

Çok Anımlı Sözcükler ve İşlevleri Üzerine Bazı Dikkatler

Hasan AKAY*

Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi / Received: 16 Ekim 2022 / 16 October 2022

Kabul Tarihi / Accepted: 09 Kasım 2022 / 09 November 2022

(Bu makale, ithenticate yazılımınca taranmıştır.)

Öz: Bilim adamları, hukukçular, felsefeciler ve siyasetçiler eserlerinde, konuşmalarında farklı yorumlara uygun tarzda konuşmazlar. Şairler bu genellemeden muafır. Az çok anlam kapanıklığı olan sözler, özellikle tevriye sanatı ihtiva eden ifadeler şairlerin tekelinde sayılır. Tevriye, kastettiği uzak anlam ile var oluşunu gerçekleştirmektedir. Sözü/şiiirin, birden fazla anlam, açık ve gizli anlamlar bulundurması bakımından, tevriyeli anlaşılmasına ve te'viline İslâm felsefecilerinden Gazzâlî gibi isimler izin vermiştir. Bu müktesep hak, anlamlı sözü olan şairler için geçerlidir. Şairler duygu, düşünce ve hayâllerini, kendisi olmayan kelimelerle anlatırlar. Şiirde kelimenin asıl anlamı; ilk anlamı, lügat veya düz anlamı, gayrı edebi, gayrı estetik anlamı olamayan anlamıdır. Şiirin özüne ulaşmak için örtüleri açmak, anlama ulaştırarak engelleri aşmak gerekir. Gözde şairler tevriyeyi farklı taktiklerle yapı kurucu olarak kullanmışlardır. Biz burada Necatigil'in pratiğine bir model olarak dikkati çekmek, onun tevriyeli konuşma hakkını bir mizaç ve karakter göstergesi olarak nasıl kullandığını, bunun onda ayırt edici bir nitelik olup olmadığını tespit etmek ve değerlendirmek istiyoruz.

Anahtar Kelimeler: *Şair, Şiir Sanatı, Çokanlamlılık, Uyum, Behçet Necatigil.*

* Prof. Dr., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. İstanbul / TÜRKİYE. hakay@fsm.edu.tr <http://orcid.org/0000-0002-4265-7671>.

DOI: 10.17932/IAU.TURKLUK.2015.011/turkluk_v08i2004

Some Attention on Polysemous Words and Their Functions

Abstract: Scientists, lawyers, philosophers and politicians do not speak in their works, in their speeches, in accordance with different interpretations. Poets are exempt from this generalization. Words that are more or less obscure, expressions containing the art of double entendre are considered to be in the monopoly of the poets. Double entendre realizes its existence with the distant meaning it means. Names such as Ghazali, one of the Islamic philosophers, have allowed the poem to be understood and interpreted in a way that has more than one meaning, explicit and hidden meanings. This vested right is valid for poets who have meaningful words. Poets describe their feelings with words that are not their own. The real meaning of the word in the poem; the first meaning, lexical or literal, is the meaning of non-literary, non-aesthetic meaning. In order to reach the essence of the poem, it is necessary to open the veils and to overcome the obstacles to reach the meaning. Favorite poets used the double entendre as a constructor with different tactics. Here, we aim to draw attention to Necatigil's practice as a model, to determine and evaluate how he uses his right to speak with inherited speech as an indicator of temperament and character, and whether this is a distinctive feature of him.

Keywords: *Poet, Art of Poetry, Polysemy, Harmony, Behçet Necatigil.*

Giriş

Öncelikle söylememiz gereken şey şudur: Biz, bir söz sanatının tanım, tasvir ve tespitiyle ilişkili olarak mı, yoksa bu kendisi olmayan kavramın metinsel işleviyle ilişkili olarak mı konuşacağız? Meselemiz neye ilişkindir? Maksat bir söz sanatının doğru tanımı ve başarılı uygulamalarının tespiti ise, bu yapılması kolay olan ve zaten yapılmış bir şeydir. Ancak, maksat, kimin hangi sanatla konuşmayı tercih ettiğinin, neden ter-

cih ettiğinin; neyin, kimin, hangi gayenin veya stratejinin hesabına tercih ettiğinin tespiti ise, işin rengi değişmektedir. Biz de bu bağlamda, tevriye denilen sanatsal işlemin şairler açısından hangi anlamda bir hak olarak kullanıldığı üzerine eğilmek, bunu mesele haline getirmek, dert edinmek ve farklı alanlarda sözel bir imkân olarak kullanılıp kullanılmayacağını -gerektiğinde bir iki misal üzerinden- sorgulamak istiyoruz. Burada maksadımız, yapılan uygulamanın mükemmel örneklerini sıralamak değil, fakat sosyal, siyasal, düşünsel ve kültürel açıdan meşru ve makbul olup olmadığını irdelemekten ibarettir. Kendisi olmayan ama başkalarının yerini tutan kelime ve kavramların bizzat kendisi bile, neyin hesabına kaydedilecek bir işlem ve faaliyet olduğunu göstermek mecburiyetindedir; aksi takdirde yok hükmündedir.

Bir beyannameye göre bu kelimeleri kullanma hakkının kime, ne için, ne kadar ve ne uğruna verildiğinin de irdelenmesi gerekir. Söz sanatları evrensel beyannameyi denilebilecek *Belâgat*'e (Bilgegil, 1989; Saraç, 2006; Bulut, 2015) göre, sadece konuşma hakkı değil fakat aynı zamanda -albenili yapısal ve anlambilimsel bir teknik ve taktik olarak- tevriyeli konuşma hakkı şairlere verilmiştir. Bu müktesep hak, tarafımızdan ihdas edilmiş değildir. Aslında bu hak, ancak, çok anlamlı sözü olan şairler için geçerlidir. Mizacı ve maksadı uygun şairler tarafından etik ve estetik bir ölçüt olarak kullanılan, semantik bir taktik ve yapı kurucu bir tekniktir. Bu onların hakkıdır. Bu, göz ile îmâ edilen soru, cevabı davet eden bir îmânın îmâsidir. Etkili soyut bir madde; metnin uzviyetine sinmiş bir soyut beden, bir tasyon etkisidir. Metin de, hayatın ve sanatın yapısal bir ölçütü olarak ona göre düzenlenebilmektedir.

