POETİKA

YANLIŞ OKUMA HARİTASI

HAROLD BLOOM

YANLIŞ

Ahmet Ölmez
Nazmi Ağıl

KİTABEVİ

ISBN: 978-625-6910-95-9
© 2018 Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.

ketebe.com

Ketebe Yayınları: 945 | **Poetika**

Yayın Yönetmeni
Furkan Çalışkan

Dizi Editörü
Aykut Ertuğrul

Yayına Hazırlayan
Zeynep Ekşi

Düzelti
Kübra Şimşek

Kapak
Harun Tan

Mizanpaj
Nilgün Sönmez

1. BASKI

Temmuz 2023
İstanbul

Ketebe Yayınları
Sertifika No. 49619
Maltepe Mahallesi Fetih
Caddesi No: 6 Dk: 2
Topkapı 34010 İstanbul
Tel: 212 612 29 30
e-mail: ketebe@ketebe.com

Baskı ve Cilt
Sertifika No: 47939
My Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Maltepe Mah. Yılanlı Ayazma Sk.
No: 8/F Zeytinburnu / istanbul
Tel: 0212 674 85 28

© Özgün adı *A Map of Misreading* olan bu kitabın Türkiye'deki tüm yayım hakları Akçalı Telif Hakları Ajansı ve Oxford University Press ile anlaşmalı olarak Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A. Ş.'ye aittir. İzinsiz yayımlanamaz. Kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

Yanlış Okuma Haritası



HAROLD BLOOM

TÜRKÇESİ
AHMET ÖLMEZ

ŞİİR ÇEVİRİLERİ
NAZMİ AĞIL

KETEBE

Harold Bloom

1930 yılında New York'ta doğdu. 1951 yılında Cornell Üniversitesi'nde Klasikler alanında lisans eğitimini tamamladıktan sonra Yale Üniversitesi'nde akademik kariyerinin ilk adımlarını attı. Aynı üniversitede kıdemli profesör unvanına kadar yükselen Bloom, ölene dek burada eğitim vermeye devam etti. 1987-88 yıllarında Harvard Üniversitesi'nde Charles Eliot Norton Şiir Profesörü görevini üstlenen Bloom'un aynı zamanda Roma ve Bologna üniversitelerinden de fahri unvanları mevcuttur. 1990 yılında üyesi olduğu Amerikan Sanat ve Edebiyat Akademisi tarafından 1999 yılında, eleştiri alanındaki faaliyetlerinden ötürü Altın Madalya ödülüne layık bulunmuştur. Kendisi aynı zamanda MacArthur Vakfı Ödül Bursu'nu da kazanmıştır. 2019 yılında Connecticut'ta bir hastanede yaşama veda etmiştir. Elliyi aşkın kitap yazan Bloom'un en meşhur eserleri arasında *Nasıl ve Neden Okumalıyız?* [*How to Read and Why?*], *The Book of J* [*J'nin Kitabı*], *The Western Canon* [*Batı Kanonu*] ve *Shakespeare: The Invention of the Human* [*Shakespeare: İnsanın İcadı*] kitapları vardır.

Ahmet Ölmez

İstanbul'da doğdu. Eğitim hayatının ilk yıllarını Avustralya'da geçirdi. İstanbul Üniversitesi'nden mezun oldu. Üniversite yıllarında arkadaşlarıyla beraber *Sirayet* dergisini çıkardı. Şiirleri, yazıları ve çevirileri *İtibar*, *Cins* ve *Şiir Versus* dergilerinde yayımlandı. Evli ve bir çocuk babasıdır. Diğer çevirileri arasında *Radikal Zanaat* (Marjorie Perloff), *Şiir Sanatı* (Paul Valéry) ve *Hugh Selwyn Mauberley* (Ezra Pound, Elyesa Koytak ile beraber çevrildi) vardır.

Nazmi Ağıl

1964'te Eskişehir'in Mihalgazi ilçesinde doğdu. Kuleli Askeri Lisesi'nin ardından Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Master ve doktora çalışmalarını aynı bölümde tamamladı. Halen Koç Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapıyor. *Boşanma Dosyası* adlı kitabıyla 1998 Yunus Nadi Şiir Ödülü'nü alan Ağıl'ın toplu şiirleri *Yağmura Bunca Düşkün* adıyla yayımlandı. Son yıllarda çocuklar için de yazmaya başlayan şairi, aynı zamanda İngiliz edebiyatından, aralarında *Canterbury Hikayeleri*'nin de bulunduğu birçok önemli yapıtı dilimize kazandırmasıyla tanıyoruz.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ: Milton'ın *Lycidas* Eserini Nasıl Okuruz? 13
GİRİŞ: Yanlış Okuma Üzerine Bir Tefekkür 25

I. KISIM
HARİTAYI ÇİZMEK

1. Şiirsel Kökenler ve Son Safhalar 33
2. Şiirsel Geleneğin Diyalektiği 53
3. İzahatın Birincil Sahnesi 69
4. Güçlü Şiirin Gecikmişliği 93

II. KISIM
HARİTA

5. Yanılgının Haritası 115
6. Haritayı Denemek: Browning'in *Childe Roland* Şiiri 141

III. KISIM
HARİTAYI KULLANMAK

7. Milton ve Selefleri 161
8. Milton'ın Gölgesinde 181
9. Emerson ve Etkilenme 199
10. Emerson'ın Gölgesinde 219
11. Gölgelerin Gölgesinde: Şimdilik 237

Paul de Man için

TEŞEKKÜR

Yorumları ve yardımları sayesinde, şiirde etkilenme hususunda önceden hazırladığım çalışmanın antitezini oluşturan bu eseri yazabildiğim için, adını zikrettiğim arkadaşlarıma müteşekkirim: Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, Paul de Man, John Hollander, Angus Fletcher, A. Bartlett Giamatti, James Raimes ve Stephanie Golden.

Nasıl ki şarap, saklanmak üzere kavanoza koyuluyorsa
Tevrat da bu şekilde bir esvaba bürünmüştür.
Bu esvapta birçok hikâye vardır;
ama bizim bu esvabı delmemiz gerekir.

Zohar III, 152a

Altı Katlı Varoluşunun derinlere
saçıldığını görerek acı içinde...

Blake, *Milton* I, 2, 119-20

ÖNSÖZ

MILTON'IN *LYCIDAS* ESERİNİ NASIL OKURUZ?

1

Yanlış Okuma Haritası, 1974 yılında yazılmıştı. Bu eserin, 1967'de başlayıp 1972'de bitirdiğim ve Ocak 1973'te basılan *Etkilenme Endişesi* adlı kitabımın antitetik bütününü oluşturmasını istiyordum. *Yanlış Okuma Haritası* 1975 yılında yayımlandığında, şiirsel etkilenmeye ve bundan neşet eden endişenin gizemine dair düşüncelerimi nihai olarak söylediğimi zannediyordum. Ne var ki bu incelikli mesele üzerine düşünmeyi bir türlü bırakamadım. Varlığım sona ermeden bu düşüncelerimin de sona ermeyeceği konusunda şüphem kalmadı. *Yanlış Okuma Haritası*'nın ikinci baskısı için hazırladığım bu önsözün, etkilenme hususunda otuz beş yıldır gerçekleştirdiğim düşünüşün bir özeti niteliğinde olmasını arzuluyorum. Büyük şiirleri okurken tezahür eden zevkleri ve sezgileri son derece önemli gördüğümden, bu önsözün merkezine de dilimizin görece en iyi kısa şiiri olan Milton'ın *Lycidas* eserini (193 dize) koyacağım.

Bu kitabı ithaf ettiğim merhum Paul de Man'ın *Etkilenme Endişesi* için yazdığı muazzam eleştiri, beni, elinizdeki kitabı yazma konusunda teşvik etmişti. Onun bu teşvikiyle retoriğe geri döndüğüm gibi mecazi dilin kozmoloji ve psikolojiyle olan kadim bağlantısını da yeniden irdelemeye başladım. Paul de Man'a göre ironi (ki kendisi bu sözcüğü *anlamın mütemadi parabasisi*[1] olarak tanımlardı) sadece bir mecaz değildi, aynı zamanda edebî dilin şartıydı. Benim karşıt iddiam ise şiirlerin ironi olmadan vücut bulamayacağı fakat bütünüyle de ironiye sadık kalamayacağı yönündeydi.

Paul de Man ile yaptığımız derin konuşmalarda ortaya çıkan nihai soru şu olmuştu: Anlam gerçekten nasıl vücut buluyor? Anlam, ironik tekrarla mı varlık kazanıyor yoksa aşırılık, gasp ve taşkınlıkla mı tezahür ediyor? Milton'ın bütün çabasına rağmen *Lycidas* eseri, Theocritus, Moschus, Virgil, Sannazaro ve Spenser'ın pastoral ağıtlarının ironik bir tekrarı mı? Yoksa bu eser yeniliğin sinekdoşlu,[2] mecazımürselli, mübalağalı, istiareli ve metalepsisli yani geçişli bir çağıltısı mı? Kenneth Burke'ün formülleri sayesinde kitap boyunca bu mecazları detaylıca izah edeceğimden, teker teker burada saymayacağım. Şimdi, Paul de Man'ın ironik eleştirilerini de dikkate alarak *Lycidas* tahlilime başlayacağım.

2

İdeal bir eleştirmen olarak gördüğüm Dr. Samuel Johnson, müthiş bir canlılıkla *Lycidas*'ı reddetmiştir:

> Kurgu için eğlencenin olduğu yerde kedere çok az yer kalır (...) burada yeni bir şey olmadığından tabiat da mevzubahis olamaz. Şiir, pastoral şekilde yazıldığından basit, kaba ve iğrençtir (...) En fena ve kutsal gerçekler bu beyhude

1 Parabasis: Antik Yunan komedilerinde koronun doğrudan seyirciye hitap ettiği bölüm. (ç.n.)

2 Sinekdoş: Bir nesnenin, olayın vs. bir parçasıyla bütününü ifade etme. (ç.n.)

kurgularla iç içedir; halbuki böyle şeyler bu tür maneviyattan yoksun bileşimlerle kirletilmemelidir.

Lycidas, aslında Milton'ın Cambridge'teki Christ's College yıllarından arkadaşı Edward King'in boğulup ölmesine yas tutan bir ağıttır. Ruhbanlık için çalışan ve eğitimli bir genç olan King'in birkaç Latince şiiri olsa da şair değildir. Johnson hem son derece haklıydı hem de korkunç derecede yanılmıştı: Milton, kederle dolup taşmamıştı; esasında en büyük endişesi, sonradan *Kayıp Cennet* olarak anılacak eserini tamamlayamadan ölmekti. Johnson'ın dinsizlik ithamları onun açısından isabetliydi; zira Johnson hem kraliyetçi hem Anglikan'dı, Milton ise hem Cromwell'e hizmet etmiş hem kral katlini savunmuş birisi olarak türlü sapkınlıkları ortaya dökülmüş biriydi.

Batı'nın en güçlü eleştirmeninin, İngilizce yazılmış ortalama uzunluktaki en iyi şiiri reddetmesinin beni biraz rahatsız ettiğini söyleyebilirim. Bu yaklaşım ve Johnson'ın talihsiz "*Tristram Shandy*'nin ömrü uzun olmadı" ifadesi sayesinde ihtiyatlı davranmayı öğrendim. Her zamanki gibi Johnson'ın sözlerine bir şeyler ekleyerek devam edebiliriz: *Lycidas*'ta hatırı sayılır miktarda "kurgu için eğlence" vardır. Bu kinayeli, mitolojik ve incelikli şiir, hem ölçülü hem sanat doludur. Bence bu eser, bir şiirin yapabileceği her şeyi yapmıştır. Dilimizin merkezî ağıtı olan bu şiir, ondan sonra gelen şairlerin kendi namına yazdıkları ağıtların temelini atmıştır: Shelley'nin *Adonais*, Arnold'un *Thyrsis*, Swinburne'ün *Ave Atque Vale* [*Selam ve Görüşmek Üzere*] Whitman'ın *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* [*Bahçedeki Son Leylaklar Açtığında*], Eliot'ın *The Waste Land* [*Çorak Ülke*] ve Hart Crane'in *The Broken Tower* [*Yıkık Kule*] şiirleri buna örnektir.

3

Erken ölüm yüzünden şiire dair büyük emellerine ulaşamama korkusu Milton'a özgü bir şey olmasa da *Lycidas*

kadar bu endişeyi takıntı haline getirmiş başka bir şiir de bulamadım. Milton'ın annesi 1637'de, yani Edward King'in boğulduğu ve ağıtın yazıldığı yıl ölmüştür. Görünüşe göre şairin babası John Milton Sr., Milton'a daha yakındı, fakat şairin annesine dair elimizde çok az bilgi bulunduğundan bunu net bir şekilde bilemiyoruz. *Lycidas* tam olarak Edward King için bir ağıt olmadığı gibi, Milton'ın annesi için de bir ağıt değildir; ancak şiirdeki Orfeusçu *sparagmoslara*[3] veya Maenadların[4] parçalanışına dair ifadelere bakarak şairin, annesiyle arasındaki karmaşık ilişkiyi bastırdığını söyleyebiliriz. *Comus*'ta olduğu gibi *Kayıp Cennet*'in yedinci kitabında da Müz'ün, oğlunu korumaktaki yetersizliğine yapılan vurguda görüldüğü üzere, Orfeus'un kaderi Milton'da yinelenen bir endişeye sebep olmaktaydı. *Lycidas*'ta Orfeus'un feryadı hem keskin hem korkutucudur:

> Orfeus'u doğuran Müz'ün kendisi ne yapabildi
> Müz'ün kendisi, bütün Tabiatın yas tuttuğu,
> Gözalıcı oğlu için,
> İğrenç kükreyişin sahibi güruh
> Kana bulanmış yüzünü gönderdiğinde ırmak boyu
> Hızlı akan Hebrus boyu Lesbos kıyılarına?

"Müz'ün kendisi" ifadesi vurgulanarak tekrarlanmıştır: Eğer Milton'ın annesinin vefatını hesaba katarsak, şairin yakın zamanda bir kayıp yaşadığını, şiirsel bilincinin bir yerinde kaybın yer ettiğini söyleyebiliriz. Otuz yaşına yaklaşan Milton, hâlâ Windsor yakınlarındaki Horton'da bulunan ailesinin kır evinde yaşıyordu. Annesinin ölümü ister istemez okuldaki bir ahbabının ölümünden daha önemli bir mesele olacağından, *Lycidas* için de daha şahsi bir bağlam bulmuş oluruz.

---

3 Yunanca kökenli *sparagmos* ifadesi, yırtmak veya parçalamak anlamına gelir. Özellikle Dionisos için yapılan ayinlerde canlı hayvanlar ve bazen insanlar, bu şekilde uzuvları kopartılarak kurban edilirdi. (ç.n.)

4 "Çılgın kimseler" anlamına gelen Maenad ifadesi, Dionisos'un kadın takipçilerine verilen isimdir. (ç.n.)

Lycidas'ın, Theocritus'tan Spenser'a kadar devam eden ağıt geleneğinin müthiş bir yanlış okuması (veya yanılgısı)[5] olduğunu ileri sürerek bunun bir haritasını çizmek istiyorum. Milton'ın etkilenme endişesinin kaçınılmaz kaynağı olan Shakespeare'e de bu noktada birtakım atıflarda bulunmak gerekecek.

Clinamen	1-24. dizeler
Tessera	25-49. dizeler
Kenosis	50-84. dizeler
Daemonization	85-131. dizeler
Askesis	132-164. dizeler
Apophrades	165-193. dizeler[6]

Lycidas'ın olağanüstü başlangıç dizeleri karmaşık bir ironiyi barındırır. Burada sözde tasdik edilen şeylerin aksine vezin ve belagatin güçlü bir yükselişi söz konusudur: Şair Milton, henüz zamanı gelmeden şiirin defne, mersin ve sarmaşık tacını yolmaya gelmiştir. Bu dizelerdeki "bir kez daha" ifadesinin tekrarı muhteşem (ama son derece Shakespeare-vari olan) *Comus* şiirine bir atıftır. "Çatırdatmaya" ifadesiyle beraber

5 Yanılgı olarak tercüme ettiğimiz *misprision* tabiri aynı zamanda kamu görevlisinin, görevini kötüye kullanması veya buna göz yumması anlamına da gelmektedir. Özünde hukuki olan bu tabiri Shakespeare yeniden yorumlamış ve bu açıdan Harold Bloom'u etkilemiştir. Bkz. Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*, çev. Ferit Burak Aydar, (İstanbul: Metis, 2008), 11. (ç.n.)

6 Bloom'un *Etkilenme Endişesi* kitabının temelini oluşturan altı revizyon kategorisi sırasıyla *clinamen* ("eğilim", Bloom açısından "şiirin yanlış okunması" anlamına gelir), *tessera* ("mozaik işçiliği", Bloom açısından "tamamlama ve antitez" anlamına gelir), *kenosis* ("ilahi sıfatlardan feragat", Bloom açısından "şairin selefiyle olan sürekliliğini koparmayı amaçlayan hareket" anlamına gelir), *daemonization* ("şeytanileştirme", Bloom açısından "şairin selefinin yüce idrakine antitez oluşturacak bir yüce oluşturma çabası" anlamına gelir), *askesis* ("çilekeşlik", Bloom açısından "şairin yalnızlığa varması için kendini arındırması" anlamına gelir) ve *apophrades* (kadim Atina'da ölülerin eski evlerine döndüğü günleri ifade eder, Bloom açısından "şairin nihayetinde kasıtlı olarak eserini selefinin etkisine açması" anlamına gelir) şeklindedir. Bkz. Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*, çev. Ferit Burak Aydar, (İstanbul: Metis, 2008), 54-56. (ç.n.)

ironi zirveye ulaşır. Şair burada, bu güçlü dizelerin okurda bırakacağı muhtemel etkiye düpedüz atıfta bulunmuştur:

> Ama bir kez daha, ey Defneler ve bir kez daha
> Ey kahverengi Mersinler, sarmaşıkların asla kurutamadığı,
> Meyvelerinizi yolmaya geldim, sert ve nobran,
> Ve kaba parmaklarla
> Çatırdatmaya dallarınızı, meyveleriniz olgunlaşmadan.

Lycidas ismi Theocritus, Virgil ve Sannazaro gibi şairlerin kullandığı bir çoban ismidir; ama Milton'ın, boğulmuş bir şair için neden bu ismi tercih ettiğini bilemiyoruz. Milton herhangi bir ipucu vermese de artık bu isim bizim için olmazsa olmaz gibidir. Gerçi, Frank Kermode'un söylediğine göre Lucan'ın *Pharsalia* eserinde, Lycidas isminde, boğulmaktan zorbela kurtulan birisi varmış. Milton için Lycidas neredeyse Orfeus'la özdeşleşmişti, yani boğulmuş şairlerin arketipiydi. Bunun ikinci bentteki ironide gizlendiğini söyleyebiliriz:

> Böylelikle nazik bir Müz
> Talihli sözler lütfedebilir yolu çizilmiş küpüme
> Ve geçerken dönüp
> Huzur dileyebilir siyah kefenime

Bir erkek olarak buradaki Müz bir şairdir. Bu Müz'ün "talihli" sözlerinin Milton'a tesiri, Milton'ın Lycidas'a tesiriyle aynıdır. "Talihli" ifadesi "uğurlu" anlamına geldiği gibi "kutlu" anlamına da gelir. Bu noktada akla William Tyndale'ın İncil tercümesi gelir: "Rab, Yusuf ile beraberdi, o da talihli bir adamdı." Lycidas/King, tıpkı Orfeus gibi şanssızdı. Buradaki ironinin merkezinde "böylelikle" kelimesi yatar, zira Milton esasında dediğinin aksini kastetmiştir. Yolundan caydığı şey, Orfeus-vari bir kaderdir. John Milton için ağıt yakılmayacaktır. Kör olsa da tahkire uğrasa da (kitapları bir cellat tarafından yakılmıştı) millî destanın şairi kendisine bir ağıt yazılmasını beklemiyordu.

4

1-24 arası dizeler çok kuvvetli olsa da 25-49 arası sinekdoşlu dizelerde tabiatın güzelliği şiire yeni bir unsur olarak dâhil olur. Milton'ın bu tahayyülü sayesinde yarım asır önceyi, yani Cambridge Üniversitesi'ndeki yıllarımı anımsıyorum: "yüksek çayırlar görünmeden önce / sabahın açılan göz kapaklarının altında." Burada "yanlış okuma haritası"nın nasıl kullanıldığını gösterebiliriz; çünkü bu dizelerde Milton, şiirin başlangıç dizelerine antitez oluşturan hareketi tamamlamıştır. Şairin Orfeus-vari rolü reddetmesini dengelemek için, burada bir tür şairin kendine karşı çıkması eylemi vardır. "Ağır değişim" sayesinde *Lycidas*'ın kaybı üzerinden tabiatın bütün çoban-şair kayıpları ifade edilmektedir. Bu vahim yanılgıya Ruskin çok üzülmemiştir:

> Fakat ah, ağır değişiklik, gittin artık,
> Gittin artık ve asla dönmeyeceksin!
> Sana ağıt düzer Çoban, Korular ve Yaban Kekiği
> Ve gezinen Sarmaşıkların bürüdüğü ıssız Mağaralar,
> Ve onların tüm yankıları.
> Söğütler, yeşil Fındık çalıları,
> Senin yumuşak ezginle şen yapraklarını
> Sallarken görülmeyecekler bir daha.
> Gülü öldüren küf neyse
> Fırtına neyse Çiçeklere, ilk alıç tomurcuklandığında
> Neşeli giysilerini giyinen,
> Öyledir *Lycidas* senin gidişin de Çobanın kulağına.

Kayıp, Milton'ın kulağına dairdir ve benzer bir zamansız felakete maruz kalma korkusunu simgelemektedir. Şiirlerin yankısı gerçekten de kaybolur, ama buradaki ifade ister istemez mecazidir, çünkü esas konu yazılmamış şiirlerdir. Şiir, geç kemale varan birisinin ağıtına alenen benzemeye başladığında, bu sevimli bilişsel müzik eşliğinde şairin kendine kasten zarar verdiğini görürüz.

5

Kenosis kısmında, yani 50-84. mısralar arasında bulunan iki manzum paragraf boyunca, şairin benliğini bir tür fâni tanrı gibi boşalttığı kısımda, bu gür ses daha güçlü bir hal alır. Ağıtın gizli unsurlarından biri, yani Milton'ın annesinin yakın zamanda vefat etmiş olması, şiirde Calliope suretinde tezahür eder. Calliope, Orfeus'un annesi ve Müzlerin lideri olduğu gibi ya destanı ya da kahramanlık şiirini temsil eder. Tekrar alıntılıyorum:

> Orfeus'u doğuran Müz'ün kendisi ne yapabildi
> Müz'ün kendisi, bütün Tabiatın yas tuttuğu,
> Gözalıcı oğlu için,
> İğrenç kükreyişin sahibi güruh
> Kana bulanmış yüzünü gönderdiğinde ırmak boyu
> Hızlı akan Hebrus boyu Lesbos kıyılarına?

Burada, neredeyse bütün insanlar için evrensel sayılabilecek zihinsel bir gerileme hareketi söz konusudur: Anne ölünce, zihnimizin bir yerinde, annenin doğum yaparak bize fânilik bahşettiğini hatırlarız. Müteakip muhteşem manzum paragrafta belirgin bir yalnızlaşma ve terk edilme duygusu oluşur. Buradaki en önemli mecazımürsel, şairin gözden düşüşünü simgeleyen "titreyen kulağı"nın Apollon tarafından koparılmasıdır:

> Ne yarar var ısrarla
> Çirkin ve hor görülen Çoban hayatını sürdürmekte
> Ve nankör Müz'ü düşünüp durmakta,
> Daha iyi değil mi başkalarının yaptığı gibi
> Gölgede Amaryllis'le oynaşmak
> Ya da Naera'nın saç bukleleriyle oynamak?
> Şöhrettir saf ruhu mahmuzlayan
> (Soylu Aklın nihai zaafı)
> Hazları küçümseyip, yorucu günler geçirmeye.
> Ama tam ödülü bulmayı ve birden
> Parlayıp göz kamaştırmayı umduğumuz anda

İğrenç makasıyla çıkagelir kör Öfke
Ve keser incecik eğirilmiş hayatı. Ama övgüyü değil,
Diye cevapladı Phoebus, titreyen kulağıma dokunup:
Şöhret ölümlü dünyada büyüyen bir bitki değil,
Ne de yeryüzüne serilen parıltılı zeminde,
Ne anılıyor olmakta dilden dile,
Ancak boy atar ve serpilir her şeye
Karar veren Jove'un duru gözleri ve
Kusursuz tanıklığında, nihai kararı
O verir ve gökyüzünde umduğumuz ödülü.

Şu ihtiyar halimle bile, öteden beri yaptığım gibi, bu enfes erotik dizeleri kendi kendime okurum. *Kayıp Cennet*'teki Havva ve *Samson Agonistes*'teki Dalila tasvirinde olduğu gibi burada da Milton'ın kadın saçlarına duyduğu hayranlık ebediyet kazanmıştır. Atropos'un hayali, inatçı ve kör Öfke, Milton'ın "incecik eğirilmiş hayatı"nın kesilmesi gibi şeyler Apollon'un sunduğu bayağı huzurdan çok daha caziptir.

Aziz Peter'e dair mutlak şekilde insanı zapt eden kehanetle beraber *Lycidas* şeytani inceliğinde bir üst mertebeye çıkar. Burada kasten bilinçten kaçarak unutulan şey, Milton'ın şöhrete varmadan evvel yok olma korkusudur:

Seni nasıl da sakınmak isterdim delikanlı.
Yetti artık şu sırf göbekleri için
Sürünüp gelen, tırmanıp sürüye karışan kesim.
Kırpıcının sofrasında tıkınmaktan başka
Bir gayeleri yok bunların,
Hem gerçekten değerli konukları kovarak.
Kör ağızlar! Daha bir koyun kancasından
Ya da Çobanlık sanatının gerektirdiği başka
Sanatlardan da habersiz her biri.
Ama niye umurlarında olsun ki? İhtiyaçları mı var?
Besleniyorlar. Dilediklerinde kötü ve gösterişli şarkıları
Cızırdayıp duruyor ciyaklayan kavallarında,
Aç koyunlar onlara bakıyor ve beslenmiyorlar,

Ama şişmiş karınları rüzgârla ve ekşimiş pusla,
İçten içe çürüyorlar, kötü salgın yayılıyor:
Üstelik, korkunç kurt sinsi pençesiyle
Her gün kemiriyor ama hiç ses çıkaran yok,
Fakat iki kulplu makine bekliyor onları kapıda,
Bir kez vuracak ve tam vuracak.

Tarihî açıdan dinen bağımsız olan Milton, Kral I. Charles'tan önce bile öfkeli bir parlamento tarafından idam edilen Başpiskopos Laud'un İngiliz Kilisesi'ni kınıyordu. Yine de aradan dört asır geçmesine rağmen bu muhteşem pasajın aşkın belagati tadını muhafaza edebilmiştir. *Susam ve Zambaklar* kitabında Ruskin, "kör ağızlar" tabiri için aşağıdaki klasik yorumu yapmıştır:

> "Bishop" (piskopos) "gören kimse" demektir. "Pastor" (papaz) ise "besleyen kimse" demektir. O halde bir kişinin piskoposluğa en aykırı özelliği körlüktür. Papazlığa en aykırı özellik de beslemek yerine beslenmeyi istemek, yani bir Ağız olmaktır.

Herkesin tahmin edebileceği üzere buradaki "korkunç kurt" Roma Katolik Kilisesi'dir; ama "iki kulplu makine" hususunda müşterek bir tahmin yok. Belki de şair burada, bu kötülüğü insanların şahsen bitirebileceğini ima etmektedir.

6

Milton'ın büyük *askesis*'i yahut Freud'un tabiriyle "yüceltmesi", 132-164. mısralar arasında bulunan dramatik mensur paragrafta baskın hale gelmiştir. Buradaki olağanüstü metaforda pastoral Müz (Theocritus'u anmak namına Sicilyalıdır), bir çiçek şelalesi halinde geri dönmüştür: "*Lycid*'in yattığı yere Defne Çelengi serpiştirmek." Bu buket bize sevimli gelse de Milton bunu, kendi içinde bir *askesis*, yani şairi sınırlayan bir yara olan "yanlış bir tahmin" vasıtasıyla aşmıştır. Bu sınır sayesinde şair "muhafazalı Dağın büyük ufkunu" görebilmiştir:

Ah ben! Kıyılar ve gürültülü denizler
Süpürüp taşırken kemiklerini
Fırtınalı Hebrides'in ötesine
Azgın dalgaların altında belki bu korkunç
Dünyanın sonunu ziyaret ediyorken sen,
Ya da gözyaşlarımızla ıslak dualarımıza rağmen
Bellerus masalının yanında uyuyorken,
Muhafazalı Dağın büyük ufkunun
Namancos ve Bayona kasabasına baktığı yerde,
Kederli yüzünü eve döne Melek,
Ve ey Yunuslar, çekip getirin bahtsız delikanlıyı.

Milton'ın hayali, Ülkenin Sonunu (Bellerus) aşıp Cornwall'un ucundaki Aziz Michael Dağı'na varır. Geleneğe göre başmelek Mikail tarafından muhafaza edilen Cornwall'a ait bu dağ, İspanya'nın Namancos ve Bayona kasabalarına bakmaktadır. Mikail'e hitaben söylenen "yüzünü eve döne Melek" şeklindeki müthiş haykırış sayesinde Milton, ancak bir peygamberin tahmin edebileceği bir şeyi ima etmektedir: Cromwell'in ve İç Savaşların sahneye çıkmasına sebep olan ve yavaşça köpüren o maya.

Lycidas'ın son hareketi metaleptik terse dönüşün şiirdeki en üstün örneklerinden biridir. Burada şair kendi özüne döner; ne kadar erken hareket ettiğini, geleneğin ne kadar geç kaldığını, hatta cüretkârca Vahiy kitabının[7] dahi ne kadar geç kaldığını ifade eder:

Ağlamayın artık dertli çobanlar, ağlamayın,
Ölmüş değil çünkü Lycidas,
Sulu zeminin altına batmış olsa da.
Okyanusun yatağına öyle batar gün-yıldızı da,
Ama toplar hemen öne düşmüş başını ve
Kuşanıp altın rengi pırıltısını,
Tutuşur sabah göğünün alnında:
Bu yüzden, Lycidas derinlere batmış olmakla
Yükseklere çıktı aslında,

7 Yeni Ahit'in son kitabının adı. (ç.n.)

Deniz üstünde yürüyenin gücü sayesinde;
Orada, başka korular, başka dereler içre
Saf Nektarla yıkıyor çamurlanmış buklelerini,
Ve dinliyor işitilmez gece Şarkısını,
Kutlu Krallığın neşe ve sevgisinin şefkatinde.
Orada gökteki bütün azizler ağırlıyor onu,
Dostluk dolu gruplar halinde,
Şarkılar söyleyerek gelip küme küme,
Sürekli siliyorlar gözyaşlarını.
Ağlama artık sen de Lycidas. Çobanlar için,
Bu kıyıların koruyucu ruhusun bundan böyle,
Bu senin ödülün, gözeteceksin bütün
Seyredenleri o tekinsiz sularda.

Lycidas, hem doğan hem batan güneştir, yeniden dirilmiştir: "Deniz üstünde yürüyenin gücü sayesinde." Lycidas, "kıyıların koruyucu ruhu" olarak Milton'ı muhafaza edeceği gibi kahramanlık şiirinde başarıya ulaşması için onu koruyacaktır. Vahiy 19:9 ayetindeki kutsal gece şarkısı da Milton'ın ağıtındaki imgelere dâhil edilmiştir. Bu imgelem vasıtasıyla şiirin makta kısmına varırız. Burada Milton, ünsüz bir şair olarak ("meçhul genç") erken bir şekilde sahneye çıkmıştır ve onu bekleyen daha büyük şiirlere imza atmaya hazırdır:

Bunları söyledi meçhul genç kavaklara ve çaylara,
Sessiz sabah giderken gri sandaletleriyle,
Çeşitli yumuşak deliklerine dokundu kavalının
Ve şevkle başladı pastoral şarkısına:
Ve artık güneş serdi ışınlarını tüm tepelere,
Ve artık düştü Batı körfezine,
Sonunda kalktı Çoban, giysisini düzeltti,
Yürüdü yeni korulara doğru, yeni çayırlara.

Bu farklı bir tür günbatımıdır. Artık yeni bir başarının kapısı aralanır ve şiirsel geçmiş nihayete erer. Milton'ı destanda birincil konuma ve Homeros, Virgil, Tasso ve Spenser'i ikincil veya üçüncül konuma koyan *Kayıp Cennet*'in sanatı, *Lycidas*'ın görkemli hitamında varlık göstermiştir

GİRİŞ

YANLIŞ OKUMA ÜZERİNE BİR TEFEKKÜR

Bu kitap, şiirin pratik eleştirisine ve şiiri nasıl okumamız gerektiğine dair bir kılavuzdur. Temelinde de önceden yayımlanan *The Anxiety of Influence* [*Etkilenme Endişesi*] adlı kitabımda sunduğum şiir kuramı vardır. Kitabın adından da anlaşılacağı üzere, okumak gecikmiş ve neredeyse imkânsız bir eylemdir. Okuma eylemi, kuvvetli olsa dahi her daim bir yanlış okumadır. Edebî dilin çok belirgin olduğu hallerde bile edebî anlam, belirsizliğe doğru meyleder. Eleştiri her zaman bir muhakeme eylemi değildir, ama her zaman bir karar verme eylemidir ve karar verilen şey de anlam üzerinedir.

Önceki kitabım gibi *Yanlış Okuma Haritası* da şiirsel etki üzerine bir çalışmadır; ama bu ifadeyle kastım önceki şairlerin sonraki şairlere devrettiği imgeler ve fikirler değildir. Etki kelimesinin bendeki anlamına göre metin yoktur, sadece metinler arasında ilişkiler vardır. Bu ilişkilerin özünde de bir şairin diğer bir şair üzerinde uyguladığı eleştirel bir eylem, yani bir yanlış okuma veya yanılgı vardır. Bu eylem, iyi bir okurun

karşılaştığı her metne uyguladığı gerekli eleştirel muameleden farklı değildir. Etki ilişkisi okumaya hükmettiği gibi yazmaya da hükmeder. Bundan dolayı okumak bir yanlış yazmayken, yazmak da bir yanlış okumadır. Edebî tarih uzadıkça bütün şiirler ister istemez manzum eleştiriye, her eleştiri de mensur şiire dönüşür.

Okumaları başkalarına olduğu kadar kendisine de fayda eden iyi okur, bahsedilen bu sebeplerden ötürü revizyoncunun ikilemleriyle muhatap olur. Bu kişi, ister metinlerde ister gerçeklikte (ki buna da zaten metin muamelesi yapar) olsun, özüyle hakikat arasındaki bağı bulmak ister; ama diğer yandan eline ulaşan metinlerde kendi çilesini yahut tarihin çilesi adıyla anmak istediği şeyi görmek ister. Yaratıcı yanlış okuma yahut şiirsel okumanın gecikmişliği üzerine yazılan bu kitap, aynı zamanda revizyonculuk ve revizyonculuktan doğan kanon oluşturmaya dair müphemliklere yönelik daha fazla çalışma yapılması için hazırlanan bir prolog sayılabilir.

Peki, revizyonculuk nedir? Kelimenin kökenine baktığımızda, yeniden bir hedef belirlemek veya yeniden gözden geçirmek anlamına geldiğini görürüz. Böylece, bir şeye yeniden değer biçilir veya ona dair yeni bir tahmin yapılır. Buradan bir formül çıkarabiliriz: Revizyoncu, yeniden görmek için uğraşır, farklı bir değer ve tahmine varır, böylece "daha doğru" bir hedef edinmiş olur. Bu kitapta şiir yorumu yaparken kullandığım diyalektik tabirler arasında yeniden görmek bir *sınır*, yeniden tahmin etmek bir *ikame* ve yeniden hedef belirlemek de bir *temsil*dir. Bu tabirleri, Luria'daki veya sonradan gelen Kabala'daki bağlamlarından koparark alıyorum. Bence Kabala, Rönesanstan günümüze kadar gelişen Batı revizyonculuğunun en nihai modelidir; fakat bu meseleyi başka bir kitapta incelemeyi düşünüyorum.

"Verilen şey" anlamına gelen Kabala, Tanrı'ya dair imgeler, kıssalar ve kavramlardan oluşan bir gelenektir. Bu geleneğin

yirminci yüzyıldaki başlıca bilgini Gershom Scholem, onu bir "mistisizm" türü olarak ele almıştır. Tabii bu geleneğe olağanüstü şuur halleri yaşayan birçok kişi karışmış veya sığınmıştır. Scholem'in Kabala tasvirlerinde, Kabala'nın yorumlama özelliğine, yani kutsal metinlerin anlamının *açılma* adı verilen teknik yoluyla revizyoner ikamesine vurgu yapılmıştır. Bütün Kabala metinleri yorumlayıcıdır ve son derece spekülatif metinlerdir. Kabala metinleri, her daim yetkinliğe, önceliğe ve güce sahip merkezî metinleri yorumlar ve bu sebeple de *metnin kendisi* gibi muamele görmektedir. Kabala kitaplarının en meşhuru olan *Zohar*, Aydınlanma sonrası güçlü şiirlerin gerçek öncüsüdür. Bu öncülük, *Zohar*'ın grotesk içeriği veya biçimsiz biçemleri açısından değil de *selef metne karşı duruşu*, revizyoner dehası ve yanılgının inatçı gereklilikleri hususundaki ustalığı açısından önemlidir. Freud tarafından geliştirilen, fakat kendisinin kısmen gizlediği veya kısmen görmezden geldiği gecikmişlik psikolojisi, Kabala'nın icadıdır. Revizyoner dürtüyü incelemek ve bu antitetik eleştiriyi uygulamaya yönelik teknikler geliştirmek için elimizdeki en büyük kaynak Kabala'dır.

Teozofik spekülasyonun on altıncı yüzyıldaki ustası Isaac Luria, Kabala'nın erken dönem türümcü yaratılış teorisinden yola çıkarak regresif bir yaratılış teorisi geliştirmişti. Yaratılışa dair bu Lurianik diyalektik, Scholem tarafından, özellikle de yeni çıkan *Kabbalah* kitabında, oldukça aydınlatıcı bir şekilde incelenmiştir. Kitabımın kuramsal kısımlarında da *Kabbalah*'a atıfta bulunacağım. Fakat bu yazı dâhilinde anlatmak istediklerim hususunda Luria'nın sistemine dair birkaç açıklama şimdilik yeterli olacaktır.

Bana göre Luria'nın yaratılış hikâyesi, şairlerin Ebediyet, yani şiirsel etki açısından birbirleriyle savaşmasını incelemek için halihazırdaki en iyi paradigmadır. Luria'nın hikâyesinin her türevinde üç ana safha vardır: *Zimzum*, *Shevirath hakelim* ve *Tikkun*. *Zimzum*, Yaratıcı'nın, kendisi olmayan bir şeyin yaratılmasının mümkün olması için geri çekilmesi veya

kasılmasıdır. *Shevirath hakelim* araçların parçalanması, yani mahlukun felakete dönüşmesidir. *Tikkun* ise eski duruma dönme veya iyileştirmedir (insanın Tanrı'nın eserine katkısı). İlk iki safhanın benzerlerini Nietzsche ve Freud'dan günümüz yorumcularına birçok yıkım kuramcılarında görebiliriz. Bunlar okumanın öznesini Nietzsche'nin tabiriyle "insanların bir randevusu" veya benim ifademle yeni bir mitik yaratık (Paul de Man da böyle görüyordu), bir Üstün İnsan olarak okur, yani bir *Überleser* şeklinde görmüştür. Bu kurgusal okur, tıpkı Zerdüşt'ün çelişkili bir şekilde başardığı gibi, kendini menfi olarak tamamlarken aynı anda coşkulu bir şekilde aşar. Hem kör olan hem ışıkla şeffaflaşan, kendini imha etmesine rağmen hem metinden hem tabiattan koparılışının acısını bütünüyle bilen bu denli bir okur, kasılmanın ve yıkımın revizyoner çabalarına hiç şüphesiz denktir; ama halihazırdaki veya gelecekteki kabul görmüş şiirlerin yükünü çeken ve ona işlev kazandıran antitetik inşaya denk olduğu pek söylenemez.

Lurianik kasılmaya estetik açıdan denk düşebilecek tek şey *sınırlandırma*, yani bazı imgelerin anlamı iyileştirme veya temsil etmektense onu daha sınırlı hale getirmesidir. Araçların parçalanması olayı, bir biçimin parçalandıktan sonra onun yerini başka bir biçimin almasıdır. İmgelem açısından buna *ikame* süreci denir. *Tikkun*, yani Luria'nın eski hale iade olarak nitelediği safha da neredeyse *temsil* tabirinin eşanlamlısıdır.

Bu kitabın ilk beş bölümü yanılgının yahut kuvvetli "yanlış okuma"nın kuram ve tekniklerine adanmıştır. Son altı bölüm ise Milton, Wordsworth, Shelley, Keats, Tennyson, Browning, Whitman, Dickinson, Stevens, Warren, Ammons ve Ashbery gibi şairlerin şiirlerine dair yorumlara ayrılmıştır. Kitabın ilk yarısında, yanlış okumanın haritasını çizebilmek için edebiyatın kökenlerine doğru bir yolculuğa çıkacağız. Şiirin kökeni ve son safhaları arasındaki yakın birliktelikten yola çıkarak edebî geleneğin vücut bulduğu sürece varacağız. Sonra da bu sürecin İzahatın Birincil Sahnesindeki kökenle-

cikmişlik üzerine bir tefekkürde bulunacağız. Bu tefekkürün merkezindeki etkilenme meselesi, okuma/yanlış okuma eyleminin altı katmanlı savunmacı bir mecazı olarak ele alınacak. Mecazlar, savunmalar, imgeler ve revizyon kategorileri en nihayetinde yanılgının haritasıyla, yani bu elzem maceranın hedefiyle birlikte müstakil bir bölümde sunulacak. Browning'in *Childe Roland to the Dark Tower Came* [*Childe Roland Kara Kule'ye Geldi*] şiirinin okuması yapılarak da haritanın nasıl kullanılacağı anlatılacak. Kitabın son bölümünde, Milton'dan günümüze kadar tezahür eden bütün etkilenme türevleri için haritayı kılavuzumuz olarak kullanacağız.

Son bölümün girizgâhında metalepsis ve geçiş açısından Milton-vari gönderme incelenmektedir. Bu gönderme türü, Isaac Luria'nın *gilgul* adını verdiği nihai revizyoner kategorinin klasik eşleniğidir. *Gilgul* safhasında halefler, seleften kalan kıvılcımları şeytani kılıflardan veya felaketin parçalanmış araçlarından kurtarıp harlayarak selefin yeniden doğmasına vesile olur. Bir bölümde Milton'ın Wordsworth'ten Tennyson'a kadar olan halefleri inceleniyor ve kitabın geri kalan kısmında da Amerikan şairler ele alınıyor. Amerikan şairlerden ilk ele alınan kişi nesir kâhini ve şiir teorisyeni Emerson'dır. Emerson'ın, kendisinden sonra gelen Amerikan şairlerle olan ilişkisi, Milton'ın kendisinden sonra gelen Britanyalı şairlerle olan ilişkisiyle paraleldir.

I. KISIM

HARİTAYI ÇİZMEK

1

ŞİİRSEL KÖKENLER VE SON SAFHALAR

Kuvvetli şairler çok nadiren ortaya çıkar. Bana göre bizim asrımızın İngilizce yazan şairleri arasında sadece Hardy ve Stevens'ı bu kapsamda sayabiliriz. Büyük şairler (Yeats, Lawrence ve Frost bile) bu hususta süreklilik arz edemezler. Büyük yenilikçiler de (örneğin Pound ve Williams) hiçbir zaman o kuvvete erişemeyebilirler. Browning, Whitman ve Dickinson, Yüksek Romantizm şairleri kadar kuvvetlidir. Milton da kuvvetin ideale ulaşmış halidir. Şiirsel kuvvet, ölülerin en yücesiyle güreşip zafere ulaşmakla ve yine muzaffer bir tekbencilikle mümkün olur. Coleridge gibi devasa yetenekler veya onun kadar olmasa da oldukça yetenekli olan Eliot gibi şairler, kuvvetten kaçınıldığı veya kuvvetin erişilemediği yerde fayda sağlamazlar. Bu anlamda şiirsel kuvvet ancak hususi bir felaketten tezahür eder, zira sıradan bilinç, ihtiyarlamış Hardy veya ihtiyarlamış Stevens gibi şairleri meydana çıkaran o korkunç tecessümü dikkate almalıdır. Bu bölümde şiirsel tecessümün birincil felaketinden ayrılıp şiirsel kuvvet ile şiirsel etkilenme arasındaki ilişkinin tasvirini yapacağız. En sonunda da Hardy ve Stevens'ın son dönemlerini inceleyeceğiz.

Bu tartışmayı, yakın zamanda çıkan *Etkilenme Endişesi* kitabımda da izah ettiğim Vico ve Emerson kökenli şiir kuramı üzerinden ele alacağım. Şiiri idealizmden kasten arındıran bu kuram, muhtelif üniversitelerde verdiğim birkaç derste ciddi anlamda tepkiyle karşılandı; ama kuramın doğru veya yanlış olmasıyla pratik eleştiri için elverişli olması arasında bir bağ yoktur ve bu da bence ispatlanabilir bir şeydir. Kurama birçok şairin tepki göstermesi, kuramın geçerliliği lehine bir delilidir; çünkü birçok şair kendi yaptığını haklı olarak idealleştirir. Diğer yandan zayıf veya kuvvetli her şair, etkilenme endişesinde paylarının olduğunu reddetmekte ağız birliği içindedir. Günümüz şairleri, eserlerinde gerçekleri söylediğini ısrarla vurgulasalar da özellikle birbirleri ve selefleriyle olan ilişkileri hususunda mütemadiyen yalan söylerler. Bana göre eleştirinin işlevlerinden biri de iyi şairin şiir yazmasını zorlaştırmasıdır, zira yaşadığımız çağa bütünüyle uygun şiirler yazılabilmesi için hakiki zorlukların üstesinden gelinmelidir. Bir eleştirmenin şairlere verebileceği tek şey, yükü ağır bir mirasa konduklarını sürekli hatırlatarak onlara ölümcül bir teşvik sağlamaktır.

Freud ve Ferenczi'nin tanımladığı şekliyle felaket, bana göre şiirsel tecessümün, yani insanın şair olarak yeniden doğduğu o korkunç sürecin merkezî unsurudur. Belki de felaketi Empedokles'in tanımına göre ele almalıyım, çünkü şiirsel kökene dair geçerli herhangi bir kuram oluşturabilmek için Empedokles'in düalistik düşüncesine ihtiyacımız var. Diğer yandan Empedokles, Freud'un kabul ettiği nihai selefiyken Schopenhauer da daha yakın zamandaki görece daha az kabul ettiği selefidir. Kozmik aşk ve nefretin diyalektiği, şiirsel tecessümü yöneten şeydir: "Bir noktada hepsi Aşk'ın tek emriyle bir araya gelir; başka bir noktada hepsi Çekişme'nin itimiyle farklı yönlere gider." Selefin şiirine karşı duyulan başlangıçtaki aşk, hızlıca revizyoner çekişmeye dönüşür. Bu olmadan bireyselleşme de mümkün değildir. Empedokles'e göre başlangıçtaki

felakete sebep olan Çekişme, unsurları birbirinden ayırarak bilincin Prometheus-vari ateşini var eder. Şiir ne hususi bir bilinç haliyle ne de hususi bir içgüdüyle birebir aynıdır. Buna rağmen şiirin bireydeki doğuşu Empedoklesçi bilinç felaketine ve Freudçu içgüdüsel varoluş felaketine benzemektedir. Empedokles ve Freud etkilenmenin, yani verdikçe yokluk hissettiren şeyin kuramcılarıdır. Okyanustan karaya ancak okyanusun kurumasıyla varıyoruz. Yücelmeyi de buzul bir felaketin bilinç öncesi hatıralarıyla öğreniyoruz. Buradan yola çıkarak en değerli faaliyetlerimizin regresif olduğunu düşünebiliriz. Felaket tasavvur etmek açısından Frued ve Empedokles'ten daha verimli olan, hatta neredeyse Blake kadar verimli olan büyük Ferenczi, korkunç bir şekilde bütün cinsel aşkın bir regresyon, yani okyanusa bir dönüş olduğunu ifade etmiştir. Şiir cinsel ilişkiye benzemiyor olabilir, ama yine de Peacock'un da ifade ettiği gibi hiç şüphesiz regresiftir. Bu vesileyle şiirsel tecessümün felaketi üzerine bazı tahminleri ele alacağım. Gerçek şairler nasıl var olur? Akıl Çağına uygun olarak bu soruyu yeniden soracak olursak, Şiirsel Karakterin tecessümünü mümkün kılan şey nedir?

Olağandışı güçlü bir okyanus idrakiyle birleşen kurutma faaliyeti, son derece düalistik ve hiçbir şekilde çelişkili olmayan cevabın kendisidir. Bu noktada gerçek ve kuvvetli şairler arasındaki hakiki anlamda en şairane şaire, yani P. B. Shelley'e atıfta bulunabiliriz. Kendisine günümüzde dil uzatmak artık münasip görülmemektedir ki bu durum gençlik yıllarımdaki duruma göre olumlu bir değişikliktir. Öncelikle şairin yazdığı *The Revolt of Islam* [*İslam'ın İsyanı*] şiirinin ithafta bulunulan kıtalarını özetleyeceğim. Bu kıtalar Whitman'ın olduğu kadar Yeats'in de başlangıç noktasıdır. Bu kıtalar aynı zamanda sermest buluşlarını Shelley'den ödünç alan Hardy ve yapraklar, rüzgâr ve ruhun diğer hareketlerini yine Shelley'den ödünç alan Stevens gibi Shelley'i takıntı haline getiren şairler için de önemlidir. Dilin şiirsel tecessümü ne Collins, Coleridge, Blake

ve Keats ne de *Out of the Cradle Endlessly Rocking* [*Sonsuzca Sallanan Beşikten*] şiirinde bu kadar bütüncüldür. Zira bir zamanlar büyük bir kuşkucu akla sahip olan ve kalbin dürtülerinin özgün bir ustası olan Shelley, bu iki gücü de şiirsel kökenleri araştırmak için kullanmış ve böylece kendi çaresiz ve istemsiz düalizminin şeytani zeminini bulmaya çalışmıştır. Ne var ki Stevens, kendisini ne kadar seversek sevelim, bu korkunç bağlamda Shelley ile kıyas dahi edilemez düzeydedir, zira kendisi hem Shelley'nin entelektüel nüfuzuna sahip değildir hem de kökenlerin karanlık âlemi için elzem olan Shelley'nin müthiş algı *hızından* yoksundur.

Shelley, vaktin birinde ruhunun uykusunun bir anda bittiğini ve bir mayıs sabahı parıldayan bir çimenlikte yürürken sebepsizce ağlamaya başladığını söyler. Bu vakit zarfında gözyaşı dökerken bir anda kuvvet bulan ve yüce bir ümide kapılan şair, bunu müteakiben "Bir yalnızlık hissi, burnunda tüten bir özlem" hissettiğini ifade eder. Bu kurutma faaliyetini düzeltebilmek için genç şair birçok erotik maceraya atılır ve hepsi başarısızlıkla sonuçlanır. En nihayetinde gerçek epipsişesine,[1] yani Mary Wollstonecraft Godwin'e rastlar ve yalnızlığın ruhu onu terk eder. Şair, sözünü sonlandırırken "daha ulvi bir vakte" vardığını hissettirmek ister, ama bu da beyhude bir çaba gibi gözükmektedir, çünkü şair "yorgundur / Ve Ölüm ve Aşk hâlâ avının peşindedir." İthaf kısmının düğümü, dört yıl sonra yayımlanacak olan *Adonais*'in son bölümüne göz kırpmaktadır, zira Shelley ve Mary'nin son görüntüsü şu şekildedir:

> Fırtınalı gecenin içindeki kandiller gibi
> İki sessiz yıldız, onları sarmalayıp
> Batan denizcilerin gözlerinden saklayan bulutlar geçerken,
> Sönmez bir ateşle yanan yıllar boyunca.

1 Epipsişe olarak çevirdiğimiz ifadenin orijinali *(epipsyche)* Yunancadaki *epi-* (çevre, etraf) kelimesi ve *psyche* (ruh) kelimesinin birleşmesinden oluşmuştur. Burada esasında P. B. Shelley'nin *Epipsychidion* (1821) eserine bir atıf söz konusudur. Bu şiirde Shelley, gerçek aşkın tabiatına dair o dönemdeki düşüncelerini ifade etmiştir. (ç.n.)

Şiirsel tecessüm, şiirsel etkilenmenin bir sonucudur ve buradaki etki de Wordsworth'ten, özellikle de büyük ağıtı *Ode on Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* [*Erken Çocukluk Hatıralarında Ölümsüzlük İşaretleri Üzerine Ağıt*] şiirinden gelir. Nasıl ki kişi babasını seçemiyorsa hiçbir şair, daha doğrusu hiçbir kuvvetli şair de kendi selefini seçemez. Bu ağıt Shelley'i seçti, Shelley'nin *To a Skylark* [*Bir Toygara*] şiiri de Hardy'yi seçti. Yıldızların ışığı, iradesizce nereye süzülecekse oraya süzülür. Halihazırda *biz* olmayan bir şeyin bizi bulup bulamayacağı meselesi Heraklit'ten Emerson ve Freud'a kadar akılları kurcalayan bir mesele olmuştur; ama eğer şeytani varlığın bizi bulmasına boyun eğmezsek, o da bizi bulamaz. İlk safhada şiirsel etkilenme ile aşk arasında bir fark yoktur; ama çok geçmeden bu revizyoner bir çekişmeye dönüşecektir. "Canlı organizmalar için uyarıcılara *karşı korunma*, uyarıcıları *algılamaktan* neredeyse her zaman daha önemli bir işlevdir" ifadesi, gerçek konusu etkilenme olan *Beyond the Pleasure Principle* [*Haz İlkesinin Ötesinde*] kitabının güzel bir hatırlatmasıdır. Şairler kendilerini yıldızmışlar gibi düşünmeye eğilimlidirler, çünkü en derin arzuları etkilenmekten ziyade etkilemektir; fakat arzusu gerçekleşen en kuvvetli şairlerde bile etkilenerek varlık kazanmanın endişesi her daim devam eder.

Shelley, *Intimations Ode*'dan da çıkarılabileceği üzere, bu şiirin selefi olan *Lycidas*'ın gerçek konusunun kehanet olduğunu biliyordu; zira kehanet vasıtasıyla insan bütün etkilenmelerden, hususi olarak da mukadder bir ölümün veya ölme gerekliliğinin etkisinden kurtulacak gücü bulur. Bu anlamda kehanet hem bir öfke hem bir programdır. Geleceği geçmiş kılan bir büyü sayesinde kehanet, insanın çokça arzu ettiği o ölümsüzlük söylemini sunar ve böylece insan, tabiat da dâhil olmak üzere bütün tehlikelerin üstesinden gelir. Mesela "canlı varlıklardan önce cansız varlıklar vardı" inancından yola çıkarak oluşturulan en karanlık Freudçu formülü, yani "yaşamın

bütün gayesi ölümdür" ifadesini ele alalım. Bunun karşısına da bütün kuvvetli şairlerin, canlı varlıkların her zaman önceliğe sahip olduğuna ve ölümün yalnızca hayalî bir kayıp olduğuna dair inançlarını koyalım. O halde şiirsel tecessüm sürecinde *ephebe* veya yeni şair, aşk vasıtasıyla bünyesinde antitetik bir güç akışının oluştuğunu hisseder. Bu güç, hem tabiatın hem de Freudçu içgüdüyü tekrar cansız kılan çarkı çeviren tanrıça Ananke'nin kabul edilemez yüceliğinin entropisine karşı antitetik bir vaziyet alır. Demek ki bütün şiirsel tecessüm ağıtları Ölümsüzlük ağıtlarıdır ve hepsi *ephebe*'nin yani genç şairin kendinden ziyade selefinden başarıyla ayrışmasına dayanır. Selefini tanrılaştıran genç şair, ondan uzaklaşmaya başlamıştır bile. Babasına hata yükleyerek gerçekleştirdiği temel revizyon, kendi yükümlülüğünden aniden uzaklaşmasına vesile olur. Tecessümün, yani şair olmanın bağlamında bile yükümlülük küçük bir ölüm olarak tezahür eder. Bu da cansızlığa doğru büyük düşüşün habercisidir.

Şairler, karanın en derin yerlerinde olsalar dahi okyanus kıyısında tecessüm etmeye eğilimlidirler. Bu ölümsüz denizi görmeye engel olacak bazı unsurlar olsa bile halihazırda kullanılabilecek birçok ikame vardır. Cinsel tabiatları sıradışı bir karmaşıklıkla tezahür eden şairler (Byron, Beddoes, Darley, Whitman, Swinburne, Hart Crane ve daha niceleri) tecessüm okyanusundan pek uzaklaşamazlar. Cinselliği daha sade olan şairler bu aleni takıntıya kapılmaz ve suların korkunç gürültüsünün eşlik ettiği hayalî buhranlarında Wordsworth-vari davranışlarla yollarına devam ederler. Bu noktada, Batı geleneğindeki her kuvvetli şairin bir tür Yunus veya kaçak peygamber olduğunu hatırlayarak şiirsel tecessümün bütün bağlamını irdelememiz gerekir.

İsmi "güvercin" anlamına gelen mahzun Yunus[2] gemiye biner. Bu türden her gemi "enkaz olmaya mahkûmdur." Yunus,

2 İbranicede güvercin anlamına gelen Yonah sözcüğü Arapçaya Yunus şeklinde geçmiştir. (ç.n.)

gemiden denize indiğinde "denizin öfkesi diner." "Denize tepeüstü daldım," diyordu Keats öğrenmek için "derinlikleri, akarkumları ve taşları." Deniz:

> ... heybetli dalgalarıyla
> Yutar yirmi bin mağarayı, Hecate'nin büyüsü geçip
> Onları loş sesleriyle baş başa bırakana kadar.

Görüntüden kaybolan Yunus, yutulmuş ve karanlığa hapsolmuştur. Kurtarılmış peygamber sirokonun estiğini tekrar hissettiğinde yine karanlıkta olmayı dilemiştir. Son sözü Tanrı'ya bırakan yazar da Yunus'un eski görevine dönüp dönmediğine dair bize bilgi vermiyor. Yunus'u, kuvvetli olmayı başaramayan ve görevine ilişkin felakete uğramadan önceki Gece Sularına, Gözyaşı Bataklığına dönmek isteyen şair olarak görebiliriz. Kuvvet arayan şair, ancak Dünya'ya geri püskürtüldüğünde Thoreau ile şarkısını söyleyebilmektedir:

> Şimdi esasen benim doğum saatim,
> Şimdi hayatımın tam olgun çağı,
> Erkeklik gücünün zirvesi şimdi,
> Barışın sonu, savaşın ilk çatışması.

Buradaki ifade ilk bakışta, aşağıdaki Whitman'dan aldığımız örneğin aksine, bir çatışmanın başlangıcına benzememektedir:

> Sarı yarımay büyüdü, sarktı, düştü, neredeyse değecek
> denizin yüzüne,
> Esrik oğlan, çıplak ayakları dalgalarla, saçları havayla
> oynaşıyor,
> Epeydir kalpte tutsak aşk özgür ve nihayet coşup gürültüyle
> taşıyor...

Oynaşan saçlar Apollon'a aittir ve her genç de (*ephebe*) isimlendirilemeyen şeyleri isimlendirmeye çalışan yeni bir Foebus'tur. Bunu da çocukluk döneminin çoktan ölmüş kambur oyun arkadaşına gizemlice bakan Ammons gibi yapmaktadır:

İşte dedim ben Ezra
ve rüzgâr boğazımı kırbaçladı
sesimin tınılarıyla oynayarak
  rüzgârın geçişini dinledim
başımın üzerinden gecenin içine
Denize dönerek dedim ki
  ben Ezra
ama hiç yankı gelmedi dalgalardan...

Şiirsel kökenler: Şiirsel Karakterin Tecessümü eğer karasal bir meseleyse bu mağaralar ve dere kenarlarında yer alır, birbirine karışmış ölçüler ve yumuşak mırıldanmalar ile doludur ve bireyin yeniden suyu duyacağı zaman için daha iyi bir başlangıç dönemi vadeder. Bu vaatler yerine getirilmediğinde Kuvvetli Şair bunun asla farkına varmaz, çünkü (bir şair olarak) kuvveti sayesinde böyle bir farkındalığın acısını çekmez. Hiçbir Kuvvetli Şair kendi eserinin iyi okuru olamaz. Kuvvetli Şair, *atılmışlığı* sayesinde ve ona oranla kuvvetlidir; kendisi daha uzağa atıldığı için bu tür bir birincil öfkeye karşı bilinci daha engindir. Bu bilinç sayesinde seleflerine dair daha yoğun bir farkındalığı vardır, zira varlığımızın ne kadar uzağa atılabileceğini bilmektedir. Daha aşağı şairler bunu bilemez.

Gecenin arazi ve hakiki Lilith veya "acıktıran ziyafet" olan okyanus, bünyesinde kendisine antitetik olanı, yani ondan (haklı olarak) korkanları ve ona doğru hareket etmeyi asla bırakmayanları barındırır. Eğer kuvvetli şair kendini bir yük olarak görmezse, onun için gizli bir yük daha vardır: Kendini bir adım daha ileriye taşıyamamak, kendi araçlarını parçalayan bir tanrı olamamak ve tam olarak kendine ait olmayan Sözlerde tıkanıp kalmak. Birçok büyük şair bu durumda Swinburne gibi teslim olmuştur:

Harabeden daha susuz bir toprak,
  Ölümden daha aç bir deniz;
Tek bir ağacın boy atmadığı tepe yığınları;
  Dalganın iç çektiği geniş kumsallar;

Bütün huzur burada ruh için
  Oğluna sonsuzca miras kalacak olan,
Annem, denizim.

İşin en sonunda teslim olan en kuvvetli şairler bile Shelley gibi bu güzellik üzerine çokça kafa yormuştur: "Deniz o kadar saydamdı ki gök yeşili yosunların sarmaladığı mağaraları ve denizin dibini örten o narin otların yaprak ve dallarını görebiliyordunuz." Bunların çocukları Beddoes gibi çok geçmeden boğulur:

Gel, izle bizi, gülümse bizim gibi;
  Eski denizlerdeki kayaya yelken açtık,
Orada kar binlerce düşer denize,
  Ve boğulanlarla kazazedelerin şendir mezarları.

Şiir denizi, yani mevcuttaki yazılmış şiirler, Kuvvetli Şair için bir kefaret sebebi değildir. Ancak Koruyucu Kerubi'nin[3] kanatları altında çoktan katledilmiş bir şair kendini bu kadar başarılı bir şekilde kandırabilir. Auden'dan bir alıntı:

Telafi oldu! Geri döndü! Deniz
Kazalarında kayıplar eve getirildi nihayet:
Bak! Övgülerin ateşinde yanıyor
  Kuru, dilsiz geçmiş ve biz
Ayrılmayacağız artık yaşam boyunca.

Maceranın hem nesnesi hem öznesi olduğumuzu bilmek şiirsel bilgiden ziyade yenilginin bilgisidir. Bu bilgi iletişimin faydacıları için vardır, sesin ecdadını yahut okyanusun zenginliğini idrak etmek (belki de ustası olmak) isteyen bir avuç insan için değil. Ölülerle güreşeceğini bile bile kim Herakles'in yorucu yolu üzerinden şairin uzun seyahatine atılabilir? Güreşçi Yakup bu yolda muzaffer olabilirdi, çünkü Düşmanı

3 Koruyucu Kerubi, özünde *Tanah*'ın *Hezekiel Kitabı* kısmında geçen bir ifadedir. Blake, bu ifadeyi hakikatin koruyucusu olup da sonradan saldırganlaşan bir figür olarak nitelemiştir. Bloom ise buradan yola çıkarak Koruyucu Kerubi'yi edebî ve kültürel engelleri ifade etmek için kullanır. (ç.n.)

olan şey Ölümsüzdü; ama en kuvvetli şairler dahi hayaletlerle mücadele etmek zorundadır. Mücadeleci şairin hayaletlerle olan mesafesi arttıkça bu hayaletlerin kuvveti (yani güzellikleri) de artmaktadır. Helenistik döneme nazaran Aydınlanma döneminde daha kuvvetli bir şair olan Homeros, şimdiki Aydınlanma sonrası devirde daha da kuvvetlidir. Zamanın fanusundaki görkem, zamanın giderek köhneleşmesine rağmen daha çılgın bir şaşaayla parıldar.

Geçmişe dönüp baktığımızda dahi gerçek genç şairi, yani kuvvetli olma istidadını gösteren şairi, okyanusun yığınla evladı arasında nasıl bulabiliriz? İlk sözlerinde, selefinin sözündeki en merkezî olan şeyi duyarak bulabiliriz. Bunu da doğrudan, sade bir şekilde, hatta diğerlerinin yapamayacağı kadar bir tatlılıkla yapmalıdır. Zira olgunlaşan şair tarafından savunma mekanizması olarak kullanılan revizyoner kategoriler genç şairde tezahür etmez. Bunların tezahür edebilmesi için genç şair ateşin peşinde koşmalı ve selefinin yarattığı veya kabul ettiği her bağlamı yakmayı arzulamalıdır. Genç şairde gördüğümüz şey, şiirsel karakterin tecessümü, yani birinci doğumun konumunu değiştirerek doğaya sürüklemeyi başaramayan sözde ikinci doğumudur. Bu başarısızlığın sebebi, arzunun böyle bir antitetik maceraya, hiçbir insanın göğüs geremeyeceği kadar haşin bir maceraya karşı yenik düşmesidir.

Hardy ve Stevens'ın son dönemlerine dair bir öndeyişte neden sadece şairlerin başlangıcını anlatan bir süreci ele aldık? Çünkü şairler, özellikle de kuvvetli şairler, işin sonunda yahut sonunun yaklaştığını hissettiklerinde özüne dönerler. Eleştirmenler kökenlere ihtiyatla yaklaşıp onu leş yiyen akademisyenlere ve kaynak avcılarına layık görüyor olabilir; ama nasıl ki insanın içindeki insan kendi kökenlerine kafayı takıyorsa, şairin içindeki şair de kendisine rağmen şiirsel kökenlerini takıntı haline getirir. Amerika'nın (günümüzde) yeterince değer görmeyen ahlakçı psikologlarından Emerson, aklın kendini bütünüyle fark etmesindeki felaketin oldukça farkındadır:

> Varolduğumuza dair keşfimiz bizi mutsuz ediyor, ama artık yapabilecek bir şey yok. Bu keşfin ismi İnsanın Düşüşüdür. Sonrasında imkânlarımızdan hep şüphe duyduk. Zamanla, doğrudan değil de aracılarla gördüğümüzü fark ettiğimiz gibi bu renkli ve yanıltıcı lensleri düzeltebilecek veya hatalarını hesaplayacak bir imkânımızın da olmadığını fark ettik...

