

Araştırma Makalesi

Başvuru: 07.05.2025

Kabul: 25.05.2025

Atıf: Türker, Habip. "Şiirin Transandantal Koşulları: Şiirde Biçim ve Yapılanmaya Dair Bir Soruşturma," *Temaşa Felsefe Dergisi* sayı: 23 (Haziran 2025): 263-277. <https://doi.org/10.55256/temasa.1694939>

Şiirin Transandantal Koşulları: Şiirde Biçim ve Yapılanmaya Dair Bir Soruşturma

Habip Türker¹

ORCID: 0000-0001-8316-5852

DOI: 10.55256/TEMASA.1694939

Öz

Bu makale şiirde biçim meselesini şiirin transandantal koşullarına ilişkin bir analizle ele almaktadır. Biçim içerikten ayrılabilen harici bir unsur değil; şiirin hem estetik hem de anlam yapısını kuran kurucu öğedir. Şiir sadece anlam taşımaz, anlamın oluşumuna sahne olan bir yapı olarak var olur. İfade edicilik adını verdiğimiz biçimin şiirdeki eşgüdümlü dinamik bir yapılanma olduğunu ve bunun şiiri şiir yapan biçim olduğunu şiirin transandantal koşullarını analiz ederek göstermeye çalıştık. Ayrıca bir şiirin değerinin bu ifade ediciliğin yapılarındaki yenilik, özgünlük, yeni anlam ilgileri, kurulan şiir diline ilişkin yeni yaşantı (öznel tecrübe) olanakları gibi sayısız bireysel hususiyetler olduğunu iddia ettik. İfade edici form tüm tali formların zeminidir, yani şiiri değerli kılan bireysel hususiyetler ifade edici formun şekillenmesinde ortaya çıkar ve bu formlar hem onun teorik zemininde hem onun pratik işleyişinde vücut bulur. Bu yüzden ifade ediciliğin sabit bir şema ya da kalıp değil, dinamik bir form veya yapılanma olduğunu şiirsel yapılanmanın somut analiziyle ortaya koymaya çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Şiirsel Biçim, Şiirsel Yapılanma, Biçim-İçerik Birliği, Şiirin Transandantal Koşulları, Şiirsel Değer.

Transcendental Conditions of Poetry: An Inquiry into Form in Poetry

Abstract

This article examines the question of form in poetry through an analysis of its transcendental conditions. Form is not an external element separable from content; it is the constitutive component that constructs both the aesthetic and semantic structure of poetry. Form in poetry is constituted through a multifaceted experiential process that ranges from sound aesthetics to affectivity, from imaginative intuition to categorical intuition, and from signification to intentional meaning. Form is a heterogeneous configuration. I argued that what I call expressive form is a coordinated and dynamic structuring that constitutes the very form that makes poetry poetic. The value of a poem lies in the individual qualities that cannot be exhaustively listed—such as novelty and originality in the constitution of expressivity, new relational meanings, and new experiential (subjective) possibilities enabled by the poetic language it establishes. I further claimed that the expressive form underlies all secondary forms; in other words, the individual features that render a poem valuable emerge through the shaping of the expressive form. These secondary forms manifest both in the theoretical ground and in the practical operation of expressivity. Therefore, expressive form is not a fixed schema or pattern but a dynamic structure in and through which the poetic experience takes shape.

Keywords: Poetic Form, Poetic Structure, Unity of Form and Content, Transcendental Conditions of Poetry, Poetic Value.

¹ Prof. Dr., Gaziantep Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü. habipturker@gmail.com

Giriş

Biçim şiirdeki en netameli konulardan biridir ve biçim sorusu genel olarak şiirin ne olduğuyla doğrudan alakalıdır. Dilimizde biçim denince, onunla birlikte düşünülen mukabil terim içerik ya da yanlış bir kullanım olarak gördüğümüz öz kavramdır. Edebiyat dergilerindeki kimi şiir tartışmalarında öz kavramının sadece içeriği ifade edecek şekilde kullanılması bir kavram karmaşasıdır. Felsefi kullanımda öz kelimesi biçimi de ifade eden bir kavramdır; bir şeyin özünü sordüğümüzde aslında onun formunu sormaktayız. Şiirde içerik genel anlamda şiirin anlatmakta olduğu şey, yani konusu, teması, düşünsel ya da duygusal yükü olarak anlaşılır. Şiirde içerik sadece bir iletinin ya da temanın aktarımı değil, biçimsel yapının içinde doğan ve ancak bu yapı aracılığıyla sezilebilen her şeydir.

Tüm sanatlar biçimle var olur ve tüm sanat eserleri belli bir biçimle birbirinden ayrılır ya da birbirine yaklaşır. Ancak burada meselenin düğümlendiği nokta biçim ve içerik ayrımının birbiriyle nasıl bir ilişki olduğudur. Biçimi bir kalıp, içeriği de bu kalıba sığdırılacak malzeme olarak görmek bizi yanıltacaktır. Biçim ve içerik arasında teorik bir ayrım yapılabilir de; bu, biçim ve içeriğin birbirinden sepetle yumurtanın ayrıldığı gibi ayrılabilmesi anlamına gelmez. Biçim ve içerik birlikte düşünülmelidir. Bu makale aslında bunun nasıl böyle olduğunu fiilen gösterme niyeti taşımaktadır. Başka bir deyişle, çalışmamız genel olarak şiirin nasıl olanaklı olduğunu, biçimin, içeriğin nasıl birlikte doğduğunu veya yapılandığını genetik fenomenolojik yöntemle ortaya koyma amacı gütmektedir. Statik fenomenolojik bir soruşturma olarak şiiri şiir yapan bir formun olup olmadığı literatür üzerinden tartışılırken, bu soruya verdığımız “ifade edicilik” cevabı yapılanmanın nasıl meydana geldiğini ortaya koyan analizlerimizle gerekçelendirilmiş olacaktır. Böylece makale birbiriyle ilişkili bir şekilde ele alınan iki soru etrafında dönmektedir: Şiirde biçim nedir ve bu biçim nasıl yapılır? Bu iki soruyu şiir nasıl mümkündür sorusunun açılımı olarak düşünebiliriz.

1. Şiirin Neliği ve Biçim

Şiirde biçim şiirin neliği ile doğrudan alakalıdır. Biçim aslında çok yönlü heterojen bir birlik, bir yapılanmadır; buradaki birlik kelimesini harmoninin eşanlamlısı olarak kullanmamaktayız. Kimi montaj sanat çalışmalarında olduğu gibi uyum, bütünlük gibi değerleri yıkıcı, parçalı bir şeyi de bu kavram altında düşünebiliriz. Kısaca, biçim şiirin ya da herhangi bir sanat eserinin yapılanma karakteridir. Bu yapılanma karakterine “ifade edicilik” diyoruz. Bu yapılanma karakteri en sade şiirde bile çok unsurludur, karmaşıktır. Bunu yapılanma bahsinde anlatacağız. Şiirde biçim-içerik birliğine ve bunun sanat olmakla ilgili, özsel bir özellik olduğunu fark edenlerin başında Adrew Cecil Bradley gelir: “Biçim-içerik özdeşliği bir ilinek değildir, şiirin şiir olması bakımından o şiirin özündendir.” Nasıl ki müzikte bir tarafta ses bir tarafta mana yoksa, fakat ifade edici ses varsa bu durum sanat olmak bakımından tüm sanatlar için geçerlidir.² Bu yüzden, “bir şiiri biçim-içerik birliği olarak eleştirmek tek seferde, aynı zamanda hem ifade edileni hem de nasıl ifade edildiğini eleştirmektir.”³ Şiirde veya genel olarak sanatta biçim tecrübe süreci içinde içerikle eşzamanlı gelişen, birbiri içinde ortaya çıkan heterojen bir birlik, bir yapılanmadır.

Jesse Prinz ve Eric Mandelbaum bir yandan şiirin özgül bir formunun veya tanımının olabileceğini reddederken, bir yandan da şiir için bir alamet, yani onu diğer sanatlardan farkını ortaya koyacak bir alâmetifarika, kendine has bir özellik arar ve bunun da “şiirsel kapalılık” (poetic opacity) olduğunu iddia eder. Ancak şiirde farklı kapalılık biçimleri de vardır. Buna göre, şiir en az dört farklı, ama birbiriyle irtibatlı tarzda kapalıdır. İlk kapalılık biçimi şiirin okunmasının zor olması, okura kolayca kendini teslim etmemesidir. İkinci kapalılık biçimi semantik kapalılık olup, buna ikame başarısızlığı veya bazen epistemik kapalılık da denir.

² A. C. Bradley, *Poetry for Poetry's Sake*, erişim 4 Mayıs 2020. <http://www.gutenberg.org/files/24308/24308-h/24308-h.htm>

³ Peter Lamarque, “Semantic Finegrainedness and Poetic Value” in *Philosophy of Poetry*, ed. Jon Gibson (UK: Oxford University Press, 2011), 31.