Bu noktada kendisi olmayan kelime ifadesinin de açılanması gerekir. Ne demektir bu? Kendisi olmayan kelimenin mânâsı nasıl olabilir ki? Kendisi olmayan kelime, kendisi ya da *kendi kendisi* olamadığına göre, hangisi olacaktır? Tabii olarak, 'bir başkası' ya da 'öteki' olarak gözükken kendisi olacaktır. ["Kendi"siz 'kendi' olamayacağına göre, mevcut olan kendi mi asıldır, yoksa kazandığı yeni kendilik ya da

kimlik mi asıldır? Kendisi olmayan kelimenin aslı ya da anlam bakımından asıl kendisi, ‘olmayan’ denilen kısmı değil midir? Yani *olmayan, yok olan*, nâ-mevcut olarak mevcut olan bizzat kendisi değil midir? Şiirde kelimenin asıl anlamı, o halde, kelimenin kendisi -yani ilk anlamı, lügat anlamı, düz anlamı, gayrı edebi, gayrı estetik anlamı- olamayan anlamıdır].

Tevriye, istiare, mecaz, mazmun ve benzer kavramlar söz konusu edildiği takdirde, diyebiliriz ki, bunların hemen hepsi zımnın örtük ya da öte anlamı işaret eden birer ‘gösteren’den ibarettir. Örneğin, “gül”ün kendisi nedir? “Gül”ün, kendisi olmayan yanı neresidir? Bu bir istiaredir ve bu bağlamda gülün anlamı, kendisi değil, ‘başkası’dır, ‘ötekisi’dir. Kelime kendisi olmadığı takdirde başkasıdır. Asıl kendisi o bağlamda odur. O kelimenin veya onu kullananın maksadı ne ise aslolan odur, yani asıl o başkasıdır. O halde kelimenin bizzat kendisi fasıldır. Kelime, kasta göre anlamına kavuşur. Demek ki tevriye, istiare ve saire, ‘bir başkası’dır. Örttüğü, gizlediğidir. O halde gizlenen, ‘açık olan’dır ya da örtülen şey, tevriye değeri kazanmaktadır.

Kelime ‘kendisi’ ol(a)madıysa ya da ‘olmak’ kelimenin kendisinin elinde değilse, başkası olmak veya başkasının yerine geçmek ya da kullanılmak mecburiyetindedir. O takdirde, kelimenin başkası olma durumu ne anlam ifade edecektir? O zaman kelime, kendi hesabına mı, başkasının hesabına mı işlem görmektedir. Bu durumda kelime, ancak, kendisine yüklenen işlev ile veya işlev sayesinde asıl kendisi olmuş ve metinde kendi var oluşunu o işlevle tahakkuk ettirmiş olacaktır. Bu ise, kelimenin kendisi olmadığına asıl kendisi olması demektir. O halde bu, -olmayana ergi metoduyla değil-, ancak yokluk üzerinden gerçekleştirilen bir varlık, bir öte-varlık faaliyetidir.

Sözde Anlamı ‘Örtmek’, Özde Anlamı ‘Gizlemek’!

Hilmi Yavuz’un Riffaterre’e ithaf ettiği “Yolculuk ve Şiir” adlı metni, “her şiir bir sözcüğü örter ve gizler” dizesiyle açıklamaktadır. (Yavuz, 2014: 364) Hemen ardından, bütün saklı gönderme ve çağrışım yüküyle şu dize gelir: “görölsün iste-

mez ‘göl’ ve ‘hüzün’...” [Tam da bu yüzden, Sakine Korkmaz’ın yayına hazırladığı eserin ismi şöyledir: *Örtmek Yazmak Dediğim* (Korkmaz, 2014)] “Görölsün istemez” de o yüzden mi gizlenir? Yoksa “kimbilir nereye gömdüğümüzün bilinmediğı gizli bir hazîne midir”? Ondan mı gizlenir? Bu sözler, elbette bir tek anlama razı olmayacaktır. Bu, sözü aza indirgemek olur; gizler gizlenir, görünmez olur. Ama bu görünmezliktir şiirde asıl görölmesi istenilen şey. Nedir o? Gizlide ayan olandır. Değeri, örtmesinde saklıdır. Gizli hazineler gibi saklanır. Ancak bu saklanma, anlamın masumiyeti ve akatlanması uğruna yapılması gereken normal bir işlemdir.

Burada söylenilmek istenilen husus, şiirin konuşma hakkını kullanma tarzıdır. O tarz konuşmada patent şiire aittir. O bakımdan asıl olan da edebiyattır. Diğerlerinin esas işlemleri açıklamak, açılım sağlamak iken, şiirinki olabildiğince örtmek, saklamaktır. Kendi olmayan kelimeler bunun açık birer göstergesidir. Meselâ, kendi olmayan kelimelerden biri olan tevriyenin *sözde anlamı ‘örtmek’, özde anlamı, ‘meramı(nı) gizlemektir.* (Bilgegil, 1989: 192-197; Saraç 2000, s.177-181; Coşkun, 2007: 248-261; Sarıkaya, 2012: 47-48). Tevriye o yüzden, kendisi ol(a)mayan kelimelerden biridir. Fakat nihai noktada tam da bu yüzden kendisi olan, yani kendisini bu şekilde gerçekleştiren bir kelimedir: Tevriye, kastettiğı ‘uzak anlam’ ile var oluşunu gerçekleştirir. “**İhâm**”daki gibi, “ikiden fazla anlamı olan kelimenin bütün anlamlarının aynı anda kastedilmesi” şeklinde tahakkuk etmez. (Tâhir-ül-Mevlevî, 1973: 159-160; Saraç, 2004: 131-147; Ayverdi, 2000: 3153; Ersoy, 2014: 98; Durmuş, 2000: 525-527) O nedenle, bir metni veya metindeki (s)özdeyişleri, yüzünden ve özünden, *düzünden* ve estetik düzeyinden birlikte okumak gerekir. Bunların birinde konuşma dilindeki diğerinde ise oluşma dilindeki anlamlarına gönderme yapılmaktadır.