Kuvvetli şair doğrudan değil de selefi aracılığıyla (ki bu bir tür bileşimdir) gördüğünü öğrendiğinde, Emerson gibi gözünü veya aynı zamanda hem düşüş hem görüş açısı olan şeyi düzeltmedeki çaresizliğini kabullenmekte zorlanır. Hatanın verdiği körlüktür bu. Şiirsel benlik, varlığı için mücadele ettiğinde en cömert halini alır. Şimdi de Telafinin Emerson-vari formülüne bir bakalım: "Hiçbir şey, hiçbir şey karşılığında alınır." Bir şiiri okuyup sarhoş olmak karşılığında kendi şiirimizi kaybederiz. Eğer içimizdeki şiirsel benlik bir başkasını seviyorsa, kendisini de o başkasında sevmektedir; ama eğer seviliyor ve bu sevgiyi kabul ediyorsa, o zaman kendini daha az sever, çünkü kendisinin öz-sevgiye daha az layık olduğunu bilir. Şairler, şair olarak sevilebilir kimseler değildir ve eleştirmenler bunu fark etmekte çok geç kalmışlardır. Bundan dolayı eleştiri de hak ettiği işleve henüz varamamıştır: kayıp sorunsalının incelenmesi...

Savımı son derece basite indirgeyeyim: Demek istediğim şu ki şiirler ne "özneler" ne de "kendileri" hakkındadır. Özü gereği *başka şiirler* hakkındadır. Nasıl ki bir insan ebeveynine bir yanıtsa, bir şiir de başka bir şiire, bir şair de başka bir şaire yanıttır. Şair, şiir yazmaya oturduğunda kökenlerine inip *kendine göre şiirin ne olduğunu* hatırlamaya çalışır. Böylece şair, haz ilkesinin ötesine geçerek şairliğinin başladığı o ilk izlenime ve ona verdiği cevaba döner. W. C. Williams'ı Keatsçi bir şair olarak görmeyiz, ama *hem öyle bir şair olarak başladı hem de öyle bir şair olarak son buldu.* Son demlerinde yazdığı *Greeny Flower*[4] [*Yeşilimsi Çiçek*] şiiri Keats'in ağıtlarına verdiği

4 William Carlos Williams'ın meşhur "Asphodel, That Greeny Flower" (Asfodel, O Yeşilimsi Çiçek) şiirinin isminin kısaltmasıdır. (ç.n.)

cevaplardan birisidir. *Ancak bir şair, bir şaire, bir şair olarak meydan okur.* O halde bir şairi şair yapan şey yine şairlerdir. Şairin içindeki şaire göre şiir hep *başka bir insandır*, seleftir. Bundan dolayı şiir hep bir insandır, şairin İkinci Doğumunun babasıdır. Şair, yaşamak için babasını, hayati yanılgı eylemleriyle *yanlış yorumlamalı*, böylece babasını yeniden yazmalıdır.

Peki bu şiirsel baba kimdir ve nedir? Ötekinin, *şeytanın* sesi hep şairin içinde konuşur. Bu ses ölemez çünkü ölüme galebe çalmıştır. *Ölü şair içte yaşar.* Kuvvetli şairler son safhalarında halihazırda içlerinde yaşayan *ölü şairlerle beraber yaşayarak* ölümsüzler arasına karışmak ister. Ölülerin Dönüşü vasıtasıyla biz okurlar, şiirsel tecessüm felaketinin orijinal güdüsünü fark ederiz. Şiirin kökenlerini, kehanete temayülle (yani hem gaipten haber vermek hem gaipten haber vererek tanrılaşma anlamında) açıklayan Vico, (tıpkı Emerson ve Wordsworth gibi) şiirin ölümden kaçmak için yazıldığını söylemiştir. Şiirler harfiyen fâniliğin reddidir. O halde her şiiri var eden iki şey söz konusudur: selef ve genç şairin reddettiği fânilik.

O halde şair, insanlara bir insan olarak konuşan birinden ziyade kendisinden korkunç derecede daha canlı olan ölü bir insan (selef) tarafından muhatap alınmasına isyan eden birisidir. O halde şair, kendini *gecikmiş* olarak addetmeye cüret edemeyeceği gibi selefine ait olduğunu düşündüğü ilk izlenimine de bir ikame bulamaz. Belki de bu yüzden şairin içindeki insan her ne yapmış olursa olsun, şairin içindeki şair *evlenemez.*

Benim ifade ettiğim şekilde şiirsel etkilenmede esas konu, iki şair arasındaki sözel benzerlikler değildir. Kâğıt üstünde Hardy ile esas selefi olan Shelley arasında neredeyse hiçbir benzerlik yoktur. Diğer yandan Shelley'ye daha az benzeyen Browning, Hardy'ye nazaran Shelley'nin daha çok halefidir. Aynı gözlem Shelley bağlamında Swinburne ile Yeats hakkında da yapılabilir. Blake'in Ruhani Biçim adını verdiği ve hem orijinal şiirsel benlik hem Gerçek Özne olan şey, genç şairin elde bulundurması hasebiyle selefine mahkûm kalmasına se-

bep olur. Şairlerin babalarına benzemesi gerekmez. Etkilenme endişesi de genel itibarıyla üslup endişesinden farklı bir şeydir. Şiirsel etkilenme, yapısı gereği bir yanılgı, bir yükün yanlış sırtlanılması veya muamele edilmesi olduğundan, bu tür hatalı oluşumlarda ve hatalı yorumlama süreçlerinde kuvvetli şairler arasında üslup farklılıkları ister istemez tezahür eder. Emerson'ın, şiiri şiir yapan şeyin ne olduğuna dair ısrarcı ifadelerini tekrar hatırlayalım:

> Şiiri şiir yapan şey vezin değil, vezni oluşturan düşüncedir. Bu öyle tutkulu ve öyle canlı bir düşüncedir ki tıpkı bitkilerin ve hayvanların ruhu gibi bütünüyle kendine münhasır bir mimarisi vardır ve tabiatı yeni bir şeyle süsler. Zaman düzleminde düşünce ve biçim eşittir; ama varoluş düzleminde düşünce, biçimden önce gelir. Şairin yeni bir düşüncesi olduğunda yahut ifşa edecek yeni bir tecrübe kazandığında bunu bize anlatır ve biz de bütün bir insanlık olarak bu hazineyle zenginleşiriz. Zira her yeni çağın yeni bir itirafı olmalıdır ve dünya her daim şairini beklemektedir...

Emerson, vezni oluşturan düşüncenin şairin edindiği mirasın bir zorbalığı olduğunu ifade etmemiştir; ama bu zorbalık, şairler ve şiire dair bildiğim en hazin gerçektir. Hardy'nin en iyi şiirlerindeki vezni oluşturan merkezî düşünce, bütün beşerî eylemlerdeki amaç ve araçların uyumsuzluğuna dair kuşkucu bir sitemdir. Aşk ve aşkın araçları bir araya getirilemez ve beşeriyetin en gerçek ismi basitçe kaybın kendisi olur:

> Ve sahip oldukları en parlak şeyler...
> Ah, hayır; yıllar, yıllar;
> Kazılı adları üzerinde yağmur damlası sürüyor sabanını.

Yukarıdaki dizeler Hardy'nin *During Wind and Rain* [*Rüzgâr ve Yağmur Esnasında*] şiirinin son dizeleridir ve asrımızın verebileceği en iyi şiirlerden biridir. Bu şiir, başka birçok şiir gibi, Shelley'nin yazdığı *Ode to the West Wind*'ın [*Batı Rüzgârına Ağıt*] torunudur. Stevens'ın *The Course of a Particular*

[*Bir Hususinin Güzergâhı*] şiiri ve Yeats'in yazdığı birçok önemli lirik şiir de bu soydandır. Başka bir leş yiyici olan Eski Üslup, bu gözlemlerime meydan okuyabilir; buna mukabil ancak şiirin ilk nakaratını sunabilirim:

> Ah, hayır; yıllar, ah!
> Hasta yapraklar nasıl da düşüyor yığınlarla!

Ama bu tür ifadeler görmezden gelinebilir. Kuvvetli şairler arasında şiirsel etkilenme, bütün aşkların oluşturduğu antitezler gibi, çok derinlikli bir şekilde tezahür edebilir. İster *Wessex Poems and Other Verses*'ta [*Wessex Şiirleri ve Diğer Manzumeler*] ister *Winter Words in Various Moods and Metres*'ta [*Muhtelif Mizaçlar ve Vezinlerle Kış Sözleri*] olsun, Hardy'nin şiirinin merkezinde şu düşünce vardır:

> Ve çok üzüldüm güç ve arzunun
> Çelişmesine ölümlü yaşamımızda,
>
> Ve Tanrı'nın iyi ve iyinin aracını neden
> Uyumsuz yaptığına; çaresizlikle
> Küçümsedim gözlerimin doyma arzusunu,
>
> Geçmiş ve henüz tükenmemiş günlerin
> Harcanmış Hayaliyle–

Hardy'nin romanlarındaki ana karakterlerin kahramanlık sloganlarını Shelley'nin *The Triumph of Life* [*Yaşamın Zaferi*] eserinde bulabiliriz: "Açtıkları Yaşam savaşında / Muzaffer kalan hep o kadındı." Bu slogan aynı zamanda Hardy'nin 11 Ocak'ta ölmesinden hemen önce, yani 1928 senesinin 2 Ekim tarihinde yayımlanan *Winter Words in Various Moods and Metres* adlı müthiş cildi için de kullanılabilir. Hardy kitabı 2 Haziran tarihinde, yani seksen sekizinci doğum gününde yayımlamayı planlıyordu. Kitaptaki bazı şiirler 1860'lı yıllardan kalmış olsa da birçoğu Hardy'nin 1925'te yayımlanan *Human Shows* [*İnsan Gösterileri*] kitabından sonra yazılmıştı. Yirminci yüzyıl İngiliz şiirinde *Winter Words* ile kıyas edilebilecek az kitap vardır, hem de çok az. Kitabın merkezî bir

teması olmayıp kitapta çeşitli konulara değinilmiştir; ama kitap, şiirsel tecessümün yüküne karşılık yazılmıştır. Bu kitap aynı zamanda artık ölümle burun buruna gelen Hardy için bir Ölülerin Dönüşü kitabıdır.

Hardy'nin erken dönem şiirlerinden *Shelley's Skylark* [*Shelley'nin Toygarı*] (1887), ecdadının "düşünce ve şiirde esrik ululukları" hakkında yazdığı bir eserdir ve başka bir Shelleyci şair olan Browning'in tarzında yazılmıştır. Shelley'yi takdir eden günümüz eleştirmenleri *To a Skylark* şiirini pek sevmez. Bu şiir, muhtelif modern duyarlılıklar için fazlaca esriktir; ama Hardy'yi neden bu kadar etkilediğini anlayabiliriz:

> Önümüze ardımıza bakarız
> Ve arzularız olmayanı:
> En içten kahkahamıza
> Bir miktar acı eşlik eder.
> En kederli düşünceleri anlatır en tatlı şarkılarımız.
> Ama hor görebilseydik
> Nefreti, kibri ve korkuyu;
> Tek bir gözyaşı dökmemek
> Üzere doğmuş canlılar olsaydık,
> Bilmem ne kadar yaklaşırdık senin coşkuna.

Shelley'nin diğer eserlerinde olduğu gibi buradaki düşünceleri de göründüğü kadar basit değildir. Zevkle acıyı ayırt etmemize mâni olduğu gibi ânın hâlihazırdalığını mahveden bölünmüş bilincimiz, en azından burada bize estetik bir kazanç sağlamaktadır. Çeşitli olumsuz duygularımız olmasaydı, hatta keder doğuştan kazandığımız bir hak olmasaydı bile toygarın saf neşesi yine bizi aşardı. Marty South, hatta Sue Bridehead gibi Shelleyci kadınlar *Epipsychidion* [*Epipsişikidon*] eserinden çıkmış gibidir. Diğer yandan Angel Clare bir nevi Shelley'nin parodisi gibiydi. Hardy'nin Shelley'si vizyoner bir kuşkucuydu ve bu sebeple bütün Shelleylerin en merkezî olanıydı. Bu Shelley'nin aklı ve kalbi asla mutabakata varamıyordu, çünkü her ne kadar ikisi gerçeği söylüyor olsa da tezat gerçekleri

söylüyordu. *Prometheus Unbond* [*Zincirsiz Prometheus*] eserinde aşkın gölgesinin her zaman mahvoluşa sebep olduğunu öğreniyoruz. Bu aklın söylediğidir. Shelley'nin kalbi de hayatın tutarlılığını ancak Eros'un sağlayabileceğini söylüyordu.

Seksenli yaşlarının sonuna yaklaşan birisi için münasip bir isim olan *Winter Words*, aşkın ülkesinden ziyade mahvoluşun gölgesindedir. Kitaptaki son şiir 1927 tarihli *He Resolves To Say No More* [*Artık Daha Fazla Konuşmamaya Karar Verdi*] şiiridir ve ondan hemen önce de İngilizcedeki muhtemel en karamsar sonelerden biri olan *We Are Getting To The End* [*Sona Yaklaşıyoruz*] şiiri gelmektedir. İki şiir de ümidi reddetmektedir ve *Prometheus Unbond*'daki Shelley'nin akılcı iyimserliğinin karşısında durmaktadır. "Artık hayal kurmanın sonuna geliyoruz / Bu kâinattaki imkânsıza" diyor Hardy kuru bir ısrarla ve Shelley'nin zamanı geri döndürme meselesini hatırlayıp bunu Shelley'nin Ahasuerus[5] doktrini olarak addederek reddediyor: ("Gece yarısı divitini kullanan münecimler / Parıldayan beyinleriyle / Bunu böyle görmüş"). Bu reddin ardında yanılgının gizemi, yani şiirsel etkilenmenin son safhası vardır. Bu safhaya Apophrades veya Ölülerin Dönüşü ismini vermiştim. *The Dynasts* [*Hükümdarlar*] kitabındaki kadar belirgin olmasa da *Winter Words*'te de Shelley'nin *Hellas* eserinin etkileri görülmektedir. *Winter Words*'ün tuhaf kuvveti ve başarısı okuma esnasında bize Shelley'yi hatırlatmasından doğmamaktadır. Kitabı okurken Hardy,

5 Ahasuerus, *Tanah*'ta geçen bir isimdir. *Tanah* boyunca üç hükümdar ve Babil'deki bir devlet adamı bu isimle anılmıştır. Bu ismin Ahameniş İmparatorluğu'nun kralı I. Serhas'tan türediği düşünülmektedir. Diğer yandan 13. yüzyılda Avrupa'da tezahür eden "Gezgin Yahudi" efsanesine konu olan kişinin de Ahasuerus isminde olduğu rivayet edilmiştir. Bu efsanevi kişi, çarmıha gerilen İsa'yla alay ettiği için İsa'nın ikinci gelişine kadar ölümsüzlükle lanetlenmiştir. P. B. Shelley bu efsaneye birçok eserinde yer vermiştir. 1877 yılında yayımlanan *The Wandering Jew* [*Gezgin Yahudi*] eseri doğrudan bu efsane üzerinedir. 1813 tarihli *Queen Mab* [*Kraliçe Mab*] eserinde bir hayalet ve 1822 tarihli *Hellas* eserinde de münzevi bir şifacı olarak yer aldığı görülmektedir. (ç.n.)

Shelley'nin ecdadı gibi bir sese bürünür. Devrimci idealist, karanlık babasını kovamamıştır bünyesinden.

Winter Words'teki neredeyse her şiirin Hardy'nin diğer şiirlerine nazaran olağandışı bir keskinliği vardır; ama beni en çok etkileyen şiir, seksen altıncı doğum günü için yazdığı ve "Dünya" ile konuştuğu *He Never Expected Much* [*Pek Bir Beklentisi Olmamıştı Hiç*] şiiridir:

"Çok fazla şey vaat etmiyorum
Çocuk çok fazla;
Sadece doğal şeyler"
Dedin benim gibi kafalara.
Hakkını teslim edelim akıllıca bir uyarı!
Çünkü ben göz ardı etmedim hiçbirini,
Böylece dayanabildim dertlere, acılara
Her gelen yılın getirdiği.

Şiirlerde nadiren barınabilen "doğal şeyler" Hardy'nin şiirdeki başarısının demirbaşıdır ve Wordsworth'ün "ayık renkleri"yle Shelley'nin "derin güz renkleri"nin zıddıdır. *Winter Words* boyunca okur Yüksek Romantik İdealizm'e ihtiyatlı bir dönüşün sesini duyar, ama bu Hardy'nin tınısı sebebiyle kısık bir sestir. *Last Poems and Plays* [*Son Şiirler ve Piyesler*] eserindeki şiddetle Yeats hem kendisini hem Yüksek Romantik babaları Blake ve Shelley'yi sakat bırakırken Hardy, *Winter Words*'te babaları Shelley ve Browning'in maceracı mizaçlarını daha başarılı bir şekilde dizginlemiştir. Yüce ölülerle güreşen Hardy bunu büyük bir incelikle yapmış ve böylece hem kendisine hem babalarına daha nazikçe davranmıştır.

Hardy'nin temel aldığı Shelley daha ziyade *Adonais* ve *The Triumph of Life*'taki karanlık şairdi. Diğer yandan Hardy'nin romanlarında dağınık bir şekilde en fazla alıntı yapılan Shelley eseri *The Revolt of Islam* gibi gözükmektedir. *Hellas* ve *Prometheus Unbound*'un Hardy'yi daha doğrudan etkilediğini

görüyoruz ve *The Dynasts*'ten teknik etkilenme söz konusudur. Hardy, 1860'larda yaşayıp da cebinde her daim bir Shelley cildi taşıyan gençlerden biriydi. Kendisi Shelley'nin sesini şiirin kendisi olarak addediyordu. Başka yazarlardan da ironi açısından etkilenmiştir ama Shelley'yi bütüncül olarak, bir nevi seküler Mesih olarak muhafaza etmiştir. Shelley'ye dair yanılgısı, Shelley'nin etkisinden kurtulmaya çalışması bilinçsiz bir savunma eylemidir. Bu eylem, Browning ve Yeats'in Shelley ile aleni mücadelesine pek benzemez.

Amerikalı şairler, Britanyalı şairlere nazaran ecdatlarının sesine daha çok isyan etmiştir. Bunun sebeplerinden biri Whitman'ın onlara örnek teşkil etmesidir. Diğer bir sebep de Emerson'ın etkilenme düşüncesine dair polemikleridir. Emerson, yalnız hareket etmenin iyi örneklerin de reddedilmesi anlamına geldiğini, bundan dolayı da okuma faaliyetinin bir mucit gibi yapılması gerektiğini savunuyordu. Bizim özgünlüğe yaptığımız bu vurgu sebebiyle bizde daha kötü huylu bir etkilenme endişesi oluşmuştur. Bundan dolayı bizim şairlerimiz Britanyalı şairlere nazaran seleflerini daha radikal bir şekilde yanlış yorumlamıştır. Hardy çok daha hafif bir etkilenme endişesi vakasıdır, çünkü şairliğe adım atması şaşırtıcı derecede kolay olmuştur. Stevens da geç tecessümün şaşırtıcı bir örneğidir. Yazdığı ilk gerçek şiirle lisans döneminde yazdığı şiirler arasında on beş yıllık bir süre vardır. *Blanche McCarthy* 1915 yılına kadar, yani kendisi otuz altı yaşına varana kadar yazılmamıştı:

> Korkunç aynasına bak göğün,
> Bu ölü cama değil, sadece yüzeyleri
> Yansıtabilen-eğilen kol,
> Yaslanan omuz ve aranan göz.
>
> Korkunç aynasına bak göğün.
> Ah, görünmeyene doğru eğil; inen
> Gecenin sembollerine yaslan; geçen
> Kehanetlerin parıltısını ara.

Korkunç aynasına bak göğün.
Kayıp ay bak nasıl senin karanlık
Benliğinin meydanında bekliyor, ve kanatları
Yıldızların, hayal edilmeyen kuşlaklardan havalanıyor.

Burada Stevens gerçek kökenlerine inmiştir ve hemencecik gönülsüz ve çaresiz bir Deneyüstücü olmuştur. Nesneler dünyasının veya Ben-Olmayan şeylerin "ölü camı"nı reddederek bakışını göğe, yani "korkunç ayna"ya yönlendirerek hayal dünyasının Devinin yahut kendi çözülmesinin Cücesinin yansımasına bakmaktadır. Fakat ay ve yıldızlar gibi Yüksek Romantik ve Shelleyci hayal unsurları, şairin karanlığı ve henüz işlev kazanamamış icatçı bir meleke tarafından gölgelenmiştir. Yine de ilhama ve göğe karşı durabilecek bir içtenliğe duyulan bu arzu hâlâ güçlüdür ve en nihayetinde galip gelecektir.

Eğer *Collected Poems* [*Toplu Şiirler*] kitabını basmaya karar vermeseydi *The Rock* [*Taş*], Stevens'ın son kitabı olacaktı. *Winter Words* kadar bir çeşitlilik arz etmese de bu kitap, son vuruş açısından birkaç şiiri sayesinde Hardy'nin ötesine geçmiştir: *Madam La Fleurie, To an Old Philosopher in Rome* [*Roma'daki Eski Bir Filozofa*], *The World as Meditation* [*Tefekkür Olarak Dünya*], *The Rock* ve elbette *The River of Rivers in Connecticut* [*Connecticut'taki Nehirlerin Nehri*]. Bu son metinlerin hepsi birer Ölülerin Dönüşüdür. Bu şiirlerle Stevens, karmaşık selefine karşı öncelik kazanır. Bu selef hem İngiliz hem Amerikalı olduğu gibi aynı zamanda Yüksek Romantizmin alaşımlı bir figürüdür: Wordsworth, Keats, Shelley, Emerson, Whitman... Şiirlere en çok sinen isim Whitman'dır. Hardy'deki en büyük gizli figür nasıl Shelley ise Stevens'ta da Whitman'dır. *The Sleepers* [*Uyuyanlar*] şiiri ve Lincoln ağıtının şairi, *The Rock* eserinde o kadar merkezî bir vasfa sahiptir ki artık Whitman okuduğumuzda Stevens'ı anımsarız. Dünyanın son haline dair düşüncelerini yansıtan *Madam La Fleurie* şiiri, Whitman'ın korkunç annesinin ülkeye salınmış halidir. Amerikan Yüceliği'nin mucitlerinin (Emerson ve

Whitman) revize edilmesinde azami faydayı sağlayabilmek için "isimsiz bir akış" gibi bütünüyle tekbenci olmak elzemdir ve yeni bir gereklilik söz konusu olmalıdır. Bu "isimsiz akış", "deniz gibi hiçbir yere akmayan nehir"den gelmektedir. Bu nehrin öyle bir "itici kuvveti" vardır ki Kharoon[6] bile bu nehri geçemez. Stevens'ın son şiirlerindeki tuhaf ve münzevi neşesinden, Hardy'nin kasvetinden ve yeisle meyus olmayı şahsen reddinden yola çıkarak bu kuvvetli şairlerin yanılgı diyalektiğini tamamladığını görüyoruz. Diğer yandan Yeats bu döngüyü tam anlamıyla nihayete erdirememiştir. Stevens ve Hardy ölülerle güreşip yılmadı. İşin sonunda Stevens, kendisini ayrı bir dünyada kitabıyla baş başa bir vaziyette buldu. Bu haldeyken yazdığı *Planet on the Table* [*Masadaki Gezegen*] şiirindeki sözleri, her ikisi de sarf etmiş olabilirdi:

> Onun kendisi ve güneş birdi,
> Ve şiirleri kendinindi ama
> En az o kadar da güneşindi.

Burada seleflerinin de bir etkisi vardı; fakat Cennet Savaşları tamamlanmış, o çetin ve kısmi zafer kazanılmıştı.

6 Kharoon, Yunan mitolojisinde ölü ruhları Acheron ırmağından geçiren kayıkçının ismidir. (ç.n.)

2

ŞİİRSEL GELENEĞİN DİYALEKTİĞİ

Emerson, en etkili makalesi "Self-Reliance" ["Özgüven"] için üç iktibas seçmişti. İlki Persius'un *Satires* [*Hicivler*] eserinden alınmıştı: "Kendini, kendinden ötede arama." İkincisi de Beaumont ve Fletcher'dan gelmişti:

> İnsan kendinin yıldızıdır; ve dürüst
> Kusursuz bir insan yaratan bir ruh,
> Tüm ışığa hükmeder, tüm güçlere, tüm kadere;
> Hiçbir şey ona vaktinden önce ya da geç gelmez...

Üçüncüsüyse günümüz Şamanizm'ini öngören ve Emerson'ın kendi yazdığı veciz bir şiirden alınmıştı:

> Fırlatın bebeği kayaya,
> Dişi kurdun memesinden emzirin onu,
> Şahin ve tilkiyle geçirirse kışı,
> Güçlü ve çevik olur elleri ayakları.

Bu iktibaslar, takdim ettiği haşin ve ahenktar deneme gibi, 1840'lı yıllarda yaşayan ve herhangi bir şeye geç kalmadıklarını duymaya acil ihtiyacı olan genç Amerikalı erkek ve kadınlara hitap ediyordu. Ama biz gerçekten geç kaldık (tıpkı onlar

gibi) ve bunun bilincinde olmak şimdilik bizim için daha iyi. Emerson'ın tek hedefi, hitap ettiği kimselerin içindeki *yapma gücünü* uyandırmaktı. Günümüzde bu geleneğe hizmet etmek için de *muhafaza gücüne* başvurmamız gerekir.

"Diyalektiğin ipucu, diyalektiğin kendisinden önemlidir," demişti bir keresinde Emerson; ama bu hususta da onunla çelişkiye düşeceğim ve edebî gelenekteki diyalektiğin bazı unsurlarının eskizini çizeceğim. Edebiyatta modernizm miadını doldurmadı, daha ziyade hiçbir zaman var olmamış gibi tezahür etti. Dedikodu kocayınca efsaneleşir, efsaneler kocayınca dogma olur. Wyndham Lewis, Eliot ve Pound birbirleriyle dedikodu yapardı. Yeni Eleştiri ekolü onları yaşlandırıp Modernizm efsanesine dönüştürdü. Şimdi de antikacı Hugh Kenner bu efsaneyi, kabul görmüş devlerin kanonu olan Pound Dönemi olarak dogmalaştırdı. Kenner, tanrılığın bu veliahtlarının kabaca sadece fâni olduğunu söyledi. Kenner'ın en büyük başarısı, Wallace Stevens'ın, Edward Lear'ın poetikasının bir sonucu olduğunu söylemesiydi.

Ne var ki bu şimdiden köhnemiş bir dogmadır: Postmodernizmin de kendi kanonu ve kanonlaştırıcıları vardır. Yakın zamanda ölen gayretli ve histerik şairler, romancı olmayan hiperaktif romancılar ve onları takip ettiğini düşündüğüm öğrenci olmayan öğrenci ordularıyla çepeçevre kuşatılmış durumdayım. Edebiyat öğrencilerine Cowley, Cleveland, Denham ve Waller gibi kimselerin kendi döneminde büyük şair addedildiğini, zamanında Campbell, Moore ve Rogers gibi isimlerin John Keats'ten evla tutulduğunu söylemenin pek bir faydası olmadığını keşfettim. Öğrencilerime söylemeye korktuğum başka bir mesele de, Ruskin'i on dokuzuncu yüzyılın en iyi eleştirmeni olarak kabul etsem de, Bayan Browning tarafından kaleme alınan *Aurora Leigh* eserini o yüzyılda yazılmış en iyi uzun şiir addetmesi gerçeğidir. Büyük eleştirmenler başını eğdiği vakit, bütün bir nesil kendi başarılarını değerlendirmekte hataya düşer. Shelley'nin tabiriyle Yüce Kurta-

rıcı Zamanın kanıyla yıkanmadığımız zaman, edebî gelenek de kendi seçiciliğine meşruiyet sağlamaya güç yetiremez. Eğer gelenek kendi merkezini oluşturamazsa, vadettiği gibi bizi zamanın kaosundan kurtaramaz. Bütün geleneklerde olduğu gibi edebî gelenekte de ideal işlevsellikten uzaklaşılır ve bu bir boğma ve engel olma aracına dönüşür.

Niyetim, Emerson'ın düşüncelerini tersine çevirerek (her ne kadar ona saygım sonsuz olsa da) edebî geleneğin ideal işlevi yerine, şimdiki faydacı işlevine vurgu yapmaktır: Bu değerli bir şeydir, çünkü böylece engelleyici vasfı nispi olur, sadece zayıf eserler boğulur ve güçlü eserler dahi baskı altında kalır. Edebî gelenek üzerine çalışarak akıl tehlikeli ama bir o kadar da özgürleştirici bir meleke kazanıyor ve böylece taze "yaratım" vasıtasıyla bütün kolaylıklara karşı hareket edebiliyor. Kierkegaard'ın kazanılmış büyüklük açısından kendisinin büyük olduğuna inanma lüksü vardı; ama biz bu raddede değiliz. Nietzsche, meydana geç çıkmak kadar kötü bir şey olmadığını söylemişti; ama ben tam tersini iddia etmek istiyorum: Günümüzde bundan daha hayırlı bir şey yoktur. Gecikmişlik olmadan, insani performansın enerjisi ile organik enerji arasındaki farkı ayırt edemeyiz.

Üniversite hocası olma yolunda ilerleyen bir genç olarak sık sık bir işe yaramadığımın hissine kapılarak nasıl yaralandığımı çok iyi hatırlıyorum. O zamanlar seçtiğim mesleğin antikacılıkla kültür borazanlığının saçma sapan bir karışımı olduğunu düşünüyordum. O zamanlar, edebiyattaki akademisyen hocaların iyi bir şeye vesile olamasa da kendisi haricinde başkalarına zarar veremeyeceğini düşünerek kendimi teselli etmeye çalışırdım. Bunlar, ellili yılların başlangıcında aklımdan geçen düşüncelerdi; ama aradan yirmiyi aşkın yıl geçtikten sonra, mesleğimi hem zarar verme hem yararlı olma açısından küçük gördüğümü fark ettim. Bize olan güvene ettiğimiz ihanetler, entelektüellerin ihanetlerinden daha başka bir şeydir ve öğrencilerimize, yani Ödipal evlatlarımıza

doğrudan zararı dokunmaktadır. Mesleğimiz artık tarihçilerin ve filozofların mesleğine benzemiyor. Artık kuramsal eleştirmenlerimiz menfi ilahiyatçılara, uygulamacı eleştirmenlerimiz de kıssa müfessirlerine yaklaştı. Mensup olduğu nesil fark etmeksizin bütün hocalarımız da hayattaki ölümün lanetinden kurtulmak için nasıl yaşamak gerektiğini öğretmektedir. Bunun bir ideoloji olduğunu düşünmediğim gibi bizim mesleğe dair yakın zamanda çıkan Marksist eleştirilere de bir atıfta bulunmuyorum. Edebiyat akademisyenliği gerek kıtamızda (buna yarı Marksist yarı Budist bir antropoloji mi desek?) gerek Britanya'da (buna da aristokrat amatörlüğü sergileyen orta sınıf amatörlüğü denebilir mi?) hangi vaziyette olursa olsun Amerika'da tamamıyla Emersoncı bir olgudur. Emerson, kiliseden ayrılarak görünüşte seküler bir vaize dönüşmüştü, çünkü haklı olarak Amerikalılar için ders vermenin vaaz vermeye nazaran daha münasip ve aydın bir melodi sağlayacağını düşünüyordu. Emerson'ın usulünü kurumsallaştırdık ve hedeflerini (anlaşılabilir bir şekilde) terk ettik, zira kehanetinin yükü denetçileri tarafından zaten omuzlanmıştı.

Giderek günümüzde yaşayan bir Proklos veya Iamblichus'a benzeyen Northrop Frye, geleneğin diyalektiğini ve bunun taze yaratımla bağını Platonlaştırarak "İlgi Efsanesi" adını verdiği şeyi ortaya koymuştur. Bu da T. S. Eliot'ın, Geleneğe dair Anglo-Katolik ve Bireysel Yetenek efsanesinin Düşük Kilisesi haline gelmiştir. Frye'ın söz konusu indirgemesi sayesinde öğrenci kendisinin bir şeye tekabül ettiğini fark ederek üzerindeki örtüsünü kaldırır veya gizemini yok eder. Bu farkındalığın ilk parçası, öğrencinin, geleneğin dışlayıcı değil de kapsayıcı olduğunu keşfetmesidir. Böylece öğrenci burada kendisine bir yer bulur. Öğrenci, kültürel bağlamda asimile eden birisi olarak *düşünme* faaliyetinde bulunur, çünkü daha büyük bir düşünce evrenine *dâhil* olmuştur. Frye için olduğu gibi Eliot için de özgürlük, edebiyat nizamına dâhil olan özgün bir bilincin, sırf bu nizamın bir parçası olması hasebiyle

getirdiği irili ufaklı değişimlerdir. İtiraf etmeliyim ki artık bu nizamın ne olduğunu pek anlayamıyorum. Bu benim için Eliot ve Frye'ın kabul ettiği bir kurgudan ibarettir. Söz konusu kurgu, asil bir idealleştirmedir ve zaman geçtikçe her asil idealleştirme gibi bir yalana dönüşecektir. Bu tür müspet düşünceler altmışlı yıllarda birçok amaca hizmet ediyordu. O dönemde, bazen çağrımıza cevap vermese de her tür sürekliliğe acil ihtiyaç vardı. Nereye bağlı olursak olalım, günümüzdeki diyalektik gelişimimiz, tekrar ve süreksizlik arasındaki oyuna dayanmaktadır ve edebî gelenek açısından nerede durduğumuza dair çok daha farklı bir hissiyat talep etmektedir.

Sanırım hepimizin de huzursuz bir şekilde farkında olduğu üzere teyakkuz halindeyiz. Tadını çıkardığımız medeniyetle beraber mirasçısı olduğumuz önceki nesillerin medeniyetlerinin de yetersizliklerini yüklenmemizi istemelerinin ("mecbur bırakmalarının" daha doğru olabilir) acısını çekiyoruz. Edebî gelenek, sırf akademiye girmeyi düşündüğümüz noktada bile, bizim "aile tarihçe"miz oluyor. Böylece Browning'in, selefleri kadar sefilane bir şekilde başarısız olmayı hedefleyen kahraman adayı Childe Roland ile beraber öne sürdüğü rol vasıtasıyla "aile romansı"nın bir parçası oluyoruz. Artık yanlış konumlandırılacak arketip kalmamıştır. Vardığımız anda emperyal saraydan çıkartıldık. Buna bir ikame bulmaya teşebbüs ettiğimiz vakit de bu münasip bir geçiş değil, haneye tecavüz olarak kabul edilecektir. Bu da kökenlerimize doğru yaptığımız Ödipus-vari dönüş kadar çaresizcedir. Edebî geleneği yaratıcı bir şekilde uyarlamaya çalıştığımızda ortaya evirtimler, ensest ve sado-mazoşistik parodiler çıkmaktadır. Bunların ulu ve tantanalı efendisi de kendi kendini engelleyen Pynchon'dır. Altmışlı yıllar, yani Frye ve Borges'in çağı için mükemmel bir kitap olan *Gravity's Rainbow* [*Yerçekiminin Gökkuşağı*] kendi devrini ancak yetmişli yıllarda yaşamıştır. İkame memnuniyetler ve yer değiştirme efsaneleri Pynchon'ın kitabındaki kimliğin bir parçasıdır.

Gershom Scholem'in "Tradition and New Creation in the Ritual of the Kabbalists" ["Kabala Ayinlerinde Gelenek ve Yeni Yaratılış"] makalesi Pynchon'ın romanı için bir reçete mahiyetindedir; ama sanırım Pynchon'ın kaynağı başka bir yerdendir. Scholem'e göre Kabala ayinlerindeki büyülü formül şu şekildedir: "Her şey, her şeyin *içinde* olduğu gibi, her şey üzerine *eylemde* bulunur." Kabala tabirinin mealen "gelenek", teslim alınmış şey anlamına geldiğini tekrar hatırlayalım. Bu minvalde Kabala, *Gravity's Rainbow* gibi Kabalistik kitapların tezahür etmekle mükellef olduğu olağanüstü aşırı-belirleme ve afallatan aşırı-düzenleme üzerinden hareket eder. Bu bölümün devamında Kabalizm ve aşırı izafiyetlerinden yine bahsedeceğim; ama öncelikle edebî geleneğe dair kendi görüşlerimi efsanelerinden ve ezoterizminden arındırmam gerekecektir. Bir şeydeki gizemi yok etmek için en makul başlangıç noktası, evrensel olana dönüştür. O halde sorayım: Edebî gelenek nedir? Klasik ne demektir? Kanon geleneğe nasıl bakar? Kabul edilmiş klasiklerin kanonu nasıl oluşur ve nasıl çözülür? Bütün bu geleneksel sorular özetle basit ama diyalektik bir soruya dönüştürülebilir: Geleneği biz mi seçeriz yoksa o mu bizi seçer ve seçmek veya seçilmek elzem midir? Gelenek olmadan yazmaya, öğretmeye, düşünmeye veya okumaya çalıştığımızda ne olur?

Ne mi olur? Hiçbir şey olmaz. Taklit olmadan yazamazsın, öğretemezsin, düşünemezsin, okuyamazsın. Taklit ettiğin şey de başka birisinin yaptığı şeyler, yani onun yazısı, öğretimi, düşüncesi veya okumasıdır. Senin o kişinin malumatıyla olan bağına gelenek adı verilir, zira gelenek bir nesli aşan, genel olarak taşan bir etkilenme biçimidir. Gelenek (tradition), Latincede *traditio* kökünden gelmektedir ve etimolojik olarak teslim etmek, vermek, iletmek, feragat etmek anlamlarına gelir. Bu kapsamda teslim olmak ve ihanet etmek de geleneğin bir parçasıdır. Bizim için *traditio* sadece köken açısından Latincedir; kavramın kendisi İbranice *Mişnah* ile derin bir ilişki

içindedir. *Mişnah*, işe yarayan ve başarıyla öğretilen şeylerin kavli bir teslimi, yani kavli teamüllerin aktarımıdır. Gelenek iyi bir öğretim faaliyetidir. Buradaki iyilik faydalı, işlevsel ve verimlidir. Fakat yazıyla kıyaslandığında öğretim ne kadar asaldır? Tabiatı gereği bu retorik bir sorudur. Bilişsel Birincil Sahne ana rahmine düştüğümüz yer olsun veya olmasın, toplumsal Birincil Sahne de rakip evlatlar tarafından öldürülen Kutsal Baba olsun veya olmasın, bana göre sanatsal Birincil Sahne öğretimin tecavüzüdür. Jacques Derrida'nın Yazım Sahnesi adını verdiği şey Öğretim Sahnesine dayanmaktadır. Şiir de kökeni ve işlevi gereği son derece pedagojiktir. Taze yazar, aynı anda hem bir selefin biçimi ve varlığıyla mücadele ettiğini fark ettiğinde hem de *kendinden* önce gelenler açısından Selefini bir yere konumlandırmaya çalıştığında, edebî gelenek varlık kazanır.

Şimdiye kadar okuduğum en iyi edebî gelenek çalışması olan Ernst Robert Curtius'un tam teşekküllü *European Literature and the Latin Middle Ages* (1948) [*Avrupa Edebiyatı ve Latin Orta Çağlar*] eseri şu sonuca varmıştı: "Hayat gibi gelenek de geniş bir ölüm ve yenilenme alanıdır." Ne var ki Curtius bile Batı edebiyat geleneğinin "ancak" Homeros'tan Goethe'ye kadar geçen yirmi beş asır boyunca berrak bir şekilde anlaşılabileceğini söylemiştir. Goethe'den sonra yaşanan iki asır boyunca neyin kanona dâhil olacağını bilemeyiz. Sonradan gelen Aydınlanma, Romantizm, Modernizm ve Postmodernizm gibi dönemler birer olgudur ve bu olguların, Homeros ve Goethe arasında gelişen geleneğin bir devamı olup olamayacağını tam olarak kestiremeyiz. Artık bize sürekliliğin sırlarını anlatacak nemfler ve Müzler de kalmadı, zira nemfler bizi terk etmektedir. Bence edebî sürekliliğin ilk gerçek kırılması gelecek nesillerde gerçekleşecektir. Bunun için de yeni filizlenen Özgür Kadın dini, küçük muhip kitlelerini aşarak Batı'ya hükmetmeli. Bu durumda artık Homeros kaçınılmaz selef olmaktan çıkar ve edebiyatımız da nihayetinde gelenekten kopabilir.

Günümüzde Batı'da yazıp okuyan herkesin ırkı, cinsiyeti veya ideolojisi fark etmeksizin Homeros'un oğlu veya kızı olduğunu söylemek beyhude veya tesadüfi bir lafız değildir. Homeros yerine Tevrat'ın ahlakını ve yine Homeros yerine Tevrat'ın estetiğini tercih eden bir edebiyat hocası olarak ben de bu karanlık gerçekten sizin kadar rahatsızım, tabii eğer siz de William Blake gibi Avrupa'yı savaşlarla donatan kimsenin Gotlar ve Vandallardan ziyade Homeros, Virgil ve Klasikler olduğuna inanıyorsanız. Peki bu gerçek, karanlık olsun veya olmasın, kendini bize kabul ettirdi mi?

Bütün süreklilikler köken itibarıyla keyfî, teolojik bağlamda da mutlak surette kaçınılmazdır. Bunun örneğini, hepimizin oksimoronik bir şekilde aşk hayatımız olarak adlandırdığı şeyde o kadar net görüyoruz ki, edebî muadillerini kanıtlamaya pek ihtiyaç olmuyor. Her yeni nesildeki eleştirmen, Homeros'un estetik üstünlüğünü haklı olarak yeniden teyit etse de bu estetik onlara (ve bize) verilmiş bir şey olduğundan bu teyit önemsizleşir. "Edebiyat" dediğimiz şey yirmi beş bin yıllık bir eğitimle sıkı sıkıya bağlıdır. Bu eğitimin sürekliliği de milattan önce altıncı yüzyıla dayanıp Homeros'un Yunanlılar için ilk kez bir ders kitabı olmasıyla başlar. Bunu Curtius basit ve mutlak bir şekilde ifade etmiştir: "Onlar için Homeros 'gelenek' oldu." Homeros, bir ders kitabına dönüşünce edebiyat da kalıcı olarak bir okul dersi oldu. Buradaki merkezî formül yine Curtius'tan gelmektedir: "Eğitim, edebî geleneğin ortamı haline geldi: Bu Avrupa'ya özgü bir niteliktir ama doğal bir şey değildir."

Eğitim açısından kafamızın bu denli karıştığı bu dönemde, yukarıdaki formülü ihtiyatlı bir diyalektik tetkikten geçirmemiz gerekir. Edebiyat dünyasında şiirin akademiden ayrılması gerektiğine dair tutkulu sözler kadar bana aptalca gelen başka bir söz yoktur. Bu sözler her dönemde kulağa saçma gelir; ama Homeros ve akademinin sıkı sıkıya bağlanmasından yirmi beş bin yıl sonra böyle iddialarda bulunmak özellikle saçmadır. "Edebiyat nedir?" sorusuna cevap verebilmek

için Quintilian'ın, Yunanca *grammatike* kelimesini tercüme ederek elde ettiği *litteratura* sözcüğünden türeyen ve *okuma yazma eyleminin ikili bir girişimi* olarak tanımlanan "literature" (edebiyat) kelimesini ele almalıyız. Edebiyat ve edebiyat araştırmaları özünde tek ve yeknesak bir kavramdı. Hesiodos ve Pindaros, Müzlere çağrı yaptığında bunu öğrenciler olarak, okurlarına bir şeyler öğretmek maksadıyla yaparlardı. Şairlerden bağımsız olarak İskenderiye'de filolojiyi kuran ilk edebiyat hocaları, öncelikle yazarları tasnif etti, sonra aralarından bazılarını seküler ilkelere göre kanonlaştırdı. "Klasik nedir?" şeklinde sorulan soruya cevap vermek için trajedi yazarlarını ilkin beşe, sonra üçe indirdiler. Curtius'un ifade ettiğine göre *classicus* ismi çok geç bir dönemde, Antonin Hanedanı zamanında ortaya çıkmıştır ve o zamanlar birinci sınıf edebî vatandaşlar anlamına gelmektedir; ama klasikleştirme kavramı ilkin İskenderiye'de tezahür etmiştir. Biz hâlâ İskenderiye ekolünden sayılırız. Bundan gurur duymamız gerekir; çünkü bu, mesleğimizin merkezî bir parçasıdır. Birçoğumuzun bizim icat ettiğimize inandığı "Modernizm" tabiri bile tabiatı gereği İskenderiye'den neşet etmiştir. İskenderiye'deki "Mouseion" denen enstitüde çalışan Aristarkus, *neoteroi* ya da "modern"leri Homeros ile kıyaslayarak sonradan gelen Kallimahos gibi bir şairi savunmuştur. *Modo* yani "şimdi" kökünden türeyen *modernus* kelimesi ilk kez altıncı yüzyılda kullanılmıştır. "Modernizm" kelimesinin de her zaman "şimdilik" anlamına geldiğini unutmamalıyız.

Yukarıda izah edildiği üzere İskenderiye, hocalığımızın temellerinin atıldığı yerdir ve burası kendi edebî gelenek ekollerini kalıcı hale getirmiştir. Aynı zamanda İskenderiye, seküler kanon düşüncesini takdim etmiştir; ama yazarlar "kataloğu" olarak bilinen gerçek kanon terimi on sekizinci yüzyılda tebarüz etmiştir. Muazzam derecede ayrıntılı araştırmaları neticesinde Curtius, oluşturduğu ilk kanonu modern bir dil üzerinden, yani on altıncı yüzyıldaki İtalyan yazarların seküler edebiyatı

üzerinden kurmuştur. Fransızlar da benzer çalışmayı on yedinci yüzyılda tamamlayarak kalıcı klasisizm düşüncelerini ortaya koymuşlardır. İngiliz Augustçu edebiyatçılar da bu düşünceyi uyarlamaya çalıştı, ama 1740'lı yılların ortasında başlayan ve şimdilerde Akıl veya Yücelik Çağı olarak adlandırdığımız İngiliz Rönesansının İngiliz rönesansı tarafından bu edebiyatçılar baskılandı. Bu Rönesansın rönesansı, son iki asrın geleneği olan Romantizm idi. Bizim için kanonlaştırma Romantik geleneğin bir parçası olmuştur. Batı'daki mevcut eğitim buhranı da bariz bir şekilde başka bir Romantik olaydır. Bu olay Batı Hint Adaları ve Amerika'daki devrimlerle başladı, Fransa'ya sıçradı, oradan Avrupa'ya ve Rusya'ya yayıldı, sonrasında da Asya ve Afrika'ya vardı. Romantizm ve Devrim tek bir vücutta birleştiği gibi yeni kanonlaştırma diyalektiği de günümüze kadar süregelen tedricî bir ideolojik geri dönüşe tabi oldu.

Ne var ki Romantik gelenek, geleneğin önceki türleriyle son derece farklıdır ve kullanışlı bir formüle indirgenebilir. Romantik gelenek bilinçli bir şekilde gecikmiştir ve bundan dolayı Romantik edebiyatın psikolojisi ister istemez gecikmişliğin psikolojisidir. İzinsiz girişin romansı, kutsal veya şeytani bir kaideyi çiğneme, Coleridge ve Wordsworth'ten günümüze kadar modern edebiyatın merkezî biçemlerinden birisi olmuştur. Whitman, Emerson'ın yolundan giderek yeni bir dünya için mücadele ettiğini söyler; ama gecikmişliğin suçluluk duygusu kendisine ve bütün Amerikalı haleflerine musallat olmuştur. Yeats de benzer bir suçluluk duygusuyla Gnostikler gibi tabiattan kaçmıştır. Apokaliptik Lawrence'ın bile en inandırıcı hali, kendi Melville ve Whitman incelemelerinden yola çıkarak, ısrarla kan bilinci olarak adlandırdığı şeye karşı korkunç derecede gecikmiş isteksizliğiyle, beyaz ırkımız adını verdiği şeyin felaket tellallığı yaptığı haldir. Romantizm, diğer geleneklere nazaran kendi aleni sürekliliği karşısında daha çok dehşete düşmüştür ve beyhude olsa da her daim tekrarlardan bir sonuca ulaşma fantezisini kurmuştur.

Emerson'ın bizi, yani Amerikalı seleflerini kurtarmaktan aciz kaldığı Romantik gecikmişlik psikolojisi, benim kanaatime göre, son iki asırdır ve özellikle de son yirmi yıldır kanonlaştırmayı belirsiz bir sürece dönüştüren o debdebeli gelenek hissinin müsebbibidir. Birkaç güncel örneğe bakalım. Mevcut eleştirmen gruplarıyla derhal bir tartışmaya girişmek istiyorsanız Robert Lowell'ın kalıcı bir şair olmadığını, ilk eserlerinden şimdiye dek genelde dönemsel eserler ortaya koyduğunu söylemek yeterlidir. Norman Mailer'ın son derece kusurlu bir yazar olduğunu ve günümüz itibarıyla akademisyenler tarafından taltif edilmesinin mevcut gecikmişlik hissiyatımızın en büyük belirtisi olduğunu söylediğimde yine şiddetli bir tartışma kopar. Lowell ve Mailer, onlara atfettiğim değerden bağımsız olarak, edebî açıdan caziptir. "Siyahi şiiri" veya "Kadın Özgürlüğü edebiyatı" üzerine düşüncelerimi ifade etsem tartışmadan daha şiddetli bir şey ortaya çıkar. Tartışmalar, hatta suistimaller bile, bizi ancak *obiter dicta*'nın götürdüğü yere kadar götürebilir; zira kanonik standartlara dair müşterek hissiyatımız müthiş derecede zayıflayıp soluklaşarak ortak bir şatafatın ışığına bürünmüştür. Her daim Romantik bir dinamik olan Revizyonizm, öyle bir kaide haline gelmiştir ki belagat standartları bile artık etkinliğini kaybetmiştir. Edebî gelenek revizyoner dürtünün tutsağı olmuştur. Artık meseleyi endişeyle izlemek yerine bu kaçınılmaz fenomeni, yani gecikmişliğin, geleneğin kapsamına girdiğini anlamak zorundayız.

Yazmak ve okumaktaki revizyoner dürtüyle psikolojik özgüvenimiz arasında ters bir bağ vardır ve bu bağa İzahat Sahnesi adını veriyorum. Modern veya Aydınlanma sonrası gelişen dilimizdeki gerçekten en büyük şair olan Milton'ın Şeytan'ı, bu ters bağa dair bize bir paradigma sunabilir. İzahat Sahnesinin nihai tasviri *Kayıp Cennet*'in beşinci kitabında, İsrafil tarafından yapılmıştır. Burada Tanrı, Meleklere şu sözü söyler: "İşte bugün rahme düştü / Tek oğlum olarak ilan ettiğim kişi." Sonra Tanrı şu ikazda bulunur: "Ona itaat etmeyen /

Bana itaat etmemiş sayılır (...) / ve (...) düşer / Zifirî karanlığa." Bunun, gecikmişlik psikolojisinin bir emrivakisi olduğunu söyleyebiliriz. Şeytan da diğer her kuvvetli şair gibi alelade gecikmiş biri olmayı reddetmektedir. Şeytan, kökenlerine dönmek ve o Ödipal izinsiz geçişi sağlamak için Yaratıcı Tanrı'ya rakip bir yaratıcı olur. Günahı Müz olarak kabul eder ve böylece Tanrı'nın ona yazmasına müsaade ettiği tek şiir olan son derece orijinal Ölüm şiirine gebe kalır.

Emily Dickinson'ın muazzam *The Bible is an antique Volume* [*İncil Kadim Bir Ciltti*r] (no. 1545) şiirine atıfta bulunarak kendi alegorimi, daha doğrusu alegorik yorumumu basite indirgeyeyim. Burada şair Cennet'i "kadim İkametgâh," Şeytan'ı "General" ve Günah'ı da "Ötekilerin direnmesi gerektiği / Belirgin Uçurum" olarak tanımlar. İtikadı Emersoncılık olan sapkın Dickinson, Şeytan'ın gecikmişlik psikolojisiyle cesurca mücadele eden bir selef olduğunu fark etti. Diğer yandan Dickinson ve Emerson'ın mevcut olduğu Amerika, bir süreliğine de olsa Avrupa'nın tarihî tüketimlerine karşı savaşmak mecburiyetindeydi. Ben mizacen doğal bir revizyoncu olduğum için diğer şiirlere nazaran Şeytan'ın konuştuğu şiirlere daha güçlü bir karşılık veriyorum. Bundan dolayı, günümüzde Emerson'ın revizyoncu geleneğinden ziyade Milton'ın gelenek anlayışına daha çok ihtiyacımız olduğunu söylerken biraz acı çektiğimi söylemeden geçemem. Tabii bu ihtiyaç söylemimi biraz daha açmalıyım: Bizim ihtiyacımız olan şey baskılanmış Milton'ın Romantik dönüşünden ziyade edebî gelenek için hayati anlam taşıyan baskılanma sürecini şiiriyle özdeş kılan Milton'ın kendisidir. Bu ihtiyaç söyleminde bulunurken kendi bünyemde dahi bir itirazın belirdiğini hissediyorum, çünkü gerçekten de bilmek istediğim bir şey var: Bu "biz" tam olarak kimleri kapsıyor? Öğretmenler? Öğrenciler? Yazarlar? Okurlar?

Ben bunların münferit kategoriler olduğuna inanmıyorum. Cinsiyet, ırk, toplumsal sınıf da bu "biz" ifadesini küçültemez. Eğer biz kendimizi insan olarak görüyorsak o halde bir İzahat

Sahnesine muhtacız. Bu sahne de ister istemez yetkinin ve önceliğin sahnesidir. Eğer bir rehber edinmezseniz, bütün rehberleri reddetmiş olduğunuz için kendinizi ilk İzahat Sahnesinde bulursunuz. Buradaki en berrak misal Ödipaldir. Eğer ebeveynini yeterince şiddetle reddedersen, onların gecikmiş bir türevine dönüşürsün; ama onların hakikatini kucaklarsan, kendini kısmen özgürleştirebilirsin. Milton'ın Şeytan'ı bir şair olarak başarısızdı. Şeytan, müthiş bir başlangıç yapmıştı, ama Milton'ın Tanrı'sının en zayıf özelliklerinin bir parodisine dönüşmüştü. Mailer'a nazaran Pynchon'ı tercih etmemin sebebi, kasten yapılmış parodinin yanlışlıkla yapılmış parodiden daha etkileyici olmasıdır; ama estetik imkânlarımızın tek bir tercihe indirgenmesi hususunda pek emin değilim. Günümüzde edebî geleneğin diyalektiği bizi Kabalacı tersyüzler vasıtasıyla gecikmişlik tasdikine mi, yoksa bireyin icracı özelliğine vurgu yaparak sahte bir hayatiyetle zamana karşı yalana mı mahkûm ediyor?

Bu zor soruya bir cevap bulamıyorum çünkü kurgusal veya sözde kurgusal nesir açısından Pynchon ve Mailer'ın alternatifleri beni huzursuz ediyor. Saul Bellow, bütün edebî erdemleriyle beraber geç gelmiş birinin bütün birincil tükenmişliğini Pynchon ve Mailer'a nazaran daha gayretli bir şekilde göstermiştir. Bellow'dan daha çok zevk aldığımı söyleyemem. Eğer zevk alıyor olsam da bu zevkin evrensel niteliğini araştırmakta tereddüt ederdim. Güncel Amerikan şiiri bana sağlıklı bir yapıdaymış gibi geliyor. Lowell'ın bize sağladığı kasti parodilerin alternatifleri olduğu gibi, Ginsberg'in ustalıkla yaptığı kasıtsız parodilerin de alternatifleri var. John Ashbery ve A. R. Ammons gibi hayranlık duyduğum şairler bile gecikmişliğin kültürel bağlamında öyle sorunlu gözükmektedir ki edebî varlığın sürdürülebilmesi bile sorgulanabilir bir vaziyet almıştır. Pynchon'ın da tekinsiz kitabının kapanış sayfalarında yazdığı gibi: "Artık çok yaşlandın... Babalar, Ölüm virüsünün taşıyıcıları olarak bunu oğullarına bulaştırırlar..."

Pynchon, Sado-anarşizm için yazdığı İncil'de şu sözleri de ekler: "Varacağız, Tanrım, ama vakit çok geç olacak."

Bunun bir Kasvet İncili olarak göründüğünün farkındayım. Kimse de bir kakanjelisti, yani bir felaket tellalını hoş karşılamak mecburiyetinde değildir. Ne var ki İhtiyaçtan kaçınmanın, özellikle de eğitim açısından, faydalı olabileceğini zannetmiyorum. Şimdiki Amerikalı edebiyat öğretmenleri, tarih, felsefe veya din öğretmenlerine nazaran geçmişin güncelliğini daha çok öğretmeye mahkûm hale gelmişlerdir; zira tarih, felsefe ve din İzahat Sahnesinden çekildiler ve edebiyat öğretmenini sunakta yalnız bıraktılar. Öğretmen de kurban mı yoksa rahip mi olacağım diye korkulu bir merak içinde. Öğretmen, bu külfetten kaçarak şimdinin sözde güncelliğini öğretmeye çalışırsa ancak indirgenmiş ve basit bir şeyi öğretebilir. Bu şey, tarihselleştiren bir formülle, mevcut her şeyi yok eden geçmiş bir adaletsizlik veya (seküler yahut değil) ölü bir inançtır. Diğer yandan öğretmenin, Pynchon'ın parodici Kabalizmi olmadan, hiçbir tekil unsurun yetemediği bu denli zengin ve ağır bir geleneği nasıl öğretmesini bekleyebiliriz ki?

Her çağdaki bütün edebî gelenekler seçkincidir çünkü İzahat Sahnesi her daim birincil bir seçme veya seçilme eylemine dayanmıştır. "Seçkin" de zaten bu kökten türemiştir. Platon'un da ifade ettiği gibi öğretmek, erotizmin bir dalıdır, zira bizde olmayan bir şeyi arzularız, yoksulluğumuza yeni bir esvap biçeriz, fantezilerimizi genişletiriz. Öğretmen, istediği kadar tarafsız olduğunu iddia etse de öğrencileri arasından bazılarını tercih eder ve onlar tarafından da tercih edilir, çünkü öğretmenin tabiatı budur. Edebiyat öğretimi de edebiyatın kendisi gibidir. Hiçbir kuvvetli yazar, ilkin selefleri tarafından seçilmeden kendi selefini tayin edemez. Hiçbir kuvvetli öğrencinin de öğretmenleri tarafından seçilmemesi söz konusu olamaz. Kuvvetli öğrenciler, kuvvetli yazarlar gibi ihtiyacı olduğu besini bulur. Kuvvetli öğrenciler, yine kuvvetli yazarlar gibi beklenmedik bir zamanda ve yerde yükselerek

öğretmenleri ve selefleri tarafından kendisine gösterilen içkin şiddetle mücadele eder.

Yine de aciliyet arz eden meselemizin kuvvetli olanla değil de çoklukla olduğunun farkındayım, zira Emersoncı demokrasi, vaatlerinin olduğundan daha az aldatıcı olmasını hedefler. Edebî geleneğin diyalektiği vasıtasıyla edebiyat dünyasının bir uzantısı olan "sonradan gelenin nihai külfetine" yardımcı olacak bir bilgeliğe erişebilir miyiz? Kendine yabanda bir ses bulmak mecburiyetinde olan öğretmen için edebî geleneğin o hususi kaçınılmazlığı nedir? Bu öğretmen Imamu Amiri Baraka yerine *Kayıp Cennet*'i mi öğretmeli?

Bu soruların hepsi, şimdi olmasa bile birkaç yıl içinde kendi kendine cevap verebilecek nitelikte olacaktır. Zira edebiyat öğretmeni, alenen olsun veya olmasın, kendisini bir anda *Kayıp Cennet* ve Batı edebiyat geleneğinin diğer merkezî klasiklerini öğretirken bulacaktır. Gecikmişliğin psikolojisi acımasızdır. Toplumumuz etrafımızda çökmeye devam ettikçe İzahat Sahnesi de daha asal ve birincil hale gelecektir. Bizim mevcut safhamızda izahat, bize rağmen işleyen antitetik bir sürece dönüşmüştür. Antitetik öğretim için de antitetik metinlere, yani öğrencilere olduğu kadar öğretmene ve diğer metinlere antitetik olan eserlere ihtiyaç duyarız. Milton'ın Şeytan'ı Arş'a meydan okurken aynı anda onunla hareket etmemiz için bize meydan okuduğunda bütün kanonun temsilcisi haline gelmektedir. Bu Şeytan aynı zamanda bize en hakiki el kitapçığını sağlayacaktır, zira kendisinin de dediği gibi "(...) hevesli bir akılla / Daha çok kişi sana göz koyacak." Yoksun bırakılanların, tahkir edildiğini ve yaralandığını vurgulayanların öğretmenleri edebî geleneğin en derin arzularına hizmet edecektir. Kendisi aynı zamanda Cehennem'deki Münazara sahnesindeki Şeytan'ın girizgâhını öğrencilerine sunarak onların en derin ihtiyaçlarını karşılayacaktır. Geleneğin diyalektiğine dair bu bölümü, söz konusu münazaradan bir alıntıyla bitiriyorum:

İşte bu avantajla öyleyse
Cennet'te olabileceğinden daha fazla
Birlik, sağlam inanç, sıkı uyumla, şimdi dönüyoruz
Eski mirasımız üstünde hak iddia etmeye,
Mutluluğun temin edebileceğinden daha mutlu
Olmak için; artık en iyi yol neyse,
Ya açık savaşla ya gizli entrikayla,
Tartışacağız şimdi, tavsiyesi olan konuşsun.

3

İZAHATIN BİRİNCİL SAHNESİ

RABBİN seninle dağda, ateşin ortasında, yüz yüze konuştu. O esnada RABBİN ve senin aranda durdum ki RABBİN kelamını sana beyan edeyim; zira sen ateşten korkmuştun ve dağa tırmanmamıştın.

Tesniye 5:4-5

(...) Sadece sözel iletişime dayalı bir gelenek dinî fenomenlere bağlı olan o takıntılı mizacı üretemez. Bu söz dinlenir, tartılır ve dışarıdan gelen diğer haberler gibi belki de reddedilir; mantıklı düşünmenin kıskacından kurtulma imtiyazına asla kavuşamaz. Dönüşünde bu denli yüce bir etki bırakabilmesi için ilkin baskılanmalı, bilinçsiz olma halini yakalamalı...

Freud, *Moses and Monotheism* [*Musa ve Tektanrıcılık*] (Vintage ed., 129)

Babil'den dönen Ezra, Dönüşün kâtibi olarak milletinin her daim Kitap'ın varlığının peşinde olacağına karar verdi. Kitap'ın, Sözlü Geleneğin ve yorumlarının asallığı, milattan önce beşinci yüzyılda alınan bu kahramanca karara dayanmaktadır. Ezra, haklı olarak kendini bir şeyin başlangıcı yerine devamı, kuvvetli bir şair yerine kuvvetli bir kâtip olarak gördü:

> Ezra, Babil'den çıktı. İsrail'in Tanrısı RABBİN verdiği Musa'nın şeriatına göre münasip bir kâtipti. Kral, RABBİ Tanrı'nın ona el verdiği ölçüde onun bütün isteklerini karşıladı...
>
> Ezra, RABBİN şeriatını aramak, onu uygulamak ve İsrail'de kaide ve hükümleri öğretmek için kalbini hazırlamıştı.
>
> [Ezra 7:6, 10]

"Aramak" burada *lidroş* kelimesinin tercümesidir ki bu kelimenin esas anlamı "yorumlamak"tır. Yorumlama, yani *Midraş*, Tevrat'ı aramak, yani onu tecrübenin acısına açık etmektense daha geniş tutmaktır. *Soferim*, yani Kitabın İnsanları, gerçek Kâtipler, yetki merkezine Kitap'ı koydular, kendi yorumları da dâhil olmak üzere her şeyin Kitap'ta olduğunu söylediler. Tevrat gerçek metindi ve yorumları da onu tekzip etmek yerine ona bağlam sağladı. Bu bağlam da her daim güncel yetkiye dayandı, zira "hükmeden kişi o gün yaşıyor olmalı."

Midraş ilk zamanlar Sözlü Geleneğin kendisiydi ve asırlar boyunca kaleme dökülmeden devam etti. Sözlü Gelenek hafızaya, şahsiyete ve öğretmenleri öğreten öğretmenlere dayanmaktaydı. Belki de *Soferim* ilk başta yorumun metni ikame edeceğinden korkuyordu, ama bu pek muhtemel değildi. Sözlü Geleneğin diyalektik tabiatı hiç şüphesiz yazının üstün gelmesi hasebiyle kayıp yaşayacağından korkuyordu, zira yazı, diyalektiği sınırlar. Bu da Sokratik olduğu kadar *Midraşik* bir farkındalıktır. Yüce Hahamlar en az Sokrat kadar kayıptan korkuyordu, ama bunu felsefi değil de pedagojik bir tehlike olarak görüyorlardı.

Yine de Yahudilerin Sözlü Geleneği, sözü yazıdan daha önemli görmesi açısından Platoncu gelenekle bütünüyle çelişkilidir. Thorleif Boman, *Hebrew Thought Compared with Greek* [*Yahudi Düşüncesi ve Yunan Düşüncesinin Kıyası*] çalışmasında İbranice "kelime" anlamına gelen *davhar* ile Yunanca *logos*u kıyaslamıştır. *Davhar* mealen "kelime", "şey" ve "eylem" an-

lamına gelmektedir ve geri tutulmuş şeyin ileri sürüklenmesi anlamına gelen bir kökten türetilmiştir. Burada kelime, ahlaki bir eylem olmakla beraber aynı anda nesne, şey ve işlem veya eylem anlamına tekabül etmektedir. Bir şey veya eylem olmayan kelime haliyle bir yalan, geride tutulup da ileri sürüklenmeyen bir kavramdır. Bu dinamik kelimenin karşısında da entelektüel bir kavram olan *logos* vardır. *Logos* ise toplama, düzenleme ve tanzim etme gibi anlamlara gelen bir kökten türetilmiştir. *Davhar* kavramı konuşmak, hareket etmek ve olmaktır. *Logos* kavramı ise konuşmak, karar vermek ve düşünmektir. *Logos* tanzim eder ve konuşma bağlamını mantık zeminine konumlandırır, ama özünde konuşma işleviyle bir alakası yoktur. *Davhar* ise benlikte muhafaza edilen şeyi ileri sürükler, sözel ifadeyle alakalıdır, zira kelimeyi, şeyi veya eylemi açığa çıkarır.