Bir dilsel üretim eşanlamlılarıyla yer değiştirdiğinde anlam değişiyorsa burada bir ikame başarısızlığından söz edebiliriz. Eğer cümle kavranamıyor ve içerik bilinemiyorsa buradaki semantik kapalılık aslında epistemik bir kapalılıktır. Üçüncüsü estetik kapalılıktır. Estetik kapalılık kelimelerin eşanlamlılarıyla yer değiştirmesi durumunda yeninin öncekinin estetik etkisini gösterememesidir. Burada şiirsel üretimler, genelde cümleler gibi, epistemik olarak kapalıdır, çünkü onların yerine eşanlamlılarını ikame etmek cümleyi farklı şekilde anlamamıza yol açar. Örneğin, Mecnun'un iddiası "Leyla Güneştir" olsun. Buradan Mecnun'un Leyla'nın Güneş olduğuna inandığını çıkarabiliriz. Ancak biz bu cümleyi "Mecnun, Leyla'nın Dünya'nın etrafında döndüğü yıldız olduğuna inanıyor" şeklinde değiştiresek orijinal kelimelerin etkileyici yalınlığını, ifade ettiği samimi duyguyu kaybederiz, her ne kadar doğruluk ve anlama mevzuunda bir sıkıntı yaşamazsak da. Buna estetik kapalılık denir. Prinz ve Mandelbaum bu üç kapalılık biçiminin şiir için doğru olduğunu ve şiirde bütünleşmiş bir şekilde bulunduğunu söylese de, yine de şiirin alameti olmadığını düşünür. Bu tarzdan kapalılıklar felsefi bir metinde dahi bulunabilir. Teknik yazımın kapalılığı kullanılan jargondan ve alt yapı eksikliğinden, sıradan cümlelerin semantik kapalılığı da referansla bilişsel anlam arasındaki bir boşluktan, estetik kapalılık ise sanat eserlerini bireyleştirme konusundaki uzlaşımımızdan kaynaklanır.⁴

Prinz ve Mandelbaum için şiirin alametifarikası, yani onun varlığını tanıyabileceğimiz işareti bizatihi şiirsel kapalılıktır (poetic opacity). Buna göre, şiirde dikkatimizi yönelttiğimiz iki odak noktası vardır: "Temsil edilen şey ve onun nasıl temsil edildiği. Bir şiirin biçimi onun estetik değeri için belirgin (salient) ve merkezi olandır; içeriğin deneyimi karakteristik olarak bir şeyi o formda görmeyi (veya daha doğru olarak yorumlamayı) gerektirir, o formu göz önünde tutarken. Bu bakımlardan, şiir daha çok resme benzer." Bu kapalılık, şiiri diğer dil kullanımlarından ve sanatlardan ayırır.⁵ Ancak Prinz ve Mandelbaum'un bu cümlelerinden şiir resme benzemesi yönüyle diğer dil sanatlarından ayrılır gibi çelişik bir sonuç çıkıyor. Bir sanatın başka bir sanata benzer yönüyle özgül yapısı anlaşılabilir. Kısaca, bu kendisiyle çelişik geçersiz bir yargıdır.

Prinz ve Mandelbaum şairlerin kelimeleri ve kelime düzenlerini çok dikkatli seçmelerini şiirsel kapalılığın sebep olarak gösterir; buna göre, şiirde kelimeler ne ifade ettiklerinden bağımsız olarak bizatihi dikkat nesnesi olduğundan, şairler bu amacı elde etmek için hepimizin bildiği, aşına olduğumuz kelimeleri kullanmaktan sıklıkla kaçındıklarını söyler. Bu yüzden şiirsel normlar diğer iletişim pratiklerinden ayrılır. İletişim pratiğinde kelime düzeni, içeriği uygun bir şekilde taşıdığı müddetçe çok fazla ehemmiyet arz etmez. Zira "kelimeler şiir dışı bağlamlarda şeffaflığı amaçlayan pencereler gibidir, dünyayı bize engelsiz sunar. İletişimsel bağlamlarda duruluk hâkimken, şiirsel kelimeler genelde bu tür şeffaflığa direnme niyetiyle seçilir. (...) Bu yüzden zihin ve dünya arasında sözel bir filtre sunma niyeti şiirde zorluk ve muğlaklığa yol açar"; yani şair şiirinde kendini gizleme ihtiyacı duyar.⁶ Kelimeler şiir yazım sanatının kalbindedir ve şairin vazifesiyle doğrudan ilgilidir. Şairler sadece olguları ya da kurguları sunmakla kalmaz, bir içeriği özel bir tarzda sunar ve sunum tarzı onların işinin değerlendirildiği boyut olmalıdır. Kelimeler sadece okurun şiiri anladıktan sonra bir kenara atacağı geçici bir vasıta değildir. Kelimeler okurun dikkatinin ana nesnesidir.⁷ Yukarıda verilen üç kapalılık biçimi de hem birbiriyle hem de şiirin amaçlarıyla bütünleşiktir. Çünkü şiir karakteristik olarak kelimelerin kendi başına fark edilmesi istenen bir yazım biçimidir. Bu yüzden "şiir kelimelerin kendi başlarına nesne olarak fark edilmesinin niyet edildiği karakteristik olarak bir yazım formudur, onlar sadece

⁴ Jesse Prinz ve Eric Mandelbaum, "Poetic Opacity: How to Paint Things with Words" in *Philosophy of Poetry*, ed. Jon Gibson (UK: Oxford University Press, 2011), 66-69.

⁵ Prinz ve Mandelbaum, "Poetic Opacity: How to Paint Things with Words," 85-86.

⁶ Prinz ve Mandelbaum, "Poetic Opacity: How to Paint Things with Words," 69-70.

⁷ Prinz ve Mandelbaum, "Poetic Opacity: How to Paint Things with Words," 71.

içerik dağıtma şebekesi değildir, fakat kendi başlarına bütüncül bir unsurdur.” Kısaca, “kelimeler içeriğin iletildiği bir zarftır (veil) – okura aşık olan (en azından öyle niyet edilen) bir zarf.” İşte şiirsel kapalılık budur.⁸

Prinz ve Mandelbaum’un hem şiiri tanımlayıcı, dolaylı olarak onu diğerlerinden ayıran bir özelliğin olmadığını iddia edip, hem de şiir için evrensel bir alamet, ayırıcı bir nitelik araması gerçekten tutarsızlıktır. Prinz ve Mandelbaum “şairler sadece olguları ya da kurguları sunmaz. Onlar bir içeriği özel bir tarzda sunar ve sunum tarzı onların işinin değerlendirildiği boyut olmalıdır” derken, şiirin özsel bir formu olması gerektiğini farkında olmadan kabul etmektedirler; ama bu formu tanım adı altında değil de alamet ve işaret (mark) adı altında aramaktadırlar. Ayrıca şiirle ilgili söyledikleri şeyin tamamı, kendilerinin de farkında olduğu gibi, diğer sanatlar, örneğin resim için de söylenebilir. Öte yandan, şiirsel kapalılık dediği şey büyük ölçüde şiirin varlık yapısıyla alakalı olmaktan çok şairin tutumuyla alakalıdır; bu yüzden de karşı örneklerini kolayca sunabiliriz. Şiirde kelimelerin dikkat nesnesi olduğu hakikaten doğrudur. Ancak kelimeler her zaman salt kelime olarak değil, daha ziyade yönelimsel içeriğin taşıyıcı birimi olduğunda dikkatimizi çeker. Prinz ve Mandelbaum’un kelimelerle ilgili söyledikleri şiirin bir kelime sanatı olduğunu ima ediyor gibidir. Burada tartışmasına girmemekle birlikte, dilin temel birimini kelime değil de, cümle, daha doğrusu önerme olarak düşünmeyi daha savunulur buluyoruz. Ancak şiirsel kapalılığın o şeyin şiir olduğunun bir alameti ya da ayırıcı bir özelliği değil de, kimi şairlerin şiirlerinde yer alabilecek bir özellik olduğunu söyleyebiliriz. Şiirdeki kapalılık iki temel husustan kaynaklanır: Birincisi, şiirde şairin psikolojisi de iş başındadır. Kapalılık bu psikolojik saikten kaynaklanabilir. Bu tarz bir kapalılığın şiirin transandantal yapısına ait olmaması gerekir; bu yüzden de şiirin şiir olmağıyla alakalı bir şey olduğu söylenemez. Ancak kapalılık şairin psikolojisinden değil de, yeni anlam ilgileri geliştirmek için yaptığı tasarruftan da kaynaklanır. Bu durumda okurun zihninde referans ilişkisi hemen kendini göstermez, biraz daha çabaya ihtiyaç duyar. Bu durumda kapalılık şiirin transandantal yapısının ilineksel bir özelliği olur, özsel değil. Çünkü özsel olan, geliştirilen anlam ilgisinin kendisidir. Öte yandan, şiir dışı metinlerde de (büyük, şifreli yazım vs.) şiirdekenden daha fazla kapalılık bulunabilir. Kısaca, kapalılık şiirin alâmetifarıkası olamaz; onunla şiir, tanımlanmak şöyle dursun, tarif bile edilemez.