İlk okuyuşta asıl duyuş, meram ve maksat yoktur; ancak gizlidir. Bu nedenle ne kavramlar ne imgeler ne de göndermeler, öze ulaşmada kâfi gelmektedir. **Örtük olan**, örtük güzellik *özel ya da nazari bir gözle tetkik* edilmelidir. Aksi takdirde

okuma tarzı, anlamın tetkik ve tahakkukunu gerçekleştirmez. Mazmun da -varsa eğer- maznun olur, zan altında kalır. Hangi niyet ve yöntemle bakılırsa bakılsın, öze ulaşmak için örtüleri açmak gerekir. İster göstergeler, ister biçemler, ister estetik isterse mantık üzerinden gidilsin, neticede varılan şeyin -mazmun, matris, mazruf, öz vs.- örtük olduğunun fark edilmesi şarttır. Çünkü açılan ve açılmayan kısım, şiir dışı alanın -tefsirin, te'vilin, eleştirinin vesairenin- işidir. Sözün, mantığın, zihniyetin; öze ulaşmak için, taktik olarak bir yöntem kullanması, ikincildir. Şiirde birincil olan -ki 'örtmektir şiir dediğin'-, diğer alanlar için hiç de matah bir şey olmayabilir.

Çift Anlamlı ya da Çok Anlamlı Konuşma Hakkı

Platon'un *Devlet*'inde şairlerin -gerçek dünyadan ve hakikatlerden çok muhayyel, paralel, ikincil bir âlemle irtibatlı olmaları, kötü modellere de yer vermeleri gibi nedenlerle- konuşma/söz hakkı yoktur ve bu hususun o dönemin siyaset felsefesine göre yorumlanması mümkündür. Hemen bütün sultanlarının şiir divanı oluşturduğu Osmanlı'nın Devleti'nde ise durum hem siyaset hem de felsefe açısından farklıdır. Osmanlı Devleti'nde şairlerin belli şartlar dâhilinde hemen her zaman konuşma hakları mevcut ve meşhuttur. Çünkü onlar konuşmayı; 'az konuşma'yı, 'çok konuşma'yı, 'az-çok konuşma'yı çok iyi bilmektedirler. Konuşmaya başladılar mı, az ya da çok konuşmak ('çok konuşmak', gevezelik) bir tarz olarak metne akseder. Az ya da çok, çok ya da az, 'az-çok' ya da 'çok az' konuşmak onların bir tarzıdır. Konuşmak da susmak da, konuşmak kadar susmak da onlarda işlev kazanmaktadır. Susku da, suskunun îmâ ve boşluğu da, suskunluğun holografik boyutu da bir çeşit konuşmaktır. Ses de sessizlik de, söz de dilsizlik de, boşluk da doluluk da, taşkınlık da suskunluk da o dilde, işlevseldir. Ancak tevriyeli konuşmak bir risk de taşımaktadır. Çok anlamlı, çok yönlü mesajlar iletme tutkusunda tuzaklar saklı olduğu için bunlar -ve bu tarz metinlerle ilişkili yorumlar- Metin Akar'ın deyişiyle "okuyucu ile sanatçı arasında dürüst tercümanlığa" (Akar, 1994: 14) engeldir. O nedenle, 'çok anlamlı konuşmak'la 'çok-anlamlı konuşmak' arasındaki

sınıra riayet edilmesi gerekmektedir. Ayrıca “çok-anlamlı” konuşmanın kaosa yol açmamasına dikkat edilmesi şarttır. Aksi takdirde şair, ‘çok konuşma!’ ihtarına muhatap olur ki bu bir ‘âfet-i kelâm’dır. Böyle bir konuşmaya savunma hakkı tanınmamaktadır.

Sanatçılar için tevriyeli konuşma hakkı, bir ‘savunma hakkı’ değildir. Bu hususta yöneltmiş herhangi bir suçlama ya da cevaba davet yoktur; fakat bu hak, hususi tarzda yaşama ve yaşatma, hususi tarzda dile getirme, dillendirme ve dinlendirme demektir. Mizacı müsait şairlerde bu, bir nevi varoluş şartı, varlığını gerçekleştirme şartı halinde tecelli etmektedir. O halde tevriye-mizaçlı şairler, bu tarz konuşma hakkını şiirde bir yol ve yöntem olarak kabul etmektedirler. Tevriyeli konuşma hakkının farklı ilimler ve disiplinler bağlamındaki anlamı ve hükmü de mühim bir meseledir. Ancak mevzu burada ayrıntılı olarak anlatılmaya manidir. Misal olmak üzere bazı alanlara dair söz sarf edilebilir.

Meselâ, tasavvufta, konuşma hakkı, varoluştan verilmiş bir haktır. İbn Arabî’nin *Fusûsü’l-Hikem* adlı eserinde (“Hûd” bahsinde) dillendirdiği gibi: “Hakk’ın dışında olan her şey insan, hayvan, bitki, taş, toprak, maden canlı türündendir; çünkü tümü ruh sahibidir. Varoluştaki, dilsiz/konuşmayan hiçbir varlık yoktur.” (İbn Arabî. 2013:141) Bu konuşma, hâl lisanıyladır. Tevriyeli konuşma hakkının birden fazla anlam ihtiva etmesi ve şiirin zahir ve bâtın yönleriyle okunması bakımından, İslâm felsefecilerinin -örneğin, Gazzâlî’nin- de, anlam ve yorumlama hususunda ortaya koyduğu yaklaşım tarzı, tevriyeli anlatıma, şiirsel sözün tevriyeli alımlanmasına, mecazî dile ve teviline ruhsat tanımaktadır. Ancak tasavvufi bağlamda bu husustaki algı tarzının farklılıklar arz ettiği de bilinmektedir.