Sokrat, *Phaidros* eserinde diyalektiği överken "bilgiyi temel alan, hem kendisini hem onları oluşturanları müdafaa eden, çorak olmaktan ziyade yeni kelimelerin yeni karakterler olarak tezahür edeceği birer tohum olan, bu sebeple de ebediyet istidadı olan kelimelerin" üstün olduğunu ifade etmiştir. Felsefe ve edebiyat, bu Sokratik övgüyü ataları olarak görür; en azından Nietzsche'ye kadar bu böyle devam eder. Nietzsche'den itibaren Jacques Derrida'da son halini bulan bir gelenek tezahür eder. Derrida'nın yıkımcı girişimi bu "logo-merkezci mıntıka"yı sorgular ve sözün yazıdan daha az birincil olduğunu ispat etmek üzere hareket eder. Derrida'ya göre yazı, hafızayı mümkün kılar. Hafıza da düşüncenin sürekliliğini sağlar, ona bir konu verir. Derrida'nın ifadesine göre yazı bizi hem yokluktan kurtarır hem de bize güvenli bir alan sağlar. Böylece, bir konu bulan hatibin bizi tuzağa düşürerek aklımızı durmaya zorlaması ihtimalinden kurtuluruz. Derrida'nın icat ettiği *différance* tabiri, "differ" (farklılaşmak) ve "defer" (ertelemek) fiilleriyle bir oyun neticesinde ortaya çıkmıştır. Bu tabir, işaretleri ancak başka işaretlerle ilişkilendirir.

Bu işaretler kökten gelen, birincil olarak üretilen işaretlerdir ve dildeki izlerin vurgulanmasından doğar. Doğrudan dememiş olsa da Derrida, *logos*u *davhar* ile ikame ediyor gibi gözükmektedir. Böylece Platon'u düzelterek İbranicede olduğu gibi kelime bazında vurgulama ve yazma eylemini eşitler. Derrida'nın çoğu çalışması büyük Kabalacı müfessirlerin Tevrat tefsirleriyle aynı ruhu taşır. Bu müfessirler Vahiy'deki iğreti duran unsurlardan barok mitolojiler yaratmıştır.

Ezoterik Sözlü Geleneğe yapılan Kabalistik vurgu mutlaktı ve tüm Kabalistlerin en yaratıcısı olan Isaac Luria'nın öğretilerini, yalnızca çeşitli öğrencilerin (ki bazıları Luria'yı hiç tanımıyordu bile) rakip versiyonları aracılığıyla bilmemiz paradoksu bu halin doruk noktasıdır. Bu, Luria'nın, sonradan da Kabala ve Hasidiklerin peşinden gelen öğretileri, metinlerin okunması ve yorumlanması açısından kavramsal olarak anlaşılamayan hayretengiz bir labirente dönüştürmüştür. En etkili Kabalistik metin (özellikle de Luria için) *Zohar*'a göre, Musa tarafından sunulan Yasa Kitabeleri ikinci bir Tevrat gibidir. Bu birincil ve "yaratılmamış Tevrat", ezoterik veya Kabalistik Sözlü Geleneğin haricinde erişimimizde değildir. Bu gelenek veya "alış" (ki Kabala kelimesinin anlamı da budur) "çekiç kıran taş" olarak anılmaktadır. Buradaki taş da Yazılı Tevrat'tır. *Zohar*'da Çıkış'tan bir alıntı vardır (20:18): "Herkes gök gürültülerini ve şimşekleri gördü, surun sesini ve dağın dumanını duydu: İnsanlar bunu gördüğünde ayrıldılar ve uzakta durdular." *Zohar*'ın yorumlamasına göre İsrailoğulları, Tanrı'nın gerçek cemalini maskeleyen kutsal bulutun karanlığında yazılan kutsal sözlerle karşı karşıya kalmıştı ve böylece Tanrı'nın metni aynı anda hem Sözlü Gelenek hem de Yazılı Tevrat haline gelmişti.

Kabaladan bahsetmemin sebebi, Derrida'yla benzerlik kurmak içindi; ama Yazılı Gelenek kendini ezoterik yazarlara ne kadar teslim ettiyse Sözlü Gelenek de en fazla o kadar Kabala tarafından kapsamlanmıştı. Sözlü Gelenek, Ezra'dan Ferisilere, oradan da Hahamlara doğrudan iletilmiştir. Sözlü Gelene-

ğin merkezî metni (eğer bu aşikâr paradoks münasip görülürse) *Pirke Aboth*, yani Ecdadın Vecizeleri veya Hikmetleridir. Bu metnin girizgâhı hassaten muazzamdır:

> Musa, Tevrat'ı Sina'dan aldı ve Yuşa'ya verdi, Yuşa da İhtiyarlara verdi, İhtiyarlar da Peygamberlere verdi, Peygamberler de onu Yüce Havra'nın Adamlarına teslim etti. Bunların üç sözü vardı: hüküm verirken gerekçeli ol, birçok öğrenci yetiştir ve Tevrat'ın etrafına set çek.

Aboth şerhinde Travers Herford, geleneğin tartışmasız ve daha eski isimlerinin sözlerinden ziyade Büyük Havra'nın Adamları tarafından sunulan girizgâh vecizelerine önem vermiştir. Gerçek *Aboth*, geleneğin Babaları, farazi Büyük Havra veya Ezra'nın Akademisi ile başlar ve Ferisi çizgisinde Hillel'e kadar devam eder. Leo Baeck'e göre Talmud'daki "Tevrat'ın etrafına set çek" ifadesi bir ananenin, yasanın veya ayinin katı muhafazasından ziyade öğretme geleneğinin korunmasına işaret etmektedir. Ferisiler kitabında Herford, Kabala'nın ceddi olan Apokalips ve Apokrifi metinlerinin müelliflerinden ziyade öğretme geleneğini savunmuştur. R. H. Charles'ın *Eschatology* [*Kıyametbilim*] kitabında Apokaliptik yazıların "kehanetin gerçek çocuğu" olduğu iddiasına mukabil Herford, veciz bir şekilde Talmudcuların öğretme geleneği ile Apokrifinin revizyoncu geleneği arasında hayati ve baki bir ayrımda bulunmuştur:

> Ezra'dan sonraki asırlarda "Hukuk"un üstün bir yer edindiği hiç şüphesiz gerçektir. Bu zaman zarfında Rabbimizden gelen bir sözü beyan edecek gerçek bir peygamber gelseydi, zaten bunu beyan ederdi. Onlara mâni olacak kim vardı? "Hukuk" veya onun şarihleri kesinlikle mâni olmazdı. O halde yeniden soralım, kim onlara mâni olabilirdi? Amos, rahiplere ve krallara rağmen diyeceğini dediğini söylemişti. Eğer mezkûr asırlarda bir Amos olsaydı, sözünü Ferisilerin ve Kâtiplerin küçük de olsa ona mâni olma ihtimaline rağmen söylerdi... Apokaliptik yazılar, İlyas'ın esvabına

bürünmeye çalışanların dermansızlığına şahittir. Eğer yazıları kendi imzalarıyla meydana çıksaydı, bunların pek dikkat çekmeyeceğini söyleyebilirdik. Özgün dehalar kendi eserlerini Hanok, Musa, Süleyman veya Ezra gibi büyük isimlerin ardında saklamaya ihtiyaç duymazdı ve bu mertebeye düşmezdi... Onların eserleri bu düşünceyi tasdikler, zira özgün kudreti alenen arzularlar. Onların kehanete dayalı metinlerden ilerledikleri aşikârdır. Dahası, Apokaliptik yazıların o hususi üslubu onların eserlerindeki başat noktalarda sürekli tekrarlanır...

Aboth gibi Talmudcu bir kitap ile Hanok Kitabı gibi bir Apokrif eser, Yunancadaki *ethos* ve *pathos* farkının İbranice versiyonudur. Bu, bütün Ortodoks gelenekleri revizyoncu geleneklerden kesinkes ayıran bir farklılıktır. Herford, *Halachah*'a, yani "gidilecek yol" veya Ortodoks otoriteler tarafından belirlenen doğru davranış yasasına yapılan Talmudcu vurgunun altını çizer. Apokrif ve Apokalips türü eserler, ânın çaresizliği içindeyken Halachah'ı atlarlar. *Aboth*'taki herhangi bir vecizeyle Hanok Kitabı'ndaki karakteristik bir ânı kıyaslayalım. Burada, Haham Tarphon, Babaların *ethos*unun çoğunu muazzam bir formüle dönüştürmüştür: "Derdi ki: 'İşi bitirmek mecburiyetinde değilsin, ama ondan vazgeçmen de mümkün değil.'" Süzme *pathos*uyla Hanok'un yazarına bir bakalım: "Ruhun Şeol'e mahzun bir şekilde tenzil etti diye, yaşarken ömrünü iyiliğine göre devam ettirmedin diye üzülme, günahkârların yargılandığı günü, lanet ve ceza gününü bekle."

Aboth ve Hanok üzerine çalışan herhangi bir edebiyat eleştirmeni, kanonik prensipte çok güçlü bir estetik gayenin olduğunu fark eder. *Aboth* ne tekrar ne de revizyonculuktur, *davhar* ve onun sözlü otoritesine dayanan bilgeliktir. Sözlü Gelenek de Tevrat gibi (Danyal Kitabı hariç) Apokrifi ve Apokalipsi hariç tutar: Bunlarda çok somut bir etkilenme endişesi olduğundan, geleneğin sürekliliğinden çok ani bir hareketle revizyonculuğa sapmışlar. Buna rağmen bunlar, bireysel yara-

tısallığın kanon oluşturma faaliyetlerinin asla gösteremediği bir yönünü göstermiştir. Bu yön, başta metnin kökenleri olmak üzere metinsel anlamın tabiatına dair temel ama gizli bir şeyi öğretebilir.

Kökenlerin itibarı evrensel bir fenomendir. Nietzsche, bu gizemi tek başına bozmaya çalışsa da bu beyhude bir girişim olmuştur. Yine de bu çalışmanın neticesinde en ikna edici kitabı *Towards a Genealogy of Morals* [*Ahlakın Soykütüğü Üzerine*] ve en güçlü veciz formülleri içeren *Beyond Good and Evil* [*İyinin ve Kötünün Ötesinde*] kitabı meydana gelmiştir. Nietzsche'ye göre köken ve gaye, birbiriyle asla karıştırılmaması gereken ayrı unsurlardır. Nietzsche'nin de bildiği üzere bütün kutsal tarih onun aleyhineydi. Bir de kutsal tarihin, kutsalın yerinden edildiği şeklinde gözüktüğü çağlarda ve toplumlarda bile geçerliliğini muhafaza etme gibi bir huyu vardır. Birçok yazısında Mircea Eliade başlangıçların evrensel imtiyazının nasıl olduğunu ve mükemmelliğin de her daim bunun bir parçası olduğunu göstermiştir. Kökenlere dair hissedilen nostalji her birincil geleneğe hükmeder ve istiğrak halinde, "başlangıçlara dair hatırası olduğu" düşünülen şamanlara karşı duyduğumuz hayreti açıklar. Dolayısıyla, Eliade'nin iddiasına göre "bu önemli ve geçerli şeyin ilk zuhuratıdır, onun müteakip tezahürleri değildir." Başlangıçtaki Zaman hem güçlü hem kutsaldı; ama onun sonraki tezahürleri giderek zayıfladı ve kutsallığını yitirdi. Eliade, evrensel din tarihini özetlerken, köken mitlerinin tekrar kuvvetlendiği bir esnada neredeyse Nietzsche'ye doğrudan saldırıyor gibidir:

> Yeni bir halin varlığı, önceki bir hale işaret eder. Bu yeni hal de en nihayetinde Dünya'dır. Sonraki değişimler bu başlangıçtaki "mutlaklık"tan neşet ederek gelişir. İnsanın yaşadığı kozmik çevre her ne kadar sınırlı olsa da "Dünya"yı oluşturur. Onun "köken" ve "tarihi" diğer bütün bireysel tarihlerden önce gelir. "Köken"e dair mitik düşünce, "yaratılış" gizeminin bir parçasıdır. Bir şey yaratıldığı için "köken"

sahibidir, zira bir güç alenen Dünya'da tezahür etmiştir, bir vaka gerçekleşmiştir. Kısacası bir şeyin *kökeni* onun *yaratılışını* açıklar.

Peki, kökenden yola çıkarak tekrar ve sürekliliğe, oradan da bütün revizyonerliklerde izini bırakan süreksizliğe nasıl varabiliriz? Yeniden gün yüzüne çıkarmamız gereken bir mecaz, yüzleşmekten çekindiğimiz bir Birincil Sahne yok mudur? Bu türden bir mecazı, yani geleneksel retoriğin metalepsis veya geçiş adını verdiği şeyi yeniden gün yüzüne çıkarmak için bir sahne çizeceğim.

Sahneyi birincil yapan şey nedir? Sahne, izleyicinin gördüğü alandır. Buradaki olaylar ister gerçek ister kurgusal olsun sahnelenmiş olur. Her Birincil Sahne tabiatı gereği bir sahne performansı veya fantastik bir kurgudur. Bu sahne tasvir edildiğinde de tabiatı gereği bir mecaza dönüşür. Freud'un iki Birincil Sahnesi, yani Ödipal fantezisi ve rakip evlatlar tarafından katledilen baba vakası birer sinekdoş örneğidir. Philip Rieff, Freud'un bu başat mecazlarının hastalıkta sağlığı anlamaya tekabül ettiğini söylemektedir. Bu son derece etkili bir sinekdoştur, ama kalıtsal yanılgıyla bağlantılıdır. Rieff'e göre Freud, bir sahneye Birincil dediğinde retorik bağlamda sinekdoşa veya "parçanın bütünü ikame etmesi" mecazına dayanmaktadır. Bu da sonraki psişik gelişimin gayriresmî ve önceden oluşturulmuş prototipidir. Birincil Sahne fantastik travmalardan oluştuğu için hayal gücünün gerçeğe karşı üstünlüğüne delalet eder ve gözlem yerine hayal gücüne dayanmanın tercih edildiğini muazzam bir şekilde gösterir. Rieff, Freud'dan yola çıkarak "iç hayatın gerçek kurguları" hakkında konuşur. Bu, Freudyen algının en tuhaf çelişkisi olabilir, zira ciddi anlamda üstün bir psikolojik gerçeklik, yani Birincil Sahne, ancak hayal gücüyle korunur. Freud bu hususu çok önemsememiş olabilir, ama hayal gücünün bir istinat noktası yoktur. Hayal gücünün kendi başına bir anlamı da yoktur, çünkü bir işaret değildir, yani alakalı olabileceği veya alaka kurabileceği bir işareti yok-

tur. Ein Sof veya Kabala'nın Sonsuz Uluhiyeti gibi, hayal gücü de onu çağrıştıran metinlerin üstünde ve ötesindedir.

Derrida, muhteşem "Freud and the Scene of Writing" ["Freud ve Yazma Sahnesi"] adlı makalesinde, Freudyen sinekdoşlardan daha Birincil üçüncü bir sahneden bahseder. Derrida'nın burada ele aldığı mecaz daha yüce olan mübalağadır. Mübalağanın baskılama savunmasıyla olan yakın bağı, sinekdoşun dönüşüm ve "kendi aleyhine dönme" savunmasıyla olan bağ gibidir. Derrida'nın iddiasına göre Freud, önemli noktalarda sözlü gelenekten değil de "kavle tabi olmayan, onun dışında ve gerisinde kalan metinden" beslenen retorik modellere başvurur. Bu metin görülebilen bir *agon*, yani bütün sözlü temsillerde vuku bulan bir yazma performansıdır. Derrida, bu yüce mecaz hususunda bize "metinsiz ruh yoktur" der. Bu ifade de Derrida'nın selefi Lacan'ın, bilinçdışının yapısının dilbilimsel olduğunu söylediği büyük mecazın ötesine geçer. Böylece fiziki hayat artık anlamın saydamlığı veya gücün matlığıyla değil de anlamların çekişmesi ve gücün kullanılması arasındaki metinlerarası farklılıklarla temsil edilmektedir.

Derrida'ya göre yazmak öncülük etmektir, Freud'un *bahnung*'u ve ruh da yol haritasıdır. Yazmak, direnmelere karşı yolunu bulur. Bundan dolayı yolun tarihçesiyle yazmanın tarihçesi aynı şeydir. Bana göre Derrida'nın en zekice fikri "zorluk olmadan yazmak düşünülemez" fikridir. Burada yazma, mübalağanın şeytanileştirme mecazıyla eş görülmektedir. Derrida'nın "biz ancak yazıyla yazılırız" şeklindeki veciz ısrarı yazma ve okuma arasındaki yalancı farkı yok eden bir mübalağadır. Böylece edebiyatın tamamı "okuyan yazar ve dikte eden ilk okur arasındaki savaş ve hileler"den ibaret olur. Derrida, yazmayı fiziki bir mecaz olarak ele almıştır. Böylece fiziki mecazlar veya şiir içi bağlardan etkilenen okurları memnun eden bir olgu ortaya çıkar. Bu türden bir okur, Derrida'nın vardığı "yazmak tarihin manzarası veya sahnesi ve dünyanın oyunudur" çıkarımını da son derece faydalı bulabilir.

Yine de Derrida'nın Yazma Sahnesi hem kendi içinde hem de Freud'u şerh etmek açısından yeteri kadar Birincil değildir. Bu düşünce de Freud gibi daha cesur bir mecaza, adını İzahatın Birincil Sahnesi adını verdiğim bir geçiş şemasına veya metaleptik tersyüze dayanmaktadır. Bu Sahneye varmak için Derrida'nın şerhinde hayati rol oynayan Freud metninden tek seferliğine kaçınmak yeterli olacaktır. Derrida, makalesini Freud'un *The Problem of Anxiety* [*Endişe Sorunu*] adlı eserinden bir alıntı yaparak sonlandırmıştır:

> Eğer yazmak (ki bu tüpteki sıvının bir parça beyaz kâğıda akmasını sağlamaktan ibarettir) cinsel birleşmeyi simgeliyorsa ve yürümek de Tabiat Ana'nın vücudunu çiğnemenin bir simgesiyse, kişi hem yazmaktan hem yürümekten imtina etmeli, zira bu haz dolu eylem bir nevi yasaklı bir cinsel davranıştır.

Fakat Derrida bir sonraki cümleyi alıntılamamıştır:

> Ego, kendine uygun bu işlevlerden feragat ederek yeni bir baskılama çabasına girişmekten kurtulmak, *yani idle çatışmayı önlemek istemiştir*. [İtalikler Freud'a aittir.]

Bu cümle, Derrida'nın alıntıladığı cümle ile beraber bir paragrafı oluşturmaktadır. Müteakip paragrafta *süper egoyla çatışmamak* için beliren engellerden bahsediliyor (buradaki italikler de Freud'a aittir). Derrida'nın Freud şerhinin doğru olabilmesi için (yani yazmanın cinsel birliktelik kadar birincil olabilmesi için) yazma engelinin *id* yerine *süper egoyla* çatışmayı önlemesi gerekir. Ne var ki *konuşma* (*yazma* değil) Freud'un da her zaman söylediği gibi süper egoyla çatışmayı önlemektedir. Süper ego, İzahat Sahnesinin üstünde konumlanmıştır ve kurduğu bağlantılarda dine benzer bir yapı içindedir. Bundan dolayı konuşma daha asaldır. Bilişsel açıdan ikincil olan ve bir sürece daha çok benzeyen yazma, idin otomatik davranışıdır. Bu sebepten dolayı Freud, revizyoner Nietzsche ve Derrida'nın aksine yazılı yerine

sözlü geleneğin bir parçasıdır. Freud, belki de kendisine rağmen kendi halkının en uzun geleneğinin doğrudan bir devamıdır. Nietzsche ve Derrida'nın aksine Freud, seleflerin süper ego yerine idde hapsolduğunu biliyordu. Her türden etkilenme endişeleri, bütün o ikincilik ıstıraplarıyla yazmayı engeller; ama kehanet söyleminin sözlü ve mantık merkezli geleneğine bu kadar ket vurmaz.

Spenser (edebî bir örneğe geçecek olursak) gerçekten de Milton'ın "yüce köküydü", ama Milton bile engellenmişti, zira Spenser'ın hayali Milton'ın idinin bir parçası olmuştu. Ne var ki Milton'ın kehanet ve sözlü kökü Musa'ydı, o da Milton'ın süper egosunun bir parçası olmuştu. Böylece *Kayıp Cennet*'in en büyük gücü varlık kazanmış ve Vahyi kendi amaçları doğrultusunda müthiş bir özgürlüğe kavuşturmuştu. Alastair Fowler, Milton'ın "first" ["ilk"] tekrarına işaret etmiştir. Bu kelime *Kayıp Cennet*'in ilk otuz üç dizesinde beş kere kullanılmıştı. Geleneksel anlamda ilk Yahudi yazar olan Musa böylece Milton'a salahiyet veren ve onun kökü olan kişi haline gelir. Musa "ilkin seçilen tohumu öğretti, / Başlangıçta." Tanrı'nın Ruhu "ilk andan itibaren / Mevcuttu." Milton da Ruh'a iki kere "nedir ilk sebebi / Ecdadımızın (...) kovulmasının" diye sormuştur. Şeytan da kötü önceliğinden mahrum bırakılmamıştır: "Onları bu çirkin isyana ilk kim kışkırttı?"

O halde İzahat Sahnesi hakkında belirtilmesi gereken ilk unsur onun mutlak birinciliğidir, bu unsur önceliği *tanımlar*. Eski Ahit'ten esinlenme üzerine çalışan Wheeler Robinson, sözlü geleneğin yazılı Tevrat'ı yorumlarken, yazılı Tevrat'ın kült eylemleri ikame ettiğini fark ettiğinde bir İzahat Sahnesi mecazına varmıştı. En nihai kült eylem, ibadet eden kimsenin Tanrı'nın lütfuna mazhar olması, yani Tanrı'nın seçici sevgisinin münasip hediyesidir. Seçici sevgi, yani Tanrı'nın İsrail aşkı, İzahatın Birincil Sahnesinin asal başlangıcıdır. Yahudilerden veya Hristiyanlardan seküler ve şiirsel bağlama giren ilk sahnelerden biri de budur.

Seçici sevgi, İbranice *'ahabah* kelimesi, Norman Snaith'in çalışmalarına göre "yanmak veya tutuşmak" kökünden gelmiştir. Başka kaynaklara göre de karı koca sevgisi, ebeveyn veya çocuk sevgisi gibi ailevi sevgiler haricinde her tür sevgiyi ifade etmektedir. Bu şekilde *'ahabah* şartsız verilir, ama alınırken edilginlik şartına bağlanmıştır. Her Yazma Sahnesinin ardında, her metinlerarası karşılaşmanın başlangıcında eşitsiz bir sevgi vardır ve bu sevgi verildiğinde onun alıcısı sıkıntıya düşer. Alıcı alev alır ve bu alev de verene aittir.

Burada uyum sağlama diyalektiğinin Romantik türevini ele almalıyız. Bunun ironilerini bir selef olarak en iyi Johann Georg Hamann açıklamıştır ve onun kahraman genci de talebesi Kierkegaard'dır. İster Hristiyan ister Neoplatonik olsun, İlahi gerçeklerin dünyevi delillerle açıklanması uyum sağlamanın en kadim yöntemiydi. Burada insan aklı, İlahi lütuf için şükrederek semavi gizemlerin derece derece yükselişini gözlemlerdi. Geoffrey Hartman, Milton hakkında yazarken bunları "uyum sağlamanın mutlak ve başlangıçtaki unsurları" olarak tanımlıyordu. Kendisi haklı olarak Romantiklerin bu ikinci unsuru da reddettiğini ifade etmiştir. Hamann, 1758'den itibaren, bu yönde niyet etmese de bu reddin duayenliğini yapmıştır. Hamann'a göre Tanrı'nın hususi uyum sağlama eylemi, Musa'ya dikte ettirme suretiyle yazar olma lütfuna bağlıdır. Ne var ki Tanrı'nın kitabını Vahiy veya tabiat üzerinden okuduğumuzda safhalardan oluşan geleneksel bir ermişliğe varamayız. Bu vasıtayla hem İncil'deki hem de görünür evrendeki şifrelere dair son derece şahsına münhasır bir okuma yaparız. Uyum sağlamanın temelinde doğru ölçüde huzur bulmak yatsa da Hamann'ın ilerlediği noktada insan İlahi şifreyle kendini bir bütün sayar.

Hamann'dan halefi Kierkegaard'a geçmeden önce, ruhun modern ahlakçılarının uyum sağlama ve asimile olma diyalektiğini inceleyelim. Freud'un en çok Amerika'dan karşılık almasının altında Amerikalıların onu normatif psikolojiyi formüle

dönüştüren kişi olarak görmesinin yattığını düşünürüm. Bence bu terime gecikmişliğin psikolojisi de diyebiliriz ve bunun en iyi kanıtlarını bir millet olarak başlangıç ânımızdan şimdiye kadar var olan şairlerimizde bulabiliriz. Amerikalı şairler ya da en azından Aydınlanma döneminden itibaren var olan Batılı şairler şaşırtıcı hedeflere sahipti. Hepsi, her şairin ancak bir parçası olduğu evrenin tamamı olmak istiyordu. Amerika'nın psikopoetikası, Avrupai hayal gücünün kendi kökeniyle mücadelesindeki farklılığıyla dolup taşmıştır. Şairlerimizin karakteristik endişesi şiirsel ataların hükümranlığı altında kalmak değildi, zira bu hükümranlık halihazırda mevcuttu. Emerson'ın özgüven anlayışı sayesinde Whitman, Dickinson ve Thoreau varlık kazanabildi. Hawthorne ve Melville bile kendilerine rağmen bundan faydalandı. Ne var ki Emerson'ın boşa çıkarmak istediği İzahat Sahnesi güncel Amerikalı şairler için her geçen gün daha çok parlamaktadır. Bu şairlerin devraldığı miras müthiş bir servet olmasına rağmen çelişkili bir şekilde her daim yoksul olduğunu iddia etmektedir.

Piaget, çocukların bilişsel gelişimini incelerken benmerkezci çocuğun, merkezden uzaklaşması tamamlanıncaya kadar (genelde ergenliğe kadar) bunu tedricen yaptığını iddia etmiştir. Böylece çocuğun mekânını evrenin mekânı, zamanını da tarih ikame eder. "Ben olmayan" karşısında büyük oranda asimile olan çocuk, başkalarının düşüncesiyle kendi düşüncesi arasında uyum sağlar. Şairler de çocuklar gibi bizden daha çok asimile olur, ama bir şekilde daha az uyum sağlar ve böylece merkezden tamamen kopmayarak ergenlik krizini başarıyla atlatır. İzahatın Birincil Sahnesiyle, hatta onun şiirsel türeviyle (bu durumda ilk unsur Şiir Fikridir) karşı karşıya kaldıklarında bile krizden tuhaf bir şekilde uzaklaşırken kendi dalgalı merkezleriyle daha güçlü bir bağ kurabilmektedirler. Bu açıdan Amerikalı şairler daha abartılı bir uzaklaşma yaşarken bu uzaklaşmaya da daha güçlü bir direnç göstermelidirler; çünkü Batı şiirinin tarihinde Amerikalı şairler kadar gecikmiş bir topluluk yoktur.

Freud, olgunlaşmanın işaretleriyle öğrenmenin izlerini ayırt etmekte zorlanmıştır. Piaget'ye göre böyle bir sorun olamaz, zira taklit ve oyun alanlarında duyu ve motor hareketlerinin asimilasyonu ve uyumunun zihindeki asimilasyon ve uyum kökenini bulmak imkânsızdır. Bizim esas meselemiz şiirsel gelişim olduğu için biz de ister istemez Freud'un yaşadığı sorunları devralıyoruz. Uyum ve asimilasyon arasındaki etkileşim, sonraki şairlerin önceki şairlerle alenen veya gizlice yaptığı metinlerarası akitlere dayanmaktadır. Bu doğal olarak bir sevgi akdidir, ama araya çabucak müphemlik de dâhil olmaktadır. İzahatın Birincil Sahnesinin ilk safhası Eski Ahit'teki seçici sevgiye yani *'ahabah* kavramına dayandığı için ikinci safhası da aynı kaynaktan beslenmektedir. Buradaki kavram da akit sevgisi yani *chesed* şeklindedir. Bu İbranice kelime Miles Coverdale'a göre "sevmek, merhamet etmek" anlamına gelmektedir. Luther bu kelimeyi *gnade* olarak yazmış, buradan da *charis* ve "grace" ["lütuf, rahmet"] kelimeleri türemiştir. Norman Snaith'in de ifade ettiği gibi *chesed* kelimesini tercüme etmek zordur. Kelimenin kökü "azim" ve "keskinlik" anlamına gelmektedir ve Freud'un "antitetik birincil kelimeler" diye anlattığı şeye benzemektedir. Kelimenin kök anlamında öyle bir "gayret" anlamı var ki "coşku", "kıskançlık" anlamına, "gıpta" da "hırs" anlamına dönüşebiliyor. Bundan dolayı akit sevgisinde huzursuz bir rekabet unsuru vardır. İzahatın Birincil Sahnesinin şiirsel bir türevinin var olduğunu farz ettiğimizde göreceğiz ki *chesed*'deki antitetik unsur sayesinde genç şair, seçici sevginin mutlak asimilasyonu yerine selefiyle ilk kez uyum sağlar. Bu ilk uyum aynı zamanda genç şairin edindiği ilk *persona*dır. Burada *persona* tabirini kadim anlamıyla, *daimonic* yani kabile atasını temsil eden maske anlamında kullanıyorum. Akıl Çağı ve Yüksek Romantizmin şairi Milton'ı muazzam ve kör bir ozan olarak ceddimizden saydığımızda, Collins'ten Keats'e kadar birçok ulvi evlat yetiştirdiğini görürüz ve böylece *daimonic persona* tabirine de yeni bir anlam katmış oluruz.

Asal yani Birincil paradigmamızın üçüncü safhası da bireysel ilhamın veya Müz prensibinin yükselişidir. Bu safhada şiirin kökeni, taze şiirsel hedeflere uyum sağlamaktadır. Eski Ahit'te "ruh" veya "Tanrı nefesinin kuvveti" anlamına gelen *ruach* kelimesi vardır. Zeus'un ruhları ve kızları olan Müzleri çağırmak ayı zamanda hafızaya yapılan bir çağrıydı. Böylece zaten insanlığa ait olan yaşam güçleri kayıt altına alınıp muhafaza edilebiliyordu. Fakat Hristiyan ve Hristiyanlık sonrası şairler için *ruach*'ı çağırmak, hâkimiyetimizin ötesindeki bir yaşam gücünü çağırmak anlamına gelmektedir. Böyle bir güç, kaynak seleften ayırt edilebildiğinde artık temelli olarak asimilasyonun ötesine geçeriz ve başlangıçtaki geleneksel uyum sağlama prensibini de reddetmiş oluruz.

Dördüncü safhada bireysel bir *davhar*, yani kişinin kendisi, kişinin eylemi ve kişinin tasdik edilebilir varlığı söz konusudur. Burada gerçek anlamda şiirsel tecessüm vuku bulmalıdır. Sahnemizin beşinci safhasında da yeni şiir tam bir yorum yani şiirin *lidroş*'u olarak vücut bulur. Bu aynı zamanda kökenin şiiridir. Bu safhada Blake veya Wordsworth'ün bütün şiirleri Milton'ın bir okuması veya yorumuna dönüşür.

Birincil Sahnenin altıncı ve son safhası da revizyonculuğun kendisidir. Burada kökenler yeniden yaratılır veya bunun için teşebbüste bulunulur. Retorik de dâhil olmak üzere birçok alanda yeni bir pratik eleştiri de ancak bu safhada başlayabilir. Bu kitabın beşinci bölümünde revizyoner yorumun bir eskizini çıkarıp buna yanılgının haritası adını vereceğim. Bu harita kapsamında revizyoner kategoriler, bilişsel savunmalar, retorik mecazlar, imge öbekleri, tipik mefhumların yapısı ve Aydınlanma sonrası şiir bulunmaktadır. İzahat Sahnesinin ilk beş safhası isim ve işlev açısından kanona dayanır, ama Romantik anlamda uyum sağlanan altıncı safhada ezoterik bir paradigmaya ihtiyaç vardır. Bunun için de on altıncı yüzyıl hahamı ve Safed Azizi olan Isaac Luria'nın Kabala anlayışına döneceğim.

Luria'nın yaratılış diyalektiği ve bunun edebî yoruma yatkınlığı meselelerini takdim yazımızda ele almıştık. Bu bölümde de şiirsel kökenlere ve bir sahneyi birincil yapan unsurlara dönmek istiyorum. Her Birincil Sahne tabiatı gereği fantastik bir yapıdır; ama Freud, bu tür fantezilerin evrenselliğini evrimsel mirasla açıklamaya çalışırken fena afalladı. Freud'un Jung teosofisiyle kışkırtılan endişesi, her Birincil Sahnenin *verilmiş* bir şey olduğuna, yani sahnenin, sebep olduğu her yorumdan önce gelmesi gerektiğine inanıyordu. Freud'un aksine, en birincil sahnenin izahat sahnesi olması anlayışı kanonik prensiplerin kökeninden neşet etmektedir: "En önce Yorum vardı." Bu Nietzsche yerine Vico için daha münasip bir ısrardır. Burada yapmak istediğimiz vurgu Nietzsche'nin, "Yorumcu kimdir ve metne tahakküm kurmak için ne tür bir güce sahip olmak ister?" sözünden ziyade Vico'nun, "Ancak kendi yaptığımız şeyi bilebiliriz," sözüne daha yakındır. Zira seçici sevginin ilk şiirsel kıvılcımlarını saçabilmesi için öncelikle şairin kendini inşa ederek kendini bilmesi gerekir. Genç bir Blake veya Wordsworth'ün var olabilmesi için, öncelikle kendilerindeki yüceliği fark etmeleri, sonra da bu yüceliği Milton'da fark ederek onun tarafından seçilmeleri gerekirdi. İzahat Sahnesinin yer aldığı yüksek bilinç ve yoğun talep alanı, yeni şairin kendi içinde açtığı bir alandır. Bu alanı açarken şair bir kasılma veya geri çekilme yaşar ve böylece kendi sınırlarını ve kendini temsil edeceği bütün imkânları muhtemel kılar. Başlangıçtaki şiddetli aşırı talep, seçici sevgidir ve bu şiddete verilen yetersiz cevap da akit sevgisidir. Bunları yeni şair kendi kendine dayattığı için bu ikisi de onun yorumudur. Bunlar olmadan da *verilmiş* bir şeyden bahsedilemez.

Zira her Birincil fantezinin ardında Freud'un da tezini ortaya attığı ve kaçındığı daha Birincil bir baskılama eylemi vardır. *The Case of Schreber* (1911) [*Schreber Vakası*] eserinde Freud, baskılamanın bir fiksasyon eylemiyle, yani gelişimdeki bir engelle başladığını söyler; ama "Repression" (1915)

["Baskılama"] makalesinde Freud, fiksasyona daha engin bir anlam yükler:

> *Birincil bir baskılamanın* yani baskılamanın bir ilk safhasının olduğunu farz etmek için yeterince gerekçemiz var. Bunun kapsamında da dürtünün zihnî (düşünsel) temsilcisinin bilince girişi engellenir. Böylece *fiksasyon* oluşur. Bu noktadan itibaren söz konusu temsilci hiç değişmeden varlığını sürdürür ve dürtü de ona bağlı kalır.

Freud bu fiksasyonu açıklayamadığı için bunun kökeninin belirsiz ama kuvvetli kadim tecrübelere dayandığını ve bunun "aşırı derecede heyecan ve uyarıcılara karşı koruyucu kalkanın delinmesi" ile alakalı olduğunu söylemiştir. Freud'a göre fiksasyon, libidonun bir kişi veya *imago*yla kurduğu güçlü bağdan doğar. Baskılamanın temelinde fiksasyonun yattığını kabul ettiğimiz zaman, şiirsel kökenin dili açısından baktığımızda, Yüceliğin temsilcisi olarak mübalağa mecazının, yeni şairin selefine duyduğu karışık sevgiyle başladığını iddia etmiş oluruz. Şair, en erken safhada kendi Birincil anlayışını ortaya koyabilir, Freud da bu şekilde bir İzahat Sahnesine dayanıyordu. O halde bilinçaltı bir metafor değil, bir mübalağadır ve kökeninde daha karmaşık bir mecaz vardır. Böylece mecazın mecazı, yani İzahat Sahnesinin metaleptik veya geçişli mecazı ortaya çıkar.

Şimdi İzahat Sahnesinin büyük kuramcısı Kierkegaard'a, özellikle de *Philosophical Fragments* (1844) [*Felsefi Fragmanlar*] adındaki muhteşem polemik metnine döneceğim. Bu kısa kitabın baş sayfasında şu muazzam üçlü soru vardır: "Ebedî bilinç için tarihî bir çıkış noktası bulmak mümkün müdür? Böyle bir çıkış noktasının tarihî açıdan başka ne türlü bir özelliği olabilir? Ebedî mutluluk tarihî bilgiye dayanabilir mi?" Kierkegaard'ın esas maksadı Hristiyanlık ile İdealist felsefe arasında belirgin bir çizgi çizerek Hegel'i haksız çıkarmaktı; ama bu üçlü soru şiirsel tecessümün ve şiirsel etkinin seküler çelişkisine de mükemmelce uygulanabilir. Etkilenme endişesi, genç şairin, ebedî ve kehanete dayanan bilincin tarihî çıkış

noktasının, metinlerarası bir karşılaşmadan doğduğuna ve bu karşılaşmada yorum veya yanılgı eyleminden vuku bulduğuna inanmasından neşet eder. Genç şair bu noktada gerçekten de böyle bir çıkış noktasının, şiirsel yerine sadece tarihî bir özelliği mi var diye sorgular. Bundan daha endişe verici durum da kuvvetli şairin, şiirsel ebediyet iddiasını (zira sadece ebedî saadet konuyla alakalı olabilir) gecikmiş bir karşılaşmaya nasıl dayandıracağıdır.

Fragments eserinde özellikle iki bölüm vardır ki şiire dair İzahat Sahnesinin açmazlarıyla yakından alakalıdır. Bu hayale dair makalelerden ilki "The God as Teacher and Savior" ["Öğretmen ve Kurtarıcı Olarak Tanrı"], diğeri de "The Case of the Contemporary Disciple" ["Günümüz Öğrencisi Meselesi"] adlı dahiyane bölümdür. İlk metin solcu Hegelciler olan Strauss ve Feuerbach'a karşı üstü kapalı bir tezdir. İkincisi de doğrudan Hegel'i hedef almaktadır. Solcu Hegelcilere karşı Kierkegaard, Sokrates'i Mesih ile hareket eden bir öğretmen olarak gösterir. Sokrates ve öğrencisinin birbirine öğretecek bir şeyi yoktur, ortaya atılacak bir *davhar* sözcüğü de yoktur; ama buna rağmen kişinin kendisini anlaması için birbirine imkânlar sunmaktadır. Diğer yandan Mesih, öğrencileri olmadan da kendini anlamaktadır ve öğrencileri sadece onun sonsuz sevgisine mazhar olmak için orada bulunmaktadır. Kierkegaard, Hegel'in aksine tarih ve ihtiyacı birbirinden ayırır, zira Hristiyanlık gerçeği insanlığın mülkü değildir, halbuki Hegelci idealizmde bu gerçek böyle görülürdü. Öğretmen ve kurtarıcı olan Tanrı'nın güncel öğrencisi "onun azametinin farkında değildi, ne onu duyabiliyordu ne de görebiliyordu." İlahi bir varlıkla akran olabilmeyi sağlayacak bir yakınlık durumu yoktur. Burada, Kierkegaard-vari "tekrar" kavramının çelişkisi söz konusudur. Bu tekrarı inceleyerek, Kierkegaard'ın polemik zekâsının İzahat Sahnesindeki yerini bularak Freud'un tekrarlama dürtüsünün ve bu dürtünün kökenle kurduğu bağın yetersizliğini afişe edebiliriz.

Kierkegaard'ın tekrar mefhumu *The Concept of Irony* (1841) [*İroni Kavramı*] adlı beşerî bilimler tezinin XII. ve XIII. bölümlerinden itibaren varlık bulur. Tez XII, ironiyi tanımlarken, ironinin kadim Sokratik formunu dile getirmeden sadece modern örneklerini ele alması hasebiyle Hegel'i tekdir eder. Yine Hegel'e yönelik yapılan Tez XIII, her türlü şiirsel yanılgı çalışmalarının temel vecizesini oluşturur:

> İroni, hissizlik değildir, ruhun hassas duygularından kaçınmaz; daha ziyade kendi arzuladığı şeylerin başkaları tarafından da sevilmesine karşı duyulan öfkedir.

Kierkegaard'a göre gerçek tekrar ebediyettir ve ancak gerçek tekrar insanı ironinin öfkesinden kurtarır. Fakat bu, zamanın içinde bir ebediyettir, "kutsamayla tatmin eden nimet"tir. Kierkegaard düşüncesinin temelindeki mesele budur ve bundan dolayı da tahkir ettiği selefi Hegel'e karşı duyduğu etkilenme endişesinin kaynağıdır. Kierkegaard'ın "tekrar" anlayışı, Hegel'in "aracılık" anlayışının yani diyalektik sürecinin ikame mecazıdır. Kierkegaard'ın diyalektiği daha özümsenmiş olduğundan daha özneldir ve bu öznellik Kierkegaard tarafından karakteristik bir felsefi ilerleme olarak gösterilmiştir. Eğer tekrar, Hristiyan olmanın mütemadi ihtimalinin diyalektik tasdikiyse, bunu estetik açıdan ele aldığımızda da tekrar, şair olmanın mütemadi ihtimalinin diyalektik tasdikidir. O halde hiçbir büyük şairin öğrencisi selefinin akranı olamaz, çünkü burada tecilli bir azamet söz konusudur. Bu noktaya ancak tekrar, köklerimize dönüş ve İzahatın Birincil Sahnesinin bahşettiği sınırsız seçici sevgi aracılığıyla varabiliriz. Şiirsel tekrar, birincil bir baskılamayı tekrarlar. Bu baskılama, selefi öğretmen ve kurtarıcı veya şiirsel ceddi fâni bir ilah gören fiksasyonun kendisidir. Selefin davranış motiflerini tekrar etme dürtüsü, haz ilkesinin ötesine giderek şiirsel tecessüm öncesi var olan atalete veya hiçbir çekişmenin doğamayacağı Blake-vari Beulah'a varamaz. Bunun yerine kökenin iadeiitibarını ve önceki izahatın sözlü otoritesini sağlar.

Şiirsel tekrarın hedefinde ceddin aracılık eden hayaline erişmek vardır, zira bu türden bir aracılıkta insanın kendi yüceliğini bulma veya gerçek izahatçıların âlemine terfi etme ihtimali her zaman mevcuttur.

Metinlerarası şiirsel kaçınmalar olarak vücut bulan altı katmanlı revizyoner kategorilerin gecikmiş veya metaleptik takdimi olan bu altı safhalı İzahat Sahnesi tam olarak ne işe yarayabilir ki? Yanlış konumlanan *inventio*'sunun Gnostik coşkusunun ötesinde maceracı, antitetik bir eleştiri sonrasında kendi atılımının ikili bir savunmasını yapabilir. Bunların ilkinde polemikçi bir güdü vardır ki bunu en iyi Geoffrey Hartman ifade etmiştir:

> (...) şimdilerde yeniden canlanan etkilenme meselesi, yapı lehine akıldan vazgeçecek veya sanatı ruhun mekanik eylemlerinde yok edecek kimselere karşı sanatı koruma teşebbüsüdür. Başka bir deyişle sanatı yapısalcı ve maneviyatçılardan korumaktır. Zira sanat bakımından etkilenme her daim şahsi, ayartıcı, inatçı ve azametlidir...

Hartman'ın söylediklerini, Nietzsche, yani yapısökümcülerin koruyucu azizi ile değerlendirerek genişletebiliriz. Bu kapsama girebilecek bir diğer kişi de Kenneth Burke'tür, zira *Counterstatement* [*Karşı İfade*] adlı ilk kitabında buna dair karşı iddiaları mevcuttur. Önce Nietzsche'ye bakalım:

> Artık kalbimizde işlevi olmayan şeyler için kelimeler buluruz. Konuşma eyleminde her daim bir tür hor görme vardır.

Burke'ün cevabı da şu şekildedir:

> Evet, meselenin kökündeki duyguda hor görme olabilir, ama konuşma eyleminde hor görme yoktur.

İzahat Sahnesinin ilk işlevi, sözlü gelenekten vazgeçerek dilin kendi kendine şiir yazıp düşündüğünü zanneden (Goethe'nin Homeros hakkındaki hatalı düşünceleri de bu yöndedir) Derrida ve Foucault gibi *yazı* partizanlarına boyun eğdiğimizde

yaşayacağımız kaybı bize hatırlatmaktır. Sahneye sonradan varan kimselerin hayal gücündeki insan öğesi ne kadar fantastik olursa olsun, yazan da insandır düşünen de insandır. İntisap eden veya karşı çıkanlar da yine insanlardır.

Polemikle çok mesafe katedemeyiz. En iyi ihtimalle polemik sayesinde yazıya karşı, ya da Derrida'nın tabiriyle "yazının vecizeli enerjisi ve genel olarak farklılığa" karşı söz, yıkıcı bir güç elde eder. Polemik sayesinde "yazı" kavramının süreklilik kuvvetlerine, ilahiyat ve mantık merkezci geleneğe, hatta kitap kavramına karşı inşa edilmiş aleni ve kasti bir sur olduğunu görürüz. İzahat Sahnesinin gerçek işlevi, okumaya yardımcı olma veya yorumdan elde edilecek faydayı kolaylaştırma gibi durumlarda ortaya çıkar. Bu bölümü sonlandırırken Milton'ın iki metniyle Wordsworth'ün bir metnini yan yana koyup kıyaslayacağım ve İzahat kategorilerimi de tersinden sıralayacağım. *Tintern Abbey* [*Tintern Manastırı*] ile bu metni en çok endişeye sokan iki ceddine, *Kayıp Cennet*'in III. ve VII. kitabına beraber bakacağız. İzahatın Birincil Sahnesinin eleştirel modeline baktığımızda *Tintern Abbey*'nin yorumu aşağıdaki gibi olur. Öncelikle şu soruyu sormamız lazım: *Tintern Abbey* hangi yönleriyle Milton-vari yakarışların bir revizyonu, yanılgılı bir okumasıdır? Cevabı ikamelerin dansında, mecazların, savunmaların, imgeli maskelemelerin birbirinin yerini almasında buluruz ve böylece *Tintern Abbey*'i oluşturan belagatin temeline varırız. Fakat bu, bütüncül bir okumanın yalnızca ilk adımıdır. İzahat merdivenimize tırmanmaya başladığımızda ilkin *lidroş*'a yani esas yoruma varırız. Bu noktada şu soruyu sorabiliriz: *Tintern Abbey*, hem açıkça hem ima ederek Milton'ın yakarışlarına nasıl bir yorum getiriyor? Böylece Wordsworth'ün şiirlerinde önceden görmediğimiz bazı şeyleri görebiliriz. Mesela Wordsworth'ün şiirinin ilk manzum paragrafının sonunda, aniden ve tuhaf bir şekilde çıkan ve bir mağarada ateş yanında tefekkür eden Münzevi'yi görürüz. Bir sonraki manzum paragrafın başında,

manzaranın "güzel şekillerinden" kesilmiş kör adamın gözü vardır. Üçüncü manzum paragrafta, varlığın ve birleşmenin kelimeleri, bütün özne nesne ikiliğini aşan yaratılışın dili vardır. Dördüncü manzum paragrafın başında, çürümeye karşı direnen "neşeli ruhlar" ve birkaç mısra sonra da "kötü dillere" karşı kendini savunan şair vardır. Bütün bu unsurlar Wordsworth şiirinin, III. ve VII. kitaptaki yakarışların savunmacı bir yorumu olduğunu belgelemektedir. Böylece hem Milton'ın metinlerine hem de Wordsworth'ün daha az aşikâr olan zevklerine dair bir aydınlanma yaşıyoruz.

Merdivenimizde bir adım daha yükseldiğimizde şu soruyu sorarız: Wordsworth'ün *Tintern Abbey*'de ileri sürdüğü sözün (*davhar*'ın) Milton'ın sözüne karşı ve onunla ilintili olarak ne anlamı vardır? Bu sorunun cevabıyla beraber Wordsworth'ün şiirindeki kabiliyet yükünü anlarız ve şiirdeki sorunlu hafızayı da berraklaştırırız. Yorum zincirinde bir adım daha ilerlediğimizde, Wordsworth'ün içindeki Milton müzüyle tabiat müzünün arasındaki karanlık çekişmenin en derin noktasına, bu rakip ilham kaynaklarının zıtlıklarına varırız. Buradaki gizli savaş izahatın rakip modelleri arasında gerçekleşmektedir. Eğer birincil baskılama kapsamında bu meseleyi gözlemleseydik, olan biteni daha aşikâr bir şekilde görebilirdik.

Yakarışta bulunan Milton ile Wordsworth arasındaki akit sevgisinin *Tintern Abbey* kapsamında nasıl bir türden olduğunu sorguladığımızda, daha zor ve yüksek bir eleştiri eşiğine varırız. Wordsworth selefine ne vadeder ve karşılığında ne almayı beklemektedir? En zor ve en muazzam soru da son sorudur. Bu noktada her İzahatın Birincil Sahnesinin başlangıcında olması gereken, asimile eden fiksasyona geri döneriz. *Tintern Abbey*'e bir şiir olarak meşruiyet kazandıran seçici sevgi nedir? Wordsworth, son derece farkındalığı yüksek ve kendi gecikmişliğini idrak etmiş birisi olarak Milton'ın halefi olacak cesareti kendinde nasıl bulmuştur? Dahası, Milton'ın imalı ama bütünüyle hak edilmiş öncelik hissine nasıl muris olmuştur?

Bölümü sonlandırırken şiiri Yazma Sahnesinin bir performansı olarak görenlere ve ruhani tefsirlerle *figura*'nın manevi yorumlarını takip edenlere bir görev vereceğim. Zira bu kimseler (hem son model yapısalcılar hem son model maneviyatçılar), eserlerini fiziken belirgin kılan revizyoner telafi seviyesini görmezden gelerek enteresan bir şekilde birbirine benzemektedir. Rousseau ve Nietzsche, Blake ve Emerson gibi kimseler birbirinden çok farklı olmalarına rağmen tersyüz ve altüst etmek istedikleri kanonik otoritelere karşı benzer bir şekilde kör gözle bakıyordu. İncil ve Milton, revizyonerleri tarafından alay edilmediği gibi onlar tarafından kapsanmamıştır. Tekrara dönüşen birincil baskılama eylemi, gecikmişliğin yüce zapt etme eylemini, yani Romantizmi ortaya çıkarmıştır. Buna rağmen babalar, oğulları tarafından değiştirilemediği gibi (sadece oğulun *içinde* değişir) kendi neslini değiştirmeyi de bırakmaz. İzahatın Birincil Sahnesinin son hakikati de şudur: Amaç veya maksat (yani anlam), kökenden ne kadar kuvvetli bir şekilde uzaklaşmaya çalışırsa kökenlere o kadar yaklaşır.

4

GÜÇLÜ ŞİİRİN GECİKMİŞLİĞİ

Şiirsel etki çalışmalarının kısmen oluşturduğu genel alan tam olarak nedir? Revizyoner dürtü tam olarak hangi dürtünün bir türevidir? En önemlisi, münzevi Kendilik namına kim konuşur?

> Yaradılışı var mı gören? Nasıl yaratıldığını
> Hatırlayan var mı, Yaradan'ın kendisine hayat verdiğini?
> Şimdi olduğumuz gibi olmadığımız bir zamanı bilmiyoruz hiç,
> Kendimizden evvel kimseyi tanımıyoruz, kendimizi doğurduk,
> Kendimizi büyüttük kendimiz, kendi canlanma gücümüzle
> Ölümcül kader yörüngesini tamamlayıp vakit olgunlaştığında
> Anayurdumuz olan Cennet'ten Göksel Oğullar olarak doğduk.
> Kudretimiz kendimizden, kendi sağ elimiz
> Öğretecek bize en yüce işleri, deneyip göreceğiz
> Bakalım dengimiz kim...

Konuşan Şeytan'dır. Buradaki dürtü, insanı kendine gebe bırakan cinstendir. Esas konu da tam olarak "hızlanan güçtür" Gücü öncelikle en belirgin kutsandığı yerde, yani Eckhart'ta görelim:

> Önceden de dediğim gibi ruhta özgür olan tek bir unsur vardır. Bunu bazen ruhun tapınağı olarak anmıştım. Başka

zamanlarda da ruhun ışığı veya kıvılcımı olarak dile getirmiştim. Artık bunun bu türden bir şey olmadığını düşünüyorum. Nasıl ki gökyüzü dünyadan daha yüksekteyse, bu da bahsettiğim şeylerden daha yüksektedir. Buna, övgülerimi ve namımı reddedecek olsa da önceden hiç kullanmadığım kadar aristokratik bir isim vereceğim, zira mazhar olduğum övgüden ve namımdan çok daha ötededir. Bu, bütün isimlerden münezzehtir ve her türlü şekilden bihaberdir. Tanrı'nın kendisi gibi hem saf hem özgürdür. Mükemmel birlik ve birliktelik de ona benzer, bundan dolayı tecessüsle onu ayırt edemezsiniz.

Bu bahsettiğim unsurda Tanrı çiçek açar ve yeşile bürünür. Bütün uluhiyet ve Tanrı'nın ruhu orada rahme düşer ve tek Oğlu da ancak orada gerçekten kendi gibi olur...

Eckhart, "ruh kısmen Tanrı gibidir" diye devam ederek Protestan Tanrı'nın uyardığı meseleye tehlikeli bir şekilde çok fazla yaklaşmaktadır: "Bana çok benzemeyin." Eckhart'ın ifadesindeki öz şudur: "Ruhta yaratılmamış kutsal bir şey vardır." Amerika açısından bu sesi, Amerika'nın Romantik Kendiliğinin babası Emerson'da duyabiliyoruz: "Tanrı size elçisiz, sizin vasıtanızla konuşur" ve "Dıştaki Tanrı'ya cevap veren şey içinizdeki Tanrı'dır, başkasının dudağında titreyen kelimeleri o tasdik eder."

Kendilik, kendini savunmaya kalkışınca hızlanan güç de tezahür eder. Bu kendilik başka birisi değildir, kişinin kendi tanrısallığı, kendisinin biricik oğlu olma duygusudur. Kendiliğin en muazzam tarafı budur. Bütüncül insanın mükemmel bir şekilde zorlu bir aydınlıkla mazruf olmasıdır. Bu aydınlığı Birincil Sahnenin varlığı kadar tehdit eden başka bir şey var mıdır? Şimdi de bu varlığı inkâr eden yüce bir aklı dinleyelim:

[Birincil sahnenin] öyle bir cazibesi vardır ki hayatımıza genelde acıklı bir döngü sunar. Çoktan belirlenmiş bir döngünün mütemadi tekrarı...

> Tabii, hangi sahnenin birincil sahne olduğunu belirlemek de zordur. Bu sahne, hastanın tanıdığı şey mi yoksa tedavisini etkileyen bir tahattur mu?..
>
> Tetkikin zarar vermesi muhtemeldir. Tetkik sürecinde insan kendine dair birçok şeyi keşfetse de kendisine sunulan veya dayatılan mitolojinin ötesini görebilmesi için güçlü, hevesli ve inatçı bir eleştiri becerisine sahip olmalıdır...

Tabii bütün bunlar Wittgenstein'ın bir öğrencisinin aldığı notlarda geçmektedir. Buradaki analitik zarara karşı hissedilen korku Rilke'nin, "tetkik yüzünden hem meleklerimi hem şeytanlarımı kaybedebilirdim," şeklindeki meşhur sözünden kaynaklanıyor olabilir. Alıntılanan ikinci paragrafta açıkça bir kaçınma söz konusudur. Buradaki Birincil Sahne atfı hem filozofun şahsi üzüntülerini hem de büyük bir mucit, kendi alanında kuvvetli bir şair olduğunu göstermektedir. Bu filozof için Birincil Sahne, Schopenhauer ile metafiziğin Müz'ü arasında yer almaktadır. Tedrisatından gelenlerle beraber bizim çağımızdaki tekbenciliğin gizemlerini açıklayan Wittgenstein, tekbencinin dediklerinin değil de kastettiklerinin doğru olduğunu söyleyerek tekbencinin görkemle ışıldamasına vesile olmuştur.

Birincil Sahne, yeterince bütüncül Kendiliklerde muhtemelen bir tür baş dönmesine sebep oluyor, çünkü bunlar, "şimdi olduğumuz gibi değildik" düşüncesiyle beraber "zamansız" olduğunu düşünmeye zorlanıyorlar. Kökenlerle yüzleşmenin tuhaflıklarına karşı hangi kişinin benlik algısı varlığını sürdürebilir? Nietzsche'nin Yeats'e öğrettiği gibi sanatkâr gerçekten de antitetik bir insandır, şahsiyeti karakterinin karşısında durur; ama Birincil Sahne hususunda antitetik bir durum yoktur. En azından bu noktada tekbencinin kastettiği şey doğru olmayabilir. Wittgenstein'ın Freud'a karşı şikâyetinin en keskin yönü, filozofun bu gücü hızlandırmadığını, tam tersine yavaşlattığını hatta durdurduğunu hissetmesidir. Bu korkunç bir ikilik olsa da aşikâr bir metafiziği yoktur.

Güçlü bir mitoloji (Stanislaus Lec: "Mit, kocamış dedikodudur."), onu algılayacak yeterince zihinsel alan olmadan vücut bulamaz. Freudyen mitolojinin akla uygun hale getirilmiş romantizminin de henüz gideceği bir yeri olmadığı için, Batı kültürü adına bu çağda yeni bir köken öyküsünün oluşması pek mümkün değildir. Artık Kartezyen düalizmin de bunun Romantik düşmanı olmadığını, sadece Romantik mitolojiye başlamanın başka bir noktası olduğunu görüyoruz. Wallace Stevens'a göre cennetteki Adem, Descartes'ın babasıydı. Descartes da Milton'ın olduğu kadar Wordsworth'ün de babasıydı, zira kurtuluş arayışını bu kadar tehlikeli bir biçimde içselleştiren kişi de Descartes'tı. Mahvolmuş bir dünyada hapsolan Kartezyen öncesi maceracı, Tanrı'nın Oğlu'nu araması için ruhunu göndermişti. Descartes'tan sonra kovulan ve kovulmayan âlemler birleşti. Tabiat, Oğul'a doğru terfi etmedi, insanlar bu ruhu mevcut dünyaya indirdi. Freud, gerçek arınma yetisi olan birisi vasıtasıyla düşüncenin cinsel ve düalist geçmişinden kurtulabileceğini iddia ediyordu; ama Descartes, kendinden sonra gelen herkesi bunun tam aksine ikna etti. Freud'un kendini bile ikna ettiğini söyleyemeyiz.

Romantik algının merkezinde Hayal Gücü'nün en güzel yalanı, yani tek ilah durur. Bir yanda fantazmagorya diğer yanda nizami icat vardır. Bir de bu ikisinin arasında asılı duran üçüncü bir ihtimal daha olabilir. Şiiri sevmemizin sebeplerinden biri de budur, çünkü bu ara modu başka bir yerde bulamayız. Diğer yandan Hayal Gücü tam olarak belagatçinin kendini kandırmadaki en büyük başarısı değil midir? Hayal Gücü'nü kısıtlayamayız, çünkü bu mefhum çok güçlü bir mitolojinin merkezindedir. Diğer yandan Hobbes'un yaptığı gibi bu olağanüstü varlığın bir zamanlar dedikodudan ibaret olduğuna kendimizi ikna edemeyiz. Hisler azalır ve bir hayalet doğar.

Tanrı olarak Hayal Gücü'nün mumu, karanlığı hangi yükseklikten itibaren aydınlatır? Her dinî tecrübenin görüngübilimsel açıklaması, gücün ampirik açıdan fark edilmesiyle başlar.

Güçlü olarak bildiğimiz Romantik Hayal Gücü'nün bile halihazırda mevcut olan şeylere karşı gücü yetmez. Halihazırda mevcut olan şeyler tek başına kendini izah eder, güç başka bir şeydir. Yine de şiirin tek gerçek konusu bir zamanlar güçtü. Örneğin "kraliyetlerin görkemlisi Babil'de" şairler ancak cennet ve cehennem hakkında şiir söylerdi. Güç aynı zamanda Milton'ın da gerçek konusuydu:

> Fırlatıp attı onu Her Şeye Gücü Yeten
> Alevler içinde, uhrevi göklerden!
> İğrenç bir mahvoluşla ve yana yana
> Dipsiz Cehennem azabı içine...

Milton'ın etkisi ve gücü aynı şeydi. Bu öyle barbar bir güçtü ki Milton'ın en iyi eleştirmeni Empson, onu bir Benin heykeliyle kıyaslamakta haklıydı. Bu güç, bir şekilde Hristiyanlık ile alakalı olsa da, Milton'ın kendiliğinin coşkusundan neşet etmektedir. Peki, akademisyenler Milton için öncelikle Hristiyan bir şairdi dediklerinde ne demek istiyorlar? Bir insan olarak Hristiyandı (kendi mezhebine mensuptu, tek kişilik bir mezhebe), ama bir şair olarak haşin bir Miltoncı idi ve Tanrı'nın oğlu olduğu kadar kendisinin de oğluydu. Eğer Hayal Gücü şiir bazında kendisinden bahsediyorsa o halde kökenlerden, kudemadan, asallardan ve hepsinden öte kendini korumaktan bahsediyordur. Hayal Gücünü konumlandırmak için bize en iyi rehberliği Vico yapar çünkü Hayal Gücünü tanımlayan bu işlevi en iyi o anlamıştı. Vico'nun "büyülü biçimcilik" anlayışı hakkında yazan Auerbach, bize canlı bir özet sağlamıştır: "Ona göre ilkel hayal gücünün amacı özgürlüğün aksine sabit sınırların tahsis edilmesiydi. Böylece dünyadaki kaosa karşı psikolojik ve maddi bir koruma sağlanmaktaydı." Vico doktrininde Epikürcü bir unsur vardır ki bu da Bacon, Descartes ve Hobbes'un Aydınlanmacı iddialarını kabul edip Bruno ve Aristocu skolastik felsefeye karşı gelen Napoli'nin entelektüel geleneğine uygundur. Vico, kırk yaşında yeniden doğana kadar bir Kartezyen idi; sonrasındaysa Tanrı'nın her şeyi

bilebileceği, çünkü her şeyi yaratanın Tanrı olduğu prensibi üzerinden Descartes'a karşı çıkmaya başladı. Ancak yaptığımız şeyi bilebileceğimizi kabul ettiğimiz takdirde, bir metni bildiğimizi iddia edersek esas bildiğimiz şey ona dair yaptığımız yorumdur. Vico'nun hayal gücü, kendini güçlü Kartezyen hayal gücünden korumak için tarihin Kartezyen bakış açısını psikoloji alanına kadar genişletti ve böylece yepyeni bir tarihe doğru yön kırmış oldu. Hobbes'a göre tarih, "tecrübe veya otoritedir, ama akıl yürütme değildir." Descartes, tedricen olgunlaşan her şeye karşı çıktı, "arzularımızı ve hocalarımızı" kınadı ve "doğumdan itibaren" tam bir yetişkin aklına sahip olmadığımızı söyledi. Vico, her iki selefinin de ötesine geçerek tarihe doğurma yetkisini iade etti ve yetkiyi şiirsel bilgelik veya hayal gücü olarak tanımladı. İnsanın kendini muhafaza etmesi açısından büyük bir imkân sağlayan Vicocu hayal gücü, Freud'un bütün "savunma mekanizmalarının" ve kadim belagatçiler tarafından tanımlanan bütün mecazların toplamıdır. Böylece belagat, insanın kendini korumasını ikna yoluyla sağlar. Hayal gücü de kendini koruma yoluyla istediğini yapar, çünkü bu âlemde devler, kahramanlar veya büyülü kimseler, yani yeniden ilkel biçimciler olabiliyoruz. Emerson, "Poetry and Imagination" ["Şiir ve Hayal Gücü"] adlı yazısında belagat ve gerçekliği tanımlarken tamamen Vico gibi düşünmektedir:

> Mecazın değeri, dinleyicinin tek olmasında yatar: Tabiat kendi başına engin bir mecaz olduğu gibi her hususi tabiat da birer mecazdır. Dala konan kuş tekrar havalandığında Tanrı'nın düşünceleri de her şekilde bir anlığına durur. Her düşünce birer kıyastır ve mecazımürseli öğrenmek yaşamın bir işlevidir.

Emerson'ın burada *söylemediği* şey ise dilin zindanında mahpus olduğumuzdur. "Şeylerin dünyasını kelimelerin dünyası yaratır," diyen Lacan'dı. Jakobson da şiir dilbilimini, şiir dilbiliminin ürettiğini iddia ederdi. Her büyük şair gibi Emerson da şiir dil-

bilimini, şiir dilbiliminin ürettiğini bilirdi, çünkü şiir dilsel değil dolambaçlı bir şeydir. "Emerson, bir idealiste göre fazlasıyla aklıselimdi," derdi Holmes. Yorum sanatlarına dair günümüzde yapılan tartışmalarda da aklıselim fazlasıyla işe yarar.

Heidegger'e göre düşünen özne dile boyun eğer, zira varlığımızı tayin eden şey söylem yeteneğimizdir: "Bir şeyin anlaşılabilirliği her daim vurgulanmıştır, ona dair doğru düzgün bir yorum oluşturulmadan önce bile bu böyledir." Sapir, "Düşünce, konuşmanın yapay alanından farklı bir doğal alan olabilir, ama bu alana bizi vesile kılabilecek bildiğimiz tek yol da konuşmadan geçer," diyerek bu düşünceyi daha az dogmatik bir biçimde ifade eder. Yapısalcı eleştiri için çok önemli hale gelen bu görüşlere karşı Vico ve Emerson'a tekrar dönüp baktığımızda, hayal gücünün gerçek zindanının Nietzsche, Heidegger ve murislerinin zannettiği gibi dilin cezaevi değil, *gecikmişlik* ve zamanın intikamı olduğu görülür.

Hayal gücü bizi başka bir hayal gücünün öncü saldırısından başka neyden koruyabilir? Dilde bir şey üretebilmek için bir mecaza başvurmalıyız. Bu mecaz da bizi önceden gelmiş bir mecaza karşı korumalıdır. Owen Barfield, "Poetic Diction and Legal Fiction" ["Şiirsel Diksiyon ve Hukuki Kurgu"] adlı yazısında, "tekrar, 'anlam' kelimesinin anlamının doğal bir parçasıdır," diyerek Vico, Emerson ve Coleridge çizgisinde ilerlemiştir. Yeni bir şey söylemek ve kastetmek için dili mecazi olarak kullanırız. Barfield, metafor hakkında, "tek başına başka birisinden ödünç alındığı anlamına gelmez," diyerek Aristo'ya atıfta bulunur. Barfield'a göre dile dair bilgimizin artması ve "'söz' ve 'anlam', tahmin ve öneri arasındaki ilişkiyi tam anlamıyla" anladığımız vakit dilin cezaevinden kurtuluruz.

