edebiyat kuramı

ŞİİR NASIL OKUNUR

TERRY EAGLETON

Türkçesi: Kaya Genç



rakitaplığı

agorakitaplığı
335

TERRY EAGLETON

1943, Salford doğumlu. Cambridge Üniversitesi'ni bitirdikten sonra bir süre aynı üniversitede öğretim üyeliği yaptı. 1969'da Oxford Üniversitesi'nde çalışmaya başladı. Sonraki yıllarda *New Left Review* başta olmak üzere çeşitli dergilerde yazılar kaleme aldı, edebiyat teorisi alanında önemli çalışmalara imza attı. Halen Manchester Üniversitesi'nde İngiliz edebiyatı alanında John Edward Taylor profesörüdür. Agora Kitaplığı'nca daha once *Azizler ve Alimler* başlıklı romanı yayınlanmıştır.

KAYA GENÇ

1981, İstanbul doğumlu. Geç Victoria dönemi İngiliz edebiyatı alanında Amsterdam Üniversitesi'nde yüksek lisans, İstanbul Üniversitesi'nde doktora yaptı, tez yazıyor. Oscar Wilde, Robert Louis Stevenson, Philip Roth ve başka yazarlardan kitaplar çevirdi. İlk romanı *Macera* 2008 yılında yayınlandı.

Terry Eagleton

ŞİİR NASIL OKUNUR

Türkçesi: Kaya Genç

a

agorakitaplığı

Edebiyat Kuramı 13

Şiir Nasıl Okunur
Terry Eagleton

Kitabın özgün adı:
How to Read a Poem
Blackwell, 2007, Oxford

İngilizce'den çeviren: Kaya Genç
Kapak tasarım - mizanpaj: Sibel Yurt

© 2007; Terry Eagleton
© 2007; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Ekim 2011

ISBN: 978-605-103-132-3

Baskı ve Cilt: Can Matbaacılık
Davutpaşa Cad. İpek İş Merkezi
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 77

AGORA KITAPLIĞI
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

Bana şiiri ve çok daha fazlasını öğreten Peter Grant'a...

İÇİNDEKİLER

Önsöz ix

1 Eleştirinin İşlevleri

1) Eleştirinin Sonu mu? 1
2) Siyaset ve Retorik 13
3) Deneyimin Ölümü 27
4) Hayal Gücü 35

2 Şiir Nedir?

1) Şiir ve Düzyazı 40
2) Şiir ve Ahlâk 45
3) Şiir ve Kurmaca 50
4) Şiir ve Pragmatizm 62
5) Şiirsel Dil 66

3 Formalistler

1) Edebilik 76
2) Yabancılaşma 78
3) Yuri Lotman'ın Göstergebilimi 83
4) Cisimleşme Yanılgısı 93

4 Form Arayışı

1) Formun Anlamı 103
2) Form İçeriğe Karşı 111
3) İçeriği Aşan Form 125
4) Şiir ve Performans 140
5) Amerika'dan İki Örnek 152

5 Bir Şiir Okumak

1) Eleştiri Yalnızca Öznel midir? 161
2) Anlam ve Öznellik 173
3) Ses Tonu, Atmosfer ve Perde 181
4) Yoğunluk ve Tempo 187
5) Doku 190
6) Sözdizimi, Gramer ve Noktalama 193
7) Muğlaklık 197
8) Noktalama İşaretleri 206
9) Uyak 208
10) Ritim ve Ölçü 214
11) İmgelem 219

6 Dört Doğa Şiiri

1) William Collins, "Ode to Evening" (Akşama Övgü) 226
2) William Wordsworth, "The Solitary Reaper"
(Yalnız Orakçı) 235
3) Gerard Manley Hopkins, "God's Grandeur"
(Tanrı'nın İhtişamı) 242
4) Edward Thomas, "Fifty Faggots" (Elli Çıra Demeti) 249
5) Form ve Tarih 256

Sözlükçe 261

ÖNSÖZ

Elinizdeki kitap öğrenciler ve genel okuyucu için şiire bir giriş olarak tasarlandı. Bu metinde bazılarının gözünü korkutan bir konuyu mümkün olduğunca anlaşılır ve ulaşılabilir kılmaya çalıştım; ancak kitabın bazı bölümleri kaçınılmaz olarak ötekilerden daha zordur. Bu yüzden daha az deneyimli okurlar daha teorik bölümlere geçmeden önce okumalarına Dördüncü Bölüm ("Form Arayışı"), Beşinci Bölüm ("Şiir Nasıl Okunur") ve Altıncı Bölüm'le ("Dört Doğa Şiiri") başlayabilirler. Yine de kitabın baştan sona okunduğunda daha anlamlı olduğu kanısındayım.

Bu vesileyle, York Üniversitesi'nden John Barrell'e, Nottingham Trent Üniversitesi'nden Stan Smith'e, Blackwell'dan Emma Bennett, Philip Carpenter ve Astrid Wind'e ve Brandeis Üniversitesi'nden William Flesch'e yararlı tavsiyelerinden ötürü içtenlikle minnettar olduğumu belirtmek isterim.

T. E.
Dublin, 2005

ŞİİR NASIL OKUNUR

1
ELEŞTİRİNİN İŞLEVLERİ



1.1 Eleştirinin Sonu mu?

Bu kitabı yazmayı ilk olarak, bugünlerde karşılaştığım öğrencilerden pek azının benim edebiyat eleştirisi şeklinde görmek üzere eğitildiğim şeyi uyguladıklarını fark ettiğimde düşündüm. Sazdan çatı yapma veya tahta ayakkabı dansı gibi edebiyat eleştirisi de ölen bir sanat gibi görünüyordu. Bu öğrencilerden çoğu yeterince parlak ve yetenekli olduklarına göre sorun büyük oranda öğretmenlerine aitmiş gibi duruyordu. İşin aslı şu ki bugünlerde pek az edebiyat öğretmeni edebiyat eleştirisiyle uğraşıyor, ne de olsa onlar da hiçbir zaman bunun eğitimini almamışlar.

Bu suçlama bir edebiyat teorisyeninden geldiği için oldukça anlamlı görünebilir. Ruhsuz soyutlamaları ve manasız genellemeleriyle metinleri yakından okuma alışkanlığını yok eden zaten edebiyat teorisi değil miydi? Başka yerlerde bu görüşün güncel eleştirel tartışmanın incelenmeden kabullenilmiş büyük klişelerinden biri olduğuna işaret etmiştim.[1] Bu, seri katillerin tıpkı sizin veya benim gibi insanlar oldukları, iç dünyalarını kendilerine sakladıkları fakat her zaman komşularına edecek kibar bir lafları olduğu varsayımı gibi, hürmet göstermek amacıyla 'herkesin bildiği' kabul edilen şeylerden biridir. Bu görüş, Noel'in korkunç biçimde ticarileşmiş olduğu iddiası kadar bayat bir sıradanlığa sahiptir. Kanıtlar ne olursa olsun, ortadan kalkmaya karşı koyan bütün kadim efsaneler gibi bu da belirli çıkarlara hizmet etmek amacıyla oradadır. Edebiyat teorisyenlerinin kurumuş yürekleri ve kibirli beyinleriyle bir metaforu fark etmekten aciz oldukları için şiiri öldürdükleri fikri, bırakın şefkatli bir his olmayı, eleştiri konusunda çağımızın en kalın kafalı beylik laflarından biridir. Gerçek şudur ki, neredeyse bütün önemli edebiyat teorisyenleri titiz bir yakın okumaya girişirler. Rus formalistlerinin Gogol veya Puşkin üzerine, Bahtin'in Rabelais üzerine, Adorno'nun Brecht üzerine, Benjamin'in Baudelaire üzerine, Derrida'nın Rousseau üzerine, Genette veya de Man'ın Proust üzerine, Hartman'ın Wordsworth üzerine, Kristeva'nın Mallarmé üzerine, Jameson'ın Conrad üzerine, Barthes'ın Balzac üzerine, Iser'in Henry Fielding üzerine, Cixous'nun Joyce üzerine, Hillis Miller'ın Henry James üzerine okumaları bunun bir dolu örneğinden yalnızca bazılarıdır.

Bu isimlerden bazıları yalnızca seçkin eleştirmenler olmakla kalmazlar, aynı zamanda kendileri de edebi sanatçılardır.

1) Bkz. başka yerlerin yanında, Terry Eagleton, *After Theory* (Londra, 2003), s. 93.

Edebiyat üzerine yorum yapma faaliyeti sırasında kendileri de edebiyat üretirler. Bir başka olağanüstü üslûpçu da Michel Foucault'dur. Bu tür düşünürlerin bazen müritlerince yanlış temsil edildikleri doğrudur ancak aynı şey teorisyen olmayan bazı eleştirmenler için de geçerlidir. Ama her durumda, buradaki mesele konuyla alakasızdır. Çünkü günümüzün edebiyat öğrencilerinin, şiirleri ve romanları oldukça yakın bir okumaya tabi tutmamaları gibi bir durum söz konusu değildir. Buradaki konu yakın okuma değildir. Mesele, metne ne kadar azimle sarıldığınız değil, böyle yaptığınızda *neyi* aradığınızdır. Bahsetmiş olduğum teorisyenler yalnızca yakın okuma yapmakla kalmazlar, aynı zamanda edebiyatın form meselelerine karşı da duyarlıdırlar. Günümüzün çoğu öğrencisinden ayrıldıkları yer de burasıdır.

Gerçekte edebiyat öğrencilerine form meselesini açtığınızda bazılarının sizin yalnızca ölçüden bahsettiğinizi düşünmeleri önemlidir. 'Forma dikkat etmek', onların gözünde, şiirin beşli ölçüyle mi yazıldığı yoksa uyaklı mı olduğunu söylemektir. Edebi form elbette bu tür şeyleri de içerir; ancak şiirin ne anlama geldiğini söylemek ve sonra da onun ölçüsü veya uyak şeması hakkında birkaç cümle etmek, form meselelerini tam olarak kavramak anlamına gelmez. Bir roman veya şiirle yüz yüze gelen çoğu öğrenci, çoğunlukla kendiliğinden 'içerik analizi' olarak bilinen şeyi üretirler. Edebiyat eserlerini anlatırken onların içinde neler olup bittiğini tarif eder, muhtemelen araya eseri değerlendiren birkaç cümle de koyarlar. Dilbilimdeki teknik bir ayrımı kullanmak gerekirse, şiire *söylem* olarak değil *dil* olarak yaklaşırlar.

'Söylem', ileride görecek olduğumuz gibi, bütün maddi yoğunluğuyla dille ilgilenmektir, şiirsel dile yönelik yaklaşımların çoğu ise onun ruhunu bedenden ayırmaya meyillidir. Kimse di-

li saf ve basit haliyle duymamıştır. Bunun yerine tiz veya alaycı, kederli veya kayıtsız, aşırı içli veya zalim, hiddetli veya aşırı duygusal sözler duyarız. Bu da görecek olduğumuz gibi, form dediğimizde kastettiğimiz şeyin bir parçasıdır. İnsanlar bazen şiirin dilinin 'ardındaki' fikirleri bulup çıkarmaktan bahsederler, ancak bu uzamsal metafor yanıltıcıdır. Çünkü dilin, fikirlerin içinde önceden sarılı bir halde beklediği tek kullanımlık bir selefon olması gibi bir durum söz konusu değildir. Tam tersine, bir şiirin dili onun fikirlerinin *oluşturucusudur*.

Yalnızca bu içerik analizlerinin çoğunu okuyarak, onların aslında gerçek hayattaki bir olayla ilgili olmak yerine şiirler veya romanlarla ilgili olmaları gerektiğine işaret etmek zordur. Burada dışarıda bırakılan, yapıtın *edebiliğidir*. Çoğu öğrenci "ay imgesi üçüncü dizede yinelenerek yalnızlık duygusunu artırmaktadır" gibi şeyler söyleyebilir, ancak öğrencilerin pek azı "şiirin gürültülü edası onun gönülsüz sözdizimine aykırı düşer" gibi şeyler söyleyecektir. Onların çoğu bunun yalnızca komik olduğunu düşünürler. T.S. Eliot'un bazı dizeleriyle ilgili olarak, "Buradaki noktalama işaretlerinde çok üzücü bir yan var," diyen eleştirmenle aynı dili konuşmazlar. Bunun yerine, şiire sanki şair tuhaf bir sebepten ötürü, savaş veya cinsellik üzerine görüşlerini sayfanın sonuna ulaşmayan satırlarla yazmayı tercih etmiş gibi davranırlar. Belki de bilgisayarı bozulmuştur.

W.H. Auden'ın "Musée des Beaux Arts" (Güzel Sanatlar Müzesi) şiirinin ilk kıtasını ele alalım:

> *Acı hakkında yanılmazlardı hiç,*
> *Eski Ustalar: onun insani konumunu,*
> *Nasıl da başka biri yemek yerken veya bir pencereyi açarken veya yalnızca*
> *aptal aptal yürürken gerçekleştiğini;*

İhtiyarlar hürmetkâr, tutkulu bir biçimde
Mucizevi doğumu beklerken, bunun olmasını
Özellikle istemeyen, koruluğun kenarındaki gölde paten kayan çocukların her zaman olduğunu
Nasıl da iyi anlamışlardı:
Asla unutmamışlardı
En berbat şehitliğin dahi doğal akışını sürdürmesi gerektiğini
Bir biçimde bir köşede, düzensiz bir yerde
Köpeklerin köpekçe hayatlarına devam ettikleri ve işkencecinin atının
Masum kıçını bir ağaca sürterek kaşıdığı.

Bunun özeti oldukça anlaşılır biçimde çıkarılabilir. Şiirin iddiasına göre Eski Ustalar veya büyük ressamlar, insanın acı çekişinin tutarsız doğasını, önemli bir anlama işaret eder gibi görünen katışıksız yoğunluğuyla çevresindeki gündelik olayların ona karşı böylesine sıradan bir ilgisizlik içindeymiş gibi görünmeleri arasındaki zıtlığı anlamışlardı. Bunların hepsinin modern varoluşun muhtemel doğası üzerine bir alegori olduğunu düşünebiliriz. Şeyler artık merkezindeki kahraman veya şehitte buluşan bir motif oluşturmazlar, oldukça rastlantısal biçimde önemsiz ve önemli olanın, suçlu ve masum olanın tesadüfen yan yana durdukları bir biçimde çarpışırlar.

Ancak burada önemli olan bütün bunların sözlerle nasıl şekillendiğidir. Şiir gündelik bir üslûpla açılır, sanki birinin akşam yemeği sonrası muhabbetine konuk olmuş gibiyizdir; yine de şiirin açılışında da onu olduğundan daha hafif gösteren bir tür dram vardır. Tantanalı biçimde başlamaktansa temasına dolaylı yoldan yanaşır: İlk bir buçuk dizede isim, fiil ve yüklemin sırası tersine çevrilir, böylece çok çıplak bir ifade olacak olan "Eski Ustalar acı hakkında hiç yanılmazlardı"nın

yerini daha çok köşesi olan, sözdizimsel olarak da daha ilginç olan "Acı hakkında yanılmazlardı hiç/Eski Ustalar" alır.

Dilbilgisinin sıradan düzeninin tersine çevrildiği bu sözdizimsel yanaşmanın daha özenli bir versiyonu, E.M. Forster'ın *A Passage to India* (Hindistan'a Bir Geçit) romanının mağrur biçimde çarçur edilmiş açılış cümlesinde bulunabilir: "Marabar Mağaraları dışında -ve bunlar yirmi mil ötedeydi- Chandrapore şehri olağandışı hiçbir şey sunmaz." Gerçekte buradaki ilk sözcükler özellikle seçilmiş ironik parçalardır, ne de olsa mağaraların bütün yaşananlarda merkezi bir rolü olduğu ortaya çıkacaktır. Roman oldukça kendini beğenmiş bir rehber kitabın parodisine benzeyen bir sesle açılır. Zarif biçimde dengelenmiş cümlenin tamamında hafif, soylu bir asalet havası vardır.

Auden'm şiiri hiç de mağrur veya fazla nazik değildir; ancak şiirde terbiyeli bir dünyevilik göze çarpar. Açılıştaki dizelerle zayıf bir dramatik beklenti hissi yaratılır, ne de olsa acı hakkında asla yanılmayanların tam olarak kim olduğunu bulmak için dizenin sonundan öteye geçmemiz gerekir. 'Eski Ustalar' ile 'onlar' aynı şeyi nitelerler, bu da tıpkı "Ne kadar da gürültülüdür, şu yük trenleri" gibi bir cümlede olacağı gibi dizelere gayri-resmi bir sohbet havası katar. Aynı günlük konuşma dili, biraz sonra ortaya çıkan 'köpekçe' ve 'kıç' gibi sözcüklerde de belirgindir, gerçi bu konuşma biçimi halk tabakasından birinin kabalığından ziyade bir beyefendinin müstehcenliğiyle ilgili gibidir.

Üç heceli ağır '*suffering*' ('acı') sözcüğü, anlamın belirtir gibi göründüğü şekilde cümlenin sonunda gizlenmek yerine dizenin en başında yankılanır. Eserin tonu görgülüdür ancak pişkin değildir. Uygardır fakat Auden'ın sonraki şiirlerinden bazılarının olabildiği gibi adi veya fazla terbiyeli de değildir. '*Dread-*

ful' ('berbat') İngiliz üst sınıflarının kullandığı tipik bir sıfattır, tıpkı "Aşkım, o kesinlikle berbat biriydi!" cümlesindeki gibi; ancak şehitliği ne kadar etkisiz bir biçimde tarif etse de onun yapmacıklı olduğunu hissetmeyiz. Şiirin olgunluktan kaynaklanırmış gibi görünen bir otoritesi vardır ve bu yüzden onu dinlemeyi isteriz. Eğer şair Eski Ustalar'ın insanların ıstırabını ne kadar iyi anladıklarını görebiliyorsa, o zaman en azından bu açıdan onlarla başa baş olmalıdır. Şiir çok İngiliz usulü bir sağduyu ve normallik adına konuşuyor gibidir; yine de üstü kapalı olarak bazı aşırı durumların nasıl bu tanıdık düşünce çerçevesinin içine sığabileceğini sorar. O zaman bu normallik, sınırları çok dar olduğu için sorgulanmalı mıdır yoksa olağan ve egzotik olanın, aralarında belirgin bir bağlantı olmadan yan yana durmaları zaten şeylerin doğasında olan bir şey midir?

Kıta, kelimenin gerçek anlamıyla insanın ıstırabından bir atın kıçına uzanır ve böylece bir tür bathos (üslûbun düşüşünü) içerir. Ağırbaşlı "İhtiyarlar hürmetkâr, tutkulu bir biçimde/Mucizevi doğumu beklerken" dizelerinin ardından, kasıtlı olarak sade olan ve düzgünce akıp gidebilmesini engelleyecek derecede farklı kalıplara sahip pek çok sözcüğü olan "çocukların her zaman olmuş olması gerektiği" dizesine geçişte birkaç ton aşağıya düşeriz. Sözdizimi, bu sözcüklerin değerini düşürücü etkiyle iç içe girer: 'Nasıl da'dan sonraki virgül cümleye bir merak katar, bizi neşelendiren bir an yaratır ("ihtiyarlar hürmetkâr, tutkulu bir biçimde...") ve ancak yine alelade biçimde bizi yere çarpar.

Yine de burada bile dize, nezaketini korur: "bunun olmasını özellikle istemeyen çocuklar" ifadesinin anlamı tam da söylediği şey olabilir, çocuklar doğuma karşı değildirler ama bu ihtimal yüzünden de coşmazlar. Ancak bu aynı zamanda mucizevi doğumu hiç iplemediklerini söylemenin nazik bir yolu

da olabilir, bu tıpkı İngilizce'de 'hiç de az sıkıcı değil' ifadesinin yumuşak bir biçimde 'inanılmaz derecede sıkıcı' demek oluşuna benzer. Şiir, terbiyesini bir tür sözel dolaylılıkla korur. Ancak acı fikrinden hürmetkâr biçimde mucizevi doğumu bekleyen ihtiyarlar fikrine nasıl geçtiği açık değildir. Hürmetkâr beklenti tam olarak nasıl acıya dair bir mesele olabilir? Beklenti acı verici olduğu için mi böyledir? Yoksa bahsedilen acı, doğumun kendisi midir?

Şiirin karşılaştığı sorunlardan biri, acı hakkında alaycı olmayan, buruk bir mizahla nasıl bahsedebileceğidir. Bu, hafifçe ironik bir bilgelik ile bıkkın bir ses tonu arasındaki ince çizgide ilerlemelidir. İnsanın acısını mitik özelliğinden arındırmalı, ancak bunu onun görünürde değersizleştirmeden yapmalıdır. Bu yüzden şiirin -yapay ancak şefkatsiz veya kendini beğenmiş olmayan- tonu, dikkatli bir biçimde idare edilmelidir. Bu sesin sahibinin mucizevi doğumlara inanması, aşırı bir hürmete sahip olması veya kendisini şehit etmesi mümkün değildir. Böyle olmak için fazla seküler ve sağduyuludur, ayrıca büyük tasarılara karşı fazla şüphecidir. Sahte kahramanlıkları 'merkezsizleştirerek' acılarından ayırmayı ister, genelde bunların ne kadar marjinal ve de rastlantısal olduklarında ısrar eder. Yine de şiirde konuşan sesin vurgulanmamış bir sempatiye sahip olduğunu ima eden bir insancıllığı da vardır.

Demek ki şiirin bu kıtası büyülenmeden arınmıştır ancak putları yıkmamaktadır. Şiir sanki bütün dünyayı dramatik biçimde durduracak duygusal bir mite inanmaktansa, insanın ıstıraplarını ona soğuk bir gerçekçilikle yaklaşarak onurlandırmayı istemektedir. Acı çekenin kendisi de böyle hissediyor olabilir, ancak şiirin dik başlı gerçekçiliği bir başkasının tasavvur edilemez kederiyle özdeşleşmeyi reddeder. (Auden'ın yaralı askerlerle ilgili bir başka şiiri şunu sorar: "Kim vardır ki

sağlıklıyken bir ayağa dönüşebilen?" Bunun anlamı da hiç şüphesiz, sağlıklı kişilerin bedenlerine güvenli biçimde sahip olabilenler olduklarıdır.) İş acı çekmeye gelince ne hastanın bakış açısı ne de gözlemcininki bütünüyle güvenilirdir. Auden'ın söylermiş gibi göründüğü şey, dertli kişilere sunabileceğimiz en derin saygının, onların üzüntüsüyle bizim normalliğimiz arasındaki aşılamaz boşluğu kabul etmemiz olduğudur. Hastalık ile sağlık arasında, mutlak bir epistemolojik kopuş diye adlandırabileceğimiz bir şey vardır. 1930'ların pek çok edebi yapıtı gibi "Güzel Sanatlar Müzesi" de duygusal olmaktansa kalpsiz olarak görülmeyi yeğler. Kahramanlık karşıtlığı da 1930'ların tipik bir duruşudur. Tam da aşırı hale getirilmiş bu zihinsel dayanıklılık, reddettiği duygusallığın sinsi bir biçimi olabilir.

"Onun insani konumu" ifadesinde de bir başka dramatik şüphe parçası bulunur, noktalı virgülü geçip ne olduğunu öğrenene dek ifadenin anlamı gerçekte belirgin değildir. Sonra hantal, dağınık bir cümleye ulaşırız ("Başka biri yemek yerken veya bir pencereyi açarken veya yalnızca aptal aptal yürürken"); bu dize de, cümlecikleri incelikten yoksun biçimde biraraya getirdiği için benzer biçimde aptal aptal koşuyor gibidir. "Köpeklerin köpekçe hayatlarına devam ettikleri ve işkencecinin atının" da tökezleyen, aşırı kalabalık bir başka dizedir, düzensizliği insan deneyiminin karman çormanlığını hatırlatır. Çocuklar, köpekler ve atlar katliam ve şehitliğin ortasında çocuksu, köpeksi ve atsı şeylerini yapmaya devam ederler ve şiirsel ses gerçekte olayların tam da böyle yaşandığını açıklar gibidir. Köpeklerin çocuklar gibi davranması ne kadar zorsa bunların farklı olması da bir o kadar zordur. İnsan deneyimi ironinin kaçınılmaz malzemesidir, ne de olsa önemsiz ve korkunç şeyler yan yana dururlar. Bir şeyin dışarıdan görünü-

müyle onun içeriden hissedilme biçimi aynı değildir, sizin gözünüzde merkezi olan benim açımdan dışsaldır. Burada ironi yalnızca bir ses tonu değil, bakış açılarının çatışmasıdır. İroni sanki yalnızca dünyaya yönelik bir tutum olmaktan çok onun içine inşa edilmiştir. Bu da kaçınılmazlık hissine katkıda bulunur. Nasıl bir gecede vücudumuzda fazladan bir organ çıkmıyorsa, bu durumu da değiştiremeyiz.

Yine de bu bakış açısını sorgulayabiliriz. Gerçekten de bazı acı türleri için doğru olabilir, ancak şair iddialarını biraz şüpheli biçimde evrenselleştirmiyor mudur? 'İnsani konum' saf ve basit anlamıyla bu mudur gerçekten de? Auden şiirin ikinci dörtlüğünde üstü kapalı bir biçimde, sanki ilki ikincisi kadar doğalmışçasına, insan felaketine yönelik ilgisizliği güneşin ışıldamasıyla karşılaştırır. Yine de şiir Avrupa'nın (Auden'ın da kısa bir dönem dahil olduğu) İspanya İç Savaşı'nı yaşamış olduğu ve şimdi faşizme karşı dünya çapında bir savaşın sancılarını çektiği bir dönemde, 1940'larda yayınlanmıştır. Bu acı türü elbette her zaman kişisel bir köşe kapmaca meselesi değildi. Tam tersine, kolektif bir deneyim de olabilirdi. Ölüm ve ıstırap insanlar arasındaki aşılmaz boşluğu göstermenin yanı sıra kamusal olarak paylaşılabilecek gerçekliklerdi. Britanya şehirleri bombalandığında felaket ve ortak hayat biraraya gelmişti. Acı çekiş yalnızca insanların kişisel olarak, bir hobi gibi sürdürdükleri bir şey değildi; acı çeken ve izleyen, asker ve sivil arasındaki dil, bir dereceye kadar ortaktı.

Yani, şiirin teknik ihtişamı ve dünya meselelerine hakim bilgeliği bizi fazlasıyla tartışmalı bir önermeyi, kişisel hayatla kamusal hayatın farklı şeyler olduğunu çok çabuk biçimde kabullenmeye ikna edebilir. Acı çekiş, bütün kamusal dillerin açıklamakta yetersiz kalacağı özel bir olaydır. Eserin arkasında, her birimizin ötekilerin algılarından ebediyen ayrılmış

kendi deneyimizin kişisel sahipleri olduğumuz fikri gizlidir. Modern felsefenin önemli bir bölümü, bu belirgin şekilde mantıklı görüşün yanlışlığını ifşa etmeye adanmıştır; eleştirinin de böylesi argümanlara başvurmaması için bir sebep yoktur. Bir şiirin inançlarını ona güvendiğimiz için kabullenmemiz gerekmez.

Eğer bu 'modern' bir şiirse, bunun sebebi kısmen onun büyük anlatılara yönelik şüpheciliğidir. Yoğunluğu bize böyle olması gerektiğini düşündürse de acı çekiş burada herhangi kapsamlı bir tasarımın parçası değildir. Rastgele ve şans eseri oluşmuştur, bizi bunca şaşırtan şey de bu nesnel konumla öznel korkunçluk arasındaki karşıtlıktır. Şiirin kendisi girift biçimde tasarlanmıştır, ancak bunu, öyle olmadığını bize hissettirecek bir biçimde yapar. Şiirin sohbet tonu, onun incelikli sanatçılığını maskeler. Örneğin şiiri, uyaklı olduğunu fark etmeden de okumak mümkündür. Ancak uyak şeması da ritmi de oldukça düzensizdir, bu da onu fark etmeyişimizin sebeplerinden biridir. Şiirin üzerinde görünürde özgür biçimde akan düşüncelerini süsleyebileceği biçimin ancak iskeletini verir. Uyaklar neredeyse görünmezlik derecesinde ihtiyatlı ve diplomatiktir; onları böylesine dikkatten uzak tutan şey de, fikrin düşünce akışı cümle sonlarını geçersiz kılarken sürekli olarak devam edişidir.

Aynı şey sözdizimi için de geçerlidir. İlk dörtlük gerçekte etkileyici biçimde sürdürülmüş olan, alt cümlelerle dolu ve dilbilgisel olarak karmaşık yapılarla dolu tek bir cümledir, ancak onu okurken bunu neredeyse hiç fark etmeyiz. (Fakat Auden burada biraz hile yapar: Gerçekte nokta işlevi görebilecek olan iki nokta üst üsteler ve noktalı virgüller vardır.) Şiir fazlasıyla şekillidir ancak bu gizlice, konuşma diline ait bir kendiliğindenlik izlenimi yaratmak için yapılmıştır. Şiir sanatsal bir biçimde

sanattan yoksundur. Ve hayat hakkındaki düşüncelerini bir sohbet boyunca ifade eden bu iyi akortlu sesi dinleme hissi, bir biçimde bizim büyük tasarımlara yönelik şüpheciliğimizi doğrular. Argümanındaki kahramanlık karşıtlığı, şiirin üslûbunun şatafatsız retorik karşıtlığında yankısını bulur.

Auden, "Güzel Sanatlar Müzesi"yle aynı yıl "In Memory of W.B. Yeats" (W.B. Yeats Anısına) başlıklı bir şiir yazdı; bu şiirin ilk kıtası, önceki şiire ilginç bir ışık düşürür:

Ortasında göçtü karakışın:
Dereler donmuştu, neredeyse terk edilmişti havaalanları,
Ve kar biçimsizleştiriyordu heykelleri;
Civa ölen günün ağzında düşüyordu.
Elimizdeki aletlerin hepsi birleşiyordu
Onun öldüğü gün karanlık, soğuk bir gün olduğunda.

Gelişigüzel bir biçimde Yeats'in ölümünün oluşturduğu felaketten uzaklaşmak yerine, dünya onun acısını vurgulamak için birleşmiş gibidir. Ancak bu elbette ciddi biçimde bıyık altından gülerek yazılmış bir şiirdir. Şair sanki derelerin donması, heykellerin biçimsizleşmesi ve havaalanlarının neredeyse terk edilmesinin *sebebinin* dostu olan şairin ölümü olduğunu hürmetkâr bir biçimde iddia etmekte, ancak bir yandan da buradaki acıyla onu çevreleyenler arasındaki bağlantının tıpkı "Güzel Sanatlar Müzesi"ndeki kadar tesadüfi olduğunu gayet iyi bilmektedir. Burada bir tür şiirsel ehliyet kullanılmaktadır, ne de olsa kişiselleştirme -yani Doğa'nın bizim ruh hallerimizi ve hislerimizi paylaştığı inancı- ironik biçimde, bir tür ağırbaşlı nüktedanlık şeklinde kullanılmıştır. Şiir Yeats'in öldüğü gün havanın kasvetli olduğunu iddia etmekten dikkatle kaçınır: Basitçe, bu ihtimali bizim çıkarsamamıza izin verir. Şiirin hemen sonraki kıtası, insanlık ve genelde dünya arasındaki bu

belirgin dayanışmanın altını oyar: "Hastalığından uzakta/Kurtlar koşuyorlardı her dem yeşil ormanlar boyunca..." Burada bize arkasını dönen, dünyanın bize aynamız olarak hizmet etmesi gerektiği yönündeki çocukça talebimize direnen şey, gerçekliktir.

1.2 Siyaset ve Retorik

Edebiyat teorisyenlerinin edebiyat eleştirisini baltaladıkları yönündeki suçlamadan kendilerini güvenli biçimde aklayabileceklerini öne sürdüm. Böyle olsa bile, benim gibi siyasi bir edebiyat teorisyeninin bizi sayfanın üzerindeki sözcüklere geri çağırmasında garip bir yan varmış gibi görünebilir. Herhalde noktalama işaretleriyle siyaset bambaşka şeyler olmalıdır ama, öyle değil mi? Gerçekte bu ayrımın var olduğu bile şüphelidir. Örneğin D.H. Lawrence'ın yazılarındaki akışkanlık ve doğallık etkisini yaratan noktalama işaretlerinin, onun dünyaya dair 'organik' vizyonu ve sanayi kapitalizmine yönelik eleştirileriyle nasıl ilişkili olduğunu göstermek zor olmazdı. İçeriğin siyaseti olduğu kadar formun da siyaseti vardır. Form, dikkatimizi tarihten başka tarafa çevirmek anlamına gelmez, form gerçekte tarihe erişimin bir biçimidir. Sanatsal form konusunda yaşanan büyük bir kriz -diyelim ki on dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başında gerçekçilikten modernizme geçiş- neredeyse her zaman tarihsel bir kargaşayla bağlantılıdır. Burada bahsedilen kargaşa, Birinci Dünya Savaşı'yla sonuçlanan siyasal ve ekonomik karışıklık dönemiydi. Bu, modernizmin bir başka şeyin semptomu olmanın ötesine geçmediğini iddia etmek anlamına gelmez. Ancak kültürel form alanında yaşanan yeterince derin bir kriz, aynı zamanda genellikle tarihsel bir krizdir.

Edebiyat eleştirisinin tarihsel bakımdan en önemli noktalarına bakmak, hem edebiyat eserlerinin zerreciklerine ve yüzeyine hem de bu eserlerin kültürel bağlamlarına gösterilen bir tür çift taraflı dikkate tanıklık etmek anlamına gelir. Bu, F.R. Leavis, I.A. Richards ve William Empson'ın oluşturdukları Cambridge okulu için olduğu kadar Romantik eleştiri için de geçerlidir. Bu dikkat, yirminci yüzyılın en büyük edebiyat âlimlerinden bazıları olan Mihail Bahtin, Eric Auerbach, Walter Benjamin, Ernst Robert Curtius, Kenneth Burke, Edmund Wilson, Lionel Trilling ve Edward Said'in de ayırt edici özelliğidir. Siyaset, bu eleştirmenlerden neredeyse hepsi açısından, edebi metni yoğun bir çaba sarf ederek inceleme faaliyetinin bir parçasıdır. Şiirleri kendisinden önce hiçbir eleştirmenin yapmamış olduğu kadar titizlikle analiz eden William Empson'ın aynı zamanda sosyalist eğilimlere sahip bir siyasi liberal olması, cinsel suistimal gerekçesiyle Cambridge Üniversitesi'nden kovulması ve ardından oldukça zor koşullarda Çin ve Japonya'da ders verme imkânı bulması tesadüf değildir. Empson'ın şiirsel belirsizliklere yönelik ilgisi, aynı zamanda kendisi gibi çoğu İngiliz beyefendisine yabancı gelebileceklerin de aralarında olduğu, birbiriyle çelişen kültürel anlamlara yönelik bir açıklıktı. Yorkshire'lı toprak sahibi bir ailenin oğlu olan Empson, zamanını avcılıkla geçiren çevresine isyan etti, tuhaf biri, bir muhalif ve yabancı oldu; onun metinlerdeki ahenksizlikler ve çoklu anlamlar karşısında yaşadığı büyülenme, kendisinin yaşadığı ruhani uyumsuzlukla yakından bağlantılıydı.

Benzer biçimde F.R. Leavis'in bir şiirin duyumsal ayrıntılarına odaklanması da başka şeylerin yanında onun soyutlama ve faydayla yönetildiğine inandığı endüstriyel düzene yönelik karşıtlığını yansıtıyordu. Şiir ne kadar dolaylı biçimde olsa da bu açıdan siyasal eleştirinin bir biçimiydi. I.A. Richards için bir

şiirin sahip olduğu hassas denge, insan içgüdülerinin artık ahenkli biçimde bütünleşmiş olmadığı bir kentsel topluma ıslah edici bir alternatif öneriyordu. Bahsettiğim öteki isimlerle birlikte bütün bu eleştirmenler derin bir biçimde, ne kadar nostaljik veya idealist de olsa toplumsal tarihe karşı duyarlıydılar. Yine de hepsi Fredric Jameson'ın bir ifadesini uyarlamak gerekirse, aynı zamanda "cümlelerin kendilerinin şekliyle uzlaşmaya varma yükümlülüğü"nü hissettiler.[2] Onların bakış açısına göre bu yükümlülük aynı zamanda cümleleri şekillendirmeye yardım eden güçlerle uzlaşmaya varmayı da içermekte, bu güçler de yazardan çok daha fazlasını içermektedir. Bu eleştirmenler için 'tarih' ile 'sayfanın üzerindeki sözcükler' arasında saf bir seçim yapmak mümkün değildi. Filologlar veya 'dil âşıkları' olarak edebiyata yönelik tutkuları bütünüyle uygarlıklarla kurdukları angajmanlarla bağlantılıydı. Dil bu ikisini bağlayan bir köprü değilse neydi ki? Dil hem Kültür hem de kültürün -edebiyat eserinin ve insan topluluğunun- bilinç kazandığı vasıtadır; edebiyat eleştirisi de bu yüzden bizi biz yapan vasıtanın yoğunluğu ve karmaşıklığına yönelik bir duyarlılıktır. Yalnızca kendine özgü nesnesiyle ilgilenerek, bir bütün olarak kültürün kaderine yönelik esaslı etkiler yaratabilir.

Bir başka büyük filolog olan Friedrich Nietzsche de sürekli olarak iyi okumayı bilmenin değerini vaaz etmişti. Kendisini 'yavaş' okumayı gösteren bir öğretmen olarak sunmuş, yavaş okumayı hıza takıntılı bir çağın tersine giden bir çeşit olarak görmüştü.[3] Nietzsche için yakın okuma, modernitenin eleştirisidir. Sözcüklerin hissi ve biçimiyle ilgilenmek, onlara yalnızca araçsal biçimde davranmayı reddetmek, böylece dilin ticaret ve bürokrasi tarafından kâğıtsı bir incelikte

2) Fredric Jameson, *Marxism and Form* (Princeton, NJ, 1971), s. xii.
3) Bkz. Keith Ansell Pearson, *Nietzsche* (Londra, 2005), s. 2.

kuşanıldığı bir dünyayı reddetmektir. Nietzsche'ci Üst İnsan, bir e-posta kullanıcısı değildir. Yine de siyaset ve metinsellik arasındaki bu ilişki çok daha gerilere, gerçekte bildiğimiz edebiyat eleştirisi formlarının en eskisi olan antik dünyanın retoriğine dek gider.

Geç antik dönem ve Ortaçağlar boyunca bizim bugün *eleştiri* olarak bildiğimiz şey, gerçekte *retorik* olarak biliniyordu; antik dünyada bu sözcüğün hem metinsel hem de siyasal bir anlamı vardı.[4] Hem sözsel mecaz ve ifadelerin araştırılması, hem de ikna edici kamusal konuşma sanatının araştırılması anlamına geliyordu. İkisi birbiriyle yakın biçimde ilişkiliydi: Profesyonel retorikçiler, amaçladığınız siyasal etkileri en iyi şekilde elde edebilmeniz için hangi sözsel aygıtların gerekli olduğu konusunda size yardımcı olmaya hazırdılar. Antik Roma okullarında pratikte bu, bazen eğitimin ta kendisiydi. Antik dönemde yaşayanlar, şiir diye bilinen özel bir söylem türünün varlığını kabul ettiler; ancak bununla dilin öteki türleri arasında kesin bir ayrım yoktu. Retorik hepsinin bilimiydi ve şiir, tıpkı tarih gibi, retoriğin yalnızca bir alt dalıydı. Bir tür üst-söylemdi, dilin her tür biçiminde başarılı bir iletişim için gerekli yöntemleri tanımlıyordu. Üslûpla ilgili stratejileri araştırmanın siyasal bir anlamı vardı, onları kendi retoriksel pratiğinizde en etkili biçimde nasıl kullanacağınızı bilmek anlamına geliyordu. Zarafetle konuşmak ile bilgece düşünmek arasında yakın bir ilişki olduğu düşünülüyordu. Estetik bir hata, siyasal bir hesap hatasına yol açabilirdi.

O zamanlar retorik, bir tür söylem teorisiydi; antik devletin siyasal, hukuki ve dini kurumlarından ayrılamayacak bir

4) Retorik çalışmaları için bkz. George Kennedy, *The Art of Persuasion in Ancient Greece* (Princeton, NJ, 1963); Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric* (Oxford, 1988); Terry Eagleton, "A Small History of Rhetoric", *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism* (Londra, 1981) içinde.

teoriydi. Söylem ile iktidarın kesişiminde doğmuştu. Romalı tarihçi Tacitus bize, imparatorlar Augustus, Tiberius, Caligula ve Claudius'la Julius Caesar'ın hepsinin başarılı hatipler olduğunu anlatır.[5] Ancak retorik sanatı yalnızca imparatorların bir silahı değildi. Bütün yurttaşların iyi konuşmayı öğrenmeleri gerektiğine inanmaları antik Yunan demokrasisiyle yakından bağlantılıydı. Yunanlıların gözünde özgür bir insan, köleler veya yabancılar gibi şiddetle zora koşulmaktansa, konuşmayla ikna edilen biriydi. Dil de böylece özgür, eşit yurttaşların insani veya insani olmayan astlarından farklılaştığı en üstün yetenek haline geliyordu.

Bu siyasal koşullar Roma İmparatorluğu'nun geç döneminde düşüşe yol açıp ortadan kalktıklarında, retorik de pratik toplumsal hayattan koparak Ortaçağlarda edebi aygıtların steril envanterinde gittikçe ufalmaya başladı. Yurttaşlıkla ilgili bir arayış olmaktan çıkıp skolastik bir arayış haline geldi, kamusal alana değil araştırma alanına aitti artık. Genel olarak konuşursak, retorik artık mantığın emrindeydi. Fakat sanat, Ortaçağ skolastiğine karşı ana silahı olarak retoriği kullanan Rönesans hümanizması sayesinde muzaffer bir yeniden canlanma yaşadı. Bir kez daha, savaşlar, emperyal yayılma ve köklü toplumsal değişimlerin yaşandığı bir dönemde, ikna edici siyasal konuşma meselesi merkeze yerleşti. Ancak retorik, kademeli biçimde bir üslûp meselesine indirgendi veya şiir sanatı tarafından kapsandı, böylece kamusal ve siyasal işlevleri ortadan kalktı. Daha sonra, belagat ve metafor bilimsel rasyonalizm çağında şüpheyle bakılan şeyler haline geldiğinde 'retorik' sözcüğü bugün bizim için sahip olduğu, tumturaklı söz, martaval, aldatıcı manipülasyon gibi negatif çağrışımlarından bazılarını edinmeye başladı. Gerçekte tekerlek dönerek tam

5) Tacitus, *The Annals of Imperial Rome* (Londra, 1996), s. 285.

bir daire yapmıştı; ne de olsa Sofistlerle ettiği kavgalarda Platon için retoriğin anlamı da büyük oranda buydu.

Retorik, antik dünya için dilin kamusal bir olay ve toplumsal bir ilişki haline gelişiydi. Edimsel olduğu kadar sürekli kendisini ötekilerin kulaklarında duyan bir konuşma biçimi olarak diyalojikti de. Ortada matbaanın icadına veya rasyonalizmin büyümesine oranla hangisinin daha uzun süre hayatta kalacağını görmek gibi bir mesele yoktu. On yedinci yüzyıla gelindiğinde retoriğin mecazi büyümesi ve tutkulu belagati bazıları tarafından hakikate ulaşmanın bir yolu değil, ona ulaşmak yolunda bir engel olarak görüldü. Tutkular da metaforlar da dünyanın nesnel vizyonunu bulanıklaştırıyordu ve retorikte bunların ikisi de vardı. Modern felsefenin babası John Locke *Essay Concerning Human Understanding*'de (İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme) retoriği "yanlışlıkların ve hilekârlığın güçlü bir aracı" olarak lanetler. On sekizinci yüzyılda, özellikle de İskoç Aydınlanma yazarları arasında retoriğe yönelik âlimane bir büyülenme yaşanıyordu. Ancak genelde Aydınlanma çağında hakikat sözel-olmayan, diyalojik-olmayan, şiirsel-olmayan, bağlamsal-olmayan ve etkisel-olmayan bir hale gelmişti. İdeal olarak dilden bütünüyle bağımsızdı, ne de olsa -hakikatin aracısı olan- dilin kendisi de ona yönelik potansiyel bir engeldi. Sözcüklerin belirsizliği, anlamların açıklığını engelliyordu. Hakikat ayrıca çok daha uzmanlaşılmış, bölümlere ayrılmış bir hale geliyordu; retorik evrensel bir anlatı olmayı iddia ettiği ölçüde, artan oranda işlevinden oluyordu.

Rasyonalistler ve ampiristler için sözel süsleme, insanı meselenin gerçeklerinden uzaklaştırıyordu. Şekilsel gelişmeler somut incelemelere boyun eğiyordu. Mesela, eğer toplumsal adaletsizlikleri ele almaya hevesliyseniz, erkekler ve kadınla-

rın durumunun ne olduğunu gerçekçi biçimde bilmeniz gerekirdi; bu durumda retoriğin veya fantezilerin işinize yaraması mümkün değildi. Onlar başkalarının yiyeceği yokken hayallerinin tadını çıkarabilenlerin ayrıcalığıydı. Sözcük oyunları refahın düşmanıydı. Duygular dünyaya erişimin bir biçimi değil, dikkatlerin duygusal veya demagojik biçimde ondan başka yere çevrilmesiydi. Gelişmekte olan demokrasi, retoriğin otoriter üst tonundan endişeliydi –retoriğin siyasal kökenleri düşünüldüğünde bu ironik bir durumdu; ancak aynı zamanda kalabalıkların anarşik tutkularını heyecanlandırabilecek türde bir popülist retorikten de endişe duyuyordu.

Romantikçilik, öteki şeylerin yanında, şiirsel olanın Aydınlanma zihniyetinin bu oldukça kansız çeşidinden aldığı intikamdı. Ancak şiir şimdi, Wordsworth ve Coleridge'in *Lyrical Ballads*'ına (Lirik Baladlar) yazdıkları ve bir program niteliği taşıyan önsözlerinde olduğu gibi, retoriğin *karşısında* yer alıyordu. Retorik hâlâ hilebaz, manipülatif kamusal söylem anlamına geliyordu; ancak şimdi ona direnecek olan şey rasyonal araştırma veya önyargısız bir âlimlik değil, insan yüreğinin hakikatleriydi. Şiir, üzerimizde bariz tasarımları olan tür bir söylemle savaş halindeydi. Ona tepki verecek bir kamuoyu olmadan hiçbir anlam ifade etmeyen klasik retoriğin aksine, gerçekten de bir seyircisi olup olmadığı konusunda ciddi bir şüphe içindeydi. Shelley'nin güzel bir biçimde ifade ettiği gibi, şair muhtemelen karanlıkta şarkı söyleyen bir bülbüldü yalnızca. Bu şairleri okuyacak kişiler çıkıp çıkmayacağı bilinmiyordu ve bu belirsizlikte ortaya ilhamla yazan şair kültü çıkmıştı. Wordsworth, Coleridge, Blake, Shelley, Keats ve Byron gibi İngiliz Romantiklerinde şiir hâlâ kamusal alanla şiddetli bir ilişki içindeydi; ancak 'kamusal' sözcüğü artık aşağılayıcı imalara sahip olmaya başlıyordu ve şiir, ticaret, bilim ve siyasetten bütünüy-

le farklı bir dille konuşmaya başlıyordu. İnsanın kamusal-karşıtı alan olarak adlandırabileceği şeyin bir parçasıydı; ancak henüz, daha sonraları bazı daha geç Romantik dönem sanatçıları tarafından yapılacağı gibi özelleşmemişti.

Edebiyat olarak adlandırılan olgu yaklaşık olarak bu sıralarda doğmaya başladı. 'Edebiyat' sözcüğü daha önce yazının hem gerçeklere hem de kurmacaya ait çeşitli formlarını kapsamak üzere kullanılmıştı; ancak bütün yazının erdemleri, yazının tek ve özel olarak ayrıcalıklı bir türünde, şiirde temsil edilmekteydi. Şiir, özgün yazı türlerinin çoğunun peşinde olduğu formdu. 'Edebiyat' bir gerçeklik meselesi değil his meselesiydi, dünyevi değil aşkındı, toplumsal olarak geleneksel değil biricik ve özgün olmakla ilgiliydi. Şiir soyutlamaları hor görüyor, yalnızca özgül ve bireysel olanla ilgileniyordu. Genel olgularla değil, nabzınızda hissedebileceğiniz şeylerle ilgiliydi. Bu açıdan bakıldığında bir şiir *teorisinden* bahsetmek gerçekte çelişkili olur. Somut olanın bilimini yapamazsınız. Tekil olanın sistematik bilgisinden bahsedilemez. Milyonlarca bireye dair demografi veya toplumbilim veya antropoloji bilimleriniz olabilir, ancak yolun sonundaki kulübede yaşayan emekli amiralin bilimsel bir araştırmasını yapamazsınız.

Yani, şiirin özellikle somut ayrıntılarla uğraştığına yönelik önyargı gerçekte oldukça yakın bir zaman önce oluşmuştur. Elbette bunun tarihi, bir anlamda şiiri itaatsiz ayrıntıların idare edilemez kalabalığı olarak gören ve şiiri, demokrasiyi ideal devletinden atmasıyla çoğunlukla aynı sebeplerden ötürü, ideal devletinden defeden Platon'a kadar gider. Aristoteles ise şiiri evrensel olan şeylerle uğraşmak şeklinde algıladı; Aziz Augustine gibi bazı erken dönem Hıristiyan düşünürler için, ayrıntıları dünyada Tanrı'nın varlığının bir işareti olarak onu 'göstergebilimsel' biçimde okumaktansa kendi içinde bir amaç

olarak görmek, kâfirce bir eylemdi. Gerçekte on sekizinci yüzyıl ortasında modern estetiğin büyümesi ve sonra Romantikçiliğin gelişmesiyle somut özgüllüğün kendi içinde değerli bir şey olduğu fikri edebiyat sahnesinde önem kazanmaya başladı. Şiirin duyumsal açıdan özgül olanla meşgul olması ve genel fikirlere şüpheyle yaklaşması gerektiği yönündeki varsayım, hiç şüphesiz Aristoteles, Dante, Shakespeare, Milton, Pope ve Johnson'ı çok şaşırtırdı. Bu pek çok Romantiğin gözünde bile yeni bir fikirdi. Wordsworth'ün şiirlerinde pek de duyumsal açıdan özgül bölümlere rastlanmaz. Yalnızca nabzımızda hissettiğimiz şeylerin gerçek olduğu yönündeki öğretiye bütün şairler inanmaz. Bu inancın ancak neo-faşistler için tipik olduğu ölçüde yaratıcı sanatçılar için de tipik olduğu söylenebilir. Genel fikirlerden huzursuzluk duymak, bir şairin olduğu kadar kültürsüz biri olmanın da işaretidir.

Buna karşın, bazı Romantikler şiirin duyumsal özelliğinde ısrar ederken aynı zamanda onun evrensel doğası hakkındaki fikirlerini de dile getirdiler. Bu iki görüşü uzlaştırmak zor görünüyordu. Yine de ellerinde elverişli bir çözüm mevcuttu ve bu çözümün adı da semboldü. Romantik sembolün, eşsiz ve özgül bir formun içindeki evrensel hakikati ayrıntılarıyla anlatması gerekir. Sembol, gizemli bir biçimde bireysel ile evrensel olanı birleştirir; ikisi arasında dil, tarih, kültür ve rasyonalitenin yanından geçen bir doğrudan devre oluşturur. Bir şeyi eşsiz biçimde kendisi yapan şeyin özüne nüfuz etmek, onun kozmik bütünün içinde oynadığı rolü keşfetmektir. Bu fikir, Platon'un Formlarından ve Leibniz'in monadlarından Hegel'in Dünya Ruhu'na, Coleridge'in sembollerine ve Hopkins'in 'içmanzaraları'na dek düzenli biçimde devam eder. Daha az haşmetli terimlerle açıklamak gerekirse, şiir söz konusu olduğunda bunun anlamı şairlerin artık gerçek tarihten kaçınmaları

için iki yollarının olmasıydı. Onun 'altına', tarifsiz biçimde özel olana bakabilirler; veya onun üstüne, evrensel hakikatlere yükselebilirlerdi. Sembolün yardımıyla ikisini aynı anda yapmaları bile mümkündü.

Romantik dönemde şiir, aşkın hale gelerek kamusal dünyadan koptu, böylece hem yukarı hem aşağı doğru hareket etti. Ancak kamusal dünyanın bir eleştirisini yapabilmesine izin veren, böylece onunla bir biçimde ilişkiye geçmesini sağlayan şey tam da bu mesafeydi. Hayal gücü, sıradan gerçekliğin üstünde yer alıyordu, ancak Blake ve Shelley gibi şairlerde hâlâ dönüştürücü bir siyasal güçtü. Toplumsal varoluşun büyüleyici yeni ihtimallerini akla getirebiliyor veya onun görkemli gücüyle sıkıcı bir makine gibi işleyen toplumsal düzen arasında bir zıtlık olduğunda ısrar edebiliyordu. Şiir, araçsal olmak yerine bütünsel biçimde endüstri toplumunda gittikçe daha az bulunmaya başlayan 'organik' ilişkilerle birlikte insan yaratıcılığının bir örneği haline gelebilirdi.

Victoria dönemi İngilteresi'nde muhayyilenin siyasal gücü aşamalı olarak ortadan kalktı. Hâlâ John Ruskin ve William Morris'in yazdıklarında etkiliydi, ancak John Stuart Mill'e göre şiir şimdi dinlenmekten çok kulak misafiri olunan bir şey haline gelmişti. Kamusal bir forum işlevi görmekten çıkıp oturma odasına çekilmişti. Yaşantısına retoriğin bir alt dalı olarak başlamışken onun tam karşıtı haline gelmişti. Çağın en seçkin şairlerinin sahip oldukları devasa toplumsal saygınlığa karşın, şiirin kendisi gerçekte özelleşmişti. Tennyson kamusal Saray Şairi makamında bulunuyor olabilirdi, ancak onun en iyi yazıları epik olmaktan ziyade lirik, güçlü biçimde *engagé* olmaktan ziyade huzursuz biçimde içgözlemseldi. Çağın en güçlü kamusal türü (roman) tarafından meydan okunmuş, egemen Faydacılık felsefesi tarafından reddedilmişken, şiir

kulak misafiri olunmaktan ziyade gözden kaçma tehlikesini yaşıyordu. Edebiyatta yaşanan yeni bir işbölümüyle roman, şimdi fikirler ve kurumlarla ilgilenen bir toplumsal form olarak görülmeye, şiirin ise kişisel hisleri muhafaza ettiği düşünülmeye başlanmıştı. Sanki lirik şiir bütün şiir türünü tanımlıyor gibiydi. Bu yüzden de Eliot, Yeats, Pound ve Stevens gibi modernistler onu önemli bir tür olarak yeniden canlandırmaya çalışıncaya dek bu şekilde kalacaktı. Şiir muhtemelen yalnızlık ve ruhani endişe hissi kendisininkine eş olan modern bir çağda, bir kez daha merkezi sanat formu haline gelebilirdi. Bu yoğun biçimde kişisel deneyim ifade edildiğinde muhtemelen ironik biçimde, kamusal açıdan en temsili rolü üstlenebilirdi.

Demek ki retoriğin hikâyesi çok yüreklendirici bir hikâye değildi. Antik şehir devletlerinde yaşadığı umut verici bir başlangıçtan sonra Ortaçağ âlimleri tarafından fosilleştirilmiş, bilimsel rasyonalizm tarafından baskı altına alınmış ve en sonunda özelleşmiş bir şiir anlayışı tarafından bozguna uğratılmıştı. Gelişmiş antik bir sanat, yüksekten atma, tatlı sözle kandırma ve kitlesel hisleri alaycı biçimde tahrik etmeyle eş hale gelmişti. Günümüzde Amerika Birleşik Devletleri'nde şiirin anlamı, birinci sınıf öğrencilerine noktalı virgülleri nereye koyacaklarını öğretmektir. Ancak retorik sanatının gecikmiş bir intikam aldığı görüldü. Friedrich Nietzsche konuyla ilgili notlarında retoriğin bir kamusal ikna sanatı olarak incelenişinin, onun bir mecazlar ve edebi figürleri dizisi olarak incelenmesinin arka planında yer alabileceğini, edebi figürlerin dilin 'gerçek doğası' olduğunu söyler. Nietzsche'nin yaptığı şey, retoriği (betimsel ve betimsel olmayan edebi söylem anlamında) konuşmamızın bütününe genellemekti. Dilin bütünü metafor, metonomi, ad aktarması, sözcük sırasının değişmesi ve benzeri şeylerle işli-

yordu ve bunun anlamı da hakikat ve iletişim açısından bakıldığında bütün dilin tamamen güvenilmez olduğuydu.

Jacques Derrida ve Paul de Man gibi yapısalcılık sonrası düşünürler, daha sonra iletişimin hiçbir zaman tam olarak gerçekleşemeyeceğini, yani hedefi hiçbir zaman bütünüyle tutturamadığını göstermek için bu meseleye el attılar.[6] Rasyonalizm retoriği yalnızca bir süsleme meselesi olduğu gerekçesiyle hor görüyordu, ancak şimdi retorik bu iltifata aklın bizzatihi kendisinin baştan sona içine sızmış figüratif araçlarla dolu olduğu iddiasıyla karşılık veriyordu. Retorik, düşman kampındaki işgal birliğiydi. Bütün dilin gizli hakikatiydi. Ancak şimdi hakikatin, anlamın, iletişimin ve siyasal eylemin kuyusunu kazmak için çalışıyordu ve Cicero ya da Demosthenes'in durumu hiç de böyle değildi. Antik retorik sanatının figüratif dilin incelenişi ile iletişim sanatını biraraya getirdiğini görmüştük; ancak retoriğin önceki anlamı şimdi sonraki anlamının aleyhine dönmüştü. Metaforlarınız veya değişmez anlamlarınız olabilirdi, ancak ikisine birden sahip olamazdınız.

Şiir figüratif dilin evi olduğuna göre, bir kez daha retorik olarak görülüyordu; ancak antik dönemdeki kamusal ifade anlamındaki retorik değil, Nietzsche'ci güvenilmez konuşma anlamındaki retorikti bu. Söz konusu teoriye göre, şiirde hakikat ve anlamın kuyusu, ifade ettikleri vasıtanın metaforik doğası tarafından ölümcül biçimde kazılmaktaydı. De Man'ın söylediği gibi: "Şiir, tam da her tür hakikat iddiasından feragat ettiği an en yüksek ikna gücüne ulaşır."[7] Biraz sonra şiirin, sözlü formun anlamı şekillendirişini göstermesi açısından, ge-

6) Yapısalcılık-sonrası düşünceye faydalı bir giriş için bkz. Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice* (Londra, 1982); Catherine Belsey, *Critical Practice* (Londra, 1980) ve Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford, 1983), 4. Bölüm.

7) Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven, CT ve Londra, 1979), s. 50.

nel olarak dilin hakikati olarak algılanabileceğini göreceğiz. Ancak şimdi şiir genel olarak dilin sahteliğini ortaya çıkarıyor gibi bir durum söz konusuydu.

Yine de bu, 1970'ler ve 1980'lerde ortaya çıkacak teorik akımlardan yalnızca biriydi. Feminist eleştiriden kültürel materyalizme, Mihail Bahtin'in hayranlarından Yeni Tarihsiciliğe, klasik retoriğin projesine inancını sürdürmeyi amaçlayan öteki araştırma alanları da mevcuttu. İronik biçimde, gelenekle en uyumlu olanlar da bu sözümona yeni türemiş teorisyenlerdi. Onlar da edebiyat eserlerini aynı anda hem anlam hem de tarihsel olayların modelleri olarak, güç ve anlamın kavuştuğu yerler olarak araştırmaya koyuluyorlardı. Yine de yeni binyıl yaklaşırken ve egemen siyasal düzen kibirli biçimde kendisine meydan okuyan herkesi gördüğüne ikna olmuşken, bu teşebbüsü sürdürmek zorlaştı. Siyasal bir eleştiri fikrinin kendisi dahi saldırıya uğradı. Örneğin, birkaç onyıl önce edebiyattan toplumsal sınıf terimleriyle bahsetmek kabul edilebilir bir şeydi. Gerçekte insanın ondan nasıl bu şekilde bahsetmeyeceğini anlamak zordu. Örneğin İngliz romanı baştan sona sınıf, konum, mülkiyet, finans, evlilik, üreme ve mirasla meşguldür.

Ancak bugünlerde İngiliz romanından bu terimlerle bahsetmek, tek bir edebi yazar bozuntusundan alıntı yapmak gerekirse 'bağnaz' olma suçlamasına yol açmaktadır. Victoria döneminde yaşayanlar böylesi konularda yüksekten atmaya oldukça hazırlardı, biz modernlerse daha çekingenmişiz gibi görünüyor. Şiddet ve mülksüzleşmenin egemen olduğu bir dünyada eleştirmenler ve kitap tanıtım yazarları büyük oranda 'siyaset-sonrası' bir konuma gelmiş durumdalar. Rus Formalistlerinden Amerikalı Yeni Eleştirmenlere, Northrop Frye'dan Roland Barthes'a edebiyatın tarihsici görüşlerine itiraz eden eleştirmenler bunu kışkırtıcı, teorik bakımdan

incelikli yollarla yaptılar. Ancak günümüzde siyasal eleştiri, insanı böylesine zinde tutan düşmanlarla karşı karşıya olma ayrıcalığına sahip değil. Bazı onurlu istisnalar dışında, önyargı ve cehaletle karşı karşıya.

O zaman telaşlandırıcı bir durumla yüz yüzeyiz. Edebiyat eleştirisi geleneksel işlevlerinin ikisini de terk etme tehlikesi yaşıyor. Onu uygulayanların çoğu edebi formlara karşı daha az duyarlı halde, bazıları eleştirmenin toplumsal ve siyasal sorumluluklarına da şüpheyle yaklaşıyor. Günümüzde bu siyasal araştırmanın çoğu kültürel araştırmalar alanında yapılıyor; ancak diğer taraftan kültürel araştırmalar yakın form analizine dayalı geleneksel projeyi büyük oranda terk etmiş durumda. Araştırma dallarının her biri, öteki dallardan çok az şey öğrenmiş durumda.

O zaman her iki açıdan da edebiyat eleştirisi, klasik retorikteki kökenlerine yönelik imanını yitirme tehlikesi yaşıyor. Buna eş bir tehlike de, Joseph Schumpeter'in işaret ettiği üzere yandaşları "öncelikle filologlar olan ancak... hızlı bir biçimde örf, siyaset, din ve felsefe alanlarına da yayılan"[8] Rönesans hümanizmasının mirasına yönelik imanlarını yitirme tehlikesi. Modern eleştirinin İngiltere'deki, on sekizinci yüzyıl kamusal alanı olarak adlandırılan ilk halleri için de geçerli bir durumdur bu.[9] Joseph Addison, Richard Steele ve Samuel Johnson gibi yazarlar eleştiriyi öteki şeylerin yanında bir toplumsal ve ahlâki eleştiri biçimi olarak tasarlamışlardı. Samuel Taylor Coleridge'den Matthew Arnold'a on dokuzuncu yüzyılın sözde edebiyat adamları da aynı şeyi yapmışlardı. Yirminci yüzyılda Leavis, Richards ve Empson'dan George Orwell, E.P.

8) Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism, and Democracy* (New York, 1942), s. 148.
9) Bkz. Terry Eagleton, *The Function of Criticism* (Londra, 1984).

Thompson ve Raymond Wiliams'a uzanan nesil de bunu yaptı. Günümüzde kültürel teori olarak bilinen şey, geleneksel eleştirinin modern bir versiyonudur. Aniden içeri damlayanlar ve bu işe burnunu sokanlar, böylesi bir teorisyen 'gelenekselci' muhalifleridir. O zaman radikal bir edebiyat eleştirisinin sloganı açıktır: Antik çağlara doğru ileri!

1.3 Deneyimin Ölümü

Filolojiye hissettiği tutkunun ışığında bakıldığında, Nietzsche'nin pek çok yönden postmodern kültürün atası olarak düşünülmesi ironiktir; ne de olsa metinlerin duyarlı okumasını baltalamaya yardımcı olan şeyin kültürel teori değil, postmodernizm olduğu akla yatkın gerekçelerle savunulabilir. Beklenebileceği üzere, burada söz konusu olan bir dizi soyut fikir değil, belirli bir hayat tarzıdır. Sözel hassaslığı mahvetme tehdidinde bulunan şey, işaretleri vicdansızca kullanan, iletişimi bilgisayarla gerçekleştiren ve 'deneyim'in gösterişli biçimde paketlenmesi aracılığıyla gelişmiş kapitalizmin hemen okunabilen derinliksiz, metalaştırılmış dünyasıdır. Bir uçak bileti almaya veya bir otele kayıt yaptırmaya çalışan herkesin tanıklık edebileceği üzere, bilgisayarların gerçekte modern hayatı yavaşlatmaya çalışmanın kurnaz bir yolu olduğu yolunda bir teori vardır. Hatta iyi, eski moda hız ve koşuşturmaya, modern teknolojinin böylesine umursamaz bir hız karşısında frene basmasından önce otel kâtiplerinin beş saniyede adınızı bir deftere pat diye yazıverdiği o hareketli günlere yönelik nostaljik bir yaklaşım içinde olan kişiler dahi vardır. Ne de olsa isminizi bir deftere yazma süreciniz sırasında sistemin çökmesi pek muhtemel değildi.

Heidegger'den Benjamin'e pek çok düşünür, deneyimin kendisinin dünyadan kaybolmakta olduğu uyarısında bulun-

muştur. Şaşılacak biçimde, gezegenimizde tehlikede olanlar yalnızca çevre, hastalık ve siyasal baskının kurbanları ve şirketlerin gücüne direnecek kadar cüretkâr olanlar değil, *deneyimin kendisi*'dir. Ve bu, Chaucer veya Samuel Johnson'ın neredeyse hiç aşina olmayacağı, göreceli olarak yeni bir tükeniş tehdidi dir. Bu teoriye göre (ve bu, az sonra göreceğimiz gibi, öykünün yalnızca bir tarafıdır) modernite bizi pek çok şeyden, efsaneden, büyüden, akrabalıktan, gelenekten, dayanışmadan mahrum etmiştir; ancak şimdi en sonunda bizi kendimizden mahrum etmeyi de başarmıştır. Bizzat kendi öznelliğimizin iç taraflarına nüfuz etmiş, kürekle alınmaya hazır olgun erikler gibi içimizi boşaltmıştır. Modern kentsel varoluşun Ebedi Şimdi'si, Walter Benjamin için deneyimin en değerli vasıtası olan şeyi, geleneği aşındırmıştır.[10] Benjamin'in gözünde deneyimin anlamı, yaşlıların gençlere anlattığı hikâyelerdi; bunun modern zamanlardaki parçalanışı da onun gözünde insan yoksulluğunun en üzücü biçimlerinden biriydi. Kısacık algılar ve anından tüketilebilen olaylar dünyasında hiçbir şey, hakiki deneyimin dayandığı derin hatıra izlerini döşemeye yetecek kadar uzun süre boyunca sabit kalmaz.

Nostaljiyi dahi devrimci bir silah işlevine sahipmiş gibi gören Benjamin, Büyük Kanyon Deneyimi veya Thomas Hardy'nin Çift Yatak Deneyimi gibi kültürel olaylara tanıklık edecek kadar uzun yaşamadı. Geçmişte pek çok yoksul ruhun Büyük Kanyon Deneyimi'ni yaşadıklarını bilmeden Büyük Kanyon'u ziyaret ettikleri üzerine düşünmek, insanın aklını başına getirir. Bugün tükettiğimiz şey nesneler veya olaylar değil, onları deneyimleyişimizdir. Arabalarımızı terk etmeye asla gerek duymayışımız gibi, kafataslarımızı terk etmeye de

10) Örneğin bkz. Hannah Arendt'in editörlüğünü yaptığı *Illuminations*'da (Londra, 1973) "Hikâyeci" başlıklı deneme.

hiç ihtiyaç duymayız. Deneyim halihazırda oradadır, bir pizza gibi kullanıma hazırdır, bir kaya parçası gibi nesneldir ve her birimizin ihtiyacımız olan şey onu almaktır. Sanki deneyim havada asılı gibidir, bir insan öznesinin gelip onu almasını bekliyordur. Niagara Şelalesi, Dublin Kalesi ve Çin Seddi kendilerini bizim için deneyimlerler. Önceden yorumlanmış olarak karşımıza gelirler, böylece bizi külfetli bir emek sarf etmekten kurtarırlar. Önemli olan bir yerin kendisi değil, onu tüketme eylemidir. Bir deneyimi bir tişört seçer gibi alırız.

Aldığımız şeyin büyük kısmı o yerin deneyimi değil, (bir tişört gibi) onu alacak oluşumuz gerçeğidir. Şimdiki zamanı gelecek bitmiş zaman kipinde deneyimleriz. Deneyimi yaşamış olmak önemlidir, bu da bizi gerçeklikten iki defa ayırır. Olayla ilgili önemli olan şey, onun sonucudur. Bütün bu paketlenmiş noktaların ortak özelliği deneyimlendikleri gerçeği olduğuna göre, bu deneyimler de tıpkı ticari mallar gibi kayıtsız biçimde değiştirilebilir hale gelirler. Bir zamanlar bütün zengin özgüllüğü içinde ticari bir mal olmaya direnmenin bir yolu olan deneyim, şimdi onun bir başka çeşididir yalnızca. Olağanüstü değere sahip bir olay anlamına gelebilecek bir sözcük, en sonunda bir ölü düzeltecine dönüşür. Eğer ticari malın biçimi deneyimimizi yoksullaştırdıysa, postmodernizm bu mahrumiyeti ticarileşmiş bir deneyimle onarmayı amaçlar. Böylece 'deneyim' sözcüğü, tıpkı "Bir yumurta haşlama deneyimini yaşıyorum" cümlesindeki gibi, gittikçe küçülerek boş bir gösteren haline gelir, buradaki "deneyimini yaşıyorum" sözcüklerini atmanın cümlenin anlamına hiçbir etkisi olmayacaktır. Deneyim bilgiye yol verir, o da kirli bir kâğıt mendil gibi pisletilip bir kenara atılabilir.

Foucault, Derrida ve Lyotard gibi yapısalcılık-sonrası düşünürler açısından, deneyimin ölümü çoğunlukla İnsan'ın

ölümü olarak bilinir. Bu da onların gözünde yas tutulacak değil, kutlanacak bir vefattır. Çünkü gelenek ve deneyim yalnızca değer depoları değil, aynı zamanda şiddet ve baskı araçlarıdır. Depolanmış duygularla dolu, bir egzotik bitki yatağı gibi güzel duyguları yetiştiren ve deneyimlerini sevgiyle okşanmış sanat nesneleri gibi biriktiren 'bütünlüklü' insan öznesi fikri, orta sınıf toplumunun daha önceki, tüketim toplumunun şimdi yerini alma sürecinde olduğu eski bir biçimine aittir. Bu açıdan, 'deneyim'in ölümü aynı zamanda klasik burjuvazinin, Proust ve Thomas Mann'ın romanlarındaki erkek ve kadınlara benzeyen insanların ve şimdi yerini ruhsuz bir borsa simsarları ve emlakçılar ordusuna bırakanların da ölümüdür.

Demek ki İnsan'ın ölümü, gerçekte, kendi deneyiminin bir tür özel girişimcisi olan Burjuva İnsanı'nın ölümüdür. Bu daha geleneksel görüşe göre insan, içinde deneyimlerin yıllanmış ve olgun bir hale gelene dek sessizce mayalandığı devasa bir viski fıçısı olarak görülmeliydi. Bu da Ernest Hemingway'in Silahlık Deneyimi'nde olduğu kadar yoğun bir fetişizm biçimiydi. Bireyi ayrıcalıklı bir şekilde kendi algılarının mal sahibi olarak görüyordu. Bu görüşte önemli olan, pratik eylemin kesinlikle ikinci planda olduğu, zengin, düşünceye dalmış bir içedönüklüktü.

