metis eleştiri

Harold Bloom

Etkilenme Endişesi

Bir Şiir Teorisi



Harold Bloom

Etkilenme Endişesi
Bir Şiir Teorisi

Amerikalı eleştirmen. 1930'da, New York'ta doğdu. 1947'de girdiği Cornell Üniversitesi İngiliz Edebiyatı Bölümü'nde, özellikle Romantizm üzerine çalışmalarıyla tanınan M. H. Abrams'ın öğrencisi oldu. Öğrenim hayatına bir yıl Pembroke College'de, sonra da Yale Üniversitesi'nde devam etti. 1955'ten beri öğretim üyesi olarak çalışmakta olduğu bu üniversitede halen Beşeri Bilimler alanında dersler vermektedir. Son derece verimli ve çalışkan bir eleştirmen olan Bloom, 1959'da yayımlanan ilk kitabı *Shelley's Mythmaking*'den (1959; Shelley'nin Mit Yaratımı) bu yana, birkaçı kurmaca alanında olmak üzere otuz civarında kitap yazmış, yüzlerce kitabın editörlüğünü üstlenmiştir. 20. yüzyıl eleştiri literatürüne başta "etkilenme endişesi" ve "yanlış okuma" olmak üzere birçok yeni kavram kazandırmış, kendine özgü ve etkili bir bakış açısı geliştirmiş ve 1973'te yayımladığı *Etkilenme Endişesi* ile dünya çapında kazandığı ünü, *A Map of Misreading* (1975, Yanlış Okuma Rehberi), *The Western Canon* (1994, Batı Kanonu) ve *Shakespeare: The Invention of the Human* (1998; Shakespeare: İnsanın İcat Edilişi) gibi çok tartışılmış kitaplarla pekiştirmiştir. Diğer kitapları arasında *Yeats* (1970), *Kabbalah and Criticism* (1975, Kabala ve Eleştiri), *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate* (1977, Wallace Stevens: Bizim İklimimizin Şiirleri), *How to Read and Why* (2000, Neden ve Nasıl Okumalı?) ve *Hamlet: Poem Unlimited* (2003, Hamlet: Sınırsız Şiir) sayılabilir.

metis eleştiri

Metis Eleştiri 16

Etkilenme Endişesi
Bir Şiir Teorisi
Harold Bloom
İkinci Edisyon

İngilizce Basımı:
The Anxiety of Influence, 2E
A Theory of Poetry

© Oxford University Press, Inc. 1973, 1997
Türkçe Yayım Hakları © Metis Yayınları, 2007
Türkçe Çeviri © Ferit Burak Aydar, 2008

The Anxiety of Influence, 2E was originally published in English in 1997. This translation is published by arrangement with Oxford University Press.

Etkilenme Endişesi, İkinci Edisyon, İngilizcede ilk kez 1997 yılında yayımlanmıştır. Bu çeviri Oxford University Press ile yapılan sözleşme temelinde yayımlanmıştır.

İlk Basım: Kasım 2008

Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

Metis Yayınları
İpek Sokak No. 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

ISBN-13: 978-975-342-689-3

Harold Bloom
Etkilenme Endişesi
Bir Şiir Teorisi

İKİNCİ EDİSYON

Çeviren
Ferit Burak Aydar

Şiir Çevirileri
Emine Ayhan

Yayıma Hazırlayan
Tuncay Birkan

metis eleştiri

William K. Wimsatt'a

İçindekiler

Önsöz
Kirlenme Istırabı • 9

Mukaddime • 43

Giriş
Öncelik Üzerine Bir Tefekkür
ve Bir Özet • 47

1 *Clinamen* ya da Şiirin Yanlış Okunması • 59

2 *Tessera* ya da Tamamlama ve Antitez • 85

3 *Kenosis* ya da Tekrar ve Süreksizlik • 109

Ara Bölüm:
Anitetik Eleştiri Manifestosu • 123

4 *Daimonikleşme* ya da Karşı-Yüce • 129

5 *Askesis* ya da Arınma ve Tekbencilik • 143

6 *Apophrades* ya da Ölülerin Dönüşü • 163

Sonsöz
Yol Üstüne Düşünceler • 181

Önsöz

Kirlenme Istırabı

I

Sonradan *Etkilenme Endişesi* adını alacak olan ilk taslağın büyük bir kısmı 1967 yazında yazıldı. Sonraki beş yıl boyunca gözden geçirilen kitapçık nihayet Ocak 1973'te basıldı. Yirmi yıl boyunca kitaba verilen müphem tepkiler beni hep şaşırttı. Bu yeni önsözde bir açıklamaya girişmekten ziyade, gerek yüksek sanatlarda gerek düşünce disiplinlerinde gerekse de kamusal alanda pek çok açıdan hâlâ bir kapalı kutu olan etkilenme sürecine dair anlayışımı netleştirmeye ve geliştirmeye çalışacağım. Tüm samimiyetimle kendisinden nefret etsem de. Heidegger, yalnızca ama yalnızca tek bir düşünceyi düşünmek ve bunu da en ince ayrıntısına kadar düşünmek gerektiğini söylerken aslında bana bir örnek sunmaktadır. "Etkilenme"nin sonu yok; Shakespeare bu sözcüğü birbiriyle bağlantılı olmakla beraber iki farklı anlamda kullanmıştır. *Hamlet*'in birinci sahnesinde, Hayalet ikinci defa görünmeden hemen önce, bilgin Horatio Shakespeare'in *Julius Caesar*'ının dünyasını anar:

> Boşalmış bütün mezarlar ve ölüler kefenleriyle
> Ciyak ciyak bağrışmıştı Roma sokaklarında,
> Yıldızlar ateş saçmış, kanlar yağmış gökten,
> Güneş yarılmıştı ortadan ve Neptün'ün
> Mülküne ferman yürüten ay karalar bağlamış,
> Sayrılığa tutulmuştu sanki kıyamete dek.*

Shakespeare burada iki yıl öncesini, *IV. Henry*'nin ikinci bölümünde Falstaff'ın son rolü üzerine çalıştığı 1598 yılını düşünüyor

* William Shakespeare, *Hamlet*, çev. Can Yücel, İstanbul: Adam, 1992, s. 12-3. –*ç.n.*

olabilir. O dönemde İngiltere 1600 yılında kıyamet kopacağı söylentilerine yol açan bir güneş tutulması, iki de ay tutulmasının yarattığı melankolinin yoğun etkisi altındaydı. O yıl Shakespeare'e Kıyamet Günü'nü değil, Hamlet'i getirdi, ama bir Danimarkalıdan çok antikçağa ait bir Romalı olan Horatio hâlâ "güneşin ortadan yarılması"na kafa yormakta ve yıldızların bahtsızlar üzerindeki etkisi ve ay'ın (şu nemli yıldızın) dalgalar üzerine akışı teorisini hatırlatmaktadır. Yıldızlardan kaderlerimize ve kişiliklerimize doğru akış "etkilenme"nin ilksel anlamıdır – Shakespeare karakterleri arasında kişiselleştirilen bir anlam. Ayrıca Shakespeare "etkilenme" sözcüğünü gerek sonelerinde gerekse de oyunlarında "esinlenme" anlamında da kullanır. *Etkilenme Endişe*'sini ve onun devamı ve tamamlayıcısı olan *A Map of Misreading*'i (Yanlış Okuma Rehberi) yazarken etkisi altında olduğum soneyi her iki kitapta da kasıtlı olarak alıntılamadım:

> Hoşça kal! Bana düşmeyecek kadar pahalısın şimdi;
> Üstelik sen de farkındasın herhalde bu işin;
> Değerinden gelen haklar bağımsız kılıyor seni,
> Hiç hükmü kalmadı artık sendeki senetlerimin.
> İznin olmadan nasıl tutabilirim ki ben seni?
> Hem, hak ediyor muyum böyle bir serveti acaba?
> Yok, bu armağana layık görmüyorum kendimi,
> Üzerimdeki haklarım da böylece sapıyor sana.
> Değerini bilmiyordum, kendini, bana verdiğin zaman,
> Ya da sen yanlış tanıyordun kendini verdiğin kişiyi;
> İşte bir yanılgı sonucu verdiğin o muhteşem armağan,
> Yanlışlık ortaya çıkınca, sahibine dönüyor geri.
> Bu rüya sürdükçe mutluluktu sahip olmak sana,
> Uykumda bir kraldım, ama bir hiçim uyandığımda.*

87. Sone'deki bu "sapma" (*swerwing*) da "yanılgı" (*misprision*) da, ironik bir şekilde gözünde büyütmenin ya da haddinden fazla değer vermenin sonucu olarak "yanlış anlama"dan kaynaklanmaktadır. Shakespeare'in burada, hüzünlü bir şekilde ama belli bir ağır-

* William Shakespeare, *Soneler*, çev. Bülent-Saadet Bozkurt, İstanbul: Remzi, 2000, s. 107. Sekizinci dizedeki "geri dönüyor"u "sapıyor" yaptım. –ç.n.

başlılıkla. âşığı, hamisi ya da arkadaşı sıfatıyla Southampton kontunun matemini tutup tutmadığına dair kesin bir şey söylemek (neyse ki) mümkün değil. Açıkça ve fazlasıyla erotik bir şiir olan 87. Sone (kasıtlı olarak olmasa da) herhangi bir yazarın (ya da insanın) gelenekle –özellikle de kendi öncüsü olarak gördüğü bir simada cisimleşen gelenekle– ilişkisinin alegorisi olarak da okunabilir. 87. Sone'nin konuşmacısı kendisine reddedemeyeceği bir armağan verildiğinin farkındadır; sahici geleneğin doğasına dair karanlık bir içgörü barınır burada. Shakespeare'e göre, "yanlış anlama"nın aksine "yanılgı" yalnızca yanlış yorumlamak ya da yanlış okumak anlamına gelmez, aynı zamanda adaletsizce hapse atılmayı çağrıştıran bir söz oyunu olarak da alınabilir. Belki de Shakespeare'de "yanılgı (yanlış davranış)" aşağılayıcı bir hafifseme olarak da alınabilir: Her iki şekilde de Shakespeare bu hukuk terimini* almış ve bunu kasıtlı ya da iradi bir yanlış yorumlama hâlesine büründürmüştür. 87. Sone'deki "sapıyor" yalnızca ikincil anlamda bir geri dönüştür; öncelikle mutsuz bir özgürlüğü ifade eder.

Etkilenme Endişesi'ne ve ardından gelen tamamlayıcı çalışmalara Shakespeare'i bulaştırmadım, çünkü Shakespeare ve özgünlük üzerine düşünmeye o dönemde hazır değildim. Oysa son dört yüzyılın en etkili olmuş yazarını dışarıda bırakarak etkilenme sorununu enikonu irdelemek mümkün değildir. Shakespeareseverler ve Shakespeare dostları karşısındakinin ne dediğine asla kulak vermediği için –ki bu da şu ironik hakikatin parçasıdır: Bizi yaratan büyük ölçüde Shakespeare'dir– bizim de birbirimizi sahiden dinleyip dinlemediğimizden şüpheye düşüyorum bazen. Bizim anladığımız anlamıyla insanın icadı her türlü edebi etkilenmenin çok ötesinde bir etkilenme tarzıdır. Emerson'un bu akış üzerine söylediklerine yeni bir şey ekleyebileceğimi zannetmiyorum. *Representative Men*'deki (Örnek Adamlar, 1850) "Shakespeare; ya da Şair" adlı denemesi, şairin o dönemdeki ve günümüzdeki merkeziliğini eksiksiz olarak kestirmiş olması bakımından hâlâ benzersizdir:

> Shakespeare kalabalığın olduğu kadar güzide yazarlar kategorisinin de dışındadır. O tasavvur edilemeyecek kadar zekidir; diğerlerinin zekâsıysa

* *Misprision* yanlış davranış, idari yolsuzluk, yolsuzluklara göz yummak vs. gibi anlamlara da gelir. –*ç.n.*

tasavvur sınırları dahilindedir. İyi bir okur bir şekilde Platon'un beynine girebilir ve oradan düşünebilir: ama Shakespeare'in beynine giremez. Bizler hâlâ kapının dışındayız. İcra yeteneği bakımından, yaratıcılık bakımından Shakespeare'in bir benzeri daha yoktur. Hiç kimse daha iyisini tahayyül edemez. O bireysel bir benlikle uyumlu inceliğin ulaştığı son aşamaydı – yazarların en incesi ve yazarlığın sunduğu olanakların en uç noktasıydı. Bu yaşam bilgeliğinin yanında tahayyül gücü ve şiirsel yetenekten de aynı oranda nasibini almıştır. Efsanesinin birer parçasını oluşturan mahlukları, sanki bunlar kendi evinin çatısı altında yaşayan insanlarmış gibi biçim ve duygularla donatmıştır; gerçek insanların çok azı arkasında bu kurmaca karakterler kadar farklı karakterler bırakmıştır. Bunlar özlü olduğu kadar güzel de bir dille konuşurlar. Gelgelelim yetenekleri onu asla gösterişe itmemiştir, üstelik bir güne bir gün aynı telden çalmış değildir. Onun tüm yeteneklerini her an her yerde hazır bir insanlık yönetir. Yetenekli bir insana anlatacak bir hikâye verin, taraflılığı hemen ortaya çıkar. Tesadüfen öne çıkan belli gözlemleri, kanaatleri, konuları vardır ve o hepsini birden kullanıp teşhir eder. Bir kısmını tıka basa doldurur, diğer bir kısmı aç bırakır, nesnenin uygunluğuna değil, kendi uygunluğuna ve gücüne bakarak hareket eder. Ama Shakespeare'in hiçbir kendine özgülüğü, ısrarla üzerinde durduğu hiçbir konu yoktur; her şeyi alelusul sunar; mizaç, tuhaflık yoktur: İnek resmi filan yapmaz, kuş gözlemekle ilgilenmez, böyle yapmacıklıklar umurunda değildir: Gözle görülür bir bencilliği yoktur: Büyük olanı büyüklüğüne yaraşır şekilde anlatır; küçük olanı da alttan alta. Vurgusuz ya da iddiasız bir zekâsı vardır; toprağı dağ yamaçlarına zahmetsizce taşıyan doğa kadar güçlüdür o. bütün görkemiyle havada süzülür ve toprak taşımayı da havada süzülmeyi sevdiği kadar sever. Kaba komedilerde, tragedyalarda, anlatılarda ve aşk şarkılarında aynı derecede güçlü olmasının arkasında bu vardır; öyle uçsuz bucaksız bir meziyettir ki bu, her okur diğer okurların algılarına şaşırıp kalmaktadır.

Bu pasajdaki kilit cümle "bizler hâlâ kapının dışındayız", zira Emerson burada kurnazlıkla "yabancı" (*foreign*) sözcüğünün etimolojisini –Shakespeare'de yalnızca "haneden olmayan biri" ve dolayısıyla kapının dışında olan biri anlamına gelir– hatırlatmaktadır. Bu kötü dönemde Shakespeare'i anlamanın daha iyi bir yolunu bilmiyorum, zira bizim Hınç Okulu hareketinin tamamı Shakespeare'in benzersizliğini silip atma peşinde halihazırda. Yeni-Marksistler, Yeni Feministler, Yeni Tarihselciler, Fransızlardan etkilenmiş teorisyenler, hepsi de bize başka bir şeye indirgenmiş bir Shakespeare –İngiliz Rönesans'ının "toplumsal enerjileri"nin saf bir ürünü– sunarak kültürel materyalizmlerini kanıtlamaya çalışmak-

tadır. Benim bu konuda en sevdiğim şaka Lacan'a (ya da başka bir adla "Fransızların Freud'u"na) ve Derrida'ya (ya da başka bir adla "Fransızların Joyce'u"na) kendisine "teori" adını veren şeyin nihai zaferini eklemektir: Foucault ya da "Fransız Shakespeare'i". Fransızlar özgünlüğe hiçbir zaman değer vermemiştir. Dahası gecikmiş bir romantizm Fransa'ya gelene kadar Shakespeare oyunlarını da pek önemsememişlerdir. Bugün bile Shakespeare'e Endonezyalılar, Japonlar ya da Amerikalılar kadar değer vermiyorlar. Dünyanın dört bir tarafındaki gerçek çokkültürlülük yanlıları için Shakespeare vazgeçilmez bir yazardır, diğer bütün yazarlardan nicelik açıdan farklıdır ve bu nicel fark o kadar büyüktür ki niteliksel olarak da farklılaşmaktadır. Başka bir yerde uzun uzun anlattığım üzere, Shakespeare öyle basitçe Batı kanonu olarak görülemez; Shakespeare dünya kanonudur. Onun her kıtadan, ırktan ve dilden (Fransızlar her zaman bir istisnadır) insanlara hitap ediyor oluşu, kanımca, bugün moda olan görüşlerimizin –özellikle de İngiltere ve Amerika'da yaygın olan bu görüşe göre Shakespeare kültürel olarak belli bir tarihe ve topluma aittir– mutlak bir inkârıdır. Emerson'un doğru bir şekilde tamamladığı üzere, hiçbir bağlam, teatral bağlam bile Shakespeare'i sınırlayamaz:

İşinin ehli ve kıymet bilen bazı eleştirmenler sadece Shakespeare'in teatral değeri üzerinden hareket etmeyen; onu yanlış bir tespitle şair ve filozof olarak değerlendiren bütün Shakespeare eleştirilerini değersiz görüyorlar. Shakespeare'in teatral değeri benim gözümde de bu eleştirmenlerin koyduğu kadar yüksektir, ama yine de bunun tali bir yere sahip olduğu inancındayım. Shakespeare konuşmayı seven tam bir insandı; düşüncelerle ve imgelerle nefes alıp veren ve kendisine akacak bir mahreç aradığında tiyatroyu hazır bulan bir beyindi. Shakespeare bundan daha azı olsaydı, kendi yerini ne kadar iyi doldurduğunu, ne kadar iyi bir tiyatro yazarı olduğunu –dünyanın en iyisi olduğunu– konuşuyor olacaktık. Ama zamanla görüldü ki dikkatleri başvurduğu araçtan uzaklaştıracak ağırlıkta şeyler söyleyen biriydi •; ve hikâyesinin tüm dillere, şiire ve düzyazıya, şarkılara ve resimlere aktarılması, atasözleri haline getirilmesi gereken bir aziz mertebesine erişti adeta. Zira bir azizin sözlerine bir konuşma biçimi, bir dua ya da kanunlar manzumesi biçimi veren her vesile, bu sözlerin geçerli olduğu alanın evrenselliğine kıyasla önemsizdir. Zeki Shakespeare'de ve onun hayat kitabında da bu böyledir. Modern müziğin bütün melodileri ona aittir: Modern yaşamın kitabını da adabımuaşeret kitabını da o yazmıştır: İngilizi ve Avrupalıyı, Amerika'daki adamın babasını o çizmiştir:

İnsanı çizmiş, günü ve o günün içinde yaşananları tarif etmiştir: Erkeklerin ve kadınların kalbini, dürüstlüklerini, tereddütlerini ve düzenbazlıklarını okumuştur; masumiyet hilelerini ve erdemlerin ve ahlaksızlıkların tam zıddına dönüştüğü geçişleri o okumuştur: Çocuğun yüzünde anneden gelen hatları babadan gelenlerden ayırabilmiş ya da özgürlükle kader arasındaki ince çizgiyi çekebilmiştir: Doğanın polisliğini yapan baskı yasalarını biliyordu: İnsanın payına düşen tüm tatlılıklar ve dehşetler onun zihninde manzaranın gözdeki yansıması kadar gerçek ama yumuşak bir şekilde yatardı. Ayrıca bu yaşam bilgeliğinin önemi, ister Tiyatro ister Epik olsun, biçimi önemsizleştirmesidir. Bir kralın fermanının yazılı olduğu kâğıdı mesele etmek gibi bir şey olurdu bu.

"O modern yaşamın kitabını yazmıştır" sözü meselenin can alıcı kısmını oluşturuyor: Bizi Shakespeare icat etmiştir ve bugün de sınırlarımızı hâlâ o belirliyor. Şu anda yaratıcı edebiyatı değersiz gören ve Shakespeare'i özellikle demode ilan ederek yerin dibine sokup çıkaran sözde "kültürel eleştiri" çağındayız. Edebiyat incelemelerini siyasallaştırmak edebiyat incelemelerinin sonu olmuştur ve bu, gün gelip bilginin de ipini çekebilir. Shakespeare dünyayı, dünyanın onu etkilediğinden çok daha fazla etkilemiştir. Tüm Hınçlıların paylaştığı varsayımlardan biri, devlet iktidarının her şey, bireysel öznelliğin –bu öznellik William Shakespeare'e ait olsa bile– hiçbir şey olduğudur. Bu hikâyeye göre yaşadıkları akıldışı toplumsal düzen karşısında dehşete düşen Rönesans dönemindeki İngiliz oyun yazarları yaşadıkları çağın ya şakşakçıları ya yıkıcıları ya da bu ikisinin bir karışımı haline gelmişlerdir. Ama bir de şöyle bir ironi vardır ki, bu yazarların metinsel yıkıcılıkları bile devlet iktidarını –üstelik, işin ilginç tarafı tam da teatralliğe bel bağladığı düşünülen bir iktidarı– güçlendirmeye yardımcı olmuştur. Emerson'a sırf bu iktidar zırvalıklarına panzehir olsun diye geri dönüyorum. Modern yaşamın kitabını kim yazmıştır, Shakespeare mi yoksa Elizabeth-James döneminin siyasal düzeni mi? Bildiğimiz anlamıyla insanı kim icat etmiştir, Shakespeare mi yoksa saray ve bakanlar mı? Shakespeare'in metnini kim daha çok etkilemiştir, William Cecil ya da Majestelerinin sağ kolu Lord Burghley mi yoksa Christopher Marlowe mu? Bir zamanlar "muhayyel/yaratıcı edebiyat" dediğimiz şey edebi etkilenmeden bağımsız düşünülemez ve devlet iktidarıyla yalnızca dolaylı bir ilişkisi vardır. Halihazırdaki kültürel indirgemeciliğimiz karşısında ayakta kalabilecek bir yargı standardı

arıyorsak, o zaman yüksek edebiyatın tam da bu, yani estetik bir başarı olduğunu ve devlet propagandası olmadığını ısrarla yeniden savunmamız gerekiyor. Elbette edebiyat bir devletin, bir toplumsal sınıfın, bir dinin ya da kadınlara karşı erkeklerin, siyahlara karşı beyazların, Doğululara karşı Batılıların çıkarına hizmet edecek şekilde kullanılabilir, kullanılmıştır ve kuşkusuz kullanılacaktır da, ama bu bir şey değiştirmez. Gerek İngiltere'de gerekse de ABD'de devrimci geçinen akademisyenlerin söyledikleri kadar iç bunaltıcı bir çağdaş komedi bilmiyorum. Bunlar Shakespeare'in estetik önceliğini reddederek ya da her türlü estetik önceliğin kapitalist gizemlileştirmeden başka bir şey olmadığını iddia ederek dünyadaki aşağılanmışların ve ezilmişlerin adına konuştuklarını zannediyorlar. Dediklerine göre bizim Trinculos ve Stephanos'umuz Caliban'ı Prospero'ya olan esaretinden kurtarmak için dünyaya gelmiştir. Burada da Shakespeare onlardan önce davranmış ve bize Hınçlıların gerçekten hınç duydukları şeyin devlet iktidarı değil, Shakespeare'in gücü, icat etme gücü olduğunu öğretmiştir. Hepsini geç kalmışlar listesine ekleyen Nietzsche kadar olamadıklarından, bizim Hınçlılarımız sadece Tanrı'nın Ölümünü yeniden beyan etmekle yetinmek istemiyorlar, bu yüzden de Shakespeare'in Ölümü dışında bir ad veremeyeceğimiz şeyden medet ummaya kalkıyorlar.

Coleridge hiçbir zaman ölmeyen insanlardan, kanona geçmiş yazarlardan bahsetmişti. Öğrencilere Ölü Beyaz Avrupalı Erkekleri ya da yine en basit şekliyle William Shakespeare'i hor görmenin öğretildiği günümüzde çok eskimiş bir konuşma tarzı doğrusu. Edebi etkilenmenin en büyük doğrusu bunun direnilemeyen bir endişe olmasıdır: Shakespeare onu gömmenize, ondan kaçmanıza ya da yerine başka birini koymanıza izin vermeyecektir. Hemen hepimiz Shakespeare'in oyunlarının gücünü, çoğunlukla da oyunlarına gitmeden ya da metinlerini okumadan, tümüyle içselleştirmişizdir. Alman şair Stefan George *İlahi Komedya*'yı "Çağların Kitabı ve Okulu" diye adlandırdığında, yalnızca büyük şairlerin eğitiminden bahsediyordu. Geri kalanlarımız, kaçınılmaz olarak, Çağların Kitabını ve Okulunu Shakespeare'in oyunlarının oluşturduğunu öğrenir. Özcü bir hümanist olarak konuşmuyorum, böyle bir iddiam yok, bir eleştiri teorisyeni olarak da konuşmuyorum, zira bu da benim işim değil. Ben bir şiirsel etkilenme teorisyeni olarak Shakespeare'den

nasiplenen endişeli biriyim, bu rol zihinlerimizi ve ruhlarımızı yaratmış Shakespeare'i geriden takip eden bizler için kaçınılmazdır. Edebiyat, yani Shakespeare, başvurduğu bütün metaforlar sadece bilmeyle ilişkiliymiş gibi yalnızca bilgi üzerinden düşünülemez. Shakespeare'in her yere yayılmış terimleri istek metaforlarıdır ve dolayısıyla yalan âleminin bir parçasıdır. İstenç (*will*) anlayışlarımızın çoğu Will'den gelir,* çünkü Freud'un Aşk ve Ölüm dürtüleri dediği bu istek metaforlarının bulunduğu alanı Shakespeare icat etmiştir.

Shakespeare'le gerçek ilişkimiz şudur: Onu tarihselleştirmeye ya da siyasallaştırmaya çalışmak beyhudedir, çünkü bizler Shakespeare'den fazlasıyla ama fazlasıyla etkilendik. Shakespeare'den bu yana hiçbir güçlü yazar onun etkisinden kaçamamıştır – tabii benim "Fransız Shakespeare'i" dediğim ufak tefek ya da pigme tiyatrocuyu bile muhtemelen kabul etmeyecek olan dikkafalı Fransızları yine istisna kabul ediyorum. Frank Kermode Shakespeare'in tragedyalarının keşfe çıktığı "inanılmaz çeşitlilikte olanaklar"dan bahseder ki bana kesinlikle doğru geliyor bu. Eğer insanın benliğinde herhangi bir edebi olanak varsa, gerçekten de inanılmaz çeşitlilikte –herhangi birimizin tek başına algılamayı umabileceğinden daha fazla– olan olanaklardan kim kendisini koruyabilir ki? Kanonik edebiyata Hınç duyanlar öyle ya da böyle Shakespeare inkârcılarından öte bir şey değildir. Onlar toplumsal devrimci, hatta kültür asileri bile değiller. Onlar Shakespeare'in etkisinin verdiği endişelerden mustarip olanlardır.

II

Oscar Wilde "bütün kötü şiirler samimidir" gibi gerçekten büyük bir laf etmişti. Kuşkusuz bütün büyük şiirlerin samimiyetsiz olduğunu söylemek zordur, ama elbette hemen hepsi yalan söylemek, edebiyat sanatının özünü oluşturan kurgular yaratmak zorundadır. Sahici, yüksek edebiyat mecazlara dayanır, yani yalnızca mecaziliğini yi-

* Bloom burada Shakespeare'in önismi olan William'ı, istenç, irade anlamına da gelen "will" şeklinde kısaltarak bir kelime oyunu yapıyor. *–y.h.n.*

tirmiş mecazlardan değil, önceki mecazlardan da kaçar. Eleştiri gibi, ki eleştiri ya edebiyatın parçasıdır ya da bir hiçtir, büyük yazılar da her zaman önceki yazıları güçlü (ya da zayıf) bir şekilde yanlış okumakla meşguldür. Metaforik bir esere karşı takınılacak her türlü duruş metaforik olacaktır. Parlak bir zekâ olan Paul de Man'la on yıllardır süren, (benim açımdan) yararlı eleştirel ihtilaf, sonunda, önceki cümlede ifade edilen iddiada toplanmıştır. Paul de Man bir edebiyat eseri karşısında benimsenecek epistemolojik bir tutumun mecazlar labirentinden çıkmanın tek yolu olduğunu iddia ederken, ben bu tür bir tutumun, ne eksik ne fazla, tam da diğerleri gibi bir mecaz olduğu yanıtını verdim. İroni, esas anlamıyla, yani bir şey söylerken başka bir şey kastetmek (alegori) anlamıyla epistemolojik mecazların-mecazıdır ve Paul de Man için edebi dilin kendisinin koşulu –yapıbozumcuların inceledikleri şu "sürekli anlam *parabasis*'ini* üreten koşul– da odur.

