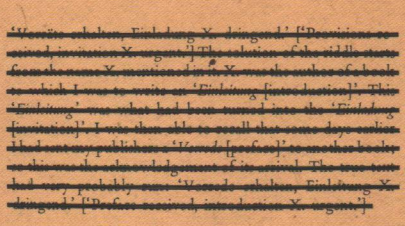
şiir nefreti

BEN LERNER



TÜRKÇESİ HAKAN TOKER

§

"Çoğu kişi, şiirin ne olduğuna dair fikir birliğine varamazken şiirden nefret ettikleri hususunda hemfikirdir. Ben, keza, hoşlanmam ondan, yine de hayatımı büyük ölçüde onun etrafında kurdum ve bunda bir çelişki görmüyorum çünkü şiir ve şiir nefreti benim için -belki sizin için de- birbirinden ayrılamaz."

Şiir Nefreti, Amerikan edebiyatının son dönemdeki en parlak yazarlarından biri olan, *Atocha'dan Ayrılış, 22:04* gibi romanlarıyla tüm dünyada büyük yankı uyandıran Ben Lerner'dan nefis bir deneme.

Roman ve denemelerinin yanı sıra şiir de yazan Lerner, bu yaratıcı ve oyuncu metinde, şiir nefretini, şiir sanatının savunusu için başlangıç noktası olarak ele alıyor. Şiir nefretini Platon'dan başlatarak, Keats, Dickinson, McGonagall ve Whitman gibi türün en iyi ve en kötü örneklerini kaleme almış şairlerin metinlerini yakın okumayla ele alıyor. En harika ve en korkunç şiirlerin tümünün kalbinde yer alan görkemli kaybedişin altını çiziyor: Bir bireyin deneyimini, ebedi bir toplumsal varoluşa dahil etme dürtüsü.

"Lerner kolay anlaşılır tarzı ve ele avuca sığmayan zekâsıyla parlak bir eleştirmen... Ama belki de asıl dikkat çekici olan, Şiir Nefreti*'nin eğlenceli, nükteli, ateşli ve matrak yapısı... Kitabı okurken, ders veren bir profesöre kulak misafiri olmaktan çok dersten sonra bira içerken öğrencileriyle şakalaşan bir profesörü dinliyor gibi hissediyorsunuz."*

ANTHONY DOMESTICO

"Ben Lerner'ı okurken, gerçek anlamda kendine has bir yazarla karşılaştığımda hep olduğu gibi, omurgamda bir ürperti hissediyorum. O, kimsenin beğenilerini dikkate almadığı halde zevkle okunan cesur ve entelektüel bir sanatçı."

JEFFREY EUGENIDES

EVEREST

www.everestyayinlari.com
f/everestyayinlari
/everestkitap
/everestyayinlari

THG 0217596 LZN

9 786051 418933

EVEREST DENEME

EVEREST DENEME TÜRLERARASI, CİNS, TANIMLANAMAZ YAZINSAL NESNELERİ, KURMACA-OLMAYAN YARATICI METİNLERİ BİR ARAYA GETİRİYOR. OKUDUĞUMUZ, TEKRAR OKUDUĞUMUZ, HATTA OKUMADIĞIMIZ KİTAPLAR, YAŞAM VE DİĞER HER ŞEY HAKKINDAKİ BU ZEKİ VE ÖZGÜN OKUMA DENEMELERİ, KURMACA İLE DENEME ARASINDAKİ SINIRI İHLAL EDİP MELEZ BİÇİMLER YARATIYOR.

EVEREST
1788

BEN LERNER

Ben Lerner 1979'da Topeka, Kansas'ta doğdu. Fullbright, Guggenheim, Mac Arthur bursları aldı, uluslararası başarı kazanan iki romanı Türkçede de yayımlandı: *Leaving the Atocha Station* (Atocha'dan Ayrılış, Jaguar), *10:04* (22:04, YKY). Şiirlerini topladığı üç kitabı var: *The Lichtenberg Figures*, *Angle of Yaw*, *Mean Free Path*. Lerner, Brooklyn College'da İngilizce dersi öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

HAKAN TOKER

Hakan Toker 1965'te Denizli'de doğdu.
Makine Mühendisliği ve İngiliz Dili ve Edebiyatı okudu.
Bir şiir kitabı ("Mavikara" YKY-1999) ve Pelin Kalp (Hakan Toker'in yarattığı kurmaca bir yazar) ile ortak bir öykü kitabı ("Postu Modern Kızıl Tilki" YKY-2002, KÜY-2017) bulunmaktadır.
Ben Lerner'dan iki roman çevirdi: *Atocha'dan Ayrılış* (Jaguar-2014) ve *22:04* (YKY-2017)

şiir nefreti

BEN LERNER

TÜRKÇESİ **HAKAN TOKER**

VESİLE EDEBİYAT

§

Yayın No **1788**
Deneme **108**

Şiir Nefreti
Ben Lerner

Kitabın özgün adı: *The Hatred of Poetry*

İngilizce aslından çeviren: Hakan Toker
Kapak tasarımı: Emir Tali
Sayfa tasarımı: M. Aslıhan Özçelik

© 2016, Ben Lerner
© 2018, bu kitabın Türkçe yayın hakları
Everest Yayınları'na aittir. Farrar, Stravs and Giroux,
New York işbirliği ile yayınlanmıştır.

1. Basım: Ekim 2018

ISBN: 978 - 605 - 141 - 893 - 3
Sertifika No: 10905

Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık
Matbaa Sertifika No: 12088
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8
Bayrampaşa/İstanbul
Tel: (0212) 674 97 23 Faks: (0212) 674 97 29

EVEREST YAYINLARI
Ticarethane Sokak No: 15 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 513 34 20-21 Faks: (0212) 512 33 76
e-posta: info@everestyayinlari.com
www.everestyayinlari.com
www.twitter.com/everestkitap
www.facebook.com/everestyayinlari
www.instagram.com/everestyayinlari

Everest, Alfa Yayınları'nın tescilli markasıdır.

ŞİİR NEFRETİ

Şiir Nefreti

Dokuzuncu sınıf İngilizce dersinde öğretmenimiz Bayan X ezberden şiir okuma ödevi vermişti. Bunun üzerine Topeka Lisesi kütüphane görevlisine gidip bildiği en kısa şiiri sordum, bana Marianne Moore'un "Şiir" başlıklı şiirini önerdi. Şiirin 1967 tarihli versiyonu sadece şu kadardı:

Ben, keza, hoşlanmam ondan.
Okumakla onu, yine de, kusursuz bir küçümseme
hissederek ona karşı, keşfedersin içinde
onun, sonuç olarak, sahici olan için bir yer.[1]

1 I, too, dislike it.
Reading it, however, with a perfect
contempt for it, one discovers in
it, after all, a place for the genuine.

Çoğu Shakespeare'in on sekizinci sonesini ezberleyen sınıf arkadaşlarımın ne kadar enayi olduğunu düşündüğümü hatırlıyorum, bense ezberden sadece yirmi dört kelime okuyacaktım. Tabii belirli bir kafiye düzenine sahip olması ve beşli ölçüsü sayesinde Shakespeare'in on dört dizesini ezberlemek Moore'un üç dizesini ezberlemekten daha kolaydı. Üç dizenin her biri bağlaç niteliğindeki zarflarla bölünüyordu – esasen, paralellik kurarak şiirin biçimini oluşturan bir tuhaflık. Bu, dört defa tekrarlanan *o* da eklenince, Moore'un şiirini bir yandan kelimeyi kullanmaktan kaçınmaya çalışırken bir yandan istemeyerek seksin işlevini dile getiren bir rahibin tarzına benzetiyordu, ikinci dizenin üçüncüye kaba bir şekilde ulanmasıyla daha da güçlenen bir etki ("içinde" / "onun"). Aslında "Şiir" ezberlenmesi çok zor bir şiirdi, bana verilen üç şansın hiçbirinde başarılı olamamakla bunu teyit ettim, Bayan X sessizce metne bakarken sınıf arkadaşlarım gülmekten kırılıyordu.

Ben, keza

Ödeve karşı hissettiğim küçümseme, sonuç olarak, kusursuz olmaktan uzaktı. Şimdi bile ikinci cümleyi hep yanlış hatırlıyorum; Google'dan şiire bakınca yukarıda düzeltme yapmam gerekti. Ama ilk cümle unutulabilir mi? *Ben, keza, hoşlanmam on-*

dan 1993'ten beri iç kulağımda tekrarlanıp duruyor; yazmak için bir laptop veya okumak için bir kitap açtığımda: *Ben, keza, hoşlanmam ondan* kafamın içinde yankılanıyor. Okuma gününde bir şair (ben dâhil) takdim edildiğinde, ne söylenirse söylensin, şunu duyuyorum: *Ben, keza, hoşlanmam ondan.* Ders verirken, sürekli bunu mırıldanıp duruyorum. Birisi bana, geçmişte pek çok kişinin söylediği gibi, genel olarak şiiri ya da özel olarak benim şiirimi anlamadığını ve/veya şiirin öldüğüne inandığını söylerse: *Ben, keza, hoşlanmam ondan.* Bu nakarat bazen olumsuz bir kısır döngü havası taşıyor ama bazen de bir tür manik, mantra niteliğinde bir olumlama havasına bürünüyor, ben kesintisiz dua noktasına yaklaştıkça.

Kesintisiz dua

"Şiir": Hangi sanat izleyicisinin hoşnutsuzluğunu öngörür, hangi sanatçı bu hoşnutsuzlukla saf tutar, hatta bunu teşvik eder? Hem dışarıdan hem içeriden nefrete maruz kalan bir sanat düşünün. Hangi sanat kendi var olabilme ihtimalinin koşulu olarak kusursuz bir küçümseme gereksinir? Üstelik küçümseyerek okuduğunuzda bile sahici olana ulaşmıyorsunuz. Sadece sahici olan için bir *yer* buluyorsunuz – hâlâ gerçek şiirden, sahici parçadan eser yok. Birkaç yılda bir ana akım dergilerden

birinde şiiri yerden yere vuran veya şiirin öldüğünü ilan eden bir yazı çıkar, şiirin diğer sanatlara kıyasla değer kaybetmesinin suçunu genellikle bugünkü şairlere yükler ve ardından savunmalar blog dünyasını coşturur, ta ki kültürel ortam, kültürel ortam denebilirse, ilgisini, ilgi denebilirse, tekrar geleceğe yöneltene kadar. Kimse şunu sormaz: Hangi sanat böyle bir hücum ve savunma ritmiyle tanımlanır – bin yıldır tanımlanmaktadır? Çoğu kişi, şiirin ne olduğuna dair fikir birliğine varamazken şiirden nefret ettikleri hususunda hemfikirdir. Ben, keza, hoşlanmam ondan, yine de hayatımı büyük ölçüde onun etrafında kurdum (gerçi disiplin ve beceri açısından Marianne Moore'un çok gerisindeyim) ve bunda bir çelişki görmüyorum çünkü şiir ve şiir nefreti benim için -belki sizin için de- birbirinden ayrılamaz.

Savunmalar coşturur

Caedmon, İngilizcenin adını bildiğimiz ilk şairi, şiir okuma sanatını bir rüyada öğrenmişti. Bede'in *Historia* başlıklı eserinde anlatıldığına göre Caedmon şiir okuyamayan cahil bir sığır çobanıydı. Bir şölen sırasında herkesin sırayla şiir okuması kararlaştırılınca Caedmon, belki de hayvanlarla ilgilenmesi gerektiğini söyleyerek, utanç içinde uzaklaşır. Bir gece, akşam yemeği sonrası biri arpı

Ne okuyacağım?

ona uzatınca Caedmon ahıra kaçar. Orada toynaklıların arasında uykuya dalan Caedmon'a esrarengiz bir kişi görünür, muhtemelen Tanrı. "Bana şiir okumalısın," der Tanrı. "Ben şiir okuyamam," der Caedmon, tam olarak bu sözcüklerle olmasa da. "İşte bu yüzden arkadaşlarımla ateşin etrafında içki içmek yerine ahırda uyuyorum." Ancak Tanrı (veya bir melek ya da cin – metin açık değil) ısrar eder. "Peki ne okuyacağım?" diye sorar Caedmon, çaresizliği, kâbus görürken soğuk terler döküşü gözümde canlanıyor. "Yaratılan şeylerin başlangıcını oku," diye buyurur ziyaretçi. Caedmon ağzını açar ve büyük bir şaşkınlığa kapılır, ağzından Tanrı'ya şükreden görkemli mısralar dökülmektedir.

Zarafetin yitimi

Caedmon şair olarak uyanır, nihayetinde keşiş olur. Ancak uyandığında okuduğu şiir, Bede'e göre, rüyasında okuduğu şiir kadar güzel değildir, "çünkü şiirler, asla o kadar iyi değildir, zarafetini ve değerini yitirmeden bir dilden başka bir dile birebir aktarılamazlar." Bilincin uyanık olduğu dünyada çevirinin durumu böyleyse, rüyadan yapılan bir çeviride misliyle öyledir. Caedmon'ın insanların dünyasına getirdiği fiili şiir, ilkinin taklidinden ibarettir.

Caedmon hakkındaki yorumunu yağmalamakta olduğum Allen Grossman bu hikâyeden (ki bu

hikâye bir sürü farklı şekilde anlatılır) acı bir ders çıkarır: Şiir sonlu ve tarihsel olanın -insana ait şiddet ve ihtilaf dünyası- ötesine geçerek yüce ya da ulvi olana ulaşma arzusundan doğar. Bu yüce dürtü yüzünden şiir yazmaya yeltenirsiniz, şiir okumanızın istendiğini düşünürsünüz. Ancak o dürtü bilfiil şiire dönüştüğünde, sonsuz olanın şiiri mevcut şartların sonluluğu ile sınırlanır. Rüyadayken dizeleriniz zamanı alt edebilir, sözcükleriniz tarihsel kullanımından sıyrılabilir, tasvir edilemeyeni tasvir edebilirsiniz (örneğin tasvirin kendisinin bulunuşu) ama uyandığınızda, ateşin etrafındaki arkadaşlarınıza katıldığınızda, katı kuralları ve mantığıyla insana ait dünyaya dönersiniz.

▪

Zahiri ve fiili

Bu yüzden şair trajik bir figürdür. Şiir daima bir başarısızlık kaydıdır. Şairin alternatif bir dünyayı dile getirme arzusu ile, Grossman'ın dediği gibi, "herhangi bir dünyayı oluşturacak malzemenin tabiatında var olan alternatif yaratmaya karşı direnç" arasında bir "çözümsüz çatışma" vardır. Hart Crane hakkında yazdığı bir makalede Grossman kendi "zahiri şiir" -büyük "Ş" ile şiir, şiir okuma çağrısı alan şairin mecranın soyut potansiyeli olarak hissettiği şey- kavramını geliştirir ve onu, tasvir dünyasına geçtiğinde kaçınılmaz olarak o dürtüye

ihanet edecek olanın, "fiili şiir" kavramının karşısına yerleştirir.

Grossman'ın kadri bilinmeyen ve beklenmedik ölçüde mükemmel makalelerinin harika ayrıntılarına burada yer vermiyorum, fiili şiirlerin hiçbir virtüözlük seviyesinin başa çıkamayacağı bir "acı mantık" tarafından yapısal olarak başarısızlığa mahkûm edildiğine dair görüşünün özünü çekip çıkarmak adına: Şiir zor değildir, imkânsızdır. (Belki de bu Moore'u anlamamıza yardım eder: Belirli bir şiire karşı hissettiğimiz küçümseme kusursuz, tam olmalıdır, çünkü ancak fiili ve zahiri olan arasındaki uçurumu karşılaştırmamıza izin veren insafsız bir okuma sayesinde, sahici şiiri olmasa da -yok öyle bir şey- sahici olan için bir yeri, her ne demekse, deneyimleyebiliriz.) Grossman bana hitap ediyor çünkü pek çok şair gibi ben de yapmak istediklerimle yapabildiklerim arasında kalan boşlukta yaşıyorum ve bu kopukluk beni yalnızca kişisel sınırlarımla değil (elbette, onlar da geçerli), içinde çabaladığım sanatın yapısıyla da yüzleştiriyor. Böylece, hem şiirin sonunu ilan etmeye heveslilerin hem de şiiri savunmaya koşacakların tezlerinde, o zımni yapıyla yeniden karşı karşıya geliyorum, tekrar tekrar.