Vico ve Emerson'a döndüğümüzde hem şiirsel hem insani kökenlerin sadece mecaza dayanmadığını, aynı zamanda bizzat mecaz olduğunu görürüz. O halde Vico ve Emerson'ın muazzam derecedeki yorumsal özgüvenine rağmen şiirsel anlam son derece belirsizdir. Bütün hümanist eğitim geleneklerine

rağmen okumak neredeyse imkânsızdır, zira her okurun her şiirle olan ilişkisine bir gecikmişlik hali hâkimdir. Mecazlar veya savunmalar (bu noktada belagat ve psikoloji sanal birer kimliktir), hayal gücünün önceki tezahürleriyle kıyaslandığında hayal gücünün "doğal" dilidir. Dili yeni kılmak isteyen şair ister istemez ihtiyari bir okuma eylemine girişmelidir. Bu okuma da sonraki okurlarının ona dair yapacağı okumadan farksızdır. Kuvvetli bir şair olabilmek için okur-şair yanlış okumaya tekabül eden bir mecaz veya savunmayla işe başlamalıdır. Bu mecazın kendisi de yanlış bir okuma olabilir. Selefini yorumlayan şair ve her iki şairi de okuyan kuvvetli yorumcular okuma faaliyeti vasıtasıyla onları yalanlamalıdır. Bu yalanlama son derece kötücül veya art niyetli olabilir, ama genelde böyle olmaz, çünkü olmak zorunda değildir. Ama yine de bir yalanlama olmalı, çünkü her sağlam okuma, keşfettiği anlamın hususi ve isabetli olduğunu iddia eder. Nietzsche'nin belagat kuramı üzerine çıkarım yapan Paul de Man, Nietzsche'nin yanlış okuma idrakini "güç iradesi" ve "yorum" kavramlarının bir karışımı olarak görmektedir: "İkisi de öyle kuvvetli bir okumada birleşiyor ki bunun mutlak surette doğru olduğunu zannediyoruz, ama tekrar dönüp baktığımızda çürütülebileceğini görebiliyoruz. Güç iradesi, bütün gerçekliği yeniden yorumlamanın iradesi olarak işlev görür."

Nietzsche, farkındalık sahibi bir belagat (ve revizyonculuk) kuramcısı olsa da Paul de Man onun özel bir vaka olmadığını, metinlerarası karşılaştırmaları veya benim tabirimle edebî yanılgıları anlamamız için bir paradigma olduğunu söyler. Böyle bir okumanın (yanlış okumanın) başka metinler üzerinden üretken olabilmesi için kendi biricikliğini, mutlaklığını ve gerçekliğini vurgulamalıdır. Yine de dil belagatlidir, gerçeklerden ziyade görüşleri iletmek ister. Bundan dolayı belagatin "hataları" onu oluşturan mecazlarla aynıdır. Nietzsche'nin sanatı savunurken tanımladığı açık ironiyi ("Sanat görüntüye görüntü gibi muamele eder, amacı tam olarak aldatmak de-

ğildir, o halde doğrudur") veya Paul de Man'ın, "Hata, hayal gücünden ayırt edilemez," diye tanımladığı gizli ironiyi kabul etme mecburiyetinde değiliz elbette; ama her iki kuramcının görüşleri de şiirler arası bağlantıları anlamakta önemlidir.

Vico'ya göre birincil hayal gücü bütünüyle cismani ve muazzam derecede yüceydi. Böylece güçlü bir cehaletin ihtiyaçlarını karşılayabiliyordu. Ne var ki bildiğimiz bütün şiirler (Vico'nun bildiği bütün şiirler de buna dâhildir) daha az cismani ve dolayısıyla daha az yüce bir hayal gücünden doğmaktadır. Bildiğimiz her şiir, şiirler arası bir karşılaşma olarak başlar. Şairler ve okurları bunun tam tersini düşünmeyi ister; ama eylemler, insanlar ve mekânlar şiir tarafından ele alınacaksa, o halde öncelikle halihazırda şiir veya şiirin bir kısmı gibi muamele görmesi gerekir. Şiirde temas, başka bir şiirle temas anlamına gelir. Bu başka şiir bir eylem, insan, mekân veya eşya olsa da bu böyledir. "Etkilenme" olarak adlandırdığım şey, şiirlerin birbiriyle kurduğu çeşit çeşit ilişkinin tamamını kapsar. Bundan dolayı "etkilenme" son derece bilinçli bir mecazdır. Hatta altı büyük mecaz türünü kapsayan altı katmanlı bir mecazdır: İroni, sinekdoş, metonim, mübalağa, metafor ve metalepsis. Sıralaması da bu şekildedir.

Elizabethan and Metaphysical Imagery [*Elizabeth ve Metafizik Şiirinde İmgelem*] adlı kitabında Rosamund Tuve, "Her mecaz hissi işlevinden az bir miktar saparak öneri adını verebileceğimiz bir yöne doğru yönelir; ama bu öneri bir yorumdur. Söz konusu yorum kesin olsa dahi deneyimsel veri sayılamaz," der. Burada altı mecaz yoluyla anlattıklarım etkilenmenin altı yorumu, şiirler arası ilişkileri okumanın veya yanlış okumanın altı yolu ve bir şiiri okumanın altı farklı yöntemidir. Bu altı yol belagat, psikoloji ve imge bakımından tek ve bütüncül bir yorum şemasına dönüşebilir. Tabii buradaki tarihsellik, şahsiyetler arasındaki gidiş gelişleri kasti olarak azaltmaya çalışır. Altı mecazım veya revizyon kategorim sırf mecazdan ibaret olmayıp aynı zamanda birer manevi savunma olduğundan

"etkilenme" dediğim şey de şiirin kendisi için bir biçim aracıdır. Buradaki bağ, ürünle kaynağın veya etkiyle sebebin ilişkisi değil, sonraki şairle selefin, okurla metnin, şiirle hayal gücünün veya hayal gücüyle hayatımızın bütünlüğünün arasındaki bağdır.

Eğer "etkilenme"yi önceki şiiri sonraki şiire bağlayan retorik ironi mecazı olarak ele alırsak (burada "ironi" bir konuşma mecazıdır, düşünce mecazı değil) etkilenme, şiirler arası durum hakkında bir şey söylerken başka bir şey kastetmektedir. O halde etkilenme bu safhada bir *clinamen*, yani başlangıçtaki hata halini alır; çünkü hiçbir şey olması gerektiği yerde olamaz. Bu safha için retoriğin bilinçli bir hali diyebiliriz, zira şiirin başlangıçtaki farkındalığına göre şiir illa yanlış okunmalı. Tahammül edilemez bir varlık (selefin şiiri) artık hükümsüz kılınmıştır. Yeni şiir de oluşan bu boşlukta kendi varlığını kabullenmeye bizi kandırabileceğine inanmaktadır. Varlık ve yokluk arasındaki diyalektiği psikoloji açısından değerlendirdiğimizde bu şey Freud'un tepki oluşumu dediği, egonun ide karşı esas korumasıdır. Retorik ironi, karşıt dürtülerin ifade edilmesini bozguna uğratırken, karşı kateksisin varlık kazanmasını sağlayan ağrılı sınırlama veya katılık gibidir.

Bu ilk kasılmadan sonra, kendini yeniden konumlandırmak maksadıyla mecaz ve savunma olarak etkilenme kendi aleyhine döner. Retorik bağlamda bu ikame bir sinekdoş şeklinde tezahür eder, yani daha tafsilatlı bir temsilin yerini daha basit bir temsil alır. Parça, antitetik bütüne tabi olurken etkilenme de *tessara* adını verdiğim bir tür gecikmiş tamamlanmaya varır. Freudyen tabirlerle ifade etmek gerekirse bu kategori, iki bağlantılı savunmayı bir araya getirir: Kendi aleyhine dönmek ve tersine döndürmek. Bunlardan ilkinde saldırgan dürtüler içe doğru yöneltilir. İkincisinde de haricî alaşağı edilmeleri engellemek veya inkâr etmek için gerçekliğin tersine döndürüldüğü bir fantezi kurulur. Bu kapsamda etkilenme, öz revizyonculuğun ve öz yaratılışın bütün olduğu haldeki parçadır.

Bütün yeniden konumlandırmalar ve temsiller yeni endişelere sebep olur. Etkilenme süreci de bunu telafi etmek sebebiyle yeni sınırlar üretir, zira buradaki münasip mecaz metonimdir. Bunun paralelindeki savunmalar da gerileme, çözülme ve yalnızlaşma üçlüsüdür. Bu ikinci sınır da ironiden daha yaralayıcı olan ve *kenosis* olarak adlandırdığım kategoridir. Etkilenmenin ironisi bir varlığın yokluğunu veya eksikliğini temsil etse de bu mefhum, etkilenmenin bir metonimi olarak dilin önceki dolmuşluğunu boşaltır. Böylece tekrar anlamında etkilenme, tekvin anlamındaki etkilenmenin yerini alır, zira etkilenmenin ismi veya esas unsuru daha büyük anlamları ikame etmektedir. Bir savunma olarak *kenosis*, dürtüsel güdüleri bağlamından koparır, ama onları bilinçte muhafaza eder. Böylece selef de bağlamından kopmuş olur. Aynı süreç, önceden yapılanın aksine bir çözülmedir. Metonimin sinekdoştan bu kadar zor ayırt edilmesinin temelinde de bu süreç yatar. Daha da önemlisi, metonim olarak etkilenme, kendisini indirgemek suretiyle korumaktadır. Kendisini şiirsel tecrübenin daha katıksız bir zevkin, yazarak edinilen tatminin daha bütüncül olduğu daha erken dönemlere indirger.

Etkilenmeyi mübalağa olarak ele aldığımızda kendimizi Yücelik temsilinin dünyasında buluruz. Burada metonimin boşalttığı şeyler yeniden inşa edilir. Buradaki fazlalık vurgusu baskılama savunmasıyla aynı hatta ilerler, zira mübalağanın yüksek imgelemi bilinçsizce kasıtlı bir unutmayı veya farkındasızlığı gizlemektedir. Bu dâhilî dürtüler de içkin taleplerimizi tatmin etme yönünde bizi kışkırtır. Bence mübalağa, bir etkilenme mecazı olarak, altı kategori arasında Yüksek Romantizm bağlamında en önemli mecazdır. Bu akım hayal gücünü mübalağalı kullandığı için buradaki etkilenme süreci de Yüceliğin bütün gecikmiş türevleriyle eşdeğerdir.

Aristo'dan günümüze kadar gelen belagatçiler ve Platon'dan Nietzsche ve Freud'a kadar gelen ahlakçılar metafor mecazını ehemmiyet açısından en yüksek mertebede saymışlardır.

Bunun paralelinde ilerleyen şey de yüceltme savunmasıdır. Ne var ki bu hususta temsil yerine sınırlandırma moduna dönüş yaptığımızı düşünüyorum. Bunu da kitabımda izah etmeye çalışacağım. Metafor, bir etkilenme mecazı olarak etkilenme hususunu bir dizi imkânsız nesneye geçirir. Bu işlem bir *askesis* veya ikame edilmiş tatmin şeklini almış bir yüceltme eylemidir. Bu etkin bir savunmadır, zira egonun etkisi altında ikame hedeflenen veya maksat edinilen hakiki dürtünün yerini alır, bunu da seçici benzerlik üzerinden yapar. Etkilenmeyi okumaya dair bir metafor olarak ele aldığımızda okumanın daha asal, daha Vicocu bir dünyasına giriş yaparız. Diğer yandan metaforun onca itibarına rağmen metafor, bir sınırlandırma mecazıdır. Burke'ün de dediği gibi ironiyi kullanan varlık ve yokluk arasında bir diyalektik kurar, metonimi kullanan dilin doluluğundan boşluğuna doğru geriler ve metaforu kullanan da içe karşılık dışa dair bir bakış açısı kurarak şiiri kısıtlar, yani hayalin yüküne yük katan bir özne-nesne ikiliği kurar. Yüceltmenin hayattaki karşılığı bilgelik olabilir, ama edebiyattaki karşılığı kaybetmektir; zira yüceltme vasıtasıyla selefin öyle ya da böyle yaşadığı kabullenilir ve bu bir daha asla defedilmeyecek bir ikiliktir.

Bu kitapta, etkilenmenin altıncı mecazı olan metalepsise, yani şiir okuma (ve yazma) sürecindeki geçişe de vurgu yapılmaktadır. Bu son revizyoner kategoriye *apophrades* ismini verdim, yani seleflerin dönüşü. Quintilianus tarafından sadece komediye münasip bir mecaz olarak görülen metalepsis, Rönesans kuramcıları tarafından da zoraki bir mecaz olarak addedilmiştir. Ne var ki bu mecaz Milton'dan itibaren yeni bir önem kazandı. Bu hususta bu kitabın yedinci bölümündeki iddialara bakabilirsiniz. O bölümde metalepsisi son derece ayrıntılı bir şekilde tanımlayıp tasvir ettim. Bu noktada, metalepsisin içevurum ve dışavurum savunmalarıyla olan ilişkisine biraz vurgu yapmak gerekiyor. Metalepsis, mecazın mecazı olarak tanımlanabilir, halihazırda remzi olan bir kelimenin bir

kelimeyle ikamesidir. Daha geniş bir şekilde ifade edecek olursak, metalepsis veya geçiş, genelde imalı olan bir şemadır ve önceden yapılmış mecazi bir şemayı okura hatırlatır. Bununla bağlantılı olan savunmalar içevurum, yani onun üstesinden gelebilmek için onu bir nesne veya dürtüyle bütünleştirmek, bir de dışavurum, yani yasaklı dürtüler ve nesnelerin dışa dönük olarak bir başkasıyla ilişkilendirilmesidir. Okuma açısından bir tür etkilenme olarak metalepsis ya bir yansıma ve geçmişin bir içevurumu olarak geleceğe mesafeli durmaktır, önceki mecazlardaki sözleri sonradan gelen sözlerle ikame etmektir ya da geçmişin yansımalarına mesafeli durarak geleceğin bir içevurumunu sağlamaktır. Bu son ihtimalde selefin mecazlarında kullandığı kelimelere karşılık yeni kelimeler kullanılır. Her halükârda şimdiki zaman kaybolur ve ölüler geri döner; ama galip olan yine yaşayanlardır.

Okuma eyleminin bu altı katmanlı mecazının ne tür bir önemi vardır? Niye etkilenmeyi, geleneksel kaynak-çalışma bağlamından farklı olarak ele almalıyız? Öncelikle Paul de Man'ın da ifade ettiği gibi bütün eleştirilerin okuma eyleminin bir metaforu olduğunu hatırlamalıyız. O halde bizim teklifimiz yorumlama eylemi için bütün diğer mecazlarla olduğu gibi özellikle de kendisiyle antitetik olan daha bütüncül ve fikir verici bir mecaz bularak eleştiri alanını zenginleştirmektir. Eğer her mecaz başka mecazlara karşı bir savunma olarak kullanılabiliyorsa, etkilenmeyi mürekkep bir mecaz şeklinde kullanarak yorumlama eylemini bize karşı kendini koruyabilir hale getirebiliriz. Bu gecikmiş zamanda belki de yorumlama, okurun savunması haline gelmiştir. Metne karşı güçlü durmak için yorumlamaya ihtiyacımız var mıdır gerçekten? Acaba yorumlama artık okurun endişesiyle mi başlıyor? Artık savunmasız ve gecikmiş olan taraf okur mudur? Okur, okuyarak kendi bireyselleşmesinin önüne mi geçmeye çalışıyor? Eğer bu soruların bir cevabı varsa, yorumlama hususunda olduğumuzdan daha az idealist olmalıyız.

Bir şiirin yorumu ister istemez o şiirin yorumladığı diğer şiirlerin de bir yorumudur. *Askesis*, yani okumanın bir metaforu olarak etkilenme hakkında bahsettiğim bir derste, gerçekten başarılı olmuş bir şair bana şiirlerinin Yeats değil de kendisi ve kendi hayatı hakkında olduğunu söylemişti. Ben de ona bir şair olarak hayatın nereden neşet ettiği hususundaki düşüncelerini, şiir yazma eylemini meşru kılabilmek için bütün bu bildiklerini tanımlamayı nasıl öğrenebildiğini sordum. Asıl sormam gereken şey, şiirlerinin bir şey "hakkında" olduğunu, şunun veya bunun "konusu" olduğunu söylerken esasında ne söylemek istediğiydi. "Hakkında" ["about"] kelimesi köken itibarıyla bir şeyin dışında olma anlamına geliyor. Hayat "hakkında" bir şiir de gerçekten şiirin dışındadır. Bir şiirin ne hakkında olduğu üzerine çalışmak, onun haricî ilişkilerini yorumlamaktır. "Konu" elbette başka bir şeyin altındadır, böylece şiirin konusu, şiiri kendine tabi kılar.

Bir şiiri yorumlamak için onun diğer şiirlerden farkını da yorumlamamız gerekir. Bu farklılığın anlamlı olduğu noktada ailevi bir farklılık söz konusudur. Bu noktada bir şiir diğerini telafi eder. Farklılık açısından anlam, retorik bağlamda mecaza dayandığı için mecazların da birer savunma olduğuna kanaat getirebiliriz. Bu savunmalar da diğer şiirlerdeki mecazlara, hatta aynı şiirdeki daha eski mecazlara karşı geliştirilmiş olabilir. Etkilenme endişesini ve bundan neşet eden metinlerarası anlam gereksinimlerini en iyi tanımlayan kuramcı Peirce'tır:

> Bir şeyin son derece menfaatime olduğuna dair onda işaretler görüyorsam ve vuku bulacağını bekliyorsam, vuku bulmayabilir. Bütün ihtimalleri tartsam, teminatlar icat etsem ve daha fazla bilgi edinmek için uğraşsam da geleceğe dair kesin bir sonuca varamam. İşte aradığım bu düşünsel ve muhtemel etkilenmede doğan şey endişe hissidir.

Yorumlamamız gereken her şeyin zaten birer yorum olduğunu bilen Nietzsche, yorumcunun her yorumundaki diyalektiği bulmamızı tavsiye etmekteydi. Peirce ise bize bırakın her

metni, her bilişselliğin önceliğine ilişkin daha derin bir bilgiye sahip olmamız gerektiğini söylüyordu:

> (...) Sezginin bilinebileceği hiçbir güçten haberdar değiliz. Zira, bilişsellik bir başlangıç olduğundan bir değişim halindedir ve ancak ilk enstantanede bu sezgi haline bürünür. O halde bundan doğan endişe derhal vuku bulmalı ve zamanı işgal etmeyen bir vaka olmalı. Zaten bildiğimiz bütün bilişsel melekeler izafidir ve ürünleri de ilişkilerdir. Fakat bir ilişkinin bilişi, önceki bilişler tarafından belirlenir. O halde önceki bir biliş tarafından belirlenmemiş bir biliş de bizim tarafımızdan bilinemez. Mutlak surette bilinemez ve biliş de ancak bilindiği sürece varlık kazanabildiğine göre bu hal de varlık kazanamaz.

Peirce'in dili problemli görmesini (en azından problemin bir parçası olarak görüyordu, bunun daha büyük kısmı zamandı) muhafaza ederek düşüncelerini daha katı edebî tabirlerle ifade edecek olursak antitetik yoruma dair temel bir ilke oluşturabiliriz. *Bütün yorumlar, anlamların antitetik ilişkilerine dayanır, metnin anlamla olan sözde ilişkisine değil.* Eğer bir metni "okurken" onunla aranda bir "anlam" oluşmuyorsa (bu kasıtsız da olabilir) metin *kendi kendini okumaya başlar.* Böylece metni kendisinin bir yorumu olarak görmeye başlarsın, ama pragmatik açıdan metnin anlamıyla başka metinlerin anlamı arasındaki ilişkiler de ortaya çıkar. Şairin dili onun duruşu, şiir diliyle olan ilişkisi olduğundan, onun duruşuyla selefinin duruşu arasındaki farkı ölçersin.

Bu türden bir ölçü ikamelerin, mecazların, savunmaların, imgelerin, iddiaların, tutkuların ve düşüncelerin arasındaki oyunun yeniden ayarlanmasıdır. Bütün bunlar da şairin gecikmişliğini bir zafiyetten ziyade bir kuvvet olarak tersyüz etme çabasının bir parçasıdır. Bu tersyüz mücadelesi hususunda Paul de Man, dilbilimsel modelin psikolojik modele el koyduğunu, çünkü dilin insan iradesine tabi bir ikame sistemiyken aklın öyle olmadığını söyler. Ama bu durumda da

"etkilenme" kavramı tek bir mecaz, dilbilimsel yapıları artzamanlı anlatılara dönüştüren bir metafor olarak yorumlanmış olur. Bu durumda etkilenme semantik bir gerilime, gerçek ve hayalî anlamların arasındaki bir oyuna indirgenir. Yukarıda tasvir edilen altı katmanlı alaşımlı mecaz olarak etkilenme, özne merkezli olan ve bir insan ile başka bir insan arasında kurulan bir ilişkidir, yani dilin bir sorunsalında indirgenemez. Eleştiri açısından bakarsak mecaz, savunmanın örtülü bir mekanizması olduğu kadar savunma da mecazın örtülü bir mekanizmasıdır. Okurlar açısından şiir, bütün itirazlara rağmen dolambaçlı bir edebî türdür ve bütün yapıları onu sınırlayacak dilden kaçmaktadır.

Gecikmişlik belası, Batı bilincinde sürekli nükseden bir illettir. Şimdi de etkilenme endişesinin Aydınlanma sonrası bir fenomen olduğuna dair yaptığım vurgudan feragat edeceğim. William Arrowsmith'in iğneleyici bir görkemle yaptığı gözleme göre Euripides, Eshilos'un yanlış okunmuş bir türeviydi. Dr. Samuel Johnson da benzer bir kasvetle Virgil'in, Homeros'a ilişkin endişeleri yüzünden biçimini kaybettiğini söylemişti. Şimdi düşündüğümde tür değil de derece açısından bir fark olduğunu söyleyebilirim, zira Milton'dan itibaren etkilenme endişeye sebep olmuştur (bu tabii olarak okuma için gerçek bir farklılıktır) ve yorumdan fayda elde etmek için bu gereklidir. Şiirsel gecikmişlikle Rönesans dönemi İngiltere'sinde Bacon'ın mücadele ettiği kültürel değersizleşme arasındaki farkları ayırt edebiliriz. Bacon, gerçek modernlerin kadimler olduğunu ve gerçek kadimlerin de modernler olduğunu söylemişti, zira sonradan gelenlerin dehası aynı seviyede olmasa da daha fazla bilgiye sahipti:

> (...) Zamanın çocukları babanın tabiatını ve kötülüğünü gerçekten benimser. Zira baba, evlatlarını tüketirken, onlardan biri de diğerini tüketip bastırmanın yolunu arar. Diğer yandan kadimler, yeni eklemeler olması gerektiğini söylerdi; ama yenilik, eklemekle tatmin olmamalı, tahrif de etmelidir.

> Bu meseledeki en hakiki yönelim hiç şüphesiz peygamberin tavsiyesidir: *Eski yollardan geç, müstakim ve iyi yolu bul ve o yolda yürü.* Kadimler bu saygıyı hak ediyor, insanlar onların yolunda durarak en iyi yolu keşfetmeli. Bu keşif başarıyla tamamlandığında artık ilerlenebilir. Gerçek şudur ki *zamanımızın kadimleri dünyamızın gençliğidir.* Gerçek kadim zaman şimdidir, zira dünya artık yaşlanmıştır. Kendimize göre geriye dönük bir hesap yaparak o dönemleri kadim zamanlar olarak addedemeyiz.

Yine de Milton sonrasında oluşan şairlerin ortamını Bacon'ın geliştirdiği mantıklı bir iyimserlikle onaramayız. Yedinci bölümde de ifade edeceğimiz üzere Milton, kinayenin onu "tüketen" bir türevini geliştirerek seleflerini alt etmiştir; ama Milton, halefleri tarafından bu şekilde tersyüz edilemez. Onun olağanüstü gücü, kültürel gecikmeyle şiirsel erkenciliğin tekinsiz bileşimi, onun hayranlarının ürettiği bir şey olsa bile, bu yüceltme gücünü muhafaza etmektedir. İngilizce yazılan şiirlerin Gnostik baba figürü Shakespeare veya Spenser'ın yerine Milton olmuştur. Shakespeare ve Spenser, yaratıcı alanlarda dişi olana da bir miktar alan ayırırdı, ama Milton bize temel olarak Milton'ın Tanrısı'nı ve Ataerkil İlah'ın Arabası'nı süren Mesih'i vermiştir. Gray, Blake ve Keats de bu arabayı kullanan kişi olarak genelde Milton'ı görmüştür.

Milton'daki şeytani vaziyetin kaynağı gecikmişliktir ve bu sebepten dolayı da Milton kendini bulmaya tenezzül etmemiştir. Milton, kendi kendine mevcut olmayı anadan doğma hakkı olarak görmektedir. Hristiyan Özgürlüğü'nün şahsi bir türevidir bu. Ne var ki 1740'lı yıllardan itibaren kendi kendine mevcut olmaya çalışan şairler kendilerini Milton'ın alanına tecavüz etmiş gibi hissetmeye başlamışlardır. Milton'dan sonraki şairlerin kendi kendine mevcut olma çabası ve Milton'ın "İngiliz şiirindeki metinsel ve hayali baskısı" gibi konular hakkında aydınlatıcı metinler yazan Geoffrey Hartman, sonraki şairlerin, kendi kendine mevcut olma hususunda

psikoanalitik yerine fenomenolojik bir yaklaşımı tercih ettiğini söylemiştir. Freud'un *Totem and Taboo*'da [*Totem ve Tabu*] "unutulmaz ve mücrim çaba" olarak tanımladığı birincil tarihî sahnenin yerini artık ötekinin farkına varıldığı alana tecavüz hissi yahut basit bir şekilde ifade edecek olursak "gözükme" çabası aldı. Keats'in *Hyperion*'ın üçüncü kitabındaki Apollon'u hakkında yazan Hartman, "kimliğini açığa vurarak kendisine bir baba tanrıyı yükledi," demiştir. Ne yazık ki Keats bu anlatıyı gerçekleştiremedi. *Hyperion*, bu ışık ve yüklemeyle sona eriyor. Diğer yandan *The Fall of Hyperion* [*Hyperion'ın Düşüşü*] daha büyük bir eser olmasına rağmen daha çok endişe doludur. Hartman'ın da dediği gibi dilimizdeki hiçbir şiir bu eser kadar kendi gecikmişliğinde boğulmamıştır.

Psikopoetiğin işlevlerinden biri de retorik eleştiriyi zenginleştirmenin bir yolunu bulmaktır. Bu kitabın amaçlarından biri de budur. İster ithal edilmiş olsun ister yeni icat edilmiş olsun, herhangi bir saf retorik eleştiriye boyun eğmeyi düşünmüyorum. Kendi kendine mevcut olmanın yükünü de bilincin analitik yerine tasvirli anlatımlarına tabi tutmam. Gecikmişlik fenomenini eleştirel bağlamda tamamen idrak edip, ortaya çıkan yanılgıyı da revizyonculukla işlediğimizde çok nadiren gördüğümüz bir tür eleştiriye varabiliriz. Wilson Knight, Burke ve Empson gibi güncel şairlerde bile bunu göremiyoruz ki ben onları Coleridge, Hazlitt, Ruskin, Emerson ve Pater'ın en özgün modern varisleri olarak görürüm. Eleştiri, Auerbach ve Northrop Frye'ın varisleri tarafından fazla manevileştirilme tehdidi altında olduğu gibi, yapısöküm ekolünün müritleri yani Derrida, de Man, Hillis Miller gibi Nietzsche'nin meşhur varisleri tarafından da fazlaca maneviyattan uzaklaştırılma tehdidi altındadır. Biçimsel yorumların öyle bir telafi edici ve kendi kendine hizmet eden bir unsuru vardır ki, sonraki metinlerin önceki metinleri "tamamladığını" zanneder. Arketipik yorum da maneviyatın cömert paylaşımlarının büyük şiirin temelini oluşturduğunu düşünür.

Halbuki idealleştirmekten uzak duran eleştiri, çok az bir miktar metin, hatta metin parçaları üzerinden işlevsellik kazanır. Bu noktada metinlerarası farklılıklar da ya bir yığın halini alır ya da birbirinden ayrışır. En yeni ve en halis modelinde dahi yapısalcı eleştiri kendini Derrida'nın "serbest çağrışım" adını verdiği antimimetik bir kurama dayar. Bu alandaki en baskın kavram da budur. Buna göre her mecaz veya göstergebilimsel kıvrım, Hartman'ın da ifade ettiği gibi bir tür serbest düşüştür. Bir okur olarak benim şahsi tecrübeme göre şairler kendilerini diğer şairlerin varlığından dönerek veya varlığını mecazileştirerek farklı kılmaktadır. Büyüklüğün kaynağında, kökenle hedefleri ayırt edememek vardır. Şair, babasıyla savaşta karşılaştığında huzurla başka bir yöne gitmek yerine en azından onunla restleşir. Böylece temsil yükü antimimetik yerine süpermimetik olur ve yorumlama da süpermimetiğin deneysel hüznünü benimsemek zorunda kalır. Daha antitetik bir eleştiride ısrarcı olup şairleri şairlere karşı getirerek okurun da şairin mücadelesinden kendisine bir paye çıkarmasını ümit ediyorum. Böylece okur da kendi gecikmişliğine bir illet yerine bir güç kaynağı gözüyle bakabilir.

II. KISIM

HARİTA

5

YANILGININ HARİTASI

Başkaları da benim gibi düşünür mü bilmem ama mimarlar pilaster, arşitrav, korniş, korint veya dorik işleme ve benzeri jargonu kullandığında direkt Apollidon'un sarayını hayal ederim. Halbuki bütün bu ifadeler mutfak kapısının köhne parçalarının isimleridir. İnsanların metonim, metafor, alegori ve gramerdeki benzer tabirlerle konuştuğunu duyduğumuzda onların dilin çok nadir ve egzotik bir türünden bahsettiği zannına kapılmıyor muyuz hiç? Halbuki hizmetçinizin lakırdısı için de geçerli tabirler bunlar.

Montaigne, "Of the Vanity of Words"
["Kelimelerin Beyhudeliği Üzerine"]

Yeni Ahit, Eski Ahit'i "tamamlamak" için tenzil olmuştu. Blake de zaman zaman Milton'ı "düzeltmek" için geldiğini düşünüyordu. Modern anlamda "revizyonculuk" anlayışını ortaya koyan Eduard Bernstein, kendisine halef olacakların Marx'ı düzelteceğini düşünüyordu; ama bu çifte katmanlı bir hedefti, zira karşılarına Freud ve Jung gibi birçok sapkın halef çıkacaktı. Bütün revizyoncular, dinsiz olsalar dahi, manevi müfessirlerdir, ama manevi tefsirleri genelde sığdır. Manevi yüceltme genelde seleflere karşı güç edinme arzusunun bir tezahürü olarak görülür. Bu arzunun kökeni sabit, hedefleri keyfîdir.

Nietzsche'nin yorumlamaya dair eleştirisi hem revizyonculuğun büyüsünü bozmuş hem de revizyonculuğa hizmet etmiştir. Bu eleştiri de Nietzsche'nin kendi gecikmişliğinin ona verdiği zarardan duyduğu nefretten doğmuştur.

Nietzsche ve Freud'dan sonra artık metinlerin anlamını yeniden ortaya çıkarmaya çalışan yorumlama türlerine bütünüyle bir dönüş imkânsız hale gelmiştir. Yine de günümüzün en incelikli Nietzsche takipçisi metin "yapısökümcüleri" dahi bu yıkımı gerçekleştirirken psikoloji ve tarihten kaçınmalı veya onların etrafından dolanmalıdır. Edebî metindeki dilbilimsel unsurları tarih ile çözümleyen veya benzer şekilde edebî diskurdaki semantik unsurlarının kökeninde psikolojinin meselelerini bulan okuru engelleyecek hiçbir şey yoktur. Göstergebilimsel gizemlere ne kadar değer verilirse verilsin, bu tür şeyler genelde edebî metnin kaçınılmaz düzensizliğinden kasıtlı bir kaçıştır. Sonradan gelen kurgular bizatihi kurgu olduğunu bilmek zorunda, belki Yunan kurgusu da kendini bu şekilde biliyordu; ama İncil kendisinin kurgu olduğunu biliyor mu? Yapısökümcü okumalar, hususi illüzyonlara mahal veren bazı metinsel illüzyonları defeder; fakat anlamı yeniden toparlayan veya okuru metnin istediği manzaraya yönelten metinsel illüzyonlar tam olarak nelerdir?

"Tefsir", bir zamanlar "çeviri" anlamına gelirdi ve özünde hâlâ öyledir. Freud, rüya tabirini diller arası çeviriyle kıyas ederdi. İllüzyonları defetme bağlamında Freud'u esas rakibi Jung'a tercih edebiliriz. Jung, kendini birincil anlamları yeniden bulan kişi olarak takdim ederdi, ama yeniden bulma ihtimalinin neredeyse olmadığını düşünürdü. Yine de Freudyen indirgeyicilik safında huzursuzca durup daha gelişmiş şiir çalışmalarıyla beraber yeni bir rüya tabiri türünün çıkıp çıkamayacağını düşüneceğiz. Diğer yandan Nietzche'nin sezgilerini atlatacak bir yöntem henüz keşfedemedik. Bu sezgiler Freud'un sezgilerinden de öteye uzanabiliyor, çünkü Freud bize rasyonel düşüncenin silkeleyemediğimiz bir şemaya göre

sadece ve sadece yorum olduğunu söylemezdi. Buna rağmen Nietzsche'nin Batı metafiziğine alternatif olarak sunabileceği yegâne "perspektivizm"i, bozacağı illüzyondan yarar açısından daha aldatıcı bir dolambaçtır. Her ne kadar titiz yapılmış olsa da Nietzsche'den etkilenerek yapılan yapısökümcü okumalar neticesinde şiirler, rüyalar veya herhangi bir metindeki anlamın son derece çoraklaştığını anlamak için herhangi bir şekilde dindar olmaya yahut en azından bir teosofik veya okült bir inanışa sahip olmaya gerek yok. Şiirler ve rüyalar sayesinde bilinçli olarak hiçbir zaman bilmediğimiz (veya bilmediğimizi zannettiğimiz) bir şeyi hatırlayabiliriz veya artık bizim için mümkün olmadığını düşündüğümüz bir tür bilme yöntemini tekrar hatırlayabiliriz. Bu tür meseleler Nietzsche'ninki kadar detaycı bir saldırıyla dağıtılacak illüzyonlar değildir. Eğer öyle olsaydı düşünen öznenin kendisi yıkılarak tahattur veya nostalji gibi çalışmalar sonlandırılır, böylece ego da bir "insanların randevusu"na dönüşürdü. Blake, Balzac ve Browning gibi on dokuzuncu yüzyıl devleri, eserleriyle beraber Nietzsche'den daha çarpıcı bir şekilde egoyu yıkmıştır; ama en nihayetinde hepsi anlamın büyüsünü bozmak yerine onu toparlamak için yorum yoluna başvurmuştur. Toparladıkları şey de akleden dünyayla akletmeyen dünyanın, bilinç ve nesnenin arasında duran ve Kartezyen sonrası birçok metinde kaybolan sahnelerdir.

Söz konusu mesele bilincin değerlendirilmesidir, zira Nietzsche ve Freud'a göre bilinç en iyi ihtimalle bir maskedir; fakat Blake ve Browning'e (ve Emerson'a) göre bu illa yanıltıcı olmak mecburiyetinde değildir ve gerçeğin kehanetini sunabilir. Nietzsche ve Freud, pragmatik açıdan kendilerini şaşırtır, çünkü ortak hedefleri bilinci yoğunlaştırmak ve genişletmektir. Batı'nın öz bilinciyle revizyonculuğun ruhu arasındaki ilişkilerin tarihçesini ele alabilmemiz için Romantik geleneğin de ötesine giderek yeterli oranda ilkel bir başlangıç noktası bulmamız gerekiyor.

Batı'nın kavramsallaştırma faaliyeti kapsamında özgünlük sorunu genelde Platon'dan başlayarak ele alınır. Bu sebepten dolayı Lovejoy *The Great Chain of Being* [*Varlığın Büyük Zinciri*] eserine iki tanrının farklarını ele alarak başlamıştı. Bu iki tanrı da Platon'un tanrısıydı. İlki *Philebus*'taki İyi ve ikincisi de *Timaeus*'taki yaratıcı Demiurgus'tu. İlk tanrı "ötedünyalı" iken ikincisi de "dünyalı"ydı. "İyi, tabiatı açısından diğer her şeyden farklıdır, zira o her daim ve her açıdan mükemmel bir tatmin içindedir ve hiçbir zaman başka bir şeye ihtiyaç duymaz." [*Philebus*, 60c] Buna karşıt olarak başka bir tanrı daha vardır: "İyiydi ve iyi olması hasebiyle hiçbir şeyi kıskanmazdı. Kıskançlıktan yoksun olduğu için mümkün her şeyin kendisine benzemesini isterdi." [*Timaeus*, 29] Platon, Lovejoy'un ifadesiyle, bu zıtlık içindeki tanrıları şu şekle sokmuştur: "İki Tanrı Bir Arada, kendi başına henüz tamama ermemiş ilahi bir tamamlamadır, zira kendisinden başka varlıklar olmadan kendisi olamaz ve bu sebepten dolayı özü itibarıyla tamama eremez." Lovejoy'un da ifade ettiği üzere Neoplatonizm ve Orta Çağ Hristiyanlığında bu çifte tanrı tekamül ederek "iyiliğin uzlaşamaz iki kavramı arasındaki çekişme" halini almıştır. İnsan en nihayetinde Tanrı'ya doğru asimile olacaktı, ama buradaki asimilasyon esasında *taklit* olarak algılanıyordu. Peki, hangi tanrıya veya tanrının hangi sıfatına? Selef, "birliğin, kendi kendine yetmenin ve sükûnetin" mi yoksa "çeşitliliğin, kendini aşmanın ve verimliliğin" mi tanrısıydı?

Şahsen şöyle bir formül elde ettim: Aydınlanma sonrası gelişen bütün selef halef ilişkilerinde, selefin taklidi paradigmatik olarak çifte bir tanrıyı taklit etme yükünü de beraberinde getiriyordu, zira bu "ikisi bir arada tanrılar", Milton'ın Tanrısı için de geçerliydi. Collins, Gray ve hatta Blake'e göre Milton da *hiçbir halefe muhtaçlık duymuyormuş gibi* bütünleşik, kendine yeten ve sükûnetli unsurlarla, *taklit için cömertçe bir alan açan* çeşitli olma, kendini aşma ve verimli olma gibi unsurları bir arada taşıyan bir varlık sunuyordu. Milton, kutsal bir

varlık veya fâni bir tanrı olarak iyiliğin uzlaşmaz özelliklerini bir arada taşıyordu. Onun mirasçılarına göre Milton'ın her sınırlandırma eylemi güçlü bir temsile işaret ediyordu ve Milton'ın her temsili de başka bir sınırlandırmanın işaretçisiydi. Luria'nın *En Soph*'u gibi Milton da takipçilerinin yaratıcı uğraşları vasıtasıyla mütemadi iade işlemleri yapmasını teşvik ediyordu.

Revizyonculuğun Diyalektiği	**Şiirdeki İmgeler**	**Retorik Mecaz**	**Psişik Savunma**	**Revizyoner Kategori**
Sınır	Varlık ve Yokluk	İroni	Tepki Formasyonu	Clinamen
İkame	⇳	⇳	⇳	⇳
Temsil	Bütün için Parça veya Parça için Bütün	Sinekdoş	Kendine karşı dönme. Tersyüz	Tessera
Sınır	Doluluk ve Boşluk	Metonim	Çözülme Yalnızlaşma Gerileme	Kenosis
İkame	⇳	⇳	⇳	⇳
Temsil	Yüksek ve Alçak	Mübalağa, Arıksayış	Baskılama	Daemonization
Sınır	İç ve Dış	Metafor	Yüceltme	Askesis
İkame	⇳	⇳	⇳	⇳
Temsil	Erken ve Geç	Metalepsis	İçevurum ve Dışavurum	Apophrades

Takdim kısmında Luria-vari yaratılış diyalektiğinin sınırlandırma, ikame etme ve temsil etme şeklindeki estetik üçlüye dönüşünü anlatmıştım. Şimdi de bu diyalektiği genişleterek yanılgının bir haritasını çizmeye teşebbüs edeceğim. Böylece figürler ve imgelerin birbirini ikame eden oyunlarını içeren güçlü şiirlerde, anlamın nasıl üretildiğini göstereceğim. Diğer yandan kuvvetli şairlerin, kendilerinden önce gelen kuvvetli şairlerin diline karşı savunmalarından ve yanıtlarından da bahsedeceğim. Luria'nın yaratılış hikâyesini revizyoncu bir paradigma olarak kullanacaksam iki tür mecaz arasındaki farkı belirgin bir şekilde çizmeliyim. Bu farka ne kadim ne modern belagat salık veriyor; ama Kenneth Burke okumalarım sayesinde sınırlandırma mecazları ve temsil mecazları arasındaki farkı temellendirme şansı buldum. Benzer bir şekilde iki tür psişik savunma arasındaki farkları da belirlemem gerekiyor; ama bu noktada psikanalitik teoride bana yardımcı olabilecek bir şey bulamadığım için Freud açısından kendi revizyonculuğumu ortaya koymam gerekecek. İroni, metonim ve metafor birer sınırlandırma mecazıdır ve sinekdoş, mübalağa ve metalepsis de birer temsil mecazıdır. O halde savunmalar iki antitetik kümeye tekabül etmektedir. Sınırlandırma savunmaları şu şekildedir: Tepki oluşumu; sonra çözülme, yalnızlaşma ve gerileme üçlüsü; son olarak da yüceltme. Temsil savunmaları şu şekildedir: Kendi aleyhine dönmek ve tersyüz olma ikilisi; baskılama; nihai olarak da içevurum ve dışavurum ikilisi. Bu noktada tekrar *Etkilenme Endişe*'sine dönerek mecaz ve savunma analoglarını "revizyoncu kategori" adını verdiğim şekillerle neden ikame edilebilir kavramlar olarak ele aldığımı anlatmalıyım.

Bu teşebbüsün kökenlerine geri dönerken temel soruları sormakla işe başlıyorum: Retorik mecaz ve psişik savunma nedir ve bunları analoglaştırmanın nasıl bir değeri vardır? Antitetik olmayı hedefleyen pratik eleştiri, antitetik olana her iki anlamda da bir yaklaşım sergilemeli. Rakip düşüncelerin denge-

li yapılar, cümleler ve kelimeler çerçevesinde birbirine karşıt olarak konumlandırılması da antitetiktir, doğalın karşısında duran "hayalî" veya doğal karşıtı şeyler de antitetiktir. İlk yaklaşım "ilkel kelimeleri" arayan ve Freud'un geliştirdiği antitetik yaklaşımdır. İkincisi de Nietzsche tarafından bulunmuş ve Yeats tarafından *Per Amica Silentia Lunae* eseriyle genişletilmiştir. Yeats bu eserinde "öteki kendinin, anti-kendinin veya antitetik kendinin, adı her ne olursa olsun, artık yanılmayan ve tutkusu hakikat olan kimselerde tezahür ettiğini" ifade etmiştir. Freud'un antitetik için kullandığı retorik anlam, mecaz yerine savunma mekanizmasıdır (maalesef bunlara bu ismi vermiştir). Nietzsche'nin (ve Yeats'in) antitetik için kullandığı psikolojik anlam savunma yerine mecazdır. Antitetik ve pratik eleştiri, mecaz ve savunmaların şiirde yer aldığı sürece birbirinin ikamesi olduğunu kabullenmelidir, zira şiirlerde ikisi de imge olarak vücut bulur. "Revizyoncu kategori" dediğim şeyler mecazlar ve psişik savunmalardır ve ikisi de şiirsel imgede tezahür eder. Retorik eleştirmenler savunmanın örtük bir mecaz olduğunu düşünebilir. Psikanalitik yorumcu da mecazı örtük bir savunma olarak görebilir. Antitetik eleştirmen ise ikisini de usulünce kullanır, ikisinin de şiirsel sürecin analog birer ikamesi olabileceğini düşünür.

Herhangi bir sebebe dayanmaksızın önce savunmalarla söze başlayacağım sonra da mecazlara geçeceğim; ama ilkin analojinin gereksinimlerine dair küçük bir açıklamada bulunacağım. Kullandığım yöntemin tehlikeli derecede asimile edici olduğunu kabul ediyorum. Freudyen teoriden şiire yaptığım transferlerin de doğrudan yapıldığı söylenebilir; ama Freud'dan geri almak istediğim şey Freud'un şairlerden (veya Schopenhauer ve Nietzsche'den) aldığı şeydir. Buna Freud, *Bedeutungswandel* derdi, Hartman da bunu ya "anlamın mecaziliği" ya da "dolaşan anlam" olarak tercüme ederdi. Bu sözdeki *deutung* ifadesi "yorumlama" anlamına geldiğine göre bu tür bir yorumlamanın savunmacı uyuşmazlığa veya çelişkili mecazlara yol açtığını

görebiliriz. Esas amaç da dileğin dünyasını açık etmektir. Rieff, Freud'un analojik yöntemi kullanmasını savunurken Freud'un verisinin analojik yapısıyla uyum içinde olduğunu söylemişti, zira verisinin tamamı imgelerden oluşuyordu ve ilk imge de özdü. Bilinçli ve gururlu bir düalist olarak Freud, Schopenhauer'u revize ederek onun Bilinçsizlik namlı mübalağasından kaçındı ve böylece özne ve nesne arasındaki afallatıcı uçurumu aştı. Schopenhauer'u idealsizleştirince yeniden Empedokles'e, sevgi ve nefretin diyalektiğine döndü. Böylece kendisinden sonra gelen filozoflara nazaran içgüdüye dair daha karamsar bir bakış açısına sahip oldu, onu ilkel gerçeklik olarak gördü. Freud'un Schopenhauer revizyonu, sinekdoşlu düşünmenin bir örneğidir, yani *tessera* veya antitetik tamamlama yoluyla yapılmıştır. Rieff, Freud'un içgüdü kuramını özetlemek için mikrokozmostan makrokozmosa doğru kurulan sinekdoşlu ilişkiyi çağrıştırmıştır: "Hazlar da birer içgüdüdür. Kendilerini orijinal inorganik hal ile maddenin canlandığı hal arasında konumlandırırlar. Yaşam, mükemmel bir içgüdüler dengesinin eksikliği, ölüm de o mükemmelliğin arayışıdır." Bu parça-bütün temsili sebebiyle Ferenczi *Thalassa*'daki büyük revizyonculuğundan vazgeçmiştir. Bu şaheser *kenosis*, yani kökene gerileme metoniminin bir örneğidir. Freud ve Ferenczi gibi kimseler, şairlerin kökenlerini, hayallerindeki "dolaşan anlama" dayandırıyorlardı. Günümüzde de Freud ve Ferenczi'yi Whitman veya Hart Crane vasıtasıyla anlatmak, Whitman veya Crane'deki "anlamın mecaziliğini" sabitleyerek Freud ve Ferenczi üzerinden anlatmaktan daha kolay ve sarihtir.

Eleştiri bağlamında antitetik düşünceyi yeniden yakalayabilmemiz için şiirsel imgedeki mecazı ve psişik savunmayı bir arada tutabilecek analojik bir formül bulmamız gerekir. Türetmeye teşebbüs edeceğim formül, ima yoluyla *Beyond the Pleasure* ve *Thalassa* eserlerinden neşet edecektir.

Freud, *Beyond the Pleasure* eserini yazdığında altmışlı yaşlarının ortasındaydı ve böylece *apophrades* kategorisiyle dolup

taşan eserlerini yazdığı o muhteşem evresine giriş yapmıştı. Bu evrede selefleri -Empedokles, Schopenhauer, Nietzsche- geri dönmüştü, ama kendi renkleri yerine Freud'un onlara biçtiği renklerde bu dönüş sağlanmıştı. Kitabın ilk sayfasında "psikanalitik çalışmaların esas hedefleri öncelik ve orijinallik değildir" vurgusu vardır. En kuvvetli modern şairlerden beklenebilecek karakteristik bir kaçınma olarak görebiliriz bunu. Edebî eleştiri açısından Freud'un buradaki büyük ilerleyişi, endişe ve savunma ilişkisine dair kuramıdır. Endişe, "bilinmez olsa da tehlikenin beklenildiği veya ona hazırlanıldığı hususi hal" olarak tanımlanmıştır. Bu endişeyi savunmadan ayırt etmek imkânsızdır, zira bu türden bir endişe ötekiliğin bütün kışkırtmalarına karşı özü korur. Böyle bir endişe hiç şüphesiz öncelik sahibidir, haz ilkesinin hükümranlığı altında varlığını sürdürmez. Bunu fark eden Freud, kendini müthiş derecede revize eder ve bize, bazı rüyaların (travmatik nevrozda) dileğin yerine getirilmesi olmadığını söyler: "Bu rüyalar geriye dönük olarak uyarıcılara hükmetmek ister. Bunun için, yokluğu nedeniyle travmatik nevroza sebep olan endişeyi geliştirir." Rüyalardaki, temennilerdeki veya eylemlerdeki tekrarlama kompulsiyonları önceliğe karşı savunmalardır ve retorik bağlamda metonim indirgemelerine epey yakındır. Birer çözülme olarak esas maksatları "nesnelerin önceki haline" dönmektir. Bir yücelik mübalağası veya baskılama zaferi olarak Freud'un en cüretkâr hipotezi, müthiş oksimoronik bir isme sahip olan "ölüm içgüdüsü"dür: "*Bütün yaşamın hedefi ölmektir*" ve "*cansız nesneler, canlı nesnelerden önce vardı.*" Bu formül, "Organizma, ancak kendi tarzında ölmek ister," cümlesiyle en mükemmel halini alır.

Muhtemelen her şair, *bir şair olarak*, kendi tarzında son bulmak ister, tabii eğer son bulmak isterse. İnsan, bir insan olarak, ölümü arzulayabilir; ama tanımı gereği şair, bir şair olarak, ölümü arzulayamaz, çünkü bu şairliği yok eder. Eğer ölüm, nesnelerin önceki halini temsil ediyorsa, anlamın

olduğu gibi safi önceliğin de önceki halini temsil eder; yani gerçeğin veya gerçek anlamın tekrarıdır. O halde ölüm bir tür gerçek anlamdır. Şiirin bakış açısından bakacak olursak *gerçek anlam bir tür ölümdür. Savunmalar, ölüme karşı mecaz yoluna gider. Diğer yandan mecazlar da gerçek anlama karşı savunma yapar.* Esas peşinde koştuğumuz antitetik formül de budur.

Ferenczi, *Thalassa* eserinde der ki: "Her münferit cinsel eylemde, cinsel tekamülün yoğun bir hülasasının yer aldığını söyleyebiliriz." Benzer şekilde bütün revizyoncu kategorilerin (savunmaların, mecazların veya bu ikisinin imgelerdeki fenomensel maskelenmesinin) birbirini gerçekten merkezî ve çok güçlü şiirlerde takip ettiğini söyleyebiliriz. Ferenczi'ye göre cinsel eylem, "doğumdan önceki halde yaşanan dinlenme haline dönmek" için bir uğraştır. Buradan yola çıkarak şiirin aynı zamanda hem safi önceliğe hem de önceliğe karşı kararsızca kurduğu mecaza geri dönmek için bir uğraş olduğunu söyleyebiliriz. *Thalassa*'nın sonuna doğru Ferenczi, Nietzsche'nin kökenlere dair bir polemiğine atıfta bulunur. Bu polemikte, organik ve inorganik madde arasındaki fark reddedilmiştir. Bu reddedişe istinaden Ferenczi, kendine özgü bir yaratılışa dair felaket kuramı geliştirir ve bu da Luria'nın spekülasyonlarına benzemektedir:

> (...) yaşamın başlangıcı ve sonu sorusundan son kez kurtulmak ve bütün inorganik ve organik dünyayı yaşamak ve ölmek arzusu arasında mütemadiyen salındığını ve hiçbir zaman yaşam veya ölümün mutlak hegemonyaya sahip olamadığını anlayabilmek için (...) sanki yaşam, bir felaketle sona ermeli, zaten doğumla başladığında da bir felaket söz konusuydu...

Bence Ferenczi, *Beyond the Pleasure Principle*'daki Freud gibi, *Thalassa* kitabında insanlar yerine şiirlerden bahsetmektedir. En azından görüşleri, insanlardan ziyade şiirlere uymaktadır. Şiir hazzının ötesinde şairlerin vücut bulduğu dilin

anaç rahmi vardır. Şiirlerin kaçındığı ve çaresizce aradığı gerçek anlam da budur.

Önceki sorularıma geri dönüyorum: Savunma nedir, mecaz nedir? Freud'un tabiri *Abwehrmechanismen* şeklindeydi, ama Freud'un kategorileri mekanizmalardan ziyade Luria'nın hipostatlarına ve retorik mecazlara benziyordu. Artık "mekanizma" kelimesinin kabalığını, son derece katı "bilimsel" gözlemlere karşı yorgun bir boyun eğme olarak görebiliriz. O halde savunma, değişime karşı yönlendirilmiş psişik bir eylem veya süreçtir. Söz konusu değişim, sabit bir olgu olarak egoyu rahatsız edebilir. Savunma, idin içkin hareketlerine karşı tertip edilir, bu hareketler birer temsil olarak vücut bulmalıdır (arzular, fanteziler, dilekler, hatıralar). Savunma, egoyu sakıncalı içkin taleplerden korumak istese de genelde savunma, başka bir savunmaya karşı veya doğrudan mecaz yoluyla meyleder (mecaz da kendini başka bir mecaza karşı korur).

Freudyen savunmaların klasik yorumcusu Anna Freud'dur ve savunmaları temel alırken onun adımlarını takip ederim; ama mecazlar birbirine karışırken savunmaları da birbirinden ayrı tutmak zorlaşır. Altı revizyoner kategoriyi ortaya koyduğum bölümde, bu kategorilerin etkilenme sürecinin altı mecazı olduğunu söylediğim için Anna Freud'un kategorilerinin de düzenli bir şekilde altı tür savunmaya indirgenebildiğini görmek beni ziyadesiyle memnun etmişti. Onun çözülme, yalnızlaşma ve gerileme üçlüsü birbirine çok yakın olduğu gibi içevurum ve dışavurum ikilisi de yakın zıtlıklar olarak tuhaf bir özdeşim içindedir. Diğer yandan onun kendi aleyhine dönme ve zıddına tersyüz olma ikilisini ayırt etmek çok zor. Tam bu noktada, okurdan 119. sayfadaki Yanılgı Haritası'na bakmasını isteyeceğim.

Görülecektir ki Luria-vari modelime göre hususi mecazları, savunmaları ve imgeleri Sınır kapsamında ele aldım ve onların eşleniklerini de Temsil dâhilinde tasnif ettim. Bu ikisi arasındaki geçişleri mütemadiyen üreten süreç de İkame'dir. Aşağıdaki değerlendirme, görünürde keyfî gözüken bu

tasniflerin yerinde olduğunu göstermek için yapılmıştır. Bunun için öncelikle hususi mecazlarla, hususi savunmalar ve imgeler arasında doğrudan ilişki kurmamın yerinde olduğunu ispatlamam gerekir. O halde ilkin her bir mecazı yeniden tanımlamam gerekir. Sonra kendi altı revizyoner kategorimi, her mecaz, savunma ve imge grubunu bir bütün olarak sunan ortak özellikleri tanımlama yoluyla yeniden tasvir etmem gerekir. Sonrasında şiir yapılarındaki kategorilerimin sıralamasını da açıklayacağım.

Mecaz geleneksel olarak Quintilianus'un *figura* tabiri üzerinden tanımlanır. Halbuki Quintilianus mecazları figürlerden ayrı tutar ve mecazın daha dar kapsamlı bir mefhum olduğunu söyler. Mecaz, gerçek anlamda kullanılmayan bir kelime veya sözdür. Figür ise yaygın kullanımdan sapan her türlü söylemdir. Mecazlar, kelimeleri başka kelimelerle ikame eder, ama figürlerin normal anlamdan sapmasına gerek yoktur. Mecaz ve figür arasındaki bu fark kullanışlı bir fark değildir ve Quintilianus da zaman zaman bu ikisini karıştırmıştır. Auerbach'ın gözlemine göre "sonraki kullanımlarda *figura*, mecazı da kapsayan daha geniş bir kavram olarak görülür. Bundan dolayı her türlü gerçek olmayan veya dolaylı ifadeler için figüratif denir." Yeniden tanımlama yapmam gerekirse mecaz, kasti bir hatadır. Kelime veya söz uygun olmayan haliyle kullanılarak gerçek anlamdan sapılır, anlamın münasip yerinden uzaklaşılır. O halde mecaz bir tür tahriftir, çünkü her mecaz (benzer bir şekilde birer tahrif olan her savunma gibi) ister istemez bir yorumdur ve haliyle bir hatadır. Başka bir deyişle mecaz, Nietzsche'nin hayat için gerekli olduğunu söylediği hayata dair hatalara benzer. Nietzsche'nin retorik kuramını genişleten de Man, bütün gündelik kurguların birikmiş hatalar olduğunu söyler, çünkü bütün gündelik kurgular tersine çevrilebilir. De Man ve Nietzsche için etkilenme bu türden bir gündelik kurgudur, ama bana göre etkilenme mecazların mecazıdır. Bu öyle bir altı katmanlı koruyucu ve defedici me-

cazdır ki kendisinin bir figürün figürü olduğunu fark eder ve hatalarının üstüne çıkar.

Yeniden yaptığım tanıma göre mecaz, Vicocu yerine Nietzschecidir. Vico'nun şiirsel mantığı sevimli bir şekilde mecazlar ve "şiirsel canavarlar ve dönüşümler" arasında bir bağ kurar. Bunlar öyle gerekli hatalardır ki "insanın ilk tabiatının ihtiyaçlarından, onun öznelerinden, şekiller ve özellikleri soyutlayamama beceriksizliğinden neşet etmiştir. Mantıken şekillerini birleştirmek için öznelerini birleştirmeliydiler, yahut özneye dayatılan karşıt şekille ilk şeklini ayırt etmek için özneyi yok etmeleri gerekiyordu." O halde Vico'ya göre figürler, "insanın ilk tabiatı"na meydan okuyan herhangi bir şeye karşı yapılan ve şiirsel dürtünün özü olarak gördüğü edebîleştirici kehanete müdahale eden savunmalardı.

O halde mecazlar dile dair gerekli hatalardır, gerçek anlamın ölümcül tehlikelerine ve gerçek anlamla taze söylem girişimleri arasına giren bütün diğer mecazlara karşı savunma yaparlar. Vico'ya göre bütün mecazlar dörde indirgenebilir: ironi, metonim, metafor ve sinekdoş. Kendisi, Kenneth Burke'ün "Dört Başat Mecaz" tetkikini kabul eder ve bu hususu *A Grammar of Motives* [*Motiflerin Grameri*] adlı eserinin ekinde ele alır. Kendi tetkikimde hem Vico'nun hem Burke'ün yolunu takip edeceğim; ama Nietzsche ve de Man'ın yolundan giderek Aydınlanma sonrası şiirinde söz sahibi olan başat mecazlara, temsile dair iki mecaz daha ekleyeceğim (mübalağa ve metalepsis). Zira Romantik temsillerde sinekdoşun da ötesine gitmem gerekiyor.

Burke'e göre ironi ve diyalektik, metonim ve indirgeme, metafor ve bakış açısı ve sinekdoş ve temsil arasında bir bağ vardır. Eklediğim mübalağa ve metalepsis mecazları daha kör ve kırık bir temsildir. Buradaki "kör" ve "kırık" ifadelerini ikame olarak şiir dünyasına taşıdım. Bunlar, Luria'nın araçların kırılması ve ışığın saçılması ifadeleriyle alakalıdır. Daraltma veya sınırlama mecazı olarak ironi, varlık ve yokluk arasındaki

diyalektik gelgitler vasıtasıyla anlama varır. Metonim, bir tür nesneleştirme yoluyla anlamı boşaltır ve böylece indirger. Metafor, düalizm ve iç-dış dikotomilerinin sonsuz perspektifleştirmesi vasıtasıyla anlamı sınırlandırır. Yenileme veya temsil mecazı olarak sinekdoş, parçadan bütüne doğru genişler. Mübalağa zirveye çıkar, metalepsis de erkenciliği gecikmişlikle ikame ederek geçiciliğin üstesinden gelir. Bu fazlaca hızlı özet aşağıda daha berrak bir şekilde ifade edilecektir.

Etkilenme Endişesi eserimdeki revizyoner kategorilerimin sırasını takip edeceğim, çünkü onların hareketi hem Luriacı yaratılış mitine (bu düşünceye vakıf olduğum sırada bunun farkında değildim) hem de Wordsworthçü kriz-şiir modeline (ki bu da modern şiirin paradigmasıdır) göre şekil almıştır. "Kategori" ["ratio"] tabirini birçok kaynaktan beslenerek elde ettim. Matematik açısından, iki benzer niceliğin ilişkisini, birisinin diğerinde ne kadar olduğu üzerinden hesaplamak anlamına gelir bu söz. Para bilimine göre, parasal değerleri açısından bir metalin diğer metale göre niceliksel durumunu ifade eder. Yine de "düşünce" anlamını hâlâ muhafaza etmektedir. Bu kelimeyi ilkin Blake yüzünden seçtim sanırım. Kendisi bunu küçümseyerek kullanırdı. Hartman'ın gözlemine göre Blake "ratio" kelimesiyle Newtonculuk arasında bir bağ kuruyordu ve bu kelimeyi "benzer ölçekteki bir veya daha fazla tabirin indirgemeci veya yaratıcı olmayan bağını" ifade etmek için kullanıyordu. Benim revizyoner kategorilerim, eşit olmayan tabirler arasındaki bağlardır; çünkü gecikmiş şair, tahrif eylemi vasıtasıyla selefini büyütür (onu "yorumlar"). Hartman keskin bir şekilde *The Tyger* [*Kaplan*] şiirindeki "korkunç simetri" ifadesinin "korkunç ratio" olarak okunması gerektiğini söylemiştir, zira *The Tyger* şiirindeki anlatıcı genç şairdir ve Kaplan'ı oluşturan kimse de seleftir. Hartman'a göre Kaplan bu sebepten dolayı bir Hayalet veya bir Melek Yüzlü'dür, gecikmişin hayal gücünün kendisine yaptığı bir dayatmadır.

Revizyon kategorileri, bu tür hayalet görüntülere veya engelleme aracılarına (buna yaratısal endişe de diyebilirsiniz) karşı işlevseldir. Bunların eşleşmiş olduğunu veya diyalektik bir şekilde işlediğini de şimdi görüyorum (daha önce görmem mümkün değildi): *clinamen/tessera*; *kenosis/daemonization*; *askesis/apophrades*. Her çift Luria-vari sınır / ikame / temsil motifini takip etmektedir. Bu üç çiftin, ister kısa ister uzun olsun, gerçekten kapsamlı ve gayretkâr şiirlerde hep beraber varlık kazanabildiğini de gördüm. Bu üç kategori çiftinin birbirinin yerini alması ve yer değiştirmesi büyük modern şiirin merkezî geleneğinin esas motifidir. Spenser'ın *Prothalamion* ve Milton'ın *Lycidas* eserleri gibi modern şiirin atalarıyla başlayan bu motif, Coleridge-Wordsworth'ün kriz-şiirinde ilk müesses yapısına büründü, sonradan gelen Shelley, Keats, Tennyson, Browning, Whitman, Dickinson, Yeats ve Stevens gibi şairlerin kısa şiirlerine sirayet etti ve en nihayetinde günümüzde yazılan şiirde varlığını sürdürdü. Şeklen kaç bende bölünürse bölünsün, Romantik geleneği takip eden hatırı sayılır bir miktarda merkezî şiir, tıpkı *Intimations* şiiri gibi imgesel açıdan üç parçaya bölünür. Bunlar şu şekildedir: İlkin bir kayıp veya buhran manzarası söz konusudur, bu noktada yenilenme veya hayalî yaşamda kalma meseleleri ele alınır; ikinci olarak bir umutsuzluk olur veya ele alınan meseleye kısıtlı bir cevap verilir, bu noktada akli melekeler ne kadar kuvvetli olursa olsun ölüm dilinin ve evreninin engellerini aşamayacak kadar zayıf gözükmektedir; üçüncü olarak da, her ne kadar kaybın devam etme ihtimali olsa da, daha ümitvar veya devamlı bir cevap söz konusu olur. Tarihî açıdan bu, Protestan motifiyle yer değiştirmiştir ve böylece Zebur, Peygamberler ve Eyüp Kitabı'ndaki tirat ruhuna geri dönüş yaşanmıştır. Buraya nasıl varılmış olursa olsun bu motif varlığını korumuş ve artık tahmin ettiğimizden daha keskin ve incelikli hale gelmiştir. Bundan dolayı yanılgının motifleri, yani gecikmiş veya revizyoner şiirin yorumu da buna göre şekil alır.

Küçük bir kafa yorma vasıtasıyla aşırıya kaçan birisinin bir başarısını ele alalım: Aydınlanma sonrası yazılmış, büyük hedefleri olan ve zoru başarmış bir kriz-şiir düşünün. Bu şiirin bunu bütünüyle soyut bir şekilde, hayalî bir satranç oyununun sorgulayıcı ruhuyla başardığını hayal edin. O halde elimizde gecikmiş birinin güçlü bir şiiri vardır. Luriacı diyalektiği kendi kaçamaklar manzumeme uyguladığımızda, selefin metni bağlamında her birincil öğe (sınırlayıcı) ile her antitetik öğe (temsil) arasında "araçların kırılması" eylemi, söz konusu gecikmiş kişinin şiirinde yer alır. Gecikmiş şair ilk başta şiirsel atasından sapar (*clinamen*) ve kendi yanlış olgusunu yapar/kırar (taze dolaşım veya şiire dair hata). Cevaplama anında bu birincil öğenin antitezi, *tessera* adındaki bağdır. Bu aynı zamanda karşıtlık olan bir bütünlemedir, ata metin ile yeni şiir arasındaki farklılık derecesini bir nebze düzeltir. Luria'nın *Zimzum* > *Shevirath ha-kelim* > *Tikkun* motifi de böyledir ve bir sonraki kategori çiftinde (daha incelikli olarak) yeniden vuku bulur. Bu sefer *kenosis* (çözülme veya süreksizlik) ve *daemonization* (şahsi bir Karşı-Yüceltmeye varış) söz konusu olur. Şiirin sonunda da daralma > felaket > eski hale iade şeklindeki zorlu motif söz konusu olur. Burada daha katı bir öz sınırlama (*askesis*) ile kayıp seslerle neredeyse terkedilmiş anlamların dönüşü (*apophrades*) diyalektik bir şekilde birbirinin yerini alır.