Bu içedönüklüğün ismi de Kültür'dü. Bir fikir olarak Kültür, bütünlük, denge, özgüven, kırılmamış bir devamlılık, ahenkli bir kişisel gelişim ve aynı zamanda insan öznesine gerçekliği kontrol eden bir merkez olarak inanmak üzerine kuruluydu. Bu İnsan modeli, kişinin deneyiminde her şeyin temelde birbirine bağlı olduğuna ve kişinin hayatının pürüzsüz, koparılmamış bir anlatı olduğuna inandığı için, ahenksizliğe ve çelişkiye pek az yer bırakıyordu. Hayatı bu şekilde görenler bütün deneyimin değerli olduğu fikrine yatkındı, bu da

hücrelerinde ölümü bekleyen mahkûmlar tarafından genelde paylaşılmayan bir inançtı.

Şiir hakkındaki modern söylemlerin önemli bir bölümünün altında yatan da bu deneyim modelidir. Eleştirmenler neyin bir şiirden daha birleşik ve ahenkli olabileceğini sorarlar. Onda kesinlikle hiçbir şeyin yanlış yerde olmayışı, hiçbir sözcüğün boş yere veya fazladan orada durmaması, şiirin tanımının bir parçası değil midir zaten? Coleridge'den I.A. Richards'a, Goethe'den Amerikan Yeni Eleştirmenleri'ne dek pek çok önemli eleştirmenin ortak şiir görüşü budur. Şiir, gizli bir biçimde, iyi örgütlenmiş devletin bir versiyonudur. Hiyerarşik bir toplum gibi, bazı katmanları egemenken bazıları da başkalarının emrindedir. Şiir bütünüyle kendine has organik bir toplumdur ve bütünlük ve uyumun bir paradigmasıdır. Bu yüzden de en azından Freud gibi putkırıcı düşünürler için aynı zamanda bir fetişin imgesidir. Basite indirgenmiş bir gerçekliğe karşı verilmiş basite indirgenmiş bir tepkidir.

Şiirin, sözcüklerin ancak bulundukları haliyle ortaya çıkabilecekleri yer olması gerekir. T.S. Eliot'un *Four Quartets*'de (Dört Kuartet) dediği gibi:

> *...Ve doğru olan her ifade*
> *Ve cümle (her sözcüğün evinde olduğu,*
> *Ötekileri desteklemek için yerini aldığı,*
> *Sözcük ne çekingendir ne de afili,*
> *Eski olanın ve yeni olanın zahmetsiz bir ilişkisi,*
> *Sıradan sözcük bayağılığa düşmeden kesin,*
> *Resmi sözcük kesin ama bilgiç değil,*
> *Bütün refakatçiler birlikte dans ediyorlar)*
> *Her ifade ve her cümle bir son ve bir başlangıç,*
> *Her şiir bir mezar yazıtı. ...*

Şiirin sözcükleri böylesine değişmez bir biçimde oldukları yerlere kenetlenmişlerse, şiir de çevresinde yazıt benzeri bir ölümcüllük havası taşır. Dil ve onun taşıdığı anlamlara kaygılı bir kesinlik, neredeyse kaçınılmaz bir ihtiyaç havası dahil olur. Oysa gerçekte dilin en çarpıcı boyutlarından biri, Eliot'un *Kuartet*'in başka yerlerinde kabul ettiği gibi, onun kayması ve akması değil, öngörülemezliğidir. Hiçbir parça bir başka parçanın sonucunda ortaya çıkmaz. Eğer ben yemek masasından kalksam, bir bardağa kaşığımla vursam ve 'Bayanlar ve...' diye bir anons yapsam, sonraki sözcüğümün engellenemez bir biçimde 'baylar' olması gibi bir durum söz konusu değildir. Her zaman 'kafa sallayanlar' da diyebilirim. Bu durumda, şiir böylesine dilbilimsel imkânları aşmanın bir yolu mudur? Bizi dünyaya bir biçimde bakmanın değiştirilmesinin imkânsız olduğunu hissettirmeye mi çalışıyordur? Eğer durum buysa, onun bir eleştirisi olmaktan çok ideolojinin bir biçimi midir?

Walter Benjamin gibi siyasal radikallerin mekanik yeniden üretim çağında deneyimin ortadan kalkmasının *yalnızca* yasını tutmamaları önemlidir. Eğer durum bu olsaydı, Benjamin'i moderniteyi yabancılaşmış bilim, adi demokrasi ve beyinsiz kitle kültürü üzerine yozlaşmış bir anlatı olmaktan pek de farklı görmeyen Martin Heidegger ve T.S. Eliot'dan Leo Strauss ve George Steiner'e uzanan kültürel muhafazakârlar neslinden ayırt edemezdik. Heidegger'in bir iPod'la takıldığını veya Steiner'ın bir video dükkânındaki filmleri karıştırdığını hayal etmek kolay değildir. Tam tersine, Benjamin gibi radikaller deneyimin bazı biçimlerinin ölümünün ötekileri hayata döndürme imkânı anlamına geldiğini biliyorlardı.[11] Eğer modern teknoloji baskıcı olabiliyorsa, aynı zamanda özgürleştiri-

11) Bkz. Arendt'in editörlüğünü yaptığı 1973 tarihli kitaptaki "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı" başlıklı deneme.

ci de olabilir. Eğer deneyimleri seyreltebiliyorsa, aynı zamanda onlara erişimi artırması da mümkündür. Ne kadar formüllere dayalı olsa da Giant'ın Geçit Deneyimi dahi bizi eğitebilir. Miras olarak tarihin, tarih hiç olmamasına yeğlenebileceği öne sürülebilir. Böylesi kültürel teknolojiler atalarımız için hayal edilemez bir imkânlar dünyasını açarlar. Ona adil davranmak ancak modernitenin kazanımlarını onun kayıplarıyla birlikte tartan diyalektik bir bakış açısıyla mümkün olur. Ve bu, tekerleğin icadından bu yana uygarlığın yokuş aşağı gittiğini düşünen kültürel Yeremya'lar (kötümserler) ve REM'in neyse ki Rembrandt'ın işini bitirdiğini düşünen şaşkın kültürel ilerlemeciler için de benzer biçimde zararlıdır.

Fütüristler ve Sürrealistler gibi avangard sanatçılar, modern deneyimin hızından, düzlüğünden, akışından, rastgeleliğinden, düzensizliğinden, parçalanmasından ve çeşitliliğinden yeni sanat formları yarattılar. Yepyeni bir poetika mümkün görünüyordu. Yirminci yüzyılın en ünlü şiiri olan T.S. Eliot'un *Çorak Ülke*'si, modern kent hayatında deneyimin nasıl kan kaybettiğini anlatır ancak bunu ruhani bir felaket olarak görür. Mayakovski, Brecht ve Breton gibi şairlerse insan öznesinin anlamsızlaştırılmasına dehşetle bakmamışlardır. Belki içinin oyulmasının ve sökülmesinin, tekrar biraraya konmasının, üstelik bu sefer daha üretken biçimde biraraya gelmesinin başlangıcı olabilir. George Bernard Shaw'un belirttiği gibi, bir şeyi öğrenmek ilk başta her zaman bir şeyi kaybetme hissi verir.

Yine de o şeyin kaybolduğu elbette tartışma götürmez; şiirin anlamının bir kısmı o kayıp şeyi onarmaya çalışmaktı. Anlık okunurluğun dünyasında dilin kendisinin deneyimini yitirmiş durumdayız. Dil duygumuzu yitirmek de, dilden çok daha fazlasıyla bağlantımızı yitirmek anlamına gelir. Konuş-

mamızı çoğunlukla faydacı biçimde kullanmamız onun tazeliğini köreltip gücünü azaltmıştır; şiir başka şeyler dışında yeni baştan tadını çıkarıp ondan zevk almamıza izin verebilir. Yalnızca onu tüketmemize izin vermektense, bizi onunla güreşmeye zorlamıştır; bu özellikle de modern şiir için doğruydu. Modern şiiri okumanın zorluğu, onun basitçe tüketilmeye itiraz edişiyle alakalıydı. Bizi onları bu şekilde tüketmek yerine T.S. Eliot'un "sözcükler ve anlamlarıyla yapılan dayanılmaz bir güreş" olarak adlandırdığı şeyi gerçekleştirmeye itmiştir.

Şiir dilin bir tür görüngübilimidir –içinde sözcük ile anlam arasındaki (veya gösteren ile gösterilen arasındaki) ilişki gündelik dilde olduğundan daha sıkıdır. "Otursana" demenin pek çok farklı yolu vardır, ancak "Yaban tavşanı donmuş çimler boyunca topal vaziyette titreyerek yürüdü" demenin yalnızca tek bir yolu vardır. Şiir, gösterilenin veya anlamın *anlamlandırma sürecinin kendisinin tamamı* olduğu dildir. Bu yüzden de belli bir seviyede dil her zaman kendisiyle ilgilidir. Toplumsal angajmanlara en çok sahip olan şiirde bile dairesel olan veya kendine referans yapan bir yan vardır. Bir şiirin anlamı, bütünsel anlamlandırma sürecinden bir yol tabelasının anlamında olduğundan çok daha az soyutlanabilir. Bunun anlamı bir şiirin özetini çıkaramayacak olmanız değildir, tıpkı bir polis akademisi öğrencisinin el kitabını özetleyebileceğiniz gibi onu da pekâlâ özetleyebilirsiniz. Ancak şiirin özeti her zaman el kitabınınkinden daha az resmi olmaya meyillidir. Şiir bize yapılan bir şeydir, yalnızca bize söylenen bir şey değildir. Sözcüklerinin anlamı onların deneyimiyle yakın bir bağlantı içindedir.

Şiirsel olanın bir başka ayrıştırıcı özelliği daha vardır. Modern çağ bir yanıyla ciddi ancak biraz duygusuz bir rasyonalizmle ve diğer yanıyla irrasyonalizmin bir dizi cazip ancak tehlikeli biçimleri arasında bölünmüş durumdadır. Ancak şiir

bu boşluğu kaldıracak bir köprü sunar. Anlamın ince ayrıntılarıyla neredeyse diğer bütün söylemlerden daha çok ilgilenir ve böylece akıl yürütmeye ve ihtiyatlı bir farkındahğa olan borcunu öder. Şiir en iyi halinde, insan bilincinin mükemmel biçimde incelikli bir ürünüdür. Ancak şiir, anlama olan bu bağlılığım varoluşumuzun daha az rasyonal veya kolay anlaşılabilen boyutları bağlamında sürdürür, gizli hayatımızın kesin bir dil aracılığıyla konuşmasına izin verir. İnsan dilinin en bütünlüklü biçiminin şiir olmasının sebebi de budur –gerçi ironik biçimde, dili oluşturan şey tam da bu tamamlanmamışhk halidir. Dil her zaman daha fazlası bulunandır.

1.4 Hayal Gücü

En sonunda hayal gücü sorununa geri dönebiliriz. Hayal gücü, 'cemaat' veya "Nelson Mandela" gibi eleştirilmesinin neredeyse saygısızlık olarak algılanabileceği kavramlardan biridir. Katledilen genç insanların her zaman şen şakrak ve eğlenceyi seven, sürüyle arkadaşı olan ve hayata yönelik tutkulu bir zevke sahip kişiler oldukları fikri kadar evrensel biçimde kabul edilmiş bir hakikattir. Tıpkı herkesin barışı ve yoksulluğa bir son verilmesini desteklemesi gibi herkes hayal gücünü destekler. Edebiyat üzerine çalışmanın hayal gücünü daha kıvrak ve hareketli yapacağı varsayımı çoğunlukla onu yapmak için hayati bir sebep olarak sunulur. Böylesi mantıklı açıklamalara kesinlikle ihtiyacımız vardır. Çünkü akademik açıdan bakıldığında, edebi çalışmaların sorunu *bona fide* (iyi niyetli) bir akademik disiplin olarak nitelendirilmeye değecek kadar sıkıcı olmayışıdır. Edebiyat eleştirmenleri sürekli olarak bir gün bir devlet dairesindeki önemsiz bir kâtibin belgeleri aylak aylak karıştırırken o utanç verici hakikati, bize gerçekte

şiirler ve romanları okumamız için para ödendiğini tesadüfen keşfedeceğinin korkusuyla yaşarlar. Bu durum size güneşlendiğiniz veya seks yaptığınız için para ödenmesi kadar rezilce görünecektir.

Ancak tek sorun kitap okuduğumuz için bize bize para ödenmesi değildir. Bundan daha da rezilce olan şey, asla var olmamış insanlar ve asla gerçekleşmemiş olaylar hakkındaki kitapları okuduğumuz için bize para ödenmesidir. Gündelik, hatta hayali insanlardan sanki gerçekmişçesine bahsetmek psikoz olarak tanımlanır; üniversitelerdeyse aynı durum edebiyat eleştirisi olarak bilinir. Kuantum fizikçileri de ilahiyatçılar da var olmayan şeyler hakkında çalışırlar. Toplumbilimciler arasında, banknotların var olduğu anlamda Bank of England'ın var olup olmadığı, insanlar, masalar, pratikler, dosya dolapları ve benzeri şeylerin toplamına verilen kurmaca bir isimden ibaret olup olmadığı yönünde tartışmalar vardır. Platoncu yaklaşıma sahip matematikçiler sayıların bir biçimde gerçekte orada olduklarına inanırken, öteki matematikçiler için bunlar kızıl kavramının olduğundan daha gerçek değildirler. Kayıp Atlantis adasını arayan başına buyruk arkeologlar veya evrenlerin sonsuz sayıda olduğundan kuşkulanan astrofizikçilerin dahi elinde gerçek bir malzeme olabilir.

Edebiyat eleştirmenleriyse böylesi şüphelerle belirsizliklerin avantajlarından faydalanamazlar. Çünkü Emma Woodhouse veya Emma Bovary olarak adlandırılmış birinin asla var olmadığı inkar edilemez –eğer bu karakterler gerçekte varsa da, burada incelemenin çok karmaşık olacağı nedenler yüzünden, eleştirmenlerin kendileri hakkında söyledikleri türden şeylere onların gerçekte varoluşlarının hiçbir etkisi olmayacaktı. Eleştirmenler hasta köpekler veya diş çürükleri gibi gerçekte var olan şeyler hakkında çalışmanın verdiği tatmine ula-

şamazlar. Bu yüzden de büsbütün daha üstün bir alanda, hayal gücü alanında didindiklerini öne sürerler. Bu durum biraz tuhaf biçimde var olmayan şeylerin kaçınılmaz biçimde var olan şeylerden daha değerli olduklarını ima etmektedir ve bu da var olan şeyler açısından oldukça yıkıcı bir yorumdur. İhtimalin sorgulanamaz bir biçimde gerçekliğe yeğlenir olduğu bir dünya, ne tür bir dünyadır?

Ancak eleştirmenler böylesi iddialarda bulunurken neredeyse gezegendeki öteki herkes gibi hayal gücünün su götürmez şekilde olumlu bir yeti olduğunu varsaymaya eğilimlidirler, oysa durum hiç de böyle değildir. Bir kere ihtimallerin her zaman gerçeklere yeğlenemeyeceği açıktır. Hayal gücü bir dizi ütopyacı senaryonun yanı sıra her tür karanlık, hastalıklı senaryoyu da yansıtabilir. İnsan yetilerinin en 'yüksekleri'nden biri olarak saygı gösterilse de en çocukça ve regresif yetilerden biri olan fanteziye de utanç verici derecede yakındır. Jonathan Swift'in farkında olduğu gibi, insani meselelerde yüce olan ile canavarca olanın sınırları birbirine yakındır.

Hayal gücü bazen bizzat deneyimleyemeyeceğimiz olayları bize temsili bir formda sunduğu için övülür. Eğer Kuala Lumpur'a bir uçak bileti almaya paranız yetmiyorsa her zaman Conrad okuyup Güneydoğu Asya'da olduğunuzu hayal edebilirsiniz. Eğer kırk yıllık korkunç bir evliliğiniz varsa her zaman sinsi parmaklarınızla James Joyce'un mektuplarından oluşan kitabı karıştırabilirsiniz. Bu açıdan bakıldığında edebiyat kaçınılmaz biçimde yoksullaşmış hayatlarımıza yapılmış bir tür ilave, yeteneklerimizi normal sınırlarının ötesine taşıyan bir tür ruhani protezdir. Herkesin deneyiminin sınırlı olmaya mecbur olduğu, sanatın da bunu değerli biçimde zenginleştirebileceği doğrudur. Ama bu kadar çok insanın hayatlarının hayal gücü açısından neden yoksullaşmış olduğu sorusu da o zaman kolaylık-

la göz ardı edilebilecek bir soru haline gelir. Hayal gücü teorisinin çok sayıda erkek ve kadının deneyimlerinin insanlık dışı koşullar altında bozulup daraldığı, sanayi toplumunun ilk yıllarında gelişmesi elbette bir tesadüf değildir.

Hayal gücü hakkındaki modern fikirler ilk olarak İngiliz toplumunda gündelik hayatın artan oranda bencilleşen bir bireycilik etiği tarafından yönetildiği açıklık kazandığında ortaya çıktı. Eğer gerçekten bilebildiğim tek şey kendi duyusal algılarımsa, o zaman sizi nasıl bilebilirim ki? Vücutlarımızın duvarlarıyla birbirimizden sonsuza dek ayrılmıyor muyuz? Eğer durum buysa o zaman beni duyularımın ötesine götürmeyi, kendimi sizin içinize yerleştirmeyi ve hislerinle empati kurmamı sağlayacak olan özel, sezgisel bir beceriye ihtiyaç varmış gibi görünür; bu önemli beceri bazı on sekizinci yüzyıl düşünürleri tarafından hayal gücü olarak adlandırılırdı. İnsan şefkati ancak bu garip, gizemli, bir parça kırılgan güç sayesinde mümkündü. Hayal gücü birbirimize karşı olan doğal duyarsızlığımızı telafi etmenin bir biçimiydi. Bu alelade duyarsızlığı değiştiremezdik, ancak her zaman onu tamamlayabilirdik. Siz olmanın nasıl bir şey olduğunu bir bilebilsem, size karşı acımasız olmayı da bırakırdım veya ötekiler size kötü davranırken yardımınıza gelirdim.

Demek ki bu görüşe göre acımasızlık hayal gücünün çöküşüdür yalnızca. Bu öğretinin tek bir eksiği vardır, o da bariz biçimde yanlış olmasıdır. Sadistler kurbanlarının neler hissettiklerini tam olarak bilirler, daha zengin hayali işkence krizlerine girmelerini teşvik eden de budur. Bir sadist olmasam da karşımdakinin kendini ne kadar sefil hissettiğini bilmek mutlaka bu konuda bir şey yapmaya yöneleceğim anlamına gelmez. Diğer taraftan, ötekilerin yardımına giden insanlar hayali açıdan duyarsız, yardım ettikleri kişilerin hislerini herhangi

biçimde kendilerinde yeniden yaratmaktan aciz kişiler de olabilir. Ahlâki açıdan bakıldığında bunu yapamamalarının bir anlamı yoktur.

Hayal etme eylemi her zaman iyi huylu olacaktır diye bir şey yoktur. Bir soykırımı örgütlemek de oldukça geniş bir hayal gücü gerektirir. Banka soyguncularının nasıl kaçacaklarını planlamak için oldukça kuvvetli bir hayal gücüne sahip olmaları gerekir. Seri katiller ağza alınmaz hayallerden haz alıyor olabilirler. Kayda geçmiş bütün ölümcül icatlar, gerçekleştirilmemiş ihtimallerin tasarlanmasıyla meydana gelmiştir. Eğer William Blake hayalperestler arasında sayılıyorsa, Pol Pot da sayılır. Şiir kitapları ürettiği kadar savaşlar da çıkaran hayal gücünün kendisinde yaratıcı hiçbir şey yoktur. Hafıza gibi hayal gücü de gündelik açıdan kaçınılmazdır: Aşağı düşmemiz durumunda hissedeceğimiz kederi zihnimizde sönük bir resimle canlandırmasaydık, kaygan yolda öyle temkinli bir biçimde gitmezdik.[12] Bu soylu yetenekten daha alelade bir şey yoktur. Hayatta kalmamız için olmazsa olmazdır. Ancak onun kullanımlarından bazıları, hafıza eylemlerinden daha olumlu değildir. O zaman edebiyat alanında çalışmak, fanteziyle ilgilenmekten daha güçlü bir gerekçe gerektirebilir. Ancak kendimize bu gerekçenin ne olabileceğini sormadan önce, şiirle ilgilenmenin neden seks veya güneşlenme konusunda geçerli olmayan bir gerekçeye ihtiyaç duyması gerektiğini sormak üzere bir ara verebiliriz.

Şimdiye dek kavramlarımızı tanımlamak için ara vermeden şiirlerden ve şiirden bahsettik. O zaman, daha ileri gitmeden önce neyle uğraştığımızın anlaşılır bir tanımına ulaşabilip ulaşamayacağımızı görmemiz gerekiyor.

---

12) Hayal gücü hakkında daha başka eleştirel yorumlar için bkz. Terry Eagleton, *The Ideas of Culture* (Oxford, 1983, s. 45-46).

2
ŞİİR NEDİR?

2.1 Şiir ve Düzyazı

Bir şiir, sözel açıdan yaratıcı, satırların nerede biteceğine yayıncı veya kelime işlemcinin değil yazarın karar verdiği, kurmaca bir ahlâki ifadedir. Şiirsellikten aşırı derecede yoksun bu iç karartıcı açıklama, elimizden gelenin en iyisi olabilir pekâlâ. Ancak onu parça parça incelemeden önce, neyi söylediğinden ziyade neyi söylemediğini belirtelim.

Şiir öncelikle uyak, ölçü, ritim, imgelem, söyleyiş veya sembolizm ve benzeri şeylerin hiçbirine başvurmaz. Bunun sebebi, bu teknikleri kullanmayan pek çok şiirin olması ve aynı teknikleri kullanan pek çok düzyazı biçiminde yazılmış eserin ol-

masıdır. Düzyazı içsel uyakları kullanıyor olabilir, sıklıkla ritim, imgelem, sembolizm, sözcük müziği, söz sanatı, yükseltilmiş dil ve benzerlerinin kaynaklarına yönelebilir. Wallace Stevens ritmiktir ancak Marcel Proust da öyledir. Virginia Woolf'un düzyazısı John Dryden'ın şiirinden metaforik olarak daha yüklüdür, hele Gregory Corso'nunkinden oranla bu çok daha böyledir. Retorik açıdan yükseltilmiş dil Philip Larkin'de olduğuna kıyasla Joseph Conrad'da daha fazla bulunur.

Düzyazının genel olarak ölçü kullanmadığı doğrudur. Genellikle satır sonu uyakları gibi ölçü de şiire özgüdür; ancak onun özünde olduğundan bahsedilemez, ne de olsa onsuz da oldukça başarıyla varlığını koruyabilen pek çok şiir vardır. Böylece şairin kendisinin nerede olacağına karar verdiği satır sonlarına ulaşırız. Ancak bu bile bir noktaya kadar doğrudur: Özel bir ölçü türünün bizzat kendisi, satırların nerede biteceğini belirleyebilir. Ancak şair ölçünün ne olacağına en azından belli sınırlamalar içinde karar verir. 1600 yılı civarında eserlerini yazan bir tiyatro yazarından, normal şartlarda serbest ölçüyle yazması bekleniyordu; 1750 yılı civarında yazan bir hicivci ise muhtemelen destansı beyitleri en uygun yazma biçimi olarak görürdü.

Şiirdeki satır sonları her zaman bir şeyi ifade etmez ama her zaman bir şeyi ifade eder hale getirilebilir. Tıpkı F.R. Leavis'in John Keats'in "To Autumn" (Sonbahara) methiyesinde şu satırlarda ayırt ettiği gibi bir tür imge işlevi görebilirler:

Ve bazen ekinleri toplayan biri gibi,
Bir dere boyunca tutarsın yüklü başını hareketsizce...

Leavis burada şu gözlemde bulunur: "Ekin toplayıcının bir taştan ötekine adımını atarkenki dik duruşunu biz de 'tutarsın'dan 'hareketsizce'ye geçerken analojik biçimde canlandır-

mış oluruz."[1] Okur buradaki yorumu gerçekten zekice de bulabilir, bunun bir şiirdeki düello sahnesindeki sözcüklerin tiz sesinde düelloda karşılıklı sarf edilen sözleri duyduğunu iddia eden türden bir eleştirinin daha incelikli bir çeşitlemesi olduğunu da düşünebilir.

Düzyazı ise satırların nerede bittiğinin önemsiz olduğu bir yazı türüdür. Bu, bütünüyle teknik bir meseledir. Yine de 'şiirsel' olarak nitelendirilen ve düzyazı biçimindeki eserlerin faydalanmadığı pek az araç vardır. Bir düzyazı yapıtı lirik, içgözlemsel ve hassas duygularla dolup taşarken bir şiir on dokuzuncu yüzyıl İrlandası'ndaki toprak savaşlarını anlatıyor olabilir. İkisi arasındaki farkı parçalarına ayırmaya hazırız.

Örneğin D.H. Lawrence'ın şu keskin biçimde kadın düşmanı şiirine bir bakalım:

Sahip olmadığım duygulara sahip değilimdir.
Sahip olmadığım duygulara sahip olduğumu söylemeyeceğim.
Sahip olduğunu söylediğin duygulara sahip değilsin.
İkimizin de sahip olmamızı istediğin duygulara ikimiz de sahip değiliz.

İnsanlar sahip olmaları gereken duygulara asla sahip değillerdir.
Eğer insanlar duygulara sahip olduklarını söylüyorlarsa emin olabilirsin ki onlara sahip değildirler.

O zaman eğer ikimizden birinin herhangi bir şey hissetmemizi istiyorsan,
Sen iyisi mi duygu fikrinden bütünüyle vazgeç.

("To Women, As Far As I'm Concerned"
[Bildiğim Kadarıyla, Kadınlara])

1) F.R. Leavis, *The Common Pursuit* (Hardmondsworth, 1962), s. 17.

Bu metni şiir yapan nedir? Elbette saldırgan biçimde sıradan olan dilin niteliği değildir. Şiir tıpkı tavrında olduğu gibi dilinde de kaba saba ama içtendir. Uyaklı değildir ('sahip'leri uyak olarak saymazsak elbette) ve ölçü de kullanmaz (serbest nazım denen türe aittir). Ayrıca sembolizm, alegori, mecazi anlatım, muğlaklık, metafor, manalı ima ve öteki teknikleri kullanmaktan kaçınır. Duyguların karmaşasını araştırmak yerine bu teşebbüsün tamamını öfkeli bir biçimde reddeder. Ancak meselesini ortaya koymak için ritim ve tekrarı manipüle eder. Ve bu ritmik modeli kurmak, satır sonlarına dikkat etmeyi de içerir. Eğer satırlar düzyazıda olduğu gibi birbirlerine asılmış olsalar, bu ritmik dövüş tıpkı yumruğunu masaya vuran biri gibi ortadan kaybolabilir. Yani, bu parçayı şiir olarak düzenlemenin bir anlamı vardır. Onu sayfanın üzerinde parçaladığımızda, her biri hızlıca atılmış yumruk sesleriyle biter gibi görünen satırların yıpratıcı, kesik ve kuvvetli etkisi, derin bir rahatlama yaşatır. Her satır bir öncekinin bir varyasyonunu dokuduğu için aralarındaki benzerlik bu şekildedir. Ve bu mekanik tekrar hissi, şiirin anlatıcısının cinsel asabiliğinden olduğu kadar duygusal açıdan tükenmiş halinden de izler taşır.

Buradaki tekrar şiirin bir başka etkisi üzerinde de önemli bir rol oynar; şiir, öfkeli karakterine karşın komiktir de. Kes zırvalamayı diyen açık sözlülüğü, hakkını vermeyi veya ayrıntılara inmeyi reddeden dikbaşlılığı bizi gülümsetir, tıpkı Kraliçe Anne dönemine ait bir sandalyenin üzerinde düşüncesizce elinizdeki mısırları soyan birinin karşısındaymış gibi hissederiz kendimizi. Şiirin bize duyguların yorucu karmaşasının ardından anlık bir rahatlama imkânı veren kesinliğinde, alaycı biçimde heyecan verici bir yan vardır. Eğer böylesine ödlekçe uygar olmasak bizim de uygulamaya meyilli olacağımız türden acımasız bir açık yürekliliktir bu. Satırlar olağanüstü bir

biçimde incelikten yoksundur. Gerçekten de şiirin aynı anda hem komik hem de bezgin olması onun tuhaf duygusal etkisinin bir parçasıdır. Eğer iyi duyguları yabani biçimde reddederken ciddiyse, o zaman burada kendisiyle de dalga geçmesi veya en azından ironik biçimde kendi öfkesinin de farkında olması söz konusudur. "Sahip olmadığım", "sahip olmadığın", "sahip olmadığımız", "ikimizde de olmayan" şeklinde giden vurgulu nakarat, beceriksizce bir nüktedir. Komik bir bilmece havasına sahiptir. Buradaki kelime oyunu, şairin kendi öfkesinden hafifçe ayrılmış olduğunu gösterir.

Hiç şüphesiz ilk 'sahip'ten sonra, tıpkı fıkranın esprili son cümlesini söylemek üzere olan bir stand-up komedyeni gibi, her satırın ortasında kısa, gerilimli bir duraksama olması gerekir. (İngiliz şiirinde öteki bazı türlerde olduğunun aksine bir duraksama satırın herhangi bir yerinde gelebilir.) Bu anlamda her satır ufak çaplı bir dramdır; halı, konuşanın seslendiği kişi her kimse onun altından gaddar biçimde çekiliyordur. İnsan konuşan sesin imalı bir biçimde "Sahip olduğunu söylediğin duygular" derken sesini yükselttiğini, "gerçekte sahip olmadığın o duygular"ın duygusuzluğunda üslûpta yaşanan düşüşü hayal edebiliyor. Bu, standart İngilizce'de çok başarılı biçimde seslendirebileceğiniz türden bir şiir değil. İçinde Lawrence'ın kendisinin taşralı konuşmasını akla getiren pek çok sözcük var.

Yani, insan şiirin ölçüyle yazılmasının neden yerinde olduğunu anlayabiliyor. Bu metnin şiir olmasının bir sebebi de onun 'ahlâkî' bir açıklama olması –ki bu fikri birazdan açıklayacağız. Onu yalnızca şairin sözcükleri bu şekilde sayfada düzenleyerek elde ettiği o kavramı kullanarak, şiir olarak adlandırmamız, aynı zamanda şiirin kendisinin de, konuşan kişinin eşinin veya seslendiği kişi her kimse onun ötesinde insanlarla

bir bağlantısı olduğunu ima eder. Bu fikri de şimdi inceleyeceğiz. Yine de şiirdeki dizelerin olağan şiirsel basmakalıp ifadelerle ortak noktaları, paçayı kurtarabileceği kadar azdır. Bu açıdan formları içeriklerini yansıtır. Dizelerin duygu kültüne yönelik törpüleyici doğrudanlığı, dizelerin hesaplı biçimde sanatsız diliyle kendilerinden bekleneni yapar.

2.2 Şiir ve Ahlâk

'Ahlâk' sözcüğü özellikle de Anglo-Sakson kültürlerinde genellikle bir sorunu ortaya koyar. Kurallar ve yasaklamaları, sert kısıtlamalarla uygar davranışları, doğru ile yanlış arasındaki kesin ayrımları ifade eder. Ahlâk hakkındaki bu yasaklayıcı anlayış, filozof Bertrand Russell'ın On Emir'in bazen on soruluk sınav kâğıtlarında bulunabilen türde bir yönergeyle ("Yalnızca altı tanesini cevaplamaya çalışın") birlikte gelmesi gerektiği yönündeki yorumu yapmasına yol açmıştır. Eğer şiir zevkle ilgiliyse, ahlâk da bunun tersiyle ilgili olmalıymış gibi görünür. Gerçekte geleneksel anlamında, görev ve sorumluluğun avukatlarının ona el atmasından önce ahlâk, en bütünsel ve zevk alınan bir biçimde nasıl yaşamak gerektiğini inceliyordu; 'ahlâk' sözcüğü de bu bağlamda insan davranış ve deneyiminin niteleyici veya değer biçici bir anlayışına gönderme yapar. Ahlâk dili yalnızca iyi ve kötü veya doğru ve yanlış gibi terimleri içermez, onun sözlüğü 'aceleci', 'zarif', 'sakin', 'acı', 'hayat dolu', 'dirençli', 'şefkatli, 'bıkkın' ve 'cimri' gibi lakaplara da uzanır. Bütün bu sözcükler 'azizlere yakışır' veya 'soykırımsal' kadar ahlâki terimlerdir. Ahlâk yalnızca doğru davranışla değil, davranışın kendisiyle ilgilidir. Ahlâki yargılar "Onun itirazları güven tazeleyici olmaktan çok endişe vericiydi" gibi açıklamalar kadar, "Bu günahkârın gözlerini oyup çı-

karmak lazım" gibi açıklamaları da içerir. Eleştirinin kelime hazinesi çoğunlukla ahlâkidir ve teknik veya estetik kavramların bir karışımıdır.

Bu geleneksel kullanımında 'ahlâki'nin karşısında 'gayriahlâki' değil, 'tarihsel', 'bilimsel', 'estetik', 'felsefi' ve benzeri terimler vardır. İnsan deneyiminin ayrı bir alanına değil, o deneyimin tamamına gönderme yapılır. Örneğin fizyologlar kolumu havaya kaldırmama sebep olan kas kasılmalarına ilgi gösterebilirler; siyaset bilimciler bana oy veren başka kaç insan olduğuyla; estetikçiler bu ani hareket sonucunda ışığın ceket kolumda nasıl benekli ve parlayan bir hale geldiğiyle; felsefeciler de bu kol hareketinin ne kadar serbest olabileceğiyle ilgilenebilirler. Ahlâkçılarsa kararıma yön veren değerlerle, onun hizmet etmeye niyetlendiği insani sonuçlarla, onun insan refahı ve benzerlerini geliştirebileceği kapsamla ilgilenirler. Bu açıdan hepimiz ahlâkçıyızdır; zorunlu olarak değerler ve niteliklerle uğraşan sanatçılar, kuşkusuz herkesten daha çok böyledir.

O zaman şiirleri ahlâki açıklamalar haline getiren şey bir yönetmeliğe göre yargılarda bulunmaları değil, insani değerler, anlamlar ve amaçlarla ilgilenmeleridir. Yani buradaki 'ahlâki' sözcüğünün bir başka karşıtı, 'gözleme dayalı' olabilir. "Katedralin büyük oymalı kapısının önünde durdu, başı eğikti" gibi bir ifade gerçeklere veya gözleme dayalıdır; "katedralin büyük oymalı kapısının önünde durdu, başı kederle öne eğilmişti" gibi bir ifadeyse ahlâkidir. "Bisikletimi kasabaya sürdüm" gibi bir dize, teknik açıdan dört ölçülü bir mısra olsa da, henüz bir şiiri oluşturmaz. O zaman ikinci bir dize ekleyebilirim: "Ve kısa bacaklı bir denizciyi devirdim." Bu daha umut vericidir, ne de olsa bir başka dört ölçülü dizemiz olmuştur, ayrıca uyağımız ve bir ses yinelememiz vardır. Ancak

şu ana dek elimizdeki şey yalnızca betimleyicidir, herhangi bir ahlâki açıklama sağlamaz. O zaman şu dizeleri ekleyebilirim:

Ölüm gökyüzünden yıldırım gibi düşüyor;
Çok küçük hiçbir şey kaçmıyor gözden.

Böylece, ne kadar sefilce olursa olsun, elimizde bir şiirimiz var artık diyebiliriz.

Neredeyse bütün edebi eserler gerçeklere dayalı ifadeler içerir ancak onları edebiyat eserleri haline getiren şeyin bir kısmı, bu ifadelerin İngiltere otoyollarındaki "Soldan Devam Et" gibi ifadelere benzer biçimde sırf kendileri için var olmamalarıdır. Bunun gibi gerçeklere dayalı ifadeler her zaman için gerçeklere dayalı olmayan etkiler yaratmak amacıyla kullanılabilir, sembol ve metaforda olan da budur. "Soldan Devam Et"in gözleme dayalı olduğu kadar siyasal çağrışımları da olabilir. Londra metrosundaki "Boşluğa Dikkat" işaretinden sembolik açıdan faydalanan şiirlerden oluşan büyük bir arşiv oluşmuştur günümüzde. Bu örneklerde iki anlam -deneye dayalı ve 'ahlâki' olanlar- bütünleşir. Ancak gerçeklere veya deneye dayalı açıklamalar edebiyat eserlerinde büyük bir ahlâki tasarıda rolleri oldukları gerekçesiyle ortaya çıkabilirler. Örneğin Balzac sırf olay örgüsünü ilerletmek için bize Paris kanalizasyon sistemiyle ilgili bir miktar bilgi verebilir. Tıpkı "Sen çirkin görünüşlü bir piçsin" ifadesinin yalnızca bilgi vermek amaçlı olmayışı gibi bu tür gerçekler de orada sırf bilgi vermek amacıyla bulunmazlar. Şairlerin beyin cerrahları veya havacılık mühendislerinin aksine eserlerinde yer verdikleri bilgilerin doğru olmamasının o kadar da önemli olmayışının sebebi budur.

Böyle olsa da kişinin bilgilerinin *külliyen* yanlış olması 'ahlâki' bir farklılık yaratabilir. Örneğin Samuel Johnson gayri-

ahlâki olduğunu düşündüğü bir edebiyat eserinden zevk alamazdı; ancak ona bariz bir şekilde hatalı görünen bir eserden de zevk alamazdı. Milton, *Lycidas* şiirinde Lycidas'tan (şair Edward King'den) ve kendisinden "Kırlara gittik ve ikimiz de duyduk/trompetçinin boğucu borusunu öttürdüğü anı/Sürülerimizi gecenin taze çiğiyle temizleyerek..." diye bahsettiğinde bu yüzden şikayet eder. Johnson *Lives of the Poets*'de (Şairlerin Yaşantıları) iki adamın böyle bir şeyi yapmadıklarını kesinlikle bildiğimizi belirtir öfkeyle. Gerçekte birbirlerini tanımıyorlardır bile. Bugünkü okurlar Milton'a şiirsel ruhsat vermeye daha hazırdırlar; ancak bu, yazdığımız şiirde eski, gerçeklere dayalı herhangi bir hataya neşeyle tahammül etmemiz gerektiği anlamına gelmez. Şayet deneye dayalı ciddi hatalar yapıyorlarsa edebiyat eserlerinden zevk alamayabiliriz. Şair gerçekten de Abraham Lincoln'ün Berberî bir kabile kadını olduğuna veya Stockholm'ün İ.Ö. beşinci yüzyılda ardında bir iz bırakmadan battığına inanıyor gibi görünüyorsa, muhtemelen bu gerçeklerin hizmet etmek için seferber edildiği retorik amaçlar bizi daha az büyülerdi.

Buna uygun bir örnek, Dylan Thomas'ın ölü bir kadın hakkındaki şu dizesidir: "Yumruğumsu yüzü, yuvarlak bir acının içinde kenetlenmiş bir halde öldü." Bütün metaforik cüretine ve cakasına karşın bu dize bize düzensiz gelir çünkü acıların yuvarlak olmadıklarını hepimiz açıkça biliriz. İmge ancak doğru olmadığını bildiğimiz bir dünyanın parçası olduğuna inandığımızda işlevini yerine getirir. Sonuç olarak, dize aydınlatıcı olmaktan çok groteskdir. Fazlasıyla fiziksel olması istenmişse de bu dize sonuç olarak bağırsaklarda değil, kafada tahayyül edilmiştir. Şehirdeki hızlı bir gecenin ardından aklınıza gelebilecek, hatta sabahın ikisinde heyecanla çiziktirebileceğiniz türden uzatılmış bir metafordur

bu; onu gündüzün ağırbaşlı ışığında kâğıda geçirip halka sunmak ise insanı telaşlandırması gereken bir muhakeme yoksunluğunun işaretidir. Bu, edebi eserleri okurken bazen gerçek hayatta katılmayacağımız varsayımları veya hipotezleri geçici olarak kabul etmeyeceğimiz anlamına gelmez. Bu durum, inançsızlığın askıya alınması olarak bilinir. Ancak tıpkı inancımızın sınırlarının olması gibi inançsızlığımızın da sınırları vardır.

Ahlâki ve ampirik açıklamalar arasındaki sınırı belirlemek her zaman kolay değildir. Gerçekçiler olarak bilinen bazı ahlâk felsefecileri, ahlâki ifadelerin yaşananların anlamını tıpkı ampirik veya bilimsel ifadeler kadar iyi tarif ettiklerinde ısrar ederler. Bu teoriye göre, "Sen iğrenç bir yalakasın" demek, gerçekleri belirtmesi açısından "boyun bir metre yetmiş santimetre" demekten farksızdır. Bazı ahlâki teorilerin inandığı gibi, hakkınızdaki hislerimi tarif etmenin veya size bir tür davranış biçimini önermemin bir yolu değildir. Ahlâki ve ampirik olan arasındaki çizginin benzer biçimde bulanıklaştığı bir yer de edebiyattır. Erken döneme ait bir bilimsel inceleme olan Lucretius'un altı ciltlik *De Rerum Natura*'sı veya bir tür tarım kılavuzu olan Virgilius'un *Georgics*'i gibi metinlerdir bunlar. *Georgics*'in ayrıca 'ahlâki' bir yapıt olduğu, belli muhafazakâr Romalı değerlerin benimsenmesini teşvik etmek amacıyla siyasal bakımdan birleşmiş bir İtalya'ya övgü düzen bir eser olduğu da doğrudur. Ancak kitabın önemli ölçüde büyük bir bölümü arıcılık ve büyükbaş hayvancılık gibi bariz şekilde şiirsel olmayan meselelere ayrılmıştır. Gerçekte ahlâki olan ile ampirik olan arasındaki ayrım, antik dönemden Aydınlanma'ya dek bizim için genellikle olduğuna oranla daha az kesindir. On sekizinci yüzyılda edebiyat, bilim, tarih ve felsefe eserlerini de içerebiliyordu.

2.3 Şiir ve Kurmaca

Ampirik olan ile ahlâki olan arasındaki ayrım, gerçek ile kurmaca arasındaki farkla aynı değildir. "Kraliyet Ailesi'nin bazı üyeleri cahilce zevklere sahip, büyük ölçüde düşük zekâlı, sersem kişilerdir" gibi ahlâki bazı ifadeler yalnızca gerçek oldukları için değil, ayrıca şiirler ve romanlar yerine gerçek dünyaya ait oldukları için de kurmaca değildirler. Bir şiir yalnızca ahlâki gerçeklerle uğraşmaz, onlarla kurmaca biçiminde uğraşır. Bununla ne demek istiyoruz?

Lawrence'ın şiirine yeniden bakalım. Bu metne şiir derken kastettiğimiz şeylerden biri, onu Lawrence ile eşi arasında geçen sıradan bir durum olarak ele almamamızdı. Lawrence'ın gerçek hayatta bir eşi olmayabilirdi ve bu da şiir açısından herhangi bir fark yaratmazdı. Gerçekte böyle bir alıntı olsa dahi, şiir Lawrence'ın eşine yazdığı bir mektuptan yapılmış bir alıntıyla aynı statüye sahip değildir. Lawrence eşine yazdığı mektubun bir bölümünü almış ve bu bölümü sayfada bu şekilde yeniden düzenlemiş olabilir; ancak bunu yaparken okuru farklı tür bir 'kavrayış'a davet ederek kendi statüsünü değiştirmiş olur. Okurdan sayfada satırları bölerek ve ritim ve tekrarları rahatsız edici biçimde kullanarak bir mektupta kendimizi ifade edebileceğimizden farklı şekilde sözcükleriyle ilişki kurmasını bekler. Sayfadaki dizelerin parçalanmış şekli onların nasıl yorumlanabileceğine de işaret eder. Örneğin, gerçeklerin değil ahlâki hakikatin söz konusu olduğu bir türe ait olduğunu ilan eder. Bu anlamda bir hava durumu raporundan veya bir çorba tenekesinin üzerindeki talimatlardan farklıdır. Şiiri, öncelikle bizi ancak yazarın kendisini ilgilendirdiği kadar ilgilendirebilecek olan evliliğine ışık düşüren bir şey olarak değil, genelde insani duyguları ve ilişkilerini aydınlatan

bir şey olarak anlamamız gerekir. Bu da bir ifadenin anlamının önemli ölçüde onun ne tür bir okuma beklediğine bağlı olduğu gerçeğinin bir örneğidir.

O zaman 'kurmacalaştırmak' bir yazı parçasını onun birincil, ampirik bağlamından koparıp onu daha geniş biçimde kullanıma açmaktır. Bir şeye şiir demek, bir çamaşırhane listesiyle yapamayacağımız şeyi yapmak, onu genel dolaşıma sokmak demektir. Malzemeleri ne kadar özel olursa olsun bir şiiri yazma ediminin kendisi, kendisine verilecek tepkinin kısmi toplumsallığından ötürü 'ahlâki'dir. Bu ise birbirlerine benzedikleri anlamına gelmez. Yalnızca sayfada bu şekilde düzenlenmiş oluşlarıyla, potansiyel olarak paylaşılabilir bir anlam sunarlar. Sırf özgün bağlamından kopup serbest kaldığı veya o durum hayali olduğu için bir şiirin anlamı kesin bir biçimde onun tarafından belirlenemez. Etna Yanardağı'nın zirvesinde dururken "Kraterin Kenarına Yaklaşmayın" sözcüklerinin neyi simgelediğinden fazlasıyla emin olabilirim; ancak bir şiir kendi sözcüklerinin anlamlı olacağı önceden hazırlanmış bir bağlamla gelmez karşımıza. Bunun yerine, böylesi bir bağlamı bizim ona ulaştırmamız gerekir, burada farklı seçeneklerden oluşan bir repertuar söz konusudur. Bunun anlamı, şiirlerin her istediğiniz anlama gelebilecekleri değildir. En azından söz konusu olan İngiliz diliyse, "Ve Tanrı'nın yöntemlerini insanlara savunmak"ın anlamı "Ve şu patlayan lastiğimi üzerine biraz sakız yapıştırarak tamir etsene" olamaz. (Gerçi prensipte 'sakız' sözcüğünün 'insanlar' anlamına gelmemesi için hiçbir sebep yoktur. Belki bir Afrika dilinde bu anlama gelebilir de; 'sakız', İngilizce'nin az bilinen bir şivesinde 'insanlar' anlamına gelen argo bir sözcük de olabilir pekâlâ. Kuzey İngiliz şivesinde 'sakız' *(gum)*, 'Tanrı'nm *(god)* daha üsturuplu biçimde söylenmiş halidir, "Tanrı üstüne" yerine "Sakız üstüne" derler.)

Yani burada. sözel anlamda herkesin istediğini yapabilmesi gibi bir durum söz konusu değildir. Ancak şiirlerin özgün bağlamlarından serbest kaldıklarını söylemek bazen muğlaklığın şiirlerin içinde kurulu olduğunu söylemektir, ne de olsa imar izni başvurularından daha özgür bir üslûpla yazılmışlardır. Bir şiir, bizim onunla istediğimizi yapabilmemiz için kamusal dünyaya salınmış bir ifadedir. Tanımı gereği asla tek bir anlamı olamayacak bir yazı biçimidir. Bunun yerine bizim makul biçimde bu anlama sahip olduğu yorumunda bulunabileceğiniz her anlama gelebilir –gerçi bu tanım önemli ölçüde 'makul'ün anlamına bağlıdır. Bu, bir ölçüde ister 'hayali' olsun ister olmasın bütün yazı türleri için geçerlidir. Adil bir biçimde yazmak, yatakta geçen mahrem bir konuşmanın olamayacağı biçimde, yazarının fiziksel yokluğunda da mükemmel biçimde işleyebilecek bir dille yazmaktır. Bu dil bir bağlamdan ötekine taşınabilir. Ancak bizim ona sağlayabileceğimiz gerçek bir maddi bağlama sahip olmayan kurmaca yazının durumunda bu daha da barizdir. Bir şiirin Boston Çay Partisi gibi gerçek bir olayı anlatıyorsa bile ampirik gerçekle böylesine dolaylı bir ilişki kurması, hâlâ basit bir biçimde onun tarafından kontrol edilemeyeceği anlamına gelir. Şiir, maddi ipuçları ve sınırlamaların yokluğunda dilin bir şeyleri göstermeye çalışmasıdır.

Yani bir şiir, bir okur veya muhatabın yokluğunda da mükemmel biçimde işleyebilecek bir yazı türüdür. Burada *herhangi* bir muhatabın yokluğundan değil (okunmamış şiirler yoktur), belirli bir muhatabın, tıpkı tesisatçımız veya seksüel partnerimiz gibi birinin yokluğundan bahsediyoruz. Bir şair Büyük Katerina veya Ringo Starr gibi özel bir okura hitap eden dizeler yazabilir, ancak yazdıklarına şiir demek prensipte bu şiirin bir başkası tarafından da anlaşılabileceğini ima eder. Potansiyel

olarak bir başka kişi tarafından anlaşılamayan bir şiir, şairi için de anlamlı olmaz. Yalnızca sizin bildiğiniz özel bir dilde yazabilirsiniz; ancak deneyiminizi bu şekilde şifreleyip deşifre etmek, 'şifreleme' ve 'şifre çözme' kavramlarına daha baştan sahip olmak için bile, ötekilerden öğrenilmiş ve onlarla paylaşılan bir dile halihazırda ihtiyaç duyarsınız, onlar da böylece prensipte, yazmış olduğunuz şeyi gelip çözebilirler.

Çoğu şiirin gerçekte özgün bir bağlamı yoktur, ne de olsa resmettikleri deneyimler sadece hayalidir. Zaten gerçeklerle yola çıkmazlar. Shakespeare'in bir çalılık üzerinde deliye dönerek, çıplak bir halde insanı korkuya düşüren biçimde hain kızlarına lanet okuyup okumadığı hakkında hiçbir fikrimiz yoktur ve eleştirel bir açıdan bakıldığında bunu yapıp yapmamasının önemi yoktur. *Lear*'ın 'arkasında'ki deneyim değil, oyun olan deneyimin *kendisi* bizi ilgilendirir. T.S. Eliot bir defasında gerçek şairin deneyimler hakkında, o deneyimleri yaşamadan önce yazan kişi olduğunu belirtmişti.[2] Her durumda, bütün şiirler 'deneyimler'i kaydetmez; Homeros'un *İlyada*'sı veya Alexander Pope'un *Essay on Criticism*'i (Eleştiri Üzerine Deneme) hangi 'deneyim'i yansıtır ki?

Böyle olsa bile bu eserleri kurmaca olarak adlandırırken kastettiğimiz şey tam da bu değildir. 'Kurmaca' öncelikle 'hayali' anlamına gelmez. Kurmacalaştırma söz konusu olduğunda, bahsedilen deneyimin gerçekte yaşanıp yaşanmadığı önemli değildir aslında. Victoria döneminde Oliver Twist isimli gerçek bir yetimin yaşamış olduğunu keşfetmiş olsak da, bu, onun içinde belirdiği eseri 'kavrayışımız'da bir değişiklik yaratmazdı. Charlotte Brontë'nin romanlarında kaydedilmiş deneyimlerden bazıları gerçekte onun tarafından yaşanmış, bazılarıysa ya-

2) Akt. John Haffenden, *William Empson: Vol. 1: Among the Mandarins* (Oxford, 2005), s. 112.

şanmamıştır; ancak onun yazdıklarına tepki verebilmek için anlattığı olaylardan hangilerinin yaşanmış, hangilerinin yaşanmamış olduğunu bilmemiz gerekmez. Tarihsel açıdan bilgi eksiği olan bir okur Napoleon'un gerçekte yaşamış olduğunu bilmeden de *Savaş ve Barış*'tan zevk alabilirdi.

Eğer 'kurmaca' ile 'hayali' aynı şey değilse, bunun sebebi kısmen (halüsinasyonlar gibi) bütün hayali deneyimlerin kurmaca olması, ancak gerçek olarak tasarlanmış bir metni 'kurmacalaştıramamamız'dır. Sütçüye bırakılan notlar genellikle veciz, vurmak üzere hedefe nişan alan, düz, ekonomik bir üslûpla yazılan notlardır; ancak bu durum, şiirselliğe eğilimli bir sütçünün "İki yağsız, iki yarı yağlı, bir tane de tam yağlı bırak" dizesinin beşli ölçüyle yazıldığını fark etmesini engellemezdi. Bir ifadenin anlamı, kısmen onun hangi türde algılanmayı beklediğiyle ilgilidir; ancak bu da, o türde algılanacağını garanti etmez. Tıpkı *Suç ve Ceza*'yı ayaklarımdaki ağrılara dair yalnızca bana iletilmiş gizli bir mesaj olduğuna ikna olarak okuduğumda olacağı gibi, kurmaca metinleri kurmaca olmayan bir biçimde de okuyabiliriz. Veya içimizde gökyüzünün sonsuzluğu ve Doğa'nın muazzam güçleri hakkında görkemli bir duyguyu uyandırmak için hava durumunu incelediğimizde olduğu gibi, buradaki gerçekçi söylemi bir kurmaca olarak okuyabiliriz.

Bunun farklı bir örneği Alan Brownjohn'un "Common Sense" (Sağduyu) şiirinde bulunabilir.

> *Bir karısı ve dört çocuğu olan*
> *Bir ziraat işçisi haftada 20 şilin alır.*
> *Dörtte üçüyle yemek alır ve aile üyeleri*
> *Günde üç öğün yer.*
> *O zaman bir kişinin yemek başına yiyecek masrafı ne kadardır?*
> (*Pitman'ın Sağduyulu Aritmetik Kitabından*, 1917)

Haftada 24 şilin ödenen bir bahçıvan, eğer
İşe geç gelirse ücretinin üçte biriyle cezalandırılır.
26 haftanın sonunda 30 sterlin 50 sent 3 şilin ödenir kendisine
Ne sıklıkta geç kalmıştır?
(Pitman'ın Sağduyulu Aritmetik Kitabından, 1917)

... Aşağıda basılı tabloda Birleşik Krallık'taki
Dilencilerin ve yoksul yardımının toplam maliyetinin
rakamları var
On bin kişi başına kaç yoksul düştüğünün
Ortalamasını bulunuz.
(Pitman'ın Sağduyulu Aritmetik Kitabından, 1917)

... 28 bin kişilik bir ordunun,
Yüzde 15'i öldürüldü,
Yüzde 25'i yaralandı. Dövüşmek için
Geriye kaç kişi kaldığını hesaplayınız.
(Pitman'ın Sağduyulu Aritmetik Kitabından, 1917)

Tahminen bu şiirin öncelikle hedeflediği okurlar aritmetik ders kitaplarının tarihine ilgi duyanlar değildir. Sağduyu olarak kabul edilen şeyi belirginleştirir, bu da ampirik değil ahlâki bir meseledir ve bu yüzden de şiirlerin kullandığı bir malzemedir. İnsan dillerinin en şiirsel olmayanı olduğu farz edilen bir dilin -matematiğin- ideolojik varsayımlarla birlikte inşa edildiği ortaya konur. Örneğin, bir insan hayatta kalanların savaşmaya devam etmeleri gerektiğini neden sorgulamadan kabul etmelidir ki? Neden savaşmaya devam etmek yerine teslim olunmaz? Brownjohn ders kitabının sayfalarındaki satırların bitiş yerlerini değiştirerek tek bir sözcüğü değiştirmeden onları ahlâki bir ifadeye dönüştürmeyi başarır. Pitman'ın cümleleri şimdi yeni bir yöne kavuşmuştur. Onlara Birinci Dünya Savaşı döneminde

bu matematik hesaplarını yapmaya çalışan bir okul çocuğu için olacağından farklı bir anlam eklenmiştir.

Öyleyse kurmaca, her şeyden önce 'bilgi açısından yanlış' anlamına gelmez. Kurmaca olmayan pek çok gerçekdışılık olduğu gibi, görmüş olduğumuz üzere edebi eserlerde pek çok gerçek ifade de vardır. 'Kurmaca' sözcüğü, onları belli metinlere nasıl *uygulayacağımızla* ilgili bir dizi kuraldır; bu, tıpkı satranç kurallarının bize satranç taşlarının katı mı içi oyuk mu olduğunu söylememesi, onları nasıl hareket ettireceğimizi söylemesi gibidir. Kurmaca onların ne kadar doğru veya yanlış oldukları konusunda değil, metinlerle ne yapacağımız konusunda yönlendirir bizi. Örneğin, onları öncelikle gerçeklere dayalı önermeler olarak algılamamız gerektiğini veya içlerinde barınan gerçeklere dayalı iddiaların doğru veya yanlış olduğu konusunda endişelenmemiz gerektiğini söyler; oradaki yegane varlık sebepleri kendileri değildir.

Yani kurmaca, ahlâkın ampirik olan üzerinde egemenlik kurduğu türde bir yerdir. Burada dikkatimizi elinde tutan şey, Victoria dönemi Londrası'nda çocukları sömüren kızıl saçlı kaç Yahudi olduğu değil, Fagin'in hasırlaşmış kızıl saçlarının önemidir. Bu, böylesi sorunları anlamsız görüp düşünmemek anlamına gelmez: Kitabındaki yegane iki Yahudi karakterden birini kötü adam yapmak Dickens hakkında pek çok şey söyler. (Öteki karakter ise ilkini dengelemek amacıyla, cılız bir çabayla iyi biri olarak resmedilmişti.) Edebi eserlerin ampirik kanıtları yönetme biçimi, onların ahlâki anlamlarının bir parçası olabilir. Ve bu yönetim olayını ampirik araştırma yapmadan tespit edemezsiniz.

Böyle olsa, Victoria dönemi ıslahevleri hakkında sağladığı bilgi de dahil olmak üzere içindeki her şey kurmaca da olsa *Oliver Twist*'i Victoria dönemi ıslahevleriyle ilgili olarak içer-

diği tarihsel bilgi için okuduğumuzda, bir romanı kurmaca olarak okuyor olmayız. Daha önce görmüş olduğumuz gibi, bu bilgi kurmacadır çünkü orada olma sebebi kendi uğruna olması değil, kapsamlı bir retorik tasarının parçası olarak orada olmasıdır. Ahlâki bir vizyon veya bakış açısı olarak adlandıracağımız şeyi inşa etmeye yardımcı olmak amacıyla oradadır; *bunun* doğru mu yanlış mı, zayıf mı güçlü mü, uçarı mı aydınlatıcı mı olduğunu bizim söylememiz kesinlikle mümkündür. Ancak ahlâki vizyonlar gerçeklere dair ifadelerin olduğu biçimde doğru veya yanlış değildirler.

Edebiyatta söz konusu olanın ampirik değil ahlâki iddialar olduğu gerçeği, yazarların ahlâki olana uydurmak amacıyla ampirik olanı bükebilecekleri anlamına gelir. Aristoteles, tarihçinin aksine şairin şeylerin olduğu biçimine sadık kalması gerekmediğini belirtir. Çünkü tarihsel romanların da aralarında olduğu edebi eserler, tarihsel gerçeklere yakın biçimde uymak zorunda değildirler, bu bilgileri kendi ahlâki belirginliklerini vurgulamak için yeniden düzenleyebilirler. Anlatılar genellikle onun hakkında bir şey söylemek için dünyayı yeniden şekillendirirler. Eğer Byron hakkında bir roman yazıyorsanız onun savaşın ortasında, kahramanca olmayan bir biçimde ateşinin çıkıp ölmesinden ziyade Yunan ulusal bağımsızlık mücadelesi için savaşırken ölmesini daha uygun bulabilirsiniz, oysa gerçekte ateşi çıktığı için ölmüştür. Böylesi daha 'gerçek' bile görünebilir. Tarih her zaman gerçekleri en tatmin edici şekilde içinde barındırmaz, olayları en ikna edici biçimde sahnelemez. Napoleon'u böylesine bodur boylu yapması veya aralarında daha uzun boşluklar bırakmaktansa yirminci yüzyıla böylesine çok sayıda savaşı tıkıştırması tarihin saçma dikkatsizliklerindendir.

Eğer *Oliver Twist*'e 'kurmaca' muamelesi yapmazsak onu herhangi bir gerçek hayatın öyküsü olarak okuma ve daha derin anlamlarını kavramakta başarısız olma tehlikesine düşeriz. Eğer onu bütünüyle gerçek kabul edersek eserin ahlâki etkisi bozulabilir. Yine de eserin böylesi bir etki yapması için çevresinde bir gerçekçilik havasına sahip olması gerekir. Kitap daha gerçekçi oldukça, ahlâki önemi daha da yoğunlaşır; ancak tam da aynı sebepten ötürü daha da büyük bir tehlike altına girer. O zaman bir edebiyat eserinin muğlak mesajı, "Beni gerçek olarak kabul et ama beni gerçek olarak kabul etme"dir. Şiirler, özellikle de Romantik dönem sonrası şiirler daha yaşamsal anlamda var olmaları, daha duyumsal anlamda özgül ve duygusal anlamda yoğun olmaları bakımından lekelenmiş, soyutlamaların istilasına uğramış olan gündelik dünyadan *daha* gerçek görünebilirler. Görmüş olduğumuz üzere, öteki yazı formlarından daha az ampirik olmaları anlamında daha az gerçektirler.

Tıpkı şiirleri harfi harfine gerçek kabul ederek okumanın riskleri olması gibi onların anlamlarını çok fazla genelleştirmenin de tehlikeleri vardır. Korkunç bir hataya düşerek edebiyatta karşılaştığımız bütün ahlâki hakikatlerin evrensel bakımdan geçerli olduklarına inanır hale gelebiliriz. *Oliver Twist*'i düzeltilebilecek bir durumu resmeden bir kitap olarak değil, insanlık durumunun değişmez bir parçası olarak okuyabiliriz. Bu şekilde de kendimizi yoksulluğun kutsal bir buyruk olduğuna inanan Victoria dönemi Yoksul Yasası Delegeleri'nin fikirlerini paylaşır halde bulabiliriz. Oysa bu özellikle ironik olurdu; ne de olsa Dickens'ın romanının tasvir ettiği toplumsal sömürü biçimlerinden bazıları, kitap yayınlandığında gerçekte ortadan kalkmıştı.

Bir şiirin anlamını genelleştirmek o şiire evrensel hakikatin bir alegorisi muamelesi yapmak anlamına gelmez. Tam tersi-

ne, Romantik ve Romantik-sonrası şiirin anlamının bir kısmı, halihazırda görmüş olduğumuz gibi, gittikçe soyutlaşan bir toplumda bir özgüllük hissini yeniden sağlamaktı. Muhtemelen H. D.'nin (Hilda Doolittle) "Sea Violet" (Deniz Menekşesi) şiirinin yapmaya niyet ettiği şey de buna benzerdir:

Beyaz menekşe
sapında kokulu,
deniz menekşesi
akik kadar kırılgan,
bütün rüzgâra önderlik ederek yatıyor
hırpalanmış deniz kabukları arasında
kumsalın üzerinde.

Daha büyük mavi menekşeler
tepede titriyorlar,
ancak kim değiştirirdi onlar için
kim değiştirirdi onlar için
beyaz olanının bir kökünü?

Menekşe
kavrayışın narin
kumsalın kenarında,
ancak ışığı yakalıyorsun –
ayaz, bir yıldız ateşiyle yaklaşıyor.

Menekşe burada özellikle 'sembolik' olma amacı taşımaz. Ancak bu daha derin, daha karmaşık yankılar olmadan şiirin yalnızca tek bir çiçeğin tarifi olduğu anlamına da gelmez. Bu yankılardan biri gerçekten parçanın duyumsal ayrıntılarında gizlidir; şiirin bu kırılgan, narin yaşam biçimine yönelik kesin dikkatidir bu. Özgül olana yönelik bu içli duyarlılığı, onun genel anlamının bir parçasıdır.

İnsan aynı şeyi, John Clare'in Doğa şiirlerinin bazıları hakkında da söyleyebilir:

Gece geldiğinde köpek ve erkek kalabalığı
Dışarı çıkar ve porsuğun peşinde mağarasına giderler,
Ve deliğin içine bir çuval koyup uzanırlar
Ta ki yaşlı homurtulu geçip gidene dek.
Gelir ve duyar – en güçlüsünü serbest bırakırlar.
İhtiyar tilki sesi duyar ve kazı düşürür.
Avcı ateş eder ve çığlıktan koşmaya başlar,
Ve ihtiyar tavşan yarı yaralı bir halde vızıldar.
Onu ezmek için çatallı bir sopa alırlar
Ve köpeklere hafifçe vurarak onu kasabaya götürürler,
Ve bütün gün pek çok köpeğe yem yaparlar,
Ve gülerler ve bağırırlar ve aceleyle kaçışan
yabandomuzlarını korkuturlar.
Yanlarında koşturur ve karşısına ne çıkarsa ısırır:
Haykırırlar ve gürültülü sokaklar boyunca bağırırlar.

("Badger" [Porsuk])

Bu sivri, kalabalık biçimde enerjik dizelerin gücü yalnızca sözlü süslemelere sırtlarını dönmelerinde değil, aynı zamanda bahsi geçen deneyimi 'sembolikleştirme'ye, olağanüstü biçimde kendinden fazlasını söylemeye yönelik her tür girişime direnmelerinde yatar. Clare'in dili imalı olmaktansa öfkelidir. Burada gündelik konuşmanın sağlamlığına ve dirençliliğine yönelik bir önkabulden doğan bir güven hissi, 'sıradan bir dil' kurmak için *Lirik Baladlar* tarzı programlı bir çaba yoktur. 'Vızıldar' özellikle iyidir, hayvanın özelliğinden çok şairin onunla sevecen akrabalığı hissini ifade eder ('ihtiyar' tilki ve 'ihtiyar' tavşanda olduğu gibi).

Clare başka yerlerde olduğu gibi burada da bazı dizeleri basit, tekrar eden bir bağlayıcı fiille ('Ve') birbirlerine iliştirir; bu bir külte dönüşmüş ve kendinin fazlasıyla bilincinde bir biçimde de olsa Hemingway sonrası Amerikan düzyazısının büyük bölümünde bulabileceğiniz bir araçtır. Aceleci bir anlatının heyecanını yaşatmak için yüce ifadelerle dolu karmakarışık bir sözdizimi kullanmaktan kaçınır. Daha 'kibar' on sekizinci yüzyıl şairlerinin aksine, örneğin alt cümleciklerden fazlasıyla yoksun cümleler kurar. Bir şeyin bir başkasına oranla dilbilgisi anlamında ikincil önemde olduğu veya bir önplan ve arkaplan hissinin bulunduğu pek az yer vardır. Bunun yerine her şey, oran ve perspektif olmadan aynı düzeyde var oluyormuş gibi görünür. Dizeler hızlı, yuvarlanan tarzda beşli bir ölçüyle yazılmıştır: Bir dizeye başlarız, ancak bir beklenti duygusu içinde bir sonraki dizenin sonunda ne olduğuna bakarız.

Şiirin yapısı metaforik olmaktan (birbirleri arasındaki benzerlikleri kavramaktan) çok metonimiktir (yani bu terimleri birbirlerine bağlamakla ilgilidir). Yapının bütününe yönelik belirgin bir ilgi yoktur. Şeyler basitçe gerçek hayatta bu şekilde oldukları için gelişigüzel biçimde yan yana dururlar. Bizim ekolojik açıdan daha hassas kulaklarımıza saldırgan gelen genel bir eğlence ve isyan havasından başka, şiir kaydettiği şeye karmaşık bir yaklaşım getirmeye gerek duymuyor gibidir. Şiirin dili bunun yerine kendini kaydettiği olaylar arasında gizler. Şiirin şimdiki zaman kipinde anlatan sesi, av hengamesini gerçekleştiği anda yakalar, ancak bu, porsuk avının arkasında saygıdeğer bir gelenek olduğunu belirten, zamansız bir şimdiki zamandır aynı amanda. Böylece bu dramatik cümbüşün içine onu ayakta tutan bir gelenek ve istikrar hissi karışır.

2.4 Şiir ve Pragmatizm

Kurmaca meselesini açıklamanın bir başka yolu da şiirlerin bizi anlattıkları şeye 'pragmatik olmayan' bir biçimde yaklaşmaya davet ettiklerini iddia etmektir. Bir şeyleri daha dolaylı bir biçimde yapmakla ilgili olabilirler, ancak bir şeyi pratik, doğrudan bir biçimde gerçekleştirmekle ilgili değildirler. Britanya'nın ulusal marşı olan "Tanrı Kraliçeyi Korusun" bir tür duadır; bir şey rica eden her dua gibi o da sözcükleri söylememizin doğrudan sonucu olarak Tanrı'nın istediğimiz şeyi (yani, hükümdarı kurtarmayı) gerçekleştirecek denli bağışlayıcı olduğu umudunu ifade eder. Ancak konuşma eylemi gerçekte pragmatik değildir: Kişinin devlet başkanına olan hürmetini ifade etmek için beslediği umudu seslendirir. Ulusal marşlarını söyleyen çoğu Britanyalı bu dizeleri huşûyla okuduklarında Kraliçe'nin her zamanki kadar kurtarılmamış bir halde kaldığını, hizmetkârlarına karşı marşı okumaya başladıklarında olduğu denli cimri bir biçimde yaklaştığını keşfettiklerinde kendilerini intihara sürükleyecek bir hayal kırıklığı hissetmezler.

Alpha Centauri'den gelen efsanevi antropologun konuşmalarımızı dinlediğini ve konuşmanın başka şeylerin yanında işleri halletmeye de yaradığını anlamamasını, söylediğimizle yaptığımız arasındaki bağlantıları, hatta böylesi bağlantıların var olduğunu dahi kavrayamamasını hayal edebiliriz. Bir anlamda dilimizi şiir gibi, kendi için var olan sözlü bir seremoni şeklinde duyacaktır. Yine de bu seremoninin kendisi de yaptığımız şeyin bir parçasıdır ve hayat tarzımızın öteki kısımları için pratik sonuçlara sahiptir. Şiir toplumsal bir kurumdur. Kültürel varoluşumuzun öteki bölümleriyle karmaşık akrabalıkları vardır. Örneğin, dile doğrudan bir maddi durumla ilişkili değilmiş gibi davranmak için epey uğraşmak gerekir.

Şiirin pragmatik olmayan bir söylem olduğu fikri, karısına gönderilmiş bir mesaja benzeyen şu William Carlos Williams şiiriyle aydınlatılabilir:

"Sırf Şunu Söylemek İçin"

Erikleri
yedim
buzdolabında
olanları

ve senin
muhtemelen
kahvaltı için
sakladıklarını

affet beni
lezzetlilerdi
öylesine tatlı
ve öylesine soğuk

Bu şiir gerçekten de şairin karısına yazılmış bir mesaj olabilirdi. Kenneth Koch bu şiirin bir parodisini yapmıştır:

Gelecek yaz yaşamak üzere muhafaza ettiğin evi yıktım.
Üzgünüm, ancak sabahtı ve yapacak bir işim yoktu
ve evin tahta kirişleri öylesine davetkârdı ki.

Gülhatmilerine birlikte güldük
ve sonra üzerlerine kül suyu püskürttüm.
Affet beni, ne yaptığımı bilmiyorum sadece.

Gelecek on yıl için sakladığın parayı bağışladım.
Parayı isteyen adam sefildi
ve verandadaki güçlü Mart rüzgârı öylesine cazip ve de soğuktu ki.

Geçen akşam dans ediyorduk ve senin bacağını kırdım.
Affet beni, sakardım ve
Senin burada, doktorluk yaptığım koğuşta olmanı istedim!