Acı mantık

Sen bir şairsin

Şiirsel mantığın acılığı esas olarak buruk bir anlam ifade eder çünkü daha küçük yaşlardayken hepimize sırf insan olmanın üstünlüğü sayesinde şair olduğumuz öğretilir. O halde şiir yazma yeteneğimiz bir bakıma insanlığımızın ölçüsüdür. En azından Topeka'da bize öğretilen buydu: Hepimizin içinde duygular var (nerede olabilir, tam olarak?); şiir bu içsel üst âlemin en saf haliyle dışarı çıkışıdır (portakalı sıkıp suyunu çıkarmak gibi mi?). Dil sosyal olana aittir ve şiir sadeleştirilemez bireyselliğimizin dil yoluyla dışavurumudur, öyleyse kişiliğimiz ile şairliğimiz birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. "Sen bir şairsin ama haberin bile yok," derdi ikinci sınıf öğretmenimiz Bay X; tesadüfen kafiye oluşturan bir şeyler söylediğimizde hep bu sinir bozucu minik nakaratı tekrarlardı. Galiba bu berbat klişe şiirin evrenselliğine dair sarsılmaz inanışı açığa vuruyor: Bazı çocuklar piyano dersi alır, bazı çocuklar step dansı öğrenir ama her çocuğun piyanist ya da dansçı olduğunu söylemeyiz. Sen bir şairsin, her durumda, bilsen de bilmesen de, çünkü dilsel bir topluluğun içinde olmak -sadece bir "sen" olarak çağrılmak bile- doğuştan şiirsel yeteneğe sahip olmaktır.

Bir başka yetişkine şair (hâlâ!) olduğunuzu söyleyecek kadar ahmak bir yetişkinseniz, size genel-

likle şiirden uzaklaşmalarını açıklamaya girişirler: Lisede yazıyordum; üniversitede amatörce ilgilendim. Artık neredeyse hiç yazmıyorlardır. Size şiir yazan yeğenlerinden söz ederler. Bu yakın temaslar -en son diş hekiminde başıma geldi, ağzımı açık tutarken özel aynasıyla sanki en derin duygularımın peşine düşen Doktor X neredeyse beni kusturuyordu- açıklaması zor bir nitelik taşır. Şair için utanç vericidir -çocuksu hevesleri geride bırakıp gerçek bir iş sahibi olamadın mı?- ama şair olmayan için de bir utanma payı söz konusudur, çünkü birinin şiire tümüyle yabancılaştığını kabul etmek zorunda kalması kendisi ile şiir arasında geçmişte bir ilişki olduğunu ortaya çıkarır. Bu romantik birlikteliğin hayaleti, şiirden uzaklaşmayı, insan olmanın katıksız potansiyelinden koparak belirli bir tarihsel konumdaki fiili bir kişi olmanın belirsizliklerine doğru bir uzaklaşma haline getirir, elleriniz ağzımın içinde. Bana öyle gelmişti ki Doktor X, küçük aynasıyla azı dişlerime vururken, sahici şiirin böyle bir açıklıktan çıkması düşüncesine dudak büküyordu. Haklıydı: Sahici şiir yoktur; sadece, sonuç olarak, olsa olsa, sahici olan için bir yer vardır.

Ağızdaki ayna

Şair ile şair olmayan -bu ikisi genellikle uçak, doktor muayenehanesi gibi birbirini tanımayan

insanların bir araya geldiği günümüz mekânlarından birinde karşılaşır- arasındaki bu sıkıntılı hatta gergin diyalog, "şiir" dediğimiz şeyin sosyal hayat tasavvurumuzdan ne kadar ayrılamaz olduğunu ortaya çıkaran ufak bir bireyler arası gediktir. Her ne kadar aklımızdan geçen belirli şiirler olsa da, "şiir" sözcüğü şahsi ve umumi olanın, dâhili ve harici olanın buluşma yeri için kullanılır: Şiir yoluyla kendimi ifade etme ve bu tür ifadeleri kavrama yeteneğim toplumsal kabul için temel bir niteliktir. Şiirle hiç ilgim yoksa ya da fiili şiirlerden hoşlanmıyorsam, ya ben toplumsal olana uygun değilim ya da toplumsal olan bana uygun değil demektir. Doktor X'in veya başkalarının bu şekilde düşünüyor olduğunu veya şiire dair bu varsayımların herkes için -aynı derecede olmasa da- en azından mümkün olduğunu veya bunun şiir hakkında akıl yürütmenin tek ya da en iyi yolu olduğunu söylemiyorum. Ancak şuna inanıyorum ki bu tür karşılaşmalarda genellikle bariz bir şekilde hissedilen utanç veya kuşku veya öfke şiirin muazzam toplumsal imkânlarına dair bu algıdan (muazzam toplumsal yabancılaştırma algısı ile iç içe) kaynaklanmaktadır. İşte fiili şiirleri suç haline getiren bu imkânlardır: Denver havaalanı üzerinde bir bekleme turu esnasında koltuk arkadaşım benden bir şiir okumamı istese, ekonomi ve birinci sınıf yolcularını kenetleyecek bir şiir talep etse, bu işi beceremem. Ben şiir okumayı bilmediğimden ya

da yolcular dinlemeyi bilmediğinden olabilir ama "şiir" karşılanamaz bir beklentiyi simgelediği için de olabilir. Şiirin çoğu zaman hiç oralı olmamak yerine küçümsemeyle karşılanmasının ve ciddiye bile almamak varken topa tutulmasının altında yatan sebep budur: Çoğumuz şiir ile insanın olanakları arasında zayıf da olsa bir bağıntı kurma eğilimi taşırız ki şiirler bunu gerçekleştiremez. Şair bu yüzden, tam da şiirler yazan biri olduğuna dair kendi iddiasıyla, hem utancın hem de suçun kaynağıdır.

Kendinizi şair olarak tanımlayacak kadar ahmakça davrandığınızda muhataplarınız size sorar: Şiirleriniz *yayımlandı* mı? Onlara şiirlerinizin elbette yayımlandığını söylediğinizde belli belirsiz de olsa etkilenmiş görünürler. Neden acaba? Onlar ya da tanıdıkları birileri şiir dergilerini takip ettiklerinden değil tabii. Ama bana kalırsa bunun başkalarına hemen ilgi çekici gelmesinde şaşılacak bir şey yok. Sanki şöyle demek istiyorlar: Herkes şiir yazabilir, peki senin şiirlerin, varlığının derinliklerinden damıtılan öz, başkaları tarafından özgün ve anlaşılır bulundu mu? Elden ele dolaşıyor mu, az çok bir okur kitlesi yaratabildi mi? Bu, şiir ve şöhret arasındaki aksi takdirde şaşırtıcı olacak daimi birlikteliği açıklar – şaşırtıcı çünkü halkın gözünde hiçbir şair

şöhretli değil. Şöhretin ispatını istemek şiirlerinizin ahırdaki rüyadan ateşin başındaki sosyal ortama bozulmadan ulaştığının, şiirinizin hem sizin için özel hem de başkaları için ibret verici olduğunun ispatını istemektir.

Ne kadar zamanım kaldı bilmiyorum

(2000'li yılların başında, küçük bir şiir ve sanat dergisinin editörüyken, dergimizi hiç okumadıkları açıkça belli olduğu halde -adresimiz internetteydi- giriş yazılarında şiirlerinin *bir yerde* basılmasının kendileri için büyük önem taşıdığını ifade eden kişilerden ardı arkası kesilmeyen mektuplar alırdım. Mektuplardan bazıları -onlarcası- şairin ölümcül bir hastalığa yakalandığını, ölmeden önce tek isteğinin, ihtiyaç duyduğu tek şeyin şiirlerinin basılması olduğunu belirtirdi. Şu cümleyi içeren üç mektup var elimde: "Ne kadar zamanım kaldı bilmiyorum." Sadece suçlu değil aynı zamanda insan olduklarını göstermenin en iyi yolunun şiirlerinin yayımlanması olduğunu düşünen mahkûmlardan da çok sayıda mektup aldım. Bu şairlerle alay etmiyorum; şairin insanlığının toplumsal kabulü ile şiir arasındaki zımni bağın gücüne örnek vermek için onlardan bahsediyorum. Bu o kadar güçlü bir bağlantı ki söz konusu yazarlar tanıdıkları arasında kimsenin okumayacağı bir dergide birey olarak varoluşlarını

sağlama almaya ve muhafaza etmeye çalışmakta hiçbir çelişki görmüyorlar. Sanki fiili şiirin ve derginin bir önemi yok; önemli olan şairin şiirlerinin yayımlandığını bilmesi ve bunu başkalarına söyleyebilmesi, hiç kimsenin -Ölümün de, Kanun dışında kalmanın getirdiği sosyal ölümün de- geri alamayacağı bir üstünlük. Şiir sizi okuyucularınız olmadan şöhretli yapıyor, soyut ya da bir nevi proto-şöhret: Geniş kitleler beni bilmese de ben biliniyor olabileceğimi biliyorum, sen adımı bilmesen de ben adlandırıldığımı biliyorum: *Ben bir şairim / ve sen bunu biliyorsun.*)

En sevdiğiniz şairler?

Kendinizi şair olarak tanımlayacak kadar ahmakça davrandığınızda muhatabınız genellikle en sevdiğiniz şairleri sorar. "Cyrus Console" dediğinizde hafızasını yokluyormuş gibi gözlerini kısar, isim ve eserleri hiç yabancı değilmiş gibi başını sallar ama tabii ki hatırlayamaz (tıpkı size buna benzer sorular sormuş yüzlerce şair olmayan tanıdığın hatırlayamadığı gibi). Yine de bu duruşu normal saydığıma, değerli bulduğuma karar verdim – bu yazıyı yazarken karar veriyorum. Şair olmayan birinin, son yirmi otuz yıl içinde yalnızca düğünlerde ve cenazelerde şiirle karşılaşmasına rağmen, söz konusu şairin ismini ve eserlerini bildiğine inanmaya hazır

olması hoşuma gidiyor. Belirli bir dizeyi hatırlamak üzereymiş gibi görünmesi hoşuma gidiyor, yavaşça başını sallayıp teslim olmadan önce: Daha önce hiç duymadım, herhangi bir çağrışım yapmadı. Bu, başka şeylerle birlikte, şiirden beklenenlerle ilgili (olsa olsa yarı bilinçli) bir performanstır, bu noktada neredeyse kas hafızasıdır: Şiir benimle insanlar arasında aracılık yapmaya yarayan bir teknolojidir; beni içine almalı, beni tanımalı ve tanınabilir olmalıdır – öyle ki onu hiç görmeden hatırlayabilmeliyim, tıpkı Tanrı'nın yüzü gibi.

Hiçbiri dile getiremez hakkıyla

Bu türden konuşmaları dikkate değer buluyorum çünkü bunların, Batı'da, şiir hakkındaki suçlamaların ve savunmaların çoğunun terimlerini çok net olmasa da belirleyen temel diyalogların günümüze kadar uzanan zayıflamış yansımaları olduğunu düşünüyorum. Platon, yazılı tarihte şiire yapılan en etkili saldırıda, Devlet'te şiire yer olmadığını çünkü şairlerin, hayal ürünü tasarılarını gerçekmiş gibi gösteren ve adaletli şehrin vatandaşlarını, bilhassa etkilenmeye teşne olan gençliği, yozlaşma tehlikesine maruz bırakan belagat ustaları olduğunu iddia eder. (Sokrates'in *Devlet*'teki soruları öylesine yönlendirici ve tuzaklarla doludur ki sanki onun da elleri muhataplarının ağzındadır.) Platon'un Sokrates'i ile

Doktor X arasındaki fark şudur: Sokrates fiili şiirsel performansın yozlaştırıcı etkisi karşısında endişe ve öfke duyarken -örneğin, şairlerin ölçüsüz duyguları harekete geçireceğini düşünür- Doktor X herhalde şiirden etkilenmedeki veya neyin şiir sayıldığını kavramadaki yetersizliği yüzünden endişe ve öfke duyar. Yine de Sokrates'in şairleri sorgulayışı -hakikaten ne biliyorlar ve ne verebilirler- çağdaşlarımın çoğuna tanıdık gelecektir. Platon'un Sokrates'i, felsefenin vasıtası olan dili, saf gerçeği keşfetmek yerine palavra sıkmayı tercih eden şairlerin saçmalıklarından korumaya çalışır. Ancak, hep belirtildiği gibi, Platon'un diyaloglarındaki ironi diyalogların kendisinin şiirsel olmasıdır: Biçimsel olarak deneysel nitelik taşıyan hayal ürünü oyunlaştırmalar. Diyebiliriz ki Sokrates ("ki o yazmaz," der Nietzsche) şiirlerden kurtulmayı öğrenmiş yeni bir şair türüdür. Yazılmış hiçbir şiirin dünyanın gerçeğini açıklayamayacağını savunur ve başkalarının gerçeği sahiplenme iddialarını yerle bir eden diyalogları ile gerçeğe en azından yaklaşır. Sokrates insanların en bilgesidir çünkü hiçbir şey bilmediğini bilir; Platon ise Şiir'e en yakın olan şairdir çünkü bütün fiili şiirleri reddeder. Yazılmış her şiir bir yalandır, Platon bu şiirler adına öne sürülen iddiaları "okur" ve sonsuz diyalektik sohbeti yani mantığı, gerçek olmayan temsil yani fiili şiir karşısında yüceltmek için bu iddiaları çürütür. Sokratik ironi: Kusursuz

küçümseme. Platon'un şairlere yönelik meşhur saldırısı, o halde, Şiir'i şiirlerden koruyan bir savunma olarak okunabilir. Sokrates: "Cennetin ötesindeki o yeri hiçbir dünyevi şairimiz dile getirmiş değil ve hiçbiri dile getiremez hakkıyla..."

Sürgün onuru

Topeka & Shawnee Bölge Halk Kütüphanesi'nde Platon'u ilk okuyuşumu ve şiirin, adaletli şehir onun ortadan kaldırılmasına bağlı olduğuna göre, kudretli bir sanat olması gerektiğini hissedişimi hatırlıyorum. Kaç şairin eserlerinin siyasi etkisine dair aşırı beklentileri, veya kaç eleştirmenin fiili şiirlerin topluma katkısı noktasındaki hüsranı, Platon'un bize sürgün onuru bahşetmesinden kaynaklanmaktadır? Doğru, totaliter rejimler pek çok şairi yazıları yüzünden sürgüne yolladı, daha kötüsünü de yaptı; dilleri uğruna ölen o şairleri -Sokrates'in kendisi gibi- onurlandırmalıyız. Ancak *Devlet*'in şairlere saldırısı şiirin derin siyasal imkânlara sahip olduğuna dair müphem görüşe binlerce yıldır arka çıkıyor, kimsenin bir şairin adını veremediği veya bir şiirden alıntı yapamadığı durumlarda dahi. *Devlet*'i okuyan (veya *SparkNotes*'ta gözden geçiren) herkesin kafasına şiirin büyük bir sosyal mesele olduğu fikri mıhlanır. Bir şair olduğumu açıkladığımda bunun önemli bir unvan olduğunu biliyordum, fiili

şiirlerin etki yarattığını gördüğümden değil, Batı geleneğinin kurucu figürü kesin bir dille şairlere kapıyı gösterdiğinden. (Benim şair ve şiirden anladığımla Sokrates'in anladığı arasındaki fark aklımın ucundan bile geçmemişti; önemli olan eserlerimin devrimci olmasıydı; çoğu şair ve eleştirmen gibi ben de idealizmi Platonik küçümseme yoluyla edindim.)

Bu konu, elbette, Yunanlarla sınırlı kalmıyor. Rönesans dönemi okumalarımda şiirin daha fazla saldırıya uğradığını, saldırganların genellikle Platon'dan destek aldığını gördüm: Şiir yararsız ve/veya yozlaştırıcıydı (her nasılsa aynı zamanda hem zayıf hem de tehlikeliydi); tarih veya felsefeye kıyasla değersizdi; bazı önemli yönlerden ele alındığında diğer üretim biçimleri kadar gerçek değildi. Sidney'in meşhur ve güzel ve kafa karıştırıcı *Şairlik Savunması* -şairlerin ve şiir eleştirmenlerinin öncelikli olarak savunmada kalmasına önayak olan bir eser- fiili şiiri yüceltmekten çok temsili edebiyatın idealini müdafaa eder. Şiir, der Sidney o harika düzyazı eserinde, hem tarihten hem de felsefeden üstündür; bizi derinden etkileyebilir, sadece gerçekleri öğretmekle kalmaz; şair doğanın ötesine geçebilen bir yaratıcıdır; böylece şiir içimizde bulunan kutsal yanımızla temasa geçmemizi sağlayabilir ve-

Musica universalis

saire. Ancak Sidney çoğunlukla berbat şeyler olarak karşımıza çıkan spesifik şiirleri pek kafasına takmaz: "Şiir insanın zekâsını kötüye kullanır," diyemeyiz, "çünkü insanın zekâsı şiiri kötüye kullanır" – kötü şiirler yüzünden şiiri suçlayamayız. Savunmasının sonunda, güzel şiirlerden örnekler vermek yerine, Sidney "şiirin evrensel müziğini duyamayan insanlara" acımakla yetinir. (Ben, keza, duyamıyorum.)