Prinz ve Mandelbaum’un şiirin alametinin, pek kullanmayı tercih etmedikleri tabirle, özünün şiire özgü kapalılık olduğu tezi Lamarque’ın şiirin alameti, yani onu tanıyacağımız işareti olarak iddia ettiği “anlamın sıkıştırılmışlığı” (compression of meaning) teziyle benzerdir. Lamarque’a göre, “anlamın sıkıştırılmışlığı modern ya da modernist şiire özgü olmamakla birlikte onun bir alametidir.”⁹ Yoğunluk, karmaşık olma, hemencecik anlaşılmaya karşı dirençlilik şiirin alametlerinden, yani onu şiir olarak tanımamızı sağlayan özelliklerden kabul edilir.¹⁰ Aslında yoğunluk, kompleks olma, hazır anlamlandırmalara dirençlilik tezlerini anlamın sıkıştırılmışlığı tezinin açılımı olarak görebiliriz.

Lamarque’ın görüşünün iki tehlikesi vardır; birincisi Prinz ve Mandelbaum’un tezleri için yaptığımız eleştiri aynıyla Lamarque’ın tezi için de geçerlidir. Çünkü anlamın sıkıştırılmışlığı şiirsel kapalılığın mahiyetiyle benzeşmektedir. Gerekçelerin farklı olması sonucu değiştirmemektedir. Sıkışık olan aynı zamanda açılanmaya dirençlidir, bu yüzden de kapalıdır. İkincisi ise, bu tez şiiri salt anlama indiriyor gözükmektedir. Bu düşünürler kendilerinin apriorizmle suçlanmalarına neden olabilecek her şeyden özellikle kaçınmaktadırlar. İkinci olarak, şiirde biçim ve içerik ayrılamazsa içerik o biçimden başka bir biçimde ifade edilemez demektir. Nitekim Lamarque böyle bir apriori formun imkanını reddetse de biçim ile içerik ayrılmazlığı bağlamındaki şu cümlesi görüşümüzü destekler mahiyettedir: “Eğer şiirde bir şeyin nasıl söylendiği

⁸ Prinz ve Mandelbaum, “Poetic Opacity: How to Paint Things with Words,” 71-72.

⁹ Lamarque, “Semantic Finegrainedness and Poetic Value,” 18, 21.

¹⁰ Lamarque, “Semantic Finegrainedness and Poetic Value,” 19.

ne söylendiğiyle bütüncül bir şekilde ilgiliyse o zaman belli bir içeriğin ifade edilebileceği tek bir mümkün yol olmalıdır.”¹¹ Biçim-içerik birliği şiirin ayırıcı özelliği olmaktan ziyade sanat olmaktan getirdiği en yüksek düzeyden tümel bir özsel özelliktir.

Şiirde biçim-içerik birliğinin bütüncül olduğunu savunan Lamarque biçim-içerik ilişkisi hakkında şunları da söyler: “Bütünün içeriği bütünün biçiminden ayrılamaz. Fakat (bütüncül) biçim-içerik birliği, herhangi bir münferit biçimsel özelliğe içeriğin hangi özelliğinin tekabül ettiğini sormanın meşru olduğunu ima etmez. Ayrıca biçimi salt bireysel biçimsel özelliklerinin toplamı olarak düşünmek de yanlıştır. Biçim-içerik birliği bir şiirin toplam yüzey oluşumunun (configuration) onun toplam içeriğinden ayrılamayacağı anlamına gelmeyeceğini ısrar etmekten daha güçlüdür. Bu daha çok Brooks’un “yapı” ile kastettiği şeydir. Her ne anlama geliyorsa toplam içerik bir anlamda yapısal temel üzerine eklidir.”¹² Lamarque içeriğin biçimden ayrılamamasının sadece bazı şiirler için söz konusu olmadığını, bu nedenle bunun olumsal bir olgu olarak düşünülmemesi gerektiğini, biçim ve içerik özdeşliğinin, onun tabiriyle, bir şiirde keşfedilen bir şey değil de, bizatihi şiirin şiir olmak bakımından gerektirdiği bir şey olduğunu söyler. Bu da söz konusu özelliğin mutlak genel bir özellik olduğunu; belli şiirlerde ortaya çıkan, tikel bir özellik olmadığını gösterir.¹³

Lamarque şiir dilinin kompleksliğinin salt ifade edilen düşüncelerin ve duyguların karmaşıklığını yansıtmaması veya şiirlerin karakteristik olarak mecaz ve figüratif dil kullanımına dayalı olması, şairlerin dil ile oynamayı sevmesi, dili sınırlarına doğru itmesi, onun imkanlarını keşfetmesi anlamın sıkıştırılmışlığının nedenleri olarak görülebileceğini söyler. Ancak Lamarque bunlarda bir hakikat payı olsa da, bunlardan hiçbirinin dilin bu şekil kullanımının neden değerli sayılması gerektiğini açıklamadığını düşünür; yani, Lamarque için asıl soru anlamın sıkıştırılmışlığını değerli kılanın ne olduğudur. “Belki şairler dili sınırlarına iterler, normalden daha fazla mecaz kullanmayı severler, fakat bundaki değer nedir?” Ona göre, anlaşılması güç, sentaksı sıradışı, açık bir noktanın, standart diskursif açıklık kurallarının devre dışı bırakıldığı bir şiir yine de şiir olarak tanınır ve bizde hayranlık hissi uyandırır. Onun şiir olarak bizim tarafımızdan tanınması ve bizde hayranlık uyandırması bu semantik kompleksliğine rağmen değil, bu kompleksliğiyle birlikte olur. Bununla birlikte Lamarque şu soruyu sorar: “Yoğun, karmaşık ve kolayca anlamaya dirençli bir yazım türü neden değerli olsun, özellikle şiirsel bir değeri olsun?” Neden şiir böyle bir anlam sıkıştırılmışlığına müsaade eder, hatta teşvik etmenin ötesinde böyle bir şeyi teşvik eder? Okuyucular, neden şiiri anlamaya çalışmaktan zevk alsınlar? Şiirde kompleks dilin her zaman kompleks düşüncüyü yansıttığını söyleyebilir miyiz? Neden böyle bir şeyi biz şiirsel açıdan çok değerli saymaktayız?¹⁴

Ona göre, bu salt semantik yoğunluk ve çoklu anlam şiirsel değeri açıklamaz. Şiir okuma zevkini, özellikle zor şiiri, bir çapraz bulmaca çözer gibi, anlamın deşifre edilmesine odaklı okuma olarak düşünmek yanlıştır. Bundan zevk alınabilir, ama şiirsel değerinin merkezinde olamaz.¹⁵ Peki, o zaman nerededir şiirin değeri? “Bir şiirin sunduğu şey genelde kendi konusu içinde tek bir düşünce değildir, fakat bir düşünce sürecidir. Şiirin değeri en azından kısmen, şiirdeki konuşanın perspektifinden bir düşünce sürecini takip etmenin değeridir.”¹⁶ Hatırlanacağı üzere, yukarıda şiirin yapılanma sürecinin tecrübesinden bahsetmiş,

¹¹ Lamarque, “Semantic Finegrainedness and Poetic Value,” 21.

¹² Lamarque, “Semantic Finegrainedness and Poetic Value,” 28.

¹³ Lamarque, “Semantic Finegrainedness and Poetic Value,” 28.

¹⁴ Lamarque, “Semantic Finegrainedness and Poetic Value,” 19.

¹⁵ Lamarque, “Semantic Finegrainedness and Poetic Value,” 30.

¹⁶ Lamarque, “Semantic Finegrainedness and Poetic Value,” 31.

çok yönlü yapılanma sürecinin bize şiirin değerini verdiğini, ancak bu değeri de bu yapılanmanın estetik yaşantısında tanıdığımızı söylemiştik.

Aslında Lamarque'a göre, deneyim şiire değer veren şeyin merkezinde yer alır; ama bu deneyim pasif olarak kabul edilen bir şey değildir; aksine şiiri okurken, ilgili dikkat tarzlarımızda bizim etkin olarak katıldığımız bir şeydir. O, şiirdeki belirleyici tecrübelerin duyular, hatta duygular olmadığını, onların dikkat odağı olan biçim-içerik birliklerinin kesin olarak şekillendirdiği düşünce süreçleri olduğunu açıkça söyler; ancak tüm türlerde şiirsel deneyimin belirleyici bir fenomenolojisi olmadığını savunur. Lamarque şiiri bir dil oyunu olarak görür ve başka yerde reddedeceğimiz karmaşıklığa, zorluğa şiirde değer atfetmemizin nedeni olarak da, onların şiir oyununun bir parçası olmasına bağlar. Şiirde düşünce süreçlerini taşıırken, dilin iyi işlenmişliğine, doku ve karışıklıklarına, kapalılığına dikkat kesilir ve değeri bunlara, şeffaflık, enformasyon aktarma ve açıklanabilirliği farz etme gibi iletişimin daha tekdüze normlarına göre öncelik veren deneyimde buluruz.¹⁷ Burada Lamarque tecrübenin işleviyle ilgili çok isabetli bir görüş ortaya koymasına rağmen; şiirin fenomenolojik anlamda transandans (aşkınlık) boyutunu görememektedir. Bu yüzden de, tecrübeyi farkında olmadan daha az önemli bir şey haline getirmektedir. Tecrübe salt psikolojik anlamda öznel bir şey olarak alınamaz; tecrübe aynı zamanda tüm yapılanmanın kurulduğu transandantal öznelğin zuhur mecrasıdır. Ayrıca, yukarıda değindiğimiz gibi, anlam kapalılıklarının, bir felsefe metninde de bulunabilmesinden ötürü, her zaman değerli olduğu kanısında değiliz. Kapalılık kendini poetik açıdan gerekçelendirmelidir. Murat Üstübal'ın şiirinde olduğu gibi, bazen şair dilin yapısına, doğasına nüfuz ederek, bir yapı-bozumla bilindik ve beklendik delalet ilişkilerinin altüst edildiği bir dil ortaya çıkarır ki böyle bir dilin delalet ilişkisinde gerekçelendirilmiş bir anlam kapalılığı yaşanır. Buradaki kapalılık şiirsel açıdan değerliliğin asli bir unsuru olur. Burada kapalılığın gönderme ilişkisine nüfuz edilmesinin zorluğuyla alakalıdır.

