kavrama gelmemiş ve getirilmesi imkânsız boyutlarıdır. Üst üste yığılmış anlam boyutlarını fark eden sınırlı insan bilinci, ancak bu boyutları rasyonel düzlemde parçalama kabiliyetine sahip olduğundan, asıl tecrübe edilen bütünlüğü hangi kavramla karşılayacağı konusunda zayıftır.³²⁰

İfadenin *yüzleşme* boyutu açıkça göstermektedir ki o kendinden çıkan ve kendisine geri dönen karşılıklı bir hareketten ibarettir. Fakat artık burada elbette geri dönüş, Ortaçağ, Aydınlanma ve Romantik düşüncelerinden farklı olarak, ifade edilerek tahrif edilmiş sabit ve değişmez bir gerçekliğin orijinal durumuna geri getirilmesi şeklinde bir restorasyonu amaçlamaz. Kişinin kendinden geçmesi aynı zamanda kendine geri dönmesine de imkân veren şeydir. Adı konulmamış duyguların dünyasından kişi, adları belirlenmiş olanların dünyasına geri dönüşü nasıl gerçekleştirir? Kişi önce müşterek-uzlaşım dilin gerçek dünyasının dışına şiirle çekilir ve daha sonra yeniden uzlaşım diline geri döner. Burada şiirin en önemli vasıflarından birisi, kişiye gerçek dünyaya *geri dönme* yeteneğini vermesi olarak belirir. Önce uzaklaşma, ama her zaman geri dönüş. İnsanın dünyaya şiirle geri dönüşünün sahip olduğu yoğunluk, gündelik dilde bulunamayacak ölçüde fazladır. İçinde bulunulan dil ve dünyadan insanı çekip alan şiir,³²¹ aynı zamanda ona dil ve dünyasını yeni bir gözle görme imkânını, dolayısıyla dile ve dünyaya geri dönme kabiliyetini verendir.

Şiir tecrübesiyle dünyaya geri dönüş meselesi Heidegger'in insanın dünyaya "fırlatılmışlığı" (*Geworfenheit*) düşüncesi bağlamında daha iyi anlaşılabilir. Çünkü Heidegger'de insanın dünyaya fırlatılmışlığı, olup bitmiş bir olgu değil, henüz tamamlanmamış bir olaydır.³²² Her ne kadar Platon şiirle kendinden geçen insanın

³¹⁹ Platon, *Devlet*, s. 232 (515b).

³²⁰ Paul Ricoeur, "Poetry and Possibility", A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination, ed. Mario J. Valdés, University of Toronto Press, Toronto 1991, p. 448-462.

³²¹ Adorno lirik şiiri "her türlü hay huyun dışında kalma" olarak görür. Theodor W. Adorno, "Lirik Şiir ve Toplum", *Edebiyat Yazıları*, Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 115-116.

³²² Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, s. 189.

rasyonel dünyaya dönüşünün güçlüğünden endişe etmiş olsa da Heidegger için bu bir tercih konusu değildir. İnsan kendini şiir tecrübesiyle dünyaya yeniden bırakılmış, diğer deyişle fırlatılmış olarak bulur. Aristoteles'in "koru ve merhamet" duygularını uyandırmak yoluyla ruhun tutkularından arındırılmasını bu bağlamda *katharsis* olarak alması dikkat çekicidir. Grekçe olan bu kelime "arınma" olarak çevrilse de, bir gemi veya teknedeki kimselerin denizde yaşadıkları uzun ve yorucu maceralardan sonra hâlâ sağ salimken "kıyıya vurmaları" anlamıyla düşünülebilir. Kıyıya vuran bir kimse nerede kıyıya vuracağını tercih edemeyeceğinden, hayatına da tam bıraktığı yerden, akışında devam edemez. Bu bakımdan *katharsis* şiir tecrübesi olarak, tam da bu anlamda bir fırlatılmışlık veya kıyıya vurmuşluk durumudur. Kişi ister korku ister bulantı duysun, dünyaya fırlatılmışlık durumunda aynı zamanda tasarlamaya (*projection*) ve ifade etmeye fırlatılmış demektir.³²³ Bu, kişinin geçmişe ve geleceğe doğru belirsiz bir durumda olduğuna işaret eder. Dolayısıyla geri dönüş (*kehre*), kişinin gurbetten sılıya dönüşü değil; belki de sılıdan gurbete dönüşüdür. Çünkü ortada artık onu öylece bekleyen, her şeyin yerli yerinde olduğu bir yuva değil, anlaşılması ve baş edilmesi gereken bir yabancı mekân vardır. Horatius'un ormandan şehre taşıyan şiir tasarımında ormanı kaos, şehri ise düzen olarak görmesi bu açıdan da sorunlu görünmektedir.

Bu noktada artık ifadenin bireyin duygu ve düşüncelerinin birtakım kelimeler ya da sesler olarak dışavurulmasından ibaret olmadığı açıktır. Çünkü burada asıl dikkat edilmesi gereken husus, Gadamer'in dikkat çektiği üzere dışa taşan ifadeye (*ex-expression*) muhatabının dünyasında bıraktığı izlerin de (*im-expression*) dâhil olduğudur. Diğer deyişle, bir ifade ancak muhatabı ile dilsel düzeyde gerçekleşen ilişkiselliğinde bir ifadelik kazanabilmektedir. Şiire bu bağlamda ifade denilmesinin nedeni, duyguları, düşünceleri ve yaşam tecrübelerini ifade etmesi değildir. Bundan ziyade ışığı karakterinde bir dili olmasına rağmen, ifade ile bıraktığı iz arasında gerçekleşen, Paul Celan'ın tâbiriyle bir "karşılaşmanın muamması"³²⁴ hâiz oluşudur. Diğer deyişle şiir görünmeyeni görünür varlıklarla görünür kılarken,

³²³ "Dasein fırlatılmış olduğundan, tasarlama varlık minvaline de fırlatılmış demektir. Tasarlamının, üzerinde düşünülmüş bir plana (Dasein'in kendi varlığını ona göre tertip ettiği plana) kendini ilişkilendirmekle bir ilgisi yoktur. Dasein olarak Dasein zaten kendini hep tasarlamıştır ve var olduğu müddetçe de tasarlayıcı olmaktadır. Dasein var olduğu müddetçe kendini imkân olarak anlar ve anlayacaktır." Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, s. 153.

³²⁴ Paul Celan, "Meridyen", s. 50.

görünür olarak daha önce tecrübe edilmiş varlıkları bulanıklaştırmakta; gündelik dilden bilinen kelimeleri, bilinmeyen şekilde okura geri vermektedir. Okura geri verilen her kelime ise okurun kendi dünyasına geri dönüşü anlamına gelmektedir.

Özetle *ifade* kavramı kökeninde muğlâklık veya muamma olarak var olsa da, Ortaçağ ve Aydınlanma düşüncesi ifadeyi bir tümel ve kesinlik konusu olarak sınırlamıştır. Bunun şiirin tikellik ve özgünlüğü için sorun oluşturacağına dikkat çeken romantik ifade anlayışı, şiirin otonomi kazanmasını sağlayamasa da, amaçladığının tersine, yirminci asrın başında şiirin bilimsel olarak incelenebileceği düşüncesinin otonomi iddiasına zemin hazırlamıştır. Yirminci asrın başında öznelci ifade kavramının sorunları fark edildikçe, sanat eserinin şairin niyetine ve okurların psikolojik tepkilerine indirgenemeyeceği gerçeği açığa çıkar. İfade şairin niyetlediği şey değilse, okur da ifadesiz bir izlenime sahip olamayacağına göre, burada bir başka *sıfır noktası* olmalıdır. Sıfır noktası fikri ise, böyle bir tasarımda, mimesis ve ifadenin ötesinde, bilimselci düşünce zeminine sahip bir *kendinde-gösterge* olarak şiir düşüncesine yol açar. Üçüncü ve son bölümde bu konu ele alınacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÖSTERGEDEN UFUKLARIN KAYNAŞMASINA ŞİİR: ÖZGÜNLÜKLE DÖNÜŞME

*Her linguistik gösterge ses ve anlam birliğidir, başka bir deyişle, gösteren ve gösterilen birliğidir.*³²⁵

Roman Jakobson, *Six Lectures on Sound and Meaning*

*Şiir dilinde ses ve anlam boyutlarının ayrılmaz bir hâlde birbirine örüldüğü açıktır. (...) Şiirin sessel-niteliği yalnızca onun anlamı kavrandığında açıklığını elde eder. (...) Şiirin formu, ses ile anlam arasında sürekli değişen dengeyle kurulmuştur.*³²⁶

Hans-Georg Gadamer, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*

3.1. İfadeden Göstergeye

Şiirin ne olduğu ya da olması gerektiği üzerine poetika tarihindeki kavramsal arayışın, *mimesis* ve *ifade* tasarımlarından sonraki üçüncü safhası, genel karakteristiğini -yirminci asrın başında Rus Formalizmi; otuzlu, kırklı yıllarda Alman Stilistik çalışmaları ile İngiltere’de başlayıp daha sonra Amerika’da gelişen Yeni Eleştiri ve bu asrın üçüncü çeyreğinde Fransız Yapısalcılığı ve Postyapısalcılığının üretimleriyle- *gösterge* (sign)³²⁷ kavramı etrafında kazanır.

Ondokuzuncu asrın romantik şiir algısı, bir yandan ifade (dışavurum) teorisi bağlamında şiirin şairin *orijinal* zihinsel durumlarından kaynaklandığını ileri sürerken, öte yandan onu felsefe, siyaset, din, ahlak ve ticaret gibi teorik ve pratik faaliyetlerden bağımsızlaştırarak klasik *sanat sanat içindir* (l’art pour l’art)³²⁸

³²⁵ Roman Jakobson, *Six Lectures on Sound and Meaning*, John Mepham (trans.), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1978, p. 23.

³²⁶ Gadamer, “On the Contribution of Poetry to the Search for Truth”, p. 111; Gadamer, “Composition and Interpretation”, p. 69; Gadamer, “Philosophy and Poetry”, p. 134.

³²⁷ *Gösterge* kavramından başka *form*, *yapı*, *stil* gibi kavramların modern poetika için kritik önemi olsa da yirminci asırda özellikle şiir bağlamında gösterge kavramının Husserl’den Saussure’e, Derrida’dan Ricoeur’ye farklı perspektifleri bir araya getiren özel bir tartışma imkânı barındırdığı düşünülmüştür. Şayet gösterge kavramı üzerine yapılacak analizler amacına ulaşabilirse diğer kavramların da daha doğru anlaşılabilmelerine katkı sağlanmış olabilecektir.

³²⁸ “Sanat sanat içindir” şeklinde Türkçe’ye tercüme edilen, İngilizce’de “art for art’s sake” yani “sanat uğruna sanat” şeklinde “bir slogana dönüşen bu deyişi, (...) 1835’te Theophile Gautier, ilkin *Mademoiselle de Maupin* adlı romanının önsözünde kullanmıştı. Bu sözün temel iddiası “sanatın, siyasal, toplumsal, dinsel, ahlaksal bir amaç gütmemesi gerekliliğiydi. Estetik amaç dışında, yani güzellik yaratmak amacı dışında, sanatın bir amacı olmamalıydı. Sanatçı ve yazar, ancak güzelliğin yaratılmasına yönelmeliydi.” Mina Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, YKY, İstanbul 2010, s. 1717.

estetikçi doğrultusunda otonomisine kavuşturma gibi açık bir çaba içerisinde. ³²⁹ Bu çabaya karşılık, şiirin nereden kaynaklandığı şeklindeki *niyetelci soru* ile şiirin otonomisi fikri birçok açıdan ihtilaf hâlinde görünmektedir. İster tabiat gibi dışsal bir gerçeklik olsun, isterse dehanın içsel tecrübeleri (duyguları), şiirin kaynaklandığı yer, aynı zamanda onun bağımlı olduğu yer anlamına geleceğinden, şiirin otonomisine ve özgünlüğüne daha en başından yer bırakılmamış olur. Dolayısıyla “Şiir nereden kaynaklanır?” tarzındaki niyetelciliğe yol açan sorunun şiirin otonomisi için problemler taşıması, kalkış noktasını romantik estetiğin şiirin otonomisi fikrinden aldığı açık olan yirminci asrın modern gösterge teorisi tarafından şiir sorusunun farklı bir şekilde yeniden sorulmasını zorunlu kılmıştır.

Niyetelcilik fikrini ilk eleştiren edebiyat teorisyenlerinden Beardsley ve Wimsatt’a göre şiirin otonom varlığı, şairin niyet veya tasavvuruna, onun özel psikolojik tecrübelerine bakılarak açığa çıkarılamayacağı gibi, aynı zamanda şiirin okur üzerinde bıraktığı tesirden de daima bağımsız olmalıdır. ³³⁰ Şiirde şayet otonomi sağlanacaksa, üzerinde durulması gereken hususiyet, onun ancak, şair veya okur, insan zihninden bağımsız *kendinde* (per se) doğası ve işlevi olmalıdır. Böylece şiirin özgünlüğüne imkân verecek olan soru, dil-dışı idealizm veya realizm temelli bir *niyet* (anlam, hakikat) arayışını geçersizleştiren yirminci asrın gösterge teorisi

³²⁹ Şiirin kaynağı sorunu Ortaçağ ve onyedinci asır düşüncelerinde de mevcuttur; lâkin hem şiirin otonomisini savunup hem de onun kaynağını belirleme çelişkisi romantizmle belirginleşir. Horatius “Doğru ahlak duyusudur yazmanın temeli ve kaynağı” diyerek şiirin temeli ve kaynağı olarak hikmeti (*wisdom*) belirler. Horatius, *Ars Poetica*, s. 27 (309). Boileau içinse şiirin temeli ve kaynağı akıldır (*raison*). Platon ise şairlerin şiirlerini ilhamla söylediklerini belirtirken şiirin kaynağını tespit etme amacını gütmeyiz. Daha çok şiirin, onu işiten insanlara neyi, nerede ve ne zaman ilham edeceğinin öngörülemediğini ima eder. Gösterge teorisinde ise dilin içsel yapısı şiirin kaynağı sorununa onları farkında olmadan sürükler.

³³⁰ Beardsley ve Wimsatt anlamın nesnelliği olarak gördükleri şiirin otonomisinden uzaklaştıran iki yanlış (*fallacy*) tarzını sırasıyla “niyetel” (*intentional*) ve “etkisel” (*affective*) olarak adlandırır. W. K. Wimsatt, Jr, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Methuen, London, 1970, p. 5. Wimsatt’ın, romantik ifade poetikasıyla gözlemlenen, metnin herhangi bir geçerli yorumu için kriter olarak yazarın niyetine sarılma şeklinde “niyetel yanlış”ı aşmak isterken düştüğü metni yazarsız varsayma yanlışını Ricoeur “mutlak metnin yanlışlığı” biçiminde adlandırır. “Eğer intensiyonel yanlış metnin semantik otonomisini dikkate almıyorsa, karşıtı yanlış da metnin birinin dile getirdiği, birinin başka birine bir şey hakkında söylediği söylemden arta kalanlar olduğunu ihmâl eder.” Ricoeur, *Yorum Teorisi*, s. 40. Niyetsellik, Ricoeur’de, belirli bir kişinin söylemek istediği tasarlanmış söz anlamında kullanılır.

tarafından “Bir dilsel metni şiir yapan nedir?”³³¹ veya “Şiir nasıl işler?”³³² (*how poetry works*) şeklinde formüle edilmiştir.

Bu bölümde, öncelikle şiirin ne olduğunu ya da olması gerektiğini açığa çıkarabilmek için ileri sürülmüş bu sorunun, şiirin gösterge olarak teorisinin romantik ifade kavramının otonomi bağlamında ürettiği çelişkileri giderip gidermediği, şiirin özgünlüğü fikrine imkân hazırlayıp hazırlamadığı tartışılacaktır. İki bin yıllık saygın bir geçmişe sahip olan gösterge kavramı, her ne kadar poetika tarihi için yeni olsa da, onun dil ve hermenötik ile bağıntısı Antikçağ, Ortaçağ ve onyedinci asır felsefeleri tarafından birçok kez farklı açılardan ele alınmıştır. Bu noktada izi sürülmesi gereken soru, dil ile ilişkisi bağlamında gösterge kavramının realist ve idealist felsefelerce şekillendirilmiş klasik araçsal içeriğinin şiirin ve dilin otonomisine (kendine-yeterli, *autotelic*)³³³ imkân vermeyeceğinin açık biçimde farkında olan yirminci asrın modern *kendinde-gösterge* teorisinin, gösterge kavramını bu sorunlu içeriğinden arındırıp arındırmadığıdır.

İlk olarak gösterge kavramının *araçsallık* içeriğinin nasıl bir tarihsel ve felsefi süreçte şekillendiği ve bu içeriğin yirminci asırda modern düşüncenin amaçları doğrultusunda ne ölçüde boşaltıldığına bakmak gereklidir. Gösterge kavramının, oluşturulduğu varsayılan yeni içeriğinin dili ve şiiri otonomlaştırabileceği iddiasının ne ölçüde doğru olduğu ise bu bölümün ikinci araştırma konusudur. Çünkü araçsallık içeriği boşaltılmadığında “başka bir şey için bir şey” (*aliquid pro aliquo*) olarak göstergenin şiirin otonomisini ve özgünlüğünü sağlayamayacağı en başından açık bir hâl alır. Bu bölümde son olarak, modern kendinde-gösterge teorisinin şiirin otonomisini ve özgünlüğünü sağlayamadığı ve şiirin gösterge olarak özgünlüğünü açığa vurma imkânından yoksun kaldığı ileri sürülecek ve bunun ancak şiirin “gösterge-ötesi” (*pre-sign*) kehanetsel (kelime) boyutunu dikkate alan “hermenötik otonomi”ye sahip bir poetika ile mümkün olduğu iddia edilecektir. Bu iddiaları

³³¹ Jakobson’un “Bir sözel mesajı sanat eseri yapan nedir?” sorusu şiir bağlamında yeniden formüle edilmiştir. Roman Jakobson, “Linguistics and Poetics”, *Language in Literature*, Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (eds.), Harvard University Press, Cambridge MA 1987, p. 63.

³³² Jonathan D. Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge, London and New York, 2002, p. 51.

³³³ Parantezin içi “otarşik”, “mutlak”, “kendisi için mevcut”, “*per se*”, “kendinde bir şey” şeklinde genişletilebilir. M. H. Abrams, “Coleridge, Baudelaire, and Modernist Poetics”, *New Perspectives in German Literary Criticism: A Collection of Essays*, Richard E. Amacher and Victor Lange (eds.), Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1979, p. 178.

gerekçelendirmek için önce göstergenin araçsal olarak ele alındığı klasik gösterge teorisinin tarihine kısaca bakmak gerekmektedir.

3.2. Araç Olarak Gösterge

Gösterge teorisi sorunu, kelime sanatı olarak şiirin³³⁴ eski Grek kültüründeki hakikati garanti eden meşrûiyetinin kırılmaya çalışılarak felsefeye yer açılmaya çalışıldığı Grek Aydınlanması çağında şu temel soru ile başlamış görünmektedir: Kelimeler³³⁵ doğal mıdır, yoksa uzlaşımsal mıdır? Diğer deyişle kelimeler gösterdiği şeylerde özsel olarak mevcut mudur, yoksa onlara dışarıdan insanlar tarafından ilave edilen şeyler midir? Aslında bu soru şiirin anlam (hakikat) iddiası sorunu bağlamında tam olarak şu anlama gelir: Şiir bir anlamı dile getirebilir mi, yoksa tam da dilsel olduğu için anlamdan uzaklaşmak anlamına mı gelir? Şairlerin sıklıkla yalan söylediğini belirten Platon, Grek düşüncesinin dil hakkındaki temel metni olan *Kratylos* isimli diyalogunda, kelimeye inanç (adları bilen kişi nesnelere de bilir³³⁶) ve kelime hakkındaki şüpheyeye inanç (adların yardımı olmadan nesnelere öğrenilebiliriz³³⁷) arasındaki gerilimi tam da şiir ve hakikat (anlam) arasındaki ilişkiyi problemlenştirmek için kullanır.

Dilin doğalcı teorisini savunan *Kratylos*'a göre ad (kelime), basitçe nesnenin nasıl çağrılacağı konusu değildir. Kelimeler bu teoride dumanın ateşi işaret etmesine benzer şekilde nesnenin özünü doğru biçimde işaret eden doğal göstergelerdir.³³⁸ Bunun karşıtı durumundaki uzlaşımsal teoriyi savunan Hermengones ise nesnelere özgü kelimeler fikrine karşılık, insanların nesnelere uzlaşımaları sonucunda geleneklere, âdetlere göre ad verdiklerini ileri sürer. Diğer deyişle kelimeler uzlaşımsal göstergelerdir ve anlamlar onlara dili kullanan topluluk tarafından nedensiz (*arbitrary*) olarak verilmiştir.

³³⁴ Platon, *Devlet*, s. 343 (601a). Oysa meselenin diğer boyutu, şiir bir yandan sadece kelime sanatı olduğu için hakikatten uzaklaştırdığı gibi bir yanılgıya neden olurken, öte yandan hakikat iddiasına da tam olarak kelime sanatı olduğu için taşır.

³³⁵ Grekçe'de *kelime* anlamında kullanılan *ónoma*'nın aynı zamanda herhangi birinin taşıdığı özel *isim* anlamına gelmesi bu bakımdan dikkat çekicidir. Francis E. Peters, "ónoma", *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sozluđü*, s. 264-267.

³³⁶ Platon, "Kratylos: Dil Üstüne", *Diyaloglar*, Teoman Aktürel (çev.), s. 254 (435d).

³³⁷ Platon, "Kratylos: Dil Üstüne", s. 257 (438e).

³³⁸ Deborah K. W. Modrak, *Aristotle's Theory of Language and Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, p. 14. Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 200.

Sokrates önce uzlaşma dayalı dil teorisinin öznelci eğilimini eleştiriye tâbi tutar ve kelimelerin aynı anda hem olan hem de olmayan şeyi söyleyebilen güvenilirliğine işaret eder.³³⁹ Sokrates varlıkların insandan ve güvenilir kelimelerden bağımsız bir ideası (öz) olduğunu ileri sürerken Protagoras'ın nesnelere ve gerçekliğin kişiye göre değişkenlik arz edebileceği gibi bir yanılığa neden olabilecek “insan her şeyin ölçütüdür” sözünü karşısına alır. Dolayısıyla uzlaşmsal teori yaklaşımının tersine, nesnelere özleri gereğince bir varlığa sahip olduklarından insan düşünce ve muhayyilesinin kontrolünde keyfi bir adlandırmaya da direnirler.³⁴⁰ Böyle bakıldığında Sokrates'in nesnelere özlerine göre adlandırılmaları gerektiği, dolayısıyla Kratylos'un doğalcı dil teorisini savunduğu gibi bir izlenim oluşur. Öte taraftan Sokrates'e göre ad, adlandırılmış olan şeyin kopyası olduğundan, kelime bir şeyken, kelimeyi taşıyan şey ise başka bir şeydir.³⁴¹ Bu durumda adlar adları oldukları nesnelere tıpatıp aynı olurlarsa her şeyden çift olacak ve çiftlerden hangisinin nesnenin adı, hangisinin ise nesnenin kendisi olduğu bile anlaşılacaktır.³⁴² Dolayısıyla Platon, kelime ve şey arasındaki ilişkiye dair belirlediği bu iki farklı teoriden hareketle, ister doğal ister uzlaşmsal yolla oluşturulmuş olsun kelimelerin nesnelere özünün (idea) daima eksik kopyaları olduğunu belirleyerek aralarında ontolojik bir mesafe oluşturur. *Kratylos* diyalogu her ne kadar tersi bir izlenim verse de, ona göre asıl konu hiçbir zaman kelimelerin nasıl oluştuğu (*origin*, kaynak) sorusu değil, kelimelerin güvenilirliğini muhataplarına fark ettirmektir. Kelimenin nesnenin eksik kopyası olmasına rağmen, hâlâ nesneyi bir şekilde işaret etmeyi sürdürmesi Platon'un gösterge fikrinin özetidir. Böylece kelime Platoncu gelenekte, nesneyi öğrenmeye ve gerçekliği (nesnelere özlerini) ayırt etmeye yarayan, istenildiğinde kullanılan, istenildiğinde geride bırakılan ve nesnenin özünü verme noktasında kesinlikle güvenilmemesi

³³⁹ Hesiodos şairlerin yalan söylediklerini, ama istediklerinde doğruyu da söyleyebileceklerini Platon'dan çok zaman önce dile getirmiştir. Bu bağlamda güvenilirliği konusunda en başından beri bizâtihi şiir insanları uyarır. Hesiodos, *Theogonia*, s. 4 (27-28).

³⁴⁰ Homeros da adların doğruluğu üstünde düşünmüş; tanrıların ve insanların aynı nesneye farklı isimler verdiğini birkaç yerde belirtmiştir. Tanrılar nesnelere ad vermişse, bu adların nesnelere özüne uygun olan doğal adlar olabileceği, tanrılar bir nesneye seslendiklerinde ona en doğru adla seslenecekleri tarzında bir düşünce açığa çıkacaktır. “*Tanrıların Khalkis, insanların Kıymindis dedikleri*” Homeros, *İlyada*, s. 331 (XIV, 291).

³⁴¹ Platon, *Kratylos*, s. 247 (430a-b).

³⁴² Platon, *Kratylos*, s. 250 (432d).

gereken bir araç³⁴³ olarak algılanmıştır. Platon'un *Kratylos*'ta, beden (*sôma*) kelimesini aynı zamanda gösterge (*sêma*) anlamında kullanılmasını uygun bulması bu bakımdan basit bir rastlantı değildir.³⁴⁴ Beden klasik felsefelerin araç olarak gösterge tasavvurlarına benzer şekilde zihnin ya da ruhun sadık ve uysal bir aleti hâline getirilmeye çalışılmış, Platon'dan beri zihnin/ruhun mezarı veya hapisanesi olarak görülmüştür.³⁴⁵

Kelimenin nesnenin özünü verme konusunda eksik görülerek olumsuzlanması, şiirin hakikati dile getirme bağlamındaki toplumsal (felsefî, dini, hukuki, ahlaki) meşrûyetini de beraberinde tartışma konusu hâline getirirken, bu yaklaşım Stoacılar'da farklı bir şekilde yeniden ifadesini bulmuştur.³⁴⁶ Stoacılık Platon'un bu araçsal ama güvenilmez gösterge tasarımını kelime düzeyinden cümle düzeyine *mantık* bağlamında tatbik etmiş görünmektedir. Gösterge, neden-sonuç ilişkisi içerisinde daima göstergede gizli bir sonucu veya anlamı ortaya çıkarmaya hizmet eden, sonuca ulaşıldığında da geride bırakılan bir önermedir. Diğer bir deyişle görünür (fiziksel) gösterenden, gösterenin temsil ettiği şeye dair mantıksal bir sonuç çıkarma sürecinde, "özdeş gösterilen" in arabuluculuğu sayesinde doğru veya yanlış bir sonuç çıkarılır.³⁴⁷ Söz gelimi "duman" göstergesi, "şayet duman varsa ateş de vardır" şeklinde bir önerme niteliği kazanır. Böylece gösterge, şimdi burada gözlemlenebilir bir durum veya şey yardımıyla "gizli anlamı" tahmin etmek, ona ulaşmak anlamına gelir. Burada hâlâ gösterge doğrulanabilir veya yanlışlanabilir bir önermesel muhteva (*propositional content*) olarak ele alındığından, gösterge daima dil içerisinde mantıksal bir sonuca varmanın aracı olarak iş görür.³⁴⁸ Dolayısıyla şiirin hakikat iddiasının tartışmalı olduğu kabulünden hareket eden Stoacı

³⁴³ Platon, *Kratylos* s. 200 (388b)

³⁴⁴ Platon, *Kratylos*, s. 214 (400c).

³⁴⁵ Batı felsefesi Aydınlanma boyunca zihni vurgulayıp bedeni olumsuzladıkça yalnızca beden değil, bu paralelde şiir de önemini yitirir. Dansın onsekinci asırda bile hâlâ sanatlar arasında sayılmaması, onun zihinden en uzak sanat olmasıyla ilgilidir.