Şiirin başlangıçtaki *clinamen*'i yokluk ve varlığın diyalektik imgeleriyle doludur. Buradaki imgeler retorik *bağlamda* basit ironi (burada ironi sözel mecazdır, düşünsel mecaz değildir) ve Freud'un *Reaktionsbildung* dediği tepki oluşumu adındaki psişik savunmadır. Nasıl ki retorik ironi veya *illusio* (Quintilianus'un ironi için ifadesi) bir şey derken başka bir şeyi kastediyorsa (kastedilen şey söylenenin tam tersi de olabilir), tepki oluşumu da kendini bastırılmış bir arzunun karşısına koyar ve söz konusu arzunun tam tersi tezahür eder. Böylece Freud'un "savunmanın birincil belirtisi" dediği şey vuku

bulur, zira basit ironi yahut *illusio* birincil mecazdır, tasvir hatasının ilk sapmasıdır. Aşırı nevrotik çekişme neticesinde kişilik katılaşır veya kasılır, bu ruhun *illusio*'su gibidir. Şehvet de davranışın zoraki kontrolü olarak şeffafça tezahür eder. Ne var ki varlık ve yokluğun diyalektik imgeleri insan yerine şiirde tezahür ettiğinde, anlamın kaybı her ne kadar yoğun ve eziyetli olsa da bir tazelik iklimi oluşturur. Şiir, her anlamda *açılabilmek* için hatırı sayılır miktarda rahatlık alanı oluşturacak bir sınırlandırmaya başvurur. *Illusio*'nun da dediği gibi: "Yokluk ve varlığı kabul et ve düşmekle başla, zira başka türlü nasıl *başlayabilirsin*?"

Şiirin devamında ise ilk vakanın antitetik bütünlemesi söz konusu olur. Burada bütün, parça ile imgelem bazında ikame edilir veya *illusio* sinekdoşa dönüşür, zira bu noktada bütün mevcudiyetin sakat bir bütünün sadece bir parçası olduğu görülür. Burası savunmacı analogların zıtlığıyla aydınlanır ve böylece *clinamen*'in nevrotik çekişmesinin psişik alanından Freud'un "içgüdünün değişkenliği" (özellikle mazoşistlerde oldukça yaygındır) adını verdiği kararsızlığın zengin alanına geçtiğimi görürüz. *Illusio* gibi tepki oluşumu da daralan bir eylemdir; ama nasıl ki sinekdoş makrokozmosu mikrokozmos üzerinden temsil ediyorsa, "tersine dönüş" ve "saldırganlığı öze yöneltme" şeklindeki antitetik savunmalar da değişkenlik üzerinden içgüdünün kayıp bütünlüğünü temsil eder. "Tersine dönüş" bir *tessera* veya kararsız bir tamamlamadır, çünkü burada içgüdüsel hedef tersine döndürülerek *eylemden eylemsizliğe geçiş* yapılır. Sadistin mazoşiste dönüşümü de bu şekilde gerçekleşir. "Saldırganlığı öze yöneltme" eylemi de buna yakın bir savunmadır. Bu durumda kişi, özneye başka bir şey yerine kendisini koyar; yani mikrokozmos makrokozmosu temsil ettiği için bir anlamda bunun kahrını çekmeli. Mazoşizmle her daim birlikte olan şaşkınlık duygusu, kriz-şiirlerinin başlangıç hareketini açık veya örtük olarak sık sık bitiren "Şimdi nerede?" sorusuyla son derece özdeştir.

Ortanca hareketle hem imge açısından hem fiziken çok farklı bir alana giriyoruz. Burada genel olarak ruh kendini tekrar kompulsiyonuyla sınırlandırır, sonra şiirlerden ziyade insanlarda olduğu gibi histeriye benzer korkunç bir temsille kendini yeniden konumlandırır. *Kenosis* evresinde şiir doluluktan boşluğa doğru geçerek indirgeme imgelerine başvurur. Burânın karakteristik mecazı metonim, mecazımürsel veya dış unsuru içteki bir unsurla ikame etmektir. Burada yeri değiştirilen şey sürekli tekrarlanır, ama her tekrarda yoğunluk azalır. Bu noktada sınırlayıcı savunmaların tiradı son derece aydınlatıcı olabilir ve bizi şiirin büyülü haline yakınlaştırır. Freud'un *Ungeschehenmachen* adını verdiği çözülme takıntılı bir süreçtir ve bu noktada geçmişte yapılan eylemler ve edinilen düşünceler büyülü bir şekilde tersinden tekrar edilerek yok hükmünde sayılır. Engellenmek istenen şey bu sürecin her yerine sirayet eder. Yalnızlaşma vasıtasıyla düşünceler ve eylemler birbirinden ayrışır ve böylece bütün diğer düşünce ve eylemlerle olan bağı kırılır. Bunu yaparken genelde zaman çizgisi de kırılır. Bu üç takıntılı savunmanın en şairane ve en büyülü olanı gerileme, gelişimin önceki safhalarına bir dönüştür ve genelde mevcut ifade yöntemlerine göre daha az karmaşıktır. *Tessera*'daki sinekdoşun (her ne kadar yanıltıcı da olsa) bütünlük sağladığı yerde *kenosis*'in metonimi bunu devamı olmayan parçalar haline getirir. Artık figürün figürüne doğru hareket etmekteyiz. Bu esnada filozoflar ve psikologların "cisimleştirmenin gerçekdışılığı" dediği basit tahrif varlığını sürdürmeye devam eder. Psikolojik açıdan *kenosis*, kökene dönüş değildir, kökenden ayrılmanın kendini tekrarlamasının mukadder olmasıdır. Bu üç savunma da sınırlandırma savunmasıdır, çünkü hepsi parçalayıcıdır. Böylece parçalanmış özne *daemonization* yoluyla yeniden eski haline döner. Bu da gecikmiş veya Karşıt Yüceltme olan bir baskılama veya mübalağa mecazıdır.

Baskılamayı övmek demek, antitetik eleştirinin yüce ve şiirsel anlamı arasına ket vurmak demektir, yani Freud'dan sap-

maktır. *Etkilenme Endişe*'sinde olduğu gibi bu kitabın da esas iddiası, metaforun kendisiyle çelişen bir sınırlandırma mecazı olması gibi yüceltmenin de bir sınırlandırma savunması olduğudur. Romantiklerin yaratıcı hayal gücü dediği şey yüceltme ve metafordan ziyade baskılama ve mübalağaya benzemektedir ki bunlar da sınırlamaktan ziyade temsil etmektedir. Freud'un *Verdrängung* dediği baskılama, içgüdüsel temsilleri (hatıralar ve arzuları) bilinçdışında tutmaya çalıştığımız bir savunma sürecidir; ama temsilleri bilinçdışında tutmaya çalışma teşebbüsü aynı zamanda bilinçdışını yaratmaktadır (bunun da Freud'dan bir sapma olduğunu belirtmek gerekir). Hiçbir derinlikli şiir öğrencisi, "baskılamanın özü, bir şeyi bilincin uzağında tutmaktır" düşüncesiyle hemfikir olamaz. Fazlalığın ve yerginin mecazı olan mübalağa, baskılama gibi imgelerini zirvelerde ve derinliklerde, yani Yüce'de ve Grotesk'te bulur. Bir şeyi bilinçdışına itelemek, bilinçdışını yığmakla aynı şeydir, zira Romantik Hayal Gücü'nde olduğu gibi, hiçbir atıf özelliği yoktur. Hayal Gücü gibi o da Yüce bir mecaz veya mübalağa, yani ruhun bir dökümü olarak tanımlanamaz. Şiir, böyle bir boşaltmaya maruz kalıp sürekliliğinin tehdit altında olduğunu gördüğünde, Yüceliğe varıncaya veya Grotesk tali yollara sapıncaya dek temsiliyet gücünü baskılar, ama ne olursa olsun bir anlam üretir. Şiirsel anlamda baskılamanın azameti, hatıra ve arzuların itelendiğinde dilde gidecek bir yer bulamayıp yüceliğin zirvesine çıkmasında ve egonun kendi eylemlerinden duyduğu sevinçtedir.

Şiirin ikinci hareketinin zirveye çıkmasıyla beraber *askesis*'in girift sınırlarına doğru hareket etmeye başlarız. Burada metaforun, Batı'nın en övülen ve en başarısız mecazının bakış açısından doğan kafa karışıklıkları meydana çıkar. Aynı zamanda yüceltme, yegâne "başarılı" savunma vasıtasıyla Freud'un "normallik" dediği psişik alana da geçeriz. Bana göre psişik "normallik" insanlar için arzulanabilir bir şey olsa da şiirler için pek işe yaramaz. Bu açıdan normal mecaz olarak

tanımlayabileceğimiz metafor da şiiri, iç ve dışın düalistik imgeleriyle ümitsizliğe iter. Şiirler, kendi metaforlarının sınırlarını aşarak başarıya ulaşır. Milton sonrası şiir de bunun farkında olduğu için metaforlar yerine geçiş şemaları kullanır veya az sonra ele alacağım kadim metalepsis mecazının türevlerine başvurur. Ama böylece soyut şiirin son temsiline, *apophrades*'e, yani gecikmişliğini erkencilik gibi gösterme çabasına varırız. Metaforun sınırlarına ve yüceltmenin son derece memnun düalistik savunmasına dair birkaç kelam daha etmek gerekir.

Metafor benzerlik yoluyla yoğunlaşırken süblimasyon da eldeki nesneyi ismi uygulanamaz bir nesneye taşır veya geçirir. Freud'a göre süblimasyon, cinsellik ismini düşünceye ve sanata taşır, zira Freudyen *Sublimierung* tabiri cinsellik ile (şiir de dâhil olmak üzere) entelektüel eylemlerin sözde benzerlikleri üzerine kurulu bir yoğunlaşmadır. Bu pek ikna edici olmayan mecazda şiir dış tabir, cinsellik de iç tabirdir. Freud ve Freudyenler tarafından bu kadar övülen başka bir savunma yoktur, ama en anlamsızca tasvir edilen savunma da budur. Freud, cinsel dürtüler yerine agresif dürtülerin felsefe ve şiire süblimasyon yoluyla geçtiğini söylemeliydi. Eğer böyle söylemiş olsaydı süblimasyon fikri Platon ve Nietzsche'ye daha yakın olurdu. Şiir için perspektivizm ve bunun nakısları hayatidir, çünkü şiirdeki imgelerin iç/dış spektrumu hiçbir zaman tatmin edici değildir. Özne ve nesne kutupları, onları birleştirmeye çalışan her metaforu alt eder. Metaforu tanımlayan ve sınırlayan şey de bu karakteristik alt etmelerdir.

Milton'dan Yüksek Romantiklere, oradan da günümüzün en iyi şiirlerine kadar metaforun sınırları son bir temsil ile eski haline iade edilir: metalepsis yahut geçiş. Esas revizyoncu mecaz ve gecikmişliğin en nihai şiirsel kaynağı budur. Son iki yüzyılın birçok önemli şiirinin iç/dış kutuplarından erken/geç dönüşümlerine doğru imgesel bir harekette bulunarak sonlanması bir tesadüf değildir. Luria'nın *gilgul* dediği *apoph-*

rades, şiir yerine insanda tezahür ettiğinde Freudyen tabirlere göre bir tür paranoyaya benzer. Bu safhadaki Freudyen savunmalar birbiriyle bağlantılı olmakla beraber antitetiktir: dışavurum (kıskançlık olarak tezahür edebilir) ve içevurum (tanılama olarak tezahür edebilir). Bunun şiirsel karşılıkları ya ileri görüşlü temsil (kehanet) ya "akıl almaz" temsildir (saçmalık, her ne kadar apokaliptik olursa olsun). O halde savunmaları açıklayarak söze başlayalım, sonra da karmaşık mecazı izah etmeye çalışalım.

İçe dönük yansıtma ilk kez Ferenczi tarafından detaylı olarak anlatılmıştır; ama bunun bir savunma olarak tutarlılığı, Freud'un, bunu ağızdan içe alma evresiyle ilişkilendirmesi neticesinde söz konusu olmuştur. Bu, ötekiliğin öze yaptığı fantastik bir yer değişimidir. Öz, başka tehlikelerin yanında zaman ve mekâna karşı da kendini korumaya çalışır. Dışavurum vasıtasıyla öz, kendisine ait olduğunu bilmeye tahammül edemediği her şeyi dışarı çıkarmak ister. Diğer yandan içevurumda bir nesne veya içgüdü oluşturup ona karşı koruma sağlanır (böylece nesne ilişkilerinin üstesinden gelinir). Dışavurumda bütün yasaklı içgüdüler ve nesneler başkalarına atfedilir. Bu iki savunma da temsil eder, yani ikisi de zaman ve mekânı uzatma imkânına sahiptir, özellikle de zamanı. Daha önemlisi, bütün savunmalar arasında diğer savunmalara karşı en doğrudan mecazileşen savunmalar bunlardır, özellikle de obsesif ve tekrarlamacı kompulsif türleri böyledir. Metalepsis mecazına yapılan analojik bağ da budur; zira metalepsis, mecaz büken bir mecazdır, figürün figürüdür. Metalepsiste kelime, metonim vasıtasıyla önceki bir mecazdaki başka bir kelimeyle ikame edilir. O halde metalepsis için aynı zamanda (çılgınca ama doğru bir ifadeyle) metonimin metonimi diyebiliriz.

Quintilianus, metalepsisi tanımlayıp ona Latince *transumption* derken, mecazı küçümseyip sadece mizah için işe yarayacağını söylemiştir. Metalepsisin modern tarihçesine baktığımızda buna "mecazın intikamı" diyebiliriz, zira Rönesanstan

Romantizme, oradan da günümüze kadar şiirsel göndermelerin esas mecazı bu olmuştur. Eğer bu figür olmasaydı, şiirlerin bitirilmesi de söz konusu olamazdı. Romantik ve Romantizm sonrası şiirde bilinçli bir belagat havasının mümkün olması, geçişli göndermelerin yaygınlığındandır. Geçiş ["transume"] "karşıya geçme" anlamına gelir. Burada da tabirlerin geçişi söz konusu olduğundan geçiş için, şiirin uzak kıyısına varmaktır diyebiliriz. Quintilianus bunu bir "anlam değişimi" mecazı olarak görmüştü, çünkü bir mecazdan ötekisine geçişi sağlıyordu: "Metalepsis, tabiatı gereği geçen tabir ile geçilen tabir arasındaki ortanca merhaledir. Kendi başına bir anlam içermez, sadece geçişi sağlar." Kendi içinde bir anlam yoktur, kendi içinde bir varlık veya zaman yoktur, bundan dolayı da geçiş yaşayan günümüze teslim olarak göze komik gelebilir.

Bazı modern retorikçiler metalepsisi, merkezî öğesi eksik uzatılmış bir metafor olarak addetmişlerdir; ama Elizabeth dönemi yazarlarından Puttenham, bu mecaza "far-fetcher"[1] yahut "farrefet" ismini vererek gerçeğe daha çok yaklaşmıştır:

> (...) böyle deriz çünkü eldeki yakın meseleyi iyi ve sade ifade edebilmek için çok uzaktaki bir kelimeyi alıp getirmemiz gerekir. Görünen o ki bu figürün mucidi erkeklerden ziyade kadınları memnun etmek istiyordu, zira atasözünde de denildiği gibi, farrefet ve candan alınan şeyler Hanımefendiler içindir: Bu meyanda, birçok kelimeyi atlayarak en uzaktaki anlama gidiyoruz, sırf en yakınımızdaki meseleyi söze dökebilmek için...

Metalepsis, diğer mecazların üstünden atlayarak zamana karşı kurulmuş bir temsil halini alır. Böylece şimdiki zamanı, idealize edilmiş bir geçmiş veya ümitvar bir gelecek için kurban eder. Figürün figürü olarak metalepsis, bir indirgeme veya sınırlama olmaktan çıkar ve tuhaf bir temsile dönüşür. Bu tem-

1 "Far-fetcher" sözü, lafzi olarak "uzaktakini alan" demek olup "abartan, uyduran" anlamına gelmektedir. (ç.n.)

sil ya ileri görüşlü ya "akıl almaz"dır ve öz itibarıyla gecikeni erkenci kılar. Savunma olarak *apophrades* içevurum ve dışavurum, yani bir tür tanılama ve bir tür tehlikeli kıskançlık arasında seçim yapar. İlk ihtimalde bir tükürme söz konusudur ve gelecekten uzaklaşılır, sonra tekrar bir yutma söz konusu olur ve geçmişle bağ kurulur. Sonraki kelimeler, önceden kullanılmış bir mecazın kelimeleriyle ikame edilir. İkinci ihtimalde de geçmişe mesafe koyulur, geçmiş yansıtılır, gelecekle bağ kurulur ve önceki kelimeler sonraki kelimelerle ikame edilir. Bu kitabın sonraki bölümlerinde de görüleceği üzere Milton'da metalepsis ve gönderme birleşir ve böylece Milton, bütün seleflerini kapsayan ve bu açıdan dilimizin en güçlü eserini ortaya koyar. Bu kapsama eylemi de eserlerinin esas maksadı ve anlamıdır. Milton sonrası gelişmelerde metaleptik dönüşümler birçok büyük Romantik ve Romantizm sonrası şiirlerin bitiş dizelerindeki imgelemde hâkim olmuştur.

Yanılgı haritamızın sonuna doğru gelirken elimizde henüz cevabı verilmemiş iki büyük soru vardır. İlki: Kategoriler, mecazlar, savunmalar ve sınır ve temsil imgelerini ayırt eden kuramsal temel nedir? İkincisi: Bu harita tam olarak ne kadar kapsayıcı ve kullanışlı olabilir ki? Retorik ikame prensibine göre, her yetenekli şairin mahareti sebebiyle, bu soyut model ancak birkaç şiirde söz konusu olabilir, değil mi?

İlk soru ancak edebî temsilin psikoestetiğine dair halihazırda mevcut olmayan daha kapsamlı bir kuramın sağlayacağı tabirler ve bağlamlarla cevaplanabilir; ama Bernheimer ve Hartman tarafından önemli çalışmalar da yapılmıştır. Hartman, geleneksel Freudyen uyarıcı ve tepki modeli yerine daha karmaşık bir model ortaya koymuştur. Bu modele göre talebin dengesiz artışı sebebiyle şairde kusurlu bir tepki söz konusu olmaktadır. Abartılı talep ve "dil endişesi" arasında bağ kuran Hartman, sanatın psişik işlevi hakkında üç katmanlı bir formüle ulaşmıştır: Talebi sınırlama, tepki verme ihtimalini güçlendirme veya talep ile tepkiyi birbiriyle ikame etme.

Takdim kısmında dil estetiğine uyarladığım Luriacı diyalektiğe çok benzer bir kuramdır bu. Tepki verme ihtimalini güçlendirme ile temsil birbirine benzemektedir: Şiir bir bütün, ulvi, erkenci, mevcut, dolu ve içkin olmak ister; ama talebin sınırları sebebiyle bazı kategoriler yokluk, boşluk ve dışsallık imgelerini üretir. Kendi varsayımıma göre hem sınır hem temsil kategorileri birbirini ikame edebilmektedir. Sınırlar kayıp veya acılı nesneden uzaklaşıp onun ikamesine veya acılı öznesine yönelir. Diğer yandan temsiller, nesneyi arzulayan ve elde eden güçleri yeniden eski mukavemetine kavuşturmayı hedefler. Temsil, tıpkı sınır gibi bir eksikliğe işaret eder, ama bu eylemiyle eksikliği dolduracağı şeyi yeniden bulur. Daha basit bir ifadeyle: Sınırlandırma mecazları aynı zamanda temsil de eder, ama dil üzerinden yapılan talepleri sınırlar, çünkü dildeki ve özdeki eksikliğe işaret eder. Bu bağlamda sınırlandırma, fark etme anlamına tekabül etmektedir. Temsil mecazları da bir sınırı tasdik ederler, bir eksikliğe işaret ederler; ama dili ve özü güçlendirmek isterler.

Yanılgı haritasının kullanışlılığına dair ikinci soruya daha farazi bir cevap vermeliyim. Bu kitabın sonraki bölümleri, bir sonraki bölüm de buna dâhil (Browning'in *Childe Roland*'ı üzerine), pratik eleştiri için bu modelin nasıl kullanıldığını, şiirin nasıl okunacağını göstermeye çalışacak. *Intimations Ode* şiirinden *The Auroras of Autumn* [*Sonbahar Şafakları*] şiirine kadar hatırı sayılır miktarda şiirler üzerinden bu altı kategorili model yakinen anlatılacaktır. Elbette epey bir sapmalar ve yer değiştirmeler söz konusu olacaktır; ama bunların çoğu açık ve gözle görülür şemalar çerçevesindedir. Özellikle Akıl Çağında, orta hareketi tersyüz etme eğilimi söz konusu olduğu için *daemonization*, *kenosis*'ten önce gelir. Diğer yandan özellikle Amerikan şiirlerinde şiirin tamamı bu tersyüz edilmiş orta hareketle başlayıp *askesis/apophrades* çiftine geçiş yapar ve en sonunda da İngiliz Romantiklerinin kriz-şiirinin ilk hareketiyle biter. Doğal olarak bu modele isyan eden bir-

çok şiir vardır, ama bu isyan genelde müphemdir. Esas olan kategorilerin kesinkes sıralaması değil, ikame prensibidir. Bu prensibe göre temsiller ve sınırlar sürekli birbirini ikame eder. Şairi güçlü kılan şey ikamedeki becerisi ve yeteneğidir. Hoş, yanılgı haritası Prokrustes'in[2] yatağı değildir.

2 Yunan mitolojisinde misafirlerinin boyunu demir yatağına uydurmak için onların boylarını çekip uzatan veya kırıp kısaltan demirci ustası. (ç.n.)

6

HARİTAYI DENEMEK: BROWNING'İN *CHILDE ROLAND* ŞİİRİ

Browning'in gecikmiş maceracısı gibi okur da kökenlerle hedefi birbirinden ayırmak isteyebilir; ama insanın romansında olduğu gibi şiirde de içselleştirmenin bedeli, hedefin kökene doğru tekrar salınım yapmasıdır. Önceki bölümümde bahsettiğim gibi yanılgı üzerinden bir çalışma yaptığımızda, Browning'in bu muazzam şiirinin kendi kendisiyle alay ettiğini görürüz; çünkü Roland'ın monoloğu, kendi metninin yorumlamasına karşı iradesini koymaya çalıştığı yüce ve grotesk bir çabadır. Roland bizimle bir yorumcu olarak yerini alır, her yorumu da kuvvetli bir yanlış okumadır. Bu yanlış okumaların birleşmesiyle beraber Roland, zorlu görevini, yani etrafı tarafından tabi tutulduğu imtihanı başarıyla geçmesi neticesinde oluşan mahvoluşu kabul edebilmiştir. Böylece Milton'ın Şeytan'ından sonra yazılmış en güçlü kahraman/düşman metni ortaya çıkmıştır.

Şiirin başlangıçtaki sapması retorik bağlamda ironi mecaziyla mümkün olmuştur. İmgesel açıdan varlık ve yokluk arasında gelgitler vardır ve psikolojik açıdan da Roland, kendi

yıkımcı dürtülerine karşı bir tepki oluşumu içindedir. Bütün bunlar beklenebilir şeyler; ama şiirin daha başında Browning'in ikame etmedeki muazzam yeteneğini görebiliyoruz, zira bu kuvvetli şairin, şiirin henüz ilk cümlelerinde bile kendini ve diğerlerini nasıl kurtardığını görebiliyoruz. Roland bir şey der, ama başka bir şey kasteder. Hem bu söylem hem de anlamın maksadı, tahammül edilemez bir varlığı yok hükmünde saymaktır. Aydınlanma sonrası bir şiirin başlayabilmesi için bu şiir, hiçbir şeyin doğru yerinde olmadığını bilmeli ve göstermeli. Yer değiştirme hem selefi hem de şairin önceki veya idealize edilmiş özünü etkiler, zira bunlar birbirine yakın hüviyetlerdir. Ne var ki selef, idealize edilmiş öz gibi, süperegoda veya ideal egoda değildir. Şairin gençliği gibi hayalî atası da idin şiirsel karşılığında ikamet eder. Romantik maceralarda veya içselleştirilmiş romanslarda, arzulanan nesneye veya soyut bir düşünceye karşı yüceltilmiş sadakat, iddeki selef unsurunu yerinden edemez, ama Freud'un da iddia ettiği gibi ideal egoyu yerinden edebilir. Roland için Kara Kule, geleneksel maceraların ideal egosunda konumlandırılmıştır; ama takıntılı Childe, idindeki selefin ve eski özünün izlerinin etkisi altındadır. Bu kuvvetlere karşı Roland'ın ruhu, *kaybetme iradesinin*, yani şiirin başlangıcındaki olumsuz duruşunun tepki oluşumunu daraltmaya çalışmıştır.

Browning, şiirinin başlığına uygun bir epigraf sağlamak için bizden "Lear'da Edgar'ın şarkısını görmemizi" ister; ama bunun yerine, Roland'a slogan olsun diye Kierkegaard'ın *Journals* [*Defterler*] eserinden şu alıntıyı yapacağım:

> Bir ideal uğruna ölümle yüzleşen adam ile şehitlik namına yola çıkan mukallit arasındaki fark şudur ki, ilki düşüncesini neredeyse sırf ölümle ifade ederken, ikincisinin tatmak istediği şey kaybedince hissedilen o tuhaf acılıktır. İlki zaferini kutlar, ikincisi çilesini.
>
> (Mart, 1836)

Childe Roland Kara Kule'ye Geldi şiirinin herhangi bir yorumunu, Kierkegaard'ın ortaya koyduğu kıstasa göre test edebileceğimizi düşünüyorum. Roland gerçekten de bir ideal uğruna ölümle yüzleşen bir kahraman mıdır? Eğer öyleyse, hangi ideal? Yahut kendisi, macerasının en sonunda bile başlangıçta ve Kara Kule'ye yolculuğunda olduğu gibi kaybetmenin acılığını arzulayan alelade bir mukallit midir? Browning, kendisinin bile bilemeyeceği kadar hilekâr biridir, zira şiirin kapanış bentlerindeki aksak şarkı, zaferin görkemini anlatıyor gibi gözükür; ama burada şair, bir şair olarak kendisi olamamanın başarısızlığını ve acısını yüceltiyor olabilir. Kierkegaard'a göre biz, mücadele ettiğimiz şeyin büyüklüğüne göre büyük oluruz. Bu büyüklük de bir insana, ideale, sisteme veya şiire ait olabilir. Şiirin sonunda Roland, bir büyüklükle mücadele mi ediyor? Eğer öyleyse, bu büyüklük kime aittir? Bu şiiri nasıl okumamız gerekir?

> İlk düşüncem adamın her kelimede yalan söylediğiydi.
> O kır saçlı topal, kötücül gözlerle
> Yalanı nasıl bir etki bırakıyor diye bakıyordu
> Benim gözlerime ve ağzı bükülüyor, kıyısında bir çizgi,
> Bir kurban daha kazanmanın sevincini saklayamıyordu.

Roland'ın bilinci, *anlamın şimdiden çıkıp gitmiş olduğunu* fark ederek kendini sağlam zemine oturtmuştur ve çaresizce anlamın geri gelmeyeceğini düşünmektedir. Buradaki "ilk düşünce", ikinci veya sonraki bir düşünceyle kıyaslanmıyor, zaten şiirde de böyle bir ifade de sonradan gelmiyor. O halde "ilk düşünce" tabirinin kendisi bile bir ironidir. Roland gerçekten de bir şey derken başka bir şeyi kastediyordur ve burada kastettiği şey de topalın ister istemez gerçeği söylediğidir. Geriye dönüp baktığımda bu şiirin daha basit bir okumasını yayımladığım için memnunum (*The Ringers in the Tower* [*Kuledeki Zangoçlar*], 1971) çünkü şimdi, heybetli Sutherland Orr suretinde eleştirel bir selef buldum kendime. Browning'in bu zeki öğrencisi, Betty Miller, George Ridenour ve benim Roland'ın güvenirliğine dair şüphelerimizi öngörmüştü:

Şimdiye dek manzara sabittir; ama yüzeyin altına indiğimizde çelişkileri görmeye başlarız. Kule, Childe Roland'ın düşündüğünden daha yakın ve daha erişilebilirdir. Yolu sorduğu kötücül gözüken ve kendisini kandırdığını zannettiği bir adam aslında onu doğru yola sevk etmişti. Roland, geçtiği diyarları tasvir ederken buradaki dehşet manzaraların yarısının kendi kızışmış hayal gücünün neticesinde ortaya çıktığı, şiiri okudukça anlaşılmaktadır...

Ama üçüncü bende geldiğimizde Roland'ın, topal adamın kendisini kandırdığına zaten hiç inanmadığını anlıyoruz, zira Roland bu bentte, "Kara Kule'yi sakladığını *herkesin kabul ettiği* o netameli yol" sözünü sarf etmiştir. Bu netameli yol da topalın işaret ettiği yoldur. Yine de Bayan Orr doğru yoruma çok yaklaşmıştır, çünkü Roland'ın her dediğine şüpheyle, gördüğünü söylediği her şeye daha çok şüpheyle yaklaşmak gerekir. Ta ki son gördüğü şeye kadar.

Yanılgı haritasındaki modele göre *Childe Roland* şiiri üç parçadan ibarettir: 1-8, 9-29 ve 30-34. İlk sekiz bent giriştir. Burada anlamın ilk daralması veya çekilmesi sonradan ikame edilerek macera tarafından temsil edilir. Retorik açıdan ironi yerini sinekdoşa bırakır ve psikolojik açıdan tepki oluşumu yerini kendi aleyhine dönme eylemine bırakır. İmgesel olarak da mutlak bir yokluk hissi yerine nispi bir varlık hissi oluşur; ama buradaki daha büyük temsil sürüncemede bırakılan kaybedilmiş bütünlüktür.

Böylece o kadar uzun süre acı çekmiştim ki bu kutsal yolculukta,
Başarısızlık kehanetlerini o kadar sık duymuştum ki
Kara Kule'yi arayıp da başarısız olan "Grup"taki şövalyelerin,
Tıpkı onlar gibi başarısız olmak en iyi şey gibi geliyordu,
Tek endişem vardı yalnız, ben buna layık mıydım?

Kaybetmeye mahkûm bir arzu... Burada macera tersyüz edilmiş olsa da şiirin başlangıcı itibarıyla bir ilerleme, kökende-

ki ironik sapmanın antitetik bir tamamlaması söz konusu. Her macera, arzulanan şeyin bütününün bir sinekdoşudur. Kaybetmek üzere çıkılan macera da intiharın sinekdoşudur. Browning'in şiirinin bu ilk kısmındaki figürler açısından özellikli olan şey, Roland'ın söz konusu "Gruba" seçilmiş olmaktaki çapraşık gururudur. Bu retorik ilk hareket, sekizinci bent ile sona erer:

> Ve çaresizlik kadar sessizce çevirdim yüzümü
> O iğrenç topaldan, yolun karşısındaki
> Patikayı gösteriyordu. Bütün gün
> Kasvetli geçmişti ve sönüktü gün batımı da, ama
> Güneş son bir kızıl yan bakış atıyor ve kaybolup
> Gideceğim ovayı aydınlatıyordu.

Son dizedeki "estray" kelimesi *extra* + *vagare* sözcüklerinden türetilmiştir ve sınırların ötesinde dolaşmak, gerçek yoldan sapmak anlamına gelmektedir. Roland gerçek yoldan sapmıştır, mübalağalı bir gezgindir, en baskın özelliği aşırılık, Binswanger'ın tabiriyle *Verstiegenheit*, yani güvenle inilemeyecek kadar yüksek bir noktaya tırmanmaktır. Gün batımının "kızıl yan bakışı" şiirin ikinci hareketine (9-29), Roland'ın manzarayla sınanmasına bir geçiştir.

Bu bentlerde yalnızlaşma şeklindeki psişik savunma ve baskılamanın Yüce savunması arasında gelgitler olur; ama aşağıdaki bentlerde groteske bir kayma söz konusudur:

> Derken çorak bir araziye rast geldim, bir zamanlar orman,
> Sonra bataklık olmuş, şimdiyse
> Tükenmiş, umarsız bir toprak (hani nasıl bir budala
> Bir şey yapıp sonra onu yıkmaktan haz alır, havası
> Değişir de çekip gider sonra) çeyrek dönüm kadar–
> Batak, kil ve çakıl, kum ve zifir karası yokluk.
>
> Bakmışsın iltihaplı lekeler, parlak sönük renkte,
> Toprağın inceldiği yerden patlayan
> Yosunlar, çıban gibi şeyler;

Bakmışsın ölüme esnemekten
Çenesini kırmış ve kapanırken ölen
Bir ağız gibi yamulmuş, içi oyuk bir kavak.

Bu manzara, en ölümcül anlamda tekrarın manzarasıdır. Burada varoluşa dair bütün sorular bir sürece, bir ardıllığa dönüşür. Browning'in şiirindeki bu uzun orta kısımda kendimizi yakınlıklar dünyasında buluruz. Buradaki benzerlikler (eğer tabii hiç varsa) mecburen grotesk olmak zorunda. Roland buradaki manzarayı Zola'nın bir şehir manzarasını tasvir etmesi gibi tasvir ediyor; ama Roland'ın dünyası tamamıyla hayalîdir, "gerçekliği" bir dayatmadan ibarettir. Roland'ın manzarası mütemadi bir metonimdir. Burada her şeyin tekil olumsuz bir unsuru, o şeyin bütününü ikame eder. Şiirin orta kısmında eski hale iadenin diyalektiği işlevsellik kazanmaya çalıştığında, yalnızlaşma vasıtasıyla boşaltılan şiir, yüksekliklerin mübalağalı görselleriyle ikame ediliyor; ama bu da kâbuslu bir Yüceliktir:

Başımı kaldırınca, alacakaranlığa rağmen
Ovanın çevrelendiğini gördüm dağlarla–
Gerçi böyle demek iltifat oluyor çirkin
Yükseltilere ve yığınlara.
Bunların beni nasıl şaşırttığını – siz tahmin edin!
Onlardan kurtulmak kolay iş değildi.

Bilinçsizce dahi olsa baskılama bir amaca hizmet eder ve böylece okur, baskılamanın karakteristik özelliği olan farkındalık sebebiyle Roland'ın "nasıl" şaşırdığını anlayabilir. Roland hem iç dürtüsünü (intihar edercesine kendini cezalandırmasını) hem dış olayı ("Grup" olarak seleflerinin başarısızlığını) unuttu (kasten) veya istedi (içten içe). Bu iki unsur da ideal egosunun şaibeli bulduğu dürtüsel taleplere boyun eğmesine sebep oldu. Bu talepler, onu noksan, hatta Nietzsche tarafından bütüncül ve tekinsizce tanımlandığı üzere nihilistik diyebileceğimiz manzarasıyla hemzemin kıldı. Roland da amaçtan yoksun olmak yerine yoksunluğu amaç edinmek isterdi; ama

onun sapkın dürtüleri her amaçsızlık unsurunu ön plana çıkarmıştır. Zira Roland, Grup'taki seleflerine müthiş bir sadakat hissetse de revizyoncu kuvvetli bir şairdir. Bundan dolayı kendi şiirinde bile bir tür kahraman-düşman olmuştur. Devraldığı macerada yanılgıya düşmesi veya yanılması 29. bentte son halini alır. Bu da şiirin ikinci hareketinin son kısmıdır:

Ama pek anlamamışım bir oyuna
  Geldiğimi, kim bilir ne zaman–
  Kötü bir rüyada belki. Burada bitti işte,
Bu yönde ilerleyiş. Tam vazgeçmek üzereyken,
Bir kere daha, bir tuzak kapanır gibi
  Bir çıt sesi – mağaranın içindesin şimdi!

Tam vazgeçmenin eşiğindeyken (ki bu tamamıyla olumsuz bir tekrarla şiiri uzatırdı) Roland, şaşkın bir vaziyette tutsak olduğunun farkına varır; ama bu tutsaklık çelişkili bir şekilde macerasını tamamlamasını mümkün kılar. Bu noktada, şiir son hareketine geçiş yaparken yorumlama sorunsalı iyice zorlaşır. *Childe Roland Kara Kule'ye Geldi* şiirinin anlam açısından en sorunlu olduğu kısım son beş benttir. Burada şiir, *askesis* veya yenilgiye uğramış metafor ile eski güçlerin muazzam, belki de muzaffer metaleptik dönüşü arasında gelip gider.

Roland'ın perspektivizmini, onun iç ve dış arasındaki metafor mukayeselerini nasıl ele almalıyız?

Birden yakıcı bir şekilde farkına vardım,
  Burası işte. Sağdaki şu iki tepe,
  Boynuzları iç içe geçmiş iki boğa gibi diz çökmüş;
Solda, tıraşlanmış bir dağ... budala,
Bunak, tam şu anda uyuklayan,
  Ömür boyu bu görünüm için hazırlanmışken.

Sanatta metafor, bir eylem olarak hususi bir mekânda kendini konumlandırır. Burada da yüksek bir varlık algısı tezahür etme imkânı bulur. Hartman'ın da dediği gibi burası artan talebin ve yoğunlaşmış bilincin yeridir. Böyle bir talebi

karşılamak için temsil gücü de artar. Browning'in Roland'ı sevinerek, "Burası işte!" dediğinde, sanatsal metaforun eylem olarak en önemli türevleri bir araya gelir. Roland, kurgulanmış bir sahneye, bir mahkemeye ("Grup"taki başarısız seleflerine) meydan okur. Kendisi aynı zamanda Keats'in *The Fall of Hyperion* ve Shelley'nin *The Triumph of Life* şiirlerindeki benzer ruhu arındıran vazifeye de kahramanca meydan okur. Bir sonraki bentteki o güçlü kaçınılmazlık hissi, o rezonans, biraz da Browning'in Kara Kule'yi sanatın nihai İzahat Sahnesinin bir metaforu olarak mükemmel bir seçim yapmasından neşet eder:

> Sisin içinde Kule'nin ta kendisi yatıyordu.
> Yuvarlak gözcü kulesi, aptalların kalbi kadar kapalı,
> Kahverengi taştan örülmüş, dünyada
> Başka eşi yok. Fırtınanın alaycı elfi
> Ancak gemisini çarpıp kirişler oynadıktan sonra
> Gösteriyor denizciye görünmez kayaları.

Çekinerek de olsa hem Kara Kule hem alaycı elfin sanattaki öz ihanetin Ödipal gereksinimi olduğunu söyleyebilir miyiz? Daha dar bir kapsamda Kule ve elfin, şiirsel geleneğe gecikmiş şairlerin dayattığı aşırı mukadder ve kaçınılmaz anlamların yanılgı metaforları olduğunu söyleyebiliriz belki de. Kule, etkilenme sürecinin körlüğünü temsil eder ki bu da okuma süreciyle aynı şeydir. Taze yaratım bir felaket veya bir ikamedir, körlemesine icra edilen bir yapma kırma eylemidir. Elf, görülmeyen tehlikeye "ancak kirişler oynadıktan sonra" işaret ederek alay etmektedir. Bu da yeni şiirin körlük üstüne körlüğe gebe olmasından sonra söz konusu olur. Roland, şövalye kardeşleriyle ilişkisine dair bir mesel anlatır. Bu da aslında Browning'in, kendisinden önce Kara Kule'ye gitmek için yola çıkan şairlerle ilişkisine dair bir meseldir.

Kule'nin kara olmasının sebebi, metaforun imkânlarının ve sınırlarının ancak bunu mümkün kılmasındandır. Anlam olarak da iç/dış bakış açılarının körlüğüne işaret eder. Bir önceki bö-

lümde de anlatıldığı üzere bakış açılarının çelişkisi, bütünüyle özne/nesne ikiliğine dayanırken daha berrak bir görüntü elde etmeye çalışmasındadır. Şiirdeki en büyük bakış açısı ustasının Milton'ın Şeytan'ı olması bir tesadüf değildir, zira mutlak bakış açısının özelliği bilginin öznel olarak çözülmesidir. Böylece somut gerçek ve yanlış arasındaki sınırlar erir gider. Tekbencinin lafazanlığında olduğu kadar Şeytan'ın (ve Roland'ın) bakış açıları da kendisiyle çelişmelidir. Kara Kule ortada duruyordu, ama Roland için bir "orta" söz konusu olamazdı. Ömrü boyunca Kara Kule'yi görmek için uğraşan Roland'ın en sonunda Kule'yi görememesi de son derece öğreticidir.

Fakat Browning ve Roland, sözünü bir sınırlandırmayla, yani başarısız bir metaforla sonlandırmaz:

> Görmedin mi? Gece yüzünden mi belki?–
> İşte gün geri geldi bunun için! Gitmeden önce,
> Sönen gün batımı tutuştu bir yarıktan:
> Tepeler, ava çıkmış bir dev gibi duruyorlardı,
> Çeneleri ellerinde, açıkta görmek için avı–
> "Şimdi sapla bıçağı ve bitir yaratığı – haydi!"
> Duymadın mı? Her yer inlerken? Çan gibi
> Çoğalarak çınlıyordu. Kulaklarımda
> Benden önceki maceracı arkadaşların isimleri–
> Şu nasıl da güçlüydü, şu nasıl cesur,
> Şu nasıl şanslı, ama geçti, yitti, yittiler!
> Yıllar sürecek acıyı bir an haber verdi.

Peşlerinden gelen son bentle beraber bu bentler, geçişli bir şema veya figürün figürü halindedir. Böylece Roland'ın şiir boyunca kurduğu figüratif beyanlar çözülür. Roland gecikmiştir, Grubun son mensubudur; ama görünürde hayatı pahasına gecikmişliğinden bir erkencilik oluşturur (ve döngüyü kırar). Buradaki temsil eylemi, şiirin bitmesinden sonraki geleceği öngörmesiyle hem ileri görüşlüdür hem de geçmişteki başarısızlıkları, başarısızlıktan başka bir şey olarak göstermek

suretiyle maceranın motifini tersyüz etmesi hasebiyle "saçma sapan"dır. Anlam açısından Roland'ın, "Gün bunun için geri geldi!" sözünü nasıl yorumlayacağız? Gerçekçi olmak gerekirse, şiirin uzun orta kısmında Roland'ın zaman algısının sanrısal olduğunu söyleyebiliriz, zira "sönen gün batımı tutuştu" ifadesi, sekizinci bendin sonundaki "kızıl yan bakış" ile aynı şey olabilir. Gün batımının tutuşması doğanın sekteye uğraması olarak düşünülebilse de Roland, her türlü önceki bir mecazı çözerek yeni bir mecaz oluşturmaktadır. Böylece hem kendisinin hem de okurun kelime bilincini artırarak kapanış sözlerinin belagatine dikkat çeker. Bu açıdan Nietzsche'nin *Zarathustra* [*Böyle Buyurdu Zerdüşt*] eserine benzemektedir.. Roland'ın "Görmez misin?" ve "Duymaz mısın?" tarzı retorik soruları mübalağanın mübalağası olur ve şiirin önceki grotesk yüceltmelerini ciddi anlamda şüpheli kılar. Esas gördüğü şey sınandığı yer, gerçek imtihanıdır. Bu da manzara ile değil, seleflerinin dönüşüyle mümkün olur. Esas duyduğu şey seleflerinin övgülü isimleri ve kutlama sesleridir. Burada güç ve kayıp giderek sesi yükselen tek bir ağıt içinde yankılanmaktadır. Geriye kalan şey ise gerçek görüntüdür: Mahvolmuş maceracı bir kâhine dönüşür. Önceden Roland'ın gördüğünü söylediği her şeye şüpheyle yaklaşırken şimdi bize anlattığı her şeyi biz de görüyor gibi oluruz:

> Orada duruyorlardı, tepelerin yamacına dizilmiş,
> Görmek için toplanmışlardı benden son kalanı,
> Yaşayan bir çerçeve, bir resim daha için! Bir alev
> Işığında gördüm ve tanıdım hepsini. Yine de
> Cesaretle, boynuz-vari boruyu dudaklarıma götürdüm,
> Ve üfledim. *"Childe Roland Kara Kule'ye Geldi."*

Kara Kule metaforunun perspektivizmi son dizeyle alt edilir. Burada Childe kendini gececil eserinin ressamı olarak takdim eder, şiirinin konusu yerine şairi olmuştur. Selef maceracılar Roland'ın son halini görmek için toplanır, bunlar Roland'ın içinin dış yansımasıdır; fakat Roland artık Yeats'in Ateşin

Ahvali[3] adını verdiği hale bürünmüştür. Roland, bu ateşin içinde seleflerini görür, ama onların aksine gördüklerini hem görür hem bilir. Roland artık bilgilenerek dönüştüğü için selefleri onu tanımaz hale gelir. Mutlak bilgisi tarafından alt edilemeyen Roland, romans dünyasını terk edip bir kâhine dönüşür ve trajik, intihara meyyal, erkenci Romantik şair Chatterton'ın boynuz-vari borusunu dudaklarına götürür. Romantik kehanetin geçişleriyle ilişkisinden dolayı Roland'ın üflediği şey şiiridir, kehanetin borusudur.

Şimdiye dek *Childe Roland* şiirini revizyoncu bir metin olarak, yanılgı haritamıza göre okuduk. Fakat üçüncü bölümdeki İzahat Sahnesi adını verdiğimiz geniş ölçekli modelimize göre okuyacak olursak bu yaptığımız, yorumumuzun şiir okuma hiyerarşisindeki ilk safhasıdır (yani retorik, psikolojik ve imgesel yorum). Bir sonraki sorumuz şöyle olmalı: Buradaki geleneğin yorumu nedir ve merkezî selef veya selefler özelinde de bu şiirin revizyoncu kategorileri bize ne gösterir? Yorum merdivenimizde tırmanmaya devam ettiğimizde sonraki şairin getirdiği Söz ile atasının rakip Sözü arasındaki zıtlıkları bulmamız gerekir. Sonrasında rakip ilham veya müzlerin zıtlıklarına bakacağız. Bundan sonra iki şair arasındaki akit-sevgisini ele alacağız yahut daha basit bir ifadeyle, sonraki şairin önceki şairle aleni veya örtük olarak yaptığı akdi inceleyeceğiz. En sonunda şairler arasındaki seçici-sevgiyi ele alacağız, yani sonraki şairin önceki şair tarafından Seçilmiş veya bulunmuş hissetmesindeki nedenleri inceleyip bu atanma hissinin nasıl bir fark yarattığına bakacağız.

---

3 Ateşin Ahvali ("Condition of Fire") William Butler Yeats'in (1865-1939) *Per Amica Silentia Lunae* [*Ayın Dostane Sessizlikleri Arasında*] adlı eserinde bahsettiği bir kavramdır. Söz konusu kavramın tanımlandığı pasaj aşağıdaki gibidir: "Ateşin ahvali ve toprağın ahvali olmak üzere iki gerçeklik vardır. Bütün güç toprağın ahvalinden neşet eder, zira bütün tezatlar bu noktada birleşir ve buradaki tek seçenek de zorludur: mutlak özgürlük. Özü karışık ve kötücül olanlar burada toplanır, çünkü kötülük zıtlıkların bir araya getirilmesidir. Ateşin ahvalinde ise sadece müzik ve huzur vardır. Bunların arasında da havanın ahvali vardır ki burada imgelerin ödünç alınmış bir hayatı vardır..." (ç.n.)

Şimdiye dek Browning'i var eden şiirsel geleneğe dair bütün değerlendirmeleri, ele aldığım tartışmaya dâhil etmedim. Özellikle uzakta tuttuğum meseleler arasında Browning'in hususi bir selefiyle olan ilişkisi ve genel olarak *Childe Roland Kara Kule'ye Geldi* şiirinin "kaynakları" da vardır. Buradaki amacım "şiirsel etkileme" adını verdiğim şey ile geleneksel "kaynak çalışması"nın farklı şeyler olduğunu göstermekti. Pratik bir okuma disiplini olarak antitetik eleştiri, işe yanılgının veya revizyonculuğun incelenmesiyle başlıyor. Bu esnada münferit okurun tercihlerine göre mecazlar, imgeler veya psikolojik savunmalar incelenir. Yanılgı üzerinden bir inceleme yapılması için edebiyat tarihi (her ne kadar cezbedici olsa da) mutlak surette gerekli değildir. Ama ne zaman daha derin bir eleştiri yapmak isteyip şiirin sunduğu yorumları merak edersek, ister istemez selef metin veya metinlerle ve gecikmiş şiirin kendisiyle kendimizi haşır neşir buluruz.

Childe Roland Kara Kule'ye Geldi tarafından yaratılan evrenin Gizli Tanrısı Shelley'dir. Şiirin yok hükmünde kılmak istediği varlık onun varlığıdır ve şiirin gücünü azdıran güç de onun gücüdür. Bu güçler arasındaki mücadele neticesinde Browning'in şiirinin biçimi vücut bulur. Bu biçim de şiirsel ata ve şiirsel evladın rakip güçlerinin farkının tezahürüdür. Ben de Paul de Man gibi her güçlü şiirin kendini bozan özgün bir unsur içerdiğini düşünürüm. Bu gerçekten de epistemolojik bir andır; ama ben yine de bu ânın, şiirin önceki bir şiir ile ilişkisinden doğduğunu düşünüyorum. Bu ilişki de kaçınılmaz olarak özneden özneye tezahür eder. *Childe Roland*'da bu an en sona, en son bent için saklanır. Bu anda Roland, şiirin büyük bir kısmını bozar ve bu bozma eylemi sayesinde şiir zayıflamanın aksine güçlenir, çünkü bu noktada Roland, özel bir bilme eylemine maruz kalır. Bu eylem Roland'ın şahsi geçmişiyle beraber geleneği de aydınlatır; ama bunun bedeli de varlığı ve o andaki halidir. Burada "varlık"tan kastım hem Roland'ın öz varlığı hem de Roland'ın içselleştirdiği selefleri haricinde şiirde mevcut olan karşıt güçlerin varlığıdır.

Çerçevesini ortaya koyduğum yanılgı modeline sıkı sıkıya bağlı bir şekilde şiirin açık, seyreltilmiş ve haliyle basit bir bütüncül yorumunu takdim etmek isterim. Kara Kule'de Roland ile yüzleşecek bir dev yoktur. Kule'de pencere yoktur ve içinde yaşayan biri de yoktur. Kule, Roland'ın ahmak ["fool"] kalbi kadar kördür. *Fool*, Latincedeki "körük" ["bellows"] anlamına gelen *follis* kelimesinden türemiştir. O halde *fool* özünde hava kesesi demekti. *Bhel* kökü üflemek veya şişmek anlamına gelir ve böylece Roland'ın boynuz-vari boruyu üflemesine görkemli bir incelik katmıştır. *Song of Roland*'da [*Roland Destanı*] bu eylem Roland'ın arkadaşlarına bir işarettir ve ölümcül yaralar içinde kalan kahramanın neredeyse son nefesidir. Fakat Childe Roland'ın arkadaşları başarısız ve ölüdür. Yaralanan tek şeyse Childe'ın başarısızlık peşinde koşmanın kör ahmaklığı içindeki kalbidir. Yine de okurlar olarak şiir bittiğinde ölümün veya ölümcül bir mücadelenin başlayacağını hissederiz. Şiirin sonunda, şiir boyunca olduğu gibi Roland yalnızsa, esas düşman kimdir? "Grup"taki kardeşlerinin veya seleflerinin düşman olmadığı bellidir, çünkü onlar manzarayla mesafesini korumaktadırlar. Bu kimseler Roland'ı yargılamaya gelmiş olabilirler ama maksatları görmek ve görülmektir, eyleme geçmek değil.

Burada hem kahraman hem kötüyü canlandıracak bir tek Roland vardır. Roland'a karşı Roland'ı uyarmak için boruya üfleyecek kişi de yine Roland'dır. Childe, kendi antitetik macerasına ve (her ne kadar sevgi dolu olsalar da) antitetik seleflerine karşı yargılanmıştır. Boynuz-vari boruyu üflemesi, seleflerinin macerasının bir yorumudur, yani ele aldığımız bu şiir Shelley'nin *Ode to the West Wind* veya belki de onun tüm şiirlerinin bir yorumudur. Roland en nihayetinde kendini olduğu gibi görür: Tek başına kalmış bir şair-maceracı. Burada *penseroso*[4] öyle tehlikeli derecede içselleştirilmiştir ki doğaya aykırı ve antitetik bir hale bürünmüştür. Bu karşıt konumlanan figür, doğal

4 Penseroso, İtalyanca "düşünceli insan" anlamına gelmektedir ve aynı zamanda Milton'ın bir şiirinin adıdır. (ç.n.)

insanın hayatını mümkün kılan bütün sürekliliklerin karşısında durmaktadır. Roland, Tennyson'ın Ulysses'i gibi, yakın dönem atalarının geçirdiği tekamülün mahsulüdür: Wordsworth'ün *The Excursion* [*Gezinti*] şiirindeki Münzevi, Byron'ın Childe Harold'u ve Shelley'nin *Alastor or The Spirit of Solitude* [*Alostor ya da Yalnızlığın Ruhu*] ve *Prince Athanase* [*Prens Athanase*] şiirlerindeki gezgin şairler. Shelley'nin Yeats'i her daim ürküten *Athanase* pasajı geldi şimdi aklıma:

> Adamın ruhu bilgelikle evliydi, kızın çeyizi
> Aşk ve adalet, bunlara bürünüp oturuyordu
> Herkesten uzakta, yalnız kulesinde,
>
> Onların karanlık mülklerindeki gürültüye acıyarak.

Roland'ın kulesi, Shelley'nin *Julian and Maddalo* [*Julian ve Maddalo*] şiirindeki daha az idealize edilmiş kuleye daha yakındır:

> Baktım ve gördüm bizimle güneş arasında
> Adada bir yapı; nesilden nesle kalacak bir tür, kötü amaçlar için,
> Penceresiz, bozulmuş ve ürkütücü bir yığın;
> Tepesinde açık bir kule, bir çanın asılı olduğu,
> Işıkta sallanıp duran;
> Onun kısık ve demir sesini duyabiliyorduk:
> Engin güneş batıyordu ardında, ve o
> Kuvvetli ve siyah huzurunu çalıyordu.

Bunun yanına Browning'in *Essay on Shelley* [*Shelley Üzerine Deneme*] yazısından bir pasaj koyabiliriz. Burada Browning, kendini Roland gibi Shelleyci "öznel" bir şair yerine olmak istediği gibi dramatik veya "nesnel" bir şair olarak takdim etmiştir:

> Bu türden bir şahsiyetin, dikildiği arazinin ortasında açık bir gözlem kulesi gibi durması insanların ona bakması için miydi?.. Yoksa batık ve karanlık bir imgeler odası... buradaki top mazgalındaki manzaranın ne kadar nadir ve değerli olduğuna, öte bir dünya gösterdiğine mi şahit oldu?..

Roland, Athanase'nin veya Browning'in "nesnel" şairinin açık gözlem kulesine değil, *Julian and Maddalo*'nun [*Julian ve Maddalo*] deliler evine varmıştı. Tekbenciliği, tabiatça sınanması vasıtasıyla muhafaza edilebilmişti. Seleflerinin son görüntüleri sayesinde delilikten kurtulmuş, ötekilik hissini korumuş ve bir maksat edinmişti. Böylece son eylemi de anlam kazanmıştı. Yine de son macerasının fantazmagoryasının sebebi geçmişte yaşadığı dehşet, selefleri gibi başarısız olma korkusuydu. Bu korku da macerasını motive eden sempatik antipatiydi (Kierkegaard da korku kavramını böyle tanımlardı). Roland'ın zaferi, seleflerinin başarısız olduğu gibi başarısız olduğunu bilmek ve onların "başarısızlığının" aynı zamanda bir zafer olduğunu anlamaktı. Her bir selef Kara Kule'ye yalnız başına gelmiş, kendisiyle İzahat Sahnesinde bir rakip olarak yüzleşmiş ve nihayetinde kendi seleflerinin bütüncül yapısına karşı kendisini ölçmüştür. Kara Kule, sanat eleminde kendi kendini bozan unsurdur ve Roland da şiirsel bilincin hem kendine hem diğerlerine karşı en tehlikeli hali olarak doğayı ve özünde hayalî olmayan her şeyi yakmaktadır.

Yanılgı olarak *Childe Roland Kara Kule'ye Geldi* şiiri, üzerinde durduğumuz mecazların, savunmaların ve imgelerin birbiriyle etkileşime geçmiş halidir. *Lidroş*, yani yorum olarak Shelley'yi idealize etmekten çıkaran bir eleştiridir; ama bu bütünüyle sevgi dolu bir eleştiridir. Burada Shelley'nin kehanet borusunun engin gücü yerine, acımasızca asil olan Shelley'nin tasdik etmeye tenezzül etmeyeceği kadar deneyimsel bir bedel ortaya çıkar. Browning'in kendine mahsus Sözü olarak Childe Roland, Shelley'nin psikolojik açıdan daha az şey gösteren sözünden farklıdır, çünkü Browning birkaç kişinin teşekkülüyken Shelley tek bir kişidir. Shelley'nin ilhamı Orfeus'a dayanırken Browning'in ilhamı koşulsuz ve mutlaktır; çünkü hem tekbenciliğe hem deliliğe daha yakındır. Shelley ve Browning arasındaki akit sebebiyle yalnız ve hayalî olmayan şeye karşı taviz verilmemektedir; ama Browning bu akdi

ihlal etmiş, neticesinde de Roland'ın monoloğunda bir suçluluk hissi peyda olmuştur. Ne var ki Yeats'in olduğu gibi Browning'in Ateşin Ahvali kapsamında seçici-sevgisi her zamanki parıltısıyla yanmaktadır, zira Shelley'nin tavizsiz olması hasebiyle hem ilham veren hem azarlayan örnek şahsiyeti, bu ateşi mütemadiyen harlamaktadır. İmkân bulduğum alanı aşacak kadar mutlak bir *Childe Roland* okuması yapsaydım, bütün bu zıtlıkların hepsini değerlendirirdik.

Ancak burada, geçici de olsa, sonuca ilişkin bir şeyler üzerinden spekülasyon yapılabilir. Roland'ın buradaki belirsiz zaferi Platoncu "tahattur" veya Hegelci "aracılık" yerine Kierkegaardcı "tekrar"ın bir örneğidir. Buradaki Romantik mecaz üstüne mecaz veya geçiş girişimi sayesinde içevurum ve dışavurum söz konusu olur. Bunun bilincindeki kişi de anti-Platoncu ve anti-Hegelci teorisyen Kierkegaard'dır. Roland'ın tam olarak reddettiği şey, Hegel'in *Phenomenology* [*Fenomenoloji*] adlı eserinin neredeyse sonunda bahsettiği Mutlak Ruhun Golgotha'sıdır:

> (...) Bilgi, sırf kendisinin değil, aynı zamanda kendi olumsuz tarafının yahut sınırının da farkındadır. Sınırını bilmek, ondan nasıl bir kurban elde edeceğini de bilmek anlamına gelir. Kurban edilen şey de (...) kendi kendini terk etmedir. (...) Burada kişi, acilen eski tazeliğinde baştan başlamalıdır ve sanki ondan öncekiler kaybolmuş, sanki ondan önce gelen ruhların tecrübesinden hiçbir şey öğrenmemiş gibi yeniden eski boyuna ulaşana dek yükselmelidir. Fakat tahattur, bu tecrübeyi muhafaza etmiştir ve maddenin en yüksek hali de esasında bu içkin varlıktır. O halde Ruhun bu safhası biçimsel gelişimine baştan başlarken görünürde sırf kendinden yola çıkarak bunu yapmaktadır, ama artık daha yüksek bir seviyeden başlangıç söz konusu olur. Bu şekilde gelişen ruhlar âlemi, varlık boyutunda belirgin bir şekle büründüğünde bir halefiyet peyda olur. Burada biri kopup ötekini serbest bırakır, her biri selefinden ruhani dünyanın imparatorluğunu alır, ele geçirir...

Etkilenme sürecine dair bu yüksek idealizme karşı Kierkegaard'ın merkezî düşüncelerinden birini koyabiliriz:

(...) Bunun için gençler ümit etmeli, gençler tahattur etmeli, ama tekrar etme cesaretini de göstermeli. (...) Zira ümit, tatmin etmeyen cezbedici bir meyveyken, tekrar etmek, insanı kutsayarak tatmin eden gündelik ekmektir. Kişi, varlığın etrafında dolaştığında hayatın tekrarlardan ibaret olduğunu anlamaya cüret eder ve gerçekten memnun kalır. (...) Tekrar, hayatın gerçeği ve ciddiyetidir...

Hegel'den sonra Mallarmé'nin *Igitur*[5] eserine ve buna dair Paul de Man'ın aydınlatıcı bir gözlemine geçebiliriz. Tabii Kierkegaard'dan sonra doğrudan *Childe Roland*'a ve geliştirmeye çalıştığım eleştiri düzeneğine de geçebilirdik. Paul de Man, *Igitur* üzerine düşünürken Baudelaire ve (Baudelaire'in etkisi altındaki) Mallarmé için "ennui"[6] ifadesinin artık şahsi bir his olmaktan çıktığını ve geçmişin külfeti halini aldığını söylemiştir. Burada bilinç kendisinin olumsuz ve sınırlı olduğunu öğrenmiştir. Başkalarının da kendisini böyle gördüğünü fark eder ve böylece olumsuz ve sınırlı varlığını aşarak olduğu şeyin evrensel tabiatına vakıf olur. Bu kapsamda de Man, Mallarmé'nin bakış açısını Hegel'in bakış açısıyla kıyaslayarak, "doğal endişemize ve yabancılığımıza hâkim olup onu farkındalık ve ötekilik bilgisine dönüştürerek gelişiriz," demiştir.

Hegel ve Kierkegaard arasındaki fark aynı zamanda Mallarmé ve Browning arasındaki farkla aynı olduğu gibi pratik eleştirinin yıkıcı ve antitetik türevleri arasındaki fark da böyledir. Hegelci rakibine (veya Nietzscheci-Heideggerci varisine) göre Kierkegaard'ın "tekrar"ı güçlü şairlerin arasındaki müşterek sömürücü ilişkiye daha yakın bir tabirdir. Bu müştereklik yaşayanları etkilediği kadar ölüleri de etkiler. Bir şair özgün bir şekilde şair

5 *Igitur,* Stephane Mallarmé'nin (1842-1898) ölümünden sonra 1925 yılında yayımlanmış bir eseridir ve mensur şiiri andırmaktadır. Igitur, söz konusu eserde bir karakter olarak yer alsa da bu kelime Latincede "o halde" anlamına gelmektedir. (ç.n.)

6 Fransızcadaki "ennui" kelimesinin Türkçe karşılığı "can sıkıntısı" yahut "melal"dir. (ç.n.)

kalmak istiyorsa, diğer şairleri yok saymalıdır. Buna rağmen işe başlarken selef şair veya şairlerin varlığını tasdik etmek zorundadır, zira şair olmanın başka bir yolu yoktur. Bir şairin, şair olduğunu bilebilmemiz için onun içselleştirme/dışlama, yok sayma/kabul etme gibi çelişkili psişik savunmalarda bulunması gerekir ki bu da içevurum ve dışavurum olarak tezahür eder. Nietzsche'nin "Aynı Olanın Ebedî Dönüşü" düşüncesinden daha iyi olan "tekrar etme" düşüncesi, geçiş şeması sayesinde retorik olarak tezahür eden şeydir. Burada şimdiki halin teslimiyeti, bilişin çelişkili hareketlerini telafi etmektedir.

Roland'ın aracısı selefleri değildir. Selefleri onu tarihten koparıp ruhen özgür bırakmıyor. Childe'ın son gözüpek cesareti, tekrar etme iradesidir, mahvolmuşlar arasındaki yerini kabullenmesidir. Roland, dolaylı olarak bize şimdiki zamanın görüldüğü kadar olumsuz ve sınırlı olmadığını göstermektedir; ama bu görüntü tabii olarak kendi başına hareket eden tekil bir bilincin işi olamaz. Kendisi özneler arası gerçekleşen bir diyalektiğin parçası olmuştur. Burada kurban edilen şey şimdiki zamandır; ama bu, sanatın enerjileri için değil de tekbencinin kendisine karşı kazandığı trajik zafere kurban edilir. Roland'ın olumsuz ânı, ne feragati ne de ölüm veya hata sebebiyle kendini kaybetmesidir. Buradaki olumsuzluk, kendini bilme gücünün ötekilere duyulan sevgiye boyun eğmesidir. Zira Roland burada, ötekilerin, örneğin Shelley'nin, bilgi ve gücünü daha büyük bir ölçekte sevgiye teslim ettiğini görmüştür. Daha basit bir ifadeyle Childe Roland, kendini olduğu gibi kabul eden bir gecikmişliğin azameti içinde ölür (eğer tabii öldüyse). Roland son anında güçlüdür, çünkü bakış açısı dünyayı artık bozuk görmüyordur ve tehlikeli kuvvetini kendi savunmalarına karşı yöneltmeye başlamıştır. Roland, modern anlamdaki kahraman şairdir ve Roland'ın kendi fantazmagoryasına sürekli direnip ateşin içine atılması, güçlü şiirin mütemadi varlığının işaretidir.

III. KISIM

HARİTAYI KULLANMAK

7

MILTON VE SELEFLERİ

Hiçbir şair Milton kadar yoğun bir öz farkındalığa ve bu sebepten dolayı oluşabilecek olumsuz sonuçların üstesinden gelme gücüne sahip değildir. Milton, son derece detaylı ve bilinçli hedefleri sebebiyle Homeros, Virgil, Lukretius, Ovidius, Dante ve Tasso gibi birçok büyük selefle doğrudan rekabet halindeydi. Dahası, akademi bu durumu tam olarak henüz kavrayamamış olsa da Milton, bu hedefleri sebebiyle *Kayıp Cennet*'te çok derin izleri olan Spenser'a daha çok yaklaşmıştır. *Kayıp Cennet*'in en nihai amacı da Tanrı Kelamı'nı bozmadan Vahyi genişletmektir.

Milton'ın üslubunu inceleyen okur, bu üslubun en belirgin özelliğinin göndermelerindeki yoğunluğu olduğunu fark eder. Bu açıdan Milton'a belki de bir tek Gray benzemektedir; ama Gray, Milton'ın görkemi kapsamında (her ne kadar önemli ve değerli de olsa) bir dipnottan ibarettir. Milton'ın göndermeleri özel tasarlanmıştır, mucitliğinin hem kalitesini hem de kapsamını artırmaktadır. Göndermeyi ele alışı son derece kendine özeldir ve şiirsel geleneğe karşı bir savunmadır. Homeros'un yazdığı birincil destan ve Virjil, Ovidius ve Dante'nin yazdığı ikincil destandan sonra üçüncü destanı yazması da onun revizyoncu duruşunun bir parçasıdır. En önemlisi de *Kayıp Cennet*'in, en tehlikeli selefi olan *The Faerie Queene*

[*Peri Kraliçesi*] eserinden kurtulması, Milton'ın göndermeleri sebebiyledir; zira *The Faerie Queene* eserinde Spenser, Milton'ın ahlaki ve dinî değerlerinden pek de farklı olmayan, halk dilinde yazmış olduğu destansı yücelikte bir millî romans ortaya koymuştur.