Lamarque'a göre, bizim şiiri mümkün kılan ve icracıların, okurların ve şairlerin vs. beklenti ve ilgileriyle karakterize edilen pratiği anlamaya ihtiyacımız vardır. Başka bir tabirle, şiir oyununa, Wittgenstein-cı anlamda, bu oyunun kurallarına, normlarına bakmamız gerekiyor.¹⁸ Şiir hakkındaki dört düşünce, yani açıklama yapmanın sapıncılığı (The Heresy of Paraphrase),¹⁹ biçim-içerik birliği (Form-Content Unity) ve semantik yoğunluk (Semantic Density) şiir oyununun asli kurallarından bazılarını karakterize etmeye yarar. Hepsi genel anlamda şiir hakkında doğrudur. Bunlar en iyi ihtimalle gevşek olarak tanımlanmış okuma uzlaşımları olarak, bir söyleve (diskur) şiir olarak yaklaştığımızda onda keşfettiğimiz değil, talep ettiğimiz bir şey olarak görülmelidir. Lamarque şairlerin elbette bu uzlaşmayı bildiğini söyleyerek işi halleder. Sonuçta, Lamarque şiiri bir dil oyunu olarak görür.²⁰

Bir şiirin değerinin onun sağladığı tecrübeye yattığı tezini, A. C. Bradley 1901'deki açılış dersinde "Şiir Uğruna Şiir" başlıklı dersinde savunmuştur. Bradley gerçek şiirin bir tecrübeler silsilesi –şiirin musikisi, imajlar, düşünceler, duygular- olduğunu, bunların içinden geçtiğimizi söyler. Bradley oldukça modernist bir tarzda bir şiiri okumanın tecrübesinin kendinde bir amaç, kendi başına değerli olduğunu iddia eder. Şiirsel değer bu özgül değerdir. Bradley'e göre, bir şiirin şiirsel değeri onun sağladığı tecrübenin özgül değeridir. Bradley bunu bir tanım ya da ontolojik bir iddia olarak öne sürmez. Yanıtlamaya çalıştığı soru bir

¹⁷ Lamarque, "Semantic Finegrainedness and Poetic Value," 36.

¹⁸ Lamarque, "Semantic Finegrainedness and Poetic Value," 34-35.

¹⁹ Bu düşünceye göre, şiirin anlamı şiirin kendine özgü formundan ayrılmaz; yani şairin söyledikleri nasıl söylediğiyle birlikte anlam taşır. Dolayısıyla açıklamak (parafraz yapmak) şiiri anlamaktan sapmaktır.

²⁰ Lamarque, "Semantic Finegrainedness and Poetic Value," 35.

şii okuduğumuzda onun şiirsel bir değeri olduğuna nasıl karar veririz sorusudur. Nitekim Bradley burada bir tanım sunmayı amaçlamadığını belirtir; Lamarque da bunun ontolojik bir iddia anlamında alınması durumunda yerinde bir görüş olmadığını, onun şiirin değerine ilişkin bir tez olduğunu söyler. Bununla birlikte, Lamarque, Bradley'in bu görüşünü şöyle eleştirir: İlkin, bir şiirin deneyimi o şiire özgüdür, hiçbir şiir nitelik olarak aynı tecrübeyi uyandırmaz. İkincisi, söz konusu tecrübe şairin değil, okurun tecrübesidir; şiirsel değer şairin zihin durumunun bir niteliği değildir; bir şiir bir duyguyu ifade ettiğinde, o duygu bu biçimde ifade edilmiş haliyle dikkatli bir okuyucunun tecrübesinin konusu olur; bu da şiirin değerinin kaynağını oluşturur. Üçüncüsü, bu deneyim normatif olduğundan bir şiirin okuyucuda meydana getirdiği her deneyim o şiirin şiirsel değerinin ölçülmesinde uygun bir ölçüt olarak görülemez. Eş deyişle, her öznel deneyim şiirin değeri hakkında geçerli bir ölçüt oluşturmaz.²¹

Burada Lamarque'ın eleştirileri hakkında şunları söyleyebiliriz; Lamarque, ilk eleştirisinde Bradley'i söylemediği bir şeyden ötürü eleştirmektedir. Bradley bir şiirin değerinin onun vereceği özgül tecrübeye olduğunu söylerken, münferit şiirlerin bireysel değeri hakkında konuşmaktadır; her bir şiir kendine özgü bir tecrübeye yol açıyorsa onun değerli bir şiir olduğu, eğer bir şiir başka bir şiirin neden olduğu tecrübeyi uyandırıyor ise özgül bir değeri olmadığı anlamına gelir. Dolayısıyla, Lamarque'ın "hiçbir şiirin nitelik olarak aynı tecrübeyi uyandırmayacağı" eleştirisi hakikaten yersiz durmaktadır. İkinci eleştirisinde ise, doğrular ve yanlışlar bir arada bulunmaktadır. Bir şiirin yol açtığı deneyimin şairin değil, okurun olduğu iddiası hemen ardından söylediğini nakzetmektedir. Evet, şiirin deneyimi şairin psikolojik zihin durumlarının niteliği olmadığı gibi, okurun da zihin durumlarının niteliği değildir. Şiirin sunduğu tecrübenin okurun tecrübesi olduğunu söylemek tam anlamıyla psikolojizmdir. O halde bir sanat eserini deneyimlemek sanat eseri üzerinden sanatçıyı ya da kişinin kendi duygularını deneyimlemek değildir; bir sanat eserini deneyimlemek onun varlığını deneyimlemektir. Üçüncü eleştirisinin haklı olup olmadığı estetik tecrübeyi nasıl gördüğüne göre değişir. Kişinin hazırlık durumları şiirsel deneyimin sahîh olabilmesi çok önemlidir. Kişi bir şiiri deneyimleyecek hazırlıktan yoksunsa o şiirin değerini takdir edemez.

Lamarque dördüncü eleştirisinde deneyimin çok yönlü olduğunu, onun ne bir zevkin duyumu, ne de nevi şahsına münhasır bir estetik tecrübe olarak sınıflandırılabilceğini savunur. "O bir sunum kipi (mode of presentation) vasıtasıyla bir öznenin deneyimidir ve Bradley'in dediği gibi, sesler, imajlar, düşünceler, duygular gibi unsurlarla ilgilidir ve muvakkat (temporal) bir süreçtir, bir durum değildir. Ona hem karakterini hem de kimliğini veren dilsel ortamıyla kayıtlanmış bir düşünce sürecidir."²² Lamarque'ın bu alıntıda söylediklerine tamamen katılıyoruz; ancak bu alıntılardığımız pasajdaki sözleriyle Bradley'e yönelttiği eleştiri arasındaki bağ kurmak güçtür; zira burada Bradley'in iddiasını nakzetmekten ziyade tasrih etmektedir.

2. Şiirin Yapılanması

Biçim şiirin ya da herhangi bir sanat eserinin yapılanma karakteri ise, o zaman şiirin nasıl yapılandığı sormak gerekir. Bu soru aslında şiirin transandantal koşullarının ne olduğu sorusudur. Burada Husserl fenomenolojisinin teorik çerçevesi içinde şiirin nasıl mümkün olduğunu ve yapılandığını soruşturacağız. Şiir yalnızca estetik bir anlatım biçimi değil, bilinçte anlamın, duygunun ve varlığın belirli yapılar içinde mümkün hale geldiği özgün bir tecrübe alanıdır. Bu nedenle şiir fenomenolojik bağlamda değerlendirildiğinde bir nesne değil, bir bilinç tarzıdır. Şiirsel tecrübenin oluşabilmesi için bazı transandantal bilinç yapılarının işlenmesi zorunludur. Bu koşullar aynı zamanda

²¹ Lamarque, "Semantic Finegrainedness and Poetic Value," 21-22.