³⁴⁶ Eco'nun, gösterge teorisi bağlamında Stoacılara attığı önem, onların Grek dünyasında iki-dilli bir topluluk olarak değişik dillerdeki gösteren farklılığının ötesinde özdeş bir gösterilenin mümkün olabileceği fikrine sahip olmalarından kaynaklanmaktadır. Umberto Eco, *Alımlama Göstergebilimi*, Sema Rifat (çev.), Düzlem Yayınları, Ankara 1991, s. 50-51.

³⁴⁷ Sextus Empiricus'a göre, Stoik felsefenin göstergesi "sağlam bir hipotetik (koşullu) büyük bir öncüldeki ön bileşen önermedir; bu önerme sonuç önermesinin açığa vurmaya hizmet etmektedir." Sextus Empiricus, *Kuşkuculuk*, Mustafa Kaya Sütçüoğlu (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2017, s. 451 (Mantıkçılara Karşı, 2.244).

³⁴⁸ Şayet önermeler mantığı, gösterge bağlamında veya değil, şiir için özel bir anlama sahip olarak kabul edilecekse, Aristoteles'in *Yorum Üzerine* (Peri hermeneias) isimli, önermelerin mantıksal yapısını araştıran mantıksal gramer çalışmasının da poetika olarak kabul edilmesi gerekirdi.

poetikayla, Homeros'un alegorik yorumunun neden evrensel bir yönteme dönüşebildiği de anlaşılabilirlik kazanır. Alegorik yorum metnin söylediklerinin gerisinde sabit ve gizli bir anlam varsayımı taşıdığına göre, söyledikleri hakikat olmayan şiir, alegori yoluyla bir hakikatle bağıntılandırılarak herkes için tecrübe konusu olabilir olan bir gösterge hâline getirilebilir.³⁴⁹

Ortaçağ'a gelindiğinde sanatın hakikati dile getirebilen antik dili, Hıristiyan mesajının yeni içeriğiyle kesin biçimde yeniden meşrûiyetini kazanacaktır. Her ne kadar Manetti'ye göre gösterge teorisi ancak dördüncü asırda Augustine'le kesin şekilde dil teorisine bağlanabilmiş gibi görünse de, aslında gösterge linguistik olmaktan çok teolojik bir karakter kazanmıştır.³⁵⁰ Gösterge teolojik karakter kazanırken, Platon'un *Kratylos*'taki araç olarak gösterge yaklaşımı değişmemiş, yalnızca Hıristiyan kültürünün kelimeleriyle yeniden dile getirilmiştir. Burada, konunun linguistik boyutu, Kutsal Kitap'a dayalı bir gösterge anlayışı kurulduğundan doğal olarak dilsel gösterge dilsel-olmayan göstergeyi de kapsayacak şekilde genel bir kategori hâlini almıştır.

Platon'un kelimeye radikal güvensizliğine karşı farklılaşmış gibi görünen husus, kelimenin ilâhî öze uygun hâle getirilebileceği inancıdır. Şayet böyle bir uyum veya özdeşlik mümkün görülmezse Hıristiyanlıktaki "üçteki birlik" fikri riske gireceği için öze uyum gösterebilme Platon'un aksine Ortaçağ'da mümkün hâle getirilmiş olur. Öte yandan Platon'da nesnenin özü ile kelime arasındaki radikal ayırım kişinin kelimeyi aşamaması nedeniyle daima negatifken, Augustine'de hiyerarşik ayırım din temelli olduğu için, göstergeyi ancak gösterge olarak kabul edenler, yani inananlar için pozitif bir anlam taşır.

Augustine'in gösterge ile ilgilenmesinin bir başka nedeni bu bakımdan çok farklı anlam katmanları bulunan Kutsal Kitap'ın doğru anlamının nasıl keşfedilebileceği ve Hıristiyanlara bunun nasıl öğretilabileceğidir. Ona göre anlamı keşfedebilmek daima göstergeleri ve nesnelere aynı anda hesaba katmayı gerektirir.

³⁴⁹ Stoacıların şiir görüşüne ilişkin şu metne bkz.: Phillip DeLacy, "Stoic Views of Poetry", *The American Journal of Philology*, 69/3, 1948, p. 241-271.

³⁵⁰ Giovanni Manetti, *Theories of the Sign in Classical Antiquity*, Christine Richardson (trans.), Indiana University Press, Bloomington 1993, s. xiv-xvi. Yine de gösterge teorisinin Platon'un *Kratylos*'undan beri dil teorisine bağlantılı olduğu Gadamer'de görüldüğü üzere daha doğru bir tespittir. "Cratylus'taki adların doğruluğu/kesinliği eleştirisi, modern enstrümantal/araçsal dil teorisine ve akla uygun bir gösterge sistemi idealine uzanan yoldaki ilk adımdır." Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 218.

Çünkü bütün eğitim-öğretim ya nesnelere ya da göstergelere hakkındadır. Fakat nesnelere ancak göstergelere vasıtasıyla öğrenildiğinden tanrısal olanın inançlı insanlara doğru şekilde açıklanması ancak göstergelere vasıtasıyla mümkündür.³⁵¹ Böylece gösterge daha önce birisi (kilise) tarafından bilinmiş olan gizli anlamın, onu henüz bilmeyenlere öğretilmesi için özel bir araç hâline gelir. Kısacası Tanrı, inananlarıyla ancak Kutsal Kitap'ın kelimeleriyle iletişim kurabileceğinden dilsel gösterge önemlidir. Buna karşılık Augustine için asıl amaç düşüncenin önce göstergeden şeylere, şeylerden ise tinsel olana, diğer deyişle *kutsal göstergeye* (sacred sign, signum sacrum) yükseltilmesidir. Bu bakımdan Stoacılar'da ve Ortaçağ'da alegoriye ilgi ile gösterge kavramının yükselişinin aynı anda belirginleşmesi dikkat çekmektedir. Şiirin meşrûiyet kazanması, onun dini hakikatle değerinin eşitlemesine tek başına yetmez. Her ne kadar bu vesileyle şiir alegorik yorum bağlamında meşrûiyetini yeniden kazansa da gösterge araçsal statüsünü sürdürür. Kelime ancak gösterge hâline getirilebildiği, şiir ancak alegorik yorum yapıldığı müddetçe Ortaçağ için meşrûdur. Göstergenin onu Tanrıyı işaret eden bir şey olarak doğru yorumlayan, diğer deyişle gösterge olarak belirleyen bir zihne tâbi olduğu müddetçe meşrûiyet sorunu oluşturmayacağı açıktır.

Platoncu realizm çerçevesinde şekillenmiş gösterge teorisi, bir şeyin eksik bir formda kişiyi kendi dışında başka bir şeye yönlendirdiğini belirlemiş olsa da, kişinin bir şeyi nasıl olup da gösterge olarak kabul ettiğini ve insanı başka bir şeye yönlendirdiğini cevaplamak konusunda isteksizdir. Bir şeyin kişiyi başka bir şeye yönlendirmesi için öncelikle o şeyin, dil bağlamında kelimenin gösterge olarak konumlandırılmış olması gerekir. Gösterge burada iki bilinen şey arasında birinin kişiyi diğerine doğal olarak göndermesi şeklinde bir ilişki olarak belirir. Kelime ve şey arasında belirsiz bir şekilde oluşmuş, ama anlamlı bir şekilde sürmekte olan ilişkiyi kuran şey nedir? Kişi nasıl olup da kendisini bir kelimeyi gördüğünde veya işittiğinde daima başka bir şeye böylesine olağan şekilde yönlendirilmiş olarak bulmaktadır? İnsanın iki şey arasında birinin diğerine yönlendirmesi şeklinde bir ilişki kurması nasıl mümkün olmuştur? Diğer bir deyişle insan ve şeyler arasındaki bağ nerede ve nasıl kurulur? Adların doğal mı, yoksa uzlaşım sal mı olduğu

³⁵¹ Saint Augustine, "from *On Christian Doctrine*", in *Critical Theory Since Plato*, Hazard Adams (ed.), Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1971, p. 141-146.

sorusunun ötesinde göstergenin onu gösterge olarak kabul eden kimseye böyleli bağımlı olduğu bir teoride, zihinden bağımsız bir gösterge fikri gerçekten mümkün müdür?

Bir şeyi kişinin gösterge olarak konumlandırabilmesi için zaten daha önceden o şeyi bilmesi gerekmektedir. Böyle olunca da dışarıda olan şey zorunlu olarak zihne dayandırılır. Çünkü salt kesinlik, zihni kendi kesinliğinden hareketle yeniden îzah eder. Artık bu Platoncu anlamda bir göstergenin bittiği nokta anlamına gelebilir. Onyedinci asrın sonuna gelindiğinde, bu sorunları fark eden John Locke nesnenin özünden ve zihinden bağımsız gösterge tasarımının karşısına idealist bir alternatif olarak *tabula rasa* fikrini çıkartmaktadır. İdealist felsefe Descartes’la her şeyden şüphe ettiğinde veya Locke’la doğuştan bilginin imkânsız olduğunu savunup idelerin ya duyumsama (*sensation*) ya da refleksiyon yoluyla elde edildiği öne sürüldüğünde zihni muhtevadan (geleneğe) tamamen arındırmış olur. Muhtevadan boşaltılmış zihin tasarımında gösterge, “zihnin, şeyleri kavramak ve bilgisini başkalarına iletme için kullandığı”³⁵² bir araç şeklinde belirir.

Bu yaklaşım açıkça fark edilebileceği üzere realist gösterge teorisinin çok da uzağına gitmiş sayılamaz. Zaten burada itiraz, kelimenin araçsallaştırılmasına değil, zihinden bağımsız dışarıda bir özün (anlamın) varsayıldığı Platoncu düşünceye yöneliktir. Bu düşüncede, göstergenin nesnenin özünün eksik kopyası olduğu tasarımı sadece tersine çevrilerek, bilincin kesinliğinin eksik ve güvenilmez ifadesi hâlini alacaktır.³⁵³ Şu durumda Kartezyen bilince uyum gösterebildiği müddetçe bir kelime gösterge hâlini alacak ve gösterge hâlini aldığı anda artık onun göstereceği şey de her durumda değişmez kalacaktır. Başka bir ifadeyle söylemek gerekirse, “kelime” tam da John Locke, Descartes ve Leibniz’in evrensel ve kusursuz dil arayışlarında başarmak istedikleri gibi, her durumda aynı şeyi gösterdiğinde doğal olarak “gösterge” hâlini alacaktır.³⁵⁴

³⁵² John Locke, *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, Vehbi Hacıkadıroğlu (çev.), Ara Yayıncılık, İstanbul 1992, s. 456.

³⁵³ Locke’da dilin belirsizliğinin neden olduğu güvenilmezlik bağlamında bkz.: Gökhan Yavuz Demir, *Sosyal Bir Fenomen Olarak Dilin Belirsizliği*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2007.

³⁵⁴ Locke’a göre insanlar düşündükleri anlamı kendileri anlayabilecekleri için, aynı göstergenin her zaman aynı idea için kullanıldığı her durumda kelimeler kusursuzdur. Locke, *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, s. 301.

Nesnenin özünden kelimeye doğru olan süreç tam tersine çevrilip, bilincin kesinliğinden dış dünyaya doğru giden bir yönde belirlenince dış dünya ve fiziksel (sessel) boyuta sahip kelime de bu anlamda güvensizliğin alanı olarak tekrar şüpheli konuma indirgenir. Bu sorunu Locke, her ikisi de gösterge olan ideleri ve kelimeleri “bilginin muhteşem araçları” (*the great instruments of knowledge*)³⁵⁵ olarak ele alarak aşmaya çalışır. Bu açıdan bakıldığında kelimeler ve nesnelere zihnin dışında konumlandırıldıkları için onlar zihnin kesinliğiyle de doğrulanmaları mümkün olmayan şeylerdir.

Descartes ve Locke’un yaptığı bu anlamda ilk bakışta realist göstergenin karşısında dikilen bir şey gibi durur. Ama hem Descartes hem de Locke böylesi bir şüphecilik durumunda insan zihninin nasıl olup da karşısında duran bir şeyi tanıdığını, onun bir “nesne” olduğundan nasıl emin olabileceğini izah edemez. Dahası Locke kelimeyi “göstergeler göstergesi” olarak ele aldığı ilk kelimeyle nerede ve ne şekilde bulunduğu, onu basitçe bir ses değil de düzenli ses (*articulated sound*) veya kelime olarak algılamasının nasıl mümkün olduğunu ve onun hangi idea ve nesneyi işaret ettiğini nereden anladığını açıklayamaz.

Vico bu bağlamda idealist felsefe ile ciddi bir hesaplaşmayı çok erken başlatır:

Bu kitapta baştanbaşa görüleceği gibi, şairler, nasıl ilkin halk hikmeti yoluyla hissetmişlerse, filozoflar da daha sonra bätünî hikmet yoluyla anlamışlardır. Öyle ki, halk hikmetinin insan ırkının duygusu olduğu, bätünî hikmetin de insan ırkının akli olduğu söylenebilir, Aristoteles’in ferdi insan için söylediği şey, bu yüzden genelde insan ırkı için de doğrudur. *Nihil est in intellectu quin prius fuerit in sensu*. Yani insan zihni evvelce duyular yoluyla bir izlenim almamışsa, hiçbir izlenim almadığı o şeyle ilgili olan hiçbir şeyi anlamaz (modern filozoflar buna “vesile” (occasion) derler). O hâlde, zihin farkına vardığı bir şeyden dolayı akli (intellect) kullanır, duyuların alanına giren bir şeyi alır. Bu, Latince *intelligere* kelimesi için uygun bir anlamdır.³⁵⁶

Tabula rasa olarak zihinde daha önce bir “nesne” ve “kelime” tecrübesi olmadığına göre veya Kartezyen düşüncede duyular yoluyla elde edilen tecrübeye de güvenilmeyecek veya tecrübe daima oluşmakta olan bir şey olduğuna göre kişi karşısında duranın bir “nesne” olduğunu, işittiğinin ise bir “kelime” olduğunu nasıl bilebilecektir? Dahası herhangi bir “nesne”yi ve kelimeyi kişi her seferinde o nesne olarak nasıl tanıyabilecektir? Oysa kişi bir nesneyi her gördüğünde onu ya sıfır

³⁵⁵ Locke, *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, s. 456.

³⁵⁶ Vico, *Yeni Bilim*, s. 148.

noktasından algılıyor olması gerekir ya da beyaz sayfa yazılmaya devam ettiğinden henüz karar veremediği bir şey olarak görmesi gerekir. Nesne hakkında emin olunacaksa nesnenin zihnin salt kesinliğine göre, dolayısıyla muhtevasını bertaraf ederek her seferinde yeniden algılanıyor olması gerekir.

Şu durumda dil ve şiir hakikatle bağı kopmuş, aklın kesinliğinin güvenilmez bir aracına dönüşür. Şiir (*figurative speech*) bu nedenlerle Locke'ta, Hazard Adams'ın yerinde tespitiyle, dilin istismarı (*abuse*) olarak görülür.³⁵⁷ Şiir, hakikat iddiası kalmadığında, Aydınlanmacı felsefede belirginleşen Baumgarten'in *estetik* düşüncesinde de görüleceği üzere, salt duyuşal forma indirgenir.³⁵⁸ Şiirin bu anlamda muhtevadan, yani hakikatten arındırılması aynı zamanda onun gösterge veya form olarak konumlandırılması anlamına gelir. Böylece Ortaçağ'da tanrısal aklı işaret ettiği müddetçe *alegori* olarak meşrû kabul edilen şiir, onyedinci asırda da rasyonalist aklın veya Kartezyen bilincin kesinliğini temsil ettiği müddetçe meşrû kabul edilebilmeyi sürdürmüş olacaktır.³⁵⁹ Bu bağlamda Boileau'nun şairlere yönelik "aklını kullan" buyruğu şiirin hakikat iddiasının meşrûiyet kazanabilmesi için normatif bir söz olarak ilan edilmiş olur. Aksi durumda şiir daima *sanı* olarak saptanıp değersizleştirilecektir. Şu durumda ise şiir, kendisinin sanı, ama aklın daima kesinliğe sahip olduğunu hatırlatma rolünü icra etmekle görevlendirilmiş olur. Burada şiir tam da aklı ve onun kesinliğini işaret etme (hatırlatma) anlamında göstergedir. Şiirin şayet bir meşrûiyeti olacaksa, o da aklın doğru kabul ettiği şeyin hizmetkârı olmasıdır. Sadece hizmetkârı değil, aklın kesinliği bulmadaki tek imkân olduğunu her şiir varoluşunda yeniden ispatlamak rolünü üstlenir. Buna karşılık ne kadar açık ve kesin olursa olsun, tabiatı ne ölçüde gözlemlerse gözlemlesin, haddizatında bir muhtevası (hakikati) olmayacak, fakat kişiyi gerçek muhtevaya (akla) yönlendirmek için bir gösterge hâlini alacaktır.

Böylece kelimenin göstergeye dönüştüğü yer, dilden bağımsız hakikatin nasıl oluştuğu sorusu tıpkı Platoncu düşüncelerde olduğu gibi rasyonalist ve deneysel

³⁵⁷ Hazard Adams, *The Offense of Poetry*, University of Washington Press, Seattle 2007, p. 54.

³⁵⁸ Sandra Richter, poetikanın "bilimselleştirimi"nin izlerinin Wolff'un psikolojik rasyonalizmi ile Wolff'un öğrencisi Baumgarten'in estetik üzerine refleksiyonlarına kadar sürülebileceğini belirtir. Sandra Richter, *A History of Poetics*, p. 3-4.

³⁵⁹ İfade olarak şiir Aydınlanmacı düşüncede "bir düşüncenin temsili" şeklinde tanımlanır. Diderot et d'Alembert, "Expression", *L'Encyclopédie*, p. 315-319, https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re_édition/EXPRESSION Erişim Tarihi: 27.09.2017.

felsefelerde îzah edilemez olarak kalır. Bu nedenle realist ve idealist gösterge teorilerinin ötesinde bir gösterge fikrinin mümkün olup olmadığı, diğer deyişle anlamdan (hakikat, muhteva, gelenek) bağımsız olarak sesin (kelimenin, dilin) ne olduğu sorusu belirginleşmeye başlar.

3.3. Kendinde (*In Itself*) Gösterge: Saussure, Jakobson ve Derrida

Buraya kadar görüldüğü üzere gösterge kavramı ancak dilden önce bir hakikat varsayımı taşıyan felsefelerce araçsal bir kullanım değeri olabilmıştır. Yirminci asra kadar araçsal teori bağlamında kesin bilgiye ulaşmada kullanılıp geride bırakılması gereken³⁶⁰ bir araç/alet olarak görülen *gösterge* daima kendi dışında bir varlığa (idea, tanrısal zihin, insani zihin) hizmet eden bir araç olarak anlaşılmıştır. Gösterge kavramının realist ve idealist felsefelerce şekillendirilmiş bu klasik araçsal içeriğinin şiirin ve dilin otonomisine imkân vermeyeceği açıktır. Bunu açıkça fark eden yirminci asır dil felsefeleri, Saussure, Husserl ve Derrida gibi farklı felsefi ilgileri bulunan filozoflar, gösterge kavramının kendi dışında bir anlamı işaret etmeksizin ne olduğunu ortaya koyma ve onu daha doğru bir kullanıma taşıma çabasına girişirler. Burada öncelikli olarak sorulması gereken soru, bu çabanın sonucunda göstergenin araçsallık kategorisinden gerçekten çıkarılıp çıkarılmadığıdır. Şayet bu sağlandıysa, göstergenin araçsal içeriğinin boşaltılması, sesin anlamdan soyutlanması, şiirin ve dilin otonomisini elde edebilmesi için yeterli midir? Niyetselciliğin şiire şiirin dışında bir köken atfederek daima şiirin dışında bir anlama geri dönüş arayışına girmesinin şiirin otonomisi için ürettiği engel, göstergenin yeni muhtevası ile aşılabilir mi? Saussure'ün göstergeyi kendinde bir amaç hâline getirme projesi “başka bir şey için bir şey” değil de “kendinde şey” olarak göstergenin dönüşümü, şiir ve dil için ne tür imkânları beraberinde getirirken aynı zamanda ne tür sorunlar üretmektedir? Gösterge sorununun ilk ortaya çıktığı Grek aydınlanma çağında şiirin mevcut dildeki meşrûiyeti problematize edilerek felsefeye yer açma düşüncesi ile yirminci asırda gösterge kavramının

³⁶⁰ Gadamer resim ile göstergeyi karşılaştırdığı yerde resmin gösterge olmadığını şöyle açıklar: “Çünkü gösterge fonksiyonunun ihtiyaç duyduğu şeyden başka bir şey değildir; bu da kendisi dışında bir şeyi göstermektir. O, bu fonksiyonunu yerine getirmek için, dikkati ilkin kesinlikle kendisine çekmelidir. O çarpıcı olmalıdır; yani o açıkça kendisini ön plana çıkarmalı ve tıpkı bir poster gibi gösterge olarak sunulmalıdır. Ancak posterdeki şekliyle gösterge resim değildir. O dikkati kendisine, kendinde takılıp kalınacak şekilde çekmemelidir; çünkü o yalnızca olmayan bir şeyi mevcut kılmak ve bunu, bu olmayan şeyi ve yalnızca onu akla getirecek şekilde yapmak zorundadır.” Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. I, s. 213.

dönüştürülmesi projesi, şiir ve hakikat arasında yeni bir meşrûiyet sorununa mı dikkat çekmektedir?

Saussure'ün gösterge üzerinde durduğu husus “dilsel göstergenin doğası”³⁶¹ sorunuyla sınırlıdır. Ona göre “dil gösterge problemini anlamak için sağlam bir temel önermektedir; ancak dilin doğru bir şekilde konumlandırılması onun ancak kendinde (*in itself*) incelenmesiyle mümkündür; şimdiye değin dil hemen hemen her zaman başka şeylerle, başka bakış açılarından incelenmiştir.”³⁶² Saussure bunu yaparken realist gösterge anlayışından nesnenin zihinden ve dilden bağımsız bir doğası bulunduğu düşüncesini, idealist gösterge düşüncesinden ise zihnin göstergeyi kendi kesinliği içerisinde kavrayabileceği fikrini alarak yeni bir “kendinde gösterge” tasarımı ortaya çıkarır. Göstergeye bir doğa verilir ve bu doğayı zihin, soyutlama ve indirgeme kabiliyetiyle eş-zamanlı (*synchronic*) olarak kavrayabilir. Zihnin göstergenin doğasını kavraması göstergenin doğasında herhangi bir dönüşüme sebebiyet vermediği gibi, zihin de göstergenin doğasını kavrarırken değişime uğramaz. Bu, amacı ve işleyişi kendinde soyutlanmış bir gösterge tasarımıdır.

Saussure'ün kendi içinde dil tasarımından hareketle ele aldığı göstergesinin temel yönlerinden birisi onun gösteren ve gösterilenden oluşan ayrıştırılmaz çifte yüzüdür.³⁶³ Gösteren ve gösterilen böyle ele alındığında, onların aralarındaki sonu gelmez ve parçalanamaz ilişkisellikleri gösterge olma kriterlerini icra etmenin dışında, dışarıda üçüncü bir varlığa referansta bulunmalarına izin vermez. Kavram (gösterilen) ile sessel imge (gösteren) bir kâğıdın iki yüzü şeklinde düşünüldüğünde, kâğıdın bir yüzü kesildiğinde diğer yüzü de kesilmiş olacağından onları ayırabilmek hiçbir durumda mümkün olamayacaktır.³⁶⁴

Göstergenin Saussure'deki zihinsel tasarımı ampirist ve materyalist gösterge anlayışlarından açık bir biçimde farklılaşma anlamına gelir. Gösteren ve gösterilen herhangi bir dışsal nesneden bağımsız tamamen zihinsel varlıklardır. Sessel imge

³⁶¹ Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, Berke Vardar (çev.), Multilingual, İstanbul 1998, s. 108-113. Saussure'ün metninin Türkçe ile İngilizce çevirilerinden anlaşılacak hususlar zaman zaman farklılaştığı için burada her iki çeviri de dikkate alınmıştır.

³⁶² Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, Charles Bally and Albert Sechehaye (eds.), Wade Baskin (trans.), McGraw-Hill Book Co., New York 1966, p. 16.

³⁶³ Saussure'ün gösterge modelinin temel yönlerinin kısa bir özeti için bkz.: Winfried Nöth, *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1995, s. 59-61.

³⁶⁴ Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, s. 164.

dendiğinde, gösterenin fiziksel bir boyutu varmış gibi görünse de, o, “sesin zihinsel izi” anlamında “duyuların tanıklığı yoluyla oluşan izlenim”dir.³⁶⁵ Şu hâliyle onun dış dünyaya bağımlı ve duysal olduğu gibi bir düşünce oluşacağından, bu sorun göstergenin “konuşan öznelerin konuşma aktivitesi” olan bireysel sözle değil; “bireylerin dili uygulamasına imkân sağlayacak bir sosyal yapı tarafından benimsenen konvansiyonlar takımı”³⁶⁶ şeklinde tanımlanan “konuşan öznelerden ayrı” genel dille bağlantılı olduğunun belirtilmesiyle aşılma istenir. Şu durumda genel dile âit olan, tümel kavramlar ve tümel sessel imgeler bütünüyle zihinseldir.

Saussure dilsel göstergenin bir kelime (ad) ile bir nesneyi birleştirmedeğini, bir kavram ile sessel imgeyi birleştirdiğini³⁶⁷ ileri sürdüğünde, onun gösterge teorisi dışsal bir göndergesel (referansiyel) nesneyi (anlamı) açıkça dışlayarak, Platon’un kelimeye *Kratylos*’taki yaklaşımından da açıkça farklılaşır. Saussure için gösterenle gösterilenin ötesinde yapısal olarak hiçbir şey mevcut değildir.³⁶⁸ Göstergenin zihinselliği ve göndergesel nesnenin dışlanması yaklaşımlarının yanı sıra Saussure’ün gösterge teorisinin dönüşümüne yaptığı en önemli katkılardan birisi, anlamı bir form veya ayrımsal değer olarak görmesidir. Anlam ve muhteva kelimelerine denk şekilde kullanılan kavram ve gösterilen terimleri, sorunu semantiğin semiyotik boyutuna götürür. Saussure için anlamın anlamı, burada muhtevastan (*substance*) arındırılmış salt bir formdur.

Saussure’e göre nesnelere ad verme sürecinden söz eden düşüncenin gerisinde, kelimelerden önce hazır ideaların (*ready-made ideas*) bulunduğu³⁶⁹ yolunda hatalı bir varsayım bulunur. “Dil olmaksızın düşünce müphemdir, keşfedilmemiş bulutsu uzak yıldız kümesidir. Önceden var olan ideler yoktur ve dilin ortaya çıkışından önce hiçbir şey aşikâr değildir.”³⁷⁰ Kelimeyle ifadesini

³⁶⁵ Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, s. 107.

³⁶⁶ Paul Ricoeur, *Yorumların Çatışması: Hermenoytik Üzerine Denemeler I*, Hüsamettin Arslan (çev.), Paradigma Yayınları, İstanbul 2009, s. 33-34.

³⁶⁷ Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, s. 107.

³⁶⁸ Böylece Saussure’ün giderek nominalizme doğru sürüklendiği görülür. Saussure, göndergesel nesnenin dışlanması fikri ile göstergenin nedensiz doğasının zorunlu olarak dünyadaki nesnelere karakteristiklerine göndermede bulunmasını gerektirdiğinden ortaya çıkardığı çelişki nedeniyle eleştirilir.

³⁶⁹ Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, s. 107.

³⁷⁰ Saussure, *Course in General Linguistics*, p. 112. Türkçe’deki çevirisi: “Tek başına düşünce, hiçbir zorunlu sınıra rastlanmayan bir bulutsuyu andırır. Önceden oluşup yerleşmiş kavram yoktur; dilin ortaya çıkmasından önce hiçbir şey belirgin değildir.” Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, s. 164.

bulmadan önce, düşünce, şekilsiz ve belirsiz bir yığından ibarettir.³⁷¹ Böylece Saussure'ün gösterge modeli ona muhtevanın değil, formun semiyotiğini kurma imkânı verir. Form burada yapı anlamında gösteren ve gösterilen arasında muhtevadan bağımsız ilişkiselliklerdir. Anlam bütün semiyolojik sistem (göstergeler makinası) içerisinde bir kavramın değeridir.