İlk dönem mutasavvıfları ile İbn-i Arabî’den itibaren ortaya çıkan mutasavvıfların algıları bir hayli değişiktir. Bazıları şiiri, “didaktik bir anlam iletisi” olarak gördüğü halde, bazıları “sembolik, mecazî, alegorik bir dil” olarak, “hakikatin özel dili” olarak kabul etmektedir. Ancak bu, daha ziyade, şiirsel di-

lin muhatap üzerinden değerlendirilmesi demektir. Mecazlı ve tevriyeli konuşma bahsinde ikinci şıkkın ağırlığı hissedilmektedir. Gazzâlî'nin yaklaşımı, 'zahiri'lik ağını delen yorumlama yöntemlerinden biridir (Gemuhluoğlu, 2010: 79-315; 2011/1, 109-136). Bu hakkın engellenmesi, anlamın -eğitim amaçlı-doğrudan iletilmesi meselesiyle alakalıdır.

Bu hakkın, insana "ideal bir konuşma durumu" sağlayıp sağlamadığı da mühim bir mesele olarak irdelenmektedir. Bu mevzuu bütün sonuçlarıyla kavramak, boyut itibariyle, bir makalenin sınırlarını fazlasıyla aşar. Ancak bazı sorularla mevzuun uç verdiği alanlara işaret etmek suretiyle bir açıklama yapmak da mümkündür. Meselâ, *tevriyenin* ya da tevriyeli konuşma hakkının -veya otoritesinin-, tevriye ile alakalı sosyal, siyasal ve tarihi şartların nereye kadar götürülebileceği, nerede durabileceği gibi sorular sorulabilir: Tevriye, ideal bir konuşma durumu sağlar mı sağlamaz mı? Tevriyeli konuşma, konuşanı her yönüyle bağlar mı bağlamaz mı? Tevriye ile alakalı şartlar anlam ihtilaflarını çözebilir mi *çözemez mi*? Birinci soru üzerinden şöyle bir düşünme eylemine geçilebilir: Tevriye ideal bir konuşma durumu sağlar mı? Ne için, hangi maksatla, nasıl? Soru şöyle de konumlandırılabilir: Tevriye, postmodernlerin tartıştığı gibi, bir "ideal konuşma durumu"na başvurmak amacıyla bir yöntem olarak kullanılabilir mi? "İdeal konuşma durumu"nda, bir tek anlama karar verememe hakkı ve fikrinin akıbeti ne olacaktır?

Postmodern Habermas'a göre, ancak, "hiçbir güç ilişkisinin bulunmadığı ideal konuşma durumunu barındıran otorite meşru" dur. Foucault'ya göre ise, "idealize edilmiş bir konuşma durumuna başvurmak (bile), bizzat yalnızca var olan güç ilişkilerini yayma ve böylece yalnızca baskıyı süreklileştirme amacına hizmet edebilir." (Hoy, 1997: 86) Çünkü böyle bir durumda Derrida'nın kurduğu yapıçözüm felsefesinin doğruluk iddialarındaki "karar verilemezlik fikri" iptal edilmemektedir. Bu durum da otoriteye yaramaktadır. Habermas'ın yaklaşımına göre, herkes eşit şartlarda konuşmakta olduğundan, otorite meşrudur denilmiş olmaktadır. Bu konuşma durumu

kime hizmet ettiğine, kim adına neyi gerçekleştirdiğine bakmak gerekir. Çünkü bu, ideal konuşma durumlarında -sözde özgürlükler ortamında- sadece ‘küresel iktidar’ın sanal baskısını sürdürme gayesine hizmet etmektedir.

Bu durumda -teklif de olmayınca- sonuç, aynı hesaba çıkmaktadır. Oysa insanlığın yararına olacak bir teklifle gelinebilseydi, durum değişebilirdi. Fakat onlar da, şairler gibi, ideal konuşma hakkını tevriyeli kullanmaktan geri kalmadılar. İnsanlığa hizmet edebilecek “İbrâhimî bir nazar” bile postmodern hileye kurban edildi. “Küresel iktidar’ın baskısını hissettirdiği bir değersizliğe dönüştürüldü. “İdeal konuşma hakkı”, tevriyeli konuşma hakkı üzerinden iptal edilmek istendi. Dil dili de, şiir dili de, din dili de -sözde bir söylem içinde gizlendiği saklı maksat yüzünden, aşırı düzeyde göz önünde deşifre edildiğinden gizliliğini sürdürmeyi başaran-küresel hileye kurban edilmek istendi. Masum bir teknik olan tevriyeli konuşma hakkı, etnik, dinî, politik ve tarihî bir manevra ile heba edilme durumuna geldi.

İdeal bir konuşma durumunu sağlaması, “anlam” a ve “maksad” a rahatlıkla ulaşılabilmesini temin etmesi beklenen tevriyeli konuşma hakkı, ideal konuş(a)mama durumunun sağlanması uğruna gerçekleştirildi. Otoritenin baskısında kalınarak söyleme format atıldı. Teşhiste, suçlamalarda ve eleştirilerde zekâ keskinliği gösterilemedi. Dünyanın ihmal edilen milyonlarca insan hayatı ve değerleri görmezden gelindi. Çünkü hileli bir nazarla tevriyeli olarak konuşuldu. Tevriyeleri öz topraklarında işe yaradı. Bu yüzden, şiddete şiddetle karşı çıktılar. Kavramsal kapsama alanları çok dar olduğu için. Oysa Batı’nın da Doğu’nun da yakından tanıdığı bazı isimler ve fikirler üzerinden çok sade, açık, etkili teklifler getirilebilirdi. “Bir’de birleşmek” gibi. Ancak teklif gelmedi.