²² Lamarque, "Semantic Finegrainedness and Poetic Value," 23.

fenomenolojik tecrübenin ve bilginin imkânının koşullarıdır:

2.1. Yönelimsellik

Brentano'nun tanımıyla başlayan yönelimsellik anlayışı, Husserl tarafından bilinç yapısının kurucu özelliği haline getirilmiştir. Her bilinç, bir şeye yönelmiştir; yani bilinç bir şeyin bilincidir. Ancak bilinç sadece bir şeye yönelmez, bir şeye bir şey olarak yönelir; işte bu bilinç içeriğine biz anlam diyoruz; yani anlam bu yönelimselliğin yapısında ortaya çıkar. Ancak bu yönelme salt nesneye değil, nesnenin bilinçteki görünüş biçimine, yani noemaya yöneliktir. Bunu anlamlama kısmında ayrıntılandıracağız. Yönelimsellik transandantal koşuldur, çünkü bilinç yönelmeden hiçbir nesne bilince gelemaz. Şiir bilinçte bir şeyin “bir şey olarak” kavranması ile başlar. Bu yüzden, şiir evvelemirde anlamın doğrudan sunulduğu bir yönelimsellik biçimidir. *“Her yönelimsel yaşantı, noetik momentleri sayesinde, zaten noetik olan bir yaşantıdır; onun özü kendi içinde bir “anlam” ve belki de çoklu anlamlar barındırması, bu anlam-vermeler temelinde ve onlarla birlik içinde başka edimler de gerçekleştirmesidir, bu edimler tam da bu anlamlandırmalar sayesinde “anlam-lı” hale gelir.”*²³ Bu yönelimsellik sayesinde şiir yalnızca bir duygu aktarımı değil, bilinçli bir anlam kurma sürecidir. Ancak şair dilde sadece somut bir nesneye değil, bir duyguya, bir duruma, bir hâle de yönelebilir. Örneğin, “gözyaşlarım oldu yağmur” dizesinde yönelim yalnızca gözyaşına değil, yağmurla özdeşleşen bir hüzne dönüktür. Bu nedenle, her şiirsel ifade bir nesneye, bir olgu durumuna ya da yaşantıya yönelmiş bilinçtir.

2.2. Zaman Bilinci

Zaman bilinci Husserl'in çalışmalarında bilinçteki süreklilik yapısı olan saklam (retensiyon), izlenim ve bekleme (protensiyon) yapılarının her türlü tecrübenin koşulu olduğu biçiminde tanımlanır: *“Retensiyon (saklam), izlenimsel verilerin salt biçim değiştirmiş haliyle reel olarak korunmuş olduğu bir tür tadil (modifikasyon) değildir; o, kendine özgü bir tür yönelimseliktir. Yeni bir ilk-veri (Urdatum) ya da bir zaman aşaması ortaya çıktığında, bir önceki faz kaybolmaz, bilincin kavrayışı içinde “elde tutulur” (yani saklanır/retensiyon); bu saklam sayesinde geçmişe bir geri bakış mümkün olur. Ancak saklamın kendisi geçmiş fazı bir nesne haline getiren geriye dönük bir bakış değildir: Ben geçmiş olanı hâlâ elde tutarken, şimdiki ânı yaşarım; onu, saklam sayesinde, ‘yanıma alırım’ ve yönelimim (bir bekleme/protensiyon içinde) gelecek olana doğru yönelmiştir.”*²⁴ Her tecrübe bir zaman akışı içinde yaşanır. Bilinçte süreklilik ve akış olmadan algı, anlama, saklam (retensiyon) ve bekleme (protensiyon) mümkün değildir. Geçmişin saklamı, şimdiki anın izlenimi ve geleceğin bekleme olmadan da anlamlı bir deneyim kurulamaz. Husserl zaman bilincinin akışında, ilke gereği hiçbir “akış-dışı” parçanın ortaya çıkamadığını, bu akışın rastlantısal ya da dışsal bir süreç olmadığını, fazlarının değişiminin asla durmadığını ve hep aynı fazlara indirgenemeyecek şekilde sürekli dönüşüme açık olan içsel bir süreç olduğunu söyler. Ancak o, yine de bu kesintisiz değişim içinde bir tür kalıcılıktan söz etmenin mümkün olduğunu savunur. *“Bu kalıcılık akışın kendine özgü biçimsel yapısı, akışın formudur. Bu biçim her fazda aynı olsa da, her defasında yeni bir içerikle dolulur.”* Ancak Husserl bu içeriğin biçime dışarıdan eklenen bir şey olmadığını, aksine yasanın formu tarafından belirlendiğini söyler: *“Bu form, her ‘şimdi’nin bir izlenim ile kurulması, bu izlenime bir saklamlar kuyruğunun eklenmesinden ve bir beklemler ufkundan ibarettir. Bu kalıcı biçim aynı zamanda sürekli dönüşümün ilk-vakıya olan (Urtatsache) bilincini de taşır”;* (bu bilinç) orada

²³ Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* (Hua III/1) (Den Haag: Martinus Nijhoff, 1976), 202.

²⁴ Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893–1917)* (Hua X) (Den Haag: Martinus Nijhoff, 1969), 118.

*daima yeni bir izlenim mevcutken izlenimin retensiyona dönüşümünün bilincidir ya da ‘şimdi’ olarak bilincinde olunan demin olmuşun karakterine dönüşürken, izlenimin olduğu şey bakımından, o şeyin dönüşümünün bilincidir.*²⁵ Her yeni izlenim yaşanırken, bir öncekinin ‘şimdi’ olarak bilincinde olunan hali, ‘az önce olmuş’a dönüşür. Bilinç bu dönüşümün farkındalığını da yapısal olarak içinde taşır ve bu, Husserl’e göre zaman bilincinin ilk-vakıalarından biridir. Husserl’e göre, bu iç zaman bilinci olmadan hiçbir bilinç akışı, özdeşlik, süreklilik, nesne bilinci veya anlam mümkün değildir. Zaman bile iç zaman bilinci yoluyla verilir. Bu yüzden, zaman bilinci transandantal koşuldur. Bu yapı sayesinde bir sesin melodisi, bir söz dizisinin anlamı ya da bir şiir dizisinin ritmik dokusu süreklilik içinde algılanabilir. Şiir zamanın fenomenal yapısını sezdirerek bir “zaman bilinci estetiği” kurar. Şiir zamanı doğrusal bir dizge olarak değil, bilinçte akan bir fenomen olarak işler. Geçmiş, şimdi ve gelecek; saklam, an(lık izlenim) ve bekleme şiirsel yapının içine dolaylı biçimde siner. Şiirin ritmi ve iç zaman kurgusu zaman bilinci yapısıyla kurulur. Şiirde zaman, hareket, hız ve sükunla ilgili sanatsal ifade olanakları böylece doğar.

2.3. Etözlülük veya vücutluluk (Leiblichkeit)²⁶

Husserl’in bedeninin transandantal işlevini açıkladığı metinlerinde bilinç dünyaya bedensel bir kökenle açılır; beden yalnızca bir nesne değil, yaşantının zemini olan bir özne-araçtır: “*Dolayısıyla etöz/vücut/beden kökensel olarak iki şekilde kurulur: Bir yandan o, fiziksel bir şeydir, maddedir; bir uzamı vardır ve bu uzam içinde renklilik, pürüzsüzlük, sertlik, ısı gibi gerçek nitelikleri ve benzeri tüm maddi özellikleri taşır; öte yandan, ben vücut üzerinde ve içinde duyumlar bulurum ve elin üstündeki sıcaklığı, ayaklardaki soğukluğu, parmaklardaki dokunma duyumlarını hissedirim.*”²⁷ O halde, algı sadece bir organımızla değil, yaşayan bedenle veya tüm vücutla olur. Bedenimiz yahut vücudumuz salt fiziksel bir varlık olmanın ötesinde, dünyayla ilişkili olmanın zemini, koşuludur; yani Husserl’de *Leiblichkeit* bilincin dünyaya açılmasında taşıyıcı olan, duyumların, yönelimselliğin ve hareketin yaşandığı beden yapısıdır. Bu beden özneleşmiş bir bedendir. Burada “yapabilirim” bilinci bedenimizin dünyadaki eyleyciliğidir. Etözlülük transandantal bir koşuldur, çünkü dünyaya yönelimin zemini vücudumuzdur, yani bedensel varlığımızdır.

Şair için algı yalnızca görme değildir; ten, ses, dokunma, içi titreme gibi tüm bedensel duyular şiirin kurucu öğesidir. “Göğsüm tahtadan bir sızıydı” veya “ve zihnim bir fısıltı içimde / gözlerimden fırlayacak nesnenin şekeri” gibi bir dizide şiir bedensel tecrübeyi dil haline getirir. Şiir cisimliliğin ruhla bütünleştiği bilinç formudur; yani bir etöz bilinç biçimidir. Şiirdeki duyumsama yalnızca görme ya da işitme değil, tüm bedensel tecrübeyi içerir. Şairin diliyle aktardığı dünya, bedensel yaşantının duyusal izlerini taşır. Bu nedenle şiir bedeninin, etözün dünyayla kurduğu ilişkinin estetik bir ifadesidir.