Dil her bir terimin değerinin yalnızca diğerlerinin eş zamanlı varlığından kaynaklandığı, birbirine bağımlı terimler sistemidir. (...) Muhteva gerçekten de yalnızca kendi dışında bulunan her şeyin eşzamanlı ilişkisiyle belirlenir. Bir sistemin parçası olmak, yalnızca bir anlam sağlıyor olmakla kalmaz, aynı zamanda özellikle bir değer de verir.³⁷²

Buradan sonra Saussure'ün bir *öz* (nature) atfettiği dilin kendi kendini işaret ettiği gösterge fikri bağlamında şiirin durumu, bu gösterge modelini poetikaya uygulayan Roman Jakobson ve Jacques Derrida'nın yaklaşımları üzerinden ele alınacaktır. Saussure'ün dilbilimsel modeliyle şekillenmiş poetikada ilk dikkat çeken husus, niyet ile otonomi arasındaki ilişkinin ters yüz edilmesidir. Niyetselcilik için şiirin anlamının kaynağı, ilk anlamı kavranmalıdır. Otonomculuk ile birlikte şiirde göstergelerin sese dayalı yapısal görünümü açıklanmalıdır fikri öne çıkar.

Saussure'ün göstergeyi araçsallığa göre değil de “gösteren ve gösterilen arasındaki içsel farklılığa” göre tanımlaması tam da modern deskriptif poetikanın, niyetselciliğin sorunlarını belirginleştirerek şiir için oluşturmak istediği otonomi projesi için önemli fırsatlar barındırmaktaydı. Şiirin otonomluğunu temel alan bir poetika böylesi bir gösterge düşüncesi temelinde kolaylıkla inşa edilebilirdi. Modern gösterge kavramı, niyetselciliğin ötesinde yeni bir şiir tasarımının geliştirilmesinde önemli bir rol üstlenirken, bunun yanı sıra Aristoteles'in *Poetika*'sındaki “bütün olarak sanat eseri”³⁷³ fikrini de kendi düşüncesi için tarihsel bir arkaplan olarak belirlemekteydi. Bu bağlamda, o, bir yandan yirminci asırda şiiri tanımlayıp poetikayı şekillendirirken öte yandan klasik poetikaların da anlamını dönüştürmeye başlamış olur.

³⁷¹ Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, s. 164.

³⁷² Saussure, *Course in General Linguistics*, p. 114-115. Türkçe'deki çevirisi: “Dil, bütün öğeleri dayanışık, birinin değeri yalnızca öbürlerinin de süremde varlığından doğan bir dizgedir. (...) Sözcüğün içeriği, ancak kendi dışındaki öğelerin yardımıyla gerçekten belirlenebilir. Bir dizgenin parçasıdır sözcük, onun için de yalnızca bir anlam içermekle kalmaz, özellikle de bir değer taşır.” Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, s. 168-169.

³⁷³ Aristoteles, *Poetika*, s. 27 (7:1, 1450b).

Dilbilimin edebiyat araştırmalarında -Roman Jakobson'un ifadesiyle- "bařkøşede" (*leading place*) bulunması, poetikanın, ana konusu olan dilsel sanatları öteki sanatlardan ve başka tür dilsel söylem biçimlerinden ayıran özellikleri (*differentia specifica*) kendisine dilbilimi *model* olarak araştırmasından ileri gelir.³⁷⁴ Jakobson, "Dilsel bir metni bir şiir yapan nedir?" sorusunu sorduğunda şiiri her şeyden önce bir dil, poetikayı da dilbilimin bir alt bilimi olarak gördüğünü söylemiş olur. "Şiirin kural koyucu bilimlere ulaşmasının imkânı" Jakobson'un ifadesiyle "şiiirin ortak paydası"nda,³⁷⁵ diğere deyişle şiiirin dilsel yapısındaki poetik işlevdedir.³⁷⁶ Onun şiiirde bilimsel olana ulaşma çabası üzerine Gadamer "muazzam bilimsel külliyyatının bir beşeri bilimciden çok tamamen bir doğa bilimcisinin yapısını gösteriyor."³⁷⁷ diyecektir. Jakobson "Linguistics and Poetics" (1958)³⁷⁸ isimli meşhur makalesiyle dolaylı olarak doğabilimsel modelin sosyal bilimlerde geçerliliğini, üstelik "her şeyden önce, büyüü sadece inisiyasyon süreciyle ifşa olan şiiirin esrarengiz işleyişinde"³⁷⁹ dahi sürdürebileceğini meydan okuyucu şekilde iddia etmiş olur. Bu makalesinde şiiirin ne olduğu sorusuna cevabını Jakobson, dili önce bir *iletişim* konusu olarak belirledikten sonra verir. Bu anlamda herhangi bir iletişimi oluşturan olmazsa olmaz (*sine qua non*) altı faktörü şematik tarzda tasvir ettikten sonra, ister sıradan bir sohbet isterse şiiir olsun her iletişimde en açık şekilde görülen, konuşandan (*addresser*) muhataba (*addressee*) doğru yönelmiş bir metnin (dilsel ileti, *message*) bulunduğunu söyler. Jakobson iletişimi tamamlayan üç farklı faktör daha ilave eder: Bir metin daima fiziksel ve/ya psikolojik vasıta veya kanal (araç, medyum, *contact*) sayesinde gönderilmek durumundadır. Ayrıca konuşan ve muhatap için tümüyle ya da hiç değilse kısmen ortak bir kod (*code*); iletimde bulunulan muhatap tarafından kavranabilir ya dilsel ya da dile dönüştürülebilir,

³⁷⁴ Jakobson, "Linguistics and Poetics", p. 63.

³⁷⁵ Mehmet Yalçın, poetikadan daha geniş ve doğru bir kullanım olarak tercih ettiğı "şiiirbilim" tasarımının yöntemini şiiiri bilimin nesnesi hâline getirerek şiiirin ortak paydasını tespit etmek olarak belirlediğinde modern dilbilimi ve özellikle Jakobson'u izler. Mehmet Yalçın, *Şiiirin Ortak Paydası I: Şiiirbilime Giriş*, İkaros Yayınları, İstanbul 2010; Mehmet Yalçın, *Şiiirin Ortak Paydası II: Kuram ve Çözümlemeler*, İkaros Yayınları, İstanbul 2010.

³⁷⁶ Roman Jakobson, "Bir Şiiir Sanatı Bilimine Doğru", *Sekiz Yazı*, Mehmet Rifat ve Sema Rifat (çev.), Düzlem Yayınları, İstanbul 1990, s. 9-14.

³⁷⁷ Hans-Georg Gadamer, "Hegel und der Sprachforscher Roman Jakobson", *Das Erbe Hegels II*, Roman Jakobson, Hans-Georg Gadamer, Elmar Holenstein (eds.), Suhrkamp, Frankfurt und Main 1984, p. 15.

³⁷⁸ 1958 yılında Indiana Üniversitesi'nde gerçekleşen *Üslup Konferansı*'nda sunduğı kapanış konuşmasının (closing statement) metni, 1960 yılında Thomas A. Sebeok tarafından hazırlanmış *Dilde Üslup* başlıklı kitapta yayımlanmıştır.

³⁷⁹ Gadamer, "Hegel und der Sprachforscher Roman Jakobson", p. 16.

metnin ne hakkında olduğunun kavranmasına imkân veren bir bağlam (*context*) da sağlıklı bir iletişim için zorunludur.

Jakobson, bu iletişim faktörlerinin her birine tekabül eden altı işlevli bir şema tesis eder. Konuşana his, muhataba çağrı, bağlama referans işlevi tekabül ederken, kanala ilişki, koda meta-dil ve metne şiirsellik işlevi tahsis edilir. Metnin kendisi hariç dilsel iletişimin içerdiği altı unsurun her birinden bahsedildikten sonra böylesi bir metne dönük, metne metin olarak odaklanan eğilimi Jakobson dilin *şiirsellik işlevi* olarak açıklar. Buna karşılık bir metnin dilsel yapısı öncelikle hâkim olan işleve bağlıdır. Dolayısıyla şiir sadece şiirsel işleve sahip olmadığı gibi, şiirsel işlev de şiirden başka dilsel metinlerde az veya çok bulunabilir.

Jakobson söylenenin³⁸⁰ bizâtihi kendisine dikkat çektiği bu şiirsel işlevi fonetik³⁸¹ benzeşimlerle ve onların tekrarlanmalarıyla açıklamayı tercih eder.³⁸² Ona göre şiirsel dilde öne çıkan dilin *ses* (gösteren) yapısı, söyleyiş, söz dizim gibi maddi ve somut karakteriyle bizâtihi kendisidir, söylenmek istenen şey, anlam (gösterilen) değildir.

Herhangi bir şiirin olmazsa olmaz doğası dilin, şiirsel işlevde, eşdeğerlik ilkesini seçme (metafor) ekseninden birleştirme (metonimi) eksenine aktarmış olmasıdır.³⁸³ Bir diğer ifadeyle, dilin gündelik kullanımında amaç anlamın aktarımıyken, şiirsel işlevde anlam meselesi tamamen tırnak içine alınarak³⁸⁴ sesi önceleyen bir düzenleniş belirleyicilik kazanır. Şiirde kelimeler, sesteki

³⁸⁰ Yapısalcılığın gösterge kavramının görselliği aşırı vurgulaması nedeniyle, onun yerine ve ondan farklı bir anlam tasarımını hâiz “söyleme” kavramını, buna bağlı olarak “söylenen-söylenen” kavramlarını tercih etmek daha yerinde görünmektedir. Dufrenne’in de dediği gibi Batı kültüründe gözün istibdatı söz konusudur. Retorik bu nedenle daima Bachelard’ın “formel muhayyile” dediği şeyle ilgilendir. Bu göz istibdatı şiir hakkında konuşurken dahi kullanılan kelimelerde kendini gösterir. Mikel Dufrenne, “The Phenomenological Approach to Poetry”, *Crosscurrent in Phenomenology*, R. Bruzina and B. Wilshere (eds.), Martinus Nijhoff, The Hague 1978, p. 115.

³⁸¹ Saussure şiirden bahsettiği tek yerde, derslerinin “fonetik” başlığı altındaki kısımda şunları söyler: “Poetik metinler söyleniş (*pronunciation*) araştırmasında çok değerli dökümanlardır. Şiir sanatı sisteminin hece sayısına, niceliğe ya da seslerin benzerliğine (aliterasyon, asonans, kafiye) dayanmasına göre çok farklı türde bilgi sağlar.” Saussure, *Course in General Linguistics*, p. 36.

³⁸² “Siyasal slogan I like Ike (Ike’ı seviyorum) /ay layk ayk/ üç tek heceden oluşur ve her birini simetrik olarak bir ünsüzün izlediği /.l.k.k/ üç çift ünlüyü /ay/ içerir. Üç sözcüğün yapısı bir değişim sergilemekte: İlkinde hiç ünsüz yok, ikincide çift ünlünün iki yanında birer, üçüncüsünde de sonda bir ünsüz var. (...) Bu üç heceli deyişin iki bölümü I like/ Ike birbiriyle uyaklıdır ve uyaklı sözcüklerden ikincisi, birincisi içinde bütünüyle bulunmaktadır; /ay/-/ayk/, nesnesini tümüyle çevreleyen bir duygunun sesbenzeşimsel imgesidir bu.” Jakobson, “Linguistics and Poetics”, p. 70; Roman Jakobson, “Dilbilim ve Yazınbilim”, Ahmet Kocaman (çev.), *Yazko Çeviri*, S. 8, Eylül-Ekim 1982, s. 169. (163-170.)

³⁸³ Jakobson, “Dilbilim ve Yazınbilim”, s. 170.

³⁸⁴ Paul de Man, “Semiyojoloji ve Retorik”, *Okuma Alegorileri*, s. 6.

eşdeğerlikleri üzerinden ritmik, aliterasyonlu ve kafiyeli-vezinli art ardalıklar hâlinde birleştirilir. Böylece şiirin özü tamamen hece, vurgu, vezin gibi kavramlar eşliğinde *ses* temelli bir konu olarak görülür

Jakobson, görülebileceği üzere, şiirden dile doğru bir hareket yerine, iletişim konusu olarak sınırlandırılmış ve derin yapısı (*depth structure*) değişmez kesinlikte belirlenmiş olan dilden hareketle şiire, şiirin dildeki işlevine yönelmiş bir düşünceye sahiptir. Herhangi bir bireysel söz daima toplumsal olan dilin değişmez sese dayalı derin yapısının bir tezahüründen başka bir şey değilse, dilde ve şiirde bir özgünlük veya orijinalite imkânından söz edilebilir mi? Şu durumda şiir, bir defa ve son defa belirlenmiş olan dilin derin yapısının her seferinde sadece öngörülemez fonetik tarzlarda yapılaşarak onaylanmasından ibaret kalmaz mı? Diğer deyişle şiir, hiçbir zaman dilin verili yapısal normlarının dışına çıkamayacağı için onun bir aslın taklidi³⁸⁵ veya aslı işaret eden gösterge olarak bir özgünlüğe veya tikelliğe sahip olması beklenebilir mi? Bununla beraber dilin daha en başından iletişime indirgenmesi onun hâlâ araçsal bir kategoride tutulduğu, kendi başına bir otonomiye de sahip olmadığı anlamına gelmektedir. Bu noktadan görülebileceği üzere şiirsel dil ve şiirsel-olmayan dil arasında yapılan keskin ayrımlar ve bu ayrımın şiirsel-olmayan ve kesinlikli bir bilimsel konumdan belirlenmesi şiiri ve dili açıkça bilimin nesnesi hâline getirmiştir. Kısacası Jakobson bir yandan dili basitçe iletişim konusuna indirgerken³⁸⁶ öte yandan şiiri diğer dilsel söylem biçimlerinden (gündelik

³⁸⁵ Barthes'in açıkça dikkat çektiği üzere, gösterge kavramı temelinde oluşmuş yapısalcı aktivite, neoklasikçi taklit anlayışından uzağa gitmez. “[H]er yapısalcı etkinliğin amacı bir “nesneyi” yeniden kurmak ve bunu bu nesnenin işleyiş kurallarını (“işlevlerini”) bu yeniden kurulumda ortaya çıkaracak şekilde gerçekleştirmektir. Dolayısıyla yapı aslında nesnenin bir *görüntüsüdür* ama yönetilen, nesneyle ilgili bir *simulakr* olur çünkü taklit edilen nesne o ana dek görünmez kalmış, daha doğrusu doğal nesnede kavranamamış bir şeyi ortaya çıkarır. [...] [Y]eni ortaya çıkar ve bu yeni genel kavranabilirinden başka bir şey değildir. [...] İşte bu nedenle yapısalcılık temelde bir taklit etkinliği olduğu için bilimsel yapısalcılıkla özelde yazın, genelde sanat arasında gerçekten hiçbir fark yoktur. Her ikisi de maddelerin (gerçekçi diye adlandırılan sanatta olduğu gibi) değil, işlevlerin benzeşimi üstüne (Lévi-Strauss bunu *benzeşiklik* diye adlandırır) kurulmuş aynı *mimesis*'ten kaynaklanır.” Barthes, “Yapısalcı Etkinlik”, *Eleştirel Denemeler*, s. 218-219.

³⁸⁶ Dilin öncelikle bir iletişim konusu olarak belirlenmesi daha sonra Derrida tarafından eleştirilecektir. Derrida “Signature Event Context” başlıklı yazısında sorunsuzmuş gibi görünen iletişim kavramının kapsamlı bir eleştirisini yapar. İletişim ona göre bir “anlam”ın veya “bilgi”nin bir konuşandan muhabata aktarımı (*transmission*) değildir. Şayet gösterge bir anlama sahipse, bu, daima bir *kullanım* tarihine dayanır. Yazı da konuşma gibi aynı türde bir iletişim şeklidir. Her iki durumda da, anlam için bir “bağlam” sağlayan “olay”ın ortaya çıkışı iletişimin birincil yönü değildir. İletişimin problemleri ona göre bağlam kavramında yatmaktadır. Bağlam niçin daima mutlak şekilde belirlenemez kalmaktadır? Kesin ve bilimsel bir bağlam kavramı var mıdır? Derrida yazının bağlamsız da iletişim vasfını yerine getirebildiğini düşünerek bağlam yerine *saçılma* (*dissemination*) kavramını önermektedir. Çünkü yazılı olmak başta bağlam olmak üzere alımlanma ve söyleyiş durumlarını kökten değiştirmektedir. Derrida,

dil, bilimsel dil) yapısal hususiyetleri bakımından ayırıp otonomlaştırıyım derken, daha “derin” bir yapısallığın taklidine indirgeyerek otonomisini ve özgünlüğünü de açıkça ihmâl etmiş görünmektedir.

Dil iletişime indirgendiğinde şiirin otonomisi mümkün müdür? Şiir dilini gündelik dilden ayıran, anlamı geriye iten ve sesi önceleyen tarzda ayrımlar şiiri otonomlaştırır mı? Riffaterre’in belirttiği üzere okurundan bağımsız işleyen, “normal okur” için erişilemez bir yapı olarak bir şiirin özgünlüğü mümkün müdür?³⁸⁷

Saussure’ün “kendinde gösterge” anlayışı, Jakobson’dan sonra Derrida’nın düşüncesine de açıkça yön vermiş görünmektedir. Fakat Jakobson’dan farklı olarak Derrida, Saussure’ün gösterge anlayışının köklü bir analizine girer. Yapısalcılığın sonuna, postyapısalcılığın başlangıcına işaret ettiği düşünülen “İnsan Bilimlerinde Yapı, Gösterge ve Oyun” (1966) isimli denemesinde Derrida, gösterge kavramına getirdiği köklü eleştirileriyle şiire yaklaşıma dair bir dönüm noktasını da oluşturur. Bu analizlerinde Derrida’nın yapısalcılığın sınırlarını bir ölçüde aşarak yeni bir anlayış ortaya koyduğu fark edilir. Yeni anlayış, merkezi bir yapı veya aşkınsal gösterilen olarak sabitlenmiş yapı ilkelerinin *yapısökümü*dür.³⁸⁸ Bu ilkeler kökene (anlama) yönelik bir nostaljiden, mutlak mevcudiyet metafiziğine olan özlemden kaynaklanmaktadır.

Saussure her ne kadar *araç* olarak gösterge anlayışını dönüştürerek otonomi (fark) fikrine imkân tanımış olsa da, Derrida’ya göre gösteren ve gösterilen ilişkisi,

bu düşünceyi sözlü konuşma eylemine de uyguladığında Jakobson’un iletişim modelini açık bir şekilde değişime uğratmış olur. Böylece sözlü ve yazılı her iletişimde bağlamın sınırlılığı olmadığı da belirlenmiş olur. İletişim bağlamsızlaştırıldığında anlamın bir konuşandan aktarımı da imkânsızlaşır. Jacques Derrida, “Signature, Event, Context”, *Margins of Philosophy*, A. Bass (trans), University of Chicago Press, Chicago 1982, p. 307-330. Yine başka bir metinde Derrida çeviri konusu üzerinden Jakobson’u eleştirdiği yerde, herkesin bir dilin ne olduğunu, bir dilin diğeriyle ilişkisini ve özellikle de dilin özdeşliğini veya farklılığını bilmesinin beklendiğini varsaydığını belirtir. Jacques Derrida, “Des Tours de Babel”, Joseph F. Graham (trans.), *Difference in Translation*, Joseph F. Graham, (ed.), Cornell University Press, Ithaca and London 1985, p. 165-248.

³⁸⁷ Michael Riffaterre, “Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire’s *les Chats*”, *Yale French Studies*, 36/37, 1966, p. 213.

³⁸⁸ Derrida’nın meşhur ettiği *dekonstrüksiyon* kavramının çoğu zaman Heidegger’in *destruktion* kavramıyla benzerliği üzerinde durulur. Derrida’nın kullandığı kelime daha ziyade “yıkma” veya “tahrip etme” gibi anlamlar taşırken, Almanca’da *destruktion* kelimesi “sökme, gizlenmiş olan şeyi sökerek ortaya çıkarma” anlamındadır. Almanlar tahrip etme anlamında *Zerstörung* kelimesini kullanır. Hans-Georg Gadamer, “Hermeneutik ve Logosentrizm”, *Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler*, Hüsamettin Arslan, (çev.), Paradigma Yayınları, İstanbul 2005, s. 337.

bütün Batı felsefe geleneğinin yaptığı gibi biri diğerine karşı daima yüceltilen, hiyerarşik bir tasarıma sahip ikili karşıtlıklar (*binary oppositions*) üzerinden kurulduğu için, iki bin beş yüz yıllık geleneğin sorunlarıyla mâlûldür. Çünkü ona göre gösteren/gösterilen arasında kurulan ayırmadan sonra klasik göstergenin içinin boşaltılması imkânsızlaşır. Derrida'ya göre “gösteren ve gösterilen arasındaki kesin ayırımın korunması, gösterilen ve kavram arasındaki denklik, doğal olarak, düşüncede mevcut; dilden, yani gösterenler sisteminden bağımsız, kendisinde bir gösterilen kavramının düşünülmesi olasılığını açık bırakır.”³⁸⁹ Böylesi bir gösterileni Derrida “transandantal gösterilen” olarak adlandırır. Bu sadece Saussure'ün değil, aynı zamanda klasik ve modern gösterge anlayışını benimseyen bütün bir metafiziğin radikal eleştirisidir. Metafizik tarihinde görülen, gösterilen ve gösterenin ikili karşıtlık biçimindeki ayırımı ile dilden bağımsız gösterilen (kavram) fikri kritik yanlışlardır. Gösterilen dilden bağımsız biçimde düşüncede tasarlandığında, dil düşüncenin bir enstrümanına ve hizmetkârına dönüşecektir.³⁹⁰

Derrida, göstergenin özgür oyununu veya *ayırmaların oyununu* vurgulayarak böylesi merkezli bir yapının kapalılığından kaçmaya çalışır. Heterojen metinlerin gösterilenin daima yeniden gösterene dönüşen karar verilemezliği, hem *fark* hem de *erteleme* anlamına gelen, farklı dillere çevrilmesi daima güçlükler yaratan Fransızca bir terim olan *différance* olarak adlandırdığı şeyle yakından ilişkilidir: “Anlam”ın mutlak mevcudiyeti ve kapalılığında anlamlandırmanın hapsedilemeyecek sonu gelmez zamansal hareketi. Göstergelerin belirsizliğini açıklamak ve hakiki doğasını yakalamak için kullandığı *différance* kavramıyla Derrida dilin çok-yönlülüğünün hakkını vermek ister. Şayet bir gösterge, -Saussure'ün dediği gibi- bir diğer göstergeden farklıysa, o zaman kendi üretebileceği anlamı da sonraya bırakıyor demektir. Göstergenin mevcut olan şeyin yerine geçtiği, onu yokluğunda sunduğu anlayışından hareketle, anlamın (referans, şey veya gösterilen) fiziksel olarak kendisini sunduğunda göstergeye ihtiyaç duymadığı, ne zaman ki kendisini geriye

³⁸⁹ Jacques Derrida, *Göstergebilim ve Gramatoloji: Jacques Derrida ile Julia Kristeva Arasında Söyleşi*, Tülin Akşin (çev.), Afa Yayınları, İstanbul 1994, s. 34.

³⁹⁰ Yazı onu yazandan bağımsız olarak göstergesel özelliğini korumaya devam ettiğinden okuruna kendisiyle ilişki içerisinde farklı anlamlar sunma imkânını barındırır. Yazının söze karşı yüceltilmesinde hâlâ her göstergelyi açıklayan ve her göstergenin üzerinde *dil dışında bir hakikat (aşkın gösterilen)* fikrinin taşındığının işaretleri bulunur. Bu sorun bağlamında bkz.: Atiye Gülfer Gündoğdu, *Edebi Metnin Teşekkülünde Okurun Rolü* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), OMÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun 2017.

çektğinde göstergeye başvurulduğu ileri sürülür. Tam da bu nedenle gösterge, ertelenmiş anlam veya mevcudiyet anlamına gelir.³⁹¹ Diğer bir deyişle şu durumda da gösterge, gösterilenin (anlamın) yerini alır. Saussure mevcut bir anlamdan (aşkın gösterilen) hareketle göstergelyi tanımlarken, Derrida ertelenmiş ve farklılaşan bir anlamdan, anlamın yokluğundan (*absence*) hareketle göstergelyi tasarlar.

Bununla birlikte, Derrida'nın gösterenin özgür oyununa yönelik nihai vurgusu, hâlâ Batı metafiziğinin linguistik alanı ve geleneksel mantığı içinde kalır. Onun gösterge kavramına ve semiyotik geleneğe aşırı bağlı oluşu bile bunu göstermektedir. Nitekim o da bunu reddetmez. Toshihiko Izutsu'ya yazdığı meşhur mektubunda yapısökümün de yapısalcı veya her ne olursa olsun yapısalcı mesele için belirli bir ihtiyacı varsayan bir tavır olduğunu belirtir. Buna karşılık yapısökümün aynı zamanda anti-yapısalcı bir tavır olduğunu ve talihinin de kısmen bu muğlâklığa dayandığını dile getirir.³⁹²

Şiirsel yazının kod sökümü, şiirin belirli yapılarının metinsel deşifresi öncelikle Derrida'nın yapısöküme girişmek için ortaya koyduğu daha eski dil ve düşünce modları açısından, diğer bir deyişle “*her-zaman zaten yazılmışlık*” (iz) olarak adlandırdığı şey açısından başarılabilir. Çünkü şayet bir anlam varsa, o daima izin bir sonucudur. Bütün gösterilenlerin aynı zamanda gösteren konumunda bulunduğu fark edildiği yerde, modern gösterge kavramı, dolayısıyla transandantal gösterilen anlayışı sorunlu hâle gelerek yerini *iz* kavramına bırakır.³⁹³ Bu durum, yapısökümcü okuma ve analizlerin, Derrida'nın merkezli yapının veya mutlak mevcudiyetin metafiziksel kapalılığından kaçınma çabasına rağmen, bir şekilde yapısal kalmayı da teklif etmektedir. Tam da bu nedenle Antony Easthope, Derrida'nın dil anlayışının Jakobson'unun tersine çevrimi olarak anlaşılabilirliğini ileri sürer.³⁹⁴ Göstergenin bu birbirine zıt gibi görünen, aslında birbirinin ters çevrilmiş yapısının, Jakobson'dan farklı olarak Derrida'da nasıl bir şiir anlayışına neden olduğu soru hâlini alır.

³⁹¹ Jacques Derrida, “Différance”, Önay Sözer (çev.), *Toplumbilim*, S.10, Ağustos 1999, s. 52.

³⁹² Jacques Derrida, “Japon Bir Dosta Mektup”, Medar Atıcı ve Mehveş Omay (çev.), *Toplumbilim*, S.10, Ağustos 1999, s. 186.

³⁹³ Jacques Derrida, *Gramatoloji*, İsmet Birkan (çev.), Bilgesu Yayıncılık, Ankara 2014, s. 111-113.

³⁹⁴ Antony Easthope, *Poetry as Discourse*, Methuen, London and New York 1983, p. 15.

Jakobson'da dilin işlevlerine bakılarak edebi ve edebi olmayan türler, şiir ve gündelik dil arasında açıkça ayrımlar yapabilmeyenin mümkün olduğu gibi bir izlenim elde etmek mümkünken, Derrida'da her şeyden önce şiir ile dini, felsefi veya hukuki metin (nesir) arasında açık bir ayırım yapma imkânı bütünüyle ortadan kalkmış olur.³⁹⁵ Derrida'da metnin dışında hiçbir şeyin olmayışı iddiası,³⁹⁶ metnin dışına veya üzerine çıkılarak onun hangi türe âit olduğuna da karar verilemeyeceği anlamına gelir.