Cılız gölgeler

Şiirin en coşkulu Romantik savunmaları bile şiirlerin yetersizliğini yeniden vurgular. Shelley şöyle der: "Şimdiye dek dünyanın gördüğü en görkemli şiir, muhtemelen şairin orijinal anlayışının cılız bir gölgesidir." Orijinal anlayışın cılız bir gölgesi ifadesi Platon'u hatırlatır, Platon bir şairin aslında pek fazla kavrayışa sahip olmadığını düşünse de. Platon'un zamanında şiir, onun öne çıkarmaya çalıştığı yeni felsefe biçimine kıyasla egemen konumdadır; on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde, şiir savunmaları, Shelley'nin "bencil ve çıkarcı kökenin aşırılığı" olarak nitelendirdiği maddi şeyler ile meşgul olan (roman okuyan) orta sınıf için şiir sanatının önemini ortaya koymalıdır. Şiirin maddi kaygılara karşı bir alternatif olarak savunulması Platon'un eleştirilerini hem sürdürmek hem de tersine çevirmektir. Bir taraftan şiirlerin diğer temsillerden daha az gerçek

-Platon'a göre, daha az içten- olduğu fikrini kabul ederken, diğer taraftan şiirlerle maddi gerçeklik arasındaki bu mesafeyi, para ve eşya için, itibar ve mal için duyduğumuz doyumsuz açlığa karşı erdemli bir alternatif olarak yeniden biçimlendirmektir. Bu, şairlerin ve onların savunucularının, gerçek şiirlerin "cılız gölgesini" hem olumlu hem de olumsuz anlamda kullanarak şiirsel kapasiteyi -"orijinal anlayışı"- övmelerine imkân tanır.

Yüzyıllara yayılan ve kuşkusuz gelişigüzel bir rota izleyen okumalarım sonucunda, bir janr olarak şiir savunmasındaki cazibenin büyük bölümünün, savunmanın kendisinin bir tür zahiri şiir olmasından kaynaklandığına inanmaya başladım. Bu, gerçeğin acılığına yenik düşmüş şiirler yazmaksızın şiirin erdemlerini sıralamanıza izin verir. Savunmaların hiçbir zaman belirli şiirleri örnek vermediğini söylemiyorum, ancak düzyazı içinde alıntılanan şiir mısraları gerçek olmayanın ışıltısını koruyor; kendi deneyimimin abartılı bir versiyonu için sözü ilk romanımın anlatıcısına bırakalım: "Şiiri genellikle sadece düzyazı içerisinde alıntılandığında güzel buluyordum. Mesela üniversitede hocalarımın ödev olarak verdiği makalelerde mısra aralıkları yerine bölme işaretleri vardır ve böylece okuduğunuz şey

Aralık yerine bölme

belirli bir şiirden çok şiirsel ihtimallerin bir taklidi olarak kalır."

Sessiz kalmadığım için

Şiirin ölümcül meselesi: şiirler. Bu, yazmayı bırakan şairlerin bizzat şairler tarafından göklere çıkarılmasının nedenini açıklayabilir. Geçen bin yılın sonunda üniversitedeyken, tanıdığım en havalı genç şairler Rimbaud ve Oppen okuyorlardı – ortak yönleri sanatlarını terk etmek (gerçi Oppen'inki geçiciydi) olan iki çok büyük ve çok farklı yazar. Rimbaud, yirmi yaşında yazmayı bırakır ve silah ticaretine başlar; Oppen, işçileri örgütleme çalışmalarına dair FBI soruşturmasından kaçmak için Meksika'da yaşarken yirmi beş yıl sessiz kalmasıyla tanınır. Rimbaud, bir çırpıda söyleyeceklerini tüketen haşarı çocuktur; Oppen, sessizliği ile davaya bağlılığını kanıtlayan solcu bir şairdir. "Sessiz kalmadığım için" diye yazmıştı Oppen bir şiirinde, "şiirlerim kötü." Bu ikisi, en az eserleri kadar sessizlikleri -veya kavramsal eserler olarak sessizlikleri- nedeniyle, tanıdığım hevesli şairlerin kahramanı olmuşlardı. Sanki yazmak geçmemiz gereken bir aşamaymış gibi, şiirler sessizliğimizi şiirsel zahirilik ile yükleyebilmek adına şiir sunağında kurban edilebildikleri için önemliymiş gibi. (Ve şiirden vazgeçer gibi görünme tavrı şiirlerde hep vardır – bırakmak bir gelenektir:

Şiirinizin yetersizliğine ağıt yakarsınız, kavalınızı imha edersiniz. Bir şiirin şairin son şiiri olabileceği palavrası, fiili sözcüklere zahiri olanın vaadini bahşeder. Bu, en az Vergilius'a kadar uzanan eski bir tekniktir.) Böylece, şairler ve şair olmayanlar, sonunda şiirsizlik mertebesine ulaşırlar; şairler şiir yazma aşamasından geçerek, şair olmayanlar şiirden uzaklaşarak.

Ben çimenlere oturup, herkesin görebileceği şekilde, Rimbaud okuyordum ama bir yandan da, tadını çıkararak, İngilizcenin en kötü şiirlerini okuyordum. Keith ve Rosemarie Waldrop'un -hayatımda tanıdığım en kültürlü insanlardan ikisi- Providence'ta bana verdikleri ilk kitaplardan biri kendi küçük yayınevlerinin bastığı *Pegasus'un İnişi* adlı bir antolojiydi. "Olabilecek en kötü mısraların kitabı," öyle bir kitap ki, James Wright'ın dediği gibi, içinde "orta karar bir şey yok!" Bütünüyle sığ şiirlerin bir araya geldiği bu antoloji, elbette, genel olarak eğlencelidir ama eğlenceyle karışık bir idealizm unsuru barındırır: En kötü şiirleri okumak, tersinden de olsa, şiirsel ihtimalin taklidi dediğimiz şeyin farkına varmanın bir yoludur. Platon'un *Phaidon*'daki "kusurdan gelen kanıt" diye bilinen savını hatırlayın: Belirli bir şeyin kusurlu olduğunu algılamak için

Φαίδων

kafamızda bir kusursuzluk kavramı olmalıdır. Bir elmayı kusurlu bir elma olarak algılamışsak, diğer elmaların hepsinden farklı kusursuz bir Elma var olmalıdır. (Descartes Tanrı'nın varlığını kanıtlamak için, başka şeylerle birlikte, bu düşünce tarzının bir adaptasyonunu kullanacaktır: Kusurlu bir varlık olduğumu biliyorum, o halde zihnimde onunla kendimi kıyasladığım kusursuz bir Varlık düşüncesi taşıyorum.) Tümüyle başarısız bir şiirle karşılaştığımızda onu ideal olanla kıyaslıyor olmalıyız, Şiir olanla.

Tay Haliç'i İçine

Peki ya "şiirin evrensel müziğini" duyma eşiğine yaklaşabilmek için en çirkin dünyevi müziği duymak ve ikisi arasındaki farkı bizzat tecrübe etmek gerekiyorsa? Waldrop çiftinin okuma seanslarında bazen on dokuzuncu yüzyılda yaşamış İskoç şair William Topaz McGonagall'un eserlerini naklettiklerini hatırlıyorum. Wikipedia'ya göre o "tarihin en kötü şairi olarak geniş ölçüde kabul görmüştür" ve onun "Tay Köprüsü Faciası" başlıklı şiiri yazılmış en baştan aşağı berbat şiirlerden biridir. 1879 kışında, Dundee kentindeki Tay Köprüsü, üzerinden bir tren geçerken çökmüş ve bütün yolcuların ölümüne sebep olmuştur. McGonagall'un şiiri (üçlemenin ikinci şiiri; ilk şiir yeni inşa edilen köprüye övgü dü-

zerken üçüncü şiir köprünün yeniden inşa edilişini metheder) şöyle başlar:

> Gümüşi Tay üzerinde zarif demir yolu köprüsü
> Ne acı! Bunu söylemek çok üzücü
> Doksan hayat hiçliğe götürüldü
> Son şabat gününde 1879'un
> Hatırlanacak çok uzun zaman.[2]

Bu şiirde, McGonagall'un hatalı yapılmış bir köprüyü anmak isterken nasıl bir yenisini inşa ettiğini anlamak hiç kolay değil. Amaç facianın gerçekleştiği zaman ile gelecek arasında bağ kurmak, zamana yayılan bir ortaklık oluşturmak, ancak yöntem fena halde çuvallıyor. Her kötü yapılmış eserde olduğu gibi, ölçü bütünüyle yanlış, şiirin vezni bozuk ve düzensiz. McGonagall'un vezin geleneğini altüst etmeye değil onun imkânlarını iyi niyetle bir araya getirmeye çalıştığı açık, ancak sadece ilk dizedeki ikili ve üçlü ölçülerin uyumsuzluğu bile göstermek-

"Rüzgârın şiddetine dayanması gereken...

2 Beautiful railway bridge of the silv'ry Tay
Alas! I am very sorry to say
That ninety lives have been taken away
On the last sabbath day of 1879
Which will be remember'd for a very long time.

tedir ki bu dize, bilinen öğeler (fark edilebilir vezin ölçüleri) ile yazılmış olmasına rağmen, belirli bir vezin kalıbına (iambik, trokaik, daktilik, anapestik, vs.) veya biçime (pastoral, eleji, balad) ait değildir. Herhalde ilk dizeyi bir daktil (bir vurgulu hece, arkasından iki vurgusuz hece – BEAUtiful) ile başlayacak şekilde okurum ve tabii "railway bridge" için de aynı vurgu kalıbını uygulamaya çalışırım. Ancak "bridge" *[köprü]* sözcüğünü vurgusuz okumaya çalışmak (özellikle şiirdeki tematik önemi göz önüne alındığında) tuhaf kaçacaktır, ben de okuyuşumu RAILway sözcüğünün ilk hecedeki doğal vurgusunu korumak için değiştiririm ve üçlü ölçüyü ikili ölçüye çeviririm. Vezindeki (ve yükselip alçalan ritimdeki) bu karmakarışıklık, "silv'ry" yazımıyla üçüncü hecenin görünüşte planlı olarak düşürülmesini anlamsız kılar. Böyle bir hamle sadece "silvery" sözcüğünü bir vezin yapısına itinayla yerleştirmek adına anlamlı olurdu ki burada öyle bir yapı yok.

Utanç verici "silv'ry" ifadesi, McGonagall'un trajediyi bir gelenekle veya can kayıplarını insan topluluğuyla bütünleştirmekte ne kadar kötü olduğunu simgeleyebilir. McGonagall'un eleji teşebbüsü neresinden tutarsanız tutun elinizde kalır, ancak bana göre asıl can alıcı olan, tıpkı vezinsel vurguları

saymada yetersiz olduğu gibi, hayatları ve zamanı hesaplama stratejisinde de rahatsız edici (ama yine de gülünç) bir şekilde yanılgıya düşmesidir. "Bunu söylemek çok üzücü" ifadesi, acıyı dile getirmenin çok üzücü bir yoludur, ancak belki de daha fenası ölenleri dümdüz bir sayıya indirgemesidir – bomboş bir istatistiksel soyutlama, kaba bir hesap terimi, tam da bir şairden farklı bir değer biçme seviyesiyle öne çıkmasını ya da en azından öyle yapma arzusunu göstermesini beklediğim noktada. (Bu arada, belli ki McGonagall ölenlerin sayısını yanlış biliyordu: Bugün ölü sayısının yetmiş beş olduğu düşünülüyor.) Herhalde "şabat günü" ifadesi dindarlara seslenmeyi, basit takvim zamanı yerine dini zamanın imkânlarını işin içine sokmayı hedefliyor, ancak cümlenin taşıdığı kefaret iması her ne olursa olsun "1879" ile etkisini kaybediyor, bu sayı burada "doksan" kadar soğuk ve soyut geliyor kulağa. Üstelik sayıyla yazılan yıl ağız dolusu altı hecesiyle okunması zor bir hal aldığından dizenin sonunda vezinsel bir tren kazası yaşanıyor. "1879" ve "time" *[zaman]* ile kafiye oluşturmak -öylesine bir sayı ve dildeki en genel süreklilik ifadesi ile kafiye oluşturmak- şiirin korumaya çalıştığı özel tarihin takvimin soyutluğu içinde kaybolup gitmesini garantiye alıyor. Apar topar gelen "çok uzun zaman" ifadesiyle ilgili asıl komik olan şey bunun, facianın feci tanımının ardından, bir şiirin nesiller boyunca kalıcı olmaya dair geleneksel iddiasını mahcup bir

...çapraz desteklerin ve bağlantılarının yetersizliği."

tavırla sınırlama çabası gibi görünmesidir. Sanki McGonagall şöyle diyormuş gibi: Bu tarih 1890'lara kadar hatırlanabilir. Ya da en azından 1883'e kadar – neticede dört yıl çok uzun bir zaman! Daha kötüsü bu iki korkunç dize nakarat olarak kullanıldığından şiir boyunca üç defa tekrarlanıyor.

Zımni yücelik

Yine de burada McGonagall'un büyük başarısızlığının üzerinde ısrarla durarak, kendimi şöyle bir şey yapabilen bir şiiri zımnen ifade ederken buluyorum: Hem kolayca anlaşılır şekilde kolektif (çünkü süregelen prozodi yapısını kullanır) hem de reddedilemez ölçüde bireysel (çünkü McGonagall'un o yapıyı kullanma tarzı kendine has şiirsel dilini yansıtır) bir ritim oluşturur, böylelikle bu ritim şiirin nitelendirmeye çalıştığı şeyi yürürlüğe sokar – bireysel (kayıp) hayatları, zamanla yok olmayacak bir insan topluluğuyla bütünleştirme. Sayıların hissiz değiştirilebilirliğine karşı koyan ve geçmiş ve şimdi arasında hem kelime anlamıyla hem de kavramsal olarak kafiye oluşturan hayatları ve sürekliliği ölçmenin -hem şiirsel hem de şiirsel olmayan anlamıyla "ölçü"- bir yolu olduğunu zımnen ifade ediyorum. McGonagall'a yönelttiğim eleştiriler betimlemenin ötesine geçebilen ve zamanı yenebilen

bir şiiri zımnen ifade ediyor. McGonagall'dan talep ettiğim şey imkânsızdır.

Görünce anlarım

McGonagall'un şiirinin korkunçluğunun şiir okumayanlar için bile apaçık olmasını dikkate değer buluyorum. Şiire hiç ilgi duymayan veya şiirle ciddi olarak ilgilenmemiş, bununla ilgili hiçbir şey bilmediğini söyleyen bir arkadaşınıza bu şiiri okuyun, bahse girerim ki hataları bulsa da bulamasa da en azından şiirin kötü, *çok* kötü olduğuna karar verecektir. Böylece McGonagall başarısız olma yoluyla amacına ulaşır, çünkü başarısızlığı aşağı yukarı evrensel olarak kabul edilir ve insanlar arasında bu açıdan bir ortaklık oluşturur. Yargıç Stewart'ın aşırı müstehcenlikle ilgili "Görünce anlarım" ifadesi meşhurdur, Ohio eyaletinin Louis Malle'in *Âşıklar* (*Les Amantes*) filmini yasaklama talebini bu sözlerle reddetmiştir. Görünce başarılı bir şiirle karşı karşıya olduğumuzda anlaşmaya varmak (Shakespeare'den nefret ettiği halde Tolstoy'a saygı duymaya devam ederiz, misal) berbat bir şiirle karşı karşıya olduğumuza karar vermekten çok daha zordur. Bence bunun nedeni Gonagall'unki gibi bir şiirde var olan sınırsız tutkuyu -imkânsız tutkuyu- hissetmemizdir, Gonagall'un yeteneği gölgede bırakan tutkusunun eksiksizliği bunu çok daha yoğun hissetmemizi

sağlar. Daha az kötü bir şair zahiri ve fiili olan arasındaki farkı bu kadar somut, bu kadar doğrudan göstermezdi. *Orta karar bir şey yok*: Fiili olan ne kadar sığ bir tecrübe sunuyorsa zahiri olanın zımni yüceliği o kadar artar.

Zaman boyunca

(Aynı zamanda Grossman'ın bir öğrencisi olan şair ve eleştirmen arkadaşım Aaron Kunin ile az önce telefonda konuştum ve ona "Tay Köprüsü Faciası" okumamdan söz ettim. Ancak o zaman Kunin'den öğrendim ki Grossman, Johns Hopkins Üniversitesindeki işini McGonagall ve Tay Köprüsü şiirleri üzerine bir konuşma yaparak kapmış.)