2.4. Sezgi veya Görü

Bilginin kaynağı doğrudan verilidir. Husserl’e göre her şey kavramlardan önce gelen görüye geri götürülebilir. Bu görü hem algısal olabilir (duyusal görü), hem de kategorik ya da imgesel görü olabilir. Bu da transandantal bir koşuldur, çünkü görü olmadan hakikat temellendirilemez. Şair için bilgi sezgidir. Sezgi şiirde sadece “duyusal algı” değil, anlamın estetik doğrudanlığıdır. Şiirin “hakikati”, okura bir şeyi doğru gibi sezdirme gücündedir. “Gövdesinin yerinde ölü meyve kabuğu” ifadesi epistemolojik anlamda bir bilgi değildir, ancak imgesel bir görü ve duyumsanan apaçık bir hakikattir. Apaçıklık şiirde entelektüel değil, estetik bir açıklıktır. Şiir teorik tartışmalar, argümanlar, soyut kavramlar üzerinden değil, görü veya sezgi yoluyla verilen imgelerle gelişir. Nesne veya olgu durumlarının doğrudan

²⁵ Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, 114.

²⁶ *Leib*’in en uygun karşılığı yaşayan Türkçede vücut, arkaik Türkçede “Etöz”dür. “Beden” genel ve çift anlamlı bir kelimedir. Hatta bir anlamı da “tüm vücut” olan cisim de öyle (Güncel Türkçe sözlükte “cisim” maddesine bakınız, <https://sozluk.gov.tr/>).

²⁷ Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution* (Hua IV) (Den Haag: Martinus Nijhoff, 1952), 145.

verilişi şiirin hakikat hissini besler. “Bir hırdavatçının sahiplendiği gibi sahipleniyorum dünyayı” veya “vapurun kalbi gibi gürültülü seni düşünmek bir kara deliğin ağzıyla” dizelerinde olduğu gibi bu sezgi hem duyuşsal hem de imgesel olabilir. Hakikat açık ve doğrudan sezgiyle, yani görüyle verildiğinde mümkündür.

2.5. Apaçıklık

Husserl’de apaçıklık bir şeyin gerçekten öyle olduğunun aracısız yaşantısıdır. Önerme ancak bu apaçıklıkla bilgi olur. Apaçıklık transandantal koşuldur, çünkü gerekçelendirme ve doğruluk buradan başlar. Şiirin “hakikati” okura bir şeyi doğru gibi sezdirme gücündedir. “Sinsi bir adaletle hamal’layıverdim/aklım toklanık aklımda kemikle-rime haberlenmişti” gibi bir dize epistemolojik bir bilgi değildir ama apaçık bir duyumsanan hakikattir. Apaçıklık şiirde entelektüel veya kavramsal değil, estetik bir apaçıklıktır. Şiirin anlamı açık olmasa da estetik bir açıklığa sahip olabilir. Zira şiir anlamı sadece iletmekle kalmaz, onu sezdirir. Okur şiirin kurduğu dünyayı doğru gibi hisseder. Bu ise estetik apaçıklıktır.

2.6. Anamlama Edimi

Husserl fenomenolojisinde anamlama edimi bilincin kendi yönelimselliği içinde bir şeye anlam olarak yönelme edimidir; yani anlam vazedici, verici edimdir. Bilinç nesneye ancak anlam olarak yönelebilir. Bu da demek oluyor ki, (nesneye) her yönelim bir anlama yönelimdir. Nesne yalnızca orada olmasıyla değil, bilinçte bir anlam taşımasıyla vardır; yani, nesne bilinçte anlamla verilmiş şeydir. Bu yüzden, bir nesnenin bilinçte bir şey olarak belirmesi ancak anamlama ile mümkündür. Bu da bir transandantal koşuldur, çünkü nesne bilinci ancak anlam verildiğinde oluşur. Her bilinç bir şeye yönelmiştir, ama bu “şey” bilinçte anlam biçiminde görünür. Bilinç salt nesneye yönelmez, nesneye bir anlamla yönelir; yani bilinç bir şeye yönelirken, o şeye bir şey olarak yönelir. Bu anlam yönelimin *noematik içeriğidir*. Bu nedenle, bilincin yönelimi gerçekte nesne olarak kurulan anlamadır. Ancak anlam nesnenin kendisi olmadığı gibi, onun temsili de değildir; zira nesnenin yerine geçmez. Temsil (*Repräsentation*) hariçteki bir şeyin içte bir kopyası, bir tasarımıyken, anlam nesnenin fenomenolojik veriliş biçimidir, bilincin bir şeyi bir şey olarak kavrama tarzıdır. Bu yüzden, bilinç nesneye zorunlu olarak ancak bir anlamla yönelir. Anlam yapısı, yani noema bilinçte nesneyle birlikte kurulur. Örneğin “Pegasus uçar” önermesinde Pegasus gerçek bir nesne değildir. Ama bilinç ona yönelirken bir anlam verir: Uçabilen hayali bir at. Bu durumda bilinç reel bir nesneye değil, bir anlamla kurulan ideal nesneye, yani yönelimsel nesneye yönelmiştir. Daha açık bir ifadeyle, bilinç muhayyile edimi yoluyla oluşturulan hayali nesneye uçan atı anlamıyla yönelir; uçan at şeklindeki hayali nesne muhayyile ediminin oluşturduğu bir şeydir ve onu bilince verili hale getiren de yine muhayyile edimidir. Ancak uçan at anlamı anamlama ediminin bir sonucudur. Pegasus gerçekte yokken ve bilinç “Pegasus uçar” ifadesini kurarken Pegasus’u bir anlam olarak kurar ve bu anlamla yönelir. Bu durumda bilinç nesneye değil, anlamlanmış nesneye yönelmiştir. Bu da gösteriyor ki, anlam, bilinçte nesneyi olduğu gibi değil, olduğu varsayılan biçimiyle sunar; dolayısıyla anlam bir gösterim değil, bir veriliş biçimidir. Bilincin anlama yönelmesi ile nesneye yönelmesi aynı yapının iki yönüdür; ama salt nesneye değil, anlamlanmış nesneye yönelim vardır.²⁸ Şimdi bunu şiir bağlamında düşünelim.

Şairin bir nesneye yönelerek ona bir anlam yüklemesi şiirin ilk yapı taşıdır. Bu yönelim nesneyi salt fiziksel bir varlık olmaktan çıkarıp estetik bir varlık hâline getirir. Bu anamlama edimi olmadan şiirde ne bir imge, ne de

²⁸ Bkz. Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, Zweiter Band, Erster Teil (Halle: Max Niemeyer, 1913), 61-105.; Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* (Hua III/1), 202-206.

bir anlatım kurulabilir. Anlamlama şiirdeki her sezginin, her çağrışımın ve her metaforun transandantal zeminidir. Şiirde her nesneye bir anlam yüklenir. Bu anlam gündelik dildeki kullanımından farklıdır. Şiir anlamı dönüştürür, yoğunlaştırır, çok katmanlı hale getirir. Bu anlamlama edimi şiirin dilsel varlığını kurar; öyle ki şiir anlamlandırmanın en özgün alanıdır.

Şiirde anlam yalnızca sözcüklerin sözlük anlamından ibaret değildir. Şiirsel yapı içinde bir sözcük başka sözcüklerle kurduğu bağ ve çağrışım üzerinden de anlam kazanır. Bu anlam bir temsil değil, bir veriliş tarzıdır; okurun bilincinde, imgelerle, duygularla ve sezgilerle kurulan bir deneyimdir. Şair dili bir yargı formu olarak değil, bir anlamlandırma zemini olarak kullanır. Bu anlam okuyucunun bilincinde fenomenal bir gerçeklik kurar, tıpkı bir Pegasus'un bilinçte var kılınması gibi. Bir sanat eserine bakarken bilinç resimdeki nesnelere değil, onların sunduğu anlam yapısına yönelir. Örneğin bir Van Gogh tablosundaki gökyüzü, yalnızca "gökyüzü" olarak değil, bilinçte melankoli, gerilim veya vecit gibi bir anlamla kurulur. Yani sanat eseri de bir noematik yapı sunar.

2.7. Duygulama ve Duygulanım Yapısı (Affektivität)

Bazı nesnelere bizi diğerlerinden önce çeker. Duygulanım hangi nesnelere bilince gireceğini belirleyen ön-hareket gücü, bir canlılık etkisidir. İlgimiz dikkat, merak, korku gibi duygularla tetiklenir. Duygulanım da transandantal bir koşuldur, çünkü yönelimin ilk kaynağı duygusal etkilenme olabilir. Şairin hangi nesneye, hangi duyuya, hangi yaşantıya yöneldiği duygulanımsal yapıyla belirlenir. Şiirsel yönelim rastlantı değil, etkilenmeyle tetiklenen bir bilinç hareketidir. Bu yönüyle şiir içeriden çekimin bir dışavurumudur. Şair neden "duvarda asılı saati" değil de, "masa da kırılmış tabağı", "koltuğa kıvrılmış bir kedi"yi yazar? Çünkü bilinç etkilenişle yönelir. Bu etkilenme şiirin doğuş kılıcımıdır. Şiirsel yönelim duygulanımın seçici çekimiyle başlar.