Beşinci bölümde çizdiğimiz yanılgı haritası *illusio* kutbuyla (bir mecaz olarak ironi veya *clinamen* adını verdiğim tepki oluşumu) gönderme kutbu, özellikle de *apophrades* adını verdiğim, içevurum ve dışavurum savunmalarıyla analojik addettiğimiz geçiş veya metaleptik tersyüz arasında hareket etmektedir. *Illusio* ve gönderme ["allusion"] aynı kökten türemiş olmakla beraber tuhaf bir bağa sahiptir, ikisi de bir tür istihzadır. Buradaki istihza kelimesini Geoffrey Hill'in Campanella üzerine yazdığı şiirin "İnsanlar Meleklerin İstihzasıdır" başlığındaki istihza kelimesi ile aynı anlamda kullanıyorum. İngilizce bir kelime olarak "allusion" kelimesi ilk başta "illüzyon" anlamına tekabül etmekteydi ve Rönesansın ilk dönemlerinde espri veya kelime oyunu manasında kullanılıyordu. Ama Bacon'ın zamanına kadar bu sözcük alegori, mesel veya metafor şeklini alabilen simgesel bir benzetim anlamına tekabül etmeye başlamıştı. *Advancement of Learning* [*Öğrenmenin İlerlemesi*] eserinde de şiir "anlatısal, temsilî ve göndermeli" olarak üçe ayrılmıştı. Dördüncü bir anlamı daha vardı ki bu on yedinci yüzyılın başlarında oluşmaya başlamıştı ve bu kelimenin doğru modern anlamı da buydu: İma edilen, dolaylı veya gizli bir atıf. Beşinci bir anlamı daha vardır ki yanlış olsa da varlığını sürdürecek gibi gözüküyor: Doğrudan ve aşikâr atıf. Kelimenin kökeni "alay etmek, istihza etmek, jest yapmak" gibi anlamlara tekabül ettiği için *allusion* kelimesi "saçma sapan" ve "sıyrılıp kurtulma" tabirleriyle de bir bağ kurmuştur. Bunları daha sonra tekrar hatırlayacağız.

Coleridge'e yöneltilen mükerrer intihal suçlamalarına karşı Coleridge'i kuvvetle savunan Thomas McFarland, "intihal"in de yedinci revizyoncu kategori olarak kabul edilmesi gerektiği-

ni söylemiştir. Gönderme, "intihal" gibi bir kavramı *apophrades* başlığı altında kapsayacak kadar yeterli bir ifadedir ki giriş yazısında da bahsettiğim üzere Luriacı Kabalistler buna *gilgul* diyorlardı. Örtülü bir atıf olarak gönderme, Milton'ın elinde çok güçlü ve başarılı bir mecaz haline geldi ki hiçbir şair kendi güçlü seleflerine karşı bu kadar donanımlı olmamıştır.

Ruhu maddeden ayırmayan Milton, kendisinin alıcı olmasına, bir öznenin etkilerinin nesnesi olmasına müsaade etmemiştir. Düalizm ve etkilenmeye karşı duruşu ile kaybedilmemiş *hazzı* yüceltmesi arasında bir bağ vardır. Milton, okurunun hislerinden ziyade okurun Cennet'in geniş hislerine duyduğu özleme hitap eder. Milton'ın Romantikleri etkilemesinin ve büyüklük açısından onları aşmasının merkezinde duran şey budur, zira Romantiklerin bazı şeyleri yapamaz hale gelmesinin sebebi Milton'ın bunları yapmış olmasıydı. Milton'ın başarıları onların hem başlangıç noktası ve ilham kaynağı hem de teşviki ve ıstırabıydı.

Ama Milton'ın da bir başlangıç noktası vardı: Spenser. Spenser "çayırda düdüğünü en sakin çalan çobandı", "bilge ve ciddiydi" Dryden ise, "Milton bana köken olarak Spenser'dan geldiğini söylemişti," demiştir; ama bu akrabalık zaten aleniydi. Yine de karanlıklarda kalan bir husus vardır ki bunu da *Kayıp Cennet*'ten yirmi yıl önce yayımlanan *Areopagitica* eserinde Milton'ın Spenser'a dair şaşırtıcı bir hatasında görebiliyoruz:

> (...) Birbirine yapışan ikiz kardeşler gibi iyi ve kötü, tek bir elma kabuğunun tadılmasıyla yeryüzüne inmiştir. Âdem'in mahkûm olduğu gerçek belki de iyi ve kötüyü bilmek, yani kötü vasıtasıyla iyiyi bilmekti. O halde insan kötüyü bilmeden nasıl bilgeliği seçebilsin, nasıl ölçülü olabilsin? Kötülüğü bütün tuzak ve sözde zevkleriyle bilen ve anlayan kişi eğer bundan uzak durabiliyor, onu ayırt edebiliyor ve doğru yolu seçebiliyorsa, gerçek mücadeleci Hristiyan da odur. Hiçbir zaman meydana çıkıp düşmanıyla yüzleşmeyen,

> yarıştan her daim vazgeçen bir kaçağı veya münzevi bir erdemi övemem; zira ebediyet çelengi için yarışılmalı, toza ve sıcağa tahammül edilmeli. Dünyaya biz masumiyetten ziyade günahkârlık getiriyoruz; bizi arındıran şey sınanmak, daha doğrusu aleyhimizde duranlar tarafından sınanmaktır. Kötülük bağlamında henüz körpe olan bir erdem, kötülüğün müritlerine neler vadettiğini bilmiyorsa, saf bir erdem değil, boş bir erdemdir. Onun beyazlığı dışkısal bir beyazlıktır. Scouts veya Aquinas'tan daha iyi bir öğretmen olduğunu söylemeye cüret edebileceğim bilge ve ciddi şairimiz Spenser, bu sebepten dolayı gerçek itidali Guyon şahsiyeti üzerinden anlatmıştır. Onu yanındaki Hacı ile Mammon mağarasından geçirmiş ve dünyevi mutluluğun kameriyesine götürmüştür. Böylece onun görüp bilmesini, ama buna rağmen imtina etmesini istemiştir...

Spenser'ın Mammon mağarası Milton'ın Cehennem'idir. *Kayıp Cennet*'in birinci ve ikinci kitaplarındaki figürler, Homeros ve Virgil'in yeraltı dünyası, hatta Dante'nin macerasından ziyade *The Faerie Queene*'in ikinci kitabıyla daha özdeştir. Acrasia'nın kameriyesine karşı kendinden emin Hacı, Guyon'a ahlaki açıdan rehberlik eder; ama Mammon mağarasında kendi başına kalması gerekir. Tıpkı Âdem ve Havva'nın sevecen İsrafil olmaksızın vesveseye dayanması gerektiği gibi. Guyon mağaradayken bir bedel öder. Âdem ve Havva da cennetten kovulur, ama dayanma ve başarısızlık birbirinden bağımsızdır. Milton sıradan bir hata yapmamıştır, hafızasında da bir kayma söz konusu değildir. Yaptığı şey Spenser'ı güçlü bir şekilde yanlış yorumlamak ve böylece ona karşı güçlü bir savunma elde etmektir. Guyon, Âdem'den ziyade Milton'ın selefidir ki bu dev model *Kayıp Cennet*'te Abdiel suretinde taklit edilmiştir. Milton, Spenser'ı kayda yanlış geçirerek kendisiyle şiirsel atası arasındaki mesafeyi artırır. Aziz Augustine, ata ile hafızayı özdeşleştirirdi. Biz de Milton'ın yaptığı kadar anormal bir yanlış hatırlamayı atasına karşı başlattığı bir uzaklaşma hareketi olarak görebiliriz.

Milton'ın Spenser ile ilişkisi, hızlı bir tasvir veya tetkik ile anlatılamayacak kadar karmaşık ve gizlidir. Bu kitabımdaki dar kapsamlı çalışma için bile bu pek mümkün değildir. Burada Milton'ın, Spenser da dâhil olmak üzere bütün seleflerine karşı koyduğu geçişli duruşun temelinde Spenser'ın dolambaçlı bağdaştırmaları vasıtasıyla seleflerini (özellikle de Virgil'i) maharetli ve şaşırtıcı (hatta Joyce-vari) bir şekilde kapsaması yatmaktadır. Angus Fletcher, Spensercı göndermeyi bir kolaja benzetmiştir: "Kolaj, sanat ve hayatın malzemelerine dikkat çeken bir resim parodisidir." Fletcher, Harry Berger'ın *belirgin gönderme* tekniğine dair tasvirini Spenser üzerinden anlatmıştır: "Basmakalıp edebî motiflerin, karakterlerin ve türlerin gelenekselliğine vurgu yapan resmetmeler, varlığını geleneksel ortama borç bildiğini hemen açık eder. Bu Klasik, Orta Çağ, romans vs. olabilir. Bu da Spenser'ın geriye dönük bakış açısından bakıldığında arkaiktir." Bu göndermeli kolaj veya belirginlik zaten Spenser'ın tuhaf ve metaforik ağıtlarının bir parçasıdır. Bu da Spenser'ın Dryden'dan Milton'a, Yeats'ten Stevens'a kadar bütün şiirsel haleflerine sunduğu şiirsel vasiyettir. Zira Romantizm adını verdiğimiz macera romansını içselleştiren ilk kişi Spenser'dır. Milton'ın *Il Penseroso* şiirinin atası esasında Spenser'ın altıncı kitabındaki Colin Clout karakteridir. Sonradan Milton'ın bu vizyoner kökü sayesinde Wordsworth'ün Münzevi karakterinin Spensercı dönüşümü mümkün olmuştur. Bu noktadan sonra Keats, Shelley, Browning, Tennyson ve Keats'in gezginleri Münzevi'nin çocuğudur ve Stevens'ın komedyen Crispin karakterinde parodik zirvesine erişmiştir. Fletcher, Spenser üzerine yazdığı *The Prophetic Moment* [*Kehanet Ânı*] adlı kitabında bu içevurumun soyağacını ortaya koymuştur. Bu eserde Spenser ve Milton'ın ilişkisindeki Shakespeare müdahalesinden de bahsedilmiştir; zira Milton, Fletcher'ın "aşkın biçimler" adını verdiği Spensercı ağıtları veya "kehanet silsilesini" kontrol etmeyi Shakespeare sayesinde öğrenmiştir. Fletcher, *Comus*'u incelediği *The Transcendental Masque* [*Aşkın Maske*] adlı

eserinde "çerçeveli enginlik" adlı bir kavram ortaya koyar ve Milton'ın, Shakespeare gibi, Spensercı rezonansın titreşmesine müsaade ettiğini söyler. Bu titreşim de seleflerin göndermeli yankılamalarına sıkı sıkıya bağlı poetik bir söylemdir. *Comus*, *apophrades* ile dolu bir şiirdir; birçok ölü şair burada tekrar geri döner, Shakespeare ve Spenser de bunların başında gelir. Berger ve Fletcher'ın yolundan giderek *Comus*'taki göndermelerin "belirgin" yani Spensercı olduğunu düşünüyorum, yani bu eser yankı ilkesinin hâlâ bir parçasıdır. Ama *Kayıp Cennet* eserinde Milton-vari gönderme bir geçiş moduna dönüşmüştür ve netice olarak şiir geleneği müthiş derecede değişmiştir.

Modern alegoriklerin en çılgın ve en hünerlisi Fletcher, geçişli göndermenin gizemlerine ilişkin en doğru rehberdir. Bunun için ilk eserlerinden biri olan *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* [*Alegori: Simgesel Modun Kuramı*] kitabının muazzam dipnotlarına bakmak yeterlidir. "Zor süs" adını verdiği kavram ve modern alegoriye geçiş meselesini ele alırken Fletcher, Milton'ın tarzına ilişkin Johnson'ın karasızlığı üzerine düşüncelerini yazmıştır. *Life of Milton* [*Milton'ın Yaşamı*] kitabında Johnson, "Milton'ın aklının harareti öğrendiklerini buharlaştırıyor diyebiliriz," şeklinde bir gözlemde bulunmuştur. Milton'ı daha kararlı bir şekilde takdir eden Hazlitt, Milton'ın öğrendiklerinin sezgisel bir etkiye sahip olduğunu söylemiştir. Johnson, Milton'dan o kadar hazzetmese de saygısını ifade eder, çünkü Johnson'ın hayallere dair devasa açlığı Milton'ın yanında küçük kalıyordu. Bunu da zaten kabul etmiştir:

> Onun konusu ne olursa olsun, hayal gücünü her zaman tatmin eder. Fakat tabiata dair manzara ve eylem imgeleri ve tasvirleri, tabiatın orijinal halinden alınmış gibi gözükmüyor. Bu noktada, gözlemin tazeliğini, canlılığını ve enerjisini de göremiyoruz. Dryden'ın da ifade ettiği gibi o, tabiatı kitapların gözünden görmektedir. Çoğu zaman da yardımına eğitimi koşar...

(...) Fakat kendisini titiz kıyasların sınırları ardında hapsetmez: Başarılı tarafı üslup zenginliğidir. Tesadüfi imgeyi de gereğinden çok daha öte boyutlara doğru genişletir. Böylece, Şeytan'ın kalkanını Ay'ın küresiyle kıyaslayarak akla teleskobun keşfini ve teleskopla keşfedilen bütün güzellikleri getirtir.

Milton'daki göndermeye dair Johnson'ın yaptığı vurgu Fletcher'ı etkilemiş ve Fletcher da Milton'ın göndermelerini geçiş veya metalepsis mecazıyla, başka bir ifadeyle Puttenham'ın "far-fetcher"ıyla kıyaslamıştır:

Johnson, Milton'ın göndermelerine vurgu yapar: "Kitapların gözünden" ifadesi yüceltme anlamına gelir, çünkü okur her noktada bir göndermeden başka bir göndermeye, oradan da diğer bir göndermeye geçer. Johnson açısından Milton'ın "geçişli" bir tarzı olduğunu söyleyebiliriz...

Johnson'ın bu gözlemi yapmasına vesile olan pasaj *Kayıp Cennet*'in birinci kitabındaki 283-313 arasındaki dizelerdir. Beelzebub, ateş gölünde "şaşkın ve hayretler içinde" duran mağlup ordusuyla Şeytan'ın konuşmasını talep etmiştir:

O konuşmasını daha bitirmeden, daha kıdemli Şeytan
Devasa kalkanıyla kıyıya yöneldi. Geniş, ağır
Ve yuvarlaktı, sırtındaki semavi kalkan,
Omuzlarında asılı geniş çember aya benziyordu,
Toskanalı sanatkârın Fesole ya da *Voldarno*'dan
Lekeli küresinde yeni ülkeler, nehirler veya dağlar
Keşfetmek için, optik camından baktığında
Gördüğü aya. Mızrağı *Norveç* tepelerindeki en uzun
Çam ağacı boyundaydı, bir gemi
Direğine benziyordu. Ve onu baston olarak
Kullanıyordu. Cehennem'in Cennet'inkine hiç
Benzemeyen kızgın zemininde yürümek için.
Hava kavurucuydu ve kıyıya yürürken yakıyordu
Onu. Yine de dayandı, o alevli denizin kıyısına
Gelip durdu ve ordularına seslendi. Düşmüş

Meleklere – *Vallombrosa*'da ulu Etrusca ağaçlarının
Gölgelediği dereleri kaplamış güz yapraklarına
Benzeyen Düşmüş Meleklere. Ya da
Suyun üstüne saçılmış saman tanelerine
Benziyordu bu melekler,
Hani *Orion* şiddetli rüzgârlarla silahlanıp dalgalarıyla
Kızıldeniz'i altını üstüne getirerek,
Kalleş bir nefretle *Gojen* konuklarının peşindeki
Busiris ve *Mısır* ordularını tarumar etmişti,
Ki bu arada, onlar güvenli sahilden düşmanlarının
Suyun yüzeyini rezilce kaplamış cesetlerini,
Kırık araba tekerlerini, bu iğrenç değişikliği
Şaşırarak izliyorlardı.

Buradaki seleflerin geçişleri Homeros, Virgil, Ovidius, Dante, Tasso, Spenser, İncil ve "Toskanalı sanatkâr" olarak ifade edilen Galileo ve teleskobunun "uzaktan getirme" (far-fetching) faaliyetleri yan yana koyularak yapılmıştır. Milton'ın amacı gecikmişliğini erkenciliğe dönüştürmektir. Geleneğin önceliği de onu gecikmişlikte mahpus etmektir. Bu pasaj kapsamında sorulacak soru şudur: Johnson'ın "tesadüfi imge" olarak bahsettiği Galileo ve teleskop niye burada? Johnson, bu imgenin eğreti olduğunu söylese de doğru cevabı ima etmiştir: Çünkü bu görünürdeki eğreti imge sayesinde okurun hayal gücü dolup taşar ve Milton'a yorumlama açısından gerçek bir öncelik sağlar. Böylece kendi biricikliğinde ve kesinliğinde ısrarcı güçlü bir okuma ortaya çıkar. Seleflerinin mecazını mecazileştiren Milton, bizi kendi okuduğu gibi okumaya teşvik eder; onun duruş ve görüşünü kendi kökenimiz, zamanını kendi zamanımız olarak kabul etmemizi sağlar. Göndermeleri geçmişe dair içevurum, geleceğe dair de dışavurum sağlar; ama bunun çelişkili pahasını şimdiki zaman öder. Bu bedel, yok hükmünde olma değildir, ama hayretin (keşif) ve kederin (kâşifin Kilise tarafından hapsedilmesi) birleşmesinden doğan deneyimsel bir karanlığa tabi tutulur. Frank Kermode'un da dediği gibi

Kayıp Cennet bütünüyle güncel bir şiirdir, ama şimdiki zaman algısı bir güzellikten ziyade kayıptır.

Şeytan'ın kalkanını ay ile kıyaslayan Milton, *İlyada*'daki (XIX, 373-80) Akhilleus'ın kalkanına bir gönderme yapar:

> (...) ve büyük kalkanı kavradı, devasa, ağır, kalkandan
> ışıklar saçıldı uzaklara, aydan saçılır gibi.
> Fırtınanın sevdiklerinden uzağa, balıkların kaynaştığı
> denizlere
> sürüklediği denizcilere dağların çıplak tepesinde yanan
> azgın bir ateşten
> nasıl yayılıp gelirse ışık; işte öyle yayıldı, çaktı havada
> Akhilleus'ın güzel, süslü kalkanından da.

Burada Milton, *The Faerie Queene*'deki (V, v, 3) Radigund'un kalkanına da bir bakış atmaktadır:

> Kızın omzunda asılıydı kalkanı,
> Üstündeki taşlarla gepgeniş,
> Dolunay gibi parlıyordu,
> Her açıdan Ay'a benziyordu.

Amazonların prensesi Radigund, tıpkı Akhilleus gibi gurur ve öfkeyle dolup taşmıştır. Şeytan, kötücül duruşu sayesinde her iki duyguyu da fevkalade yaşarken Britanyalı sanatkârın geçişli görüşü sayesinde onu tam olduğu gibi görürüz; zira Galileo da önceden hiçbir insanın görmediği şeyleri görmüştü ayın yüzeyinde. Milton, Galileo'yu ziyaret ettiğinde (*Areopagitica*'da böyle yazmaktadır), Engizisyon sebebiyle Galileo ev hapsindeydi. Restorasyon döneminin ilk evrelerinde Milton da benzer bir süreçten geçmişti. Homeros ve Spenser, Akhilleus ve Radigund'un kalkanlarının ay gibi parıldamasından bahsetmiştir; ama Milton, Şeytan'ın kalkanıyla ayı boyut, şekil ve ağırlık açısından benzetmiştir, zira Galileo'nun keşfiyle beraber ay artık bir ışıktan ziyade başka bir dünya olarak görülüyordu. Milton ve Galileo gecikmiştir, ama erken gelen Homeros ve Spenser'a göre daha çok şeyi daha iyi görmektedirler.

Milton okurlarına ışığı sağlarken aynı zamanda gerçekliğin boyutlarını ve özelliklerini de sağlamaktadır; ama buna rağmen Milton, Toskanalı sanatkâr gibi, bu yaptıklarını deneyimsel karanlık içinde, acı dolu bir dünyada yapmalıdır.

Milton sırf Şeytan'ın kalkanı hususunda gerçek bir manzara sunmaz. Şeytan'ın mızrağı ve Şeytani olanların düşen yaprak benzetmeleri açısından da seleflerini geçmiştir. Şeytan'ın mızrağı Homeros, Virgil, Ovidius, Tasso ve Spenser'dan bazı pasajları akla getirir; fakat bu göndermeye geçiş, gönderi (direği) Norveç köknarından yapılmış güncel bir amiral gemisi atfıyla yapılır. Buradaki esas gönderme muhtemelen Ovidius'un Altın Çağ hayalinedir:

> Ulu köknar ağacı dağlardaki yurdundan sökülmemişti daha,
> Suyun üstünde yabancı uzak ülkeler aramak için.
> İnsanlar yaşadıkları yerden başka bir yurt bilmiyorlardı:
> Kasabalar çevrilmemişti, duvarlar, derin hendeklerle.
> Boru ya da trampet kullanılmıyordu, ne kılıç ne de miğfer.
> Dünya böyle bir yerdi, askerin korumasına ihtiyaç duyulmazdı.
> Bereketli toprak özgürdü, kürek ya da pulluk değmemişti,
> Ama her şeyi kendine göre veriyordu fazla fazla.

Ovidius'un Altın Çağ'dan Demir Çağ'a geçişi "bir gezinti"ye indirgenmiştir, zira altından demire düşüşün esas müsebbibi Şeytan'dır. Erken dönemdeki Şeytan, Akhilleus ve Radigund'u kapsamıştı. Sonra da metaleptik tersine döndürme vasıtasıyla Homeros ve Virgil'in Polifemus'unu, Tasso'nun Tancredi ve Argantes'ini ve Spenser'ın mağrur devi Orgoglio'yu kapsamıştır:

> bir sopa ya da asa duruyordu orada–
> bir zeytin ağacı, yeşilken kesilmiş ve kurumaya bırakılmış
> Kiklop'un eli için. Bir bayrak direği gibiydi,
> yirmi küreklik, enli, derin denizlere açılan
> bir teknede bulunur türden:
> öyle uzun, öyle geniş görünüyordu.
>
> [*Odysseia*]

... bir tepede
Çoban Polyphemus'u gördük;
mamut gövdesini sürüler arasında ağır ağır taşıyordu,
tanıdık kıyılarda aranıyordu – korkunç
şekilsiz bir yaratık, devasa, kaybetmiş gözünün ışığını.
Adımlarını kesip eline aldığı bir
köknarla destekliyordu.

[*Aeneid*]

Mavorların oğulları mızrak yerine
İki budaklı gemi direği taşıyorlardı, onlardan başka
Kimsenin kaldıramayacağı;
Köpüğe batmış iki kısrak taşıyordu efendilerini,
Hiçbir hayvan, kuş, ok onların yarısı kadar hızlı uçamazdı:
Boreas nasıl söker koparır Torosların kuzeyindeki çatlak
kayaları
İşte öyleydi onların öfkesi: Miğferleri üzerinde
Uzun mızraklarını kırdılar ve yongalar, kıvılcımlar,
Duman yükseldi göğe.

[*Jerusalem Delivered* (*Kurtarılmış Kudüs*)]

Asil soydan geliyorum diye
Ve kimsede olmayan gücü nedeniyle
Öyle kibirlenmişti ki şövalyeliği ve bütün
Diğer güçleri küçümser olmuştu.
İşte böyle yürüyordu şimdi bu bahtsız
Adamın üstüne: Adımlarını budaklı bir meşe
Ağacıyla destekliyordu, annesinin karnından
Söküp aldığı, onu düşmanı ümitsizliğe düşüren
Ölümcül bir mızrak yapmıştı.

[*Faerie Queene*]

Vahşi Adamlar, Polifemus, Kiklop, kaba ve mağrur Orgoglio, Katolik ve Çerkez şampiyonlar Tancredi ve Argantes'in hepsi Milton'ın erkenci ve büyük Şeytan figürünün gecikmiş

ve sonraki türevlerine dönüşecektir. Ağaç ve gönder, sopa ile ikame edilebilir hale gelir. Her üçü de Şeytan'ın Deccal, yani karanlıkta mağrur yürüyüp tabiatı deniz veya kara savaşına sokacak kadar bozan Tanrı'nın kovulmuş evladı, Eyüp'ün Leviathan veya Behemoth'u olarak zalimliğin bir simgesi haline gelir. Milton'ın şimdiki hali de bir tür deneyimsel karanlıktır (deniz savaşı türünden) ama Şeytani kökenlere dair geriye dönük bakışı, Homeros, Virgil ve Tasso'nun kısmen sunabildiği gerçeği bütünüyle sunmuştur. Bu geçişin Spenser'ın Orgoglio'sunun üstesinden gelip gelmediği tam belli değildir, zira bu karakter de Milton'ın Şeytan'ı kadar Şeytanidir. Tabii Şeytan, daha karmaşık ve keskindir, çünkü Şeytan cennetin oğludur, iğrenç Orgoglio gibi toprağın çocuğu değildir.

Pasajdaki üçüncü geçiş, yapraklara dair kurgu, en ince geçiştir ve Milton'ın büyüklüğünü gerçekten gösterir. Burada mecazını yaptığı mecazlar Yeşaya, Homeros, Virgil ve Dante'ye aittir. Bir de Eyüp ve Virgil'deki Orion mecazı üzerinden mecaz yapılır. Bu parçada Çıkış ve Ovidius atıfları ile Busiris ve Şeytan'a dair de bahisler vardır. Düşen yapraklardan fırtınalar üstündeki yıldızlı ilhamlara, oradan da zalim birinin eziciliğine doğru seyahatte bir tür geçiş söz konusudur, zira Milton, son indirgemeye varmadan önce metonimden metonime geçmektedir.

Şeytan'ın acı bir şekilde hâlâ "melek biçimliler" olarak ifade edilen kovulmuş melekleri, daha ziyade Yeşaya'daki (34:4) kehanetli feryada gönderme yapmaktadır:

> Cennetin cümle melekleri dağılmalı, arş bir tomar gibi kıvrılmalı; onların bütün melekleri kovulmalı, dalından düşen bir yaprak gibi, incir ağacından düşen incir gibi.

Milton, bunu bir geçiş olarak göstermeyecek kadar ihtiyatlı olduğu için kurduğu mecaz Homeros, Virgil ve Dante üzerinden buraya varır:

(...) neden neslimi soruyorsun?
Yaprakların nesli gibidir insan nesli de.
Rüzgâr dağıtır yerdeki yaprakları, ama sağlam gövde
Yeniden yapraklanır baharla birlikte.
Aynı şekilde bir insan nesli büyür birisi ölürken...

[*İlyada*]

ormanda ilk kırağıyla birlikte düşen
güz yaprakları kadar kalın,
ya da çıldıran denizden kaçıp, soğuk mevsim onları
suların üzerinden sıcak topraklara sürdüğünde
kumsallara akın eden kuş sürüleri kadar.
Dikiliyorlar: her biri ırmağı ilk geçen olmak istiyor;
elleri daha uzak kıyıya doğru uzanıyor. Ama Charon,
asık suratlı kayıkçı, alıyor şimdi bu ruhları, şimdi
öbürlerini; kalanları bırakıyor;
iterek onları kıyıdan uzak tutuyor.

[*Aeneid*]

(...) Ama bu perişan ve çıplak ruhlar renk değiştirdi, dişleri takırdamaya başladı, acımasız sözleri duyduklarında. Tanrı'ya, anne babalarına, insan ırkına, mekâna, zamana, onları doğuran tohuma ve doğumlarına lanet ettiler. Sonra feryat figan, Tanrı'dan korkmayan herkesi bekleyen şeytani kıyıya doğru ilerlediler. İfrit Charon, gözleri köz gibi parlayarak, çağırıyor, hepsini tek tek topluyordu, oyalanan olursa küreğiyle vuruyordu.

Sonbaharda yaprakların, dal bütün yükünü yerde görene kadar, birer birer düşmesi gibiydi Âdem'in soyu da: İşareti alır almaz, ıslığa giden kuşlar gibi birer birer atıyorlar kendilerini o kıyıdan. Böylece karanlık suyun üzerinde gidiyorlar ve daha onlar karşı kıyıya iner inmez bu kıyıda yeni bir kalabalık birikiyor.

[*Inferno* (*Cehennem*)]

Homeros, karanlık süreci kabul eder; Virgil de kabul eder ama öte kıyıya duyduğu sevgi sebebiyle ellerini uzatanlara dair unutulmaz imgesi sayesinde bunun üzüntüsünü dile getirebilmiştir. Virgil'e biraz yakın olan Dante, daha beter haldedir, çünkü Âdem'in kötü tohumu düşerken bile yapraklar düşmektedir. Milton, genç ve gözleri görüyorken Vallombrosa'ya gittiğini ve orada güz yapraklarının derelere serpildiğini gördüğünden bahseder. Ormanlık yeri gölge olarak gösteren karakteristik metonimi, Virgil ve Dante'nin Charon için buluşan gölge imgelerine dair bir göndermedir. Böylece Milton, metalepsis vasıtasıyla Dante ve Virgil'i Homeros'taki kökenlerine taşır. Selefler burada yine dıştan gecikmiş olarak yansıtılmıştır ve Milton da Yeşaya'nın vahiy kaynağını içine dönük olarak yansıtmıştır. Yapraklar ağaçlardan düşer, nesil nesil insanlar ölür, çünkü cennetin üçte biri yere düşmüştür. Milton'ın şimdiki zamanı yine deneyimsel bir kayıptadır. Artık sonbaharı görememektedir, ama sanatının optik camı, selefl erinin ancak karartı olarak tabiatın bitkisel camında görebildiklerini tamamen görebilmektedir.

Kızıldeniz'in "serpilmiş sazları"na bir geçişle Milton, yine Virgil'i ve onun Orion'a ilişkin iki pasajını anımsatır:

> Gemimizin burnu o yöne dönüktü ama aniden
> dalgaların üstüne çıkarak öfkeli Orion
> bizi kör kayalıklara doğru itti...
>
> [*Aeneid*]

> ikiz Ayılar ve yağmurlu Hyades'i fark eder,
> altın silahlı Orion'u ve hepsini
> sakin gökte bir arada görünce
> yüksek sesle işaret verir...
>
> [*Aeneid*]

Bu pasaja paralel İncil'deki göndermelere de Alastair Fowler işaret etmiştir:

Kalbi bilge, gücü yüksektir: kim ona karşı katılaşmış ve gün görmüş?
(...) Tek O gökleri kaplar ve denizler üstünde yürür.
Arcturus'u, Orion' u ve Pleiades'i ve güneyin odalarını yaratan odur.

[Eyüp 9:4, 8-9]

Yedi yıldızı ve Orion'u yaratanı ara, ölümün gölgesini sabaha çevireni, gündüzü geceyle karanlık kılanı: denizin sularını çağıran, onları dünyanın üzerine yağdıranı: adı Tanrı'dır onun...

[Amos 5:8]

Virgil için Orion'un yükselişi fırtına mevsiminin başlangıcına işaret ediyordu. İncil'de, Orion ve diğer bütün yıldızlar bir işaret sistemine dâhil edilerek paganlardaki güç statüsünü kaybetmiştir. Milton "gücendirdi" tabirini kullanarak kendi zamanında dahi bu işaret sisteminin devam ettiğini ifade etmiştir. Fakat sonradan "alaşağı etme" tabiriyle beraber Şeytani yıldızlar ve Firavun Busiris'in (burada Firavun da bir tür Şeytan'dır) meleklerinin nihai olarak kovulduğunu anlatmıştır. Orion'u hâlâ bir güç odağı olarak gören Virgil böylece yine bir yanılma işaretine dönüştürülmüştür.

Bu pasajdaki göndermeleri detaylıca ele almamın sebebi, *Kayıp Cennet*'teki geçişli şemayı bütün veçheleriyle göstermekti. Johnson'ın sezgisi de böylece tasdiklenmiştir, zira optik camın "tesadüfi imgesi"nin haricî bir unsur değil de "hayal gücünü dolduran" bir aygıt olduğu anlaşılmış ve çok küçük bir alana birçok geçişli mecaz sıkıştırılmıştır. Seleflerini sıraya dizerek Milton, mecazi olarak onlara karşı yükümlülüklerini tersine çevirmiştir. Seleflerini konumlandırdığı yer, şiirinin gerçeği (özenle İncil'deki gerçeğe yakın bir şekilde kurulmuştur) ve karanlık ânı (bunu da Galileo'yla birlikte paylaşmaktadır)

arasındadır. Geçiş, zamanı katleder, çünkü mecazın mecazı sayesinde bir belagat veya kelime bilinci oluşur ve geçip giden tarih görmezden gelinir. Milton, Bacon'ın yapmak istediğini yaptı. Milton ve Galileo kudemanın arasına girerken Homeros, Virgil, Ovidius, Dante, Tasso ve Spenser da modernler arasına girdi. Bunun bedeli, şimdiki zamanın aniliğidir. Milton'ın sunduğu anlam, önde olmanın külfetinden kurtulmuştur, çünkü Milton'ın içevurumu sayesinde kendisi artık geleceğin bir parçasıdır.

Milton'ın geçişli şemalarını en büyük ve en güçlü boyutlarında anlatmak çok zaman alacağı için bunun kaba bir hattını, metni alıntılamak yerine özetleyerek, göndermeleri sunmak yerine onlara atıfta bulunarak yapacağım. Buradaki maksadım hem "optik cam" pasajının düzeni itibarıyla biricik olmadığını hem de Milton'ın etkilenmeye karşı savaşını ve bir savunma olarak belagati kullanmasını daha kapsamlı bir şekilde incelemektir. Ele alınabilecek birçok pasaj vardır; ama bana göre birinci kitabının son hareketi olan 670-798 arası dizeler bunun için en iyi örnektir. Bu pasajın gizli öznesi hem etkilenme endişesi hem de yeni şiirsel oluşumların (Milton'ın kendi oluşumları da buna dâhildir) ikincil olmaya dair ahlaki endişesidir. Pasaj derinlikten, Pandaemonium'dan çıkan binayı, Şeytan'ın sarayını tasvir etmekle başlar. Pasajın sonunda da Şeytan ve cehennemlik akranları bir toplantı yapar.

Bu pasaj yine Homeros, Virgil, Ovidius ve Spenser gibi önemli seleflerini dönüştürmeye çalışır; fakat burada Lukretius ve Shakespeare'e dair (Fowler'ın da ifade ettiği gibi) başarılı göndermeler vardır. Pandaemonium maskesinin (John Hollander'ın tabiriyle, kraliyet divanı maskelerinin dönüşüm sahnelerine benziyor) olağanüstü ve devinimli gücü, şiir geleneğine ve bu düşüncenin ahlaki sorunsalına dair sürekli ve bütün bir gönderme olmasına dayanır. Metalepsis veya geçiş, gerilerek ortası zayıflayan bir mecaz olarak tasvir edilebilir. Milton için edebî gelenek de böyle bir mecazdır. Pandaemonium sekan-

sındaki maskelerin dönüşümünde rol alan illüzyonlu oluşumlar ve karmaşık mekanizmalar, destan ve trajedi geleneğinin kendi kendini aldatan ve ahlaken yanlış yola yönlendiren yapısının birer simgesidir.

Milton, maharetli bir şekilde pasajdaki sekansı yakın geçmişe dair bir geçişle başlatır, İç Savaş'taki kraliyet ordusuyla Şeytan'ın ordusu arasında bir çağrışım yaratır. Spenser'ın Mammon mağarası kantosuna gönderme yaparak şiirde Mammon, öncü birliklerle yola çıkar. İki şiirde de Mammon altın bulmak için kazıya girişir. Bir sonraki büyük gönderme, Galileo sekansında da olduğu gibi Ovidius'un *Metamorphoses* [*Dönüşümler*] eserine yöneliktir. Burada Milton sanatın ahlakını irdeler:

> Kimse şaşırmasın
> Cehennem'in zenginliklerine; toprağın
> Böyle değerli bir zehre layık olmasına. Ve ölümlü şeylerle
> Övünenler, geze dolaşa *Babil*'den, *Mısır* krallarının işlerinden
> Dem vuranlar öğrensinler, onların gece gündüz ve binlerce
> İşçi çalıştırarak güç bela yarattıkları en yüce şöhret, Kudret
> Ve Sanat abideleri lanetli ruhlar tarafından nasıl bir saat
> İçinde aşılabiliyor.

Milton, *İlyada* veya *Aeneid* için "değerli zehir" tabirini kullanmazdı; ama kınamalarının gücü onlara dahi sirayet eder. Bu endişe kendi şiirlerine de temas eder. Pandaemonium, barok bir görkemle yükselirken Ovidius'un yine Mulciber tarafından tasarlanan Güneş Sarayı'na (*Metamorphoses* [*Dönüşümler*] II, 1-4) ilişkin geriye dönük bir gönderme yapılır. Burada Roma'daki Aziz Petrus Bazilikası'na ve Fowler'a göre Aziz Petrus Meydanı'ndaki Bernini sütunlarına bir gönderme vardır. Bernini gibi bütün karanlık sanatkârların (destan şairleri de buna dâhildir) arketipi olan Mulciber, sekansın merkezine oturur:

> Adı *Mulciber*'di; onun öfkeli *Jove* tarafından fırlatılıp
> Cennet'ten Kristal mazgalların üzerine düşmesi

Şöyle anlatılır: Sabahtan öğleye kadar düşmüş, öğleden
Çiyli akşama kadar, bir yaz günü; batan güneşle
Düşen bir yıldız gibi düşmüş Ege'deki *Limni Adası*'na:
Böyle diyorlar yanılgıyla: çünkü isyancı güruhuyla beraber
Çok önceden düşmüştü aslında o; şimdi de bir faydası yok
Cennet'te Yüksek Kuleler kurmuş olmasının; kaçamadı da
Bütün hilelerine rağmen, fakat baş aşağı yollandı
Çalışkan tayfasıyla birlikte Cehennem'de inşaat yapmaya.

747. dizedeki "yanılgı" ["erring"], Lukretius'un *errat* tabiri üzerinden (*De rerum natura*, I, 393, Fowler'ın ifadesine göre) Homeros'a bir tokattır. Homeros'un pasajıyla bu pasajı kıyasladığımızda Milton'ın göndermelerinin dönüştürme gücünü görürüz, zira Homeros'un Hephaistos karakteri (Latince karşılığı Vulcan veya Mulciber'di), kendi düşüşünü nazikçe anlatmıştır:

(...) Olympialıyla savaşmak çok güç.
Eskide bir vakitler sana yardım etmek istedim,
ve o beni ayağımdan tutup sihirli sınırın dışına fırlattı,
ve bütün gün çaresizce düştüm, gün batarken de
Limni'ye indim...

[*İlyada*]

Milton, bu düşüşün huzurlu tabiatını fazlaca vurgulayarak Homeros ile istihza eder, sonra da onu bütünüyle tersine çevirir. Karanlık şimdiki zamanda, barok görkemin kötü itibarı, merdut bir Kilise'ye dönüştürülmüş olsa da Mulciber'in işi tamamlanmıştır. Bundan dolayı 756. dizede Pandaemonium, Şeytan'ın "yüksek başkenti" olarak anılır ve böylece Virgil'in iki dizesine (*Aeneid*, VI, 836 ve VIII, 348) gönderme yapılır; ama bu göndermeyi mümkün kılan şey arılara dair 768-75. dizeler arasındaki karmaşık istiaredir. Burada da *İlyada*, II, 87-90 ve *Aeneid* 430-36 pasajlarına yine gönderme yapılmıştır, çünkü bu metinlerde sırasıyla Ahayalı ve Kartacalı kahramanlar arılara benzetilmiştir. Milton'ın şimdiki zamana geçişleri arasında en takdire şayan olanı, Shakespeare'in

Midsummer Night's Dream [*Bir Yaz Gecesi Rüyası*], II, i, 28ff pasajına yaptığı göndermedir. "Gecikmiş bir köylü", "Elfleri" görürken Milton'ın okurları olarak biz de devasa şeytanların ebatça küçüldüğünü görürüz. Buna rağmen gecikmişliğimiz yine *Aeneid*, VI, 451-54 pasajına yapılan göndermeyle bir metaleptik tersyüze tabi tutulup yeni bir şekle sokulur. Bu pasajda Aeneas, Dido'nun "gölgeler arasındaki loş şeklini (tıpkı ayın yükselişini gören veya gördüğünü sanan bir insan gibi)" fark eder. O halde gecikmiş köylü, elfleri "ya görüyor ya da gördüğünü zannediyor" ama biz, tıpkı Milton gibi, kovulmuş meleklerin devlerden pigmelere dönüştürüldüğünü biliyoruz. Pandaemonium sekansı, "altın tahtlarda bin yarı tanrı"nın devasa toplantısıyla sona erer. Bu da alenen Restorasyon sonrası yeniden toplanan dinî meclislerin bir parodisidir. Başlangıçtaki atıf krallık ordusunun öncü birliklerine dairken, şimdiki zaman karanlık günler geçirmektedir; ama bu da Milton'ın mukavemetli hayaline avantaj sağlamaktadır.

Bu gönderme şeması şiir boyunca o kadar yaygın bir şekilde yer alır ki şair adına herhangi bir dikkatsizlik ihtimalini görmezden gelebiliriz. Milton'ın tasarımı besbellidir, maksadı edebî geleneği tersine çevirmektir ve bunun bedeli de şimdiki zamanın şimdiliğidir. Milton vasıtasıyla selefler geri döner, ama bu Milton'ın iradesine kalmıştır. Selefler geri döndüğünde de düzeltilmiş olarak geri dönerler. Geleneğe karşı göndermelerle kazanılan zaferlere bakıldığında Milton ile ancak belki Shakespeare kıyaslanabilir; ama Shakespeare'in Spenser gibi alt etmesi gereken bir selefi yoktu, sadece bir Marlowe'u vardı. Diğer yandan Shakespeare selefleri Eshilos, Sofokles ve Euripides ile doğrudan bir rekabet içinde değilken Milton'ın Homeros, Virgil, Ovidius, Dante ve Tasso ile rekabeti daha meydandadır.

Hobbes, *Answer to Davenant's Preface* (1650) [*Davenant'ın Önsözüne Cevap*] adlı eserinde aklı muhakemeye tabi kılmıştır ve böylece retoriğin de diyalektiğe tabi olduğunu ima etmiştir:

> Çok bilmek suretiyle metafor ve benzerliklerin takdire şayan çeşitliliğini ve yeniliğini görme imkânı buluruz ki bütün bunlar az bilginin pusulasında gözükmez. Bundan dolayı yazar, zamanla kaybolmuş veya kaba ve uzun süreli kullanımla kirlenmiş ifadeleri yazmaya mecbur kalır. Müziğin havası gibi şiirin sözünü de sık duyduğumuzda ondan lezzet alamayız. Etimizi tutan kemiği nasıl hissedemezsek okur da bu sözlerin etkisini hissedemez. Bedenlere dair hissimiz, değişim ve izlenim çeşitliliğiyle peyda olur. Benzer şekilde dile dair hissimiz de kelimelerin çeşitliliği ve değişmesiyle vücut bulur. Buradaki kastım seyahat dönüşü eve getirdiğimiz kelimeleri taklit etmek değil, halihazırda kullanılanları maksadımıza göre abartılı istiarelerle (ama yerinde, bilgece ve güzelce) yeniden çevirmektir...

Milton, bunu bilinçli bir şekilde bir meydan okuma olarak görseydi, Hobbes'a vereceği cevap *Kayıp Cennet*'ten daha iyi olamazdı. Davenant ve Cowley'nin başaramadığı şey, edinilmiş retoriği kendi maksadına göre bütünüyle çevirememektir; ama Milton'ın çevirisi bir yücelik içindedir. Böylece Milton, Hobbes'a karşı retoriği diyalektiğin üstüne çıkardı, zira Milton'ın abartısı sayesinde istiareleri (Puttenham'ın *far-fetched* tabirinden mülhem) karmaşık iddiaların statüsü ve işlevine sahiptir. Milton'ın aklı ve retoriğe hâkimiyeti yine aklın bütün güçlerini kullanmasının bir gösterişidir ve muhakemeye tabi aşağı bir meleke değildir. Eğer Hobbes *Answer* [*Cevap*] eserini yirmi yıl sonra, yani *Kayıp Cennet*'i okuduktan sonra yazsaydı, felsefenin şiire karşı üstünlüğüne dair düşüncelerinden bu kadar emin olamazdı.

8

MILTON'IN GÖLGESİNDE

Tepelerin arasında
Şarkının o yüce yıldızına baktı,
Tanrısal Milton.

Wordsworth, *The Excursion*, I, 248-50

Milton onun en büyük idolüydü ve bazen kendisini onunla karşılaştırmaya cüret ederdi.

Hazlit, *The Spirit of the Age* [*Çağın Ruhu*], (Wordsworth hakkındaki yazısından)

Bu bölümde dört şiirin kısa okumalarını yapacağız: Wordsworth'ün *Intimations Ode*, Shelley'nin *Ode to the West Wind*, Keats'in *Ode to Psyche* [*Psişe'ye Ağıt*] ve Tennyson'ın *Ulysses* şiiri. Wordsworth'ün şiiri doğrudan Milton'ın gölgesinde yazılmıştır ve *Lycidas*'ın bir yanılgısı veya kuvvetli bir yanlış okuması olarak kabul edilebilir. Shelley'nin şiiri Wordsworth'ün kuvvetli bir yanlış okumasıyken Keats'inki Milton ve Wordsworth'ün birkaç metninin başarılı bir yanlış yorumlamasıdır. Tennyson'ın dramatik monoloğu her dört selefle mücadele eder ve dilimizdeki en karmaşık yanılgıları muazzam bir şekilde elde etmeyi başarır. Hepsini kullanışlı ve açık bir şekilde

yanlış okuma haritama göre ele alabiliriz ve hiçbiri günümüzdeki şiiri etkileyecek o rahatsız edici gücünü kaybetmemiştir. Sırf Wallace Stevens'ta dahi *Intimations Ode* şiirinin *Le Monocle de mon Oncle*'dan *The Auroras of Autumn*'a kadarki uzun etkisini görebiliriz. *Ode to the West Wind* şiiri, Stevens'ın *The Snow Man* [*Kardan Adam*] ile başlayıp *Notes Toward a Supreme Fiction* [*Üstün Bir Kurguya Dair Notlar*] ile devam eden, sonradan *Puella Parvula* ve *The Course of a Particular* [*Bir Zerreciğin Güzergâhı*] ile biten şiir dizisini etkilemiştir. Benzer şekilde *Ode to Psyche* şiirinin Stevens'ın *Credences of Summer* [*Yaz İnançları*] ve *Ulysses* şiirinin de *The Sail of Ulysses*'e [*Ulysses'in Yelkeni*] tesir ettiğini görürüz. Benzer motifleri Yeats ve asrımızın daha zayıf şairlerinde de görebiliriz. En derin anlamıyla etkilenme hiç bitmeyen bir süreçtir.

Wordsworth'ün *Ode* şiiri geleneksel olarak üç kısımdan müteşekkildir: 1-4., 4-8. ve 9-11. bentler. İlk kısım yokluk imgeleriyle, "bir zamanlar" dünyasında başlar. Burada bir *illusio* vardır. Wordsworth dünyadan bir görkemin kaybolduğunu söylerken esas korktuğu şey kendisinden bir görkemin kaybolmasıdır. Burada, süperegoyu oluşturan özgüvensizliğin içgüdüsel dürtülerine karşı bir savunma olarak tepki oluşumu söz konusudur. Şiir bağlamında içgüdüsel dürtüler, selef fiksasyonundan doğan içselleştirilmiş etkilenmelerdir. Wordsworth'ün özgüvensizliği de bundan dolayı Milton'ın gücüne karşı tepki vermektedir. "İmalar" başlığı bir anlamda "işaretler" veya "remizler" anlamına gelmektedir ve okurda, şiirin delil aradığını, bir tür seçilmişliği hedeflediğini çağrıştırır. Bunun selef şiiri Milton'ın *Lycidas*'ıdır ve *Ode* şiiri de özünde şairin ulvi güçlerine ithaf edilir, yazmayı umduğu büyük destanın ön şiiridir. Şiirin son aşamasında Milton'a karşı geçişli bir duruş sergilense de az önce bahsettiğimiz bu maksat, şiirin ilk iki kısmı tarafından engellenmektedir.

Yokluk imgelerinin sadece ilk bent ve ilk kısmı sonlandıran dördüncü bendin yedi dizesinde hâkim olduğunu belirtmek-

te fayda var. İlk dört bendin çoğu doğal varlığın imgelerine ve bu imgelerin diyalektik salınımlarına dairdir. Bu imgeler, yokluk imgeleriyle beraber yazılmış olsa da gözden ziyade kulağa hitap eder. Wordsworth zevkle duymaya devam eder, ama en derin arzuları göremez olmuştur. Duyma zevki şiirin ilk kısmının temsil özelliğini muhafaza eder. Burada asil bir sinekdoşla bütünün imgesi (arş ve arzın kahkahası) parçanın imgesini (şairin görme duyusunu yitirmesi) ikame eder.

Beşinci bentten sekizinci bende kadar, bir önceki doluluğu boşaltan farklı türden imgelerle karşılaşırız. Bu imgeler arasında seyreden bulutlar, gölgeler, Batı'ya doğru gezintiler, büyük ışıktan loş ışığa doğru solmalar, büyüğün küçüğü taklidi, karanlık ve nihayetinde ayazın ağırlığı vardır. İndirgeme imgeleri olarak bunlar nesneler dünyasına, anlamsız tekrara, yani metonimin "gerçekçi" dünyasına öznel olarak boyun eğer. Wordsworth'ün *kenosis*'i de budur. Kendi hayalî uluhiyetine ve kehanet gücüne sancılı bir şekilde azar azar teslim olur. Savunma açısından burada hiç şüphesiz bir gerileme vardır; ama savunmanın başarısız olduğunun da farkındadır. Sekizinci bentte baskılamanın gücü sebebiyle Yüceliğin imgeleri kışkırtılır. Bu çerçevede Çocuğun imgelemi -"Yine de gücü görkemlidir / Endamında cennetlik hürriyet vardır"- ile daha derinlikli bir imge -"Ayaz kadar ağır, yaşam kadar derin!"- birbirini bir dizi halinde takip eder. Tüm bent, küçük çocuğu "en iyi Filozof" ve "görkemli Peygamber! Kutlu Kâhin" olarak niteleyerek mübalağaya başvurur ve böylece ifadenin sınırlarını zorlar.

Şimdiye kadarki açıklamalardan yola çıkarak Wordsworth'ün *Ode* şiirinin bizim yanlış okuma haritasının motiflerini ne kadar sıkı sıkıya takip ettiğini görebiliyoruz. Şiirin üçüncü hareketi, dokuzuncu bendiyle başlar. Bu bent de şiirin en büyük metaforuyla sona erer:

> Bu yüzden havanın sakin olduğu bir mevsimde,
> Karada, çok içerlerde olsak bile

Ruhlarımız görür bizi buraya
Getiren ölümsüz denizi,
Bir an içinde oraya gidip
Kumsalda oynayan çocukları görebilir,
Ve duyabilir heybetli suların sonsuzca yuvarlanışını.

Bu pasajdan önceki kısımlarda dokuzuncu bent, içe karşılık dışın açısını imgelerle anlatmıştır. Paul de Man da bunun Romantizm imgeleminin en karakteristik türevi olduğuna işaret etmiştir. Ölümsüzlüğün bir iması olarak Wordsworth, "hissiyat ve haricî şeylere dair / inatçı sorgulamaları" övmüştür. Şiirin esas ölümsüzlük iması, çocuklar ve ölümsüz denize dair metaforik hayalidir. Peki, bunlar iç mi yoksa dış imgeler midir? Metaforun bakış açısı, "iç diyarı" bilincin derin bir alanı olarak görmesi, bütün cevapları sorunlu hale getirir. Perspektivizmin ironisi, totoloji gibi kendisiyle çelişmesidir. Bu da kendi içinde ironiktir, çünkü bu kelimenin kökeni *perspicere,* esasında "apaçık görmek" anlamına gelmektedir. Bireysel bakış açısı, düşünen özne ve dış nesne arasındaki Kartezyen farka dayanır ve böylece bilmek öznel bir durum olur. Dokuzuncu bentte savunma olarak Wordsworth'ün en derin içgüdülerini arındırdığını görüyoruz, ama bütün arınmalarda olduğu gibi bu da şiir için tek başına yeterli değildir, zira bu eylem şiirsel kehaneti çözelti haline getirir ve geriye pek bir şey kalmaz. Wordsworth, "okyanus gibi hissiyatı"na içkin bir dönüş yapsa, muhtemelen daha "normal" bir yaşam sürebilirdi; fakat bu halde kendisinden önceki bütün şairlerin arzularına meydan okuyacak kadar güçlü bir şair olabilir miydi?

10-11. bentler son bir temsile doğru hareket eder. Burada metaforun yerini metaleptik tersyüz veya geçiş şeması alır. Başyapıtı *The Nature of Representation*'da [*Temsilin Tabiatı*] Richard Bernheimer, "temsil (...) zaman ve şeytani olanlara karşı büyülü bir savunmadır," demişti. Benzer bir şekilde Bronislaw Malinowski, *Coral Gardens and Their Magic* [*Mercan Bahçeleri ve Büyüleri*] adlı eserinde büyülü dile ilişkin genel

teorilerini aktarırken Trobriand yerlilerinin büyülerini, "kutsama sözleridir, zenginlik ve bolluğun ileriye yönelik tasdikleri, kötü etkilerin defi ve geleceğin refahı için geçmişin gücünden faydalanan mitolojik atıflardır" şeklinde tasvir etmiştir. Bernheimer'ın soyut olarak söylediği ve Malinowski'nin Trobriand yerlilerinde gözlemlediği şey, Milton'ın gönderme şeklinin zayıf bir halidir ve bunu Wordsworth, *Ode* şiirini tamamlarken kendi hedeflerine göre uyarlamıştır.

Son iki bendin imgelemi, gecikmişliğin görünürde kabulüyle erkenciliğin yeniden dirilmesi çerçevesinde vücut buluyor. Bu diriliş, Milton'ın *Lycidas*'ının sonundaki güneşli imgeye zıt bir gönderme yapmaktadır. Gecikmişliğin kabulü ilkin tamamlanmış gibi gözükmektedir:

> Ne olmuş bir vakitler onca göz alan ışık
> Şimdi sonsuza dek alınmışsa gözümden,
> Hiçbir şey getiremezse geri
> Çimenin görkemini, çiçeğin şaşaasına,
> Yas tutmayacağız...

Ama son bentte tazelik ve erkencilik vardır:

> Yeni doğan günün masum beyazlığı
> Çok sevimli ancak...

Lycidas'ın sonunda Milton bir "görgüsüz" veya isimsiz köylü olarak genç şair tarafından temsil edilirken, batan güneş de boğulmuş şairin yeniden dirilecek Mesih'in gücüyle dirilişine işaret etmektedir:

> Okyanusun yatağına öyle batar gün-yıldızı da,
> Ama toplar hemen öne düşmüş başını ve
> Kuşanıp altın rengi pırıltısını,
> Tutuşur sabah göğünün alnında:
> Bu yüzden, Lycidas derinlere batmış olmakla
> Yükseklere çıktı aslında,
> Deniz üstünde yürüyenin gücü sayesinde.

Ama en sonunda güneş sadece doğaldır ve macerasına yeniden başlayan genç şair de en az tabiat kadar kırılgandır:

> Ve artık güneş serdi ışınlarını tüm tepelere,
> Ve artık düştü Batı körfezine,
> Sonunda kalktı Çoban, giysisini düzeltti,
> Yürüdü yeni korulara doğru, yeni çayırlara.

Bu pasajlarda gözü olan Wordsworth, Milton'ı başkalaştırır:

> Batan güneşi saran bulutlar
> Sönük bir renk alıyor insanın
> Fâniliğini gözleyen bir gözden;
> Başka bir yarış başladı ve diğer, zaferler kazanıldı.

Ode şiirindeki Wordsworth kendini "görgüsüz köylü" olarak takdim etmez ve olgunlaşmış gözünün zinde rengi, Milton-vari kumaşın mavisini ikame eder. Fâniliği gözetlemek ona bütünüyle boyun eğmek anlamına gelmez. Buradaki "başka yarış" da *Areopagitica*'daki yarış olabilir: "Orada ölümsüz çelenk için koşulur, toz ve sıcağın altında." Wordsworth birden ortaya çıkınca rakibi Milton'ı yarışta görmekten memnuniyet duydu; ama buradaki geçişli "başka zaferler" ifadesi şiirsel ölümsüzlüğü ima eden çelengin başarılı bir ikamesi değildir. Yine de savunmacı imgeleri sayesinde Wordsworth en azından görkemine bakmaksızın geçmişini dışarıya yansıtmaya çalışmıştır ve geleceğini, müstakbel bir başarısızlığın üzüntüsüyle içine yansıtmıştır. Bu eser her halükârda revizyoncu tasarımıyla beraber başarıya ulaşmıştır, zira hâlâ bu şiiri anmaktayız.

Shelley'nin *Ode to the West Wind* şiirinde güreştiği melek Wordsworth'ün bu şiiridir. Shelley'nin şiiri de üç kısımdan ibarettir: I-III, *clinamen/tessera*; IV, *kenosis/daemonization*; V, *askesis/apophrades*. Shelley, *Intimations* şiiri hususunda yanılarak ilkin *Hymn to Intellectual Beauty* [*Akıl Güzelliğine İlahi*] şiirini yazmıştı. Bu şiir de Wordsworth'ün ortaya koyduğu modeli neredeyse birebir takip ediyordu. Shelley, üç yıl sonra daha cesur bir revizyoncu olarak başka bir gün batımı

izledi ve artık (en azından kendisi gibi başarısız bir kâhin için) kazanılacak yarışların kalmadığına dair korkularını yeniden gözden geçirdi. Yorgun bir kâhin olarak Shelley, rüzgârı değişimin aracı olarak görmüştür, ama şiir bitmeden önce bu görüşün çoğu değişecektir.

"Görünmeyen varlık" olarak rüzgâr, şiirin en baskın imgesidir; fakat ilk üç bent boyunca "yok eden ve muhafaza eden" olarak diyalektik bir salınım içindedir. Rüzgâr esmeye devam ettikçe yer, gök ve denizin varlığı büyük oranda yokluk olduğu ortaya çıkıyor. İlk dizeden itibaren Shelley, Wordsworth-vari zinde renklere karşı çıkıp ölü yapraklarını "sarı, siyah, soluk ve ateşli kırmızı" olarak tasvir etmiştir. İlk üç bendin merkezî ironisi rüzgârın bir büyücü ve cinci olarak Shelley de dâhil olmak üzere her şeyin yerli yerinde olmamasının sorumlusu olmasıdır. Tabii Shelley özelinde bunun esas sebebi ilhamın Shelley'yi dışlanmış bir peygambere dönüştürmesidir. Shelley, Wordsworth'ün hayalî kaybın deneyimsel kazanca dönüştürülmesi meselesine dair yaptığı yoruma karşı kendini korumaktadır. Bu yorum da şairleri, tıpkı okyanusların bitki örtüleri gibi, kendi hayal gücüyle titretir ve mahveder.

Bu üç bent boyunca sinekdoş rüzgârın hareketlerindeki mikrokozmosta yatar. Burada rüzgâr hem yok edici (siyasi devrim) hem muhafaza edici (kıyamette yeniden diriliş) olarak vücut bulur. Yaprakların, bulutların ve dalgaların hareketlenmesi, müstakbel büyük hareketlenmenin bir parçasıdır. Savunma açısından Shelley, zıddına dönüşür ve tehlikeli bir şekilde yok edici dürtülerini kendi aleyhine çevirir. Bunun sonuçları da dördüncü bentte daha aşikârdır.

Haritamızın en önemli faydalarından biri de şiirin dördüncü ve beşinci bentleri arasındaki zıtlığı açıkça bize sunabilmesidir. Shelley, dördüncü bentte şiirsel özünü boşaltır, geriler ("Çocukluğumdaki gibi olsam bile") ve kendisini meşhur indirgeme duasıyla metonim bağlamında yalnızlaştırır: "Beni bir dalga, yaprak, bulut gibi kaldır!" Bu *kenosis* vasıtasıyla

verdiği tepki neticesinde dilimizdeki en meşhur ve en yanlış anlaşılan mübalağa sanatı ortaya çıkar:

> Hayatın dikenleri üstüne düştüm! Kanıyorum!
> Saatlerin ağırlığı zincirleyip çökertti
> Senin gibi birini de: yabani, çevik ve kibirli.

Keats, *Sleep and Poetry* [*Uyku ve Şiir*] eserinin 245. dizesinde muhtemelen Byron'a imaen saldırmıştı. Shelley de şiirsel gücün "yaşamın dikenleri ve pürüzleriyle beslendiği" için tek başına yeterli olmayacağını söylerken, Byron'a karşı benzer bir saldırı söz konusudur. Shelley burada aynı zamanda *Intimations Ode* şiirinin sekizinci bendinin son dizelerine ve oradaki ağırlık imgelerine de atıfta bulunmaktadır. Şairin mübalağalı düşüşü, baskılama adını verdiğimiz bir savunmanın yolunu takip ediyor olmasına rağmen yine de vuku bulur, çünkü baskılamaya teşebbüs ettiği şey altta kalamayacak kadar güçlüdür: terbiye, ruhun seriliği ve gurur.

Herhangi bir isyanın gücü onun içkin örüntülenişinde, ona güç veren biçiminde yatar. *Prometheus Unbond* gibi büyük bir eserde olduğu gibi Shelley, ağıtında Wordsworth ve Milton'a karşı isyan eder, ama isyanın şekli seleflerine aittir. Wordsworth, *Intimations* şiirinin üçüncü hareketini "alevler" imgesini arıtarak başlatırken Shelley, "yaşayan bir şey" olarak "küller ve kıvılcımlar" imgesini kullanmıştır. Shelley'nin en büyük arıtma imgesi, Romantizmin endemik iç/dış metaforunun dönüşümüdür:

> Lirin kıl beni, ormanı kıldığın gibi:
> Ne olmuş yapraklarım dökülüyorsa tıpkı onun gibi!
> Yüce uyumlarının gürültüsü ikisinden de
> Derin ve güze ait bir ses alacak,
> Hem hoş hem hüzünlü...

"Derin ve güze ait bir ses" ifadesi hem *Intimations* şiirindeki "zinde renk" hem de *Tintern Abbey*'deki "durağan, hazin şar-

kı" ifadelerine gönderme yapmaktadır; ama Shelley bu "birincil sempati"ye benzetme çabasını başarısız bir metaforla, yani rüzgârdan doğan arpla göstermiştir. Metaforun sınırları "Ey haşin Ruh / Benim ol! Benim ol ey fevri Ruh!" şeklindeki çileli ve beyhude duayla oluşturulmuştur. Burada içteki ve dıştaki, yani şair ve Batı rüzgârı, şairin birliktelik yalvarışlarına rağmen birbirinden uzaklaşır. Şiiri kısmen kurtaran temsil son sekiz dizede söz konusu olur. Burada gecikmiş şair yine de bir peygambere dönüşür ve retorik yerine geçişli bir soruyla sözünü sonlandırır:

> Uyanmış yeryüzüne dudaklarım aracılığıyla
> Kehanetin borusu ol! Ah, Rüzgâr,
> Kış gelmişse eğer, gecikir mi Bahar?

Kehanet şimdiki zamanda telaffuz edilmemektedir, çünkü zaten güz gelmektedir. Şimdiki zaman, Milton'ın bir dizi göndermesinde olduğu gibi şiirden kaybolmuştur. Bahar geçeli altı ay olmuştur, ama Shelley mecazın mecazını yaparak geleceği içevurur ve cevabını orada gizler. Milton'ın "yeni çayırlar" ve Wordsworth'ün "esen en haşin çiçek" tabirleri "uyandırılmamış toprağın" parçalarına benzetilir ve bu esnada Shelley, Yeremya'nın kehanetli haykırışına eşlik eder: "Ey dünya, dünya, dünya, Rabbinin sözünü işit." Artık ne Hristiyan ümidi ne de doğal sempati iktifa edecektir; ama Shelley bunların yerine "bu dizenin efsunu"nu sunar. Bu belki de onun kendi kelime bilincidir; ama buna rağmen büyük bir revizyoncu sanatı göstererek Yeşaya'nın "kor" ifadesine temas etmiştir.[1]

---

1 Shelley, *Şiirin Bir Savunması* adlı eserinde şu meşhur sözleri sarf eder: "İnsan 'şiir yazacağım' diyemez. En büyük şair dahi bunu söyleyemez: Zira yaratım esnasında akıl sönmekte olan bir kor gibidir ve bunu görünmez bir etki, mesela belli belirsiz bir rüzgâr yeniden harlar. Yazım başladığında ilham çoktan sönmeye yüz tutmuştur." Bloom, buradaki kor ifadesiyle Yeşaya'daki (6:6-7) "Meleklerden biri, sunaktan maşayla aldığı kor ile bana doğru uçtu ve onunla ağzıma dokunup, 'Bu kor dudaklarına dokunduğu gibi suçun silindi ve günahların bağışlandı,' dedi" ayetlerindeki kor ifadesi arasında Shelley üzerinden bir bağ kurmuştur. (ç.n.)

Shelley hem zekâsı hem duygusallığıyla doğal bir revizyoncuydu. Keats, kavga etmeyi sevse de polemikçi değildi. Keats, tamamıyla şiirsel bir yanılgı sebebiyle oluşan ihtiyaçlardan ötürü bir revizyoncu olmuştur. Büyük ağıtlarının ilki, *Ode to Psyche*, gecikmişliğini görünürdeki konusu seçmiştir ve Milton ile Wordsworth'ün gölgeleriyle mücadele etmiştir; ama bu mücadele Shelley'nin yaptığı gibi onların icazetini almak için değildi. Keats'in maksadı kendisi için hayalî bir alan boşaltmaktı. Böylece kendisinin doldurabileceği boşluklu bir harita bulmayı umuyordu; ama Wordsworth'te olduğu gibi onun da kaynağı içselleştirmeydi ve bundan dolayı yanılgı haritasını sıkı sıkıya takip etmeye mahkûmdu. Öncelikle Keats sonradan da Tennyson'da karşımıza çıkacak engelleri aşabilmemiz için içselleştirmeye kısaca değinmemiz gerekecek.