McGonagall'un "Tay Köprüsü Faciası" faciasını yazmasından elli küsur yıl önce ve Dundee'den beş yüz mil kadar uzakta, John Keats pek çoklarınca İngilizcede şiirin evrensel müziğinin gerçekleşmesine en yakın şey olarak kabul ettiği o altı odu yazıyordu. Keats'in kulağının McGonagall'a (veya, bu anlamda, herhangi birine) göre ne kadar hassas olduğunu kanıtlayan örnekler verecek değilim, ancak burada bana şaşırtıcı gelen şey Keats'in en melodik odlarında bile şiirlerin dile getiremeyeceği bir ideal müziği tanımlamasıdır. "Bir Yunan Vazosuna Od" şiirinde şöyle der:

Kulağın duyduğu melodiler zarif, ama duyulmayanlar
Daha zarif; o halde, siz tatlı flütler, çalın biteviye;
Şehvani kulaklar değil, hayır, daha sevecen olanlar,
Ruhani kulaklara üfleyin o nağmeleri sessizce.

Pek çok edebiyat eleştirmeni Keats'in eserlerinin teknik gücünü anlatırken şiirlerinin nasıl zamanı durdurduğunu veya okurlarda değişen ruh halleri yarattığını, mısralarındaki müziğin nasıl bir kendinden geçme hali tetiklediğini ele almıştır. Ben edebiyat eleştirmeni Michael Clune'u -o da Grossman'ın öğrencisi- takip ederek şunların üzerinde duracağım: (1) Keats'e duyduğum hayranlığa rağmen, tüm bu eleştirmenlerin sözünü ettiği kendinden geçme halini yaşayamıyorum (ayrıca onların bunu yaşadıklarına da pek inanıyorum diyemem, herhangi bir eleştirmeni kendinden geçmiş bir halde hiç görmedim); ve (2) Keats'in şiirlerinin merkezinde Clune'un sözleriyle "zahiri bir müziğin imgeleri" yer alır – Keats'in tasvir edebildiği ama çalamadığı bir müzik (ve herhangi bir zamanda kimsenin çalamadığı: Zor değil, imkânsız). Edebi biçim Keats'in tasavvur et-

Suya yazılı

tiği üst seviye müziği fiilen üretemez, sadece tasvir edebilir ki bu, bir anlamda, McGonagall'un çok kötü olmakla başardığı şeyin aynısıdır. Keats'in olağanüstü hüneri, sessiz harfleri ustalıkla yerleştirmesi, bizi imkânsız müziğin hemen orada bir yerde olduğuna inanmaya yöneltir, oysa McGonagall'un rakipsiz beceriksizliği tam tersi yönden bir karşılaştırma yoluyla olanaklı olabileceğini sezmemizi sağlar. İkisi de sahici olanı sunmaz, üstelik Keats, usta olan odur, sunuyormuş gibi yapmaya bile yeltenmez. "Hyperion"dan şu mısralar aklıma geliyor: "Yaşayan bir ölü vardı her patlamasında seslerin, / coşkunlukla çağlayan notaların her ailesinde / Düştüler, birbiri ardına, ama hep birlikte," – bunlar ekfrastik nazımın görkemli mısralarıdır ancak betimledikleri müziği hiçbir insan enstrümanı icra edemez.

Bir titreşme

Şahsen, Keats'teki ses ahengini hiçbir zaman Dickinson'daki ses uyumsuzluğu kadar etkileyici bulmadım. Bunun nedeni Dickinson'ın bozuk ölçülerinin ve çarpık kafiyelerinin bir yandan en uç noktada akortsuzluğu (tabii Dickinson'da bu ürpertici ve kontrollü; McGonagall'unkiyle kıyaslanamaz) bir yandan da evrenin müziğini maharetle kavrayışı tecrübe etmemi mümkün kılması olabilir. Bir şiirini buraya alıp ne demek istediğimi anlatacağım,

ancak Dickinson'ın zahiriliğini örnekler üzerinde incelemeden önce, el yazması eserlerin alışılmamış yapısının Dickinson'ın eserlerini tanımlamayı zorlaştırdığına dikkat çekmek gerek: Bir şiir ile mi yoksa başka bir obje ile mi karşı karşıyayız? Bir görsel sanat eseri olabilir mi? Mesela onun "zarf yazıları" için ne demeli – fiziksel şekilleri, bazılarının iddiasına göre, Dickinson'ın diliyle etkileşim içinde olan zarflardan usulca koparılan yazılar? Mektupları şiir midir? Reklam broşürleri üzerindeki notlarına ne diyeceğiz? Elle dikerek cüzler halinde birleştirdiği metinler ise alternatif sözcüklerle doludur (öncü eleştirmen ve şair Susan Howe bu sözcüklerin ve Dickinson'ın onları belirtmek için kullandığı artı işaretinin şairin eserlerinin yapısal bir parçası olduğunu ileri sürer). Sonra tabii meşhur tireler geliyor, onları başka şeylerin yanı sıra fiili olanın limitlerini gösteren işaretler olarak düşünmek hoşuma gidiyor, hiçbir sözcüğün işe yaramayacağı yeri ima eden vektörler. Çoğunluğu erkek editörlerin Dickinson'ı bir standarda oturtmaya çalışma çabalarına rağmen, onun eserleri, özellikle tıpkıbasımlara bakıldığında, algılama şeklimizi bir ileri bir geri kaydırarak şiirsel temelin acı mantığını sekteye uğratır – bir an için anlarız bir an sonra nesne normal bir şiir olmaya veya öyle kalmaya direnir. Bu, Dickinson'ın eserlerinin tamamında fiili olandan ziyade potansiyel olana önem vermesiyle tutarlıdır:

Daha ferah bir ev

Benim ikametim Olasılık—
Düzyazıdan daha ferah bir Ev—
Daha çok sayıda Pencereler—
Daha yüksek— Kapılar—

Sedir ağacından Odalar—
Göz alabildiğine uzanan
Ve ebediyen kalıcı bir Çatı
O Kavisler ile Gökyüzü—

Konuklar— en güzel—
Zanaat— Bu—
Geniş açılır kapalı Ellerim
Devşirmek ister Cenneti— [3]

---

3 I dwell in Possibility—
A fairer House than Prose—
More numerous of Windows—
Superior— for Doors—

Of Chambers as the Cedars—
Impregnable of eye—
And for an everlasting Roof
The Gambrels of the Sky—

Of Visitors— the fairest—
For Occupation— This—
The spreading wide my narrow Hands
To gather Paradise—

Düzyazının zıttı olması beklenen şiirin yerini "Olasılık" sözcüğü almıştır – manevi bir ikametgâh, bütünüyle eşik ve boşluk. Şiir, cenneti fiili olarak bir araya getirmenin imkânsızlığını dramatize eder; şiirin yapısı şunu ortaya koyar: Şiirsel uğraş elleri alabildiğine açmaktır, ellerin arasına herhangi bir şey almak değildir (olasılığın geçirgen evinde ikamet etmekle kastedilen budur). Şiir, "This" [Bu] sözcüğündeki kısa "i" [i] sesi ile "Paradise" [Cennet] sözcüğündeki uzun "i" [ay] sesi -önceki dizelerdeki sıralanışa göre beklenen kafiye- arasındaki mesafeyi vurgulama yolunu seçer ve böylelikle biz okurlar, *bu* şiirin yeryüzündeki yazımı ile Tanrı katında Şiir olarak kabul edilen arasındaki mesafeyi hissederiz. Uzun "i" sesleri her dörtlükte vardır -şiir bunlardan biriyle başlar- ve "eye" [göz] ve "sky" [gökyüzü] sözcüklerindeki ses benzeşimi, "wide" [geniş] sözcüğünde de korunur; bu durum dikkatimizi iki terim arasındaki paralelliğe, her ikisinin de içerdiği enginliğe yöneltir. Fakat bu çaba, "This" ve "Paradise" sözcükleri arasındaki kafiyesizliği örtemez çünkü şiirin sonunda ölçü ve uyak birbirlerini çekiştirip dururlar, en azından benim kulağıma öyle geliyor; bu yüzden, "Paradise" ve "Sky" arasında da gerçekte kafiye yokmuş gibi gelir kulağa. "Paradise" aslında daktiliktir (PARadise), fakat bu noktada, kafiyeyi uydurma ve vezne göre okuma baskısı, son heceyi öne çıkarmayı gerektirir (paraDISE veya PARa-

Sözcüğün yayılması

DISE). Elbette bu, şiir yazarken sıklıkla yapılan bir şeydir; fakat Dickinson öyle titiz ve esrarengizdir ki, birdenbire kendimi şu farklılık üzerinde kafa yorarken bulurum: Ya kafiyeyi kotarabilmek için, şeklini biraz bozma pahasına, "Paradise" sözcüğünü uzattığını ya da telaffuza öncelik tanımak amacıyla kafiyeyi dikkate almadığını düşünürüm; "birbiri ardına" -sözcüğün vurguyla yayılması- ile "aynı anda" -kafiyenin düşey sırası- arasında tercih yapmam gerekir. Tüm bunlar, ustalığı ve ses uyumsuzluğunu harmanlayıp hem Keats'in müziğinden hem de McGonagall'un yıkılan köprüsünden bir şeyler yakalayarak şiirdeki evi sanallaştırır.

Negatif yöntem

McGonagall, Keats, Dickinson – onlar, yazılması mümkün olmayan ideal Şiirin negatif kopyasını üreterek sahici olan için bir yer açarlar. Berbat ve mükemmelin (ve sessizin), vasat veya idare eder hatta fena değile kıyasla daha fazla müşterek yanı vardır, çünkü saf fiili şiire karşı öfke duyarlar, ona karşı kusursuz bir küçümseme hissederler (veya acınası azmiyle McGonagall'un durumunda olduğu gibi, en azından böyle bir küçümsemeye kolaylıkla ilham verirler), sonlu ve sonsuzu, bireyseli ve toplumsalı uzlaştırabilecek hayali esere *negatif yöntem* yoluyla yaklaşmak adına yaparlar bunu ve böylece

kullandıkları dilsel materyal yeni bir dünya oluşturabilir. *Ben, keza, hoşlanmam ondan*: Moore'un şiirinde "keza" sözcüğü önemlidir – şair ve şiir okuru, her ikisi de, bir "dünyevi şair" tarafından yazılmış şiire şüpheyle bakar ve bu şüphe, ideal olanı sezmenin temelini oluşturur. Şiir nefreti, şiir sanatının kendi içinde mevcuttur çünkü şairin ve şiir okurunun görevi, bu nefretin yakıcı gücünü kullanarak zahiri şiirin üzerinde sis gibi asılı duran fiili şiiri yok etmektir.

Keats ve Dickinson gibi birbirlerinden farklı büyük şairler kendi eserlerini sanallaştıran teknikler geliştirerek -fiili şiiri bozup, edebi biçimin üstesinden gelemeyeceği büyük harfle Şiirin bir suretine dönüştürerek- saf fiili şiirlere karşı duydukları küçümsemeyi ifade ederler. Ancak azılı şiir düşmanları içinde, şiiri, şiirsel olasılıkların tersine çevrilmiş ve ister istemez sınırlı bir pırıltısı olarak tanımlayışımdan muhtemelen hiç hazzetmeyecek önemli bir grup var: Avangardlar. "Avangard" sözcüğü aslında bir ordunun izleyeceği güzergâhı belirlemek amacıyla öncü kuvvet olarak gönderilen seçkin askerleri tanımlamak için kullanılan Fransızca askeri bir terimdi. Günümüzdekine az çok yakın sanatsal anlamıyla kayıtlardaki ilk kullanımı tarihçi

Étienne Pasquier'nin 1596 tarihli bir eserinde karşımıza çıkar: "O zamanlar cehalete karşı şanlı bir savaş veriliyordu, [adını hiç duymadığınız üç şair] bu savaşın avangardlarıydı; ya da, bir başka deyişle, bu şairler kendilerini izleyecek diğer şairlerin öncüsüydü." Avangardın yalnızca sözcüğü değil dünyayı da kökten değiştirmeye muktedir bir grup sanatçı anlamında ilk kullanımı sosyal reformcu Olinde Rodrigues'in 1825 tarihli makalesine kadar uzanır. Rodrigues'e göre sanatçılar insanlığın avangardlarıdır çünkü sosyopolitik reformu gerçekleştirmek için "sanatın gücü... en etkili ve hızlı yoldur." Bu noktada şiirlerin (ve diğer sanat eserlerinin) tarihe doğrudan etki edebileceği düşüncesi hayati önem taşımaktadır. Alman eleştirmen Peter Bürger, ses getiren *Avangard Kuramı* adlı eserinde, tarihsel avangardı, bir kurum olarak sanatı yıkıp onu "yaşam pratiğinin" bir parçası haline getirmek olarak tanımlamış, sanatın diğer deneyimlerimizden ayrı bir kategori olarak düşünülmesine son vermeyi savunmuştur. Avangardlara göre şiir, gerçek şarapnelleri olan hayali bir bombadır: Şiir kategorisini havaya uçurup tarihe geçer. Şiir bir silahtır – sanat eserinin ne olduğuna dair kabul edilmiş düşüncelere karşı bir silah, elbette, fakat aynı zamanda aşırı sağa (örn. İtalyan Fütüristler) ya da aşırı sola (örn. Rus Fütüristler) karşı verilen kahramanca, devrimci mücadelede bir savaş aletidir.

Bir savaş aleti

Elbette günümüze dek kendini avangard addeden pek çok kişi olmuştur. Bu durum hâlâ devam etmektedir ve herhangi bir genelleme zorunlu olarak indirgeyicidir -terim genel anlamda biçimsel olarak deneysel işleri tanımlamak için kullanılırfakat bizim amacımız için şu kadarını söyleyebiliriz: Avangard şiirden nefret eder. Var olan şiirlerden nefret eder çünkü kokuşmuş bir toplumun parçalarıdır onlar – edebiyat "abartılı dalgın hareketsizlik, esrime ve uyuşukluk" içerir. "Saldırı hamlelerini, şiddetli uykusuzluğu, koşar adım ilerlemeyi, tehlikeli sıçrayışı, tokat ve yumruk atmayı öne çıkarmak istiyoruz." Bu yüzden genel olarak İtalyan fütüristler ilk önemli öncü hareket olarak kabul edilir. Yaşam bir yalandır ve şiirler bu yalanın çiçekleri olagelmiştir; yıkılması gereken mevcut ilişkilerin yüceltilmesi ya da dengelenmesi işlevini üstlenirler. Var olan şiire duyulan bu nefret, biçimsel deneyciliği ile mevcut beğeni kanonunun içini boşaltan ve devrime ön ayak olan avangard şiire ivme kazandırmıştır. İtalyanlardan örnek vermeye devam edersek, Marinetti, sentaksı dikkate almayan ("*Parole in Liberta*"), tipografik deneyler yapan ("*Immaginazione Senza Fili*", "*Analogia Disegnata*") bir dilin ve saf sesin (bkz. "*Zang Tumb Tumb*") savunucusudur. Bu eserler geçmişte kültür olarak sayılanları ve bir kategori olarak şiir sanatının kendisini imha eder. (Yeri gelmişken şunu da belirtmek isterim ki

Gelecekteki geçmişin hayaletleri

Marinetti'nin "Fütürizm Manifestosu" yazdığı fiili şiirlerden daha çok okunmuştur; manifesto janrı, tıpkı savunma gibi, size şiirin sınırlamalarından kaçınırken şiir lehine ve şiir hakkında söz alma imkânı verir.) Sorun şudur ki, bu sanat eserleri, biçimsel olarak ne kadar yenilikçi olursa olsun yine de sanat eseri olarak kalmaya devam eder. Sanatın sınırlarını yeniden çizebilirler ancak o sınırları silmezler; hiçbir zaman patlamayan bir bomba, şiir yine bir şiirdir. Bundan nefret ederler. Avangard, bir metafor olduğunu unutan askeri bir metafordur. Fütüristler -gelecekteki geçmişin hayaletleri- yerle bir etmek istedikleri müzelerde yerlerini alırlar.

Gelecek nostaljisi

Burada saldırgan bir tavırla avangard nefreti -esasen acı bir şiirsel mantık- üstünkörü özetliyorum çünkü bence bu, bizlere şiiri hor görmeyle ilgili önemli bir şey anlatır. Avangard retoriğine benzer herhangi bir şeye alerjisi olan yazar ve eleştirmenler bile, şiir sanatının hiçbir gerçek politik etkisi olmayışına duydukları öfkeyi sıklıkla dile getirirler. Bu öfke belki de Platon'un şairlerin Devlet için tehlikeli olduğuna dair onur verici ısrarı kadar eskilere dayanır. Avangard kendini, getirmek istediği gelecekten sesleniyor gibi tasavvur eder fakat pek çok insan şiirin geçmişte sahip olduğu düşünülen

politik güç beklentilerini karşılamakta hayal kırıklığı yarattığını ifade eder. Şiirin günümüzdeki bu politik zayıflığı fütüristleri ve nostaljikleri bir araya getirir ve şiire karşı ana akım suçlamaların temelini oluşturur.