Ne Derrida’nın “hakikat” e ve “doğru” ya erdirmeyen, sosyal ve tarihi ve dinî bağlamı dışarıda bırakan “metinsel analiz yöntemi”, ne Foucault’nun iktidar odaklarını ve ilişkilerini sosyal ve tarihi açıdan analiz eden ve “anlamın otoritesine saygıyı

reddeden” sıra dışı cür’eti, ne Habermas’ın ve benzerlerinin meşru olarak ilan ettiği “konuşma hakkı”nın özgürce sağlanması manevrası, ne de insan haklarıyla ilgili hak ihlallerinin yeni söylemi sadra şifa bir teklif getirebildi. Adı konulmamış otorite özlemi bir nevi ‘öç alma’ hırsı doğurdu. O bakımdan mesele, bu bağlamda söze olmaktan çok öze ilişkindir. Öyleyse bu hakkı, kimlerin, nasıl kullandığına yakından bakılması gerekmektedir.

Çok Anlamlı Konuşma Hakkını Dengelemek

Yol ve yöntem hattına girmeden, konuşma hakkını kullanmadan, şiirin mahiyetini tespit etmeden, şâirhlerin metni belli bir anlama mahkûm eden sistemini teşhis etmeden, şiirde hakikati arayanları dışlamadan, izden başka kudret tanımayan simetrik yapıların altını kazmadan, nokta noktadan ve ‘ile’den önce, tevriyeli konuşma hakkının neden, ne için, nasıl engellendiğinin sorgulanması önem arz etmektedir. Çünkü *tevriyeli konuşma hakkı*, şairler için hem etik hem estetik açıdan önemlidir. Bir retorik marifettir. Bu hakkı savunanların nasıl bir hayatla yüz yüze geldikleri de bir şekilde sorgulamaya dâhil edilmektedir.

Osmanlı Devletinin şairleri, tevriyeli konuşma hakkını kimler için, niçin ve hangi anlamda kullanmışlardır? Sonrakiler için de bu soru geçerli midir? Osmanlı Devletinin bazı şairleri için tevriyeli konuşma hakkı, sözün yüzey veya derin yapısında etkili sistematik bir işlem olmasından çok, belli bir anlamın özel biçimde iletilmesini sağlayan, öze ilişkin semantik bir espriden ibaret görülmektedir. Metinsel bütünlüğe işlerlik kazandıran bir taktik ve tatbik edilen stratejik bir işlem olmaktan çok, edebî teknik olarak işlev gördüğü tespit edilmektedir. Meselâ, gözü dünya metâına bağlananlarla alay eden Bâkî, “Güzeller mihrîbân olmaz demek yanlışdır ey Bâkî / Olur vallâhi billâhi hemân yalvarı *görsünler*” demektedir.

Geniş anlamda bir tetkik yapıldı takdirde fark edilecektir ki, Tanzimat, Servet-i Fünûn, Milli Edebiyat, Cumhuriyet dönemi şairleri farklı retorik teknikleri bir yapı kurucu öge olarak

kullanmışlardır. Meselâ, Abdülhak Hâmid için tezat, susku ve huzursuzluk; Necip Fazıl için tezat, ses ve öfke; Ahmed Hâşim için müphemiyet ve işitsel âhenk; Yahya Kemal için vuzuh ve derûnî âhenk; Behçet Necatigil için de az az konuşmak ve tevriye, şiirde en kestirme (çıkart) yol ve yöntem olarak gözükmektedir. Tevriyeli konuşma hakkı metinlerden çekildiği takdirde, şairin -örneğin Behçet Necatigil'in ve onun estetik anlayışına bağlı birçok şairin- imzası metinden silinmekte, maksat dibe vurmakta ve anlam çökmektedir. Tevriyeli konuşma hakkı, o halde -Necatigil tavrındaki- şairlerin metninde sadece bir 'yapı iskelesi' değildir; bilakis metnin harcıdır. Metnin mizacını açığa çıkaran bir anlam kirişi olarak görülmektedir

Söz Hakkını Çok Anamlı Kullanan Metinler İçin Misal

Tevriye sevgisi malum olan, tevriyeli konuşma hakkını en iyi kullanan şairlerin başında Behçet Necatigil gelmektedir. Behçet Necatigil'de tevriyeli konuşma, sadece semantik bir espriden ibaret değildir; bilakis bir mizaç ve karakter göstergesidir. Şiirin ayırt edici bir niteliğidir, onun bir 'imza'sıdır. Bu imza, metinde filigranlı kâğıtlardaki biçimler gibi gözükmektedir. Necatigil'in cinas cinsinden sanatları ve bilhassa tevriye tekniğini -kavramsal boyutuyla "telvîhât"ı- modern bir işlevle kullanması 'çok anlamlı metin'ler meydana getirmesini sağlamıştır. Necatigil bu tekniği uygularken, klasik şiirin yapı, biçim ve biçem yönlerini modern şiire uyarlamış, insanın çağlara göre değişmeyen aslî yanlarını veya hallerini böyle bir sentez içinde dile getirmek istemiştir. Bütün bu unsurlar onda yapı kurucu unsurlar olarak, aynı zamanda 'çok anlamlı' bir "mânâ havuzu" oluşturacak tarzda kullanılmıştır (Akay, 2016: 20-27). Meselâ, "Çeki" adlı şiirinde Necatigil diyor ki:

"Kirli sarı fotoğraf

Duvarımızda

Kaldırsak da kalır

Bilerek bilmeyerek *çektirdikleri*"

"Çeki" adlı şiirinden alınan bu bentte, "çektirdikleri" keli-

mesi, iki yönlü olarak kullanılmıştır: Hem “fotoğraf çekirmek”, hem de “hayat şartlarının veya birilerinin çektiği şeyler”. İki veya daha fazla anlamı olan sözcüğü uzak anlamını anımsatacak biçimde kullanmak olarak tanımlanan *tevriye*, Necatigil’in çok sevdiği ve şiirinin ayırt edici özelliklerinden birisi durumuna getirdiği bir yapı oluşturma yöntemidir. Necatigil, “Divan şiirini yarı yarıya, tevriyelerden bol bol faydalandığı için sevdiğini” belirtmektedir. Dilimizin bu açıdan ne kadar zengin olduğunun da farkındadır. Bu konudaki dikkatini bizzat kendisi ortaya koymaktadır (Andı, 2012: 108-109).