(Williams bir şair olduğu kadar bir hekimdi de.) Son ünlem işareti gereksizdir ancak Koch'un parodisi kibar bir biçimde komik olduğu gibi Williams'ın özgün şiiri hakkında ilginç yorumlar da getirir. Görünüşte Williams'ın şiirini, kendisine şair konumuyla birlikte verilmiş ayrıcalıklara hitap ederek bencilliğini ve sorumsuz davranışlarını mazur göstermeyi amaçlayan bir şiir olarak görüyordur (veya böyle görüyormuş gibi davranıyordur). Buradaki imaya göre şairler, kendilerinin ortak ahlâki kısıtlamalardan azade olduklarına inanıyorlardır. Ben merkezli bir his kültü kendi ihtiyaçlarını ötekilerin isteklerinin üzerine yerleştirir ve bunu kabul ederkenki naiflikleri onların ahlâki gelişmemişliğinin bir parçasıdır. Onların çok övünülen duyarlıkları bu yüzden bir tür duygusuzluktur.

Şairler muhtemelen tıpkı üzerlerine titrenmiş çocuklar gibi, kendi kusurlarını affedileceklerini bildiklerinden kolaylıkla kabullenmeyi başarırlar. Gurur duydukları zarif duyarlılıkları gerçekte yalnızca bir tür ahlâki geriye gidiştir. Buna karşın Williams'ın erikleri yemekten dolayı dilediği özür tuhaf bir biçimde tutarsızdır: Onların lezzetli çıktıklarını dile getirerek eriklere saldırma eylemi için bağışlanmayı ister. Ancak erikleri yemeye karar verdiğinde bunu bilemezdi. Ya lezzetli çıkmasalardı? Bu "Köpeğini vurduğum için beni affet; ama çok eğlendim" demek gibidir.

Ancak bu şiire bakmanın bir başka yolu daha vardır. Bu da onu şairlerin çocukça bencilliği hakkında bir şiir olmaktan ziyade, şiirin doğasının kendisi hakkında bir şiir olarak görmektir. Şiir dilin pragmatik bir parçası, yani mesaj formundadır; aynı derecede pragmatik veya araçsal bir eylemle, kahvaltıda ye-

mek üzere buzdolabında meyve saklamak eylemiyle ilgilidir. Ancak bu mesajı bu doğranmış biçime getirmek, tıpkı şiirin anlatıcısının meyveyi daha sonra kahvaltıda yemek üzere saklamaktaki pragmatik işlevi umursamayışı gibi şiirin pragmatik işlevini umursamaz. Onu çeken şey eriklerin kendilerinin duyumsal gerçekliği, onların nefis soğukluğu ve tatlılığıdır. Bir şeyi yemenin onu buzdolabına koymak kadar pragmatik bir faaliyet olduğu yönünde bir itiraz yapılabilir; ancak burada önemli olan, şairin sanki herhangi bir yiyecek işini görecekmişçesine öylesine avuçlamaktansa erikleri onların özgül özelliklerine tam bir dikkat göstererek 'kullanması'dır. Onun özrünün temelini oluşturan şey de daha tahmin edilebilir bir bahane olan açlığı değil, budur. Gerçekte aç olmayabilirdi; şiir bunu onun davranışını temize çıkarmanın bir yolu olarak bize sunmaz.

O zaman, içimizde yasaklanmış meyveyi yeme konusundaki suçluluk duygusu hakkında kutsal kitaptan çıkma derin düşünceleri beslemek dışında şiirin yaptığı şeylerden biri, pragmatik ve şiirsel olanın her zaman birbirlerini dışlayan şeyler olmadığını göstermektir. Bu aynı zamanda Karl Marx'ın şeyleri onların içkin özelliklerine uygun bir biçimde kullanmayı içeren kullanım değeri kavramı için de geçerlidir. Marx için onların özgül özelliklerine bakmadan nesneleri yalnızca araçsal olarak kullanmak anlamına gelen 'değişim değeri'nin zıttı, şeyleri kullanmaktan bütünüyle kaçınmak değil, onları duyumsal özelliklerine dikkat ederek kullanmaktır. Yani, kullanım değeri fikri bir yandan sanat alanında faydayı bütünüyle saygısızlık olarak gören estet için, öte yandan da şeylerin içsel hayatlarına yönelik hiçbir duygu beslemeyen cahil için bir alternatif oluşturur.

Şiirler, tıpkı erikler gibi, bize zevk verdikleri ölçüde pragmatik bir işleve sahip olurlar. Ancak bu işlevleri onların du-

yumsal varoluşlarıyla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Nasıl şiirin anlatıcısı sırf karnı aç olduğu için eriklere ilgi duymuyorsa biz de şiirleri yalnızca araçsal olarak kullanmayız. Tıpkı onun eriklerle ilişkisinin hem şiirsel hem de pragmatik oluşu gibi, kalemle çiziktirilmiş bir iletişim formuna sahip olan ve yine de son dört dizesinde daha derin tür bir yoğunluğa ulaşan metnin kendisi de böyledir. Örneğin "üzgünüm" gayet iyi iş görebilecekken "affet beni" demek biraz yapmacık görünür. Gerçekten de bir şair memnuniyet duymak kadar suçluluk duymakla da ilgilidir: Dünyayla pek de öteki insanların yaptığı gibi ilişki kurmamak anlamına gelir, gerçi bu (popüler mitolojinin aksine) ona daha az değil, daha bütünüyle uyum sağlamasından kaynaklanır. Öyleyse Koch muhtemelen bütünüyle hatalı değildir: Bir şair bizim yalnızca sonraki sabah yenecek kahvaltıyı görebildiğimiz yerde şeylerin soğukluğu ve tatlılığı hissini görür; ancak bunu yapmak değerini olduğu kadar tehlikelerini de 'faydasızlaştırma'yı içerir. Genellikle açlıkla mücadele işi şairlere verilmez.

2.5 Şiirsel Dil

Şiir tarifimizin ele alacağımız son kısmı, 'sözel bakımdan yaratıcı' kısmıdır. Yetersiz bir ifadedir bu, ancak "sözel bakımdan kendinin bilincinde" gibi daha uzun formülasyonlardan muhtemelen daha belirgindir. Şiir çoğunlukla dikkati kendine çeken, kendine odaklanmış veya (göstergebilimsel jargondaki deyimiyle) gösterenin gösterilen üzerinde ağır bastığı dil olarak karakterize edilir. Bu teoriye göre şiir, anlamı tapınağın en iç tarafına gizlemek yerine onun maddi varlığını övünerek sergileyen bir yazı türüdür. Konuşmanın yükseltilen, zenginleşen, yoğunlaşan halidir.

Bu teorinin yegane sorunu, bizim şiir olarak adlandırdığımız metinlerin çoğunun böyle bir görünüm sunmuyor olmasıdır. Örneğin Robert Lowell'in "My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow" (Devereux Winslow Amca'yla Son Öğleden Sonram) şiirindeki şu bölüme bakın:

Amcam yirmi dokuzunda ölüyordu.
"Çocuk gibi davranıyorsun,"
dedi Büyükbabam,
Amcam ve Halam üç kız bebeklerini bırakıp
Son bir balayı için Avrupa'ya gemiyle gittiklerinde...
Ben dehşetten büzüldüm.
Çocuk filan da değildim –
görünmeyen ve görmeyen. Agrippina'ydım
Nero'nun Altın Evi'ndeki...
Yakınımda beyaz ölçüm-kapısı
Büyükbabamın Amcam'ın boylarıyla kurşunkalem işaretleri koyduğu.
1911 yılında, henüz bir metre seksen santim boyundayken büyümeyi bırakmıştı.

Eğer cinselliği çağrıştıran eksiltili atlamalar olmasaydı ("Ben dehşetten büzüldüm./Çocuk filan da değildim – görünmeyen ve görmeyen. Agrippina'ydım/Nero'nun Altın Evi'ndeki..."), insan bu pasajın düzyazı halinde yazıldığını da tasavvur edebilir ve bunu garipsemezdi. Şiir, dilin bütünüyle dile getirilmiş bu bağlantılardan çok, sıkıştırma ve çağrışımla işleyen hayali mantığındaki hızlı değişimlere izin verir. Ancak ilk beş dizeyle son üç dize pekâlâ düzyazı biçiminde de yazılmış olabilirdi.

Veya Ezra Pound'un *Cantos*'undaki (Kantolar) şu dizelere bakın:

Ve içeri geldi ve dedi ki: "Yapamam,
O paraya olmaz, yapamayız."
Son savaştaydı, burada İngiltere'de,
Ve bir türbin motoru için yığın yapıyordu
Bir tür ordu uçağı;
Ve müfettiş "Kaç kere reddedildin?" der
Ve Joe "Biz hiç reddedilmeyiz, bizim..." der
Ve müfettiş "İyi o zaman yapamazsınız," der.

Bu dizelerin, örneğin Gerard Manley Hopkins'de neredeyse her zaman kendine yer bulabilen türde özgün bir kendinin bilincinde oluşu içerdiği ortadadır:

Bu sabah sabahın dalkavuğunu yakaladım, günışığının varisinin krallığında, benekli şafağa çekilmiş şahin, bineği içinde
Yuvarlanan seviyenin altında istikrarlı hava ve orada yükseklerde
Ata biner gibi oturan: nasıl da o coşku içinde atkılı bir rüzgârın yularına asılırdı!...

("The Windhover [Kerkenez])

Kabul etmek gerekir ki bu, gösterenin oyunlar oynadığı, dilin gösterişli bir biçimde kendine odaklandığı oldukça egzotik bir örnektir. Bazı vezin kullanımlarında da böyle şeylere rastlarız:

Gözlerim Tanrı'nın gelişinin şanını gördü:
Gazap üzümlerinin saklandığı bağ mahsulünü ayaklarıyla çiğneyip geçiyor...

(Julia Ward Howe, "Battle Hymn of the Republic" [Cumhuriyetin Savaş İlahisi])

...Ben başımı sallarken, neredeyse uyuklarken, aniden bir tıkırtı geldi,

Adeta biri odamın kapısını nazikçe tıklatıyormuş, tıklatıyormuş gibi.

"Bir ziyaretçi," diye mırıldandım, "odamın kapısını tıklatıyor-Yalnızca o ve başka bir şey değil."

(Edgar Allan Poe, "The Raven" [Kuzgun])

Bir arjantin bira almaya meyhaneye girdim.

Meyhaneci ayağa kalkıp "Burada İngiliz askerlerine hizmet yok" dedi.

Barın arkasındaki kızlar geberesiye gülüp kıkırdadılar,

Yine sokaklardaydım sonra ve kendi kendime dedim ki:

Tommy için şöyledir ve böyledir dersiniz, "Defol Tommy dersiniz";

Ancak bandonun sesini duyunca hemen "Teşekkürler Bay Atkins" de dersiniz...

(Rudyard Kipling, "Tommy")

Gitche Gumee kıyılarında
Işıldayan Büyük Deniz Suyu'nun orada,
Nokomis'in çadırı durdu
Ay'ın kızı Nokomis'in...

(Henry Wadsworth Longfellow, "The Song of Hiawatha" [Hiawatha şarkısı])

Bu tür ölçü kullanımları korkunç bir curcuna yaratırlar, onların sürekli gürültüsünün içinde anlamlarını duymak zorlaşır. Şiirlerin sanki gerçekte kendileriyle ilgiliymiş gibi görünmelerini sağlarlar. Bunlar aşırıya kaçtığında şiir ciddiyetini yitirir.

Sözcüğün kendi dokusu, perdesi ve yoğunluğu olduğu ve şiirin öteki sözlü sanatlara oranla bunu daha bütünlüklü biçimde kullandığı yönünde 'gösterenin önemi' olarak adlandırılan modern fikirin en iyi örneği, muhtemelen İngilizce yazan modern bir şair değil, John Milton'dır:

... Bir yer vardı
(Ancak değişimi ilk getiren şey Zaman değil, Günah olmuştu)
Burada Cennet'in ayağındaki Dicle yer altında bir anafora
Dönüşüyordu, ta ki bir kısmı Hayat Ağacı'nın kıyısındaki bir çeşmede yükselene dek.
Nehirle birikte batıyor ve onunla yükseliyordu
Şeytan, yükselen sisin içindeydi; sonra da gizlenecek bir yer
Aradı. Denizi araştırmıştı ve karayı,
Cennet bahçesinden Pontus'a ve Maeotis suyuna,
Orb nehrinden yukarılara;
Aşağıya ta Antarktik'e; ve Batı'da Orontes'ten Darin'deki
Hapsolmuş okyanusa, oradan da Ganj Nehri ve Indus'un aktığı
Topraklara...

(*Paradise Lost* [Kayıp Cennet], Dokuzuncu Kitap)

Bu tür satırları okumak neredeyse fiziksel bir çaba gerektirir, ne de olsa göz, dizelerin karmakarışık sözdizimini çözmek ve özel isimlerden oluşan ağaçlık bölge boyunca kendine bir yol açmak için mücadele eder. Altıncı dizeden yedinciye geçerken dramatik bir biçimde üzerimize atlayan 'şeytan'dan itibaren Milton'ın gramatik labirentindeki kıvrımlar ve dönüşleri takip ettikçe, dizeler hakkındaki hissimizi düzenli biçimde içimizde tutmamız gerekir. Serbest ölçü okumamızı yavaşlatır, bizi Milton şiirinin ünlü müziğini bütün o retorik dolu marifet gösterisi içinde deneyimlemeye zorlar. "Denizi aramıştı ve karayı"dan "Ganj Nehri ve Indus"a geçerken sözdizi-

minin huzursuz kıvrım ve dönüşlerinde, cümleciklerin zahmetli bir biçimde üst üste yığılmalarında biz de şeytan gibi geziniyor gibiyizdir, sonuçsuz bir istikamete girdikten çok kısa bir süre sonra bir başka istikamete yöneliriz. Dizelerin her biri bir ötekinin içinde ve dışında zikzaklar çizerek yol alırken, ölçü ile konuşan ses arasında karmaşık bir etkileşim gerçekleşir. Konuşan ses, İngiliz serbest nazımı için tipik olan aşırı bir esneklik ve çeşitliliğe sahip bir ölçü düzeniyle hareket eder; ancak şiirin yükseltilmiş tonu, bu becerikli sözdizimsel kıvrılmalar ve dönüşlerin hepsinden mağrur bir biçimde sapasağlam çıkmayı başarır.

Öyleyse, şairler dil materyalistleridir. Böyle olsa bile şiir gösterişsizlik ve şeffaflık erdemlerini geliştirir. Bu, özellikle de Aydınlanma'nın açıklık, denge ve kesinlik erdemlerini sergileyen on sekizinci yüzyıl İngiliz şiirinde böyledir; ancak bu, modern ve postmodern şiirin önemli bir bölümü için de farklı sebeplerle doğrudur. Modernizm, başka şeylerin yanında, dilde yaşanan bir inanç krizini yansıtır. İster diktatörlerden ister reklamcılardan gelsin, çıkarcı bir retorikten şüphe duymak için pek çok sebebimiz olan bir çağda, savurgan metaforlar ve yapmacıklı sözel jestlere şüpheyle yaklaşırız. Ayrıca, deneyimin kendini ifade etmek için çok karmakarışık veya çok berbat bir halde olduğu bir çağda dile karşı da bir güvensizlik ortaya çıkmıştır. Gerçekte en azından gündelik haliyle dile karşı duyulan böylesi bir şüphe, Hopkins'in onun üslûbunu biraz ateşli bir biçimde yükseltmesinin arkasındaki sebep olabilir. Bazı modernist yazarlar için dildeki hakikatin bir kısmına ulaşmak üzere dile örgütlü bir şiddet uygulamanız gerekir, bu durum da çocuklarınıza herhangi bir değer aşılamak istiyorsanız onları kendilerinden geçirene kadar dövmeniz gerektiğini düşünen otoriterlerin anlayışına benzer.

Jonathan Swift'in hayatta kendi yaptıklarını incelediği "Verses on the Death of Dr. Swift"den (Doktor Swift'in Ölümü Üzerine Dizeler) alınan bu bölüm, Aydınlanma'nın açıklığının bir modelini sunar:

Herhalde kabul etmeliyim Başpapazın
Damarlarında çok fazla hiciv aktığını;
Ve onu aç bırakmamak için azimli görünüyordu,
Çünkü hiçbir çağ daha çok hak edemezdi onu.
Yine de kötü niyet asla amacı olmadı onun;
Ahlâksızlığı yerdi ancak ismine dokunmadı;
Hiçbir kişi üstüne alınamazdı,
Binlercesinin eş derecede ima edildiği bir durumda;
Onun hicvinin işaret ettiği hiçbir kusur yoktu ki
Bütün ölümlüler tarafından düzeltilemesin...

Uyakları, ölçüsü, ekonomisi ve sözel etkilerinin sivriliğiyle bu tam bir şiirdir; ancak şiirde sözel olarak kendinin bilincinde hiçbir şey yoktur. Swift'in gelecekteki yurttaşlarından Bernard O'Donoghue'nun bir şiirinde de büyük oranda aynı şey geçerlidir:

Raflar arasında dolanan parmaklarım tökezlerken,
İlginç bir şey görüyorum: kitaplar,
Otuz yıldan uzun süredir sahip olduklarım
Gururlu bir dolmakalemle yazılmış adımı taşıyorlar
Şimdi aklıma geldiğinde hatırlıyorum
Pürüzlü kâğıt üzerinde böylesine ikna edici bir
İmza atabilmek için egzersizler yaptığımı.

Bir süre çapraz gittiler,
Okunaklı tükenmez kalemle yazılmış; sonra her yerde
Aracı olan: yuvarlak uçlu, kırmızı hatta.

Geçenlerde kurşun kalemle imzalamayı
Başladığımı görüp endişelendim. HB,
Doğal olarak; ancak daha az kalıcı levhaların işe yaracağı
Bir zaman da gelecek mi?
2B, 3B, 4B ...

("Pencil It In" [Kurşunkalemle Yaz])

Burada ketum ses yinelemeleriyle canlanan ve pek çok modern şiirdekine benzeyen bir dilsel şatafatsızlık vardır ("Tökezlerken"/"raflar", "Adımı taşıyorlar"/"dolmakalem"). Şiirin sanki şairin gençliğindeki imzasının kendinin bilincinde olan gösterişine ironik bir saygı gösteriyormuşçasına beşli ölçüyle yazılmış ihtişamının üzerinde kısa süreliğine yükseldiği "böylesine ikna edici bir imza atabilmek için" gibi bölümlerinde dilsel bir gösteriş vardır. Ve yaşlanmak üzerine bir şiire başlamak için 'tökezlemek' iyi bir sözcük seçimidir. Ancak bir kez daha gösterenin gösterilen üzerinde veya dilin dokusunun şiirin anlamı üzerinde egemenlik kurmasını yansıttığı söylenemez. İnsanın belirtmekten memnun olacağı biçimde bu, Algernon Charles Swinburne'ün en kötü şiirlerindeki türden bir malzeme değildir:

Başlar eğik halde gelin ve titremelerin boşalmasıyla,
En mükemmel bakire, ışığın hanımefendisi,
Rüzgârların ve pek çok nehrin sesiyle,
Denizlerin haykırışıyla ve güçle;
Kendini sandaletlerine iliştir, en hızlı biçimde,
Ayaklarının debdebesi ve hızıyla;
Çünkü baygın doğu canlanıyor, yorgun batı titriyor,
Günün ayaklarının ve gecenin ayaklarının çevresinde.

("Atalanta in Calydon" [Calydon'daki Atalanta])

Kimse bunun bir şiir olduğunu yadsıyamaz, zaten bu metnin kusuru da tam olarak budur. Sözcüklerin uyuşturucu müziği, sembolist bir biçimde anlamı boğma işlevi görür. Bu tür bir etkinin daha aşırı bir çeşidini Lewis Carroll'un "Twas brillig, and the slithy toves" gibi şiirlerinde bulabiliriz, Carroll'unki de zaten gerçekte sembolist bir şiirdir. Swinburne'ün şiirinde anlamı bulandırması muhtemelen iyi bir şeydir, ne de olsa şiirinin burada sunulandan çok daha fazla bir anlamı yoktur. Şiirin o son, kendinin bilincinde biçimde 'güzel' olan dizesi, entelektüel olarak manasızdır (günün ve gecenin nasıl ayakları olabilir ki?) ve hızla ilerlerken insanın sandaletine nasıl tutunabileceğini anlamak da zordur. Bütün o hürmetkâr ağırlığına karşın bu bölüm mükemmel biçimde beyinseldir: "Rüzgârların ve pek çok nehrin sesiyle" bulanık bir soyutlamadır, dizenin sonundaki 'güçle' de özellikle aksak bir ektir. "Baygın doğu" ve "yorgun batı" hakiki gözlemlere dayanmazlar, sözü değiştirmeyi amaçlarlar. Gösterişli jestlerle dolu bu şiir, bir özden yoksundur.

Şiir dili özgün veya göze çarpan biçimlerde kullansa da her zaman böyle yapmaz, zaten bu da istikrarlı biçimde gösterene odaklanmak demek değildir. 'Şiirsel' sözcüğünün basitçe 'sözel olarak kendinin bilincinde' anlamına geldiği şiir teorileri bu gerçeği gözden kaçırırlar. Yani, ne kadar muğlak olsa da 'sözsel bakımdan yaratıcı' tarifiyle idare etmek gerekecektir. 'Yaratıcı' sözcüğü burada bir değer biçme anlamında değil, olgusal anlamda kullanılır; bir şiirin her zaman *başarılı biçimde* yaratıcı olduğunu ima etmez, ne de olsa böyle bir şeyi ima etmek kötü şiir yazılma ihtimalini ortadan kaldıracaktır.

Bir metni sayfadaki satırlara bölmenin, onu kurmaca olarak okumamız açısından bir ipucu olduğunu görmüştük. Ancak bu aynı zamanda dilin kendisine belirli bir dikkat göster-

mek, sözcükler aracılığıyla doğrudan anlama bakmak yerine onları maddi olaylar şeklinde deneyimlemek üzere bir talimattır. Yine de çoğu şiirdeki mesele, anlam yerine sözcükleri deneyimlemekle ilgili değil, ikisine birlikte cevap verme veya ikisi arasındaki içsel bağı hissetme meselesidir. Dile normalden fazla duyarlı olmak, söz konusu dilin özellikle 'ön planda' olduğunu zorunlu biçimde ima etmez. Bir şiir bu gerçeğe gösterişli bir şekilde dikkat çekmeden de sözel bakımdan yaratıcı olabilir. Şiirlerin gösteren ile gösterilen arasında kurdukları orantıya göre birbirlerinden ayrıldıkları söylenebilir. Şiir ekolleri, farklı kültürel dönemler veya aynı yazarın farklı eserleri için de bu durum geçerlidir. Bu, şiiri gösterenlerin gösterilenlere oranla aşırıya kaçışı olarak tanımlayan ilk modern eleştirmenler topluluğu olan ve şimdi kendilerine döneceğimiz Rus Formalistlerinin büyük oranda göz ardı ettikleri bir gerçektir.

3
FORMALİSTLER



3.1 Edebilik

Erken yirminci yüzyıldaki Rus Formalistler okulunun üyeleri, şiiri dilin kendisiyle kurulan, özel olarak kendinin farkında bir ilişki şeklinde algıladılar.[1] Yaşadıkları dönemin *enfants terribles*'ı (müthiş çocukları) olan bu cesur avangard eleştirmenlerin gözünde şiirler imgelerden, fikirlerden, sembollerden, toplumsal güçlerden veya şairin niyetlerinden değil, söz-

1) Bkz. Victor Erlich, *Russian Formalism: History - Doctrine* (Lahey, 1955); Fredric Jameson, *The Prison-House of Language* (Princeton, NJ, 1972); L. Matejka ve K. Pomorska (ed.), *Reading in Russian Poetics* (Cambridge, MA, 1971) ve Tony Bennett, *Formalism and Marxism* (Londra, 1979).

cüklerden oluşuyordu. Bu yüzden de araştırmalarının nesnesi olarak, dilin maddeselliğini veya 'edebilik' dedikleri şeyi aldılar. 'Edebilik', kendisinin dil oluşunun farkında olan dil demektir; başka bir biçimde ifade etmek gerekirse, 'yabancılaşmış', böylece okuyucu veya dinleyici için yeniden *algılanabilir* hale gelmiş bir dil demekti bu. Onunla dünyaya baktığımız şeffaf bir aracı olmak yerine şimdi kendisi elle tutulur bir nesne olmuştu. "Yok, kirlenmemiş bir yatağın terli rütbesinde yaşamaktan ibaret" cümlesi şiirdir, çünkü sözcüklerin ne anlama geldiklerini kavramak ağızlarımızda onların tatma eyleminin kendisinden ayrılamaz. "Tamamdır, pis çarşaflarda yuvarlanmaktan ibaret!" demekten farklıdır. Bu teoriye göre, edebilik sözsel işaretleri 'ön plana çıkarır' veya vurgular. Bu anlamda da görmüş olduğumuz üzere, bizim şiirsel olarak adlandırdığımız şeyin bunu kayda değer bir derecede yapmadığı gerçeğiyle hesaplaşmakta başarısız olur.

Formalistler, göstergenin öne çıkarılışının edebiyatla sınırlandırılmış olduğunu iddia etmiyorlardı. 'Edebilik', 'edebiyat'la aynı şey değildi. Edebilik, bazı edebiyat eserlerinde (örneğin, gerçekçi romanlarda), oldukça nadirken şakalarda veya bilmecelerde veya reklam sloganlarında ortaya çıkabilirdi. Editörleri bunu duymaktan hayrete düşecektir ancak, bazı tabloid gazeteler edebiliğe George Orwell'dan çok daha fazla meraklıdırlar. 'Dili yabancılaştırmak', bir dilsel normdan sapmak ve bunu yaparken de bizim bayatlamış, 'otomatikleştirilmiş' gündelik söylemimizi 'yabancılaştırmak' anlamına geliyordu. Bu anlamda şiir bizim pratik iletişimimizin yaratıcı biçimde deformasyona uğramış haliydi. "Sen, dinginliğin hâlâ kirlenmemiş gelini" gibi ifadeler gündelik konuşmamıza sistematik bir şiddet uygularlar.

Buradan çıkan sonuç, edebiliğin göreli bir kavram olduğudur, ne de olsa bir sapmanın yerini ancak bir normu tanımla-

dığınız zaman saptayabilirsiniz. Dilbilimsel normlar yer değiştirirler. 'Yabancılaşma' yalnızca sahip olduğunuz varsayılan dilbilimsel bir temeliniz varsa işleyebilir, ancak bir kişi için sahip olduğu varsayılan bu temel bir başka kişi için yabancılaştırıcı olabilir. Knightsbridge'de 'h' harfini kullanmamanız muhtemelen bir sapkınlık olarak kabul edilir, Lancashire'm belli bölgelerindeyse bu normaldir. *'Aitch'*i *'haitch'* olarak telaffuz etmek İrlanda Cumhuriyeti'nde normaldir ancak Devon'da sapkınlıktır. *'Bath'* sözcüğünü sesli harfini uzatarak telaffuz etmek Bath'de doğrudur ama Seattle'da değildir. "Konuşmak peşinde olduğunuz kişi kendisi mi?" gibi bir cümle Brooklyn'de tuhaf kaçabilir ancak Kerry'de gündelik konuşmanın bir parçasıdır. Bir bakış açısına göre, dilin yoğun şekilde kendinin farkında olması anlamına gelen bir şiir, bir başka insanın gündelik konuşması olabilir. Arkaik dil çoğunlukla bize şiirsel gelir ancak özgün kullanıcılarına hiç de böyle gelmeyebilir.

3.2 Yabancılaşma

Formalistler demek ki edebiliğin veya şiirsel işlev dedikleri şeyin sonsuza dek değişmeyen, nesnel olarak tecrit edilebilen, kendi içinde bir şey olmadığını, farklı söylem biçimleri arasındaki bir ilişki olduğunu fark etmişlerdi. Şiirsellik değişmez bir özellikler dizisi değil, dilsel biçimler arasındaki farklılığın bir işleviydi. Kendine gönderme yapan işaretlerle ilgili bir meseleydi; mekânları ve zamanları değişirken işaretlere ne olduğu önemliydi. Böyle olsa bile Formalistler için bu süreçte tam olarak neyin yabancılaştığı her zaman belirgin değildir. Yabancılaşan şey dünyanın kendisi (veya göstereni) mi, fikir mi (gösterilen); ya da sözcüğün değindiği nesne (gönderge) midir? Şiirden, "Golden Gate Köprüsü" ifadesine dair tazelen-

miş bir duyguyla mı uzaklaşırız, yoksa kavram ya da yapının kendisi hakkında bir duyguyla mı? Yine de genel fikir açıktır: Şiir bir tür yaratıcı olağandışılık, dilin canlandırıcı bir hastalığıdır. Hasta olup vücutlarımızın sağlığını sorgulamadan kabul etmekten vazgeçtiğimizde, nahoş bir biçimde vücutlarımızı yeniden deneyimleme imkânına sahip olduğumuzdaki gibi bir durumdur bu.

Formalistler bütün bunları öne sürerken, cesur bir davranışla fikirlerini evrensel bir şiir teorisi şeklinde ifade ettiler; ancak teorilerinin belli bir uygarlık türüne ait olduğu açıktı. Bu teori genel anlamda dilin aşırı derecede pragmatik ve araçsal hale gelmiş olduğu bir toplumsal düzene aitti. Şiir, sözcükleri solmuş, konuşmaları yiyecekleri kadar yavan ve lezzetsiz hale gelmiş ve deneyimleri sıkıcı bir şekilde rutinleşmiş modern kişiler nezdinde bir tür ruhani terapidir. Faydanın yönettiği, her şeyin sadece bir başka şeyin hatırına var oluyor gibi göründüğü, duyularımızın duygusuzlaştığı, duyularımıza anestezi yapılan bir düzenin şiiridir bu. ('Duygusuz' anlamına gelen 'anastetik' sözcüğü, sanata değil duygulara ve algıya gönderme yapan bir sözcük olan 'estetik'in zıttıdır.) Formalizm, yabancılaşmış bir toplumun şiir sanatıdır ve bu yabancılaşmaya tepkisi de, ironik biçimde, yabancılaşmayı yabancılaştırmaktır. Onları yenilenmiş bir halde yaşayıp hissetmeye başlayabilmemiz için otomatikleşmiş olan dilimizi ve deneyimimizi yabancılaştırır. İki olumsuzdan bir olumlu çıkar.

Öyleyse, Formalizmin modernist teorinin büyük çoğunluğu gibi olumsuz bir estetik olduğunu belirtmek gerekir; şiiri sunabileceği olumlu özelliklerden herhangi biriyle değil, başka bir şeyle farklılığı ve ondan sapmasıyla tanımlar. Şiirsel olan, çarpıp sektiği maddeyle oluşturulur, bu yüzden de ona yönelik bir tepki olduğu yabancılaşmış gerçeğin kendisine

bağlıdır. Virgilius, Dante veya Milton'ın kendilerinin neye karşı oldukları konusunda Formalistlerin söylediklerine ne tepki verecekleri belli değildir. Ayrıca, yaratıcılığın gündelik dil ve deneyimin hiçbir yerinde bulunamadığını ima eder, bu da doğruluğu şüpheli bir görüştür; gerçekte kendilerine direnen şeylerin ayrıcalıklı koruması altındadırlar. Formalist, Bolşevik yoldaşlardan çıkmış olsa da bu doktrinde seçkinciliğin izleri vardır. Ortak hayata yönelik bu 'radikal' şüphecilik, bizim çağımızda yaratıcı olanın ancak sınırlarda ve azınlıklarda, olağan dışı olanda ve rıza gösterilmeyende bulunabileceğine yönelik postmodern varsayımda da yeniden ortaya çıkmış durumdadır.

Viktor Şklovski, Boris Eichenbaum ve Roman Jakobson gibi formalistler, yabancılaşmanın işlevinin bütün edebi aygıtlarda ortak olduğunu öne sürmüşlerdi. Bu şaşılacak derecede cesur bir iddiadır. Eğer bu iddia doğruysa, o zaman bu teorisyenler gerçekten de felsefe taşının edebi muadilini tesadüfen bulmuşlardır. Tarihte başka hiçbir edebiyat eleştirmeninin başaramadığı şeyi başarmış, uyak ve olay örgüsünün, yineleme ve dramatik ironinin, ünlü yinelemesi, metafor, anlatı yapısı ve benzerlerinin ortak özelliklerini göstermeyi başarmışlardır. Bu hayret uyandırıcı biçimde hayal gücü kuvvetli bir görüştür ve doğru olmadığı gerçeği, her şeye çare olan bu halini gölgelememelidir. Yabancılaştırma, formalistlerin elinde takdire şayan biçimde çok amaçlı bir fikre dönüşür. Örneğin, uyak ile olay örgüsü arasındaki paralelliklerin ortak noktasını veya bir anlatıda ses yinelemesinin satır sonlarıyla bağlantılandıran şeyin ne olduğunu açıklamayı başarırlar. Ancak, örneğin tiyatroda Koro aygıtının veya üçüncü kişi anlatısının veya komedide mutlu sonun veya sahnede düello göstermeme geleneğinin değişmez biçimde yabancılaştırma veya alışkanlığı kırma-

nın örnekleri olarak tasnif edilmesini anlamak zordur. Pek çok evrensel iddia gibi çok zorlandığında bu teorinin de dikişleri ortaya çıkmaya başlar.

Rus Formalist eleştirmen Roman Jakobson, herhangi bir sözel iletişim ediminde altı öğe olduğunu söyler: hitap eden kimse, hitap edilen kişi, mesaj, şifre, bağlantı ve bağlam. Belirli bir söyleme ediminde bunlardan herhangi biri egemen olabilir. Söz konusu mesajın "Josef Stalin duyarlı bir adamdı" olduğunu varsayalım. Hitap eden kimse üzerine odaklanmak, Jakobson'un *duygusal* işlev dediği şeyi içerir: övgü dolu bir ses tonuyla ifade edilmiş bir "Ne duyarlı adamdı Josef Stalin!" *Teşvik edici* işlev ise bu ifadenin hitap edilen kişide yaratmaya çalıştığı etkiyle ilgilidir: "Stalin'in ne kadar duyarlı bir adam olduğunu göremiyor musun?" İletişimi mümkün kılan öğeler düzeni, yani şifre, *üstdilbilimsel* işlevi içerir: "Sana Joe Stalin'in duyarlılığıyla ilgili söylemeye çalıştığım şeyi anlıyor musun?" *Phatic* işlev (nezaket icabı edilen sözler) konuşan ile dinleyen arasındaki ilişkiye dikkat ettiğimizde ortaya çıkar: "Yine buradayız, ihtiyar Joe Stalin hakkında çene çalıyoruz." Doğrudan bağlama dikkat etmekse *ima yollu* işlevi incelemektir: "Burada bahsettiğimiz kişi Joe Stalin." Ancak eğer mesajın kendisine odaklanırsak o zaman *şiirsel* işlev ortaya çıkar. Bu örnekte 'Stalin' ve 'kişi' (*'soul'*) arasındaki ses yinelemesini vurgulayabilir, 'duyarlı' *(gentle)* ve 'Joseph'in ünlü harflerinin bazılarının karşılıklı olarak yankılandığını, ifadenin bir uzun ve bir kısa heceli ölçüye sahip olduğunu ve benzeri şeyleri belirtebiliriz. Ayrıca Jakobson'un kategorilerine, bunun ne tür bir söylem olduğu anlamına gelen tür veya ses perdesini de ekleyebiliriz. Soruya verilecek cevap, bunun bir ironi örneği olduğudur.

Sözcükler dünyadaki şeyleri ifade ederler, ancak bunu birebir biçimde yapmadıkları öne sürülebilir. 'Duyarlı', belli in-

sani özellikleri kastederler, ancak kendi sınırlarını çizdiği öteki işaretlerden oluşan bir zincirin içinde yetiştiği için bu böyledir. Tıpkı tek bir sayı veya tek bir insan olamayacağı gibi yalnızca tek bir sözcük de olamaz. Yani, özgül bir sözcüğün karşısında iki yol olduğu söylenebilir: Yollardan biri onun gösterdiği şeye (göndergesine), diğeriyse öteki işaretlere gider. Ve bunlardan ilkini ancak ikincisi sayesinde yapabildiğini iddia edebilir. 'Yabanhavucu' sözcüğü ancak girift işaretler ağındaki konumundan dolayı yabanhavucu anlamına gelebilir. Ve bu konum her zaman muğlak olabilir: Rus dilinde 'yabanhavucu' sözcüğü, aynı zamanda ünlü şair Pasternak'ın da adıdır.

Bu çifte gönderme dil açısından doğrudur; ancak şiir bir kez daha onun bir örneğini oluşturur. Bir şiirde yer alan bir sözcüğün gündelik bir sohbettekine oranla, öteki sözcüklerle karşılıklı ve karmaşık ilişkilerle çok daha fazla anlam ifade ettiği aşikardır. Bunun sebebi, şiirlerin farklı öğeleri arasında zikzak yapan benzerlikleri sonuna kadar kullanan, özel bir biçimde sıkıştırılmış dilsel yapılar olmalarıdır. 'Yabanhavucu' gibi sıradan ima yollu işaretleri alıp onları anlamlarından temizlemesi, bu şekilde de 'yabanhavucu'nun artık bir yabanhavucunu ifade etmemesi gibi bir durum yoktur. Bunun yerine her sözcüğü öteki sözcüklerle karmaşık bir oyuna sokarak onların göndergesel işlevini korur, bu işlevi şiiri oluşturan sözsel ilişkiler modelinin bütününün emrine verir. Veya Prag yapısalcılık okulunun ifade edebileceği biçimde söylersek, estetik işlev iletişimsel işleve baskın çıkar. (Prag okulu, Rus Formalistlerinin teorik evlatlarıydı.)[2] Ancak estetik olan ile iletişimsel olan arasındaki oranın şairden şaire veya bir şiir türünden diğerine farklılık gösterdiğini yine belirtmek gerekir. Mallarmé gibi sembolist şairler sözcüklerin gösteren etkilerini ne-

2) Bkz. Paul Garvin (ed.), *A Prague School Reader* (Washington, DC, 1964).

redeyse bütünüyle temizlemeyi amaçlar, onları göndergelerinden ayırarak gösterenin serbestçe gezmesini sağlarlar. John Dryden veya Charles Olson gibi yazarlarsa bakışlarını kararlı bir biçimde göndergenin üzerinde tutarlar.

3.3 Yuri Lotman'ın Göstergebilimi

Formalistler kuşağına mensup bir başka seçkin isim olan Rus göstergebilimci Yuri Lotman, bu görüşleri fazlasıyla özgün bir istikamette geliştirmiştir.[3] Lotman için şiir, yalnızca bir işaretler yapısı veya sistemi değil, bir 'sistemler sistemi'dir. Şiirsel metinler forma dair özelliklerinin her birinin -ölçü, ritim, uyak, anlam, ses yüzeyi ve benzerleri- kendi içinde ayrı bir sistem oluşturması anlamında çoklu-sistemlerdir. Şiirin sesçil, anlambilimsel, sözlüksel, grafiksel, metrik, biçimbirimsel ve benzeri sistemlerinden bahsedebiliriz. Bu sistemler birbirleriyle dinamik bir etkileşim içindedirler, bu etkileşim aralarındaki çarpışmaları ve uyumsuzlukları da içerir. Ve bu gerçekte Lotman'ın gözlerinde bir bütün olarak şiiri oluşturan şeydir. Bunun Lotman'ın hayal eder gibi göründüğü biçimde şiir açısından evrensel mi olduğu yoksa özel olarak modern, Romantizm-sonrası bir teoriyi mi temsil ettiği bir başka sorudur. Ancak Lotman'ın teorisi muhtemelen Lucretius veya geleneksel bir balada oranla, Wallace Stevens şiirlerinde daha iyi işler.

Lotman'ın bahsettiği meseleyi başka bir biçimde ifade etmenin yolu, şiirsel eserlerin özel olarak *aşırı kodlanmış* olduklarını iddia etmektir. Eğer bir şiirin içindeki yalnızca tek bir öğeye -diyelim ki tek başına bir sözcüğe veya uyağa veya imgeye- bakarsak bunun farklı sistemlerin sunuculuğunda bir

3) Özellikle de bkz. Yuri Lotman, *Analysis of the Poetic Text* (Ann Arbor, MI, 1976) ve *The Structure of the Artistic Text* (Ann Arbor, MI, 1977).

yer işgal ettiğini görmek kolaydır. Bu öğenin hiçbir zaman yalnızca tek bir bağlamı yoktur. Bağlamların yarattığı bir durumun içinde var olur. Belirli bir sözcüğü şiirin anlambilimsel sistemiyle bağlantılı olarak inceleyebiliriz, bu da onu bütünsel bir anlamın bakış açısından görmektir, ancak ayrıca eserin sesçil sistemi veya sesler modeli, metrik sistemi, sembolik sistemi ve benzerleri içinde de onun yerini saptayabiliriz. Lotman'ın görüşünce, bizim eserin bütünsel estetik etkisi olarak adlandırdığımız şey, bütün bu yarı bağımsız sistemlerin arasındaki anlaşmazlık veya sürtünmelerin bir sonucudur. Her sistem ötekilerden sapar veya onları 'dağıtır'; bizim 'şiirsel' etkiler olarak algıladıklarımız da bu gerilimler ve sürtüşmelerden kaynaklanır.

Örnek olarak rastgele seçilmiş bir şiiri, Ben Jonson'un "Inviting a Friend to Supper"ını (Bir Arkadaşı Akşam Yemeğine Davet Etmek) alalım:

> *... Yine de ağız tadını düzeltmek için,*
> *Bir zeytin al, kapari veya daha da güzel bir salata*
> *Koyun etine eşlik eden; kısa bacaklı bir tavukla*
> *Eğer onu yakalayabilirsek, yumurtalarla dolu ve sonra*
> *Limonlar ve sos için şarap; bir adatavşanından*
> *Umut kesilmez bizdeki bu parayla.*
> *Ve kuş eti şimdi nadir bulunsa da, yine de kâtipler var,*
> *Gökyüzü düşmüyor, tarlakuşu yiyebiliriz...*

Dizeler destansı beyitler halindedir, bu da Lotman'ın terimleriyle bizi iki ayrı sisteme, uyak ve beşli ölçüye teslim eder. Yine de bunları kesen ve çok daha az öngörülebilen, sözdizimi, ritim ve benzeri 'sistemler' vardır; böylece diyelim ki 'tavuk' *(hen)* sözcüğü 'sonra' *(then)* ile sesçil, 'kısa bacaklı' ile anlambilimsel, "Koyun etine eşlik eden; kısa bacaklı..." ile metrik,

'Yine de'den başlayıp 'parayla'da son bulan cümlenin tamamıyla sözdizimsel, 'adatavşanı' (tavşan) ile örneksel, 'o' ve 'yumurta dolu' ile dilbilgisel bir ilişki içindedir. 'Aşırı kodlanma'yla kastedilen budur. Bu teoriye göre şiir, gösterenin bütün gövdesini faaliyete geçirir. Ses, anlam, biçim, perde, ritim, sembolik değer ve benzeri özelliklerini eşzamanlı bir şekilde kullanarak şiirin potansiyellerini en zengin haliyle ortaya çıkarır. Bu teorinin özellikle az sözcükle yazılmış, dilbilimsel açıdan şatafatsız şiirlere uymadığını daha önce görmüştük; ancak şiir olarak adlandırdığımız metinlerin önemli bir bölümünün nasıl işlediği konusunda bize fikir verebilen bir varsayımdır bu.

Bir sistemin başka bir sisteme bu sürekli müdahalesi Lotman'ın görüşünce şiirsel dilin etkili işleyişi için hayati bir öneme sahiptir. Örneğin, kendine bırakılsa muhtemelen monoton ve hareketsiz olacak olan ölçü, göreceli olarak değişmez bir sistemdir. Okur için kolay tahmin edilebilir beklentiler yaratır, bu şekilde de Formalistler gibi söylersek, algılarımızı 'otomatikleştirme'ye meyilli olurdu. Ancak ritmik çeşitlemeler bu otomatikleştirmeye engel olmak ve böylece estetik etkiler üretmek için çalışırlar. Şiirler bu yüzden aynı anda hem sistematik hem de tahmin edilemez metinlerdir; bu, Lotman'ın bakış açısına göre, onların neredeyse tükenmez bilgi imkânları sunmaları anlamına gelir. Bir şiir hem bir kurallar sistemi hem de bu kuralların ihlal edilişinin sistemidir. Denklikler oluşturur ancak ayrıca farklılıklar da oluşturur. Örneğin, iki sözcük arasında sesçil bir denklik oluşturan ancak bunu yaparken onların anlambilimsel farklılıklarını da vurgulayan uyağı düşünün. Aynı ikili etki ritim yoluyla elde edilebilir.

Ölçü de onları tek bir motifin içine çekerek sözcükleri homojenleştirir, bunu yaparken onların farklılıklarının daha da algılanabilir olduğu bir arkaplan yaratmış olur. Metafor, birbir-

lerinden farklılık gösterdikleri de görülebilen öğeler arasındaki akrabalığı belirtir. Hatta Lotman farklılık ve kimliğin bu sürekli etkileşiminden bir şiirsel değer teorisi çıkarır, bu haliyle yalnızca şiir hakkında bir gerçeği ifade eder. İyi şiirler, içlerinde yer alan tahmin edilebilir ve kargaşaya yol açan öğelerin, içindeki sistemin ve o sistemin aşılmasının tatmin edici bir etkileşim halinde olduğu şiirlerdir; kötü şiirler ya aşırı derecede önceden kestirilebilir ya da aşırı derecede rastgele olurlar. Bu ilginç bir iddiadır ancak muhtemelen çok fazla normatiftir: Bu teori otomatik yazı veya tesadüf edebiyatı denilen şeyi veya bir Dadacı şiirdeki bilinçsizce akışı nasıl açıklayacaktır?

Lotman'ın teorisini örneklendirmek için Yeats'in "Easter 1916" (1916 Paskalyası) şiirinde kendini tuttuğu o ünlü dizeye, *"A terrible beauty is born"*a ("Korkunç bir güzellik doğdu") bakalım. Bu dizeyi böylesine etkili kılan nedir? Bu soruyu layığıyla cevaplamak için sözcükleri ayırıp dikkatle incelemek yerine onları bağlamlarına döndürmemiz gerekecektir; yine de ayrılmış hallerinde dahi ilginç bir şeyi açığa vurabilirler. Dizenin farklı anlamlarını ve onun sembolik, mecazi ve öteki işlevlerini (örneğin, bir yarım oksimoron veya terimsel çelişki içermektedir), şiirin anlambilimsel sisteminde oynadığı rolü bir yana bırakarak, yalnızca onun sesçil (veya sessel) ve metrik değerlerine odaklanalım. "Fırtınalı bir güzellik doğdu" demek elbette olmazdı; yalnızca güzelliğin nasıl fırtınalı olabileceği belirgin olmadığından değil, aşırı ses yinelemesi bizi kimlik açısından aşırılığa, farklılık açısındansa yetersizliğe götüreceği için olmazdı bu. Böylesine kısa bir dize gerçekte (üçlü ölçüyle yazılmıştır, yalnızca altı heceden oluşur) yalnızca bir ses yinelemesini sürdürebilir. 'Korkunç' *(terrible)* sözcüğü umut verici biçimde farklı bir ses karmaşasını dizeye sokar; ancak son hecesinin *(ble) b* harfiyle başla-

ması gerçeği, onu rahatlıkla hem 'güzellik' *(beauty)* hem de 'doğdu'nun *(born)* başlangıç harflerine bağlar. Yani, burada bir akrabalık veya denklik söz konusudur: Ancak bir sözcüğün son hecesini içerdiği için çok ön planda değildir ve bu yüzden kulağa da çok saldırgan gelmez.

Benzer bir biçimde 'güzellik'in *(beauty)* ilk hecesi *(beau)* 'korkunç'un *(terrible)* son hecesini *(ble)* andırır ancak yakın olsa da iki ses aynı zamanda farklıdır da. Ve 'güzel'in son hecesi *(ty)* tıpkı 'terrible'daki *i* sesi gibi 'is' bağlacındaki ünlünün sesiyle yankılanır. Dize sıkıcı biçimde tekdüze bir hale gelme tehlikesi altında olsa da, araya giren 'doğdu' sözcüğü çok farklı bir ünlü harf sesini şiire sokar. Yine de *'born*'daki ('doğdu') *r* harfi *'terrible*'daki ('korkunç') *rr*'den ilerler, bu da dizeleri birbirlerine daha sıkı bir biçimde bağlar. (Yeats'in kullandığı Irlanda İngilizcesi'nde *r* sesi standart İngilizce'de olduğundan daha vurgulu kullanılırdı.) O zaman dizenin işleyebilmesinin bir sebebi, sesçil açıdan konuşursak, kimlik ile farklılığın zekice ayarlanmış bir etkileşimini oluşturmasıdır. Bir beşli ve iki anapestten (iki kısa ve bir uzun heceli ölçüden) oluştuğu için kulağa ritmik olarak da zevk verir. (Bir beşlide bir vurgulu ve bir vurgusuz hece vardır, anapaest ise bir vurgulu hece tarafından takip edilen iki vurgusuz heceden oluşur; *di-di-dum*'daki gibi).[4] Bu ilginç biçimde karmaşık, değişken bir uyaktır, ne fazla ağır ne de fazla çeviktir; ikisini yan yana görmek, dize ikisi arasındaki bir yere çark edermiş gibi göründüğü için kulağa tatminkâr gelen bir tür denge ve simetri yaratır.

Lotman'ın görüşünce, iyi bir edebiyat eseri içerdiği bilgi açısından zengindir; bilgi de sapmayla ilgili bir meseledir. Metnin ölçü gibi daha sabit, tahmin edilebilir öğeleri, onun

4) Gerçi bunun kesin örneklerle ilerleyen bir bilim olmadığını da söylemek gerekir. Dizeleri incelemenin başka yolları da vardır.

egemen kodu olarak adlandırabilecek bölümüne aittir. Ancak ölçü gibi öğeler böylesine düzenli oldukları için aynı zamanda daha az tahmin edilebilir olma eğilimi gösterirler. Bunlar bilgi teorisi tarafından 'gereksiz' öğeler olarak adlandırılırlar, kendileri bilgilendirici olmayıp bilginin taşınması için gereklidirler. Örneğin, kendi içlerinde anlamsız olan ancak anlam için gerekli bir vasıta oluşturan alfabenin harflerini düşünün. Metin kodlarından birinden tahmin edilemez bir biçimde sapma gösterdiğinde, onu sabit duran arkaplandan ayıran etkilerde bulunduğunda en bilgilendirici biçimine kavuşur.

Bunun bir örneği, Robert Lowell'ın muhteşem şiiri "Mr. Edwards and the Spider"da (Bay Edwards ve Örümcek) bulunabilir:

Örümceklerin havada ilerlediklerini gördüm,
O küflenmiş günde yüzüyorlardı ağaçtan ağaca
Ağustos sonunda otun
Ambara gıcırdayarak geldiği bir zaman. Ancak
Rüzgârın batıdan estiği,
Huysuz Kasım'ın örümcekleri gökyüzünün
Hayaletleri olarak uçurduğu zaman
Huzur duymak dışında hiçbir şeyi amaçlamıyor ve ölüyorlar
Acil olarak doğuya dönüp gündoğumu ve denize giderek...

Şiire, bu metrik formun devam edeceği beklentisini yaratan iki beşli ölçüyle başlarız; ancak üçüncü ve dördüncü dizeler tahmin edilemez biçimde metrik bir uyağa döngüleyerek dörtlü ölçüye kayarlar, üçlü ölçüyle yazılmış beşinci dizeyse bir ölçüyü daha kesip atar. Şiirin ölçüsü üzerimize tam oturmaya başlamışken şiir yeniden genişlemeye başlayarak beşli ölçüye döner. Ancak son dize on iki hecelidir (bir kısa bir uzun altı heceli bir uyağa sahiptir), bu da onu önceden

tahmin edilmeyen bir dönüşe ulaştıran geleneksel bir şiir sonlandırma yoludur.

Şiirin bu kıtasındaki sürpriz, kısmen şiirin ölçüsünün ve uyağının dilinden çok daha formal oluşundan gelir. Samanın gıcırdayarak ambara girişinin oluşturduğu sade imge, 'gıcırdayarak' sözcüğünün ustalığıyla normalde çok banal olabilecek bir ifadeyi kurtarır, bu imge ayrıca sofistike bir manipülasyon yaparak bize ulaşır. Gıcırdayan şey tahminen samanın yüklendiği yük arabasıdır; ancak şiir gerçekte bunu söylemediği için, samanın kendisinin gıcırdadığı yolundaki hayali düşünceden haz almakta özgürüzdür. Dizede beklenmedik bir kırılmanın yarattığı ani bir dram vardır, bunu o iki veciz sözcük, *'But where'* ('Ancak') izler ve ardından anlamı sürdürmek için sonraki dizeye telaşlı bir adım atılır, bu dizenin kendisi de dikkat çekici derecede kısadır ("Rüzgârın batıdan estiği"). Biz şairin bunlar dışında gösterişsiz dilini uyak ve ölçünün sıkı gereksinimlerine uydurma ihtiyacının farkına varırken, sanki form kendisini aniden zorla üzerimize iter. 'Küflenmiş'teki *ü*'nün 'gün'deki *ü*'yü yankıladığı 'küflenmiş gün' ifadesi özellikle usta bir dokunuş içerir.

Lowell'ın bu şiirde yaptığı gibi bir veya iki metrik ölçüyü atması, Lotman'ın beklentilerimizin belirmesini beklediğimiz ancak belirmeyen bir şey yüzünden yıkılması anlamına gelen 'eksi cihazı' olarak tarif ettiği şeydir. Yani, tahmin edilemezlik bir öğenin varlığını olduğu kadar yokluğunu da içerebilir. Aşağıdaki mizahi şiirde beklentilerin daha dramatik biçimde boşa çıkmasına tanık oluruz; teması da zaten şiirsel ölçü olan bir şiirdir bu:

Japonya'da genç bir şair vardı
Şiirleri asla kurallara uymazdı;

Ona neden böyle olduğunu sorduklarında, "Çünkü ben," dedi, "Mümkün olduğunca fazla sözcüğü şiirimin son dizesine koymaktan kendimi alamıyorum işte."

Demek ki, bilgi, sapmadan kaynaklanır ve sapma da bir kodun düzenli olmasını gerektirir. Lotman'a göre şiirsel olan şey, tam da rastgele ve düzenli olan öğelerin birbirini bu şekilde izlemesiyle neredeyse sonsuz bir karmaşıklığa ulaşmalarıdır. Gerçekten de onun görüşüne göre şiir, hayal edilebilecek en karmaşık söylem biçimidir. Buradaki mesele bir şiirin elimizdeki en 'anlambilimsel açıdan doymuş' yazı biçimi olmasıdır, öteki yazı türlerinin hepsinden daha sıkışık bir alanda hepsinden çok bilgi sunar; ancak normal koşullarda bu, bilgisel açıdan bir aşırı yükleme riski de taşır. Bilgi teorisine göre, hazmedemeyeceğimiz kadar çok malzeme olması, yani bilgi alanındaki çok büyük bir artış, iletişimde bir azalmaya sebep olur. Şiir de hem anlambilimsel olarak doymuş (anlamla dolmuş) hem de bütünüyle iletilebilir biçimde ortaya çıkar. Yine de 'fazlalık'lar konusunda çok zayıftır, çünkü her öğenin önemli olduğu bir metindir. Bu nasıl olabilir?

Sorunun cevabı Lotman'ın bir şairin eşsiz örgütlenme biçimiyle ilgili halihazırda söylemiş olduklarında bulunabilir. Şiirsel bir metin bilgi açısından zengindir, çünkü görmüş olduğumuz gibi öğelerinin her birinin üzerine kurulan değişik sistemlerin kavşak noktasında yer almaktadır. Her birim, sistemler ve alt-sistemler kalabalığı arasındaki bir tür aktarma mekanizmasıdır. Birçok farklı sisteme eşzamanlı biçimde katılır ve bu, bir şiirin her özelliğinin aynı zamanda hem 'paradigmatik' hem de 'sentagmatik' bir ikili hayat yaşadığı gerçeğiyle çok karmaşık bir hal alır. (Bu kavramlardan ilki, metnin uzamsal bütünü olarak algılanan bütünsel örüntüsüne gönderme yaparken, diğeri şiir zamansal bir düzlem içinde dize dize ileri-

ye doğru giderken onun 'yanlamasına' ilişkiler kurmasına gönderme yapar.) Bu sistemlerden her biri ötekilerin farklılaştığı bir normu temsil eder. Her sistem ötekileri 'yabancılaştırır', onların düzenliliğini kırar ve onlara renkli bir rahatlama yaşatır. Bir sistem çok rutinleşmiş ve monotonlaşmış hale gelme tehdidinde bulunurken öteki sistem onların yanından geçerek elle tutulabilir bir mevcudiyete ulaşmalarını sağlar.

Bir şiir, sistemin sistem tarafından sürekli ihlale uğraması gibidir, bir sistem geçici olarak normu sunarken diğer sistem onun aşılmasını sunar ve bu sürekli olarak değişen bir biçimde gerçekleşir. Normlar veya beklentilerin devamlı olarak üretilip ihlal edilmelerini içerir. Her sistem kendi içsel gerilimlerini, paralelliklerini, karşıtlıklarını ve benzerlerini içerir ve her biri ötekilerde değişiklikler yaparak sürekli bir biçimde faaliyet halindedir. Örneğin, iki sözcüğün sesleri veya metrik şemadaki yerleri aralarında ortaklık kurmuş haldeyse, bu onların anlamlarını da birbirleriyle birleştirme eğilimi gösterecektir; ancak aynı zamanda anlamlarındaki farklılıkları da vurgulayabilir, böylece şiirin anlambilimsel sistemi onun metrik veya sesçil sistemlerini bozmuş olur. Bu şekilde şiirin içerdiği bilgi miktarında bir artış üretilmiş olur. Metindeki herhangi iki sözcük belli bir temele göre birbirlerine bağlanabileceğine göre, bu ihtimaller fiilen sonsuz sayıdadır. O zaman bir şair bütün bunları bir bilgisayarın yardımı olmadan nasıl başarabilir diye sorabiliriz. Bunun cevabı, tıpkı bir tenis oyuncusunun aerodinamiğe değil kendi reflekslerine güvenmesi gibi, şairin de kulağına güvenmesidir.

Yani bir şiir, sistemlerin anlaşılmaz şekilde karmaşık bir etkileşimidir. Bu etkileşim asla öngörülemeyeceği için, bilgi açısından zengindir; ancak biz burada *sistemlerden* bahsettiğimizden dolayı aynı zamanda düzenlilikten ve böylece iletilebilir-

likten de bahsediyoruzdur. Hem bilgi hem de iletişim üreten sistemlerin çoğalması ve etkileşimidir bu. Bir sistemden sapan öteki bir sistemdir; hem bilgi üretir hem de iletişimi muhafaza eder. Lotman'm bakış açısına göre, bu aynı zamanda şiiri değerlendirmek üzere bize bir temel de sağlar. İyi şiirler bilgi açısından zengin olanlardır. Keats güzelliğin hakikat olduğunu iddia ederken Lotman bilginin hakikat olduğunu söyler.

Şiirlerin sistematik doğasıyla ilgilenmek onların aynı zamanda birer oyun oldukları gerçeğine karşı bizi körleştirmemelidir. Şiirlerin oyunlu yanları, onların çalışmayı saplantı haline getirmiş bir uygarlıkta eğreti durmalarının bir başka yoludur. Şiir yalnızca var olarak dahi ütopyacı bir işlevi yerine getirir, emeğe, baskıya ve sorumluluklara daha az esir olacak bir hayat formunun varlığını teyid eder. Bebekler gibi şairler de sırf bundan zevk aldıkları için ses çıkarırlar. Şiir bir bebek ağlamasının daha üstün bir biçimidir. Görmüş olduğumuz üzere, hayal gücünün en yüce kullanımları, fantezilerin en regresif kullanımlarıyla komşudur. Bir şiir gösterenin kendi zalim iletişimsel çabalarından geçici olarak kurtulduğu, kendini utanılacak bir şekilde eğlendirdiği anlambilimel bir spor türüdür. Tek bir anlamla yaptığı sevgisiz evliliğinden kurtulur ve birden fazla kişiyle flört edebilir, zaman ilerledikçe herkesle yatabilir, kendisine benzer bağımsız gösterenlerle taşkınca dans edebilir hale gelir. Eğer geleneksel ahlâkın koruyucuları kendi mezar taşlarına ne tür rezil sözcükler kazıdıklarını bilselerdi, bunu yapmayı anında bırakırlardı.

Oyun, gelişimimizde hayati önemi olan bir rolü gerçekleştirse de, araçsal faaliyetin zıddıdır. Jacques Lacan'm psikanalitik teorilerine göre, insanın gelişmesindeki sorunlardan biri küçük çocuğun ona araçsal veya faydacı sebeplerle yapılanlar ile bu sebeplerle yapılmayanları gerçekte asla ayrıştıramama-

sıdır. Bakıcıları tarafından beslenmesi, yıkanması ve sıcak tutulması, gerçekte onlar açısından bir sevgi edimidir; ancak Lacan için bu sevgi ifadesi, saf bir biçimde kendisi olarak ortaya belirmediğinden çocuk tarafından üzücü biçimde belirsiz bir şey olarak deneyimlenir.[5] Bunun yerine kaçınılmaz olarak, işlevsel formu tarafından belirsizleştirilir. Çocuğun talep ettiği, kendisi olarak kabul edilmektir; ancak bu şekilde kabul edildiğini nasıl anlayacağından asla bütünüyle emin olamaz. Lacancı teoride arzu veya bilinçdışı, ilk olarak koşulsuz tanıma ile pragmatik ihtiyaç arasındaki bu boşluktan filizlenir. Oysa çocuklarla oynamak, onları zihnimizde gizli bir amaç olmadan, onları oldukları biçimde tanımaktan başka bir şey değildir. İnsan özneleri olarak oyunda kendimizi buluruz. Ve şiir, öteki şeylerin yanında, kendimiz olarak kabul edilmeye yönelik kökensel hissimizin parçasıdır.

3.4 Cisimleşme Yanılgısı

Lotman bir şiirdeki her sistemin ötekilerden yarı bağımsız olduğunu vurgular; bu, çoğu eleştirmenin gözden kaçırdığı bir noktadır. Bunun yerine, eserin bütün görünümlerini geride kalanlarla uyumlu biçimde entegre olmuş halde algılayan bir eser teorisinin peşinde koşmuştur. Böylesi bir yaklaşımda bizim 'cisimleşme yanılgısı' olarak adlandırabileceğimiz bir özellik öne çıkıyordu. Bu görüşe göre, şiirin dili bir şekilde onun anlamının 'cisimleşmesi' olduğu için şiirde form ve içerik bütünüyle birbirlerine eştir. Gündelik dil basitçe şeylere işaret ederken, şiirsel dil onları gerçekten cisimleştirir. Bu poetikanın arkasında gizlenen bir teoloji vardır: Tıpkı Tanrı'nın

5) Lacan'ın düşüncesinin bir anlatımı için bkz. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford, 1983), 5. Bölüm.

Sözü'nün Baba'nın ete kemiğe bürünmüş hali olması gibi, bir şiir de basitçe şeyler hakkında konuşmaz, gizemli bir biçimde onlar 'haline gelir'. İşaretler hakkındaki bu kutsal görüş, öteki yerlerin yanı sıra T.S. Eliot'un *Four Quartets*'de de (Dört Kuartet) bulunur, gerçi orada kasvetli biçimde olumsuz bir dış görünüşe sahip bir halde ortaya çıkar: Şiir, sözcükler ve anlamlarla giriştiği güreş sonucunda bu Cisimleşme'nin bütünlüğüne asla ulaşamaz. Dil, hakikati ve bu şekilde onu aşan şeyi kendi sınırlarına dikkat çekerek açıklayabilir; kendini iptal ederek hakikat için olumsuz bir içgörü de sağlayabilir; ancak günahkâr bir dünyada onu bedenleştiremez. Bu mükemmel biçimde modernist bir motiftir.

Bu cisimleşme yanılgısının oldukça tuhaf bir örneği F.R. Leavis'in Keats'in "Sonbahara" methiyesindeki 'yosun tutmuş kulübe ağaçları' ifadesi hakkındaki yorumlarında bulunabilir:

> 'Yosun tutmuş kulübe ağaçları'nın *(moss'd cottage trees)* ünsüzlerle dolu olmasının sebebi yeterince açıktır: Yamuk yumuk ve sağlam gövdeleri ve dalları olan ağaçlar vardır, onların yapraklarının birbirlerine dolanışı yoğun bir biçimde anlam yüklüdür. Bence 'kulübe ağaçları' ifadesini telaffuz ederken bunun gevrek bir ısırığın ve dişimiz olgun bir elmayı ısırırken son aşamada meyvenin suyunu akıtırkenki halini akla getirdiğini düşünmek hayali bir durum değildir.[6]

Eğer bu hayali bir yorum değilse, bunun nasıl bir yorum olduğunu anlamak zordur. Leavis için, şiir bununla ilgili hiçbir şey söylemese de, yoğun biçimde anlam yüklü olan yaprakların birbirlerine dolaşması aracılığıyla o yamuk yumuk ve sağlam ağaçları görebildiğimiz 'açık'tır. Bu, Hamlet'in çilleri ve kırık bir burnu olduğunun açık olduğunu iddia etmeye benzer.

6) F.R. Leavis, *The Common Pursuit* (Harmondsworth, 1962), s. 16.

Leavis için gerçek şiirsel dil, bir elma kadar dolu ve olgundur ve bir şiiri okumak da biraz bir elmayı çiğnemeye benzer. Sözcükler en özgün hallerine şeylerin olgun fizikselliğine uyduklarında ulaşırlar. Aşırı abartıldığında bunun anlamı en hakiki şairin bir manav olduğudur. Sözcüklere hürmet göstermeyi amaçlarken, onlara kendi içlerinde yoğun biçimde fiziksel nesneler olarak saygı gösterirken, cisimleşme yanılgısı onları yok etmeyi başarır ancak. Çünkü gösterdikleri anlamın kendisi 'haline gelen' sözcükler, artık sözcük olmayı bırakırlar. En maddi hallerinde, belirtmeleri gereken nesnelerin içinde kaybolurlar. Çünkü cisimleşme yanılgısı dilin gücünü böyle kutlamasına karşın ona yönelik gizli bir güvensizliği de yansıtır. Sözcükler ancak kendileri olmayı bırakıp göndergelerinin içine karıştıklarında gerçekten anlamlı olabilirler. Leavis, İngiliz dilinin doğal biçimde cisimleşmeci olduğuna inanır, kara bahtlı Fransızlarsa bütünüyle aşağı tür bir dille idare etmek zorundadırlar; onların dili somut biçimde şeyleri canlandırmak yerine onları solgunca yansıtmakla yetinir. Bu dilbilimsel 'Little İngilterecilik', şaşılacak derecede cesur ve öncü bir eleştirmenin tuhaf yönlerinden biridir.

Seamus Heaney'nin "Digging" (Kazmak) şiiri bu durumu örnekleyebilir:

... Adi çizme sapın üzerine yerleşti, mil
Kararlı biçimde dizin içinde kalktı,
Uzun başları söktü kökünden, parlak ucunu gömdü derine
Ellerimizde serin sertliklerine bayılarak
Topladığımız yeni patatesleri dağıtmak için...

Patates küfünün soğuk kokusu, şapırtısı ve şaplağı
Islak turba yosununun, bir kenarın sert kesikleri
Yaşayan köklerle uyanıyor kafamda...

Şiirin formu ve içeriği birbirlerine karışıyormuş gibi görünürken, bu yoğun biçimde fiziksel dil şiirin konusunun dışsal ifadesi haline gelir. Bahçıvan küreğinin 'sert kesikler'i, aynı zamanda yalnızca iki adet üç heceli sözcüğe izin veren bir dilin de sert kesikleridir; bu sözcüklerden biri alçakgönüllü, elle tutulur bir sözcük olan 'patates'tir. Bunun dışında bir dizi temel, anlatımsal tek heceli sözcüğe rastlarız: 'adi', 'sap', 'küf', 'şapırtı', 'şaplak', 'sert'. Bu sözcüklerin çoğu toprak, çamur ve nemi hatırlatır. Yani dil, bahsettiği şeyin cisimleşmiş hali gibi görünür. Tıpkı kazıcının kendisi gibi kibirli biçimde onun üzerinde gezinmek yerine dünyanın kaba yüzeyi ve dokusuna çarpmış gibidir. Sanki sözcükler, gösteren, gösterilen ve gönderge arasında hiçbir şeyin yerini değiştiremeyeceğimiz bir biçimde bahsettikleri sert toprak ve nemi kendi vücutlarında özümserler.

O zaman bu dizeleri Rupert Brooke'un ünlü yurtsever şiiri "Asker"in ilk kıtasıyla karşılaştırın:

Eğer ölürsem, benimle ilgili yalnızca şunu düşün:
Yabancı bir savaş meydanının bir köşesinin
Daima İngiltere olduğunu. O zengin toprakta
Daha da zengin bir toz gizleniyor olacak;
İngiltere'nin doğurduğu, şekillendirdiği, bilinçli kıldığı,
Bir defasında sevmesi için çiçeklerini, gezinmesi için yollarını verdiği bir toz,
İngiltere'nin bir bedeni, İngiliz havasını soluyan.
Nehirlerle yıkanmış, yurdun güneşleriyle kutsanmış.

Bu dizeler de toprakla ilgilidir ancak okura neredeyse hiç toprak tadı vermezler. Tam tersine, tıpkı Heaney'nin "şapırtısı ve şaplağı/Ipıslak turba yosununun" ifadesinin olamayacağı kadar yoğun bir biçimde akla tebrik kartlarını getiren o çok soyut dizede ("sevmesi için çiçekleri, gezinmesi için yolları")

olduğu gibi, şiirin coşkun ve öğretici tonu bunun ne kadar soyut ve ayrıntılara girmeyen bir şiir olduğunu belirsizleştirmeye meyillidir. Brooke için 'toprak' ve 'toz'un sadece sembolik bir değeri vardır, bu da kendi içinde kesinlikle bir kusur değildir. Şiirler sembolik olarak genelleştirilebilir, gerçek şeylerin yoğunluğuna ilgisiz kalabilir ve bunu yaparken inandırıcılıklarından hiçbir şey yitirmeyebilirler. Ancak eğer biz tozdan yapılmışsak, o zaman ölüm zahmetsiz biçimde kendi özümüze karışmamızı akla getirecek bir görüntüye bürünebilir ve böylece içindeki acı verici karmaşası da ondan çıkarılabilir. Birinci Dünya Savaşı'ndaki bir askerin zevk almasını anlayabileceğimiz bir fantezidir bu.

Yine de iki dil türü arasındaki farklılık, özünde bir *trompe l'oeil* (göz boyama) veya yanılsamadır. Heaney'nin dilinin aslında gerçeğe daha yakın, Brooke'un şiirinin daha arıtılmış söyleyişinin ise gerçekten daha uzakta olması gibi bir durum yoktur. Dil ve gerçeklik, aralarında değişken uzaklıklar bulunan kitap destekleri gibi nesneler değildirler. "Kazmak"ın dili "Asker"in idealize edici ifade tarzı kadar kavramsaldır. Bunun sebebi bütün dilin kavramsal olmasıdır ve onu başka türlüymüş gibi göstermek yalnızca bir tür şiirsel el çabukluğudur. Heaney'nin şiirinin sözcükleri bir biçimde bahsettikleri şeyi cisimleştiriyormuş gibi görünebilirler, ancak cisimleşme olarak görünen şey gerçekte ilişkiseldir. Bir tür maddeselliği -'sap', 'mil', 'şapırtı' ve benzeri sözcüklerin duygusuz, ahenksiz, yontulmamış seslerini- öteki tür bir maddesellikle, şiirin konusunu oluşturan toprak, çamur ve bitki örtüsüyle ilişkilendiririz. Ancak ilk fiziksellik türü ikincisini 'cisimleştirmez'. İki tür maddesellik türü birbirlerinden oldukça farklı düzenlere aittir. Biri belli sözcüklerin onları seslendirdiğimizde bize verdikleri hisle ilgiliyken, öteki doğanın olaylarıyla ilgilidir. (Bu ikisinin, bilinç-

dışı hafızamızda, en erken deneyimlerimizden biri olan sütün ağzımızda bıraktığı memnuniyet verici tat şeklinde kavuştuklarını söylemek gerekir.) Dil bir seviyede hareket ederken şiirin konusu bir başka seviyede hareket eder; ancak onları bir ceket ve onun astarı kadar sıkı bir biçimde birbirlerine dikilmiş olarak görmemiz gerektiğine ikna edilmişizdir.