Duygulama bir nesneye yalnızca bilişsel değil, değerle ilişkili bir yönelimle yaklaşmaktır. Şiirdeki estetik tonlama duygulama ile oluşur. Örneğin, bir manzaraya bakarken "güzel" diye düşünmek değil, o güzelliği doğrudan hissetmektir. Duygulama epistemik bilgi için zorunlu olmasa da, estetik, etik, dini tecrübe için transandantal düzeyde bir koşuldur. Güzel, iyi, yüce gibi değerler duygulama edimi olmadan bilince kolay kolay doğmaz. Bu yüzden duygulama bilginin değil, ama değer-tabanlı anlamın transandantal koşuludur.

Başka türlü dendiğinde, duygulanım bilincin hangi nesneye uyanacağını belirleyen "çekim etkisi"dir. Bir şey diğer şeylerden daha çok çeker, daha çok etkiler; bu da bilinci ona yöneltir. Husserl'in geç dönem yazılarında (özellikle genetik fenomenoloji) duygulanım, zaman bilinciyle birlikte bilincin temel işleyiş ilkesi hâline gelir. Duygulanım olmadan ilgi oluşmaz, yönelim oluşmaz. Yani, duygulanım hangi şeyin bilinç alanına gireceğini belirleyen ön-koşuldur. Duygulanım bilgi değildir, ama yönelimin ve anlamın oluşumuna giden yolda bir transandantal etken olarak işler. Okur yöneldiği anlamı ya yaşadıkları üzerinden dolular ya da yaşamamış veya şahit olmamışsa imgeler yoluyla itibari bir dolulamayla dolular; şiirin ses estetiğinin, anlamının ve hissetmenin bir alışımıyla duygulanarak şiirin yapılanma yahut kurulum tecrübesinin içine girer.

Şair dış dünyadaki bir şeyle karşılaştığında yalnızca onu algılamaz, onu bir anlamla kavrar; örneğin, "yağmur yağdı yeniden / hüznü doğdu içimden / ağlayacaktım birden / gözyaşlarım oldu yağmur" dizelerinde yağmur yalnızca su değildir; içimdeki hüznü eşlik eden, içimde ağlayan bir varlık olur. Bu, anlamlama edimidir. Bu edim şiirde imgesel çekirdeği oluşturur. Bu anlamlamada değer de iş başındadır; yani, şair o nesneyi bir değerle birlikte hissedebilir. Böylece şiir salt bir anlam aktarımı değil, değerli bir sezginin ifadesine dönüşür. Şair o yağmuru soğuk, boş ve yabancı da hissedebilir ya da şefkatli, yıkayıcı, sükûnet verici olarak da. Bu fark duygulama edimiyle belirir. Peki, şair neden o an, tam da o yağmura yönelmiştir? Neden o görüntü çekmiş, diğerleri silinmiştir? Bu, duygulanım yapısı sayesinde olur. Şairin ruhu bir "açıklık hâlinindedir" ve bazı şeyler onu yakalar. Şair sadece "düşünmez" ya da "hissetmez"; anlamı ve duyguyu bir varlık biçimine dönüştürür. İşte bu yüzden şiir fenomenolojik olarak daima, bir

şeyin sadece görülmesi değil, varlığının duyulanarak sezilmesi, hissedilmesi ve yapılandırılmasıdır. Duygulanım “şiiresel sezgi”nin ilk kıvılcımı olduğu için, bir şeyin şiiresel varlığa çağırılması duygulanımla olur.

2.8. Kategorik Görü

Husserl’in belki de en önemli buluşu olan kategorik görü adeta bir şairin bakışının felsefe yapma tarzı haline getirilmesidir. Şair şeylere, olaya, bir manzaraya baktığında sadece tikel ampirik bir görüde kalmaz, anlam ve yargı yapılarını, ilişkileri sezer. Zira hakikat sadece “şeylerin” değil, “şeyler arasındaki bağların” da görünür olmasıdır. İşte kategorik görü bu ilişkileri doğrudan sezme yetisidir; yani, kategorik görü bir nesneye değil, ilişkilere, yargı ve anlam yapılarına yönelmiş bir görüdür. Burada “şeyler-arası anlamlılık” doğrudan görülür; ilişki yapıları, kavram yapıları sezgisel olarak bilince gelir. Ben gökyüzüne baktığımda sadece göğü ve rengini algılamam, mavi gökyüzünü veya göğün mavi olduğunu, üzerimde durduğunu, bulutların hareketine rüzgârın neden olduğunu vs. görürüm. Kategorik görü transandantal bir koşuldur, çünkü önermelerin olanaklı olması bu görüye bağlıdır.

Bu görü türü şiirdeki metaforik yapıların, imgesel bağlantıların, çağrışım zincirlerinin temelidir. Şair şeyler arasındaki bağları ve kavramsal yapıları sezgisel olarak görür; başka bir ifadeyle şiir sadece tek tek nesnelere değil, nesnelere arası ilişkileri veya ilişki yapılarını, bağları sezgisel (görü) olarak gösterir, yani doğrudan sezdirir. Mecaz, imge ve çağrışım bu sezginin dilsel karşılığıdır. Kavramlar arası ilişki de bir “anlam görü”süyle kurulur. Bu yapı şiirin yalnızca duysal değil, aynı zamanda düşünsel-ontolojik bir yapıya sahip olmasını sağlar. Örneğin, şair sadece geceyi, göğü, ayı ve yıldızları görmez; gece, gök, ay ve yıldızlar arasındaki ilişkisel, anlamsal yapıları doğrudan görür. Yıldızların gecenin koynunda dinlendiğini, gökyüzünü süslediğini, kandil gibi önünü ışıttığını, ay ışığının dalgalarda yıkandığını vs. görür. Bunların hepsi kategorik bağ sezgisidir. Bu ilişkililik şiirin ontolojik derinliğini sağlar. Sonuç olarak, kategorik görü, şiiresel anlamın kurulabilmesi için zorunlu bir yapıdır. Dolayısıyla, şiirin anlam-kurucu transandantal koşullarından biridir ve anlamlama ve muhayyile görüsü edimiyle birlikte belki de en önemli transandantal koşuldur.

2.9. Muhayyile Görüsü/İmgelemsel Sezgi

Muhayyile görüsü gerçekliğe ait olmayan, ama gerçeğe benzer nesnelere kuran bilinç edimidir. Gerçek olmayana imgelerle bilinçte kurarız. Hayale, sanata, kurguya, şiire ilişkin her şey bu bilinç yetisine dayanır. Bu da bir “görü”dür, ama dolunlanmamış, gerçek gibi görünen, ama gerçek olmayan bir görüdür. Bilginin değil, ama estetik ve kurgusal anlamın temelidir. Anlamın nesnenin verilmiş tarzı olduğunu hatırlarsak muhayyilenin hayali nesnesiyle algının gerçek nesnesi arasında anlam itibarıyla fark yoktur; yani ikisi de anlamlıdır. Hayalî olan şeyler imgelerle estetik bir hakikat gibi sunulur. Bu sayede şiir olmayanı var gibi yaşatır. Şiir sadece haber vermez, hayal kurar. Gerçek dışı, ama anlamlı bir varlık dünyası meydana getirir. Kategorik görüde şair gerçekliğe yönelip ondaki anlam yapılarını, ilişki yapılarını görürken; muhayyile görüsünde hayalde yönelerek gerçekliğe benzeyen şeyler kurar. İkincisi gerçek bir görü olmamakla birlikte kategorik görüye biçimce benzer. Mitolojik ya da hayalî olan bir şiirde zihinsel olarak canlandırılmış imgeler vardır. Bu imgeler düşünsel olarak kurulan bir “görünü” veya “görüntü” sunar. Bu yapılar estetik anlamda kategorik yapıların imgesel çağrışımları olarak işlev görür. Muhayyile görüsü kategorik görüden çok daha fazla görü imkânı içerir. Kategorik görüde gerçekliğin sezgisine bağlı kalmak zorunluluğu varken, kategorik görü de böyle bir zorunluluk yoktur. Aksine hayal gücümüz sonsuz görü olanakları oluşturur. Sadece şiir değil, mitolojiler, masallar, halk hikayeleri bunun örnekleriyle doludur. Gılgamış destanı gibi bir şaheser muhayyile görüsünün getirdiği imkanla vücut bulur.