Behçet Necatigil, poetikasını ayrıntılı biçimde açıkladığı kitabında diyor ki: “Hele isimlerle fil kiplerinin tevriyeli *kullanılışları* bakımından, Türkçe çok zengin, güçlü bir dil! Bırakın cümle kuruluşları, deyimler, muhteva, çeşitli süsleme yolları şu bu... tek kelimedede bile başka başka anlamlara açılabilme imkânı dahi, geleneklerden yararlanmak, bir geleneğe daha yeni kapılar açmaktır bence. Özde olsun, biçimde, söyleyişte olsun, her zaman olabilir bu!” (Necatigil. 1979:106)

Modern Türk şiirinde ‘Necatigil şiir hattı’ndan gidenler, örneğin Hilmi Yavuz, tevriyeli konuşma hakkını maharetle kullanmakta ve savunmaktadır (Yavuz. 1999). “Yolculuk ve şiir” (Yavuz. 2012: 364) adlı şiirinde Hilmi Yavuz diyor ki:

“âh o kumaş ki, tene dokunur
dokunmaz fark edilen kayboluş!”

[Bu mısralar, meselâ, ‘âh o kumaş ki; tene dokunur dokunmaz fark edilen kayboluş!’ şeklinde de okunabilir. ‘âh o kumaş ki, tene dokunur / dokunmaz fark edilen kayboluş!’ şeklinde de okunabilir; ‘âh; o kumaş ki tene dokunur dokunmaz fark edilen kayboluş!’ tur şeklinde de okunabilir; ‘âh o kumaş ki, tene dokunur / (fakat) dokunmaz fark edilen kayboluş!’ şeklinde de okunabilir. Yani ‘âhın kumaşı tene dokunur; temas eder veya dövme vs. gibi işlenir’, fakat ‘fark edilen kayboluş dokunamaz; temas edemez, işlenemez, kaydedilemez; sadece fark edilir ve okunur, ama dokunamaz’ anlamına gelmek üzere de okunabilir].

Onda da tevriye çok anlamlılık, çokseslilik üretmek, şiiri

fonetik ve semantik açıdan zenginleştirmek maksadıyla kullanılmaktadır. Bu bağlamda olduğu için, tevriye (tevriyeli kelime, durum veya konular, parçalanmış kelime grupları, deyimsel veya kökensel ayrılıklar, yerleştirmeler vs.) görevini, işlevini yerine getirmiş sayılmaktadır. Çünkü burada semantik bir nifak söz konusu değildir. Nice şair, “söylen’di(ler) gitti(-ler)” (H.Yavuz’un bir dizesinden). ‘Söylenen’ler de, ‘Söylenmeyen’ler de söylendi gitti. Belki ‘söylenmeyen’ şeyler de kalmıştır. Onlar da söylenir gider.

Bu noktada şöyle bir tespit de yapılabilir: Tevriyeli konuşma, *şairin* hakkıdır. Siyasetçinin, hukukçunun, felsefecinin, din âliminin veya ilahiyatçının değil; ancak şairin. Çünkü şiir dili, ahkâmın dili değildir. Ondan genel yargılar ve sabitlenmiş anlam çıkartılamaz. Şairler bu konuda mazurdur; özrü, mazzereti kabul edilmektedir. Yaptığı iş ve eylem meşrudur. Aksi takdirde söz, anlama, eylem ve söylem de mağdur olacaktır. Felsefeci de mecazlardan yararlanır; ancak mecazî dille, kendisi olmayan kelimelerle, öte anlam ile tevriyeli anlam ile konuşamaz. Elbet bunun da bir sebebi, bir ilkesi vardır.

Derrida’nın ifadesiyle, “Mecazlı yapıda anlam kararsızdır. Bizi karar verilemezlik noktasına getiren dilin mecazî niteliğidir. Mecaz metinde anlamların çatallanıp saçılmalarına neden olur. Batı düşüncesindeki hakikat ve öz saplantısı, dilin bu niteliğinin bastırılması sonucunu doğurmuştur. Batı felsefesi *mecaz* karşısında *kavrama* öncelik tanır. Mecazlar açıklamalar üretir, ancak aynı zamanda karışıklık ve hata kaynağıdır. Kavramlarının temelinde mecazlar vardır. Her şey mecaza dönüştüğünde artık açık bir anlam yoktur. Açık bir anlamın yokluğunun göstergesi olan mecazlar, bitimsizce birbirlerine gönderide bulunurlar. Açık bir anlam ortaya çıkmadığında, ancak ‘anlam ilâvesi’ yapılarak bir şey üretilmiş olur.” (Bannet, 1989: 216-218). Anlamı belirli kılan, kendisi olmayan kelimelerden emin olmamızdır. Gösterge ile gösterilen apaçık olmadığında anlam belirsizdir. Ancak tevriyelerde uzak anlam tespit edildiğinde karmaşıklık ya da kaosa mahal yoktur.

Klasik şairlerin başvurduğu söz ve anlam sanatlarından olan tevriye, modern şiirin ustalarına da anlatım zenginliği imkânı ve zevki vermiş (Necatigil, 1983: 495, 518) ve şairler bu ‘mirî malı’ zevki, değişik çağrışım imkânları sağlayacak biçimde genişletmişlerdir. Adı bile önemli bir poetika metni olan *Bile/Yazdı* eserinden birkaç cümle aktarmak suretiyle meseleyi açmılayabiliriz. Behçet Necatigil diyor ki: “Şiir, kesin bir açıklama, bir bildiri değildir; şaşmaz doğru, doğrultu değildir, tek yön değildir. Dilediğimiz yollara, yolculuklara açık, çeşitli yönlerdir, türlü doğrultulardır. Ben, düşündürücü yanlarını çoğaltmış, yatırım ve çabaları çokça, çokgen bir şairden yanayım. Şiiri ağırlaştırıp, atraksiyonlara, süslere yatırıp, özü havasızlıktan boğmak değildir bu. Ve şiiri düşündürücü yapan şey, kimi sözcükler arasında, belki hemen görülemeyen hesaplı bir örgüdür, dikkatli bir trafiktir.” (Necatigil, 1979: 61-62).