Derrida, Jakobson'un dilin iletişimin bir normu olduğu fikrini reddetmesine rağmen gösterenin dilin tamamında gösterilene öncelikli olduğunu kabul ederken hâlâ onun şiir konusundaki değerlendirmelerinin birçoğunu onaylar. Şiir nesirden gösterenin mevcudiyeti nedeniyle değil; yalnızca göstereni tekrarlama ve yoğunlaşmanın modellerine dönüştürdüğü özel kullanımı nedeniyle ayırt edilebilir.³⁹⁷

Durum böyle olunca 1988 tarihli “*Şiir Nedir?*” isimli kısa denemesinde şiiri kendisine dokunulmasına, çevrilmesine, dönüştürülmesine direnen, kendi kendisini koruma güdüsüyle otobanda yol alan bir *kirpi* olarak imgeleştiren Derrida, aslında dilin doğasında gördüğü karar verilemezliği şiir bağlamında yeniden dile getirmekten başka bir şey yapmamış olur.³⁹⁸ Derrida'da anlam daima karar-verilemez kaldığından, lirik veya epik oluşunun belirlenmesi şurada dursun,³⁹⁹ kişinin karşısında duran dilsel metne şiir diyebilmek için durup karar verebileceği bir anlama mekânı veya ânı da mevcut olamamaktadır.⁴⁰⁰ Farkın aşırı vurgulandığı bir düşüncede giderek hiçbir şey birbirinden seçilemez olur.

³⁹⁵ “Jakobson için şiir, dili bir ‘şey’ olarak sunan, gösterilenle göstereni bir kılmaya çalışan dilin özel bir kullanımıyken, dilin varsayılan şeffaflığı *sayesinde* iletişim olağandır. Derrida'da dilin tamamı cisimsellik veya ‘şeylik’le karakterize edilir; ve bunu nesrin dilin özel bir kullanımı olduğu düşüncesi tâkip edecektir.” Easthope, *Poetry as Discourse*, p. 15.

³⁹⁶ Jacques Derrida, *Gramatoloji*, s. 242.

³⁹⁷ Easthope, *Poetry as Discourse*, p. 15-16.

³⁹⁸ Jacques Derrida, *Şiir Nedir?*, Ahmet Sarı ve M. Abdullah Arslan (çev.), Babil Yayınları, Erzurum 2002.

³⁹⁹ Northrop Frye'in *Eleştirinin Anatomisi* isimli çalışması formalist düşüncenin yöntem ve araçları ile şiirsel türlerin kesin olarak birbirinden ayrılabilirliği inancını taşır. Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi: Dört Deneme*, Hande Koçak (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015.

⁴⁰⁰ “Bir metin herhangi bir türe âit değildir, her metin bir ya da birkaç türe *katılır*. Türsüz metin yoktur, her zaman bir tür ve türler vardır, yine de böylesi bir katılım hiçbir zaman aidiyet anlamına gelmez” diyerek Derrida'nın türler arası ayrımı iyice belirsizleştirdiği açıktır. Jacques Derrida, “Tür Yasası”, *Edebiyat Edimleri*, s. 249. Böyle bir düşünceden sonra klasik bir sanat eseri veya şiir ile basit bir olay örgüsü bulunan söz gelimi dedektif hikâyesi arasında bir nitelik farkı kalmadığından popüler kültüre âit metinlerin analizleri dikkat çekici düzeyde postyapısalcı edebiyat yaklaşımlarının konusu hâlini alır.

3.4. Ses ve Anlam Arasında Değişen Denge: Gadamer

Buraya kadar yapılan değerlendirmeler şayet doğruysa, şiirin nasıl işlediği veya bir dilsel metni şiir yapanın ne olduğu tarzındaki soruların şiirin özgünlüğüne imkân vermediği açık hâle gelmiş demektir. Modern gösterge teorisi, göstergenin anlamdan bağımsız sessel doğasını önceleyerek okura, dilde ses ile anlam arasında vukû bulan diyalektiğe (diyaloga)⁴⁰¹ yer bırakmadığında zaten şiirin doğal olarak hakikatle, anlamla veya muhtevayla bağı da kalmayacaktır.

“Kendinde-gösterge” fikrinde dikkat çeken belki de temel sorun daha başından kelimelerin hiç tartışılmaksızın önyargılı biçimde gösterge olarak kabul edilmesidir. Kelimelerin gösterge olarak konumlandırılışıyla, “başka bir şey için bir şey” olarak gösterge tasarımını benimsemiş eski felsefelerin cevaplamakta güçlük çektiği *kelimenin göstergeye dönüştüğü yer* sorusu da göz ardı edilmiş olacaktır. Şu durumda özcü felsefelerle hesaplaşmak da imkânını yitirmektedir. Şiirin otonomisi sorunu bağlamında asıl konu gösterge olarak adlandırılmış olan şeyi araçsallıktan çıkarmak değildir, kelimeyi göstergenin tahakkümünden kurtarmaktır. Göstergeyi araçsallıktan çıkarmak, kelimeye asli doğasını geri vermek anlamına gelmez. Saussure, Jakobson ve Derrida göstergeyi dilden bağımsız, dışarıda bir anlam için araçsallıktan çıkardılarsa da, daha başından kelimeyi gösterge olarak belirleyerek eski ve asli sorunu sürdürmeye devam etmişlerdir. Kelimeyi göstergenin tahakkümünden çıkararak ve ona asli “gösterge-ötesi” özgün doğasını veren Husserl, Heidegger ve Gadamer olmuştur.

Şiir ve dilin *fonetik* boyutunun daha gerisine gidilip “şiirin anlamı” konusuna gelindiğinde, yapısalcı ve postyapısalcı gösterge teorisi, anlamı genel yasalarının tespit edilemeyeceği, daima kontrol edilemez bir fenomen olarak kalacağı düşüncesinden hareketle Paul de Man’ın tâbiriyle onu tırnak içine almıştır. Buna karşılık anlama, kişinin sahip olduğu, ama istediğinde kullanıp istemediğinde tırnak

⁴⁰¹ Ses ile anlam diyalektiğinin anlaşılabilirliği için, söz gelimi şiirde *kafiye* konusuna bakılabilir. Kafiye ilk bakışta en az iki kelime arasında sese dayalı bir ilişkinin fark edilerek bir araya getirilmesi olarak görülür. Buna karşılık daha önemlisi o, bu iki kelimeyi anlam açısından daha önce düşünülmemiş yeni bir ilişkiye sokmak anlamına gelir. Ancak burada kelimelerdeki ortak sesleri (harf, hece gibi) kulak veya göz algıladığı için kafiye oluşmaz; tersine ses daima anlamsal bir ilişki fark edildiği için basitçe bir “ses” olarak değil de kafiye olarak algılanır. Bu nedenle ses, kafiyede daima anlamın ayrılmaz şekilde peşinden gider. Kafiye konusunun antropolojik kökenlerini irdeleyerek onu “insanların ilk medenî eseri” olarak niteleyen Yahya Kemal de benzer şekilde kafiyenin salt estetik veya teorik bir konu şeklinde ortaya çıkmadığını ima etmiş olur. Yahya Kemal, “Kafiye”, *Edebiyata Dair*, s. 127-136.

içine alabileceği, dilin iletişim düzleminin hiçbir noktasında yer alamayacak olan bir yeteneği midir?⁴⁰² Gösterge teorisinin bir tercih hususu hâline getirdiği gibi, anlama, nesnel bir açıklama için bir alternatif, ama tercih edilmeyen bir alternatif midir? Veya tersine Heidegger'in iddia ettiği gibi, o, kişinin dünyada varoluşunun ve dille kurduğu ilişkinin asli şekli midir? Anlam dille ilişkili olarak yeniden ortaya çıktığında özgünlüğü ve otonomisi için şiir sorusu yeniden nasıl formüle edilmelidir? Bu noktada Gadamer'in şiirin *ne* söylediği (*die Sache*)⁴⁰³, Palmer'in bir kişinin bir şiiri anladığında kişiye ne olduğu⁴⁰⁴ ve anlaşıldığında şiire ne olduğu soruları, Jakobson ve Derrida'da ihmâl edilmiş sorular olarak ortaya çıkmaktadır. Tecrübe edildiği hâliyle şiir dikkate alınır, “Şiir okuruna ne söyler ve şiirin söylediğine karşılık okur ne söyler?” veya “Şiir okuruna ne yapar?” şeklinde sorular sorulmalıdır.

Bu noktadan sonra Heidegger'in anlama ortamı olarak dil düşüncesini benimseyen Gadamer'in “kelime sadece gösterge değildir”⁴⁰⁵ diyerek göstergenin ötesine dikkat çekmesinin şiir için nasıl bir poetika imkânı sunmakta olduğu konusu üzerinde durulacaktır.

Dilbilimi model alan deskriptif poetikanın şiirin otonomisine imkân sağlayabileceğini düşünerek vurguladığı temel hususlardan birisi, modern gösterge teorisi bağlamında önem kazanan *fark* kavramıdır. Şiirin tekrarlanamaz bir tarihsel bağlamda kendini açığa çıkarması ve bir başka tekrarlanamaz bağlamda oluşturulmuş anlama biçimlerinin bir şiire tatbik edilememesi onun farklılığı ile ilgilidir. Bu açıdan bakıldığında her bir şiir kendini açığa çıkarırken farkını ortaya koymuş olur. Bu bağlamda ortaya çıkan soru Jakobson ve Derrida'da görülen *fark olarak gösterge* fikrinin şiirin özgünlüğünü garanti edip etmediğidir. Kendi kendisini “fark” olarak işaret eden şiir, özgünlüğünü nereden alır? Bir şiirin başka

⁴⁰² Linguistik bakış açısından insanların başka insanlarla konuşması olarak iletişim açık bir olgudur. Ricoeur'de “ontolojik bir inceleme için iletişim bir enigma/muamma, hatta bir mucizedir.” Ricoeur, *Yorum Teorisi*, s. 21.

⁴⁰³ Gadamer, “konuşmada/diyalogda, şu ya da bu konuşucu değil, dile gelen bir şey söz konusudur”, “kelimelerin kendileri o kadar da önemli değil. Fakat bahis konusu mesele [die Sache] önemlidir.” dediğinde hem yazarın niyeti hem de metnin formu tartışmalarında eksik bırakılan hususa dikkat çekmiş olur. Gadamer, “Hermeneutik ve Logosentrizm”, s. 338-339. Ayrıca Gadamer'in “konu” kavramına yönelik bir analiz için bkz.: Burhanettin Tatar, “Aşkın (Transcendental) Zemin Olarak Konu (Sache)”, *Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti: Gadamer versus Hirsch*, Vadi Yayınları, Ankara 1999, s. 127-136.

⁴⁰⁴ Richard Palmer, *Hermenötik*, s. 134.

⁴⁰⁵ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 216.

bir şeyi değil, yalnızca kendi kendisini işaret etmesi bağlamında göstergeselliği, onu *farklı* kılabilirken, aynı zamanda *özgün* kılmaya yetebilir mi? Şiirin özgünlüğünü anlama noktasında bu fark teorisi ne ölçüde yardımcı olmakta, öte yandan özgünlüğün kavranmasında ne tür bir sınırlılığa neden olmaktadır?

Özgünlük, ancak ortada farklı bir şey varsa tecrübe edilebileceği için, onun ancak bir farklılık üzerinde kurgulanabileceği aşikârdır. Lâkin özgünlük burada salt şiirin tek tek her bir dilsel unsurunun, harflerinin, kelimelerinin veya mısralarının, bir diğerini işaret eden karakteri nedeniyle kendinde (*an sich*) bir farklılığı ile ilgili bir konu değildir. Böylesi sese dayalı fark, hâlâ disiplinli bir çalışma ile kesin olarak belirlenebilir durmaktadır. Buna karşılık her şiir bir fark olarak, dil aracılığıyla alışılmadık tarzda yine dil içerisinden ucu açık ve belirsiz bir anlam tecrübesine yönlendirir. Bir şey farklıysa ilk elden zaten onun özgün olduğu ima edilmiş olsa da özgünlük kelimesi salt farklılığa referansla anlaşılabilir. Zira özgünlüğü beraberinde getiren şey, ancak, farklı olanın farklı olduğunun nasıl anlaşılabilirliği sorusunda düşünülür. Okurun şiirin farklılığı karşısında üstlenmesi gereken sorumluluk, o farka özgü olacak biçimde nasıl bir anlama tavrı geliştirmek zorunda olduğunu bulmasıdır. Bir başka şiir tecrübesini ve bu tecrübe esnasında uygulamaya çalıştığı anlama çabasını, karşısında duran farklı bir şiire tatbik etmesi göstergenin *fark* boyutuna uygun düşmeyeceği gibi, özgünlüğünü de göz ardı etmek anlamına gelecektir.

Yine de şiirin gösterge bağlamında özgünlüğü ileri sürüldüğünde, ortada hâlâ somut bir nesne (ses) bulunduğundan, ortaya çıkan sorun, bu sesteki herkesin aynı şeyi işitip işitmeyeceğinde düşünülür. Özgünlük tecrübeleri ayrıcalıklı bir özgünlüğe, özgünlükler arasında bir hiyerarşiye neden olur mu? Şiir başlı başına bir farktır, ama her şiir tecrübesi de zorunlu olarak bir *fark* olarak belirir. Bu durumda özgünlük kelimesinin kritik tarafı açığa çıkar. Özgünlük farklı anlamları yok eden, bir şiiri hep aynı şekilde anlamayı gerektiren bir şey değildir. Tam tersine onun *tikelliğini*, diğer eserlerden sürekli *farklı* bir şey olduğunu tecrübe ettirdiği sürece poetika, hem farklılaşmaya başlar, hem de onun farklılaşmasına yol açan hâlâ karşısında duran şiirin *biricikliği* (farklılığı) olur. Özgünlük kelimesi ancak bu anlamıyla *différence* kelimesiyle birlikte düşünülürse anlam kazanabilmektedir. Diğer deyişle, özgünlük *différence*'tan ayrıştırılmaz demektir. Bu bağlamda Derridacı düşüncenin şiirde tekrar edenin “fark” olduğunu ileri sürmesi yanlış

görünmeyecektir. “Tekrar eden fark” olarak bir şiir anlaşılırken, eğer yapısına uygun biçimde anlaşılacaksa, başka bir şiirden daha önce anlaşılması bir şey ona tatbik edilmeyecekse, her bir şiirin kendine âit yapısı ve anlam dünyasına uygun özgün bir anlamanın gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Poetikanın, şiirin özgünlüğünü açığa çıkarabilmek için, temel sorumluluklarından birisinin bu olduğu görünmektedir.

Bir şeyin farklı olduğunu fark etmek, kişinin onu aynı zamanda kendisine yabancı, kendisinden başka (modern tâbirle *öteki*) bir şey olarak da fark ve kabul etmesidir. Bu hâliyle gösterge teorilerinde, hâlâ şiirden söz edilmekte olduğundan, mimesis teorisinde olduğu üzere âşinâlık ve yabancılık diyalektiği devam eder. Şiir bir fark veya yabancılık değil de, bir âşinâlık ve özdeşlik olarak düşünüldüğünde şiirin temellük (*appropriation*) edilebilirliği fikri doğal olarak ortaya çıkar. Temellük edilebilir bir varlığı tasarlandığında, yani kişi şiiri kendisine mal ettiğinde şiirin yabancılığı göz ardı edilmiş ve farklılığı ortadan kaldırılmış olur. Poetika için temel sorun bir şiirin kendi farklılığı içerisinde nasıl kavranabileceğidir. Öteki olarak kalması gereken bir şey, kendi ötekiliği içerisinde nasıl anlamlı şekilde kavranabilir?

Gadamer, Derrida’ya, tam da *anlam* böylesine karar verilemez ve namevcut olarak belirlenip, *ses* daha görünür kılındığında anlama sorununun ortaya çıkacağını düşünerek şöyle sorar: “Konuşulur konuşulmaz bir kelimenin sesini kim dinler? Konuşurken kendi sesini kim dinler? Her kim olursa olsun bunu yapan kelimenin ortasında çaresiz kalacak ve konuşucunun sesine odaklanan kişi her kim olursa olsun, artık söylenmek istenen şeyi anlamayacaktır.”⁴⁰⁶ Şiirin özgünlüğünün dikkate alınmayıp, onun salt bir fark olarak konumlandırılması, anlamı şiir için bir kriz⁴⁰⁷ hâline getirmektedir.

Öyleyse kelimenin göstergeye dönüştüğü bu yerde Kristeva’nın ifadesiyle “dile âit ama otonomi kabiliyetine sahip”⁴⁰⁸ olan gösterge-ötesinin şiirin hakikatle bağını anlamlı düzeyde sürdürmeye imkân verdiği, göstergenin ise şiir ve hakikat bağını bir ölçüde sona erdirdiği gerçeği açığa çıkar. Çünkü ne zamanki kelime

⁴⁰⁶ Gadamer, “Hermeneutik ve Logosentrizm”, s. 333.

⁴⁰⁷ Kriz kelimesi üzerine De Man’ın analizine bakılabilir. Paul de Man, “Eleştiri ve Kriz”, *Körlük ve İlgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*, s. 32-49.

⁴⁰⁸ Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, Margaret Waller (trans.), Columbia University Press, New York 1984, p. 40.

gösterge hâline getirilirse, o zaman kelime asli varlık tarzını icra edemez asalak bir hâl almış olur.

Kelime gösterge olarak konumlandırıldığında, artık bilinmiş olanın yeniden bilinmesinden başka bir şey değildir. Diğer deyişle, gösterge kelimenin serüveninin, yolculuğunun sona erdirilmesidir. Yürünmüş yollar, yoldaki işaretlerle sadece yeniden yürünecektir. Bir kimse bir yolda bir işaret levhası gördüğünde, sadece o levhanın işaret ettiği tarafa doğru yol alması gerektiğini anlamaz, aynı zamanda o yoldan birisinin daha önce geçtiğini ve yolun kendisi için öngörülebilir (emniyetli) hâle getirildiğini görmüş olur. Bir göstergenin bulunduğu yol, her durumda daha önce yürünmüş yoldur. Oysa şiir bu durumun tam da tersine, dilde tecrübe edilen *terra incognita*'dır.⁴⁰⁹ Şiirin yaptığı şey, insanın dilde daha önce yürümediği alanların sona ermesinin neredeyse imkânsız olduğunu, dilin hâlâ gösterge hâline getirilemez kelimelerle dolu olduğunu göstermektir. Öyleyse fark olarak gösterge teorisinde de şiirin özgünlüğü dilde farklılığa sınır çekme sorunu bağlamında göz ardı edilmiş görünmektedir. Oysa sürekli bir fark olarak ortaya çıkan şiirde, sınır nereye çekilebilir?

Şiir gösterge-ötesi durumuyla insanın dünyayı daima yeni alanlardan yürümesinin imkânına dönüşür. Araç ve fark olarak gösterge yaklaşımını benimsemiş düşünceler tüm zamanlar için geçerli bir tümel iddiasında olduklarından kelimeyi gösterge şeklinde belirli bir hakikate ulaşmanın aracı olarak kurgularlar. Buna karşılık Gadamer'in işaret ettiği "gösterge olmayan kelime" olarak şiir tam tersine kişinin zamansal olarak aynı şeye sürekli yeniden bakmasına imkân verir. Çünkü yürünmemiş topraklarda yürümek, daha önce yürünmüş yollara da yeni bir istikamet verecektir. O anlamda gösterge olmayan kelime olarak şiir, kişinin dil ile ilişkisinin daima gösterge hâline getirilemez boyutunu ifade etmektedir.

Şiirin gösterge hâline getirilememesi, onun insanı varlığa yönlendirme gücünü taşımadığı gibi bir anlama gelmemelidir. Eğer kelimeler veya dil bir varlığı gösterme, ona işaret etme ve kişiyi varlığa yönlendirme gücünü taşımasaydı herhangi bir gerçeklik, nesne veya olaya yönelik kullanılabilir miydi? Jakobson ve

⁴⁰⁹ "Bilinmeyen topraklar" anlamına sahip olan bu Latince deyiş, felsefede "gerçekliğin bütünüyle bilinemezliği" anlamına gelen bir metafordur. Hans Blumenberg, "Terra Incognita and 'Incomplete Universe' as Metaphors of the Modern Relationship to the World", *Paradigms for a Metaphorology*, Robert Savage (trans.), Ithaca, NY, Cornell University Press, 2010, p. 52-61.

Derrida dilin daima araç olarak “kullanım”ından, yani onun en son aşamasından söz ederek şiiri açıklamaya çalışır. Oysa dilin kullanımından söz edebilmek için dilin belli-belirsiz bir gerçekliğe yönlendirme gücünün olması gerekir. Bu bağlamda Heidegger şöyle diyecektir:

[Dil insanın] deneylerini, kararlarını ve ruh durumlarını iletme amacı için emrindedir. Dil bildirmeye yarar. (...) Bu tanım onun özsel özüne dokunmaz bile, özünün bir sonucunu gösterir ancak. Dil insanın nice araçlarından yalnızca biri değildir; tersine, varolanın açıklığında yer alma olanağını ancak dil başışlar.⁴¹⁰

Yine başka bir yerde Heidegger şöyle söyler:

Dilin özü ne anlamlandırmada tükenmiştir ne de o sadece gösterge veya şifre niteliğine sahip bir şeydir. Dil varlığın evi olduğundan, ancak bu ev aracılığıyla varolanlara sürekli olarak ulaşmaktayız.⁴¹¹

Bu dil tasarımı dikkat edilirse *kullanım* fikrinin öncesine geçilmiş olur. “Şairin dili kullanması” ifadesi ancak dilin gündelik hayatta kazandığı bir durumdur. Dil, ancak pratik hayatta kullanılmaktaymış gibi bir izlenim verir. Jakobson gündelik dil ile şiir dili arasında radikal bir ayrım yaparken, Derrida ise dili bütünüyle nesre indirgerken dahi gündelik dilin bu *kullanımlık* karakterini dikkate alarak şiirin dilini kuşatmaya çalışır. Buna karşılık şiirin anlaşılabilirliği günlük alışkanlıkların daha gerisine ontolojik bir temele doğru gidilmesiyle mümkündür. Işık ve ısısının yayılma gücü olmadığında güneşin de fark edilebilmesi mümkün olamayacağından, güneşin (sıcak su, elektrik üretimi gibi kullanım olarak) doğrudan fark edilmesinden önce, güneşin ışık ve ısısının yayılma gücünün hissedilmesi temel ve önceliklidir. Güneş şayet insanlara kadar ulaşmasa, insanlar onu amaçları için bir araç hâline zaten getiremeyeceklerdir. Daha açık bir deyişle, güneşten insanın enerji üretmesi veya farklı şekillerde ondan yararlanması, insanın güneşi kontrolü altına aldığı anlamına gelmez. Dil de varlıklara yönlendirme gücünü taşıdığı için, varlıklar anlaşılırken dil iletişim amacıyla veya farklı şekillerde kullanılmaya çalışılır.

Tatar’ın “aporetik”⁴¹² diye nitelediği tarzda, genelde edebi eserler özelde şiir, ne dilin gösterdiği şeye ne de salt dilin kendisine işaret ederler; onlar daha ziyade

⁴¹⁰ Heidegger, “Hölderlin ve Şiirin Özünü”, s. 38.

⁴¹¹ Heidegger, “What Are Poets For?”, *Poetry, Language, Thought*, s. 129; Heidegger, “Şairler Neye Yarar?”, Zafer Güncüm (çev.), *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*, S. 25, Mart 2014, s. 311.

⁴¹² Burhanettin Tatar, “Edebi Hermenötik”, s. 58 vd. *Aporia*, antik Grekçe’de kelime anlamı açısından “çıkış yolu olmayan” demektir. Şiir bağlamında ortaya çıkan çıkışsızlık, şiire yönelen bilincin kendisini dil (dünyası) içerisinde bulması ve dil (kelimeler) dünyasını aşamaması, diğer deyişle nesnelere

dilin varlığı gösterme gücüne dikkat çeker. Şiirin dikkat çekmek istediği husus ne bizâtihi fonetik, sözlüksel (*lexical*), sözdizimsel (*syntactic*) imkânlarıyla kendisi ne de kendi dışındaki bir nesne veya olaydır; dilin bizâtihi “söyleme gücü”dür (*saying power*). Gösterge teorisi “söylenen” şeyi şiir olarak ele aldığından, onu *mutlak metin*⁴¹³ olarak alması da mümkün hâle gelir. Heidegger ve Gadamer ise daha ziyade söylenenin söyleme ile ilişkiselliğini fark ettiren bir şiir kavrayışıyla alâkalıdır. Şiirin özgünlüğü söylenen açısından ele alındığında değil, ancak *söyleme gücü* açısından ele alındığında açığa çıkabilir. Burada ortaya çıkan soru, dilin nasıl olup da insana bu dünyayı, insanı ve kendisini gösterebiliyor olduğudur. Şiirde kelimeler dilin insanı varlıklara yönlendirme gücüne nasıl dikkat çekerler? Söz gelimi çiçek kelimesi, diğer kelimelerde de olduğu üzere Hegel’in tâbiriyle “somut evrensel”dir.⁴¹⁴ Yahya Kemal, genç bir şiir okurunun ilerleyen yaşına ve taşınıp durduğu farklı mekânlara rağmen büyük bir şiirin, burada Baudelaire’in, yarattığı hayal mekânların ve insan ruhuna sinen büyüsunün kalıcılığını anlattığı “Büyü Şiir” isimli lirik şiirinde “kalbimde solmamıştır o şi’rin çiçekleri”⁴¹⁵ dediğinde *çiçek* kelimesi yeryüzünde var olan, olmuş ve olacak bütün çiçeklere aynı anda işaret eder. Bu kelime işitildiğinde, dış dünyada herhangi bir lale, gül veya nilüfer değil, kelimenin çiçeği gösterme gücü ve bu gücün kalıcılığı anlaşılır. Şair bu anlamda çiçek kelimesinin işaret etme gücüyle, diğer deyişle dilin kendisiyle okurunu yüzleştirir. Yüzleşilen husus, dilin bizâtihi kendi söyleme ve işaret etme gücüdür. Çiçek kelimesi tek tek çiçeklere yönlendirme gücünü taşımasaydı, dışarıdaki herhangi bir çiçeğin farkına varmak da mümkün olamayacaktı. Kelime bir kez anlaşıldığında artık bütün diğer çiçeklerle de bağ kurma gücüne kavuşulmuş olunur ve kelime kendi etrafında sonsuz denebilecek bir çağrışım alanını oluşturmaya başlar. Şiirin yaptığı şey, okurunu kelimelerin varlığı gösterme gücüne

dünyasına, somut-harici varlıklar düzeyine geçememesidir. Dolayısıyla bilinç şiirde tamamen kelimeler arasında sıkışır ve dilin geçit-vermez, dışa açılmayan yapısı içerisinde kendisine yol bulmaya çalışır.

Francis E. Peters, “aporía”, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, s. 44-45.

⁴¹³ Ricoeur’nün “mutlak metin yanılgısı” dediği husus bu duruma işaret etmektedir. Şayet “metnin birinin dile getirdiği, birinin başka birine bir şey hakkında söylediği söylemden arta kalanlar” olduğu ihmâl edilirse, W. K. Wimsatt’ın niyetsel yanılgısının karşısı olan “mutlak metin yanılgısı” ortaya çıkar. Ricoeur, *Yorum Teorisi*, s. 40.

⁴¹⁴ “Somut evrensel” kavramının edebiyata tatbikatı üzerine bir yazı için bkz.: W. K. Wimsatt, “The Structure of the ‘Concrete Universal’ in Literature”, *PMLA*, 62/1, 1947, p. 262-280.

⁴¹⁵ Yahya Kemal, “Büyü Şiir”, *Kendi Gök Kubbemiz*, YKY, İstanbul 2004, s. 105.

yönlendirerek, o kelimelerin nasıl sonsuz denebilecek anlam dünyası etrafında bir eylemde bulduklarını göstermektedir.