Shakespeare ne zaman samimidir? Bu absürd soru bizi Shakespeare ve doğanın her yerde aynı olduğunu söyleyen tuhaf kurmacaya geri götürür. Şahsen ben de bu kitapta Shakespeare'in kendisinden yalnızca iki ay büyük olmasına karşın 1587'den 29 yaşındayken feci bir olayda yaşamını kaybettiği 1593'e kadar Londra'daki bir numaralı oyun yazarı olan esas selefi ve rakibi Ovidiusçu Christopher Marlowe'a karşı ömrü boyunca etkilenme endişesi duyduğunu reddederek bu kurmacanın kurbanı olmuştum. 1587'de Shakespeare Stratford'dan Londra'ya gitti ve muhtemelen bir matbaacının yanında çırak olarak işe girdi. Burada geçirdiği süre tashihten nefret etmesine yol açmış olabilir (gençliğimde ben de bu işe bulaşmış olduğum için kendi yazılarımın son okumasını yapma konusunda çok başarısızımdır). Görünen o ki Shakespeare "tescilli" dört yapraklı formaların bile hiçbir zaman son okumasını yapmamıştır, tek istisna hamisi (ve bazılarına göre âşığı) Southampton kontuna ithaf ettiği *Venus ve Adonis* ile *The Rape of Lucrece*'dir (Lucrece'in İğfali). Shakespeare matbaacıdaki kabir azabından sonra muhtemelen tiyatroda suflör yamağı olarak işe girmiş, ardından aktörlük ve en

* Grek komedyasında, bütün oyuncuların sahneyi terk ettikleri ve koronun seyircilere doğrudan hitap ederek oyunun konusuyla hiçbir ilgisi olmayan bir konuda konuştuğu nokta. –*y.h.n.*

sonunda da oyun yazarlığı yapmıştı. Marlowe ise tıpkı Shakespeare gibi bir zanaatçı çocuğu olmasına karşın üniversite eğitimi görmüş ve kuşkusuz, o dönemde toplumsal açıdan ikircikli bir meslek olan oyunculuğa burun bükmüştü.

Marlowe ve Shakespeare döneminin diğer büyük oyun yazarı Ben Jonson, yazarlıktaki yerini sağlamlaştırdıktan sonra oyunculuğu bırakmıştı. Oysa oyunculuk kariyeri hakkında çok az bilgiye sahip olsak da Shakespeare'in oyunculuğu hiçbir zaman bırakmadığını biliyoruz. Shakespeare ne soytarı, ne kahraman ne de kötü adam rolleri oynardı ve görünen o ki bugün biraz tuhaf bir şekilde "karakter oyuncusu" dediğimiz rolde muteber görülüyordu. *Hamlet*'te Hayalet'i, *Size Nasıl Geliyorsa*'da yaşlı Adam'ı, başka oyunlarında da kral rollerini oynadığını biliyoruz. Dahası *Hamlet*'te kendi doğal-çifti olan Oyuncu-Kral'ı oynadığından da şüphelenebiliriz. Shakespeare muhtemelen kırk yaşındayken, *Kısasa Kısas* ile *Othello*'yu yazdığı dönemde oyunculuğu bırakmıştı. Meredith Anne Skura önemli çalışması *Shakespeare the Actor and the Purposes of Playing*'de (Aktör Shakespeare ve Oyunculuğun Amaçları, 1993) oyunların, oyuncu olmanın gururu ve aşağılayıcılığı konusundaki farkındalığına odaklanır – tümüyle Shakespeare'in kendisine ait bir şey olmasa da sanatının kritik bir parçasıymış gibi görünen bariz, narsisistçe bir çiftdeğerliliktir bu. Christopher Marlowe Shakespeare'in sanatı açısından *VI. Henry* üçlemesi ve *III. Richard*'ı yazdığı dönemden (1589-93) *Titus Andronicus*'a (1594) ve Shakespeare'in Marlowe'un *II. Edward*'ını aştığı *II. Richard*'a (1595) kadar kritik bir yere sahip olmuştur. Bugünkü adıyla istihbarat ajanı olarak çalışan Marlowe, *II. Richard*'ın yazılmasından iki yıl önce, muhtemelen emrinde olduğu devletin emriyle bir meyhane kavgasında öldürülmüştü.

Marlowe ve Shakespeare'in birbirlerini şahsen tanımıyor olmaları pek mümkün değildir, zira dört yıl boyunca Londra sahnesine yazmak için rekabet içinde olmuşlardı. İlk tarih oyunlarına ya da ilk tragedyasına nazaran ilk komedyalarında çok daha etkileyici olan Shakespeare, Marlowe'un Timurlenk ve (*Maltalı Yahudi*'nin kötü kahramanı) Barabas gibi harikulade karikatürleriyle uzaktan yakından alakası olmayan büyük roller yaratmaya başladığında, Marlowe'un dünyasının çok ötesinde bir estetik dünyaya girmişti.

III. Richard ve *Titus Andronicus*'taki Mağripli Aaron tamamen Marlowe kokmaktadır. II. Richard Marlowe'un II. Edward'ı ile Hamlet arasında bir yerlerdedir; Juliet ve Mercutio, Bottom ve Puck, Shylock ve Falstaff ise Shakespeare'in Marlowe'u ıskartaya çıkarmaya başladığı karakterlerdir. Marlowe olgun Shakespeare ile karşılaştırıldığında hâlâ olağanüstü bir şairdir, ama asla tiyatrocu değildir. Ne var ki benim bu kitapta iddia ettiğim üzere, Shakespeare'in Marlowe'u bir balinanın balığı mideye indirmesi misali yalayıp yuttuğunu söylemek, Marlowe'un bütün oyun yazarlarının Moby-Dick'inde yarattığı aşırı hazımsızlık sorununu görmezden gelmek anlamına gelir. Marlowe asla gelişme kaydetmemiştir ve otuz yaşını görseydi bile asla kaydetmeyecekti. Shakespeare ise haddinden fazla gelişim gösteren biriydi ve sonuna kadar deneyciydi. Shakespeare insanları anlatma konusundaki sırlarından bazılarını Kutsal Kitap'tan ve Chaucer'dan öğrenmişti, Marlowe ise Dr. Johnson'ın ileride vereceği adla "genel doğanın adilane temsili" ile pek ilgilenmiyordu. Ne var ki Marlowe Shakespeare'e tebelleş olmuştur; Shakespeare bir yandan savunmacı bir tarzda selefinin parodisini yaparken bir yandan da *Maltalı Yahudi*'nin yazarından gerek hayatta gerekse de sanatta hangi yöne gitmemesi gerektiğini öğrenmişti. Fakat Marlowe'un tiyatroyu aşırı ahlaki vurgulardan ve ahlak zabıtalığından kurtardığını ve tiyatroya bilgilenmek ya da terbiye edilmek için gelmeyen büyük kalabalıkları eğlendirmenin yolunu açtığını biliyor olsa gerek. Russell Fraser *Young Shakespeare* (Genç Shakespeare, 1988) adlı eserinde haklı olarak Shakespeare'in hikâyesinin Marlowe'la birlikte başladığını söyler ve Shakespeare'in *Kral John* oyununun Marlowe'un açtığı yaralar nedeniyle başarıya ulaşamadığını söyler, ki bunda haklı da olabilir. Ben *Titus Andronicus*'u yalnızca Marlowe'un arkadaşı Thomas Kyd'in ve Marlowe'un kendisinin kasıtlı bir parodisi olarak okuyabiliyorum, ama Shakespeare araştırmacılarının çoğunun görüşü aksi yöndedir. Ama Mağripli Aaron, Marlowe'un Barabas'ının feci bir taklidi değil de nedir? Shylock bile, Shakespeare'in iki yana da çekilebilecek Yahudi düşmanlığına rağmen, Marlowe'un karikatürümsü Maltalı Yahudisi'ne karşı bir tepki-oluşumudur – nasıl ki Maltalı Yahudi "bizi iğnelerseniz, bizim de vücudumuz kanamaz mı?" diyemezse, Shylock da "Bazen gider su kuyularını zehirlerim" diye bağıramaz.

Kitaptaki bir-iki retorik örneğe karşın, "etkilenme endişesi" derken hiçbir zaman Freudcu Oidipal bir rekabeti kastetmedim. Shakespeareci bir Freud okuması, ki bunu Freudcu ya da başka türde bir Shakespeare okumasına tercih ederim, Freud'un Hamlet kompleksinden (Oidipus kompleksinin gerçek adı budur) ya da Shakespeare'le bağlantılı bir etkilenme endişesinden mustarip olduğunu ortaya koyar. Bu meseleyi yakınlarda basılan kitabım *The Western Canon*'da (Batı Kanonu, 1994) enine boyuna tartıştığımdan, burada *Etkilenme Endişesi*'nin ne kadar zayıf bir biçimde yanlış okunmuş olduğunu ve hâlâ da okunmaya devam ettiğini mırıldanmak dışında fazla bir şey söylemem gerekmiyor. Bu kitabın yetkin bir okuru, yani kimi kastediyorum: Sağcı ya da solcu fark etmez, bir Komiser ya da İdeolog olmayan, edebiyat duyarlılığına sahip herkes, etkilenme endişesinin selefle ilgili olmaktan çok hikâye, roman, oyun, şiir ya da denemelerde ve bunlar tarafından başarılan bir endişe olduğunu görecektir. Endişenin sonradan gelen yazar tarafından içselleştirilip içselleştirilemeyeceği koşullara ve yazarın kişisel özelliklerine bağlıdır, ama bunun pek bir önemi yoktur: Büyük şiir başarılmış endişedir. "Etkilenme" hepsi de doğası bakımından son kertede savunmacı nitelikte olan bir ilişkiler matrisini –imgeci, zamansal, tinsel, psikolojik– ima eden bir metafordur. En önemlisi (ve bu kitabın merkezi konusu da budur): Etkilenme endişesi karmaşık bir güçlü yanlış okuma ediminden, benim "şiirsel yanılgı ya da yanlış okuma" adını verdiğim yaratıcı bir yorumdan *doğar*. Yazarların endişe olarak yaşadıkları ve eserlerinin de ifşa etmek zorunda kaldıkları şeyler şiirsel yanılgının *nedeni* olmaktan ziyade *sonucudur*. Güçlü yanlış okuma ilk sırada gelir; edebiyat eserine âşık olmak gibi bir şey denebilecek derin bir okuma edimi girmelidir işin içine. Bu okuma muhtemelen kişiye özgü olacaktır ve müphem olması da neredeyse kesindir, fakat bu müphemlik örtülü olabilir. Keats'in Shakespeare, Milton ve Wordsworth okumaları olmadan Keats'in kasideleri ve soneleri ve iki *Hyperion*'u olmazdı. Tennyson'ın Keats okuması olmasaydı, Tennyson diye biri de olmazdı dersek abartmış olmayız. Kendisinden önceki şairlerin şiirlerini okumakla bir şeyler kazandığını hep sert bir şekilde reddetmiş olan Wallace Stevens, bazen hor gördüğü, neredeyse hiçbir zaman açıkça taklit etmediği, ama yine de tekinsizce yeniden dirilt-

tiği Walt Whitman olmasaydı bize değerli hiçbir şey bırakamazdı:

> İç çek benim için, gece rüzgârı, meşe ağacının gürültülü
> yapraklarında.
> Ben yorgunum. Uyu benim için, tepenin üstündeki sema.
> Bağır benim için, neşeli güneş, sesli, daha sesli, doğduğunda.

III

Dogmatik olması gerekmeyen şekillerde, güçlü şiirler her zaman yeniden diriliş alametleridir. Ölüler geri dönebilir de dönmeyebilir de, ama sesleri canlı gelir – paradoks gibi görünse de asla salt taklitle değil, aksine en yetenekli haleflerin yalnızca en güçlü selefleri üzerinde icra ettikleri rekabetçi (*agonistic*) yanlış okumayla. Ibsen etkilenmeden belki de herkesten çok nefret ediyordu, özellikle de kendisinin gerçek selefi Goethe'den çok Shakespeare olduğu için. Bu şekilde Shakespeare'den kirlenme korkusu neyse ki en iyi Ibsenci ifadesini Norveçli oyun yazarının Shakespeare'den kaçınmak için keşfettiği çeşitli tarzlarda bulmuştu. *Hortlaklar*'daki Bayan Alving'in ilk başta Shakespeare'i hatırlatan hiçbir özelliği yokmuş gibidir, ama kendisini değiştirmek isteme konusundaki olağanüstü yeteneği, tam da Shakespeareci ve çok ince bir öne çıkarma tarzına dayandığından gayet Shakespearevari bir karakterdir. Hedda Gabler, en az Dostoyevski'nin Svidrigaylov'u ve Stavrogin'i kadar, atalarını şu öncü nihilistlerde bulur: Iago ve *Kral Lear*'daki Edmund. *Etkilenme Endişesi*'ni yazdığım dönemde hâlâ Erken Dönem Romantik şairlerin sarhoşluğu içinde olduğumdan yaratıcı yanlış okuma olgusunu Aydınlanma sonrası yazarlarla sınırlamaya çalışmıştım – *A Map of Misreading*'de ve sonraki eserlerimde düzelttiğim bir vurgudur bu. Bir çağın ironisi başka bir çağın da ironisi olamaz, ama her türlü yaratıcı edebiyatın rekabetçi temelinde etkilenme endişeleri yatar. *Agon*, yani estetik üstünlük çekişmesi antik Yunan edebiyatında çok barizdi, ama bu çekişme farklı kültürler arasındaki niteliksel bir farktan ziyade niceliksel bir farktı. Platon'un Homeros'la çekişmesi Batı edebiyatının merkezi *agon*'udur, ama Hemingway ile selefleri arasındaki ve Hemingway'in takipçileriyle

üstat arasındaki parodik eşleşmelere kadar giden daha pek çok mücadele vardır.

Büyük bir yazar kültürel geç kalmışlığı asla kabul edemez, fakat Borges ikincilliğinden faydalanarak kendisine bir kariyer yaratmıştır. Bana göre geç kalmışlık hiç de tarihsel bir durum değildir, aksine başlı başına edebi duruma aittir. Çeşitli akımlardan –Marx, Foucault ve siyasal feminizm menşeli– hınçlı tarihselciler bugün edebiyatı esasen çevresel bir toplum tarihi olarak inceliyorlar. Okurun yalnızlığı –güya "toplumsal varlığa" sahip olmadığı için reddedilen öznelliği– bir kenara atılmıştır. *Angels in America* (Amerika'daki Melekler) adlı oyunun yazarı Tony Kushner yazarlığını cömert bir şekilde başkalarına tahsis ederken. Brecht'in intihalci duruşunu tuhaf bir şekilde düzanılamına indirgemiş olur. Bu tuhaf olabilir ama bugün Anglo-Amerikan akademik dünyasının enkazına hükmeden "Fransız Shakespeare'i" ile karşılaştırıldığında netliğin daniskası da sayılabilir. Shakespeare'in yalnızlığı kaybolmuş ve bunun yerini eseriyle Rönesans dünyasının sınıf ya da toplumsal cinsiyet temelli güç-sistemlerini yıktığı varsayılan bir oyun yazarı almıştır. Bu tuhaf ve oldukça umutsuz Shakespeare anlayışı devrimci geçinse de pragmatik açıdan gerçek Shakespeare metinlerinin yerine fevkalade seçici bağlamları koymak anlamına gelir. Shakespeare'in siyasi görüşleri, dini ya da toplum anlayışı hakkında gerçek anlamıyla hiçbir şey bilmiyoruz ve alakasız bağlamları üst üste yığmak da zaten hınçlı olanların hıncını artırmaktan başka bir işe yaramamıştır. Bizim geç kalmışlığımız belli ki Shakespeare'in geç kalmışlığını arada geçen dört yüz yıllık tarihin fazladan yükünden daha da fazla aşmaktadır.

Etkilenme endişesinin –bizim Shakespeare'e ilişkin kendi endişemizin– farkına varmak kısmen de olsa bizi akademik geç kalmışlığın hınçlarından kurtarabilir. Shakespeare'i tarihselleştirmek, siyasallaştırmak ve hatta feminenleştirmek – bunların hepsi gereksiz girişimlerdir: Shakespeare bütün bunları her zaman bizden önce yapmıştır. O (bildiğimiz kadarıyla) kimseyi kendi döneminin iktidar yapılarından özgürleştirmemiştir ve bugün de bizi mevcut pislik içindeki toplumsal kısıtlamalardan kurtaramaz. Shakespeare'de nihai yargılar arayanlar sukutu hayale uğrarlar. Dahası pragmatik açıdan onu kendi harikulade nihilistleriyle denk tutma tehlikesi de

vardır. Shakespeare'in enerjileri nelerdir? Marlowe'la olan ilişkisi, estetik rekabetin ötesinde, yaşadıkları çağın toplumsal enerjilerinin şu ya da bu şekilde bir parçası mıydı? Shakespeare'in enerjileri Sokrates öncesi bilgelerden bu yana bütün yazarları geride bırakarak, retorik, psikoloji ve kozmolojiyi o kadar birbirine karıştırmıştır ki en büyük oyunlarında bunları birbirinden ayırmak imkânsızdır. Shakespeare için bunlar, tıpkı Empedokles ve onun izinden giden Sofistler için olduğu gibi tek bir varlıktır. Salt retorik bir eleştiri, psikolojik bir indirgemecilik, kozmolojik bir perspektif – bunların hiçbiri Shakespeare'i ya da onun üstünlüğüne yaklaşmaya başlayan bir yazarı anlamak için tek başına yeterli değildir. Shakespeare diğer salt seküler yazarların hepsini geride bırakarak tarihin kendisini yaratmasından çok bizzat kendisi tarihi yaratmıştır. Shakespeare'i tarihe geri döndürmek maneviyat bozucu bir çabadır ve bir dereceye kadar tarihüstü bir maceradır. Edebiyat tarihi ya da toplumsal tarih nedir ki hem? Nietzsche'nin tarihin yaşam için kullanılmasına ve kötüye kullanılmasına ilişkin denemesinde *–Etkilenme Endişesi*'ni oluşturan yazılara başlarken kalkış noktalarımdan biri de bu denemeydi– berrak bir şekilde ifade ettiği üzere, "tarih"e, tüm tuzaklarıyla perspektifçilik hükmeder.

Essays: First Series (Denemeler: Birinci Dizi) eserinin ilk denemesini "Tarih" yazısına ayıran Emerson biyografinin her zaman ilk tarz olduğunu hatırlatır:

> Özel hayatımızda hep tarihin empatik olgularıyla karşılaşıyoruz ve bunları burada doğruluyoruz. Her tarih öznelleşir; bir başka deyişle tarih diye bir şey yoktur, yalnızca biyografi vardır. Her zihin tüm dersleri kendisi için çıkartmalıdır – tüm zemini kendisi dolaşmalıdır. Görmediği, yaşamadığı şeyi bilemeyecektir de. Önceki çağın kolayca kullanılabilsin diye bir formüle ya da kurala dönüştürdüğü şey, tam da bu kuralın oluşturduğu duvar yüzünden kendi kendini doğrulama yeteneğini kaybedecektir. Bir yerde, bir zaman bu kaybını işi kendi yaparak tazmin etmek isteyecek ve bunu elde edecektir.

Soneler'i dışında kendisi hakkında çok az bilgiye sahip olduğumuz –bildiklerimiz arasında da neyin kesinlikle doğru olup neyin olmadığından asla emin olamayız– Shakespeare'de, zaten uzun zaman önce gözden düşmüş olan biyografik eleştiri pek işlemez. Ama iyi bir Shakespeare biyografisi (mesela Russell Fraser'ınki) her tür-

lü tarihselcilikten evladır, çünkü bir akademik tarikat ya da mezhebin propagandasına maruz kalmaktansa en azından Shakespeare ve Fraser'le baş başa oluruz. Daha da iyisi Shakespeare üzerine yazılmış tek iyi romandır: Shakespeare'in Hamlet'le ilişkisi hakkındaki verimli spekülasyonlarla bizi *Ulysses*'teki kütüphane sahnesine geri döndüren, Anthony Burgess'in Joycevari *Nothing Like the Sun*'ı (Benzemez Güneşe). Joyce, Burges ve Fraser farklı şekillerde de olsa Shakespeare'in bize dayattığı şu şartı kabul ederler: Shakespeare hepimizi o kadar etkilemiştir ki onun dışına çıkamayız. Eleştiri Shakespeare'in esiri olduğumuzu görmemenin verdiği burnu büyüklüğe kendisini kaptırdığında başarısız olmaya mahkûmdur. Onu inceleyebileceğimiz tek araçları da ya Shakespeare'in kendisi bulmuştur ya da o kusursuzlaştırmıştır. Shakespeare'den hiç hoşlanmayan Wittgenstein, felsefeyi tanıyabileceğimiz en iyi zihne karşı savunmaya çalışırken Shakespeare'in bir yazar olmaktan ziyade "bir dil yaratıcısı" olduğunu iddia etmişti. Falstaff, Hamlet ve Iago'nun dil yaratıcıları olduğunu, Shakespeare'in ise bunlar aracılığıyla *bizi* yarattığını söylemek daha doğru olur. Heidegger ve peşindeki Fransız güruha rağmen dil, Shakespeare'in yerine düşünmez; Shakespeare bu konuda diğer yazarların hepsini ve bildiğimiz herkesi geride bırakarak, her şeyi yeni baştan kendisi için düşünmüştü. Sadece ama sadece tek bir düşünce düşünmüş de değildi; bütün düşünceleri hepimiz için düşünmüştü ki işin hayretlere şayan yanı da budur. Yeni bir Shakespeare tapınması yaratmak değil derdim; ancak Shakespeare'in ölümünden sonraki dört yüzyıllık sürede yarattığı etkiyi kestirmeye çalıştığımızda herhangi bir abartma da mümkün değildir. Hiç kuşku yok ki, kalben her zaman bir oyuncu olarak kalan Shakespeare yazdığı her şeyi belli bir aktörün oynayacağı bir rol olarak tasavvur etmişti, ama bunları yalnızca roller olarak görmek de kaçamaktır, zira bunlar ister oyuncu olalım ister olmayalım *bizim için* bir rol halini almıştır. Doğduğumuzda bu büyük ahmaklar sahnesine geldiğimiz için ağlarız. Lear Süleyman'ın Bilgeliğini yankılar, ama Kutsal Kitap'ın bariz otoritesi Kutsal Kitap'a değil, Shakespeare'e aittir. Bizler Tanrı'nın cennete geri dönen çocukları olmaktan çok, keşfedilmemiş ülkeye giden "zamanın maskaraları"yız. Mesele inanç değil, insan doğasıdır ve Shakespeare bu doğayı kendi yeniden icadı olacak kadar yoğunlaştırmıştır. Eğer biz

kendimiz Shakespeare'in çocuklarıysak, kökenlerimizi ve ufkumuzu onun diline, 22.000 ayrı sözcükten oluşan söz dağarcığına dayandırıyorsak, Shakespeare'i nasıl tarihselleştirebiliriz?

IV

Shakespeare ve şiirsel etkilenmenin neredeyse özdeş olduğunu söylemekle Shakespeare'in Batı'nın edebiyat kanonu olduğunu söylemek arasında çok fark yoktur. "Estetik değer"in Kant'ın bir icadı olduğunu söyleyenler çıkacaktır, ama pragmatik olarak bizim edebi değer yargımızı esasen Shakespeare'in estetik üstünlüğü belirlemiştir. Hazlitt'in mükemmel denemesi "Nazım Sanatı Üzerine"de Shakespeare'in ismi yaklaşık yirmi kez zikredilir, ama Hazlitt kendi kavrayışının ne denli Shakespeare'in etkisine girdiğinin farkında değilmiş gibidir:

> Bir şeyi kendimiz görürüz ve onu başkalarına var olduğunu hissettiğimiz şekilde ve, kendimize rağmen, onu düşünmeye zorlandığımız şekilde gösteririz. Tahayyül istencin belirsiz ve ısrarlı arzularını cisimleştirip şekil vererek bariz biçimde belirginleştirir. – O şeyin bu şekilde olmasını değil; aksine olduğu gibi görünmesini isteriz. Zira bilgi bilinçli güçtür; ve zihin, ahlaksızlığın ya da ahmaklığın kurbanı olabilir ama burada artık safdil değildir.

Hazlitt "Nazım Sanatı Üzerine"de *Macbeth*'ten iki alıntı yapar, ama kuşkusuz Hazlitt'in ele aldığı konu özel olarak *Macbeth* değildir. Yine de bu pasaj genel olarak tahayyülle değil, Macbeth'in tehlikeli derecede proleptik tahayyülüyle –sanrılı ve Macbeth'in bilincine hükmeden bir tahayyülle– ilgilidir. Hazlitt kendisini hem kirleten hem de tedavi eden Shakespeare'in sanatı aracılığıyla Macbeth'in istencinden temizlenmektedir. Dr. Johnson'dan sonra İngilizcede hiçbir eleştirmen Hazlitt'in eline su dökemez, fakat o yine de bilmeden Shakespeare'in etkisine teslim olur.

Shakespeare'in o dönemdeki seyircilerinin yargısı, hatta beğenisiyle bizimkiler arasında hemen hemen hiç fark yoktur. Tıpkı bugün olduğu gibi o dönemde de Shakespeare'in en büyük başarıları Hamlet ve Falstaff'tı. Ben Jonson ve 1590-1630 arası dönemin neredeyse bütün oyun yazarları seyircilerinden fazlasıyla yakınmıştır,

ama Shakespeare'in oyunlarının algılanışına dair hiçbir şikâyeti yoktur, o daha çok oyunculardan şikâyet eder. Elimizdeki bütün kanıtlar Shakespeare'in ilk çıktığı anda etkili olmaya başladığını ve ölümünden sonraki dört yüzyıla egemen olduğunu gösteriyor. Eğer evrensel bir edebiyat sanatı diye bir şey olmuşsa, bu sanat Shakespeare'in sanatıdır: çağdaşlarına doğanın ta kendisiymiş gibi görünen, bizim içinse doğaya dönüşmüş bir sanat. Shakespeare'in bir gizemi varsa, o da "doğa"yı ve kendi amaçları açısından yararlı gördüğü kendisinden önceki tüm edebiyat sanatını gasp etmiş olmasıdır. Ovidius, Chaucer ve Marlowe, çağdaşlarının da anladığı üzere, Shakespeare'in birleşik selefi haline gelmişti. Keza Shakespeare'in yeni bir temsil normu getirdiğini de anlamışlardı. Farklı bir insan ya da şey anlamına gelen bir isim olarak "apayrı" (*distinct*) sözcüğüne çok nadir rastlanır ve "Anka ile Kumru" başlıklı ağıtı için Shakespeare tarafından icat edilmiş olabilir:

> Aşk içinde birleşip öyle seviştiler ki
> Kavuştular, tek varlık oldular, tek bir cevher:
> Apayrı olsalar da ayrı ayrı değiller.
> Sayı kavramı öldü: hiçtir bir ya da iki.*

Dryden *Troilus ile Cressida*'nın "düzeltilmiş" versiyonuna (1679) yazdığı önsözde, Shakespeare'e "karakterlerini ayrık (farklı) yapma" izni verilmiş olsa gerek der – bu doğru tespit Shakespeare'in eserlerine yazdığı önsözde (1765) Dr. Johnson tarafından da tekrar edilir. Fakat Johnson, Dryden'ın söylediklerini daha da geliştirir: "O büyük ve genel karakterleri birbirinden ayırt etmek ve dolayısıyla geleceğe miras bırakmak kolay iş değildir, ama belki de hiçbir şair karakterlerini Shakespeare kadar apayrı şekillerde yaratmamıştır." Buradaki övgünün merkezinde "apayrı" sözcüğü vardır. Bu tabir Shakespeare'in o dönemden beri bütün temsilleri etkilemek konusunda sahip olduğu sonsuz güce işaret eder. Kendisinden önce ya da sonra gelen hiç kimse onun kadar keskin bir (iç ve dış) kulağa sahip olmamış, hiç kimse karakterlerinin seslerini onun kadar çeşitlendirerek apayrı bir nitelik vermek konusunda bu denli istikrar ser-

* Çeviri şuradan alındı: "Anka ile Kumru", çev. Talat S. Halman, *Kitap-lık*, no. 55, Eylül-Ekim 2002, s. 45-7. –ç.n.

gilememiştir. Burada bir kez daha Shakespeare'in gasplarının –hem doğayı hem de sanatı gasp edişinin– kuvvetiyle karşı karşıya geliriz. Eleştirel bir fikir olarak etkilenme endişesi, Marlowecu kahraman-kötü adamını Marlowe'un ilgilerinin ve arzularının ışık yılı uzağında bir şeye dönüştürdükten sonra Shakespeare'in bir kez sahip olduğu bütünsel temsil özgürlüğünden daha acımasız bir sınavdan geçemez. Shakespeare'in kazandığı zaferin hem onun "apayrı" karakter çizimine hem de şiirsel etkilenme sürecine ilişkin anlayışımıza neler kattığını görmek için Shakespeare'in Marlowe'la çekişmesine dönüyorum.