'İpek', 'yumuşaklık' ve 'mırıltı' gibi sözcükler çoğunlukla 'dünyevi' olarak görülmezler, çünkü ağızlarımızda kolaylıkla kaybolup giderler, seslendirilmek için asgari bir emek talep ederler. Maddi dünyayla ilişkilendirdiğimiz sözcükleri çiğner, ısırır veya tükürürüz, ne de olsa ikisi de belli miktarda bir emek talep eder. Ağzı dolduran veya söz dinlemeyen sözcükler maddi cisimleri çağrıştırmaya meyillidir, ne de olsa bu cisimler de ağır dilleri ve yoğunluklarıyla bize direnirler. Ancak bu ilişkilerin çoğu yalnızca hayalidir. *'Dank'* ('nemli') sözcüğünün nemlice bir hissi olduğunu hayal edebilirsiniz ancak bu içindeki sesli harfle alakalıysa *'prank'* ('eşek şakası') neden böyle bir şeyi çağrıştırmaz? *'Slimy'* ('sümüksü') sözcüğü kulağa sümüksü gelebilir ancak bunun tek sebebi onun sümüksü anlamına gelmesidir.

Sözcükler ile şeyler arasında büyülü ilişkiler kurmaya başlamış durumdayız, onları zorunlu olarak birbirlerine bağlı olarak görüyoruz. Bu da filozof Ludwig Wittgenstein'ın bir imgesini kullanmak gerekirse, sayfada yer alan bir sözcüğün kendisi için ayrılmış alana böylesine kesin bir biçimde yerleşmesine hayret etmeye benzer. Eleştirmen Paul de Man'ın 'dilin görüngübilimleşmesi' olarak adlandırdığı, ideolojinin hileleriyle ilişkilendirdiği şeydir bu.[7] Ancak bu yanılgıyı boşa çıkarmak için yalnızca İngilizce dışındaki dillere bakmamız yeterlidir. 'İnek' *('cow')* sözcüğü, kulağa hayvanın ken-

7) Bkz. Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York, 1984).

disi gibi keskin ve kaba gelebilir, ancak *vache* konusunda da aynı şeyleri mi hissederiz? Ve Fransızlar bu konu hakkında ne hissederler?

Heaney'nin şiirinde gerçekten de bahsettiği şeyleri cisimleştiren iki sözcük vardır ve bunlar 'şapırtı' ve 'şaplak'tır. Bunun sebebi ikisinin de yansımalı sözcükler olmasıdır. Gösterdikleri şey gibi çıkar sesleri. Ancak bu, şiirlerin anlamlarını 'canlandırdıkları' yegane yoldur neredeyse. Ve bu, şiirselliğin çok küçük bir kısmıdır. Şiirin en az iki şeyi, dilin belirli bir akılda kalıcılığı veya yaratıcı kullanımını ve insan varoluşuna ahlâki bir içgörü getirmesini gerektirdiğini halihazırda görmüştük. Ancak şiir teorisyenlerinin çoğu bunların birbirleriyle nasıl ilişkili oldukları sorusunu cevaplayamamaktadırlar. Formalistler onları yarım yamalak bağdaştırabildiler, ne de olsa dilimizi yenilemek aynı zamanda deneyimimizi yenilemek anlamına geliyordu ve bu da genellikle ahlâki bir süreçtir. Ancak dünyayı duyularımız için daha 'algılanabilir', daha dokunulabilir bir hale getirmek ancak sözcüğün biraz bulanık bir anlamında ahlâkidir. İnsani değer ve faaliyetleri Homeros'un *İlyada*'sında veya Arthur Hugh Clough'nun *Amours de Voyage*'ında olduğu kadar derinlemesine incelemekle ilgili değildir.

İşin aslı şudur ki bir şiirin bu iki farklı boyutunun -yani dilinin ve yaptığı ahlâki soruşturmanın- içsel olarak birbirleriyle hiç de alakalı olmaları gerekmez. ('İçsel' derken birinin ötekine yol açması gibi mantıksal veya zorunlu bir ilişkiyi kastediyorum.) Şiirin paradigmatik olarak adlandırabileceğimiz durumu, bunların gerçekten de biraraya gelmeleri, sözcüklerin memnuniyet verici, yaratıcı, sıradışı veya göze çarpan kullanımlarının bize bir deneyim veya durum hakkında taze bir içgörü sağlamalarıdır. A.E. Housman'ın *A Shropshire Lad* (Bir Shropshire Delikanlısı) kitabındaki şu ünlü dizelere bakın:

Yüreğimin içine oradaki uzak memleketten
Öldüren bir esinti geliyor:
Bu mavi hatırlanmış tepeler nedir,
Hangi kule tepeleri, hangi çiftliklerdir bunlar?

'Mavi' ve 'hatırlanmış' sözcüklerinin yan yana oluşları dikkate değerdir çünkü iki sıfat birbirlerinden çok farklı görünürler; ilki maddi bir özelliği tarif ederken, ikincisi bir zihin faaliyetiyle ilgilidir. Fiziksel ve psikolojik kavramlar sanki aynı türe aitlermişçesine gelişigüzel biçimde biraraya getirilir. Alışılmadık bir biçimde aralarına virgül konmaması da bu etkiyi artırır. İki kavram arasında pratik bir ilişki yoktur, ne de olsa şair tepelerin mavi olduğunu hatırlıyor değildir. Yan yana gelişleri, tıpkı mavi oldukları gibi hatırlandıklarını ima eder. Bu durum iki sıfat arasında bir denklik olduğunu çağrıştırır. 'Mavi'nin yanına sıkıştırılmış olan 'hatırlanmış' sözcüğü, bize şairin zihninin bir işlevi olmak yerine tepelerin kendilerinin bir özelliğiymiş gibi gelmeye başlar. Tepeler sanki çimenli veya kayalıklıymışlar gibi 'hatırlanırlar'. Dize (dört ölçülü bir mısra) öylesine kısadır ki ancak yarım düzine sözcüğe kalacak yer sağlayabilir; Housman'ın tercih edebileceği bütün o daha süslü lakaplar arasında 'mavi' ve 'hatırlanmış'ı seçmesi oldukça çarpıcı bir biçimde dikkatimizi çeker. Bu tepeler hakkında önemli olan, onların mavi oldukları kadar sürekli ve yoğun bir biçimde hatırlanmalarıdır. Tıpkı bir baştan bir başa mavi olmaları gibi, her yerde hatırlanırlar.

Bu dize, hem bu kadar çok alternatif arasından seçilmeleri hem de her sözcüğün ötekine yeni bir biçimde sürtünmesine izin vermesiyle 'mavi' ve 'hatırlanmış' sözcüklerini yabancılaştırır. 'Hatırlanmış' sıradan bir kavramdır; ancak 'hatırla'makla daha çok sıfat değil fiil biçiminde karşılaşılır; böylece onun etkisi burada normalde bekleyeceğimizden daha güçlü ve sarsıcı

olur. 'İyi hatırlanmış' veya 'sevgiyle hatırlanmış' ifadeleri önceden kestirilebilirdi ancak tek başına 'hatırlanmış' sözcüğü tahmin edilemezdi. 'Mavi *('blue')* tek hecelik sadeliği içinde çarpıcıdır. Şiir adeta onun çok sıradan olduğundan, yerini alabilecek daha iyi bir sıfat yerine kullanıldığı için bir imkânın harcanmış olduğundan yakınmamız için bizi cesaretlendiriyordur. Ancak burada değerli olan şey tepelerin maviliğidir.

Yani bu, şiirselliğin, aynı zamanda taze ahlâki bir içgörü sunan çarpıcı bir dilin örnek oluşturduğu bir durumdur. Ancak bütün şiirler her zaman bu şekilde işlemezler. Eğer bir metnin hiç de çarpıcı sözel etkileri ve ahlâki içgörüleri yoksa, o zaman onu şiir olarak adlandıracağımız şüphelidir. Ama peki ya "Vay canına, bütün bu dikizcileri nereden buluyorsun ya?" veya "Di-day-di-day-day-di-day-di-day-day" gibi *yalnızca* çarpıcı sözel etkileri olsa ne olur? (Okurun anlamış olabileceği gibi, 'çarpıcı' ifadesi mutlaka 'derin bir biçimde etkileyici' anlamına gelmez.) Tıpkı Freud'un bir içeriği olan fıkralar ile gösterenlerinin oyunuyla ilgilenen jestler arasında bir ayrım yapması gibi biz de bunu gerçek anlamıyla bir şiir değil, bir kelime oyunu olarak adlandırabiliriz. Peki, ya şiir güçlü ahlâki içgörüler sergilemiş ancak sözel açıdan bakıldığında gelir vergisi beyannamesi kadar sıkıcı olmaktan kurtulamamışsa ne olur?

Kuşkusuz işin aslı şudur ki, şiire hem gösterenin bir marifet gösterisi olarak hem de gösterilenin derinliği ve inceliğini görmek için bakarız. Ancak bunların her zaman kesin biçimde birbirlerinin terimleriyle gerçekleşmesini beklemek, çok şey fazla beklemek olur; umutlarını bütünlük gibi kavramlara bağlayan şiir teorileri, ağızlarına çiğneyebileceklerinden büyük bir lokma atmışlardır. Robert Frost'un "Küçük atım garip olduğunu düşünmüş olsa gerek/Yakınlarda bir çiftlik evi olmadan durmayı" dizeleriyle karşılaştığımızda, ölçünün sende-

lemesinden ve *'queer'* ('garip') ile *'near'*ın ('yakınlarda') uyaklı oluşundan tıpkı bu dizelerin bize sunduğu fikirden zevk alışımız gibi mütevazı bir zevk alırız. Bir atın bir taksi şoförü gibi davranmasını ve tarifeli mi yoksa rastgele mi durduğunu merak etmesini düşünmek zevkli ve aydınlatıcıdır. Ancak biri form diğeri içerikle ilgili olan bu iki etki, birbirlerinden ayrılamaz değildir. Frost tahminen aynı fikri bir başka uyakla da formüle edebilirdi. Ne de olsa şiirsel dil bazı yorumcuların hayal ettikleri kadar kaçınılmaz ve değiştirilmez değildir. Şiirin bu iki boyutunun bizi tatmin etme biçimleri hiç de birbirine benzemez. Gösterenden alınan zevk ile ahlâki bilgiden alınan zevk farklıdır, ancak bunlardan birinin her zaman ötekinin terimleriyle işlediğini hayal etmek aşırı derecede 'organikçi' bir tavırdır. Eğer Keats güzelliğin hakikat ve hakikatin güzellik olduğunu iddia ederken bunu kastediyorsa, o zaman insan onun hatalı olduğunu söylemeye cüret edebilmelidir.

Son iki bölümde şiirin doğası üzerine bazı teorik sorunları inceledik. Şimdi şiirsel formun nasıl kullanıldığına bakarak bunları sınamanın zamanı geldi.

4
FORM ARAYIŞI



4.1 Formun Anlamı

Kabaca söylemek gerekirse, içerik dediğimiz şey bir şiirin söylediği şeye gönderme yaparken, form dediğimiz şey şiirin onu nasıl söylediğine gönderme yapar. Çoğu eleştirmen eserin bu iki yönünün birbirlerinden ayrılamaz olduğunda ısrar eder. Gerçekte Engizisyon'da cadılara inanç ne kadar güçlüyse bu doktrin de edebiyat eleştirmenleri arasında o kadar güçlüdür. Eleştirmenlerin s seslerinde ipeğin hışırtısını duyduklarını iddia ettiklerinde olduğu gibi, bu fikir abartıldığında biraz gülünç bir hale gelmektedir. Bu, mimetik form teorisi olarak bilinir; yani form bir şekilde ifade ettiği içeriği taklit et-

mektedir. Alexander Pope *An Essay on Criticism* (Eleştiri Üzerine Bir Deneme) adlı eserinde şiirle ilgili olarak, "Ses anlamın bir yankısı gibi görünmelidir," diyerek bizi uyarmış, ancak bunun bazı örneklerini de oldukça saçma bulmuştu. Örneğin on iki hecelik dizeler için, "O tıpkı yaralı bir yılan gibi, kendi yavaş uzunluğunu yanında sürükler," der.

Form ile içeriğin ayrılamaz olduğu bir anlamda doğru olsa da, bir başka anlamda da yanlıştır. Bu, dedikleri gibi 'varoluşsal' açıdan, şiir hakkındaki gerçek deneyimimiz açısından doğrudur. John Milton'ın "değirmende kölelerle Gazevât'ta kör" sözcüklerini okuduğumuzda form ile içerik arasında bir ayrım duymaz veya görmeyiz. Tıpkı varoluşsal açıdan baktığımızda aynı şey (Venüs gezegeni) olmalarına karşın akşam yıldızı ile sabah yıldızı arasında kavramsal bir ayrım olduğunu fark edişimiz gibi, onlar arasındaki kavramsal ayrımı da fark ederiz. Bu, filozofların gerçek bir ayrım olmaktansa analitik bir ayrım olarak bahsettikleri şeydir. Bir şiiri deneyimlerken form ile içerik birbirlerinden ayrılmaz olabilir; ancak burada farklı terimler kullandığımız gerçeğinin kendisi, bu ikisinin aynı şey olmadıklarını gösterir. Edebi formların kendilerine ait bir tarihi vardır; içeriğin itaatkâr bir ifadesi değildirler yalnızca.

W.B. Yeats yazdığı bir şiirde, aklında ötekilerin yanında bu ikilikle, dansçıyı danstan nasıl ayırt edebileceğimizi sormuştu; dans hâlâ devam ederken bunu yapmanın zor olduğu doğrudur. Bir dansçı yalnızca dans eden biridir ve bir dans da yalnızca bir dansçının hareket etme biçimidir. Böyle olsa bile Yeats'in iddiası balo salonlarında yapılan eski moda danslardan ziyade günümüzün dansı için daha doğrudur. Dansçıların kendilerinden açıkça ayırt edilebilen soyut bir varoluşa sahip olan valsler ve fokstrotlardan çok, hemencecik emprovize

edebildiğiniz tür danslar için bu daha doğrudur. Eğer onlar yapmasaydı kimse onları öğrenemezdi.

Form, şiirin ses tonu, ritim, söyleyiş, ses kuvveti, ölçü, hız, ses, hitap, doku, yapı, ses rengi, sözdizimi, ses perdesi, bakış açısı, noktalama işaretleri ve benzer özelliklerini kapsarken; içerik, anlam, olaylar dizisi, karakter, fikir, öykü, ahlâki vizyon, argüman ve benzeri özelliklerle ilgilidir. ('Form' bazen 'yapı' veya 'tasarım' ile eşanlamlı, dar anlamıyla kullanılır ve burada bir edebi eserin farklı öğelerinin birbirleriyle ilişkisi kastedilir; ancak terimi bununla sınırlandırmak için bir sebep yoktur.) Bir anlamda form ve içerikten oluşan bu iki boyut bariz biçimde birbirlerinden ayrıdırlar. Örneğin, iki şiirin aynı ölçüyü veya hatta neredeyse aynı ruh halini paylaştıklarından bahsedebiliriz. Veya bahsedilen şiirlerin birbirleriyle aynı olduğunu ima etmeden, aynı ünlü yinelemesi veya ses yinelemesi tekniklerini kullandıklarını söyleyebiliriz. Şiirlerin bu stratejilerle 'söyledikleri' şey, açık biçimde birbirinden farklıdır. Örneğin, kurmacada anlatıyla anlatım arasında bir ayrım da yapabiliriz; ilki anlatılan öykünün konusuna gönderme yaparken, ikincisi öykünün anlatım formu anlamına gelir. Aynı anlatı, farklı yollarla anlatılabilir.

Form ile içerik arasındaki ayrım, içindeki malzemeleri öteki tarafa sızdırmasıyla meşhurdur. Örneğin, ruh hali ve ses tonu bizim belirli bir anlam motifinin anlambilimsel içeriği olarak adlandırabileceğimiz şeyin görünüşleridir ve bunlardan gerçekte ayrıştırılamazlar. Böyle olsa bile bu faydalı bir ayrımdır. Özel olarak eserlerin içeriklerine kapsamlı bir biçimde, ayrıntılarla incelemeden de edebi formların, örneğin alegorinin çeşitlerinin veya tiyatroda Koro kullanımının veya birinci tekil anlatının tarihini yazabilirsiniz; veya çok farklı biçimsel özellikleri olan eserler arasında dolanarak edebiyatta bisikle-

tin tarihini kaleme alabilirsiniz. Bir şiiri form olarak, örneğin ironiyi veya metaforu veya muğlaklığı nasıl ele aldığı açısından tartışabilirsiniz veya ironi, metafor veya muğlaklık aracılığıyla görünürlüğü tehlike altına giren asıl anlamlarla daha çok ilgilenebilirsiniz ve bunu yaparak içeriğe bakmış olursunuz. *Gurur ve Önyargı*'daki Elizabeth Bennet karakterini tartışmak bir içerik meselesidir (bir 'ne?' meselesidir), Jane Austen'ın karakter yaratma tekniklerini incelemekse bir form (veya bir 'nasıl?') meselesidir. Bazıları bu ayrımları ukalaca bulabilir ancak insanın bu tür ince farkların hepsini baştan ukalaca bulabilmesi de ayrıca mümkündür.

Yine de bu anlamda form ile içerik birbirlerinden ayrılamaz; edebi eleştiri genellikle *neyin* söylendiğini, *nasıl* söylendiğinin terimleriyle kavramakla ilgilidir. Veya daha teknik olarak ifade etmek gerekirse, anlamsal olanı (manayı), anlamsal olmayan terimlerle (ses, ritim, yapı, tipografi ve benzerleri) kavramaktır. Elbette okurlar bazen birine bazen ötekine daha çok dikkat edeceklerdir. *Uğultulu Tepeler*'in Lockwood ve Nelly Dean gibi güya güvenilmez anlatıcılarını kullanma biçimiyle ilgilenmek yerine, romanda içerikle ilgili bir mesele olan cinsel tutkuyu incelemesiyle daha çok ilgileniyor olabilirsiniz. Her eleştirel ifadenin 'ne nasıl anlatılmış' sorusuna cevap vermesi gerekmez. Yine de eleştirinin *prototipik* eyleminin tam da bu olduğu iddia edilebilir. Ve bu, hepsinden de çok şiir için geçerliymiş gibi görünür; şiir, neredeyse form ile içeriğin birbirlerine çok yakından dokunmaları şeklinde tanımlanabilecek bir edebi türdür. Sanki şiir her şeyden önce edebi metinlerinin tamamının gizli gerçeğini açığa vurmaktadır: Bu gerçek de, formun içeriğin yalnızca bir yansıması değil, onun *oluşturucusu* olduğudur. Ses tonu, ritim, ölçü, sözdizimi, ünlü yinelemesi, dilbilgisi, noktalama işaretleri ve benzerleri, yal-

nızca anlamın taşıyıcıları değil, onun üreticileridir gerçekte. Bunlardan herhangi birini değiştirmek, anlamın kendisini değiştirmektir.

Ancak bu aynı şekilde gündelik dil için de geçerli değil midir? Burada edebiyatı bu kadar özel kılan şey nedir? "Günaydın" derken bunu seslendirişimdeki ses tonunun mesafeli veya yaltaklanan bir edaya sahip olması, 'günaydın'ın anlamı üzerinde dramatik bir farklılık oluşturabilir. Tek bir müstehcen ifadeyi alıp onu tekrar ederek, her defasında farklı bir tonunu değiştirerek yazılan diyaloglar vardır. Bu tür bir metin *Savaş ve Barış*'ın ihtişamına sahip olmayabilir, ancak buna rağmen bir anlamı vardır. Ses tonu, hız, ses perdesi ve benzerleri, şiirde olduğu gibi gündelik hayatta da söylediğim şeyin anlamını oluşturmaya yardımcı olabilir. Size saatin altıyı üç geçtiğini bu tantanalı, saçma biçimde vurgulu bir sesle söylüyorum ki sizi kendine bir saat satın alma nezaketine sahip olmasını beklediğim bir baş belası olarak gördüğüm gerçeğini iletebileyim. İronik veya alaycı bir ses tonu, gerçekte söylediğim şeyin anlamını tersine çevirebilir. Gündelik hayatta anlamlı konuşmak kendi içlerinde anlamsız olan işaretleri belli geleneklere göre kullanma biçimimizle ilgilidir; bu da konuşmamızın içeriğinin onun formu tarafından belirlendiğini söylemenin bir başka yoludur. Ayrı ayrı sözcüklerin yalnızca formal bir varoluşları vardır, bu da 'domuz' ve *cochon*'un aynı anlama sahip olmalarından bellidir.

Yani, burada edebiyat ile hayat arasında temiz bir ayrım yapılamaz. Eğer örnekteki kişi Oscar Wilde değilse, şiirin büyük bir bölümünün dilin kaynaklarını gündelik konuşmamızda olduğundan çok daha yoğun bir şekilde kullandığı doğrudur. (Ancak burada bile tetikte olmamız gerekir: Bazı şiirler sade ve süssüzken, bazı gündelik ifadeler gösterişli ve cömert ola-

bilir.) Şiir ayrıca dilimiz hakkında zaten doğru olan ancak genellikle fark edilmeyen şeyi de gösterir. Gündelik dilde de 'içerik', 'form'un bir ürünüdür. Bunu daha teknik bir biçimde ifade etmemiz gerekirse, gösterilenler (anlamlar) gösterenlerin (sözcüklerin) bir ürünüdürler. Sözcüklerin kendilerinden bağımsız biçimde şekillenmiş anlamları iletmelerinden ziyade, anlamlar sözcükleri nasıl kullandığımızla ilgilidir. Şayet içindeki sözcükler veya işaretlere sahip olmasaydım, "Kaplanlarla mümkün olan her yerde gülüp oynamalı" gibi bir fikre sahip olamazdım. Gündelik hayattaysa çoğunlukla mutlu analizcilerizdir, form yerine anlam için okuruz. Bakışımız gösterenin içinden geçip doğrudan gösterdiği şeye ulaşır. Bir kasaba, zafer çığlığı atarak kendisinin az önce iki ses yinelemesi ve bir de iki kısa bir uzun heceli ölçü içeren bir cümle kurduğunu söylemeyiz genellikle.

Yani, şiir sanki bize anlamı basitçe, bitmiş bir nesne olarak kullanmaktansa onun bir pratik olarak şekillenişini görme deneyimini verir. Veya başka bir şekilde ifade edersek, çoğunlukla neyse ki fark etmediğimiz bir süreci, formun içerik olarak şekillenişini görme deneyimini bize yaşatır. 'Neyse ki' diyoruz çünkü konuşmamızın dokusuna ve ritmine yönelik bu duyarsızlık, pratik hayatlarımızın devamı için gereklidir. Eğer salondaki seyirciler yalnızca dinleyeni vahşice bıçaklayan *Y* harfiyle insanı kendinden geçiren, bitkin seslerle dolu harfler arasındaki nefis zıtlık üzerine düşüneceklerse, bir sinemada "Yangın!" diye bağırmak anlamsızdır. (Seyirciler arasında eski tür bir edebiyat eğitimi alıp bundan zarar görmüş olanlar, bu sözel performansta yangının kendisinin mimetik bir imgesini dahi fark edebilirler: *Y* yangının beklenmedik başlangıcını temsil ederken, baştan çıkarıcı ünlü onun engellenemez yayılışının telaşını ve gürlemesini yansıtır...)

Tıpkı güneşin yeryüzünün çevresinde hareket eder biçimde görünmesi gibi, gündelik dil de gösterenlerle gösterilenler veya sözcükler ve onların anlamları arasındaki ilişkileri tersine çevirir gibidir. Gündelik konuşmada sözcükler, anlamın yalnızca itaatkâr nakledicileriymiş gibi görünürler. Sanki onun içinde buharlaşırlar. Eğer dil bu şekilde onun işleyişlerini gizlemeseydi, müzik bizi öylesine mest ederdi ki, biz de tıpkı Nilüfer Yiyiciler gibi hiçbir şey yapamazdık; veya Nietzsche gibi, sürekli uygar insanlığı üreten iğrenç katliamları sürekli düşünseydik asla yataktan dışarıya çıkmazdık. Tıpkı Nietzsche için tarihin veya Freud için egonun yaptığı gibi, gündelik dil de bir tür sağlıklı hafıza kaybı veya baskıyla işler. Şiir, form ve içeriğin veya gösteren ve gösterilenin bu devrikliğini düzeltecek olan yazı türüdür. Anlamlara ulaşmak için sözcükleri bir kenara itmemizi zorlaştırır. Gösterilenin, gösterenlerin karmaşık bir oyununun sonucunda ortaya çıktığını belirginleştirir. Ve bunu yaparken deneyimimizin vasıtasının ta kendisini deneyimlememize izin verir.

Bu durum şu şekilde de açıklanabilir: İş dünyasının yöneticileri, teknoloji uzmanları ve öteki pratik tipler, dünyaya dilin temiz penceresinden bakmaya meyillidirler; şairlerse camın kendisinin ayrıntılı eğriliğinden ve dışbükeyliğinden, insanın alnını yapıştırdığında camın yarattığı soğukluktan ve parmaklara verdiği kayma hissinden büyülenmeyi hiç bırakmayan, tuhaf, toplumsal açıdan bozuk yaratıklardır. Ancak bu imge aldatıcıdır. Gerçekten de bu tür şairler vardır; örneğin anlam yerine vasıtayı araştırmayı sanatlarının amacı olarak benimsemiş formalistler ve sembolistler böyledir. Bunun anlamı seslerinin ve dokularının tadı daha bütünsel biçimde çıkarılsın diye sözcükleri anlamlarından ayırmaktır. Eğer pencere imgesi şairlere uygulanacaksa, camın yoğunlu-

ğu ve ışığı kırma gücünün, defoları ve çiziklerinin ondan görünen imgeye gerçekte nasıl şekil verdiğini göstermemiz gerekir. Pencere metaforunun yıkıldığı yer, pencere camı 'aracılığıyla' gördüğümüz nesnelerin ne kadar belirgin biçimde somut olurlarsa olsunlar, aslında cam tarafından yaratılmış oldukları gerçeğidir. Bir şiir bahsettiği şeylerin bizzat kendilerini oluşturur. Bu anlamda her şiir kendi üzerine geri kıvrılır. Bu süreci açıklayacak sözcük, 'kurmaca'dır. Wallace Stevens, *Opus Posthumous* (Ölüm Sonrası Eser) adlı kitabında, şiiri, "Şeyle ilgili değildir, şeyin parçasıdır," diyerek açıklar; ancak her ikisinin de ötekinin terimleriyle böyle olduğunu söylemek daha doğru olabilir.

Gerçekte dil hiç de bir pencere camına benzemez; bir kere bir cam, bir iç mekânı bir dış mekândan ayırır, bu da dilin yaptığı en son şeydir. Tam tersine dilin 'içinde' olmak, aynı zamanda onun 'dışında' olmaktır. Dil, dünyadaki şeyler arasında olmanın bir yoludur. Yanıltıcı biçimde uzamsal imge bu şekilde yıkılmış olur. Şiir, dilin bizi gerçeklikten koparan değil, ona en derin erişimi sağlayan şey olduğu gerçeğinin imgesidir. Yani, sözcüklerle büyülenmek ile dünyadaki şeylerle uğraşmak arasında bir seçim söz konusu değildir. Kendilerinin ötesine işaret etmek, sözcüklerin özüdür; böylece onları kendi içlerinde değerli şeyler olarak kavramak aynı zamanda onların gönderme yaptıkları dünyada daha derin bir biçimde hareket etmektir. Bu, bir küreği kazmak için kullanamazsınız çünkü sapın sonundaki demir bölüm sürekli kürekle aranıza girer gibi bir iddiada bulunmak şeklinde anlaşılmamalıdır.

Ancak içeriğin 'ne'sini, formun 'nasıl'ının terimleriyle anlamak, mutlaka ikisini uyumlu biçimde birleşmiş olarak görmek anlamına gelmez. Form ile içeriğin bozulmazlığı doktrini, bazı eleştirmenler için tıpkı Papa'nın evliliğin bozulmazlı-

ğına olan inancı kadar kutsaldır. Ancak form ve içeriği birbirlerinin terimleriyle görmek mutlaka onları bütünleşmiş olarak görmek anlamına da gelmez. Form ve içerik, tıpkı evli çiftler gibi, kavgalı da olabilirler. Gerçekte böyle olabilmeleri talihli bir durumdur, ne de olsa aksi takdirde pek çok büyüleyici şiirsel etkiye sahip olamazdık. Bunlar birini ötekine karşı oynamaktan, form ile içerik arasında gerilimler ve muğlaklıklar kurmaktan kaynaklanan etkilerdir.

4.2 İçeriğe Karşı Form

İçerikle formun karşı karşıya oluşunun bariz bir örneği Nazileri Shakespeare'ci bir arkaplana yerleştiren aşağıdaki vasat dramatik diyalogdur:

1. Siyasetçi: Nasyonal Sosyalistlerle işler nasıl gidiyor?
2. Siyasetçi: *Aşırı doldurulmuş midesi, tedbirsiz işçilerini*
Ağzına çeken, kemiklerini cennete tüküren
Şişkin bir denizle olduğu gibi. Şimdilerde on dört milyon
Oydaki kanla moda olan Führer, doymak bilmez
Bir vampir olarak, krallığında köpürüp duruyor.
Yanları çizik miğferleri hissiz ve sarartılmış alınlarında
Tam oturmadan duran çocuklar, Nazi askerleri, işçilerin
derme çatma evlerini kapılarını patlattılar; Marksist sütü
emdiklerinden şüphelendikleri memelerden kopardılar bebekleri.
Proletarya oldukça bitik durumda,

Çeşitli güçleri saman gibi toprağın altında ezildi,
Liderleri rüzgârda kurutulmuş etler gibi asıldı,
Gamalı haçın yoğun zehirli mızraklarına saplandı.
Dış görünüşleri kaba bir ruhu maskeleyen icatlardan
İbaret sayılan yabancılar ve Yahudiler, tarihin son safhasında
Çıplak halde duruyor, gazın ufak esintisiyle yok olana değin.[1]

Burada form ile içerik özellikle uyumsuzdur ve belirsiz bir sebepten ötürü en iyisi bu uyumsuzluğun incelenmemesi olacaktır.

Ancak aynı durum William Blake gibi gerçek şairlerle de yaşanabilir. Örneğin onun ünlü "Tyger" (Kaplan) şiirine bakalım:

Kaplan! Kaplan! Yanıyor ışıl ışıl
Gecenin ormanlarında,
Hangi ölümsüz el veya göz
Senin korkunç simetrini çerçeveleyebilir ki?

Hangi uzak derinliklerde veya göklerde
Senin ışığının ateşi yanmıştı?
Hangi kanatları arzulamaya cüret etmişti?
Hangi el yangını ele geçirmeye cüret etmişti?

Ve hangi omuz & hangi sanat
Senin yüreğinin kirişlerini bükebilir?
Ve yüreğin atmaya başladığında
Hangi iğrenç el & hangi iğrenç ayaklar?

1) Bu bölüm, bu satırların yazarının ilk defa 1979 yılında Edinburgh Festivali'nde oynanan *Brecht and Company* oyunundan alınmıştır.

Hangi çekiç? hangi zincir?
Beynin hangi ocaktaydı?
Hangi örs? hangi iğrenç kavrayış
Ölümcül dehşetlerini kavramaya cüret etti?

Yıldızlar mızraklarını fırlattıklarında
Ve gökyüzünü gözyaşlarıyla suladıklarında,
Görmek için gülümsedi mi eserine?
İsa'yı yapan mı seni yaptı?

Kaplan! Kaplan! Yanıyor ışıl ışıl
Gecenin ormanlarında,
Hangi ölümsüz el veya göz
Senin korkunç simetrini çerçevelemeye cüret edebilir ki?

Şiirin ilahileri andıran nakaratı, dehşet içindeki tonu ve tekerleme benzeri niteliği, çocuksu bir hayret duygusuna katkıda bulunur. Ancak bu naiflik damarı, şiirin karmaşık imgelemiyle çatışma içindedir. Muhtemelen iki veya üç dörtlükten sonra üzücü biçimde ısrarcı hale gelen, neredeyse zorlayıcı bir ritüele dönüşen o fazlasıyla tekrarcı sorulara karşı tetikte olmamız gerekir. Sanki anlatıcı karşılaştığı güçlü yaratık karşısında büyülenmiştir, arka arkaya nefesi kesilmiş halde ağzından bir şeyler kaçırmak dışında elinden başka pek bir şey gelmeyen bir haldedir. Tek bir retorik oluk içine sıkışmış gibi görünür. Belki burada, soruların karmakarışık bir biçimde ortaya çıkmaya başlamalarıyla bir panik duygusu da oluşmaktadır. Anlatıcı dehşete kapılmış olmaktan çok korkutulmuş da olabilir. Ne de olsa onun nefessiz kalışı ikisinin de semptomu olabilir. Bu şaşkınlıktan dili tutulmuş sorgulamalar birbirlerine saldırırken elimizde takdir değil dehşetle ilgili bir şiir mi vardır?

Şiirin sorgulayıcı yapısı, kaplanın yüceliğini değil anlatıcının kendi dar görüşlü zihniyetinin sınırlarını gösterebilir. Bunun göstergelerinden biri, üçüncü kıtadaki yerinden çıkarılmış dilbilgisidir ("Ve yüreğin atmaya başladığında/Hangi iğrenç el & hangi iğrenç ayaklar"), sanki anlam yaratmanın kendisi bu gaddar ihtişam karşısında bir yıkım tehlikesi içindedir. Şair cesurca kendine güvenen bir darbeyle, cümleyi bitirmeden ondan vazgeçer; burada bir şeyler ima etmesinin ve bir şeyleri söylemeyişinin dilbilgisel olarak tutarlı bir dizeye yeğlenebileceğini fark etmiştir. Dilin kendisi hayal edilemez olanı kavramsallaştırmanın gerilimi altında yenilgiyi kabul etmeye başlamıştır.

Şiirin anlatıcısı, hayatın heybetli biçimde geliştiğine yönelik bu hissi ifade etmek için sanayi imgelerini (çekiç, zincir, ocak, örs) kullanır; Blake'de bu tür imgelerin neredeyse her zaman olumsuz olduğunu biliriz. Anlatıcı, kaplanın aşkın enerjisini ancak onun yanlış olduğunu kanıtlayarak tehdit eden mekanik imgelerle yakalayabilirmiş gibidir. Kaplanın yaratım sürecini sanki o Manchester'da yapılmışçasına, üretime ait kavramlarla resmeder. Yaratığın yaşadığı korkuları 'ölümcül' olarak adlandırır. Bir eleştirmenin belirttiği gibi, şiirin dilinde şiddetli, acımasız ve insanlık dışı bir yan vardır, bu da büyük oranda harcanan emek ve gaddarca iş disipliniyle ilgilidir.[2] Bu, belli açılardan Sanayi Devrimi'nin erken dönemine ait olduğu kadar doğa şiirleri türüne de ait olan bir şiirdir. Şiirin merkezindeki şahane biçimde ateşli olan hayvan büyüleyici bir yana sahiptir ama onda aynı zamanda Frankenstein benzeri bir canavarlık da mevcuttur. Hayvan, sırf anlatıcı onun içinde bulunduğu ortamı (gecenin ormanlarını) böylesine olumsuz bir biçimde algıladığı için mi ışıl ışıl yanar gibi görünmektedir?

2) Bkz. Edward Larrissy, *William Blake* (Basil Blackwell, 1985), s. 58.

Şiirin kullanmaya devam ettiği doğa imgelerinin -yıldızlar, gözyaşları, deniz, mızraklar- bir kısmı, Blake'in gerçekliğe dair görüşüne dair benzer biçimde karanlık yan anlamlara sahiptir. Onun için doğa, tuzaklar ve yanılsamaların alanıdır, böylece bu tür imgeler aynı zamanda insanın cennet bahçesinden düşüşünün ve yanlış bilincin bir yankısını da içerebilir. Görünürde zararsız olan o ufak soru ("İsa'yı yapan mı seni yaptı?") kaplana yönelik yalnızca gurur okşayıcı bir iltifat olarak da okunabilir: Öylesine hayret verici bir yaratı biçimidir ki, onu biçimlendirmek Tanrı'nın güçlerinin dahi ötesinde olabilir. Muhtemelen kendi kendisini yaratmıştır. Ancak dize aynı zamanda bize Blake'in kendisinin düşmanlık besleyebileceği bir dünyayı görmenin bir yolunu gösteriyor da olabilir. Blake'e göre yaşayan her şey kutsaldı ve iyi ile kötü arasındaki ahlâki ayrımlar büyük oranda ideolojikti; bu şiirin anlatıcısıysa kaplanın enerjisiyle görkeminden sersemleyerek yaratılışta biri iyi, biri kötü, iki farklı ilke olduğu yönündeki Maniheist doktrine kapılıp, kaplanın bunlardan ikincisi tarafından yaratıldığını düşünüyor olabilir. Muhtemelen Blake'in kendisi de bu hipoteze muhalefet ettiğinin bir göstergesi olarak, gerçekte bir kuzuya çok benzeyen dikkat çekici biçimde dişsiz, sevimli görünüşlü bu kaplanı aydınlatmış, şiirini böylece sinsi biçimde süslemişti. Bu durum, şiirdeki anlatıcının Blake'in kendisi olması gerektiğini sorgusuz sualsiz kabul eden yorumcuların kafasını karıştırmıştır.

Edward Larrissy şiirde görkemli, Eski Ahit tarzı bir motif olduğuna işaret eder, ancak şiirin şarkıları akla getiren ölçüsü bu etkiyi azaltmaktadır. Şiirde burada form ile içerik arasında bir çatışma yoktur, formun bir yönüyle (dilin haşmetli niteliğiyle) başka bir yönü (ölçüsü) arasında bir çatışma vardır. "Kaplan"da olduğu gibi formlarıyla bizi sadelik beklemeye yö-

nelten ancak gerçekte içinde karmaşık bir içerik barındıran başka şiirler de vardır. Örneğin "Three Blind Mice"ın (Üç Kör Fare) umutsuzca gizemli anlatısına bir bakın:

Üç kör fare, üç kör fare,
Bakın nasıl da koşuyorlar, bakın nasıl da koşuyorlar.
Hepsi çiftçinin karısının peşinden koştu,
Kadın onların kuyruklarını bir et bıçağıyla kesti,
Böylesi bir şey gördünüz mü hiç hayatınızda
Üç kör fare olarak?

Burada tam olarak ne olduğunu ortaya çıkarmak zordur. İlk iki dizedeki fareler, kadın onların kuyruklarını kestiği için mi çiftçinin karısından kaçıyordur yoksa gerçekte fareler kadını *kovalıyor mudur*? Şiir iki farklı eylemi mi yoksa tek bir eylemi mi tarif ediyordur? Şiirde anlatılan olayların kronolojisi hakkında yapılabilecek muhtemel bir açıklama, çiftçinin karısının kendisinin peşinden koşan farelerin kuyruklarını kestiğidir; böylece bir biçimde onları kör eder (buradaki bağlantının muğlak olduğunu kabul etmek gerekse de, iğdiş edildiklerine yönelik bir ima vardır), böylece korkup ondan kaçmalarını sağlar. Bu, zaman kipinin şimdiki zamandan geçmiş zamana dönüşünü de açıklar: Anlatı şimdiki zamandaki bir olayla açılır, ardından bunun geçmişteki sebebini vurgulamak amacıyla geriye döner.

Ancak bu şiir şimdiki zamanda gerçekleşen tek bir eylemi tarif ediyormuş gibi de okunabilir: Halihazırda kör olan üç fare, kuyruklarını kesen çiftçinin karısını kovalıyorlardır. Bu açıklamanın şiirdeki zaman kipinin değişimini açıklamadığını kabul etmek gerekir, şayet fareler körse çiftçinin karısının peşinden nasıl koşabildiklerini anlamak da zordur; ancak yukarıdaki açıklama, bunlar bir kenara bırakılırsa oldukça akla

yatkındır. Eğer ilk yorumu seçersek, ikinci dizeden üçüncü dizeye geçerken ortaya çıkan ironik bir tersine dönüşe tanıklık ederiz: Daha önce çiftçinin karısının peşinden böylesine neşeli biçimde koşturan fareler şimdi paniğe kapılmış bir biçimde ondan kaçıyordur. Şiirde kimse iyi değildir, hele şiirin sadist anlatıcısı hiç değildir.

Bazı şiirler söylediklerıyle belli bir şeyi kastederken bunu söyleme biçimleriyle muhtemelen kastettikleri şeyle çelişen başka bir şey söylemiş olurlar. Örneğin William Empson, *Some Versions of Pastoral* (Pastoralin Bazı Çeşitlemeleri) kitabında Thomas Gray'in "Elegy in a Country Churchyard"mdaki (Bir Taşra Kilise Mezarlığındaki Ağıt) bir dörtlüğün nasıl tam da bu tür bir muğlaklığa sahip olduğunu parlak bir biçimde gösterir:

> *Okyanusun karanlık, derinliği bilinmez mağaraları*
> *En saftndan berrak ışıklarla yapılmış pek çok mücevheri barındırıyor;*
> *Görülmeden açan pek çok çiçek doğuyor*
> *Ve harcıyor güzelliğini terk edilmiş havada.*

Bu dizelerin amacı bazı parlak insanların geçmişleri yüzünden dünyevi bir üne kavuşmaktan geri durdukları gerçeğinin acısını resmetmektir. Ancak Empson'ın işaret ettiği gibi şiirin zarafeti bu berbat durumu öylesine yüceltir ki, kendimizi onun değiştiğini görmeyi istemez bir halde buluruz. Bu durumu doğal bir durumla karşılaştırarak onun gerçekte değişemeyecekmiş gibi görünmesini de sağlar. Entelektüel iddiaları olan tarım işçileri muhtemelen kendilerini geride bırakan yoksulluğa karşı çıkıyorlardır; ancak Empson'ın işaret ettiği gibi mücevherler mağaralarda durmaya itiraz etmez, çiçekler koparılmamayı yeğlerler. İmgeler, desteklemeleri gereken argümanların yanın-

da eğreti dururlar. Empson'ın tahminine göre 'açan' sözcüğünde bekaretle ilgili bir ima vardır, bu yüzden de mütevazı toplumsal geçmişlerden gelmiş yetenekli insanların yapmaya zorlandığı türden fedakârlıkları da muhtemelen içinde barındıran bir biçimde, feragat istenen bir şey haline gelir.

Ancak şiirlerin içeriğinin yetersizliğini gizleyen form ayrıntılarına sahip şiirlerden de söz edilebilir. Dylan Thomas'ın "A Refusal to Mourn the Death, by Fire, of a Child in London"ı (Londra'da Bir Çocuğun Yanarak Ölümünün Yasını Tutmayı Reddetmek) buna örnektir:

Asla, insanlar, kuşlardan canavarlar ve çiçekler
Babalar ve bütün o mütevazı karanlığı yapana,
Doğan güneşin son ışığını sessizlikle söyleyene
Ve durgun saat gelene dek asla
Koşumları içinde devrilen denizin

Ve bir kez daha deniz damlalarının
Yuvarlak Kudüs'üne girmeliyim
Ve izin vermeli miyim duanın bir sesin gölgesi olmasına?
Veya yas tutması için
Tuzlu tohumumun tövbekâr elbisesini ufak vadiye mi koymalıyım?

Çocuğun ölümünün heybeti ve şiddeti.
Katletmemeliyim,
O karanlık bir hakikatle gittiği için insanlığa
Ne de nefesinin istasyonlarına küfretmeliyim
Masumiyet ve gençliğe yakılan
Ağıtlarla.

İlk ölüyle birlikte derinlerde yatıyor Londra'nın kızı,
Eski dostlarıyla birlikte giyinmiş,

Çağları aşan tahıllar, annesinin karanlık damarları,
Yolculuk eden Thames'in
Yas tutmayan suları tarafından tutulan bir sır.
İlk ölümden sonra, yoktur bir başkası.

Bu şiir şaşılacak derecede az şey söylemek için olağanüstü derecede çok etkili olur. Thomas'ın retoriği aşırı tiz sesiyle etkileyicidir, ancak şiirin tantanalı tören dilini çıkardığınızda şiir paramparça olur. Bir bölümü çarpıcı biçimde özgün ve yaratıcı olan sahte-dinsel imgelem, gerçekte şiirin merkezindeki boşluğu şişirmek için oradadır. Dikkatimizi şiirin yanık çocuk hakkında söyleyecek pek az şeyi olduğu, ona yönelik sempatisi konusunda da çok daha azına sahip olduğu gerçeğinden uzaklaştırır. Şiirin ilk yarısının tamamı "Asla" sözcüğü üzerine uzatılmış metaforik bir tekrardır, buradaki imgelem büyük ölçüde şiirin resmi konusuyla bağlantılı ve şiirde anlatılan ölü kurbandan çok şiirin kendisiyle (ve onun sanatsal ustalığıyla) ilgilidir.

Okurun şiirdeki ana fiil olan "İzin vermeli miyim dua etmesine" bölümüne ulaşması, baştaki 'Asla' sözcüğünün neyi nitelediğini öğrenmesi için sekiz dize boyunca beklemesi gerekir, şair adeta kendi metaforik gösterisinin içine öylesine hapsolmuştur ki söyleyeceği şeyin ne olduğunu unutmanın eşiğine gelmiştir. Kısa bir süre içinde öğreneceğimiz gibi, bunun sebebi onun zaten söyleyecek şeyinin utanç verici derecede az oluşudur. Çocuk, barok imgeler üretmek için yalnızca bir bahanedir. Onun yaşayan bir canlı değil bir ceset olduğu gerçeği, onun bu dizelerdeki olgusal varlığını rasyonalize etmek üzere kullanılabilir. Şiir bize ona kişiliksiz bir sembol veya mitolojik bir arketip muamelesi yapmanın bir şekilde onu gerçek bir kişi olarak görmekten daha derin bir içgörü sunacağını ima ediyor gibidir. Şiirin bütünü, göze batan bir şekilde fırsatçıdır. 'Asla'yla

başlayan cümlenin tanımlaması gereken isim yerine cümlenin tantanalı retoriğinin kendisi, metaforik açıdan verimliliğiyle şaire bütün uğraşısını adayacağı bir zemin hazırlar. Şiir gerçekte form ile içeriğin dengesizliği üzerine kuruludur ve bu durumla arsız biçimde gösteriş yapıyor gibidir.

Şiir en sonunda, yani son kıtasında kıza ulaştığında, ona yönelik kayıtsızlığını bilgelik gibi göstermeyi başarır. Bahsettiği kişiyi yüceltmek amacıyla yazılmış olan "Çocuğun ölümünün heybeti ve şiddeti" dizesi kişinin ölümünü soylu bir şey haline getirmeyi başarır. "Katletmemeliyim/O karanlık bir hakikatle gittiği için insanlığa" dizesi kulağa etkileyici bir biçimde samimi ve inatçı gelir: Başka insanlar bu ölümü ahlâki beylik laflarıyla süsleyebilirler ancak Thomas'm kendisi asilik yapar, kibirli biçimde yüksek bir ahlâki konuma sahip olduğunu söyleyerek bu ikiyüzlü tumturaklı dile ayak uydurmayı reddeder. Buradaki yegane sorun bu kasıntı durumu reddederken kullandığı dilin kendisinin de retorik açıdan kasıntı oluşudur. "Karanlık bir hakikat" ifadesi ucuz bir kelime oyunudur.

Çocuğun ölümünün 'insanlığı' muhtemelen ölümün insanlar için doğal olduğu ve bu yüzden de yas tutmayı gerektirmediği anlamına gelir (gerçi Thomas, kendi babasının ölümüne dair bir şiirinde bunun tam tersini söylemektedir). Ancak 'insanlık' bir teselli anlamına gelecekse 'insancıllık' sözcüğünün anlamına daha yakındır, insan onun orada bulunmasının sebebinin büyük oranda abartılı bir sözcük olan 'cinayet'in gösterişli sesini tekrar etmesi olduğundan şüphelenir. Thomas'ın diliyle ilgili söylenebilecek son şey, onun samimi olduğudur. Onun *vakarı* ve şatafatlı ciddiyeti yas tutmayı reddedişini bir şekilde derin bir davranışmış gibi gösterir, sanki ötekilerin yüzeysel algılarının ötesinde bir hakikate ulaşmış gibidir. Şiirin son kıtası en sonunda bu hakikati açığa vurur ve bu hakikatin

de ucuz bir Doğa mistisizmi olduğu ortaya çıkar. Doğa Ana kızını göğsüne geri almıştır ve şayet Thames nehri yas tutmuyorsa biz neden tutacağızdır ki? "İlk ölümden sonra, yoktur bir başkası" ifadesi bütün o ciddi, peygamberimsi içgörü havasına karşın "Birini gördün mü hepsini görmüşsündür" lafına rahatsız edici derecede yakındır.

İçerik hakkında üstü kapalı bir yorum yapmak amacıyla kendisini içerikten ayırır gibi davranan başka bir şiirsel form daha vardır. T.S. Eliot'un *The Waste Land*'indeki (Çorak Ülke) ünlü daktilocunun baştan çıkışı sahnesi, buna örnek olarak verilebilir:

> *Çıbanımsı genç adam geliyor*
> *Küçük bir emlak komisyoncusunun kâtibi, cesur bir bakışı var,*
> *İpek bir şapkanın bir Bradford milyonerinde duruşu*
> *Gibi yanlış duruyor kendine güveni.*
> *Şimdi zaman tamamdır diye tahmin ediyor,*
> *Yemek sona ermiştir ve o sıkılmış ve yorulmuştur,*
> *Onu okşamalarıyla kendine bağlamayı istiyor*
> *Azarlanmamış bu yüzden, gerçi arzulanmamış da.*
> *Yüzü kızarmış bir halde saldırıyor derhal;*
> *Keşifçi elleri bir savunmayla karşılaşmıyor;*
> *Kibiri bir karşılık talep etmiyor,*
> *Ve kayıtsızlığı memnuniyetle karşılıyor...*

Bu kirli sahne, bir tür yorgun kadercilikle kendini göz önüne sererken şiirin beşli ölçüsü de bıkkın, neden bahsettiğimi anlıyorsun değil mi kardeşim tarzı çokbilmiş bir havaya sahiptir. (Bu arada Eliot'un şiirinin ünlü açılış dizesi "Nisan en zalimidir ayların, doğurtur...", bir zamanlar güçlü bir edebi form, şimdiyse onun ancak narin bir hayaleti olan belkemiği kırılmış tür beş heceli bir mısradır.) Karakterin aşktan yoksun, meka-

nik cinsel ilişkisi dizelerin basmakalıp, otomatikleşmiş vurgularında yansımasını bulur. Uyakların ve ritmin ritüelleşmiş vurgusu karakterin ilişkisinin miskinliğine ve tahmin edilebilirliğine işaret ediyor gibidir. Şiirin anlattığı şeyden canı sıkılmış gibidir, mağrur bir biçimde burnunu tıkamış, kendisiyle anlattığı konu arasına mümkün olduğunca çok mesafe koymaya çalışıyordur. "Tamamdır", "bir Bradford milyonerinde duruşu gibi": Bunlar itici bir biçimde sahnenin üzerinde yükselir, sahneyi gözlemleme eylemi sırasında sahneyi küçümserler.

"Onu okşamalarıyla kendine bağlamayı istiyor" gibi bir ifadenin kâtibin *yazabileceği* türden bürokratik bir dile sahip olduğu iddia edilmiş olsa da, şiirin dili daktilocunun ve kâtibin kendilerinin kullanacağı türden bir üslûba sahip değildir. Şiirin duygusal boşluğunun kendisi, bir tür duygusal karşılıktır. Buradaki dilin kibirli olmasının sebebinin kısmen Eliot'un kendisi olduğunu düşünenler, buradaki gözlemcinin antik dönemde yaşamış peygamber Tiresias olduğu gerçeğini öğrendiklerinde huzura kavuşmayacaklardır. Eliot her zaman olduğu gibi şiirin çevresinde fark edilmesi zor bir biçimde gizlenmiş haldedir, kendi önyargılarını zamansız, tarafsız bir bilgelikmiş gibi gösterecek figürler aracılığıyla vantrilokluk yapıyordur.

John Keats'in şiirleri, tıpkı "The Eve of St. Agnes" (Aziz Agnes Arifesi) şiirinde muhteşem biçimde işlenmiş şu bölümde olduğu gibi duyumsal zenginliğiyle ünlüdür:

> *Yüksek ve üç kemerli bir pencere,*
> *Meyveler ve çiçekler ve çayırotu demetlerinin*
> *Oyulmuş resimleriyle süslenmiş bir çelenk gibi*
> *Ve antika bir aygıtın levhalarıyla pırlantalanmış,*
> *Sayısız lekeler ve görkemli boyalar,*
> *Kaplan güvenin süslü kanatları gibi:*
> *Ve binlerce arma*

Ve alacakaranlık azizleri ve loş süslemeler arasında
Zırhlı bir armanın yüzü kraliçeler ve kralların kanıyla kızarıyor.

Şiirin başka bölümlerinde bu ihtişam bazı okurların abartılı ve tiksindirici bulabileceği bir noktaya kadar götürülür:

Ve kadının gözkapakları gökmavisi bir uyku uyuyordu hâlâ
Kalaylı çarşaflar içinde, pürüzsüz ve lavanta rengi,
Erkek ise dolabın ötesinden bir yığın
Elma, armut ve erik ve su kabağı getirdi;
Kremalı kaymaktan daha pürüzsüz pelteler,
Ve tarçınla renklenmiş şeffaf şerbetler;
Kudret helvaları büyük bir gemi içinde taşınıyor
Fas'dan buraya; ve baharatlı tatlılar, her biri
İpeksi Semerkand'dan sedirlerle kaplı Lübnan'a gidiyor.

Güzellik burada sahip olduğu yoğunluğun içinde adeta tatlı bir biçimde tahammül edilemez hale gelmiş, böylece keyif tiksintiye dönüşmeye başlamıştır. Bazıları bu kremalı, kaymaklı, şerbet gibi duyumsal isyanın bir parça yozlaşmış olduğunu düşünebilir. Şiir en az bir eleştirmene bebek mamasını hatırlatmıştır. Keats'in anlatımcı şiiri "Lamia"da ise bu tür bir duyumsallık, farklı bir uyak modeliyle birlikte var olmak durumunda kaldığı için ortada farklı türde bir sorun vardır:

Büyüleyici renkli girift bir şekli vardı,
Parlak kırmızı noktaları vardı altın rengi, yeşil ve mavi;
Bir zebra gibi benekliydi, bir leopar gibi benli,
Gözleri bir tavuskuşu gibi ve kan kırmızısı çizgili;
Ve gümüş aylarla öylesine dolu ki nefes aldığı vakit
Çözülürlerdi veya daha parlak ışıldar veya
Parıltılarını daha kasvetli duvar halılarıyla iç içe geçirirlerdi...

Bazı okurlar bunun etkili olduğunu düşünebilirler; ancak başka bazı okurlar da şiirin anlatıya özellikle iyi uyum sağlayacak biçimde hızlı hareket eden ölçüsü ile, bizi normalde izin verilenden daha uzun bir süre boyunca üzerinde durmaya davet eden o nefis imgelemin kendisi arasında küçük bir gerginlik olduğunu tespit edebilirler. Bu dizeler, Keats'in "Aziz Agnes Arifesi"nde kullandığı aynı beşli ölçüyle yazılmıştır, yani bir anlamda iki şiirin hızı arasındaki farklılık bir yanılsamadır. Farkı yaratan şeyse uyak şemasıdır. Dizeler ikili gruplar halinde uyaklı oldukları için (yani, teknik terimiyle söylersek, destansı beyitler oldukları için) bunun etkisi ileriye doğru yapılmış daha hızlı ve acele bir hareket olur. Bunun sebebi, ne kadar muhteşem bir biçimde başarılmış olsalar da destansı beyitlerin hiçbir zaman bir şıngırtının yankısı olmaktan kurtulamamasıdır. Birbiriyle uyaklı her beyit, ikinci uyak sözcüğüyle kenetlenen ve bir sonraki birime geçmek üzere hemen geride bırakılan, dış dünyaya kapalı bir anlam birimi gibidir. Sanki şıngırtılı uyak, dizeye ileriye doğru itici bir güç kazandırır. Böylece okurlar olarak biçimli bir anlam bloğundan ötekine geçerken, şiirin temposu daha hızlıymış gibi görünür; bu hız hissi bir dizede bitmeyen bir cümlenin veya anlamın öteki dizede devam edişine burada daha az rastlandığı gerçeğiyle artar. İsterseniz bunu destansı beyitlerle de serbest nazımla da (veya uyaksız beşli ölçüyle de) yapabilirsiniz, ancak burada anlamı beyitin içine hapsetmeye yönelik bir eğilim vardır, bu da şiirin daha az söylemsel olduğu hissini yaratır. Alexander Pope'un şiirleri buna örnektir.

Destansı beyitler hızlı hareket ediyormuş gibi göründükleri için hızla fırçalayıp kırbaçlayan hiciv biçimi için özellikle uygundurlar. Pope'un şiirinin büyük bir kısmı bu duruma örnek oluşturur. Ancak destansı beyitler Leydi Mary Wortley

Montagu'nun bir sosyete güzelinin solmuş güzelliğinin yasını tuttuğu "The Small-Pox" (Suçiçeği) şiirindeki şu dizelerde etkileyici bir biçimde kullanılır:

> *Saatler geçerken derin bir tartışmayla*
> *Buklelerin nasıl olması veya bir yamanın nereye yerleştirilmesi konusunda;*
> *Yüzüme mavi mi yoksa kızılın mı daha çok yakıştığı hakkında;*
> *Şimdi daha mutlu bir orman perisine gidiyor yardımınız;*
> *Daha güzel başlarda ışıldasın lüzumsuz mücevherler!*
> *Ödünç alınmış bir parıltıyı eski haline getiremez ki artık cazibem,*
> *Güzellik gitmiş ve elbise de artık bitmiş.*

Montagu'nun kendisinin de güzelliği gitmişti; ancak beyit formunun düzenliliği ve ekonomisinin etkisi, duyguya mesafe koyup onu dışsallaştırmak olur; onu adeta sağlam bir biçimde kamusal alana yerleştirir, kendini böylece kendine acımanın tehlikelerinden korur.

4.3 İçeriği Aşan Form

Form ile içerik arasındaki farklılığın başka bir türünü görmek için Shakespeare'in *Antony and Cleopatra*'sında (Antonius ve Cleopatra), Cleopatra'nın aşkı Antonius'un cesedinin önünde söylediği matem sözlerine bakabiliriz:

> *Yeryüzünün taçı eriyor. Tanrım!*
> *Savaşın çelengi kurumuş,*
> *Askerin direği düşmüş! Genç oğlanlar ve kızlar*
> *Şimdi erkeklerle eşit düzeyde. Tartışmalar bitmiş*
> *Ve misafir ayın altında kalmamış*
> *Dikkate değer hiçbir şey.*

Gerçekten de, değeri reddederken bile değerin mümkün olduğunu olumlayan bu büyüleyici dizelerden geriye kendilerinden başka dikkate değer hiçbir şey kalmaz. Elbette, şiir formunda yazılmış dramalardaki karakterlerin kaburgalarının arasında bir bıçak varken dahi karmaşık bir imgelem kullanmanın alışılagelmiş bir şey olduğunu biliyoruz; ancak bu bölümün katıksız metaforik doğurganlığı, narin ritmik durakları ve başlangıçları, şiirin harikulade bir şekilde yaratıcı imgelerinin kısa, kırık parçaları, hem acının avuntusunu hem de dil yoluyla onun aşılmasını akla getirir. Dizeler ketum bir fallik imge olmayı dahi göze alır. İnsan, Edgar'ın *Kral Lear*'deki akıllıca yorumunu hatırlar: "En kötüsü yaşanmamıştır/Biz hâlâ 'En kötüsü bu' diyebildiğimiz sürece." Çaresizliğimizi seslendirebildiğimiz sürece hâlâ ortada değerli bir şey vardır. 'Misafir ay', gezegenin düzenli hareketinin şimdi faydasız hale geldiğini, ne de olsa Antonius'un ölümünün anlamını Cleopatra'dan olduğu kadar evrenden de aldığını ima eder, evrensel bir düzenin varlığını hatırlatır. Ay sanki Antonius artık evinde olmadığı için çağrıların anlamsız olduğunu bilmeden, alışkanlıktan ziyarette bulunmayı sürdürüyor, bunu uysal, sakin hatta bir parça duygusuz bir biçimde yapıyordur. Ancak bu yararsızlık hissi 'misafir' sıfatının anlık dehasını bütünüyle silmeyi başaramaz.

Trajedi, anlamlandırarak ve şekillendirerek resmettiği kargaşayı ortadan kaldırmaz; ancak en azından sahip olduğu formların bütünlüğü aracılığıyla bir dereceye kadar onun üstüne çıkmayı başarır. Kahraman yoluna devam etmiyor olabilir, ancak şiir kendi yolunda devam eder. Bu şekliyle değerin parçalara ayrıldığı hissini dile getirir ve bunu yapma eyleminin içinde alternatif bir değer kaynağı olduğunu ima eder. Bertolt Brecht'in bir defasında belirttiği gibi: "Sesler veya daha

iyisi sözcüklerle yakılan bir ağıt, büyük bir özgürleşmedir, çünkü acı çeken kişinin bir şey üretmeye başladığı anlamına gelir... tamamen yıkıcı bir şeyden bir şey üretmektedir. Gözlem yapmaya başlamıştır."[3]

Cleopatra'nın imgelerinin katışıksız çeşitliliği, zihni 'taç'tan 'tanrı' ve 'çelenk'e ve oradan da 'tartışmalar' ve 'ay'a kararsız biçimde sürüklenip dururken, yas duygusunun tutarsızlığının toplayıcı niteliğini ifade eder. Hiçbir şey sürdürülemez. Ancak bir imgeden ötekine yapılmış bu gelişigüzel geçişler zekice bir biçimde idare edilmiştir, imgelemin kendisi dikkat çekici biçimde kişiliksizdir. Kederi böyle olsa da Cleopatra'nın dili bir birey olarak Antonius'a odaklanmamıştır. Sözcükleri, ona mitolojik bir konum kazandırır ve bunu kendisini bir kozmik ilke şeklinde kişiliksizleştirme yönündeki hesaplanmış tehlike pahasına yapar. 'Tanrım!' ifadesinde formal genellemeyle duygusal yoğunluk biraraya gelir ve bu çok etkileyicidir. Kraliçe sanki Antonius hakkındaki kişisel duygularını, onun özgün evrensel itibarı olan törensel bir göreve kurban etmeye hazırdır, bu konum daha sonra tuhaf bir biçimde onu kendisinden uzaklaştırırmış gibidir. Ona adıyla hitap etmez ve alıntının son üç buçuk dizesi Antonius'la ilgisizdir ancak bir bütün olarak gerçeklik hakkında düşünceli bir yorum yapmaktadır.

Cleopatra tam da Roma'nın ölüm anında, bir anma töreninde duymayı bekleyeceği türden bir konuşma yapar. Bu yine tiyatro geleneğinin parçasıdır ancak aynı zamanda hesaplı bir retorik etkiye de sahiptir. Dizelerde mübalağa veya abartı olduğunu anlamamız, bunu Cleopatra'nın ıstırabının bir belirtisi olarak görmemiz gerekmektedir; yine de onun için âşık Antonius ile dünyanın hükümdarı Antonius arasında belirgin

3) Bertolt Brecht, *The Mesingkauf Dialogues* (Londra, 1965), s. 47.

bir farklılık olmadığını anlamamız da gerekmektedir –kamusal ve özel arasındaki modern ayrımın burada pek az etkisi vardır ve kişinin ölen partnerinden böylesine efsaneleştirici ifadelerle bahsetmesine uygun düşen 'kişisel' bir yan bulunur. Âşığı Antonius'u dünyanın hükümdarı olarak överken sıklıkla erotik tutkunun etkisiyle onun boyutlarını değiştirir, aynı zamanda kendisini sahneden hürmetkâr bir biçimde siler ve ölü âşığına öylesine yüce bir soyluluk bahşeder ki erkek kendisine bir yıldız kadar ilgisiz görünür.

Tıpkı Cleopatra'nın sözcüklerinin parçası olduğu trajedinin üzerinde yükselmesi gibi W.B. Yeats'in "Coole Park and Ballylee" (Coole Parkı ve Ballylee) şiirinin son kıtalarında da şair, kahraman şairler ve asilzadeler kuşağı olarak gördüğü şeyin geçişine ağıt yakar:

Son romantiklerdik biz – tema olarak seçmiştik
Geleneksel kutsallığı ve güzelliği;
Ne yazılıysa şairlerin ismiyle
Halkın kitabında; en çok ne kutsayabiliyorsa
İnsanın aklını ve yükseltebiliyorsa bir uyağı;
Ancak değişti hepsi, o yüksek at binicisiz,
Homeros'un sürdüğü eyerin üzerine binmiş olsa da
Bir kuğunun kararan tufana doğru sürüklendiği yerde.

Kısacası, ihtişam artık oradan kalkmıştır; ancak şayet, uyak, eksik uyak ve hünerli biçimde kontrol edilmiş sözdiziminin oluşturduğu girift bir halıyı akla getiren böylesine seçkin bir şiir hâlâ mümkünse ihtişamın ortadan kalktığı ifadesi hiç de gerçek olamaz. Şiir, anlattığı trajediden tabiri caizse sağ çıkıyordur. Kararan tufana sürüklenen kuğunun oluşturduğu son imge, şiirin yeni başlayan bir kaos olarak resmettiği şeyi onurlandırır ve yüceltir. Yüksek atın bir binicisi olma-

yabilir ancak kendisi hâlâ sahnede mevcuttur. Burada elbette bir iki şüpheli hareket vardır: "Geleneksel kutsallığı ve güzelliği" ritmik bütünlüğüne böylesine önem veren bir dizede dilden rahatça kayıp gitmez. "Ne yazılıysa şairlerin ismiyle/Halkın kitabında" yankılanan biçimde çağrışımlara yol açar, ancak imalı yapısı, katışıksız bir belirsizliğe dönüşme tehlikesi taşır; at imgesi, Homeros hakkında bırakın kendisinin arada sırada at bindiği bilgisini, aslında hiçbir fikrimiz olmadığı gerçeğiyle biraz şüpheli hale gelir. Yine de, bütün bunlara karşın dikkat çekici biçimde iyi bir şiirdir, ritimleri ustalıkla çeşitlendirilmiştir, dili aynı zamanda hem sade hem de yükseltilmiştir, şiirin tonu acılı veya sulugöz olmadan ağırbaşlı biçimde matemlidir.

Yani, şiir melankoliktir ancak kendine acımaz. Yeats gibi beyefendiler tarih kendilerine kapıyı gösterdiğinde dahi mızmızlanmazlar. Tehlikeli biçimde genel taleplerde bulunmaktan korkmayan tür bir şiirdir bu, muazzam derecede özgüven talep eder. Yeats "en çok ne kutsayabiliyorsa/İnsanın aklını ve yükseltebiliyorsa bir uyağı" dizesinde naif görünmekten korkmaz; oysa bu dize böylesine iddialı dogmatik görüşlere sahip olan bir şair için inanılmaz derecede açık fikirli görünmekle birlikte, hafifçe basmakalıp olma tehlikesi de taşır. Ancak en sonunda dizelerin dokunaklı sadeliği kendini belli eder. Modern şairlerden böylesine yalın bir dille yazmaları beklenmez ve bir belirsizlik çağında bunu yapmak kendine önemli ölçüde inanmayı gerektirir. Okur bunun kolay biçimde elde edilmiş olduğundan, katıksız bir iddia gücüyle devam ettirildiğinden şüphelense de dildeki soğukkanlılık ve otoritede bu özgüveni hissedebilir. Şair atın üzerinden düşürüldüğünden yakınıyor olsa da gerçekte bu hayvanın üzerinde fazladan bir kenedir muhtemelen.

Şair kendini ne kadar endişeli ve tarihsel açıdan hassas hissediyor olsa da gözünü istikrarlı biçimde kendisinin değil imgelemin üzerine diker; bunun ayrıntılı bir savunma veya yer değiştirme olduğunu hissetmeyiz. Yeats oldukça sıklıkla kendi imgelerine sanki kendisinden bağımsızlarmış gibi davranır. Zaman zaman onlara şiirler yazdığı bile olur. Bu dizelerdeki his imgelere verilen öznel bir karşılıkta değil, tabiri caizse, imgelerin kendindedir. Şiir basit bir biçimde "her şey değişti" der; anlatıcının bu değişimin oldukça yıkıcı olduğunu düşündüğünü bilsek de, o ne bunu bize söyler ne de kendi suskunluğundan bir erdem çıkarır. Dokusunun dayanıklılığını ve dilbilimsel yapısının tutarlılığını kötücül boş laflarla tehlikeye atmaz (gerçi Yeats'in başka şiirlerinde bu şekilde atıp tutmaya yaklaştığı anlar olmuştur). Son dize kapanırken şairin gözü kendi moral bozukluğuna değil özverili bir biçimde, kuğunun imgesine takılır; kuğu imgesi moral bozukluğunun bir simgesi olsa da dize yaratığın geçici olarak kendi özerk hayatına sahip olmasına izin verir.

Yeats'in "The Man and the Echo" (İnsan ve Yankısı) şiirinin sonunda buna benzeyen daha da keskin bir an vardır:

Ey Kayalık Ses,
O büyük geceden memnun olmalı mıyız?
Bu mekânda birbirimizle yüzleşmekten başka
Ne yapabiliriz?
Ama sus, çünkü yitirdim konumu,
Onun keyfi veya gecesi bir rüyadan ibaret görünüyor;
Yukarılarda bir yere bir şahin veya baykuş gelmiş,
Gökyüzü veya kayalıklardan ayrılan
Yaralı bir tavşan çığlık atıyor
Ve onun çığlığı düşüncelerimi karıştırıyor.

Eğer buradaki yaralı tavşan bize Kayalık Ses'ten çok daha gerçek geliyorsa, bu durum düşünce trenini kendi dikkatini yakaladığında kesecek denli dürüst ve şiirsel açıdan kendine hakim olan ve bunu okuru düşünerek utanmadan yapan şair için de geçerlidir. Etkileyici bir biçimde, 'metafizik' bir temayı şiirde başlatır ve hemen sonra, istediği hıza ulaşmadan önce, bundan kötü bir şakaymışçasına vazgeçer ve bütün bunları bir tavşan için yapar. (O anlaması güç, içi boş biçimde gürleyen "Ey Kayalık Ses" ifadesi, olağanüstü, büyük harfle başlayan sözcükleriyle buna hiç de uygun değildir.) Bu melodi değişimi elbette sanatsal bir aygıttır; ancak Yeats, "In Memory of Major Robert Gregory" (Binbaşı Robert Gregory Anısına) şiirinde bir yer adını hatırlayamıyormuş gibi yaparken veya "The Circus Animals' Desertion"da (Sirk Hayvanlarının Kaçışı) bir dizeyi "Tanrı biliyor nasıl olduğunu" ifadesiyle şişirdiğinde olduğu gibi, ortaya bir şeyler fırlatıp sıradan bir üslûpla kendi kendinin altını oyduğu bölümleri doğal göstermekte çok başarılıdır. Onu tek bir kendini beğenmiş hareketle nitelendirmeden veya baltalamadan önce karmaşık bir argüman yapısı inşa eder. Veya atasözüne benzeyen tek bir imgenin çok daha iyi söyleyebileceği bir şeyi belirtir: "Su nedir ki üretilmiş ruhtan başka?"; "Ve bundan sonra müşterek bir yeşillikten başka şey yok"; "Bir kuşu korkutmak için eski sopalardaki eski kıyafetler"; "Şafak ve bir mumun sonu". Yeats'te hesaplanmış tür bir bathos (üslûp düşüşü) olan bir ses perdesi değişimi yaşanmaktadır.