Şiirin şu hâliyle arkaik toplumlar için ne anlam ifade ettiği tartışılırsa onun her türden gösterge tasarımlarına nasıl direnç gösterebildiği anlaşılır hâl alabilir. Dahası şiirin gösterge-ötesi tasarımı, bu tarihsel bağın yeniden inşası için kritik önem taşır. Özellikle modern şiir ve sanatın bu asrın insanından uzak varoluş biçimlerini ve gizemini koruyan zamanları vurgulamaya başlaması, şiirin bizâtihi kendi üzerinde düşünerek gösterge teorisinin yapmadığı veya eksik bıraktığı şeyleri çağına gösterme kaygısıyla alâkalıdır. Bilhassa şiir hem ısrarla dil olduğunu hem de bu dilin bir iletişim aracı değil, insanlığın tarihsel birikimiyle ve tarihin karanlık noktalarıyla bağ kurmaya imkân veren bir perspektif olduğunu duyurmaya çalıştı. T.S. Eliot'un *Çorak Ülke*, Ezra Pound'un *Kantolar*, R. M. Rilke'nin *Orpheus'a Soneler* ve Yahya Kemal'in *Kendi Gök Kubbemiz*'i mitik zaman ve anlatıları, diğer deyişle geleneği şiir için nostaljik bir dekor, kullanımlık nesne veya form konusu olarak görmez; tersine bu şiirler, şiirin kaynadığı yaşanılan çağa sızan kurumaz menbayı süreklilik içerisinde daima yeniden-dile getirme suretiyle işaret etme çabasıdır.⁴¹⁶

3.5. Ufukların Kaynaşması Olarak Şiir

Gösterge (*sêma*, *sêmainei*) kavramının, henüz kavramsal düzeyde bir düşünmenin oluşmadığı dönemlerdeki Grekçe kökenine bakılır ve özellikle onun kehanete⁴¹⁷ ilişkin rolü üzerinde durulursa, kelimeyi yeni bir ışık altında kavrama imkânı da bulunabilir.⁴¹⁸ Herakleitos kehanet tanrısı Apollon için “mekânı Delphi’de olan tanrı ne konuşur ne de gizler, sadece bir işarette [*sêmainei*] bulunur”⁴¹⁹ diyerek işaret etmenin açığa çıkarma ve gizlemenin ötesinde yalnızca sözü kehanet olarak kabul eden kimsenin hayatına tatbik edişinde anlamını verebilir, muammalı ve belli belirsiz bir doğası bulunduğu işaret etmektedir.⁴²⁰ Açığa çıkan

⁴¹⁶ Modern Türk şiirinde uzak varoluş biçimlerini ve gizemini koruyan zamanları dikkate alan yönelimler üzerinde bir analiz için bkz.: Mehmet Can Doğan, “Modern Türk Şiirinde Mitolojiye Bağlı Kaynaklanma Sorunu”, *Şiir Arkeolojisi*, YKY, İstanbul 2011, s. 9-36.

⁴¹⁷ Giovanni Manetti, *Theories of the Sign in Classical Antiquity*, s. xv.

⁴¹⁸ Gregory Nagy, “Sêma and Nôçsis: The Hero’s Tomb and The “Reading” of Symbols in Homer and Hesiod”, *Greek Mythology and Poetics*, Cornell University Press, Ithaca and London 1996, p. 202-222.

⁴¹⁹ Herakleitos, *Fragmanlar*, s. 221.

⁴²⁰ Gadamer, “Aesthetic and Religious Experience”, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, p. 152.

(görünür) ile gizlenen arasında kişinin kendi varlığının başka varlıklarla ilişkisini zamansal olarak kavramasını gerektiren daimi bir süreç başlar. İşitilen sözün bağlayıcılığı, kişiyi, onu tatbik etmeye de yükümlü kılar. Gösterge ancak bu bağlamda kehanetsel bir düzlemde antik kökenine döndürülebilirse şiir için anlamlı olabilir.⁴²¹

Heidegger'in hakikatin özüne ilişkin kurduğu gizlenme ve açığa çıkma (*aletheia*) diyalektiği, onun farklı konuları kavrayışında da kendisini göstermektedir. Burada özün açığa çıkmış olandan daha ziyade “gizlenen”e bağımlı kılınması, belirli bir özün ortaya çıkarılamayacağı anlamına geleceği için kelime sanatı olarak şiirin özünün sadece söylediklerinden hareketle değil, ama daha fazla henüz söylemediklerinde aranılması gerektiğine işaret edilmiş olunur. Bu bağlamda Gadamer “söylenen hiçbir şey tek başına kendi hakikatine sahip değildir, ancak söylenmemiş olana geriye ve ileriye doğru işaret eder.”⁴²² diyecektir.

Şiirin Gadamer'in meşhur tâbiriyle “ufukların kaynaşması” olarak “söylenen” ile “söylenmeyen” (*unsaid*) arasında oluşu, kendisini en çok şiirin ve dilin kehanet (*divinatory*) veya tahmin (*guess*)⁴²³ olarak görüldüğü mitik zamanlarda gösterir.⁴²⁴

⁴²¹ Barthes yapısalcı poetikayı, kehanet olarak gördüğü şiirin durumuyla benzer bir konumda tutmak ister. Antikçağ kehanet anlayışında anlamın yerini *söyleyen*, ama onu adlandırmayan kahin (şair) ile yapısalcı çözümlemeci anlamın yolunu kateder, ama anlamı belirlemez. “Ve yazın [edebiyat] özel olarak bir kehanet olduğu için, hem kavranabilir hem de sorgulayıcıdır, hem konuşkan hem de suskundur, dünyayla birlikte yeniden katettiği anlamın yolundan girer dünyaya ama dünyanın hazırladığı rastlantısal anlamlardan sıyrılmıştır: Onu tüketen için bir yanıt, doğa için bir sorudur, sorgulayan yanıt ve yanıtlayan sorudur.” Barthes, “Yapısalcı Etkinlik”, *Eleştirel Denemeler*, s. 223.

⁴²² Gadamer, “Man and Language”, *Philosophical Hermeneutics*, D. E. Linge (ed. and trans.), University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London 2008, p. 67. “Kelimenin “öz”ü bütünüyle ifade edilmişliğinde değil, tersine, özellikle suskunlukta ve sessiz kalışta görülebildiği gibi, söylenmemişliğinde yatmaktadır.” Gadamer, “Heidegger and the Language of Metaphysics”, *Philosophical Hermeneutics*, p. 234.

⁴²³ Schleiermacher bu kavramı metni anlama sürecinde yazarın yaratıcı zihnine dönmeyi mümkün kılan, izlenmesi gerekli yöntemlerinden birisi olarak ileri sürer. Schleiermacher'in *kehanet* veya *anlamı sezinlemek* olarak adlandırdığını Ricoeur *tahmin* diye tercüme eder. Paul Ricoeur, “Anlamlı Eylemi Bir Metin Gibi Görmek”, *Toplum Bilimlerine Yorumcu Yaklaşım*, Paul Rabinow ve William Sullivan (eds.), Taha Parla (çev.), Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1990, s. 37. Vico Latince *divinari* kelimesinin “sezmek, hissetmek, gaipten haber vermek, kehanette bulunmak” anlamlarına geldiğini bildirir. Vico, *Yeni Bilim*, s. 138.

⁴²⁴ Dilin kehanetsel vasfı mitik zamanlarda dille kurulan ilişkide çok önemli görülmüştür. Kehanet, bir sözün daima gerçekleşmesi, anlamının ve işaret ettiği gerçekliğin taayyün etmesi durumudur. Taayyün kelimesinin kökü olan *ayn* kelimesi Arapça'da hem göz hem de kaynak (*origin*) anlamına gelmektedir. Suyun topraktan çıktığı ve kaynadığı yer benzer biçimde Türkçe'de de *göz* olarak ifade edilir. Latince, *origin* kelimesinin kökeninde yer alan “*origo*”, “*su kaynağı*” anlamındadır. Bu bakımdan göz hem kaynak hem köken anlamına gelir (*fons et origo*). Osmanlı şiirinde “sevgilinin gözü” (çeşm, dide, ayn) dendiğinde basitçe görme organı olan göz değil; daha çok gerçekliğin en saf ve gizemli biçiminin açığa

Antik toplumlarda söylenmemiş olan⁴²⁵ tanrıların insanlar hakkında ne düşündüğü, ne tür bir karara vardıkları hususudur. *Herodot Tarihi*'ne (M.Ö. 440) bakılırsa, Greklerde kralların önemli bir karar almadan evvel tanrıların ne düşündüğünü, kararlarının ne olduğunu öğrenmek için daima kâhinlere danıştıkları görülür.⁴²⁶ Benzer şekilde eski Arap toplumunda şairler kabile liderleriyle beraber savaş ve barış zamanlarında toplumun geleceğini tayin etme gücüne sahiptir. Eski Arapça'da *şa'ara* veya *şe'ura* kökeninden türetilmiş bir kelime olan *şâir* “normal insanların bilemeyeceği bir şeyin farkında olmak demektir—görünmeyen dünya hakkında ilk elden bilgi sahibi anlamına gelir.”⁴²⁷ Eski Türk toplumlarında ise *ozan*, *Dede Korkut*'un Bamsı Beyrek hikâyesinden anlaşılabilen üzere “gaipten haber getiren bir bakıcı'dır.”⁴²⁸

Siyasi, toplumsal, ahlaki, ticari ve benzeri üstesinden gelmek zorunda oldukları sorunları aşabilmek için eski zaman insanları, kendilerini kehanet elde etmek ve onları anlamak mecburiyetinde görürlerdi. “Söylenmeyen”, henüz bilinmeyen ama bilinmesi mutlaka gereken şey olarak yaşamın devamlılığında, yaşamı kuşatan ve onu daima etkileyen çok kritik bir önemdedir. Şiirin eski toplumlarda kehanet olarak anlaşılmasının onun salt “söylenen” değil “söylenmeyen”e yakınlaştırma şeklindeki varlık tarzı, yirminci asırda anlaşıldığı şekliyle *gösterge*, *yapısal yasalar makinesi*⁴²⁹ veya *edebi haz nesnesi*⁴³⁰ gibi

çıkması anlaşılmaktadır. Kehanetsel dil de benzer biçimde varlığın gizeminin sürekli orijinal olarak taşıdığı, yani dilin *göz* hâline geldiği yerdir.

⁴²⁵ Husserl, “Göstergelerin ve sanatın doğasına dair daha derin bir kavrayış, insan zihninin henüz ulaşmadığı, bir başka deyişle, onların icadına ilişkin kuralları koymak gibi sembolik prosedürel yöntemleri [mantık] daha da geliştirmelerine imkân verecektir.” diyerek göstergelerin henüz dile gelmemiş olana ulaşmadaki rolüne işaret etmiş olur. Husserl'den alıntılan Roman Jakobson, “A Glance at the Development of Semiotics”, *Language in Literature*, K. Pomorska and S. Rudy (eds.), Harvard University Press, Cambridge 1987, p. 440.

⁴²⁶ Herodotos, Lydia kralı Kroisos'un, Persler üzerine bir savaş hazırlığına girişmeden evvel kâhinlere savaşı onaylayıp onaylamadıklarını sorduğunu aktarır. Herodotos, *Herodot Tarihi*, Müntekim Ökmen (çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul 1973, s. 38.

⁴²⁷ Toshihiko Izutsu, *Kuran'da İnsan ve Allah*, Süleyman Ateş (çev.), Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1975, s. 159-161.

⁴²⁸ Fuad Köprülü, “Türk Edebiyatının Menşei”, *Edebiyat Araştırmaları*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1966, s. 71.

⁴²⁹ Yapısalcı poetikanın şiiri görme biçimi ile Descartes'ın hayvan deyince düşündüğü şey birbirine çok benzerdir. Descartes hayvana bakınca tekerlekler, kaldıraçlar ve yaylar bütünü, sonuçta bir makine görür. Saussure'ün ve Eco'nun dili ve edebiyatı benzer bir şekilde *sistem* veya *makine* olarak görmesi rastlantısal değildir. Yapısalcı poetika Kartezyen mirasın yirminci asırdaki en tutkulu vârisidir. René Descartes, *Metot Üzerine Konuşma*, K. Sahir Sel (çev.), Sosyal Yayınları, İstanbul 1994, s. 40-55; Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Indiana University Press,

düşüncelerden bu açıdan tamamen farklıdır. Henüz kavramsal-poetik bilinç oluşmadan evvel şiirin kehanet olarak yaşamı doğrudan etkileyen, söylenmişlik kadar söylenmemişlik boyutu, modern gösterge teorisinin bütünüyle ihmâl ettiği bir konudur.

Kehanet bağlamında şiirin aynı anda “söylenmiş ve henüz söylenmemiş” bir varlık tarzına sahip olması, onun daima “tanrıların dünyası ile insanların dünyası”, “gelecek ile şimdi”nin birbirine bulandığı noktalarda varlığını hissettirmesiyle ilişkilidir. Dikkat edilirse hem dil hem dünya hem de zaman algısı şiirde toplanıp kendisini görünür kılmaktadır. Bu birbirinden farklı dünyaların şiirle hiç durmaksızın birbirlerine taşınması, şiirin ufukların kaynaşması olarak görülmesine zemin hazırlamıştır. Çünkü ufukların kaynaşması, birbirine yabancı olan iki dünyanın, yani söylenmemiş olan ile söylenmiş olanın birbirine taşınmaları hâdisesidir. Bu bağlamda Gadamer’in *ufukların kaynaşması*⁴³¹ kavramını ontolojik düzlemde metafora benzer şekilde kullandığı ileri sürülebilir. Metaforun henüz bir kelimenin anlamının başka bir kelimeye transferi olarak tamamen dilin içsel yapısı içinde vukû bulan bir şey olduğu anlayışı⁴³² ortaya çıkmadan evvel, şiirin transfer ettiği şey, insanın anlama durumu içerisinde kendini dönüştürmesi olarak görülürdü. Burada ufukların kaynaşması ise bir kimsenin daha önce bildiği bir şeyin, bir geleneğin paylaştığı ortak değerlerin ya da eski bir tecrübenin yeniden gerçekleşmesi değildir.

Şiirin eski toplumlarda gözlemlenebilen kehanet vasfıyla belirginleşen ontolojik karakteri, modern gösterge teorisinin sormadığı soruların düşünülmesine de imkân verir. Hem Rousseau hem de Vico eski zaman insanların korku hâlinde

Bloomington 1984, p. 214; Claudio Guillén, *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton University Press, Princeton and London 1971.

⁴³⁰ Roland Barthes, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler - Metnin Hazzı*, Şule Demirkol (çev.), YKY, İstanbul 2006.

⁴³¹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 62.

⁴³² Aristoteles, *Poetika*'sında metaforu “bir şeye başka bir şeye âit adın verilmesi” olarak görür. Aristoteles, *Poetika*, s. 59-60 21:4, 1457b). Metaforun Latince’ye Cicero tarafından basitçe *benzetme* (*stimituda*) olarak çevrilmesi kelimenin semantik tarihindeki kritik daralmaya işaret eder. Daha sonra metafor Ortaçağ’da bir “kelimenin uygun olduğu yerden uygun olmayan başka bir yere aktarılması” açısından bir yönüyle olumsuz, bir diğer yönüyle İncil eğitimi bakımından işlevsel görülmüştür. Neoklasikçiler ve romantikler birçok açıdan benzer bir tavrı sürdürmüşler ve metafor hep Latin çevirisi bağlamında retorik bir süs olarak anlaşılmaya devam edilmiştir. Oysa metafor ne bir süs ne bir tehlikedir; insana, metaforu söyleyen de dahil olmak üzere, düşünmediğini ve düşündüklerini yeniden düşünmeyi verendir. Metaforun tarihsel algılanış biçimlerinin kısa bir özeti için bkz.: Fatih Tepebaşı, *Metafor Yazıları*, Çizgi Kitabevi, Konya 2013.

tasvirlerini çizerler ve bu insanların korkularının dili, şiiri ve tanrıyı yarattığını ileri sürerler. Bu yaratıcı korku, basitçe yüce ve dünya ötesi bir varlıkla yüzleşmekten ziyade, insanların düşünülmemiş veya söylenmemiş olanı tecrübe ettiklerini göstermektedir. Tanrıyla insanların bir tür kaygılı diyalogu şeklinde görülen söylenmemişin tecrübesi olarak şiirin, insanı tanrıyla ve gelecekle buluşturma gücü neden bu denli hayatî görülmüştür? Bu soru etrafında beliren ilk kritik husus, gelecek hakkında yapılacak bir projeksiyonla, “şimdi”nin gelecek projeksiyonuna göre hazırlanmasıdır. Böylesi bir projeksiyonun amacı, şimdiyi karara doğru yönlterek kişinin tedbir almasıdır.

İkinci kritik husus ise kararın, yaklaşmakta olanın şimdiye doğru yaklaşması, insanın başına gelecek olmasıdır. Dolayısıyla insanın içinde yaşadığı durum ile beraber insana yaklaşan, kendisini hazırlamaya çalıştığı bir durum (*dialogical situation*) daha vardır. Bu anlamda metaforun lâfzî anlamı, her ne kadar bir yerden başka bir yere transfer olsa da, bu transfer tek yönlü değil, çift yönlüdür. Henüz söylenmemiş olanın dile gelme çabası, daha önce dile gelmiş olanın da henüz söylenmemiş olana yönelik hazırlanma süreci bu çift yönlülüğün boyutlarıdır.

Kehanet olarak şiirin metaforik dili, dile getirdiği şeyle zaten bilineni asla tekrarlamaz; tam tersine henüz söylenmemiş olana yönelik kelimeler bir tür *ritüel*⁴³³ vasfı görür. Metaforun linguistik yorumlarında göz ardı edilen can alıcı nokta budur. Bu durum tam da Gadamer’in bahsettiği “ön-anlama”ya benzemektedir.⁴³⁴ Ön-anlamada, az sonraki anlama olayı kendisini yorumda olduğu gibi koruyamayıp dönüşeceğinden, var olan her şey az sonra değişmeye hazırlanır. Bu esnada da henüz söylenmemiş olan, ön-anlamayla, diğer deyişle var olan kelimelerle bulunduğu anda mecburen dönüşür. Dile gelmemiş olan dile gelmeye başladığı anda, dile ve anlama kapasitesine göre dönüşmeye başlarken, dil de dile gelen şeye göre dönüşmeye başlar. Bu, çift taraflı bir dönüşümdür.

Grek düşüncesi veya mitolojisinde, hermenötik tarihinde yorumlandığı şekliyle Hermes figürü tanrıların kararını insanların anlayacağı dile tercüme eder.⁴³⁵

⁴³³ Bkz.: Richard Schechner, “Ritüelin Geleceği”, *Ritüelin Geleceği: Kültür ve Performans Üzerine Yazılar*, Zeynep Ertan (çev.), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2015, s. 258-300.

⁴³⁴ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. II, s. 6-9.

⁴³⁵ Hermes, *Odyseia*’da sağlık tanrısı olarak geçer. Elindeki sihirli altın asa ile ister insanların gözlerini büyüleyebilir isterse onları derin uykularından uyandırabilir. Homeros, *Odyseia*, s. 375 (24.1-10).

Çünkü Homeros'un zaman zaman belirttiği gibi tanrılarla insanların birbirinden farklı dilleri vardır. Farklı dil ve mekânlara âit olmalarına rağmen hem tanrılar hem de insanlar daima varlıklarını birbirleriyle olan diyalogları etrafında sürdürürler. Dolayısıyla tanrılar bir karar aldıklarında, her ne kadar karar ekseninde kararın değişmesi mümkün değilmiş gibi görünse de, artık insanların diline tercüme edilmiş bir karar olarak beşeri dünya içerisinde mecburen yeni bir anlam kazanır. Diğer deyişle tanrıların kararı tanrıların söylediği şekliyle kalmaz. İnsanlar da “tanrıların kendi dillerinde söyledikleri karar” ile Hermes tarafından “beşeri dile tercüme edilmiş tanrı kararı” arasındaki kapanmaz yarığın farkında olarak tanrıların kararlarını kurban sunma, dua etme gibi ritüellerle pozitif yönde dönüştürme gayretine girişirler. Diğer deyişle Hermes tanrılarının kararını beşeri dile aktarırken beşeri dilde dönüşüme uğrayan karar, tanrılarının kararını değiştirebilecek bir açıklığı da bulmuş olur.

Dilin henüz dile gelmemiş olana hazırlanması veya kelimelerin bir tür ritüele, ritüel boyut kazanarak dönüşüme hazır olması aynı zamanda insanın, eski dinler açısından söylenecek olursa, tanrıyı hoşnut kılması, onun rızasını kazanması içindir. Bir hazırlık içerisinde girilmesi de tanrının kararını değiştiren bir şeydir. Burada karar değişimi sadece dilin mecburen beşeri olması ve tanrısal alandan beşeri alana girerek bir ontik veya ontolojik dönüşüme girmesi meselesi değildir. Çünkü dil, ufukların kaynaşması veya dönüşümü esnasında geleceğe, henüz söylenmemiş olana yönelik bir boyuta girer. Aynı zamanda dil, insanın eylemlerinin tanrıyı mutlu edecek, ona sadakat gösterecek, onun için dönüşmeye hazır olduğunu kanıtlayacak bir sembolizasyona dönüşür.

Şu durumda, antik toplumlarda dil dendiğinde artık bunun gösterge teorisinin anladığı anlamda salt linguistik bir araç olmadığı ileri sürülebilir. Dil ontolojik boyutuyla insanın varolma biçimi, anlama biçimi, bir şeyi dile getirme ve aynı zamanda kendisini o dil içerisinde gerçekleştirme tarzıdır. Mitolojik düzlemde dilin, henüz söylenmemiş olana yönelik hazırlanmaya başlaması, telafisi mümkün

Homeros İlahileri'nde ise tanrılarının habercisi Hermes “her işe eli yatkın, kurnaz, hırsız stığirtmaç, rüya taşıyıcı, gecenin casusu, kapıların bekçisi” olarak nitelenir. Kaplumbağa kabuğundan yapılmış liri icat eden ilk kişi, insanoğluna ilk kez çırayı ve ateşi veren kişi, kavalı icat eden kişi gibi icatçı özelliği de vurgulanır. Homeros, *Homeros İlahileri (Homerik Hymnoslar)*, Ayşe Eti Sina (çev.), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2008, s. 52-70, s. 94.

olmayan hayatî bir hazırlanmadır. Metafor ortaya çıktığı, ufuklar kaynaştığı anda dil ona hazır olduğunu orada gösterir. Dilin ve şiirin ontolojik boyutu demek, insanların dilin söylediğini işitme kaygısı içerisinde yaşantılarına şekil verme çabaları demektir. Bu bağlamda Gerald L. Bruns'un kehanet yorumları dikkate değer bir kavrayış içerir. Bruns'un "Sokrates'in Diskurunda Hakikat ve Kudret" isimli yazısında, kâhinin söylediği "dünyada ondan daha akıllı adam yoktur" sözü karşısında Sokrates'in tavrı ile hukuki metin arasındaki ilişkiyi irdelediği önemli kısım, kehanetin ne anlama geldiği hususunda aydınlatıcı olacaktır.⁴³⁶ Kanun ve kehanetin kavranabilirliklerinin geleceğe bağımlı karakteristikleri, gerçekten de kanun ve kehaneti bir arada düşünmeyi ilginç kılar. Hukuki metnin sadece yazıldığı dönemle değil, belki de daha çok yürürlükte olduğu zamanla, gelecekle bir test içerisinde olduğu bilinir.

Kehanetlerin tam olarak neyi işaret ettiklerinin bilinmemesi anlamındaki müphemiyeti, mantıksal, analitik, monolojik, tarihselci ve niyetselci yoruma mukavemet göstermeleri veya indirgenemezliğidir. Bu tam da onların geleceğe (zamana) açık olmalarıyla alâkalıdır. Geleceğe açık olan nasıl ve nereden sınır çekilerek bir mantık ve teorik bakış mevzuu hâline getirilebilir? Tam olarak neyi kastettiği bilinemeyen ve dahası tam olarak neyi kastettiği ancak gelecekte bilinebilecek olan söz, her ne kadar geçmiş ve gelecekle ilişkisellikte olsa bile şimdide yaşayan zihin tarafından nasıl tespit ve tahkim edilebilir? Kehanetin gerçekleşmesi sorunu, kişinin kendi yaşamını, bizâtihi bu sözün anlaşılması için nasıl organize edeceği sorunudur.

İnsan kendi yaşamını bir söz uğruna riske atmadığı takdirde, zaten kehanetin kehanetliği açığa çıkamayacaktır. Yaşamını bir söz uğruna riske atmış kişi de zaten artık bir sözün belirli bir zamanda belirli bir anlamının kendini göstermeyeceğini fark etmiş bir kişidir. Kararından dönmüş bile olsa artık değişmiş ve kehanete mâruz kalmış bir kişi olarak yaşamaya mahkum olmuştur. Kehanetin insan tabiatını değiştirirken anlaşılır kıldığı hususiyeti, bu hâliyle insanı hep bir metafor veya ufukların kaynaşması içerisinde yaşadığı gerçeğiyle yüzleştirir. Kehanet ancak onu hayatıyla yorumlayan, kendisi hakkında kâhinin söylediği doğru veya yanlış sözün

⁴³⁶ Gerald L. Bruns, "Sokrates'in Diskurunda Hakikat ve Kudret", *Antik Hermenötik*, İhsan Durdu (çev.), Yeni Zamanlar Yayınları, İstanbul 2001, s. 59-101.

ışığında gören kişilere bakılarak anlaşılabilir. Kehanetin sözünü benimseyen kişi, kâhinin gizli ve özgün niyetini yeniden inşa etmez, kişi o sözle kendisini inşa eder. Sözün artık kişinin kendi hayatına yön vermesi, onu bir yerden başka bir yere taşınması o sözü kehanet kılar.

Antik zamanlarda insanlar, kâhinin sözünü işittiklerinde o sözü benimseyip sözü kendi içinde buldukları ortama tatbik ederek yeniden inşa ederler. Diğer deyişle sözün kendi yaşamlarından ayrı bir şekilde doğrulanması veya yanlışlanması diye bir mevzu yoktur. Kehanet doğru veya yanlış anlaşıldığında o sözde belki de sorumluluk en az kâhine âittir. Dolayısıyla onlar hiçbir zaman kâhinin arkasında ve üzerinde duran, onu konuşturan zihnin yani tanrının sözünün yeniden inşası veya açığa çıkartılması gibi bir sorun da görmezler. Sorumluluk daima kehaneti benimseyene âittir ve sözün kişinin kendi hayatına tatbiki süreci hayafî meseledir. Dolayısıyla kâhinin sözündeki dilin fonetik, sözlüksel, sözdizimsel kullanımı gibi bir sorun da hiçbir zaman ortaya çıkmamıştır. Kehanetlerin tanrıda veya onun temsilcisi konumundaki kâhinde gizli bir niyet veya anlam barındırmadığı, sadece “gecikmiş anlamları” olduğu fark edilebilir. Bu nedenle anlama daima “zaman”la, daha yerinde ifadeyle “gelecek”le bağıntılı bir yapıya bürünür. Söze mâruz kalmış kimsenin sorumluluğu zamanı konuşturmadır; çünkü kâhin konuşmuş ve zamanın söyleyebileceği her şeyi, Hesiodos’un ifadesiyle, “olanı, olacağı, olmuşu” dile getirmiştir.⁴³⁷

Modern gösterge teorisinin yaptığı şey ise tam da dilin geleceğe bakan ritüel boyutunu, dönüşmeye hazır olma, geleceğe hazırlanma ve temelde umut boyutunu ortadan kaldırmaktır.⁴³⁸ Şiir kehanetten, belirsizlikten, zamandan ayrılıp

⁴³⁷ Bruns, “Sokrates’in Diskurunda Hakikat ve Kudret”, *Antik Hermenötik*, s. 94-95.