Seleflerin içselleştirilmesi, *apophrades* ismini verdiğim kategoridir ve psikanalizde bunu içevurumla ayırt etmek çok zordur. Bir mecazın mecazını yapmak onu içselleştirmektir. Bundan dolayı Milton'ın mükemmel hale getirdiği, Romantizmin miras aldığı ve Joyce'un çağımızda yeni bir mükemmeliyete eriştirdiği gönderme bir tür estetik içselleştirmedir. Diğer yandan çatışmalar da içselleştirilebilir ve Freudyen süperego kuramı, babanın otoritesinin süperego tarafından içselleştirilmesi nosyonuna dayanmaktadır. Başka bir çalışmada da gösterdiğim üzere Romantik içselleştirme, yani "Macera Romansının İçselleştirilmesi", öznel tabirler arasında vuku bulur. Buradaki çatışma, egonun içindeki karşıt güçler arasında gerçekleşir. O halde içselleştirme şairi süperego endişelerinden (belki de dinî veya ahlaki geleneğin sınırlarından) veya kendine dair karasızlıktan kurtarabilir; ama bu seleflere veya id endişelerine karşı başlangıçta kullanılacak bir şey değildir, etkilenme mücadelesinin son safhasında yer alır. *Ode to Psyche* şiirinde kendi temalarını düzenli bir şekilde içselleştiren Keats, ikinci Romantizm geleneğinin güçlü bir şairi olmasına rağmen etkilenme endişesinin tuhaf bir şekilde epey

farkındaydı. Bir kendini keşfetme metni olan *Ode to Psyche* şiirinin yanılgı haritasını diğer şiirlere nazaran daha katı bir şekilde takip etmesinin altında yatan sebep de bu olabilir. *Ode to Psyche* şiirinin ilk dört bendinin her biri, birer kategoriye vurgu yapar. Beşinci ve son bent de son iki kategoriyi eşit olarak temsil eder. Keats, biçimsel olarak Milton-Wordsworth modelini bir kenara koymaz, ama kendisi için tamamıyla yeni bir hayalî alan açmanın peşindedir.

Girizgâh bendinin nazik ironisi ilk başta *Lycidas*'ın başlangıcına yöneltilmiş gibi gözükmektedir ve bu bent boyunca Keats'in yüksek mizahını görebiliyoruz; ama ironinin şahsi bir savunma olduğunu da unutmamak gerekir. Keats bize dünyada Cupid ile yeniden visale eren "kanatlı" ve kutsal Psişe'nin şaşırtıcı bir imgesini sunar. Bu başlangıçtaki *illusio*'da gönderme içselleştirilmiştir. Burada Keats'in bir dikizci olarak görevi, Milton'ın Şeytan'ının üstlendiği göreve şaşırtıcı derecede yakındır. Cebrail'in, "Bakılmamış yer bırakmayın / Özellikle de o iki güzel yaratığın yaşadığı yere bakın" demesinden takriben elli dize önce Şeytan, ilk ebeveynimizi, "Yan yana dümdüz uzanmışlardı, dönmemişti sanırım / Adam güzel zevcesinden" şeklinde görürken Keats de "İki güzel yaratık görmüştü yan yana oturan." Keats, Psişe ve Cupid'den bahsederken bir anlamda da Âdem ve Havva'yı kastediyordur. Bir yandan da olaylara Şeytan'ın şehvetli gözlerinden baktığı için kendini kınamaktadır, ama bu kınama tamamıyla ciddi değildir.

Buradaki şiirsel çelişki gerçekten ciddidir. Psişe gecikmiş bir tanrıçayken Keats de gecikmiş bir şairdir. İkinci bentte Psişe'nin tanınmasının bu kadar heyecanla yapılmasının sebebi de budur, zira Keats burada aynı zamanda şiirsel açıdan kendini tanır ve gerçek müzünü keşfeder. Tabii bunu nazik bir edayla yapar. Bunu sonrasında *The Fall of Hyperion*'da Moneta vasıtasıyla daha keskin bir şekilde yapacaktır. Visale eren âşıklar Cupid ve Psişe, Keats'in olgun şiirinin aradığı bütünlük imgesinin kendisidir.

Bir sonraki bentte Keats mitolojiyi metonimli bir boşluk kataloğuna indirger. Buradaki indirgeme gerçekten hafif yapılmış olsa da savunmacı bir tarafı vardır, zira amacı şiirsel erkenciliği yalnızlaştırma faaliyetleriyle tahfif etmektir. Böyle iyi huylu bir semtikademden güçlü bir şeytani yükseliş beklenmeyebilir; ama Keats şu muazzam mübalağayı telaffuz edecek kadar bir Yücelik parıltısına erişir: "İlhamlı gözlerimle görürüm ve söylerim şarkımı." Dizedeki tek bir "hayır" kelimesini "senin" şeklinde değiştirerek mitolojik ibadetleri, bir önceki bentte kendi başına parçaladığı süreksizlikten kurtarır:

Bırak koron olayım, inleyeyim
Geceyarısı saatlerinde;
Sesin, udun, lülen, tatlı tütsün
Tellenir sallanan buhurdanlıktan;
Tapınağın, bahçen, kâhinin, sıcaklığın
Rüya gören soluk ağızlı peygamberindendir.

Buradaki yükseliş imgelemden ziyade tınının yoğunluğu sayesinde gerçekleşir; ama buradaki baskılama savunması o kadar açıktır ki üzerinde yorum yapmak laf kalabalığı olur. Bir sonraki metaforda, Romantizmin aşina olduğumuz içselleştirilmiş kibri yansıtmacı sınırlarını neredeyse aşar. Keats'in sanatı gerçekten olağanüstüdür:

Rahibin olacağım ve bir mabet kuracağım
Beynimin ayak basılmamış bir bölgesinde,
Hoş acılarla taze boy atmış düşünceler dallanıp
Mırıldanacaklar orada rüzgârla, çamlar yerine:
Çepeçevre saracak bu koyu ağaç kümeleri,
Yaban dağları tüylendirecek yamaç yamaç;
Ve orada meltemler, dereler, kuşlar, arılar
Yosunlara uzanmış Perileri ninnileriyle uyutacak.

İçselleştirme vasıtasıyla önceden hiç uğramadığı bir yere varmıştır. Ulaştığı bu manzaranın, bu oksimoronlu yoğunluğun tamamıyla Keats'in bilişinde gerçekleşmesini fark etmek de

her daim bizi şaşırtır. Buradaki manzara Wordsworth'ten neşet etmiştir ve dış tabiatın arınması da tamama ermiş gibi gözükmektedir. Özellikle de orman perilerinin yosunlu yamaçlara çekildiği mağlubiyet imgesi böyledir. Bu pastoral hissiyatın zihinsel olduğunu hatırladığımızda bunun gerçekçi bir erotik çaresizlik olduğunu anlayabiliriz. Keats, şiirini muazzam bir belagat ile tamamlar ve böylece önceki "çok geç" ifadesini ikame eder; ama bunu öyle yapar ki kendini kandıramayacak kadar olayın farkındadır:

Ve bu geniş sessizliğin ortasında
Güllerle süslü bir yuva kuracağım sana
Çalışan bir beynin çiçekli dallarından,
  Tomurcuklar, ziller ve adsız yıldızlardan,
Bahçıvan düş gücünün erişebildiğince zengin,
  Ki bir çiçeğin bir eşi daha yetişmeyecek:
Gölgeli düşüncenin kazanabildiği
  Tüm yumuşak hazlar senin olacak,
Parlak bir meşale, gece açık bir pencere,
  Ilık Aşk'ı içeri almak için.

Bahçıvan "düş gücünün" önceki zenginlikleri, burada geçmiş bir zamanın olduğunu gösteriyor. Burada aynı zamanda kendisini ılık Cupid ile ikame eden Keats üzerinden vadedilen bir gelecek vardır; ama burada şimdiki zamandan hiçbir surette bahsedemeyiz. Keats geçmişi zenginlik, geleceği aşk şeklinde içevurur; ama burada şimdiki zaman olmadığı gibi bir mevcutluk da yoktur, belki de asla olmayacaktır. Wordsworth-vari "geniş sessizlik" ve "gölgeli düşünce" ifadeleri, Wordsworth'ün *The Recluse* [*Münzevi*] fragmanında şarkısının esas alanı olarak gördüğü "gölgeli zemin"e gönderme yapmaktadır. Bu aynı zamanda Keats'in *The Excursion* şiiri için "Prospektüs" olarak gördüğü hususdu. Peki Keats, Psyche'ye ne vadeder? Onun erkenciliğiyle birlikte olabilecek bir erkencilik, dördüncü bentte "en parlak" dediğine eşlenik olabilecek parlak bir meşale sunmaktadır; ama bu türden bir erkenciliğin

gerçekliği nedir? Keats verdiklerini geri almak üzere teslim eder, zira gölgeli düşünce ne türden bir yumuşak zevke erişebilir ki? *Ode to a Nightingale* [*Bülbüle Ağıt*] şiirinin 69. dizesinde olduğu gibi burada da açık bir çerçeve vardır ve samimi bir erkencilik vaadi söz konusudur. Buna rağmen geçişli bir şekilde Spenser'ın romans dünyasına bir gönderme vardır. Seleflerinin yorumu bağlamında *Ode to Psyche* kadar ikna edici bir şiir bulmak zordur. Yine kendisini bu kadar iyi bilmesine rağmen kendini tamamlayabilen bu türden bir şiir bulmak da pek kolay değildir.

Bu bölümde son olarak "bilen" bir kahramandan, Tennyson'ın Ulysses'inden bahsedeceğim. Onun dramatik monoloğu, Childe Roland'ınki gibi gecikmiş kuvvetli şairin kendisine dair olduğu kadar Romantik geleneğe dair hükmünü de içerir. Tennyson'ın Ulysses karakteri bir anlamda ihtiyarlamış bir romantik maceracıdır ve mükemmel bir tekbencidir. Bu Childe Harold çok uzun bir yaşam sürmüştür ve gizliden gizliye kendi gecikmişliğinden nefret etmektedir. Roland'ın aksine hiçbir surette başarısız değildir; ama kendi şöhreti ataletine zulmetmektedir. Bir zamanlar kahramanca bilginin samimi bir iz sürücüsü ve sevimsiz bir egomanyak olan bu Ulysses'in uyumsuz nitelikleri, bütün mevcut kararsızlıklarına rağmen yanılgı bağlamında bir ahenk yakalayabilir. Nietzsche'nin düşüncesinin aksine buradaki Romantik-kötü dil değil, zamandır. Childe Roland gibi Ulysses de hem bilip hem sevemez, zira bunlar gecikmişliğinin çok farkında olan bir dünyada birbirinin antitezini oluşturur. Kant'ın sanata dair amaçsız bir amaçlılık düşüncesi hem buradaki Ulysses hem de Childe Roland için geçerlidir. Bu ikisi arasından nihilizme en yakın Ulysses olmasına rağmen kendisi daha az şeytanidir ve okur tarafından daha çabuk makbul karşılanır. Tabii okur, Childe Roland ile olduğu kadar Ulysses ile de aynı gemide olmak istemez.

Ulysses'in girizgâhında hem karmaşık hem basit bir ironi vardır; ama sadece sözel mecaz şeklinde tezahür eden basit

ironinin yapısal bir önemi söz konusudur. Anlatıcının kendi memnuniyetsizliği karmaşık ve açıktır, buradaki ironi düşünsel mecaz olarak tezahür eder ve hiçbir savunmacı işlevi yoktur. Buradaki *illusio*, Ulysses'in "avare kral" olarak tasvir ettiği savunmacı ironidir. Bu imgenin gerçek anlamı "sorumlu" kraldır, başkalarıyla meşguldür, kendi büyüklüğünü bilmenin içkin macerasına atılmamıştır. Anlatıcı, seyahat etmekten dinlenemediğini söylediğinde kastettiği şey, keşiflere atılan bütün tekbencilerin kastettiği şeydir: Kendi başına kalmadığı sürece dinlenemeyecektir. Onun en hakiki ve en büyük atası *Kayıp Cennet*'in ikinci kitabındaki Milton'ın Şeytan'ıdır. Buradaki Büyük Tekbenci ilk ve en büyük kâşif olur, ruhunu mükemmel bir şekilde yansıtan Kaos'ta seyahat eder. Ulysses kendi büyüklüğünden -hem zevk alarak hem çile çekerek hem de "beni seven yalnızlarla"- bahseder. Bir fark var mıdır? Şiirin hiçbir yerinde başkasına duyduğu sevgiden bahsetmez. Ulysses'in kendine dair büyüklük hissini de yapabildiği tek sinekdoşun temsili olarak yorumlayabiliriz: "Tanıştığım herkesin bir parçasıyım." Böyle tanrısal bir farkındalık için *kenosis* korkunç bir boşluktur ve çözülme savunması da neredeyse mütemadi bir süreçtir. Ulysses bunun bedelinin farkında olarak gururla şu sözleri sarf eder: "Ben bir isme dönüştüm." Bunu gezgin metonim olarak da görebiliriz: özü ve özün dışında duran her şeyi kataloglayan bir varlık. Kendisi "her daim aç bir kalple gezer", çünkü kalbi her daim boştur ve bunu hiçbir nicelikteki "görülen ve bilinen" şeyler dolduramaz. Onun mütemadiyen daralan ufku hiç bitmeyen bir gerileme sürecidir, kompulsif bir tekrardır. Bu da hiç şüphesiz kahramancadır, ama böylece hem onun "sanki nefes almaktadır hayat" mırıldanmasına itiraz ederiz hem onu takdir ederiz. Diğer yandan ona cevap vermek isteyen tarafımız da en kötü tarafımız değildir: "Nefes almak da yaşamak demektir." Ama biz Yüce maceracılar değiliz ve onun müteakip *daemonization* sürecine, baskılama gücünün yüksek tutkusuna boyun eğeriz:

Yığınla yaşam olsa yetmezdi bana,
Bir tekindense bana kalan çok az:
Ama o ölümcül sessizlikten
Kurtarılır her bir saat, her biri
Yeni şeyler getiren bir şey daha;
Alçaklık oldu böyle
Üç yıl boyunca pinekleyip durmak,
Bu aksaçlı ruh yanıp tutuşurken,
Batan bir yıldız gibi kovalamak için bilgiyi
İnsan aklının en uzak ufku ardına.

Yanılgı haritası sayesinde bu kahramanlık mübalağasının kompulsif çaresizliğini görebiliyoruz, zira yaşam yığın haline gelse bile hiçbir zirve onu tatmin etmeyecektir. "İnsan düşüncesinin mutlak sınırı" Şeytan gibi Ulysses'in de öğrenemeyeceği bir bilgelik gibi gözükmektedir.

Bu denli çaresizce gayretkeş bir akıl için metaforun perspektivizmi mütemadi bir arınma faaliyetidir ve Şeytan için işe yaramadığı gibi onun için de pek işe yaramaz. Metafor alenileştiğinde Tennyson'ın birincil selefi Keats'in kaçınılmaz vurgularında iç/dış mukayesesinin nasıl ortaya çıktığını görmek insanı hayrete düşürüyor:

Ölüm kapatır defteri: ama sondan evvel
Asil bir iş daha neden yapılmasın,
Tanrılarla vuruşan adamlara layık.
Kayalıklarda titremeye başladı ışık:
Uzun gün bitiyor: ay çıkıyor usulca:
Deniz dipleri inliyor birçok ağızdan...

Keats'in izinden giderek büyük bir kelime ressamı olan Tennyson, sanatını, macerasının son ölümcül merhalesinin tükenmekte olan jesti vasıtasıyla sunar. Ama okur muhtemelen bu başarısız sınırlandırmadan ziyade şiiri sonlandıran o muhteşem geçişli temsilden etkilenir. Burada Milton'ın Şeytan'ının en kapalı azametiyle izlerini görürüz:

Kaybımız çok oldu ama bize kalan da çok;
Yeri göğü oynattığımız eski günlerdeki
Kudretimiz yoksa da şimdi neysek yine oyuz biz;
Aynı cesur yürekler, tamam, zaman ve kader
Yıprattı, ama irademiz sağlam
Çabalamak, aramak ve pes etmemek için.

Yeniden maceraya atılacak Ulysses için "şimdi" kelimesi hangi zamanı kasteder? Bu kelime, anlatıcının terk etmesi için vardır, zira "eski günler" kelimesindeki kasıt önceki veya gençliğindeki günlerdir, yani "eski günler" figürünün figürüdür. Geçmiş, eski günlere yansıtılmıştır ve şimdiki zaman da geleceğe doğru hızla ilerlemektedir. Böylece, Ulysses'in kendisini güçlü olarak bilebilmesi için o bitmeyen erkencilik içevurulmuştur. Peki, Modern kuvvetli şairin bir alegorisi olan Milton'ın Şeytan'ının gecikmiş bir türevinden başka nedir ki Ulysses? Şeytan "asla boyun eğmeyen ve pes etmeyen cesaret" için haykırırken Ulysses de çabalar, arar, bulur (kendisinden başka ne olabilir ki bu?) ve en önemlisi pes etmez. Birkaç nesil sonra Stevens, *The Sail of Ulysses* şiiriyle Tennyson'ın maceracısına geçişli bir göndermede bulunacaktır. Burada Ulysses söze, "Biliyorum, varım ve var olmak hakkım," diye başlar. Bu Ulysses'in amacı, "Bir kehanet, bir bırakış / Göz alan bir keşifle çözüme varmak" şeklindedir. Kendi gecikmişliğine karşı gayretle mücadele eden kuvvetli şair, yanılgının gereklilikleri sebebiyle Stevens'ın *The Poems of Our Climate* [*İklimimizin Şiirleri*] eserinde bahsettiği hale indirgenebilir. Bu şiirde yalnızlaşma savunması başarısızdır ve şair "kötülüğe karışmış hayati ben"e dönüşür ve "beyaz bir dünyada yeniden var olarak" geçişler tarafından kurtarılamaz. Stevens'taki gölge daha ziyade Emerson'a aittir, yani Amerika'nın Milton'ına. Bu gölge de her daim tazelenir.

9

EMERSON VE ETKİLENME

Wallace Stevens, *Notes Toward a Supreme Fiction* eserinin ikinci kısmı olan *It Must Change*'in [*Değişmeli*] sonunda "değişim iradesi, bir zorunlu / ve mevcut bir yol, bir mevcudiyet" demiş ve bunun "dönüşümün tazeliği"ni ortaya çıkardığını iddia etmiştir. Bu dönüşüm "kendimize" doğru olsa da Hartford'un Kâhini geleneksel bir kıstas koymamakta kurnazca davranmıştır:

> Ve bu zorunluluk ve mevcudiyet
> Baktığımız aynayı ovalamaktır.
> Bu şen ve taze başlangıçları sunar
> Uygun aşklar. Zaman yazacak onları.

Stevens 1955 yılında öldü ve bu tarihten itibaren onun kökenine dair muhtelif münasip adaylar gösterilmiştir. Pound, Eliot, Williams, Moore ve birçok önemli kişi artık yok. Bir sonraki nesilden Crane ve Roethke de erken gitti. Başarıları daha geri planda kalan Jarrell ve Berryman da bu tür ölümlerde oluşan parıltılarla bezenmiştir. Günümüz Amerikan şiiri genelde aşırı ayrıntılı bir panorama gibidir, her yerde okur ve program bulabilirsiniz. Burada herkese yetecek kadar takipçi vardır, ama sadece birkaçına yetecek kadar okur vardır. Günümüzün en iyi şairleri bile, bir akıma dâhil olup olmamasına bakılmaksızın, tercih ettikleri manzaraya münasip bir yükün altındalar.

Bu yük hem şiirsel nüfus fazlalığından hem de okur kitlesinin yozlaşmasından daha ağırdır. Günümüz şairleri ufuk merceğine baktığında yakın dönemdeki devasa seleflerini görüp gizli bir endişeye kapılır ve bundan tam anlamıyla kurtulamaz. Bu endişeye karşı yapılan nispi kurtulma çabaları, günümüz şairlerinin aksini iddia eden manifestolarına rağmen şiirlerinin üslubuna ve stratejilerine yansımıştır. Hayalî öncelikteki başarısızlığın bir sonucu olarak etkilenme endişesi, günümüz şiirinde hâlâ Büyük Köpek Takımyıldızı'nın en parlak yıldızı gibi parlamaktadır. Bunun sonuçları da Pope'un gözlemleriyle paraleldir. Şiir bağlamında bizim çağımıza Sirius Çağı denebilir ve kurgusal Aquarius Çağı'nın karşıt kültürü bu çağın gerçek özdeşidir:

> Büyük Köpek Takımyıldızı'nın en parlağı kuduruyor! Kuşku yok,
> Bütün Bedlam veya Parnassus salıverildi:
> Her gözde ateş, her elde kâğıtlar,
> Coşuyor, okuyor, deli gibi dolanıyorlar ortalıkta.

Bu sayfaları, televizyonda siyah ve beyaz bir düzine devrimci ozanın şarkılarını bir saat boyunca izledikten sonra yazıyorum. Onların görünürdeki etkilenme endişesinden bağımsız olma durumları dahi, en basit şarkılarının bu türden bir illetten mücerret olduğunu ispat edemiyor. Belagat dalgasına seleflerin aşina olduğumuz aşıntıları karışmış. Buna Whitman'ın Amerikan Yüceliği gibi Imamu Baraka'nın yüce sıradanlığı da dâhildir. Tabii bu hususta bazı sürprizler de vardır: Edna Millay siyahi bir kadın şair olarak berrakça parıldamaktadır, Edgar Guest devrimci bir ozandır ve Ogden Nash de coşkun bir serbest biçimcidir.

Günümüz şiirinin başarıları açısından aşırı bir noktaya ilerlersek orada örneğin Ashbery'nin *Fragment* [*Fragmanlar*] ve Ammons'un *Saliences* [*Gözeçarpanlar*] şiirlerini bulabiliriz. Bu noktada okurlar olarak daha yoğun bir etkilenme endişesiyle karşılaşırız, zira Ashbery ve Ammons gibi aynı nesilden birkaç şair daha kuvvetli şairlere dönüşmüştür. Roethke veya Elizabeth Bishop'ta olduğu gibi bu şairlerin de en iyi eserlerinde

soğurmaya ve direnmeye dair devasa bir çaba vardır. Zaten on dokuzuncu yüzyılın son otuz senesinde doğan bütün kuvvetli Amerikalı şairlerden bu çaba beklenmiştir: Robinson, Frost, Stevens, Pound, Moore, Williams, Eliot, Aiken, Ransom, Jeffers, Cummings ve Crane. Bütün bu şairleri topyekûn takdir eden bir okur olmayabilir -ben şahsen etmem- ama eserler, takdir edilsin veya edilmesin, zamana meydan okuyor gibi gözükmektedir. Yirminci yüzyılda doğan Amerikalı şairleri etkileme açısından en ön safta Pound ve Williams vardır, Stevens yeni yeni bu tasnife girmektedir, Frost ve Eliot'ın etkisi de artık biraz azalmaktadır. Yine de bütün bu saydığım şairlerin halefleri vardır ve hepsi de ciddi anlamda etkilenme endişesine sebep olmuştur; ama Pound-Williams ekolü seleflerinden etkilenirken bu türden endişeleri takdire şayan (ve kendilerine zarar veren) bir çabayla inkâr eder. Tabii şairler bu endişeleri en az üç yüz yıldır inkâr etmektedir; ama bu endişeler şiirlerde giderek daha çok tezahür eder.

Amerikalı şairlerin etkilenmeye karşı savaşı, bizim Emersoncı mirasımızın bir parçasıdır. Bu miras da ilkin "The Divinity School Address" ["İlahiyat Okulu Hitabesi"], "The American Scholar" ["Amerikalı Akademisyen"] ve "Self-Reliance" yazılarından oluşan muhteşem üçlemedir. Bu mirasın izini Thoreau, Whitman ve Dickinson'da takip edebileceğimiz gibi iz Robinson ve Frost'ta doğrudan kendini gösterir, Sullivan ve Wright'ın mimari yazılarında tezahür eder ve Charles Ives'ın *Essays Before a Sonata* [*Bir Sonataya Dair Yazılar*] eserinde de kendine yer bulur. Bunun dolaylı mirasçıları ise şiirsel etkilenmenin olumsuz boyutlarında, özellikle de Pound ve Williams'ta (ki onlara Whitman'dan yansıyarak gelir) bir de etkilenme fikrini özellikle sevmeyen Stevens'ta görülür.

Bu beğenmemezlik bütün Modern (yani Aydınlanma sonrası veya Romantik) şairlerin karakteristik özelliğidir, ama peygamberimiz Emerson'dan (ki pek muteber görülmez) sonra gelen Amerikalı şairlerimiz için bu özellikle böyledir.

Emerson'ın hedeflerine ilişkin Charles Ives'ın ifadelerini beğenirim: "Ön-ruh hakkındaki yazısında (ki bunu o yazmamıştır), üst-ruhun etkisinin gelecek nesillere tesir ettiğini söyler ve imkânsıza, teşebbüs etmekten vazgeçtiği zaman teşebbüs eder." Emerson'ı üst-ruh olarak kabul ettiğimiz senaryoda, onun, onu okuyan (Jeffers gibi) ve okumayan Amerikalı şairler üzerindeki etkisini düşünelim. Bir de onu şiirsel haleflerinden okuyanlara bir bakalım (örneğin Crane, Emerson'ı Whitman üzerinden okumuştur). Emerson, kendi aleyhine salık veren ve etkilenme düşüncesine karşı olan tek şiirsel etkidir. Belki de bundan dolayı, her ne kadar kısmen fark edilmese de, Amerika'daki en tesirli şiirsel etki kaynağı olmuştur. On dokuzuncu yüzyıl Amerikası'nda tartışma (Poe, Melville, Hawthorne), usta-çıraklık (Thoreau, Very, Whitman) ve bu iki ilişkinin diyalektik karışımı (Dickinson, Tuckerman, Jamesler) gibi şiirsel aktarım yöntemleri vardı.

Emerson günlüğündeki bir kayıt (21 Temmuz 1837), 1837-40 arasında yazdığı üç hitabedeki karşıt etkilenmeyi mümkün kılmıştır:

> Cesaret, mücadele ettiğin kişilerin senden büyük olmadığına dair inançtır. Eğer hususi bireylerin ve tabiatların bize eşdeğer değil de bilinmez ve ölçülemez olduğuna inansaydık mücadele etmeye cesaret edemezdik.

Buradaki "bireyler" tabirinin çarpıcı kullanımı sayesinde Emerson'ın şiirsel etkilenmenin yarattığı acıların kaygısını, bu acıları paylaşmayı inkâr etse dahi, hissettiğini anlarız. Eğer yeni şair selefini Yüce, yani "bilinmez ve ölçülemez" görseydi, ölü atayla mücadele diye bir şey kalmazdı. On dokuzuncu yüzyılın sonundaki tanrısal Wordsworth, günümüzdeki Gnostik kutsal varlık Yeats ve şimdiki Amerikan Yüceliğinin şeytanı Stevens metinlerarasılığın bu türden belli belirsiz devleridir. En zeki vizyonerlerden Emerson, gayretli gençlerin önündeki gerçek düşmanı çok erken saptamıştı: "Deha, aşırı etkilenme bağlamında diğer dehaların en yeterli düşmanıdır."

Henry Ford'dan *Whole Earth Catalog*'a[2] kadar oluşan bütün kapitalist gericiler ve şamancı devrimciler hususunda haklı olarak Emerson'ı suçlu bulsak da, onun tefekkürleri bizim gözlemlerimizin önüne geçer. 1837'den itibaren etkilenme aleyhindeki düşünceleri o dönemin ticari buhranından neşet etmektedir. Korkunç bir özgürlükle bireyselliğe karşı çıkan Emerson, bireye karşı karakteristik bir antitez geliştirmiştir: "Her insan mütemadiyen itici bir küredir ve kendi bireysel varlığını bunun üzerine inşa eder." Dahası, 26 Mayıs 1837 tarihinde günlüğü vasıtasıyla yaptığı tefekkürde kendi varlığının da müthiş anlamda farkına varmıştır:

> Beni kim bir birey olarak tanımlayabilir? Tekil Evrensel Aklın birçok manzarasını hayret ve zevk ile izlerim. Benim varlığım bunda mündemiçtir. Dünyada bir bitki olarak Tanrı'da filizlenirim. Ben sadece O'nun bir biçimiyim. O benim ruhum. Kendi benliğimi bedenimin, talihimin ve şahsi irademin kırılgan ve kirli varlığından arındırdığım vakit devasa bir iddiada bulunup "ben Tanrı'yım" diyebilirim. O halde niye hep böyle diyemiyorum? Nasıl olur da birey atasını katletmek için bu kadar donanır ve tutuşur, kutsal hayatı ezmek ve öldürmek için bu kadar irade gösterir? Ey aşağılık Maniheist! Bu karanlık soruna inemiyorum. Birliğe inanan, Birliğin bir elçisi olarak yine gördüğüm ikidir...

Buradaki devasa ayrışma Emerson'da genel olarak görülen bir şeydir, etkilenmeye dair çelişkili düşüncelerini istila eder ve zamanında Whitman, Robinson, Stevens, Crane ve Roethke için ne kadar geçerliyse günümüz şairi için de o kadar geçerlidir. Televizyonu kapattıktan sonra gazetenin pazar günü çıkan kitap ekini okumaya başladım ve romancı, şair ve eleştirmen Joyce Carol Oates'un bir eleştirmene verdiği cevap gözüme ilişti:

---

2 *Whole Earth Catalog* [*Bütün Dünya Kataloğu*] 1968-1972 yılları arasında çıkan bir karşıt kültür dergisiydi. Bu dergi bünyesinde birçok ürün sıralanmış ve hangi aracı vasıtasıyla satın alınacağı söylenmiştir. Derginin maksadı ürün ve aletlere erişimi kolaylaştırmaktır. (ç.n.)

> "Bireylerin" yarışçı olduğu ve bir insanın yaptığının diğer bir insanın yapabileceklerini kısıtladığı düşüncesi zamanımızın bir aldatmacasıdır ve artık bu düşüncenin miadı dolmak üzeredir. Günün birinde kimin neye sahip olduğu, sanatın bir kısmının kime "ait" olduğu tarzı kaygıların son bulacağına inanıyorum. Amerika'da Whitman'ı tekrar manevi babamız olarak görüp *Leaves of Grass*'tan [*Çimen Yaprakları*] neşet edebilecek romanlar yazmamız gerekiyor. Whitman, insanların aslında birbiriyle yarış halinde olmadığına, sadece birbirinden kopuk olduğuna inanırdı. Şairin vazifesinin "başkalaştırma" ve "berraklaştırma" olduğunu, bu meyanda da takdis etme olduğunu bilirdi...

Dreiser'ın gayretli halefi tarafından yazılan bu tutkulu pasaj gerçekten de Whitman'ın koyduğu geleneği, bu anlamda da Emerson'ın geleneğini takip etmektedir. Yazarın içindeki yazar, yani özün içinde muhafaza edilen öz için edebiyatın fazlaca idealize edilmesi hem normal hem gereklidir. Blake de bundan dolayı Wordsworth'ü okuduktan sonra şu sözleri sarf etmiştir: "Bütün bunlar en yüksek dereceden hayal gücüne yaslanır ve her şaire eştir, ama ondan üstün değildir. Gerçek şairlerin yarış içinde olduğunu düşünmüyorum. Cennetin Krallığı'nda en üstün diye bir şey yoktur, aynısı Şiir için de geçerlidir." Yazma yerine okuma eylemi üzerinden imgeler arayan eleştirmenlerin farklı bir derdi vardır; ama artık şiiri fazlaca idealize ederek şairleri bir şeye benzetme çabasından vazgeçmelidirler.

Blake, Wordsworth veya onunla ortak atası Milton'ı okurken, içinde endişe yaşayan şeyin "Hayalin Gerçek Adamı" olamayacağını, bunun ancak Urthona'nın Ruhu olabileceğini iddia ederdi muhtemelen. Frye gibi Blakeçi eleştirmenler bu iddiaya çabucak kanmaktadır; ama eleştirmenin işi şairin duruşunu üstlenmek değildir. Belki de hayal gücünün kendine mahsus bir kuvveti ve imkânı vardır ve her şair bunun varlığına inanmak zorundadır; ama eleştirmenler, Hobbes ile hemfikir

olup hayal gücünün "yitmekte olan idrak" olduğunu ve şairlerin, yarışın kaçınılmaz kaygısını her gün hisseden sıradan insanlar olduğunu bilmeli. Buradaki kastım hayal gücünün bir nesneler dünyasına atıfta bulunduğunu söylemek değildir. Kastettiğim şey, şairin farkında olduğu rekabetçi şairin kendi başına bir metin olduğudur.

Emerson, "kutsallıkta" en iyisi olmayı hedefliyordu. Bu kelimeden kastı da en başından itibaren Andrews Norton'dan Yvor Winters'a kadar gelen hususi Amerikalı ahlakçıların tükenmek bilmeyen skandallarındaki "belagat" tabiridir. Emerson, en yakın akranı Nietzsche'nin aksine sözlü geleneğin bir parçasıdır. Emerson, yirmi birinci doğum gününden bir ay önce, 18 Nisan 1824 tarihinde defterine şu cümleyi yazmıştır: "Kabiliyetimin hedefimin altında olduğunu gizleyemiyorum." Fakat buna şöyle bir ek de yapmıştır: "Neyi çok seversek onu taklit etmeyi öğreniyoruz." Son olarak da "belagati bir cübbe gibi giyinmeyi" temenni ettiğini okuyoruz. Bunu hiç şüphesiz başardı ve böylece kendi Özgüven fikrinin ilk anlamını kavramış oldu: "Her insanın kendi sesi, tarzı ve belagati vardır." Aynı zamanda her insanın "kendine özgü sevgisi, üzüntüsü, hayal gücü ve eylemi" olduğunu da söylemiştir, ama bu ardıl düşüncelerdir. Amerikalı hatip-şair "ses, tarz ve belagat" alanında birlikteliği arzulamaktadır. Bu üçlüye sahip olduğu sürece her şeye yahut neredeyse her şeye sahip olduğundan emindir.

Esas Emerson bu özgüvenli hatiptir. 1839 tarihinde bile günlüklerinde, "Tabiatım gereği bütün etkilenmelerden kurtulmalıyım," demiştir. Bu merkezî çabaya aynı zamanda etkilenme özlemi karışmaktadır; ama bu etkilenme, gelmesi beklenen Merkezî Adam'dan olacaktır. 1845 yılında, Meksika Savaşı'na karşı vereceği esrik tepkiden bir yıl önce Emerson, tam haliyle 1846 yılında teşekkül edecek insan-tanrıya dair beklentilerini not etmeye başlamıştı. 1845 günlüklerinde oluşturduğu atmosfer doğrultusunda kıyameti özler gibi bir edası vardır:

> Yetenek ve hedeflerden daha ali ve daha yüce etkilere adayız ve bu adaylığın farkındayız. Bir lider, henüz tanışmadığımız bir dost istiyoruz. Böyle bir tanrının huzurunda ve onun teşvikiyle rüyalarımızda dönüp dolaşan melekeler gözlerini açar. İlerlediğimiz yolda bize öncülük yapacak Deha nerededir? Halihazırda engin bir tortu, bitmemiş bir hesap vardır.
>
> Büyükler bize ilham verir: Bizi yanlış yönlendirme imkânları vardır ve meşru güçlerini işaretleri ve hareketleri sayesinde gösterirler. Sapkınlar dengemizi ve moralimizi bozar, şöhretleriyle çağların kafasını karıştırır. Kuvvetli deha bunun üzerine çalışır; kader, hedef ve bilinmezin ülkesinde...

Emerson'ı takdir edenler arasından Nietzsche'yi takip ederek Apollon'un her yeni şairin bireyselleşmesini ve Dionysos'ın de her şairin seleflerine dönüşünü temsil ettiğini söyleyebiliriz. Emerson'ın çelişkisi biraz da bundan neşet etmiştir, zira şiirin sadece Dionysosçı bir akımdan geldiğine inanıyordu; ama buna rağmen beraberinde gelecek bireyselleşme tehdidini göze alarak Apolloncu özgüvene salık veriyordu. Bu bireyselleşmeyi yüce tekbenciliğin sınırlarına taşıyan Emersonci formüllerden biri de, "Gözleri görebildiği sürece dünya yeterince görülebilir olacaktır," cümlesidir. Bu noktada, tabiatın sözde yöntemini açıklarken daha büyük bir formül ortaya koymuştur:

> Onun afiyeti ve yüceliği, dünyaya akın eden arştan geçer. Daha kısa bir ifadeyle, içinde vuku bulan istiğrak halinin verdiği dolmuşluk hissiyle. Sanatkâr olmak acınası bir şeydir, zira sanatkâr olma niyetini aldığımızda kutsal taşmaların, sonsuz bilginin ve sonsuz kudretin dolaştığı birer araç haline gelebiliriz. Arşın tarihinde insanlığın bireyler olarak sayılmadığı, sadece etkilenmek üzere var olduğu, Tanrı'nın zuhur edip birçok suret içinde yayıldığı bir an yok mudur? Teslim almak ve sevmek yücedir; ama bu arzu bizden sevilme özlemi ve birey olarak tanınma istemiyle ayrılmaktadır. Çünkü bu fânidir, daha aşağı bir türdendir.

Emerson'ın bu kafa karışıklığının güzel olmasının sebebi, dürtüleri arasındaki çatışmanın duygusal ve çözüme kavuşamayacak olmasında yatar. Akınlar bizi esrik yapar, ama bireysel şairlere dönüştürmez. Diğer yandan özgüven sayesinde şair oluruz ama "daha aşağı bir türden" kısa bir istiğrak hali yaşarız. Emerson'ın manzum yazar olarak görece başarısızlığı (buradaki "başarısızlık" onun devasa hedefleriyle kıyaslanarak söylenmiştir) bu mücadelenin sonucu olarak ortaya çıkar. Buna katkıda bulunan bir diğer görüşü de şiiri olduğundan değerli görmesidir, zaten "hiç yazılmamış bir şiir" arzusu da bunun temelidir. Emerson, hem Dionysosçı hem özgüvenli bir duruşun peşindedir; ama o da bizim gibi bunun nasıl temin edileceğini bilmiyordur. Bence bu imkânsız talebin derininde, bu akının içinde oluşturduğu bölünme yatar: Eğer bu ilham bizden daha Merkezî olmayan bir selef veya metinden gelseydi, bunu hem arzular hem de buna karşı direnmek isterdi.

Ama bu Emerson'a mahsus bir mesele değil, bu aynı zamanda Amerika'nın kendi yüküdür. Buna ilk vakıf olan kişinin Emerson olmasının sebebi kültürel tarihimizin tam da en doğru zamanında kendini buna açmış olmasıdır; ama bu karşıtlıklara kendini şaşırtıcı derecede açarak kendisinden sonra gelen bütün Amerikalı sanatkârlar da bu engellemelerin uzlaşılmaz kabulünü üstlenmiştir. Wordsworth sonrası İngiliz şiiri, Goethe sonrası Alman şiiri veya Hugo sonrası Fransız şiiri ile kıyaslandığında Emerson sonrası Amerikan şiiri etkilenmeye çok hususi bir şekilde kendini açmıştır ve yine çok hususi bir şekilde bütün etkilenme düşüncelerine karşı direnç göstermiştir. Whitman'dan günümüze kadar gelen Amerikalı şairler, geçmişin şiirindeki iyi olan hiçbir şeyi reddetmemiştir. Şairlerimiz şiirsel savunma mekanizmalarına veya biçimlerini bozan kaynaklara başvurduğunda, insanı felç edecek etkilenme endişesine karşı retorik mecazlar at koşturmaya başlamıştır. Acımızın kaynağı olan Emerson'ın hâlâ izini

süreriz çünkü bir çare aramak yerine illetimizi daha iyi takdir etmek isteriz. Meselenin nirengi noktası aynı zamanda Amerikalı şairler için temel bir sorudur. Bu soruyu şu şekilde söze dökebiliriz: İnsan, şair olmak suretiyle başkalarıyla aynı safa mı katılır yoksa gerçekten tekil bir birey mi olur? Bir anlamda bu, kişinin gerçekten şair olup olmadığının endişesidir ve bu sebeple çifte endişedir: İnsan, gerçekten bu safa katıldı mı? Gerçekten kendisi olabildi mi?

"Character" ["Karakter"] adlı yazısında Emerson, etkilenme korkusuna vurgu yapmıştır:

> Yüksek tabiatlar, alçak tabiatları hususi bir uykuya sürükleyerek onları etkiler. Melekeler kilitlenir ve hiçbir direnç gösteremez. Belki de bu evrensel bir yasadır. Yüksek, alçak olanı kendi hizasına çekemeyince onu uyuşturur. Tıpkı insanların aşağı hayvanları etkiledikleri gibi. İnsanlar kendi aralarında da benzer bir faaliyette bulunur. Gerçek bir ustanın etkisi büyünün bütün masallarını gerçek kılar! Ustanın gözlerinden hâkim bir nehir akar ve onu izleyen herkesin gözlerini etkiler. Bu kuvvetli ve hazin ışık, Ohio veya Tuna gibi eriştiği her aklı kendi düşünceleriyle doldurur ve bütün olaylar onun aklının rengiyle bezenir.

Emerson'ın bütün haleflerinin korktuğu bu ışık seli tuhaf bir şekilde onun gözlerinden akmıştır. "Politics" ["Siyaset"] adlı makalesinde de dediği gibi: "Şahsi etkilenmenin sınırlarını düzenlemek imkânsızdır, zira insanlar ahlaki ve sıradışı kuvvetlerin organlarıdır." Mülkiyetin de benzer bir etkiye sahip olduğunu araya kurnazca eklemiştir. Emerson'a göre belagat ile kişisel enerji aynı şeydi, belagat tabiatı gereği kişisel bir mülkiyetti ve bundan dolayı enerjinin diyalektiği aynı zamanda ticaretin diyalektiği haline gelmişti. Emerson'a göre hayal gücü aynı zamanda dilin enerjisiydi diyebiliriz.

1846 gibi zorlu bir döneminde Emerson, en iyi şiirlerini yazarken bile etkilenme endişesini inkâr etmiştir. *Representative Men*

[*Mümessil İnsanlar*] adlı eserindeki "Uses of Great Men" ["Büyük İnsanların Faydaları"] yazısında da bunu görebiliyoruz:

> Aşırı etkiden korkmamamız gerek. Daha engin bir güvene sahip olabiliriz. Büyük olana hizmet etmek gerekir. Hiçbir rezalette ısrar edilmemelidir. İfade edemediğin hiçbir kuruma kin besleme. Onların bedeninde bir uzuv ol, ağızlarının nefesi ol. Bencilliğinden taviz ver. Nihayetinde daha engin ve asil olacaksan bunun ne önemi var ki? Boswellciliğin alaycılığını dert etme: Adanmışlığın, kendi esvabını muhafaza etmeye çalışan sefil gururundan daha büyük olmalıdır. Başka biri ol: Kendin değil, ama bir Platoncu; bir ruh değil, ama bir Hristiyan; bir tabiatçı değil, ama bir Kartezyen; bir şair değil, ama bir Shakespeareci. Temayülün beyhude çarkları dönmeye devam edecek. Seni burada tutan atalet, korku ve sevgi güçleri de hiçbir zaman yitip gitmeyecek. İlerle, her daim ilerle!

Burada aşırı bir itiraz olsa da "asla taklit etme" şeklindeki uygulanamaz şiar, bu itiraza musallat olmuştur. Acaba Emerson, iyi okuma yapabilmek için mucit olmak gerekir şeklindeki görüşünü unutmuş muydu? Bu pasajdaki "biz" her ne demekse, "Self-Reliance" makalesindeki o muazzam pasajda yer alan "biz bir vizyonuz" ifadesindeki "biz"e tekabül etmediği belli. Emerson'ın karanlık ve merkezî düşüncelerindeki şaşırtıcı noktaları çoğaltmak yerine, onun hakkını teslim etmek için "Experience" ["Tecrübe"] adlı muazzam yazısında aradığı nihai dengeyi bulmamız gerekir. Bunu çözümlediğimizde (tabii eğer böyle bir şey mümkünse) Emerson'ın etkilenmiş halini bulabiliriz:

> Evren bizim rengimize bürünür ve her nesne sırasıyla kendi öznesine yerleşir. Özne vardır ve genişlemektedir. Her şey er ya da geç olması gerektiği yere varır. Varım, o halde görüyorum. Hangi dili kullanırsak kullanalım olduğumuzdan başka bir şeyi söyleyemeyiz. Aklın nazırları Hermes, Cadmus, Kolomb, Newton ve Bonaparte'tır. Büyük bir adamla karşılaştığımızda kendimi aciz hissetmek yerine bu yeni gelen kimseyi gezgin bir jeolog gibi karşılayalım ve

arazimizdeki güzel tabakaları, kireç taşlarını veya antrasitleri bize göstermesine müsaade edelim. Her kuvvetli aklın tek bir yöne yaptığı eylemler, doğrultulduğu nesneleri görmek için kullanılan bir teleskop gibidir. Ama bilgimizin diğer bütün kısımları abartıya itilir ve böylece ruh küreselliğini kazanır.

Emerson'ın ima ettiği üzere kuvvetli kimselerin körlüğü tabiatı gereği içgörüye sebep olur. Peki kuvvetli kimselerin içgörüsü aynı zamanda körlük müdür? Küreselleşmiş bir ruh yeterince "göremeyen" bir ruh gibi davranıp şiir yazabilir mi? Şimdi de "Experience"ı takdim eden veciz şiire bir bakalım:

Hayatın efendileri, hayatın efendileri-
Kendi giysileri içinde
Geçtiklerini gördüm,
Benzer, farklı,
Heybetli, suratsız,
Alışık, Şaşkın,
Yüzey, Rüya,
Hızlı geçiş, hayalî Yanlış,
Dilsiz mizaç,
Oyunun mucidi,
İsimsiz her yerde olan-
Kimi görmek, kimi tahmin etmek için,
Doğudan batıya geçip gittiler:
Hepsinden önemsizi küçük adam,
Uzun koruyucularının bacakları arasında
Şaşkın bakışlarla yürüdü,
Onun elinden tutuyordu sevgili Tabiat,
Canım Tabiat, güçlü ve nazik,
Fısıldadı, tatlım, boşver!
Yarın başka bir yüz takınacak onlar,
Babaları sensin! Senin soyun onlar.

Bu takriben 1842 yılındaki Emerson'dır. Bu noktada artık Birincil Şahıs değildir, ama henüz İkincil Adam da pek sa-

yılmaz. Yaşamın efendileri ("Experience"ın ilk başlığı "Life" ["Yaşam"] idi), herhangi bir şairi etkilemek açısından tuhaf bir yedi katmanlı biçime bürünmüştür. Bu açıdan fazlaca Wordsworthçü hemşiremiz Tabiat da pek huzur vadetmemektedir. Eğer tanrılar buysa insanoğlu da haliyle kafa karışıklığı yaşayabilir. Ama bütün bunların (her ne kadar tabiatı gereği eğreti dursa da) şeytani ve neşeli bir kıvraklığı vardır. Edebî özgüvenimizin peygamberi de hiç olmadığı kadar neşeli gözükmektedir. Bu safhada iyi bir model bulmak mümkün değildir. Tabiat da bize modelinin insan olduğunu söylemektedir, ama buna rağmen başka bir özgüvene tutunmamıza salık verilir. "Ne te quaesiveris extra" (Kendini, kendinden öteyi arama); peki insan kendini, kendi içinde nasıl arayabilir? "Experience" yazısı bize kuşkuculuğun ötesinde bir manzara vermek suretiyle şiirsel etkilenmenin çifte yükünden kurtulmanın da bir yolunu gösteriyor mu?

Emerson "kazalarla başarılı oluruz" derken burada hem "rastgele vakalar" hem de "kayıp" anlamını kastediyor olabilir. Burada muhtemelen kazara kayıplardan bahsediliyor, ama bunlar "doğrudan hamlelerle değil de dolaylı olarak güç edinen" kimselere karşı yaşanan kayıplardır. Emerson bu efendiler için sevimli bir şekilde "onların ışığını çok bedel ödemeden görebiliyoruz" der. Emerson bu türden bir etki oluşturmaya çalıştı; fakat hem Thoreau hem Whitman çok ağır bedeller ödedi. Günümüzdeki Amerikalılar dahi -Emerson'ı okusun veya okumasın- bir bedel ödemektedir; zira burada var olarak onu tuhaf bir şekilde okumuş oluyoruz, çünkü burası tam olarak bizim değil, onun. Üzerimizdeki tesiri sayesinde öyle bir irtifa kazanır ki kuşkuculuktan baş döndürücü bir şekilde kurtulur ve böylece "Experience" aniden aydınlanıverir:

> Meseleleri kendi açımızdan görmek temel bir ihtiyaçtır ve bu hususta denecek çok şey vardır. (...) Yine de bu kasvetli taşların yerlisi Tanrı'dır. (...) Ne kadar kepaze olursa olsun bu fakra sıkı sıkıya tutunmalıyız, zira eylemin hücumları

eksenimizi daha sağlam kavradığında daha canlı bir iyileşme yolunu gütmeliyiz.

Bundan sonra Emerson "yaşamın efendileri" üzerine bir mensur liste sunar: "İllüzyon, Mizaç, Halefiyet, Yüzey, Sürpriz, Gerçeklik, Öznellik." Bunları sunarak Emerson bize, etkilenmeye dair çatışan yaklaşımlardan nasıl kaçınabileceğimizi söyler: "Bildiğim tek şey alıcı olmaktır, varım ve sahibim. Ama almam, zira bir şeyi aldığımı zannettiğimde her daim alamadığımı fark etmişimdir." Bu şekilde konuşan ahenktar adam, yani tam da mükemmel olmayan tekbenci, Thoreau'yu neredeyse çaresizliğe sürüklemiş, Whitman'ın da yolunu değiştirmiştir. Ne var ki Whitman, *As I Ebb'd with the Ocean of Life* [*Okyanusun Yaşamıyla Çekildiğimde*] şiiri vasıtasıyla gerçek bir şaire dönüşmüştür. Emerson'ın sonradan yazdığı "Prudence" ["Basiret"] yazısından son derece etkilenen Charles Ives, coşkulu bir şekilde şu sözleri sarf etmiştir: "Herkes, fazlaca etkilenmeme hakkına sahip olmalı." Daha gizli bir Emersoncı olan Stevens, etkilenmeye karşı anlık başarılarında "Experience" yazısına yaklaşmaktadır:

> Sahip değilim ama varım, ve olduğum gibi varım
>
> ... Belki,
> İnsan-kahraman değildir istisnai canavar,
> Ama tekrara hükmedendir gerçek efendi.

Emerson, "varım ve sahibim" diyor, çünkü kendini uyarlamadan edindiğini edinebilmektedir. Stevens ise "sahip değilim ama varım" diyor, çünkü bir şey edinmemiş olmasına rağmen kendi üzerine yaptığı mütemadi tefekkürü tekrarlayarak kendine göre uyarlamıştır. Emerson hem daha iyi bir tekbenci hem daha cömerttir. Bundan dolayı her iki anlamda da kendini geliştirmiştir. Stevens daha iyi bir şair olmasına rağmen Emerson kadar aşkın bir bilince sahip değildir ve bundan dolayı özgüveni hususunda Emerson kadar bizi ikna edemez. Yine de Stevens, Whitman, Robinson, Frost, Dickinson veya

Melville gibi diğer Emersoncı şairlerden farklı değildir. Stevens kendisini "eski bir bilginin yerini alan yeni bir bilgin" olarak görür. Bu haliyle, edebiyatımızın Yüce Kurgusunun, Emersoncı bireyselliğin, yani en netameli mecazımızın istemsiz bir halefi oluvermiştir.

Her şeyi geri tepen bireyselliğin sonuçlarına katlanan Emerson, ilkin Dionysosçı akıntıyı tercih etti, sonra da Ananke'nin Orfik varlığına intisap etti. Ananke, Kader'in güzelliği gibi başka bir estetiğin ışığı altında kendi sınırlarını belirleyen bireye karşı gelmişti. Emerson'ın estetiği kullanışlılık üzerineydi. Bu da Amerikan estetiğinin doğru ve pragmatik yaklaşımıdır. Fakat bu estetik, kendi evrensel iyilik algısını kullanılabilir kılmaya çalışırken hayal gücünün dağınıklığından korkmaya başlamıştı.

Kullanılabilen bir şey tüketilir. Geoffrey Hartman buna "talebin endişesi" adını vermiştir. Bu düşünce neticesinde de Romantizmin temel türlerinden kriz-şiir ortaya çıkmıştır. Elde edilen şiir, bir sonraki şiirin yazılabileceğine dair insana özgüven sağlıyor mu? İdealist bir eleştirmen, çok başarılı olsa dahi şairlerin birer şair olarak sadece biçemin endişesiyle ilgilendiklerini, etkilenme veya talep endişesinin onları pek alakadar etmediğini düşünebilir. Ne var ki bütün biçemler kişiselleştirilse bile bir akıştan neşet eder ve yine bütün biçemler kişiselleştirilmekten uzak tutulsa bile kendini tüketilme üzerine şekillendirir, yani talebi karşılamaya çalışır. Talep endişesinin altında bütün selef-takıntılarının hayaleti yatar: ilhamın başarısızlığı. Buna rağmen ilhamın, selefi yarı yolda bırakamayacağına dair bir zan vardır, zira selef şimdiki zorlanan şairlere ilham kaynağı olmamış mıdır?

Emerson'ın ilhamı hiçbir zaman başarısız olmamıştı, çünkü bir yandan bu ilham ona bütün haliyle zuhur etmemişti, diğer yandan da gelen ilham dikkate şayan bir basiretle gelmişti. Bu ilham da genel olarak nesir suretinde zuhur etmiştir. Etkilenme endişesi, atanın miti olarak intikal ediyorsa talep endişesi

de muhtemelen ananın veya Müz'ün kapalı imgeleri vasıtasıyla intikal etmektedir. Stevens'ın özellikle *The Auroras of Autumn* ve *The Rock* şiirlerinde bu kapalılık geriye çekilmiştir:

> Elveda bir düşünceye... Annenin yüzü,
> Şiirin amacı, dolduruyor odayı...

Stevens, bütün çıplaklığına rağmen yapay bir şekilde işlevseldi ve talebin endişesinin çilesini çekmemişti. Emerson da böyledir; ama Whitman bu çileyi çekmiştir ve okurları onda bu kederin izini sürebilir. Ne var ki Stevens, hayalî atanın yarattığı manzaradan doğan endişeden etkilenmiştir. Bunun için *Auroras* [*Sonbahar Şafakları*] şiirinden bir örnek verebiliriz:

> Baba oturur
> Uzamda, nereye otururşa, kasvetli bakışla,
>
> Gözlerinin çalısında güçlü biri gibi,
> Hayıra hayır der evete evet. Hayıra
> Evet der! ve evet derken elveda.

Yanan çalıyı gözleriyle ikame eden bu Yehova benzeri tasdikçi, Emerson ve Whitman'dan aldığı önemli unsurlarla beraber bütüncül bir figürdür, zira Stevens'ın birçok selefi arasında en belirgin evet diyenler de bu ikisiydi. Buradaki veda söylemi çift anlamlıdır. Stevens "making it new"[3] ifadesine Pound'dan daha baskın örnekler sunarken kültürel mirasın zorluklarından kaçınılamayacağı hususunda Williams'a göre bizi daha çok ikna etmiştir. Bu üçünün de ceddi olan Emerson, Whitman'da bulduğunu Stevens'ta da bulabilirdi: Amerika'nın bütüncül bir kendilik bilgisi üzerine kurulmuş Özgüvenini arayan gerçek bir veliaht.

Pound, Williams, Stevens ve onlardan bir sonraki neslin, şairlerin gölgesinde yazılan günümüz Amerikan şiiri, yerel soyumu-

3 "Making it new" veya "make it new" ifadesi Ezra Pound'un meşhur bir makalesinin başlığıdır ve "yeniden yap" veya "yeni yap" anlamına gelmektedir. Geçmişin estetiğinden faydalanarak günümüzde tamamıyla bireysel ve yenilikçi eserler ortaya koymak için Pound'un kullandığı bir slogandır. (ç.n.)

zun bir başka türevi olan Emersoncı gelenek açısından imkânsız bir atılım haline gelmiştir. Yaşayan en iyi şairlerimiz, eserlerinin gizli öznelerini oluşturan endişeye karşı muazzam bir enerjiyle yanıt vermektedir. Bazen bilmeyerek de olsa Emerson'ın halefleri olarak onun "belagat, en yüksek kişisel enerjinin organıdır" ifadesinin sağladığı cesarete kapılırlar. Böylece en asil Emersoncı bilişsel zevkin, yani İstek Kipinin bir parçası olabiliyor. Buna göre kuvvetli şair için etkilenme (Emerson'ın ifadesiyle) "kendi aklına benzeyen ve kendisinden daha öteyi görebilen" bir seleften gelen enerjidir. Bu aşikâr Emersoncı hayal gücü kuramına göre edebî enerji tabiat yerine dilden alınır ve etkilenme ilişkisi özneler yerine kelimeler arasında gerçekleşir. Sadece bir veçhesinden olsa bile Emerson'ın Nietzsche ile beraber yapısökümcülüğün ikiz devleri Jacques Derrida ve Paul de Man'ın selefi olduğunu keşfetmek beni pek memnun etmedi. Bundan dolayı etkilenme endişesi hususunda Derrida ve Emerson'ı yan yana koyup kıyaslamak istiyorum. Önce Derrida:

> Merkezî yapı kavramı esasında temel bir zemin üzerine kurulmuş bir özgür oyun mefhumudur. Bu özgür oyun temel bir hareketsizlik ve güven telkin eden bir kesinlik üzerine inşa edilmiştir ki bu özgür oyunun erişiminin ötesindedir. Bu kesinlik ile beraber endişenin üstesinden gelinebilir, zira endişe oyuna dâhil olmanın, oyuna yakalanmanın ve sanki en başından beri oyunda olmanın hususi bir neticesidir.

Buna karşılık Emerson'ın "Nominalist and Realist" ["Adcı ve Gerçekçi"] yazısından bir alıntı yapalım:

> Oyuncular, kartların bütün oyuncuları alt ettiğini söylese de oyuncular aslında o kadar becerikli değildi; ama ele aldığımız bu oyunda oyuncular aynı zamanda oyunun kendisidir ve kartların gücünü de kartlarla beraber paylaşmaktadır.

Derrida'ya göre Freud, Heidegger, Lévi-Strauss ve tahripkâr bir edayla bizzat kendisinin, yorumlamanın Beulah diyarlarında başardığı merkezsizleştirme faaliyetini başlatan kişi

Nietzsche'ydi. Şahsen, kayıp anlamların inatçı bir avcısı olarak, anlamı yıkmak yerine anlamı yeniden kazanmayı veya onu yeniden şekillendirmeyi tercih ederim. Metinlere bakışımızı idealsizleştirmek iyi bir şeydir, ama bu sınırlı bir iyiliktir. Ben de Nietzsche'ye karşı Emerson'ın yolundan giderek eleştiride diyalektik düşüncenin temel meselesinin gizemden arındırma olmasını reddediyorum.

Hegel'i bir Kabalacı gibi takdim eden Marcuse, diyalektik düşünce kapsamında olmayanı mevcut kılmak gerektiğini, "çünkü gerçeğin büyük kısmı yoktur" diye gerekçelendirerek ifade etmiştir. Konuşma ve "pozitif" düşünce hatalıdır, çünkü bunlar "sakat bir bütünün parçasıdır". Günümüzde diyalektik düşüncenin nasıl olduğunu Adorno gibi Marksist bir diyalektikçi göstermiştir: Düşünen kişi, düşüncesinin nesnelerini ele alarak kendi düşüncesinin farkında olmalıdır. Emerson, gerçekten de şaşırtıcı "Nominalist and Realist" metninde basitçe şunları söyler: "Hiçbir cümle gerçeğin bütününü içeremeyeceği için adaleti ancak yalanı da ifade ederek tesis edebiliriz." Bu, birçok Hegel sonrası Avrupalı diyalektikçilerin teşebbüs edemediği kadar yabanıl bir diyalektik düşünce tarzıdır. Bunun neticesinde Emerson insanı hem çıldırtır hem memnun eder. Emerson için diyalektik düşünce, genişlemekte olan bilincin idealist azmiyle mücadele edecek temel işlevi karşılamamaktadır. Emerson hem Aşkın hem Determinist dönemlerinde bir tekbenci olarak kalmaktan korkmamaktadır. Onu memnun eden tek şey imkânı olduğunca şeffaf bir tekbenciliğe erişmektir. Emerson, tıpkı Wittgenstein'ın Schopenhauercu tekbencisi gibi kastettiği şeyde haklı olduğunu, ancak söylediği şeyde hatalı olduğunu bilmektedir. Emerson'ın Aşkınlığının tekbenciliği en nihayetinde son muazzam kitabı *The Conduct of Life* [*Yaşamın İdaresi*] adlı eserinde Determinizminin üstün gerçekçiliği olarak tezahür eder. Emerson'ın diyalektik düşüncesi bizi şeyler ve öteki özler dünyasına iletmeyi hedeflemez. Hedefi dilin dünyasıdır ve bundan dolayı önüne doğ-

rudan koyulan şeyi reddetmez. Muhtemelen Avrupalıların bakış açısına göre Emersoncı düşünce diyalektik değil, düpedüz saçmalıktır. Tahminimce Blake dahi Emerson'ın düşüncesine karşılık "reddetme olmadan ilerleme de olmaz" diyebilirdi, zira Blake için reddetme eylemi, diyalektik karşıtlığa tekabül etmekteydi. Bütün bunlara rağmen birçok akranına tahammül edemeyen Nietzsche, Emerson'ı severdi ve görünüşe göre onu çok iyi anlamıştı. Yine tahminimce Nietzsche, kendisiyle beraber Derrida ve de Man'ın muazzam bir şekilde başarmakta olduğu merkezsizleştirme yerine Emerson'ın Amerika'ya mahsus bir yeniden merkezleştirme çabası içinde olduğunun farkındaydı. Böylece yorumlamanın Amerikan türevini Whitman'ye Peirce'tan Stevens ve Kenneth Burke'e kadar yeni yeni geliştirmeye başladık. Bu metinlerarası bir türevdir, ama buna rağmen mantık merkezcil olmakta ısrarcıdır. Bu esnada Emerson gibi belagate, yani yazma sahnesine karşı ilham alan sese kıymet verilmektedir. Bütün soruları katıp karıştırdığını söyleyen Emerson bizim için önce edebiyatı sorguladı, şimdi de sorgulayanlarımızı sorgulamakta.

10

EMERSON'IN GÖLGESİNDE

Talep ettiğimiz felsefe cereyanlar ve hareketlilik üzerinedir. (...) Yaşamakta olduğumuz bu suda bir gemi istiyoruz. Birçok unsurdan oluşan bu kasırgada kırılgan ve dogmatik bir ev yongalar ve kıymıklara dönüşür. Hayır. Eğer bu evde yaşanılacaksa, denizde kurulacak bir evin mimarisine deniz kabukları nasıl ilham oluyorsa bu ev de sıkı olmalı, insan yaşamına müsait olmalı. (...) Biz altın ortalamalarız, hareketli sabitleriz, telafi edilmiş veya dönemsel hatalarız, denizde inşa edilmiş evleriz...

Emerson, "Montaigne; or, the Skeptic"
["Montaigne veya Kuşkucu"]

Amerika'nın merkezî şiirleri deniz üstüne kurulmuş evlerdir. Bu bölüm Emerson'dan sonra yazılmış üç temsilî şiiri incelemektedir: *As I Ebb'd with the Ocean of Life, Because I could not stop for Death* [*Çünkü Ölüm İçin Duramazdım*] ve *The Auroras of Autumn*. Bunları seçmemin sebebi en güçlü şairlerimiz kadar güçlü şiirler olmasıdır: Whitman, Dickinson ve Stevens. Bu şiir ve şairler iki anlamda Emersoncıdır. Bu metin ve şairler, Emerson'ın şiirsel öncelik, dönüşümün tazeliği ve şairin aynı anda hem bütünüyle bireysel hem de bütünüyle

umumun parçası olma ilkelerine riayet etmektedir. Daha şimdiden anlaşılacağı üzere etkilenme ve aşikâr yaklaşımlar arasında çok az bir bağ vardır. Whitman, Emersoncı olduğunun farkındaydı ve bunu itiraf da ediyordu. Diğer yandan Dickinson ve Stevens, Emerson'ı okumuş olmalarına rağmen onu bildiklerini alenen söylememişlerdir; ama Emerson'a dair yanılgıları, yazdıkları her şeyin temelini oluşturmaktadır.

Whitman, İngiliz Romantizm akımının kriz-şiir modelini çok değiştirmemiştir. Stevens da görünenin aksine Hart Crane'den bile daha Whitmancı bir şairdir. Merkezi seleflerinin erkekliği üzerinden şahsi bir antitetik mücadelede bulunan Dickinson bu modelden imtina etmiştir, ama buna rağmen bu modelin derin izlerini onda da görebiliyoruz. Emerson'dan itibaren bütün bu şairlerde, Amerikalı bir hüviyet kazanmış Yücelik temsiline dair bir vurgu vardır. Onlar için kötücül olan tekinsiz değildir. Hepsi mübalağada üstattır ve yine hepsi hem on dokuzuncu yüzyılda hem kendi asrımızda Britanyalı akranlarına nazaran baskılama savunmasını daha etkili kullanmaktadır.

Whitman bütün Amerikalı şairler arasında en büyük ve en baskılanmış şairdir. Bütün savunmaları ve bütün mecazları şairlerin icat ettiği düşüncesi doğruysa, baskılananların dönüşü hususunda Freud'un "Repression" yazısı yerine Whitman'ın *The Sleepers* şiirinden daha çok fayda elde edilebileceği gerçeğinden öğreneceğimiz çok şey vardır. Freud'a göre baskılanmış dönüşler özellikle yer değişimi, yoğunlaşma ve evirme yoluyla mümkün olabilmektedir. Whitman bu üç işlemin de üstadıdır; ama onda evirme faaliyeti baskılamayı tersyüz etmek için değil, baskılamayı Amerikan Yüceliğine dönüştürmek için yapılır.

As I Ebb'd şiirini seçmemin sebebi, bu şiirin bana göre en etkileyici Whitman şiiri olmasıdır. Diğer yandan pratik eleştiri için antitetik bir modelin meşru zeminlerini kuracaksam böyle bir şiiri de yorumlayabilmem gerekir. Milton'ın şiirsel halefleri hakkında bahsettiğim bölümde olduğu gibi burada

da sıradan okurun mecaz veya savunmalara pek önem vermediğini aklımda tutmaya çalışacağım. İmgeler kendi başına yeterli olması gerektiğinden imgeler üzerine odaklanacağım; ama okumam esnasında mecaz veya savunmadan bahsetmenin elzem olduğu noktalarda bunlara değineceğim.

Whitman'ın selefi Emerson, Whitman'ın şiirinin sloganını 1823 yılındaki günlüğünde yazmıştır: "İşin kötü tarafı suyun çekilmesi kesin, uzun ve sıktır; akıntı ise anlık ve nadirdir." Kâhin her daim kendini çözümler ve sadece birkaç kere Yüceliğin zirvesine oturur. Anna Freud'un savunmaya dair kitabındaki bazı ifadeler tam da bu bahis ile alakalıdır:

> Baskılama sürecinin şeffaflığının, başarılı bir baskılamanın gizliliğine denk olabilmesi için hareketin tersine dönmesi gerekir...
>
> Baskılama, bilinçli egodaki bir düşüncenin veya duygulanımın geri çekilmesi veya tardedilmesi şeklinde tezahür eder. Egonun hâlâ id ile iç içe olduğu durumlarda baskılama hakkında konuşmanın bir anlamı yoktur...