Marlowe gerek insan karakterini gerekse de insan kişiliğini temsil etmekten o kadar uzaktır ki olgun Shakespeare ile karşılaştırarak okuduğumuzda grotesk görünür. Benim Shakespeare'in Marlowe üzerine Son Yargısı diye yorumladığım *Kral Lear*'daki Edmund gibi, ne Marlowe ne de onun başkarakterleri insani duygu olarak tanıyabileceğimiz bir şeyi açığa vururlar. Bir şair olarak Marlowe, Shakespeare'den çok Rimbaud ve Hart Crane'e yakındır. Onda özbilinçliliğin yerini belagatlilik ya da sözcük bilinçliliği alır ve yakarma ya da büyülü sözler söyleme olağan tarzı haline gelir. Marlowe'un Shakespeare üzerindeki etkisinin asıl şaşırtıcı yönü bu etkinin bu kadar uzun sürmüş olmasıdır; *Kral John*'da (en geç, 1594) hâlâ görülebilir bu etki, ama Piç Faulconbridge'in John'a ağıtı tamamlanınca kaybolur ve artık *II. Richard*'ın (1595) dünyasına geçeriz. Shakespeare'in *VI. Henry*'nin ilk kısmını tamamladıktan sonra altı yıl boyunca Marlowe konusunda yaratıcı bir saplantısı olmuştur. Bana göre Shakespeare'de karşılaştığımız en beklenmedik gerçeklik budur. Peki, bulup bulabileceği en beklenmedik selef olan Marlowe'la ilişkisinde onu büyüleyen şey neydi? Ve nasıl bir yanlış okuma Marlowe'u Shakespeare'in içinde bu kadar uzun bir süre yaşatmıştı? Burada mesele Marlowe'un Elizabeth dönemi tiyatrosunun büyük formel yenilikçisi olarak sahip olduğu büyük önem değildir. "Güçlü çizgisi", yüce retoriğinin "ilahi nitelikleri" ve tiyatroyu teolojik ahlaki mirasından kurtarmış olmasıyla Ben Jonson'ı bile etkiledikten sonra Shakespeare'i etkilememesi mümkün değildi. Fakat Marlowe, Jonson'ın zihnine musallat olmamıştı; oysa Shakespeare en az altı yıl bunu yaşamış ve Marlowe'un ölümünden altı yıl sonra yazdığı *Size Nasıl Geliyorsa*'da (1599) –Mar-

lowe'la hiç alakası olmadığı söylenebilecek bir oyun varsa o da budur– Marlowe'a son bir kez hürmetini göstermiştir. Shakespeare'in *Kral Lear*'da Edmund –Shakespeare'in kötü adamları içinde en karmaşık ve en soğuk olanı– aracılığıyla Marlowe'a kurnazca son bir bakış attığını daha önce söylemiştim. Shakespeare Marlowe'u içinden attıktan çok sonra, *III. Richard*'da kaba Marlowecu olan ama *Macbeth*'te tümüyle Marlowe'dan uzaklaşan kötü kahramanın esas kaynağını korumuştur. Kuşkusuz Kutsal Kitap, Ovidius ve Chaucer, karakter çiziminin ustası olan Shakespeare üzerinde daha derin ve verimli etkiler bırakmıştı, ama yalnızca Marlowe onda hem ikircikililik hem de endişe uyandırmıştı. Shakespeare ve Marlowe'un şahsen tanışmamış olmaları imkânsızdır, özellikle de *Büyük Timur*, *Maltalı Yahudi* ve *II. Edward*'ın Londra sahnelerinde *VI. Henry*, *Titus Andronicus* ve *III. Richard*'a (hepsi de Shakespeare'in Marlowecu oyunlarıdır) karşı oynandığı 1590 ile Marlowe'un öldürüldüğü Mayıs 1593 arası dönemde. Elimizde bu ikisini birleştiren bir anekdot yok, dolayısıyla muhtemelen bu ikisi Shakespeare'le Jonson gibi yakın arkadaş değillerdi, hatta Shakespeare'le George Chapman'ın muhtemelen oldukları kadar yakın tanışıklıkları da yoktu. Fakat Shakespeare Marlowe'un edebi çevresini –Chapman, Kyd, Nashe– tanıyordu; 1590'ların başında oyunculuk kumpanyalarına çalışan yirminin üstünde oyun yazarı vardı. Anthony Burgess'in ölümünden sonra yayımlanan (ve *Nothing Like the Sun*'da kurnacalaştırılmış Shakespeare için yaptığını Marlowe için yapmaya çalıştığı) *Deptford'daki Ölü Adam** adlı eserinde Shakespeare ile Marlowe arasında maalesef yalnızca tek bir konuşma geçer, ki bu da *VI. Henry*'nin birinci bölümü üzerinde –ben buna pek ihtimal vermiyorum– birlikte çalışmalarına ilişkindir. Burgess'inkinden daha yaratıcı bir şey sunabileceğimi düşünmüyorum, ama elimizdeki metinlerarası kanıtları bu tür bir konuşmanın şiirsel versiyonuna olabildiğince yaklaşmak için kullanmak istiyorum. Marlowe saldırgan bir oyun yazarıdır, ama incelikten uzaktır. Onun "ateizmi" ya da çağdaşlarının tanımladığı şekliyle "Epikürcülüğü" Timurlenk ve Barabas tarafından ifade edilir ve bunlar gerek inanç gerekse de

* Bu romanın Türkçe çevirisi mevcut: *Deptford'daki Ölü Adam*, çev. Sıla Okur, İstanbul: İş Kültür, 2003. –*y.h.n.*

inançsızlık bakımından ikircikliidir. Fakat Marlowe'un katıksız itici gücü konusunda şüpheye mahal yoktur; *Timurlenk*'in ilk bölümünde ve *Maltalı Yahudi*'de amansız bir enerjiyle hareket eder, dinleyicilerin (ya da oyun yazarlığına hevesli toy bir gencin) bu enerjiye direnmesi çok zordur. Shakespeare de zamanla bundan daha da şiddetli bir itici güçle yazmayı öğrenmiştir; *Doctor Faustus*'u da geride bırakan *Macbeth* cehennemden inen yoğun bir silledir. Mübalağayla eşanlamlı olan Marlowe'un aksine Shakespeare'i özdeşleştirdiğimiz özel bir retorik mecaz yoktur. Shakespeare aşırı ihtiraslı karakterlerini alaya alıp sınırlar, diğer yandan tekinsiz bir dil ustalığına, olağanüstü, Mozartvari bir kompozisyon yeteneğine sahip olması onun yalnızca Marlowe'un dilinin büyüsüne kapılmış olması ihtimalini ortadan kaldırmaktadır. Shakespeare'in ilk Marloweculuğunda dahi keskin müphemlik işaretleri vardır, ama Marlowe'daki bir şeyler en azından 1593'e kadar Shakespeare'in yakasını bırakmamıştır.

Marlowe'un başkarakterlerinin konuşmaları o denli hızlı ilerler ki onların (ve Marlowe'un) çok acelesi olduğunu hissederiz, ama bu bir yerlere yetişme telaşından değil, retoriklerinin gücüyle bize hükmetme telaşındandır. Avustralyalı şair A. D. Hope'un Timurlenk'in izinden giderek "kaslarla ikna" dediği şey budur – buna göre en büyük güce sahip olma mücadelesi hem şiirde hem de savaşta merkezi yere sahiptir. Marlowe'un mübalağaları kalemle kılıcı birleştirir, bizim bu çağda düşünebileceğimiz kadar fallik bir birlik değildir ama bu. Marlowe'un başlıca alanı olan güç fantazilerinin cinsel sahiplenicilikle pek ilgisi yoktur, bu sonsuz bir istencin –azametli tabirinin bile yetersiz kalacağı bir istencin– sınırsız envanterini sunar. Bu tür bir envanter her türlü keyfi sonradan Jonson'ın Volpone'u ve Sir Epicure Mammon'u tarafından taklit edilen bir baştan çıkarıcılıkla bir araya toplar, ama bu şekilde üst üste yığılan metalar (kadınlar da dahil) orada tahakkümün ganimetleri olarak bulunurlar. Marlowe'daki retorik itki savaşın saldırganlığıyla özdeştir, fakat bütün şair-oyun yazarlarının en mübalağacısını anlatmak için bu yeterli değildir. Yine, bu onu bir düşman kardeş, Shakespeare'in Edgar'ına karşı bir Edmund yapmaktadır. Marlowe'un Shakespeare'in eserlerinde neden bu kadar uzun süre yaşadığının cevabını yalnızca karşıtlıklar âleminde bulabiliriz.

Marlowe toplumsal konumları oyuncu-oyun yazarları Shakespeare ve Jonson'dan üstün olan "Parlak Üniversiteliler"in (Lyly, Peele, Greene, Lodge, Nashe) yıldızıydı. Buna Marlowe'un komedya hariç bütün türlerde Shakespeare'den önce eser vermiş olduğunu da eklersek, o zaman Marlowe'un çaylak Shakespeare için harekete geçirici bir yük olduğunu söylemek mümkündür. Modern araştırmacılarda Marlowe'un oyunlarını Hıristiyanlaştırmak gibi tuhaf bir eğilim olsa da, Shakespeare bu oyunlarda Protestan Hıristiyanlıkla kolaylıkla uzlaşmayan, tabiri caizse acayip bir "doğa dini" görmüş olsa gerek. Tanrı'nın gazabı Timurlenk, kendisine adak olarak yakılıp yıkılmış şehirler ve sakinlerinin sunulmasından zevk alıyor görünen bir yarı-Molok adına yapar bütün yaptıklarını. Shakespeare'in 38 oyunundan hareketle dine bakışının dindarca, şüpheci ya da nihilistçe olduğunu söylemek abes kaçar. Fakat görünen o ki Marlowe'un dini konusunda net bir fikre sahiptir; *Kral Lear*'daki Edmund'un şahsında çizdiği Marlowe portresi, doğaya "tanrıçam" diye hitap eder, tanrıları da piçleri korumaya teşvik eder. Edmund'un kuklaları –Edgar ve Gloucester bir çeşit, Regan ve Goneril başka bir çeşittir– üzerindeki hâkimiyeti, Timurlenk'in yalnızca destekçileri, düşmanları ve sevdiği Zenocrate üzerinde değil, Marlowe'un kalabalık ve büyülenmiş seyirci kitlesi üzerinde de sahip olduğu olağanüstü "patetik ikna" gücünü hatırlatır. Shakespeare hiç kuşku yok ki Marlowe'un oyunlarını sahnede izlemişti ve aktör Alleyn'in tumturaklı belagati sayesinde Marlowe mübalağalarının duygusal anlamda esiri olan iki-üç bin seyirciyi gördüğünde şaşkınlığını gizleyememişti; yepyeni bir şeydi bu. İngiliz tiyatro tarihine beklenmedik bir yenilik gelmişti; Marlowe ve Kyd'in konuşan kartonlarının farklı bir oyunculuk türüne giden yolda atılmış ilk adımlar olduğunu anlamış olmalıdır Shakespeare. Kökenler güçlü yazarlar için özel bir öneme sahiptir. Hiçbir büyük şair kendi kökenlerinden Shakespeare kadar uzaklaşamamıştır ve Edgar Edmund'u öldürdükten sonra (bunu Shakespeare'in en sonunda Marlowe'dan kurtuluşunun ironisi olarak okuyabilir miyiz?) bir daha asla geri dönüp Marlowe'a bakmaz ve böylece sıra Shakespeare'in son tragedyalarına ve romanslarına gelir.

Shakespeare'e göre Marlowe öncelikle oyun yazarının seyirci karşısında sahip olduğu gücün –geleneksel ahlak, toplumsal kısıt-

lamalar ya da ortodoks inançlarla yalnızca netameli bir bağa sahip olan bir güçtür bu– kişisel bir imgesiydi. Özgürlük, yani şair-oyun yazarının Marlowe'un lüzumsuz beklentiler diye gördüğü şeylerden kurtulması, selefinin Shakespeare'e bıraktığı en büyük mirastı. Marlowe'un özgürlüğünü belki de oyunlarının dili kadar kişiliği de ifade ediyordu ki bunun da feci sonuçları olmuştu. Görünüşte pek renksiz bir kişilik olan Shakespeare özgürlüğünü çok da ince bir şekilde, yalnızca oyunlarının diliyle değil, aynı zamanda bu oyunlardaki düşünme tarzıyla ve karakterlerinin duygu ve düşünceleriyle aktarmıştır. Böylece geriye o inatçı sorun, Shakespeare'in Marlowe'un diline ait anılarına ne kadar hâkim olduğu sorunu kalıyor. *VI. Henry*'den sonra Shakespeare'deki Marlowe çağrışımlarını neredeyse tamamen ironik bir tonlama belirler ve bunlar kinayeli olmaktan ziyade başka bir şeydir, belki de çoğunlukla daha ince bir tonda yapılmış birer tekrardır. Marlowe'a olan hayranlığı (buna Marlowe tarafından ayartılma da denilebilir) değişmemiştir. Shakespeare'in özgürlüğü çokdeğerli biçimlerde (*multivalently*) tezahür etmiş ve Falstaff, Hamlet ve Iago'nun –her biri de, yanlarında Timurlenk, Faustus ve Barabas'ın karikatürleştiği birer kozmostur– fevkalade karmaşık zaferlerini ortaya çıkarmıştır. Fakat Shakespeare'in insanlığı icat etmesinin arkasında Marlowe'un salt bir karikatürist olarak sahip olduğu duygusal güçten daha büyük bir kışkırtma olabilir mi? Shakespeare'in *VI. Henry*'sindeki Talbot yalnızca bir karikatürdür, tıpkı Mağripli Aaron ve III. Richard gibi, ama bunlar birer karikatür olarak Marlowe'un başarısını devam ettirmişlerdir. Yüce, inandırıcı bir dille konuşturulan canavarlar ve kuklalar seyircileri en az Marlowe'un etkilediği ölçüde etkilemeye yeterliydi. Shakespeare seyirciyi daha da çok etkilemek istediği gibi, onları kendisiyle birlikte içeriye, daha derinlere götürmek istiyordu. Büyüyen iç benlik (bizim değişmez durumumuz), Luther'e ya da Calvin'e ait bir icat olmaktan çok Shakespeare'e ait bir icattır. Montaigne burada kâşiflik prestijini Shakespeare ile paylaşır ve belki de John Florio'nun onun *Denemeler*'inden yaptığı çevirinin elyazması aracılığıyla Hamlet'in benliğine de katkıda bulunmuş olabilir. Shakespeare'in oyunculara karşı tahammülsüz olmasına rağmen seyircilere karşı takındığı sabırlı tutuma tekrardan değinmek gerekirse, Shakespeare'in seyirci kitlesi önceden Marlowe'a ve bunun kadar

olmasa da Kyd'e aitti. Shakespeare'i bu yazarlar harekete geçirmiş ve kendisinin de anlamış göründüğü üzere, Shakespeare'in seyirci kitlesini ona hazırlamışlardı. Şair-oyun yazarının özgürlüğü belli bir oranda seyirci kitlesinin elindedir.

Sir Francis Bacon "tiyatroda eylem" üzerine şu parlak satırları yazar: "İnsanların bir arada bulunduklarında, yalnız oldukları döneme kıyasla duygulara ve izlenimlere daha açık oldukları, doğanın büyük bir sırrı olmasına karşın, kesindir." Shakespeare tüm eserlerinde bu durumu sonuna kadar kullanır ve hiç kuşku yok ki seyirci kitlesinin bir cemaatle, orduyla ya da bir siyasetçinin hitap ettiği kalabalıkla benzerlikleri ve farklılıkları üzerine kafa yormuştur. Bu düşüncenin başladığı okulun, yukarıda da belirttiğim üzere, Marlowe'un seyirci kitlesi olduğu neredeyse kesindir ve ilk ders işitselliğin gücünü vurgulayacaktır. Marlowe'a son derece uzak bir karakter olan Bottom'lı *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, Shakespeare'in en az *Fırtına* kadar görsel bir oyunda işitsel boyutu görsel boyuttan daha öne çıkarmak konusundaki olağanüstü başarısı dışında Marlowe'dan çok az iz taşır. Fakat *Fırtına* tıpkı *Kış Masalı* gibi seyircilerin ne işittikleri kadar ne gördükleri ya da görmedikleriyle de ilgilidir. Shakespeare'in sonraki döneminde Marlowe'dan o kadar uzağızdır ki galeyana gelip üstadın verdiği dersi unutabiliriz: Şairin özgürlüğü tiyatro müdavimlerinin işitsel olarak yutulmasına bağlıdır. Shakespeare unutmaz ve belli tekinsiz anlar hariç Marlowecu müziği aralıksız bir şekilde içselleştirir. Timurlenk'in baştan çıkarttığı seyircilerle birlikte yeniden kökene döneriz; Shakespeare dinleyip görmüş ve hem cahil hem de eğitimli seyirciler üzerinde etkili olan baştan çıkartma öğelerini analiz etmiştir. Kanımca burada Shakespeare'in Marlowe'dan kurtulmasının neden bu kadar zor olduğuna ilişkin bir ipucu daha vardır. Cüretkâr, övüngen pasajların, üslup, ritim ya da doku bakımından tam olarak Marlowe'a benzemeseler de, genelde kulaklara Marlowecu gelen bir sesi vardı. İfadesini sahnede bulan şiir ya da şiirsel öğeler Marlowe tarafından gasp edilmişti ve bu gasp geri döndürülemeyecek kadar güçlüydü. Shakespeare *Julius Caesar* ya da *II. Richard*'da bile bununla başa çıkamamıştır. Shakespeare *IV. Henry*'nin ilk kısmında Hotspur'un konuşmasıyla Marlowe'un sessiz hayaletini –Hal'la Falstaff (hayırsız öğrenciyle aşk mağduru öğretmen) arasındaki *agonist* çekişme sırasında dışarı atı-

lan hayaleti– hatırlamamızı sağlar. Hamlet konuşmaya başladığında Marlowe bir gölge bile değildir ve kendisini aşan vârisi rahatsız etmeyi bırakmıştır. Fakat kuşkusuz uzun bir ölümdür bu ve Marlowecu Edmund'un bitiş bölümü Marlowe'un Shakespeare'in alacakaranlığında biraz daha oyalandığına delalet eder.

Shakespeare seyirci kitlesine psikolojik açıdan boş olan belagatli karikatürler aracılığıyla hükmetme psikolojisine dikkatini Marlowe'un çekmiş olmasındaki ironiyi takdir etmiş olabilir. Bundan da büyük olan ironi Shakespeare'in Marlowe'dan uzaklaşma yolunun giderek içselleştirme yolu olmasıdır, ki bu süreç Macbeth'in sanrılı muhayyilesiyle sonlanır. Bu içselleştirme çok acemice de olsa *III. Richard*'da başlar; Shakespeare bu tirana ölümünün eşiğinde rahatsız edici bir duygusallıkla *pathos* katmaya çalışarak oyununu berbat eder. Fakat ben III. Richard'ın sürükleyici, kötü ve manidar monoloğuna geçmeden önce Shakespeare'in ilk oyunlarına bakacağım.

VI. Henry'nin üç bölümünü de beğenen çok azdır ve bugün bize pek de Shakespeare'in eseriymiş gibi gelmez. Yalnızca ikinci bölümde Jack Cade'in isyanı bir hayat belirtisine sahiptir – sözde Marlowecu bir retorik çölü ortasında bir vaha. Shakespeare'in başlangıç noktasıdır bu ve *Timurlenk* ve *Maltalı Yahudi* her zaman kulağında çınlıyor gibidir, tek istisna kendi düzyazısına kaçmaya çalıştığı andır: "Yapılacak ilk iş olarak, bütün avukatları öldürelim." Fakat üç oyun da başarılı olmuştur, ki esasen bütün karakterler Marlowe'un sesiyle konuştuğundan bizim için gerçek bir muammadır bu. Müstakbel III. Richard Üçüncü Bölüm'ün sonunda bütün dehşetiyle sahneye çıktığında, duygularının diğer karakterlerden farkını anlarız anlamasına ama konuşma tonu onlarınkinden neredeyse bütünüyle farksızdır.

III. Richard tıpkı iki *Timur* oyunu gibi popülerliğini büyük oranda kaybetmiştir. Bunun nedeni kısmen çok formel ve yapmacık, etkisi bakımından çok katı derecede Marlowecu olmasıdır. Richard savaşı ve hayatını kaybettiği Bosworth Field'a gitmeden önce gördüğü kâbustan uyandığında, Shakespeare bu katılığı kırmak için boşa çaba harcar. Birdenbire, Shakespeare'in tiranını Marlowecu bir karikatürden psikolojik bir portreye çevirmeye çalıştığı Richard'ın o güvenilmez içselleştirme sahnesine dalıveririz:

Mavi yanıyor ışıklar. Vakit tam gece yarısı.
Titriyor her yanım, soğuk terler döküyorum.
Neden korkuyorum ki? Kendimden mi?
Burada başka kimse yok ki.
Richard Richard'ı sever: yani ben benim.
Bir katil mi var burada? Hayır... Evet, ben varım ya.
Kaç öyleyse. Ne, kendimden mi?
Bir nedeni olmalı... Yoksa intikam mı?
Kendi kendimden mi? Olmaz, ben kendimi severim.
Niye sevecekmişim? Hayrım mı dokundu kendime?
A, hayır, yaptıklarımdan ötürü kendimden nefret ediyorum!
Alçağın biriyim ben; yok, hepsi yalan, alçak değilim.
Akılsız, iyi şeyler söyle kendin hakkında.
Dalkavukluk etme, budala.
Vicdanımın binlerce dili var,
Her biri başka bir öykü anlatır;
Hepsi de beni suçluyor alçak diye.
İftira, yalan yere yeminin dik âlâsı;
Cinayet, cinayetin en kanlısı;
Her dereceden her türlü günah.
Yığılmış hepsi mahkemede,
"Suçlu, suçlu" diye haykırıyorlar.
Bin umutsuzluk çöküyor üstüme.
Beni seven tek bir yaratık yok;
Ölürsem kimse acımayacak bana:
Ben bile kendime acımadıktan sonra,
Başkaları niye acısın ki?
Öldürdüğüm bütün o insanların hayaleti
Çadırıma geldi sanki;
Yarın Richard'dan intikam almak için
Tehditler savurdu hepsi.*

Bu pasaj oyunun en kötü yazılmış kısmı olduğu gibi, dahası tüm Shakespeare oyunlarındaki belki de en zayıf pasajdır. Bu kısma ayak uyduramayız, zira bu kopuk monologdan önce Richard'ın bir iç benliği olduğuna dair en küçük bir gösterge dahi yoktur. Shakes-

* William Shakespeare, *III. Richard*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: İşkültür, 2007, s. 166. –*ç.n.*

peare *VI. Henry* oyunlarına ilaveten başka bir Marlowecu oyunu tamamlamak üzereyken başkaldırmış, ama başarısız olmuştur. Henüz içedönüklük yaratmak için elinde sağlam bir yöntem yoktur ve burada Shakespeare'in yanlış Marlowe okuması, karikatür karakteri psikolojik açıdan duyarlı kitleyle karıştırmaktadır, sanki selefini taklit edecek, ama sonra seyircileri sahneye sürükleyerek onun ötesine geçecektir. Shakespeare'in Marlowe'la arasındaki bu rekabet Mağripli Aaron'da III. Richard'da olduğundan çok daha başarılıdır, ama burada da Aaron *Titus Andronicus*'un tek süsüdür.

Shakespeare'in George Peele'in eserini gözden geçirerek yazmış olabileceği bu vahşi oyun, sahici bir kanlı tragedya ve bir tür alay niteliğindeki taklidin kötü bir karışımı, Marlowe ve Kyd'in parodisini yapan bir burlesktir, Mağripli Aaron ise Maltalı Yahudi Barabas'a şeytani bir cevaptır. Barabas'ın en rezil konuşmasına kasıtlı bir gönderme yapan Shakespeare, Marlowe'dan çok Marloweculuk yapmaya çalışır:

BARABAS: Bana gelince, geceleri dolaşırım etrafta,
Duvar diplerinde inleyen hasta insanları öldürürüm.
Bazen gider su kuyularını zehirlerim:
Arada sırada da, Hıristiyan hırsızları yüreklendirmek için
Biraz altın kaybetmekten çekinmem. Yeter ki balkonumda yürürken
Onları evimin önünden zincire vurulmuş geçerken görebileyim.
Gençken tıpla ilgilendim.
Öğrendiklerimi önce İtalyanlar üzerinde denemeye başladım.
Cenazelerle rahipleri zengin ettim;
Hiç durmadı zangoçun kolu,
Mezar kazmaktan, cenaze çanları çalmaktan.
Ondan sonra savaş araçları ürettim;
Fransa ile Almanya arasındaki savaşlarda
Beşinci Charles'a yardım ediyormuş gibi görünerek
Planlarımla dost düşman demeden insan öldürdüm.
Arkasından tefecilik yaptım,
Zor kullanarak, aldatarak, el koyarak,
Simsarlığa özgü numaralarla
Hapishaneleri bir yılda müflislerle doldurdum.
Yetimler yurdunu da kimsesiz çocuklarla.
Her ay birilerini çıldırttım.
Arada sırada, içlerinden biri,

Faizle kendisini nasıl çıkmaza soktuğumu yazdığı
Bir tomar kâğıdı göğsüne iğneleyip
Üzüntüden kendini astı.
Başlarına sardığım felaketlere karşın nasıl ödüllendirildiğime bak:
Kenti satın alacak kadar çok param var.
Şimdi sen anlat, nasıl geçirdin zamanını.*

AARON: Ah. Keşke yapabilseydim, bin katını.
Bugün bile küfür ediyorum talihime – ki küfrümün
Boyutlarına pek olmamıştır, erişebilen –
Her zaman inanılmaz suçlar işledim.
Daima ya öldürdüm ya ölüme sebep oldum.
Bir kızın ırzına geçmek, ya da tasarlamak, olayı,
Suçsuz birini suçlamak ve yalan yere yemin etmek
Ya da iki dostun arasına düşmanlık tohumları ekmek,
Zavallı köylünün davarını uçuruma sürüp sakatlamak,
Geceleyin, ambar ya da samanlığı ateşe verip,
Sonra, sahiplerine, gözyaşlarınızla söndürün diye yol göstermek.
Bazen de ölmüş adamın cesedini mezardan çıkarıp –
En yakın dostunun kapısına dikmişimdir.
Bu işi, acıları küllenmek üzereyken yapardım.
Ve bıçağımla, cesedin üzerine, sanki ağacın kabuğuymuş gibi
Roma harfleri ile yazı kazırdım ve
"Ölmüş de olsam, dinmesin senin acın," diye yazardım.
Hah. Sinek avlarmışçasına, binlerce kötülük yaptım.
Ama şimdi beni asıl üzen, bin katını daha
Yapamamış olmamdır.**

Göğsüne bir tomar kâğıt iliştirip kendini asan adamı nasıl geçebilirsiniz? Ancak ölülerin cesetlerine, en yakın dostlarının kapısında neşeli tebrik kartları kazıyarak! Fakat çekişme hâlâ Marlowe'un sahasındadır, her ne kadar Shakespeare'in sırıtan canavarı, deyim yerindeyse, sayı farkıyla kazansa da. Rekabet Shakespeare'in oyununun miras aldığı tarzdan rahatsız olduğuna dair endişesini her fırsatta açığa vurduğu *Kral John*'da yenilenir. Biri hariç tüm karak-

* Christopher Marlowe, "Maltalı Zengin Yahudi", *Bütün Oyunları* içinde, çev. M. Hamit Çalışkan, İstanbul: YKY, 1996, s. 415-6. –*ç.n.*

** W. Shakespeare, *Titus Andronicus*, çev. Ali H. Neyzi, İstanbul: Mitos Boyut, 1995, s. 80. –*ç.n.*

terler Marlowecu konuşmaları ve feryatlarıyla bizi bir sıkıntı cinnetinin içine atarlar. Özellikle de şu ünlü dizelerin sahibi korkutucu Constance:

Ölüm. Ah! Sevimli, sevgili ölüm!
O çürümüş ve mutlak çürümüş nefes.*

Bu ilk dize bugün Walt Whitman'ın proleptik bir parodisine benzemektedir. İkincisi ise Shakespeare'in Max Beerbohm tarafından yapılan bir parodisi gibi geliyor kulağa. Shakespeare oyunun korkunç retoriğinden o şahane özgünlüklerinin ilkini –Marlowecu Makyavel'in yarı şaka yarı ciddi güçlü bir yanlış okuması ve Falstaff'a giden yolda atılmış dev bir adım olan Piç Faulconbridge'i– garip ama harikulade bir şekilde çıkartır. Shakespeare'in şeytani dili, Marlowe'un "politika"sının yerine "meta"yı koyan Piç'in güzel, gülen konuşmalarının içinden süzülüp gelir. Marlowe'dan uzaklaşma tarihe şiddetli bir komedi öğesi katar ve ihtiras retoriğini azametli bir alaya dönüştürür. Fransız Dauphin'i Lewis, İspanyol Blanche ile nişanlanmasının ardından hanımefendiye narsisist bir bakış atar:

İtiraf etmeliyim ki onun gözünün bebeğinde
Kendi aksimi bulduğum bugüne kadar
Sevgi nedir anlayamamıştım (*a.g.y.*, s. 40)

Piç bu lafları duyduktan sonra yalnız kaldığında şöyle söylenir:

Onun gözünde kendi aksini buluvermiş!
Çatılmış kaşlarından asılmış olsaydı keşke.
Kalbi yerine boynu vurulmuş olaydı.
Herhalde kendini aşkının haini sayıyor olmalı.
Ne yazık değil mi? Kellesi uçurulacak yerde
Böyle bir sersemin aşk içinde yüzüyor olması. (*a.g.y.*, s. 40)

Shakespeare Marlowe'un ölümünden iki yıl sonra yazılan ve doğrudan doğruya Marlowe'un *II. Edward*'ına meydan okuyan *II.*

* W. Shakespeare, *Kral John*, çev. Ali H. Neyzi, İstanbul: Mitos Boyut, 2003, s. 61. –*ç.n.*

Richard'da *Kral John*'u geride bırakmıştır. Her iki oyunun da başkarakteri kraliyet ailesindendir ve bir kahramanı yoktur, ama Shakespeare'in Richard'ı müphem bir niteliğe sahip olsa da harika bir lirik şairken, Marlowe'un Edward'ı epey korkutucudur. II. Richard küçük bir Hamlet gibi ne dile inanır, ne kendisine ne de başka birine. Hamlet'in aksine bu narsisist krala karizmatik hariç her sıfatı yakıştırabiliriz; mazoşistliği de azımsanmayacak boyutlardadır. Fakat Marlowe'un II. Edward'ıyla yüzeysel benzerlikleri olmasına karşın, II. Richard psikolojik bir labirenttir, şair ruhuna sahip bir kraldır, oysa, Harry Levin'in tespitiyle, Edward "aktör ruhuna sahip bir kraldır." Kentli bir beyefendi olmak için çok çabalayan Shakespeare hem şair hem de bir aktördür ve ileride IV. Henry adını alacak olan Bolingbroke'a bir aktörün çabuk değişme yeteneğini vererek bu iki özelliğinin arasına kalın bir çizgi çekmiştir. II. Edward'ın teatralliği epey gösterişlidir, ama Marlowe'un bütün başkarakterleri içinde en boş retorik de yine ona aittir. Marlowe'un Edward'a yalnızca hortlak Lightborne tarafından öldürülmesinde değil, tüm oyun boyunca sadistçe davrandığı izlenimini almamak mümkün değildir. Levin'e göre, Shakespeare'in II. Richard'ı, tahttan inme sahnesinde (II. Edward'ın hiç olmadığı kadar) bir aktöre benzer, fakat bu tespit, Richard'ın metafizik şiirini (Bolingbroke'un ihtiyatlı icrasının önüne fırlayarak ümitsizliğini fitilleyen ve hızlandıran şiirini) önemsiz görmektir. Richard'ın aynada suretini incelerken darmadağın olduğu anda Shakespeare'in Faustus'un Helen'ine yaptığı şu cüretkâr telmihi nasıl yorumlamalıyız?