⁴³⁸ Felsefi ve bilimsel dilin sahip olduğu teknik doğruluğun (logos) kesinliğinde daima eksik kalan şey, insanların dünya ile ilişkilerinde ihtiyaç duydukları, onları yarına bağlı tutan umuttur (mitos). Doğruya umudun veya umuda doğrunun katılmış olduğu şiir, insanlar için bu nedenle her ne olursa olsun yeri başkasıyla doldurulamaz olarak kalmıştır. Hazırlanma, aynı zamanda bu umuda sahip olma anlamına gelmektedir. Umudu olan, yarın için hazırlanmayı sürdürür. Umut ve hazırlanma, birisi aslında yarın tam olarak ne olacağını kestirememenin şiirselliğini barındırırken, diğeri yarın ne olacağını tam olarak bilemese de onunla ilgili ağırbaşlılıkla düşünmeyi ve çabalamayı içerir. Aristoteles aynı anda teknik ve trajik tecrübeden söz ettiğinde umut ile hazırlanmayı da ima etmiş oluyordu. Adorno’nun karamsar poetikasına karşılık edebiyatı umut ilkesiyle ilişkilendiren bir çalışma için bkz.: Ernst Bloch, *Umut İlkesi*, C. I, Tanıl Bora (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul 2007; Ernst Bloch, *Umut İlkesi*, C. II, Tanıl Bora (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul 2012. Bununla beraber “Bütün sanat eserleri dünyayı temsil eder, diğer deyişle, esasen bir varlık artışı ve bu bakımdan varlığı çoğaltan bir dünyayı gösteren bütün sanat eserleri bir tür kehanet, *promesse de bonheur*’dür.” diyen Grondin’in “Gadamer’in Umudu” isimli

nesneleştirildiğinde, o, hakikatle tümüyle bağ kuramaz hâle gelir. Çünkü orada zaten var olan dilin, bir şema içerisinde ne tür bir görev üstleneceği belirlendiğinden artık dönüşüme de yer açılmaz.

İnsanların kehanetlere bakarak geleceğe hazırlanmaları, yaşamlarına yeni bir yön ve şekil vermeleri sadece kendilerinin değil, aynı zamanda dilin de dönüşümü anlamına gelmektedir. Metafor hâdisesinde kelime, fonetik veya yapısal olarak aynı kalsa bile, onun anlamı asla ve asla aynı kalmaz. Her bir metaforda o metaforu anlamaya eşlik eden kelimeler de semantik olarak dönüşür. *Semantik yenilik* (semantic innovation) veya özgünlük denen şey, bir kelimenin alışılmadık bir başka kelimeye dönüştürülmesi değildir; kelimenin fonetik oluşumu aynı kalsa da bizzat anlamının dönüşmeye başlaması, kelimenin dönüşmüş hâliyle ilişkiye girdiği diğer kelimelerin de daha önce söyleyemediği bir şeyleri söyleyebilir hâle gelmesidir.⁴³⁹ “Metafor bize gerçeklik hakkında yeni bir şey söyler.”⁴⁴⁰ Gadamer’in kullandığı şekliyle “hermenötik otonomi”⁴⁴¹ şiir bağlamında okurun daha önce söylenmemiş olan ile karşılaşması esnasında açığa çıkan *özgünlüğe* göre varlığını kazanmaktadır. Diğer bir deyişle, sanat eserinin hakiki varlığını bulması anlamında hermenötik otonomi, “tecrübe eden kişiyi değiştiren bir tecrübe olmasında bulur. Sanat tecrübesinin duran ve varlığını sürdüren “öznesi,” onu tecrübe eden kişinin subjektivitesi değil, tersine, sanat eserinin kendisidir.”⁴⁴²

Metafor oluştuğu anda, insanların o “poetik an”a (*kairos*)⁴⁴³, dönüşüm anına tanıklık ettikleri de kolaylıkla söylenebilir. Metafor o anda daha önce düşünülmemiş neyi ifade etmeye başlıyorsa, onu ilk defa düşünenler için de, onları tecrübeleri bağlamında bir *yenilik* (innovation) arz etmeye başlar. Bu yeniliğe, diğer bir deyişle

denemesi çok önemlidir: Jean Grondin, “Gadamer’s Hope”, *Renascance*, 56/4, Summer 2004, p. 287-292.

⁴³⁹ Metafor, her ne kadar görünüşte aynı kalıyor gibi görünse de, dilin bir nehir gibi akmakta olmasıdır. Dilde mevcut kelimelerle metafor üretilir (Parmenidesçi perspektif); oysa dildeki kelimeler her bir metaforda dönüşüm içerisine girer, dilin anlam alanında kaçınılmaz şekilde dönüşümü meydana gelir (Herakleitosçu perspektif).

⁴⁴⁰ Ricoeur, *Yorum Teorisi*, s. 70.

⁴⁴¹ Gadamer, “Hermeneutik ve Logosentrizm”, s. 342.

⁴⁴² Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C. I, s. 143.

⁴⁴³ Fırsat, talih, şans anlamlarında Grekçe bir kelime olan *kairos*, insanın veya toplumların yaşantısında çok nâdir gerçekleşen, ölçülemez ve olasılıklarla dolu “kritik an” veya “dönüşüm ânı” anlamına gelir. *Kairos* üzerine detaylı bir inceleme için bkz.: Alla Bozarth-Campbell, “Kairos”, *The Word’s Body: An Incarnational Aesthetic of Interpretation*, The University of Alabama Press, Alabama 1979, p. 121-131.

“bu artı anlama tanıklık edebilecek biricik şey, kavramın işleyişidir.”⁴⁴⁴ “Şiir,” Tatar’a göre “zamanın bir *kairos*, bir fırsat, bir talih, tekrarlanamaz bir imkân olarak çıkmasıdır.”⁴⁴⁵ Homeros metinlerinde *sêma* olarak söylenen göstergenin Tanrıların savaşlarda birdenbire belirmesi şeklinde de kullanılması, bu belirmenin olayların akışını değiştireceğinin işaretidir.⁴⁴⁶ Bununla beraber poetik an, ona bir “*semantik an*”da tanıklık eden varsa poetik an olarak belirebilecektir. Bir nehre dün bakan ile bugün bakan aynı şeyi göremeyecek, her birinin baktığı *yeni* bir tecrübe olarak kalacaksa, bu, aynı zamanda şiirin hermenötik özgünlüğünü nasıl koruduğunu, varlığını nasıl sürdürebildiğini de açıklar. Metafor, bu bakımdan, okurun ufukların kaynaşması ânındaki yeni ve biricik tecrübesi dışta bırakılarak düşünülemez.

Gösterge teorisinin yaptığı gibi salt şiirin içinde kalan sese dayalı bir farklılık veya özgünlük aranırsa, okur, daima dışta ve pasivize edilmiş vaziyette kalır. Bu sorunu aşmak için metafora kimin tanıklık ettiği düşüncesini öne çıkarmak gerekmektedir. Gösterge teorisi, okurun aktif biçimde metafora tanıklığının, metaforu metafor olarak kabul edişinin, metaforun varlığı için ne ölçüde hayati olduğunu göz ardı eder. Bu “tanıklık”⁴⁴⁷ elbette eskiden yazılmış bir şiirin asırlar sonra okunmasında şairin düşündüğü şeyi yeniden düşünmek anlamına da gelmez. Çünkü artık değişen bir tarihsel durum (*situation*), yeni bir hâdise (*event*) vardır. Okur “bu şiiri şimdi daha iyi anlıyorum” dediği an, şiir bu sözü söyleyen okuru tam da yaşanan o âna aktif biçimde tanıklık etmeye zorlar. Şiir insanı dönüşüme şahit kılarken aynı anda kendi zamanı ile bir *diyalojik duruma*⁴⁴⁸ (dialogical situation) âit

⁴⁴⁴ Ricoeur, *Yorum Teorisi*, s. 75.

⁴⁴⁵ Burhanettin Tatar, “Şiirde Anlam Sorunu”, *Granada Edebiyat Dergisi*, S.1, Nisan-Mayıs 2013, s. 25.

⁴⁴⁶ Barbara Cassin, Mildred Galland-Szymowiak etc., “Sign, Symbol”, *Dictionary of Untranslatables*, p. 974.

⁴⁴⁷ Gadamer bir yazısında şiiri “dilin kendi kendine tanıklığı” olarak niteler. “On the Contribution of Poetry to the Search for Truth”, p. 110 “Tanıklık” Gadamer’in şiir üzerine en fazla öne çıkardığı kavramlardan birisidir. Bu konu üzerine bkz.: Eftichis Pirovolakis, “Bearing Witness: Events of Poetry in Gadamer and Derrida”, *Philosophy Today*, 53/4, Winter 2009, p. 377-385.

⁴⁴⁸ *Diyalojik durum* Ricoeur’e âit bir kavramdır. Ricoeur, *Yorum Teorisi*, s. 46. *Situation* (durum) ile yapısalcıların eleştirdiği tarihselci bağlam fikri birbirinden farklıdır. *Situation*’ı Türkçe’de durum, ortam veya bağlam kelimesinin karşılamadığı üzerine A. G. Gündoğdu’nun şu analizi önemlidir: “Latince kökene sahip bu kelime, etimolojik olarak “yer, konum, mevki” anlamlarına sahiptir. Fiil olarak “yerleş(tir)mek, konumlan(dır)mak” anlamına gelmektedir. Ancak özellikle tarihsel bilinç eksenli felsefi geleneklerde *sitüasyon*, insanın kendisini içinde bulduğu, onu bir şeyler yapma veya karar alma durumunda bırakan, dolayısıyla kendisini doğrudan etkileyen biricik (benzersiz) tarihsel ortama referansta bulunur. Buna göre *sitüasyon*, içinde tarihin yeni bir gözle anlamlandırıldığı ve önceki algıların revize edildiği bir proje ortamı demektir. Bir başka deyişle, *sitüasyon*, kişinin kendisini daha farklı bir şekilde anlama durumunda bırakıldığı, dolayısıyla, gelecek tasarımını da yeniden biçimlendirdiği bir yansıma ortamıdır. *Sitüasyon*, bu yönüyle, kişiyi kendisine iade eden, kendisini

kılar. Şiir hermenötik otonomisini şairin niyetini ve farklı okurların duygusal yorumlarını aşarak açığa çıkarırken, okurun tanıklığını yaşadığı an da okurun “dünya”sına ⁴⁴⁹ katılırken özgünleşmeye başlar. Dolayısıyla şiirin hermenötik otonomisinde daima şu üç ayrı gerçeklik düzlemi göz önünde tutulmalıdır:

1. Şiir, henüz söylenmemiş olanı açığa çıkarma çabası içinde dilin dönüşümünde ne tür bir rol oynar? (dil düzlemi)

2. Bu dönüşüme tanık olan okur ile şiirin dile bitmeyen tanıklığı arasındaki ilişki nedir? (anlama düzlemi)

3. Şiirin anlaşılması nasıl bir tarihsel ortamda meydana gelir? (*situation* düzlemi)

Gösterge teorisinin egemen olduğu yapısalcı analiz ile yetinen şiir yorumunda, sahil okurlarla karşılaşamıyor olunmasının nedeni, şiirin insanların bulunduğu tarihsel ortamla ilişkilendirilme gibi bir hayatiyet olarak görülmemesidir. Gösterge teorisinin belirli şiirlere yaptıkları analizler, eserleri dünyasızlaştırdıkları, cansızlaştırdıkları için eleştiriye tâbi tutulsalar da aslında onlar, daha başından gerçek bir okur olarak şiirle ilişkiye girmemiş, akademik okur olarak sadece mesleki anlamda şiiri incelemektedirler.⁴⁵⁰ Şiirlerin özgünlüğünün anlaşılması için ele alınan bazı sorunlar, aslında yanlış okurlar üzerinden bir tür yanlış tartışmaya dönüşmektedir. Gösterge teorisi hiçbir zaman gerçek anlamda bir şiir tasarımına sahip olmadığı için, hiçbir zaman sahil okura da var olma imkânı vermemiştir.

Antik toplumların şiirle ilişkisi, tam da yapısalcı analiz ile yetinen akademik bir yorumlama tarzı ile kendilerini sınırlandırmadıkları için, modern dünyada şiir ile gerçek bir ilişki için ilhamlar vermektedir. İnsan bir metaforla yüzleştğinde kendi

öncekinden farklı bir şekilde kavramasına imkân veren bir reflektif bilincin doğduğu ortamdır. Bu anlam zenginliği yüzünden sityasyon kelimesini Türkçe ‘durum’, ‘ortam’ gibi kelimelerle ele almak bize yeterli görünmemektedir.” A. G. Gündoğdu, *Edebi Metnin Teşekkülünde Okurun Rolü*, s. 8-9.

⁴⁴⁹ Diyalojik durumun sınırlılığı da farklı şiir ve dil tecrübeleri sayesinde aşılarak bir insanın dünyası oluşmaya başlar. *Dünya* kavramı için Heidegger ve Ricoeur’ye bakılabilir. Ricoeur, *Yorum Teorisi*, s. 48-49.

⁴⁵⁰ Şiirin yapısalcı analiz ile yetinen bir akademik okurluğunun radikal örneği olarak Lévi-Strauss ile Jakobson’un Baudelaire’nin Les Chats üzerine birlikte yaptıkları inceleme meşhurdur. Roman Jakobson ve Claude Lévi-Strauss, “Baudelaire’nin “Les Chats” Şiiri”, *Cogito*, Kemal Atakay (çev.), S. 38, Kış 2004, s. 190-208. Şiirin bu okunması, ironik şekilde şiiri normal okura erişilemez kıldığı, açıklanan yapıların şiir ile okur arasındaki ilişkiyi neyin kurduğunu îzah etmediği gerekçesiyle eleştiriye tâbi tutulmuştur. Michael Riffaterre, “Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire’s les Chats”, p. 200–242.

varoluşsal sorununu, savaşları ve yoksullukları, ölümünü ve yarınını, kısacası hayatı bir sorunu anlamak ister. Dile gelmemiş olanı, varlık kaygılarını anlamaya çalışma esnasında “sahih okur” kendini gösterir.⁴⁵¹ Varlık kaygılarını anlama, “yetkin insan”ın (*fully-formed man*)⁴⁵² laboratuvarında veya akademik toplantılarda entelektüel yorum üretmesi meselesi değildir. Bu bakımdan şiirin sahii okuru gösterge teorisi bilinciyle çalışan, anlamdan bağımsız sesin varlığına inanan, analitik akademik okurlar olamamıştır.

Diyalojik durum bu anlamda sahii okuru, sahii okurla şiir arasındaki bağlantıyı gösterir. Şiir daima kritik, aşılması güç konular bir kimsenin hayatına girdiğinde kendisini söyllettiren bir şey olur. Bu anlamda özellikle klasik dönemde manzum formda yazılmış edebi eserlerde birdenbire bir lirik şiirin sesletilmesi örneklerine bakılırsa ne demek istendiği daha iyi anlaşılır. Söz gelimi *Dede Korkut Destanı*'nda oğlu ve kızı olmayan bir hânın giderek umutsuzluğa düşmesi şiiri çağırır husustur. Böylesi bir umutsuzluk yaşayan kişinin işitebileceği bir şey olarak bir şiir yorumlandığında okur hakikileşir. Şiir, kendi yüzleştiği gerçekliği tam da anlama, o gerçekliğe âit olma, ona daha iyi yönelmeyi sağladığında o kişi gerçek anlamda bir diyalojik okur hâlini alır.

Söylenmemiş olanın açıklığında dönüşüme hazır insan, kendini, kendi anlama birikimini, yeni bir anlama olayı için feda edecektir. Burada feda etmek, kendini kurban etme (*sacrifice*) veya karşı konulamaz bir hâdiseye mâruz kalma (*expose*) anlamında kullanılmaktadır. Kişi, mâruz kalacağı bir hâdiseye, orada tümüyle asla yok olmaksızın yeniden varolacağını farkında olarak “şimdi”den hazırlanmaya

⁴⁵¹ Şiiri anlamak ve açıklamak için bilimsel yöntemlerin sağladığı imkânları kullanmanın yanı sıra, - belki de daha da önemlisi- bilimsel yöntemlerin alanını aşan, şiirle açığa çıkan hakikat tecrübesini araştırmak poetika ve sahii bir okur için sorumluluk hâlini alır. Jakobson süper-şiir'in varlığını kabul ederken Riffaterre süper-okur tasarlar. Jakobson okuru ihmâl ederken, Riffaterre şiiri ihmâl etmeye başlar. Bu nedenle Riffaterre'in “süper-okur” veya Eco'nun “ideal okur” kavramlarının okurlara yükledikleri sorumluluk yapısalci yöntemlerle şiirin stilistik görünümünü betimlemek, en iyi olasılıkla şiirin kültürel bağlamını açığa çıkarmaktan ibarettir. Oysa “sahii okur” kendisini zaten şiiri anlıyorken bulduğundan, şiir üzerinde dolaylı bir refleksiyon çabası içerisinde bulur.

⁴⁵² Klasik düşünce insan aklını ya yüce yaratıcının aklının bir yansıması olarak görür ya da dini düşünceye sırt çevirdikten sonra bile bu akılla şeylerin özü arasında bir uyum varsayar. Böylesi bir akılla donatılmış insan “yetkin insan”dır (*fully-formed man*); ve o Descartes'ın dediği gibi doğanın “hâkimi ve sahibi” olacaktır. Aklını kullanan insan, ilke gereği “şeylerin varlığına nüfuz edebilir, egemen bir bilgi oluşturabilir, yalnızca fiziksel doğada değil, insan tarihindeki ve toplumdaki görüngülerin de şifresini çözebilir, onları nedenleriyle açıklayabilir ve sonunda çocuğun, ilkel insanın, delinin ve hayvanın hakikatten uzak düşmesine yol açan aykırılıkları vücutlarındaki bir aksaklığa dayandırabilir.” Maurice Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya*, Ömer Aygün (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2005, s. 38.

çalışır. Bu, tıpkı ön-anlama esnasında ön-anlamaya imkân veren hususun, anlama olayı vukû bulduğunda ortadan tümüyle kalkmamasına benzemektedir. O, ön-anlamaya imkân veren husus içerisinde dönüşerek var olmaya devam eder. Palmer “bir kişi muhteşem bir lirik şiir, roman veya tiyatro eserinin canlı dünyasına girecekse kendi şahsi dünyasını riske atmalıdır.”⁴⁵³ derken de bunu söylemiş olur.

Metafor bu bakımdan dilin yüzleştiği bir risktir ve dil hep bir riskle yüzleşmeye açık olmaktadır. Bu risk ifadesi aynı zamanda hem dönüşüme hem de kendini yeniden, farklı bir boyutta var etme biçimine işaret etmektedir. Dil bu anlamda az sonra ortaya çıkacak yeni bir anlama, anlam alanına veya ortaya çıkacak gerçeklik uğruna kendini feda etmeye başladığında ortaya ses ve anlam diyalektiğinde bir metafor çıkar ve dil orada artık farklı ve daha geniş bir ufukta söz söylemeye başlar.

Özetle, insanın dilin sesle birlikte değişen eski ve yeni anlamı arasında oluşu Hermes’in tanrıların konuşma düzlemiyle beşeri dünyanın varlığı arasındaki kurduğu bağı hatırlatır. Hermes sadece tanrı ve insanlar arasında değil, görünmeyen ve görünen, rüya ve uyanıklık, gece ve gündüz, bilinç ve bilinçsizlik, ölümler ve yaşayanlar arasında bir eşittir. Metafor, ses ve anlam olarak iki farklı dünyanın bir araya gelmesi, ama aynı zamanda tam anlamıyla birbirine karışmayarak hâlâ kendi varlık alanını koruması anlamında Gadamer’in “ufukların kaynaşması” dediği hususun vukû bulmasıdır. Metafor sayesinde farklı dünyalar birbiriyle diyaloga girer. Kehanet çağında her şey, tanrıların dünyası ve insanların dünyası, gelecek ve şimdi gibi farklı alanların birbirinden ayrıştırılamayacak denli birbirine geçmesinden ibarettir.

Paul Valéry bu nedenle şiiri “ses ve anlam arasında hiç bitmeyen tereddüt”⁴⁵⁴ olarak düşünür. Gösterge teorisinin ikili ve birini diğerine önceleyen karşıtlıklar kuran düşüncesiyle mücadele hâlinde olan şiir, şiirin şiir olabilmesi için daima birbirine tam olarak uzlaşmayan dünyaların buluşması gerektiğini vurgular. Şiir bu farklı dünyaları buluşturduğu, onların bir aradlığını göz önüne getirdiği için Hegel’in dile getirdiği “alacakaranlık” niteliğini hak eder. Şiir bu perspektifte daima söylenmemiş olanın dile gelme çabası olarak var olmuştur.

⁴⁵³ Palmer, *Hermenötik*, s. 34.

⁴⁵⁴ Paul Valéry’den alıntılan: Jakobson, “Linguistics and Poetics”, p. 81.

Yirmibirinci asırda, genelde insani bilimlerde özelde poetika araştırmalarında dil hâlâ öncelikle nesir veya göstergeler sistemi olarak anlaşılmaktadır. Göstergenin (nesrin, logosun) hâkim olduğu bir bilim anlayışında, kelimenin zaten gösterge formunda sınırlandırılarak insani düşünceye hizmetine verilmiş olduğu varsayımı hâkim olduğundan kelimeye erişme ya da dönüş diye bir sorun kalmamıştır. Şiir veya gösterge-ötesi bu anlamda modern dönemde artık Platon'un düşündüğünün tam tersi bir rol oynamaya başlamıştır. Platon şiirin dildeki belirgin gücünü ve hakikat iddiasını kırarak felsefenin özlerin bilgisine götürmedeki kritik rolünü fark ettirmeye çalışmıştır. Bilimselciliğın egemen olduğu bu asrın düşünce ortamında göstergeden kelimeye dönüş, insanın tekrar kelimeyi arama ihtiyacı, en doğru kelimeye ulaşma sorununun bâkî olduğunu hissettiren bir alan olarak şiirin yeniden önem kazanmaya başlamasını sağlamıştır. Gadamer “kavramdan kelimeye, kelimedenden kavrama”⁴⁵⁵ prensibini belirleyerek hem Platoncu geleneğın hem de bugün hâlâ doğabilimlerini model alan sosyal bilimler düşüncesinin sorunlarını aşmanın mâkûl bir yolunu göstermiştir.

⁴⁵⁵ Hans-Georg Gadamer, “From Word to Concept: The Task of Hermeneutics as Philosophy”, *The Gadamer Reader: A Bouquet of the Later Writings*, p. 109- 120.

SONUÇ

Araştırma sürecinde, şiirin özgünlüğünün ne olduğu sorusu açısından okur ile şiir arasında soru-cevap formunda bir diyalog olarak poetikanın nasıl mümkün olduğu problemi üzerinde duruldu. Poetikanın *şiir üzerinde* anlamına sahip oluşundan hareketle bu *üzerindelik* ilişkisinin biri diğerinden ayrıştırılamaz, daima bir süreç içerisinde anlam kazanan dilsel bir *ilişkisellik* mi, yoksa tek yönlü olarak biri diğerine anlam veren, bütünüyle birbirinden bağımsız olan bir *söylemsel karşılık* mı olduğu tarzında bir soruya cevap arandı. Bu soru temel alınarak, hermenötik düşünce perspektifinden hareketle, şiir ile poetika arasındaki ilişkinin bir öncelik/sonralık, yapaylık/doğallık veya hiyerarşi üretmediği, şiir ve poetikanın her ikisinin de soru-cevap yapısında aynı anda beliren, biri diğerine indirgenemez iki ontolojik, tarihsel ve dilsel gerçeklik olduğu fikri savunuldu. Bu doğrultuda şiirin ancak soru-cevap yapısında özgünlüğünün açığa çıkabileceğine dikkat çekildi. Bu iddianın kabul edilebilir bulunabilmesi için, öncelikle şiir ve poetika arasındaki ilişkinin tarihsel zeminine dönüldü. Özellikle poetikanın Antik Grek'te ortaya çıkış şartlarında, mitos ve logosun henüz birbirinden ayrıştırılmadığı zamanlar bu durumun anlaşılabilir kılınabilmesi açısından önemlidir. Şiirin, poetika ile ilişkiselliği bağlamında, antik gelenekteki rolünü belirginleştiren hususun, gelenekle gelen mitosların şiir formunda daima *anlatılma* ve *yeniden-anlatılma* özelliğini taşıdıkları üzerinde duruldu. *Söyleme* anlamına gelen *mythos*'un her bir şair tarafından daima yeniden-söylenmesi, bir yandan mit ve şiirin sürekliliğini sağlarken, öte yandan mit ve şiirin ayrıştırılamazlığı anlamına da gelir. Mitlerin şiirle yeniden anlatılmaya dayalı ürettikleri "mitik bütünlük" fikri, onların geçmiş zamanlara âit olarak geride bırakılmasının imkânsızlığı anlamına geldiği gibi, aynı zamanda onun parçalanamaz, kavranamaz, daha gerisine gidilemez, kuşatılamaz her şeyin zemini bir zemin olduğuna işaret eder.

"Şiir üzerinde düşünme" olarak poetikanın bu anlamda ortaya çıkış şartlarında, Platon ve Aristoteles'te "Şiir nedir?" sorusuna kesin bir cevap bulma iddiasını taşımadığı vurgulanarak antik dönemde poetikanın, tam da şiirin kalıcılığı ve insanın fâniliği arasındaki diyalojik ilişki şeklinde tezahür ettiği ileri sürüldü. Bu bağlamda logosun "mitin yeniden üretimi olarak şiir" ve "şiir üzerinde düşünme olarak poetika" arasındaki ilişkide yerinin ne olduğu sorusuna mitos ve şiirin bir

bakıma refleksiyon yoksunluğu anlamına gelseler de, insana yaşattıkları *fânilik tecrübesi* nedeniyle logosun poetika bağlamında nasıl anlaşılması gerektiğini de ima ettiklerine işaret edildi. Tam da bu nedenle mitin tam olarak nerede sona erip, logosun nerede açığa çıkmaya başladığı sorusu cevap verilemez olarak kalır. Logos, bu bakış açısından görülebileceği üzere, şiir ve poetika ilişkisi söz konusu olduğunda saf olarak açığa çıkamamaktadır.

Poetikanın şiiri tam olarak kavrayamayacak olmasına rağmen şiire ilişkin sorular sormayı sürdürmesi, salt şiire mi yoksa poetikaya mı âit olduğu kestirilemeyecek *anonim* bir “özgünlük” fikrini açığa çıkarmaktadır. Özgünlük ancak poetika ile şiir arasında devam etmekte olan “soru-cevap” yapısında ilerleyen ve bir geleneği olan diyalogda açığa çıkabilen zamansal bir imkândır. Şiir ve poetika arasında soru-cevap yapısında sürmekte olan diyalog veya “soru ve yanıtların değişken sürekliliği”, dünyada hâlâ söylenecek özgün sözlerin varlığına ve söylenmiş sözlerin özgünlüğünün zamansal olarak fark edilebilirliğine işaret eder. Ortaçağ felsefeleri ve Aydınlanma Çağı’nın ürettiği *normatif*, Romantizmin ürettiği *anti-poetikacı* ve Yapısalcı felsefelerin ürettiği *deskriptif* poetika anlayışlarıyla şiir sorusuna kesin bir cevap bulma ve kesinlikle bir cevap bulamama gibi iki radikal tutum arasında şiirin özgünlüğü veya bu özgünlüğün açığa çıkmasında poetikanın rolü ihmâl edilmiştir.

Özgünlüğün yok sayıldığı veya eleştiri konusu hâline getirildiği yerde, dünyaya ilişkin her şey basitçe bir tekerrürden ibaret kalmaktadır. Bunun da giderek modern dönemde sadece şiirin sonuna değil, başka alanlarda da soncu teorilerin ve nihilizmin yükselişine neden olduğu ileri sürüldü. Poetikanın yirminci asırda şiirin teknik hususiyetlerinden kültürün genel doğasına doğru hızla genişleyişi, onun modern düşüncede sahip olduğu etkinin boyutlarını açıkça göstermektedir. Dolayısıyla çağdaş dünyada poetikanın sorun hâlini alması, basitçe şiiri ilgilendiren bir konu olmaktan çok daha fazla anlam içerir. Soncu teorilerin sorunlarını aşabilmenin yolu ise, şiirin poetika ile devam etmekte olan ilişkisinin bir soru-cevap diyalogu metaforuna bürünmesinden geçmektedir. Şiir ile poetika arasındaki kopartılamaz ilişkiselliği gösterebilmek için, bu çalışmada, tarihsel dönüşüm noktaları dikkate alınmak kaydıyla, poetika tarihi boyunca şiiri tanımlayan *mimesis*, *ifade* ve *gösterge* kavramları tarihsel ve teorik olarak yeniden yorumlanmaya girişildi.