Behçet Necatigil’in *Kareler Aklar* kitabında, okura akla karrayı seçtiren maddelerden biri, metinlerde bırakılan boşluklardır. Şairin arada bıraktığı boşluklar, hem sözcüklerdeki farklı anlamlara, hem de sözcükler arası ilişkilerin farklı açılardan okunmasına fırsat vermektedir. *Aklar*’daki boşluklar, en aza indirilmiş, şairin deyişiyle, “en az çoğu çıkartılmış”; fakat bu defa sözcüklerin yerleştirilişi, tevriyeleri yani *çokgen anlamları ortaya çıkaracak bir biçimde düzenlenmiştir*. Misal, “Gizde İz” şiiri. “Gizde İz”de (Necatigil, 1975: 110) şair diyor ki:

“Ölüyü kim kaldırır

Yakınlar ölü.

Gelir biri uzaktan

Bilinmeyen biri,

Kalkar ölü.”

Behçet Necatigil’in poetik ideal olarak benimsediği “çokgen şiir”in kenarları veya *çatalları* vardır ve bunlar şunlardır: *Mecaz, icaz, cinas, teşhis, tecâhül-i ârifâne, ihâm* ve bilhassa *tev-*

riye ya da *telvîhât*. Tabii söz konusu “çokgen şiir” *çatallarının* Necatigil’in şiir evrenindeki dağılımları, işlevleri ve semantik yörüngeleri, yorum ve çözümleme sorunsalına bağlı müstakil bir etkinlik olarak daha yakından saptanabilir (Taşçıoğlu, 2006: 68). Necatigil, kuşkusuz, bir ‘tevriye’ ve ‘îhâm’ ustasıdır. *Kareler* kadar *En/câm* ve *Divançe*’deki örnekler, bunun açık göstergesidir. Bilindiği gibi, “*En/Cam* ve *Divançe*’de, Necatigil’in geleneksel şiire saygısı ve onu özümleme gücü daha da belirgin nitelik kazanacaktır” (Hızlan, 1996: 189).

Behçet Necatigil, tevriye hakkında diyor ki: “Güzelim tevriyeler! Divan şiirini yarı yarıya, onlardan bol bol faydalandığı için severim.” (1961: Mayıs; 1979: 42). Necatigil’in bu sözü, sadece tevriye hakkındaki bir beğenin, bir eğilimin veya anlamlı bir değerlendirmenin ifadesi değildir; fakat aynı zamanda Necatigil’in şiir ve anlatım sanatı sevgisinin hangi -tarihî, kültürel, poetik ve estetik- temelden beslendiğinin de bir ifadesidir. Evet, onun, Divan şiirinde sevdiği şey, kendisine, ‘anlam’a ilişkin çağdaş bir patika sunan ‘çokgen şiir’ anlayışının üretilmesini sağlayan şeydir. Bu sayede, modern şiirin engebeli arazisi üzerinde, ‘anlam’a ilişkin çağdaş bir patika açılmıştır. Bunda önemli işlevi olan tekniklerden biri de tevriyedir. Tabii, Behçet Necatigil’in, *Divan*’dan modern tekniklere nasıl geçtiğine dair tevriyenin de ötesinde, “hüsn-i ta’lil”den “atıf”lara kadar pek çok madde bulunabilir.

Meselâ, “cümlelerin kesik kesik ve ayrı ayrı yazılışı anlamına gelen *sebk-i mefsûl*”ün, meselâ, “birçok anlam aynı anda düşünölsün diye” kullandığı bar işaretinin, eğri *çizgi*”nin (/), meselâ “*vasl*” sanatının (Tâhirü’l-Mevlevî, 1973: 179), meselâ “sözcükler arasında bırakılan dolu ya da düzenli boşlukların veya boş dolulukların..” Bütün bunların tevriyeli konuşmanın birer uzantısı olarak yorumlanması mümkündür. *En/câm* ve *Kareler*’de tevriye ve farklı türevleri hakkında gerçekleştirilen (örneğin: “çürürken/et”, “biri-kim” gibi) uygulamalar da bu durumun açık birer göstergesidir.

Yine de belirtmek gerekir ki esaslı bir anlamlandırma ve yoruma ulaşabilmek için tevriye ve farklı türevleri, “*telvîhât*” ve

“telmîhât” üzerinde müstakil olarak çalışılabilir. [Bu bağlamda, ayrıca, şairin kelimeleri kullanım şekli, kelime bölmeleri veya mısralara yayılan kelime parçalanmaları tarzındaki uygulamalar; örneğin, “tire (-)”li dizeleri ve bunların semantik, estetik ve etik değerlendirmeleri de irdelenebilir. O takdirde, bütün olarak “tevriye”nin şiirdeki stratejisi de açığa çıkartılmış olacaktır. Biz burada bir model metin üzerinden genel anlamda bir ilkeye ve bir modern şairin stratejisini bir teknikten nasıl çıkartabildiğine dikkati çekmek istedik].

Behçet Necatigil’in, klasik şiirdekine benzer şekilde, fakat yer yer ondan daha ileri noktada ‘çok-anlam’ı, ‘anlamın çoğaltılmasını’ öncesinin, alışılmış yazış tarzının içinde bu konuşma tekniklerini kullanmasının nedeni, “daha çok şeyleri aynı anda anlatabileceği inancı”dır. (Akay, 2016: 21) Bu ise, Necâtigil’in, sadece kendisi olmayan kelimelerle değil, aynı zamanda, kendisi olmayan deyiş ve dizelerle de konuşma hakkını kullanması demektir. Sanatçı haklarının en tabî ve fitrî olanlarından biri de budur. Ve her hakkı mahfuzdur.