Anlatmaya çalıştığım şeyi şöyle bir örnekle somutlaştırarak açıklayabilirim belki: Barack Obama 2009 yılındaki Başkanlık Yemin Töreni'nde, bu tür törenlerde şiir okunması geleneğini yeniden hayata geçireceğini açıkladığında (Clinton bunu iki kez yapmıştı; Kennedy ise 1961 yılındaki törende), George Packer, *New Yorker*'ın bloğunda şu soruyu sordu: "Başkanı bu işten vazgeçirebilmek için vakit çok mu geç acaba?" Şöyle açıklıyordu:

> Yıllardır Amerikan şiiri çok az insan tarafından yazılan ve keza çok az insan tarafından okunan; büyük insan topluluklarını harekete geçirebilecek dile, ritme, duygu ve düşüncelere sahip olmayan kişisel bir meşguliyet olageldi.

Buradaki "yıllardır" söyleminin belirsizliğini anlamlı buluyorum; mesela 50'li yıllarda, "dilinin, ritminin,

duygu ve düşüncelerinin" gücüyle Washington'daki büyük meydanda toplanan farklı görüşlere sahip bir yığın insanı harekete geçirebilecek bir şair var mıydı? Yoksa Packer, Martin Luther King'in hitabet yeteneğine duyduğu özlemi mi dile getirmeye çalışıyor? Durum bundan ibaretse neden şiire sataşıyor? Bir de, buradaki "hareket" sadece duyguların harekete geçmesi mi yoksa bir şey yapmak için harekete geçmek mi – daha geniş bir anlamda yurttaş kimliği ve sorumluluğu, belirli bir eylem? Derek Walcott'un "bu işin üstesinden gelebileceğini" (nasıl olacağını hiç bilemiyorum) öngören Packer, Obama'nın şiiri yazdırmak için seçtiği Elizabeth Alexander'ı şüpheyle karşılar. Alexander'ın web sitesine şöyle bir göz gezdirdikten sonra şunları söyler:

> Alexander zarif ve haşin bir ironiyle, canlı ve elle tutulur imgelerle yazıyor ama şiirleri çağdaş Amerikan şiirinin özelliklerini taşıyor – doğallıktan yoksun kuramsal hamlelerle genele hitap eden, kişisel ve dışa kapalı bir özgünlük. Bunlar milyonların önünde okumaya uygun şiirler değil.

Alexander ile ilgili sorun, Amerikan şairlerinin çoğu gibi, fazla özgün ve fazla genel oluşudur – ve

genel olduğunda bunu genel olmaktan sıkılarak yapar (belki pek çoğumuz gibi o da *herkes* adına konuşma hakkıyla ilgili tereddütlere sahiptir ve Packer, o bilindik üslubuyla, Alexander'ı üniversite hocalığı sırasında evrensellikten yoksun olmakla suçlar). Benim McGonagall'a yaptığım saldırıya benzer bir biçimde, Packer'ın eleştirileri de, negatif yönde olmasına rağmen, şiirsel bir ideal peşinde koşar –bizi farklılıklarımızla birleştirebilecek, dilin ve prozodinin büyüsüyle kolektif bir özne oluşturabilecek, kendi adına konuştuğunda herkes adına da konuşmuş olmayı başarabilecek bir şair: Yığınları içeren bir "Ben". Packer'e göre böyle bir şiir, şiir olmaktan çıkıp tarihe mal olur. Elit bir grubun bizi geleceğe doğru yaka paça sürükleyen avangard fantezisinin aksine, Packer bu birleştirici ozanı geçmişe yansıtır. Bir avangardın biçimsel itirazı -devrimci proje doğrultusunda burjuva duyarlılığını karalamayı ve baltalamayı amaçlayan bir itiraz- yerine, bir zamanlar şiirin sahip olduğu varsayılan ve artık yok olmuş o birleştirici gücün yasını tutar. Bu işin Alexander'ın boyunu aştığını anlaması için şairin web sitesine üstünkörü bir bakış atmaktan daha fazlasını yapmasına gerek kalmamıştır: Neticede o, fiili şiirler yazmaktadır.

Geçmişe yansıtılan bir ozan

Geleceğe yansıtılan bir ozan

"Enginim ben, yığınları barındırırım," der Walt Whitman "Kendi Şarkım" adlı eserinde. Packer'ın nostaljisi, geçmişi özleyen pek çok başka Amerikalıda olduğu gibi, *Çimen Yaprakları* adlı kitabının Amerikan demokrasisinin seküler bir İncil'i olmasını arzulayan Whitman'ın şahsında şekillenir. Amerikan deneyimi -yeni oluşu, çok büyük bir coğrafyaya yayılmış olması, dünyanın diğer bölgelerinde var olanlara kıyasla kurumlarının şeffaflığı, eşitliğe önem verişi, geçmişe değil geleceğe yönelmişliği-; tüm bunlar, Whitman'a göre, eşit ölçüde yeni ve kapsayıcı bir şiiri zorunlu kılmıştır: Lafını esirgemeyen, nasıl ülke monarşik gelenekler tarafından dizginlenemediyse şiirin kuşaktan kuşağa aktarılan yapısı tarafından dizginlenmeyen, vesaire... "Yakın gelecekte rahipler olmayacak," diye yazmıştı Whitman "onların işi bitti." İhtiyaç duyulan şey, şiirleri aracılığıyla, ortak bir geleneğin veya bir metafizik sistemin yokluğunda Amerikan halkının varoluşuna önderlik edecek, içinde barındırdığı tüm farklılıklara rağmen ulusun birliğini sağlayabilecek bir şairdi. Onun "Teşhir Şarkısı" adlı şiirine bakalım:

> Sen hepsini içine alan, çeken, eriten Birlik,
> hepsini kabul eden,
> Sana, hep sana, seslenirim.

Sen, yine sen, bir Dünya,
Tüm o geniş coğrafyaların, çeşitli,
farklı, uzak,
Senin etrafında bir olur— müşterek bir küresel
dil,
Müşterek bir bölünmez yazgıyı paylaşır Herkes.

Whitman'ın, idealize edilmiş Amerikan siyasi projesine şiirsel bir karşılık bulabilme çabası, eserlerinin (en az) iki biçimsel özelliğinde kendini göstermektedir: Mısralarının uzunluğu ve kapsayıcılığı ve kullandığı zamirlerdeki anlamın genişliği. Whitman'ın meşhur katalogları -uzun listeleri- federal devlet yapısıyla birebir benzerlik taşır: Upuzun tek bir sentaktik birimde, "halk" bütünlüğünü tehdit eden tüm farklılıkları (sosyal sınıf, ırk, cinsiyet, coğrafya vs.) bir araya getirir. Dizeleri daima "hepsini bir arada tutma" çabasındadır, sonraki dizeye hiç sarkmaksızın. Aslında, alışılmadık uzunlukları ve geleneksel şiir yapısından uzak oluşlarıyla Whitman'ın dizeleri daha çok düzyazıya benzer. Birleşik Devletler için öngördüğü poetik idealin peşinde, fiili şiirleri def edip, yerlerine daha çok gazeteciliğe veya retoriğe benzeyen bir şey koymaya çalışmaktadır sanki. (Belki de bunu, tıpkı Dickinson'ın tuhaf metinlerinin her zaman okuyucuda şiirden başka

Küresel dil

bir şeyle karşı karşıya olduğu hissini uyandırması gibi, Whitman'ın şiiri zahirileştirmek için kullandığı bir taktik olarak değerlendirebiliriz. Dahası, hiçbir sayfa Whitman'ın dizelerini durduramaz; sayfanın sağ marjinini çiğneyip geçerler adeta. Bu yüzden, alt satıra geçişin, yer darlığı yüzünden gerçekleştiğini, şairin kişisel tercihi olmadığını göstermek adına, onun devam eden dizeleri alt satırda girintiyle başlamalıdır. Dizeleri bu şekilde "öksüz bırakma" çabasının, şiiri zahirileştirmenin bir başka biçimi olduğunu düşünmek hoşuma gidiyor: Uzun dizelerin işaret ettiği birlik hiçbir kitapta fiili olarak gerçekleştirilemez – en azından standart boyuttaki hiçbir kitapta.)

Whitman, okuyucuya yer açabilmek amacıyla, özellikle "Ben" ve "Siz" sözcükleriyle, zamirleri herkesin kullanımına sunar. Böylece, Amerikan şiirinin en ünlü üç dizesiyle başlayan "Kendi Şarkım" adlı şiirde olduğu gibi, ilkinin övülmesi aynı zamanda ikincinin de övülmesi demektir: "Kendimi övüyorum, kendimi söylüyorum, / Benim yaptığımı siz de yapacaksınız, / Çünkü bana ait her atom size de ait." Walt Whitman birçok yönüyle tarihsel bir kişilik olmaktan çok gelecekteki demokratik bireydir. *Çimen Yaprakları*'nın 1855 baskısının ka-

pağında "Walt Whitman" adı yoktur. Okur sadece "Kendi Şarkım" şiirinde karşılaşır yazarın adıyla: "Walt Whitman, bir Amerikalı, kaba saba biri, bir evren." Burada amaçlanan, Walt Whitman'ın şiirlerin kendi içinde yarattığı etkinleştirici bir kurmaca olduğuna işaret etmektir – okurun 1855 yılında da gelecekte de özdeşleşebileceği bir figür. Aslında Whitman kendisiyle ilgili çok az şeyi açık eder bize; atomları değiştirme yeteneğimize mani olabilecek parçalar. Deneyiminin olasılıklarından bihaberizdir; eğer bu kişilik fazla ayırt edilebilir olsaydı, kendimizi onunla yer değiştirebilir bulmazdık. Bunun yerine, Whitman'ın "Ben"i, bir dizi genel çelişkiden oluşur. ("Kendimle çelişiyor muyum? / Güzel, o halde kendimle çelişiyorum"). Hem erkeğin, hem de kadının şairidir o (ya da öyle olduğunu düşünür); hem iyinin hem de kötünün. İnsanoğlunun hem efendi olduğunu öne sürer hem de köle. Hemen hemen herkesin yaşayabileceği şeylerdir şiirlerinde anlattıkları. Açıkça geleceğe yönelik pek çok göndermelerinden biri olan "Brooklyn Sahiline Geçmek" şiirinde sudaki ışık, gemiler, binalar ya da bayraklar gibi, neredeyse herkesin algılayabileceği sıradan şeylerden bahseder. "Bundan yüz yıl sonra, ya da bütün yüz yıl sonralarda, başkaları onları görecek." Walt Whitman bizzat sahici olan için *bir yer*, geleceğin Amerikalı okurlarının biçim vereceği ve olasılık hisleri ile karşılıklı bağlantılarını yeni-

Farklılıkları barındırır ve tabiattır

Niteliksiz bir adam

leyecekleri bir açık alan, bir metinsel müşterektir. Şüphesiz Whitman'ın kendini bıkıp usanmadan geleceğe yönlendirmesinin sebeplerinden biri, mevcut tarihsel kişiliği –kapaktaki Walt Whitman– ölüp gidecek olduğuna göre, ona şiirleri arasında dolaşan bir Mesih figürü gibi var olma özgürlüğünü tanıyacak olmasıdır.

Ancak Whitmancı program hiçbir zaman gerçekleştirilemedi; bundan sonra da gerçekleştirilebileceğini sanmıyorum: Neticede Whitman, kendine mahsus olmadan fiili olamayan bir demokrat kişiliğin çelişkilerini temsil eder. Grossman, Whitman üzerine yazdığı harika makalesinde -bu yazıyı kaleme alırken Grossman'ın düşüncelerinin benim için ne kadar önemli olduğunu daha açık görüyorum- Whitman'ın "tüm diğer özelliklerden önce kişinin varlığını" ilan ettiğini belirtir. Whitman'ın hayal ettiği birliğe asla ulaşılamadığı aşikârdır fakat onun vizyonu, bir anlamda, Packer'ın bireysel olan ile toplumsal olanı uzlaştırarak milyonlarca bireyi hakiki bir millet haline getirebilecek bir şiire duyduğu o Yemin Töreni nostaljisinin temel nedenidir. Whitman, şiirin gerçekleşmesini geleceğe bırakmıştır ("Bir yerde duruyor, seni bekliyorum"), ancak şiirden nefret eden pek çok kişi, sanki bu proje

geçmişte bilinmeyen bir zamanda gerçekleştirilebilmiş de sonradan sanat ve/veya hitap ettiği toplum yozlaştığında yok olup gitmiş gibi davranırlar. Bu durum, bir yandan şiirin gücüne dair sahip oldukları Whitmancı inanca sımsıkı sarılıp, öte yandan, günümüzdeki şiirleri reddedebilmelerine olanak sağlar (tabii dolayısıyla Whitman'ın geçmişi özlemek yerine geleceğe yönelmek inancına da ihanet ederek).

E pluribus unum

Whitman'ın bende en çok hayranlık uyandıran bir özelliği de bir yandan gezegendeki en muhteşem insan topluluğunun oluşumunu ve sürekli kendini yenileyebilmesini sağlayacak bir teknoloji geliştirerek yapılabilecek en önemli işi yapıyor olduğunu; öte yandan da aslında hiçbir iş yapmadığını iddia etmesidir: O daima "aylaklık eder"; rahatına bakar hep. Amerikalı işçilerin hepsine çok büyük bir hayranlık beslemektedir (mesela "Amerika'nın Şarkısını Duyuyorum" şiirine bakın), ama onlardan biri olmak istemez; boş zamanın, şiirsel hassasiyetin bir şartı olduğuna inanır sanki. "Aylaklık ederek ruhumu çağırıyorum, / Yaslanıp rahatıma bakarken fışkıran yaz çimenlerini gözlüyorum." Bunun bir yanıyla kendi içini boşaltmak meselesiyle ilgili olduğunu düşünüyorum: Whitman bir kunduracı veya şapkacı olsaydı, kuramsal olarak çalışmanın

Rahatıma bakarım

şarkısını söyleyebilmek yerine ("Herkes kendine ait olanı söylüyor, başkasına ait olanı değil"), sadece kunduracıların veya şapkacıların şarkısını söylerdi ("Kunduracı tezgâhına oturmuş söylüyor, şapkacı ayakta durmuş söylüyor"). Whitman farklılığın şarkısını söyleyebilir fakat yaptığı işten bağımsız olarak kendini konumlandıramaz – bu yüzden yaptığı iş bir tür boş zaman aktivitesi olmalıdır; meslekler ötesi bir meslek; Whitman taraf tutamaz. Bu bakımdan, Amerikan İç Savaşı yıllarında bir hemşire olarak yaptığı şeyler önem taşır: Hastalara bakabilir, askerlerin insani yanının farkına varabilir (Kuzeylilerin olduğu kadar Güneylilerin de) ve gelecekteki birlik uğruna kurban edilen bu tarihsel kişilikleri sevebilir. Fakat savaşamaz.

Gerçek bir iş bul

Şiirin bir iş mi yoksa boş zaman faaliyeti mi olduğu meselesi (ya da ikisi birden yahut hiçbiri) sanata dair yergilerde de övgülerde de sıkça karşımıza çıkar. Sidney, şairin hükümdarların ideal imgelerini yarattığı için başkalarından üstün bir iş yaptığını öne sürmüştür – şairin işi sarayda çalışmak değil, bir sarayın arzu edebileceği şeyleri sunmaktır. Shelley gibi Romantiklere göre şiir, araçsallaştırılamayan her şeyi görmezden gelen kaba faydacılığa bir alternatif sunarak, materyalist toplumun "hesabi"

açgözlülüğünü dizginler. Bu nedenle şiirin faydası, faydasızlığı ile iç içedir. (Shelley burada, Thomas Love Peacock'un "Şiirin Dört Çağı" adlı eserinde yer verdiği, uygarlığın gelişmesiyle birlikte bilimin, tam da olması gerektiği gibi, şiirin yerini aldığı iddiasına cevap veriyordu.) Şairin yaptığı işten utanmamızın ve onu hor görmemizin en temel sebebi, şiir uğraşının çelişkili doğasıdır. Şiir hem bir işten daha fazlasıdır hem daha azı. İş görürlüğü pratik faydası olmayışına bağlıdır. "Şiir", gündelik hayatta, ekonomide dolaşımda olan değer biçimine bir alternatif olabilmelidir fakat fiili şiirler bu alternatifi gerçekleştiremezler. Bu yüzden bir şaire "gerçek bir iş bul" demek (şiir düşmanlarının çok sevdiği bir nasihat), aslında kuvvetli ve geleneksel bir telkindir: Bir kez olsun zahiri değil fiili bir iş yap. (Şairlerin akademik kariyer yapmaları ya da öğretmenlik mesleğini icra ediyor olmaları, hem şairler hem de şair olmayanlar tarafından eleştirilmelerine sebep olur: Bir yandan, fazla ticaridir ve "gerçek bir iş" olmaya fazla yakındır -düzenli bir geliriniz, hatta şanslıysanız kendinize ait bir ofisiniz vardır-; diğer yandan, aylaklık skandalının tekrarıdır —akademi "gerçek dünya" değildir, çalışma saatleriniz "gerçek" saatler olmaz, becerileri aktarıp aktaramadığınızı ölçmek mümkün değildir vesaire. Akademideki bir şair işinde aynı anda hem fazla fiili hem de fazla zahiri olmakla suçlanır.