Şiirin nesir formunda reflektif bir düşünme konusu hâlini almasının, Platon ve Aristoteles'in genelde sanatı, özelde ise şiiri tabiatın ya da insan yaşam ve eylemlerinin taklidi olarak *mimesis* şeklinde tanımlamalarıyla başladığına dikkat çekilerek kavramın tarihsel dönüşüm noktaları belirginleştirilmeye çalışıldı. Poetika tarihinin başında duran mimesis kavramı, özellikle Horatius ve neoklasikçi düşünce ile “edebi modellerin taklidi” şekliyle sınırlı bir kullanım kazanmış olsa da, bilhassa özgünlük bağlamında şiiri tanımlamada yetersiz görülerek ilk negatif kullanımı, şairin yaratım sürecindeki öznel tecrübelerine yönelen ondokuzuncu asrın romantik estetiğiyle birlikte ortaya çıkar. Yirminci asrın ilk yarısından itibaren şiir üzerine, klasikçi/neoklasikçi ve romantik düşüncelerin ötesinde, öncelikle otonomi bağlamında belirgin bir perspektif değişimi gözlemlense de, bu değişim, mimesisin yirminci asrın ikinci yarısına kadar hem *negatif* hem de sınırlı *taklit* olarak kullanımında değişikliğe neden olmaz.

Özellikle Hans-Georg Gadamer ve Paul Ricoeur'de görülebileceği üzere hermenötik düşünce, mimesisi yeniden olumlu ve çoğul anlam alanına sahip şekilde poetikanın merkezine özgünlük fikrini dışlamaksızın taşımaya çalışır. Bu noktada ilk bakışta asıl sorumluluk romantiklerin taklide yönelik negatif yorumlarını rehabilite etmek gibi görünse de, aynı zamanda yapılması gereken Horatius ve başta Boileau olmak üzere neoklasikçilerin mimesisi “edebi modellerin taklidi” olarak sınırlandırmalarındaki sorunlu tarafları ortaya koymak ve kavrama etimolojik kullanım genişliğini yeniden kazandırmaktır. Bu çifte sorumluluk, elbette başta mimesis teorisinin kurucuları olmaları hasebiyle, Platon ve Aristoteles'in şiir anlayışları hakkındaki kanaatleri fazlasıyla baskılayıp belirlediği için, onların poetik metinleri üzerinden yerine getirilmeye çalışıldı. Bunun için, öncelikle mimesisin “edebi modellerin taklidi” olarak şiirin nasıl yazılması gerektiği tarzında bir kural şeklinde sınırlandırılan; orijinalite ve bireysellik karşıtlığı olarak negatif bir anlama evrilen tarihine kabaca bakıldıktan sonra, onun felsefe tarafından temellük edilmeden evvel Grek kültüründe “diyalog”, “vekâlet”, “katılım” ve nihayet “taklit” gibi nasıl iç içe geçmiş birden çok anlama gelir vaziyette çoğul kullanım alanına sahip olduğu üzerinde duruldu. Devamında Platon'un mimesis kavramını mevcut kültürdeki kullanım alanını dikkate alır tarzda “ötekiyle karşılaşma” (diyalog) anlamında çok yönlü biçimde kullandığı ve bu bağlamda tecrübe edilen şiirle değil, ama zamanının Sofistlerin egemenliğinde şiirin araçsallaştırıldığı teorilerle açık bir

sorunu olduğu öne sürüldü. Buradan sonra Platon ve Aristoteles arasında özellikle şiir bağlamında karşıtlık kurmanın, mimesis kavramının anlaşılmasında çoğu zaman yanlış yönlendirici olduğu belirtilerek, Aristoteles'in Platon'u izleyerek mimesisi ötekiyle karşılaştırıldığında (diyaloga girildiğinde) ortaya çıkan "taklit etme (anlaşma) güçlüğü", diğer deyişle "taklidin güçleştiği yerde ortaya çıkan taklit" şeklinde anladığı iddia edildi.

Horatius'la başlayıp neoklasikçilerle radikal boyutlara ulaşan "edebi modellerin taklidi olarak mimesis" tasarımının onsekizinci asırla birlikte şiiri açıklamada yeterliliğini sürdüremeyerek, yerini poetika için oldukça yeni olan *ifade* kavramına bırakışı aynı zamanda şiirin "ışık veren imge" olarak ve kişiye kendisiyle karşılaşma imkânı vermesi nedeniyle önemlidir. Burada romantik düşünce, şiiri neoklasikçi taklit kavramının dar ve sınırlayıcı çerçevesi yerine ifade kavramı etrafında düşünmeyi tercih ettiğinde bir ölçüde bu sorunun farkındadır. Her ne kadar onlar ifade kavramını neoklasikçi taklidin karşıt kutbuna yerleştirerek şiirin yeniden ve daha doğru bir kavramsallaştırımı için bir teklifte bulunmuş olsalar da, onsekizinci asrın sonlarına doğru mevcut düşünce ortamında *ifade* kavramının, teklifte bulunduğu şekliyle böyle bir donanım ve tarihsel arkaplanının olup olmadığı, üzerinde durulması gereken bir soru olarak belirir.

Batı edebiyatı tarihinde çok farklı anlamlara gelmiş olan bu kavramın ilk kez Latin dilinde dördüncü asırda *expressio* şeklinde ortaya çıktığı düşünüldüğünde, onun artık Cicero ve Quintilianus'la birlikte "ikna sanatı" olarak dinleyicilerle ilişkisi bağlamında değil de, "güzel konuşma sanatı" şeklinde tanımlanan retorikle ilgisi kolayca öngörülebilir. Platoncu düşüncenin hâkimiyet kazandığı Ortaçağ'dan Aydınlanma'ya kadar uzun bir süre mantık (logos) merkezli bir *retorik* anlayışı çerçevesinde kullanılan ifade kavramı, onsekizinci asırda *Ansiklopedi*'nin altıncı cildinde edebiyat ve sanat bağlamında ele alınırken dahi, bu perspektif sürdürülerek, "bir düşüncenin temsili" (*representation of thought*) olarak tanımlanır. Bu noktada Ortaçağ ve Aydınlanma'da ister bilimsel, ister dini, isterse edebi bir söz ifade edilsin, onun daima mantık merkezli bir retorik anlayışının ürünü olarak kesin biçimde belirlenmiş bir *sıfır nokta*nın (tanrısal akıl, rasyonel akıl) dile gelince beliren ve restore edilmesi gereken tahrifi olarak alımlandığı ileri sürüldü.

Romantik düşünce bir yandan şiiri taklit kavramından ve retorik hâlini almış poetika düşüncesinin tasallutundan kurtarmak, öte yandan ifadeyi retorikten bağımsızlaştırarak şiir için taklidin yerine ikame etmek istedi. Fakat ifade kavramının taklidin yerine ikame edilebilmesi için, Ortaçağ'ın ve Aydınlanma Çağı'nın mantık merkezli retorik tonlarının ifadeden silinmesi (*de-rhetorisation*) ve şiirin özgünlüğü için daha uygun bir yorum sağlanması gerekmektedir. Bu bağlamda ifade kavramının, onu retorik tonlarından arındırma amacı taşıyan tikelci romantikler eliyle, bu sefer de aşırı öznelendirildiği, ama yine de hâlâ sıfır nokta bilincine sahip tümelci Ortaçağ ve Aydınlanma düşüncelerinin “restore edilmesi gereken bir tahrif olarak ifade” tasarımından da temelde farklılaşmadıkları ileri sürüldü. Buradan sonra özellikle, bir yandan ifadeyi tahrif ve restorasyon ikileminde gören restorasyoncu şiir yaklaşımlarının sınırlılıkları belirlenmeye çalışılırken, öte yandan ifade (*expressio*) kelimesinin etimolojik ve semantik arkaplanına yönelerek, bu kelimeye doğrudan sahip olmayan Antik Grek'te onun *enárgeia* kavramı eşliğinde daha en başından verili bir gerçekliği tahrif etme gibi bir sorunla mâlûl görülmediği, tersine ifadenin, bir “ışık veren imge” olarak başlı başına bir *fark etme* konusu olduğu iddia edildi.

Şiirin ışık veren imge ve kişiyi kendi varlığıyla yüzleştirme gibi boyutlara sahip oluşu, Greklerin anladığı anlamda muhatabı dikkate alan bir retorik anlayışla ilişkisini yeniden kurmak suretiyle gösterilmeye çalışıldı. Bu yapılırken modern hermenötik ve fenomenolojide ifadenin alımlanış tarzlarından da yararlanılarak, nihayetinde ifadenin, şiir ve aynı zamanda poetikanın özgünlüğü için kritik bir rolü olduğu ortaya konuldu.

Yirminci asrın başında öznelci ifade kavramının sorunları fark edildikçe, sanat eserinin şairin niyetine ve okurların psikolojik tepkilerine indirgenemeyeceği gerçekliği açığa çıkar. İfade şairin niyetlediği şey değilse, okur da ifadesiz bir izlenime sahip olamayacağına göre, burada bir başka *sıfır noktası* olmalıdır diye bakılır. Bu sıfır noktası fikri ise, böyle bir tasarımda, mimesis ve ifadenin ötesinde, bilimselci düşünce zeminine sahip bir *kendinde-gösterge* olarak şiir düşüncesine yol açar. Bu bağlamda öncelikle şiirin ne olduğunu ya da olması gerektiğini açığa çıkarabilmek için formüle edilmiş “Bir dilsel metni şiir yapan nedir?” veya “Şiir nasıl işler?” tarzındaki soruların, şiirin gösterge olarak teorisinin romantik ifade

kavramının otonomi bağlamında ürettiği çelişkileri giderip gidermediği, şiirin özgünlüğü fikrine imkân hazırlayıp hazırlamadığı tartışıldı.

İki bin yıllık saygın bir geçmişi bulunan gösterge kavramı, her ne kadar poetika tarihi için yeni olsa da, onun dil ve hermenötik ile bağıntısı Antikçağ, Ortaçağ ve onyedinci asır felsefeleri tarafından araçsallık kategorisinde ele alınmıştır. Bu noktada, dil ile ilişkisi bağlamında gösterge kavramının realist ve idealist felsefelerce şekillendirilmiş klasik araçsal içeriğinin şiirin ve dilin otonomisine imkân vermeyeceğinin açık biçimde farkında olan yirminci asrın modern *kendinde-gösterge* teorisinin, gösterge kavramını bu sorunlu içeriğinden arındırıp arındırmadığı sorusunun izi sürüldü.

Böylece ilk olarak gösterge kavramının “başka bir şey için bir şey” (*aliquid pro aliquo*) olarak *araçsallık* içeriğinin nasıl bir tarihsel ve felsefi süreçte şekillendiği ve bu içeriğin yirminci asırda modern düşüncenin şiirin ve dilin otonomisi amacıyla ne ölçüde boşaltıldığına bakıldı. Burada gösterge kavramının, oluşturulduğu varsayılan yeni *kendinde* (per se) içeriğinin dili ve şiiri otonomlaştırabileceği iddiasının geçersizliği Saussure, Jakobson ve Derrida üzerinden vurgulandı.

Modern gösterge teorisinin kendinde gösterge tasarımının dilin geleceğe bakan ritüel boyutunu, dönüşmeye hazır olma, geleceğe hazırlanma ve temelde umut boyutunu ortadan kaldırmak suretiyle şiirin otonomisini ve özgünlüğünü sağlayamadığı ileri sürüldü. Şiirin özgünlüğünü açığa vurma imkânının Heidegger ve Gadamer’in şiirin “gösterge-ötesi” (*pre-sign*) kehanetsel (kelime) boyutunu dikkate alan “hermenötik otonomi” karakteri taşıyan poetikalarından hareketle mümkün olabileceği iddia edildi. Burada şiirin otonomisi sorunu bağlamında asıl konu gösterge olarak adlandırılmış olan şeyi araçsallıktan çıkarmak değildir, kelimeyi göstergenin tahakkümünden kurtarmaktır. Gösterge, şayet şiir için kullanılacaksa, işaret etmenin kehanetsel kullanımı dikkate alınmak suretiyle, onun geleceğe hazırlanma ve temelde umut boyutunun öne çıkarılması gerekliliği üzerinde duruldu.

KAYNAKÇA

Abrams, Meyer Howard, “Coleridge, Baudelaire, and Modernist Poetics”, *New Perspectives in German Literary Criticism: A Collection of Essays*, Richard E. Amacher and Victor Lange (eds.), Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1979, p. 150-181.

___; *Glossary of Literary Terms*, Heinle and Heinle, New York etc. 1999.

___; *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, Londra and Oxford 1971.

Adams, Hazard, *The Offense of Poetry*, University of Washington Press, Seattle 2007.

Adonis, *Arap Poetikası*, (Çev. Emrullah İşler), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.

Adorno, Theodor W., “Kültürel Eleştiri ve Toplum”, *Edebiyat Yazıları*, Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 159-179.

___; “Lirik Şiir ve Toplum”, *Edebiyat Yazıları*, Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 115-136.

Agamben, Giorgio, “The End of The Poem”, *The End of the Poem: Studies in Poetic*, Daniel Heller-Roazen (trans.), Standford University Press, Standford and California, 1999, p. 109-118.

Aksan, Doğan, *Anlambilim: Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, Engin Yayınevi, Ankara 2006.

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul 2000.

Alighieri, Dante, *İlahi Komedya*, (Çev. Rekin Teksoy), Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2011.

Allen, Danielle S., *Platon Neden Yazdı?*, (Çev. Ayşe Lucie Batur), İletişim Yayınları, İstanbul 2011.

Altuğ, Taylan, “Adorno’nun “Estetik Teorisi”nde Mimesis Kavramı”, *Son Bakışta Sanat*, YKY, İstanbul 2012, s. 195-206.

___; “Felsefi Estetik: Bir Tarihçe”, *Son Bakışta Sanat*, YKY, İstanbul 2012, s. 265-313.

Anonymous Seguerianus, “The Art of Political Speech”, *Two Greek Rhetorical Treatises from the the Roman Empire: Introduction, Text, and Translation of the Arts of Rhetoric Attributed to Anonymous Seguerianus and to Apsines of Gadara*, Mervin Robert Dilts and George Alexander Kennedy (eds.), Brill, Leiden 1997.

Antakyalıoğlu, Zekiye, “Laocoön ve Çağrışımlar”, <http://lebriz.com/pages/lid.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=844&bhcp=1>, Erişim Tarihi:12.09.2017.

Aristoteles, *Fizik*, (Çev. Saffet Babür), YKY, İstanbul 2001.

___; *Metafizik*, (Çev. Ahmet Arslan), Sosyal Yayınları, İstanbul 2010.

- ___; *Poetika*, (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2007.
- ___; *Retorik*, (Çev. Mehmet H. Doğan), YKY, İstanbul 1995.
- Armstrong, Angus “Aristotle’s Theory of Poetry”, *Greece and Rome*, 10/30, 1941, p. 120-125.
- Asiltürk, Baki, *1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası*, Toroslu Kitaplığı İstanbul 2006.
- Assmann, Jan, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, (Çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015.
- Boccioni, Umberto vd., “Fütürist Ressamlar Manifestosu”, *Fütürist Manifestolar Kitabı: Belgeler*, Tuna Yılmaz (çev.), Altıkırkbeş Yayın, İstanbul 2008, s. 17-20.
- Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası*, (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2017.
- Badiou, Alain, “Bir Şiir Nedir ve Felsefe Şiir Hakkında Ne Düşünür?”, *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*, Aziz Ufuk Kılıç (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 27-40.
- Bahтин, Mihail M., *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, (Çev. Cem Soydemir), Metis Yayınları, İstanbul 2004.
- Barbara Cassin, Mildred Galland-Szymowiak etc., “Sign, Symbol”, *Dictionary of Untranslatables: A Philosophic Lexicon*, Barbara Cassin (ed.) Emily Apter (trans.), Princeton University Press, Princeton and Oxford 2014, p. 974-990.
- Barthes, Roland, “Yapısalcı Etkinlik”, *Eleştirel Denemeler*, Esra Özdoğan (çev.), YKY, İstanbul 2013, s. 217-223.
- ___; “Yazarın Ölümü”, *Dilin Çalışma Sesi*, (Çev. Ayşe Ece), YKY, İstanbul 2013, s. 61-68.
- ___; *Yazı Üzerine Çeşitlemeler - Metnin Hazzı*, (Çev. Şule Demirkol), YKY, İstanbul 2006.
- Benjamin, Walter, “Hikâye Anlatıcısı: Nikolay Leskov’un Eserleri Üzerine Düşünceler”, Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy (çev.), *Son Bakışta Aşk*, Nurdan Gürbilek (der.), Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 77-100.
- ___; “Öykünme Yetisi Üzerine”, Zeynep Sayın (çev.) *Defter Dergisi*, S. 34, Yaz 1998, İstanbul, s. 11-13.
- ___; “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı”, *Pasajlar*, Ahmet Cemal (çev.), YKY, İstanbul 2007, s 50-86;
- Berk, İlhan, “Dizenin Serüveni”, *Poetika*, YKY, İstanbul 2018, s. 31-40.
- Berlin, Isaiah, *Romantikliğin Kökleri*, (Çev. Mete Tunçay), YKY, İstanbul 2004.
- Bernasconi, Robert, “Levinas ve Veludiyetin Aşkınlığı”, *Levinas Okumaları*, Zeynep Direk (çev.), Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 232-255.
- Bloch, Ernst, *Umut İlkesi*, C. II, (Çev. Tanıl Bora), İletişim Yayınları, İstanbul 2012.

- ___; *Umut İlkesi*, C. I, (Çev. Tanıl Bora), İletişim Yayınları, İstanbul 2007.
- Bloom, Harold, *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi*, (Çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul 2008.
- Bloomfield, Morton W., and Greenstein, Edward L., “Fourfold Method of Interpretation”, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger and T. V. F. Brogans (eds.), Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1993, p. 619-620.
- Blumenberg, Hans, “Terra Incognita and ‘Incomplete Universe’ as Metaphors of the Modern Relationship to the World”, *Paradigms for a Metaphorology*, Robert Savage (trans.), Ithaca, NY, Cornell University Press, 2010, p. 52-61.
- ___; *Work On Myth*, (Trans. Robert M. Wallace), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 1990.
- Boileau, *Art Poétique-Şiir Sanatı*, (Çev. Mustafa Durak), Multilingual Yayınları, İstanbul 2003.
- Boyacı, Nihal Petek, “Notlar”, Platon, *İon: Şiir Üzerine* içinde, Nihal Petek Boyacı (çev.), Kabalcı Yayınları, İstanbul 2011, s. 73-76.
- Bozarth-Campbell, Alla, “Kairos”, *The Word’s Body: An Incarnational Aesthetic of Interpretation*, The University of Alabama Press, Alabama 1979, p. 121-131.
- Bruns, Gerald L., “Sokrates’in Diskurunda Hakikat ve Kudret”, *Antik Hermenötik*, İhsan Durdu (çev.), Yeni Zamanlar Yayınları, İstanbul 2001, s. 59-101.
- Bürger, Peter, *Avangard Kuramı*, (Çev. Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 119-127.
- Calin, Radolphe ve Sebbah, François-David, *Lévinas Sözlüğü*, (Çev. Murat Erşen), Say Yayınları, İstanbul 2011.
- Cansever, Edip, *Şiiri Şiirle Ölçmek: Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar*, Devrim Dirlikyapan (haz.), YKY, İstanbul 2008.
- Cassirer, Ernst, *İnsan Üstüne Bir Deneme*, (Çev. Necla Arat), Remzi Kitabevi, İstanbul 1980.
- Celan, Paul, “Meridyen”, Cem Yavuz (çev.), *Aç Yazı Dergisi*, S. 6, Eylül 2017, s. 41-55.
- Chatman, Seymour, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, (Çev. Özgür Yaren), De Ki Yayınları, Ankara 2008,
- Cicero, *On the Orator: Books 1-2*, (Trans. E. W. Sutton), Harvard University Press, Cambridge, 1942.
- Collingwood, Robin George, *The Principles of Art*, Oxford University Press, London Oxford New York 1958.
- Costa, Gustavo, “Expression”, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger and T. V. F. Brogans (eds.), Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1993, p. 396-398.
- Coşkun, Menderes, *Klâsik Türk Şiirinde Edebi Tenkit: Şairin Şaire Bakışı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2007.

Croce, Benedetto, *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik*, (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1983.

Culler, Jonathan, “Uzsözlülük, Şiir Sanatı ve Şiir”, *Yazın Kuramı*, Hakan Gür (çev.), Dost Kitabevi yayımları, Ankara 2007, s. 103-119.

___; *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge, London and New York, 2002.

Çıkla, Selçuk, *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar 1860 - 1960*, Akçağ Yayınları, Ankara 2016.

de Lubac, Henri, *Medieval Exegesis: The Four Senses of Scripture*, Vol. 1, (Trans. Marc Sebanc), Wm. B. Eerdmans Publishing, Michigan 1998.

de Man, Paul, “Ben (Pygmalion)”, *Okuma Alegorileri: Rousseau, Nietzsche, Rilke ve Proust'ta Figürel Dil*, Mustafa Zeki Çıraklı (çev.), Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 181-213.

___; “Eleştiri ve Kriz”, *Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*, Ferit Burak Aydar ve Cem Soydemir (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 32-49.

___; “Semiyoloji ve Retorik”, *Okuma Alegorileri: Rousseau, Nietzsche, Rilke ve Proust'ta Figürel Dil*, Mustafa Zeki Çıraklı (çev.), Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 3-22.

de Romilly, Jacqueline, “Tanrılar ve Doğaüstü”, *Homeros*, Işık Ergüden (çev.), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007, s. 79-95.

de Saussure, Ferdinand, *Course in General Linguistics*, Charles Bally and Albert Sechehaye (eds.), (Trans. Wade Baskin), McGraw-Hill Book Co., New York 1966.

___; *Genel Dilbilim Dersleri*, (Çev. Berke Vardar), Multilingual, İstanbul 1998.

Delacampagne, Christian, “Sona Dair Felsefeler”, *20. Yüzyıl Felsefe Tarihi*, Devrim Çetinkasap (çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2010, s. 71-149.

DeLacy, Phillip, “Stoic Views of Poetry”, *The American Journal of Philology*, 69/ 3, 1948, p. 241-271.

Deleuze, Gilles, “Leibniz ve Spinoza'da İfade Teorisi: Felsefede İfadecilik”, *Spinoza ve İfade Problemi*, Alber Nahum (çev.), Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2005, s. 324-337.

Demir, Gökhan Yavuz, *Sosyal Bir Fenomen Olarak Dilin Belirsizliği*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2007.

Derrida, Jacques, “Birinci Oturum”, *Edebiyat Edimleri*, (Çev. Mukadder Erkan ve Ali Utku), Otonom Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 138-194.

___; “Des Tours de Babel”, Joseph F. Graham (trans.), *Difference in Translation*, Joseph F. Graham, (ed.), Cornell University Press, Ithaca and London 1985, p. 165-248.

____; “Différance”, Önay Sözer (çev.), *Toplumbilim*, S.10, Ağustos 1999, s. 49-61.

____; “Japon Bir Dosta Mektup”, Medar Atıcı ve Mehveş Omay (çev.), *Toplumbilim*, S.10, Ağustos 1999, s. 185-188.

____; “Signature, Event, Context”, *Margins of Philosophy*, A. Bass (trans), University of Chicago Press, Chicago 1982, p. 307-330.

____; “Tür Yasası”, *Edebiyat Edimleri*, Mukadder Erkan ve Ali Utku (çev.), Otonom Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 241-272.

____; *Göstergebilim ve Gramatoloji: Jacques Derrida ile Julia Kristeva Arasında Söyleşi*, Tülin Akşin (çev.), Afa Yayınları, İstanbul 1994.

____; *Gramatoloji*, (Çev. İsmet Birkan), Bilgesu Yayıncılık, Ankara 2014.

____; *Şiir Nedir?*, (Çev. Ahmet Sarı ve M. Abdullah Arslan), Babil Yayınları, Erzurum 2002.

Descartes, René, *Metot Üzerine Konuşma*, (Çev. K. Sahir Sel), Sosyal Yayınları, İstanbul 1994.

Diderot, Denis ve d'Alembert, Jean le Rond, *Ansiklopedi ya da Bilimler, Sanatlar ve Zanaatlar Açıklamalı Sözlüğü (Seçilmiş Maddeler)*, (Çev. Selahattin Hilav), YKY, İstanbul 2000.

____; et d'Alembert, Jean le Rond, “Expression”, *L'Encyclopédie*, Tome 6, 1751, p. 315-319, https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re_édition/EXPRESSION Erişim Tarihi: 27.09.2017.

Doğan, Mehmet Can, “Modern Türk Şiirinde Mitolojiye Bağlı Kaynaklanma Sorunu”, *Şiir Arkeolojisi*, YKY, İstanbul 2011, s. 9-36.

Dolezel, Lubomir, “Leibnezian Poetics: Wonderlands From Switzerland”, *Occidental Poetics: Tradition and Progress*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 1990, p. 33-52.

Dufrenne, Mikel, “The Phenomenological Approach to Poetry”, *Crosscurrent in Phenomenology*, R. Bruzina and B. Wilshere (eds.), Martinus Nijhoff, The Hague 1978, p. 109-119.

Dupont, Pascal, *Marleau-Ponty Sözlüğü*, (Çev. Emre San), Say Yayınları, İstanbul 2013.

Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı: Giriş*, (Çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000.

Easthope, Antony, *Poetry as Discourse*, Methuen, London and New York 1983.

Eco, Umberto, “Poetika ve Biz”, *Edebiyata Dair*, Betül Parlak (çev.), Can Yayınları, İstanbul 2016, s. 283-304.

____; *Alımlama Göstergebilimi*, (Çev. Sema Rifat), Düzlem Yayınları, Ankara 1991.

____; *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı*, (Çev. Kemal Atakay), Literatür Yayınları, İstanbul 2004.

___; *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 2012.

___; *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Indiana University Press, Bloomington 1984, p. 214; Claudio Guillén, *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton University Press, Princeton and London 1971.

Eflatun, *Sofist*, (Çev. Mehmet Karasan), Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1988.

___; *Phaidros*, (Çev. Hamdi Akverdi), Maarif Matbaası, İstanbul 1943.

___; *Philebos*, (Çev. Sabri Esat Siyavuşgil), MEB Yayınları, İstanbul 1989.

Eliot, T. S., “Gelenek ve Bireysel Yetenek”, Engin Sezer (çev.), *Granada Edebiyat Dergisi*, S. 1, Nisan-Mayıs 2013, s. 12-22.

Else, Gerald F., ““Imitation” in the Fifth Century”, *Classical Philology*, 53/2, April 1958, p. 73-90.

Fischer-Lichte, Erika, *Performatif Estetik*, (Çev. Tufan Acil), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016.

Ford, Andrew, “The Purpose of Aristotle’s *Poetics*”, *Classical Philology*, 110/1, January 2015, p. 1-21.

___; *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2002.

Frazer, James G., *Altın Dal 1: Dinin ve Folklorun Kökleri*, (Çev. Mehmet H. Doğan), Payel Yayınevi, İstanbul 2004.

Frye, Northrop, *Eleştirinin Anatomisi: Dört Deneme*, (Çev. Hande Koçak), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015.

Fukuyama, Francis, *Tarihin Sonu ve Son İnsan*, (Çev. Zülfü Dicleli), Profil Yayıncılık, İstanbul 2012.

Gadamer, Hans-Georg, “On Expression”, *Truth and Method*, Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall (trans.), Continuum, London New York 2004, s. 503-504.

___; “Plato and the Poets”, *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies on Plato*, Christopher Smith (trans.), Yale University Press, New Haven 1980, p. 39-72.

___; “Art and Imitation”, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Nicholas Walker (trans.), Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 93-94.

___; “Composition and Interpretation”, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Nicholas Walker (trans.), Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 66-73.

___; “From Word to Concept: The Task of Hermeneutics as Philosophy”, *The Gadamer Reader: A Bouquet of the Later Writings*, Richard E. Palmer (ed. and trans.), Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2007, p. 109- 120.

___; "Hegel und der Sprachforscher Roman Jakobson", *Das Erbe Hegels II*, Roman Jakobson, Hans-Georg Gadamer, Elmar Holenstein (eds.), Suhrkamp, Frankfurt und Main 1984, p. 13-20.