Yeats'in konuyu ani biçimde değiştirmesinde hafif bir aristokratik kibir olabilir. Beyefendi, hürmetkâr alt orta sınıfların aksine bir başka kişinin önünde pantolon düğmelerini iliklemekten veya ilgisini çekerse konuşmanın konusunu ansızın değiştirmekten utanmaz. Ancak burada aynı za-

manda etkileyici derecede yoğun bir açıkyüreklilik ve ahlâki cesaret de göze çarpar; Yeats'in kendisi için yazdığı yapmacık, kendini öven o şiirden çok daha iyi bir mezar yazısı olabilecek neredeyse dayanılmaz derecede yalın dizelere, "Bu mekânda birbirimizle yüzleşmekten başka ne yapabiliriz"e odağını çevirmeden önce şiirin habercisi olduğu değerledir bunlar. Yalnızca bilgelik böylesi bir bilgisizliği itiraf edebilirdi. Böylesine şaşırtıcı olan şey, dizelerin hamlığı, onların nezaketsiz, korkusuz doğrudanlığı, kendilerini allayıp pullamayı reddedişleridir. Ölüm yaklaştıkça artık böylesi sözel maskaralıklara ayıracak zaman yoktur.

Benzer biçimde sesinin huzursuz, titrek veya utandırıcı derecede paniğe kapılmış biçimde çıkmamasını sağlayarak böylesine çıplak biçimde kırılgan bir çağrı yapabilmeyi ancak fevkalade yetenekli bir şair başarabilir. Eğer bu sözcüklerde endişeli bir agnostisizm varsa aynı zamanda sanki kendi bilgi eksikliğimizin başlangıç noktamız olduğunu kabul etmeye yönelik trajik bir itidal de vardır. Bu anlamda dizeler bir soru oldukları kadar bir açıklamadırlar veya başka bir biçimde ifade edersek, 'hiçbir şey' cevabını almayı bekleyen retorik birer sorudurlar. Şiir muhtemelen bizden bir şey istemekten çok bize bir şeyi hatırlatıyordur. Bunun sebebi belki de şairin bir cevap beklemeden tavşanın paniğine kapılması hakkında soru sormasının hakiki olmayışıdır. Tavşanın çığlığı tabiri caizse şiirin dışına taşar, şiir sanki bir şiir devam ettiği süre boyunca kendi sınırlarında olan çeşitli rastgele olayları ve gümbürtüleri de yan gözle izlemeliymiş gibi onu içeri alır.

En büyük İrlanda göç şiirlerinden biri olan "Sailing to Byzantium"un (Bizans'a Yolculuk) ilk kıtasında form ve içerik yaratıcı bir biçimde birbirlerine karşı çalışır:

Şu ülke yaşlılara göre değil. Gençler
Birbirlerinin kollarına düşmüş, kuşlar ağaçlarda
-Şu ölen kuşakların- şarkılarını söylüyor,
Somon balıklarıyla dolu dereler, uskumruların toplandığı denizler,
Balıklar, etler veya av kuşları bütün yaz boyunca methediyor
Yaratılmış, doğmuş ve ölen her şeyi.
O duyumsal müziğe yakalanmış hepsi kayıtsız
Yaşlanmayan aklın anıtlarına.

Şiir bize daha dayanıklı, daha az dünyevi bir imparatorluk için insani duygular olan aşkın, cinselliğin, ölümün ve üremenin dünyasını bırakmamız gerektiğini söyler. Şiirin açılışı bu ölümlü alanı çok yakınımıza yerleştirse de ('Bu' yerine 'Şu') onu resmeden imgelem şefkatli ve sessiz biçimde duyumsaldır. Bu ölen kuşakların doğal, insanı dünyasına bir zarafet ve değer bahşederek onu terk etmeyi zorlaştırır. Yeats, ardında bıraktığı ve Eliot'un cinsel bedene yönelik karmaşık tiksintisinden izler taşıdığını da söyleyebileceğimiz bedensel dünya için uygun bir hedef yaratarak, kendisi için işleri kolaylaştırmayı reddeder. Bunun yerine reddettiği şeye saygılarını sunar. Bunu, sorunun ölen kuşaklarda değil, kendisinde olduğunu hürmetkâr bir biçimde söyleyerek yapar; bu ülkenin 'yaşlılar' için uygun olmadığını söylediği, kendisiyle alay eden cümlesinin gençliğe takıntılı bu şairin *özsaygısının* önemli bir bölümüne mal olduğunu düşünebiliriz. Onun zaten ölen kuşakların hürmetsiz dünyasının oldukça yozlaşmış olduğuna inandığından şüpheleniriz, ancak matemli bir ruh hali içindedir ve bu yüzden de bunu doğrudan söylemeyecek kadar nazik davranır.

Bunun yerine, "Şu ölen kuşakların" ifadesini cezbedici biçimde diplomatik bir hareketle gençleri, kuşları ve balıkları güzelce resmeden portresinin arasına bir tür uyarı cümlesiy-

mişçesine gizlice sıkıştırır. İlk beş dizedeki noktalama işaretlerinin etkisi, bütün bunları aynı seviyeye yerleştirmek olur. Bu, erotik gençlikle kuşlar ve uskumruların birbirleriyle aynı olduklarını söylemektir ve bu denklik gençler için pek de iltifat sayılmaz. O zaman burada bir kez daha büyük bir özenle sessiz hale getirilmiş bir eleştiri vardır: İnsanlar tıpkı somon balıkları gibi sonsuz bir biyolojik dairenin içine çaresizce sıkışmış durumdadırlar, bu da Bizans'a gitmek için iyi bir sebep olabilir. Böyle olsa bile, en azından şiirin bu noktasında Bizans kulağa çok da çekici bir alternatif gibi gelmez. Hantal vurguların ve aşırı ağırbaşlılığıyla "Yaşlanmayan aklın anıtlarına" ifadesi, arkada bırakılan duyumsallığın üzerine onu metheden nihai bir ışık düşürmeyi amaçlar ve hafifçe tiksindiricidir. Ayrıca "hepsi kayıtsız" ifadesindeki uyarı, bu sözleri söyleyen kişi sanki bize parmak sallanıyormuş gibi öğretmence bir havaya sahiptir. Ancak bu durum şiirin yanına kâr kalır.

Yeats, Keatsçi veya Hopkinsci bir biçimde doğayı ayrıntılarıyla inceleyen türde bir yazar değildir. Ağaçlardaki kuşlar, somon balıklarıyla dolu dereler ve uskumruların toplandığı denizlerin savurgan, cömert veya duyumsal olarak ayrıntılı bir yanı yoktur. "Balıklar, etler veya av kuşları" ifadesi bir şairden çok bir bakkaliyecinin terminolojisine ait gibidir. "Uskumruların toplandığı" iyi bir ifadedir ve (yaptığım sözcük oyununu mazur görebilirseniz şayet) 'uskumru' insanın usunu fevkalade güzel bir biçimde dolduran bir sözcüktür; ancak "Gençler birbirlerinin kollarına düşmüş" ve "kuşlar ağaçlarda" ifadeleri özellikle çıplak ve simgeseldirler. Yeats sanki şiirsel tuvalinde onlara yalnızca dokunuyordur ve bu imgelere karmaşık, inandırıcı bir hayat bahşetmeye daha az meyillidir. Bunlar "Coole Parkı ve Ballylee"deki kuğu gibi (büyük oranda) birer simge olmanın ötesine geçmezler.

Yine de şiirin başarısı, bu birkaç yetersiz, ekonomik öğeyi kullanarak onlarla bir müsriflik ve bolluk *etkisi* yaratmaktır; bu, Gerard Manley Hopkins'in en az on dizede yaratabileceği bir etkidir. Dize mümkün olan en seyrek malzemeyle bereketli bir bolluk hissi yaratır. İnsan Hopkins'in bu potansiyel olarak tüketilmez bereketliliğe kapılabileceğini hissederken Yeats düzenli sözdiziminin de ifade ettiği gibi kontrolü güçlü bir biçimde elinde tutar. Dördüncü dizeye gelindiğinde biraz endişelenmeye başlarız: Bütün bu parçacıklar biraraya gelip neyi oluşturacaklardır? Ardından, sonraki dizede aniden bir ana fiil ('methediyor') belirir ve bu öğeleri birbirlerine bağlayıp genel bir baskı ve tutarlılık sağlar.

Hızlı biçimde gelişen bu kısa cümleler zinciri sanki bu genç aşıklardan birine tanıdık gelebilecek, hızla artan bir heyecan duygusu yaratır. Bu cümlelerin dilbilimsel açıdan sonu açık oluşu bize hayat formlarını üst üste istiflemenin prensipte sonsuza kadar devam edebileceğini gösterir, bu da tam da şiirin peşinde olduğu coşkunluk ve savurganlık duygularını yaratır. Ancak tıpkı güzel bir biçimde girift olan uyak şeması gibi şiirdeki ana fiil de her şeyin kontrol altında olduğu konusunda bize güvence verir. Sanki ana fiilin geç bir noktada ortaya çıkması için hazırlık yapan Yeats'in nefesi, şiirdeki şeylerin kontrolü kaybetmeden kısa cümleleri arka arkaya seslendirmelerine izin verecek kadar derindir ("Somon balıklarıyla dolu dereler, uskumruların toplandığı denizler"). Böylece aklın karaya ayak basarken görüldüğü tek yer Bizans olmaktan çıkar; akıl halihazırda, şimdiki zamanda da dikkat çekmeyen bir biçimde çalışmalarını sürdürmektedir. Dizelerin kesik ve kuvvetli ritimleriyle ünlem niteliğindeki heyecanı, bu dünyevi zevkler karşısında kontrolümüzü esrik bir biçimde yitirebileceğimizin ipucunu verir.

Daha sonra yaşamış bir İrlandalı şair olan Derek Mahon, "A Disused Shed in Co. Wexford" (Wexford Bölgesi'nde Kullanılmayan Bir Baraka) şiirinde formun içerik üzerinde hakimiyet kurduğu, ustaca yaratılmış bir üslûba sahip olduğunu gösterir. Bir barakanın karanlığına hapsolmuş, kokuşmuş mantarlarını cesur biçimde bir toplama kampının kurbanlarıyla karşılaştıran şiirin son kıtası aşağıda yer alıyor. Kullanılan metafor nefes kesici derecede cesurcadır ve bu cesaretin tek sebebi şiirin mantarları kurbanların değerini düşürme pahasına yüceltme tehlikesini taşıması değildir.

...Doğanın ötesinde büyümüş şimdi, solucanlar için yumuşak bir yiyecek
Çelimsiz başlarını ağırbaşlılıkla ve iyi niyetle kaldırıyorlar.
Bakın, yalvarıyorlar bize o sözcüksüz yöntemleriyle,
Bir şeyler yapalım diye, onlar adına konuşalım diye
Ya da en azından kapıyı bir daha kapatmayalım diye.
Treblinka ve Pompeii'nin kayıp halkları!
"Kurtarın bizi, kurtarın bizi," diyor gibiler,
"Tanrı'nın bizi terk etmesine izin vermeyin,
Biz ki karanlık ve acılar içinden, çok uzaklardan geldik.
Bizim de yaşayacağımız hayatlarımız vardı.
Sizler o rahat seyahat programlarımızla,
Saf emeklerimizin boşa gitmesine izin vermeyin!"

Bu son kıtanın oluşumu, grotesk, cehennemimsi imgelerle doludur, susuzluktan mahvolmuş mantarlar kurtuluşları için acıklı bir biçimde inleyip dururlar. Yine de acı neredeyse tahammül edilemez hale gelirken, o resmi, titizlikle iyi ayarlanmış dize ("Çelimsiz başlarını ağırbaşlılıkla ve iyi niyetle kaldırıyorlar") çifte ses yenilemesiyle araya girer, böylece ardından gelen şey çürüyen mantarların panik içindeki

mücadelesi olmak yerine asil, kasvetli biçimde dokunaklı bir çağrı olur. Şiir de sakin biçimde kendi başını kaybetmeyi reddederek kontrolü elinde bulundurduğunu söyler. Kapı bu neredeyse dayanılmaz acıyı ifşa etmek üzere açılırken, şiirin anlatıcısının duruşunu koruması gerekir, çünkü şimdi acılarını dile getiren konuşma yetisinden yoksun yaratıkların adına kendi şiiri aracılığıyla konuşması gereken zaman gelmiştir. O şoke olmuş bir gözlemci değil, tıpkı Nazi ölüm kamplarını özgürleştirenlerin yanlarında gezdirdiklerine benzeyen tür bir çevirmendir. Tam olarak neler yaşandığına dair dehşeti kavramak için fazla travmatize olmuş veya çılgına dönmüş kişilere açıklama yapmak şaire düşer, işine bağlı bir rehber gibi konuşmasına neredeyse bilgiçlik taslayan bir "bakın" ekler.

Şiir, resmettiği iğrenç manzaraya karşın analiz edip nitelendirmek üzere telaşsız bir biçimde yoluna devam eder: "Ya da *en azından* kapıyı bir daha kapatmayalım diye"deki vurguya ve son dizedeki karmaşık fiile dikkat ediniz. Bu cümle, mantarların kendilerinin söyleyeceği türden bir cümle değildir ancak bu cümleyi onların söylemiş olabileceklerine dair bir yalan söylenir ("diyor gibiler"), bu da kaybettikleri itibarlarının bir kısmını onlara geri kazandırır. "Biz ki karanlık ve acılar içinden, çok uzaklardan geldik" dizesi yalnızca beşli ölçüyle yazılmamıştır, aynı zamanda bu şekilde yazıldığını bize göstermesi de istenmiştir. Dil, bu aşırılık durumunda dahi sessiz olmayı reddeder, şiir de böylece neredeyse zarif, Audencı bir nükte veya ironi olabilecek bir şeyi göze alıp şöyle diyebilir: "Sizler o rahat seyahat programlarınızla." Bu dizenin üzerinde çalışılmış, kendi bilincindeki yapaylığı, ıstırap çeken mantarların kendi kapasitelerinin çok ötesindedir; ancak şiir bir kez daha bunu onlara tabiri caizse bir tür

armağan olarak verir, kendi soğukkanlılığıyla belagatinin parçası olan bir şeyi onlara ödünç veriyordur.

Son olarak, "Treblinka ve Pompeii'nin kayıp halkları!" dizesinin şiire kendi başına asılmış gibi durduğuna dikkat edin. Bu dizenin kendi çevresindeki herhangi bir şeyle gramatik bir bağlantısı yoktur, iki şey arasına girmiş tek bir cümle olarak karşımıza gelir. Tahminen mantarlar tarafından değil şairin anlatıcısı tarafından sarf edilmiş bir cümledir, ne de olsa tırnak işareti içine alınmamıştır, ancak buna karşın belli bir anonimlik havasına da sahiptir. Gerçekte mantarların yaşlı insanlar gibi olduklarını iddia etmez, bu mecaz onu kendisini çevreleyen bağlama oturtacaktır; muhtemelen şiirin anlatıcısı tarafından ve muhtemelen başka biri tarafından dile getirilmiş kısa, şaşkınlık ifade eden bir açıklamadır bu. Bunun gücü şiirin mantarlar ve kamp kurbanları arasında çok belirgin bir analoji yaratmasını engellemektir. Burada kesinlikle bir analoji olduğu ima edilmiştir ancak bunu sözcüklerle ifade etmek, mantarları kendi özgüllüklerinden ayırıp yalnızca bir başka şeyin sembollerine indirgeme tehlikesini taşır. Bu da yalnızca bize insanlığımızı hatırlattıkları için sempatimizi hak ettikleri anlamına gelecektir ki, bu durum yersiz biçimde insan merkezli bir davranıştır. O zaman şiirin bu analojiyi dile getirmeyi reddetmesinin sebebi, mantarlarla kendileri olarak ilgilenmek ile, onlardan sözlerinden dolaylı biçimde de olsa daha derin bir insani boyutun ortaya çıkmasına izin vermek arasında nazik bir denge tutturmaktır.

Şiirsel formun gücünün şiirin malzemesine baskın çıktığı bir örnek de Alexander Pope'un destansı taşlaması *The Dunciad*'dan alınmış şu parçada görülebilir; burada tanrıça Can Sıkıntısı, zekâ ve düzeni dünyadan silmek amacıyla tahtına çıkmaktadır:

Akyıldızdaki elverişsiz bir ışın alevlendi şimdi,
Her beyne çarptı ve kuruttu her körfezi;
Hastaydı güneş, baykuş terk etti gölgelik evini,
Çılgın peygamber çıldırtıcı saati hissetti:
Sonra yükseldi Kaos'un ve Gece'nin tohumu,
Düzeni silmek ve ışığı söndürmek için,
Sıkıcı ve çıkarcı bir yeni dünyayı şekillendirmek
Ve Satürn'ün kurşun ve altınlı günlerini getirmek için.
Yasını tutuyor tahtının: kafası gizlenmiş bir bulut,
Altındaki her şey geniş bir şaşaa içinde ifşa oluyor,
(Gözü ileride olan Can Sıkıntısı bu şekilde parlar)
Kucağına uzanmış saray şairi oğlu.
Taburesinin altında *Bilim* zincirler içinde inliyor,
Ve *Nükte*'nin sürgün, cezalar ve acılardan ödü kopuyor.
Orada isyankâr *Mantık* küplere biniyor, ağzı tıkanmış ve bağlanmış,
Orada soyulmuş güzel *Retorik* düştüğü yerde zayıf düşmüş.

Pope'un bu akılsızlık karnavalına verdiği cevabın onu resmettiği edebi form olduğu söylenebilir. Bu destansı beyitlerde Can Sıkıntısı'nın havarilerinin karşı çıktıkları akıl, düzen ve mantığı yansıtan bir denge ve simetri vardır. Beyitler denge, antitez ve başarılı bir ayrımsama gücüyle işler, Can Sıkıntısı ise bütün ayrımları şekilsiz bir çamurda birleştirir. Onun cilalı düzenliliği Pope'un burada azarladığı şair bozuntularının ulaşamayacakları bir zarafeti gösterir. Şiirin sıkı uyakları, ona bir mantık ve kesinlik havası katar; formun zorlayıcı ekonomisi, böylesine kısa ve öz dizelerin içine bu kadar çok bilgi damıtarak nükte, kesinlik ve açıklık erdemlerini talep eder. Her beyit, ilişkiler ve akrabalıkların kapalı, ufak dünyalarından birine şekil verir, bu şekilde düzenli bir kozmosun bir mikrokozmosu haline gelir. O zaman şiirin formu, dalga geçtiği ki-

şilerin sıkıcı biçimde sözü uzatmalarına yönelik bir direniş sunmaktadır.

4.4 Şiir ve Performans

Form ile içerik arasında *The Dunciad*'da bulduğumuz bu tür bir gerilim, dilbilim okuyan öğrenciler tarafından performatif çelişki ismiyle bilinir. Kabaca konuşmak gerekirse, bu, tıpkı alçakgönüllü olmanın erdemlerini bir kabadayı üslûbuyla anlatırken olduğu gibi, bir şey söylerken onunla çelişen başka bir şey yapmak anlamına gelir. Bu anlamda ironi, bir tür performatif çelişkidir. Yapılan tartışmaya neden hiçbir kadının katkıda bulunmadığıyla ilgili olarak çok uzun, öfkeli bir konuşma yapan ve böylece hiçbir kadının tartışmaya katılamamasını sağlayan erkek konferans katılımcıları, bu çelişkinin örneklerini oluşturur. Performatif çelişki faydalı bir kavramdır, çünkü bize şiirlerin sayfa üzerindeki nesneler olmakla kalmadığını, birer performans da olduklarını hatırlatır. Bir şiiri bir ses veya anlam motifi olarak düşünebiliriz ancak onu aynı zamanda bir şeyin yapılmasını hedefleyen bir strateji olarak da görebiliriz. Onları aynı anda çok sayıda farklı, birbirleriyle muhtemelen uyumsuz şey olarak da görmemiz mümkündür. Şiir bunu başarmak için kendi forma bağlı araçlar ordusunu seferber eder; ancak bu, bahsi geçen araçların her zaman birbirleriyle uyumlu biçimde çalışacakları anlamına gelmez. Her zaman için farklı istikametlere doğru gidebilirler.

Yine de burada bir paradoks söz konusudur. Şiir belli etkiler yaratması amacıyla dilin belli bir şekilde örgütlenmiş halidir ve bu anlamda gündelik konuşmayla pek çok ortak noktası vardır. Konuşma diliyle arasındaki farklarından biri, görmüş olduğumuz gibi, gündelik ifadelerin çoğunlukla

kendi amaçlarına ulaşabilmek amacıyla sözcüklerin lezzetiyle dokusunun üzerinden hızla geçip gitmesidir; şiirin amaçlardan biri, tam da sözcüklerin kendilerini incelemektir. Sözcükleri örgütlemesindeki amacın bir kısmı sözcüklerin doğasını ifşa etmektir. Bu elbette onun yegane işlevi değildir: Bunun aynı zamanda anlambilimsel bir boyutu da vardır, kendi sözel malzemelerini incelediği kadar anlamıyla da ilgilenir. Veya estetik uzmanlarının söyleyebileceği şekilde ifade edersek, şiirdeki işaretler aynı anda hem iletişimsel hem de özerktir. Bir şiirin bu iki boyutu her zaman düzenli biçimde yan yana işlemese de daha sonra göreceğimiz üzere birbirlerinin terimleriyle incelenmelidirler.

Öyleyse, bir şiir retorik bir performanstır ancak (çoğu retorik alıştırmanın aksine) tipik olarak araçsal bir performans değildir. Bize bir şeyler yapar ancak bu yaptıkları çoğunlukla bize bir şey yaptırmaz. Böyle olsa bile açıkça övmek, sövmek, avutmak, ilham vermek, kutsamak, anmak, kınamak, ahlâki nasihatler sunmak ve benzeri niyetlerle yazılmış şiir türleri de vardır. Modern çağ, kişiye bir şey öğretilmesinin her durumda tatsız bir iş olduğuna yönelik ilginç varsayımı yüzünden didaktik olandan nevrotik biçimde şüphelendiği için okuruna bir şeyler öğretmeyi amaçlayan şiirlerin daha aşağı kademedeki yazı biçimlerine ait olduğunu düşünür. Böylesi şiirler, pragmatik metinlerin dahil olduğu o düşük seviyeye dahil edilirler, otobüs biletleriyle "Girilmez" levhalarının olduğu yerdir bu. Ancak basitçe 'öğretmek' anlamına gelen ve özgün halinde herhangi bir aşağılayıcı iması olmayan didaktiklik, bütün geleneksel edebiyat türleri arasında en iyilerinden birinin, yani vaazın amaçladığı şeydir. Virgilius'un *Georgics*'i, görmüş olduğumuz üzere çiftçilere yönelik teknik tavsiyeler de içerir (gerçi bu tavsiyeleri çok ciddi-

ye almaları akılsızlık olur). Pek çok başarılı şiir, bir amaca yönelik olarak yazılmıştır. Bu, gerçeği anlaşılması güç hale getiren, pratik bir yanı olan metinleri bayağı şeyler olarak gören modern eleştirmenin önyargısıdır yalnızca. Bazı şiirler estetik olarak yoksul ancak pragmatik açıdan zengin olabilirler, buna örnek olarak ölü bir çocuğun anısına çocuğun ebeveynleri tarafından yazılmış dizeler gösterilebilir. Çoğu modern eleştirmen 'dogma' sözcüğüne de isyan eder, ancak pek çok geleneksel şiir, sözcüğün bir inanç sistemine bağlı kalmak anlamındaki aşağılayıcı olmayan anlamıyla dogmatiktir. Buna verilebilecek örnekler Dante ve Milton'dur. Bazı modern eleştirmenlerin yaptığı gibi, çok fazla inancın çok fazla tuz gibi sağlığınıza kötü geleceğini düşünmek yanlıştır. Bu, söz konusu inancın türüne göre değişir. Eleştirmenlerin aklında elbette çoğunlukla kendilerininkinden çok öteki insanların inançları vardır. Benim inançlarım fevkalade esnektir, sizinkilerse anlamsız derecede romatizmalıdır.

Böyle olsa bile şiirlerin propaganda parçaları olmadığı açıktır. (Bu arada propaganda da çok istismar edilmiş bir kavramdır: Sözcüğün özgün anlamı, bilginin yayılışıdır.) W.H. Auden'ın bir şiirindeki o ünlü ifadesi gibi:

> *... Çünkü şiir hiçbir şeyi yapmaz: hayatta kalır*
> *Idarecilerin kurcalamayı asla istemeyecekleri*
> *Kendi yapımının vadisinde...*
> ("In Memory of W.B. Yeats" [W.B. Yeats Anısına])

Yine de bu, öykünün yalnızca bir yanıdır. Şiirin yapmayı başarabildiği şey, hiçbir olayın yaşanmadığı yaratıcı bir durumdur. İnsan ilişkilerine doğrudan müdahale etmekten kaçınarak hakikat ve güzelliğin doğuşuna izin verir, böylece onların da bir şeyler yapabilmelerini sağlar.

Strateji veya performans olgusu bize sözcüklerin anlam sahibi oldukları kadar güç sahibi de olduklarını hatırlatır. 'Güç', dilin bir parçasının yarattığı anlam veya amaçladığı etkidir, bu da onun anlamıyla aynı şey olmayabilir. Cümlenin söylediği şey, "saat da epey ilerlemiş"tir, ancak bu cümlenin açıklamasının gücü cümlenin anlamını şuna getirir: "Neden hemen şimdi kalkıp gitmiyorsun?" Şiirler bize bir şey söyledikleri gibi bize bir şey de yaparlar; onlar sözel insan yapıları oldukları kadar toplumsal olaylardır da. Daha önce gördüğümüz üzere, bir sözel olay olgusu -dilin pratik bir faaliyet olarak kullanılışı- antik dönemde yaşayan kişiler tarafından retorik adıyla biliniyordu. Retorik, kararlaştırılmış belli sonuçları elde etmek amacıyla örgütlenmiş dil anlamına gelir ve bu, çok sayıda farklı şeye, dilin kendisinin maddi doğasına, sahip olduğu çeşitli form aygıtlarının çalışma biçimine, seslendiği insanların doğasıyla kapasitelerine ve bütün bunların gerçekleştiği toplumsal koşullara dikkat etmeyi de içerir. Modern dönemde bunu tanımlamak amacıyla kullanılan kavramlardan biri 'söylem'dir. Söylem, bağlamından ayrılamayacak somut bir toplumsal olay olarak kavranan dil anlamına gelir. Dilin formal veya soyut olarak görülmek yerine, insan özneleri arasında gerçekleşen bir alışveriş olarak görülmesidir. John Keats ne düşünmüş olursa olsun şiirinin bizimle ilgili somut tasarıları vardır. Bir şiir yalnızca sözel bir iletişim aracı değil, başlı başına bir maddi olay ve güç alanıdır. Bu durum şu şekilde de ifade edilebilir: Sözel iletişim ancak maddi olaylarla güç alanlarının terimleriyle gerçekleşebilir ve bu da bizi bir kez daha form ve içerik sorununa geri götürür.

Öyleyse, şiirin ne söylemeye çalıştığı kadar ne yapmaya çalıştığını da sorabiliriz. Buna verilebilecek bir örnek T.S. Eli-

ot'un "Mr. Eliot's Sunday Morning Service" (Bay Eliot'un Pazar Duası Ayini) şiirinin ilk iki kıtasıdır:

Aşırı üretken
Tanrı'nın bilge seyyar satıcıları
Pencereler arasında sürüklenip duruyorlar.
Başlangıçta Söz vardı.
Başlangıçta Söz vardı.
TÖEV'un tekrar gebe kalışı,
Ve zamanın aylık dönüşü
Zayıf Origen'i yarattı.

Bu dizeleri okuyan okurun ilk tepkisi büyük bir telaşa kapılmak olur. Ne olup bitmektedir? Okurun görev duygusuyla sözlüğe uzanması kendisine ancak sınırlı bir yardım sağlar: Eliot'un kullandığı *'sapient'* sözcüğünün bilge kişi veya bilgeymiş gibi davranan kişi anlamına geldiğini keşfederiz; *'sutler'*, orduya yiyecek satan bir seyyar satıcıdır; *'superfetation'*, aynı yumurtanın farklı polen türleri tarafından döllenmesi veya rahimde farklı yaşlardaki embriyoların ortaya çıkışını sağlayan, hamilelik döneminde ikinci defa gebe kalmak anlamına gelir. *'Polyphiloprogenitive'*in anlamı, muhtemelen, 'aynı anda çoklu üremenin tadını çıkarmak'tır. (Bir sözlük, tıpkı ikinci "Başlangıçta Söz vardı" cümlesinden sonra neden tuhaf bir biçimde nokta kullanıldığını bize açıklayamayacağı gibi burada da bize yardımcı olamaz.) *'Enervate'*, kuvvet veya zindelikten yoksun olmak anlamına gelir, bu da şiirde kullanıldığı bağlamda (Origen kendini hadım ettiğine göre) 'iğdiş etti' demenin edepli bir biçimi olma işlevi görebilir. Bir edebiyat âlimi bize *'menstrual'* (adet görmek) sözcüğünün dil sürçmesine uğramış hali olan *'mensual'* sözcüğünün gerçekte var olan bir sözcük olmadığını, Yunanca ifade-

nin önemsiz bir hata içerdiğini bildirir.[4] Okumayı sürdürdükçe, içimizde bu şiirin gerçekte *arılar* hakkında olabileceğine yönelik yaman bir şüphe doğmaya başlar.

Ancak bunların hiçbiri ilerlememizi sağlamayacaktır. Yapmamız gereken şey ilk izlenimlerimize güvenmektir. Bu tür bir şiir elbette bizi şaşkına çevirmek *üzere* yazılmıştır. Şiirin ne yaptığı en az ne söylediği kadar önemlidir. Hiçbir yazar kurnaz ve fesat bir amacı olmadan şiirinin ilk dizesinin tamamını söylemesi gülünç derecede zor bir sözcük olan '*Polyphiloprogenitive*' (aşırı üretken) ile harcamaz. Şiirin anlaşılması zor sözcük seçimi ve gizemli göndermeleri, 'içerik' için okumamızı özellikle engeller. Bunun yerine, gösteren seviyesinde kalır, çaresiz bir biçimde onun kalınlığı ve şeffaf olmayışına çarparız. Dilin işaret ettiği şeyi değil, dilin kendisini deneyimlememiz sağlanır. Şiirin dili öylesine tiksindirici, gizli tuzaklarla ve muammalarla öylesine doludur ki, onun altında yatan anlama bakabilmek için yaptığımız denemelerden vazgeçmek durumunda hissederiz kendimizi. İnsan bunun şairin peşinde koştuğu etkinin parçası olduğunu hayal eder. Şiirin söylediği şey, başka şeylerin yanında, "Modernizm budur" cümlesidir. Şiir, tüketmesi imkânsız türde bir edebiyatın parçası olduğunu ilan eder. Gerçekte şiir fikrinin kendisine yönelik hesaplanmış bir gerilla saldırısını temsil etmektedir. En azından 1920 yılında yaşayan bir okurun şoke edici biçimde avangard olan bu dizelere bakarken halihazırda sahip olduğu şiir anlayışına yönelik bir saldırıdır bu.

Ancak şiirin vezin açısından hiç de şoke edici olmadığına dikkat etmemiz gerekir. Veznin sahip olduğu düzen, bizi şiirin dili tarafından kurnazca reddedilen bir anlam şeffaflığı

4) Bkz. F.W. Bateson, "The Poetry of Learning", Graham Martin (ed.), *Eliot in Perspective* (Londra, 1970) içinde, s. 36.

beklemeye yönlendirir. Şiirin veznindeki ekonomi ona ayrıca kişiliksiz bir hava katar, bu da utanmasız (veya ironik biçimde mi demeliyiz?) bir biçimde gösteriş yapıp bilgeliğini sergilemesinin bir dereceye kadar yanına kâr kalmasına izin verir. Bu rezil biçimde 'seçkin çevre'ler için yazılmış bir şiirdir, şiire yalnızca işin uzmanları tarafından erişilebilir; ancak şiirin 'sesi' ayırt edici bir kişisellikten temizlenmiş olduğu için bunun kişisel bir büyüklük meselesi olduğunu hissetmek zordur. Eliot çoğunlukla entelektüel açıdan zor, korkusuzca seçkinci bir sanatçı olarak görülür ve bazı açılardan gerçekten böyledir de. Ancak kendisi aynı zamanda bilgi dolu göndermelerini bir kenara istifleyen türde bir şairdi ve şiirlerinin onların anlamı hakkında fazlasıyla az bilgiye sahip kişiler tarafından okunmasından gayet memnundu. Bu durum hepimiz adına çok sevindirici olmalıdır. Eliot için en önemli şey formdu –arkaik yankıları ve dokunaklı kökleriyle dilin maddi malzemesinin kendisini önemsiyordu. Gerçekte, bir defasında İtalyanca'yı anlamaya başlamasından önce dahi Dante'yi özgün dilinden okumaktan keyif aldığını iddia etmişti, bu da muhtemelen şiirde formun sahip olduğu merkezi konumu biraz fazla abartmak anlamına gelir.

Çorak Ülke'nin sapkın biçimde yanıltıcı Notlar'ının çoğunlukla muzip şakalardan ibaret olmasının sebeplerinden biri budur. Eliot'un ideal okuru, belli açılardan bakıldığında, yalnızca okuma yazma bilen biri olurdu. Eliot, sofistike bir entelektüel olmaktan ziyade bir ilkelciydi. Bir şiirin ne söylediğiyle değil ne yaptığıyla, gösterenin yankısıyla, müziğinin cazibesiyle, tanelerinin ve dokularının akılda kalışıyla, insanın ancak şiirin bilinçdışı olarak adlandırabileceği şeyin toprak altındaki işleyişleriyle ilgileniyordu. Karakteri Gerontion bir hayaletinin olduğunu reddetse de Eliot'un şiirleri hayaletlerle

doludur. Eliot'un görüşüne göre şiir, zekânın çok daha derinine nüfuz eden ritimler ve yankılar kurar, bedenin iç organlara ait derinliklerine ve onun gizli fiziksel bölgelerine sızar. Bize anlamın sıradışı bir parçasını fırlatır ancak bunu yalnızca kendisi daha gizlice, daha sinsi yollarla işini görmeye devam ederken bizim dikkatimiz dağılsın diye yapar.

"The Love Song of J. Alfred Prufrock"un (J. Alfred Prufrock'un Aşk Şarkısı) ünlü açılış imgesi buna örnektir:

Gidelim o zaman, sen ve ben,
Akşam gökyüzünün karşısına serilmişken
Bir masada eterle bayıltılmış bir hasta gibi...

Akşama ve gökyüzüne yapılan gönderme, alışılageldiği üzere Romantik bir beklenti yaratır; ardından gelen dize, üstünkörü veya duygusuz biçimde bu havayı yok eder. Özellikle beceriksiz görünen bu üç dizenin düzensiz ritimlerinde de beklentilerimizi benzer biçimde sarsan bir yan vardır. Bunlardan son ikisi, düzensiz beşli ölçüyle yazılmıştır. Dizeler süzülerek ilerlemek yerine sendelerler, ilk ikisinin basit biçimde uyaklı oluşları birbirleriyle beceriksizce çelişen ritimlerini rahatlatmaya yardımcı olur. Dizelerin dili özellikle sert ve iticidir, bir şiirden çok bir postahanede verilen formlardaki bürokratik dile benzer.

Okur, akşamın nasıl anesteziyle uyuşmuş bir bedene benzeyebileceğini merak eder. Yine de buradaki mesele, elbette bu tuhaf imgenin anlamında olduğu kadar gücünde de gizlidir. Şeyler arasındaki haberleşme biçimleri veya geleneksel yakınlıkların yıkılmış olduğu modern bir dünyada yaşamaktayızdır. Sanatsal temsil fikrinin kendisi -bir şeyin öngörülebilir bir biçimde başka bir şeyin yerini tutması fikri- modern deneyimin tesadüfi akışında bir kriz yaşamaktadır; bu çarpıcı bi-

çimde sarsılmış imge, bahsedilen umutsuz durumun bir belirtisidir. Buradaki mesele akşamın eterle bayıltılmış bir hastaya benzeyip benzemeyeceğini sormak değil, böylesine tesadüfi, tuhaf bir bağlantıyı ne tür bir yabancılaşmış bilincin yapabileceğini sormaktır. Bu, bir benzetmenin komik bir taklidi dir.

John Donne'un gerçekliğin akla yatkın tarifleri olmaktan çok kendileriyle övünen, becerikli birer performans olan "Metafizik" fikirleri hakkında da aynı soruları sorabiliriz. İngiliz şiirinin en çok alıntılanan şiirlerinden biri bu durumu açıklayabilir:

O zaman bir olan iki ruhumuz,
Benim gitmem gerekse de, dayanma henüz
Bir ihlale ancak bir genişleme,
Havadaki inceliğe çarpan altın gibi.

Eğer iki olsalar, ikidirler işte,
Tıpkı sert çifte pusulaların iki olmaları gibi;
Senin ruhun, sabit bir ayak, göstermiyor hiçbir
Hareket belirtisi, ancak hareket ediyor öteki de ederse.

Ve merkezde otursa da,
Öteki gezintiye çıktığında
Eğiliyor ve dinliyor onun peşısıra,
Ve dikleştiriyor kendini, eve gelir gibi.
("A Valediction Forbidding Mourning"
[Yas Tutmayı Yasaklayan Bir Vedalaşma])

Pusulaların imgesinin tesadüfi gücünü bütünüyle hissederken, bu imgenin ne kadar yerinde olduğuna karşı saygı duyarız. Eğer düşüncenin zora koşulmuş doğasını, böylesine sapkın biçimde kasten buraya yerleştirilişini böylesine şiddetli biçimde hissetmeseydik, bu dizelerdeki hüneri çok daha az tak-

dir ederdik. İzlediğimiz şey, âşıklardan çok şairin dünyanın birbiriyle uyumsuz çeşitli parçalarını bütün engellere rağmen biraraya getirmeyi başarmasındaki enerjidir. Şiir, âşıkların gerçekten de bir çift pusula gibi olduklarına bizi ikna etmeye çalışır; aynı zamanda aralarındaki uyumsuzluğu küstahça yüzümüze çarparken, kendi sinsice fırsatçı zekâsına hayranlık duymamızı da sağlar.

Örneğin George Herbert'in "Love" (Aşk) şiirinin şairin İsa'yla konuştuğu son iki dizesine bakalım:

"Oturman gerek," dedi Aşk, "ve etimi tatman gerek."
Ben de oturdum ve yedim.

İlk dizedeki resmi nezaketten ikinci dizenin sessiz, kişiyi başından savan gerçekçiliğine geçerken ses tonu ve ölçüde yaşanan ani hafifleme, retorik bir etkidir. Önemli olan bu dizelerin yalnızca anlamı değil, okurdaki etkisidir. İlk dizede 'gerek'ten sonra yerleştirilmiş olan nokta, son dizeyi tek bir birim haline getirir, böylece onun vecizliğini ve tekdüzeliğini vurgulamış olur. Buraya bir virgül koymak ise etkiyi öldürürdü.

Herbert'inkinden çok daha beklenmedik bir geçişse T.S. Eliot'un "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar" (Baedeker Rehberli Burbank: Pürolu Bleistein) şiirinde bulunabilir:

Prenses Volupine uzatıyor
Sıska, mavi tırnaklı, veremli elini
Sumerdivenini tırmanmak için. Işıklar, ışıklar,
Sör Ferdinand'ı eğlendiriyor.

Klein. Aslanın kanatlarını kesen
Ve kıçını renklendirip pençelerini kırpan?..

Almanca'da 'küçük' anlamına gelen 'klein', kulağa soylu gelen 'Sör Ferdinand'dan sonra kelimenin gerçek anlamıyla bir üslûp düşüşü yaratır, bu da bu sonradan görme Yahudi'nin (Klein ayrıca bir Yahudi soyadıdır) tıpkı aslanın kanatlarının kesilmesi gibi kendi sahte ihtişamını yitirdiğini söyler. Şiir gerçekte yalnızca vahşice bir küçültme, hatta aşağılama eyleminden bahsetmek yerine onu bizzat gerçekleştirir.

Veya *Paradise Lost*'un (Kayıp Cennet) İkinci Kitap'ında Milton'un bize haşmetli tahtında oturan Şeytan'ı tanıştırdığı açılış dizelerini düşünün:

> *Ormus ve Ind'in zenginliğini veya*
> *Kralları üstüne vahşice inciler ve altınlar yağdıran*
> *En zengin ellere sahip muhteşem Doğu'nunkini fersah fersah aşan*
> *Kraliyet bölgesindeki tahtın üstünde,*
> *Şeytan oturuyordu haşmetle...*

Tıpkı güçlü bir kişilik için yapılan görkemli bir tanıtımda perdenin, dramatik bir biçimde, tam o kişi sahnedeyken kapanarak sahnenin sona erişi gibi, Şeytan'ın belirişi de beşinci dizeye kadar ertelenir. İlk dört dize şeytanın şiire sözel girişini ilan eden bir tür kısa selam borusu işlevi görür. Devrimci bir cumhuriyetçi olan Milton, onu krallara layık bir şatafat içinde göstererek Şeytan'ın tarafında olmadığını kesinlikle açıklamış olur.

Veya *Hamlet*'in açılışında yer alan o huzursuz kimlik sorgulaması konuşmalarına bakalım. Nöbetçi Francisco kale burcundaki mazgallı siperinde oturmuştur, meslektaşı Bernando nöbetini devralmak için yanına gelir:

> *Bernardo:* Kim var orada?
> *Francisco:* Yok, cevap ver. Ayağa kalk ve kendini göster.

Bu kısa diyalog kapışması, buradaki sinirlerin Hamlet'in Elsinore'unda olabileceği kadar sağlam olmadığını göstermeye yeter. Uzmanların belirttiği gibi, geleneksel olarak kimlik sorgulamasını bağırarak yapan kişi nöbet görevine gelen asker, cevap veren kişi de halihazırda nöbet tutan nöbetçidir. Otoritesi bir miktar küçümsenen Francisco, tahminen "cevap ver *bana*" diye homurdanıyordur. Ses tonundaki bu vurguyu, eserin toplumsal bağlamına bakarak fark edebiliriz. O zaman sözcüklerin gücü anlamlarından ayrıdır; yazıldıkları dönemin bağlamını bilmeden onları tam olarak anlamayız.

Şiirin performatif etkilerine bakarken Othello'nun tumturaklı ilk dizesini de aklınıza getirin: "Yukarıda tutun parlak kılıçlarınızı, çünkü çiğ onları paslandıracak." Bu tam da tumturaklı, sahneye çıkmadan önce yan tarafta özenli bir biçimde on dakikalığına prova yaptığını hayal edebileceğimiz türden bir başlangıç dizesidir. Dizenin bize söylediği şey "Kılıçlarınızı bir kenara koyun"dur; ancak sahip olduğu güçle şunu söylemektedir: "Nihayet gür, dramatik olarak insanı yakalayan açılış dizemle bir trajik kahraman olarak meraklı bakışlarınızın önüne geldim." Bu dize görkemli bir biçimde kendinin bilincinde oluşuyla ve şiirsel harareti aniden yükseltişiyle adeta bir alıntıya benzer; gerçekte Gethsemene Bahçesi'ndeki İsa'nın solgun bir yankısına sahiptir. Othello, vaatlerini yerine getirmekte zorlanan Hamlet, üçüncü sınıf bir oyuncu kadar kötü rol yapan Macbeth ve kim olduğu hakkında en ufak bir fikri olmayan Lear'ın aksine her zamanki gibi kendi rolünü muhteşem bir biçimde oynuyordur.

Yirminci yüzyılda yazılmış bütün şiirlerin en ünlüsü olan T.S. Eliot'un *Çorak Ülke*'si, form ve içerik hakkında daha farklı bir uyuşmazlığı ifade eder. Şiirin kendisi, alıntılar, göndermeler, parçalanmış cümleler, hayali figürler ve sayısız hatıra

parçalarının güçlü bir kolajıdır. Bu haliyle uzak bir gelecekte yaşayan bir arkeologun rastlayabileceği türden, çökmüş bir uygarlıktan geriye kalmış parçalardan fazlasıymış gibi görünmez. Yine de bütün bunlar çapraz göndermeler, semboller ve arketiplerden oluşan tabiri caizse sıkı dokunmuş bir halıyı oluşturur, bu özellikleri şiirin sahip olduğu malzemenin en azından bir kısmını birarada tutar. Ortaya çıkan sonuç, çürüme ve çaresizliğin etkileyici biçimde panoramik bir görüntüsüdür. Ancak böylesine otoriter biçimde genel bir bakış hâlâ mümkünse, uygarlık gerçekten de bu kadar parçalanmış olabilir midir? Veya başka bir şekilde ifade etmek gerekirse: Eğer söylediği şey doğruysa, şiirin kendisi nasıl mümkün olabilir? Yapısal birliği nereden gelmektedir? Şairin kendisi nerede durmaktadır?

4.5 Amerika'dan İki Örnek

Bu zıtlığı iki farklı biçimde görmek için Robert Frost'un çok sevilen şiiri "Stopping by Woods on a Snowy Evening"e (Karlı Bir Akşamda Koruluğa Uğramak) bakalım:

Bunların kimlerin ağaçları olduğunu sanırım biliyorum.
Onun evi ise kasabada;
Benim burada durduğumu görmeyecek
Koruluğun karla kaplanmasını seyretmek için.

Küçük atım tuhaf olduğunu düşünüyor olsa gerek
Yakınlarda bir çiftlik evi olmaksızın durmanın
Koruluk ve donmuş göl arasında
Yılın en karanlık akşamında.

Koşum çıngırağını sallıyor
Bir yanlışlık olup olmadığını sormak için.

Diğer yegane ses, süpürüşü
Hafif rüzgârın ve yumuşak karların.

Koruluk çok güzel, karanlık ve derin,
Ancak tutmam gereken sözler var,
Ve uyumadan önce gitmem gereken millerce yol,
Ve uyumadan önce gitmem gereken millerce yol.

Bu dizelerde çarpıcı olan şey, resmettikleri olağan eylemler arasında inşa ettikleri gerilimdir; bu gerilim yansımasını dilin kendisini çevreleyen gösterişsiz, hatta antika havasında özenle hazırlanmış uyak şemasında bulur. Eğer bu deneyim Doğa'yla ilgiliyse, girift uyak şeması tuhaf biçimde iyi bilenmiş "hafif rüzgârın ve yumuşak karların" ifadesiyle birlikte bize ısrarla bunun sanat olduğunu hatırlatır. Eylemin kendisi şatafatsızdır, sıkıca paketlenmiş uyaklar bir kalp atışı gibi şatafatlı yere düşme sesi çıkarırlar, bu da dizelerin kısalığıyla çok daha sıkıntı verici bir hale getirilir.

Uyakların öne çıkmasının bir başka sebebi, daha önce görmüş olduğumuz üzere şiirde tek bir dizede bitmeyip sonraki dizelerde devam eden fikirlerin çok olmayışıdır. Bu olduğunda bir dizeden diğerine anlamı takip ederken uyağa şöyle bir göz gezdiririz. Ancak burada çoğu dize kendi içlerinde eksiksiz anlam birimleridir ("Onun evi ise kasabada", "Koruluk çok güzel, karanlık ve derin"), bu da uyaklı sözcüklerin zevkini sonuna kadar çıkarmamıza imkân verir. Şiirin aynı kalan ölçüsü, düzenli, metronom benzeri tıklamalarıyla bu yapayhk havasına katkıda bulunur; bütün bunlar şiirin içeriğinin (kar, koruluk ve at) doğallığına ve asıl olayın doğallığına aykırıdır. Hatta bu zıtlık bir tür ironi olarak dahi tarif edilebilir.

Uyak şeması, *'know'* ('biliyorum'), *'though'* ('ise'), *'here'* ('burada"), *'snow'* ('kar'), *'queer'* ('tuhaf'), *'near'* ('yakınlar-

da'), *'shake'* ('sallıyor'), *'mistake'* ('yanlışlık') ve benzeri sözcüklerle yalnızca kendi üzerine kıvrılmak için ileriye doğru hareket edermiş gibidir. İleriye doğru hareket ettiğimizde aynı zamanda birkaç adım geri gitmiş olduğumuzu fark ederiz. Bu *aaba / bbcb* uyak şemasında pek çok tekerrür ve tekrar vardır, bu da ilginç bir durağanlık hissi yaratır. Son dizeye geldiğimizde, tek bir uyağın (*'deep'... 'keep'... 'sleep'*) büyüleyici, cezbedici tekrarı vardır elimizde. Şiirin anlatıcısı hareket etmesi gerektiğini kendi kendisine hatırlatsa da, artık uyak şemasında herhangi bir gelişme veya değişim yaşanmaz. Bunun etkisi, uykunun yarattığı hareketsiz durumdan artık kendini kurtarması gerektiğini düşünerek uykudan uyanmaya çalışan birininkine benzer. Muhtemelen bu engellenmiş hareket hissini şiirin son dizelerinin gölgesinde gizlendiğini hissettiğimiz ölüme bağlayabiliriz. Eğer ölüm, uyku ve koruluğun sembolize ettiği şeyin bir parçasıysa, o zaman şiir ölümü hem çekici bir şey hem de kötü bir olayın göstergesi olarak görüyordur; benzer bir şey, şiirin uyak şemasıyla ilgili olarak da söylenebilir. Güzel biçimde idare edilen uyak şeması aynı zamanda çan benzeri çalışıyla biraz meşumdur da. Eğer ikinci defa tekrarlanan "Ve uyumadan önce gitmem gereken millerce yol" dizesi şairin ölümüne gönderme yapıyorsa, onun ölümünün böylesine uzakta olması iyi bir şeymiş gibi görünebilir; ancak bu tekrarın ruhsuzluğu onu güven tazeleyici olmaktan çok üzücü kılar. Şair terk etmeye gönülsüz olduğu baştan çıkarıcı bir durgunluğa bakmıştır. Bu bakışı, neredeyse kelimenin gerçek anlamıyla koruluğun sahibinden çalmıştır; ancak tıpkı koruluğun sahibinin yakacak odun almak için gizlice ağaçlardan faydalanmasını görmeyeceği gibi, suçluluk duyguları içinde burada onun ağaçlarına bakmak için durmasını da görmeyecektir.

Şiirin bir amaç peşinde ileriye gitmek yerine kendi çevresinde dönüyormuş gibi görünen biraz durağan biçimi, bu şekilde koruluğun kendisindeki askıya alınmış anı yansıtır. Şairin gelişimi rastlantısal olarak düşen karın görüntüsüyle sekteye uğramıştır. Uyak şeması bir şelale gibi durdurulmuş bir hareket biçiminde hareket eder; bu koruluktaki hayat -rüzgâr, düşen kar, koşum çanını sallayan at- çok daha genel bir duraganlık tarafından kapsanmış durumdadır. Bu anlamda form ve içerik birbirleriyle zıtlık içinde olmakla birlikte birbirlerine uyarlar. Sanki şiir de anlatıcısı gibi ileriye doğru gitmeye çalışıyor ancak sürekli olarak zaptediliyordur.

Ancak bir başka sahnede, form ve içerik farklı seviyelerde hareket eder. Şiirin ritüelleşmiş uyak şeması, ciddi, neredeyse kaderci biçimde davul sesleri çıkararak ona bir kaçınılmazlık hissi verir; ancak bu durumda tasvir ettiği şeylerden hiçbiri bunu garanti altına alacakmış gibi görünmez. Durumun kendisi gelişigüzel, uygulanabilir ve açık uçludur, durumun anlatıldığı form ise gergin, kapalı ve resmidir. Atın çanını sallamasının amacı bir yanlışlık olup olmadığını sormaktır, tahminen karın sessizce yağışını izlemek için durmak olayların her zamanki gidişatından yapılmış tesadüfi bir sapmadır. Ancak öte yandan, şiirin formu samimi olarak da görülebilir. Form olarak hızla konuşması, "Yılın en karanlık akşamı"na yaptığı göndermeyle birlikte koruluktaki bu kısa süren deneyimin bir tür epifani veya vahiy olduğunu söylerken, aynı zamanda onu tarif ederken kullandığı dil aracılığıyla tam tersine bunun doğal, gündelik bir olay olduğunu söyler. Bahsi geçen dizelerin bir kasaba günlüğünden alınmış bir sayfa değil bir şiir olması gerçeğinin ta kendisi, muğlak bir vahiy dinleyerek titreme hissini güçlendirir. Sanki formun içerikle anlaşmazlık içinde olan bir anlamı var gibidir. Şair muhtemelen buna sahip olma-

dığından şüphelendiği bir şeyden bir anlam çıkarmak istemiştir ve bu da şiirin anlamının bir parçasıdır. Muhtemelen bütün şiir bir tür *trompe l'oeil* yani yanılsamadır, kendi içlerinde anlamsız olan şeylerden bir anlam yaratır.

Gerçi şiir ironik biçimde bir monolog şeklinde yazılmıştır ama dilinde süssüz, gündelik bir sohbet hissi vardır. Örneğin "Karla doldurmak" ifadesi aynı zamanda hem narin biçimde müstehcen hem de bütünüyle bayağıdır. Yani, fazla göze batan bir sembolizm, dizeleri aşırı biçimde yükleme riskini taşır. Muhtemelen son dizelerdeki tekrarın sebeplerinden biri budur, bu dizeler daha derin, daha 'metafizik' bir anlama göz kırparlar ancak bunu açıkça değil dolaylı yoldan yaparlar. Tekrarın yaptığı şey, düz anlamıyla aldığımız "Ve uyumadan önce gitmem gereken millerce yol" ifadesini aniden hem sözlük anlamı hem de sembolik anlamıyla belirgin kılmaktır. Sanki dize aniden hayal ettiğinden fazlasını gösterdiğini fark etmiştir ve bunu da kendini tekrar ederek belirtir. Şiir yalnızca deneyimin çıplak bir kaydı olmak zorunda değildir; görmüş olduğumuz gibi, gözlem yaptığı şeyden daha derin veya daha geniş sonuçlar çıkarması beklenir. Dolayısıyla, Frost'un ihtiyacı olan şey, muhtemelen, şiirin o karla kaplı korulukta yaşanan deneyimin kendisinden daha fazlasına işaret ettiğini ima eden, sondaki o uğursuz tekrardır.

Bir anlamda böylesi bir tekrar bir tür hiledir, klasik bir senfoninin sonunda tekrar eden akorlar gibi bir kapanma hissi yaratır. Yine de bu kapanma hissi tedirgin edicidir. Şiirin son dizesi gerçekten de bir ölünün düşüşü gibi midir, bitkin bir mırıldanma mıdır, yoksa burada ses ve duygusal yoğunluğun hafifçe yükseltilmesi mi söz konusudur? Dize yorgun bir biçimde yeni hiçbir şeyin söylenmesini sağlamaz; ancak yeni hiçbir şey söylememek, aynı zamanda artık söylenecek bir şey olmadığını da ifade edebilir.

Meşum haber şiirin tam en sonunda gelir, böylece şiirin onun izinden gidemeyeceği anlaşılır. Her durumda, bunun meşum bir hareket olduğundan emin olamayız; sesin yorgun biçimde azalıp yok olması da söz konusu olabilir. Eğer şimdi sonuna ulaşmış olan şiir kendisinin kendi verdiği haberi takip etmesini engelliyorsa, bunun sebebi tarif ettiği gündelik hayatın bütünlüğüne olan saygısı olabilir. Daha ufuklu ve metafizik bir üslûba geçiş yapmak, sıradan şeylere olan inancının altını oyma riski taşır; bu inanç şiirin deyimlerle dolu, havalı olmaktan titizlikle kaçınan dilinde yansımasını bulur. Yani şiir 'sembolik' olmanın eşiğinde bocalar. Bu deneyimin kalbinde ele geçmez bir yan vardır, yine de deneyimi olduğu şeyin yalnızca bir sembolüne indirgeyerek değerini yitirmeye zorlamamalıdır. Frost gibi modern şairler hâlâ 'derin' açıklamalar yapmayı isterler, ancak abartılı genellemelere atalarının çoğunun olduğundan daha fazla şüpheyle yaklaşırlar. Dolayısıyla, daha çok T.S. Eliot'un *Çorak Ülke*'sinde olduğu gibi, hem kendilerini derin meselelere adadıkları için asabidirler hem de bu derin meselelere uygun işaretler gönderirler. Eğer bu durum Frost'un şiiri için de geçerliyse, o zaman şiir bir aşamaya dek modern şiirin ikilemleri hakkında bir alegoriye dönüşür; bu da şiirin kendi kendisinin bir alegorisi olduğu anlamına gelir.

Şiirin şiir sanatının bir alegorisi olarak görülebileceği başka bir durum daha vardır. Şiirin anlatıcısı, işten anlayan bir biçimde yoluna devam etmek ile karın görüntüsünün tadını çıkarmak için yerinde kalmak arasında kalmıştır; bu durum pragmatik olan ile pragmatik olmayan arasındaki çatışmayı temsil eder. Eğer şiirsellikten uzak, enerjik biçimde sağduyulu at onu bir yöne çekiyorsa, karanlık biçimde gizemli koruluk da başka bir yöne çekmektedir. Aynı anda hem bir şair hem de bir çiftçi olan Frost'un doğaya yönelik estetik ve araçsal yaklaşımlar arasında

bir gerilim olduğunu hissetmesi şaşırtıcı değildir. Şiirin konusu, şairin basit biçimde şeylerin sesleri ve dokularının tadını çıkararak şair olmayı istemesi ancak buna gücünün yetmemesi olabilir. Yani bu beklenti, tıpkı ölüm beklentisi gibi, aynı zamanda hem baştan çıkarıcı hem de tedirgin edicidir. Şeylere çok yakından bakmak, alışıldık şeylerin ötesinde olanları çok maceracı biçimde keşfetmek tehlikeli olabilir; bu tehlikelerden biri de şiirin dilinin yansıttığı gibi sıradan bir bilgelikten okuru ayırma tehlikesidir. Burada demokratik olmayan bir durum söz konusu olabilir. Şair en sonunda kendi kaderinin geleneksel ahlâka ve alışkanlıklarına bağlı olan, yaşanan yeniliklerden az kültürlü okur kitlesi kadar rahatsız muhafazakâr atınkiyle aynı olduğunu kabul eder ("Ancak tutmam gereken sözler var"). Ama bu seçeneğin de riskleri yok değildir. Ne olursa olsun, Frost şiir ve pratiklik arasındaki gerilimden bir şiir çıkarmıştır, şimdilik bunu söylemek yeterlidir.

Şimdi Frost'un şiirini Emily Dickinson'ın şu şiiriyle karşılaştıralım:

Ben Ölüm için duramadığımdan
O durdu benim için nazikçe –
Binek arabasında Bizler vardık yalnızca –
Ve de Ölümsüzlük.

Yavaşça ilerledik – Telaşı yoktu hiç
Ve ben bir kenara koymuştum
Emeğimi ve dinlencemi de
Onun Kibarlığı için –

Okul'u geçtik, Çocuklar uğraşıyordu
Zil çalınca oluşan Boşluk'ta –
Dik Bakışlı Tahıllar'la dolu Tarlaları geçtik –
Akşam Güneşi'ni geçtik –

Ya da daha doğrusu – O geçti bizi –
Çiğ titriyordu ve Soğuk
Yalnızca Gosammer için, Elbisem için –
Kürk Yakam – Tülüm için –

Bir Ev'in önünde durduk,
Zemini Kabarmış gibiydi –
Çatı güçlükle görülüyordu –
Zemin içindeki – Pervaz –

O zamandan bu yana – yüzyıllar geçti – ve yine de
Bir Gün'den az geçmiş gibi
İlk başta tahmin ettiydim Atların Başlarının
Sonsuzluğa baktığını –

Bu şiirin ölçüsü Frost'un şiirindekinden daha çeşitlidir, dörtlü dizeler çoğunlukla üçlü dizelerle birbirini izlemektedir. Bu durum, şiire "Koruluğa Uğramak"ta olduğundan daha kaygısız, daha az ağırbaşlı biçimde ciddiyetli bir hava verir. Gerçekte böylesi bir ritmi yeterince uzun süre boyunca devam ettirirseniz elinize bir tür cingıl geçer. (Emily Dickinson'ın şiirleri arasında neredeyse hepsinin "The Yellow Rose of Texas" şarkısının melodisiyle okunabileceği belirtilmiştir.) Ve bu canlılık, ironik bir biçimde alegorik olan Ölüm, Ölümsüzlük ve Sonsuzluk şahsiyetleriyle anlaşmazlık halindedir. Şiirin ölçüsü, tıpkı bir binek arabası gibi onları monoton bir bağlama yerleştirerek, bu korku verici soyutlamaların içindeki acıyı dışarı çıkarır. Yine de bunun etkisi bilinmeyeni evcilleştirmekten çok gerçeküstü bir tuhaflık yaratmak olur, gündelik imgelem de bunu yalnızca keskinleştirir. Sahnenin tamamı tıpkı bir rüyadaki gibi aynı anda hem ışıldayan biçimde yüzeyi aşınmış hem de tuhaf biçimde gerçekdışıdır. Bazı rüyalarda olduğu gibi şiirin anlatıcısı kendisini içinde bulduğu garip durum-

da tuhaf biçimde soğukkanlıca durmaktadır. Şiirin Ölüm ve Ölümsüzlük hakkındaki ilgisizliğinin kendisi (bu şahsiyetlerin eski dostlar kadar tanıdık oldukları hissi) bir biçimde onun esrarengizliğine katkıda bulunur.

Bu bölümde bazı şiirleri ayrıntılı olarak inceledik, form ve içeriğin üretici bir biçimde nasıl birbirlerinin aleyhine çalışabildiklerine özel bir dikkat gösterdik. Bu alıştırmanın bir kısmı, bu ikisinin her zaman uyumlu bir bütün oluşturdukları yönündeki dindarca inanca meydan okumaktı. Ancak yürütmekte olduğumuz yakın okuma yöntemine yöneltilen bir itiraz yapılmaktadır; yola devam etmeden önce onun üstesinden gelmemiz gerekiyor.

5
BİR ŞİİR OKUMAK



5.1 Eleştiri Yalnızca Öznel midir?

Edebi forma yönelik yakın okuma tekniğine karşı çıkan argüman şu şekildedir: Bir şiirin harfi harfine ne söylediğini veya kullanabileceği ölçüyü, uyaklı olup olmadığını tespit etmek, eleştirmenlerin üzerinde uzlaşabilecekleri nesnel meselelerdir. (Bazı pub sahiplerinin 'hakiki' biraların reklamını yaparak kendi ürünlerinin gerçek olup olmadığı üzerine farkında olmadan şüphe düşürmelerinden önceki dönemde, noktalama işaretleri de özgünlüğe dair meselelerden biri olarak kabul edilirdi.) Ancak ses tonu, ruh hali, tempo, dramatik jestler ve bunların benzerlerinden bahsetmek, bütünüyle

öznel meselelerdir. Bana hınç dolu gelen şey size sevinçli gelebilir. Beni güzel konuşmasıyla şaşırtan şeyi siz boşboğazlık olarak okuyabilirsiniz. Bir şiirde ton, onun F majör veya B minör olmasıyla ilgili değildir. İronik bir biçimde, şiirin formunun yalnızca birkaç özelliği (örneğin ölçü ve ritmi) alıştığımız şekilde biçimlendirilebilir. Şiirde form, çoğunlukla biçimlendirilemez. Bu meseleler konusunda bir fikir birliği olamaz, o yüzden de bu tür hayali sohbetleri tamamiyle bırakıp doğru olduklarına emin olabileceğimiz konulara odaklanmamız daha iyi olacaktır.

Bu suçlamada doğru olan bir yan vardır. Bu meseleler hakkında kesin şeyler söyleyen bir bilim dalı yoktur ve şiirleri tartışırken anlaşmazlığa düşmek için gerçekten de ortada oldukça fazla sebep vardır. Ancak bir mesele hakkında anlaşmazlığa düşebilmenin mutlaka saf öznellik anlamına gelmediğini belirtmekle işe başlayabiliriz. İşkencenin hoş görülebilir olup olmadığı hakkında tartışabiliriz, yine de bizim aramızdaki anlaşmazlık ne olursa olsun tartıştığımız meselede hâlâ bir doğru ve bir yanlış taraf olabilir. Birinin bize el mi salladığı yoksa denizde boğulduğu mu konusunda anlaşamayabiliriz, ancak o kişinin ikisini birden yapması muhtemel değildir. Yüzücünün ölümüne dair dikkat çekici biçimde kayıtsız bir tavrımız olmadığı sürece, aramızdan birinin hatalı olması neredeyse kesindir. Bütünüyle tahmin yoluyla ortaya attığımız görüşler, daha sonra kanıtlar ortaya çıktıkça sağlam, kesin bilgilere dönüşebilir.

Edebi argümanlar konusundan bahsederken, örnek olarak Robert Browning'in şiirin muhtemelen bir psikopat olan anlatıcısının metresini nasıl soğukkanlı bir biçimde boğarak öldürmeye karar verdiğini tarif ettiği karanlık biçimde Gotik şiiri "Porphyria's Lover"ını (Porphyria'nın Aşığı) ele alalım:

... Buldum
Yapacak bir şey ve tüm saçını
Sarı sicimde hani şu doladığım
Küçük gırtlağının çevresinde üç defa,
Ve boğdum onu...
Ve bu şekilde oturuyoruz şimdi birlikte,
Ve bütün gece boyunca hareket etmedik,
Ve yine de Tanrı tek bir kelime dahi etmedi!

Buradaki "buldum/yapacak bir şey" ifadesinin öylesine söylenmiş hali özellikle ürperticidir. Ancak insan şiirin son dizesini nasıl okumalıdır? En bariz yorum elbette bunu (muhtemelen bir parça manik) bir zafer çığlığı olarak yorumlamaktır; âşık kendisini göstermesi için Tanrı'yı özellikle kışkırtmış, Tanrı ise sessizliğini korumuştur. Yani, bu dehşet verici cinayet, muhtemelen ateizmin hakikatini sergilemeyi amaçlayan bir deneydir. Ben bu dizeyi bir oyuncunun suratsız, hınç dolu bir ses tonuyla okumasını duymuştum. Okur açısından şiirin anlatıcısı hiç şüphesiz sevinçli bir ateist değil, inançlı olmayı isteyen ve Tanrı'yı elini açık etmeye zorlama çabasında âşığını kurban eden ve şimdi Kadiri Mutlak'ın taş kalpli sessizliği yüzünden hüzünlenen biridir. O aynı anda, tabiri caizse, hem Yaratıcısı'nı hem de metresini kaybetmiştir; üstelik onları boş yere kaybetmiştir.

Gerçek oldukları konusunda birbirleriyle rekabet eden böylesi yorumlar arasında karar vermenin basit bir yolu yoktur. Browning'e başvuramayız; eğer bunu yapabilseydik dahi bu da sorunu çözemeyebilirdi. Bu durumun tek sebebi, şairlerin kendi eserlerinin anlamı konusunda özellikle kalın kafalı olabilmeleri değildir. T.S. Eliot gerçi bunu söylerken muhtemelen samimi değildi ama bir defasında *Çorak Ülke*'yi bir tür ritmik dırdır olarak tanımlamıştı. Browning de bir defasında

kendisine şiirlerinden birinin ne anlama geldiği sorulduğunda, bu soruya cevap olarak "Tanrı ve Robert Browning biliyordu; şimdi Tanrı biliyor" demişti. Yine de 'şiir ne söyler' sorusunun aksine bu soruların kesinlikten uzak, öznel cevapları olduğunu hissedenler, 'şiir ne söyler' sorusunun cevabının da her zaman sağlam temellere sahip olmadığını belirtebilirler. Örneğin Browning'in şiirinin başlığına bakalım. Porphyria'nın öldürülen kadının ismi olduğunu biliyoruz, ne de olsa şiir bunu belirtiyor. Bu da âşığın, şiirin erkek anlatıcısı olduğu anlamına gelir. Ancak neden anlatıcının erkek olduğunu varsayıyoruz? Bu, onu anlayabilmek için şiire uyguladığımız bir hipotezdir sadece. Muhtemelen şiirin anlatıcısı da bir kadındır ve bu da korkunç bir biçimde ters giden lezbiyen bir ilişkidir.

Hiç kuşkusuz bu hipotezi desteklemek amacıyla "bu gecenin neşeli (*'gay'*) ziyafeti" cümlesini delil olarak göstermek, biraz yüzsüzce olurdu. Ayrıca yalnızca sadist cinsel dürtülerle hareket edenlerin değil, katillerin büyük çoğunluğunun erkek olduğu da bir gerçektir. Şiirin anlatıcısının kibirli bir biçimde kadının cinselliğine sahip olduğunu hissetmesi, kadınsı olmaktan çok daha beylik biçimde erkeksidir. Seçkin bir Victoria dönemi şairinin lezbiyen cinselliği hakkında, lezbiyenliği ne kadar kurnazca gizleyerek bunu yapsa da, bir şeyler yazmama ihtimali kesinlikle çok yüksektir. Şiirlerin isimleri de şiirlerin parçasıdır, şiirin isminin belirgin bir biçimde onun kurbanına değil, katile gönderme yaptığını belirtebiliriz. Böylece, şiirdeki başlık bile kadınsıdan çok erkeksi olan marazi bir kişisel takıntıyı yansıtmaktadır. (Gerçekte insan Browning'in kendisiyle kahramanı arasına biraz mesafe koyduğundan, ona patolojik bir vaka şeklinde davranmak için şiirin ismine kurbandan çok âşığın adını yerleştirdiğinden şüphelenir.) Böyle olsa da, lezbiyen bir okumayı kesinlikle geçer-

siz sayamayız. Böylece şiirin en aşikar görünen gerçeklerinden birinin gerçekliğinin şüpheli olduğu ortaya çıkar.

Şiirde ses tonuna dair sorular, Andrew Marvell'in "To His Coy Mistress" (Utangaç Metresine) şiirindeki şu ünlü dizelerde de ortaya çıkmaktadır:

Ancak arkamdan duyarım her zaman
Zamanın kanatlı yarış arabasının aceleyle yaklaştığını:
Ve orada bizden önceki her şeyin uzandığını,
Uçsuz bucaksız sonsuzluğun çöllerinin.
Güzelliğin bulunamayacak bundan böyle;
Ne de mermer mezarında işitilecek
Benim yankılanan şarkım: o zaman solucanlar deneyecekler
O uzun süredir korunmuş bekareti,
Ve antika onurunu toza çevirecekler
Ve benim şehvetimin tamamını küllere.
Mezar güzel ve mahrem bir yer,
Ancak sanırım ki kimse orada sarılmaz birbirine.