"Şiir" sözcüğü, herhangi tekil bir şiirin gerçekleştiremeyeceği türden bir değeri temsil eder: Kişilerin değeri, iş / aylaklık ayrımının ötesindeki insan aktivitesinin değeri, maddi ölçünün öncesindeki ya da ötesindeki değer. Böylece şiir düşmanlığı, ya bir ideal olarak şiiri olumsuz anlamda ifade etme yolu -böyle hayali kapasiteleri uygulama ve sosyal dünyayı yeniden yapılandırma arzumuzu ifade etmenin bir yolu- ya da başka bir dünyanın, başka bir değer ölçüsünün mümkün olması fikrine karşı çıkmaya dayalı bir öfke olabilir. Bu ikinci ihtimalde, şiir nefreti bir tür reaksiyon biçimidir: Bastırdığınız şeyin (yani yaratıcılık, ortaklık ve "hesaplanabilir" olmayan bir değer ölçüsüne duyulan arzu) simgesine karşı saldırıya geçersiniz. "Şiir", şiirlerin gerçekleştiremediği, ancak bize bir yokluk şeklinde ve utanç yoluyla hissettirebildiği bir dışarı için bir sözcük haline gelir. Bu yüzden, günümüz şiirinin düzenli olarak ve sürekli yerden yere vuruluyor oluşu, tam anlamıyla bir inkâr değil, şiirin acı mantığının bir parçası olarak anlaşılmalıdır. Her birkaç yılda bir, bir tür ölümcül neşeyle, bu kadar fazla sayıda kültür eleştirmeninin "şiirin ölümünü" ilan edişleri de bu sebeptendir: Düşsel becerimizin körelmiş olmasından korkarız; dilin ticarileşmesi hallolmuş gibidir. Yazılan ve okunan şiirlerin sayısı şiirin ölümünün onaylanmasından bağımsızmış gibi görünür -on yıl kadar önce James Longenbach, internet ortamında

Şiirin ölümü

üç yüz binden fazla şiir sitesi olduğunu söylemiştiçünkü ölüm belgesi şiirlere dair ampirik bir bilgiden ziyade bizim "alternatif üretme" kapasitemiz konusundaki kültürel endişeyi yansıtır.

Amerikan şiirinin içinde bulunduğu duruma dair endişeleri dile getiren periyodik makalelerin pek çoğu, belirgin demokratik özlemlerine rağmen, beni rahatsız eden zımni bir politik duruş içeriyor. Mark Edmundson'ın, son dönemlerde yazılmış seçkin yakınmalardan biri olan ve *Harper's Magazine*'in Temmuz 2013 sayısında yer alan "Şiirin Dibe Vuruşu: Ya da Amerikan şiirinin çöküşü" başlıklı yazısını ele alalım. Edmundson'ın bu makalesi, yetenekleri şüphe götürmez olsa da, günümüz şairlerinin siyasi tutkularını bir kenara bıraktıklarını iddia eder. Burada temel sorun, pek çok şiirin, "kendi içinde iyi" olsa da "yeterince iyi olmayışı" durumudur. Çünkü bu şiirler "Şairin bireysel deneyiminin ötesindeki anlamlara özlem duyan okurların susuzluğunu dindirmez ve hep birlikte paylaştığımız dünyayı aydınlatmaz." Edmundson, bir kez daha, şunu dile getirir: Şairlerin temel problemi evrenselliği yakalamakta, Whitman'ın aksine aynı anda hem herkes için hem de herkes adına konuşmakta başarısızlığa uğramaktır. (Neden Whitman'ın ba-

Dünyayı aydınlatmak

şarısız değil, bir başarı timsali olarak görüldüğü hiç açıklanmaz; aynı şekilde, Whitman'ın düşü belirsiz bir geçmişte gerçekleşmişçesine nostalji tutkunları bu zamanı kesin olarak saptayamaz.)

Edmundson makalesinde birkaç gülünç iddiada bulunur; örneğin, günümüz yazarlarının, popüler kültürün etkisine veya diline tepkisiz olduklarını (eleştirdiği Ashbery'nin herhangi bir eserini okudu mu acaba?), veya hedef tahtasına koyduğu Jorie Graham ve Frank Bidart gibi meşhur ana akım şairlerin ulusal önem taşıyan meselelere kayıtsız kaldıklarını söyler. Sözü geçen şairlerle ilgili görüşleriniz ne olursa olsun bu iddialar tamamen düzmece. Bunun yanında, Edmundson'a göre, günümüz şairlerinin bir başka problemi de kişisel sese önem vermeleridir:

> Günümüz Amerikan şairleri tüm enerjilerini tek bir şeye harcıyorlar: Bir ses yaratmak. Hiç kimseye benzememe derdindeler. Bu da çoğu zaman, kendilerindeki ve dildeki en tekil ve özgün şeyleri öne çıkarıp diğer insanlarla ortak noktalarını göz ardı etmeleriyle neticelenir.

Seamus Heaney, başkalarına değil Seamus Heaney'e benzemekle suçlanır; "John Ashbery tıpkı John Ashbery'ye benzer" vesaire. Bu laf kalabalığı, Packer'ın (ve diğer pek çok kişinin) kaygılarını yansıtır: Bireyler, herkesin sesi olmak için fazla bireydir. Peki bu kimin suçu? Üniversite, çünkü üniversite bize, Packer'ın deyimiyle, genellemeler hakkında "çekingen" olmayı öğretti:

> Beyaz bir kadın şair "biz" sözcüğünü kullandığında, siyah ve kahverengi ırktan çağdaşları adına da konuşuyor olduğunu iddia etme hakkını nereden buluyor? Beyaz bir erkek şair ne cüretle kendisinden başka biri adına konuşabilir? Kazara konuştu diyelim, kendi ırkının işlediği suçlar ve kabahatler göz önüne alındığında, sesini kendi kendini yalanlayan bir fısıltıdan daha fazlasına nasıl yükseltebilir?

Beyaz adam nostaljisi

Peki, buna nasıl cüret ediyorlar? Edmundson bu yorumu, herkes adına konuşma hakkını kendinde görmemek siyaseten doğru bir korkaklıkmış gibi dile getiriyor. Diğer yandan, makalesi, herkes adına konuşmanın sadece beyaz adama ait bir ayrıcalık ol-

duğunu vurguluyor. Örneğin Sylvia Plath'ı övüyor; ancak günümüzde artık var olmadığını düşündüğü tutkulu yazıya örnek gösterdiği Plath'in eserini nasıl yalnızca kadınlar adına konuşan bir çerçevede sunduğuna dikkat edin:

> Sylvia Plath, kibar bir profesör olan babasını zalim bir Nazi'ye benzetirken üslubun ve metaforun sınırlarını aşıyor olabilir. ("Her kadın bir faşiste tapar.") Ama tüm kadınları, babalar ve kızları arasındaki ilişkiyi yeniden tasavvur ederek sorgulamaya çağırıyor.

O bizim

Görünen o ki Edmundson bu şiiri okuyup kendini sorgulayacak bir babayı tasavvur edemiyor. Fakat Robert Lowell bir şeyler yazdığında, "bunlar sadece kendisi için değil bütün okurları için olduğuna inandığı şeylerdir." Edmundson'a göre, her nasılsa, "Pazar Sabahı Erken Kalkmak" -Lowell'ın en ünlü savaş karşıtı şiirlerinden biri- herkes adına konuşur: "Lowell doğrudan *bizim* çocuklarımızdan söz eder, *bizim* yavan yüceliğimizden: Şimdi bunlardan bazıları o 'bizim' kavramına katılmayı isteyen etkili şairlerdir." Plath kız evlatların babalarıyla olan ilişkilerini yeniden tasavvur etmelerine yardımcı

olur; Lowell ise herkesin babasıdır. Görünen o ki, Lowell'ın spesifik kültürel göndermeleri -şiirin adı Stevens'ı hatırlatır, prozodik yapısı Marvell'i akla getirir- onu evrensel kılar (bu arada, Whitman bu tekniği Amerikan deneyimi için fazla kapalı ve temkinli bularak reddederdi).

Amerika'yı havaya uçurduk

Makalenin belki de en tuhaf yerinde, Edmundson, muhtemelen, beyaz ırktan olmayıp herkes adına konuşabilen birini örnekleyebilme hevesiyle, Amiri Baraka'nın "etkili ve dinamik siyasi şiiri" olarak gördüğü "Biri Amerika'yı Havaya Uçurdu" şiirini ele alır. Şiir çok ses getirmişti; çünkü o zamanlar New Jersey Eyalet Şairi olan Baraka, şiirde şu dörtlüğe yer veriyordu:

Kim biliyordu Dünya Ticaret Merkezi
bombalanacak
Kim söyledi 4000 İsrailli çalışana İkiz
Kuleler'deki
O gün evde kalmalarını
Neden Sharon işe gelmedi?

Şiir gerçekten de "etkili" oldu; New Jersey, Baraka'nın eyalet şairliği görevini sona erdirdi -Baraka unvanı bırakmayı reddetti ve onu yerinden edebilecek anayasal bir düzenleme olmadığı ortaya çıktı- ve şiir, Anti-Defamation League (İftira ve Karalama ile Mücadele Birliği) arşivinde yerini aldı. Baraka'nın şiirini övecek, mazur gösterecek ya da hırpalayacak ikna edici argümanları anlayabilirim ama Edmundson'ın, bu şiirin hiç değilse "yaşananların sadece özel olarak Baraka için değil herkes için ne anlama geldiğini ifade etme girişimi" olduğu iddiasını okuduğumda afalladım. Baraka'nın şiirinin kişisel hayatının ayrıntılarıyla ilgili olmadığı apaçık ortada ama şiirin bariz biçimde Baraka'nın sesi olmadığı da tam anlamıyla doğru değil; aşağıdaki dizeler nasıl "herkes" adına konuşabilir?

Bir teröristin işi diyorlar,
barbar bir
Arap,
Afganistan'da
Bizim Amerikalı teröristlerimizin işi değildi
Ku Klux klan ya da Dazlaklar değildi
Ya da havaya uçuranlar zenci
Kiliselerini, ya da bizi diriltenler
Ölüm Hücresinde
Trent Lott değildi

Ya da David Duke veya Giuliani
Ya da Schundler, emekli Helms değildi

Şiirin çoğu, beyaz Amerikalıların beyaz ırktan olmayanlara uyguladıkları şiddetin tasnif edilmesine ayrılmıştır. Hazır Edmundson Baraka'nın niyetini hatırlatmışken, Baraka'nın kendi şiiri için söylediklerini de aktaralım:

> Şiirin asıl teması siyah Amerikalıların, Amerikan köle ticaretinin malı olarak zorla Amerika'ya götürülüşlerinden bu yana Köle Sahipleri, Ulusal ve Federal Yasalar, Ku Klux Klan, Dazlaklar, Yerel Naziler, linç eylemleri, verilmeyen haklar, ulusal baskı, ırkçılık ve suikastlar aracılığıyla, tarih boyunca ve günümüzde nasıl yerel terörizme maruz kaldıklarına odaklanır. Sözü Bush'un "Terörizmle Savaş" çağrısına bağlayacak olursak, biz siyahlar, ya devlet eliyle uygulanan ya da toplumun geneline yayılmış biçimde süregelen bir terörün daimi mağdurları olduğumuza inanıyoruz. Bu sebeple, geçmişte yaşadıklarımızı ve bugün yüz yüze olduğumuz bazı gerçeklikleri bir yana

bırakıp, dünya üzerindeki pek çok kişiye, özellikle de beyaz ırktan olmayan insanlara ve üçüncü dünya ülkelerine saldıran sığ bir "yurtseverlik" adına kendilerine katılmamızı isteyen insanlar kadar coşkulu ve histerik olabilmemiz mümkün değil.

Günümüzde (Eric Garner, Mike Brown, Eric Harris, Freddie Gray, Tamir Rice, Akai Gurley, Laquan McDonald...)

Burada kullanılan "biz", "herkes" anlamını taşımaz; Baraka'nın asıl amacı, politikacıların ulaşmaya çalıştıkları sahte "biz" kavramını açık bir şekilde reddetmektir – beyaz ırktan olmayan daha fazla insanın öldürülmesi anlamına gelen "Terörle Savaş" kavramı etrafında birlik olmuş bir cephe yaratabilmek için, siyahlara tarih boyunca uygulanan şiddeti taktiksel olarak yok sayan bir "biz". Bu yüzden, Baraka'nın "biz" ifadesinin "herkes" adına konuşabilme niyetiyle kullanıldığını öne sürmek, "bizim [siyah insanlar] tarihimizi ve çağdaş gerçekliği" bir kez daha inkâr etmektir.

Edmundson'ın verdiği kötü örnekleri, sırf, aynı anda hem şairin kendi "deneyim"ine dair "söyleyeceği bir şey" içeren hem de herkes adına konuşabilen "muhteşem lirik şiir"in *iyi* örnekleri diye bir şey olmadığından bir nebze hoşgörüyle karşılayabiliyo-

rum. (Edmundson, şairin bu imkânsız göreve soyunup başarısız olmasını istediğini belirtiyor olabilir, fakat söz ettiği eserler beyaz adamın başarısızlıkta daha iyi olduğuna inandığı hissi uyandırıyor.) Herkesi sahiden sarıp sarmalayabilen lirik -yani yoğun ölçüde öznel, kişisel olan şiir- anlaşmazlıkların ve şiddetin kol gezdiği bir dünyada mümkün değildir. Kastedilen, bu tür şiire duyulan özleme yönelik bir suçlama değil (gerçekten de, bu tür arzular için kullandığımız sözcük genelde "Şiir"dir), bu ulaşılamaz hedefe zorunlu olarak içerdiği evrensellik dolayısıyla ulaşmış kabul edilen herhangi bir şiirin övülmesine yönelik bir suçlamadır. Edmundson ele aldığı fiili örneklere dair kusursuz bir küçümsemeden yoksun görünüyor; rüyada söylenen şiir ile ateşin başında söylenen şiiri birbirine karıştırıyor.

Başarısızlıkta daha iyi

Tarih boyunca tarihin ötesine geçme yeteneği, belli bir toplumsal sınıfa mensup beyaz erkeklerin hakkıymış gibi görülürken, farklı ırk ya da cinsiyetten olanlar bu haktan mahrum bırakıldılar. Edmundson'ın beyaz adamın herkes adına konuşmak çabasıyla işlediği "suçlar ve kabahatler" kabulü, reddetmek şöyle dursun, bu eşitsizlikle alakalı bile sayılmaz. Claudia Rankine ve Beth Loffreda'nın yakın tarihli makalelerinde dile getirdikleri gibi:

> Her ne pahasına olursa olsun kaçınmak istediğimiz ... belli bir ırk adına yazmak ile ... "evrensel" olanı yazmak arasındaki tezattır. "Evrensel" olanı hep daha iyi veya zirvede olan diye nitelemeye devam edersek, belli bir ırka dair içeriğe sahip olduğu için "evrensel" gibi görünmeyen yazımları hor görmeye devam edeceğiz. Evrensel bir fantezidir. Fakat biz hâlâ, evrenseli yüceltirken aslında onu beyazlara ait olarak tanımlayan bir zihniyetin esiriyiz. Hâlâ, beyaz ırktan olmayanların yazdığı eserleri, yalnızca bu eserler bir şekilde beyaz ırka da yönelikse -yani kategorisini aşmışsa- başarılı olarak değerlendiren bir edebi yaklaşımın esiriyiz.

Ve efendilerinin

Whitman'ı hem bu kadar güçlü kılan hem de güçlü bir şekilde huzursuz edici yapan, "herkesi kapsama" çabasının doğasındaki çelişkiler konusunda açık sözlü olmasıdır. Bu aynı zamanda Whitman'ın poetik ideallerinin geçmişte bir noktada başarıldığı ve o zamandan beri —kimlik politikaları sebebiyle— yersiz bir huysuzluğa kapıldığımız imasını gülünçleştirir. Whitman günlüğünde "Ben kölelerin ve efendilerinin şairiyim" diye yazarak şiirlerindeki

farklılığı hem tanımaya hem askıya almaya, belirli bir kişi olmamaya ve böylece herkesi temsil etmeye dair imkânsız arzuyu gösteriyordu. Çağdaş şiirden -herhangi bir çağda- evrenselliğin bir fantezi olduğunu fark edemediği için istediğiniz kadar nefret edebilirsiniz ama nefret edenler herhangi bir şiirin bugüne dek herhangi bir zamanda herkes adına başarılı bir şekilde konuşabildiğine inanıyormuş gibi yapmaktan vazgeçmeliler.