Bu ifadelerden ilki, Stevens'a kadarki Amerikan Yüceliğinin mütemadi simgesi olan şeffaflık hakkında bazı meseleleri aydınlatmaktadır. İkinci ifadeden yola çıkarak da genç şairin, elinden geldiğince içselleştirdiği seleften kendini ayırmadığı sürece, Yüceliğe tırmanamayacağını anlıyoruz. *As I Ebb'd* şiirini okumaya başladığımızda ilkin çok karmaşık bir ironiyle karşılaşırız. Burada Anna Freud'un başka bir gözlemi bize yine yardımcı olur:

> (...) tepki oluşumunu en iyi şekilde gözlemleyebilmemiz için bu oluşumları çözülme sürecinde yakalamalıyız. Böyle durumlarda idin akınları, tepki oluşumunun muhafaza edildiği birincil içgüdüsel dürtülerin libidinal kateksisini güçlendirir. Böylece dürtü zor kullanarak bilince erişebilme imkânı bulur. Bu esnada, kısa bir süreliğine de olsa içgüdüsel dürtü ve tepki oluşumu yan yana egoda gözlemlenebilmektedir...

Mecaz açısından bu, bir şeyi kastederken başka bir şey demektir. *İllusio*, kendini çözümleyerek şiirin başlamasına mahal vermektedir. Bu noktada savunmanın gizli bir mecaz veya mecazın gizli bir savunma olduğunu ayırt etmenin bir önemi yoktur, çünkü bu gizlilik şiirin kendisidir.

Whitman'ın şiirini şu şekilde bölebiliriz: Bölüm 1, *clinamen* ve *tessera*; 2, *kenosis*; 3, *daemonization*; ve 4, *askesis* ve *apophrades*. Yani ilk bölümde varlık ve yokluk imgelerinden parça/bütün temsiline bir geçiş söz konusudur. İkinci bölümde aşırı ve indirgemeci bir çözülmeyle beraber devasa bir boşluk imgesi vardır. Üçüncü bölümde bir düşüş imgesiyle beraber yüceliğin çok güzel grotesk bir türevi elde edilir. Dördüncü ve son bölümde de imgelem bazında tabiata bir karşıtlık, Whitman'ın iç ve dış özünün gecikmişlik imgesiyle kabulü ve şimdiki zamanın kesin olarak reddedilmesi vardır.

Yanlış okuma haritasının bu uygulaması hem geniş kapsamlı hem de zordur, zira şiirin bütünü aynı zamanda muhteşem bir *kenosis* örneğidir, çünkü burada Whitman, *Song of Myself*'teki [*Kendimin Şarkısı*] ozan halini çözümlemektedir. Yine de bu şiir vasıtasıyla Whitman'ın İngiliz Romantizminin kriz-şiirine, özellikle de Shelley'nin *Ode to the West Wind* eserine ne kadar yakın olduğunu görebilmekteyiz. Shelley'nin yapraklarını Whitman, "o ince yığınlar / çer çöpler, odun kıymıkları, anızlık otlar" ve metonim kataloğunun diğer muazzam parçalarıyla ikame eder. Şiirin sonuna doğru, "biz de akıntıda yaşadığımız için" Whitman, "bulut trompetlerinin sesi" sayesinde bize bir zafer hissi yaşatır.

Whitman'ın girizgâh bendinde Emersoncı tabiattan hararetli bir sapma vardır. Şiirin embriyosu da budur:

> Okyanusun yaşamıyla birlikte çekildiğimde,
> Bildiğim kıyılara yöneldiğimde,
> Minik dalgaların seni sürekli yıkadığı yerlere yürüdüğümde
> Paumanok,

Hışırdadıkları yerde fısıltılı, kısık,
Vahşi ihtiyar annenin kazazedeleri için biteviye ağladığı yerlere,
Dalıp giderim sonbahar ikindisinde, güneye bakarım,
Gururuyla şiirler söylediğim bu elektrik benliğe teslim
Yerdeki çizgiler boyunca yürüyen ruhun pençesinde
Kıyıda, yerkürenin bütün suları ve karalarını temsil eden tortuda.

Ormanda Arno'yu çevreleyen Shelley veya şafağa karşı gelen Stevens gibi Whitman da "bir sonbahar ikindisi"nde gezinmektedir. Üç şiir de gecikmişliği benimsemezken Whitman güneye, Shelley batıya ve Stevens da kuzeye yönelmektedir. Whitman, Ferenczi ve geleneğin anne simgesine doğru bakarken Shelley devrimsel değişim ve ölüme, Stevens da doğal değişim ve ölüme doğru bakmaktadır. Ama Whitman her ikisinden daha kuvvetli bir şekilde hem şiirsel değişime hem ölüme bakmaktadır. Başlangıçta kullandığı *illusio* veya ironi bu üçü arasındaki en incelikli olanıdır. "Çekildim" derken kastettiği "elektrik benliği"nin çekilmesidir, zira şiirlerini mümkün kılan şey gururu, yani *Song of Myself*'teki özüdür. Haklı olarak, ölmekte olan bir şair olduğunu söylemektedir. Bu korku Wordsworth, Shelley ve Stevens'ın korkusuna çok yakındır, ama kullandığı ironi daha nüfuzludur. Emerson'ın yolunu güden Whitman, onlara göre daha büyük bir monizm iddiasındadır; ama ilginç bir şekilde bu şairler arasında en katı düalist olanı da yine Whitman'dır.

Bütün bunlara rağmen Whitman, diğerlerine nazaran eski hale getiren temsile daha hızlı bir geçiş yapar. Bunu da, "Kıyıda, yerkürenin bütün suları ve karalarını temsil eden tortuda" dizesindeki aleni sinekdoşla gerçekleştirir. Whitman için deniz en büyük sinekdoştur, çünkü hem okyanusu hem karayı, hem anneyi hem babayı, ama en önemlisi de bir şairden ziyade çilekeş bir insan olarak kendisini temsil etmektedir. Yanlış okuma haritamızın sağladığı bilgiye göre burada parça/bütün şeklindeki temsil imgesinin doğrudan yokluk/varlık şeklindeki sınır imgesini dengelediğini görürüz. Whitman bir şair yerine bir insan olarak sahilde "elektrik benliği"yle yürür, ama bu kendi benliği

değildir. Şiirin onu derhal ilettiği nokta ise anne ve babasına yakın olduğu *tikkun* halidir. Halbuki şairimiz ekseriyetle babasından en uzak noktadadır (*The Sleepers* veya *Out of the Cradle Endlessly Rocking* [*Mütemadiyen Sallanan Beşikten Çıkınca*] şiirlerinde olduğu gibi).

Özün bir yığına dönüşene dek boşaltıldığı imge ilk bölümde her daim varlığını sürdürür, ama ikinci bölümde en baskın halini alır. Buradaki şiirsel benliğin çözülmesi savunması, bunun dilimizdeki en doğrudan örneğidir. Shelley'de bile bu denli bir örnek yoktur:

> Ben de olsa olsa, kıyıya vuran şeylere benzerim, rengi solmuş,
> Birazcık kum ve ölü yapraklar, toplamaya,
> Toplayıp kendimi, kum ve suyun sürüklediklerine karışmaya.

İlk iki bölüm çok güzel olsa da, şiirin kalan kısmındaki tuhaf ve keskin Amerikan Yüceliğinin azameti yanında cüce gibi kalır. Whitman'ın *daemonization* temsili Yüceliğin engince insanileştirilmesidir. Bu baskılama onun yaşamını güçlendirir, onu dünyaya daha yakından bağlar:

> Kendimi senin göğsüne atıyorum baba,
> Kilitleniyorum ki beni çözemeyesin,
> Bana bir cevap verene kadar sıkı sıkı sarılıyorum.
>
> Öp beni baba,
> Benim sevdiklerime dokunduğum gibi dokun dudaklarınla,
> İmrendiğim mırıltının gizini solu, ben böyle yakınken sana.

Baskılamanın şairi gerçekte neyden koruduğunu çok az şair bu kadar başarılı bir şekilde tasvir etmiştir. Böylece baskılamanın, temsilin kötülüğünü defetme ve mahvoluştan koruma işleviyle ne kadar yakından alakadar olduğunu görebiliyoruz. Whitman'ın baskıladığı ve *baskılamaya devam ettiği* şey, kendisindeki İzahatın Birincil Sahnesi (Emerson ile akdi) ve normal Birincil Sahne, yani Freud'un *Urphantasie* ve *Urszene* kavramları (Walter Whitman Sr. ile akit yapmayı reddedişi) arasındaki yakın bağdır. Şiirsel benliğini mümkün

kılan Emerson ile yaptığı akit etkisini yitirirken gerçek babasıyla yapmayı reddettiği akit en nihayetinde kabul edilir ve bir bütün olma imkânı doğar. Emerson'ın Özgüven düşüncesi sayesinde Whitman, ailesinin mutlak belalarından kurtulmuştur. Şimdi de ailenin şiirsel analoğu sayesinde Whitman, babası hayattayken onunla başaramadığı uzlaşmayı sağlar. Hayalî kayıp, Wordsworth veya Coleridge'in dahi tahmin edemeyeceği kadar ciddi anlamda deneyimsel kazanca dönüşür.

Bu her ne kadar orijinal ve büyüleyici bir olay olsa da Whitman, şiirinin muazzam son kısmında bunun da ötesine geçmiştir. Bu bölümde önce metafor ve bunun sağladığı bakış açılarını ele alır, ama sadece altı dizede bu düalizmin de ötesine geçer. Yaşam okyanusu veya dehşetli yaşlı annesi onun dışındadır, ama artık Whitman annesinin temasından pek korkmazken annesi onun temasından korkmaktadır, çünkü Whitman babasıyla bütünleşmiş vaziyettedir. Ne var ki yaşam okyanusu ve Whitman ilişkisinin iç ve dışı uzun soluklu olamayacak kadar olumsuz bir bilgidir. Şiirin şaşırtıcı on bendi müthiş bir geçiş şemasıdır. Kendisinden önce gelen bütün önemli mecazların mecazını yapmaktadır:

> Çekil, yaşamın okyanusu (sular yine yükselecek)
> Yasını sen yine tut vahşi ihtiyar anne,
> Sonsuzca ağla kazazedelerin için, ama korkma, beni inkâr etme,
> Öyle fısıltıyla ve öfkeyle hışırdama ayağımın dibinde sana dokunduğumda ya da senden uzaklaştığımda,
>
> Sana ve her şeye karşı şefkat doluyum,
> Kendim için uzaklaşıyorum ve nereye gittiğimizi yukarıdan seyreden bu hayalet için, beni ve benim olan ne varsa takip eden,
>
> Beni ve benim olan, etrafa saçılmış şeyler, minik cesetler,
> Kar beyazı köpük ve çakıllar,
> (Sonunda ölü dudaklarımdan akan balçığa bak,
> Parlayıp yuvarlanan prizmatik renklere bak)
> Saman çöpleri, kum, parçalar,
> Birçok ruh durumundan yüzdürülüp taşınmış, birbiriyle çelişen,

Fırtına, uzun sessizlik, karanlık, denizin kabarması,
Dalıp gitmek, düşünmek, bir soluk, tuzlu gözyaşı, bir parça sıvı ya da toprak,
Mayalanıp fışkırıyor dipsiz işleyişten,
Pörsük bir iki tomurcuk, dalgaların üstünde yüzüyor, başıboş sürükleniyor,
Tabiatın acıklı ağıtı bizim için,
Bizim için bulut trompetlerinin sesine geldiğimiz yer,
Kaprisliyiz, buraya neden getirildik, önüne serildik böyle,
Sen orada yürürken, otururken,
Biz de kıyıya vurduk, ayaklarının dibine, her kimsen.

Buradaki "bizim için" tekrarı sayesinde, "Beni ve benim olan, etrafa saçılmış şeyler, minik cesetler" metonimi, "Kaprisliyiz, buraya neden getirildik" ifadesindeki metalepsise dönüşür. Metonimin metonimi olarak "kaprisliyiz" ifadesi başarıyla şiirin indirgemeci motifini tersine çevirir, zira Whitman'ın şiirsel özünden ayrıldığı mevcut zaman, bütünüyle görmezden gelinen bir zaman dilimi olur, yani hiç yokmuş gibi muamele görür. Şiirsel geçmiş içe yansıtılır ve gecikmişlik imgeleri yüceltilir:

Tabiatın acıklı ağıtı bizim için,
Bizim için bulut trompetlerinin sesine geldiğimiz yer...

Bütün bunları savunmaların dönüşümü bağlamında ele alırsak çözülmenin içevurum yoluyla çözüldüğünü, özün ise eski haliyle (veya eski hali zannettiği görüntüsüyle) özdeşleşmesiyle huzura erdiğini söyleyebiliriz. Fakat şahsen bunların Emerson'ın *Nature* [*Tabiat*] eserinin derin bir yanlış okumasının sonucu olduğunu düşünüyorum:

> O halde bil ki dünya senin için var. Senin için dünya mükemmel fenomenidir. Ne olduğumuzu sadece biz görebiliriz. (...) O halde kendi dünyanı inşa et. (...) İnsanın tabiata karşı krallığı gözlemle oluşmaz, (böyle bir hükümranlık insanın Tanrı hayalinin de ötesindedir), insan buraya kör bir adam gibi girer ve zamanla gözleri fevkalade görmeye başlar.

Emerson'ın "senin için" ifadesinden Whitman'ın "bizim için" ifadesine doğru uzun bir salınım vardır. Buradaki "bizim için" ifadesi "Beni ve benim olan, etrafa saçılmış şeyler"i ifade eder, akıntıyla devleşen ruhu değil. Whitman'ın üstadını yanlış okumasının temelinde ise, kör adamın akıntı yerine çekilmeyle görür hale gelmesini vurgulaması yatar.

Dickinson'ın Emerson ile münakaşası daha içtendir, zira Dickinson'ın gerçek yolu Emersoncılık veya heveslerin yüceltilmesi olsa da mütemadiyen bir sapkın gözüyle bakılmıştır. Dickinson'ın duruşu pek gecikmiş sayılmaz, çünkü şansına seleflerinin çoğu erkektir (Emerson bile bütün evrenselciliğine rağmen böyledir). Emerson ile münakaşası, Emerson'ın katı Telafi yasası üzerinden gerçekleşir; çünkü bu yasa Dickinson'a göre yeterince katı değildir. Emerson neşeli ve şeytani bir şekilde, "Hiçbir şey hiçbir şey karşılığında alınır," derken Dickinson, "Hiçbir şey her şey karşılığında alınır," der. Fakat Dickinson'ın "hiçbir şeyi" ondan sonra gelen bütün şairlerin "her şey"inden daha geniştir. Yanlış okuma haritası Dickinson bağlamında ne yapabilir? Yoksa Dickinson'ın özgünlüğü bizim revizyoner modelimizin ötesine mi geçmektedir?

Dickinson'ın genelde bu kapsamın ötesine geçtiğini düşünürüm; ama geleneksel modeli takip ettiği en meşhur ve en sevilen şiirleri bunun istisnasıdır. 712 numaralı şiiri *Because I could not stop for Death* eserini ele almamın sebebi şöhreti ve şiirsel gücüdür. Bu altı bentlik şiir üçlü yapımıza göre bazı alenileşen vurgular vasıtasıyla bölünebilmektedir. İlk bentte ironiden sinekdoşa bir hareketlenme vardır. Sonraki üç bentte öz ve nesneler boşaltılır, sonra tabiatın mübalağalı aşkınlığına geçilir. Şiirin beşinci bendinde metafor kendini gizemli bir şekilde takdim eder, ama başarısız olur. Son bentte de metaforun yerini metaleptik tersyüz alır ve zaman üzerine bir mecaz başarıyla gerçekleştirilir.

Dickinson'ın girizgâh ironisi hem toplumsal gelenek hem de "durmak" fiilinin iki anlamı üzerinden bir mecaz kurar:

Amherstlı Bayan Dickinson, Ölüm'e saygı gösterse de ona dair umumi bir çağrıda bulunamaz. Ölüm, tıpkı bir New England beyefendisi gibi, arabasındayken Bayan Dickinson'ı çağırarak medeniliğini gösterir. Shelley gibi Bayan Dickinson da durdurulana dek ilerleyen birisidir ve ölüm için olsa bile hiç durdurulmamaktadır. Buna rağmen şair olarak Dickinson bir şey derken başka bir şeyi kastetmektedir. Esasında Ölüm'ün onun bilincini ele geçiremeyeceği, ama kendisinin Ölüm'ün bilincini ele geçirebileceğini, hatta ve hatta ele geçirdiğini söylemek istemektedir. Bu da aslında epey karmaşık bir ironidir. Okur, özellikle onun cevabi sinekdoşuna varınca, onun yoğunlaşan zekâsını takip etmekte muhtemelen zorlanacaktır: Araba hem Ölüm'ü hem kadını taşırken, aynı zamanda refakatçisi veya mürebbiyesi Ölümsüzlüğü de taşımaktadır.

O halde Ölüm daha güçlü birisiyle karşı karşıyadır. Bütün bunlar da tek bir bentte ifade ediliyor! Yine de Ölüm'ün medeniliği hanımefendiyi sınırlamaktadır. Buna karşılık kadın da hem çalışmaktan hem eğlenceden elini eteğini çekmektedir. Buradaki *kenosis* oyun onayan çocukların imgesindeki indirgemeyle uzatılır ve "bakakalan tahıllar" imgesinin acınası yanılgısıyla çözülür. Bütün bunlara rağmen hiçbir öz sınırlandırma mukavemetli Dickinson'da uzun süre varlık gösteremez. Diğer yandan Dickinson'ın *daemonization* vasıtasıyla şahsi ve özgün bir Amerikan Yücelik türevi oluşur. Bu da Whitman veya Nietzsche'nin devasa yörüngeleri kadar güçlü bir baskılama unsurudur:

> Batan Güneşi geçtik
>
> Ya da O bizi geçti – doğrusu
> Çiy damlaları titrek ve soğuktu–
> İncecik elbisem – tül şalım–
> Başkaca örtüm yoktu–

Muhtemelen bir ikindi sürüşü için giyinen Dickinson, güneşten daha büyük bir varlığın veya sistemin eşliğindedir. Güneş

bu varlığın etrafında dönse de Dickinson'ı akşam serinliğiyle üşütecek kadar dünyevidir. Bir Yücelik temsili olarak burada güneşin ötesine geçen mübalağa, şairlerin en büyük arzusuna, yani ölümsüzlüğe karşı geliştiren savunmayı (zar zor da olsa) örtmektedir. Dickinson ile arabaya binen mürebbiye inançtan ziyade onun şiiri olmalı. Kadın şairler de erkekleri bir müze indirgediğine göre Ölüm, Dickinson'ın müzü olarak tam da medeni bir konuma yerleştirilmiştir. Burada Ölüm tehlikelidir, ama kendi arzularını tatmin edecek kadar tehlikeli değildir (ki bu Dickinson'ın da arzusudur -burada Ölüm'ün durma sebebi Dickinson'ın ihtiyaren değil de toplumsal sebeplerle duramamasıdır).

Beşinci bentle beraber *askesis*'in başarısız perspektivizmi ile yine baş başa kalırız; ama burada Dickinson'ın başarısızlığı hem bilinçli hem görkemlidir:

> Bir evin önünde durakladık–
> Tümseği andırıyordu daha çok–
> Belli belirsizdi Çatı–
> Toprağa gömülüydü Saçak–

Burada ev veya tümsek için iç veya dış diyemeyiz. Eğer buradaki metafor Dickinson'ın mezarına işaret ediyorsa (ki ettiğini zannetmem) o halde anlamsız bir çelişki söz konusudur. Bence burada şairin girdiği ortamda bütün bakış açıları yok edilmiştir. Savunma açısından bu, arzuların yüceltilmesinin artık imkânsız olduğunu göstermektedir. Buna rağmen Dickinson okurunun durmasına müsaade etmez. Kendisini zamandan çıkarırken okurundan da zamanı çıkarmaktadır. Gecikmişliğimiz erkenciliğimizdir. Ölüm (ve Ölümsüzlük) ile asırlardır gezinmesine rağmen Dickinson için bu süre öz farkındalığı açısından, yani söz konusu arabanın kendi şiirine ait olduğunu anlamasından itibaren bir günden kısadır.

Veciz şairlere veciz yorumlar yapılır. *The Auroras of Autumn*'daki kâhin bizden tutarsızlık bekler. Bu şiire mahsus bir

yanlış okuma haritası çıkarmak gerekir. Şiirdeki Romen rakamları, şiirin on bölümüne veya kantosuna işaret etmektedir. Bu taksime göre şiirin baskın imgeleri aşağıdaki gibidir:

> *Clinamen* I Varlık ve yokluk olarak yılan.
>
> *Tessera* II-IV Yaşamın bütününe veda sinekdoşu olarak bir düşünceye veda, burada kısmi imge şiire veda imgesidir.
>
> *Kenosis* V Barbarca dil ve nefesin metonimi; panayır imgesinin boşaltılması.
>
> *Daemonization* VI Amerikan Yüceliği, mübalağa tiyatrosu; gök manzarası yüceliğin, tek mumun âlimi de aşağılığın imgesidir.
>
> *Askesis* VII Elmas taçlı gizem başarısız metafordur; ay altında uçarı konuşmalar yüceltmedir.
>
> *Apophrades* VIII-X Masumiyet zamanı geçişli terse dönüştür; şafak içevurum, ölüm dışavurumdur.

Stevens'ın girizgâh kantosundaki basit ironide bahsettiği değişim aslında ölümdür. Böylece aynı anda hem mutlak varlık hem mutlak yokluk olan yılana çifte anlam yüklenmiştir:

> Bu biçimsizlikten sonra yutulan biçim,
> Arzulanan kayboluşlara çakışı tenin,
> Ve yılan gövdenin tensiz çakışı

Jonathan Edwards'tan Emerson'a kadarki ilerlemenin izini süren Perry Miller, on yedinci yüzyılda New England aklının nasıl çalıştığını anlatırken *The Auroras of Autumn* için mükemmel bir slogan bulmuştur:

> Gece vakti beklenmedik bir azametle ve hesaplanamaz bir zarafetle ışıldayan kanunsuz bir kuvvet, özgür ve tahmin edilemez bir güç için evrende özel bir mekân olmalıdır. Püriten gözler için çoğu insanın bu ışıltıya mazhar olup çaresizliğe sürüklenmesi gerekmektedir, ama hiçbir insan bu ışıltıyı görme ümidiyle doğmamalıdır. En azından bir avuç insan bu görselin coşkusundan vazgeçmelidir.

Emerson bu seçilmişlik hissini yerinden ederken Stevens da eski bir bilgeyi ikame eden yeni bir bilge olarak seçilmişliği hayal gücüne dönüştürdü. Bunun bedelini de *The Auroras of Autumn*'da görüyoruz, zira İlk Düşüncesinin bir köktencisi olarak Kuzey Işıkları'nın indirgenmeyi reddeden, özgür ve tahmin edilemez gücüyle karşı karşıya geliyor.

Sınırlandırma > İkame > Temsil şeklinde anlattığım Luriacı diyalektik Stevens'ta tamamen aşikârdır. Onda bu üç safhanın isimleri şu şekildedir: İlk Düşüncenin İndirgenmesi > Sırf İlk Düşünceyle Yaşamanın İmkânsız Hale Gelmesi > İlk Düşüncenin Yeniden Tahayyül Edilmesi. II-IV arası kantolarda Stevens, yetersizlik ve ölüm korkularına karşı geliştirdiği tepki oluşumlarından "Bir fikre elveda" sözüyle kendi aleyhine döner. Burada fikir onun İlk Düşüncesinden ziyade Stevens'ın diyalektiğini ve haliyle düşüncelerini ve şiirini oluşturan üçlü süreçtir. Burada şiir bütün yaşamı karanlık bir sinekdoşla temsil eder:

> Burada görünür olmak beyaz olmak;
> Beyazın katılığından olmak, uçlarda yaşayan
> Birinin idmandaki başarısı....
>
> Mevsim değişiyor. Soğuk bir rüzgâr üşütüyor kumsalı.
> Uzun çizgileri daha da uzuyor, daha boş,
> Bir karanlık birikiyor, düşmüyor gerçi,
>
> Ve duvarda beyazlık yoğunluğunu yitiriyor.

Buradaki uçlarda yaşayan Stevens, idman İlk Düşüncenin indirgenmesi ve başarı da kumsalın dünyasıdır. Bütün bunların tahammül edilemez olmasının sebebi orada olmayan hiçbir şeyden orada olan hiçbir şeye indirgenmiş olmalarıdır. Buradaki İlk Düşünce, Edebî Teşhisten çekilip alınmıştır. Bu nesne dünyası tamamen nesneldir, hiçbir illüzyon veya insanlık yoktur. İlk Düşüncenin "bu icattan çıkan / bir hızlılık" olması bekleniyordu. Buradaki icat da *Notes Toward a Supreme Fiction*'daki "icat edilmiş dünya"ydı. Burada "daima erken içtenlik" denilen şey de şiirin samimiyet ve gerçek üzerine kurulan beyaz

kökenidir. Bu beyazlık, yaşlanan Stevens'ın yaralı veya belki de ölmekte olan renksiz hayal gücünün zehirli "katı beyazı"dır.

Burada yaptığım okumanın kaba hattını anlatırken II-IV arası kantoların güzelliğini görmezden geleceğim. Bu bentlerdeki sırasıyla kulübe (Emerson'ın "deniz üstünde kurulan ev"), anne ("yumuşak elleri bir dokunuş değil bir hareketti") ve baba imgeleri ("evet derken veda ediyordu") başarısız İlk Düşünceye indirgenmiştir. Beşinci kantoda bütün bu reddedilmiş imgeler bir araya getirilip bütün ehemmiyeti boşaltan büyük bir imge vasıtasıyla çözümlenmiştir:

> Bir panayırın uğultusu içinde dikiliyoruz.
> Hangi panayır? Bu gürültülü, dağınık aylaklık?

Babaya dair teatral imgeler metonim tarzındadır: "Güdülmemiş sürüleri / barbarca dili, salyalı ve nefes nefese kalmış parçaları." Coşan her şey çözülmüş veya bir indirgeme vasıtasıyla kendi nostaljisini dengeleyemeyen bir konuma geri gönderilmiştir: "Çocuklar gülüp kıkırdıyor teneke sesli zamanda." Bu sınırlandırma imge açısından o kadar aşırıdır ki Amerikan Yüceliğine dönüşen *daemonization* tepkisi Stevens'ın en şedit ve belirgin mübalağası haline gelmiştir. Yükseklik imgeleri bir gök manzarası üzerine kurulmuştur; fakat bu, Stevens'ın karakteristik savunmacı ironisi vasıtasıyla bile nitelendirilemez:

> Enlemesine saçılıyor, çünkü seviyor genişlemeyi
> Ve ağırbaşlı hazlarını muhteşem uzamın.

Tabiatı gereği tiyatro dağıldığında Stevens, bütün eserleri arasında beni en çok etkileyen aşağıdaki pasajıyla kendi baskılaması üzerinden bir yücelik kazanır:

> Bu hiçbir şey, tek bir adamda toplanana kadar,
> Bu isimli şey isimsiz kalana ve
> Yok olana kadar hiçbir şey. Evinin kapısını açıyor
> Alevler içindeki. Tek mumlu bilim adamı
> Arktik bir şaşaanın parladığını görüyor
> Olduğu her şeyin kıyısında. Korkuyor.

Bu pasaj en az Dickinson kadar Amerikan Yüceliğinin bedelini ifade ettiği için Dickinson da bu parçayı takdir ederdi. Stevens son kez şafağın karşısında şiirinin ilkelerini tekrar etmeye teşebbüs eder; ama Kuzey Işıkları'nı isimsiz kılmakta başarısız olur. Bu esnada zihninde, isimli şeyleri yok etme kuvvetinde olduğu görkemli zamanlarını hatırlar:

> Işıkları fırlatın atın,
> Ve ne gördüğünüzü söyleyin karanlıkta,
>
> Onun bu ya da bunun o olduğunu,
> Ama kullanmayın çürümüş isimleri.
>
> ☙
>
> Güneş için bir plan var. Güneş'in
> Bir ismi olmamalı, altın saçan, fakat
> Ne olacağına karar veremiyor olmalı.

Fakat bu ışıklar fırlatıp atılmayacaktır. Şafak için de bir hedef belirlenmemiştir. Stevens'ın deniz üstünde kurduğu ev alev alır ve en yüksek mumun karanlığı aydınlattığı yerin de çok yüksek olmadığını fark ederiz. Temsilen olmasa da bir iddia açısından başarısız olan bu mübalağadan sonra Stevens, karakteristik *askesis*'i için son bir sınırlandırma teşebbüsünde bulunur ve yedinci kantodaki metaforu yoğunlaştırmaya çalışır.

Bu kanto gök manzarasına geri döner (veya bu manzarada varlığını sürdürür); ama bu fâni bir tanrı tarafından hükmedilen bambaşka bir gökyüzüdür: Ananke veya Güzel İhtiyaç (*The Conduct of Life*'taki Emerson tabiri). Bu tanrının hayalî tahtı yıldızların üstünde kurulmuştur ve gezegenlerimizi yok etmek üzere tenzil etmektedir:

> Nerede olduğumuzu, nereye baktığımızı,
>
> Birbirimizi nereden tanıdığımızı, birbirimizin düşüncelerini
> Nereden bildiğimizi, titreyen, üşümüş ve unutulmuş
> Bir atık olarak bırakır, tek o taç ve mistik kabala hariç.

Bu taç ve mistik veya elmas kabaladaki (acaba Stevens bu kelimenin esasında "almak" anlamına geldiğini biliyor muydu?) uzatılmış metafor vasıtasıyla şair şafaklarla barışmak istemektedir. Burada sanki Platoncu-Emersoncı bir ilah sırf güzel olduğu için ibadet edilmeyi talep ve hak etmiştir. Aynı zamanda şairin zihinsel şiddeti sönmüş ve göğün şiddetinin tabii bir parçası olmuştur. Ne var ki Stevens, Dickinson gibi, şairin zihnini çelişkiye iten özne-nesne farklılıklarından dolayı metaforu kabullenememektedir. Zira arşın tacı ve gizemli kabalası olan şafak bile "kendi karanlığında atılmaya cüret edemez." Shelley gibi Stevens da Lukretius'un yolundan gitmektedir ve özgürlük imgesini *clinamen* veya eğilim noktasında bulur: "Kaderden hafif kaprise dönüşmelidir." Kendi metaforunu yoğunlaştırarak Stevens, şafağı dünyevi bir şaire dönüştürür. Şafak, beşerî iletişimin ihtiyaçları veya faydalarıyla sınırlanmıştır. Taç halindeki şafaklar "onu çözecek şeyi bulmak için arayıştadır." Bu da "ay altında uçarı konuşmalar"ın kendisidir âdeta.

Bunun takibinde göndermeye bir geçiş yapılır. Bu Stevens'ın en zarif icatlarından biridir, hatta bir an çağımızda küçürek bir Milton'ın yaşadığını zannedecek kadar parlak bir icatla karşılaşırız. Şiirin son üç kantosunda erkenden geçe tam ebatlı bir geri dönüş yaşanır ve bütün bunların merkezinde de masumiyet zamanı imgesi vardır. Şafak içe yansıtılırken ölüm de şairden uzağa yansıtılır. Kısa bir süreliğine de olsa Stevens, zamanında kendini korkutan şeyle özdeşleşir:

> Öyleyse bu ışıklar gecenin büyüsü değil,
> Bir buluttan yayılan bir söyleyiş değil, fakat masumiyet.
> Yeryüzünün bir masumiyeti ve yanlış bir işaret
>
> Ya da kötülüğün sembolü değil...

Stevens hem Keats hem Whitman'ı birleştirerek ikisi üzerinden bir geçiş yakalar. Son üç kantoda Stevens'ın tasdik edebileceği bir masumiyet iddiası vardır: "Tabiatı sonudur."

Böylece *Song of Myself*'teki sakinleştiren anneye dönüş yaşanır. "Masum dünyanın deyişi" sayesinde gök manzarası "büyük bir gölgenin son süsü gibi" parlayabilir ve böylece Whitman'ın anaç ölüm anlayışı yeniden zuhur eder:

> Yarın çıkıp gelebilir en basit sözcükte,
> Neredeyse masumiyetin parçası olarak, neredeyse,
> Neredeyse en kırılgan ve en hakiki parçası olarak.

Sürekli geçişli ifade edilen bedel, şimdiki ânın gerçekliğidir. Bu da erken kılınan gecikmişlik ile artık gecikmiş gözüken erkencilik arasında kaybolur. "Bu ışıklar" yani şafaklar sayesinde Stevens bunu biliyor olabilir, ama bu yine "kışın çentiğinde yanan yazın saman çöpü" gibidir. Zaten Stevens, bize ne bildiğini söylememektedir.

11

GÖLGELERİN GÖLGESİNDE: ŞİMDİLİK



Şimdiye dek etkilenmenin iki gölgesinde yaşayan vizyoner insanların izini sürdüm: Akıl Çağı şairlerinden başlayıp Yeats'te zirve noktasına ulaşan Milton geleneği ve Whitman ile başlayıp Stevens ile tekamülünü tamamlayan Emerson geleneği. Bu son bölümde, günümüz şiirine dair kısa bir tahminde bulunacağım ve yakın zamanda yayımlanan Amerikan şiirlerindeki geçişli modun yeniden dirilmesiyle oluşan yorumlama sorunlarına değineceğim. Bu kapsamda Robert Penn Warren'ın son dönem eserleri ile John Ashbery ve A. R. Ammons'ın mevcut eserlerinden bahsedeceğim.

Warren'ın eserlerinde, Pound ve Eliot ekolünün aleni göndermelerinin aksine Stevens'ın geçişli göndermelerinin akislerini görebiliriz. Halbuki Warren, Eliot'ın rakip ekolünden gelmektedir. Warren'ın *Audubon: A Vision* [*Audubon: Bir Görüntü*] şiiri, şimdiki eserleri gibi, ölen büyük Amerikalı şairlerin boş bıraktığı koltukların yine başka bir kuvvetli şair tarafından doldurulacağını göstermektedir. Warren altmışlı yaşlarından itibaren Amerikan şiirinin yerel soyunun büyük revizyoncularından biri haline gelmiştir. Yakın zamanda

yazdığı *Sunset Walk in Thaw-Time in Vermont* [*Çözülme Zamanı Vermont'ta Bir Günbatımı Yürüyüşü*] şiirini ele alalım:

1

Zip, vuff, kanat fısıltısı: ladinlerin arasından
Kara ladin dalları arasından kanatlarını çırparak
Fırlıyor. Büyük keklik, alev kızılına karşı siyah,
Günbatımının kızıl güneşi içine, dalıyor.
Gitti.
Takip eden
Sessizlikte, aniden geri dönüp o keskin şaşkınlıkla titreyip
Dikiliyorum. Bakakalıyorum. Çamur izli karda
Ayaklarım. Gözlerim kızıl batıda siyah ladin dallarının ardına dikili,
Göğsümde, zamansız bir mağaradan gelir gibi, kalp atışları, duyuyorum.
Yıllar
Nereye gitti?

2

Gün boyu, kar seli boşaldı köpük köpük.
Şimdi, yukarılarda birbirine karışmış ladinlerden bir gökyüzüyle
Hareket ediyor, kaslı suyun kabarıp alçalarak karışması, köpük-kesik
Ve ak lime, şavkıyor şimdi tek soğuk, kendinden doğan ışığından karın,
Kuvvetli ama taşlık kıyının karanlığında.
İri kaya parçası
Gürlüyor derede, dere kabarıyor derin
kesinliği içinde coşkusunun, kıyamet
gibi, ve ben,
gözler hâlâ kızıl batıya dikili, duymaya başlıyorum
yavaş ve uyuşuk olsam da uykudan kalkar gibi–
karanlıkta akan suyun sesini.

Ayaktayım ve hayalimde görüyorum
Bazalttan da kara suyun akışkan gövdesini ve üstündeki
Kar karanlığının çelik gibi muhkem parıltısını.

3

Aynı yerde yazın, ardıçkuşu saatinde,
Son ışıklar sönerken, duydum o som gölge-pırıl, derin-ışık
akışkanlığı,
Ve tekrar göreceğim; ama şimdi değil.
Şimdi
Batıya doğru bakıp, yalnızca
Kararan suyun akışını dinliyorum, ve
Hangi oluşun derinliğindensem, oradan
İnsani yetersizliğime ve aptallığıma layık
Kılınmak istiyorum, ve insani cehaletim ve endişeme,
Ve bu dizlerime kadar gelen karın soğuk
Soluk verişinde dikilirken münkün olabilecek
Ruh dinginliğine.
Bu arada,
Dağın doğu kamburunda, karanlık koyulaşıyor,
Ve şimdiden, güneşin saatlerdir değmediği yerlerde, yeni
Buz kristalleri ağır geometrisini kuruyor.

4

Oğlum yaşlı bir adamken, bir elli yıldır
Görmedim yüzünü, ve gördüğümde tahmin
Bile edemezsem adını, ondan nasıl bir dua
İsteyebilirim?
An gelip, buzların çözülme mevsiminde, akşam
karanlığında, korunun
Kıyısında dikilmiş kızıl batıya bakarken, kulaklarında akan
Suyun sesiyle, oğlum böylece
O gelecek an içinde, dua etsin,
O geleceğin geleceğine,
Kendisi nasıl benim oğlumsa, bir vakitler onun da
Oğlu olan ihtiyar bir adama.

Çünkü nasıl bir dua umabilir ki
insan sevgi dolu
bir ölüm nöbetinin dışında?

Warren'ın bu coşkulu sekansına kaçınma biçimimizi uygularsak, şiirin 1, 2 ve 3-4 olmak üzere üç parçadan ibaret olduğunu görürüz. Birinci bölümde kekliğin hareketleriyle derhal başlayan olağanüstü bir *clinamen* vardır. Burada boğan bir varlıktan mutlak bir yokluğa geçiş söz konusudur. Burada ironi mecazı iki ayrı işi bir arada yapmaktadır, zira Warren'a gün batımını görünebilir kılan şey ladin dalları arasından geçen kuşun gün batımında kaybolmasıdır. Kuşun bir köken veya güneş doğması gibi görünmesi karşılığında kökenlere dair bir kaygı duyulmamaktadır. Burada sadece Warren'ın hayretini hissedebiliyoruz. Bu hayret de onun zamana dair takıntılı hayallerini ve kendi fâniliğini çok güzel bir şekilde ifade etmiştir. İçgüdüsel ölüm tutkusuna karşı bir tepki oluşumu olarak Warren'ın nefes-ruhu, ahengi ve sözü arasındaki bağı, aşırı bir katılığa, şairimize mahsus manevi şiddetin büzülmesine tabi olur. Cevabi temsil ve sinekdoş olan tersine çevirme, burada bir soruyla vücut bulur: "Yıllar nereye gitti?" Böylece bütün, bir parça olan buzların çözülme zamanında bir günün aniden sona ermesini tamamlar. Bu girizgâh kısmını, Warren'ın tersyüz etme niyetinde olduğu Emersoncı gelenekten gelen *Auroras of Autumn* [*Sonbahar Şafakları*] ile kıyaslamak gerekir. Stevens, karakteristik olarak yokluğu, çokça belirgin bir varlık, yani şafakların şedit güzelliği sayesinde fark eder. Kızıl batıya bakan Warren yokluğu yokluk ile karşıladığı için Emerson ve Whitman'ın yerine Melville ve Hawthorne'un çocuğudur. Warren'ın en doğrudan selefi Eliot'tır; ama uygulamadaki geleneğin kuvvetini Warren kadar iyi bilen bir akranı yoktur.

İkinci bölümde *kenosis* söz konusudur. Burada Warren, kendi hayalini metonim vasıtasıyla çözer. Şiirsel özünü boşaltmak için geriletme yerine yalnızlaştırmayı tercih eder. Birinci bölümde nabzını duyabilirken şimdi duyduğu tek şey hayretle

bir anlık dengesini kaybeden bir aklın metonimik kişileştirilmiş halidir. Kaya ve nehir merdut bilinçlerdir ve Warren bunlara olduğu kadar ölüm ve uykuya da çok yakındır, zira "karanlıkta seyreden suyun sesini" duymaya başlamıştır. Bu bölümün bitiş tiradında indirgenmiş işitmeden mübalağalı görmeye geçişle beraber *daemonization* söz konusu olur. Böylece Warren Amerikan Karşıt-Yüceliğine doğru tırmanmaya başlar. Üçüncü bölümde yüksek ve alçak imgeleminin yanında öyle bir perspektivizm vardır ki Dante-vari bir dehşet hissi oluşur. Böylece Emersoncı-Stevensçı kristal şeffaflığı, Vahyin kristali gibi bir şeye dönüşür:

> Bu arada,
> Dağın doğu kamburunda, karanlık koyulaşıyor,
> Ve şimdiden, güneşin saatlerdir değmediği yerlerde, yeni
> Buz kristalleri ağır geometrisini kuruyor.

Burada şahsi ölüm metaforundan gayri şahsi anlamlılığa ("ağır geometri") doğru yapılan yoğunlaştırma faaliyeti sebebiyle *askesis* söz konusudur. Şiir sürekli olarak gün batımı ve çözülme zamanı arasındaki karşıtlıklar üzerine tefekkür ettiğinden, kristalin geometrisi de dıştaki tabiatın bakış açısıyla içteki Warren'ın fânilik fısıltılarını birleştirmeye, onları uzlaştırmaya çalışır. Buradaki metafor, kitabın beşinci bölümünde de belirttiğim şekilde "başarısız" olur, yani anlamın şiirsel krizini yeniden anlam kurmak suretiyle biçimlendirmeye çalışırken perspektivizmin bir başarısızlığı söz konusu olur.

Warren'ın özgünlüğü ve kuvvetini şiiri boyunca hissederiz, ama dördüncü bölümde bunun en kuvvetli haliyle karşılaşırız. Burada öyle bir geçiş vardır ki *The Auroras of Autumn*'dan beri Amerikan şiirinde buna denk bir parça bulamayız. Proleptik bir temsil vasıtasıyla Warren kendi ölümünden yarım asır sonrasını hayal etmiş ve değişimin bütün mümkün ihtimallerini bizlere sunmuştur. Oğluna sarf ettiği müşfik sözler aynı anda hem geleceği içe yansıtır hem de geçmişi dışa yansıtır. Böylece şiirin şimdiki "kızıl batıya doğru" halini yok eder.

"Geleceğin geleceğine" dair sarf ettiği müşfik sözler vasıtasıyla Warren'da, Nietzsche veya Nietzsche'nin Yeats ve Mann gibi takipçilerinde olduğu şekilde bir *amor fati* tezahür eder. Mann'ın yetmiş dört yaşındayken tamamladığı *The Holy Sinner* (1951) [*Kutsal Günahkâr*] kitabında kendi eserlerine dair yazdıkları Warren'ın proleptik sözleri için de geçerli olabilir:

> *AMOR FATI* – Gecikmekle, en son gelenlerden olmakla veya bir tamamlayıcı vasfı görmekle pek bir derdim yok. Benden sonra bu hikâye veya bütün diğer Yusuf hikâyelerinin de yeniden anlatılacağına inanmıyorum...

Tintern Abbey'nin hitamında kız kardeşine müşfik sözler sarf eden Wordsworth ve birçok eserinde benzer şekilde davranan Coleridge, Warren'ın bu şiirinin en nihai atalarıdır. Buna benzer bir şiir Warren'dan sonra yine yazılmayabilir. "Ölümün müşfik teyakkuzunda ölümsüzlük" ifadesi, "teyakkuz" anlamının yücelmesine dayanır. Bu kelimenin kökeni de "atiklik" anlamına tekabül eder. Son derece Emerson karşıtı olan Warren, dönüşüm tazeliğine öyle bir bilinçli gecikmişlikle varır ki Emerson'ın gecikmişliği reddeden nosyonu da dirilir.

Ammons ve Ashbery'ye baktığımızda Emersoncı geleneğin bu iki şairin ve yorumcularının hem külfeti hem kuvveti olduğunu görüyoruz. Emerson, Whitman veya Stevens üzerinden Ammons veya Ashbery hakkında konuşunca, Coleridge'in Organik Analoğuna karşıt İnsani Analoğu çağrıştırırız. İnsanlar gibi şiirler de kendi münferit manzarasında coşmaz. Bize birçok şey her daim başka insanlar üzerinden anlatılmalı. Şiir de haliyle kendi "üzerinden" anlatılamaz. Bir şiirin konu olarak kendisini ele aldığını söylemek onu öldürmektir; ama onun başka bir şiir hakkında olduğunu söylediğimizde şiir bizim yaşadığımız diyarlara erişir. Kendimizi ancak yalnızlaştırdığımızda idealize ederiz. Şairler de şiirlerinin gerçek konularını belirtmek suretiyle şiirlerini idealize edip kendilerini kandırır. Gerçek konu etkilenme endişesi üzerinden hareket eder. Bu meselenin endişe kısmı da artık daha çok

artmaktadır. Ne var ki Ammons'ın çevresi ve çıkıntılıkları ve Ashbery'nin rastgele zuhuratlarıyla onların aşkın atalarının büyük çapları ve merkezî imtiyazları arasında bir bağ kurmaya çalışırken daha derin bir farklılığın belirdiğini gördüm.

İndirgeyecek olursak etkilenme endişesi ölüm korkusudur. Bu meyanda ölümsüzlüğün teyakkuzunda etkilenmeden özgürleşmek de vardır. Cinsel kıskançlık, umumi tecrübeye daha yakın bir endişedir ve yine ölüm korkusuna veya Ben Olmayan (ki Emerson'a göre buna insanın kendi bedeni de dâhildir) tarafından tahakküm altına alınma tehlikesi arz eden zaman ve mekânın zindanının nihai zorbalığına indirgenebilir. Kıskançlık gibi etkilenme endişesi de doğal bedenden korkmanın bir sonucudur; ama şiir, bedeniyle bir olan doğal adam tarafından yazılır. Blake, "Hayal Gücü Olan Gerçek Adam"ın da var olduğunu söylerdi. Belki de vardır, ama bu adam en azından şimdilik şiir yazamaz.

Gerek hayalî mekân gerek öncelikli zaman açısından olsun, şiirin hedefi şair olarak şairin kendi kendine yetememe korkusunu hafifletir. Şiir bir konu, bir mod, bir sestir. Bütün bunlar da şu soruya varır: "Ölümüm haricinde neyim var?" Pound-Williams ekolünü benimseyen şairler etkilenme endişesi düşüncesini hor görürler, şiirin kelimelerden ibaret bir makine olduğunu düşünürler. Belki de öyledir, zira biz insanlar da kelimelerden ibaret bir makine gibi gözükürüz. Dr. Frankenstein yaratığını nasıl yaptıysa insanlar da şiirini öyle yazarlar. Şiirler de insanların hastalıklarını devralırlar. Şiirlerdeki insanların babası yoktur, ama şiirlerin vardır.

Warren gibi Ammons ve Ashbery de bunun farkındadır, zira kuvvetli şairler etkilenme endişesini görmezden gelmek yerine onunla yüzleşince kuvvetli olurlar. Ceddini unutmakta mahir şairler kolayca unutulabilir şiirler yazar. Nietzsche gibi onlar da "unutkanlık bütün eylemlerin bir unsurudur" ilkesine inanmak isterler. Onlar için şiir yazmak da bir eylemdir. İster hayalî olsun ister tabu, ister de bir arzudan neşet

etmiş olsun, sevgimizi az da olsa önceki bir maşukumuzu hatırlamadan gösteremiyorsak şiirimizi de başka bir şiiri hatırlamadan yazamayız. Her şair, Hart Crane'in ilk zamanlarında yazdığı bir şiirde sarf ettiği sözleri söylemeye mecburdur: "Birçok unutkanlığımı hatırlayabiliyorum." Bir insan şair olarak hayatına devam edebilmek için, onu ilk tutuşturan ışıktan koruyacak hayalî bir sisin varlığına muhtaçtır. Bu sis, peygamberlerin *kabod* adını verdiği, kendi ihtişamının sözde nurani halesidir (ki bu bazen yanlış bir açıdan görülür).

Bunlar aşikâr gerçekler olsa da şairler sözde şiiri savunmak namına birbiriyle olan ilişkilerini idealize ederler. Bazı idealist büyülü eleştirmenler de şairlerin bu kendi kendini kandırma halinin peşinden gider. Bu açıdan Northrop Frye, Blake'ten bile onu daha fazla idealize eder:

> Sanatkâr biçimin berraklığı yerine etkilenme bağlamında düşünmeye başladığında hayal gücünün gayreti de iradenin gayretine dönüşür. Böylece sanat zorbalığa saparken büyü veya gizemli takıntılar da topluma sirayet eder.

Buna karşıt olarak Coleridge'in, iradenin, tabiat ve tekrarlama takıntısından kurtulma yolumuzun oluşturma gücünde yattığına dair sözüne atıfta bulunmak isterim. Buna ek olarak hiç kimsenin bu anlamda şiiri saptırmaya ihtiyaç duymadığını da söylemek gerek. Zira Aydınlanma sonrası şiirin etkilenmeye karşı mütemadi savaşında hayal gücü yeterince saptırılmıştır. Frye ideal olanı ifade ederken Coleridge yapmamız gerekeni söylemiştir: "İdeale doğru *temayül etmek (clinamen)*." Şimdi fark ettim ki Coleridge, *Aids to Reflection* [*Tefekküre Yardım*] eserinde "*lene clinamen* (*kibar temayül*)" ifadesiyle söz konusu eleştirel mefhumun adını koymuştur. Bunu kazara şahsen icat ettiğimi düşünmüştüm. Eleştirmenler de nisyanla maluldür.

Ammons, etkilenme endişesinin "büyük hiyerarşi meselesinin bir parçası" olduğunu söylemiştir. Ona göre bu konu

şairler ve eleştirmenler açısından kanon oluşturmanın, yani nihai olarak toplumun devam ettirmeyi ve çalışmayı tercih ettiği metinlerin merkezî bir unsurudur. Kanon oluşturma keyfî bir süreç olmadığı gibi son bir iki nesildir de toplumsal veya siyasi erklerle yönlendirilmemektedir. En katı edebî politikalar bile artık bu süreci etkileyemiyor. Şairleri hayatta tutan şey içindeki güçtür. Bu güç diğer şairleri etkileyerek tezahür eder. En az iki nesli etkileyen güçlü şairler de ya geleneğin bir parçası ya da geleneğin kendisi olur. Şiirler, canlı şiirlere vesile olarak canlı kalır. Bu süreç direnç, dargınlık veya yanlış yorumlamayla bile tezahür edebilir. Bu yeni canlı şiirler yine canlı şiirlere vesile olunca bu ilk bahsettiğimiz şiirler de ölümsüz olur. Güçlüden tatlılık doğmasa da güç doğar ve güç kendini yeterince dayattığında onu sevsek de sevmesek de gelenek olarak kabul ederiz.

Kendilerinden sonra gelen Warren gibi Ammons ve Ashbery de, yaşamda kalma mücadelesi her ne kadar zorlaşsa da varlığını sürdürmeye devam etmeye aday şairler arasındadır. Şimdi Ammons'ın yakın zamanda çıkan uzun *Sphere: The Form of a Motion* [*Küre: Bir Hareketin Biçimi*] şiirinin ithaf dizelerini iktibas ediyorum:

> Zirveye tırmandım ve yüksek çıplaklıkta dikildim:
> şaşkın rüzgâr bir o yana bir bu yana estiriyordu,
> sözleri bana ulaşamıyordu, ne de ben ona seslenebiliyordum:
> yine de içimdeki uzaylıyla konuşur gibi dedim,
> Şimdi rüzgârla konuşmuyorum:
> çünkü tabiat tarafından böyle uzağa getirilmekle tabiatın dışına
> getirilmiş oldum
> ve burada hiçbir şey bana kendi resmimi göstermiyor:
> *ağaç* sözcüğünün karşılığı olarak bir ağaç gösterdiler,
> *taş* için bir taş, dere, bulut, yıldız
> için bu yer kesin bir işaret sundu sorumu cevaplamak dışında:

özlemin resmi nerede burada:
bu yüzden kayalara dokundum, ilginç kabuklarına:
çamın kabuğunu kazıdım,
göğe baktım, güneşe
ve hiçbir şey cevap vermedi benim *özlem* sözcüğüme:
elveda dedim elveda Tabiat, onca ulu ve ketum,
senin dillerin iyileşip havaya, kendi elementlerine
döndü
ve kendini hapsetmekle beni de dışarıya hapsettin:
burada sanki uzaydan gelmiş gibi yabancıyım, bir ziyaretçi:
bu yüzden inip çamur topladım
ve ellerimle *özlemeyi* temsil eden bir resim yaptım:
bu resmi alıp zirveye taşıdım: önce
onu buraya yerleştirdim, en yüksek taşın üstüne ama
hiçbirşeyi tamamlamadı: sonra onu oraya minik çamların
arasına yerleştirdim ama uyumlu durmadı
böylece kente geri döndüm ve bir ev inşa edip
resmi içine koydum
sonra insanlar gelip dediler ki
bu *özlemin* resmi
ve artık hiçbir şey aynı olmayacak

Kitabın beşinci bölümünde retorik ikame prensibini farklı uygulayarak kriz-şiir modelinden ayrılan farklı şiirsel yapılara değinmiştim. Burada Yüceltme mübalağasıyla başlayan, metonimile kendini çözen, sonra metalepsis ve metafor karşıtlığına geçip sinekdoş ve ironi arasında salınım yapan bir şiir türünden bahsetmiştim. Her enstantanede temsili sınır çözmüştür. Ammons da burada benzer bir motifi takip etmiştir. En derin dürtülerine rağmen son dizede bir ironi veya bir tepki oluşumu söz konusudur. Böylece yokluk iddiasında bulunurken aslında kendini şiire sevk eden ilk mütemadi varlığı ifade etmiştir. Bu da tabiat dillerine duyulan ihtiyaçtır. Tabiata vedası Stevens'ın *Farewell to Florida* [*Florida'ya Elveda*] şiirine benzer, zira Stevens burada ne zaman "nefret" kelimesini kullansa esasında "sevgi"den

bahsetmektedir. Ammons da her "elveda" dediğinde hep "yeniden merhaba" demektedir.

Bu okumaya göre *I Went to the Summit*'in [*Zirveye Çıktım*] son dizesi özlemin değişmeyeceğini, aşkın dürtülerin sonlanmayacağını ifade etmektedir (Emerson: "Her daim mağlubum; ama muzaffer doğdum"). Buradaki ev imgesi Emerson-vari *tabiatın* sinekdoşudur. Stevens da *The Auroras of Autumn* şiirinde Amerikalı "tek mumun âlimi" olarak şafağı isimsizleştiremediğini fark ettiğinde bu yolu gütmüştür: "Evinin kapısını açar / Alevler içinde." Ammons, tıpkı Frost gibi Emerson'a tehlikeli denecek kadar yakındır. Kendisi de Frost gibi Emerson'ın şarkılarının bozamadığı gizli serinliği tazeler. "Her ruh kendine bir ev yapar ve bu evin ötesinde bir dünya, onun da ötesinde arş vardır." Buna rağmen Emerson'ın en büyük sinekdoşuna göre biz, inşa ettiğimiz evler, dünyalar ve arşlar tarafından dalga geçilen harabeleriz:

> İnsan kendisinin cücesidir. Bir zamanlar ruh tarafından sindirilmiş ve çözülmüştür. Tabiatı, taşan akıntılarıyla doldurmuştur. (...) Ama kendisine bu devasa kabuğu inşa edince suları çekilmiştir. Artık damar ve kılcal damarlarını hissetmemektedir, bir damlaya indirgenmiştir. Yapının hâlâ içine girebildiğini, ama yapının artık devasa olduğunu fark eder. Başka bir deyişle binaya bir zamanlar girebiliyordu, şimdi bina ona hâkim bir noktadan bakmaktadır. İnsan ürkek bir edayla kendi eserini takdir eder. (...) Buna rağmen bazen uykusundan uyanıp kendisini ve kendisiyle eseri arasındaki benzerliği düşünür...

Ammons kendisiyle şiirin benzerliğini düşünür, ama fiziken bu mecaz bir tersyüz savunmasıdır. Böylece özlem imgesi dehşetli bir kendini fark etme eylemidir. Ammons, ilk şiirlerinde şiddetle kutsadığı Birliğe ve Yenilik akıntısına bir daha dönemeyeceğini fark eder. "İşin kötü tarafı suyun çekilmesi kesin, uzun ve sıktır; akıntı ise anlık ve nadirdir," diye yazmıştı Emerson 1823 yılındaki günlüğünde; ama bundan daha

kötüsü bunun bir daha tezahür etmeyeceğidir. Ammons'ın şiirinin orta kısmındaki yük de budur. Şair kendi gecikmişliğinin ("yabancı" veya "hariç tutulmuş" gibi ifadelerle) farkındadır, ama bunu metafor veya özlemin çamurlu imgesini dönüştürme suretiyle tersine çevirememektedir. Özlem, yani arzunun asla tatmin edilemeyeceğini bilerek arzulamak, veya buradaki metafor açısından, imgenin bütün mekânı doldursa da yeterli olmayacağını görmektir.

Bu şiirin büyüklüğü biraz da Yüce girizgâhının cesaretinde yatar. Burada "kafası karışan" kişi tükenmemiş kâhin yerine tabiattır (rüzgâr); ama bunlar kâhinin metonimli çözümlemelerine güç katmaktadır. Emerson'ın da öngördüğü üzere yaşamın işlevi metonimi öğrenmekse Ammons, selefine karşı gelmeyi reddederken yaşamdan daha fazlasını talep etmektedir: "Ve burada hiçbir şey bana kendi imgemi göstermiyor." Warren'ın çözülme zamanı gün batımına dair yazdığı şiirinde olduğu gibi Ammons'ın bu yüksek şarkısı vasıtasıyla okur, ciddi anlamda etkilenebilir ve (anlık olsa da) bir dönüşüme uğrayabilir. Buna rağmen okur, bu güçlü gecikmişlik bilincinin başka bir şiir türünün tüketilmesine sebep olup olmadığını tam çıkaramaz.

Bu bölümün ve kitabın sonuna gelirken ürkütücü bir gecikmişlik şiirinden, John Ashbery'nin yakında çıkan *As You Came from the Holy Land* [*Kutsal Toprağından Geldiğinde*] eserinden bahsedeceğim. Buradaki parodiye benzer ilk dize / başlık Ralegh'e dair acı bir kaybedilmiş aşk baladının başlangıcıdır. Ashbery'nin daha nazik şiirleri arasında bu bent de her daim arka planda varlığını sürdürür:

> Gençliğim boyunca sevdim o kadını
> Ama şimdi yaşlandım, gördüğün gibi,
> Aşk sevmez kuruyan ağaçtan
> Düşen meyveyi.

"O kadın" Ashbery'nin özüne dair ağıtının şahsi geçmişidir:

KUTSAL TOPRAĞINDAN GELDİĞİNDE

Batı New York bölgesinin
mezarların keyfî yerinde miydi çalılıklarında
Ağustos sonu havasında bir panik kokusu var mıydı
yaşlı adam yine pantolonuna işedi diye
ikindi parıltısından yüz çevirmek var mıydı
sanki ondan da vazgeçilebilirmiş gibi
herhangi biri var mıydı bu saydıklarımın
ve nasıl olur da bu
şu an içinde bulunduğun durumun sihirli çözümü olabilir
karanlık mevsim boyunca bunca uzun zaman
seni böyle kıpırtısız tutan nedir
şimdiye dek ki lacivertli kadınlar çıkıp gelirler
ve kurtçuklar çıkıp gelirler çürük yapraklar arasından ölmek için
herhangi bir mevsim sonudur

sen böyle yanlışsız okuyan
rahatsız edilmek istemeyen oturduğu yerde
o kutsal bölgeden gelirken
dünyanın bağımlılığına ilişkin başka hangi işaretler vardı üzerinde
kavşaklarda hangi sabit işaretler
hangi bezginlik sokaklarda
her şeyin fısıltıyla söylendiği
çit çalıları arasında hangi ses tonu
elma ağaçları altında hangi ton
numaralanmış topraklar uzar gider
ve senin evinin yanına kurulmuştur
ama tabii ki neyin doğru ve neyin olacağının
sınanmasından önce değil
önce değil nüfus sayımından
ve isimlerin yazıya dökülmesinden

unutma gezip dolaşmakta özgürsün
başka zamanlardan başka manzaralardanmış gibi
çok geç kalan birinin tarihi gibi
vakit erdi şimdi ve özlü söz
kuluçkaya yatıyor mevsimler değişip titriyorken

nihayet sanki o korkunç ilgi çekici şey
gökyüzünde meydana geliyormuş gibi
ama güneş batıyor ve engelliyor onu görmemi

gecenin içinden doğuyor işaret
yaprakları kuşlar gibi birden konarak bir ağacın altına
toplanıp silkelenerek yeniden
hafif bir öfkeyle yere konuyor
beynin bildiği gibi biliyor çünkü asla meydana gelemez
burada değil geçmişte dünde değil
yalnızca bugünün gediğine kendini doldurarak
boşluk nasıl bölüştürülürse
saatin kaç olduğu düşüncesi içine
çoktan geçmişken o saat.

Ashbery, muhtemelen nesebi doğrudan Stevens'tan geldiği için tıpkı onun gibi yanlış okuma haritasında hatlarını oluşturduğumuz kriz-şiir motifini sıkı sıkıya takip etmektedir. Önceden de söylediğim üzere bu Wordsworthçü-Whitmancı model, sürekli anlamı kısaltma veya çekilme temayülünde olduğu için temsilî anlamı hiçbir zaman eski haline getirmez. Ashbery de bu çekilmenin getirdiği keskinlikten müzik yapmaktadır. Şiirin ilk bendini bitiren "herhangi bir mevsim sonudur" dizesi, bentteki ironilerin yayılmacı yokluğunu telafi etme hususunda çok nispi bir sinekdoştur. Ashbery'nin kendi aleyhine dönme çabaları hüzünlü ve sonuçsuzdur. Kendisi aynı zamanda bütünlüğün psişik tersyüzüne de çok mahal vermemektedir. New York eyaletinin batısı onun kökeni ve kutsal toprağıdır. Bu mekân burada olduğu gibi şairin başka eserlerinde de görünürde hiçbir şiirsel tasarıma tabi olmadan kayıtsız bir katılıkla yer almaktadır. Buraya aynı zamanda "sen" olarak hitap edilir. Sonraki bentte Ashbery'nin genelde kullandığı metonimli yalnızlaştırma savunmasına vurgu yapılır (ki Stevens çözülme, Whitman da geriletme savunmasını kullanmıştır). Böylece simgeler ve dürtüler birbirinden ayrışır. Katalog veya sayım bütünü de kendini "isimlerin yazıya dökülmesi" indirgemesiyle tamamlar. Burada "dökülme" fi-

ili şaşırtıcı derecede farklı bir güce sahiptir. Ashbery'nin en parlak parçalarından biri olan üçüncü bentte ise şiirin *daemonization* safhasını görürüz. Burada yine Amerikan Karşıt-Yüceliğine bir geçiş söz konusudur ve burası Stevens gibi Ashbery'nin de evi gibidir. Ashbery'nin birbirine karışmış kuvveti ve zayıflığı onun kasti acıma duygusudur, zira seyahatine Childe Roland'ın bittiği yerden, yani "ötelerde gezinmeye özgür olduğu yerden" başlar. Buna rağmen "tam da zamanı" olduğunu hissederken bir yandan da kendini "çok geç kalmış birinin tarihçesini" yaşarken bulur. *Three Poems* [*Üç Şiir*] adlı mensur eserinde kendi deyişini inceleyen Ashbery, kendini alenen Kara Kule'deki Childe Roland ile kıyaslamıştır. Yine Stevens-vari bir gerçeklikte göğün akılla savaştığı hissedilse de bu Roland'ın "son kızıl yan bakışı"na benzer bir gün batımıyla gizlenmiştir.

Ashbery'nin şimdiye dek en güzel başarısı, sürekli olarak ve kahramanca kendini mağlup etmesidir. Bu da eldeki kitabı sonlandırmak için münasiptir, zira şairin kendini mağlup etmesi, Stevens'ın yeniden canlandırdığı geçiş modunu çözmenin yolunu açar. Ashbery'nin göndermeleri aleni değil geçişlidir; ama bunu kendi aleyhine kullanır ve böylece gecikmişliğinden kasvetli bir neşe elde etmeyi umar. *As You Came from the Holy Land* şiirinin son bendinde Shelleyci-Stevensçi en karakteristik metafor, yani yaprak kurgusu bir başarısızlık olarak gösterilir ("toplanıp silkelenerek yeniden / hafif bir öfkeyle yere konuyor"); ama buradaki metalepsis neredeyse bir başarısızlık mübalağasıyla ikame edilmektedir. Bu esnada varlık ve şimdiki zaman "kendini doldurarak / boşluk nasıl bölüştürülürse" ifadesi vasıtasıyla birleşir ve reddedilir. Şiirin son iki dizesinin kederli itibarı bu kadar yoğun olmasaydı geçişli modun şaşırtıcı bir parodisi olurdu. Zamanın intikamını güden bir parodiciye dönüşemeyecek kadar asil ve şiirsel bağlamda zeki olan Ashbery, "büyük bir gölgenin son süsü" gibi parıldayıp durur.

Edebiyat teorisyeni ve eleştirmen Harold Bloom, *Yanlış Okuma Haritası*'nda, en çok tartışılan eserlerinden *Etkilenme Endişesi*'nin önerdiği teorinin pratikte nasıl işlediğini gösteriyor. Ortaya koyduğu şiir teorisiyle şiirsel etkilenmeyi ve bir şiiri nasıl okumamız gerektiğini anlatırken, şiirlerdeki imgelem döngülerinin, seleflerin şiirlerine birer tepki ve savunma olduğunu gösteriyor. Bloom'a göre etkilenme eyleminde metin yoktur, sadece metinler arasındaki ilişkiler vardır.

Yanlış Okuma Haritası'nda Milton, Wordsworth, Shelley, Keats, Tennyson, Whitman, Dickinson, Stevens, Warren, Ammons ve Ashbery gibi birçok şairin şiirlerinden bölümler verilerek okuma eyleminin neredeyse imkânsız, kuvvetli olsa dahi her daim yanlış bir okuma olduğu iddia ediliyor. Bu doğrultuda Robert Browning'in "Child Roland Kara Kuleye Geldi" şiiri üzerine bir okuma yapılıp haritanın nasıl kullanılacağı örneklendiriliyor.

Bloom, daha önce keşfedilmemiş kritik bölgeleri gezerek yeni dünyalara açılmak isteyen okuyucular için arazinin haritasını çıkarıyor ve modern metinlerin önceki metinlerle ilişkisini aydınlatarak şair ile seleflerin edebî mirasına katkı sağlıyor.

2022
THG
0157238
UUB

KTB
KİTAP
945