Metafizik şiir olarak adlandırılan şiirlerde çoğunlukla olduğu gibi burada da, şiirin anlatıcısı aynı zamanda hem neşeli hem de ciddi görünür, böylece bu dizeleri söyleyecek olan iyi bir oyuncunun onların zorunluluk ve endişe duygularını ifade eden kısmının yanı sıra (gerçekten de anlatıcı çürüme ve ölüm meseleleri yüzünden dertlidir) bu sözlerin kibar sofistliğini de (gerçekten de anlatıcı görkemli metafizik sözler söyleyerek kadını aslında yatağa atmaya çalışıyordur) iletmesi gerekir. Bu sözlerin aynı zamanda hem neşeli hem de ölümüne içten olması da mümkündür; böyle olduğunu varsaymak şiiri daha da ilginç ve muğlak kılar. Son iki dizenin tonu, erotik alay ve ontolojik endişe arasındaki dağılımı nasıl değerlendirdiğinize bağlı olarak, düzenbaz da olabilir, oyuncu bir biçim-

de alaycı da, keskin biçimde iğneleyici de. Onları gerçek bir sabırsızlığı ve asabiliği ifşa ediyorlarmış gibi de dile getirebilirsiniz, yaramaz bir şekilde laklak yapan yüzsüz bir uçarılık örneği olarak da.

Ton, atmosfer ve benzerleri eleştirmenlerin birbirleriyle anlaşmazlığa düşebilecekleri yorumlama meseleleridir; ancak bu şiirin bütünüyle öznel olduğunu söylemekle aynı şey değildir. Görmüş olduğumuz gibi, anlam konusunda da anlaşmazlığa düşebiliriz. Ancak böylesi tartışmaların genellikle sınırları vardır. Porphyria'nın âşığının bir kadın olması, bu hipotezi uyarlayıp hâlâ eseri anlamlı kılabildiğimiz ölçüde mümkündür; ancak kimse bu şiirdeki âşığın bir zürafa olduğunu öne sürmezdi. Bunun sebebi, Victoria dönemi yazarlarının genellikle insanların hayvanlarla cinsel ilişki kurmasına dair şiirler yazmaması değil, metinsel kanıtların bu iddiayı desteklememesidir. Zürafalar insanların saçlarını gırtlaklarının çevresine üç defa dolayıp onları boğmazlar. Zürafaların kalpleri bir kadının kendilerine taptığı düşüncesiyle kabarmaz. Tanrı hakkında ateistçe veya başka düşüncelere de sahip değildirler. Eğer biri bize zürafaların zamanlarını metafizik sorunları kara kara düşünerek geçirmediklerini nereden bildiğimizi sorsaydı, şu cevabı vermek yeterli olurdu: ne yaptıklarına bakarak. Tıpkı sizi saçlarınız ateş almış vaziyette tuhaf sesler çıkararak ayaklarıma doğru yalpalarken gördüğümde, mutlu olmadığınızı anlamak için beyninizin içine girmemin gerekmemesi gibi, zürafa hakkındaki bilgimizden emin olmak için onun beyninin içine girmemiz gerekmez.

Aynı durum kısmen şiirin atmosferi, hitabeti, dolaylı anlatımı, çağrışımları, sembolizmi, duyarlılığı, retorik etkisi ve buna benzer anlaması daha güç sorunlar için de geçerlidir. Bunlar hakkında ciddi görüş ayrılıkları olabilir ancak aynı zaman-

da bunların en azından aynı kültürü paylaşanlar için nasıl işleyebileceği yönünde kısıtlamalar da vardır. Bunun sebebi, tıpkı anlam kadar ses tonu ve duyguların da toplumsal meseleler oluşudur. Anlam kamusal, duygu özeldir gibi bir durum yoktur. Burada söz konusu olan şey, bizi bu şekilde düşünmeye ikna eden, adı kötüye çıkmış felsefi bir gelenektir. Bu teoriye göre benim hislerim özel ve öznel şeylerdir. Onları içten, içgüdüsel olarak, yalnızca kendi içime bakarak tanırım. Ancak eğer durum buysa, hissettiğim şeyleri nasıl yanlış tanımlayabileceğimi görmek zordur. "Ondan korkuyorum muyum, korkmuyor muyum, bilmiyorum" veya "O sıralarda onu önemsediğimi düşünüyordum ancak şimdi geçmişe baktığımda fark ediyorum ki onu hiç de önemsemiyormuşum" gibi şeyler söylemek zorlaşır. Kendi içime baktığımda orada bulduğum şeyi nasıl tanımlarım? Hissettiğim şeyin iğrenme değil de kıskançlık olduğunu nasıl bilirim? Kendimi düşündüğümde keşfettiğim duygular kargaşasında, bu duyguyu nasıl tanımlayacağıma yardım etmesi için kıskançlık kavramının kendisine halihazırda sahip olduğum için bunu yapabilirim. Bu kavramı çocukluğumda, bir dille tanıştırıldığımda öğrenmişimdir. Eğer dile sahip olmasam hâlâ duygulara sahip olacak ancak onların hangi duygular olduğunu bilmeyecektim. Ve şu anda sahip olduğum bazı duygulara hiç sahip olmamış olacaktım.

Bertolt Brecht bu meseleyi iyi ortaya koyar:

> İnsan, insanların oldukça tiyatral yöntemlerle eğitildiğini kolaylıkla unutur. Çocuğa nasıl davranması gerektiği ona oldukça tiyatral bir biçimde öğretilir; mantıksal argümanlar ancak sonradan gelir. Çocuğa filanca olduğunda gülmesi gerektiği söylenir (veya çocuk bunu görür). Biri kahkahalarla güldüğünde neden yaptığını bilmeden buna katılır; neden güldüğü sorulduğunda tamamen kafası karışır. Aynı biçimde

gözyaşı döker, yalnızca yetişkinler böyle yaptığı için değil gerçekten acı hissettiği için de ağlar. Bu, çocukların yaptıkları şeyin anlamını kavramaktan tamamen uzak oldukları, cenaze törenlerinde görülebilir. Bu törenler karakteri biçimlendiren tiyatral olaylardır. İnsan jestlerini, pantomimi, konuşmalardaki ses tonlarını kopyalarlar. Ağlama acıdan kaynaklanır, ancak acı da aynı zamanda ağlamadan kaynaklanır.[1]

Brecht burada meseleye biraz fazla 'kültürelci' yaklaşır: Örneğin çok küçük bebekler bir toplumsal kurum olarak kahkahanın anlamını kavramadan çok önce de gülmektedirler. Aynı zamanda biyolojik bir temeli olan faaliyetleri yaparak ağlar ve gülerler. Böyle olsa bile Brecht hayati öneme sahip bir hakikate parmak basmış, bu hakikati 'felsefi' olarak öğrenmemiş, bir oyun yazarı ve tiyatro yönetmeni olarak pratik faaliyeti aracılığıyla bu hakikati kavramıştır. Duygular, tiyatro söz konusu olduğunda açıkça kamusal meselelerdir, yatak odasındaysa durum pek de böyle değildir. Brecht hayatının çoğunu duygu biçimlerini ve onlara uygun düşermiş gibi görünen konuşma ve davranış biçimlerini *öğrenen* oyuncuları izlemekle geçirdi. Tiyatro, gerçek hayat hakkında gerçek hayatın gizlemeye meyilli olduğu bir şeyi gösterebilirdi. Oyun provalarında keşfettiği gerçeği, genel olarak insan duygularına ve insanların 'mimetik' veya taklitçi özelliklerine uyarlayabilirdi. Bir kültürün içinde yetişmek, çeşitli özgül düşünme yollarını olduğu kadar hissetme biçimlerini de öğrenme meselesidir. Bütün bunlar o kültürün dilinde ve davranışlarında çökeltisini bırakır, böylece bir dili paylaşmak bir hayat tarzını paylaşmak olur. Hislerimizin asla samimi olmadıklarını düşünmek, mil-

1) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (Londra, 1964), s. 152. Ayrıca bkz. Terry Eagleton, "Brecht and Rhetoric", Eagleton, *Against the Grain: Essays 1975-1985* (Londra, 1986) içinde.

yonlarca insan daha önce bu sözcükleri kullanmış olduğu için benim "Seni seviyorum" sözcülerini kullanıp onların anlamı oldukları şeyi kastedemeyeceğimi düşünmeye benzer.

Özel mülkiyet kavramı ve kurumuna sahip olmayan bir toplumda, insan milyarder bir girişimci olmak için büyük bir arzu duymayı düşünemezdi bile. Bu, böylesi bir kültürün açgözlülük ve hırs duygularından yoksun olacağını iddia etmek anlamına gelmez, yalnızca bu duyguların bu özgül biçimlere sahip olmayacağını iddia etmek anlamına gelir. Onlarla evlenmek konusunda güçlü tabuları olan kültürlerde yaşamıyorsa kuzenleri evlendi diye bir insanın midesi bulanmaz. Hissedebildiğimiz şeyler, bir dereceye kadar, hangi hayvan türüne ait olduğumuz tarafından belirlenir. Ancak hissetme tarzları olarak adlandırabileceğimiz şey, kültürel kurumlarımız tarafından şekillendirilir. Bunların ikisi de kamusal meselelerdir.

Demek ki çocuklar çevrelerindeki çeşitli tür davranışları gözlemlerler ve bunu *anlatımsal* davranışlar olarak kavramayı öğrenirler. Duyguları nasıl anladıkları, insanların yaptıkları maddi şeylerle ve hayatın böylesi pratik biçimlerine kendi katılımlarıyla bağlantılıdır. Oyuncular gibi (aslında Brechtçi aktörlerde durum bu değildir) insanlar da bazen bir duyguyu taklit eder ve sonunda o duyguyu gerçekten de hissederler. Bizimki gibi kültürlerde insanlara duyguların özel, doğal, içsel ve evrensel olduğu öğretilmeye devam edilmektedir. Oysa bu, yalnızca bizimkine benzeyen kültürlerin duygular hakkındaki hislerinden ibarettir. Gerçekten de sevilen bir kişinin ölümünden duyulan keder gibi evrensel duygular vardır, bunlara bütün canlılar sahiptir; ancak bu keder duygusuyla ne yaptığımız kültürel bir meseledir. Resmi bir akşam yemeği partisinde yanlış çatal bıçağı kullanmaktan utanmak gibi başka duy-

gular da vardır, bunlar öteki kültürler tarafından anlaşılmaz bulunabilirler.

Ayrıca duygularımızın neden 'içimizde' olduklarını ve kamusal bakıştan böylesine tecrit edilmiş olduklarını anlamak da zordur. Mobilyaları parçalamakla ve saçını yolmakla meşgul birine, öfkesinin onun içinde olduğunu söylemek tuhaf görünür. Duygularımızı gizleyebilir veya örtbas edebiliriz elbette, ancak duygular doğaları gereği gizli değildirler; onları gizlemek, öğrenmemiz gereken karmaşık, toplumsal bir pratiktir. Bebekler ne yazık ki henüz bunun nasıl yapıldığını anlamamışlardır. İnsan fesat biçimde davranan kişinin kendi 'içinde' fesat olduğunu söylemenin ne anlama geldiğini görür, ne de olsa fesatlık başka şeylerin yanında duygularla ilgili bir meseledir ve duygular bilardo masalarıyla aynı şekilde kamusal dünyanın parçası değildirler. Ancak bunu söylemek şarkı söyleyen birinin şarkının içindeki notalara sahip olduğunu söylemek kadar tuhaftır. Bu, şarkıyı söyleyen veya kötü duygular hisseden kişinin başka biri değil, *o* olduğunu söylemenin yanıltıcı bir yoludur. Duygular, İngilizler için bile, arada sırada sergilemeyi seçebileceğimiz özel meseleler değildir. Bu fikir, anlamın kafamızın içinde yer alan özel bir süreç olduğu fikri kadar yanlıştır.

Duygular hakkında yanlış bir biçimde öznel yaklaşımlara örnek olarak, Van Morrison'un bazı İrlanda şarkılarına getirdiği yorumlar verilebilir. Morrison'un performanslarında en azından geleneksel İrlanda müziğine hayran olan bazılarımız açısından yanlış olan şey, şarkılardaki duygunun melodiler ve şarkı sözlerine sonradan eklenebilecek bir şeymiş gibi durmasıdır. Morrison bu yüzden bu şarkıları söylerken gösterişli, 'duygu dolu' emprovizasyonlar yapar, bir şarkıya inim inim inleyen bir tekrar, başka bir yere bir hıçkırık yerleştirir. Sanki

duyguların zaten şarkıların *içinde* olduğunu, onların şarkıların sözleriyle müziklerinden ayrılamayacak bir biçimde var olduklarını takdir edecek kadar elindeki malzemeye güvenmiyor gibidir. Melodiler ve şarkı sözlerinin bu şekilde olmalarının sebebi, asıl malzemelerinin içinde olan belli duygu motiflerini ifade etmeleri veya bedenleştirmeleridir; bu malzemeler farklı olsaydı duygusal motifler de farklı olacaktı. Morrison'u dinlerken insan Wallace Stevens'ın başka bir şarkıcıyla ilgili bir dizesini ona uyarlamayı ister: "Fakat duyduğumuz oydu, şarkının kendisi değil."

Morrison'un performansları sanki kusurlu bir epistemolojiyi yansıtıyor gibidir; kendisi bunu duysa hiç kuşkusuz şaşkına dönerdi. Aniden 'coşmaları'ndan, içten gelen derin nefes alıp verişlere düşkünlüğünden vazgeçse, seslendirdiği şarkılara kendi 'öznel' duygularını eklemesine gerek olmadığını görebilirdi. Tıpkı bir *sean-nos* (geleneksel) İrlanda şarkıcısı gibi Morrison'un da tek yapması gereken şey, hepsinin üzerine kendi 'kişiliği'ni damgalamak yerine bu şarkıları kendisinin üzerinden akmalarına izin vererek ifade etmektir. Böyle yaptığında şarkıyı icra etme biçimi, her şarkıcı veya müzisyenin şarkıları kendilerine özgü biçimlerde icra etmesi anlamında, 'öznel' olacaktır; ancak bu parçaların anlamı ve duygusal gücünün onları icra eden sanatçının yeteneğine ait olması anlamında 'öznel' değildirler. İrlandalı müzisyenlerin şarkılarını sırtlarını seyirciye dönerek icra etmelerinin sebeplerinden biri budur.

Duyguları şarkılara sonradan, öznel bir biçimde eklenmiş şeyler olarak görmek, şarkıları icracı tarafından içlerine hayat üflenmesini bekleyen durağan maddeler olarak görmek anlamına da gelir. Öznelliğin öte tarafında nesnellik vardır. Şarkılar yalnızca kaba bir biçimde önümüzde dururlar, kendi içlerinde anlamsız ve duygusuzdurlar, bir insan öznesinin doku-

nuşuyla anlam ifade etmeye başlarlar. Bu, insan bilinci dışında her şeyin değerini zarif bir biçimde düşüren bir bakış açısıdır ve dindarlara has o duygu kültüne karşın tipik bir insani küstahlık örneğidir.

5.2 Anlam ve Öznellik

Dile de tam olarak bu yaklaşımla bakmak mümkündür. Bazı teorisyenlere göre, şiirler bir sayfanın üzerindeki anlamsız siyah işaretlerdir yalnızca, onların içinde anlam inşa eden kişi de yalnızca okurun kendisidir. Bu bir anlamda doğru ve bir başka anlamda yanlış bir önermedir. Öncelikle 'anlamsız siyah işaretler'den bahsetmemizin kendisinin halihazırda anlamla uğraşmak olduğunu belirtebiliriz. Bütünüyle anlamın arkasına geçmek çok zordur, bunun sebebi de kendimizi ölü olarak hayal etmenin imkânsızlığıyla aynıdır. Ayrıca sözcükleri siyah işaretler olarak görmenin gerçekte bir sayfada gördüğümüz şeyin bir soyutlaması olduğunu belirtebiliriz. Bu halihazırda önemli miktarda yorumlama gerektiren bir işlemdir. Bazen bir dizi siyah işaret görür, sonra da görmekte olduğumuz şeyin sözcükler olduğunu fark ederiz; tıpkı arada sırada geniş gri bir yama görüp baktığımız şeyin bir fil olduğunu fark etmemize benzer bu. Ancak baktığımızda çoğunlukla siyah işaretleri ve gri lekeleri değil sözcükleri ve filleri görürüz. Fil görmesi gereken yerde gri lekeleri görmeye devam eden kişiyse ya gözlükçüsünü ya da psikiyatristini ziyaret etmelidir.

Böyle olsa bile hepimizin elindeki yegane şeyin aslında bir sayfadaki sözcükler olduğu doğrudur. Bu sözcükleri bir şiir olarak okumak, onlara maddi gövdelerindeki bir şeyi iade eder. Bu sözcükleri tonal, ritmik, metrik, duygusal, kasıtlı, duyguları ifade eden ve benzeri şeyler olarak kavramayı

içerir. Yüz yüze diyalog sırasında dilin maddi gövdesi, onun anlamları kadar somut bir biçimde ortamda mevcuttur; bu durum yorumlama üzerinde bir denetim işlevi görür. Tonun çaresiz olduğunu öteki kişinin sırılsıklam bir mendili tutmasından ve çok yüksek bir pencere eşiğinde sendelemesinden anlarız. Veya bir konuşmacıya sözlerinin alaycı olup olmadığını sorabiliriz ve onun sözcüklerini buna uygun bir biçimde anlayabiliriz. Veya onun "Haydi aramıza kıtalar koyalım!" sözlerini metaforik bir amaçla söylemediğini, konuşurken elimize Sydney'e giden bir uçak bileti tutuşturmasından anlayabiliriz. Şiir, dilin bütün bu bağlamsal ipuçlarına sahip olmadan karşımıza çıkan halidir ve bu yüzden de onu anlamlı kılacak bir bağlamın ışığında okur tarafından yeniden inşa edilecektir. Böylesi bağlamlar utandırıcı derecede az bulunur. Yine de yalnızca tesadüfi değildirler: Tam tersine, okurun genel olarak dünyayı anlamlandırdığı kültürel bağlamlar tarafından şekillendirilirler.

Demek ki, incelediğimiz formal özelliklerden hiçbiri, bir anlamda, 'orada', sayfanın üzerinde değildir. Ancak okur tarafından gelişigüzel oraya ekilmiş de değildirler. Eğer böyle olsaydı o zaman okur siyah işaretlerin belli bir motifinin istediği her anlama gelmesini sağlayabilirdi, bu da sözcükleri kültürden ayırmak anlamına gelirdi. Bir kültüre ait olmanın anlamı, Tanrı gibi kültürsüz bir varlık söz konusu olduğunda olacağı gibi, her şeyin her zaman kapanın eline kalmamasıdır. Dünyanın bize kaba bir gerçeklik veya bir hammade olarak değil, halihazırda bir şeyleri göstererek gelmesi anlamına gelir. Bu, bir sayfanın üzerindeki sözcüklerle olduğu kadar bir *coup d'état* (hükümet darbesi) veya bir telgraf direği için de geçerlidir. Bir kültürün parçası olmak, değişmez biçimde bu yerleşik yorumlara bağlı olmadığımız anlamına da gelir; ne de ol-

sa bazı şeylerin yenilebilir olduğu yorumunu yapmak için bir timsahın kendi biyolojisi tarafından sınırlandırıldığını düşünebiliriz. Dünyaya dair bazı anlatımlarda (örneğin, bot boyası yemenin sağlığınız için mükemmel olduğunu varsayanlarda) sözcüklerin anlamı oldukça özgürdür, bu yüzden de sözcükler tarafından belli bir anlama zorlanmamak kolaydır. Ancak çoğu yorum hayat tarzımızın içine inşa edilmiş olduğu için, onlara direnmek (eğer yapılacak doğru şey buymuş gibi görünüyorsa) bizi bir mücadelenin içine sokar. Onlar olmasaydı, tıpkı öteki insanların var oldukları gibi kültürümüzün içine inşa edilmiş bazı sağlam biçimde köklü varsayımların gerçek olduğunu anlayamazdık.

Ortada yeterli bağlam bulunduğu sürece, 'şurup' sözcüğünü oluşturacak biçimde yan yana gelmiş siyah işaretler kümesinin 'tarihsicilik' anlamına gelmesini sağlayabiliriz. Ancak bunu yalnızca buna karar vererek yapamayız, ne de olsa bunu yapmak anlamsız bir seremoni olurdu. Sözcüğe ilişkin dirdiğimiz yeni anlamın tutmasını, kabul görmesini sağlayamazdık. Bu sözcüğün toplumsal hayatımızda hiçbir gücü olmazdı. Sözcüklerin anlamları derin bir biçimde kültürel davranışlarımızla bağlantılı olduğu için, yaptığımız şeylerin çoğunu dönüştürmeden dili değiştiremeyiz. Başka türlü düşünmek, Wittgenstein'ın bir imgesini duruma uyarlamak gerekirse, parayı bir elinden diğerine geçirirken finansal bir işlem yaptığını düşünen bir adamınkine benzer.[2] Yine de insan 'şurup' sözcüğünün mantıklı bir biçimde 'tarihsicilik' anlamına geldiği bir durumu hayal edebilir. Muhtemelen bir İngiliz edebiyatı fakültesinin daha gelenekçi üyeleri, tarihsiciliğe yönelik nefretlerini bölümdeki daha avangard meslektaşlarından gizlemeyi arzu eder ve bunu

2) Bu yapıtta Wittgenstein'a yapılan bütün referanslar onun *Philosophical Investigations* (Oxford, 1953) kitabından alınmıştır.

yapmak için de bu şifreyi kullanırlar. Ancak bunu yapmak, 'şurup'un çoğunlukla ne anlama geldiğinin, en azından çoğunlukla 'tarihselcilik'le eş anlamlı olarak görülmediğinin farkında olmak anlamına gelir. Yeni bir anlamı tercih etmek, kültürel olarak üzerinde uzlaşılan anlamın bilincinde olmayı içerir. Buna karşın insan halihazırda bir dile sahip olmadığı takdirde 'yeni anlam' kavramının kendisine bile sahip olamazdı.

Örnek olarak yan anlam meselesine bakalım. Şiirsel dilin karakteristik özelliği, bize bir sözcüğün basitçe anlamını (referans yaptığı şeyi) vermek yerine yan anlamları veya ilişkili anlamlarından oluşan bütün bir kümeyi vermesidir. Bu açıdan bakıldığında anlamının kesin olması için sözcüğün yan anlamlarını yontmayı amaçlayan hukuki veya bilimsel dilden farklılık gösterir. Genelde hukuki ve bilimsel dil anlamı inşa etmeyi amaçlar, şiirsel dil ise onu çoğaltmayı amaçlar. Bu, bir değer yargısı değildir: Tam da bir sözcüğün kesin tarifine ihtiyaç duyduğumuz zamanlar vardır (örneğin bir ihanet suçlamasıyla mahkemeye çıkarıldığımızda işe yarayabilir); tek bir anlama demir atan göstereni özgür bırakarak, onun öteki anlam parçalarıyla birlikte melezleşerek üremesine izin vermenin hoş olduğu zamanlar da vardır.

Yan anlamlar, anlamlardan daha az kontrol edilebilir mahiyettedir, bu da hukukçular, bilimciler ve bürokratların onlardan ürkmesinin sebeplerinden biridir. Ancak o zaman bu durum şairler için bir problem yaratmaz mı? Eğer yan anlam özgür bir ilişkilendirme biçimiyse, bir şiir nasıl olur da kesin bir şeyi ifade edebilir? Shakespeare'in "Seni bir yaz günüyle kıyaslasam mı?" dizesi bana dayanılmaz biçimde kızarmış muzları hatırlatırsa ne olacaktır? Buna verilecek en kestirme cevap, anlamın psikolojik ilişkilerle ilgili bir mesele olmadığıdır. Gerçekten de bu bir anlamda hiç de 'psikolojik' bir mesele de-

gildir. Anlam kafalarımızın içindeki tesadüfi bir süreç değil, kurallarla yönetilen toplumsal bir pratiktir; "Seni bir yaz günüyle kıyaslasam mı?" dizesi, akla mantıklı biçimde başka okurlara da kızarmış muzları hatırlatmadığı sürece, kızarmış muzlar bu dizenin anlamının parçası olamaz.

Shakespeare'in Cordelia'sı bana amcam Arthur'un elbise giymiş halini çağrıştırıyor olabilir; ancak bunun amcam Arthur'la tanışma zevkine ulaşmamış okurlar için geçerli olmayacağının farkındayımdır; bütün öngörüsüne ve doğaüstü içgörüsüne karşın *Kral Lear*'ı yazarken Shakespeare'in de aklında amcam Arthur'un olması pek ihtimal dahilinde değildi. Elbette sözcüklerin özel ve kamusal yan anlamları arasındaki çizginin kesin olmadığı pek çok durum vardır. Ancak bir anlam başka biri için akla yatkın biçimde var olabildiği sürece benim için de bir anlam olarak var olamaz. *Lear*'ı okurken kafalarımıza girip çıkan kişisel çağrışımlar, edebiyat eleştirmeni için değil psikoterapistimiz için ilginçtir. Anlam kafamızda beliren resimlerle ilgili bir mesele değildir. Kafanızda hiçbir resim olmadan da Blake veya Rilke'nin tadını çıkarabilirsiniz.

Demek ki anlamlar ne rastgele biçimde okurlar tarafından şiire ihsan edilir ne de bir su seviyesi çizgisinde olacağı gibi sayfada nesnel bir biçimde bulunur. Aynı durum değer yargıları için de geçerlidir. Değer yargıları ahşap kokteyl dolaplarının nesnel biçimde var olmaları anlamda nesnel değildir, ancak bu onların basitçe özel bir merakla ilgili olduğu anlamına da gelmez. Herhangi bir kültürde neyin iyi veya kötü şiir olduğu konusunda karmaşık kriter dizileri vardır; bu kriterlerin nasıl uygulanacağı veya zaten geçerli olup olmadıkları konusunda devasa miktarda tartışma olabilse de onların uygulanışı öznel bir mesele olmaktan uzaktır. İnsanlar özgül bir renk parçasının yeşil olup olmadığı konusunda

tartışabilirler ancak bu, 'yeşil'in öznel bir yargı olduğu anlamına gelmez. Bir şiiri başarılı olarak görmek ama yine de ona karşı yoğun bir antipati hissetmek mümkündür, bu durum estetik olarak zalim olduğunu düşündüğünüz bir şiiri sevebilmenize benzer; bu da değer yargılarının özel zevklerle aynı şey olmadığı anlamına gelir. "İyi yazılmış kötü şiirleri severim", anlaşılmaz bir ifade değildir. Aynı durum çoğunlukla genel değer yargılarının üzerine kurulu olduğu ruh hali, ses perdesi, duraklama ve benzeri şeyler için de geçerlidir. Eğer bunlar yalnızca tesadüf sonucu oluşmuyorsa bunun sebebi anlamla yakından bağlantılı olmalarıdır ve anlam da basit bir biçimde yasalaştıracağımız bir şey değildir. Bir şiir bize melankolik olduğunu söylemez; ancak bu ruh hali, bir anlamda dilin içine işlenmiş olabilir.

Melankolinin bir örneği olarak Tennyson'ın "Mariana" şiirinin ilk kıtasına bakalım:

En kara yosunla kalınca kaplanmıştı
çiçek-tarlaları, her biri:
Paslanmış çiviler düştü ilmeklerden
Üçgen çatının yan duvarında armudu tutan.
Kırık sundurmalar mutsuz ve tuhaf göründü:
Kaldırılmamıştı tıngırtılı kapı mandalı;
Otlardan temizlenmiş ve eski dam örtüyü giymiş
Hendekle çevrilmiş çiftliğin üzerinde.
"Hayatım iç karartıcı," dedi yalnızca
"Gelmedi," dedi.
"Bitkinim, bitkin," dedi,
"Keşke ölseydim!"

Sanki gürültülü biçimde komik olmak, kıkırdamaktan insanın soluğunu kesmek ve okura kontrolsüz biçimde kahka-

ha attırmak amacıyla yazılmış gibi dursa da bu bizi şiiri yüksek sesle okumaktan alıkoymaz. Geçmişte yazılmış heybetli bir ses tonuna sahip çoğu şiir günümüzde bize eğlendirici gelir. Ancak bunların komik olması *niyetiyle* yazıldıklarını varsaymayız genellikle. Bu şiirin son dizesindeki 'ölseydim' sözcüğünün tahmin edilebilirliğinde hafifçe komik bir yan vardır ancak bunun yarattığı etki belli ki istemeden yapılmıştır. Şiirin bir yandan kahramanına göz kırparken bir yandan da onun üzüntüsünün tepesinden bize baktığına dair bariz bir işaret yoktur. Bu şiirin ruh halinin kasvetli olması gerektiğini nereden biliriz? İngilizce konuştuğumuzu söylemek yeterli olacaktır. "Bitkinim, bitkin/"Keşke ölseydim!" gibi sözcük ve ifadelerin içlerinde belli bir hassasiyet veya duygusal değer vardır. İnsanlar binlerce dönüm bereketli araziyle birlikte eski güzel bir Tudor çiftliğini yeni miras aldıklarında böyle şeyler söylemezler.

Gerçekte şiirde yersiz olan şey, onun beslemeyi amaçladığı ruh halinin çok fazla bariz oluşudur. Şiirin duygusal iklimi çok fazla uyumludur. Neredeyse her sözcük, ses ve imge absürt derecede homojenleştirici biçimde şiirin genel atmosferine işkence eder. Bunu tarif etmek için faydalı bir sıfat *voulu*'dur, bu sözcük Fransızca'da 'istenen' anlamına gelir ve çok yapmacık, kendinin bilincinde bir çabayı ifade eder. Şiir, en ufak kendiliğindenlik ışığından dahi yoksundur. Bu durgun kutunun içinde hiçbir şeyin kendi hayatına sahip olmasına, içinde gizlendiği o boğucu keder iklimine tepki vermesine izin verilmez. Çiviler dahi duvardan itaatkâr bir biçimde düşer, aşırı planlanmış sahnedeki küçük rollerini bir görev duygusuyla yerine getirirler.

Bu şiir, özenli bir biçimde aşırı süslüdür. Teknik becerikliliğine karşın, yalnızca kendi durağanlığı hakkında durağan ol-

makta başarılı olur. Bu yüzden de şairlerin eserlerinin darmadağınık veya inanılmaz derecede sıkıcı oluşlarını haklı göstermek için şiirlerinin dağınıklık veya sıkıcılık hakkında olduğunu iddia ettikleri mimetik yanılgı şeklinde adlandırılan şeyin örneğidir. Uyak şeması dahi, ortadaki satırlardaki *'strange'/'latch'/'thatch'/'grange'* modeliyle bu durgun baskıcılığın hizmetindedir. Tennyson'ın aynı zamanda en ünlü şiiri "In Memoriam"da da kullandığı bu *abba* tarzı uyak şemasının ilginç biçimde insanın aklına takılan, iniltili bir etkisi vardır, aynı zamanda bir dairenin içinde ağırbaşlı bir biçimde dönme hissi de yaratır. Kadın kahramanın varlığının zamanın tek ve ağır ilerleyen bir ânının içinde dondurulmuş olduğu bir şiire uygun düşen bir uyak biçimidir.

Öyleyse, burada söz konusu olanın hangi ruh hali olduğunu belirlemek bize düşmez. Benzer biçimde, birinin davranışının ifade ettiği hissin ne tür bir his olduğunu belirlemek de yalnızca bize düşmez. Halihazırda insanların hislerini gizleyebildiklerini belirttik, ancak bu onların hissettikleri ile yaptıkları arasında içsel bir ilişki olduğunu yadsımak anlamına gelmez. Eğer böyle olmasalardı, duygularını gizleme gereği duymazlardı. Ayrıca şairler tıpkı Japon balıkları gibi duygularını gizlemekten acizdirler. Bunun sebebi katı bir biçimde dürüst olmaları değildir; buradaki konu kurmaca yazarlarının yazdıkları konuyla ilişkili bir duyguyu gerçekten deneyimleyip deneyimlemedikleri değildir. Görmüş olduğumuz üzere 'kurmaca' sözcüğü bizi böylesi konuyla ilgisiz sorular sormamaya yönlendirir. Bir şiirin kulağa samimi mi yoksa samimiyetsiz mi geldiğini sorabiliriz, ancak bunu şairin gerçekten de resmettiği deneyimi yaşayıp yaşamadığını araştırarak belirleyemeyiz. Yazar bu deneyimi yaşamış ama yazdıklarıyla okura hâlâ samimiyetsiz geliyor olabilir. Uzaylılar tarafından birkaç

defa kaçırılmış olmanız, bunu anlatışınızı otomatik olarak ikna edici yapmaz. Shakespeare'in Othello'yu yaratabilmek için cinsel kıskançlık duygusunu yaşaması gerekmemişti. Hamlet'in en muhteşem biçimde çılgınca konuşmalarından bazılarını yazarken, muhtemelen hissettiği tek şey imgelerinin uygun biçimde rahatsız olup olmadığıydı.

Şiirde samimiyet ve samimiyetsizlik dile dair özelliklerdir ve (en azından edebiyat eleştirmenleri açısından) ahlâki erdemler değildirler. Utanç verici şiiri "Chicago"da Carl Sandburg şehri şu şekilde över:

> *Gel ve göster bana canlı ve bayağı ve güçlü ve kurnaz olmaktan böylesine gururlu olduğunu söyleyen kalkık bir başı olan başka bir şehri.*
>
> *İş üstüne iş yığma uğraşısı arasında manyetik küfürler savurarak, işte küçük yumuşak şehirlere karşı capcanlı uzun boylu güçlü bir sert oyuncu size;*
>
> *Dili harekete geçmek için sokaklardaki bir köpek kadar sert, vahşi doğaya karşı duran bir vahşi gibi kurnaz...*

Sandburg bu duygulara gerçekten de sahip olmuş olabilirdi ancak kullandığı baştan savma dil (*manyetik* küfürler mi?) gevşek biçimde basmakalıp ifadeler ("bir vahşi gibi kurnaz") ve maço kabadayılığıyla duyguların kendilerinin yapmacık olduğunu gösterir. Bir konuşma parçasının samimi olup olmadığını basitçe onu dile getiren kişiye veya yazara danışarak belirleyemeyiz. Birisi berbat biçimde ciddiyetsiz bir şiirden gizemli bir deneyim çıkarsıyor olabilir, ancak elbette yanılıyordur. Başka bir sebepten ötürü derin bir deneyim yaşıyor olması muhtemeldir (muhtemelen şiiri okurken kaliteli bir bordo şarabı yudumluyorlardır, veya bir Donald Trump kuklasına kızgın şişler saplıyorlardır) ancak şiirin kendisi onların duy-

gularının sebebi olamaz. Tıpkı bir çocuğun ölümünün yasını tutanların gözü yaşlı bir duygusallığı olan dizelerde avuntu bulabilmelerinde olduğu gibi, bir şiir bir duygunun *gerekçesi* haline de gelebilir. Ancak 'edebi' duygular, yalnızca onların varlığında gerçekleşen duygu durumları değil, şiirlere verilen *tepkilerdir*. Bir duygunun bir tepki sayılması için onunla şiir arasında içsel bir ilişki olması gerekir.

Tıpkı sözcüklerin anlamları ifade edişi gibi eylemlerimiz de duyguları ifade eder. Anlamlarının ne olduğu konusunda olduğu gibi bir kişinin neler hissettiği konusunda da türlü muğlaklıklar olabilir. Tıpkı bir insanın sözcüklerinin 'ardında'ki anlamdan bahseder gibi bir insanın eylemlerinin 'ardında'ki duygudan bahsederiz; ancak bu uzamsal metafor kuşkusuz ki yanıltıcıdır. Cleopatra, Marc Antonius'un kılıcını taşıdığını söylediği zaman onun sözlerinin manasının belirsiz oluşunun sebebi (bunu gerçek anlamıyla mı söylüyordur yoksa burada seksüel bir sembolizm mi söz konusudur?) anlamın erişilemeyecek bir uzaklıkta, sözcüklerinin 'ardında' oluşu değildir. Bu, bir resmin denizdeki bir fırtınayı mı yoksa ihtiyar bir delinin beyaz buklelerini mi anlattığından emin olamayışımızın sebebinin, resmin konusunun tuvalde resmedilmiş şekillerin 'ardında' yatması olduğunu düşünmeye benzer. Birisi korkuyla suspus olup anlaşılmaz biçimde konuştuğunda, o kişinin yaşadığı korku tıpkı anlamın sözcükte varoluşu gibi, kişinin vücutsal faaliyetlerinde mevcuttur. Ancak bu durum o kişinin hissettiği korkuyu hiddet veya utanç sanmayacağımız anlamına da gelmez.

5.3 Ses Tonu, Atmosfer ve Perde

Yani, bir şiirin ses tonunu yanlış yorumlamak mümkündür. Ancak bunun sebebi ses tonunun sözcüklerin 'ardında'

yer alması veya okurun tesadüfi biçimde kendi içlerinde ses tonu olmayan sözcüklere bir ses tonu tahsis etmesi değildir. Örneğin W.B. Yeats'in "A Dialogue of Self and Soul" (Benlik ve Ruhun Konuşması) şiirinin son bölümüne bir bakalım:

Kaynağına dek izlemekten memnunum
Eylemdeki veya düşüncedeki her olayı;
Hepsini ölç; hepsi affetsin beni!
Benim gibi biri pişmanlığını dile getirdiğinde
Öylesine büyük bir tatlılık akar ki göğsüne
Gülmeliyiz ve şarkı söylemeliyiz,
Kutsanmışız her şey tarafından,
Baktığımız her şey kutsanmış.

Pek çok okur burada meydan okurcasına sevinçli bir ses tonu duyacaktır, bazıları şiirde gereksiz bir cesaret olduğunu düşünürken bazıları böyle düşünmeyecektir. "Hepsini ölç; hepsi affetsin beni!" dizesinin biraz fazla kendinden memnun bir jest olduğu, erkeksi bir böbürlenmeyi ima ettiği düşünülebilir; ancak bazıları bunu kabul edilebilir bir tür beğeni olarak algılayacaktır. Bazı okurlar, şiirin "Benim gibi biri..." ifadesinin sıradan bir kişiye oranla ahlâki açıdan çok vicdanlı olmasından dolayı şairin suçluluk duygusunu ortaya koyduğundan şüphelenebilirler. Gerçekte, sonraki dizelerin dilbilgisi 'ben'den 'biz'e geçen edatla birlikte şiirin anlatıcısının kendini kabul edişinin yalnızca kendi üzerinde değil, başka herkes üzerinde de başkalaştırıcı bir etkisi olduğunu ima eder. Yalnızca kendi suçluluğunu değil bütün insan ırkının suçluluk duygusunu dindirmeyi başarmıştır, bu da daha önce yalnızca İsa Peygamber'e mahsus bir başarıdır.

Yine de Yeats şiirlerinde genellikle olduğu gibi buradaki dizelerin görünüşte doğal doğrudanlığında ve onların sevinçten uçan, ilahileri akla getiren nakaratında ("Gülmeliyiz ve şarkı

söylemeliyiz/Kutsanmışız her şey tarafından") dokunaklı bir yan vardır. Sanki dizeler daha derin bir bilgeliğe güvenerek belli bir saflığa sahip olmayı göze alırlar. "Öylesine büyük bir tatlılık akar ki göğsüne" dizesi, daha karmaşık bir söz veya ifade yerine tek bir basit sözcüğe yaptığı cesur biçimde kendinden emin vurguyla ('tatlılık') ancak Yeats'in bir dizesi olabilirdi. Keats 'soğuk-köklü' gibi bileşik yakıştırmalar yaparken Yeats 'büyük', 'darbe', 'taş', 'budala', 'ekmek', 'çiğnemek', 'parıltı' gibi daha basit, temel sözcükleri tercih etmeye meyillidir. 'Tatlı' ve 'tatlılık' bunlar arasında yer alır. Eğer insanın sefaletinden bahsetmek isterse "kokuşmuş hendek" gibi bir şey yazar; bu basmakalıp sözcük ve ifadeler yinelenerek kullanıldıklarında bir tür şifreye dönüşür, ayrıntılı olarak açıklanması gerekmeyen ancak bir bakışta ifade edilebilir gibi görünen karmaşık anlamlar edinirler. Yeats kendi sözel ortamına yönelik fazlasıyla modernizm-karşıtı bir inanç besler, bunu da kısmen İrlanda sözel geleneğinden miras almıştır. Sözcüklerin etkili olabilmeleri için eğilmeleri, iç içe geçirilmeleri veya aşırı biçimde yüklenmeye ihtiyaç duyduklarını hissetmez gibidir. Eğer onun şiirinde muğlak bir şey varsa, muhtemelen yanlışlıkla oradadır.

"Baktığımız her şey kutsanmış" yeterince kuşku uyandıran bir iddiadır ancak okur muhtemelen Yeats'in bu ifadeden paçayı kurtarmasına izin verir, ne de olsa şiirin bağlamında bir bütün olarak görülen esrik zaferi yeterince bedel karşılığında kazanılmıştır. Şair bu zaferi ucuza satın almak yerine acı deneyimlerle bedelini ödeyerek hak etmiştir. O zaman bu dizeleri, "The Tower" (Kule) şiirindeki şu dizelerle karşılaştırın:

Ve inancımı açıklıyorum:
Plotinus'un düşüncesiyle alay ediyorum
Ve Platon'un dişlerinin içinde ağlıyorum,
Ölüm ve hayat yoktu

İnsan bütünü oluşturana değin,
Ne var ne yoksa yapana
Acı ruhundan,
Evet, güneş ve ay ve yıldız, tümü
Ve buna ayrıca eklensin
Ölüler olarak, yükseldiğimiz
Hayal ettiğimiz ve böylece yarattığımız
Ayötesi Cennet'i...

Eğer bu şiirin ilk bölümü sevinç duygusuyla ilgiliyse bu kısmı da kuşkusuz ki kendini beğenmiş bir rahatına düşkünlük duygusuyla ilgilidir. Dizeleri katışıksız biçimde kendi bildiğini okuyan biçimde birarada tutar gibi görünen o gürleyen, gösterişli ses tonuyla "Ölüm ve yaşam yoktu/İnsan bütünü oluşturana değin" dizelerindeki dogmatik kibir birbirine benzer. Bu ifadenin açıkça yanlış oluşu, onun şiirsel gücünü yoğunlaştırmaya yardımcı olmaz. "Evet, güneş ve ay ve yıldız, tümü" dizesindeki üçlü ölçüde bir şeyler yanlış gidiyormuş gibi görünür, bu da eğer vurguları düzenli tutmayı istiyorsak bizi "güneş ve ay ve yıldız" sözcüklerini hızla söylemeye mecbur eder; "Ve buna ayrıca eklensin" dizesi, sahip olduğu gizemli sırını ifşa etmek üzere olan bir bilgeden ziyade sekreterine bir şeyler yazdıran bir dava vekilinin sesine benzer. Dizelerin özlü hali, muhtemelen bir kehanet etkisi yaratmak amacıyla yapılmıştır ancak yalnızca bir vecize etkisi yaratır. "Ayötesi Cennet" sözcüklerinin ilk harflerinin saldırgan ve iddialı biçimde büyük oluşu, onları daha az yapmacıklı veya inanılmaz kılmaz. Ancak göz alıcı biçimde yaratıcı yarım uyaklar vardır: *'faith'/'teeth'*, *'thought'/'were not'*, *'that'/'create'* ve çok daha az isabetli olan *'barrel'/'star, all'*.

Şiirin ses tonu, belirli bir ruh hali veya hissi ifade eden sesin bir modülasyonudur. İşaretlerle duyguların kesiştiği yerlerden biridir. Yani, şiirdeki tonlar cilveli, kaba, züppece,

mahzun, hovarda, yaltakçı, kibar, coşkulu ve benzeri şeyler olabilirler. Ancak şiirde ses tonunu, sözlükte bir zihin veya duygu durumu olarak tarif edilen 'ruh hali'nden ayırt etmek kolay değildir. Muhtemelen "Mariana" şiirindeki ruh halinin melankolik olduğunu söyleyebiliriz, şiirin tonu ise kederli veya mahzundur. Ayrıca ses rengi vardır; bu kavramın anlamı, bir sesin veya müzik notasının onun perdesinden ve şiddetinden ayrı olan ayrıştırıcı karakteristiğidir. Tennyson'ın şiirindeki ses rengi, onun benzersiz biçimde Tennysoncı niteliğini göstermek şeklinde algılanabilir, onun şiirini yeterince okumuş herkes için Tennyson şiirleri kolaylıkla ayırt edilebilir. Burada bir şairin ayrıştırıcı özelliğinden veya imzasından bahsediyoruz. Robert Lowell'ın şiirleri çok Lowellcıdır, bir Sylvia Plath şiirinden daha Plathvari bir şiir yoktur. Heyhat, Swinburne de Swinburnecü olmaktan asla vazgeçmez.

Bir şiirsel sesin perdesinden de bahsedebiliriz, bunun anlamı onun yüksek, alçak veya orta yükseklikte çıkmasıdır. "Porphyria'nın Aşığı"nın son dizesinin -"Ve yine de Tanrı tek bir kelime etmedi!"- ses perdesini, onun anlamını nasıl yorumladığımıza bağlı olarak ateşli bir çığlık veya düşük bir homurtu gibi okuyabiliriz. Hatta bir şiirin sesinden, yani ne kadar yüksek veya yumuşak ses çıkardığından bile bahsedilebilir. Kimse George Herbert'ün şu dizelerini susturulmuş bir fısıltı olarak okuyamaz:

Tahtaya vurdum ve bağırdım, "Yeter,
Başka ülkelere gideceğim!
Ne? Hep iç çekip özlem mi duymalıyım?
Kaderim ve hayatım özgür, yol kadar özgür,
Rüzgâr kadar serbest, hazine kadar geniş.
Hâlâ yerimde mi durayım?"
("The Collar" [Tasma])

Burada şairin bağırdığını, böyle yaptığını bize söylediği için biliyoruz. Ritmin beklenmedik, hızlı değişimlerinde, çaresiz biçimde kırık ifadelerde, dizelerin sayfa üzerindeki yazınbilimsel biçimliliklerine karşın kasti olarak biçimli anlambilimsel motifler oluşturmayışında onun öfkesini ve düş kırıklığını hissedebiliriz. Benzer biçimde John Donne'un "Tanrı aşkına tut dilini ve sevmeme izin ver" dizesi de tahminen şakacı bir sabırsızlık havasıyla, tatlı bir ağırbaşlılıkla söylensin diye yazılmamıştır. Anna Laetitia Barbauld'un aşağıdaki feminist kalk borusu için de durum aynıdır:

> *Evet, yaralı Kadın! kalk, hakkını savun!*
> *Kadın! çok uzun süredir alçaltılmış, küçümsenmiş, ezilmiş;*
> *Taraflı Yasa'ya rağmen hükmetmek için doğmuşsun,*
> *Göğsünün üstünde kendi doğal imparatorluğunu sürdür!*
> ("The Rights of Woman" [Kadının Hakları])

Barbauld ünlem işaretlerini abartır ancak sesin veya ses şiddetinin yükselişini vurgulamak için tasarlanmış başka bir noktalama işareti yoktur. Ünlem işaretleri, en inceliksiz noktalama işaretleri olsalar da aynı zamanda en anlatımcı noktalama işaretlerini de oluştururlar.

Bazı şiirler öylesine ölümcül biçimde sessizdir ki, ne söylediklerini yakalamak için kulaklarımızı açmamız gerekir. Tennyson'ın bu defa "In Memoriam"dan başka bir şiiri buna örnek olabilir:

> *Yakınımda ol ışığım zayıfken,*
> *Kan sızdığında ve sinirler gerildiğinde*
> *Ve ürperdiğinde; ve kalp hasta olduğunda*
> *Ve Varlık'ın bütün çarkları yavaşladığında...*
>
> *Yakınımda olan ben gözden kaybolurken,*
> *İnsan kavgalarının ismine işaret etmek için*

Ve hayatın düşük karanlık kenarında
Sonsuz günün alacakaranlığında.

Bu dizeler daha çok ölümcül hasta birinin boğuk, fısıltılı sözcüklerine benzer, hastanın ne mırıldandığını duymak için yastığın yakınına doğru eğilmemiz gerekir. Bunu gürültülü bir böğürme şeklinde seslendirmek uygunsuz kaçacaktır, Tennyson'ın "Charge of the Light Brigade"inin (Işık Tugayı'nın Hücumu) ölümsüz açılış dizelerini bağırıp çağırarak söylemek de benzer biçimde uygunsuz olur: "Yarım fersah, yarım fersah,/Yarım fersah ileri..." Bunu nereden biliriz? Bunu, tıpkı alacakaranlığın günün sonunda gelmesi gerçeğini anlamamız gibi anlarız. Bu, kültürel davranışlarımızın bir parçasıdır.

5.4 Yoğunluk ve Tempo

Yoğunluk, şiirsel duygunun başka bir kategorisidir, ses tonu, perdesi ve ses yüksekliğinden farklıdır. Kanlı canlı biçimde yoğun şiirler olduğu kadar sessizce yoğun şiirler de vardır. Elizabeth Barrett Browning'in bir sonesinden yapılmış şu alıntı, bir saygısızlık örneği olarak okunamaz:

Seni nasıl seviyorum? İzin ver de sayayım yollarını.
Seni ruhumun ulaşabileceği derinlik ve genişlik ve yükseklik
Kadar seviyorum, görünmeyenleri hissettiğimde
Varlık'ın sonuçlarını ve ideal İnayet'i.
Seni her günün en sessiz ihtiyacı seviyesinde
Seviyorum, güneş ve mum ışığıyla.
Seni seviyorum özgürce, insanın Hakkı için mücadele edişi gibi.
Seni seviyorum safça, Övgü'den dönüşleri gibi...

Modern zevkimiz için çok samimi ve alicenap bir şiirdir bu. "Varlık'ın sonuçlarını ve ideal İnayet'i" ifadeleri kaba sabadır ve bunları söylemesi zordur; 'seviyesinde' ise tuhaf biçimde sıkıcı bir notadır. Ayrıca 'Hak' ve 'Övgü' gibi ağır, büyük harfle yazılmış soyutlamalardan rahatsız oluruz. Victoria döneminde yaşayanlarsa, tahminen bu şiirin aşırı derecede şiddetli olduğunu düşünmemişlerdi. Şiir Milton'ın sonelerinde kayırmaya meyilli olduğu ve ilk sekiz dizenin (veya oktavın) iki defa *abba* şemasını kullandığı bir uyak biçimiyle yazılmıştır. Bu aynı zamanda Petrarch'ın soneleri için de tipik bir şemadır. Victoria döneminde yaşayan bir başka kadın şair olan Christina Rossetti, bu çifte *abba* uyak şemasını daha ustalıkla ele alır:

Hatırla beni uzaklara gittiğimde,
O sessiz memlekette uzaklara gittiğimde;
Beni artık elimden tutamadığında,
Ne de ben gitmekten vazgeçip kalmak için geri döndüğümde.
Hatırla beni artık gün be gün
Tasarladığın geçmişimizden bana bahsetmediğinde
artık:
Yalnızca beni hatırla; anlıyorsun ya,
O zaman danışmak veya dua etmek için geç olacak...

Buradaki uyaklar tıpkı bir çan gibi ses çıkararak, kederli bir ruh hali yaratmakta hayati öneme sahiptir. Victoria dönemi şiirinde çoğunlukla olduğu gibi, *abba* uyak şeması aynı biçimde ortadaki iki dizeyi içeriden başlatarak grafik olarak da vurgulanır. Bazı okurlar Rossetti'nin ses tonunu teselli edici olmak için biraz fazla heyecanlı, kendine acımaya biraz fazla yakın bulabilirler; ancak yine de dizeler mutsuz ağırbaşlı halleriyle etkileyicidir. Son dize, daha öngörülebilir olan 'çok geç' yerine 'geç' sözcüğünü kullanır, bunun ilginç bir etkisi vardır:

Masaya vurarak konuşan biri olmadığı takdirde ona ölümünden sonra tavsiye vermek yalnızca *geç* kalmış bir hareket olmayacaktır. Aşırı derecede düşük bir zekâya sahip olmadığı takdirde, bunu nasıl anlayamadığını görmek zordur.

İhmal edilmiş bir başka biçimsel kategoriyse tempodur. Bazı şiirler sürünerek ilerler, bazıları sakin bir biçimde yanda koşar, bazılarıysa heyecanlı bir biçimde ileriye fırlarlar. Browning'in "How They Brought the Good News from Ghent to Aix" (Ghent'ten Aix'e İyi Haberleri Nasıl Getirdiler) gibi bir şiiri öylesine hızla ilerler ki, ona yetişmek zordur:

> *Mengeneye sıçradım ve Joris ve o da;*
> *Dört nala koştum ve Dirck dört nala koştu ve üçümüz de dört nala koştuk;*
> *Kapıların süngüleri açılırken "Epey hızlısınız!" diye bağırdı nöbetçi;*
> *"Hızlısınız!" diye yankıladı duvar bunu dört nala giden bizlere doğru...*

Percy Bysshe Shelley'nin "Ode to the West Wind" (Batı Rüzgârına Od) şiiri, rüzgârın kendisi gibi girdaplar yaparak döner:

> *Ey vahşi Batı Rüzgârı, Sonbahar'ın varlığının nefesisin sen,*
> *Sen, ölü yaprakların sürüklendiği görünmez varlıksın*
> *Tıpkı hayaletlerin bir büyücüden kaçışı gibi,*
>
> *Sarı, ve siyah, ve solgun, ve ateşli kırmızı,*
> *Salgından muzdarip kalabalıklar: Ey siz,*
> *Karanlık, kıştan kalma yataklarına arabayla gidenler*
>
> *Kanatlıtohumlar, soğuk ve aşağıda yattıkları...*

Kıtalar arasında devam eden cümleler, rüzgârın hiç durmadan kuvvetle esmesini sürdürmek için gereklidir. Bir fırtına-

dan oluşan bu tek cümle, alt cümleler inatçı bir biçimde bir oraya bir buraya savrulup dururken beş kıtadan uzun bir süre boyunca devam ettirilir.

O zaman bunu Tennyson'ın "The Lotus Eaters" (Nilüfer Yiyiciler) şiirinin büyüleyici biçimde yavaş temposuyla karşılaştıralım:

> *"Cesaret!" dedi ve toprağa işaret etti,*
> *"Bu yükselen dalga bizi yakında sahile doğru ilerletecek."*
> *Öğleden sonra bir yere geldiler*
> *Her zaman öğleden sonraymış gibi görünen.*
> *Sahilin çevresinde durgun rüzgâr esip durdu,*
> *Yorucu bir rüya görmüş biri gibi nefes alarak.*
> *Vadinin üstünde yuvarlak yüzüyle durdu ay;*
> *Ve aşağı inen bir duman gibi, zayıf akarsu*
> *Uçurum boyunca düştü ve duraksadı ve düşer gibi göründü.*

Bu bölüm, 'öğleden sonra' ifadesinin tekrar edilip dolaşım sisteminin durması, verimsiz bir döngüsellik etkisi yaratması ve son dizenin (İngilizce'de her zaman riskli bir ölçü türü olan) o on iki heceli baygın yapısına dek biraz fazla inatçı biçimde çevresine bir rehavet havası yaymaya çalışır. Sıkı biçimde örülmüş, tantana yaparak tekrar eden uyaklar (*ababbcbcc*) sevimli bir şekilde olsa da okura hiçbir yere gitmediği duygusunu verir. Uyaklar bir adım ileriye doğru süründükleri an, ilgilerini yitirmiş bir biçimde oldukları yere geri dönüyormuş gibi görünürler.

5.5 Doku

Tennyson'ın şiiri aynı zamanda şiirde doku olarak adlandırabileceğimiz şeyin kullanışlı bir örneğidir. Sözlüklerde bir yüzey veya cismin hissi veya görünüşü olarak tanımlanan 'yü-

zey', bir şiirin çeşitli seslerini elle tutulur motiflere dokuma yöntemleriyle ilgilidir. Ağırkanlı ruh haline uygun biçimde "The Lotus Eaters"dan alınmış bu bölüm, genel olarak keskin sessiz harfleri kullanmaz (*'pointed'* ve *'pause'* dışında *p* sesi patlayıcı bir ünsüz olarak bilinir), bunlar yerine daha yumuşak, daha ıslıksı sesleri yüksek bir ünlü harf sayısıyla birlikte kullanır. Bu dizeleri dudaklarınızı çok fazla hareket ettirmeden yüksek sesle okuyabilirsiniz, bu da onların resmettiği insanın uykusunu getiren durumu yeniden ortaya çıkarır.

Veya Yeats'in "Among School Children" (Okul Çocukları Arasında) şiirinin sonundaki şu muhteşem bölüme bakalım:

Emek çiçek açıyor veya dans ediyor
Vücudun ruha keyif vermek için yaralanmadığı yerde
Güzellik de kendi umutsuzluğundan doğmuş değil,
Sulu gözlü bilgelik de geceyatısı yağından.
Ey kestane ağacı, büyük köklü filizlenici,
Sen yaprak mısın, çiçek mi, yoksa ağacın gövdesi mi?
Ey müziğin egemenliği altına giren beden, Ey parlaklaşan bakış,
Nasıl ayırt edebiliriz dansçıyı danstan?

"Nilüfer Yiyiciler"in aksine buradaki zengin ses dokumasında ünlü harfler yoğun bir faaliyet içindedir, b ile başlayan olağanüstü çok sayıdaki sözcükte de (*'blossoming'*, *'body'*, *'bruised'*, *'beauty'*, *'born'*, *'blear-eyed'*, *'blossomer'*, *'bole'*, *'brightening'*de de) bu böyledir. Yine de sanki şiir masum biçimde onlardan habersizmişçesine, rahatsız edici olmaktan uzaktırlar; bunun sebebi bu sözcüklerin zarif biçimde bir dizi öteki sesle beraber dokunmuş olmasıdır. Bunun örneği, müthiş bir dize olan "Sulu gözlü bilgelik de geceyarısı yağından"dır. *'Blear'* sözcüğü *'nor'*un sesini alır, ancak bunu zevk veren bir farkla

yapar, *'night'* ise *'eyed'*ın ünlü harfli sesini yansıtır. Ayrıca *'soul'/'oil'/'bole'*, *'despair'/'blossomer'*da olduğu gibi başarıyla yapılmış yarım uyaklar vardır.

Doku, Thomas Hardy'nin şiirinin de önemli bir yönüdür. Bunu Hardy'nin "The Darkling Thrush" (Karanlıktaki Ardıçkuşu) şiirinin ilk kıtasında görebiliriz:

Bir ağaçlık kapısına dayandım
Ayaz hayalet-grisi rengindeyken,
Ve Kış'ın artıkları günün
Zayıflayan gözünü ıssızlaştırmışken.
Karmakarışık sarmaşık sapları göğü işaretlediler
Kırılmış lirlerden oluşmuş diziler gibi,
Ve neredeyse hepsinin yakası bırakılmamış insanlık
Onların ev yangınlarının peşinden koşmuştu.

Yakın okuma yapmadan dahi, buradaki ses dokusunun ne kadar sıkı biçimde örüldüğü veya ne kadar yoğun biçimde dokunduğu açıktır; bu incelikli şiirdeki her hece, fazla mesai yapmaya zorlanmıştır. Fazlasıyla sıkıştırılmış ve yine de tamamen anlaşılır olan bütün bir kıta, fazladan tek bir gram yağ içermez. Örneğin üçüncü ve dördüncü dizelerde 'Kış'ın' (*'Winter's'*) ile 'zayıflayan' (*'weakening'*), 'artıkları' (*'dregs'*) ile 'ıssızlaştırmışken' (*'desolate'*) arasındaki ses yinelemesi, *'made'* ve *'day'* arasındaki daha az rahatsız edici yarım uyak ve *'Winter's*'ın son hecesi ve *'dregs*'in *'re'* sesi tarafından birbirine uydurulur. O ahenksiz "karmakarışık sarmaşık sapları" ifadesi, birbirlerine gelişigüzel biçimde sarılmış kuvvetli hecelerle tıklım tıklım görünür, okurun *'scored'* ve *'sky'* sözcüklerinin daha rahat biçimde tüketilebilen ahengiyle ödüllendirilmeden önce özellikle çalışması gereken, keskin biçimde farklı seslerden oluşan bir kümedir bu. Parçanın tamamı, soyut alegori ve

gayretle gözlemlenmiş doğalcı ayrıntıları sıkı biçimde birarayа getirmesi yüzünden dikkate değerdir.

5.6 Sözdizimi, Gramer ve Noktalama İşaretleri

Pek çok şiirsel etki, sözdizimi aracılığıyla gerçekleştirilir. Gramer gibi bu da ses tonu veya ruh halinden daha 'nesnel' olma avantajına sahiptir, bu yüzden de kendi işleyiş biçimlerine bakılmak suretiyle daha kolay biçimde kanıtlanabilir. Edward Thomas'ın "Old Man" (İhtiyar Adam) şiirinin açılış dizelerine bakalım:

İhtiyar Adam, veya Delikanlı'nın aşkı – isimde hiçbir şey yok
Delikanlı'nın aşkını veya İhtiyar Adam'ı tanımayan biri için
Kırağı yeşili tüylü ot, neredeyse bir ağaç,
Biberiye ve lavantayla büyüyen.
İyi tanıyan biri için dahi, isimler
Yarı yarıya süslüyor, yarı yarıya şaşırtıyor olan şeyi:
En azından, olan şey isimlere sarılmıyor
Zamana karşın. Ve yine de isimlerden hoşlanıyorum.

Otun kendisinden hoşlanmıyorum, ama kesinlikle
Seviyorum onu, tıpkı bir çocuğun bir gün onu sevecek oluşu gibi
Kapı tarafındaki çalıdan bir tüy kopartan,
Eve her girip çıktığında...

Bu dizelerin çarpıcı özelliklerinden biri, dürüstlük adına zarafeti kurban etmeye büyük bir cesaretle hazır oluşlarıdır. Pürüzlü, çetrefilli sözdizimi şairin kafa yorduğu bitki hakkında sürekli olarak yoldan çıkan düşüncelerini çözmek için çaba sarf eder. Bunu yaparken, tereddütleri, yavaşlamaları ve hızla geri dönüşleri, onun ota olan tepkisinin kıvrımları ve

niteliklerini temsil eder. Sözdizimi, hakikate yönelik inatçı bir sorumluluğun hizmetindedir; her ifade şiirin anlatıcısının tam olarak ne hissettiğini saptamak için verilen kararlı bir çabanın hizmetindedir. Burada en önemli olan şey doğru sözcükleri kullanmaktır: Ot 'neredeyse' bir ağaçtır, ama tam değildir; isimler 'yarı yarıya' süsler ve 'yarı yarıya' şaşırtır, ancak bütünüyle yapmazlar. 'En azından' ifadesi, hemen bu ifadeyi niteler ve onun gerçekleştiği dizenin tökezleyen, ahenksiz tek heceli sözcükleri -"En azından, olan şey isimlere sarılmıyor"- kesin bir doğruculuk adına sakar olmayı göze almaya hazırdır.

Dizelerin verdiği aranın öte yanına atlarken şairin, mesleğinin kendisine verdiği bir sapkınlık neticesinde otların kendilerini değil, ancak isimlerini sevdiğini sersemleyerek öğreniriz; bu öylesine beklenmedik bir durumdur ki onu biraz dramatik bir *élan* olarak algılarız, sanki bir halı her şeye çok çabuk inanan okurun altından muzipçe çekilivermiştir. Noktalama işaretleri, bu karşılığın aralıksız, değişken yapısıyla işbirliği yapar, şiirin ilk birkaç dizesi belirgin bir biçimde virgüllerle aşırı doluymuş gibi görünür, bu virgüllerden biri biraz gereksiz biçimde bir tireyi destekler. Şair, ot hakkında ne hissettiğinden ona dair pürüzsüz bir cümle üretecek kadar emin değildir. Tüüz biçimde niteleyici bir alt cümle, bir başka cümlenin üzerine sertçe devrilir. Şiiri çekici yapan şeylerden biri, onun açık yürekliliği, şairin bu biçimsiz süreci bütünleşmiş bir modele uyacak biçimde düzleştirmeden bize kendi şüphelerini, bakış açısındaki değişimleri ve ani his değişimlerini görmemize izin verme biçimidir. Sanki duvar halısındaki dağınık dikişleri görünür halde bırakmıştır.

Yeats, sözdiziminin hünerli kullanımının bir başka örneğini vererek bize bir kez daha hizmet edebilir:

Penceremin altından sular akıyor hızla,
Aşağıda su samurları ve tepede orman tavukları,
Gökyüzünün yüzüne bakarak hiç kararmadan akıyorlar bir mil boyunca
Sonra 'kör' Rafteıy'nin 'mahzen'inde karışıyorlar karanlığa
Yeraltında akıyor, kayalık bir yerde yükseliyorlar
Coole topraklarında ve orada bitmek için
Bir göle dökülüyor ve bir deliğe düşüyorlar
Su üretilmiş ruhtan başka nedir ki?

("Coole Park and Ballylee"
[Coole Parkı ve Ballylee], 1931])

Thomas'ın dizelerinin düzensizliği kadar cilalı olan bu şiir, neredeyse kasti biçimde bizi sözdiziminin dolambaçlı eğiminin akarsunun akıntısını ne kadar güzel taklit ettiği üzerine düşünmeye kışkırtır. Yeats tek bir cümleyi kuvvetli bir biçimde şiirin yedi dizesinin köşeleri ve sözdizimsel çalılıkları arasında sürükler, dengesini bir anlığına dahi kaybetmez. Son dize, ustalıklı perde değişimi ve marifet gösterisiyle bu ustalıklı performansın bir tür son süslemesi haline gelir. Dize, sanki şairin becerikli gösteriden sonra bile dışarıya üfleyecek nefesi kaldığını göstermek için oradadır.

Yine de son dizede topografik olandan metafizik olana doğru yapılan hesaplanmış dramatik geçiş canımızı sıkabilir. O biraz kendini beğenmiş retorik soruya, "Su üretilmiş ruhtan başka nedir ki?"ye bariz bir cevap, şiirin kendisi tarafından az önce bir manzaranın ayrıntılı tarifi şeklinde verilmiştir. Biz şimdi bütün bunların yalnızca sembolik olduğunu mu hayal etmeliyizdir? Son dize, belli bir yüzeyselliği, gerçekliğin alegoriye çok kolay dönüşmesini içerir. Ayrıca kıtanın bütünündeki *tour de force*'un aşırı derecede isabetli olduğunu, bu

gürültücü akışın biraz fazla kolaylıkla tek bir düzgün anlatıya boyun eğdiğini de hissedebiliriz. Ancak onun sözdizimsel yapısı, olağanüstü bir şiirsel kullanıma sahiptir.

Gramer, bir şiirin iskeletinin parçasıdır ancak aynı zamanda kendisi de şiirsel bir aygıt işlevi görebilir. T.S. Eliot'un "Whispers of Immortality" (Ölümsüzlük Fısıltıları) şiirinin ilk kıtası, bu duruma uygun bir örnek sunar:

Webster ölüm tarafından fazlasıyla ele geçirilmişti
Ve derinin altında kafatasını gördü;
Ve göğüssüz yaratıklar gördü yeraltında,
Dudaksız bir sırıtmayla geriye doğru yaslanmış.

Eleştirmenler o 'yaslanmış' sözcüğünün ne anlama geldiği üzerine pek çok iddia öne sürmüşlerdir.[3] Şiirin anlamı, Webster'ın ölüm tarafından ele geçirildiğini, derinin altındaki kafatasını gördüğünü, sonra da, ayrı bir bilgi parçası olarak, yeraltındaki nefessiz yaratıkların dudaksız bir sırıtışla geriye doğru yaslandıklarını öğreneceğimiz şekilde iki yarıya mı ayrılmıştır? Bu açıklama, 'yaslanmış'ı 'yaslanmak' fiilinin geçmiş zamanda çekilmiş haline dönüştürür. Şiirin bu yorumu, ikinci dizenin sonundaki noktalı virgülle de güçendirilir, bu da bir fikri ötekinden ayırıp işaretler gibidir. Ancak aynı zamanda hafif bir çarpıtma da yapar, ne de olsa üçüncü dizedeki 'Ve' sözcüğü bizi bunu beklemeye yöneltese de iki fikir arasında herhangi bir gramatik bağlantı yok gibidir. Bu, şunu söylemeye benzer: "Büyükannem bu alanda kariyer yapmış bir suçluydu ve bir yabanarası gelip burnuma kondu."

Yani bu şiiri tek bir anlam birimi olarak da okumak mümkündür: Muhtemelen "yeraltındaki nefessiz canlılar", 'gördü'

3) Sözcük hakkındaki bu tartışmanın bir kısmını William Empson'ın *Seven Types of Ambiguity* (Harmondsworth, 1961) kitabına borçluyum: s. 78-79.

fiilinin nesnesidir, "derinin altındaki kafatası"nda da durum böyledir. Belki de Webster ikisini birden görmüştür. Ancak o zaman 'yaslandı'yla ne yapacağız? Bu konudaki önerilerden biri, onun 'yaslandı'nın geçmiş zamanı olmak yerine tıpkı "Süpürge buzdolabına yaslanmıştı" cümlesinde olduğu gibi geçmiş zaman fiili olduğudur. Göğüssüz canlılar, geriye yatma eylemini gerçekleştirmek yerine geriye yatmışlardır. Ancak o zaman, buradaki noktalı virgüle anlam vermek daha da zorlaşır. Eğer canlılar kendi hareketleriyle geriye yaslanmıyorlarsa bu, karşımızdaki ürkütücü imgenin dehşetini hafifçe azaltabilir; ne de olsa o zaman bu kadar kâbusumsu bir biçimde canlı görünmezler bize. İnsan bu arada göğüsleri olmayan canlılarda bizi bu kadar korkutan şeyin ne olduğunu merak ediyor, ne de olsa erkekler ve çocukların da en azından yetişkin kadınların göğüsleri anlamında göğsü yoktur. Buradaki dehşet verici mesele, bu figürlerin göğüslerini kesip atmış kadınlar oluşu mudur?

5.7 Muğlaklık

O zaman bu dizede muhtemelen bir muğlaklık vardır; böylesi bir muğlaklık şiirin doğasına yerleştirilmiştir. Bunun sebebi, halihazırda görmüş olduğumuz üzere şiirlerin kendi anlam imkânlarını sınırlandırmaya yardım etmek için maddi bağlamlarla donanmış bir halde okura ulaşmayışıdır. Bunun bir sebebi de 'anlamsal olarak doymuş' olan anlamlarının çoğunlukla fazlasıyla sıkıştırılmış olmasıdır, bu da onları çözmeyi daha zorlaştırır. Bunun bir örneği, Gerard Manley Hopkins'in insan varoluşunun faniliğine ağlayan genç bir kız hakkındaki güzel küçük liriği "Spring and Fall"da (Bahar ve Güz) bulunabilir. Şiirin anlatıcısı biraz belirsiz bir teselliyle, büyüdüğünde böylesi mese-

lelere karşı daha az duyarlı olacağı konusunda onu uyarır ve ekler: "Ve yine de sen *ağlayacaksın* ve neden ağladığını bileceksin." Akıl hocası I.A. Richards'ın izinde giden William Empson, bu dizenin çok sayıda anlamı olabileceğine işaret eder. Bunlardan bazıları burada aktarılabilir:

> *Ve sen yine de ağlamakta ısrar ediyorsun ve neden bunu yaptığını biliyorsun.*
>
> *Ve sen yine de ağlamakta ısrar ediyorsun ve sen ayrıca nedenini bilmek konusunda da ısrar ediyorsun.*
>
> *Ve sen yine de ağlamakta ısrar ediyorsun ve neden ağladığını biliyorsun! (Dinle, sana neden olduğunu anlatmak üzereyim!)*
>
> *Ve sen yine de gelecekte ağlayacaksın ve neden ağlayacağını biliyorsun.*
>
> *Ve sen yine de gelecekte ağlayacaksın ve neden ağladığını ağladığında bileceksin.*
>
> *Ve sen yine de gelecekte ağlayacaksın ve neden olduğunu bileceksin! (Bırak da sana anlatayım!)*

Empson başka ihtimallerden de bahseder.[4] Bence dize gerçekte şu anlama gelmektedir: "Ve sen yine de ağlamakta ısrar ediyorsun ve ayrıca neden olduğunu bilmekte de ısrar ediyorsun." Buradaki ilk 'ediyorsun'un italik yazılışı, ilk üç seçenekten birini son üç seçenekten daha mümkün hale getirir. Yine de bu alternatif okumaları geçersiz kılacak hiçbir şey yoktur.