Sonuç

Şairler, şiir sanatının mahiyeti gereği, farklı yorumlara açık söz söyleme tekniklerini kullanmakta, duygu, hayal ve düşüncelerini kendisi olmayan kelimelerle ifade etmektedirler. Az veya çok anlam kapanıklığı olan sözler, belli bir stratejiye uygun olarak düzenlenen ibareler, bilhassa tevriye sanatına ve bu tekniğin farklı türevlerine ilişkin pratikler (telvîhât, telmîhât vb), şairlerin tekelinde sayılmaktadır. Bu onların mizaçlarına uygun sanat algılarıyla yakından alakalıdır. Kastettiği ‘uzak anlam’ ile var oluşunu gerçekleştiren tevriyenin, birden fazla anlamı bulundurması bakımından te’viline felsefeciler de izin vermişlerdir. Modern Türk şiirinin öncülerinden Behçet Necatigil ve onun poetik tarzını benimseyenler, Divan şiirindeki söz ve anlatım sanatlarını modern şiire özgü bir bilinçle kullanmışlardır.

Bir tevriye ve îhâm ustası olan, “çokgen şiir” anlayışını sa-

vunan ve bilhassa tevriyeyi bir yapı kurucu unsur olarak kullanan Necatigil’de tevriyeli konuşma, hem hoşgörülü bir mizaç ve karakter anlayışının göstergesi hem de şiirin ayırt edici bir niteliği olarak görülmektedir. Şairin bu teknik sayesinde anlamın tekelliği ve anlamların tekelliğini kırdığı, aynı zamanda asıl mânâyı, yadsınmaya karşı korumaya aldığı anlaşılmaktadır. Onu İkinci Yeni’cilerden de bu edebiyat hareketi içinde kendine özgü bir çizgi tutturana Sezai Karakoç’un pratiğinden de ayıran budur. Şiirinde öne çıkan şey, daha çok ‘anlam’dır. Amaç, anlamın çoğaltılması, derinleştirilmesi ve hikmetli bir deyişe evrilmesidir. Söz konusu tekniğin bu maksadı gerçekleştirmesi ise şairlere verilen bu hakkın kullanılması neticesidir.

Kaynakça

- Akar, M. (1994). Su Kasidesi Şerhi, Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Akay, H.(2016), Kare-deniz/ Behçet Necatigil’in Şiiri Üzerine, 2.b., İstanbul: Şule Yayınları.
- Andı, F. (2012). Modern Türk Şiirinde Gelenekten Yararlananlar, Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2445, Açıköğretim Fakültesi Yayını No: 1417.
- Ayverdi, İ. (2020). Misalli Büyük Türkçe Sözlük, C.3, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Bannet, E. T. (1989). Structuralism and the Logic of Dissent: Barthes, Derrida, Foucault, Lacan, Chicago: University of Illinois Press.
- Bilgegil, M.K. (1989) Edebiyat Bilgi ve Teorileri / Belâgat, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Bulut, A. (2015). Belâgat: Meânî–Beyân–Bedî, 5.b., İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.

- Coşkun, M. (2007). Tevriye ve Çeşitleri Üzerine Düşünceler, *Turkish Studies*, c. 2/4 Fall.
- Durmuş, İ. (2000). TDV İslâm Ansiklopedisi, c. 21, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ersoy, M.Â. (2014). Osmanlı Edebiyatı Ders Notları / 1908-1909 Eğitim Dönemi, haz. Ömer Hakan Özalp, İstanbul: Bağcılar Belediyesi Yayınları.
- Gemuhluoğlu, Z. (2011). İrfânî Yorum ve Şâirin Niyeti / Gazzâlî'nin Şiir Anlayışı Üzerine Bir İnceleme, M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi [İstanbul Yüksek İslam Enstitüsü Dergisi] [MÜİFD], 2011/1, sayı: 40, İstanbul.
- Gemuhluoğlu, Z. (2010). Teoloji Olarak Yorum / Gazzâlî ve İbn Rüşd'de Te'vil, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Hoy, D. (1997). Jacques Derrida, Çağdaş Temel Kuramlar, haz. Quentin Skinner, çev. Ahmet Demirhan, Ankara: Vadi Yayınları.
- İbn Arabî, M. (2013). Fusûsü'l-Hikem, haz. Hamza Kılıç, 6.b., İstanbul: İnsan Yayınları.
- Korkmaz, S. (2014). Örtmektir Yazmak Dediğim / Hilmi Yavuz Şiiri Üzerine Okumalar, İstanbul: Meserret Yayınevi.
- Necatigil, B. (1961). Papirüs Dergisi, Mayıs, İstanbul.
- Necatigil, B. (1975). Kareler Aklar, İstanbul: Bilgi Yayınevi
- Necatigil, B. (1979). Bile/Yazdı, İstanbul: Ada Yayınları.
- Necatigil, B. (1983). Bütün Eserleri 6 / Düzyazılar 2, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hızlan, D. (1996). Türk Şiirinin 'Saklı Su'yu, Saklı Su, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Saraç, M.A.Y. (2004). Edebî Sanat Terimlerinin Türkçe Karşılıkları Üzerine, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C.32, İstanbul.
- Saraç, M.A.Y. (2006). Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat, İstanbul: Gökkuşbe Yayınları.
- Sarıkaya, M. Y. (2012). Tevriye (Türk Edebiyatı), TDV İslâm Ansiklopedisi, c.41, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Tâhirü'l-Mevlevî. (1973). Edebiyat Lügati, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Taşçıoğlu, Y. (2006). Dar Vakitlerde Geniş Zamanlar / Behçet Necatigil'in Şiiri, İstanbul: 3F Yayınevi.
- Yavuz, H. (Temmuz 1999). Ben Yazların Adamıyım, Söyleşen: Mustafa Erdem Özler, Varlık, İstanbul.
- Yavuz, H. (2014). Büyü'sün Yaz, Toplu Şiirler 1969-2012, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.