> Her gün çatısının altında
> On bin adam besleyen
> Yüz bu yüz mü?

Bu cevabı belli soru, Richard'ın içinde bulunduğu müşkülatla binlerce gemiyi denize indirip Ilium'un yüksek mi yüksek kulelerini yakmak kadar alakasızdır. Marlowe atıfı fuzulidir ve Richard'ın buna niyetlendiğini düşünsek de Shakespeare bunu Marlowe'dan yeni yeni kurtularak elde ettiği özgürlüğün bir simgesi olarak kullanır. II. Edward bir estettir, ama bir yaratıcı değildir; II. Richard'ın tragedyası daha inandırıcıdır, çünkü benliğindeki bölünmeler onu mahvetmiştir. II. Edward hazdan ve Gaveston'dan hoşlanır, ama

bunlar dışında bir kişilikten yoksundur. Felaket heveslisi denecek ölçüde yıkıcı olan II. Richard huysuzdur ve en az II. Edward kadar sevimsizdir, ama Edward'ın aksine onun bir iç benliği vardır ve bunu nasıl dışavuracağını iyi bilir.

Shakespeare'in Marlowe imgesinden kurtuluşunun en büyük göstergesi iki Yahudi Barabas ve Shylock arasındaki farktır. Shakespeare'in kendi Marlowecu kökenlerinden uzaklaşması hem ona hem de bize Marlowe'un Makyavellerini Piç Faulconbridge gibi komik kahramanlara ya da Shylock gibi komik kötülere dönüştürmek gibi muğlak bir zafer kazandırır. Shylock'un bugün bu şekilde sahnelenmediğini biliyorum, ama böyle sahnelemek gerekir maalesef. René Girard *A Theater of Envy*'de (Haset Tiyatrosu) İngiliz Rönesans'ındaki Yahudi karşıtlığının sözde bir yansıması olarak Barabas ile bu Yahudi karşıtı mite karşı sözde bir meydan okuma olarak Shylock arasında çok tuhaf bir ayrım yapar. Fakat bu yaklaşım meseleyi baş aşağı çevirmektedir: Barabas en azından muazzam eğlendirici bir muhteris rolündedir ve bu noktada Marlowe'un kendisine benzer, oysa oyundaki bütün Hıristiyanlar ve Müslümanlar en az onun kadar habistir, ama akıl ve canlılık yönünden aynı düzeyde değillerdir. Barabas "Bazen gider su kuyularını zehirlerim" diye bağırdığında, Yahudi karşıtı mite inanmamız pek beklenmez. Barabas Yahudi değil, Marlowecudur ve Marlowe Yahudi karşıtı olmaktan çok Hıristiyan karşıtıdır. Fakat hiç kuşku yok ki Shakespeare Yahudi karşıtı bir şaheser yazmıştır – Antonio'nun ısrarıyla Shylock'un zorla din değiştirmesi tamamen Shakespeare'in kendi buluşudur, et parçası hikâyesine kendisi şoke edici bir katkıda bulunmuştur. Hatta, korkarım, Shakespeare'in Marlowe karşısında elde ettiği revizyonist zafer, bize karikatür Barabas'tansa psikolojik olarak inandırıcı bir Yahudi şeytan vermektedir. Shakespeare muzaffer bir edayla, "sana bir Yahudi göstereceğim!" imasında bulunur ve Marlowe'un karikatürümsü şeytanından çok daha korkutucu bir kişilik yaratır. Shakespeare'in, çok uzun bir süre devindirici gücü olan Marlowe'a duyduğu yaratıcı kıskançlık *Venedik Taciri*'nde ortadan kalkmıştır. Barabas Marlowe'dur, ama Shylock bugün dört yüz yıldır Yahudidir ve hâlâ büyük bir incitme gücüne sahiptir.

Shakespeare'in Marlowe'u içinden söküp attığı son sahne ne Hotspur'dur –ama yine de Hotspur Marlowecu duruşa dair görkem-

li bir hicivdir– ne de Pištov'un ağzı kalabalık Timurlenk parodileridir. Shakespeare, oyunları içinde Marlowe'a en uzak olan *Size Nasıl Geliyorsa*'yı, müthiş bir ironiyle, hepsi de tamamen bağlamdışı olan Marlowe telmihleriyle doldurur. Açık bir şekilde telmihlerin adresi Marlowe'un "Tutkulu Çobandan Sevdiğine" adlı şiiri ya da tamamlanmamış Ovidiusçu bir epik olan *Hera ile Leandros*'tur. Fakat pratikte bunlar Marlowe'un ölümüyle ilişkilidir ve çataldilli soytarı Touchstone'un şu mükemmel sözleri üzerine kuruludur:

> İnsanın şiirleri anlaşılmazsa, keskin zekâsı da kavrayış denen erken gelişmiş çocuktan destek görmezse ne oluyor? Kabarık hesabı kuytu bir köşede görülmüşten beter oluyor!*

Seyirciler bu dizelerde Barabas'ın "kuytu bir köşedeki sonsuz serveti"ni ve ayrıca Marlowe'un Deptford'daki bir meyhanede öldürülmesine –güya "kabarık hesap" üzerine çıkan bir kavga sonucunda öldürülmüştür, ama Shakespeare'in de gayet iyi bilebileceği üzere aslında Kraliyet Gizli Servisinin emriyle öldürülmüştür– yapılan bir göndermeyi duyabilirler. Charles Nicholl *The Reckoning: The Murder of Christopher Marlowe*'da (Hesaplaşma: Christopher Marlowe'un Öldürülmesi) şunu söyler:

> Shakespeare bir ölü şairin şöhreti kötü kullanılıp, eseri de yanlış anlaşıldığında, tıpkı Marlowe'un şöhretinde olduğu gibi, bunun onun için bir tür ikinci ölüm olduğunu söylemektedir.

Bana doğru geliyor bu. Şiirsel etkilenmeyle mücadelesi tümüyle çözüldüğünde Shakespeare kötü şöhretli Marlowe'u incelikle savunur ve hatta bir anlamda Marlowe'a bir mersiye düzer. Fakat bu son sahneden sonra, epiloğun ironisi gelir: *Kral Lear*'daki Edmund. David Riggs *Ben Jonson: A Life* (Ben Jonson'un Hayatı) adlı eserinde, *Onikinci Gece*'deki Malvolio'nun belli bir raddeye kadar Jonson'a yönelik bir hiciv –Shakespeare'in Jonson'a uyguladığı ve *The Return from Parnassus*'da (Parnassus'dan Dönüş) bahsedilen bir "tasfiye"– olduğunu sezen John Hollander'in sezgisini doğrular. Edmund bir hicivden çok daha fazlasıdır; Iago'nun inceltilmiş hali-

* William Shakespeare, *Size Nasıl Geliyorsa*, çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi, 2002, s. 88. Son cümleciği metnin devamı gerektirdiği için değiştirdim. –*ç.n.*

dir ve çok daha keskin bir zekâya sahip olduğu ve tüm kurbanlarına buz gibi bir nefretle yaklaştığı düşünüldüğünde belki de kötülerin en büyüğüdür. Fakat Edmund'un nihilizmi, cazibesi, dehası, "ateizmi", her türlü kısıtlamadan korkutucu biçimde kurtulmuş olması, retorik ikna gücü, metresleri Goneril ve Regan'ın aksine ikiyüzlü olmayı reddetmesi Marlowe'u akla getirir. Bazı açılardan Piç Edmund, Piç Faulconbridge'in daha karanlık bir versiyonudur, ama ailevi bağlılık ve yurtseverlik onda habis karşıtlarına dönüştürülmüştür. Malvolio-olarak-Jonson'ın aksine, Edmund-olarak-Marlowe iddiası dışsal kanıtlarla desteklenemiyor, en azından bugünkü bilgi seviyemizle. Fakat Marlowe'un gerçek kişiliğinin ve karakterinin *Kral Lear*'daki yaratıcı bir "yanlış okuması" olarak Edmund, Shakespeare'in, selefinin Makyavellerine düzdüğü nihai, kaçamaklı övgüdür.

Shakespeare'de merkezi öğe konumundaki şeye giden direkt bir yol yoktur, çünkü o bizim bilip bilebileceğimizden daha büyük bir düşünce, dil ve duygu biçimine sahiptir. Mesele onun en büyük oyunlarının gerçekten oyun *olması* değildir; Marlowe'da ya da Jonson'da neyin merkezi olabileceğini kestirmekte güçlük çekmeyiz. Hepsi de zor şairler olmalarına rağmen Dante, Milton ve Wordsworth sırlarının çoğunu bize açıyor görünürler, tabii eğer onları durmaksızın ve gereken tüm gayreti göstererek okursak. Fakat Shakespeare bizi mümkün olan her seviyede eğlendirirken benliğinin keşfedilmemiş ülkesine yolculuk etmemize izin vermez. Borges Shakespeare'in benliğinin olmadığını ve dolayısıyla Shakespeare'in herkes olduğunu düşünüyordu. Günümüzde "teori" diye adlandırmakta ısrar ettiğimiz şey ise, kimsenin geçmişte ya da gelecekte kendisine ait bir benliğe sahip olmasının mümkün olmadığını savunur. Oysa bu bana hiç de hoş olmayan bir kurmaca gibi geliyor. Shakespeare'in aynı anda hem herkes hem de hiç kimse olduğunu söylemek sadece Borgesçi ya da hoş bir kurmaca mıdır peki? Shakespeare arkadaşı Ben Jonson'ı Malvolio olarak hicivleştirecek kadar düşünmüştü ve tanışı Christopher Marlowe, kafasını onu hayran olunacak bir müphemlikle resmedecek kadar meşgul etmişti. Shakespeare kendi benliğine, onu sahneye koyacak kadar kaygı, ilgi ve saygı duymuyor muydu? Yaşlı adamları, hayaletleri ve kralları oynamıştı. *Hamlet*'teki Oyuncu-Kral Shakespeare'i mi yoksa

Hamlet'i mi ifade ediyordu? Hayatta kalan Edgar bir anlamıyla hayatta kalan Shakespeare'i mi temsil ediyordu? Bunun gibi sorularla Oscar Wilde ilgilenebilirdi; günümüz Shakespeare araştırmacıları-eleştirmenleri bunlara izin vermeyecektir. James Joyce kendisinden önceki ve sonraki diğer pek çokları gibi Hamlet'i yazarın on bir yaşında ölmüş tek oğlu Hamnet Shakespeare'le özdeşleştirmişti. *Hamlet*, Shakespeare'in diğer bütün oyunlarından (ya da yazılmış bütün oyunlarından) daha fazla, dünyaya yönelik sonsuz bir provokasyondur, çünkü dünya bu oyunda çözülmemiş bir gizem bulmuştur. Bizim fikrimizce sınırsız bir yazar olan Shakespeare yine de bu fikri yönlendirmek için özel bir çaba harcamış görünmemektedir. Shakespeare'in izinin sürülemiyor oluşunu açıklayacak yalnızca tek bir güçlü ipucu vardır: Marlowe imgesini uzun süre içinde taşımış olması. Ovidius ve Chaucer zaman bakımından yeterince uzaktı; öncüsü Marlowe ise yirmi üç yaş daha az yaşadığı Shakespeare'den sadece iki ay önce doğmuştu.

Shakespeare'in gözünde Marlowe, esasen, şairin tehlikeli özgürlüğünün ve oyun yazarının seyirciler üzerindeki tehlikeli hâkimiyetinin bir imgesiyse, Shakespeare Falstaff, Hamlet ve Rosalind'le kendini özgürleştirdikten sonra, sürekli kendi kendine "bu imge yeterli" demiş olmalıdır. Bazı araştırmacılara göre Shakespeare'in tragedyadan bizim verdiğimiz adla "romans"a geçmesinin arkasında rakip yazarlardan gelen ticari baskı vardı. Shakespeare herkesten ve her yerden tüm gücüyle bir şeyler alırdı, fakat Marlowe'u alt ettikten sonra onu sürükleyen *daimon*'u ya da dehası olmuştur. Başkarakterlerinin riayet ettiği tek yasa değişikliktir ve bu yasa Shakespeare'in içedönüklüğünün de yasasıydı. Tüm kurmacalar bir tarafa, sınırsız büyüme gösteren bir iç benliği tüm dolayımsızlığıyla tanımadan temsil edecek birini hayal edemiyorum. Marlowe'da çok az değişiklik vardır: Tüm övüngen karakterleri aslında tek bir övüngen, tüm kurbanları tek bir kurban, tüm Makyavelleri tek bir Nick'tir. Timurlenk, Barabas, Guise, hatta Faustus bile aynı retoriği paylaşırlar ve aynı arzularla başları döner. Marlowe'la yollarını ayıran Shakespeare ise "apayrı" karakterler yaratmıştır. Şiirsel etkilenmenin bundan daha büyük bir zaferi yoktur.

1997

Etkilenme Endişesi

Mukaddime

O'nu Bilmedikleri Halde Baba'ya Ulaşmış Olmaları Büyük Bir Mucizeydi.

Tamlık'tan dışarı ve aşağı doğru düştüğünü belledikten sonra, Tamlık'ın nasıl bir şey olduğunu hatırlamaya çalıştı [Âdem].

Gerçi hatırladı da, ama anladı ki sesi çıkmıyordu, başkalarına söyleyemiyordu.

Onlara [kadının, Havva'nın] kaçıp gittiğini ve onun kucağından başka bir tutkuya kapıldığını söylemek istiyordu.

Büyük bir elem içindeydi [Havva] ve eğer bir sınıra ulaşıp durmasaydı tatlılık tarafından yutulacaktı.

Fakat tutku o [Havva] olmadan da devam etti ve sınırın ötesine geçti.

[Âdem] bazen konuşabilecekmiş gibi oluyordu, ama sessizlik devam etti.

"Kuvvetsiz ve dişi meyve" idi demek istediği.

Valentinus, *Hakikat İncili*

... Daha sert,
Daha hoyrat bir hoca açıklayıverirdi
Daha ince, daha kesin kanıtlarla
Şiir teorisinin bizzat hayat teorisi olduğunu

Tıpkı, nasılsa tıpkının alengirli savuşturmaları...

STEVENS, *An Ordinary Evening in New Haven*
(New Haven'da Sıradan Bir Akşam)

Giriş

Öncelik Üzerine Bir Tefekkür ve Bir Özet

Bu kısa kitap şiirsel etkilenmeyi tarif ederek ya da şiirler arası ilişkilerin hikâyesini sunarak bir şiir teorisi ortaya koyuyor. Bu teorinin bir amacı düzelticidir: Bir şairin başka bir şairin doğmasına nasıl yardım ettiğine dair idealize edilmiş açıklamalarımızı ortadan kaldırmaktır. Düzeltici olan amaçlardan bir diğeri de, daha yeterli bir pratik eleştiri geliştirecek bir poetika sunmaya çalışmaktır.

Bu kitapta şiir tarihinin şiirsel etkilenmeden ayrı tutulamayacağı bir önkabul olarak alınmıştır, zira güçlü şairler bu tarihi kendilerine hayali bir uzam açmak için, başka bir şairi yanlış okuyarak yaratırlar.

Ben burada sadece güçlü şairlerle, güçlü selefleriyle ölümüne de olsa kapışma konusunda gösterdikleri ısrarla sivrilmiş önde gelen simalarla ilgileniyorum. Daha az yetenekli şairler idealize ederler; tahayyülü güçlü olanlar ise kendilerine mal ederler. Ama her şeyin bir bedeli vardır. Kendine mal eden şair müthiş bir borçluluk endişesi duyar, zira hangi güçlü yaratıcı kendisini yaratmayı başaramadığını fark etmek ister ki? Etkilenme endişesini aşacak güce sahip olmadığı için şairliği başaramadığını bilen Oscar Wilde etkilenmenin karanlık hakikatlerini de biliyordu. *Reading Zindanı Baladı* okuması utanç verici bir eser haline gelir, zira şiirin tüm parlaklığını *İhtiyar Denizcinin Ezgisi*'nden tanıdığımızı hemen fark ederiz. Ayrıca Wilde'ın şiirleri İngiliz Yüksek Romantizminin tamamını bir antoloji gibi kendinde toplar. Bunu bilen Wilde aşina olduğumuz zekâsıyla *Bay W. H.'nin Portresi*'nde şu buruk satırları yazar: "Etkileme basitçe bir kişilik aktarımıdır, kişinin kendisi açısından en değerli şeyi bırakmasıdır ki bu da bir kayıp hissi, hatta

belki de bir kayıp gerçekliği yaratır. Her çömez ustasından bir şeyler aşırır." Bu etkileme endişesidir, ama bu alanda gerçek bir tersine çevirme yoktur. Wilde iki yıl sonra *Dorian Gray'in Portresi*'nde, Lord Henry Wotton'ın Dorian'a her türlü etkilenmenin ahlaksızlık olduğunu söylediği mükemmel gözlemlerinden birinde bu burukluğu şöyle inceltiyordu:

> Çünkü bir insanı etkilemek ona kendi ruhunu vermektir. O, kendi doğal düşüncelerini düşünmez ya da kendi doğal tutkularıyla yanıp tutuşmaz. Erdemleri onun için gerçek değildir. Günahları, tabii günah diye bir şey varsa, ödünç alınmıştır. O, başka birinin müziğinin yankısı, onun için yazılmamış bir rolün aktörü olur.

Lord Henry'nin içgörülerini Wilde'a uygulamak için Wilde'ın Pater'in *Appreciations*'ı (Değerlendirmeler) üzerine değerlendirmesine bakmak yeterlidir. Wilde bu değerlendirmeyi kendi kendini aldatıcı görkemli bir kapanış cümlesiyle bitirir: Pater "çömezlerden kaçmıştır." Her büyük estetik bilinç peşinden ardı ardına yeni nesiller gelirken yükümlülüklerini reddetme konusunda özellikle daha yetenekli görünür. Pater'in Wilde'dan bile daha güçlü bir vârisi olan Stevens'ın mektuplarındaki kızgınlığı manidardır:

> Elbette geçmişten geliyor olsam da geçmiş bana ait, Coleridge'in, Wordsworth'ün vs. damgasını taşıyan bir şey değil. Benim açımdan özellikle önemli olan biri yok. Benim gerçeklik-tahayyül kompleksim tamamen bana ait, bunu başkalarında da görüyor olmam bir şey değiştirmez.

Stevens "tam da bunu başkalarında gördüğüm için" diyebilirdi, ama şiirsel etkilenme Stevens'ın odaklanabileceği bir konu değildi. Sona doğru inkârları giderek şiddetlenir ve tuhaf bir mizahi ton kazanır. Şair Richard Eberhart'a yazdığı mektupta, kendisine duyduğu bir sempati olduğu için daha da güçlü olan bir sempati geliştirir.

> Benden herhangi bir şekilde etkilendiğini reddetmeni gayet iyi anlıyorum. Bu tür şeyler beni her zaman rahatsız eder çünkü ben herhangi birinden etkilendiğimin bilincinde değilim ve istemeden de olsa bir şeyler almamak için Eliot ve Pound gibi son derece kendine özgü birer tarzı olan insanları okumaktan bile bile uzak duruyorum. Fakat okuduğu her şeyde yankılar, taklitler, etkilenmeler arayarak yaşayan bir eleştirmen türü var, sanki hiç kimse salt kendisi değilmiş de her zaman başka insanlardan oluşuyormuş gibi. W. Blake'e gelince bunun Wilhelm Blake olduğunu düşünüyorum.

Bu görüş, yani şiirsel etkilenmenin hararetli derecede aktif bilgiçler hariç başka hiçbir yerde pek olmadığı görüşü, bizatihi şiirsel etkilenmenin, melankolinin ya da endişe-ilkesinin bir çeşidi olduğunu gösteriyor. Stevens, kendisinin de ısrar ettiği gibi fevkalade bireysel bir şair, Whitman, Dickinson ya da kendi çağdaşları Pound, Williams, Moore kadar özgün bir Amerikalı şairdi. Fakat şiirsel etkilenme şairleri her zaman daha az özgün yapmaz; aynı sıklıkla şairleri daha özgün hale getirir, ama "daha özgün" illa ki daha iyi anlamına gelmez. Şiirsel etkilenmenin derinlikleri kaynak incelemesine, fikirler tarihine, imge modellerinin listelenmesine indirgenemez. Şiirsel etkilenme, ya da daha sık kullanacağım adıyla, şiirin yanlış okunması, ister istemez, şair-olarak-şairin yaşam döngüsünün incelenmesidir. Bu tür bir inceleme bu yaşam döngüsünün gerçekleştiği bağlamı dikkate aldığında, Freud'un verdiği adla aile romansına benzer örnekler olarak ve modern revizyonizmin –burada "modern" sözcüğü Aydınlanma sonrası anlamında kullanılmaktadır– tarihindeki bölümler olarak şairler arasındaki ilişkileri de aynı anda incelemek zorunda kalacaktır. W. J. Bate'in *The Burden of the Past and the English Poet*'te (Geçmişin Yükü ve İngiliz Şairi) gösterdiği üzere, modern şair, Aydınlanma'nın kendi çifte mirasından –hem antikçağdakilerden hem de Rönesans'taki ustalardan tahayyül zenginliği miras almıştır– duyduğu şüpheciliğin ürünü olan ve Aydınlanma'nın zihin yapısı içinde ortaya çıkan bir melankolinin mirasçısıdır. Bu kitapta aile romansının benzerleri olarak şairler arası ilişkilere yoğunlaşmak amacıyla Bate'in büyük bir maharetle araştırdığı alanı büyük ölçüde dikkate almayacağım. Aile romansıyla benzerliklerinden yararlanacak olsam da bazı Freudcu vurguları kasıtlı olarak revize edeceğimi de söylemeliyim.

Benim anlatabildiğim kadarıyla, bu kitapta sunulan etkilenme teorisinin başlıca etkileri Nietzsche ve Freud'dur. Nietzsche karşıtların peygamberidir ve *Ahlakın Soykütüğü* eseri estetik mizaçtaki revizyonist/gözden geçirici ve çileci tınılar üzerine, benim bildiğim kadarıyla, en derin incelemedir. Freud'un savunma mekanizmaları ve bunların çiftdeğerli işleyişleri üzerine araştırmaları, şiirler arası ilişkileri yöneten gözden geçirici kurallar için benim bulabildiğim en açık seçik benzeşleri sağlıyor. Fakat burada açımlanan etkilenme teorisi, mecazilikten kasıtlı olarak kaçınması bakımın-

dan ve her güçlü şair için (tabii eğer sonradan önemde-gelen derekesine düşmek istemiyorsa) kehanette önceliğin kritik önemde olduğu üzerindeki Vicocu ısrarı nedeniyle Nietzscheci değildir. Öte yandan burada sunduğum teori mutlu ikamenin mümkün olduğunu, ikinci bir şansın bizi önceki bağlılıklarımızı tekrar tekrar aramaktan kurtarabileceğini iddia eden Freudcu iyimserliği de reddediyor. Şairler, şair sıfatlarıyla ikameleri kabul edemezler ve ilk şanslarını kaçırmamak için sonuna dek savaşırlar. Gerek Nietzsche gerekse de Freud şairleri ve şiiri hafife almıştır, fakat ikisi de fantazmaya gerçekte olduğundan daha çok güç tanımıştır. Ahlaki gerçekçiliklerine karşın, onlar da tahayyülü aşırı idealleştirmişlerdir. Nietzsche'nin çömezi Yeats ve Freud'un çömezi Otto Rank sanatçının sanata karşı kavgasının ve bu mücadelenin sanatçının doğa karşısındaki savaşıyla ilişkisinin daha çok farkındadırlar.

Freud yüceltmeyi en büyük insani başarı olarak görmüştü. Bu onu Platon'la ve gerek Yahudiliğin gerekse de Hıristiyanlığın bütün ahlaki gelenekleriyle aynı safa sokmuştur. Freudcu yüceltme daha ilksel haz türlerinin daha ince hazlar için bırakılmasını içerir. Bu da ikinci şansı birincisinden üstün tutmaktır. Bu kitabın bakış açısına göre Freud'un şiiri, güçlü şairlerin yaratıcı yaşamları tarafından yazılan sert şiirlerin aksine, yeterince sert değildir. Duygusal olgunlaşmayı kabul edilebilir ikamelerin keşfiyle denk tutmak özellikle de Eros âleminde pragmatik bir bilgelik olabilir, ama güçlü şairlerin bilgeliği bundan farklıdır. Teslim olunmuş rüyalar yalnızca birer sonsuz tatmin fantazması değildir, aksine insanın en büyük yanılsamasıdır, ölümsüzlük vizyonudur. Eğer Wordsworth'ün *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*'unda yalnızca Freud'da da bulunan bilgelik olsaydı, o zaman buna "Büyük Kaside" demeyi bırakırdık. Wordsworth de tekrarı ya da ikinci şansı gelişim için elzem saymıştır. Wordsworth'ün kasidesi ihtiyaçlarımızı ikame ya da yüceltme yoluyla yeniden yönlendirebileceğimizi kabul eder. Fakat kaside aynı zamanda başarısızlığın ve yaratıcı zihnin zamanın zulmüne karşı protestosunun da farkına varmamızı sağlar. Bir Wordsworth eleştirmeni, hatta Wordsworth'e Geoffrey Hartman kadar sadık bir eleştirmen bile, doğa düzeninden alınan bir kavram olarak *öncelik* ile tinsel düzenden alınan bir kavram olarak *otorite* arasında net bir ayrım yapılmasında ısrar edebi-

lir, ama Wordsworth'ün kasidesi bu ayrımı yapmayı reddeder. "Sanat" der Hartman bilgece, "önceliğin üstesinden gelmeye çalışarak, doğayla onun sahasında savaşır ve kaybetmeye mahkûmdur." Bu kitabın argümanı güçlü şairlerin tam da böyle bir bilgelik yoksunluğuna mahkûm oldukları yönündedir; Wordsworth'ün Büyük Kasidesi doğayla onun sahasında savaşır ve büyük rüyasını korumasına karşın büyük bir yenilgi tadar. Wordsworth'ün kasidesindeki bu rüya, selefinin şiirinin (görünüşte Hıristiyanlıktaki yüceltme öğretilerine bağlı kalmasına karşın, insanın yüceltimi bütünüyle reddedişinin daha da haşin olduğu Milton şiiri *Lycidas*'ın) büyüklüğünden ötürü etkilenme endişesinin gölgesinde kalır.