Muğlaklık ile müphemlik arasındaki farktan bahsetmek önemlidir. Müphemlik, elimizde ikisi de sınırlı olan ancak birbirlerinden ayrılan iki anlam olduğunda gerçekleşir. Muğlaklık, bir sözcüğün iki veya daha çok manası anlamın kendisinin belirsiz hale geldiği noktaya dek birbirlerine karıştığın-

4) *A.g.y.*, s. 148.

da olur. Alexander Pope şiirinde aynı zamanda hem 'liman' hem de alkollü bir içki anlamında 'iskele' sözcüğünü kullanır, bu da basit bir sözcük oyunu olarak bir muğlaklık örneğidir. James Joyce'un *Finnegans Wake*'iyse farklı anlamları belirsizlik noktasına kadar birleştiren sözcüklerle doludur, bunun bir örneği anlamı bütünüyle açık olmayan şu cümledir: "ateşsuyusevicisi özürlüdöndü öylesine asmakokulu kırklıtudorçağıyla yaşlanmış çiğaşağıançuezli sonradan gizlenirsin tıpkı incelevhadan midenin karınkıçlı atlığı gibi."

Muğlaklığın bir örneği Philip Larkin'in "Days" (Günler) şiirinde bulunabilir:

Günler ne içindir?
Günler içinde yaşadıklarımızdır.
Gelirler ve uyandırırlar bizi
Defalarca ve defalarca.
İçlerinde mutlu olmak içindirler:
Günler dışında nerede yaşayabiliriz ki?
Of, o sorunu çözmek
Rahibi ve doktoru getirtir
Uzun cüppeleri içinde
Tarlalar boyunca koşarak.

Burada zaman ve mekân fikri üzerine örtülü bir oyun vardır. Günler zamanın dilimleridir, ancak bir alanın içinde ikame edebildiğimiz gibi onların içinde de yaşarız. Ve bir tarla boyunca koşmak, mekânın küçülmesi amacıyla zamanın hızlanması meselesidir. Burada bir müstehcenlik başyapıtıyla karşı karşıyayızdır; anlam her şeye rağmen ilgi uyandırıcı biçimde akılda canlanan tek bir imge üzerinde dönmektedir. Şiir kendi yetersizliğini yüzümüze çarpmadan, elinden geldiğince az kayıpla paçasını kurtarır, bir yandan da doğurgan bir ifa-

de olan "uzun cüppeleri içinde"nin kendisinden çok daha fazla anlamı yankılanmasını başarır. Rahip ve doktor, metafizik sorular soran bu kişiye ona huzur ve tavsiye vermek için mi koşuyorlardır, yoksa bu karakterler onu bir deli gömleğinin içine sokmak için acele eden, baskıcı, Blake şiirlerinden çıkma figürler midir? "Tarlalar boyunca koşarak" ifadesinin kötücül imaları da vardır: Saygıdeğer, uzun cüppeli figürleri böylesi münasebetsiz durumlarla ilişkilendirmeyiz. Burada ortodoksluğun orta sınıf koruyucularının bir kriz yaşadıkları ve bunun paniğe yol açtığı mı ima edilir? Tarlalar ve uzun cüppeler muhtemelen geleneksel, modern-öncesi bir cemaatin işaretleridir, onlar için hayatın anlamı üzerine araştırmalar dine saygısızlık anlamına gelebilir. Demek ki şiirin son kıtasını hangi tonda, acımasız mı yoksa ılımlı bir tonda mı okumamız gerektiğini bilmeyiz.

Özellikle güzel bir muğlaklık da Shakespeare'in 138. sonesinin açılış dizelerinde karşımıza gelir:

> *Aşkım yemin ettiğinde hakikatten yapılmış olduğuna*
> *İnanırım ona, yalan söylediğini bilsem de...*

Belirgin anlamından ayrı olarak bu, aynı zamanda şu anlama da gelebilir: "Aşkım gerçek bir kız (bakire) olduğuna yemin ettiğinde ona inanırım, yalan söylediğini (cinsel ilişki yaşamış olduğunu) bilsem de."

Ayrıca Shakespeare'in 94. sonesindeki ünlü muğlaklıktan da bahsetmek gerekir. Şiirin tamamı şöyledir:

> *İncitmeye ve arzuya gücü olanlar bir şey yapmayacak,*
> *En çok yaptıkları şeyi yapmayanlar gösteriyorlar kendilerini,*
> *Başkalarını hareket ettirerek kendileri taş kalanlar,*
> *Hareketsiz, soğuk ve baştan çıkmayan,*

Onlar haklı olarak devralıyorlar Cennet'in inayetini,
Ve eşi Doğa'nın giderinden zenginliklerini;
Onlar yüzlerinin efendileri ve sahipleri,
Ötekiler yalnızca onların mükemmelliğinin kâhyaları.
Yazın çiçeği yaza güzel gelir
Ancak kendisi için yalnızca yaşar ve ölür;
Ancak eğer o çiçek buluşursa hastalıkla,
En temeldeki tohum cesurca karşı koyar onun itibarına:
Çünkü en tatlı şeyler onların yaptıklarıyla en ekşi hale gelirler;
Çürüyen zambaklar çok daha kötü kokar otlardan.

Bu soneyi okurken şiirin anlatıcısının seslendiği kişiyi övdüğünü mü, kınadığını mı, yoksa iki işi birlikte mi yaptığını merak etmeye başlarız. Muğlaklığın kökeninde elbette anlatıcının aşkındaki kusurları (eğer bahsettiği kişi oysa) erdemlere dönüştürmeye çalışması vardır. Diğer taraftan, erdem gibi görünen şeyler kusur da olabilirler. Macbeth cadılarının "Adil kötüdür ve kötü adil" lafı, böylece sonenin sloganı olabilir. İncitmeye gücü olmak ve yine de incitmemek, takdire şayan bir davranıştır; ancak eğer bunu methetmek aynı zamanda en çok gösterdikleri şeyi yapmayan insanları tebrik etmek anlamına da geliyorsa, bu bir yandan da iki yüzlülüğe övgü düzmeyi içerir gibidir. Baştan kolay çıkmayan erkek ve kadınlar, övgüye layık kişiler gibidir ancak kendisi 'taş' ve 'soğuk'la, ağırbaşlı bir vaziyetteyken öteki insanların hislerini karıştırmanın sömürücü bir iş olduğunu düşünmek de bizi huzursuz eder.

Benzer biçimde, Cennet'in inayetini almak ve doğanın giderinden zenginliklerini idare etmek, olumlu başarılar gibi görünür; ancak bu durum sizi yüzünüzün efendisi ve sahibi, kendi benliğinizin mülk sahibi veya girişimcisi yapıyora, aniden bunun bütünüyle saygıdeğer olmadığını düşünmeye başlarız. Eğer çok Shakespeare okumuşsak, onun bu yeni yükse-

len, burjuva mal sahipliği veya mülk edinmek üzerine kurulu bireycilik fikirlerini genellikle onaylamadığının farkında olabiliriz; bu fenomenlerden "sanki bir insan kendinin müellifiymiş/Ve tanımıyormuş ondan başka arkadaş" diyerek bahsetmiştir (*Coriolanus*). Shakespeare genellikle kişinin bütün kan bağlarını ve cemaat bağlantılarını geride bıraktığı bu kendinin müellifi olma fantezisini yıkıcı bir şey olarak görür. *Troilus and Cressida*'da Ulysses, Achilles'e "hiç kimse hiçbir şeyin efendisi değildir... Kendi parçalarını ötekilere iletene değin" der; bu iddia, başka şeylerle ilişkisiz bir kimliği yok eder. Yazın çiçeğinin yaza tatlı geldiğini bilmek iyidir, ancak çiçeğin kendisi için yaşayıp öldüğünü duymak biraz endişe vericidir; şiiri tatsız bir biçimde bencilmiş gibi gösterir.

Buradaki sorun, olumlu ve olumsuz olan şeyleri basit bir biçimde dengeleyemeyişimizdir, ne de olsa ikisinin aynı madeni paranın iki tarafı olduğu yönünde huzursuz edici bir şüphemiz vardır. Eğer durum buysa, o zaman sonenin tasavvuru (sözcüğün özensiz değil de kesin anlamıyla) diyalektiktir. Sanki çiçeğin yaza tatlı gelmesinin sebebi, sırf kendi için yaşamasına karşın tatlı oluşu değil, böyle yaşamasıdır; kendinde değerli bir özgürleşim olarak görülecek bu narsistik durumdan çıkması, onun hastalanmasına da yol açabilir. Başkalarıyla ilişki kurmak sizi ahlâki kirliliğe veya hatta zührevi hastalık gibi daha az soyut olan bir kirlenme biçimine karşı savunmasız bırakır; bunun anlamı, en sonunda kendi içinize kapalı, frijid halinizle normalden daha kötü bir hale gelecek oluşunuzdur. Gerçekten de aynı koşullarda çoğu insanınkinden daha kötü bir duruma gelebilirsiniz, ne de olsa böylesine uzak, kendi içinize kapalı olduğunuz gerçeği, fazla ilişki deneyimine sahip olmadığınızı, bu yüzden de bu tür deneyimlere sahip olanlara oranla sömürülmeye veya en

sonunda kendinizi duygusal bir karmaşa içinde bulmaya daha yakın olduğunuzu gösterir. Çürüyen zambaklar çok daha kötü kokar otlardan. İşleri ters gittiği takdirde yüce gönüllü kişiler, böylesi ahlâki iddiaları olmayanlara oranla çok daha büyük bir düşüş yaşarlar.

Yani, şiirin anlatıcısı nasıl olduğumuz ve nasıl göründüğünüz arasında bir bölünme olduğunu öne sürüyordur; bu da çoğunlukla ahlâki bir kusur olarak görülür ve gerçekte bir erdem de olabilir. Örneğin, cinsel açıdan çekici olan ancak bu özelliklerinden faydalanmayan kişiler, iki yüzlü dediğimiz insanların itibarlı versiyonlarıdır. Bunu kışkırtan şeyin tam da onların ilgisizliği olması mümkünse de, bu insanlar gerçekte öteki insanlarda uyandırdıkları arzudan sorumlu değildirler. Duygusal soğukluk, eğer baştan çıkarılmanızı engelliyorsa, göründüğü kadar ayıplanacak bir şey değildir. Narsisizm steril olsa da, öteki insanlardan bir şey alabilir (yazın çiçeği yaza tatlı gelir) ve göründüğü kadar değersiz olmayabilir.

Böyle olsa da, insanları Cennet'in inayetini ve "eşi Doğa'nın giderinden zenginliklerini" miras almış kişiler olarak tarif etmek, biraz abartılı görülebilir. Shakespeare iyi bir çiftçi veya kâhyadan hoşlanır çünkü bu karakterler tutumluluklarıyla bazı müsrif karakterlerin veya kıskanç biçimde istifçilik yapan tiplerin tam zıttında yer alırlar. Eğer kendi benliğinizi savurgan biçimde kullanırsanız onu öylesine dikkatsizce dağıtırsınız ki, en sonunda elinizde onun yerine koyacak bir benliğiniz kalmaz; oysa eğer kendinizi istiflerseniz, artık bir kimliğiniz olmaz, çünkü Shakespeare, insan kimliğinin ilişkisel bir mesele olduğu konusunda Ulysses'le aynı fikirde gibidir. Burada resmettiği, soğuk bir tavırla kendilerine hakim olan erkek ve kadınlar, sanki ikinci kategoriye ait gibidirler; ancak belli eksiklikleri idealize etmeye niyetli olan şiir, onların san-

ki aklı başında kâhyalarla aynı kategoriye giriyormuş gibi görünmelerini sağlar.

"Onların mükemmelliğinin kâhyaları" şimdi 'toprağı işlemek' fiilinin arkasında söylenmemiş biçimde gizlenen kâhyanın rolünü değiştirir. Ancak burada bir muğlaklık vardır: 'Onların' mükemmelliğinin anlamı, duygusal olarak otistik olan insanlar mıdır yoksa onların çevresindekiler mi? Dizenin anlamı, soğuk insanlar kendi kaynaklarını bütünüyle kontrol ederlerken onların çevresindekilerin bu kaynaklardan ancak aracılar sayesinde faydalandıkları olabilir. Bu bireyler kendilerine sahip oldukları için, bu kendine hakim kişilere sahip olamazlar ve böylece onlarla ilişkilerinde birer hizmetkâr veya kahya olmaya indirgenirler. Muhtemelen kendi zaferlerinin içinde yüzer, böylece tıpkı bir kâhyanın yapacağı gibi onların mülk sahipleri olmadan kendi yeteneklerini kullanırlar. Dizenin anlamı muhtemelen şudur: Bir taş gibi duygusuz insanlar kendilerine sahip gibi görünebilirken, öteki insanlar kendileriyle birer kâhya gibi ilişki kurar, onların kendi güçlerinin ve yeteneklerinin içine girerler ancak tapu senetlerini kendileri almazlar. Shakespeare'in diğer eserlerinden bunun onun onaylayacağı türde bir konum olduğunu anlarız; ancak burada sone, konu hakkında, yazarının bu yaşam biçimi hakkındaki kafa karışıklığından daha belirgin fikirlere sahiptir. Yani, samimiyetsizliğe dair bazı kesin ipuçları vardır. Şiir, müvekkilinin suçlu olduğunu bilen bir avukatın onu savunurken yaptığı kurnazca bir konuşmaya benzer.

Şair neden kötü bir işten en iyisini çıkarmaya çalışmaktadır? Burada sonenin onun âşığıyla ilgili olduğu, âşığı tarafından okunmak üzere yazıldığı yönünde spekülasyonda bulunabiliriz. Muhtemelen, William Empson'ın da varsaydığı gibi, âşık burada bir tür tehlike içindedir, şiirin anlatıcısı çaresiz-

likle onun kusurlarını överek âşığını çılgın bir ilişkiden korumaya çalışıyordur. Bu onun utanç verici derecede az sayıdaki erdemlerinden bahsetmekten daha ikna edici bir taktik olabilir. Âşık onun narsisizminin bir güç olduğunu fark etmeli ve ondan taviz vermeyi reddetmelidir. Veya muhtemelen kendinden geçmiş olan şair, ümitsiz bir biçimde âşığının neşeli aldırışsızlığını rasyonalize etmeye çalışıyordur. Bu durumda sanki kendisi kötü bir kâhya haline gelerek küçültücü bir konuma indirgenmiş gibidir, soğukkanlılığını çarçur eder, böylece üstü kapalı bir biçimde âşığının ilgisizliğiyle bu kibirliliğinin onu indirgediği rezil, otumsu durumu karşılaştırıyor olabilir.

Şair burada onu başka biriyle gitmeye kışkırtıyor da olabilir; bu durumda sone, şairin onu buradan çıkarmak üzere takip ettiği sofistike bir strateji haline gelir. Böyle yaptığı takdirde ahlâki veya fiziksel bir hastalık kapabilir, böylece en çekici özelliği olan o buz gibi soğukkanlılığını yitirebilir. Hareket etmek kendi kendisini feshetmek, onu göze böylesine hoş gösteren niteliğini mahvetmek anlamına gelecektir. Çürüyen bir zambağa benzemesinin sebebi budur. Şiirin anlatıcısı göze batan biçimde bencil davranarak âşığına kendisini ancak ona vermeyerek elinde tutabileceğini söylüyor olabilir. Hatta partnerinin kendisiyle ilgili bu övgüden çok etkilenip yeni aşkını terk edeceğini, eski partneriyle yeniden yatağa gireceğini umuyor dahi olabilir. Şair kendi şehvetli bencilliğini, tam da âşığını tahrik edebilecek türde soylu bir diğerkâmlıkla gizler. Veya muhtemelen burada tehlikede olan böylesi bir retorik durum yoktur ve sone basit bir biçimde bizim günahlarımızın dahi sapıkça erdemli olabilmesinin yarattığı ironik durumdan bahsetmektedir.

Eğer âşık, şairin sevgisini aynı biçimde önemsememişse buna benzer bir şey de şiirin okurla ilişkisi için söylenebilir.

Şiirin tekniği, okuru hep merakta bırakmak, onu hazırlıksız yakalamak, tek bir anlaşılır tavırla özetlenmeyi reddetmektir. Bu, insanın sevgilisiyle erotik yolla alay etmesinin şiirsel karşılığı gibidir; bize bir rahatlık kırıntısı sunar sunmaz, onun yerine zehirli bir diken yerleştirir. Şairin gerçekte nerede durduğu konusunda kuşkularımız vardır, ancak bunun sebebi şiirin ironik olması değildir. Şiir 'nesnel' ironi olarak adlandırabileceğimiz şeyi araştırıyor olabilir, fakat bunun anlamı, şiirin söylediği şeyi kastetmediği değildir. Shakespeare belki de kişinin kendisinin efendisi ve sahibi olmasının, o kişinin sebep olabileceği insani hasarın derecesini azaltabileceğine inanma konusunda bütünüyle samimidir. Şair, şiirin hudutlarının dışında insanın kendi kendisine sahip olması meselesinin oldukça arzulanmayan bir yanı olduğuna inanıyor da olabilir. Ancak "kendileri de taş gibi olanlar" ifadesi çok güçlü bir biçimde bu iddiayı desteklese de, şairin bunu burada söylemesi için bir sebep yoktur. Hiç kimsenin, Shakespeare'in bile, her şeyi bir anda söyleme zorunluluğu yoktur.

5.8 Noktalama İşaretleri

En çok ihmal edilen formal tekniklerden biri, noktalama işaretleridir. Örneğin Eliot'un "Whispers of Immortality" (Ölümsüzlük Fısıltıları) şiirindeki şu dizelerde ünlem işareti olması insanın kafasını karıştırır: "Toplar yerine nergis soğanları/Gözlerin oyuklarından bakılmış!" Ünlem işaretleri Eliot gibi nazikçe hünerli bir şair için duyguları beceriksiz biçimde belirtir. Saf ve çoğunlukla gereksizdirler, neredeyse her zaman fazla göze çarparlar. Yani, insan bu işaretlerin ironik olduğundan şüphelenir, gerçi nasıl ironik olduklarını görmek zordur. Ünlem işaretleri, tabiri caizse tırnak işaretle-

ri içine alınmıştır. e.e. cummings'in şu dizelerle sona eren içli lirik şiirine bakalım:

> (bilmiyorum sende kapatan
> ve açan şeyin ne olduğunu; yalnızca içimdeki bir şey anlıyor
> gözlerinin sesinin tüm güllerden daha derin olduğunu)
> hiç kimsenin, yağmurun bile, böyle küçük elleri yoktur
> ("somewhere I have never travelled, gladly beyond"
> ["asla seyahat etmediğim bir yer, memnuniyetle ötede"])

cummings çoğunlukla noktalama işaretlerini bütünüyle dışarıda bırakır veya burada olduğu gibi, sanki mümkün oldukça dikkat çekmeyecekleri bir biçimde kullanılmalarını istiyormuşçasına onları sözcüklerin arasına sıkıştırır. (Bu gerçekte onları daha dikkat çekici hale getirir.) Şairin 'güller' veya 'eller' sözcüklerinden sonra neden nokta kullanmayı istemediğini anlayabiliriz: Böylesine hassas, örümcek ağı benzeri dizeler için nokta çok güçlü, kesin bir hareket olacaktır, şairin büyük harf kullanmamasının sebeplerinden biri de bu olabilir. (Daha az itibarlı bir sebep ise, 'soğan'ın demokratik, 'Soğan'ın ise elitist olduğu varsayımı olabilir.) Nokta kullanmak, bir dizi kırılgan, belirsiz ifade dizisi olması istenen dizeleri kesintili anlam birimleri şeklinde doğramak olurdu. Dizelerin duygularını noktayla durdurmuş olacaklardı. Ancak bu durumda son dizedeki virgüller olmasa daha iyi olabilirdi, böylece duraksamaları keşfetmeyi okura bırakmış olurdu. Şiirin başlığı aynı zamanda onun ilk dizesidir; insan neden o virgüle ihtiyaç duyduğunu anlar. Virgül olmasaydı, şiirin başlığı "asla memnuniyetle seyahat etmediğim bir yer" anlamına geliyormuş gibi görünecekti, bu da şiirin ilk dizelerinin anlamı göz önüne alındığında onun âşığının suratına atılmış bir tokat işlevi görecekti. Ancak aynı zamanda virgülün araya girmesinin gerekmesi, üzücü bir durumdur.

cummings şiirden çıkarılabilecek iki nokta üstüsteler, noktalı virgüller ve virgüller de kullanır. (Bu arada virgüller tıpkı tire fanilalar ve çene hizasında uzatılmış saçlar gibi, bugün neredeyse kullanımdan kalkmıştır.) Eğer eserinizin sürekli olarak sonu açık bir etki yaratmasını istiyorsanız, duraksamaları noktalarla sağlamak yerine bu işi halletmeyi dize sonlarına bırakabilirsiniz. Şiir ilk üç dizesini parantez içine alır, sanki bunlar kendi kendine söylenen derin düşüncelermiş gibi davranır; bu aynı zamanda o dokunaklı son dizeyi rahatlatır, ne de olsa burada parantez içine alınmamış yegane dize odur. "Gözlerinin sesi tüm güllerden daha derindir"in yarattığı sinestezi, pek de başarılı değildir: Bütün güllerden daha derin gözler veya hatta aynı biçimde etkili olmak için fazla edebi olsa da, bütün güllerden daha derin bir ses, hayalperest bir fikirdir; ancak "gözlerinin sesi" ifadesi uygunsuz kaçar yalnızca.

5.9 Uyak

Uyak, bütün teknik araçlar arasında en tanıdık olanlardan biridir, şimdiye dek ona sıkça rastlamış durumdayız. Uyak, muhtemelen büyülü bir yanı (ama aynı zamanda endişe verici ve tekinsiz bir yanı da) olan çift anlamlılıklardan, ters görüntülerden ve benzerliklerden çocuksu bir zevk aldığımız gerçeğini yansıtır. Tekrardan alınacak bir zevk vardır: Küçük çocuklar çoğu yetişkinin tahammül edilebilir bulduğu noktanın çok ötesine dek sözcükleri tekrarlamayı sürdürürler. Tekrarların tahmin edilebilirliği, bize bir güvenlik hissi verebilir. Freudcular için bu, ruhun doğasındaki tembelliği, bize bırakıldığı takdirde ekonomik ihtiyacın teşviki olmadan bütün zamanımızı çeşitli rezil *jouissance* durumlarında geçireceğimiz gerçeğini yansıtır. Çok fazla libidinal enerji yaymaktan hoş-

lanmayız; tekrar da böylesi bir enerjiyi 'bağlama'nın ve böylece aşırı masraf yapmaktan kaçınmanın bir yoludur. Gerçekten de çok fazla tekrar can sıkıcıdır, ancak uyak bu tehlikenin üstesinden gelebilir. Çünkü uyak kimlik ve farkın bir birleşimidir. 'Ejder' ve 'berjer' sözcükleri kulağımıza hem yakın hem de farklı gelir.

Muhtemelen modern hayatın bir biçimde ahenksiz olduğu hissedildiği için, pek çok şair modern çağa girdiğimizde uyak kullanmayı bırakmıştır. Bazıları da Birinci Dünya Savaşı şairi Wilfred Owen gibi, neredeyse tek sesli bir biçimde ses çıkaran ama bunu tam da yapamayan bir yarı-uyak kullanma tavizini verirler:

Mutludur henüz öldürülmelerinden önce
Damarlarında kanın soğuk akmasına izin verebilenler.
Hiçbir şefkatin alay edemediği
Veya ağabeylerinin taşlarıyla döşenmiş
Patikalarda onlara acı veren.
Cephe hattı kaybolur.
Ancak bu silinenler çiçekler değil, askerlerdir.
Çünkü şairin ağlamaklı ahmaklığı:
Erkekler, doldurulacak boşluklardır:
Daha uzun süre savaşabilecek olan
Kayıplar: ancak kimsenin umrunda değildir.

("Insensibility" [Duyarsızlık])

Bu muhteşem biçimde yaratıcı yarı-uyakların (*'killed'/'cold, 'fleers'/'flowers', 'feet'/'fought', 'fooling'/'filling', 'brothers'/'bothers'*) matemli, neredeyse tekinsiz bir niteliği vardır. Tıpkı insanın hayal edilemeyecek bir ceset yığınının içinde yaşayan bir yazardan bekleyebileceği gibi, her şey beklenmedik biçimde yanlış, ayarsız, dengesizdir. İnsan savaşın dehşeti tarafın-

dan gerçekte duyarsızlığı methetmeye ve şefkatini köreltmeye indirgenen böylesi bir şaire güçlü bir uyağın sahte bir uyum gibi görünebileceğini hayal eder. İnsan Victoria döneminde yaşayan pek çok kişinin bu insani nasihate vereceği mahçup tepkiyi hayal edebilir.

"Taşlarla döşenmiş", sahip olduğu insanlıktan çıkarıcı güçle acımasız bir ifadedir, etkisi onlardan oldukça mahrum dizelerin ortasında ani bir imge olarak ortaya çıkışıyla yoğunlaşır. Ancak ifadenin olağan vahşiliği 'kardeşler'le bir gerilim içinde okunmalıdır. Askerler her zamanki kadar kardeş olamıyor değildirler, yalnızca bunu söyleyecek türden bir duygusallığa durumları el vermiyordur. Hissetmek öldürebilir: Çok güçlü herhangi bir duygu bu askerleri kendi durumlarında daha savunmasız kılabilir ve böylece durumun korkunçluğunu daha da yoğunlaştırabilir. Burada şefkatli olan şey, duyarsızlıktır. Bu, askerler için olduğu kadar "Duyarsızlık" için de geçerlidir: İnsan onun derine yerleşmiş öfkesini de, şiirin gerçekleşebilmesi için onu daraltan soğuk denetimi de hissedebilir.

"Duyarsızlık" bu koşullar altında ağlamaklı bir ahmaklıktan başka bir şey olamayan kendi şiirsel konumunu reddeder. Taş kalpli bir şiir-karşıtı metin olarak, kendisiyle çelişki halindedir (gerçi aynı zamanda özenle işlenmiş bir şiirdir de). "Ağabeylerinin taşlarıyla döşenmiş" tam da bir metafor olsa da, metafora tokat atmak için izlediği yoldan sapar. Owen kadar duygusal bir şair için şiirin dili çileci ve haşindir. "Cephe hattı kaybolur" dizesi çarpıcı biçimde ıssız ve sonunda durdurulmuş görünür, bunlar şiirin merkezinde yer alan üç adeta kısa ve öz sözcüktür. Sanki bu çıplak gerçeği ayrıntılandırmak yolundaki her türlü çaba bir yalan olacak gibidir. Eğer uyaklar uyumsuzsa, şiirin değişken ölçüsü de aynı biçimde uyumsuzdur. Son dizedeki "ancak kimsenin umrunda değildir" ifa-

desi, evlerinde rahat biçimde topuklarını birbirine vuranlar ve askerleri oraya gönderen siyasetçilerin kusurlu duyarsızlığıyla orada, savaşın en şiddetli noktasına saplanmış olanların kaçınılmaz hissizleşmesini karşılaştırır. Duyarsızlık iki grup için de geçerlidir ancak bu oldukça farklı sebeplerden ötürü böyledir.

Hazır savaş şiirlerinden bahsederken, Owen'ın şiirini John McCrae'nin "In Flanders Fields"la (Flamanya Sahalarında) karşılaştırmak anlamlı olur:

Flamanya sahalarında gelincikler çiçekleniyor
Sıra sıra haçların arasında,
Yerimizi işaretleyen; ve gökyüzünde
Hâlâ cesurca şarkılarını söyleyen tarlakuşları,
uçuyorlar
Aşağıdaki silahların arasında güç bela işitilerek.

Biz Ölüleriz. Birkaç gün önce
Yaşıyorduk, şafağı hissettik, gün batımının parıldayışını
gördük,
Sevdik ve sevildik ve şimdi yatıyoruz
Flamanya sahalarında.
Düşmanla kavgamızı gözden geçir:
Düşen ellerimizle size fırlatıyoruz
Meşaleyi; sizin olsun, yüksekte tutasınız diye.
Eğer biz ölenlere inancınız biterse
Uyuyamayız, Flamanya sahalarında
Gelincikler çiçeklense de.

Bu muhtemelen Owen'ın amaçladığı türde bir savaş şiiriydi, ağlamaklı bir ahmak içerdiği pek söylenemez. Şiirin ölçüsünde (dört vezinlidir) savaşın trajedisiyle anlaşmazlık içinde

olan bir kaygısızlık vardır, gerçi bu muhtemelen son kıtadaki askeri kalk borusuyla olduğu kadar anlaşmazlık içinde değildir. Şiir yarı uyaktaki akortsuzluğu kullanmaktan çok (eğer nakaratı bir kenara bırakırsak) yalnızca iki uyaklı seste olan farklılıkları yansıtır, böylece ilginç biçimde sıkıca dokunmuş bir uyak şeması üretir. Bu, hafifçe ilahi benzeri bir etki yaratır; şiirde kasvetin yanında eğreti duran ancak şiirin heyecan verici son dizelerine iyi uyum sağlayan bir etki doğurur.

Dizelerin söylediği şey, ancak yaşayanlar daha çok ceset ürettikleri takdirde ölülerin kendi haklarının korunduğunu hissedecek olduklarıdır; bu, böylesine asil ruhlu bir ağıt için kana susamış bir taleptir. Şiirin asil ruhlu yas tutuşuyla onun intikama çok yakın duran savaş çağrısını birbirlerine uydurmak zordur. Wilfred Owen'ın rahatlıkla onaylayacağını hayal edebileceğimiz türde bir duygu değildir bu; gerçekten de hudutların arkasına güvenli biçimde gizlenmiş, geri hizmette çalışanların sesine benzer. Ancak McCrae gerçekte savaşın en kanlı olaylarından bazılarını yaşayıp hayatta kalmış Kanadalı bir askerdi. Ölü askerlerin neden gelincikler kendi üstlerinde çiçeklense de uyuyamadıkları belirgin değildir; tabii burada gelinciklerin afyonlu etkisine de gönderme yapılıyor olabilir. Ancak ölü savaşçıların uyuşturucudan kafaları güzel olduğu için uyuduklarını söylemek uygunsuz ve onursuzca görünür.

Son olarak, İkinci Dünya Savaşı yazarı John Pudney'in sıkı bir *aa/bb* şemasına sahip olan ünlü şiiri "For Johnny"ye (Johnny İçin) bakalım:

Umudunu kesme
Kafası-havadaki-Johnny için;
Mışıl mışıl uyuyor
Tıpkı yeraltındaki Johnny gibi.

Kefen çıkarma
Bulutlardaki-Johnny için;
Ve gözyaşlarını sakla
Sonraki yıllarda onun için.

Çok daha iyi
Parlak-yıldız-Johnny için,
Başını dik tutmak,
Ve çocuklarını beslemek.

Bir memurun canlılığıyla söylenmesi gereken bu veciz dizeler, aşırı duygusallıktan kaçınmak için öylesine çok çaba gösterirler ki, yaydıkları duyguları cesurca kontrol etme havasıyla tam da onun içine düşerler. Şiirdeki uyak şeması, başka şeylerin yanında, duyguya hakim olmanın da bir yoludur. Tıpkı aksi bir kişilik olmaktan gizli bir *ürperme* hissi alan Dickensvari iyi kalpli ama işlenmemiş duygusal kişiliklerde olduğu gibi, burada da duyguları bastırmak, duyguları canlandırmanın sapıkça bir yolu olabilir. Burada boğazda bir yumru şeklinde düğümlenen duygu, duyguları reddeden bir ketumluktur. Yine de şiir, kitsch bir biçimde etkileyicidir. Hakiki bir duygusal güç ile zar zor bastırılmış bir duygusallık arasında gidip gelen, itibarsız bir şiir türüne aittir. Ayrıca, pragmatik biçimde etkili şiirlere örnektir: Hiç kuşkusuz çocuklarını ve kocalarını savaşta yitirmiş pek çok aileyi teselli etmiştir. Böyle olsa da Laurence Oliver'ın savaş döneminde radyoda okuduğu ve Michael Redgrave'in yurtsever bir filmde alıntı yaptığı bu değerli mücevherin yazarının aynı zamanda tuvaletlerin tarihini anlatan *The Smallest Room* (En Küçük Oda) adlı kitabın yazarı olduğunu öğrenmek, insanı üzer.

5.10 Ritim ve Ölçü

Şiirde ritim ile ölçü aynı şey değildir. Ölçü, vurgulu ve vurgusuz hecelerin oluşturduğu düzenli bir motiftir, ritim ise daha az forma bağlıdır. Şiirin düzensiz salınımı ve akışı anlamına gelir, konuşan sesin bükülmelerini takip ederkenki dalgalanmaları ve titreşimleridir. İngilizce şiirin etkisinin büyük bölümü, bunlardan birini diğerine karşı kullanmasından gelir. Shakespeare'in *The Merchant of Venice*'deki (Venedik Taciri) Shylock'un şu dizesi:

> Nasıl da yaltaklanan bir hancı gibi görünüyor! (*How like a fawning publican he looks!*)

beşli ölçüyle yazılmış bir 'iambic pentameter'dır, vurguların motifi şu şekildedir (koyu renk heceler vurgulu olanlardır):

> **How like a fawning publican he looks!**

Ancak dizeleri bu şekilde seslendiren bir oyuncu, hiç kuşkusuz seyircileri mest edemeyecektir. Bunun yerine dizeyi şu şekilde seslendirebilir:

> **How like a fawning publican he looks!**

Burada dizeyi seslendirme biçimi, konuşan sesin eğimine yapışır. Ancak ölçü, çok sayıda ihtimali açık bırakır. Şiirin temposu, onu seslendiren kişinin okuması esnasında arkaplanda sönük bir zonklama gibi duyulabilir, sesin serbest stil cambazlıklarının dikkat çekebileceği sabit bir arkaplan oluşturmuştur. Sanki ölçü, ritmin emprovizasyon yapabileceği partisyonu sağlıyormuş gibidir.

Ritim, şiirsel özellikler arasında en 'kökensel' olanlardandır. Basit bir sendeleme ve hareketlenme meselesi de olabilir,

en erken yaşlarımızdan miras aldığımız bir hareket ve içgüdü motifi olarak, inatçı fiziksel ve psikolojik kökenleri olan, bireyin içine işlemiş durumdaki çok daha derin bir ruhsal seviyeden geliyor da olabilir. Altı aylık bir bebek konuşamaz, ancak bilimciler onun Balkan folk dansı ezgilerindeki karmaşık ritmik modellerde yer alan incelikli varyasyonları tespit edebildiğini ortaya çıkarmıştır. Bu bebek Boston'da doğmuş olsa da aynısını yapabilir.

Walter Raleigh'ın yazdığı bir şiir, şiirsel ritmin ne kadar güzel biçimde dolambaçlı ve esnek olabileceğini gösterir:

Sen kutsal topraklardan gelirken
Walsinghame'deki
Gerçek aşkımla karşılaşmadın
Geldiğin yolda
Gerçek aşkını nasıl bilebilirim
Pek çoklarıyla tanışan
Ben kutsal topraklara giderken
Gelmiş olan, gitmiş olan...

("As You Came from the Holy Land"
[Sen Kutsal Topraklar'dan Gelirken])

Şiirin hassas biçimde kıvrak ikinci dizesi tek bir sözcükten oluşur ve ilk dizenin daha geleneksel ölçüsünün ardından olağanüstü biçimde incelikli bir ritmik düzenleme yapar. Bir dizeden diğerine geçerken tatlı bir sürpriz yaşayarak, kurnazca çeşitlendirilmiş bir dizi ritmik dürtüden başka bir diziye geçiş yaparız. Eğer buradaki his devamlıysa, onu yaratan ritmik birimler nefis bir biçimde çeşitli ve tahmin edilemez mahiyettedir.

Stevie Smith'in efsanevi "Not Waving But Drowning" (El Sallamıyor Boğuluyor) şiiri için de benzer şeyler söylenebilir:

Kimse duymadı onu, ölü adamı,
Ancak hâlâ yatıyordu sızlanarak:
Düşündüğüzden çok daha uzaktaydım
Ve el sallamıyor boğuluyordum.

Zavallı adam, her zaman sevmişti muziplik yapmayı
Ve ölü şimdi
Onun için soğuk olmuş olsa gerek ki kalbi durmuş,
Dediler.

Ah, hayır hayır hayır, her zaman çok soğuktu
(Hâlâ ölü olan sızlanarak yatıyordu)
Ben bütün hayatım boyunca çok uzaktaydım
Ve el sallamıyor boğuluyordum.

Şiirin ilk kıtası üç vurgulu dizeyle iki dize arasında birbirini takip eder, ikinci kıtanın daha düzensiz biçimde devam ettirdiği bir motiftir bu. Bu tür bir yükseliş ve düşüşün veya majörden minör perdeye geçişin etkisi, daha çok genişleyen dize ölçüsünün ilk vuruşuyla takip edilirken, onu ortadan kaldırır. Bu aygıtın arkasında, şiiri bir bütün olarak ilgilendiren bir bathos duygusu vardır: Suda boğulmanın trajedisiyle el sallamanın önemsizliği arasında yalnızca bir algı nüansı yer alır. Bu iki anahtar sözcük, 'el sallama' ve 'boğulma', ahenksizdir ancak belli belirsiz bir şekilde birbirlerini hatırlatırlar; belli bir mesafeden insanın birini diğeriyle karıştırması gibi, sahile bakarken de insan gerçekte olup bitenleri anlamayabilir.

İkinci kıtanın ilk iki dizesi ilk kıtanın metrik dokusuna uyar, burada o komik biçimde gerçekçi "Ve ölü şimdi" dizesinde bathos patlak verir; ancak "Onun için soğuk olmuş olsa gerek ki kalbi durmuş,/Dediler" dizeleriyle ritim garip bir şekilde ters gitmeye başlar. İnsan bu beceriksizce sallanan dizenin muntazam biçimde dengelenmiş iki dizeye bölünmesini

bekler ("Onun için soğuk olmuş olsa gerek ki,/Kalbi durmuş, dediler") ancak Smith'in istediği şey, ölü adamın refakatçilerinin telaşlı, düzensiz gevezeliği hissini iletmektir. Dize, tıpkı soluk soluğa kalmış bir dedikodu gibi, noktalama işaretlerinden yoksundur. Gündelik hayatın simetri yoksunu kümeleşmiş haline benzer. Smith ayrıca bu tuhaf biçimde ele alınmış dizeyi uygunsuzca çok fazla sözcükle doldurarak gülünç bir etki yaratır ve buradaki boğulma olayının dramatik yanını söndürür, sanki kıta aniden kontrolünden çıkmış gibidir. Daha sonra, şiirin bir bütün olarak sahip olduğu *sahte-naif* niteliği yakalayan bu gülünç biçimde kaba saba dizenin ardından, bir kez daha bir bathos'a ulaşırız; "Dediler"deki aksak ses azalışı, yersiz bir şekilde bütün dizeyi kendine tahsis eder. Yüzücü, ölümünün gerçekleştiği o büyük anı bile beceremez, trajik olanın heybetine layık olamaz; şiir, ritim duygusunu feci biçimde yitirerek, aynı hareketi tekrar eder.

Şiirin son kıtası boğulan adamın kendisince anlatılır (bu kısa şiirde birbirinin içine girmiş üç ses vardır) ve ölümünün yaşantısından gerçekte çok da farklı olmadığını söyleyerek ölümünün değerini daha da düşürür. Ancak yaptığı açıklama çok geç gelmiştir: Tıpkı yaşarken kimsenin onu duymamış oluşu gibi ölürken de kimse onu duymaz. Bu muhtemelen bütünüyle dostlarının suçu değildir: Muhtemelen gerçekten de başının dertte olduğu gerçeğini gururlu biçimde gizlemenin bir yolu olarak muziplikler yapmıştır ve varoluşunu belirleyen bu gülünç yanlış anlaşılmadan da kısmen kendisi sorumludur. Şiir güzel bir biçimde, komediyle dokunaklılığı harmanlar.

Son olarak, on sekizinci yüzyıl İrlanda'sının seçkin, yersiz biçimde ihmal edilmiş bir şairinden, William Dunkin'den bir şiire bakalım. Dunkin'in en güzel şiirinin başlığı "The Par-

son's Revels"dir (Rahip'in Cümbüşü) ve çok nadir bulunan bir kıta biçiminde ifade edilmiştir:[4]

Sesi madeniydi, derin ve benzeri
Yüksek Flemenkçeyle iyi uyumluydu
Veya Atinalı İrlandacasıyla ve onun dokunuşu esnekti;
Dubourgh bir budaladan farksızdı onun için;
Kurallara uymadan ahenkle çalardı,
Ve Fin McCool'un yiğitliklerinin şarkısını söylerdi
Şu dev olanın...

Şiirdeki uyak şeması kendi içinde bir tür komik ritüel gibidir. Dunkin özellikle uygunsuz bazı uyaklar *kullanır* (*'scurvyv/'topsy-turvy'*, *'from it'/'vomit'*, *'dead aunt'/'pedant'*) ancak asıl komik etki, her kıtanın ilk üç dizesinin ritminin (ki dört vezinli mısralardır bunlar) aniden en sonda bulunan, etkisiz bir şekilde eklenmiş ifade tarafından bozulmasıyla elde edilir. Bu son cümleler küçük bir duraksamadan sonra gelirler, bu sırada okur hangi aşırı marifetli uyağın gerçekleşmek üzere olduğunu merak eder. Son ifade, kısa ve üç heceli kıvraklığıyla kaçınılmaz bir bathos etkisi yapar:

Her neşeli genç hanım kendi şeklini sunar,
Korsesini ve kurdelesini patlatacak kadar,
Ve tahtalara vuracak: kemancılar gıcırdatıyor
Kedi-bağırsaklarını:

Cesur C–, katolik köpeklerin düşmanı,
Kunduralarını giymiş, takunyalar kadar kullanışsız olanları,
Sergiliyor yeteneklerini, ve B— canlandırıyor
Yağ bağırsaklarını.

4) Ancak Restorasyon dönemi İngiliz şairi Alexander Radcliffe'in yazdığı "The Ramble" (Avare Gezinti) adlı müstehcen bir şiirde bulunabilir, burada *'clitoris'* sözcüğü *"Tell stories"* ifadesiyle uyak oluşturur.

Adeta şairin sonradan aklına gelen fikirler olan bu ifadeler, dizelerin onlara fırlattığı vurguyu yüklenebilecek kadar özlüdür ve bunun kendisi komik bir etkiye sahiptir. İfadeler her dizenin anlamının sonunu getirmek için gereklidir, yine de eğer ritimden bahsediyorsak, bunlar yersiz vücut hareketleri gibi görünürler. Konuşan ses uzaklara giderken her kıta bu yüzden utanç verici bir düş kırıklığıyla bitiyor gibi görünür. Sanki şiirin anlamının bu ifadelere ihtiyacı vardır ancak şiirin vezininin yoktur; ne de olsa o ve onun biçimli, üçlü uyağı, halihazırda kendi içinde tamamlanmıştır. İfadelerin kıtaların içinde olduğu hissi ile onların yine de anlamsız biçimde onların dışında olduğu hissi arasındaki gerilim, bir tür nüktedir.

5.11 İmgelem

Son olarak, imgelem hakkında birkaç söz söyleyelim. Tıpkı uyak, vezin ve dokunun farklılık ve kimlik arasında bir etkileşimle ilgilenmeleri gibi, imgeler de benzer bir etkide bulunurlar. Benzetmeler ve metaforlar, farklı olduklarını da kabul ettiğimiz öğeler arasında benzerlikler olduğunda ısrar ederler; terimler arasındaki akrabalıklara biz daha çok ilgi gösterdikçe farklılıklar da bir o kadar geniş bir biçimde gelişir. Metonimi, öğeleri ardışık bir biçimde (kuş/gökyüzü gibi) bağlar, böylece tamamen farklı olduğunu gördüğümüz şeyler arasında bir eşdeğerlik yaratır. Synecdoche parçayı bütün yerine koyar (kuş için kanat örneğin, veya hükümdar için taç) ve parçalar ve bütünler hem farklı hem de benzer olurlar.

'İmge' terimi bazı açılardan yanıltıcıdır, ne de olsa görsel olanı akla getirir ve bütün imgeler bu türden değildir. Örneğin Auden, somut ve soyut olanı birleştiren imgeleriyle ünlüdür: "Endişe onları bir Büyük Otel gibi kabul ediyor"; "Ve yatıyor-

lar devirler gibi birbirlerinden ayrı". Bütün temsil fikrinin krizde olduğu bir döneme ait olan bu tür benzetmelerin anlamı, onları görselleştirme yönündeki herhangi bir girişimi önlemelerindedir. Ancak bu, bir şeyi bir başka şeyle eşitleme yönündeki bütün çabalar için de geçerlidir. Benzetmeler ve metaforlardan imgeler olarak bahsederiz; ancak bunların ikisi de kıyaslama biçimleridir ve bir kıyaslamanın nasıl bir resim olabileceğini görmek zordur.[6] Kıskançlığı yeşil gözlü bir canavar olarak tarif edebiliriz, ancak bu, kıskançlıktan çok, yeşil gözlü bir canavarı kafamızda canlandırdığımız anlamına gelir. Bir keçinin fotoğrafını çekebilirsiniz ama bu şehvet düşkünlüğünün fotoğrafını çektiğiniz anlamına gelmez. Tıpkı dilde mor renkli bir acıya, kedisiz bir sırıtışa, kare şeklinde bir daireye, aynı zamanda hem ölü hem de yaşayan bir kişiye veya bütünüyle taştan inşa edilmiş olan ancak tamamen jöleden olan bir katedrale sahip olabileceğiniz gibi, dil içinde bir kıyaslamanın iki kısmını birarada tutabilirsiniz. Ancak bu fenomenlerden herhangi birini görsel olarak resmetmek kolay değildir. "Benim aşkım kırmızı, kırmızı bir gül gibidir" ifadesinin zihnimizde canlandırdığı imge nedir? Kaşları güzelce alınmış ve nefis bacakları olan bir gül mü? Böylesine gıpta edilesi bir özgürlüğü bize sunan şey, dilin görselleştirilme eksikliğidir. Dili bir imgeden veya gerçekliğin bir temsilinden fazlası olarak görmemek, onun özgürlüğünü kısıtlamanın bir yoludur. Edebiyat tarihinde gösterenin denetime alınışı için kullanılan sözcükler, gerçekçilik ve doğalcılıktır –ayrıcalıklı konumlarına karşın son derece verimli ve üretici hareketlerdir bunlar.

Görselleştirmeyi içermeyen türden imgeler olduğu doğrudur. Örneğin, işitsel veya dokunsal imgelerden bahsede-

6) Bu görüş P.N. Furbank tarafından *Reflections on the Word 'Image'*da (Londra, 1970) dile getirilmiştir; s. 1.

riz. Yine de sözcük, aydınlatıcı olmaktan çok yanıltıcıdır. Bazı on sekizinci yüzyıl eleştirmenlerine göre imgelem, şiirlerin bizim nesneleri 'görme'mizi, sanki onlar oradaymışçasına hissetmemizi sağlayan gücüne gönderme yapar; ancak bu durum, tuhaf bir biçimde, şiirsel dilin işlevinin temsil ettiği şey karşısında kendisini gizlemek olduğunu ima eder. Dil, şeyleri bizim için canlı biçimde var kılar, ancak bunu öylesine başarıyla yapar ki biz ile onlar arasına kendi hantal kütlesini yerleştirmeyi bırakması gerekir. Yani şiirsel dil, dil olmayı bütünüyle bıraktığı zaman mükemmel haline ulaşır. Zirvesine çıktığında, kendini aşar.

Bu teoriye göre imgeler öylesine berrak temsillerdir ki, temsil olmaktan çıkıp bunun yerine gerçek şeyin kendisiyle kaynaşırlar. Bunun anlamı da, mantık açısından bakıldığında, bundan sonra şiirle uğraşmıyor olduğumuzdur; bu da sözel bir fenomenden başka bir şey değildir. F.R. Leavis bir yazısında şu tür bir şiirden bahseder: "Öylesine bir hayatı ve vücudu var ki, sözcüklerin düzenlenmiş hallerini okuyor gibi değiliz... Ortaya çıkan bütünsel etki, sözcüklerin sözcükler olarak kendilerini bizim dikkat odağımızdan geri çekişleri ve bizim duygular ve algılardan oluşan dokunun doğrudan farkında oluşumuzdur."[7] Bu görüşe göre, şiirin görsel sanatlara oranla gerçeklik izlenimini daha güçlü biçimde yaratabiliyor oluşu ironiktir. Bir manzara resmine baktığımızda gördüğümüz şeyin manzaranın kendisi olmadığını, tam da resmin kendisi görsel bir nesne olduğu için biliriz; bu nesne, resmettiği şeyden kendisini ona sadık olma edimi içindeyken ayrıştırır. Ancak temsilin gerçekleştiği vasıtanın kendisi görsel değildir, şiirde olduğu gibi bu o kadar belirgin değildir.

7) F.R. Leavis, "Imagery and Movement: Notes in the Analysis of Poetry", *Scrutiny*, Eylül 1945, s. 124.

İlk defa on yedinci yüzyılın sonlarında ortaya çıkan 'imge' fikri, Akıl Çağı'nda retoriğe karşı hissedilen şüpheden doğmuştur.[8] Sözcüklerin güvenilmez söz sanatları gibi davranmamaları gerekir, bunun yerine şeylerin 'imgeleri' veya net temsilleri olarak davranmalıdırlar. O zaman daha sonraki eleştirilerde 'imgelem' ve 'söz sanatları'nın az çok eşanlamlı hale gelmeleri ironiktir. İmgecilik gibi modern hareketler, berrak temsillere yönelik bu inancı miras almışlardır; somut gerçeklikten bağını koparmış gibi görünen ticari ve bürokratik bir dil yüzünden paniğe kapılan H. D. ve Ezra Pound gibi şairler, sözcükler ve şeyleri birbirlerine daha sıkı bir biçimde bağlamanın yollarını aramışlardır. Somutluk fikri, gerçeğin kendisi soyut hale gelmiş gibi göründüğünde ortaya çıkar. William Carlos Williams'ın program niteliğindeki sloganı, "Fikirler değil ama şeylerin içinde" olmuştur. Bu görüşe göre dil en güvenilir haline şeyleştiğinde ve dil olmaktan çıktığında kavuşur. En özgün halinde, başka bir şeye dönüşür.

O zaman imgelem, ilk halinde metafor ve benzetme gibi araçlar anlamına gelmiyordu. Gerçekte bunların neredeyse zıttı bir anlama geliyordu. Sözcük ondan faydalanmak yerine figüratif dile karşı bir düşmanlık içeriyordu. Ancak dünyanın en net biçimde algılanışı sırasında bile yaratıcı hayal gücünün kullanıldığını söyleyen Romantik hareketle birlikte, bu iki olgu birleşmeye başladı. Başlangıcında net bir temsil yapma iddiasıyla ortaya çıkan şey, şimdi birleştiren, ayrıştıran, bütünleştiren ve dönüştüren şiirsel hayal gücünün özüne dokunuyordu. Dahası, bizim gerçekliğe dair bilgimiz hayal gücünü içeriyorsa, o zaman imgelem yalnızca süsleyici değil, bilişseldi. Artık gereksiz bir süsleme olarak görmezden gelinemezdi.

8) Bkz. R. Frazer, "The Origin of the Word 'Image'", *English Literary History* içinde, (cilt xxvii, s. 149-161.

Şiirsel olanın ta kalbinde yatıyordu. Retorik ve gerçeklik artık kanlı bıçaklı değildiler. Metafor, şimdi şiirsel olanla az çok denk hale gelmişti. Yalnızca bir retorik araç değildi, insan ruhunun fevkalade ayrıcalıklı bir faaliyetiydi.

'İmgelem' sözcüğü, on dokuzuncu yüzyılın ortasına gelindiğinde büyük oranda bugünkü anlamında kullanılmaya başlamıştı. Ancak imgelem tam olarak *ne* anlama gelir? Bazı sözlükler, bize bu terimin metaforik dil, yani 'figüratif dil' anlamına geldiğini söyler. Ancak benzetmeler elbette metaforik değildir. Erkek arkadaşınızın bir kurbağa *olduğunu* söylemekte değilse bile, onun bir kurbağaya benzediğini iddia etmekte hiçbir figüratif yan yoktur. Gerçekte 'literal' sözcüğü bugünlerde fazlasıyla suistimal edilmiştir, "O kadar heyecanlandım ki kelimenin gerçek anlamıyla yere yığıldım" cümlesinde 'kelimenin gerçek anlamıyla' sözcüğünün kendisi figüratiftir. Ancak benzetmeler kelimenin gerçek anlamıyla kullanılırlar. Söz sanatı olarak adlandırdığımız her şey, dilin metaforik bir kullanımı anlamına gelmez. Bu, mübalağa (abartma), litotes (olduğundan hafif gösterme), ironi, kişileştirme ve benzeri teknikler için de geçerlidir; ancak sözcüklerden oluşan bir motifin tersine çevrilip tekrarlandığı chiasmus gibi bir sanat için geçerli midir? *Oxford English Dictionary*, bize chiasmus'un bir sanat olduğunu söyler ancak 'söz sanatı'nı sözcüklerin metaforik kullanımı şeklinde tarif eder. İmgelem ve söz sanatları aynı şey midir, yoksa bunlardan ilki yalnızca benzetme ve metaforla mı sınırlıdır?

Demek ki imgelem teorisi, karmakarışık bir durumdadır. Bir eleştirmen bize şunu söyler: "İmgelem, metafor veya figüratif konuşmanın bir biçimi, bir tür resim dilidir."[9] Ancak metafor bazı teorilere göre figüratif konuşma ve resim dili, ya bir-

9) Akt. Paul Haeffner, Furbank, *Reflections*, s. 56.

birlerinden farklı ya da uyumsuzdur. Başka bir yorumcu, muhtemelen olmayacak duaya amin demeyi amaçlayarak, imgelemi şiirde soyut temsil yerine ister kitabi ister figüratif olsun, somut olan şeklinde tanımlar.[10] İmge fikrinin Romantizm sonrası dönemde böylesine önem kazanmasının bir sebebi de, edebiyatın somut olanla arasında ilerleyen aşk ilişkisidir. Somut ayrıntı kültü, daha önce görmüş olduğumuz gibi, çoğunlukla bu dönemden gelir; imgelerin özellikle katı, canlı ve özgül oldukları düşünülür. Ancak bu yanlış bir varsayımdır. Örneğin Elizabeth dönemi şiirinde duyumsal olarak hiç de ayrıntılı olmayan pek çok benzetme ve metafor vardır. İlgi çekici biçimde özgül olanlar kadar puslu genel imgeleriniz de olabilir. Her durumda, Seamus Heaney'i tartışırken gördüğümüz gibi, dilin bazı kullanımlarının diğerlerinden daha somut olduğu fikrinin dikkatli biçimde kullanılması gerekir. Yeşil gözlü bir canavarın özenli bir biçimde ayrıntılı sözel portresinin kıskançlık kavramından daha az soyut olduğu doğrudur; ancak "yeşil gözlü canavar" *sözcükleri* 'kıskançlık' sözcüğünden daha az soyut değildir. Fikirlerde olduğunun aksine, hiçbir sözcük ötekinden daha somut veya daha soyut değildir.

Her durumda somutluğu şeylerle kıyaslamak bir hatadır. Bireysel bir nesnenin biricik bir fenomen olmasının sebebi, öteki nesnelere bir ilişkiler ağıyla bağlı olmasıdır. 'Somut' olan şey, bu ilişkiler ve etkileşimlerden izole edilip incelenen nesne, bütünüyle soyuttur. Karl Marx, *Grundrisse* kitabında soyut olanı yüce, anlaşılması zor bir olgu olarak değil, kaba taslağımsı bir şey olarak görür. Örneğin para kavramı soyuttur, çünkü asıl gerçekliğin çıplak, giriş niteliğindeki bir taslağından daha fazlası değildir. Ancak para fikrini onun karma-

10) Bkz. Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Forms* (Oxford ve New York, 1990), s. 106. Baldick'in kitabı konuyla ilgili mükemmel bir rehberdir.

şık toplumsal bağlamına yeniden oturttuğumuz ve paranın emtialar, ticaret, üretim ve benzeri şeylerle ilişkilerini incelediğimiz zaman, onun çokkatmanlı içeriğine uygun 'somut' bir kavramını inşa edebiliriz. Anglo-Sakson deneyselci geleneği ise somut olanın basit, soyut olanın karmaşık olduğunu varsayma hatasına düşer. Benzer biçimde Yuri Lotman için de bir şiir, tam da birbiriyle etkileşim halindeki çok sayıda sistemin ürünü olduğu için somuttur. İmgeci şiirde olduğu gibi, imgelemi gururlu bir biçimde yalnız başına bırakmak için bu sistemlerden bazılarını (gramer, sözdizimi, ölçü ve benzerlerini) önleyebilirsiniz, ancak bu, görünürde olduğu gibi bir bütünleşme değil, imgelemin bağlamından soyutlanmasıdır. 'Somut' sözcüğü, modern poetikada iyilikten çok daha fazla kötülük yapmıştır.

Fakat şimdilik bu kadar teori yeterli. Çok iyi bilinen İngilizce bazı şiirleri inceleyerek, şiirlerin kendilerine dönme zamanı.

6
DÖRT DOĞA ŞİİRİ



6.1 William Collins, "Ode to Evening" (Akşama Övgü)

Kitabın bu son bölümünde, metinleri eleştirel yakın okumaya tabi tutarken daha fazla egzersiz yapmak amacıyla bazı İngiliz Doğa şiirlerini incelemek istiyorum. Bu şiirlerin seçiminin arkasında belirli bir sebep yoktur; aralarında bariz bağlantılar bulunmaz, hepsinin Doğa'yla ilgili olmalarının da özel bir önemi yoktur. Basitçe söylemek gerekirse, bize dikkatle incelenecek kullanışlı metinler sunarlar.

Bu şiirlerden ilki, on sekizinci yüzyıl şairi William Collins'in "Ode to Evening"idir (Akşama Övgü):

... O zaman kendini adamış, sakin kadın, çarşaf gibi olan gölde
Yalnız çalılığı veya yılların kutsadığı bir yığınağı
Veya gri yayla nadaslarının
Ilık parıltılarını yansıtışlarına götür bizi.
Ancak buz gibi rüzgârlar veya kovalayan yağmur
İstekli ayaklarımı engellediğinde, baraka benim olsun
Dağın tarafından görüyor
Tenhalıkları ve kabaran selleri,
Ve kahverengi küçük köyleri ve karanlıkta keşfedilen çan kulelerini
Ve duyuyor onların sade çanını ve üzerlerine çiziyor
Nemli parmaklarıyla resmediyor
Yavaşça karanlıklaşan örtüyü.

Modern duyarlılığa bundan daha yabancı olan bir şiir üslûbu bulmak zordur. Bu tür bir şiirden zevk almayı başaran modern bir okur, gerçekten de katolik bir zevk geliştirmiştir. Bu muhteşem şiir iki açıdan, ayrıntılı biçimde formel söyleyişi ve ciddiyetle yükseltilmiş ses tonuyla tipik modern okura hemen sevimsiz gelir. Söyleyiş, şiir için geleneksel biçimde uygun olarak değerlendirilen türdeki kelime dağarcığı anlamına gelir; modern şiirdeki mesele, böyle bir dağarcığına sahip olmayışıdır. Çoğu modern şiir, kabaca gündelik konuşma olarak adlandırabileceğimiz şeyi kullanır. 'Şiirsel' olan, sıradan dilden ayrı özel bir şive kullanışı değil, böyle bir konuşmayla yarattığı etkilerdir. Ancak neoklasik şiir, Donald Davie'nin *Purity of Diction in English Verse* adlı çalışmasında gözlemlediği gibi, kendine özgü bazı etkilerini, sınırda dolaştığını hissettiği çeşitli terimleri kullanmayarak elde eder.

Shakespeare de söyleyişle kendini sınırlamaz, karşısına çıkan her tür kelime dağarcığını talan eder. Bugün çoğu oku-

run, örneğin John Milton'ın değil de onun dilinden heyecan duymayı daha kolay bulmasının bir sebebi hiç kuşkusuz budur. Yabancı ülkelerin bazı bölgelerinde İngiliz dilinin dehasının gayri-resmi ve günlük dile ait olmasından kaynaklandığı, daha formel hale gelmiş konuşma biçimlerinin Fransızlar gibi daha yüksek tonda konuşan uluslara uygun olduğu hissedilir. Bu inanca, Morris danslarıyla sıcak elma şarabı dolu sürahilere yönelik bir ilgi de eşlik etmektedir.

Ancak şiir yazarken, elinizde sözde-teknik bir dil olmadığında ürettiğiniz şeyin gerçek bir şiir olarak sayılmayacağı kültürel durumlar da vardır. Çoğu terim, şiir için uygunsuz görülecektir, bunun sebebi muhtemelen çok 'düşük' olmalarıdır. Bu sansür yirminci yüzyıla uzanmıştır: V. George dönemi şairlerinin birçoğu 'buhar makinesi' veya 'telgraf' gibi sözcükleri eserlerinde kullanmayı düşünmezlerdi. Elbette, "Akşama Övgü"den daha sade on sekizinci yüzyıl şiirleri de vardır; Collins süslü şiirsel deyişlere özellikle hayrandı. Ancak bunlar büyük oranda on sekizinci yüzyıl okurunun şiir kitaplarından beklediği türde şeylerdi.

Bu dizelerin modern okura sevimsiz gelen bir diğer yönü, gündelik hayattan eş oranda ayrı görünen ses tonlarıdır. Bu tür odların kulağa oldukça övgü dolu gelmeleri beklenir. Bu soylu veya haysiyetli ses tonunun göreceli olarak tek çeşit olduğunu belirtmemiz gerekir: Sesini şiirin gözlemlediği şeyle çok uyumlu biçimde ayarlamaz, buna niyet de etmez. Şair böylece yağmurdan korunmak amacıyla mütevazı barakaya doğru hızla gittiğinde, önemli bir ses tonu değişimi bekleyebiliriz ancak bu gerçekleşmez. Bunun yerine form ile içerik arasında daha önce incelemiş olduğumuz türden bir gerilim yaşanır. Eğer baraka mütevazıysa, şiirin dili değildir. Küçük köyler veya kasabalardaki 'sade' çanı, oldukça yüce terimlerle

kaydeder. Tıpkı şiirin dilinin şeyleri tanrısal bir açıdan izlermiş havasında olması gibi, şair de barakadaki sığınağını çevresindeki manzarayı panoramik biçimde gözetlemek için kullanır, ulvi olandan (dağlardan ve kabaran sellerden) köylerin (veya küçük kasabaların) mütevazı evcimenliğine savrulur. Yüksekte ve alçakta olanlar, kilisenin çan kulelerinin imgesinde birleşir, "karanlıkta keşfedilmeleri" ve yine de 'sade' çanlara sahip olmaları esrarengiz bir durumdur. Bu görüntünün ihtişamı, onun gözlendiği sıradan mekânla zıtlık içindedir. Bu, bugün çoğumuz için olduğu gibi, bir on sekizinci yüzyıl okuru için de tamamen uygun ve kabul edilebilir bir şeydir.

Şair, gerçekte hakkında düşündüğü manzaranın bir parçası değildir ve bu da yine onun şiirsel nezaketinin bir parçasıdır. Yağmurdan korunmak için kurmacanın içine girerek sahneye daldığı doğrudur, sanki arazinin bir bölümünden diğerine nasıl gittiğini anlatmak amacıyla yapar bunu; ancak daha sonra bu baraka tekniği bırakılır. Çünkü bu şiir, Collins gibi bir neo-klasikçi yazara tatsız biçimde öznelci görünebilecek şekilde şair ve onun gezintileri hakkında değildir. Akşam'ın kendisiyle ilgilidir. Onun farklı deneyimlerini birarada tutan şey, hepsinin William Collins adlı biri tarafından yaşanması değildir, böyle olsa gerçekten de Romantik tür bir hareket olurdu bu. Onları birarada tutan şey, Akşam olarak bilinen, kullanışlı biçimde geniş kapsamlı bir soyutlamanın parçaları olmalarıdır. Ve Akşam, geldiği vakit, neredeyse her şeyi kaplar.

O zaman Collins'in görünüşte amaçsız biçimde ortalıkta boş boş dolaşmasına, bunu veya şunu istediği gibi incelemesine, bir yandan da iyi bir neo-klasikçi yazarın yapması gerektiği gibi bütün bunların uyumlu bir bütünlük oluşturmasını sağlamasına izin veren şey budur. Klasik bir bütün içinde kendisine Romantik bir enlem bulur. Şiirin bu özel dizeleri, ger-

çekte şiirin yazarının kendisini kişisel olarak içine yerleştirdiği yegane bölümleridir. Her şeyi kendisinin üzerinde odaklamak şiirsel açıdan terbiyesizlik olurdu. Manzarayı bile kendisi izlemez; bunun yerine izleme faaliyetini onun adına bir temsilcisi, yani baraka gerçekleştirir. "Yavaşça karanlıklaşan örtü"den başlayıp şiirin sonuna dek kendisini manzaranın içinde unutturur, kişisel olmayan bir biçimde yılın çeşitli mevsimlerinin kişileşmesine dönen şiirin dili içinde bütünüyle kaybolur.

O zaman bu od, bir Keats şiirinin olabileceği gibi, şairin dünyayı özgün biçimde deneyimleyişi değildir. Bunu amaçlamamıştır da. Şairin gözlemlediği şey hakkında neler hissettiği konusunda pek az şey duyarız. Burada Wordsworth veya Thomas Hardy'de olacağı gibi 'bilinç'le uğraşmayız. Wordsworth genel olarak Doğa'nın ayrıntılı bir imgesini vermekten ziyade, kendi zihninin ayrıntılı bir haritasını vermekle ilgilenir. Collins'in şiirinin yaşayan, nefes alan, aktif öznesi, şair değil Akşam'dır; öznellik, tabiri caizse onunla yer değiştirmiştir. Ancak şiir eğer özellikle insan öznesiyle ilgilenmiyorsa, doğa nesnesiyle ilgilendiği de söylenemez. Tıpkı yapıtta daha önce yer alan bazı dizelerin de belirginleştirdiği gibi, yazarının gördüğü her şeye özenle hazırlanmış edebi kodlarla aracılık edilir:

> *... Ey çekingen peri, şimdi parlak saçlı güneş*
> *Oradaki Batılı çadırında otururken, bulutsu etekleri,*
> *Ruh gibi süslü dokusuyla,*
> *Dalgalı yatağının üzerinden sarkan...*

Burada ne doğrudan doğruya bir algı ne de buna yönelik bir çağrı söz konusudur. Collins gerçekte herhangi bir şeye bakıyor değildir. Güneşi parlak saçlı olarak adlandırmak, bulutları etekler olarak resmetmek veya denizden dalgalı bir

yatak olarak bahsetmek için çalışma odasının penceresinden dışarıya bakması gerekmez. Titiz gözlemlere çok fazla önem veren türde bir şiir değildir bu. Romantizm döneminin sonrasında yaşayan bizler, bunu bir eksiklik olarak görmeye eğilimliyizdir, ancak Collins bunu böyle görmezdi, bize de böyle görünmesi gerekmez. Okyanusun renklerini ve kabarmalarını yakalamayı amaçlayan, çarpıcı ve kesin cümleleler yazmaya kafa yormayı pekâlâ tuhaf ve yakışıksız olarak değerlendirebilirdi.

On sekizinci yüzyılın en büyük İngiliz eleştirmeni Samuel Johnson için bu, asıl işi genel hakikatleri yaymak olan şairi bundan uzaklaştıran başıboş bir eğlenceydi. Johnson gibi Romantizm-öncesi yazarlar ile bizler gibi post-Romantikler arasındaki uçurumun bir göstergesi de, Johnson'un genellemeleri derin biçimde ilginç, ayrıntıları biraz anlamsız bulmasıydı. Bilimciler, güneşi 'parlak saçlı' ifadesinde olduğundan daha ayrıntılı incelemeyi isteyebilirler, ancak şairler ve ahlâkçıların böyle yapmaları için bir çağrı yoktur. Bu durum insanlığın araştırılması için de geçerlidir: Önemli olan, bu tek biçimli doğalarından yapılan keyfi sapmalar değil, insanların ortak olarak paylaştığı birkaç büyük şeydir. Bireysel durumların uzmanlık gerektiren incelenişi, bu durumların genel tasarım içindeki yerlerine değer biçmek için bilmemiz gereken birkaç temel gerçeği belirsiz hale getirir. Böylece, bize şiirsel bir jargona aitmiş gibi görünen 'parlak saçlı' gibi terimler, aynı zamanda uzmanlık gerektiren dil anlamında jargon kullanmaktan kaçınmanın yolları haline de gelir. 'Parlak saçlı' ve 'dalgalı yatak', bize bilmemiz gereken kadarını anlatırlar. Geleneksel kavramlar, anormal bir biçimde, yeni çıkmış olanlardan daha bilgilendiricidirler. Ancak bu terimler bile *eskimiş biçimde* geleneksel olmamalı; şairin bir dereceye kadar yaratıcılığı-

nı da içermelidir. Şiirin sonraki bölümlerinde bir orman "ışıklı bir ağaçlık"a dönüşür ki bu yeterince yaratıcıdır.

Öyleyse, şiir gerçekte ne insan öznesi ne de doğa nesnesiyle ilgilidir; bunların kaynaştıkları araçla, yani dilin kendisiyle ilgilidir. Konusunun Doğa olduğu söylense de girift, oldukça yapay bir retorik çalışmadır. Yapıt 'Doğa'ya sadık' olsun diye yazılmamıştır; bunun yerine, sembol, alegori, mitoloji, standart edebi lakaplar ve benzerleri yoluyla yeniden biçimlendirilerek Doğa ona sadık hale getirilmiştir. Doğa'nın kendisi, bir metin veya estetik nesne haline gelir. Onda çok doğal olan bir şey yoktur. Şair barakaya doğru yola çıkarak basit bir hayatın onu cezbettiğini ima ettiğinde, bu Akşam'ın çiyle kaplı parmaklarının karanlık bir örtüyü çekmesinden bahsetmek kadar şiirsel bir şeydir. Bunu söylemek od samimiyetsizdir demek anlamına gelmez: 'Samimi' ve 'samimiyetsiz' gibi terimler, şiire ancak bir ördeğin vakvak yapmasına veya gül ağacından bir yemek masasınının inşa edilmesine uygulanabileceği kadar uygulanabilirler.

Şiirlerin kendileri hakkında metinler olduğundan bahsetmek bir modaya dönüşmüş durumda, ancak Collins'in od'unun büyük kısmında bu gerçekten de böyledir. Eserin ilk kısmının neredeyse tamamı, şairin kendisine methiyeler düzecek şarkıları nasıl söyleyeceğini öğretmek için Akşam'a yalvarmalarından oluşur; bu da şiirin neredeyse yarısının şiir yazma eyleminin kendisiyle ilgili olduğu anlamına gelir. Bu yalvarış sürecinde şiir Akşam konusunda lirik bir hal alır, böylece onu yapmayı isteme eylemi esnasında yapmayı istediği şeyi yapmış olur. Bütün bunlar yirmi dizeye yayılan önemli bir sözdizimsel çetrefilliğe sahip tek bir cümle içinde gerçekleşir:

> *Eğer pastoral şarkıyla*
> *Erdemli Havva, mütevazı kulağını yatıştırmayı umut*
> *ediyorsan,*

Kendi ağırbaşlı pınarların gibi
Pınarların ve ölen fırtınaların
Ey çekingen peri, şimdi parlak saçlı güneş
Oradaki Batılı çadırında otururken, bulutsu etekleri,
Ruh gibi süslü dokusuyla,
Dalgalı yatağının üzerinden sarkan:
Şimdi hava dinginleşti, zayıf gözlülerin
Derimsi kanatlarıyla kısa tiz çığlıklar atan uçuşmaları dışında,
Veya kınkanatlı böceğin
Küçük ama huysuz antenini döndürdüğü,
Sıkça alacakaranlık patikasının ortasında yükselir,
Aymaz bir uğultu içinde doğan hacıya karşı:
Şimdi öğret bana, sakin kız,
Nefesimle yumuşatılmış bir ses çıkarmayı,
Sayıları senin kararan serabında sessizce hareket eden,
Durgunluğuyla uygunsuz görünmeyebilir,
Tıpkı yavaşça kafa yoran benim
Senin güler yüzlü canım dönüşünü selamlayışım gibi!