2.10. Sesletim

Bu noktada ifade ediminin fenomenolojik statüsüne, yani fenomenoloji açısından ne anlama geldiğine kısaca bakmak gerekir. Bilincin yöneldiği yönelimsel içeriğin fonetik işaretler aracılığıyla dışlaştırılması, yani ifade edilmesi ilk bakışta transandantal bir koşul olarak görünmeyebilir; ancak dilin ve onun poetik biçimi olan şiirin musiki yönü, yalnızca artikülasyonun gerçekleşmesiyle, yani sesletimle imkân kazanır. Şiir iddiasındaki görsel şiir dışında tüm şiirler için geçerlidir bu. Aslında bu koşul zaman bilinciyle de alakalıdır. Zaman bilinciyle sesletim arasında ilk bakışta dolaylı bir ilişki varmış gibi görünse de, fenomenolojik açıdan bu iki yapı birbirine içkin olarak işler. Daha önceden söylediğimiz gibi, Husserl'e göre her bilinç yaşantısı zamanın akışı içinde, saklam, izlenim ve beklem yapılarıyla kurulur; bu yapı olmadan süreklilik, özdeşlik ve anlamlı deneyim mümkün değildir. Ancak bu zaman bilincinin somutlaşması ya da dışlaştırılması çoğu zaman ifade edimi aracılığıyla gerçekleşir. Sesletim, yani düşünsel veya duygusal bir yönelimin fonetik işaretler aracılığıyla dışa vurulması, yalnızca semantik değil, aynı zamanda zamansal bir olaydır. Şiirin sesle kurulması —musiki, tonlama, duraklama, vurgu, ritmik iç yapı— doğrudan zaman bilincinin estetik bir dışavurumudur. Çünkü şiirin ritmik ve sesli yapısı, bilinçte kurulan izlenim–saklam–beklem üçlüsünün işitilebilir kılınmasıdır; bir hecenin ardından gelen diğer hece, ancak ilkinin hâlâ bilinçte saklanıyor (retensiyon), ötekinin beklentisi (protensiyon) yaşanıyor ve mevcut izlenimle birleşiyorsa bir bütün olarak kavranabilir. Bu nedenle sesletim, yalnızca teknik bir aktarım değil, zaman bilincinin şiir formunda yaşanmasına olanak veren transandantal bir estetik koşuldur. Şiir zamanın fenomenal akışını yalnızca ifade etmez, onu sesli yapısında kurar; sesin oluşu, ritmi ve devinimi, bilinçteki zaman yapısının sanatsal biçimidir. Dolayısıyla zaman bilinci ve sesletim şiirde birbirinden ayrılmaz iki yönelimsel boyut olarak işler: biri içsel yapıyı, diğeri onun somutlaşmış dış kipi olan şiirsel sesi kurar.

Şiir yalnızca biçimsel ya da estetik bir tür değildir; bilincin özel bir işleyiş tarzıdır. Onu mümkün kılan, yönelimsellikten sezgiye, anlamlamadan duygulanıma kadar işleyen transandantal bilinç yapılarıdır. Bu yapılar, şiirin yalnızca bir anlatım biçimi değil, bir hakikat alanı ve varlık kurma biçimi olduğunu gösterir. Şiir bilinçteki bu yapıların estetik bir tezahürüdür. Şiir Husserlci anlamda tüm transandantal yapıları kullanan dilsel bir fenomenal varlık kurma alanıdır. Bu nedenle şiiri sadece estetik değil, transandantal bir bilinç faaliyeti olarak tanımlamak mümkündür. Kategorik görü ve muhayyile görüsü şiirin hem anlam, hem varlık deneyimi olarak kurulabilmesi için transandantal bilinç koşullarıdır. Bu saydığımız tüm hususlar şiirin transandantal imkanını oluşturur. İşte bir sanat eseri bu heterojen sürecin yapılanmasıdır; değeri de bu süreçte gizlidir. Biz bir şiiri okurken bu yapılanmayı tecrübe ederiz ve o tecrübe bize o sanat eserinin değerini bildirir. Bir şiiri okurken estetik tecrübede bu yapılanmaya eşlik ederiz. Şiirdeki biçim bu eşgüdümlü dinamik yapılanmanın sonucunda ortaya çıkar. Bu genel forma ifade edicilik adını veriyoruz. Bu bağlamda ifade edicilik şiiri şiir yapan formdur; bu ifade ediciliğin yapılanışındaki yenilik, özgünlük, kudret o şiirin değerini oluşturur. Diğer tüm tali formlar ifade edici formun zemininde, içinde ortaya çıkar.

Sonuç

Prinz ve Mandelbaum'un kapalılığı şiirin ayırıcı niteliği olarak görmeleri ya da Lamarque'in anlamın sıkıştırılmışlığına yaptığı vurgu şiirin fenomenolojik yönünü ihmal etmektedir. Biçim içerikten ayrılabilen harici bir unsur değil; şiirin hem estetik hem de anlam yapısını kuran kurucu öğedir. Biçim-içerik ayrımı, teorik düzeyde yapılabilir de, bu ikisi somut bir şiir deneyiminde birbirinden ayrılamaz. Şiirsel yapı ses estetiğinden duygulanıma, imgesel sezgiden (Phantasieanschauung) kategorik görüye kadar çok yönlü bir deneyim süreciyle inşa edilir. Bu yüzden biçim heterojen bir yapılanmadır. Şiirin ne olduğuna ve değerinin nereden geldiğine dair sorular onun biçimsel ve içeriksel bütünlüğünde ve bu bütünlüğün doğurduğu özgül estetik tecrübede yanıt bulur. Şiir sadece anlam taşımaz, anlamın oluşumuna sahne olan bir yapı olarak var olur. Bu da şiirin tanımının ve değerinin sadece içerik üzerinden değil, biçim-içerik birliği içinde, deneyimsel ve estetik bağlamda düşünülmesi gerektiğini gösterir.

Her sanat türü gibi şiir de bir biçime ihtiyaç duyar. Ancak şiirdeki form resimdeki çerçeveye gibi harici bir yapı değil; bir *Leiblichkeit* halinde duyumsanabilir hâle geldiği bir varlık tarzıdır. Bu anlamda ifade edicilik şiirin anlamı salt taşıyan bir biçime sahip olmasından öte, anlamı kuran, onu estetik bir varlık hâline getiren etkin bir formdur. Başka bir deyişle “ifade edicilik” önceden verili bir kalıp değil, her şiirde yeniden kurulan, ama şiiri şiir yapan bir tarz, bir kip, şiirin hem ontolojik (varlık) hem de epistemolojik (bilgi) boyutunu kuran asli yapıdır. Bir kayanın nesne kipinde, bir hayalin imgelemsel kipte, bir emir cümlesinin iradi kipte, bir yargının haber kipinde olması gibi şiir dildeki diğer kiplerden (bilgi, emir, tasvir vb.) farklı olarak ifade edici kiptedir. Bu kipi özünde sadece akledilir, anlaşılır değil; duyulur, sezilir bir anlam dünyası ortaya koymaktır. Kısaca, ifade edicilik şiirin dildeki varlık kipi, yani var olma tarzıdır. Bu analizlerimizden sonra içeriğin ne olduğu daha net anlaşılmaktadır. İçerik bizatihi formun kurduğu bir şeydir. Çünkü şiirde biçim yalnızca taşıyıcı değil, anlamı kuran bir yapıdır. Bunun zorunlu sonucu olarak da biçim ve içerik birbirinden ayrılamaz. Zira şiir sadece “bir şey hakkında” konuşmaz; bilinci bir şeyin yaşantısına yöneltir.

O halde, bir şiirin değerinin nerede yattığı da anlaşılmaktadır; bir şiirin değeri ifade ediciliğin yapılanışındaki yenilik, özgünlük, yeni anlam ilgileri, kurulan şiir diline ilişkin yeni yaşantı (özel tecrübe) olanakları gibi sayısız bireysel hususiyetlerdedir. Bir yandan ifade edici form tüm tali formların zeminidir; yani şiiri değerli kılan bireysel hususiyetler ifade edici formun şekillenmesinde ortaya çıkar. Bu formlar hem onun teorik zemininde hem onun pratik işleyişinde vücut bulur. Öte yandan, ifade edicilik tali formların transandantal koşulların işleyişinde şekillenmesiyle yapılır. İfade edicilik dinamik bir form veya yapılanma derken kastettiğimiz budur.

Kaynakça

- Bradley, A. C. *Poetry for Poetry's Sake*. Erişim 4 Mayıs 2020. <http://www.gutenberg.org/files/24308/24308-h/24308-h.htm>
- Husserl, Edmund. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* (Hua III/1). Den Haag: Martinus Nijhoff, 1976.
- Husserl, Edmund. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution* (Hua IV). Den Haag: Martinus Nijhoff, 1952.
- Husserl, Edmund. *Logische Untersuchungen. Zweiter Band, Erster Teil*. Halle: Max Niemeyer, 1913.
- Husserl, Edmund. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893–1917)* (Hua X). Den Haag: Martinus Nijhoff, 1969.
- Lamarque, Peter. "Semantic Finegrainedness and Poetic Value" in *The Philosophy of Poetry*, Editör: Jon Gibson, 73-90. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Prinz, Jesse ve Eric Mandelbaum. "Poetic Opacity: How to Paint Things with Words" in *The Philosophy of Poetry*, Editör: Jon Gibson, 91-111. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Türk Dil Kurumu. "Cisim" *Güncel Türkçe Sözlük* içinde, Erişim 4 Mayıs 2025. <https://sozluk.gov.tr>