Zira her şair (ne kadar "bilinçsizce" de olsa) ölümün zorunluluğu bilincine karşı diğer insanlardan daha güçlü bir isyanla başlar işe. Genç şair ya da antikçağda Atina'da verilen adla *ephebe*, daha en baştan doğa-karşıtı ya da antitetik (karşıt) insandır ve şairliğe başladığı andan itibaren tıpkı kendisinden önce selef'inin yaptığı gibi olanaksız bir ereğin peşine düşer. Bu arayışın zorunlu bir parçasının şiirin zayıflaması olduğu bence muhakkak fark edilir ve gerçek edebiyat tarihi bu farkındalığı sürdürmek zorundadır. Aydınlanma dönemindeki şairler İngiliz Rönesans'ının büyük şairleriyle aynı ayarda değildir. Benzer şekilde Aydınlanma sonrası geleneğin tamamı, yani Romantizm de modernist ve postmodernist mirasçılarında daha da büyük bir düşüş gösterir. Şiirin ölümü herhangi bir okurun kara kara düşünmesiyle hızlanmayacaktır, ama kanımca bizim geleneğimizde şiirin öldüğü zaman, aslında kendi kendini öldürmüş olacağını, geçmişteki gücünün kurbanı olacağını söylemek de yanlış olmaz. Bu kitap boyunca alttan alta hissedilen bir üzüntü konusu şudur: Romantizm, tüm başarılarına karşın, engin bir vizyonu olan tragedya olabilirdi; Prometheus'un olmasa da, kendi esin perisinin Sfenks olduğunu bilmeyen kör Oidipus'un kendi kendini çelmeleyen girişimi olabilirdi.

Kör Oidipus hikmetli bir tanrı olma yolundaydı ki güçlü şairler de onu takip ederek seleflerine karşı körlüklerini kendi eserlerinin revizyonist içgörülerine dönüştürmüşlerdir. Burada güçlü şairin yaşam döngüsünde izini süreceğim altı revizyon hareketi, daha da fazla olabilir ve burada olduğundan çok farklı isimler alabilirdi. Ben bunları altıyla sınırlı tuttum, çünkü bir şairin bir diğerinden na-

sıl uzaklaştığına ilişkin anlayışım açısından asgari ve elzem görünenler bunlar. Verilen adlar keyfi olmakla beraber Batı'nın tahayyül yaşamında merkezi yere sahip çeşitli geleneklerden geliyor ve ben yararlı olabileceklerini umuyorum.

İngilizcenin en büyük şairi belli nedenlerle bu kitabın argümanına dahil değildir. Bunlardan biri zorunlu olarak tarihseldir; Shakespeare tufandan önceki çağa, etkilenme endişesi şiirsel bilinçte merkezi bir yere sahip olmadan önceki devler çağına aittir. Bir diğer neden, dramatik biçimle lirik biçim arasındaki karşıtlıkla ilişkilidir. Şiir öznelleştikçe, seleflerin gölgesi de baskın hale gelmiştir. Fakat ana neden Shakespeare'in esas selefinin vârisinden çok daha küçük bir şair olan Marlowe olmasıdır. Milton tüm gücüne rağmen yine de Spenser'ın şahsında büyük bir selefle ince ve hayati bir mücadeleye girişmek zorunda kalmıştı ve bu mücadele Milton'ı hem yaratmış hem de bozmuştu. Milton'ın ve sonradan da Wordsworth'ün *ephebe*'si olan Coleridge, kendi Marlowe'unu Cowper'da (ya da çok daha zayıf bir şair olan Bowles'ta) bulmaktan memnun olurdu, ama etkilenme isteyerek olacak bir şey değildir. Shakespeare bu kitabın inceleme alanı dışında kalan bir fenomenin, yani selefin mutlak anlamda yutulmasının İngilizcedeki en büyük örneğidir. Denk güçler arasındaki kapışma, güçlü karşıtlar olarak babayla oğul, dönüm noktasındaki Laios'la Oidipus; ben burada yalnızca bu konuyla ilgileniyorum, fakat aşağıda görülebileceği üzere bazı baba figürleri birden fazla kişiden de oluşabilir. En güçlü şairlerin bile şiirsel olmayan etkilere tabi oldukları benim için bile açıktır, ama yine de ben yalnızca *bir şairin içindeki şair* ile ya da has şiirsel benlikle ilgileniyorum.

Etkilenmeyle ilgili fikirlerimizde benim önerdiğim tarzda bir değişiklik yapılması, geçmişte birbirleriyle aynı dönemde yaşamış şairleri daha yanlışsız bir şekilde okumamıza yardımcı olacaktır. Tek bir örnek vermek gerekirse, Keats'in Victoria döneminde yaşamış, *kendi şiirlerinde* onu yanlış yorumlamış çömezleri arasında başta gelenler Tennyson, Arnold, Hopkins ve Rossetti'dir. Kimse Tennyson'ın Keats'le girdiği uzun, gizli çekişmeden zaferle çıkmış olduğunu kesin olarak söyleyemez, ama Arnold, Hopkins ve Rossetti'ye olan bariz üstünlüğünün arkasında, bunların kısmi yenilgilerinin aksine onun kazandığı göreli zafer ya da en azından kendi

zaferine sahip çıkması vardır. Arnold'un mersiye türündeki şiirleri Keats'in üslubuyla anti-romantik duyguyu üstünkörü bir şekilde kaynaştırırken, Hopkins'in dilinin zorlama yoğunlukları ve söyleyiş tuhaflıkları ile Rossetti'nin çok süslü sanatı da kendi şiirsel benliklerinde hafifletmeye çalıştıkları yüklerle çelişmektedir. Aynı şekilde günümüzde Pound'un Browning'le girdiği bitmek bilmez çekişmeye ve keza Stevens'ın İngiliz ve Amerikan Romantizminin büyük şairleri Wordsworth, Keats, Shelley, Emerson ve Whitman ile sürdürdüğü uzun ve büyük oranda saklı kalmış muharebeye yeniden bakmamız gerekir. Victoria dönemi Keatsçilerinde olduğu gibi bunlar pek çok örnekten yalnızca bazılarıdır, tabii eğer şiir tarihi hakkında daha eksiksiz bir hikâye anlatacaksak.

Bu kitabın esas amacı bir okurun eleştirel vizyonunu, hem kendi kuşağının eleştirisi ve şiiri bağlamında –bu bağlamın halihazırdaki krizlerinin ona en çok dokunduğu noktada– hem de kendi etkilenme endişeleri bağlamında sunmaktır. Beni en çok etkileyen çağdaş şiirlerde –örneğin A. R. Ammons'ın *Corsons Inlet*'i ve *Saliences*'i ile John Ashbery'nin *Fragment*'ı ve *Soonest Mended*'ı– şiirin ölümüne karşı kavga veren bir gücü görüyorum ama aynı zamanda sonradan gelmiş olmanın verdiği bitkinliği de görebiliyorum. Aynı şekilde şahsen nelerden kaçtığımı net bir şekilde görmemi sağlayan çağdaş eleştiri eserleri, Angus Fletcher'ın *Allegory*'si (Alegori), Geoffrey Hartman'ın *Beyond Formalism*'i (Biçimciliğin Ötesinde) ve Paul de Man'ın *Körlük ve İçgörü*'sü gibi kitaplar, zihnin Biçimci eleştiri çıkmazından kurtulma çabasının, kısır ahlak zabıtalığına dönüşen arketip eleştirisinin içinde bulunduğu durumun ve herhangi bir şairin herhangi bir şiirini okumaya yardımcı olabileceğini henüz kanıtlayamamış, Avrupa eleştirisindeki tüm bu gelişmelerin anti-hümanist korkunçluğunun farkına varmamı sağlıyor. Bu kitapta şu an sahip olduğumuzdan daha antitetik bir pratik eleştiri önerdiğim Arabölüm çağdaşlığın bu alanına verilmiş bir yanıt mahiyetindedir.

Kendisini aforizmalara, özlü sözlere ve tümüyle geleneksel olsa da gayet kişisel bir mitik örüntüye dayalı şiddetli bir şiir olarak sunan bir şiir teorisi yine de argüman olarak değerlendirilebilir ve böyle değerlendirilmesi istenebilir. Bu kitabı oluşturan her şey –meseller, tanımlar, savunma mekanizmaları olarak revizyon kate-

gorilerinin işlenmesi– yaratıcı zihnin öncelik konusundaki umutsuz ısrarının verdiği melankoli hissi üzerine bütünlüklü bir tefekkürün parçası olma amacındadır. Her türlü yaratıyı şiddetli bir şiir olarak okuyan Vico doğa düzenindeki öncelik ile tinsel düzendeki otoritenin *şairler açısından* aynı şey olduğunu ve böyle de kalmak zorunda olduğunu anlamıştı, çünkü Şiirsel Bilgeliği oluşturan tek şey bu sertliktir. Vico hem doğal önceliği hem de tinsel otoriteyi mülkiyete indirgemişti – benim *Ananke* (Batı tahayyülünü hâlâ yönetmekte olan korkutucu zorunluluk) olarak tanıdığım hermetik bir indirgemeydi bu.

İkinci yüzyılda yaşamış Gnostik bir spekülatör olan Valentinus, İskenderiye'de Pleroma'yı, yani İlahi varlığın tecellisi mahiyetindeki otuz Aeon'dan biri olan Tamlık'ı öğretiyordu: "O'nu bilmedikleri halde Baba'ya ulaşmış olmaları büyük bir mucizeydi." Kişinin zaten bulunduğu yeri araması arayışların en gafili ve en mukadder olanıdır. Her güçlü şairin Esin Perisi, Sophia'sı, tekbenci bir arayış tutkusuyla olabildiğince uzağa ve derine zıplar. Valentinus arayışın sonlandığı bir Sınır olduğunu varsaymıştı, fakat arayışın bağlamı Koşullanmamış Zihin, yani Milton sonrası en büyük şairlerin evreniyse, hiçbir arayış sonlanmaz. Valentinus'un Sophia'sı kurtarılır, tekrar Pleroma'ya dahil edilir ve yalnızca onun Tutku'su ya da Karanlık Niyet'i Sınır'ın ötesinde dünyamıza düşer. *Ephebe* işte bu tutkunun içine, Valentinus'un "kuvvetsiz ve dişi meyve" adını verdiği Karanlık Niyet'e düşmelidir. Bunun içinden çıktığı takdirde, sakatlanmış ve körleşmiş olsa da, güçlü şairler arasında yerini alacaktır.

Özet: Altı Revizyon Kategorisi

1. Clinamen gerçek anlamıyla şiirin yanlış okunmasıdır. Bu sözcüğü Lucretius'tan alıyorum. Lucretius'ta *clinamen*, atomların evrende değişikliği mümkün kılmak üzere yaptıkları "sapma"yı ifade eder. Bir şair selefinin şiirini, bununla bir *clinamen* gerçekleştirecek şekilde yanlış okuyarak selefinden sapar. Bu tutum halefin şiirinde düzeltici bir hareket olarak görünür, bu da demektir ki selefin şiirleri belli bir noktaya kadar gitmiş, ama sonradan tam da yeni şiirin hareket ettiği yönde sapmak zorunda kalmıştır.

2. *Tessera* bir tamamlama ve antitezdir; sözcüğü hâlâ kullanıldığı mozaik yapımından değil, tanınma işareti anlamına geldiği antik gizem kültlerinden alıyorum – sözgelimi küçük bir çömleğin diğer parçalarla birlikte bu kabı oluşturacak parçası. Bir şair selefini antitetik olarak "tamamlar", bunu da ebeveyn-şiiri, terimlerini muhafaza edip başka bir anlama gelecek şekilde, sanki selefi bu denli ileri gitmeyi başaramamış gibi okuyarak yapar.

3. *Kenosis*, ruhlarımızın tekrar zorlantılarına karşı kullandıkları savunma mekanizmalarına benzer bir koparma aracıdır; o halde *kenosis* selefle sürekliliği koparmayı amaçlayan bir harekettir. Bu sözcüğü Aziz Pavlus'tan alıyorum: O buna İsa'nın ilahi mertebeden insan mertebesine düşmeyi kabul ederek kendi kendisini alçaltması ya da içini boşaltması anlamını verir. Sonradan gelen şair görünüşte kendisini kendi ilhamından, yani kendi hayali tanrılığından arındırarak (boşaltarak) kendisini sanki şair olmayı bırakıyormuş gibi alçaltıyor görünür, ama bu çekilme (*ebbing*) selefin çekilme şiiriyle ilişkili olarak öyle bir tarzda gerçekleşir ki selefin de içi boşaltılır. Dolayısıyla sonraki hava boşaltma şiiri göründüğü kadar mutlak değildir.

4. *Daimonikleşme*, yani selefin Yüce'sine tepki olarak kişiselleşmiş bir Karşı-Yüce'ye ulaşma yönündeki hareket. Bu sözcüğü Yeni-Platoncu jargondan alıyorum; orada ilahi ya da insani olmayan bir ara varlığın üstada yardımcı olmak için onun içine girmesine karşılık gelir. Sonraki şair ebeveyn-şiirde gerçek ebeveyne değil, aksine bu selefin ötesindeki bir varlığa ait olan bir güç olduğuna inandığı şeye açar kendini.

5. *Askesis*, yani yalnızlık durumuna ulaşmayı amaçlayan kendini arındırma hareketi. Sözcüğü genel anlamıyla Empedokles gibi Sokrates öncesi şamanların pratiğinden alıyorum. Sonraki şair *kenosis*'te olduğu gibi revize edici bir iç boşaltma işleminden değil bir daraltma/küçültme işleminden geçer. Kendisini selefi de dahil olmak üzere diğerlerinden ayırmak için insani ve muhayyel yeteneğinin bir kısmını bırakır ve bunu kendi şiirini ebeveyn-şiire karşı, onun da bir *askesis* yaşamasını sağlayacak şekilde konumlandırarak kendi şiirinde yapar; böylece selefin yetenekleri de budanır.

6. *Apophrades* ya da ölülerin dönüşü. Sözcük Atina'da ölülerin yaşadıkları evlere yeniden yerleşmek için döndükleri aksi ya da

uğursuz günleri anlatmak için kullanılırdı. Sonraki şair, zaten neredeyse tekbenciliğe denk düşen muhayyel bir yalnızlığın altında ezildiği son aşamasında, kendi şiirini selefin şiirine tekrardan o kadar açık tutar ki başladığı yere, çıraklığına döndüğüne inanabiliriz, ta ki başvurduğu revizyon kategorileriyle kendi kuvvetini tekrardan gösterene kadar. Fakat şiir bir zamanlar açık *olduğu* selefe artık açık *tutulmaktadır* ve bunun tekinsiz sonucu şudur ki yeni şiirin başarısı sayesinde biz artık şiiri selefi yazıyormuş gibi değil, aksine selefin karakteristik eserini sonraki şairin kendisi yazmış gibi görürüz.

Bir

... düşününce aydınlığı,
o aydınlığın zikzak çizen kalbin en günahkâr sapmalarına
yönelip, korkuyla gizlenmeden, saklamadan kendini
onlara tesir edeceğini düşününce....

A. R. AMMONS

Clinamen
ya da
Şiirin Yanlış Okunması

Shelley şairlerin her çağda ebediyen yazılma sürecinde olan Büyük Şiir'e eklemede bulunduklarını iddia etmişti. Borges ise şairlerin kendi seleflerini yarattıklarını söyler. Eliot'ın ısrar ettiği gibi, kendilerinden sonra gelenler bilgideki ilerlemelerini ölü şairlere borçlu olsalar da bu bilgi yine de haleflerinin yaratısıdır, yaşayanlar tarafından yaşayanların ihtiyaçları uyarınca yaratılmıştır.

Fakat şairler ya da en azından en güçlü olanları, ille de en güçlü eleştirmenlerin okudukları şekilde okumazlar şiirleri. Şairler ne ideal ne sıradan okurlardır, ne Arnoldçudurlar ne Johnsoncu. Okurken "Falancanın şiirlerinde şu ölüdür, şu canlıdır" diye düşünmezler. Şairler güçlendikleri zaman falancanın şiirlerini okumazlar, zira gerçekten güçlü şairler yalnızca kendi şiirlerini okuyabilirler. Onlara göre anlayışlı olmak zayıflıktır ve etraflı ve adil karşılaştırmalar yapmak seçilmiş biri olmamaktır. En güçlü modern şairin arketipi olan Milton'ın Şeytanı, Niphates Dağı'nda akıl yürütüp karşılaştırma yaptığında zayıf düşer ve *Paradise Regained*'le (Yeniden Bulunan Cennet) zirveye ulaşıp en zayıf haliyle modern eleştirmenin arketipini ortaya çıkaran düşüş süreci böyle başlar.

Uçarılık gibi gelebilecek bir şey yapıp *Kayıp Cennet*'i en güçlü haliyle modern şairin ikilemini anlatan bir alegori olarak okumayı deneyelim. Bu modern şair Şeytan'dır, Tanrı ise onun ölü ama yine de can sıkıcı ölçüde muktedir ve mevcut atasıdır, yani ata şairdir. Âdem potansiyel olarak güçlü modern şairdir, ama şairin kendi sesini bulmaya çalıştığı en zayıf anındaki halidir. Tanrı'nın Esin perisi yoktur, dahası böyle bir ihtiyacı da yoktur, zira o ölüdür, yaratıcılığı yalnızca şiirin geçmiş zamanında tezahür eder. Şiirdeki yaşayan şairlerden Şeytan'ın Günah'ı, Âdem'in Havva'sı, Milton'ın ise yalnızca –şairin işlediği günahtan ötürü durmadan ağlayan ve şiir-

de dört defa harikulade bir tarzda seslenilen çok içerilerdeki bir Tecelli olan– İçindeki Sevgilisi vardır. Milton birkaç değişik adla seslendiği bu sevgilisine bir ad koymaz, ama "Ad'a değil anlama sesleniyorum" der. Milton'dan bile daha güçlü bir şair olan Şeytan ise kendi esin perisine seslenmenin ötesine geçmiştir.

Şeytana neden modern şair adını veriyoruz? Çünkü Milton ve Pope'un temel dertlerinden birini tüm haşmetiyle önceden sergiler: Collins ve Gray'de, Smart ve Cowper'da yalıtma yoluyla arındıran; örnek Modern Şair, tam anlamıyla Şair olan Wordsworth'te ise her yönüyle açıkça gördüğümüz bir kederdir bu dert. Şiirsel Karakterin Şeytan'daki Tecessümü, Milton'ın hikâyesi gerçek anlamıyla başladığında, yani Tanrı'nın Oğlu'nun Tecessümü ile ve Şeytan'ın *bu* Tecessümü reddiyle başlar. Modern şiir Şeytan'ın şu iki beyanıyla başlar: "Şimdiki gibi olmadığımız bir zaman bilmiyoruz" ve "Zayıf olmak sefilliktir, [bir şeyler] yaparken de ıstırap çekerken de."

Milton'ın şiirdeki kendi sırasını takip edelim. Her şiir bir Düşüş'e dair değil, *bizim düştüğümüze* dair farkındalığımızla başlar. Şair bizim seçilmiş adamımızdır ve onun seçilmişlik bilinci bir lanet olarak gelir; yine, "Ben düşmüş bir insanım" değil, "Ben bir İnsanım ve düşüyorum" – ya da "Ben Tanrı'*ydım*, ben İnsan'*dım* (zira şair açısından bunlar aynıydı) ve düşü*yorum*, ama kendimden." Bu benlik bilinci mutlak bir noktaya yükseltildiğinde, *o zaman* şair Cehennem'in dibini boylar, daha doğrusu uçurumun dibini boylar ve onun etkisiyle orada Cehennem oluşur. Şöyle der: "Düşüşüm durdu gibi; artık *düşmüş* biriyim, sonuç olarak burada Cehennem'de yatıyorum."

Orada ve o zaman, bu kötülükte kendi iyiliğini bulur: Laneti öğrenmek ve bunun içinde mümkün olanın sınırlarını araştırmak için kahramanlığı seçer. Bunun alternatifi nedamet getirmek, benlikten tümüyle farklı, mümkün olana tamamen dışsal bir Tanrı'yı kabul etmektir. Bu Tanrı kültür tarihidir, ölü şairlerdir, başka bir şeye ihtiyaç duymayacak kadar zenginleşmiş bir geleneğin yarattığı sıkıntıdır. Fakat güçlü şairi anlamamız için, onun gidebileceğinden daha uzağa, düşme bilincine varmadan önceki dengeye geri gitmek zorundayız.

Şeytan ya da şair kendi düşen benliğinin tutuşturduğu ateş katında onu aradığında, ilk önce yalnızca en iyi arkadaşı Beelzebub'ı

ya da buraya asla varamamış ve asla da varamayacak olan yetenekli şairi görür. Ve gerçekten güçlü bir şair olarak Şeytan en iyi arkadaşının yüzüyle yalnızca kendi çehresinin durumunu gösterdiği oranda ilgilenir. Bu denli sınırlı bir ilgi ne bildiğimiz şairleri ne de gerçek kahraman Şeytan'ı alaya alır. Beelzebub bu kadar yaralıysa, mutlu ışık tarlalarında gerisinde bıraktığı gerçek biçimine bu kadar benzemez hale gelmişse, Şeytan'ın kendisi de güzellikten yoksundur, hem de gudubetlik derecesinde ve tıpkı Walter Pater gibi en esaslı sefalete, –bir zamanlar tahayyül bakımından en zengin kişi olduğu ve neredeyse hiçbir şeye ihtiyaç duymadığı halde– tahayyül yokluğuna itilmiş Edebiyatın Caliban'ı olmaya mahkûmdur. Fakat Şeytan şairin lanetlenmiş kuvvetiyle bu konu üzerine kafa yormayı reddeder ve bunun yerine kendi görevine döner: geride kalan her şeyi toparlamak.

Bu kapsamlı, engin bir hayal gücü gerektiren görev, amaçları bakımından sıkı sıkıya dini olmayan her türlü şiirin yazımı için gerekli motivasyon denebilecek her şeyi kapsar. İnsanlar neden şiir yazarlar ki zaten? Günahlardan arınmak ya da görüş belirtmek için değil, geride kalan her şeyi toparlamak için. Tahammül –Milton'ın tufan sonrası Âdem'inin ve *Paradise Regained*'deki Oğul'un– kahramanlığı Hıristiyan şiirinin temalarından biridir, ama şairler için pek de kahramanlık sayılamaz. Samson "alayını topla da gel gelebilirsen / Ayaklarım zincirli, ama yumruklarım serbest" deyip Harapha'yla alay ettiğinde, güçlü şairin doğal erdemini kutlayan Milton'ı yeniden duyarız: Milton'da şairin nihai kahramanlığı bir özyıkım spazmıdır – şanlıdır, çünkü düşmanlarının tapınağını alaşağı eder. Kendi kaosunu örgütleyen, gözle görülür karanlığa rağmen bir disiplin dayatan, emir erlerine kendisinin yas tutmayı reddedişini örnek almalarını söyleyen Şeytan böylece şair olarak kahraman olur, neyin yeterli gelmesi gerektiğini öğrenirken, hiçbir şeyin yetmeyeceğini de bilir.

Bu kahramanlık tastamam tekbenciliğin sınırlarında dolaşmaktadır, ne içinde ne de ötesindedir. Milton'ın şiirinde Şeytan'ın, Budala Sorgucunun tertibi yüzünden sonradan yaşadığı düşüş, kahramanın bu sınırdan tekbenciliğe çekilmesi ve böylece alçalmasından ibarettir; Niphates Dağı'ndaki monoloğunda şairliği sonlanır ve "Ey şer, iyiliğim ol benim" diyerek sadece bir isyancıya dönüşür – gele-

neksel ahlaki kategorileri çocukça baş aşağı çeviren biri, öğrenci-olmayan öğrencilerin, ezeli Yeni Sol'un yorgun atalarından bir diğeri olur çıkar. Zira modern şair, üzücü kuvvetliliğinden duyduğu kıvançla, her zaman tekbenciliğin en uzak kıyısında durur, zira daha yeni içinden çıkmıştır. Onun zor dengesi, Wordsworth'ten Stevens'a, tam da orada durmaya çalışmaktır; burada tam da varlığı sayesinde "Gördüklerim ve işittiklerim yalnızca kendimden geliyor" der, ama aynı zamanda "Ben dışında bir şeyim yok ve ben ben olduğum için benim"* der. İlki, kendi başına alındığında, belki de açık bir tekbenciliğin meydan okumasıdır, "şimdiki gibi olmadığım bir zaman bilmiyorum"un eşdeğeri bir şeye geri götürür. Fakat ikincisi aptallığa değil şiire varan değişikliktir: "Benim dışımda nesne yok çünkü hepsinin ruhunu biliyorum, bu da benimkiyle aynı ve dolayısıyla 'ben benim', ki bu da 'Ne zaman ve nerede mevcut olmak istersem orada olacağım' demekle eşdeğerdir. Öyle bir süreçteyim ki, mümkün olan her hareket gerçekten mümkündür ve şu anda yalnızca kendi inlerimi araştırsam da, en azından *araştırıyorum*." Ya da Şeytan'ın söyleyebileceği gibi, "[Bir şeyler] yaparken ve ıstırap çekerken mutlu olacağım, zira ıstırap çekerken bile güçlü olacağım."

Şeytan hakkında gözlemde bulunan pek çok modern eleştirmenin durumu içler acısıdır, zira asla onu gözlemezler. Görmeme kategorisi bundan daha belirgin olamazdı: "Milton'ın dalgalı saçlı Byroncu kahraman"ından bahseden Eliot'tan (insanın sağa sola bakıp sorası geliyor: "Kim?") kibar bir alaycılıkla Wagnerci bir bağlamdan (insanın karalar bağlayası geliyor: "Gerçek bir eleştirmen, hem de farkında olmasa da Tanrı'nın yanında saf tutmuş!") dem vuran Northrop Frye'ın şaşırtıcı gafına kadar. Neyse ki o çok yerinde toparlayıcı çağrısıyla Empson var: "Shelley'e geri dönelim!" Ben de oraya gidiyordum!

Milton'ın Şeytan'a, kendine rakip şaire ve karanlık kardeşine yaptığı adiliği düşünen Shelley, Milton okurunun zihnindeki "zararlı vicdan muhasebesi"nden bahsetmişti. Zira bunları okuyan bir Milton okuru Şeytan'ın kusurlarını Tanrı'nın ona karşı kötülükleriyle karşılaştırarak değerlendirmeye ve Tanrı her türlü ölçünün öte-

* Wallace Stevens'ın "Notes Toward a Supreme Fiction" adlı şiirinden bir dize. –*y.h.n.*

sinde kötülük yaptığından Şeytan'ı affetmeye ayartılmış olacaktı. Fakat C. S. Lewis, yani Meleksi Milton Eleştirisi Okulu Shelley'in kastettiklerini çarpıtmış, kusurları ve Tanrı'nın yanlışlarını tartıp Şeytan'ın daha suçsuz olduğu sonucuna varmıştır. Bu zararlı vicdan muhasebesi, biz Milton'ın Tanrı'sının daha suçsuz olduğuna kanaat getirmiş olsaydık bile (ki ben böyle düşünüyorum), Shelley'nin de kabul edeceği üzere daha yararlı olmayacaktı. Bu yine bir vicdan muhasebesi olacak ve şiir üzerine söylem olarak yine bir ahlak zabıtalığı yapılmış olacaktı, yani zararlı olacaktı.

En güçlü şairler bile ilk başta zayıftır, zira işe geriye dönük Şeytanlar olarak değil, ileriye dönük Âdemler olarak başlarlar. Blake bir varlık durumuna Âdem der ve buna Daralma Sınırı adını verir. Bir diğerine de Şeytan der ve ona da Opaklık Sınırı adını verir. Âdem verili ya da doğal insandır, tahayyüllerimiz bundan daha fazla daralamaz. Şeytan doğal insanın engellenmiş ya da dizginlenmiş arzusudur, daha doğrusu bu arzunun gölgesi ya da Hayaletidir. Bu hayalet durumunun ötesinde hayalimizi zorlayamayız, ama Hayalet bizim baskıcı yönümüze yerleşince yeterince sertleşiriz, zira yeterince daralmış oluruz. Yaşamlarımızı yaşamadığımız için, Koruyucu Kerubi –içimizde kısıtlamaya ve sertliğe tahsis edilmiş yaratıcılık kısmını anlatmak için Blake'in Milton'dan, Hezekiel'den ve Tekvin'den aldığı simgedir bu– yüzünden yaratıcı potansiyelimiz engellendiği için ruhlarımız "Yeter!" diye feryat eder. Blake İnsan'ın tam da bu dönek kısmını adlandırmıştır. Düşüş'ten önce (ki Blake için bunun anlamı Yaradılış'tan öncesidir, bu iki olay bir ve aynı şeydir) Koruyucu Kerubi pastoral deha Tharmas'tı, bölünmemiş bilinci telafi eden birleştirici bir süreçti; öznelerin ve nesnelerin olmadığı, ama tekbencilik tehlikesi taşımayan (zira benlik bilinci de yoktu), bir durumun düşünce-öncesi masumiyeti. Tharmas bir şairin (ya da herhangi bir insanın) fark etme gücüdür, Kerubi fark etmeyi engelleyen güç olsa bile.