Travma danışmanlığı

Claudia Rankine'in kendi eserleri, bir yandan şiiri oluşturan birçok çelişkili politik talebi gözler önüne sererken, öte yandan bir şairin fiili olanın sınırlarını nasıl stratejik olarak araştırabileceğinin güncel bir örneklemesini sunar. Rankine'in son iki kitabı -*Beni Yalnız Bırakma: Bir Amerikan Liriği* ve *Vatandaş: Bir Amerikan Liriği*- isimlerindeki müşterek alt başlık yoluyla ulusal bir proje ile kişisel olan arasındaki gerilimi anlatmaktadır. Daha ayrıntılı ifade etmek gerekirse, Afro-Amerikan kökenli bir kadın olan Rankine, siyah olmanın ya görünmez olmak (evrenselin dışında kalmak) ya da fazla görünür olmak (ırkçı gözetim ve saldırganlığın kurbanı olarak) anlamına geldiği ırkçı bir toplumla kendisini uzlaştırmaya çalışmanın imkânsızlığı (ve imkânsız karmaşası) ile yüzleşmektedir. Bu iki cildin lirik şiir

olarak okunmasını istemek, eserlerin en dikkat çekici biçimsel özelliklerinden biriyle çelişir: Kitaplar temelde düzyazı formundadır. Ve bu düzyazı şiirsel prozodiye sahip olmaktan ziyade, bir tür kısıtlamayı açığa vurma, yavanlık, tükenmişlik ve çözülmenin eşiğinde olmak ile "ölçülür". *Beni Yalnız Bırakma*'dan yapacağım uzun bir alıntı bu üslubu daha iyi anlatacaktır:

> Ya da kişi aynı soruyu kendine farklı şekillerde sormaya başlar. Ben ölü müyüm? Bu soru hiçbir zaman açıkça Ölü olmalı mıyım şekline dönüşmeyeceği halde, sonuçta alo intihar hattı aranır. Ekranda 1-800-İNTİHAR numaraları belirdiğinde, her zamanki gibi, televizyonda sekiz sinemasını izliyorsunuzdur. Numarayı çevirirsiniz. Kendinizi öldüreceğinizi mi hissediyorsunuz? diye sorar hattın diğer ucundaki adam. Siz ona, Ben zaten ölü gibi hissediyorum, dersiniz. Ondan herhangi bir yanıt alamayınca eklersiniz, Ölü durumundayım. Nihayet şöyle der, Düşündüğünüz ve hissettiğiniz şeye inanmayın. Ve sorar, Nerede yaşıyorsunuz?

On beş dakika sonra kapı çalınır. Ambulans görevlisine geçici bir mutluluk eksikliği yaşadığınızı açıklarsınız. Bu kelimeyi, mutluluğu, peşinde koşulacak bir şey değil Platoncu idealin statik bir ifadesi olarak daha iyi bilirsiniz. Değişim sürecinizde, mutlu ya da mutsuz, anlık bir duraksama yaşanır. Bu tür şeyler olur, muhtemelen hâlâ olmaktadır. O ise omuz silker ve yanıt olarak sakince onunla gitmeniz gerektiğini ya da sizi zorla götürmek durumda kalacağını açıklar. Eğer sizi zorla götürmeye mecbur bırakılırsa, sizi zorla götürmeye mecbur bırakıldığını rapor etmek durumunda kalacaktır. Gayet basit: Direnmek işleri daima zorlaştırır. Her direniş işleri sadece daha kötüye götürür. Kanun namına, sizi götürmek zorundayım. Ses tonu, kendini içinde bulduğu zor durumu anlamaya çalışmanızı istemektedir. Bu, kafanızı daha çok karıştırır. İyiyim! Görmüyor musunuz! Ambulansa yardım almadan binersiniz.

"Lirik" sözcüğü eskiden beri kısa ve öz olmayla, büyük bir duygu yoğunluğuyla ve üst düzey müzikaliteyle ilişkilendirilmiştir; yukarıdaki alıntıda Rankine bu üçünden kasten uzak durmaktadır; bunun lirik olduğunu iddia etmek Keats'i hayrete düşürürdü. Rankine'in eserleri fazlasıyla kişiseldir, ancak benlik yitiminin içtenlikle araştırılması anlamında – hissizleşme, duyarsızlaşma, medya doygunluğu (ve toplumun bunlara müdahalesi olarak görülen şeyler: yardım hattı, zorunlu alıkoyma vb.). Rankine'de her zaman gözüme çarpan şey, geleneksel lirik kategorilerin hissedilir yokluğudur; onun yazısını şiir -özellikle lirik şiir- olarak okuma direktifi bu kategorilerin yokluğunu hissetmeyi kolaylaştırır, hayali bir uzuvdaki duyarlık gibi. (Şiir yerine deneme olarak adlandırılırsa etkisi bütünüyle yok olmasa bile hafifler). "Duygular, duygu yoksunluğuna hitap ederse, duygularını kaybeder mi?" diye sorar Rankine, *Vatandaş*'ın bir yerinde. Bence onun eserleri, bizde klişenin ve temsilin ötesini hissetme arzusu uyandırmasıyla bu soruyu olumsuz şekilde yanıtlar. "Şiir" sözcüğü, yokluğunu bu şiirlerde hissettiğimiz o olasılık anlamına bürünür – belki, Rankine'in kendi metninin içinde diğer şiirlerden alıntı yaptığı örnekler haricinde, *Beni Yalnız Bırakma*'da sıklıkla yaptığı bir şey. Buradaki şiirlerde, Rankine'in düzyazısı içinde görünmenin avantajıyla zahirinin parıltısı vardır: Alıntı yapılan şiiri yalnızca

"Ben zaten ölüyüm"

kendisi olarak değil, poetik alıntı yoluyla kendisini "ölü durumu"ndan uyandırabilecek bir "biz" yaratma çabasındaki Rankine için bir mihenk taşı ve bir tılsım olarak da okudum.

Rankine'in eserlerinin şiiri güçlü bir etkiye nasıl dönüştürdüğünü size daha iyi gösterebilmek için *Vatandaş*'tan bir sayfayı aktarıyorum:

> Yeni terapist travma danışmanlığı uzmanıdır. Daha önce onunla sadece telefonda konuştunuz. Evinin hastaları için kullandığı arka girişine açılan bir yan kapısı vardır. İki tarafı geyik otu ve biberiye ile çevrili yoldan kapıya yürürsünüz ama kapalı olduğunu görürsünüz
>
> Ön kapının zili olan küçük yuvarlak diske kuvvetlice basarsınız. Nihayet kapı açıldığında, karşınızda duran kadın bağırır, ciğerlerini patlatırcasına, Evimden uzaklaş! Bahçemde ne işin var?
>
> Yaralı bir Doberman ya da bir Alman çoban köpeği dile gelmiş gibidir. Ve birkaç adım geri çekilseniz de ona bir randevunuz olduğunu söylemeyi başarırsınız. Randevunuz mu var? diye dehşetle

yanıtlar. Sonra durur. Her şey durur. Ha, der ve devam eder, ha, evet, tamam. Özür dilerim.

Çok özür dilerim, çok, çok özür dilerim.

Kilitli kapı

Rankine'in *Vatandaş*'da yaptığı zamir oyunları bozguncudur ve yukarıda tartışılan nostaljik evrensellik fantezilerini çürütür niteliktedir. Burada kullanılan "sen", muhtemelen Rankine'in bizzat kendisidir, ama elbette, okur olarak, hitabın muhatabı benim. "Sen"in başına gelenler yüzünden -terapistin "benim" orada oluşuma verdiği aşırı tepki- bu durum rahatsız edici bir hal alır; ama kısa bir duraksamadan sonra, buradaki "sen"in muhataplığını üzerimden atarım; beyaz ırktan bir erkek olarak, aslında burada olan bitenle bir alakam olmasının imkânsızlığı hemen imdadıma yetişmiştir; böylesi bir ırkçı yaklaşıma maruz kalmam mümkün değildir; burada "ben" olmaya daha yakınımdır. Irkçı yaklaşıma maruz kalan kişiyle kendimi bir an için de olsa yanlışlıkla özdeşleştirmiş olmamdan duyduğum rahatsızlık, şüphesiz, Rankine'in gerçek kurban olduğu yanlış izlenimle pek orantılı değildir ("sen" çünkü siyahlar mütecavizdir). Sahip olduğum ayrıcalık beni "sen"in dışında tutar – yani korur; siyah ırktan bir insanın

bu sahnede anlatılan "sen"den (*sen*in nasıl randevun olabilir?) çok daha ağır (ve sıradan) dışlanışına dikkatimi odaklayarak. *Vatandaş*'ın, ırkın zamirlere erişimimizi nasıl ve ne zaman belirlediğini ele alış biçimi, pek çok şeyin yanında, "Ben" ve "sen"in bütün farklılıkları aşıp nasıl kusursuzca yer değiştirebileceğine dair Whitmancı ve nostaljik düşünceye doğrudan bir cevaptır. Kim olursanız olun, *Vatandaş*'ı okurken, kendinizi özdeşleşeceğinizi düşünmediğiniz zamirlerin mensubu olarak konumlandırmak zorunda kalırsınız. Burada hem eleştiri hem de istek vardır – sahte evrensellikle yüzleşme ve kim olursam olayım beni yalnız bırakmayacak ikinci bir insanın imkânlarını deneme: "seni kavgaya çağırmak, seni yardıma çağırmak."

Vatandaş'ın dergilerde yayınlanan pasajlarında ve eleştirmenlere gönderilen prova baskılarında, Rankine'in şiirlerinin bölme işaretiyle başladığı, bittiği ve bölündüğü sıkça görülür. Bu işaret ("/", teknik adıyla "taksim") düzyazı içinde alıntılanan şiirlerde bir dizenin bitimini göstermenin alışılagelmiş yoludur. Bence *Vatandaş*'ta düzyazı pasajlar arasında veya sonrasında sıkça görülen taksim işareti, şiirin hissedilen yokluğunun, bir başka deyişle, hayali varlığının tipografik bir temsili olarak oku

nabilmesi açısından dikkat çekicidir. Dickinson'ın tire işaretini zımni bir vektör olarak nitelemiştim; dilin içeremeyeceği şeyleri işaret etmenin bir yolu ve bu anlamda zahiri olanın bir işareti olarak. *Vatandaş*'ın okuduğum ilk versiyonlarında taksimler sanki vazgeçilmiş imkânın habercileri gibi metnin her tarafına sinsice yayılmış durumdaydı. (*Vatandaş*'ta başka görselleştirme teknikleri de var; mesela kitabın bir kısmı, John Lucas'ın videoları için yazılmış "senaryolar"dan oluşur. Hareketli görüntüyle değil senaryo ile karşılaşarak, metni, kitabın fiilen sunmadığı, sunamayacağı bir performansın notları olarak okuruz.) Taksim, şiirsel zahiriliğin indirgenemez işaretidir – fiili şiirin zaman ve mekânından soyutlanan dize sonu. Rankine, *Vatandaş*'ın son versiyonunda "taksim" işaretlerini çıkarmıştır, sanki daha fazla zahiri alan içeren parçalar ve taslaklardan kitabın "son" şekline geçişi göstermek ister gibi. Bana göre Rankine'in eserleri liriği bir yokluk olarak hissettirme temeline dayandığından, taksimleri oldukları yerde bırakmasını dilerdim.

Virgula Divina

Rankine, "/" işaretini kullanan tek şair değildir. Taksim, aşağı yukarı son elli yıldır, Amerikan şiirinde kendine oldukça mütevazı -bana sorarsanız oldukça önemli- bir yer edinmiştir. Donald Allen'ın, birkaç kuşak şaire son derece önemli bir ilham kaynağı olmuş *Yeni Amerikan Şiiri, 1945–1960*

başlıklı antolojisindeki ilk şiir, Charles Olson'ın, savaş sonrası Amerikan şiirinin eşiği olarak genel kabul gören "The Kingfishers" *[Yalıçapkınları]* şiiridir. Adı ve ana karakteri T. S. Eliot'ın *Çorak Ülke*'sinin ana motifini (Fisher King) *[Balıkçı Kral]* çağrıştıran ve tersine çeviren; anlamı bir sonrakine sarkan dize yapısını, şiirin iskeletini kurma biçimini ve farklı malzemelerden canlı bir gelenek yaratma çabasını bariz şekilde Ezra Pound'un *Kantolar*'ına borçlu olan bir şiirdir bu. Diğer taraftan, deneyimin kaybedilmiş birliğine dair modernist nostaljiyi inkârında ve ideolojileri özetlemeyi reddinde, şiirsel deneyimi modernitenin felaketinden kurtarma arayışı vardır. Meşhur ilk dizesi şöyledir:

Değişmeyen şey / değişim arzusudur

Bu tek bir dize mi, iki dize mi, bunların ikisi de değil mi emin değilim. Yani fiili şiire ait tek dize mi yoksa iki dizenin alıntı olarak verilişi mi? Pound taksim işaretini kullanıyor; bu kullanımı Olson *Pisa Kantoları*'ndan ("Kurtçuklar yyck / ölü Öküzü") alıyor, Guy Davenport'a göre, Pound da John Adams'ın bu tür kısaltmaların yaygın olduğu mektuplarından alıyor. Demek ki alıntılanan şey taksim işaretidir, zahiriliğin başka bir düzeyi. Bu-

rada demek istediğim, çoğu kişi tarafından savaş sonrası Amerikan şiirinin başlangıcı olarak görülen bu noktada, elimizde tam anlamıyla bir şiir bile yok. Elimizdeki şey bir alıntı ya da şiir örneği olarak okunabilir ve bir bakıma -bilhassa esasen eleştirmen olan bir şairden geldiğine göre- başka şekilde okunamaz. Olson yazdığı makalelerde "açık alan şiiri"nin teknik başarılarına vurgu yapmış olsa da, bence bu ünlü ilk dizesiyle, şiirinin zahiri bir boşluk olduğunu, henüz ya da tam olarak fiili olmadığını ilan eder. ("Şiiri genellikle sadece düzyazı içerisinde alıntılandığında güzel buluyordum ... böylece okuduğunuz şey belirli bir şiirden çok ...")

"Taksim"[4]: küçük çubuk anlamına gelen Latince *virgula* sözcüğünden gelir; *virgula* sözcüğü ise, yine Latince olan, dal ya da çubuk anlamındaki *virga* sözcüğünden türemiştir. Örneğin *Virgula Divina* olarak çıkar karşımıza – yeraltındaki suyun ya da kıymetli maddelerin bulunduğu yeri belirlemekte kullanılan kutsal çubuk, kutsal olanla dünyevi olan arasında ilişki kuran ya da ilişki kuruyormuş gibi görünen bir çubuk. Yine (etimolojisi tartışmalı olsa da) Dante'ye cehennemde kılavuzluk eden antik

4 İng. Virgule

şair Vergilius'un adında rastlarız. Bir de "virga" de nen meteorolojik fenomen var, benim en sevdiğim hava durumu: bulutlardan dökülüp gelen, ancak yeryüzüne ulaşamadan buharlaşan su damlaları ya da buz parçacıkları. Tanrı katı ile yeryüzü, rüya ile ateş arasındaki mesafeyi bir türlü tam olarak katedemeyen bir yağış; bu henüz, ya da artık, ya da sadece fiili olmayan şiirin bir işareti; var olmaktaki veya tamamen gerçek kalmaktaki başarısızlıklarıyla görüngüsel olanın ötesindeki bir şeyleri işaret eden görüngüler.

Asla yere ulaşmayan yağmur gibi

Büyük şairler fiili şiirin limitlerine baş kaldırırlar, bu fiiliyatı taktiksel olarak bozguna uğratır ya da bir süreliğine askıya alırlar, bazen hep birlikte yazmayı bırakırlar, sessizlikleriyle övülürler; tam anlamıyla birer facia olan kötü şairler, başarısızlıklarının büyüklüğü yoluyla, farkında olmadan zahiri olasılığın ışığını verirler; avangard şairler bombaya dönüşmek yerine yalnızca şiir olarak kaldıkları için şiirlerden nefret ederler; nostalji sevdalıları şiirin bir zamanlar bir şeyler yaptığına dair yanlış ve muğlak bir fikre kapılmıştır, bugünkü şiirlerin bir şeyler yapmakta başarısız olduğunu düşünerek şiirden nefret ederler. İç içe girmiş farklı talepler "şiir" sözcüğü altında toplanmıştır – zamanı alt etmek, harika bir

şekilde dondurmak; indirgenemez bireyselliği toplumun fark edebileceği şekilde ifade etmek ya da, Whitman'a göre, indirgenemez şekilde sosyal olma, bir bireyden çok ulusal bir teknoloji olma yoluyla evrensele ulaşmak; mevcut toplumun dilini ve değerlerini mağlup etmek; paranın ötesinde bir değer ölçüsü ortaya koymak. Ancak tüm bu taleplerin tek ortak noktası asla şiir aracılığıyla gerçekleştirilemeyecek olmalarıdır. Öyleyse fiili şiirlere duyulan nefret, Şiir'in ütopik idealinin daimiliğini ifade etmenin, bazen farkında olunmasa da, ironik bir yoludur, ve tüm o bitmek tükenmek bilmez şikâyetler de, aslında, savunmadır.