Bu şiirin söylediği şey, en yalın gramatik özetiyle şudur: Akşam, eğer bir şarkı söylememi istiyorsan, bana kendin bir şarkı öğret. Ancak bunu söylerken şiir o kadar çok konu dışına çıkıp ayrıntılara girer, bir alt cümleden diğerine öylesine dolambaçlı bir güzergâh izler ki, söylenmesini istediği şarkının kendisi haline gelir. Şiirin formu -yaparak ilham talep ettiği performatif eylem- onun içeriği haline gelir. Bu elbette gramatik bir el çabukluğunu da içerir: Örneğin "Dalgalı yatağının üzerinden sarkan"dan "Şimdi hava dinginleşti"ye geçiş, biraz tuhaftır. "Dalgalı yatağa"ya kadar her şey şairin Akşam'a seslenişinin parçası olarak, dilbilgisel bir zorlama olmadan okunabilir, ancak "Şimdi hava dinginleşti" gerçekten kendi

başına durabilen, betimleyici bir bölüme geçiştir; kolaylıkla Akşam'a seslenme eylemi şeklini alamaz. Şiirin hangi mantığa göre performatif olandan betimleyici olana geçtiği açık değildir. Akşam'a seslenme eylemi "Şimdi öğret bana, sakin kız"la yeniden ele alınır, şiir böylece yoldan çıktıktan sonra betimleyiciliğe yönelik retorik adımlarını sürdürür.

Böyle olsa bile, betimlemenin sözel niteliği şiirin kendine gönderme yapan eylemiyle ilişkilendirilebilir. "Derimsi kanatlarıyla kısa tiz çığlıklar atan uçuşmalar" ve "Küçük ama huysuz anteni" gibi dizeler, dilsel açıdan yoğun bir kendinin bilincinde oluşu açığa vurur, sanki şairin gözü nesneden çok cümlenin üzerinde gibidir. "Küçük ama huysuz" biraz fazla titiz biçimde niteleyicidir, "kısa tiz çığlık"ta *(short shrill shriek)* ise ses yinelemesi abartılmıştır. Bu cümlelerin gösterişli sanatı, şiirin dili ve nesneleri arasında, veya sanat ile Doğa arasındaki kendinin bilincinde olan bir mesafeye işaret eder. Şiirin ölçüsünün beş ve üç heceli arasındaki düzenli değişimleri, ısrarlı bir biçimde o sanatı da bize hatırlatır. Tıpkı şiirin, yapısal açıdan kendisi olan şarkı hakkında oluşuyla kendi üzerine kıvrılması gibi, şiirin daha yerel bazı sözel etkileri de özellikle şiirin kendisiyle ilgilidir. Şiirin sürekli olarak onun biçiminde ve dilinde ifadesini bulan 'zihni' ile, şiirin dili aracılığıyla bahsettiği doğal dünya arasındaki boşluğun farkındayızdır. Başka yazarların -örneğin Thomas Hardy'nin- elinde şairin 'zihni' ve onun anlattığı doğal dünya arasındaki bu boşluk, bir trajedinin malzemesi haline gelebilir; ancak neşeli ruh hali bazen biraz fazla uğraşılmış, sanki bütün o aşırı yüklü imgelem tarafından ezilmiş gibi görünse de, "Akşama Od" trajik bir şiir değildir.

Şair fundalıklar arasındaki bir gölü ziyaret ettiğini veya bir barakaya sığındığını anlatırken gerçek olayları tarif etmiyor-

dur ve onun böyle yaptığını hayal etmemiz gerekmez. Genel bir biçimde konuşuyordur. Bunlar, kişinin yapabileceği tipik eylemlerdir, mutlaka gerçekte yapmış olduğu veya yapacağı şeyler olması gerekmez. Collins ancak bir veya iki yerde gerçekte gözünün önünde olan gerçekler hakkında konuşur gibi görünür, tıpkı güneşin 'şimdi' gökyüzüne oturması ve birkaç dize sonra şunun olması gibi:

Şimdi hava dinginleşti, zayıf gözlülerin
Derimsi kanatlarıyla kısa tiz çığlıklar atan uçuşmaları dışında,
Veya kınkanatlı böceğin
Küçük ama huysuz antenini döndürdüğü,
Sıkça alacakaranlık patikasının ortasında yükselir...

Gerçek bir zaman ve mekânı işgal etmeye başlar gibi göründüğümüz an, o mekân ve zamandan ayrılırız. Kınkanatlı böcek antenini şimdiki zamanda döndürür, patikada 'sıkça' yükselir. Gerçek gibi görünen şeyin tipik veya genel olduğu ortaya çıkar. Collins tek bir böceğin değil, genelde böceklerin yapmaya meyilli olduğu şeylerle ilgilenir. Bu konuda neoklasik doktrinle nazik bir uyum içindedir. Onun odu herhangi özel bir akşama değil, Akşam'adır.

6.2 William Wordsworth, "The Solitary Reaper" (Yalnız Orakçı)

Sıradaki şiirimiz, William Wordsworth'ün "The Solitary Reaper"ı (Yalnız Orakçı):

Ona dikkatle bak, tek başına tarlada
Orada yalnız bir Kuzey İskoç Güzeli!

Tek başına orağını sallıyor ve söylüyor şarkısını;
Dur burada veya nazikçe geç!
Tek başına kesiyor ve bağlıyor tahılı,
Ve söylüyor hüzünlü şarkısını;
Dinleyin! ne de olsa derin Vadi
Sesiyle dolup taşıyor.

Hiçbir Bülbül yoktur ki Arap çöllerinde
Karanlık bir buluşma yerindeki yorgun
Gezgin gruplara daha rahatlatıcı gelsin:
Öyle heyecan verici bir ses ki bu
Bahar vakti Guguk kuşundan duyulmamıştır böylesi,
Denizlerin sessizliğini parçalar
Tâ en uzaktaki İskoç adalarına dek.

Kimse söylemeyecek mi bana onun şarkısının adını?
Belki ağlamaklı sayılar akarlar
Eski, mutsuz, uzaktaki şeyler için,
Ve çok öncesindeki savaşlar için:
Yoksa günümüzün daha sıradan
Tanıdık bir meselesiyle mi ilgili?
Olmuş olan ve yeniden olabilecek olan
Doğal bir üzüntü, kayıp veya acı mı?

Teması ne olursa olsun, genç kız söylüyordu
Sanki şarkısının bir sonu yokmuşçasına;
Onu gördüm çalışıp şarkı söylerken,
Ve hilal şeklinde kıvrımın üzerinde;
Dinledim tadını çıkarana dek:
Ve tepeye tırmanırken,
Müziği taşıdım yüreğimde,
Çok sonrasında, artık duyulmadığında da.

Şiirin ilk kıtası buraya uygun kaçacak olandan çok daha heyecanlıymış gibi gelir bize. Üç ünlem işaretiyle donatılmış haliyle, baktığı kadınla ilgili olduğu kadar gözlemcinin kendisiyle de ilgili gibidir. "Ona dikkatle bak ... Dur burada veya nazikçe geç!... Dinleyin!": Burada, hayali bir izleyicinin (ki bu okurun kendisi de olabilir) ısrarlı ünlemlerle, sanki aksi takdirde o görünürde sıradan sahnenin önemini gözden kaçırabilirmiş gibi esir alınışı söz konusudur. Şairi kendinden geçiren şey, görünüşü ve yaptığı işten çok onun şarkısı gibidir. Vadinin "sesle dolup taştığı"nı söyler, bu da biraz abartılı görünür. Gerçekten de yüksek sesle mi şarkı söylüyordur yoksa bu algıyı yaratan, müzikte müzikten fazlasını içeren bir şey midir? Her ne olursa olsun, yorum bize kadının sesinin taşması kadar aşırı görünür, bunun neden böyle olabileceği konusunda karanlıktayızdır.

Şiirin sonraki kıtası kadının sesini bir bülbülünki ve bir guguk kuşununkiyle karşılaştırır, ancak bunu yapısal açıdan tuhaf bir biçimde yapar. Şiir, bu insan sesinin kuşların cıvıltılarından çok daha rahatlatıcı ve heyecan verici olduğunu söyler; ancak gramatik olarak bakıldığında, bütün şiirsel vurgunun kuşların kendilerinin, yani daha önce değersiz görülerek kovulan hayvanların üzerine yapılması gerektiğini söylüyor gibidir. Bu durum şiirde sanki dikkate değer herhangi bir gerilim olmadan onun hakkından gelebiliyormuş gibi bir orantısızlık yaratır. Eğer bir kadının müzik yeteneğini övmeyi istiyorsanız, bunu genellikle onun sesinin denizlerin sessizliğini kırar gibi göründüğü uzaklardaki Hebrides adalarında ilkbaharda duyulan guguk kuşlarının sesinden daha çekici olduğunu söyleyerek yapmazsınız. Veya sesinin Arabistan çöllerindeki karanlık bir dinlenme yerine gelen yorgun yolculara şarkı söyleyen bülbülün sesinden daha rahatlatıcı olduğunu söyle-

yerek de yapmazsınız. Göz bu cümlelerin sonuna ulaştığında, okur bütün bunların Kuzey İskoç güzelinin sesinin daha üstün olduğunu, imgelere özerk varlıklar olarak odaklanmaya başladığını unutma tehlikesindedir. Örneklerle açıklamayı hedefleyen imgeler, en sonunda dikkat dağıtırlar.

Gerçekte bu durum şiirde çok yaygın bir aygıt değildir. Bunun bir örneği, "Gölün üzerinde hiçbir yıldız yok, solgunca oranın bekçiliğini yapıyor" dizesinde bulunabilir; burada bize önce yıldız olmadığı söylenir ve sonra bununla çelişkili bir biçimde solgun bir biçimde gözetlediği belirtilir. Bu dizenin anlamı, gölün üzerinde bekçilik yapma işini sürdüren tür bir yıldızın orada olmadığıdır; ancak etkisi, Wordsworth şiirinde olduğu gibi yıldızı kovmak ve aynı zamanda hokkabazlık yoluyla ona varlık kazandırmaktır. Bu, T.S. Eliot'un "Gerontion" şiirinde de gerçekleşir:

> *Ne sıcak kapılardaydım*
> *Ne de savaştım ılık yağmurla*
> *Ne de tuzdan bataklığa dizlerime kadar gömülmüş, bir kamayı dışarı çıkararak,*
> *Sineklerce ısırılmış vaziyette savaştım.*

Bütün bunlar, anlatıcının *yapmadıklarıdır*. Gitmediği kapılar sıcaktır; içinde dövüşmediği yağmur ılıktır; içinde durmadığı tuzdan bataklık dizine kadar geliyordur ve sinekler onu kamasını çekmezken ısırmamışlardır.

Wordsworth'ün şiirindeki bu dengesizliğin sırrı, muhtemelen onun kendisinin Kuzey İskoç güzeline özel olarak ilgi duymayışıdır. Onun yerine, bu imgeler kadının kendisinden daha az değerli olarak sunulsalar da kadının ilham verdiği düşünce ve imgelerle ilgilidir. Şiirin dördüncü sözcüğünün 'tek' oluşu burada önemli olabilir: Umutsuz manzaralar içinde

dünyayla ilişkilerini kesmiş, ıssız, yalnız figürler Wordsworth için özellikle anlamlıdır, ancak sembollerin genellikle yerine getirdikleri kendilerinin ötesine işaret etme işlevini yerine getirmezler. Bu şekilde ona ilham veren avareler, küçük çiftçiler ve kör dilenciler, tek başlarına nadiren önemlidir; aynı şey yalnız orakçı için de geçerlidir. Anlatıcıyı büyüler gibi görünen şey, onun kendi dertleriyle meşgul oluşudur ve muhtemelen kıza baktığında onda kendi şiirsel yalnızlığının bir yansımasını görüyordur. Bu gerçekte yalnızca bir yansıma değil, bir ilhamdır da: Kızın gizemli varlığının kendisi şairin için 'egzotik' bir imgenin kaynağı haline gelir. Bir anlamda heyecan verici biçimde şairin kendisinin imgesine işaret ettiği de söylenebilir. Muhtemelen bu idealize edilmiş bir imgedir, ne de olsa kadın, şairin kendisinin yoksun olduğunu hissedebileceği türde bir soğukkanlılığa ve özerkliğe sahip gibidir. Kadın yalnız olduğu için endişeli görünmüyordur ve eğer şiirsel olarak heyecanlanmış bu İngiliz turistinin tarlasının yakınında gizlenmiş olduğunu fark etmiş olsa dahi onun varlığı karşısında istifini bozmamıştır.

Sürpriz vuruşu yapan, üçüncü kıtanın ilk dizesi olur: "Kimse söylemeyecek mi bana onun şarkısının adını?" Bu noktada, anlatıcının gerçekte kadının şarkısının neyle ilgili olduğunu anlayamadığını, bunun sebebinin de tahminen şarkının İskoç Gaelcesinde olması olduğunu şaşkınlık içinde fark ederiz. Ancak bu, çok büyük bir kayıp yaşatmaz. Tersine, şaire bu sefer kızın şarkısının neyle *ilgili olabileceği konusunda* başka bir hayal kurma imkânı verir. Dilek kipindeki ruh hali, haber kipindekine baskın çıkar. Şiirin anlatıcısı, kızın söylediği asıl şarkının temasını bilmediği için ona üzerine kendi şiirsel fantezilerini yansıtabileceği boş bir metin muamelesi yapabilir. "Kimse söylemeyecek mi bana onun şarkısının adını?"

bütünüyle retorik bir sorudur; gerçekte şair bu sorunun cevabını bilmeyi istemiyordur, ne de olsa anlamın böyle belirgin oluşu onun kendi derin düşüncelerinin kapsamını daraltacaktır. Şarkı şair için kesin bir anlam ifade etmediğinden dolayı, en azından münasip biçimde melankolik olan neredeyse her şeyden bahsediyor olabilir. Wordsworth, Yunan Vazosu önündeki John Keats'inkine benzer bir durumdadır. Her biri kesin cevapları olmadığından daha da tatminkâr olan bir dizi korkutucu soru ("Hangi insanlar veya Tanrılar bunlar? Hangi gönülsüz genç kızlar?") sorar.

Anlatıcı son kıtada "tadını çıkarana dek" kadını dinlediğini söyler bize. Kim olduğunu dahi bilmeden, istediği hazzı orakla almıştır ve şimdi yolculuğuna devam etmeye hazırdır. O zaman, bir anlamda yalnız orakçı olan kişi anlatıcının kendisidir. Yolculuğuna devam ederken, kadın gözden kaybolduktan çok sonra da müziği yüreğinde taşır. Ancak bir anlamda kadın onun kendi hayallerini çevresinde organize edebileceği elverişli bir figürden fazlası olmayarak, zaten her zaman görüş alanının dışında kalmıştır. Kızın şarkısını hatırlar ancak bu deneyim onu deneyimlerken dahi anlatıcıya bir tür hatıra gibi görünmüştür. Modern bir turistin fotoğraf makinesinin merceği aracılığıyla bir Ortaçağ kalesiyle ilişki kurmasına benzer biçimde onunla ilişki kurar; kızın geçmişi hakkında hiçbir şey bilmiyor olmaktan memnundur ancak gelecekte muhafaza edebileceği bir hediyelik eşya biçiminde onun imgesini istiflediğinden emindir.

Yani Wordsworth, sembolist bir şairle, belirtilen nesne veya anlam ona belirsiz geldiği için belirtenin tadını daha da çok çıkardığı bir söylem aracılığıyla karşılaşmıştır. Wordsworth'ün eserlerinin çoğunda olduğu gibi, bu şiirin de güçlü yanlarından biri deneyimin neden unutulmaz ve dikkat çeki-

ci olduğunu, kadının neden şarkı söylediğini anlamasından daha iyi kavramazmış gibi görünmesidir. Sanki kadının tatlılığı ve sanatçının kendisinin değil de kadının şarkısının anlaşılmazlığı, açık seçik belirtmek için fazla derin bir muğlaklık yaratır. Bunun kişiyi nasıl telaşa sevk edebilecek bir deneyim olabileceğini anlarız, Wordsworth'ün başka şiirlerinde de olan bir durumdur: Kişi kendi tuhaf umutsuzluğuna dalmış, sırtını şiirin kendisine gizemli bir biçimde dönmüş olan yabancı, yalnız bir figüre rastlar. Şiirin ruh hali dertli veya korkulu değildir, ancak bu yalnız figürün ne olabileceğine bakarken yaşadıklarımız şiirin karmaşık etkilerinden birini oluşturur.

Şiirin anlatıcısı dertlenmek veya korkmak yerine orakçının şarkısının üzüntüsünden düşünceli bir zevkle söz eder; gerçekten de Wordsworth'de üzüntü, acı verici olmaktan ziyade teskin edici bir şeydir çoğunlukla. Muhtemelen kederinin üstesinden nasıl gelebileceği konusunda sanata bir ders veriyordur; böylece kısmen keder konusuyla ilgili olsa da, onun kendi şiiri yine de huzurlu ve serinkanlıdır. Şiir bu anlamda orakçının yaptığı şeyin ikizidir. Bu başarının bir biçimde onun parasıyla alınmış olup olmadığı, okura bırakılmış sorulardan biridir. Şiirdeki kadın trajik olabilecek konular hakkında matemli bir biçimde şarkısını söyler (gerçi bunların trajik olaylar olmaması da mümkündür); ancak bunun sonucunda kadının kendisinin üzgün olduğunu anlamayız, şarkı söylerken çalışmaya devam edişi bize onun üzgün olmadığını düşündürür. Şarkı kişisel olarak anlamlı olmaktan çok, çalışırken söylenişiyle bir ritüeldir, yani şarkı kederlidir ama onu söyleyen kadın değildir. Bu da Wordsworth'ün yaşadığı deneyimden öğrendiği şey olabilir. İnsan bunun hüzün nöbetlerine yatkın bir şair için nasıl bir huzur kaynağı olabileceğini görebilir. 'Melankoli' ahenkli bir hüzün anlamına gelir, perişanlıktan çok

farklıdır. Wordsworth işçinin şarkı söyleyişi gibi belli koşullarda şiirin pragmatik bir değeri olabileceği gerçeğinden bir ders çıkarır, sonuçta Romantik şairler için bu hiç de bariz bir gerçek değildi.

Şiirin anlatıcısı, orakçının özerkliği ve anonimliği yüzünden kendini tehdit altında hissetmek yerine bu nitelikleri korumak konusunda endişeye kapılır. Muhtemelen "Dur burada veya nazikçe geç" dizesinin anlamı budur: Kendi varlığına dikkat çekmeyi istemez, çünkü bu kadının gözlemlenen bir nesneden gözlem yapan bir özneye dönüştürecek, böylece kendisi hakkında en çok çağrışım yapan şeyi mahvedecektir. Eserin bir başka versiyonunda, tıpkı narin ancak ürkek bir kuşu korkutmamaya çalışan ve elinde bir dürbün tutan bir adam gibi "tadını çıkarana dek dinledim" ifadesi, daha totolojik olan "dinledim, hareketsiz ve durgun"a dönüşür. Deneyimin şairde bıraktığı etki hangisi olursa olsun şair bunu ahlâkçılıkla açıklamayacak denli uyanıktır. Wordsworth bu sessiz, esrarlı, kafa karıştırıcı karşılaşmaların ahlâki önemini dile getirmeye çalıştığında en can sıkıcı haline ulaşmış olur.

6.3 Gerard Manley Hopkins, "God's Grandeur" (Tanrı'nın İhtişamı)

Üçüncü Doğa şiirimiz için on dokuzuncu yüzyılın öteki ucuna, Gerard Manley Hopkins'in "God's Grandeur" (Tanrı'nın İhtişamı) şiirine hareket ediyoruz:

Dünya Tanrı'nın ihtişamıyla yüklü.
Sallanmış bir sırlı aynadan parlarcasına patlayacak;
Ezilmiş bir yağ sızıntısı gibi bir büyüklük oluşturacak.
Neden insanlar şimdi onun asasını önemsemiyor?
Kuşaklar yürümüştü, yürümüştü, yürümüştü;

Ve hepsi şimdi ticaretle kararmış durumda; çok çalışmaktan
sulanmış, lekelenmişler;
Ve insanın kirini giyiyorlar ve insanın kokusunu paylaşıyorlar:
toprak
Şimdi çıplak, ayaklar da hissedemez, ayakkabı giydiklerinden.
Ve bütün bunlara rağmen, doğa harcanmıyor hiç;
Orada şeylerin derinliklerinde en kıymetli tazelik
yaşıyor;
Ve siyah Batı'da son ışıklar sönse de
Ah, gündüz, doğu tarafındaki kahverengi kıyıda
yükseliyor -
Çünkü Kutsal Ruh bükülmüş Dünya'nın üstünde
Sıcak göğsü ve ah! parlak kanatlarıyla düşüncelere
dalmış.

Bu şiirde, hemen insanın gözüne çarpmayan bir muğlaklık vardır. Hopkins, Katolik Kilisesi'ne bağlı bir rahipti ve Katolik Kilisesi üyeleri resmi olarak Doğa'nın insanlık ve Düşüş'le ilişkili olduğuna veya yalnızca insanlığın düşmüş olduğuna inanmakta özgürdürler. Bu yalnızca akademik bir mesele olmaktan daha önemlidir, ne de olsa eğer Doğa düşmüşse, o zaman insanlar için kolaylıkla ilahi inayetin bir aracısı olarak faaliyet gösteremez; oysa eğer düşmemiş olarak kalırsa, insanın düşüşten önceki masumiyetine inanmayanlar için tam da böylesi bir masumiyet ve neşe sağlayabilir.

"Tanrı'nın İhtişamı"nı okumanın en ilginç yolu, ona iki anlama da gelebilecek muğlak bir şiir olarak bakmaktır. Otoriter bir gösterişle bize "Dünya Tanrı'nın ihtişamıyla yüklü" olduğu ve bu ihtişamın kolaylıkla elde edilebilir olduğu en baştan söylenir: "Sallanmış bir sırlı aynadan parlarcasına patlayacak." Ancak bu güzel biçimde işlenmiş imgedeki sırlı aynanın parlaması için sallanması gerekir, bu da ilahi inayetin Doğa'da hiç de o

kadar kolay erişilemediğini söyler. Ona ulaşmak için belli bir çaba sarf etmek (sırlı aynayı sallamak) gerekir. Doğa inayetle yüklüdür ancak o bunu kendiliğinden ortaya çıkarmamaktadır. O zaman Hopkins, kendisi için kâfirlik anlamına gelecek iki aşırılığa düşmekten kaçınır: Bir yanda inayet ve Doğa'nın mutlak biçimde birbirleriyle çelişkili olduklarını söyleyen radikal Protestan görüş vardır, öte yandaysa inayetin bizim için doğal olduğunu söyleyen Pelagius'a ait dine aykırı görüş. Şiirin, Doğa'nın Tanrı tarafından yaratıldığını unutmak anlamına gelecek biçimde Doğa'yı karalamak ile, panteizmle suçlanması riskini taşıyacak biçimde Doğa'yı ilahi bir konuma yükseltmek arasındaki ince çizgide ilerlemesi gerekmektedir. Buradaki Katolik konum, Doğa'nın insan doğasını da kapsayacak biçimde, inayet potansiyeline sahip olduğunu söylemek olacaktır -inayet, Tanrı'nın yaşantısını paylaşmaya meyillidir- ancak içinde yaşadığı sonsuzlukta bu paylaşım yine de emek isteyen bir kişisel dönüşüm talep eder. Doğa, gerçekten kendisi olabilmek için kendisinin ötesine geçmeye ihtiyaç duyar; ancak bunu yapmak için içsel bir yeteneğe sahiptir, radikal Protestanlık ise buna sahip olduğunu yadsımaktadır. İnayet içten gelmez, ancak tesadüfi de değildir. Dünyanın üzerine halihazırda yayılmış durumda değildir, ancak ona yabancı olduğu da söylenemez.

Ayın hassas gerilim sonraki imgede de sürdürülür: "Ezilmiş bir yağ sızıntısı gibi bir büyüklük oluşturacak." Buradaki 'büyüklük oluşturacak' ifadesi, organik, kendiliğinden gerçekleşen bir süreci çağrıştırır; ancak 'Ezilmiş' sözcüğü dizenin sonundan diğer dizeye adım atarken bir kez daha insan etkinliğinin burada etkili olduğunu söylemek amacıyla birdenbire araya girer. Bir dizeden diğerine geçiş, aynı zamanda bakış açılarında yapılmış bir geçiştir. Hopkins günümüzün modern çevreci hareketlerini önceden haber vererek, daha sonra Do-

ğa'nın insanlık tarafından kirletilişinin yasını tutar. Eğer şiirin ilk dizeleri inayet meselesinde kişilerin aktif katkısının gerekliliğini vurguluyorsa, sonraki dizeler bize böylesi bir insani faaliyetin ne kadar yırtıcı olabileceğini hatırlatır. "Kuşaklar yürümüştü, yürümüştü, yürümüştü" dizesi biraz fazla yankılıdır, çıkardığı sesleri ve sahip olduğu ritmiyle yeryüzünü kirleten ayakların ilerleyişini dinlemeye bizi davet ediş biçimi biraz fazla barizdir; ancak sonraki iki dizenin sıkıştırılmış ses motifi, yarım uyak ile ünlü yinelemesini karmaşık şekilde çaprazlamasıyla insanın doğal dünyadan yabancılaşmasını zengin biçimde ifade eder. Fakat şiirin ayakkabılara yönelik önyargısı elbette biraz aşırıdır. Hopkins gerçekten de okurlarına kitlesel biçimde çıplak ayakla yürümeye geri dönülmesi gerektiğini mi söylüyordur?

Ancak burada ayak imgesi, bir anlamda teselli edici bir imgedir. Sorunun Doğa'da değil, bizde olduğunu gösterir. Doğa hâlâ her zaman olduğu kadar çok inayetle yüklü olabilir; modern teknolojilerimizle kendimizi ondan yalıtmışızdır yalnızca. Aynı şey, 'lekelenmiş', 'sulanmış' ve 'bulaşmış' gibi saf biçimde yüzeydeki bir kirliliği gösteren sözcükler için de geçerlidir. Lekeleri, sulanıp bulaşanları silebilirsiniz. "Ticaretle *sararmış*" daha rahatsız edicidir, ne de olsa dağlamak yakmak anlamına gelir ve ütü lekeleri silip çıkarılamaz; ancak imgelemin yarattığı genel izlenim, en açgözlü sakini tarafından ancak görünüşte lekelenen bir Doğa imgesidir. Demek ki şiir yas tutarken, şiirin imgelemi aynı anda bu yası nitelemektedir. Doğa, doğa tarafından enfekte olmuş bir halde görülemez, ne de olsa birer insanın onun ilahi iyiliğini sorgulayacak ölçüde kendisine kozmik önem atfetmesi anlamına gelir bu. Erkeklerle kadınların Tanrı'nın yaratmış olduğu bir şeyi ciddi ciddi yağmalıyor olmaları düşünülemez.

İkinci kıtanın açılış dizelerinde bu iyimser bakış açısı pekiştirilir:

- *Ve bütün bunlara rağmen, doğa harcanmıyor hiç;*
Orada, şeylerin derinliklerinde en kıymetli tazelik yaşıyor...

İnsanlık en kötü şeyleri yapabilir ancak Doğa'nın kaynakları tüketilemez durumdadır. Burada finansal imaları olan 'harcanmış' ve 'kıymetli' sözcüklerinde bir oyun vardır. Şiirin az önce kınadığı ticari anlayış ('ticaret') şimdi bir imgelem kaynağıyla ona dikkat çekmeyen bir biçimde hizmet etmektedir. Doğa, hayırsever bir milyarderin cömertliğine sahiptir ve asla iflas etmeyecektir. Yine de onun zenginliği konusunda çok rahatlamayalım diye 'derinliklerinde' bizi tetikte bekleyen bir ruh haline sokar. Şeylerin içlerinde yaşayan tazelik derinlerdedir, bu yüzden de şiirin ima ettiğine göre kendiliğinden orada mevcut değildir. Sallanan sırlı ayna ve ezilmiş yağa geri döneriz. Hopkins, inayetin sıradanlığını ilk günahı önemsiz gösterecek kadar abartmamalıdır. Muhtemelen Doğa'nın hazinelerinin böylesine derinlerde saklanmış olması iyidir, ne de olsa bu şekilde onları kötüye kullanmamız da daha zor bir hale gelir; ancak onları güvenli kılan şey, aynı zamanda onlara erişimi zor kılan şeydir de.

Şiirin en sonunda yer alan olağandışı imge, bu gerilimi sonuna kadar devam ettirir:

Ve siyah Batı'da son ışıklar sönse de
Ah, gündüz, doğu tarafındaki kahverengi kıyıda
yükseliyor -
Çünkü Kutsal Ruh bükülmüş Dünya'nın üstünde
Sıcak göğsü ve ah! parlak kanatlarıyla düşüncelere
dalmış.

İlk başta yine umutlu bir bakış açısına sahibizdir: Doğa tazeliğini yitirmiş gibi görünebilir, ancak bu, güneşin batmasın-

dan daha telafi edilemez bir kayıp değildir. Güneş batar (veya modern teoriye göre, dünya ortaya çıkar) ve yeniden sabah olur. İnayet tıpkı ışık gibi evrensel olarak her yerde mevcutmuş gibi görünür. Yine de şiirin son iki dizesi bu varsayımı üstü kapalı bir biçimde reddeder. Dünya dönerken ışığın gelişi ve gidişinin kendisi, Kutsal Ruh tarafından gerçekleştirilir. Kutsal Ruh, dünyanın oluşturduğu büyük yumurtanın üzerinde damızlık bir tavuk gibi oturduğu için, her şafak vakti ışık yumurtadan çıkar. Gün ışığının ortaya çıkışı göründüğü kadar doğal ve kendiliğinden değildir. Tıpkı sırlı aynanın parlayışı ve yağın elde edilişi gibi, o da bir emeğin sonucunda gerçekleşir. Dünya 'bükülmüş'tür, bunun anlamı da hem kelimenin gerçek anlamıyla eğilmiş olduğu hem de ahlâki olarak yozlaşmış olduğudur; yalnızca Tanrı'nın sürekli aracılığı sayesinde ondan faydalı bir şey çıkabilir. Hopkins böylece hem Tanrı ile Doğa'yı birbirine eş gören panteizmden hem de insanlığın Düşüş'ünü reddeden veya kötüleyen bir din karşıtlığı olan Pelagiusçuluktan kaçınmış olur. Ancak bunu yaparken insanların günahkârlığıyla dokunaklı bir karşıtlık içinde, doğal dünyanın değerini ve tazeliğini kutlar.

Bu şiire bakmanın bir başka yolu da onu şiir sanatının kendisinin bir alegorisi olarak görmektir. Hopkins, dilinin kuvvetli yaratıcılığıyla ünlüdür ancak halihazırda görmüş olduğumuz üzere bu dili kutladığı kadar ona yönelik belli bir modernist şüpheyi yansıtıyor da olabilir. Dil, gündelik halinde tabiri caizse düşmüş bir vaziyettedir: Ticaretle sulandırılmış ve lekelenmiştir, ticari ve bürokratik iletişimin aracısı olmaya indirgenmiştir; yeniden hayata dönmesi için şairin Formalistlerin şiirde örgütlenmiş belli bir şiddet olarak adlandırdıkları şeyi yapmaları gerekir. Bazılarının harikulade olduğunu düşünürken ötekilerin yalnızca tuhaf olduğunu düşündükleri bü-

tün o Hopkinsçi dilsel cilanın sebebi budur. Hopkins'e yönelik düşmanca hisler besleyen bir eleştirmen, bir defasında onun İngiliz dilini "kasları gelişmiş bir hilkat garibesi"ne dönüştürdüğünü belirtmişti. Dil, inayet ve hakikati iletmek için bir araç değildir; ancak sallayıp ezmek, sözcüklerini yükseltmek, germek ve sıkıştırmak suretiyle onu değerli bir içgörüyü salıvermesi için ikna edebilirsiniz. Şiir de, tıpkı inayet gibi, doğal bir biçimde insana gelmez. İkisi için de çalışmanız gerekir. Yine de şiir doğaya aykırı da değildir. Yaratıcı hayal gücü Tanrı'nın eyleminin bireyde yansımasıdır; tıpkı ilahi inayet gibi o da dünyayı bütün bozulmamış tazeliğiyle bize geri iade etmek suretiyle 'kurtarır'.

Bu poetikanın ardında tipik biçimde modernist bir 'aşırılık' vardır. Hakikat, ancak şeyleri dışsal sınırlarına ittiğinizde erişilebilir hale gelir. Ancak insan ruhunun 101 Numaralı Oda'sında hayal edebileceğiniz en iğrenç dehşetle karşılaştığınız vakit onu seslendirebilirsiniz. Gündelik hayat ise banal, yanıltıcı, yapaydır. Ondan değerli bir şey çıkarabilmek için gündelik hayatı çok sert bir biçimde sallamanız gerekir. Aynı şey insanlar için de geçerlidir; geleneksel muhafazakâr bir bakış açısına göre ancak onları disiplin altına alıp cezalandırarak onlardan düzgün bir şey çıkarabilirsiniz. Hopkins'in kendisi de bir muhafazakârdı, 'ticaret'i bir sosyalistin değil, ruhani bir aristokratın bakış açısından tatsız buluyordu. Aynı zamanda insan bedeninin kontrol altına alınmasıyla ilgilenen bir tür çileciydi. Onun poetikası, tıpkı siyasal görüşleri gibi, sıkı bir Cizvit disiplininin (ritim, içsel uyak ve benzerlerinin) onun ham malzemesinden en iyisini çıkarabileceği fikrine bağlıdır. Eğer bu insan doğasına dair çok kasvetli bir bakış açısıysa, bunun karşı kutbunda yer alan liberal bakış açısı da fazla saf olma eğilimindedir. İnsanlar ancak onları kendi araçlarına bı-

raktığınız takdirde doğru şeyi kendiliklerinden yaparlar. Sorunu yaratan şey, onları bir şeyler yapmaya zorlamaktır.

6.4 Edward Thomas, "Fifty Faggots" (Elli Çıra Demeti)

İnceleyeceğimiz son eser, Edward Thomas'ın yirminci yüzyılın başlarında yazmış olduğu "Fifty Faggots" (Elli Çıra Demeti) şiiridir:

Orada dikine duruyorlar, elli çıra demeti
Bir zamanlar Jenny Pinks'in Koru'sunda
Fındık ve kül renginde çalılardı. Şimdiyse çitin orada
Sıkıştırılmış halde tek başlarına çalılık hayali kuruyorlar
Fare ve çalıkuşuyla birlikte sürünüp geçebiliyorlar. Sonraki
Bahar
Bir karatavuk veya bir nar bülbülü orada yuva yapacak,
Onlara alışkın halde, kalacaklarını düşünerek
Bir kuş için sonsuza kadar olan yerde olduklarını
Bu Bahar çok geç geldi; kılıç kırlangıcı gelmiş,
Sıcak bir gündü onları taşımak için:
Beni asla ısıtmayacak olmaları daha iyi, gerçi birkaç
Kış ateşi yakmaları gerekiyor. Bitirmelerinden önce
Savaş bitmiş olacak, pek çok başka şey
Bitmiş olacak ki, belki, artık çalıkuşu ve narbülbülünden
daha fazla
Öngöremediğim veya kontrol edemediğim.

Bir şairi gerçekten de Doğa'nın ortasında çalışır vaziyette bulmak değişik bir durumdur. Collins'in "Akşama Övgüsü"nde hiçbir emek işareti görmeyiz ve şairin manzara karşısındaki duruşu, bütünüyle düşüncelere dalmaktan ibarettir.

(Jane Austen romanlarının perde arkasında yer alan evlerde çalışan kişilerin hemen hiç resmedilmeyişi de benzer bir durumdur.) Wordsworth çalışan birini izler ama kendisi çalışmaz; onun dikkatinin odağında orakçının emeği yoktur. Hopkins'in şiiri, doğal dünyaya yapılan tahribatı keskin biçimde eleştirir ve onu yalnızca yağma ve kirliliğin bir yansıması olarak görebilir. Ancak bu şiirde Doğa incelenecek bir manzara değil, ilgileneceğimiz bir çalışma ortamıdır. Çalışma, insanların kendi ihtiyaçlarını karşılamak için doğal ortamlarını dönüştürme süreçlerine verilen isimdir ve Thomas bir korudan çalı çırpı (veya yakacak odun yığını) aldığı için duygusal bir biçimde özür dilemez. Kasabalıların kış mevsiminde kendilerini ısıtmaları gerekir ve Doğa'yla öncelikle estetik bir nesne olarak değil, onun kullanım-değeri nedeniyle bağlantı kurarlar.

Doğa'ya kırsal bölgelere yönelik bir turist bakışıyla zamansız bir estetik manzara şeklinde bakan kişiler genellikle kentlilerdir. Doğa'yı çoğunlukla yakılacak ve yenilecek bir şey şeklinde değil, bakılacak bir şey olarak görürler. "Elli Çıra Demeti" ise açıkça kırsal bir çevrede yaşayan bir kişinin yazdığı bir şiirdir; anlatıcı ne yaptığını bilmektedir ve bu manzarayı Collins'in yaptığı gibi onu öven mit ve alegori terimleriyle değil, daha tanıdık yerel kavramlarla ("Jenny Pinks'in Koru'sunda") isimlendirir. Doğa bize 'kendisi içinde' gelmez, toplumsal bir aracılıkla gelir: Thomas onun yalnızca insanlarla değil, insani anlamlar ve amaçlarla birlikte nasıl örüldüğüyle ilgilenir. Kuşlar bile Doğa'yı kendi içinde bir gerçeklik olarak değil, yuva yapacakları bir yer olarak görürler.

Buna rağmen insanı *merkez alan* bir doğal manzara değildir bu. Yol boyunca gezinirken hatıralarını hercai menekşeler gibi koparan Wordsworth'ün tembel bir biçimde Doğa'yı kendine mal eden 'insanı', incelediği bütün şeylerin efendisi değildir.

Thomas'ın Doğa'yla ilişkisi başka şeylerin yanında bir emek ve mücadele ilişkisidir: Çıra demetlerini çitlerin tepesine taşımak zahmet isteyen bir iştir. Bize onun kendisini odunlar ve onu dönüştürmeye niyetli oldukları ateşin yapabileceğinden çok daha fazla ısıtmış olduğunu hoş bir nükteyle söyler. Doğa, hayal gücünüzün istediği şekilde üzerinde iz bırakacağınız boş bir metin değil, kendine ait bir hayatı olan ve söz dinlemeyen bir şeydir.

Şiirin kapanış dizeleri -"... pek çok başka şey/Bitmiş olacak ki, belki, artık çalıkuşu ve narbülbülünden daha fazla/Öngöremediğim veya kontrol edemediğim"- insan bilincinin ayrıcalıklı olduğu varsayılan doğasını onun cehaletini ve yanılabilirliğini vurgulayarak merkezsizleştirir, böylece insanlığı onların üstüne çıkarmak yerine, onunla eş derecede agnostik olan kuşların tarafına yerleştirir. "Artık çalıkuşu ve narbülbülünden daha fazla/Öngöremediğim veya kontrol edemediğim" ifadesinin anlamının, şairin gelecekte veya şimdiki zamanda başka yerlerde gerçekleşen olayları, kuşların yaptığından daha fazla öngörüp kontrol edemediği olduğu tahmininde bulunabiliriz. Ancak "çalıkuşu ve narbülbülü"nü, 'öngörmek' ve 'kontrol etmek' fiillerinin nesneleri olarak okumak da mümkündür, o zaman bu dize, "Bu eylemleri, tıpkı çalıkuşu ve narbülbülünü öngörüp kontrol edemediğim gibi öngörüp kontrol edemem" anlamına gelir. Bunun için belli bir gramatik zorlama gerekir, ne de olsa normalde bir felaketi öngörmekten bahsedebilirsiniz ancak bir kuşu öngörmekten bahsetmezsiniz. Yine de bu muhtemel anlam, dizenin daha bariz anlamının içinde devam eder, insanlığın kontrol eksikliğini veya çevresindeki hakimiyetini, çevresinde olan doğal veya insani süreçleri tahmin edemeyeceğini belirtir.

Şiirin doğal şeylerin bize çok yakın oldukları kadar yabancı da olduklarını sessizce vurgulamasıyla, insan Doğa'nın engin

konumundan da uzaklaşmış olur. Tıpkı fareler ve çalıkuşlarının şiirin anlatıcısının istiflemiş olduğu çıra demetlerinden sessizce geçmeleri ve kuşların daha sonra oraya yuva yapmaya gelmeleri gibi, insanlar ve hayvanlar da birbirleriyle aynı bağlam içinde etkileşim kurarlar. Yine de birbirlerinden oldukça farklı olan ayrı zamansal ve anlamsal dünyalarında ve faaliyet bölgelerinde yaşarlar; bunların birbirleriyle etkileşimleri, ironik bir biçimde, ne kadar farklı olduklarında kendisini gösterir. Kuşun sonsuzluğa dair fikrinin bizimkiyle aynı olmadığını varsaysak da, bir kuşun sonsuzluğa dair fikri bize anlaşılmaz gelir. Onun gelip gidişleri bizim kendi tarihimiz ve pratiğimizle iç içe girer ama ayrıca, tıpkı alternatif bir evren gibi, onu geçer de. Sanki farklı dünyalar birbirleriyle alakalı ama birbirlerine karışmayacak bir biçimde yan yana oturmaktadır.

Doğal manzaralar çoğunlukla statik ve değişmez olarak görülürken Thomas'ın şiiri dönüşümleriyle hayat doludur. Çıra demetleri bir zamanlar "fındık ve kül renginde çalılardı" ve yakında farklı türde küllere dönüşeceklerdir. Statik bir nesne gibi görünen şey, karmaşık bir zamansal sürecin bir tür enstantanesi veya kesitidir. Gerçekte bir dizi süreç olan bir dünya, bize bir dizi sabit nesne olarak görünür. Çitlerin arasında duran odun yığını "bir çalılık oluşturur", bu da (ağaçlıklar bir manzaranın oldukça sabit parçaları olduğuna göre) gerçekte bir koru olmaktan kışın yakılan bir ateş olmaya geçiş yapan dal parçası destesine aldatıcı bir süreklilik havası verir. Tıpkı yuvasını yapan karatavuk ve narbülbülünün bu kısa ömürlü kereste yığınına her zaman oradaymış ve her zaman orada olacaklarmış gibi davranması gibi, tahminen fare ve çalıkuşu da ona böyle davranacaktır. Böyle olsa bile gelecek yıl gerçekleşecek bir şeyin bu yıl gerçekleşmesi için artık çok geçtir; iki zamansal çerçeve birbirlerinden ayrıktır.

Şiirin anlatıcısı da farklı zamansal çerçevelerde ikamet eder. Onu ısıtmak için kısa bir süre alan odun taşıma işi, çıra demetlerinin birkaç kışa yayılacak uzun süreli kaderiyle karşılaştırılabilir. Bu zaman akışı, siyasal tarih olarak bilinen büyük kamusal zaman çerçevesi içinde hesaplanabilir, böylece Thomas'ın asker olarak yer aldığı ve öldürüldüğü Birinci Dünya Savaşı, çıra demetleri kullanılmadan bitmiş olacaktır. Bir İngiliz kasabasında yakacak odunun tüketimi gibi mütevazı, yerel bir olayın savaş gibi küresel bir anlatıdan daha uzun süre yaşadığını düşünmek tuhaftır. Bu tür zaman çerçevelerinin büyük bir bütünlük oluşturması mümkün değildir: Kendilerini bütünüyle anlamlı kılacak bir esas anlatı oluşturumuş gibi görünmezler. Thomas Hardy için olduğu gibi Thomas için de en yaratıcı biçimde ilgi uyandırıcı olan şey, bu farklı zamanların birbirleriyle çarpışmasındaki tesadüfi, bütünüyle rastgele biçimdir.

Şeyler şimdiki zamanda var olurlar ama aynı zamanda hayaletimsi, belirlenemez bir biçimde gelecekte de var olurlar. Geçmişte, hafıza aracılığıyla benzer biçimde belirsiz hale gelmiş bir varoluşları vardır. Hafıza ve beklenti, hayal gücüyle donatılmış halleriyle yalnızca insan denen hayvanın sahip olduğu melekelerdir. Narbülbülleri tahminen kendi çocukluk yıllarına dair sevgi dolu hatıralara sahip değillerdir, karatavuklar da çiftçinin gelecek Çarşamba günü saat üçü on geçe geri dönmesini beklemezler. Ancak dil yetisine sahip bir hayvan bunu yapabilir. Böylece şiirin anlatıcısı, fare ve çalıkuşundan fazlasını bilir; ancak bildiği şeyin büyük kısmı, onun ne kadar bilmediğiyle ilgilidir. Ayrıca, insanların bilinç sahibi olmalarının sebebinin bilmedikleri şeyi bilmek olduğu iddia edilebilir. Onlar tahminen kuşların aksine kendi cehaletleri ve güçsüzlüklerinin bilincindedirler; muhtemelen tek başına bu, onları öteki hayvanlardan daha yükseğe taşır. İnsanlar belir-

ten kipte bir ruh halinde yaşadıkları kadar dilek kipinde bir ruh halinde de yaşarlar.

Şair kuşlara oranla avantajlı bir durumda olmasına, gelecek diye bir şey olduğunu bilmesine karşın gelecekte neler olabileceği konusunda kuşlar kadar cahildir: "... pek çok başka şey/Bitmiş olacak ki, belki." 'Şeyler' belirgin bir biçimde muğlaktır ve bitmiş oldukları gerçeği hiç de kesin değildir. Yani, bırakın gerçekleşecek olanlardan emin olmayı, halihazırda gerçekleşmiş olan olaylardan dahi emin olamayız. Şimdiki zamanda bitmiş olabilecek bir şeyin gerçekten de bitmiş olup olmadığını, ancak geçmiş açığa çıkaracaktır. Böylece bir kez daha zaman akışlarının kesişimine ve birleşmesine ulaşırız, bu durum bu sefer insanlık tarihinin kendisinin içinde gerçekleşir. Hayal gücümüzde kendi kendimizi gelecekteki haliyle yansıtmak, hayatlarımıza karatavukların muaf oldukları bir endişe ve istikrarsızlık katar. Şimdiki zamanın altı, onun evrildiği çeşitli geçmişler tarafından gölgede bırakıldığında da bir dizi muhtemel geleceği bildirme yoluyla oyulur. Yine de çıra demetlerinin doluluğuyla kıyaslanacak biçimde bizi sağlam bir kimlikten mahrum eden şey, zamanın içinde yaşamak değildir pek. Çünkü görmüş olduğumuz üzere onların da bir tarihi vardır ve bu yüzden onların bütünlüğü yalnızca bir yanılsamadır. Asıl fark, tarihimizin riskli, geçici doğasını eksiklik, arzu ve hayal gücü biçiminde yaşamamızdır; çevremizdeki doğal hayat formları ise böyle yapmazlar.

Tanı tersini destekleyen pek çok şiirsel klişeye karşın, şeylerin uçup giden, açık sonlu doğaları basit biçimde yası tutulacak şeyler değildir. Gerçekte bu şiir mutlaka onun yasını tutuyor da değildir. Faniliğin anlamı, şairin onun çıra demetlerinin bitmesinden önce sona ereceğine yönelik güveni ve genel agnostikliğiyle çelişkilidir ama şiir savaşın sonsuza dak

sürmeyeceğini söyler. Geleceği tasarlamak, sizi şimdiki zamandan hoşnutsuz hale getirebilir ancak aynı zamanda onu mutlaklaştırmanızı da engelleyebilir. Bitmiş olabilecek olan 'pek çok başka şey'in hepsi mutlaka olumlu değildir. Tıpkı manzaranın kaçak bir özelliğinin (çıra demetlerinin) bir kuş tarafından alışılagelmiş bir şey zannedilmesi gibi, askeri bir ayaklanmayla tek bir gecede bir yol tanınmaz hale gelebilir. Ancak bütün bunların pişman olunacak şeyler olduğu sonucuna varmamalıyız. Şiiri meşgul edermiş gibi görünen şey, onun getirdiği özgül kayıplar ve kazançlardan çok, kısa ömürlü olduğu gerçeğidir. Şiir, çarpışan perspektifler, ironik bitişiklikler ve göreli görüş açıları hissiyle doludur. Bu anlamda onun biçiminin kendisi 'liberal'dir, savaşın kendisiyle ilişkilendirilmiş olan dogmatik bir retoriği sorgular. Kapanış dizeleri böylesi bir güvence eksikliğinin neden olabileceği tür bir güzensizliği açığa vururken, şiir şeylerden emin olamayışından bir erdem çıkarır.

Demek ki şiirin ruh hali, ağıt tarzında değildir. Thomas bu dizelerde herhangi yoğun bir duyguya tutunamayacak ölçüde düşüncelidir. Bu, diyelim ki Tennyson'a yapılması mümkün olan bir iltifat değildir. Eserin dili şatafatsız, pratik ve canlı bir şekilde retorik karşıtıdır. Kendi dengeli biçimiyle şeylerin çarpışan, ironik, mutlaklaştırılamaz doğasını kabul eder ancak bu konuda çok sabırlı değildir. Son birkaç dizenin tonu melankolik olmaktan ziyade gerçekçi ve biraz buruktur. Şairin kendisi, resmettiği sahneye ancak birkaç noktada girer. Duyarlılık, betimlemenin emrine koşulur. Burada tehlike altında olan şey öznellik değildir. Yine de ironik, iddiasız, serinkanlı biçimde gerçekçi, aslında oldukça İngiliz olan bir şiirsel kişilik hissi, güçlü biçimde ortaya çıkar. Olayları olduğundan az gösteren, kendi harikulade bi-

çimde başarılmış tekniğiyle gösteriş yapmayı İngiliz usulü bir ağırbaşlılıkla reddeden bir şiirdir bu.

6.5 Form ve Tarih

Fransız eleştirmen Roland Barthes bir defasında bir parça formun tehlikeli bir şey olabileceği, çok fazla formun ise sağlıklı olabileceği gözleminde bulunmuştu. Kastettiği şey, dar bir formalizm türünün şiirlere yüzeysel bir muamele yaptığı, onların ne söylediğini ihmal edip nasıl söylediklerine baktığıydı; oysa forma daha incelikli bir dikkat göstermek, onu tarihin kendisinin bir aracısı olarak kavramayı beraberinde getirir. Formun siyasetinden veya ideolojisinden bahsetmek, edebiyatta formal stratejilerin kendilerinin toplumsal olarak neye işaret ettiğiden konuşmaktır. Şiirlerin yaydıkları toplumsal veya ideolojik mesajlar, pekâlâ içeriklerinin ideolojisi şeklinde adlandırabileceğimiz şeyle uyuşmazlık içinde olabilirler.

Örnek olarak Alexander Pope'un destansı taşlaması *The Dunciad*'da uygulandığını görmüş olduğumuz destansı beyite bakalım. Destansı beyit formunun zarafet ve ekonomisinin, biçimli dengeleri, devrik dizimleri ve antitezleri, sözcükleri önceden karar verilmiş bir kesinlikle kendilerine tahsis edilmiş yerlere kilitleme biçimleriyle belli bir düzen, mantık, uyum ve kozmik gereklilik fikrini nasıl yansıttığını daha önce belirtmiştik. Bu fikirle, Pope'un etkileyici biçimde konuşan bir sözcüsü olduğu İngiliz toprak sahibi ve asilzade sınıfının geleneksel dünya görüşünü ilişkilendirmek zor olmazdı; böylece bu kırpılmış beş heceli mısra çiftlerindeki düzenli vurgular ve esnetmelerde, elimize geçen şey, bütün bir toplumsal ideoloji haline gelir.

Bu ideoloji, Pope'un yaşadığı dönemde onun yergisinin konusunu oluşturan ve şimdiki zamanı klasik geçmişe, yeniliği geleneğe ve hareket kabiliyetini hiyerarşiye yeğleyen yazar bozuntuları ve fırsatçılar, yani mankafaların tehdidi altındaydı. Pope, bu toplumsal parazitler sürüsünü edebiyatın hızla ticarileşmesiyle ve böylece orta sınıfların yükselen zenginlikleriyle ilişkilendirdi. O zaman, Pope'un şiirinin biçimiyle içeriğinin, biri düşüşte diğeri yükselişte olan iki toplumsal sınıf veya dünya görüşü arasındaki çatışmayı yansıttığı söylenebilir.

Gerçekte İngiliz şiirinin en yaygın türü olan beşli ölçünün kendisi, toplumsal anlama doymuştur. Onu böylesine faydalı kılan şey, konuşan sesin kendiliğinden gerilişi ve akışıyla onu destekleyen kendi halinde, gayri-şahsi çerçeve arasında kurduğu etkileşimdir. Dize düzen ile özgürlük, gereklilik ile doğallık, kuralların yönetimiyle açık uçlu olan arasında bir uzlaşma zaferidir. Onların sahip olduğu bireysel ses tonunu, bir istikrar hissiyle harmanlayarak tam da liberal toplumların tarafını tutmaya meyilli oldukları bireysel ve toplumsal düzen arasındaki dengeye izin vermiş olur. Serbest nazımın bireyselci anarşisinden kaçınarak, kolektif olanın bireysel olana egemen olduğu kültürel bir biçimi de aynı oranda reddeder. Halihazırda çarpıcı çelişkilerini ve muğlaklıklarını incelemiş olduğumuz "Three Blind Mice" (Üç Kör Fare) şiiri, ritmin ayinsel tekrarlarının ve düzenli gümbürtülerinin okur veya anlatıcıya asgari miktarda kişisel özgürlük tanıdığı böylesi kolektif biçimin bir örneği olabilir. Bu tekerlemeyi, bir Stratford oyuncusunun Shakespeare'deki bir diyaloğu seslendirdiği şekilde, bireysel, benzersiz olarak 'anlamlı' bir biçimde okuyamazsınız; bunun yerine, onları yüksek sesle nasıl okuyacağımızı belirleyen şey dizelerin ritmi olur.

Blake'in "Tyger" (Kaplan) şiirini, anlatıcısının kaplana yönelik muğlak korku ve hayranlığı ile şiirin arkaplanındaki tarihsel döneme, yani Sanayi Devrimi'ne verilen alışıldık tepkileri birbirlerine bağlayarak tartışmak mümkündür. Böylesi bir okumada şiirdeki muğlak hisler, öteki şeylerin yanında devrimin içsel çelişkilerinin, onun hem köleleştirici hem özgürleştirici olduğunun, enerjinin görkemli bir özgürleşimiyle acımasız biçimde insanlıktan çıkarıcı bir sürecin alegorisi olarak da görülebilir. Tennyson'un "Mariana" ve "In Memoriam"daki huzursuz melankolisini, kişisel olduğu kadar toplumsal bir fenomen, inanç krizleri ve toplumsal başkaldırıya yönelik köklü bir korkuyla gittikçe daha maddeci olup makineleşen Victoria dönemi İngiltere'sinde ruhani anlamın kademeli olarak kan kaybetmesine yönelik bir cevap olarak okumak da mümkündür.

Tennyson'ın sıklıkla neden dertli olduğunu bilmeyen bu halleri, onun kederinin bir 'nesnel karşıtlık' veya belirli bir nesneden mahrum oluşu, burada tartıştığımız konuyla alakalı olabilir. Burada metinle tarih arasındaki yaşamsal bir menteşe işlevi gören *ruh hali* veya duyarlılık, Raymond Williams'm bir 'hissetme yapısı'[1] olarak adlandırdığı şeydir. W.B. Yeats'in eserlerindeyse, Yeats'in kendinden menkul bir temsilcisi olduğu Anglo-İrlandalı yönetici sınıfların düşüşü, şairin suçluluk hisleri, *hauteur*'ü (kibri), matemli boyun eğişi veya meydan okuyan sevincinde izlerini bulanık biçimde duyabildiğimiz, İrlandalı yönetici sınıfların daha geniş tarihsel bağlamı konusunda uyaran şey, şiirin tonudur.

Edward Thomas'ın "İhtiyar Adam" ile "Elli Çıra Demeti"nden belli olduğu üzere, şiirin sözdizimi bile şiirle tarih arasında aracılık yapabilir. Bu şiirlerin çetrefilli sözdizimleri, hakikatin aşırı belirsiz olduğuna yönelik modernist duyguyu yansıtır;

1) Bkz. Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford, 1977), Dokuzuncu Bölüm.

böylece zaman şemaları dağılır, kimlik gücünü kaybeder ve deneyim en basit, en kesin şeyin bile zorlama hale geldiği noktaya dek parçalarına ayrılır. Elbette bu bilgi krizinde Thomas'ın savaşıp öldüğü daha derin bir devrimin izlerini bulmak zor değildir; bu travma, onu yaşayanların çoğunu Batı uygarlığının temellerinin kendisini sorgulamaya yöneltmiştir. "Elli Çıra Demeti" gibi bir şiirde artık ilerlemeyi anlatan bir büyük bir anlatı yoktur, şimdiki zamanın rahatsız edici bir yokluk ve tamir edilemez bir kayıp hissiyle doldurulduğu, birbirlerinden ayrı zaman akışlarının yalnızca tesadüfi bir çarpışması söz konusudur. Eğer Thomas'ın bu eserleri 'yalnızca' Doğa şiirleri değilseler, bunun nedeni böyle bir şeyin zaten var olmayışıdır.

Bu meselelerin bütünüyle incelenmesi, bu kitabın görevi değildir. Yine de bütün edebi türler arasında siyasal eleştiriye en inatçı biçimde dirençli olanın şiir olduğunu belirtmek gerekir. Tarihin rüzgârlarından elini ayağını en çok çekmiş olan edebi tür de şiirdir. Şiir, başka bir şeyin semptomu olarak özetlenemeyecek derecede kendine ait bir doku ve yoğunluğa sahiptir. Yine de buradaki konu şiirle tarih arasında kesin bir ayrımın tarihsel olarak oldukça yakın bir zaman önce yapılışı ve geçmişin çoğu seçkin şairini şaşırtması değildir. Şiirin toplumsal analize yalnızca modernist dönemde değil, öncesinde de tepki duyması, geleneksel algılardan ayrılma biçiminin kendisi de birer tarihsel fenomendir. Şiirin arkasını dönmek zorunda hissettiği toplum, ne tür bir toplumdur? Şiir anlamını ortak bir anlam kaynağından almaktansa içerik olarak kendi biçimini almak zorunda hissettiğinde, toplumsal deneyimin içeriğine ne olmuştur? Şiirsel formların tarihini yazmak, siyasal kültürlerin tarihini yazmanın bir yoludur. Ancak bunu yapmak için ilk olarak bu formlara kendi maddi gerçekliklerini bahşetmeliyiz. Elinizdeki kitap da bunun için yapılmış bir girişimdi.

★ ★ ★

ad aktarması *(synecdoche)*: bütünü belirtmek için bir bütünün parçasının kullanılışı, örnek: "Toplantıda üç yeni yüz vardı."

ahenk *(cadence)*: şiirsel ölçünün önceden belirlenmiş motifleri yerine gündelik konuşmada sesin kendiliğinden kaynaklanan ritimleri.

alegori *(allegory)*: asıl anlamlarının ahlâki veya ruhani başka anlamların şifreli işaretleri olarak okunabildiği bir metin veya anlatı.

alıcı *(addressee)*: bir ifade veya sanat eserini gerçekten alacak olan veya almasına niyet edilen kişi.

bağlaçsız sıralama *(parataxis)*: aralarındaki bağlantıları belirtmeden cümleciklerin sıralanışı.

belirlenimsizlik *(indeterminacy)*: açık veya kesin anlamın yokluğu.

belirten (*signifier*): bir kavram veya anlamı gösteren bir ses veya yazılı işaret.

belirtilen (*signified*): bir kavram veya anlam.

benzetme (*simile*): bir şeyi bir başka şeyle kıyaslayan bir söz sanatı.

beşli ölçü (*iambic pentameter*): bir vurgusuz ve bir vurgulu heceli beş birimden oluşan şiirsel ölçü (örneğin: '*perchance*'). "*To err is human, to forgive divine*" beşli ölçüyle yazılmıştır.

cisimleşme yanılgısı (*incarnational fallacy*): şiirde sözcüklerin bir biçimde gönderme yaptıkları şeylerin organik bir bölümünü 'içerdikleri' veya biçimlendirdikleri yolundaki yanlış inanca benim verdiğim isim.

destansı beyit (*heroic couplets*): beşli ölçüyle yazılmış uyaklı dize çiftleri.

didaktik (*didactic*): bir ahlâk veya ders öğretmekle ilgilenen.

doku (*texture*): bir şiirin seslerinin oluşturduğu motif.

dokunaklılık yanılgısı (*pathetic fallacy*): insani hislerin doğal nesnelere tahsis edilmesi.

dörtlü iamb ölçüsü (*iambic tetrameter*): dört iamb'dan (*di-dum di-dum di-dum di-dum*) oluşan bir şiir dizesi.

dörtlü ölçü (*tetrameter*): dört ayaktan (veya metrik birimden) oluşan bir dize.

dörtlük (*stanza*): bir şiirin daha sonra öteki dörtlüklerde tekrarlanan özgül bir metrik ve uyaklı biçiminde yazılmış olan bir dörtlüğü.

epik (*epic*): efsanevi veya kahraman niteliğine sahip karakterlerin maceralarını anlatan uzun bir şiir; aynı zamanda böylesi büyük ölçekli eylemleri tarif etmek için kullanılan bir sıfat.

fellün (*anapaest*): iki vurgusuz (veya 'kısa') ve ardından gelen bir vurgulu (veya 'uzun') heceden oluşan metrik bir ölçü: *di-di-dum*.

figüratif (*figurative*): metaforik veya kitabi olmayan dil; "gözlerinin sesi bütün güllerden daha derindir" ifadesi buna örnektir.

fikir (*conceit*): nüktedan veya hayali bir imge.

fonik (*phonic*): sesle ilgili.

form (*form*): bir edebi eserin, aralarında ses tonu, ruh hali, doku, yapı, niteleme biçimi ve benzerlerinin de bulunduğu, eserin kendi malzemesini *nasıl* sunduğuyla ilişkili bütün cepheleri.

göstergebilim (*semiotics*): göstergelerin araştırılması.

gösterişli dil (*bombast*): şatafatlı veya abartılı dil.

güç (*force*): bir ifadenin anlamı değil, etkisi veya istenen etkisi.

iamb: iki heceden oluşan bir ayak (ölçü birimi), vurgu ikinci hecede (*di-dum*).

içerik (*content*): bir edebi eserin özü, yani anlamı, anlatısı, argümanı, olayları veya ahlâki bakış açısı.

içmanzara (*inscape*): Gerard Manley Hopkins'in bir fenomenin özü veya içsel formunu belirtmek için bulduğu bir kavram.

imge (*image*): şiirde figüratif dil, özellikle de benzetmeler ve metaforlar buna örnektir.

Latin vezni (*dactyl*): bir vurgulu heceyi iki vurgusuz hecenin (*dum-di-di*) takip ettiği bir metrik ölçü veya birim.

matemli (*elegiac*): bir ağıtta olacağı gibi kederli veya yas tutan.

mecaz (*trope*): dilin mecazi bir şekilde kullanımı.

metafor (*metaphor*): kitabi olarak değil hayali olarak uygun olan dil kullanımı (örnek: "hiç kimsenin, yağmurun bile, böyle küçük elleri yoktur") veya bir şeyin ona benzeyen bir başka şey tarafından temsil edilişi.

metonimi (*metonymy*): bir şeyin onun parçası olan veya onunla ilişkili olan bir başka şey tarafından temsil edilişi, örnek: 'monarşi' yerine 'taç', 'at yarışı' yerine 'çim saha'.

mimetik (*mimetic*): benzeyen.

mimetik yanılgı (*mimetic fallacy*): örnek olarak sıkıntı hakkındaki bir şiirin kendisinin sıkıcı olması gerektiği yönündeki inanç.

muğlaklık (*ambiguity*): alternatif yorumlara izin verdiği için anlamını belirlemenin zor olduğu bir sözcük veya yazı parçası (örnek: "Bu Sepet'e Koyulmayı Reddeder").

mübalağa (*hyperbole*): şiirsel abartı.

müphemlik (*ambivalence*): belirli ama birbirleriyle çatışan iki anlamı, bir ifadenin içinde gerilim halinde tutmak.

on iki heceli (*alexandrine*): bir kısa bir uzun altı ölçülü bir dize, örneğin: *"Which like a wounded snake drags its slow length along"*.

öne çıkarma (*foreground*) (fiil): bir fenomenin dikkati kendine çekerken kullandığı eylem, örnek: bir şiirde dil.

örneksel (*paradigmatic*): göstergebilim teorisinde bir edebi metinle hemen yakınlarındaki komşuları arasında değil, metinlerin oluşturduğu bütünlük arasında kurulan ilişkiler.

para-rhyme: ucu ucuna kaçırılmış bir uyak; birbirleriyle aynı sesi çıkaran ancak tam olarak aynı şekilde uyak yapmayan iki sözcük (örnek: *'bliss'* ve *'bless'*). Daha kesin biçimde söylemek gerekirse, sessiz harflerin uyduğu ancak seslilerin uymadığı bir yarım-uyak.

performatif (*performative*): basitçe bir anlamlar yapısı olmak yerine dili bir eylem veya olay olarak ilgilendiren şey.

phatic: iletişim eyleminin kendisiyle ilgili dil kullanımı, örnek: "Seninle konuşmak güzeldi!"

pragmatik (*pragmatic*): pratik kullanımlar ve sonuçlarla ilgili.

poetika (*poetics*): şiirin araştırılması veya teorisi.

ritim (rhythm): bir ifadede vurgulu ve vurgusuz heceler birlikte kullanılarak oluşan model, ölçü modeli ise değişmez.

ruh hali (*mood*): bir metnin duygusal iklimi veya havası.

sahte-kahramanlık şiiri (*mock-heroic*): formlar ve imgeleri madara eden, hicivli biçimde kullanan bir edebi eser.

semantik (*semantic*): anlamla ilgili.

sentagmatik (*syntagmatic*): göstergebilim teorisinde, bir sözdizimsel zincirde olacağı gibi bir edebi birim ile onun hemen öncesinde gelen ve onun hemen sonrasında gelen arasındaki ilişkiler.

serbest nazım (*blank verse*): beşli ölçüyle yazılmış uyaksız dizeler.

ses rengi (*timbre*): şairin dilbilimsel üslûbunun özgün karakterini metaforik olarak belirtmek için kullanılan, bir sesin ayrıştırıcı niteliği.

ses tonu *(tone)*: bir şiirin özgül bir duyguyu ifade ettiği düşünülen sesi, ses perdesi, temposu ve ses şiddeti.

ses yinelemesi *(alliteration)*: birbirine yakın sözcüklerin başlarında aynı seslerin yinelenmesi (örnek: *"Round and round the rugged rocks the ragged rascal ran"*).

sone *(sonnet)*: çoğunlukla beşli ölçüyle yazılmış on dört dizeden oluşan bir şiir, klasik biçimi iki bölüme ayrılır: sekiz dizelik bir oktav ile altı dizelik bir sestet.

söylem *(discourse)*: soyut bir sistem olmak yerine insan özneleri arasındaki iletişimin maddi bağlamında veya tarihsel bir fenomen olarak değerlendirilen dil.

söyleyiş *(diction)*: şiir için toplumsal veya estetik açıdan veya ikisinde birden uygun olduğu düşünülen sözcükler. Veya arkaik, Latinimsi, Anglo-Sakson ve benzeri dillere özgü bir şiir veya bunlara ait şaire has bir dil türü.

sözcük sırası değişimi *(chiasmus)*: ikincisi ilkindeki maddelerin düzenini tersine çeviren iki ifadenin birbirine bağlanışı (örnek: "ölümün haşmeti ve haşmetin ölümü").

sözdizimi *(syntax)*: ifadeler ve cümleciklerin cümlelerde düzenlenişi.

süregiden fikir *(enjambement)*: bir dizeden diğerine noktalama işaretli bir duraksama olmadan yapılan geçişlerle anlam ve dilbilgisel yapının devam ettirilişi.

uzun kısa ölçü *(trochee)*: bir vurgulu ve bir vurgusuz heceli metrik birim *(dum-di)*.

üçlü ölçü *(trimeter)*: üç ayaktan oluşan bir dize.

üslûp düşüşü *(bathos)*: yüce olandan sıradan veya gülünç olana geçiş yapmak.

vezin *(metre)*: genellikle bir dizenin uzunluğu ve onu oluşturan ayağın (veya hece gruplarının) vurgularıyla belirlenen düzenli bir şiirsel ses motifi.

vezin ayağı *(metrical foot)*: bir şiir dizesinin temel birimini oluşturan vurgulu ve vurgusuz heceler grubu, örnek: bir iamb *(di-dum)* veya bir uzun kısa ölçü *(dum-di)*.

yabancılaşma *(estrangement)*: Rus Formalistlerinin bizi resmedilen gerçeklik hakkındaki deneyimimizi yenilemeye zorlayan türden yaratıcı veya kendinin bilincinde dile verdiği isim.

yapı *(structure)*: düzenlenmiş, birbirine bağlanmış bölümlerden oluşan bir dizi olarak değerlendirilen bir fenomen (örneğin şiir).

yarım uyak *(assonance)*: bir dizenin veya ifadenin farklı sözcüklerinde birbirlerini yankılayan ve yarım uyaklı seslerden, genellikle ünlülerden oluşan bir dizi (örnek: *'dapple-dawn-drawn'*).

a

Bir şiir okurken neler yaşarız? Merakla okuduğumuz bir şiir, dünyayı tarif ettiği dili bize sunarken üzerimizde nasıl bir etki bırakır? Şiirin isminin, dizelerin ritminin, ölçüsünün ve hatta kullandığı noktalama işaretlerinin arkasında can alıcı öneme sahip bir felsefi tartışma yatıyor olabilir mi?

İngiliz edebiyatı konusunda çalışan akademisyenlerin en çalışkanları ve yaratıcılarından olan Terry Eagleton, kendine has ironik, mizahi üslubûyla kaleme aldığı *Şiir Nasıl Okunur* adlı kitabında, bir yandan şiir okuma sanatının tükenme tehlikesiyle yüz yüze olduğuna işaret ederken, öbür yandan Wordsworth'den Auden'a, Shakespeare'den Yeats'e, Eliot'dan Dickinson'a dünya edebiyatının en yaratıcı şairlerinden bazılarının eserlerini şiir tekniklerinin perspektifiyle inceliyor.

Eagleton bu kitabında ayrıca, Rus Formalistleri gibi öncü eleştirmenlerin yardımına başvurarak, şiire gönül vermiş ve şiire hayatında hâlâ aziz bir yer ayıran herkesin ilgisini çekecek şu türde bazı kışkırtıcı soruları da ortaya atıyor: Şiir nedir ve düzyazıdan farkı nedir? Şiire özgü bir dil var mıdır? 'İmgelem' derken tam olarak neyi kastetmekteyizdir?..

agora kitaplığı • 335
ISBN 978-605-103-132-3
edebiyat kuramı • 13
www.agorakitapligi.com