Hiçbir şair, hatta Milton ya da Wordsworth gibi tek bir hedefe kilitlenmiş olanlar bile, tarihte bu denli geç bir dönemde Tharmas değildir. Dahası Coleridge ve Hopkins –keza belki Eliot da– en sonunda Kerubi'nin kendilerine hükmetmesine izin vermiş olsalar da, hiçbir şair Koruyucu Kerubi değildir. Geleneğin bu denli geç dönemlerinde yazan şairler hem Âdemlerdir hem de Şeytanlardır. İşe

doğal insanlar olarak başlarlar, daha fazla daralmayacaklarını teyit ederler ve sadece bütün bütüne sertleşemediklerine üzülerek, engellenmiş arzular olarak bitirirler. Fakat bu ikisinin arasında, içlerindeki en büyük şairler çok güçlüdür ve kısa süren baharında Âdem'in ayırt edici özelliği olan doğal yoğunlaşma yoluyla ve kısa ve doğallık-ötesi zaferinde Şeytan'ın ayırt edici özelliği olan kahramanca bir öz-farkındalık yoluyla ilerlerler. Yoğunlaşma ve öz-farkındalık ancak dil aracılığıyla gerçekleşir ve Âdem ve Şeytan'dan beri hiçbir şair selefl erinin geliştirdiği dilden azade bir dil konuşmamıştır. Chomsky insanın bir dili konuşmaya başladığında hiçbir zaman öğrenilmemiş pek çok şey bildiğini söyler. Eleştirinin çabası bir dil öğretmektir, zira hiçbir zaman öğrenilmeyip bir dilin hediyesi olarak gelen şey zaten yazılmış şiirdir – her dilin terk edilmiş bir döngüsel şiirin kalıntısı olduğunu söyleyen Shelley'ye borçlu olduğum bir içgörü bu. Demem o ki eleştiri bir eleştiri dili öğretmez (arketipçiler, yapısalcılar ve fenomenologlar tarafından hâlâ paylaşılan biçimci bir görüştür bu), şiirin zaten yazılı olduğu bir dili, etkilenme dilini, *şairler olarak* şairler arasındaki ilişkileri yöneten diyalektiğin dilini öğretir. *Her okurun içindeki* şair, her okurun içindeki eleştirmenin zorunlu olarak hissettiği gibi okuduğundan ayrıldığını hissetmez. Okurun içindeki eleştirmene haz veren şey, içindeki şairde endişeye –okur sıfatıyla kendimiz için tehlikeli ve zararlı bir şekilde önemsememeyi öğrendiğimiz bir endişeye– yol açabilir. Bu endişe, bu melankoli tarzı etkilenme endişesidir, şimdi adım attığımız karanlık ve şeytani zemindir.

Nasıl şair olunur ya da eskiden söylendiği şekliyle, bir insan şiirsel karaktere nasıl bürünebilir? Potansiyel bir şair etkilenme diyalektiğini ilk keşfettiğinde (ya da bu diyalektik tarafından keşfedildiğinde), şiirin kendisinin hem dışında hem de içinde olduğunu ilk keşfettiğinde, kendi içinde artık hiç şiir kalmayana dek, şiiri tekrardan kendi dışında keşfetme gücünü (ya da arzusunu) bulduktan uzun zaman sonrasına kadar devam edecek bir süreç başlatır. Bu tür keşiflerin hepsi kişinin kendisini tanıma süreci, hatta bir İkinci Doğum olsa da ve teorinin sıhhati adına mutlak bir tekbencilikle başarılması gerekse de, kendi içinde asla tamamlanmamış bir edimdir. *Başka şairlerin* –hayranlık uyandırıcı, acı verici, keyif verici– varlığı anlamında Şiirsel Etkilenme; o kusursuz tekbencinin, yani güç-

lü şair olma ihtimali yüksek şairin ta derinliklerinde hissettiği Şiirsel Etkilenme. Zira şair kendi en derin özlemlerini *diğer benliklerin* farkına vararak öğrenmeye mahkûmdur. Şiir onun *içindedir*, ama o kendi *dışındaki* şiirler –büyük şiirler– tarafından *bulunmuş olmanın* utancını ve ihtişamını hisseder. Bu merkezde özgürlüğünü kaybetmek asla bağışlamamak ve özerkliğin sonsuza dek tehdit altında olmasının dehşetini öğrenmektir.

"Her gencin kalbi," der Malraux, "yüzlerce sanatçı isminin kazılı olduğu, ama tek gerçek sakinleri birkaç güçlü ve genellikle de hasmane hayalet olan bir mezarlıktır." Şunu da ekler: "Şaire sözcüklerin onunla ahenk oluşturması gereken bir ses musallat olur." Malraux'nun esas kaygıları görsel ve anlatısal olduğundan şu formüle varır: "pastişten üsluba". Fakat şiirsel etkilenme için bu yeterli değildir. Şiirsel etkilenmede kendini fark etme hareketi Kierkegaard'ın şu düsturunun daha sert ruhuna daha yakındır: "Çalışmak isteyen kendi babasını doğurur." Şiirsel etkilenmenin Homeros'un oğullarından Ben Jonson'ın oğullarına kadar yüzyıllar boyunca bir baba-oğul ilişkisi olarak tarif edildiğini biliyoruz, ama sonra öğrenmeye başlıyoruz ki *oğulluk* değil ama şiirsel *etkilenme*, Dekartçı ikiciliğin bir diğer veçhesi olan Aydınlanma'nın bir başka ürünüdür.

"Etkileme" (*influence*) sözcüğü daha Aquinolu Tommaso'nun Skolastik Latincesinde bile "başkaları üzerinde güce sahip olma" anlamını kazanmıştır, ama yüzyıllar boyunca kök anlamını ("içe akış") ve esas anlamını (insanlara yıldızlardan gelen kuvvet ya da tecelli) kaybetmemiştir. İlk kullanıldığı şekliyle, etkilenmek insana yıldızlardan akan semavi sıvıyı –kişinin karakterini ve kaderini etkileyen ve gökyüzündeki her şeyi değiştirmiş bir sıvıyı– almak anlamına geliyordu. İlahi ve ahlaki, sonradan da sadece gizli bir güç, insanda iradi görünen her şeye meydan okuyarak hükmünü icra ediyordu. Bu sözcük bizim kullandığımız anlamda –*şiirsel* etkilenme– çok sonralara dayanır. İngilizcede Dryden'ın eleştiri kavramlarından biri değildir. Keza Pope da bu sözcüğü hiçbir zaman bizim kullandığımız anlamda kullanmaz. Johnson 1755'te etkilenmeyi yıldızlarla ya da ahlakla ilgili bir şey olarak tarif eder ve bu ikincisi için "Üstün güç; yönlendirme ve değiştirme gücü" der; ama işaret ettiği örnekler dini ya da kişiseldir, edebi değil. Ondan iki kuşak sonra yaşamış Coleridge ise etkilenme sözcüğünü edebiyat bağla-

mında büyük oranda bizim kullandığımız anlamda kullanmıştır.

Fakat endişe kullanımın çok önünde gider. Ben Jonson ile Samuel Johnson arasında şairler arasındaki baba-oğul sadakatinin yerini, Freud'un zekâsının "aile romansı" adını verdiği dolambaçlı duygular almıştı ve ahlaki güç bir melankoli mirası haline gelmişti. Ben Jonson etkilenmeyi hâlâ sağlıklı bir durum olarak görür. *Taklit* derken şunu kastettiğini söyler: "Başka bir şairin cevherini ya da zenginliklerini kendi kullanımına hasredebilmek. Diğerlerinden üstün mükemmel birini seçmek ve tıpkı onun gibi olana ya da kopyası aslıyla karıştırılabilecek kadar aynı olana dek onu takip etmek." Dolayısıyla Ben Jonson'ın taklit konusunda bir endişesi yoktur, zira onun için (insana iyi geliyor bu fikir) sanat *sıkı çalışmadır*. Fakat gölge düşmüştü ve Aydınlanma sonrasının Deha ve Yüce tutkusuyla birlikte endişe de çıkagelmişti, zira sanat sıkı çalışmanın ötesinde bir şeydi. Edward Young *Deha*'ya olan Longinusçu saygısıyla şiirsel atalarının zararlı erdemleri üzerine kafa patlatır ve büyük selefleri konusunda şöyle hayıflandığında Keats'in mektuplarını ve *Self-Reliance*'ın (Kendine Güven) Emerson'unu öncelemiş olur: "Dikkatimizi *üzerlerine topluyorlar* ve kendimizi yeterince tetkik etmemizi engelliyorlar; yargı yetimizi kendi yetenekleri lehine çeviriyor ve kendimize ait duyumuzu azaltıyorlar; ve kendi ünlerinin azametiyle bize *gözdağı veriyorlar*." Daha klasik bağlılıklara sahip, daha sağlam bir adam olan Dr. Samuel Johnson, tembellik, yalnızlık, özgünlük, taklit ve buluş gibi mefhumların çok tuhaf şekilde birbirine karıştırıldığı karmaşık bir eleştirel matris yaratmıştı. Johnson şöyle ünler: "Tantalos örneği, şiirsel cezalandırma alanında, biraz yersiz kaçar çünkü onun durumunda uzansa tutabileceği meyveler elinden kaçmıştı; halbuki kimi zaman Tantalos'un çektiği acıları çekseler de kendi rahatlarını düşündüklerinden ellerini bile kaldırmayanlar hangi şefkate layık olabilir ki?" Johnson'ın velvelesi bizi biraz irkiltir. Ayrıca kendisini de işin içine kattığını bildiğimizden bir kat daha irkiliriz, zira bir şair olarak kendisi de bir Tantalos'tu, Koruyucu Kerubi'nin kurbanlarından biriydi. Bu anlamda Johnson'ın gazabından yalnızca Shakespeare ve Milton kaçabilmiştir; Vergilius bile Homeros'u çok fazla taklit ettiği için mahkûm edilmişti. Zira İngilizcedeki en büyük eleştirmen olan Johnson'la birlikte şiirsel etkilenme hastalığının ilk teşhisçisi de zuhur etmiştir. Fakat teşhis yaşa-

dığı çağa aittir. Waller'e hayran olan Hume Waller'i kurtaran tek şeyin Horatius'un çok uzakta kalmış olması olduğunu düşünüyordu. Biz daha ilerideyiz ve Horatius'un yeterince uzakta olmadığını görüyoruz. Waller ölmüştür. Horatius ise yaşıyor. Bir önceki selefleri-nin erdemleri diye düşünür Johnson, "hükümdarların sırtındaki yönetme yükünü gittikçe ağırlaştırır". Ve şunu ekler: "Ünlü bir yazarın yerini alan kişi de aynı zorluklarla karşı karşıya kalır." Bizler buradaki yakıcı mizahı gayet iyi biliriz; *Advertisements for Myself*'i (Ben Var Ya Ben...) okumuş olan herkes, Norman Mailer'in sonuçta her yolun Hemingway'e çıkıyor olmasından duyduğu endişeden kaçınmak için yaptığı çılgınca dansların zevkini sürebilir. Ya da bu kadar eğlenceli olmasa da. Roethke'nin *The Far Field*'ını (Uzaktaki Tarla) ya da Berryman'ın *His Toy, His Dream, His Rest*'ini (Oyuncağı, Düşü, Dirliği) okuyabilir ve tarlanın, aslında Whitman, Eliot, Stevens, Yeats'in tarlasına maalesef fazla yakın olduğunu ve oyuncak, düş, gerçek dirliğin adı geçen şairlerin de mülkü olduğunu keşfedebiliriz. Bizim için etkilenme olan şey Johnson ve Hume için endişeydi, ama bu hikâyede ağırbaşlılık azaldıkça dokunaklılık artıyor.

Zamanın gölgelediği haliyle Şiirsel Etkilenme entelektüel revizyonizm denen daha büyük fenomenin parçasıdır. Ki revizyonizm de günümüzde ister siyaset teorisinde ister psikolojide, ister ilahiyatta, ister hukukta ister poetikada olsun doğasını değiştirmiştir. Revizyonizmin atası zındıklıktır, ama zındıklık alınmış öğretiyi modern revizyonizmin daha özel bir işareti olan ve yaratıcı düzeltme diye adlandırabileceğimiz şeyden ziyade dengelerin değişmesiyle değiştirme eğiliminde olmuştur. Zındıklık genel olarak bir vurgu değişikliğinden kaynaklanır, oysa revizyonizm alınmış öğretiyi belli bir noktaya kadar takip eder ve sonra sapar, zira başka bir noktada değil tam da bu noktada yanlış bir yol tutulduğu kanaatindedir. Freud, kendi revizyonistlerini düşünürken, "Pek çok insanın başkalarına ayak uydurmasını ya da kendisini başkalarına tabi kılmasını zorlaştıran güçlü duygusal etkenler vardır" diye yazmıştı, fakat Freud tam da bu "güçlü duygusal etkenleri" analiz etmekten özellikle uzak duracak kadar idareciydi. Böyle bir idarecilikten neyse ki yoksun olan Blake, Aydınlanma'dan bu yana revizyonizmin en derin ve özgün teorisyeni olmayı sürdürmektedir ve yeni bir Şiirsel Etkilenme teorisinin oluşturulmasına çok yardımı olacağı da

kesindir. Blake'e göre bir selefin sisteminin kölesi olmak, saplantılı bir muhakeme ve karşılaştırma (muhtemelen kişinin kendi eserlerinin selefin eserleriyle karşılaştırılması) sonucu yaratıcılıktan uzaklaşmaktır. Şiirsel Etkilenme bir özbilinç hastalığıdır; ama Blake de bu endişeden nasibini almıştır. Onu, yani o şer kitabını rahatsız eden şey, en güçlü şekilde seleflerinden en büyüğünü hayal ederken gelmişti:

... Er Dişiler, Ejder Suretleri,
Savaşa gizlenmiş Din, kızıl bir Ejder & gizli Fahişe.

Milton'un gölgesinde görünür bütün bunlar, ki Koruyucu Kerubi'dir o...*

Blake gibi bizlerin de bildiği üzere Şiirsel Etkilenme tarih labirentinin sillesini yemiş kazanç ve kayıplardır. Bu kazancın mahiyeti nedir? Blake Durumlarla Bireyler arasında ayrım yapmıştır. Bireyler Varlık Durumlarından geçerler ve Bireyler olarak kalırlar, ama Durumlar her zaman oluşma sürecindedir, her zaman değişirler. Ve yalnızca Durumlar suçludur, bireyler asla suçlu değildir. Şiirsel Etkilenme Bireylerin ya da Tikellerin Durumlardan geçmesidir. Her revizyonizm gibi Şiirsel Etkilenme de bize ruhun bir hediyesidir ve bu hediye bize yalnızca, serinkanlı bir biçimde, ruhun sapkınlığı ya da Blake'in daha doğru tespitiyle, Durumların sapkınlığı denen şey sayesinde gelir.

Bir şairin diğerini ya da daha doğru bir tabirle bir şairin şiirlerinin bir diğerinin şiirlerini ruh cömertliğiyle, hatta ortak bir cömertlikle etkilemesi mümkündür. Fakat bizim ucuz idealizmimiz burada yersiz kaçar. Cömertliğin işin içine girdiği yerde, etkilenen şairler daha düşük seviyedeki ya da zayıf şairlerdir; cömertlik ne kadar çok olursa ve bu süreç ne kadar karşılıklı olursa, sürece dahil olan şairler de o kadar zayıftır. Ayrıca burada da etkileme yanlış algılama yoluyla gerçekleşir, fakat genellikle kasıtsız ve neredeyse bilinçsiz kaldığını da söylemek gerek. Argümanımın merkezi ilkesine gelmiş bulunuyorum. Bu argüman infial uyandıracağı için daha doğru filan olmayacak elbette, ama yeterince doğrudur:

* Aksi belirtilmedikçe bundan sonraki bütün şiir çevirileri Emine Ayhan'a aittir. –*y.h.n.*

Şiirsel etkilenme –iki güçlü, has şair söz konusu olduğunda– her zaman önceki şairin yanlış okunmasıyla, yani gerçekte ve zorunlu olarak bir yanlış yorumlama olan yaratıcı bir düzeltme edimi yoluyla ilerler. Verimli şiirsel etkilenmenin tarihi, bu da demektir ki Rönesans'tan bu yana Batı şiirinin ana geleneği, bir endişe ve kendi kendini kurtarıcı bir karikatür tarihidir, tahrifat tarihidir, modern şiirin varlığını borçlu olduğu sapkın, bilinçli revizyonizmin tarihidir.

Benim kendi varlığımın labirentinde mutlu mesut dolanan Ahmak Sorgucum şu protestoda bulunur: "Şekillendirdiği argüman doğru olsun olmasın, bu tür bir ilke ne işe yarar ki?" Şairlerin sıradan okurlar olmadığını duymak yararlı mıdır ve özellikle de eleştirmenler, kelimenin gerçek anlamıyla eleştirmenler en üstün güce ulaşmış sıradan okurlar değil midirler? Her şey bir tarafa, *neyin nesidir* bu Şiirsel Etkilenme? Bu konu incelendiğinde yıpratıcı bir iş olan kaynak avcılığından, telmih sayımından (araştırmacılardan bilgisayarlara geçtiğinde her halükârda felaket boyutlara erişecek bir iştir bu) daha fazlası olabilir mi? Eliot bize "iyi şairler çalar, kötü şairlerse etkilendiğini, başka bir sesi ödünç aldığını belli eder" şeklinde bir ilke miras bırakmadı mı? Ayrıca Emerson ve düsturlarından ("Kendinizde ısrarcı olun: Asla taklit etmeyin" ve "Ruh muhtemelen kendisini tekrar etmeye tenezzül etmeyecektir") son dönemde çağımızın Arnold'una dönüşüp Kaygı Mitinin şairleri yükümlülük endişesi duymaktan alıkoyduğunda ısrar eden Northrop Frye'a kadar şiirsel etkilenmeyi inkâr eden edebiyat eleştirisinin tüm o büyük idealistlerini ne yapacağız?

Bu tür idealizmlere karşı, neşeyle, Lichtenberg'in büyük sözü aktarılabilir: "Evet, ben de büyük adamlara hayran olmayı seviyorum, ama yalnızca eserlerini anlamadığım büyük adamlara." Ya da yine Lichtenberg'den –kendisi Şiirsel Etkilenme'nin bilgelerinden biridir– başka bir söz: "Tam karşıtını yapmak da bir taklit biçimidir ve taklidin tanımı ikisini de içermelidir." Lichtenberg burada Şiirsel Etkilenme'nin terimlerde çelişki olduğunu ima eder ki haklıdır. Ama o zaman Romantik Aşk da terimlerde çelişkidir ve Romantik Aşk Şiirsel Etkilenme'nin en yakın benzeşidir, tam tersi yönde hareket etse de ruhun bir başka muhteşem sapkınlığıdır. Büyük Öz-

gün'üyle karşılaşan şair orada olmayan ve en üstün tahayyül erdemine sahip olanlar hariç herkesin kalbinde bulunan hatayı bulmak zorundadır. Kaybın ta kendisidir âşığı cezbeden, ama dönüp baktığında kendisi de görür ki, karşılıklı yanılsamaya, orada olmayan şiire kurban düşmüştür. "İki insan âşık olup birbirleri için yaratıldıklarını hissetmeye başladıklarında" diye yazar Kierkegaard, "kopmanın zamanı gelmiştir, zira devam ederek her şeylerini kaybedebilirler, ama kazanacakları hiçbir şey yoktur." *Ephebe* ya da kudretli şair olarak genç figürü Büyük Özgün'ü tarafından bulunduğunda, artık yola devam etmenin vaktidir, zira kazanacak pek çok şey vardır, selefininse kaybedecek bir şeyi yoktur; tabii eğer tümüyle yazılmış şairler gerçekten de kaybın ötesindeyse.

Fakat Şeytan denen durum vardır ve şairler kendilerine mal etme işini bu zorluk altında yapmalıdırlar. Zira Şeytan opaklıkla sıkı bir ittifak içinde olduğunu kabul etmeye zorlanmış saf ya da mutlak benlik bilincidir. Dolayısıyla Şeytan'ın durumu değişmez bir ikicilik bilincidir, yalnızca uzam (beden) bakımından değil, saatle ölçülen zaman bakımından da sonlu olana takılmış olmanın bilincidir. Saf ruh olmak, ama opaklık sınırını kendinde bilmek; Yaradılış-Düşüş'ten gerilere gittiğini iddia etmek, ama sayıya, ağırlığa ve ölçüye teslim olmaya zorlanmak; işte güçlü şairin, yetkin tahayyülün, şiir evreniyle, geçmiş ve gelecekteki sözcüklerle, kültürel mirasın korkunç azametiyle karşılaştığında durumu budur. Günümüzde durum Milton'ın tebelleş olduğu on sekizinci yüzyılda ya da Wordsworth'ün tebelleş olduğu on dokuzuncu yüzyılda olduğundan bile daha ümitsiz bir hal almaktadır; mevcut ve müstakbel şairlerimizin tek tesellisi, Milton ve Wordsworth'ten beri tek bir devasa figürün daha çıkmamış olmasıdır ki Yeats ve Stevens da buna dahildir.

Yirminci yüzyıldan önceki büyük şiirsel etkileyicilerden on-on beşini incelediğimizde, bunlar arasında büyük Yasaklayıcı'nın, güçlü muhayyileleri bile daha beşikteyken boğan Sfenks'in kim olduğu çabucak anlaşılır: Milton. Milton'dan beri İngiliz şiirinin düsturunu Keats şöyle dile getirmiştir: "Ona hayat bana ölüm demek." Milton'daki bu ölümcül canlılık onun içindeki Şeytan'ın durumudur ki bunu da bize *Kayıp Cennet*'teki Şeytan karakterinden çok Milton'ın kendi şeytanıyla kurduğu editörce ilişki ve on sekizinci

yüzyılın güçlü şairlerinin tümüyle ve on dokuzuncu yüzyıldakilerin belli bir kısmıyla olan ilişkisi göstermektedir.

Milton İngilizcedeki bütün şiirsel etkilenme teorilerindeki ve tarihindeki merkezi sorundur; belki de bize Keats'e olduğundan bile daha yakın olan ve modern şiirde (yani kendimizde) en sorunlu öğelerin hepsini önümüze diken Wordsworth için olduğundan daha fazla geçerlidir bu. Bu derin düşünce hattını birleştiren şey –Milton bunun atası; Wordsworth büyük revizyonisti; Keats ve Wallace Stevens başta olmak üzere başka bazı şairler de bağımlı vârisleridir– gerçek bir ikiciliğin dürüstçe kabulüdür. Bunun karşı kutbunda ise bütün ikicilikleri aşma arzusu –Spenser'in görece ılımlı mizacından Blake, Shelley, Browning, Whitman ve Yeats'in çeşit çeşit şiddetliliklerine kadar uzanan vizyon ve peygamberlik hattına hükmeden şiddetli bir arzu– vardır.

Derin düşünce hattının, kayıp şiirinin ve ayrıca görevini kabul ederek geride kalanları toparlayan güçlü şairin has sesi şöyle bir şeydir:

Elveda

Neşeye her dem mesken olan şen çayırlar: Selam korkular, selam
Şeytani dünya ve sen en derinlerdeki Cehennem
Teslim al yeni Sahibini: ne Mekânın ne de Zamanın
Değiştiremeyeceği bir akıl taşıyan sahibini,
Onun asıl yeridir akıl, hem benlik muktedirdir orada
Cehennemden bir Cennet, Cennetten bir Cehennem yaratmaya,
Ne fark eder neresiyse, aynı olacaksam ben gene...?*

Bu dizeler C. S. Lewis ya da Melekler Okulu'na göre ahlaki ahmaklığı temsil etmektedir ve buna ancak gülünür. Fakat ahlaken yeterince incelmiş biri değilsek, muhtemelen bu dizeler bizi çok etkileyecektir. Şeytan'ın hatalı olmadığı anlamına gelmez bu; elbette hatalıdır. "Aynı olacaksam ben gene" dizesinde korkunç bir *pathos* vardır, zira o aynı değildir ve bir daha da asla olmayacaktır. Ama o bunu bilir. Neşe'ye bilinçli olarak veda ettiği bu noktada kahramanca bir ikiciliği –Milton sonrasında İngilizcedeki hemen hemen her

* John Milton, *Yitik Cennet*, I. kitap, I. 249. –*y.h.n.*

türlü şiirsel etkilenmenin temelini oluşturan bir ikiciliği– benimsemektedir.

Milton'a göre her türlü düşme deneyimi kaçınılmaz temelini kayıpta bulur ve cennet ancak Tek Büyük Adam tarafından yeniden ele geçirilebilir, herhangi bir şair tarafından değil. Fakat Milton'ın kendi Büyük Özgün'ü, bizzat Dryden'a itiraf ettiği üzere, *The Faerie Queene*'inin (Periler Kraliçesi) VI. Kitabı'nda Colin'ine bir Şair Cenneti vaat eden Spenser'dır. Gerek Johnson gerekse de Hazlitt'in vurguladığı üzere, Milton haleflerinden farklı olarak etkilenme endişesi duymaktan acizdi. Johnson'a göre Homeros'un tüm mirasçıları arasında borç hanesi en az kabarık olan Milton'dı: "O doğal olarak kendisi için düşünürdü, kendi yeteneklerine güvenirdi ve yardımlara da. engellere de dudak bükerdi: Seleflerinin düşünce ya da imgelerine kapalı değildi. ama pek meraklısı da değildi." Keats'in de katıldığı bir dersinde, Hazlitt. Milton'ın seleflerini yutma konusundaki olumlu yeteneği –ki bu kavram Keats'in Olumsuz Yetenek mefhumunu etkilemiştir– hakkında şunları söylemişti: "Eserlerini okuduğumuzda kendimizi güçlü bir zekânın etkisi altında hissederiz, başkalarına yaklaştıkça farklılığı da o kadar belirginleşen bir zekâdır bu." O halde, diye sorası geliyor insanın, Milton Spenser'ı kendi Büyük Özgün'ü tayin ederken ne düşünmüştü? En azından şunu: Milton ikinci doğumunda Spenser'ın romans dünyasına yeniden-doğmuştu ve ayrıca Spenser'cı romansın tekçi (*unitary*) yanılsaması olarak görmeye başladığı şeyin yerine gerçek bir ikiciliği varlığını acısı olarak kabul edişini koyarken de Spenser hakkındaki hissini –onun kendi Öteki'si olduğu hissini, her şairin hayal etmesi gereken Ötekilik düşünü– korumuştu. Milton kendi gençliğinin tekçi özleminden ayrılmakla bizim Aydınlanma sonrası ya da Romantik Şiir adını verdiğimiz şiire babalık etmiştir denebilir – saplantılı bir şekilde zihnin ölüm evreni karşısındaki gücünü ya da Wordsworth'ün ifade ettiği şekliyle, hangi raddeye kadar zihnin efendi ve hâkim olduğunu, hangi raddeye kadar dışadönük duyunun istencinin hizmetkârı olduğunu konu edinen bir şiirden bahsediyoruz.

İfade ettiği inançları ne olursa olsun hiçbir modern şair tekçi değildir. Modern şairler sefil ikiciler olmaya mahkûmdurlar, çünkü bu sefalet, bu fukaralık sanatlarının başlangıç noktasıdır – Stevens'ın "fukaraların ve ölülerin derin şiirinden" bahsetmesi manidardır.

Şiir bir insanda kendi kurtuluşunu harekete geçirebileceği gibi geçirmeyebilir de, fakat yalnızca muhayyilesi bu ihtiyaçla yanıp tutuşanlara gelir ve geldiğinde de dehşet olarak gelme ihtimali vardır. Bu ihtiyaç, ilk olarak, genç şairin, yani *ephebe*'nin başka bir şairi, Öteki'ni deneyimlemesiyle öğrenilir ve bu Öteki'nin meşum büyüklüğü *ephebe*'nin onu dört bir yanı kuşatan bir karanlık içindeki ışıl ışıl bir parlaklık olarak görmesiyle daha da artar (tıpkı Blake'in Deneyim Ozanı'nın Kaplan'ı, Eyüp'ün Leviathan'ı ve Behemoth'u, Ahab'ın Beyaz Balina'yı ya da Hezekiel'in Koruyucu Kerubi'yi gördüğü gibi, zira tüm bunlar artniyetli bir tuzak halini almış Yaradılış'a, her *ephebe*'nin olacağı Prometheusçu Arayışçı'nın gözünü korkutan bir görkeme dair vizyonlardır).