Daimi talep

Umarım buradaki özetimin her şeyi kapsadığı düşünülmez – şiirler benim burada sözünü ettiğim şeyler dışında başka pek çok özlemi yerine getirebilir. Belirli kişiler için, belirli zamanlarda *gerçekten* hoş veya eğlendirici olabilirler ya da onlara teselli, cesaret veya ilham verebilirler; bir toplum yaratmakta önemli bir rol üstlenebilirler; bunlara benzer başka işlere de yarayabilirler. Şiir hakkında anlattığım hikâyenin bariz zayıflığı, bütün çeşitliliğine rağmen iyi şiirlere dair söyleyebileceği fazla bir sözü olmayışıdır; sanatın muhteşem ve berbat örneklerini ele almakta çok daha iyidir. (Sanatın nerede başla-

yıp nerede bittiğini çok iyi bildiğim iddiasında değilim: Hip-hop, konuşma dili ya da diğer bazı yaratıcı dilsel pratiklerin, burada üzerinde durduğum tutarsızlıklarla nasıl ilgilenecekleri ve onları nasıl bertaraf edebilecekleri, bir başka makalede ayrıca ele alınabilir). Yine de bu hikâye, günümüz şiirlerinin zaten ve hep bizi hayal kırıklığına uğratıyor olduğuna dair değişken olsa da daimi algıyı açıklamaya yaradığı için aydınlatıcıdır – içinde bulunduğumuz zaman ister MÖ 380 ister MS 731, 1579, 1819 veya 2016 olsun, fark etmez. Şiir anlaşılmıyorsa elitisttir, sadece bazı zeki seçilmişlerin şahsiyetler topluluğuna girmesine izin verir çünkü, hepimizin farkında olduğu üzere, bir şahsiyet bilinci şiir yoluyla paylaşılabilir olarak gören biridir; şiir klişeyse bizim için büyük bir utanç kaynağıdır, içtenliğin ancak kendi popülerliği yüzünden zayıflamış, kişiliğini yitirmiş bir dil aracılığıyla iletilebilir olduğunu gösterir; bir devrimci mücadelede silah olarak kullanılıyorsa kurusıkı ateş etmekten başka bir işe yaramadığı hissini uyandırır. Şairler yalnızca, Sokrates'in deyimiyle, taklit yetenekleri ile bizi kandırabildikleri için değil, aynı zamanda, kendinizi şair olarak tanımlamak şiirsel kuralın acı mantığının üstesinden gelebileceğinizi akla getirdiği, ancak bunu yapamayacağınız için yalancıdır. Yazabileceğiniz şiirler, kusursuz bir küçümsemeyle okunduğu zaman, asla ortaya çıkmayan sahici Şiir için bir yer açabilir, hepsi o kadar.

" / "

***

Bugün, 27 Haziran, 2014, Allen Grossman öldü.

"Ders"ten

Uzun zaman sonra, adamın sesi
Kesiliyor. Güzeldi durmadan konuşmak.
O göğe yükseliyor. Deniz veya orman
Düzleşiyor, uzanan bir yol geceye ve
gök *gürültüsüne*.

Ama, aslında, gece yok. Ne de
Gök gürültüsü.

***

Birdenbire, öylesine aklıma geliveren, sanki bir bakıma içime doğuveren bir sözcüğü söyleyişimi; sonrasında onu, adeta dilimin üzerinde yuvarlayarak, anlamını ve sözdizimi kurallarına uyup uymadığını test ederek bir cümlede kullanışımı hatırlıyorum. Hani şu iki parçalı dostluk kolyelerinde olduğu gibi, sözcüğün anlamının yalnızca bir yarısına sahip olduğumu, diğer yarısını konuşmanın sosyal âleminde bulmam gerektiğini hissettiğimi hatırlıyorum. Bir

yerlerden kulağına çalınmış bir sözcüğü tekrarlayıp duran bir çocuk gibi ortalıkta gezinerek, sözcüğü fütursuzca orada burada kullanışımı ve bir mucize eseri ne kadar az hatalı kullanım yaptığımı hatırlıyorum. Eğer beş yaşındaysanız ve bir çınar ağacını, çalışmadan öylece duran bir arkadan kepçeli ekskavatörü, iki büklüm eğilmiş bir şekilde bahçe işleriyle uğraşmakta olan bir komşuyu ya da bunların görüntülerini televizyonda görüp parmakla işaret ederken ağzınızdan "patla" ya da "parla" sözcükleri dökülüverse, asla bu sözcükleri sadece yanlış bir biçimde kullanmış olmazsınız. O anda size göz kulak olan annenizin ya da bakıcınızın hayal gücü gelişmişse, sizi gizemli bir öngörü yeteneğine sahipmiş gibi gösterecek çıkarımlara ulaşacaktır. Komşu ölmek üzeredir mesela, ya da kilo vermek için rejim yapıyordur; ekskavatör bir yapıyı yıkıp yok etmiştir veya yağan yağmur yüzünden ayna gibi parlamaktadır, ya da bu gözle bakınca ekranda görünen her şey tuhaf gelecektir. Bir sözcüğün anlamının çıkarımına, çevrenizdeki kişilerin sizin onu kullanışınıza uyum göstermelerini gözlemleyerek ulaşmak: Hiç algının mutlak olmadığı hissine kapıldığınız ve iki kişinin bir tek söz etrafında, o sözün her kullanımının önemle vurgulandığı koca bir dünya kurabileceğini düşündüğünüz olur mu? Bence şiir tam da budur. Bir sözcüğe tamamen vakıf olduğumu hissedip ne zaman o sözcüğü bir cümleye cuk diye oturtabilsem,

Patla ya da parla

artık o şiir olmaktan çıkar. Başka bir şeydir o, bir âlem içinde işlev gören bir şey, o âlemin sınırlarının akışkanlaştırılması değildir artık.

Oyunlarımızın gerçekliği ne kadar kolaylıkla yıktığını ve yeniden şekillendirip tanımlayabildiğini hatırlar mısınız? Bunları yapabilmek için her zaman en başta gelen sihirli yöntem tekrarlamaydı: Her çocuk, psikologların "anlamsal yoğunlaşma" diye adlandırdıkları olguyu bilir. Bu olguda bir sözcük, anlamsızlaştığı hissi verinceye ve yalnızca bir sesten ibaretmiş gibi algılanır hale gelinceye dek tekrarlanır. "Herhangi bir sözcüğü, sesi akla bir anlam getiremez hale gelinceye dek, tekdüze bir biçimde tekrarlamak" diye tanımlar Poe onu "Berenice" adlı öyküsünde. Ebeveynleriniz yatma zamanının geldiğini söyler size ve siz yatağınızda "Yatma zamanı" diye tekrar tekrar bağırırsınız; ta ki sözcüklerin içerdiği anlam, tüm sembolik düzeniyle birlikte yok olup gidinceye ve siz parıldayan plastik yıldızların altında küçük vahşi bir hayvana dönüşünceye dek. Küçük yaştan itibaren, sözlü tekrarın şekil verebildiğini ya da var olan şekli alıp götürebildiğini öğrenirsiniz, çünkü sözlü tekrar, dilin işlenebilirliğiyle ve onun aracılığıyla yine onun etrafında inşa ettiğimiz dünyayla bir yüzleşmeyi zorunlu kılar. Bunu isminize yapmak ya da başkalarının yapması korkunçtu, en kötüsü de oyun oynanan yerlerdeki

bir grup yaygaracı çocuğun yapmasıydı. Durumu birilerine şikâyet bile edemeyecek kadar üzgün, isimsiz, burnu sümüklü bu küçük vahşi hayvana, insan topluluğundan sürgün edilmenin ne kadar kolay olabileceğini hatırlatırcasına. Ne söylenebilir ki böyle bir durumda? "İsmimi bozdular." Öğretmenin yapacağı tek şey o yavan tekerlemeyi söylettmek olurdu herhalde: "Sopalar ve taşlar kemiklerimi kırabilir, ama sözcükler..."

Adımı ağzına alma.

Bunlara "çocuk işi" değil, "çocuk oyunu" diyoruz, fakat bir çocuk kelimenin tam anlamıyla neyin işten neyin oyundan sayıldığının net bir ayrımını yapamayan kişi değil midir? Bu gözle bakıldığında tüm çocuklar şairdir. Sizden çocukluk yıllarınızdaki o sözel istikrarsızlık zamanlarınızı hatırlamanızı rica ediyorum, dilin hem yaratıcı hem de yıkıcı bir güç olabildiği o zamanları... Okudum, araştırdım ve okuduklarımdan öğrendiğime göre, her zaman olan şey, ya bu gücün bizden uzaklaşmasıdır ya da bizim ondan uzaklaşmamız. Eğer uzaklaşma olmasaydı, bu durum bizim gerçek yetişkin dünyasına uyum sağlamayı başaramayışımıza, bir başka deyişle, delirmemize yol açardı. Şiirden ayrı düşmekten kaynaklanan hoşnutsuzluğumuz, yetişkin şairleri ve şiirleri hor görmek şeklinde kendini gösterir;

özellikle de, doğaları gereği, bu uzaklaşmadan ötürü bizleri suçlayan, bize onu hissettiren, fakat aradaki o mesafeyi kapatamayan şairleri.

Hypermart

Topeka'da Hypermart'ın açıldığı günü hatırlıyorum, içinde dağ gibi yığılmış, göz alabildiğince uzanan albenili ürünleri ve ışıl ışıl aydınlatılmış reyonlarıyla, yetmiş bin metrekarelik devasa bir mağaza. Özellikle de, "aile boyu" Cap'n Crunch kutularının göz alabildiğince sıralandığı kahvaltılık tahıl gevreği reyonunu... Size şaka gibi gelecek ama bu uçsuz bucaksız, göz boyayıcı reyonların aralarında, ayaklarında patenlerle oradan oraya gidip gelen, tek tip giysiler giymiş gençler vardı. Sadece çalıştıkları firmanın üniformasını giyiyor olmanın tek tipliği değildi üzerlerindeki; aynı zamanda, zamane gençliğinin "güzellik" anlayışını sıkı sıkıya takip ediyor oluşlarının da tek tipliğiydi. Güzellik değildi aslında bu körü körüne bağlı oldukları şey; kolayca harcanabilirliklerinin gücüne tapıyorlardı içten içe ve ayaklarındaki patenler, sermayenin kaypaklığına karşı bayat bir jestti. Sanki bana ait olan her bir mısır gevreği ya da patlamış mısır tanesi size de aitti – Warhol fiili olanın Whitman'ıdır: "Kola koladır ve dünyaları versen şu köşedeki berduşun içmekte olduğu koladan daha iyi olanını satın alamazsın. Tüm

kolalar aynıdır ve tüm kolalar iyidir." Aynı iyi olma hali, iyi aynı olma hali: Shelley için Mont Blanc ne anlama geliyorduysa, burnu sümüklü benim için de aynı anlama sahip olan Hypermart'ta sanki beni delip geçen bu enerji, beni ben olmaktan çıkardı. İşte bu enerjiyi, şiirin vazgeçilmezi olarak görüyorum. "Şiir bir tür paradır." demişti Wallace Stevens; tıpkı para gibi, şiir de bireysel ile kolektif arasında arabuluculuk yapar; bireyselin kolektife karışmasını sağlar; ya da bireyselin kolektif dışında yeniden şekillenip sonrasında tekrar kolektife karışmasına öncülük eder. Sınırsız mal ve değişim şebekesi içinde geçici bir yumru olma hissini hatırlar mısınız veya şimdi hâlâ var mı? Şekli bozulmuş olsa bile, bu da şiirdir aslında, insanlar arasındaki ilişkilerin birer eşyaymış gibi göründüğü bir tür şiir. Soyut değişim duygusu, her şeyin takas edilebilir olduğu hissi – neydi o şarkı? İlk gençlik yıllarımı en iyi ifade edebilecek müzik türü seksenlerin synth-pop tarzı olabilir, ama şundan adım gibi eminim ki bu tarzı ortaya çıkaran dürtü şiirdir.

Kola koladır

Aklıma bir de Gage Park'ta düzenlenen Doğaya Dönüş Günü Kampı'na katıldığım o yaz geliyor. Hava cehennem gibi sıcaktı ve sıcaktan sersemlemiş biçimde ortalıkta gezinen genç kamp rehberleri,

Topeka Doğa Tiyatrosu

kafamıza güneş geçmesin diye biz ufaklıkları beş gün arka arkaya Gage 4 Sineması'ndaki bir dolarlık gündüz seansına götürmüşlerdi. *Maymunlar Cehennemi*'ni hatırlıyorum – yaşı küçük olan çocuklar dehşet içerisinde ağlayıp durmuşlardı. Salonun ışıkları karardığında -bunlar ailemle birlikte izliyor olmanın duygusal konforunu yaşamadan bir sinema salonunda izlediğim ilk filmlerdi- başka dünyaların mümkün olabileceğini hissediyordum; tüm duyularım bilenmiş ve keskinleşmiş gibiydi ve sanki beni saran karanlıkta ellerindeki kocaman kola bardaklarıyla oturan çocukların duyularıyla birleşip kaynaşıyor gibiydiler. Bu his, film başlayıp alternatif bir dünyanın görüntüsü ekranda gözlerimizin önüne serilir serilmez hızla azalmaya başlıyordu. Film bitip parlak günışığına tekrar geri salındığımızda sözünü ettiğim histen eser kalmazdı; fakat ışıklar her söndüğünde ve filmin ilk görüntüleri ekranı aydınlatmaya başladığında, şiirle bağdaştırdığım soyut bir gücün beni etkisi altına aldığını hissediyordum. Filmin kendisi değildi beni etkisi altına alan (film çok güzel olduğunda bile); salonun sağladığı küçük alandı bu. (Birkaç yaz önce, Santa Fe'deki muhteşem bir açık hava tiyatrosunda, fena halde vasat bir opera izledim ve içimdeki sıkılmışlık hissi bir trans haline dönüşmeye başladığında, sahneye oldukça uzak olan oturma yerimden, nasıl olduysa, orkestranın etrafında dolanıp duran bir ateşböceği

gözüme ilişiverdi. Ateşböceği bir süre sonra sahneye doğru süzüldü ve nihayet perdenin ötesine geçip gözden kayboldu: Işığı bir orada New Mexico'da bir Sevilla'ya üç fersah uzaklıkta, bir orada gerçek zamanda bir sanatın sürekli şimdiki zamanında beliriyordu. O günden beri, fırsat buldukça açık hava tiyatrolarına giderim; sergilenen oyundan çok, mesela, Central Park üzerinde gezinen bir polis helikopterinin Arden Ormanı semalarına süzülüşünü izlemekle meşgul olurum –bir yandan da tarihsel şimdiki zamanda suçlunun kaçtığını düşünmek hoşuma gider.)

Hem sıradan bir deneyimdir bu hem de sıradanın ardındaki yapının deneyimlenmesi, gerçeğin içinden bakan ham bir kanvasın parçaları. Ve -neden söylemeyelim ki- düzüşmek ve kafayı bulmak da bunun bir parçasıydı, seksin ve kimyasal maddelerin algı parçacıklarını biçim deneyimine dönüştürebilmesi gibi. Bir insanın şarkı söyleyerek kekemeliğini düzeltebilmesi gibi.

Tahrif edilmeden somutlaştırılamayacak bir yetenek hakkında, ona uygun örnekler üretemeyecek bir dürtünün örneklerini çoğaltıp durmaya gerek yok. Bu satırları hem şiiri savunmak hem de onu

Sahici olan için

suçlamamızı savunmak için yazdım, çünkü imkânsız olduğu için önemini kaybetmeyecek bir uğraşın mantığı budur. Şiirden nefret edenlerden -ve ben, keza, onlardan biriyim- tek istediğim küçümsemelerini kusursuzlaştırmak için çabalamaları, hatta işi şiirle ilgilenme noktasına kadar getirmeyi düşünmeleri; o noktada nefret yok olmayacak, aksine derinleşecek, ve yine o noktada, imkân ve mevcut yokluklar için (duyulmayan melodiler gibi) bir yer yaratarak, nefret aşka benzemeye başlayabilir.