___; "Heidegger and the Language of Metaphysics", *Philosophical Hermeneutics*, D. E. Linge (ed. and trans.), University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London 2008, p. 213-240.

___; "Hermeneutik ve Logosentrizm", *Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler*, Hüsamettin Arslan, (der. ve çev.), Paradigma Yayınları, İstanbul 2005, s. 329-342.

___; "Man and Language", *Philosophical Hermeneutics*, D. E. Linge (ed. and trans.), University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London 2008, p. 59-68.

___; "On the Contribution of Poetry to the Search for Truth", *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Nicholas Walker (trans.), Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 105-115.

___; "Philosophy and Poetry", *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Nicholas Walker (trans.), Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 131-139.

___; "Poetry and Mimesis", *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Nicholas Walker (trans.), Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 116-122.

___; "Religious and Poetical Speaking", *Myth, Symbol and Reality*, Alan M. Olson (ed.), University of Notre Dame Press, Notre Dame and London 1980, p. 86-98.

___; "The Artwork in Word and Image: "So True, So Full of Being!""", *The Gadamer Reader: A Bouquet of the Later Writings*, Richard E. Palmer (ed. and trans.), Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2007, p. 195-224.

___; *Hakikat ve Yöntem*, 2 Cilt, (Çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan), Paradigma Yayınları, İstanbul 2008.

Gadberry, Andrea, "The Cupid and the Cogito: Cartesian Poetics", *Critical Inquiry*, S. 43:3, 2017, p. 738-751.

Gehlen, Arnold, *İnsan*, (Çev. Bedia Akarsu), Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1973.

Girard, René, "Mimesis and Violence: Perspectives in Cultural Criticism", *Berkshire Review*, 14, 1979, p. 9-19.

___; "Taklit Arzudan Canavar Kopyaya", *Şiddet ve Kutsal*, Necmiye Alpay (çev.), Kanat Yayınları, İstanbul 2003, s. 203-238.

Gökberk, Macit, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980.

Gray, Vivienne, "Mimesis in Greek Historical Theory", *The American Journal of Philology*, 108/3, Autumn, 1987, p. 467-486.

Grondin, Jean, "Gadamer's Hope", *Renascance*, 56/4, Summer 2004, p. 287-292.

___; *The Philosophy of Gadamer*, (Trans. Kathryn Plant), McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston and Ithaca 2003.

Gündoğdu, Atiye Gülfer, *Edebi Metnin Teşekkülünde Okurun Rolü* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), OMÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun 2017.

Habermas, Jürgen, “Bilgi ve İlgi”, *‘İdeoloji’ Olarak Teknik ve Bilim*, Mustafa Tüzel (çev.), YKY, İstanbul 1993, s. 95-108.

Hedrick, Robert E., “The Foundation of Vividness: The Epistemological Development of the Term *Enargeia* in Plato”, CAMWS Meeting, 2014, <https://camws.org/meeting/2014/abstracts/individual/152.Enargeia.pdf>, Erişim Tarihi: 26.09.2017.

Heidegger, Martin, “Dil”, *İnsan Bilimlerine Prolegomena: Dil, Gelenek ve Yorum*, (Der. ve Çev. Hüsamet Arslan), Paradigma Yayınları, İstanbul 2002, s. 55-63.

___; “Hölderlin ve Şiirin Özü: Beş Kılavuz Söz”, Hölderlin, *Seçme Şiirler*, Turan Oflazoğlu (çev.), İz Yayıncılık, İstanbul 1997, s. 33-49.

___; “Şairler Neye Yarar?”, Zafer Güncüm (çev.), *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*, S. 25, Mart 2014, s. 283-318.

___; “The Origin of the Work of Art”, *Poetry, Language, Thought*, Albert Hofstadter (trans.), Harper & Row, New York 1971, p. 17-86.

___; “What Are Poets For?”, *Poetry, Language, Thought*, , Albert Hofstadter (trans.), Harper & Row, New York 1971, p. 89-139.

___; *Metafiziğe Giriş*, (Çev. Mesut Keskin), Avesta Yayınları, İstanbul 2011.

___; *Sanat Eserinin Kökeni*, (Çev. Fatih Tepebaşılı), De Ki Yayınları, İstanbul 2011.

Heidegger, Martin, *Varlık ve Zaman*, (Çev. Kaan Ökten), Agora Kitaplığı, İstanbul 2008.

Herakleitos, *Fragmanlar*, (Çev. Cengiz Çakmak), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005.

Herodotos, *Herodot Tarihi*, (Çev. Müntekim Ökmen), Remzi Kitabevi, İstanbul 1973,.

Hesiodos, *Theogonia - İşler ve Günler*, (Çev. Azra Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2018.

Holbrook, Victoria R., *Aşkın Okunmaz Kıyıları: Türk Modernitesi ve Mistik Romans*, (Çev. Erol Köroğlu ve Engin Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul 2014.

Homeros, *Homeros İlahileri (Homerik Hymnoslar)*, (Çev. Ayşe Eti Sina), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2008.

___; *İlyada*, (Çev. Azra Erhat ve A. Kadir), Can Yayınları, İstanbul 2005.

___; *Odyseia*, (Çev. Azra Erhat ve A. Kadir), Can Yayınları, İstanbul 2008.

Horatius, *Ars Poetica-Şiir Sanatı*, (Çev. C. Cengiz Çevik), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2106.

Hünler, Hakkı, *Estetik'in Kısa Tarihi: Modern Kültür ve Sanat Üzerine Felsefi Bir Tartışma*, Paradigma Yayınları, İstanbul 1998.

Imamichi, Tomonobu, "Mimesis and Expression: A Comparative Study in Aesthetics", *Facts and Values: Philosophical Reflections from Western and Non-Western Perspectives*, M.C. Doerer and J.N. Kraay, Martinus (eds.) Nijhoff Publishers, Dordrecht 1986, p. 139-148.

Irigaray, Luce, *This Sex Which Is Not One*, (Trans. Catherine Porter), Cornell University Press, New York 1985.

Izutsu, Toshihiko, *Kuran'da İnsan ve Allah*, (Çev. Süleyman Ateş), Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1975.

Jakobson, Roman ve Lévi-Strauss, Claude, "Baudelaire'nin "Les Chats" Şiiri", *Cogito*, Kemal Atakay (çev.), S. 38, Kış 2004, s. 190-208.

Jakobson, Roman, "A Glance at the Development of Semiotics", *Language in Literature*, K. Pomorska and S. Rudy (eds.), Harvard University Press, Cambridge 1987, p. 436-454.

___; "Bir Şiir Sanatı Bilimine Doğru", *Sekiz Yazı*, Mehmet Rifat ve Sema Rifat (çev.), Düzlem Yayınları, İstanbul 1990, s. 9-14.

___; "Linguistics and Poetics", *Language in Literature*, Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (eds.), Harvard University Press, Cambridge MA 1987, p. 62-94.

___; "Dilbilim ve Yazınbilim", Ahmet Kocaman (çev.), *Yazko Çeviri*, S. 8, Eylül-Ekim 1982, s. 63-170.

___; *Six Lectures on Sound and Meaning*, (Trans. John Mepham), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1978.

Japp, Uwe, "Hermeneutik, Filoloji, Edebiyat", *Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar*, Doğan Özlem (der. ve çev.), Ark Yayınevi, Ankara 1995, s. 205-277.

Jarrety, Michel, *Poetika*, (Çev. İsmail Yerguz), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2010.

Jaspers, Karl, *Philosophy*, II Cilt, E.B. Ashton (trans.), University of Chicago Press, Chicago 1970, p. 177-222.

Jauss, Hans Robert, "Edebiyat İletişiminde Diyaloga Dayalı Anlama: İdeal Söyleşi Üzerine Düşünceler", K. Süha Ergand (çev.), *Felsefe Arkivi*, S. 27, 1990, s. 177-190.

___; "Poiesis", *Critical Inquiry*, vol. 8, no. 3, 1982, pp. 591-608.

___; "Überlegungen zur Abgrenzung und Aufgabenstellung einer literarischen Hermeneutik", in *Text und Applikation*, M. Fuhrmann, H. R. Jauss und W. Pannenberg (eds.), Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1981, p. 459-481.

Kant, Immanuel, "'Aydınlanma Nedir?' Sorusuna Yanıt [1784]", *Yazko Felsefe Yazıları*, Nejat Bozkurt (çev.), S. 6, İstanbul 1983, s. 139-148.

___; *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, (Çev. Aziz Yardımlı), İdea Yayınevi, İstanbul 2011.

Kantürk, Borga ve Özkaya, Serkan, "Çağdaş Sanatta Kopya ve Taklit", *Çağdaş Sanat Konuşmaları*, Levent Çalikoğlu (haz.), YKY, İstanbul 2005, s. 119-160.

- Karaca, Alaattin, *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yayınları, Ankara 2016.
- Kearney, Richard, *Poetics of Modernity: Toward a Hermeneutic Imagination*, Humanities Press, Atlantic Highlands, Nj 1995.
- ___; *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar: Ötekiliği Yorumlamak*, (Çev. Barış Özkul), Metis Yayınları, İstanbul 2013.
- Kemal, Yahya, “Acıların Tadı”, *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 2005, s. 155-159.
- ___; “Bir Kitâb-ı Esâtîr”, *Edebiyâta Dâir*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 2005, s. 172-174.
- ___; “Kafiye”, *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 2005, s. 127-136.
- ___; *Kendi Gök Kubbemiz*, YKY, İstanbul 2004.
- Kısakürek, Necip Fazıl, “Poetika”, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2002, s. 469-497.
- Koller, Hermann, *Mimesis in the Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Francke, Bern 1954, p. 48-49.
- Köprülü, Fuad, “Türk Edebiyatının Menşe’i”, *Edebiyat Araştırmaları*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1966, s. 49-130.
- Kramer, Fritz, *The Red Fez: Art and Spirit Possession in Africa*, London, Verso 1993.
- Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language*, (Trans. Margaret Waller), Columbia University Press, New York 1984.
- Laird, Andrew, “The *Ars Poetica*”, *The Cambridge Companion to Horace*, Stephen Harrison (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2007, p. 132-143.
- Langer, Susanne K., “Hareketli İmge: Dans Üzerine Düşünceler”, *Sanat Problemleri*, A. Feyzi Korur (çev.), Mitos Boyut, İstanbul 2010, s. 7-15.
- ___; “On Cassirer’s Theory of Language and Myth”, *The Philosophy of Ernst Cassirer*, Paul A. Schilpp (ed.), The Library of Living Philosophers, Vol. VI, 1949, p. 381-400.
- ___; “Sanatlarda Taklit ve Dönüştürme”, *Sanat Problemleri*, A. Feyzi Korur (çev.), Mitos Boyut, İstanbul 2010, s. 75-87.
- Lessing, *Laocoon (Laokon)*, (Çev. Suut Kemal Yetkin), Vakıf Gazete Matbaa Kütüphanesi İstanbul 1935.
- Levinas, Emmanuel, “Etik ve Sonsuz”, *Sonsuza Tanıklık: Emmanuel Levinas’tan Seçme Yazılar*, Özkan Gözel (çev.), Zeynep Direk ve Erdem Gökyaran (haz.) Metis Yayınları, İstanbul 2002, s. 295-344.
- ___; “On Escape”, *On Escape: De l’évasion*, Bettina Bergo (trans.) Stanford University Press, Stanford, California 2003, p. 49-73.
- Lichtenstein, Jacqueline, and Decultot, Elisabeth, “Mimēsis”, *Dictionary of Untranslatables: A Philosophic Lexicon*, Barbara Cassin (ed.) Emily Apter (trans.), Princeton University Press, Princeton and Oxford 2014, p. 659-675.

Locke, John, *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, (Çev. Vehbi Hacıkadiroğlu), Ara Yayıncılık, İstanbul 1992.

Lyotard, Jean-François, “Adalet Nedir?”, *Çağdaş Filozoflarla Söyleşiler: Kıta Felsefesi Tartışmaları*, Richard Kearney (ed.), Hüsametin Arslan (çev.), Paradigma Yayınları, İstanbul 2010, s. 225-239.

Manetti, Giovanni, *Theories of the Sign in Classical Antiquity*, (Trans. Christine Richardson), Indiana University Press, Bloomington 1993.

Marleau-Ponty, Maurice, *Algılanan Dünya*, (Çev. Ömer Aygün), Metis Yayınları, İstanbul 2005.

___; *Algının Fenomenolojisi*, (Çev. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu), İthaki Yayınları, İstanbul 2017.

Marquard, Odo, “In Praise of Polytheism (On Monomythic and Polymythic Thinking)”, *Farewell to Matters of Principle Philosophical Studies*, Robert M. Wallace (trans.), Oxford University Press, Odéon, New York and Oxford 1989, p. 87-110.

___; “The Question, To What Question Is Hermeneutics the Answer?”, *Farewell to Matters of Principle Philosophical Studies*, Robert M. Wallace (trans.), Oxford University Press, Odéon, New York and Oxford 1989, p. 111-137.

McKeon, Richard, “Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity”, *Modern Philology*, vol. 34, no. 1, 1936, p. 1.

Megill, Allan, *Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, (Çev. Tuncay Birkan), Bilim Sanat Yayınları, Ankara 1998.

Meyer, Michel, *Retorik*, (Çev. İsmail Yerguz), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2009.

Misgeld, Dieter, and Nicholson, Graeme (eds.), *Hans-Georg Gadamer on Education, Poetry, and History: Applied Hermeneutics*, (Trans. Lawrence Schmidt and Monica Reuss), State University of New York Press, New York 1992.

Modrak, Deborah K. W., *Aristotle's Theory of Language and Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul 1988.

Murdoch, Iris, *Ateş ve Güneş: Platon Sanatçıları Neden Dışladı?*, (Çev. Serdar Kirkoğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2008.

Murray, Penelope, “What Is a Muthos for Plato?” in *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, R. Buxton (ed.), Oxford University Press, Oxford 1999, p. 251-262.

Nagy, Gregory, “Mimesis of Homer and Beyond”, *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/2186.3-mimesis-of-homer-and-beyond> Erişim Tarihi: 15.04.2018.

___; “Sêma and Nôēsis: The Hero's Tomb and The “Reading” of Symbols in Homer and Hesiod”, *Greek Mythology and Poetics*, Cornell University Press, Ithaca and London 1996, p. 202-222.

Nicolai, Roberto, “Yunanistan’da Eğitim”, *Antik Yunan*, Umberto Eco (ed.), Leyla Tonguç Basmacı (çev.), Alfa Yayınları, İstanbul 2017, s. 259-273.

Nietzsche, Friedrich, *Ahlakın Soykütüğü Üstüne: Bir Kavga Yazısı*, (Çev. Ahmet İnam), Say Yayınları, İstanbul 2011.

Nöth, Winfried, *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1995.

Oergel, Maïke, *The Return of King Arthur and the Nibelungen: National Myth in Nineteenth-Century English and German Literature*, de Gruyter, Berlin, New York 1998.

Okay, Orhan, “Şiir Sanatı Üzerine”, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s. 34-39.

Oktay, Ahmet, “İmkânsız Poetika”, *İmkânsız Poetika: Bütün Yapıtlarına Doğru-Şiir Yazıları*, C. II, İthaki Yayınları, İstanbul 2008, s. 15-18.

Orozco, Teresa, and Gaiger, Jason, “The Art of Allusion: Hans-Georg Gadamer’s Philosophical Interventions under National Socialism”, *Gadamer’s Repercussions: Reconsidering Philosophical Hermeneutics*, Bruce Krajewski (ed.), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2004, p. 212–228.

Palmer, Richard, *Hermenötik: Schleiermacher, Dilthey ve Gadamer’de Yorum Teorisi*, (Çev. İbrahim Görener), Ağaç Kitabevi Yayınları, İstanbul 2008.

Peters, Francis E., *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, (Haz. ve Çev. Hakkı Hünler), Paradigma Yayınları, İstanbul 2004.

Pfeiffer, Rudolf, *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Clarendon Press, Oxford 1998.

Pirovolakis, Eftichis, “Bearing Witness: Events of Poetry in Gadamer and Derrida”, *Philosophy Today*, 53/4, Winter 2009, p. 377-385.

Platon, “Protagoras ya da Sofistler Üstüne”, *Diyaloglar*, Tanju Gökçöl (çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul 2010, s. 393-446.

___; “Kratylos: Dil Üstüne”, *Diyaloglar*, Teoman Aktürel (çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul 2010, s. 195-260.

___; “Sokrates’in Savunması”, *Diyaloglar*, Teoman Aktürel (çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul 2010, s. 11-39.

___; *Devlet*, (Çev. Sebahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008.

___; *Yasalar*, (Çev. Candan Şentuna ve Saffet Babür), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2007.

Plutarch, *On the Intelligence of Animals*, 20, 974A.
http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Moralia/Intelligence_of_Animals*/B.html Erişim Tarihi: 15.04.2008.

Polt, Christopher Brian, “The Limits of Fidelity: Rhetorical Uses of *exprimere* by Latin Literary Translators”, April 2009, CAMWS in Minneapolis, MN.
<https://camws.org/meeting/2009/program/abstracts/11D3.Polt.pdf> Erişim Tarihi: 26.09.2017.

Pope, Alexander, "An Essay on Criticism", in *Critical Theory Since Plato*, Hazard Adams (ed.), Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1971, p. 298-306.

Potolsky, Matthew, *Mimesis*, Routledge, London 2006.

Pound, Ezra, *Make It New*, Yale University Press, New Haven 1935.

Proust, Marcel, *Kayıp Zamanın İzinde: Yakalanan Zaman*, (Çev. Roza Hakmen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Richter, Sandra, *A History of Poetics: German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770-1960*, de Gruyter, Berlin/New York 2010.

Ricoeur, Paul, "Dilin ve Mitin Poetikası", *Çağdaş Filozoflarla Söyleşiler: Kıta Felsefesi Tartışmaları*, Richard Kearney (ed.), Hüsametin Arslan (çev.), Paradigma Yayınları, İstanbul 2010, s. 113-143.

___; "Poetry and Possibility", *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, Mario J. Valdés (ed.), University of Toronto Press, Toronto 1991, p. 448-462.

___; *The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language*, (Trans. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin and John Costello), Routledge Classics, London and New York 1993.

___; "Anımlı Eylemi Bir Metin Gibi Görmek", *Toplum Bilimlerine Yorumcu Yaklaşım*, Paul Rabinow ve William Sullivan (eds.), Taha Parla (çev.), Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1990, s. 27-44.

___; *Eleştiri ve İnanç: F. Azouvi ve M. De Launay ile Söyleşi*, (Çev. Mehmet Rifat), YKY, İstanbul 2010.

___; *Hafıza, Tarih, Unutuş*, (Çev. M. Emin Özcan), Metis Yayınları, İstanbul 2011.

___; *Yorum Teorisi: Söylem ve Artı Anlam*, (Çev. Gökhan Yavuz Demir), Paradigma Yayınları, İstanbul 2007.

___; *Yoruma Dair: Freud ve Felsefe*, (Çev. Necmiye Alpay), Metis Yayınları, İstanbul 2007.

___; *Yorumların Çatışması: Hermenoytik Üzerine Denemeler I*, (Çev. Hüsametin Arslan), Paradigma Yayınları, İstanbul 2009.

___; *Zaman ve Anlatı I: Zaman, Olay Örgüsü, Üçlü Mimesis*, (Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.

Riffaterre, Michael, "Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's *les Chats*", *Yale French Studies*, 36/37, 1966, p. 200-242.

Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, London 1983.

Ritter, Joachim, "Aristoteles ve Sokrates'ten Öncekiler", *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*, S. 3, 2012, s. 1-15.

Ryan, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001.

Sağlık, Şaban, “Öznel Eleştirideki Nesnellik/Nesnel Eleştirideki Öznellik”, *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, S. 155, Kasım 2009, s. 77-83.

Saint Augustine, “from *On Christian Doctrine*”, in *Critical Theory Since Plato*, Hazard Adams (ed.), Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1971, p. 141-146.

Sazyek, Hakan, “Poetikanın Boyutları”, *Sombahar*, S. 5, Mayıs-Haziran 1991, s. 67-69.;

____; “Poetikanın Bireyselliği ve Biçimleri”, *Sombahar*, S.11, Mayıs-Haziran 1992, s. 3-4.

Schechner, Richard, “Ritüelin Geleceği”, *Ritüelin Geleceği: Kültür ve Performans Üzerine Yazılar*, Zeynep Ertan (çev.), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2015, s. 258-300.

Schlegel, Friedrich, “Şiir Sanatı Üzerine Söyleşi”, Nancy, Jean-Luc, Phillippe Lacoue-Labarthe, *Edebi Mutlak: Alman Romantizmi Edebiyat Kuramı*, (Çev. Sevgican Toy Teysseyre), İnsan Yayınları, İstanbul 2015, s. 337-393.

Schweiker, William, *Mimetic Reflections: A Study in Hermeneutics, Theology, and Ethics*, Fordham University Press, New York 1990.

Segal, Robert A., *Mit*, (Çev. Nursu Örgü), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2012.

Sextus Empiricus, *Kuşkuculuk*, (Çev. Mustafa Kaya Sütçüoğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2017.

Shklovsky, Viktor, “Teknik Olarak Sanat”, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*, Tzvetan Todorov (ed.), Mehmet Rifat ve Sema Rifat (çev.), YKY, İstanbul 2010, s. 71-90.

Sidney, Sir Philip, “An Apology for Poetry”, in *Critical Theory Since Plato*, Hazard Adams (ed.), Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1971, p. 185-206.

Sim, Stuart, *Derrida ve Tarihin Sonu*, (Çev. Kaan H. Ökten), Everest Yayınları, İstanbul 2000.

Sönmez, Aykar, *Batı Retoriğinin Genel Terimleri Üzerine Bir Araştırma* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2008.

Spinoza, Baruch, *Törebilim*, (Çev. Aziz Yardımlı), İdea Yayınları, İstanbul 1996.

Springer, Carl P.E., “The Hermeneutics of Innocence: Literary Criticism from a Christian Perspective”, <http://www.leaderu.com/aip/docs/springer.html>, Erişim Tarihi: 24.09.2013.

Stecker, Robert, “Plato’s Expression Theory of Art”, *Journal of Aesthetic Education*, 26/1, 1992, p. 47-52.

Stravinsky, İgor, *Altı Derste Müziğin Poetikası*, (Çev. Cem Taylan), Pan Yayıncılık, İstanbul 2011.

Sumer, Necdet, “Ars Poetica”, *Kuram Kitap Dizisi*, S. 4, Ocak 1994, s. 5-11.

Sutton-Smith, Brian, "Play and Ambiguity", *The Ambiguity of Play*, Harvard University Press, Cambridge and London 2001, p. 1-17.

Tang, Hao, "Wittgenstein and the Dualism of the Inner and the Outer", *Synthese*, 191, 2014, p. 3173-3194.

Taşkent, Ayşe, *Güzelin Peşinde: Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de Estetik*, Klasik Yayınları, İstanbul 2013.

Tatar, Burhanettin, "Aşkın (Transcendental) Zemin Olarak Konu (Sache)", *Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti: Gadamer versus Hirsch*, Vadi Yayınları, Ankara 1999, s. 127-136.

___; "Edebi Hermenötik", *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, İsam Yayınları, İstanbul 2014, s. 39-75.

___; "Şiirde Anlam Sorunu", *Granada Edebiyat Dergisi*, S.1, Nisan-Mayıs 2013, s. 23-25.

___; *3 Derste Hermenötik*, Vadi Yayınları, İstanbul 2016.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, "Ancient Aesthetics", *History of Aesthetics*, J. Harrell (ed.), Vol. 1, Adam and Ann Czerniawski (trans.), Mouton, The Hague and Paris 1970, p. 89-95.

___; "Mimesis", *Dictionary of the History of Ideas*, Philip P. Weiner (ed.), Vol. III, Charles Scribner's Son, New York, 1973, p. 225-230.

Taylor, C.C.W., and Lee, Mi-Kyoung, "The Sophists", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/sophists/>>. Erişim Tarihi: 25.04.2017.

Tepebaşı, Fatih, *Metafor Yazıları*, Çizgi Kitabevi, Konya 2013.

Todorov, Tzvetan, "Geçiş Olarak Poetika", *Poetikaya Giriş*, Kaya Şahin (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2001, s. 108-110.

___; *The Poetics of Prose*, (Trans. Richard Howard), Cornell University Press, Ithaca and London 1977.

Topakkaya, Arslan, "Karl Jaspers'de (Varlığın) Sınır Durumları (Grenzsituationen) Kavramı'nın Anlamı Üzerine Bir Deneme", *Felsefe Dünyası*, C. 46, 2007/2, s. 143-155.

Urgan, Mina, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, YKY, İstanbul 2010.

Uygur, Nermi, "Biricik", *İnsan Açısından Edebiyat*, İÜEFY, İstanbul 1977, s. 25-37.

Valery, Paul, "Şiir ve Soyut Düşünce", Necmiye Alpay (çev.), *Metis Çeviri Araştırmaları Dergisi*, S. 13, Güz 1999, s. 76-82.

Vattimo, Gianni, "Hermenötik Ontolojide Hakikat ve Retorik", *Modernliğin Sonu: Postmodern Kültürde Nihilizm ve Hermenötik*, Şehabettin Yalçın (çev.), İz Yayıncılık, İstanbul 1991, s. 175-187.

___; "The Ontological Vocation of Twentieth Century Poetics", *Art's Claim to Truth*, Columbia University Press, New York 2008, p. 29-56.

- Vico, Giambattista, *Yeni Bilim*, (Çev. Sema Önal), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2007.
- Waldenfels, Bernhard, *Fenomenolojiye Giriş*, (Çev. Mesut Keskin), Avesta Yayınları, İstanbul 2010.
- Walker, Jeffrey, *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2000.
- Williams, Raymond, *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözvarlığı*, (Çev. Savaş Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- Wimsatt Jr, W. K., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Methuen, London, 1970.
- Wimsatt Jr., William K., and Brooks, Cleanth, “Addison and Lessing: Poetry As Picture”, *Literary Criticism: A Short History*, Alfred A. Knopf, New York 1957, p. 252-282.
- Wimsatt, W. K., “The Structure of the ‘Concrete Universal’ in Literature”, *PMLA*, 62/ 1, 1947, p. 262-280.
- Wolterstorff, N.P., “mimesis”, *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Robert Audi (ed.), Cambridge University Press, New York 1999, p. 572.
- Wordsworth, William, “Preface to the Second Edition of *Lyrical Ballads*”, in *Critical Theory Since Plato*, Hazard Adams (ed.), Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1971, p. 482-492.
- Yalçın, Mehmet, *Şiirin Ortak Paydası I: Şiirbilime Giriş*, İkaros Yayınları, İstanbul 2010.
- Yalçın, Mehmet, *Şiirin Ortak Paydası II: Kuram ve Çözümlemeler*, İkaros Yayınları, İstanbul 2010.
- Yılmaz, Levent, *Modern Zamanın Tarihi: Batı'da Yeni'nin Değer Haline Gelişimi*, Metis Yayınları, İstanbul 2016.
- Zanker, Graham, “Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry”, *Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge*, 124. Bd., H. 3/4, 1981, p. 297-311.
- Zuckert, Catherine H., “On the Politics of Gadamerian Hermeneutics: A Response to Orozco and Waite”, *Gadamer's Repercussions: Reconsidering Philosophical Hermeneutics*, Bruce Krajewski (ed.), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2004,, p. 229–243.
- Zumthor, Paul, *Toward a Medieval Poetics*, (Trans. Philip Bennett), University of Minnesota Press, Minnesota and Oxford 1992.

ÖZGEÇMİŞ

Servet Gündoğdu 1985 yılında Samsun-Vezirköprü’de doğdu. 19 Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nü bitirdi. 19 Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı anabilim dalından “*Huzur ve Ulysses*’te Derin Semantik Olarak Zaman Sorunu” adlı teziyle 2012’de yüksek lisans; “Şiirin Özgünlüğü Bağlamında Poetika Sorunu” adlı teziyle 2018’de doktora derecelerini aldı. TÜBİTAK doktora sırası araştırma bursu kapsamında projelendirdiği doktora tezi hakkında çalışmalar yapmak üzere 2014-2015 arasında University of Washington’da misafir araştırmacı olarak bulundu. Servet Gündoğdu 19 Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.