Collins için, Cowper için, pek çok Duyarlılık Ozanı için Milton, yeni bir sesin Şair Cenneti'ne girmesini engelleyen Koruyucu Kerubi'ydi, Kaplan'dı. Bu tartışmanın simgesi Koruyucu Kerubi'dir. Koruyucu Kerubi Tekvin'de Tanrı'nın meleğidir; Hezekiel'de Sur kralıdır; Blake'te düşmüş Tharmas ve Milton'ın hayaletidir; Yeats' teyse Blake'in hayaletidir. Bu tartışmada, pek çok adı olan (ne kadar güçlü şair varsa o kadar ad vardır) zavallı bir iblistir o ama ben ona ilkin adsız sesleniyorum, zira insanlık henüz kendi yaratıcılığını engelleyen endişeye bir ad takmış değil. O, insanları şair değil kurban yapan şeydir, söylemselliğin ve gizli saklı sürekliliklerin bir iblisidir, yazıları Kutsal Kitap'a çeviren bir sözde yorumcudur. Tahayyülü boğazlayamaz o, zira hiçbir şey buna kadir değildir ve zaten o da bir şey boğazlayamayacak kadar zayıftır. Koruyucu Kerubi Sfenks kılığına bürünebilir (tıpkı Duyarlılık kâbuslarında maskeye bürünmüş bir halde dolanan Milton'ın Hayaleti gibi), ama Sfenks (onun çalışmaları güçlüdür) dişi (ya da en azından dişi eril) olmalıdır. Kerubi erildir (ya da en azından eril dişidir). Sfenks bilmece oluşturup boğazlar ve en sonunda kendi kendini imha eder, ama Kerubi yalnızca korur/kapar, yalnızca yolu tıkıyor görünür, saklamaktan daha fazlasını yapamaz. Sfenks ise yoldadır ve buradan çıkartılmalıdır. Bilmecenin çözümü arayışa kalkışan her şairin içinde vardır. Güçlü şairlerin büyük görevleri yerine getirirken küçük görevlerde başarısız olmaları şiir mesleğinin büyük ironisidir. Sfenks'i bir kenara iterler (aksi takdirde şair olamazlar, bir ciltten ötesine geçemezler), ama Kerubi'yi ifşa edemezler. Daha sıradan

insanlar (ve bazen zayıf şairler) Kerubi'yi yaşamalarını sağlayabilecek kadar (tabii eğer Yaşamın Kusursuzluğunu seçebilecek kadar) ifşa edebilirler, ama Sfenks'e yalnızca boğazlanarak ölme riskiyle yaklaşırlar.

Zira Sfenks doğaldır, Kerubi ise insana daha yakındır. Sfenks cinsel endişedir, Kerubi ise yaratıcı endişedir. Sfenks'le kökenlere geri giderken yolda karşılaşılır, Kerubi'yle ise gerçekleştirmeye doğru olmasa bile olasılığa doğru ileri giden yolda karşılaşılır. İyi şairler geri giden yolda yürüyen güçlü kimselerdir –mersiyeci olmaktan duydukları derin haz bundandır– ama yalnızca çok küçük bir kısmı kendilerini vizyona açmışlardır. Kerubi'yi ifşa etmek güçten çok sebat, pişmanlık duymamak ve sürekli uyanıklık gerektirir; yaratıcılığa ket vuran engelleyici fail Sfenks kadar kolayca "derin uyku"ya yatmaz. Emerson şairin doğada bir özdeşlik algılayarak Sfenks'in bulmacasını çözdüğünü düşünüyordu; ama bütünleştirmeyi asla ümit edemeyeceği çeşit çeşit ayrıntı tarafından bombardımana tabi tutuluyorsa Sfenks'e boyun eğiyordu. Emerson'un gördüğü şekliyle Sfenks doğadır ve bizim doğadan çıkışımızın bulmacasıdır, bu da demektir ki Sfenks psikanalistlerin verdiği adla Birincil Sahnedir. Fakat *şair olarak* şair için Birincil Sahne nedir? Bu onun Şiirsel Atası'nın esin perisiyle halvet olmasıdır. Orada mı peydahlanmıştır? Hayır – orada onu peydahlayamamışlardır. O kendi kendini peydahlamış olmalıdır, esin perisi olan annesi sayesinde kendi kendisini yaratmalıdır. Ama esin perisi Sfenks ya da Koruyucu Kerubi kadar habistir ve kendisini ikisiyle de özdeşleştirebilir. ama çoğunlukla Sfenks'i tercih eder. Güçlü şair kendisini peydahlayamaz – o şiirsel babasını tanımlarken onu da tanımlayacak olan kendi Oğlunu beklemek zorundadır. Burada peydahlamak gasp etmek anlamına gelir ve Kerubi'nin diyalektik emeğidir. Burada kederimizin merkezine girerken ona açık açık bakmamız gerek.

Kerubi Tekvin'de neyi korur? Ya da Hezekiel'de? Blake'te? Tekvin 3: 24 – "Onu kovdu; yaşam ağacının yolunu denetlemek için Aden bahçesinin doğusuna Kerubiler ve her yana dönen alevli bir kılıç yerleştirdi." Hahamlar için burada Kerubiler Tanrı'nın mevcudiyetinin dehşetini simgeliyordu; Rashi içinse bunlar "yıkım melekleri"ydi. Hezekiel 28: 14-16 bize daha da sert bir metin verir:

Sen çok uzağı koruyan [*mimshach*, Rashi'ye göre "çok uzağa yayılan"] bir Kerubi'ydin; Seni oraya yerleştirdim. Tanrı'nın kutsal dağındaydın, yanan taşlar arasında dolaştın. Yaratıldığın günden sende kötülük bulunana dek yollarında kusursuzdun. Ticaretinin bolluğundan zorbalıkla doldun ve günah işledin. Bu yüzden kirli bir şey gibi seni Tanrı'nın dağından attım, yanan taşların arasından kovdum, ey koruyucu Kerubi.

Burada Tanrı bir kerubi olan Sur hükümdarını, bir zamanlar cennet bahçesini, Tanrı'nın bahçesini korumuş olsa bile reddeder, çünkü konutundaki ve Süleyman'ın tapınağındaki kerubiler sandığın üzerine kanatlarını açarlar ve onu korurlar. Blake Koruyucu Kerubi'ye karşı daha da haşin davranan bir peygamberdir. Blake'e göre Voltaire ve Rousseau Vala'nın Koruyucu Kerubileriydi, Vala da doğal dünyanın yanılsamalı güzelliği, doğalcı aydınlanmanın peygamberleri ise onun uşaklarıydı. Blake'in *Milton* adlı "kısa epiği"nde Koruyucu Kerubi aynı anda hem Milton hem Blake hem Los olan başarılmış İnsan ile tecelli ya da sevgili arasında bir yerde durur. Blake'in *Jerusalem*'inde (Kudüs) Kerubi, Blake-Los ile İsa arasındaki engelleyici unsurdur. Dolayısıyla Kerubi'nin neyi koruduğu sorusunun cevabı şudur: Blake'te doğanın kendisinin koruduğu her şeyi; Hezekiel'deyse yeryüzünün zenginliğini (ama burada Blakevari bir paradoks söz konusudur: o zenginlik bizatihi kendisiymiş gibi görünür); Tekvin'de Doğu Kapısı'nı, Yaşam Ağacı'na giden Yolu korur.

Koruyucu Kerubi ayırır mı o halde? Hayır –bunu yapacak gücü yoktur onun. Şiirsel Etkilenme bir ayırma değil kurbanlaştırmadır– arzunun yıkımıdır. Şiirsel Etkilenme'nin simgesi Koruyucu Kerubi'dir, çünkü Kerubi Dekartçı *kapsamlılık* (*extensiveness*) kategorisini simgeler; *mimshach*, "çok uzağa yayılan" diye adlandırılmasının nedeni de budur. Descartes'ın, yakınlarının ve çömezlerinin Romantik gelenekteki şiirsel vizyonun asıl düşmanları olmaları tesadüf değildir, zira Dekartçı *kapsamlılık* (Pavlusçu ikiciliğin aksine) modern ikiciliğin, yani bizimle nesne arasındaki sersemletici uçurumun kökensel kategorisidir. Descartes nesneleri yerelleşmiş uzam olarak görüyordu; Romantik vizyonun ironisi Descartes'a karşı isyan etmiş, ama bu isyanın yalnızca Blake'te yeterince ileri gitmiş olmasıdır – Wordsworth ve Freud Dekartçı ikiciler olarak kalmışlardır ve şimdi'yi çökelmiş geçmiş, doğayı da yerelleşmiş uzamlardan meydana gelen bir süreklilik olarak görmüşlerdir. Bu

Dekartçı zaman indirgemeleri bize şiirsel etkilenmenin olumsuz yönünü, bir endişe salgını olarak edebiyat dünyasındaki *influenza** denebilecek felaketi getirmiştir. Eterimsi bir sıvının yayılımı yerine, yıldızların insanlar üzerinde tatbik etmesinden ziyade insanların tatbik ettiği okült ("okült" çünkü gözle görülemez ve hissedilemez) bir gücün şiirsel akışını alırız. *Yoğunluk* (*intensiveness*) olarak zihni, *kapsamlılık* olarak dış dünyadan kopartın, zihin yalnızlığını –daha önce hiç olmadığı kadar– öğrenecektir. Düşünceli yalnız kendi oğullarını ve kardeşlerini hemen reddeder, tıpkı Dekartçı *Deha*'nın bir hicvi olan Blake'in Urizen'inin etkilenme endişesinden mustarip güçlü şairin ilk örneği olması gibi. Eğer birbirinden kopuk iki dünya varsa –biri uzamda yayılmış büyük bir matematik makinesidir, diğeri yayılmamış, düşünen ruhlardan müteşekkildir– o zaman endişelerimizi geçmişe uzanan o sürekliliğe geri yerleştirmeye başlarız; Öteki de geçmişe yerleştirildiğinde Öteki anlayışımız da büyür.

Dolayısıyla Koruyucu Kerubi bir süreklilik iblisidir; onun meşum albenisi şimdiyi geçmişe hapseder ve farklılıklar dünyasını tekbiçimliliğin renksizliğine indirger. Geçmiş ve şimdinin özdeşliği bütün nesnelerin özsel özdeşliğiyle aynıdır. Bu Milton'ın "ölüm evreni"dir ve şiir bununla yaşayamaz, zira şiir sıçramalıdır, kendisini süreksiz bir evrene yerleştirmeli ve eğer bir evren bulamıyorsa tıpkı Blake'in yaptığı gibi o evreni kendi yaratmalıdır. Süreksizlik özgürlüktür: Peygamberler ve ileri düzey analistler süreksizlik beyanında bulunurlar; bu noktada Shelley ve fenomenologlar hemfikirdir: "Tahmin etmek, gerçekten öngörmek, sözcüğün kısıtlanmamış anlamında –geçmişin sonucu olan şey anlamında değil, bize doğru gelen şey anlamında– geleceğe sahip olanların bir istidadıdır." *Metabletica*'daki H. H. Van den Berg'dir bu sözlerin sahibi. Shelley'nin *A Defence of Poetry*'sinde (Şiirin Savunusu) –Yeats haklı olarak bu eseri İngilizcede şiir üzerine en derin söylev olarak görmüştür– peygamberane ses aynı özgürlüğü ilan eder: "Şairler anlaşılmamış bir esinin başkâhinleridirler; geleceğin bugüne yansıttığı devasa gölgelerin aynalarıdır."

* Bloom burada "grip" anlamına gelen *influenza* ile "etkilenme" anlamına gelen *influence* kelimesi arasındaki ses benzerliğine dayalı bir kelime oyunu yapıyor. –*y.h.n.*

Samuel Beckett'ın Descartes'ın dilinden yazdığı dramatik bir monolog olan *Whoroscope* (Orospuölçer) şiirindeki "Dolayısıyla ben kendi oğlum değilim" üzerine notu şudur: "Tanrı'yı helak olarak kanıtlar." Descartes'ın zaferi kendisi dışındaki tahayyüllere ille de dostane yaklaştığı söylenemeyecek mecazi-olmayan bir vizyonla gelmiştir. Dekartçı indirgemeciliğe yönelik itirazlar asla durmaz ama gayri iradi olarak da olsa Descartes'a sürekli hürmet edilir. Beckett'ın İngilizce yazdığı bir avuç güzel şiir açıkça itiraz edilemeyecek kadar inceliklidir, ama yine de güçlü süreksizlik dualarıdır.

Gelgelelim Descartes'ta şairlere karşı, Platon'un şairlerin otoriteleri aleyhindeki polemiğini andıran açık bir önyargı yoktur. Descartes *Private Thoughts*'ta (Özel Düşünceler) şunları bile yazabilmişti: "Belirli bir ağırlığı olan görüşlerin filozoflardan ziyade şairlerin eserlerinde bulunuyor oluşu tuhaf görünebilir. Bunun nedeni şairlerin yazılarını coşku ve tahayyüle borçlu olmalarıdır; tıpkı çakmaktaşında ateş tohumları olması gibi, bizim içimizde de bilgi tohumları vardır; filozoflar bunları akıl yoluyla, şairlerse tahayyül yoluyla çıkartırlar, o yüzden de bu tohumlar daha iyi parıldarlar." Dekartçı bilinç uçurumu ya da miti, yine de ateşi çakmaktaşından almış ve her ikisi de şiir-karşıtı olan idealizm ve materyalizm alternatifleriyle şairleri (Blake'in acımasız nitelendirmesiyle) "şeytani bir kurmaca"ya mahkûm etmiştir. Felsefe kendisini temizlemekle bu büyük ikicilikten kurtulmuştur, ama Milton'dan Yeats ve Stevens'a kadar büyük şairlerin elinde, onlara "gerek idealizmin gerekse de materyalizmin uygunsuz bir soruya verilmiş yanıtlar" olduğunu söyleyecek yalnızca kendi geleneği vardı: Şiirsel Etkilenme. En az Descartes (ya da Wordsworth) kadar Yeats ve Stevens da yalnızca beden gözüyle değil, zihinleriyle de görmeye çalışmışlardır; tek sahici Descartes karşıtı olan Blake bu tür çabaları da şeytani bir kurmaca diye görmüş ve Dekartçı Merceği kendi Girdap'ını Mekanizmacı'nın Girdap'ıyla karşı karşıya getirerek hicvetmiştir. Mekanizmanın kendine özgü umutsuz bir soyluluğu olduğunu bugün kabul ediyoruz; Descartes olguları *kapsamlılık* mitiyle kurtarmayı istemişti. Beden belli bir şekil alıyor, sabit bir alanda hareket ediyor ve bu alan dahilinde bölünüyordu; ve dolayısıyla sınırları sıkı sıkıya çizilmiş oluş süreci içinde bütünlüğünü sürdürüyordu. Şairler açısından *verili* olan duyum dünyasını ya da duyum çokluğunu yer-

leştiren şey buydu; Wordsworthçü vizyon da buradan doğmuştu – bu kısıtlılıktan çıkıp Wordsworth'ün Tahayyül diye adlandırmayı tercih ettiği bir diğer indirgemenin verdiği zorlama vecde yükselmişti. *Tintern Abbey*'deki duyum çokluğu ilk başta daha da yalıtılır ve sonra, şeylerin sivriliklerinin, sabitliklerin ve kesinliklerin "daha yüksek" bir kavrayış içinde silinip gitmesiyle akıcı bir süreklilik içinde ayrışır. Blake'in Wordsworthçülüğe itirazı (Blake onun şiirini beğendiği için daha da etkili olmuş bir itirazdır bu), Blake'in bu dayatılmış yanılsamadan, bizatihi bir indirgeme olan bu vecd halinden duyduğu dehşete dayalıdır. Descartes'ın girdaplar teorisinde her hareket dairesel olmalıdır (zira maddenin hareket edebileceği bir boşluk yoktur) ve her madde daha fazla indirgenebilir/küçültülebilir olmalıdır (dolayısıyla atom diye bir şey yoktur). Blake açısından bunlar Şeytan'ın Değirmenlerinin, o imkânsız görevi yerine getirmek, yani en ince Ayrıntıları (daha da fazla bölünmeyecek olan Vizyon Atomlarını) azaltmak için beyhude yere dönüp durmasından ibaretti. Blake'in girdaplar teorisindeyse dairesel hareket kendisiyle çelişkilidir; şair kendi Girdabının tepesinde durduğunda Dekartçı-Newtoncu daireler Vizyon'un yassı düzlüğüne dönüşür ve Tikeller öne çıkar – her biri kendisi olarak, başka bir şey olarak değil. Zira Blake, Owen Barfield'in izini sürdüğü anlamda, "görünüşü kurtarmaya" (bu sözü Milton'dan almıştır) çalışanların uzun programına ne kadar katılırsa olguları kurtarmaya da o kadar çalışır. Blake Şiirsel Etkilenme'nin, Koruyucu Kerubi'yi yanan taşların içine atmaya çalışan dürtünün kurtarıcı ya da gözden geçirici, revizyonist veçhesinin teorisyenidir.

Fransız vizyon sahipleri Descartes'ın büyüsüne, Dekartçı Siren'e çok yakın olduklarından Jarry ve çömezlerinin eserlerinde nihai ifadesini bulan farklı bir tarzda –yüksek ve ciddi mizah, apokaliptik ironi alanında– çalışmışlardır. Şiirsel Etkilenme incelemesi zorunlu olarak Patafiziğin bir dalıdır ve "... Hayali Çözümler Bilimi"ne olan borcunu memnuniyetle itiraf eder. Blake'in Los'u, usta Kartezyen Urizen'in etkisiyle, Yaradılış-Düşüş'ümüze gümbür gümbür inince, yolundan *sapar*; ki Urizen'ci yaradılışın, Dekartçı vizyonun *tüm* bireyselliği, son bir ironiyle, bu Lucretiusçu *clinamen* parodisinden, kaderden küçük kaprise geçişten ibarettir. *Clinamen*, yani sapma –Platoncu *demiurgos*'un gerçekleştirdiği yeniden yarat-

manın yol açtığı talihsiz hataların Urizenci muadilidir bu– ister istemez Şiirsel Etkilenme teorisinin merkezi kavramıdır, zira her şairi Şiirsel Babasından ayıran (ve bölünme sayesinde kurtaran) şey bir yaratıcı revizyonizm örneğidir. *Clinamen*'in kökeninde her zaman için "Patafizik bir keyfilik anlayışı" olduğunu kavramak gerekiyor. Şair selefini öyle bir konumlandırır, bağlamını öyle bir saptırır ki vizyon ürünü nesneler yüksek yoğunluklarıyla süreklilik içinde kaybolurlar. Selefin heterokozmosuna* ilişkin olarak şair, tüyler ürpertici bir keyfilik –ya da tüm nesnelerin eşitliği ya da eşit gelişigüzelliği– hissine sahiptir. Bu his *indirgemeci değildir*, zira yeniden görülen ve vizyon sahibinde yeniden şekil bulan şey sürekliliktir, konumlandırıcı bağlamdır; bu his kritik nesnelerin yoğunluğuna ulaştırılır, ki bunlar da sonra onun içinde "kaybolur", fakat Wordsworth'teki "sıradan günün ışığında solup kaybolma"dan farklı bir tarzda olur bu. Patafizik gerçekten eksiksiz olduğunu kanıtlar; şairler dünyasında bütün düzenlilikler gerçekten de "düzenli istisnalardır"; vizyonun *yeniden ortaya çıkışı* bizatihi, istisnaları yöneten bir yasadır. Eğer her vizyon edimi belli bir yasayı belirliyorsa, o zaman muazzam korkunç bir paradoks olan Şiirsel Etkilenme'nin temeli sağlam bir şekilde kurulmuştur; selefin *özel* yasasını yeni şairin *kendisi* belirler. Dolayısıyla yaratıcı yorumlama zorunlu olarak bir yanlış yorumlamaysa, bu bariz absürdlüğü kabul etmek zorundayız. Bu en ileri tarzda absürdlüktür, Jarry'nin apokaliptik absürdlüğü ya da Blake'in tüm girişiminin absürdlüğüdür.

O halde şu diyalektik sıçramayı gerçekleştirelim: Sözde "yanlışsız" şiir yorumlarının çoğu hatalardan bile beterdir; belki de yalnızca az ya da çok yaratıcı ya da ilginç yanlış okumalar vardır, zira her okuma zorunlu olarak bir *clinamen* değil midir? Dolayısıyla tekrardan temellere dönerek şiir incelemelerini bu şekilde yenilemeye çalışmamız gerekmez mi? Hiçbir şiirin kaynağı yoktur ve hiçbir şiir yalnızca başka bir şiire telmihte bulunmaz. Şiirler insanlar tarafından yazılır, isimsiz kahramanlar tarafından değil. İnsan ne kadar güçlü olursa hınzı o kadar artar, *clinamen*'i de o kadar küstahlaşır. Ama okurlar olarak kendi *clinamen*'imizden caymak için ne bedel ödememiz gerekir?

* Alternatif, insan yaratımı dünya. –*ç.n.*

Ben burada yeni bir poetika değil, tümüyle farklı bir pratik eleştiri öneriyorum. Başarısızlığı zaten anlaşılmış olan o çabayı, yani şiiri başlı başına bir varlık olarak "anlama" çabasını terk edelim. Bunun yerine, her şiiri, şairinin bir selefinin şiirini ya da genel olarak şiiri *bir şair olarak* kasten yanlış yorumlaması olarak okumayı öğrenme derdine düşelim. Her şiiri *clinamen*'iyle bilin, o zaman bu şiiri şiirin güç kaybıyla bilgi kazanmayacak bir tarzda "bileceksiniz". Bunu Coleridge'in ünlü organik benzeşini reddeden Pater'la aynı ruhla söylüyorum. Pater'e göre Coleridge (ne kadar gönülsüz olsa da) şairin şiirini yazarken çektiği acıları ve sıkıntıları küçümsemiştir. Oysa bu üzüntüler hiç değilse kısmen etkilenme endişesine dayalıdır ve şiirin anlamından kopuk değildir.

Borges, Pascal'in yüce ve dehşet verici Korkunç Alan hissi üzerine yorumunda, Pascal ile Kopernikçi Devrime 1584'te bile hâlâ coşkuyla tepki gösterebilen Bruno arasındaki karşıtlığa dikkat çeker. Yetmiş yılda yaşlılık çöker insana – Bruno'nun düşüncenin ilerleyişinde yalnızca neşeyi gördüğü yerde Donne, Milton, Glanvill çürüme görürler. Borges'in özetlediği şekliyle, "bu tatsız tuzsuz yüzyılda, Lucretius'un altı ayaklı dizelerini esinleyen mutlak uzam, Bruno için kurtuluşu ifade eden mutlak uzam, Pascal için bir labirente ve uçuruma dönüşmüştü." Borges bu değişikliğe hayıflanmaz, zira Pascal de Yüce olanı başarır. Fakat Pascal'in aksine güçlü şairler sıkıntıları kabul ederek var olmazlar; Yüce olanı bu denli yüksek bir bedelle satın almayı içlerine sindiremezler. Tıpkı Lucretius gibi, özgürlük olarak *clinamen*'i seçerler. Şöyle der Lucretius:

Aşağılara doğru atomlar
Yol alırken ağırlıklarıyla, belirsiz yerlerde
Ve zamanlarda öylesine ufaktır ki *sapmaları*,
Yön değişmesi bile güç denir bunlara.
Bu sapma da olmasa her şey dökülürdü boşluktan
Tekdüze bir koşutlukla, yağmur damlaları gibi
Ne çarpışma, ne vurması atomun üstüne.
Doğa hiçbir şey yaratamazdı kısaca bunlardan...
Ama insan kafasında her edimini önceden saptama gibi
İçsel bir zorunluluk yoksa, hepten edilgen değilse hele,
Gösterdikleri sapmaya borçluyuz bunu
Atomların, belirsiz zamanlarda ve yerlerde.*

Lucretius'un *clinamen*'ini düşündüğümüzde Şiirsel Etkilenme'de saklı son ironiyi de görebilir ve böylece başladığımız yere geri döneriz. Güçlü şair ile Şiirsel Baba arasındaki bu *clinamen* sonra gelen şairin tüm varlığı tarafından yaratılır ve modern şiirin gerçek tarihi bu gözden geçirici/revizyonist sapmaların eksiksiz kaydı olacaktır. Saf Patafizikçi açısından sapma hayret edilecek şekilde sebepsizdir; ne de olsa, Jarry Tutku'yu yokuş yukarı yapılan bir bisiklet yarışı olarak düşünebiliyordu. Şiirsel Etkilenme tedrisatından geçmiş biri saf olmayan bir Patafizikçi olmaya zorlanır; *clinamen*'in sanki aynı anda hem bir maksadın ürünü hem de gayri iradi bir şey miş gibi düşünülmesi gerektiğini anlamalıdır – her şairin Tinsel Biçimi *ve* her şairin düşen bedeni uçurumun dibine değerken yaptığı sebepsiz hareket. Şiirsel Etkilenme, Blake'in diliyle, bireylerin Durumlardan geçmeleridir, ama eğer sapma olmazsa bu geçiş başarısız olmuş demektir. Güçlü şair gerçekten de şunu söyler: "Görünen o ki düşüşüm durdu; artık *düşmüş durumdayım*, sonuç olarak burada Cehennem'de yatıyorum," ama bunları söylerken bir yandan da şöyle düşünmektedir: "Düşerken, *saptım*, bu yüzden burada kendi yaratımım sayesinde gelişmiş bir Cehennem'de yatıyorum."

* Lucretius, *Evrenin Yapısı*, çev. Tomris Uyar, Turgut Uyar, İstanbul: Hürriyet, 1974 s. 58, 60. –*ç.n.*

İki

Deha ürünü her eserde kendi reddedilmiş düşüncelerimizi görürüz - bunlar bize yabancılaşmış bir heybetle geri dönerler.

EMERSON

Tessera
ya da
Tamamlama ve Antitez

Nietzsche'nin *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası Üzerine* denemesini ilk kez Ekim 1951'de Yale'de üniversite öğrencisiyken okudum. Bu deneme o zaman benim için eziyet olmuştu, şimdi okuduğumdaysa daha da acı veriyor:

> En şaşırtıcı eserler yaratılmış olabilir, tarihsel açıdan tarafsızlar sürüsü, yazara biraz daha uzaktan bakabilmek için her zaman oradadır. Hemen yankılanır sesleri; ama daima "eleştiri" olarak, oysa eleştirmen olaydan kısa bir süre önce, böyle bir şeyin gerçekleştiğini rüyasında bile görse inanmayacak durumdadır. Hiçbir zaman bir etki çıkmaz ortaya. Her zaman yeniden bir "eleştiri" çıkar; bu eleştiri de bir etkiye değil, yalnızca yeniden eleştiriye yol açar. Bu noktada eleştirilerin çoğuna birer başarısızlık gözüyle bakmakta görüş birliğine varılmıştır. Temelde, böyle bir "etki" mevcut olduğunda bile her şey eskisi gibi kalır: Bir süreliğine yeni bir şeyler hakkında konuşulur, sonra yine başka yeni bir şey konuşulur ve bu arada insanlar ne yapıyorlarsa onu yapmaya devam ederler. Eleştirmenlerimizin tarihsel eğitimi, gerçek anlamda bir etkiye, yani yaşam ve eylem üzerindeki bir etkiye yol açılmasına izin vermez.*

Eleştiriyi hor görmek için Nietzsche olmaya gerek yok. İlk okuduğumda bu pasajdaki horgörü beni rahatsız etmemişti, şimdi de etmiyor. Ama buradaki zımni eleştirel "etkilenme" tanımı eleştirmenler için her zaman bir yük olacaktır. Emerson gibi, Nietzsche de etkilenme-olarak-endişenin en büyük retçilerinden biridir, tıpkı Johnson ve Coleridge'in en büyük savunucuları olmaları ve Johnson ile Coleridge'in izinden giden W. J. Bate'in yakın dönemdeki en kayda değer araştırmacısı olması gibi. Fakat sanırım ben etkilenme

* Çeviri çok ufak değişikliklerle, kitabın Mustafa Tüzel tarafından yapılan çevirisinden alınmıştır (İthaki, 2006) –*y.h.n.*

endişesi anlayışımı Johnson, Coleridge ve onların takdire şayan araştırmacısı Bate'ten çok, bu endişeyi belli ki duymayan Nietzsche ve Emerson'a borçluyum. Nietzsche şiirsel geçmişi yeni yaratıma bir engel olarak görmeyi tuhaf bir iyimserlikle reddetmesi bakımından Goethe'nin mirasçısıydı. Nitekim kendisi de her zaman ısrarla bunu savunmuştur. Goethe tıpkı Milton gibi seleflerini endişeden uzak bir iştahla yutuyordu. Emerson bu konuda Wordsworth ve Coleridge'e ne kadar çok şey borçluysa Nietzsche de Goethe ve Schopenhauer'a o kadar çok şey borçluydu; ama Nietzsche, Emerson gibi, bir selefin gölgesinde kalmanın ürpertisini duymuyordu. Nietzsche açısından "etkilenme" canlanma anlamına geliyordu. Ama etkilenme ve özel olarak şiirsel etkilenme, Aydınlanmadan bu yana bir nimet değil bir lanet olmuştur. Etkilenme birilerine canlılık verdiği her yerde yanlış okuma, kasıtlı, hatta sapkın revizyonizm olarak işlemiştir.

Nietzsche *Putların Alacakaranlığı*'nda kendi deha kavramını şöyle açıklar:

> Büyük insanlar büyük zamanlar gibi, içlerinde korkunç bir güç birikmiş patlayıcı nesnelere benzerler; onların önkoşulu her zaman, tarihsel ve fizyolojik olarak, şudur: Uzun süredir o güç toplanmış, yığılmış, yoğunlaşmış ve saklanmıştır – ve uzun bir süre patlama olmamıştır. Kütle içindeki gerilim çok büyüyünce, gayet tesadüfi bir uyarım bile dünyaya "deha"yı, "eylem"i, "büyük kader"i çağırmaya yeter. O zaman neylesin çevre ya da çağ, neylesin "dönemin ruhu" ya da "kamuoyu".

Deha *güçlüdür*, yaşadığı çağ *zayıftır*. Ve dehanın kuvveti kendisini değil onun ardından gelenleri tüketir. Onların üzerine *sel olur akar* ve karşılığında (der Nietzsche ısrarla) onlar da velinimetlerini –gerçi Nietzsche'nin tasvirinden hareketle benim velinimetleri yerine felaketleri diyesim geliyor ama– yanlış anlarlar.

Nietzsche'nin dedesi diyebileceğimiz Goethe (Schopenhauer onun babası olduğundan Goethe'ye de dedesi denilebilir) *Renkler Kuramı*'nda "kusursuz modellerin bile rahatsız edici bir etkileri vardır; zira *Bildung*'umuzda bazı zorunlu aşamaları atlamamıza yol açarlar ve sonuç olarak çoğunlukla hedefimizi feci ıskalayıp sınırsız hataya sürükleniriz," der. Fakat Goethe başka bir yerde modellerin yalnızca benliğin aynaları olduğuna inandığını söyler: "İnsanın neyse o olduğu için sevilmesi büyük bir istisnadır. Büyük ço-

günluk başkasında yalnızca karşı tarafa ödünç verdiklerini, kendi benliğini, kendi kafasındaki kişiyi sever." Goethe'nin büyüleyici bir ironiyle ifade ettiği üzere, "mükerrer ergenlik" ya da "Birey tekrardan mahvedilmelidir" inancında olduğunu hatırlamamız gerek. Bazen buna, "Ne kadar sıklıkla?" diye soruyla karşılık vermek isteriz; zira Goethe'nin her muhtemel yutulmadan etkilenildiğinde şu şekilde ısrar etmiş olduğu da aklımızdadır. "Her büyük şey biz onun farkına vardığımız andan itibaren bizim hamurumuzu yoğurur." Bu formülün sonuçları birçok şair (ve birçok insan) açısından korkunçtur. Ama Goethe otobiyografisinde aşağıdaki gibi bir paragrafı yazabiliyordu. ki buna Aydınlanma sonrası İngiliz yazarlarından yalnızca Milton, Amerikalılar arasındansa yalnızca Emerson onay verebilirdi. Yalnızca yaratıcı endişe duymaktan düpedüz aciz olduğuna inanan bir şair söyleyebilirdi şunu:

> Kuşkusuz kendimize bu şekilde aşırı yoğunlaşma sıkıcı ve zaman zaman melankolik bir iştir ve bize hem zarar verir hem de yardım eder. Fakat bir yandan insan doğasının o meşum nevi şahsına münhasırlığını, diğer yandan yaşam tarzlarının ve eğlencelerin sınırsız çeşitliliğini düşündüğümüzde insan soyunun çoktan kendi başını yememiş olması tam anlamıyla bir mucizedir. Sanırım insan doğasında öyle özel bir inatçılık ve çokyönlülük var ki temasa geçtiği ya da içine aldığı her şeyin üstesinden gelebiliyor ya da bu şeyi özümseyemiyorsa en azından zararsız hale getirebiliyor.

Bunun insan doğasından çok Goethe'nin doğası için doğru olduğunu söylemek gerek. Nietzsche "Her yetenek kendini kavgada göstermelidir," der. Dolayısıyla Goethe'de Kant'ın formülasyonlarının hilafına bir *Bütünlük* kavgacısı görür. Fakat Nietzsche'ye göre Goethe nihayetinde salt insani olanın üstesinden gelenlerden biridir: "Kendisini tamlığa uyacak şekilde terbiye etmiştir, kendisini *yaratmıştır*." Bu tür bir iddiadan ne sonuç çıkartmalıyız? Birincisi, bu iddianın Goethe'nin kendi korkunç özgüvenine dayalı olduğunu belirtmek gerek. Şunu söylemişliği yok mudur? "Bir şairin selefleri nin ve çağdaşlarının tüm başarıları haklı olarak ona ait değil midir? Çiçekleri gördüğünde toplamaktan niye çekinsin? Ancak başkalarının zenginliklerini kendi zenginliklerimiz haline getirerek büyük şeyler yaratabiliriz." Eckermann'a daha da güçlü ifadelerle şunları söylemişti: "Tüm bu özgünlük konuşmaları da neyin nesi? Biz doğar doğmaz dünya bizi etkilemeye başlar ve ölene kadar bu de-

vam eder. Her halükârda, enerji, kuvvet, istenç dışında neye bizim diyebiliriz ki!" Ama bunu okurken, şair için hepsi birden, diye mırıldanmaya zorlanıyorum, zira etkilenme endişesi enerji, kuvvet, istenç dışında başka neyle alakalıdır ki? Bunlar bizzat şairlere mi aittir yoksa başkasından, selefinden mi geçmiştir? Etkilenme endişesinin hem en büyük mağdurlarından hem de en büyük teorisyenlerinden biri olan Thomas Mann, Goethe'nin bu sıkıntıyı hiç çekmemiş olması nedeniyle daha da çok ıstırap çekmiştir, ki Mann'ın kendisi de bunu fark etmiştir. Goethe'de böyle bir endişe belirtisi arayan Mann, *Doğu-Batı Divanı*'ndan tek bir soruyla çıkmıştı: "Başka insanlar da yaşarken yaşamak mümkün müdür?" Bu soru Mann'ın zihnini Goethe'ninkinden çok daha fazla meşgul etmiştir. *Dr. Faustus*'taki geveze müzisyen Herr Saul Fitelberg, Leverkühn'e şunları söylediğinde romanın merkezi bir takıntısını ifade ediyordu: "Israrla kişisel davanın mukayese edilemeyeceğini söylüyorsun. Küstahça bir kişisel benzersizliği göklere çıkarıyorsun – belki de bunu yapmak zorundasın. 'Başka insanlar yaşarken yaşamak mümkün müdür?'" Mann *Dr. Faustus*'un yazılışını konu alan kitabında, son şaheseri olmasını planladığı kitabı için çalışırken Hesse'nin *Boncuk Oyunu*'nu görünce duyduğu endişeyi kabul eder. Günlüğüne şunları yazar: "Bu dünyada yalnız olmadığının insana hatırlatılması – her zaman nahoş bir şey bu." Sonra şunları ekler: "Goethe'nin sorusunun başka bir versiyonu bu: 'Başka insanlar da yaşıyorsa yaşamak mümkün müdür?'" Okur bu büyüklenici kibir karşısında gülümseyip belki de şunları mırıldanabilir: "Biz büyücüler birbirimizi sevmeyiz", ama Mann'ın da gayet iyi bildiği üzere, derin bir meseledir bu. Mann "Freud ve Gelecek" başlıklı güçlü bir denemesinde Nietzsche'nin tarihin doğru kullanımı üzerine karamsar yazısına çok yaklaşır (Mann bunu sonradan *Faustus*'ta kullanmak için yeniden okumuştur). "Antikçağdaki ego ve kendisi hakkındaki bilinci," der Mann, "bizimkinden farklıydı, bizimki kadar kapsayıcı değildi, daha gevşek tanımlanmıştı." Yaşam mitik özdeşleşme anlamında "taklit" olabilir ve önceki özdeşliğin/kimliğin bu şekilde yenilenmesinde "öz-farkındalık, icazet, kutsanma" bulabilirdi. Freud'un izinden giden (gittiğini düşünen) Mann bir yandan Goethe'nin örnek hayatını zikreder ve kendi Goethe taklidi modelini hafiften çıtlatırken, diğer yandan da Nietzsche'nin etkilenme endişesini aşma

şeklinin yirminci yüzyıl versiyonunu sunar. Yirminci yüzyılda etkilenme üzüntülerine karşı takınılan tavır açısından eşsiz gördüğümden Mann'ın denemesindeki tüm pasajı alıntılayacağım:

> Çocukluk –bir başka deyişle çocukluğa gerileme– bu gerçek anlamıyla psikanalitik öğe, hepimizin yaşamında ne büyük role sahiptir! Bir insanın hayatının şekillenmesinde ne büyük paya sahiptir; gerçekten tam da tarif ettiğim şekilde işler: Mitik özdeşleşmeyle, hayatta kalarak, zaten var olan ayak izlerini takip ederek! Babayla olan bağ, babaya öykünmek, babalık oynamak ve babanın yerini tutan resimlere daha üstün ve gelişkin bir türün aktarılması – bu çocuksu özellikler bireyin hayatında nasıl da iz bırakır ve onu şekillendirir! "Şekillendirmek" sözcüğünü bilerek kullanıyorum, çünkü benim açımdan *eğitim* (*Bildung*) dediğimiz şeyin, insanın şekillendirilmesinin, en mutlu, en zevkli öğesi tam da hayranlık ve sevginin –büyük benzerlikten çekip çıkartılmış bir baba-imgesiyle çocukça özdeşleşmenin– bu güçlü etkisidir. Özellikle de sanatçı, o fena halde çocuk ruhlu ve oyun heveslisi varlık, bize bu tür çocukça bir taklidin kendi yaşamı üzerindeki gizemli ama sonuçta bariz etkisini; çoğu zaman kahramanın çok farklı zamansal ve kişisel koşullar altında, çok farklı ve deyim yerindeyse çocukça araçlarla yeniden canlandırılmasından başka bir şey olmayan kariyerinin üretken idaresini anlatabilir. Werther ve Wilhelm Meister safhalarıyla, yüzyıllık *Faust* ve *Divan* dönemiyle, Goethe taklidi hâlâ bir sanatçının yaşamını şekillendirebilir ve hamurunu mitik bir şekilde yoğurabilir, bilinçdışından çıkıp –bir sanatçıdan bekleneceği gibi– oyun yoluyla gülümseyen, çocuksu ve derin bir farkındalığa dönebilir.

Ephebe ile selef arasındaki ilişkide önemli olan her şeyi bu pasajda bulabiliriz, yalnızca en önemlisi eksiktir – kaçılamayan melankoli, yanlış okumayı kaçınılmaz kılan endişe. Mann'ın Goethe'den uzaklaşması (sapması) herhangi bir sapmanın mutlaka gerekli olduğunun son derece ironik bir biçimde inkârıdır. Mann'ın Goethe'ye dair yanlış yorumu selefine tam da kendi parodici dehasını, kendi sevecen ironisini atfeder. *Bildung*'u, kendi Yusuf destanını resmetmek için gösterdiği büyük çaba bize unutulmaz Tamar figürünü –Yahuda'yı bir fikir uğruna seven ve bu fikrin peşinden koşarken oğullarını öldüren Tamar'ı– kazandırır. Şöyle yazar Mann: "Sevgi için yeni bir temeldi bu, ama ilk kez vücut buluyordu: Bedenden değil fikirden gelen aşk. Dolayısıyla iblisçe/daimonik diye de nitelendirilebilir." Tamar hikâyede sahneye geç çıkar, ama hikâyenin kendisi için yaratmak zorunda kalacağı merkezi yerden gayet emindir. Mann'ın (büyük bir ironici olmasına rağmen) belki de an-

cak kısmen fark ettiği üzere, Tamar bir bakıma Mann'ın kendisini ve zamanın adaletsizliğini, kendisinden bütün önceliklerin esirgendiğini güçlü bir şekilde hisseden bütün yazarları temsil eder. Mann'ın Tamar'ı, birleşmenin anlamının yalnızca başka bir birleşme olduğunu içgüdüleriyle bilir, tıpkı Mann'ın başka bir romanı anımsamadan roman yazılamayacağını bilmesi gibi. "Unutkanlık" der Nietzsche ısrarla, "her türlü eylemin bir özelliğidir" ve devamında eylem adamının vicdandan yoksun olduğunu söyleyen Goethe'nin sözünü aktarır. Dolayısıyla, diye ekleyebilir Nietzsche, eylem adamı, gerçek şair, "aynı zamanda bilgisizdir: bir şey yapabilmek için pek çok şeyi unutur, kendi gerisindekilere karşı adaletsizdir ve yalnızca tek bir yasa tanır – o da var olacak olanın yasasıdır." Hiçbir şey –bunda ısrarlıyım– Nietzsche'nin ısrarından, yani ironiden feci korkan bir şairin ısrarından daha soylu ve kendini aldatıcı bir biçimde yanlış olamaz. Bu ironi tarih denemesindeki sivri ve korkunç bir pasajda karşımıza çıkar. Nietzsche burada Hegelci tarih felsefesine karşı güçlü bir protestoda bulunur.

> İnsanın bu dünyaya sonradan geldiği inancı her halükârda zararlı ve aşağılayıcıdır; ama feleğin çemberinin hafifçe dönmesiyle sonradan geleni geçmişteki bütün canlıların gerçek anlamı ve nesnesi olarak tanrılığa yükselttiğinde ve onun bilinçli sefaleti dünya tarihinin kusursuzluğu olarak yerini aldığında korkutucu ve yıkıcı görünecektir.

Bu ironinin Hegel'e yöneltilmiş olmasının bir önemi yok; gerçek hedefi Nietzsche'nin kendi içindeki etkilenme endişesidir. Lichtenberg bilgece şunları yazar: "Bir insan kendisinin başkalarındaki halini sevmemekle kalmaz, ondan nefret de eder bana kalırsa." Etkilenmeyi reddeden büyük isimler –Almanya'da Goethe, Nietzsche, Mann; Amerika'da Emerson ve Thoreau; İngiltere'de Blake ve Lawrence; Fransa'da Pascal, Rousseau ve Hugo– merkezi bir yere sahip bu sanatçılar, en az etkilenme endişesinin varlığını kabul edenler –İngiltere'de Samuel Johnson'dan Coleridge ve Ruskin'e ve son birkaç kuşaktır bu dört ülkedeki güçlü şairlere kadar birçok şair– kadar etkilenme endişesinin yaşandığı muazzam alanlardır.

Montaigne kendi içimizi araştırmamızı, burada "özel isteklerimizin çoğunlukla başkaları pahasına doğup geliştiğini" öğrenmemizi ister. Montaigne, etkilenme endişesinin en azından Freud'a ka-

darki en büyük gerçekçisidir; bu bakımdan Johnson'ı bile geride bırakır. Aristoteles'in izinden giden Montaigne. Homeros'un ilk ve son şair olduğunu söyler. Bazen Pascal'i okurken Montaigne'in ilk ve son gerçek ahlakçı olmasından korktuğunu hissederiz. Pascal, "Montaigne'de gördüğüm her şeyi onda değil kendimde buluyorum," der öfkeyle, fakat Pascal'in eserlerinin iyi bir baskısını inceleyip, onun Montaigne'e rezalet diye nitelenebilecek kadar büyük bir borcu olduğunu gösteren "paralel pasajlar" listesini görünce bu iddia komik kaçar. Pascal'in bir yandan Montaigne'in cübbesini giyerken diğer yandan selefini reddetmeye çalışması *The Scholar Gipsy* (Çingene Âlim) ve *Thyrsis*'i tamamen (ve bilinçsizce) Büyük Kasideler'den aşırma bir dille, tonla ve duyumsal ritimle yazarken Keats'i alaya alan Matthew Arnold'ı hatırlatmaktadır.

Kiekegaard *Korku ve Titreme*'de harikulade ama absürdlük derecesinde feci bir güvenle, çalışmak isteyen birinin kendi babasını doğurduğunu söyler. Ama ben Nietzsche'nin şu özlü kabulünü daha doğru buluyorum: "Eğer iyi bir baba yoksa, bir tane yaratmak şarttır." İster şair olalım ister olmayalım hepimizin mağduru olduğu etkilenme endişesi, korkarım, önce kökenlere, Freud'un korkunç bir zekâ örneğiyle, "aile romansı" adını verdiği mukadder bataklığa yerleştirilmek zorundadır. Fakat bu meşum büyülü alana girmeden önce bazı gerekli tespitler için "endişe"de mola vermek istiyorum.

Freud endişeyi tanımlarken "angst vor etwas"tan bahseder. Bir şey *karşısındaki* endişe, tıpkı arzu gibi, bir beklenti tarzıdır. Endişe ve arzunun *ephebe*'nin ya da başlangıç şairinin çatışkıları olduğunu söyleyebiliriz. Etkilenme endişesi *sele kapılma* beklentisiyle duyulan bir endişedir. Lacan arzunun yalnızca bir metonimi (düzdeğişmece) olduğunda ısrar eder ve arzunun zıddı olan beklenti endişesi de yalnızca bir metonimi olabilir. Seleflerinden bir selden korkarcasına korkan *ephebe*, hayati bir parçayı bütünün yerine koymaktadır – bu bütün, yaratıcı endişesini, yani her şairdeki hayalete benzeyen engelleyici etkeni oluşturan her şeydir. Fakat bu metonimiden kaçmak mümkün değildir; her iyi okur gerçek anlamıyla boğulmayı *arzular*, ama şair boğulduğu takdirde artık şair değil *yalnızca bir okur* olur.

Beyinsizce yapılan endişe tariflerinin pazarlanabildiği ve ilgiyle tüketildiği bir çağda yaşıyoruz. Kanımca endişe analizinde klasik

ahlakçıların ve Romantik spekülatörlerin mirasına yirminci yüzyılda yalnızca tek bir değerli katkı olmuştur, o da ister istemez Freud'a aittir. İlkin Freud bize endişenin hissedilen bir şey olduğunu hatırlatır, fakat endişe dediğimiz şey üzüntü, keder ve salt zihinsel gerilimden farklı bir rahatsızlık durumudur. Ona göre, endişe belirli yollar izleyerek iş gören iletim ya da boşaltım fenoenlerinin eşlik ettiği rahatsızlıktır. Bu boşaltım fenomenleri endişenin altında yatan "heyecan artışı"nı hafifletir. Heyecanın birincil artışı doğum travması olabilir; bu travmanın kendisi de karşılaştığımız ilk *tehlike* durumuna bir yanıttır. Freud'un "tehlike" tabirini kullanması bize belli stres anlarında duyduğumuz genel tahakküm korkumuzu, doğa tarafından kendi bedenimizin zindanına hapsedilme korkumuzu hatırlatır. Freud doğum travması konusunda Rank'ın izahını biyolojik açıdan mesnetsiz olduğu gerekçesiyle reddetmiş olmasına karşın, kendi sözleriyle, "çocukların endişeye belli bir eğilimi" olduğu düşüncesini de kafasından atamamıştır. Sonraki hadım edilme endişesine benzeyen anneden ayrılık, "ihtiyaçların karşılanmamasından kaynaklanan bir gerilim artışı" doğurur, buradaki "ihtiyaçlar" kendini korumanın ekonomisi açısından hayatidir. Dolayısıyla ayrılma endişesi bir dışlanma endişesidir ve hemen ölüm endişesiyle ya da benin üstben korkusuyla birleşir. Böylece Freud üstben korkusuna dayandırdığı zorlanma nevrozları tanımının sınırına gelir ve bizi de şairlerin melankolisinin zorlanmaya dayalı muadilini, yani etkilenme endişesini araştırmaya teşvik eder.

Bir şair şair olarak ete kemiğe büründüğünde, şair olarak onun *sonunu hazırlayabilecek* her türlü tehlikeye karşı endişe duyması kaçınılmazdır. Etkilenme endişesinin bu denli korkunç olmasının nedeni hem bir ayrılma endişesi olması hem de bir zorlanım nevrozunun ya da kişileşmiş üstben olan ölüm korkusunun başlangıcı olmasıdır. Benzerlik kurarak biz de şöyle akıl yürütebiliriz: Şiirlere (mizahi bir şekilde) etkilenme endişesinin yarattığı heyecan artışına yanıt mahiyetindeki hareketli boşaltımlar diye bakılabilir. Eleştirinin her zaman bizi temin ettiği üzere, şiirler haz vermelidir. Ama –tüm şiir geleneğinin ve özel olarak da Romantizm geleneğinin ısrarına karşın– şiirler haz*la* yazılmaz, aksine tehlikeli bir durumun –büyük bir parçasını etkilenme üzüntüsünün oluşturduğu endişe durumunun– verdiği rahatsızlık hissiyle yazılır.

İnsanın doğumu ile şiirsel doğum, biyolojik endişe ile yaratıcı endişe arasındaki bu radikal benzerliği meşrulaştıran şey nedir? Bir gerekçe göstermek için, sanatın Şamanist vecdden ve bizim zamanaşırı insani ölüm korkumuzun bataklığından doğduğu gölgeli ve daimonik zeminde yürümemiz, kökenlerin verdiği hüzne dönmemiz gerekir. Ben meseleye şiir okumanın yeni ve daha keskin bir yolunu arayan pratik bir eleştirmen saikiyle yaklaştığımdan, bu şekilde kökenlere geri dönmeyi tatsız olmakla birlikte kaçınılmaz buluyorum. Rakip şairleri hem birlikte hem de birbirinden ayrı tutan şey, ilk olarak, şiirdeki ilksel öğeden doğan zıtlık ilişkisidir. Bu öğe de kehanettir ya da benliğe doğadan, tanrılardan, başkalarından ve hatta benliğin kendisinden gelebilecek tehlikelere karşı öngörüde bulunmaya çalışmanın ümitsizliğidir. Ve şunu da eklemeliyim, *bir şairdeki* şair için bu tehlikeler başka şiirlerden de gelir.

Şiirsel kökenler üzerine birçok teori vardır. Bunların içinde aklıma en çok yatan ama en çok da nefret ettiğim Vico'nun teorisidir, fakat bu nefretin gerisinde Romantik ve kâhinvari hümanizme olan müptelalığım yatıyor, dolayısıyla bunu bir kenara koymam gerek. Fakat Romantik, kâhinvari bir hümanizmin büyük Amerikalı membaı Emerson, şiirsel kökenler üzerine teorilerinde de –ben bunu bir teşvik olarak görüyorum– tuhaf bir şekilde Vicocudur. Auerbach'ın da belirttiği üzere, Vico'ya göre yaratım olmadan bilgi de olmaz. Vico'nun ilkel insanları Auerbach tarafından güzel bir tasvirle, "ilk başlarda, gizemli ve bu nedenle de korkunç bir doğanın kaosu içinde yaşayan, düzensiz ve rasgele bir cinsel yaşamları olan yalnız göçmenler" diye nitelendirilir. "Muhakeme melekeleri yoktur; yalnızca güçlü duyumları ve uygar insanların pek anlayamayacağı türden bir tahayyül güçleri vardır." Vico'nun ilkelleri, yaşamlarını idare etmek için, bizzat Vico'nun verdiği adla, "şiddetli bir şiir" olan heybetli bir büyü sistemi yaratmışlardır. Bu ilkeller –tahayyül devleri– şairlerdi ve bunların heybetli bilgeliği bizim hâlâ "şiirsel bilgelik" diye aradığımız şeydir. Fakat Vico'yu rahatsız etmese de bu bilgelik, bu sihirli biçimcilik acımasız ve bencilceydi – ister istemez. Şiiri icat eden devler, görevleri hayatta kalmak ve başkalarına da hayatta kalmayı öğretmek olan sihirbazların, büyücü doktorların, şamanların antropolojik muadilleridir. Şiirsel bilgelik –Vico'ya bakılırsa– kehanete dayalıdır ve şarkı söylemek –basitçe ve hatta

etimolojik olarak– bir şeyi önceden söylemektir. Şiirsel düşünce proleptiktir ve Bellek adı altında çağrılan Esin Perisinden şairin geleceği hatırlamasına yardımcı olması dilenir. Şamanlar korkunç ve bütüncül eriştirme törenleriyle, yeni yaradılışı mümkün kılmak için ilksel kaosa geri dönerler; ama artık ilkel olmayan toplumlarda bu tür geri dönüşler nadirdir. Yunan Orfeusçularından çağdaşlarımıza kadar şairler suçluluk kültürlerinde yaşarlar; bu kültürlerde Vicocu şiirsel bilgeliğin sihirli biçimciliği kabul edilemez olmak zorundadır. Empedokles kronolojik açıdan mecazi olmayan anlamda kehanette bulunmayı amaçlayan belki de son şairdir. Yani Empedokles çok parlak bir kehanet erbabı olmakla tanrı mertebesine yükseldiğine inanıyordu. Onun pervasızlığıyla karşılaştırıldığında Dante, Milton ve Goethe gibi güçlü şairler etkilenme endişesinin yiyip bitirdiği kişiler gibi görünür – oysa büyük Romantiklerle ve Modernlerle karşılaştırdığımızda mucizevi bir şekilde bu endişeden uzak şairlerdir.

Curtius Esin Perileri hakkındaki meşhur izahında bunları tarihsel değersizleştirme ya da ikamede ve keza süreklilikte ortaya çıkan birer sorun olarak görür ve önemlerinin Yunanlar açısından bile "muğlak" olduğunu söyler. Fakat Vico Esin Perilerinin kendi Şiirsel Karakter kavramı açısından taşıdığı önem konusunda çok nettir:

> Şairlere kehanetçi anlamında (*divinari* kökünden gelen kehanette bulunmak ya da kestirmek) kâhin denirdi. Uyguladıkları bilime de Esin Perisi (Muse) adı verilmişti ve bu Homeros tarafından iyi ve kötünün bilgisi, yani kehanet olarak tanımlanmıştı. ... Dolayısıyla Esin Perisi/Şiir ilkin fal yoluyla kehanette bulunma bilimi olmuş olmalıdır. ... Adı *ouranos*'tan (sema) gelen ve "semayı seyredip düşünen dişi" anlamına gelen Urania kehaneti de buradan alır. ... O ve diğer Esin Perileri Jove'un kız kardeşleri olarak görülmüştür (zira esasen kehanet tanrısı olarak görülen Apollon'un başlıca sorumlu tanrı rolünü oynadığı beşeri sanatların hepsi dinden doğmuştur) ve Latince "önceden söylemek" anlamına gelen fiiller *camere* ve *cantare* anlamında "terennüm ederler".

Vico'daki farklı pasajlardan bir araya getirdiğim bu cümlelerin bütün şiir ve şair incelemeleri için karanlık imalar içerdiği kanaatindeyim. Şiirsel endişe kehanet yardımı almak için Esin Perilerine niyazda bulunur; burada kehanet şairin –şair olarak (ve belki de

bundan sonra) insan olarak– ölümünü önceden görmek ve olabildiğince ertelemek anlamına gelir. Suçluluk kültüründen gelen bir şair kendisini yeni bir kaosa sokamaz; yaradılışta bir öncelik eksikliği olduğunu kabul etmeye zorlanır, bu da demektir ki, nihai ve bütünsel bir yok oluş kehanetinde bulunan birçok küçük ölümün ilki olarak kehanette de bir başarısızlık olduğunu kabul etmelidir. Onun kelamı yalnızca onun kelamı değildir ve onun Esin Perisi önceden pek çok kişiyle düşüp kalkmıştır. O hikâyeye geç dahil olmuştur, ama peri her zaman hikâyede merkezi bir yere sahip olmuştur. Şair de haklı olarak, kendi yaklaşan felaketinin çok üzüntü görmüş geçirmiş perinin gördüğü felaketlerden yalnızca biri olduğundan korkmaktadır. Şairin samimiyeti esin perisi açısından ne anlama gelir? Şair esin perisiyle ne kadar kalırsa o kadar küçülür, sanki erkekliğini yalnızca helak olarak kanıtlamaktadır. Şair kehanete duyduğu özlemden ötürü Esin Perisini sevdiğini düşünür. Kehanet ona kendini gerçekleştirmek için yeterince zaman verecektir, ama onun tek özlemi onun ruhu kadar büyük bir eve duyduğu hasrettir ve dolayısıyla Esin Perisini hiç sevmez. Blake'in *The Mental Traveller*'ı (Zihin Gezgini) bize şair ve Esin Perisinin karşılıklı sevgisinin gerçek mahiyetini gösterir. Fakat şairin sıla hasretinde geçerli olan ne vardır? Şair kendisine imagolar aramakla yanılmaktadır – Esin Perisi hiçbir zaman onun annesi olmamıştır, keza selefi de babası değildir. Annesi onun kendi yüceliğine dair hayali fikridir, babası da o kendi merkezi *ephebe*'sini bulana kadar doğmayacaktır. Bu *ephebe* babayı geriye dönüşlü olarak Esin Perisinden peydahlayacak, esin perisi de en sonunda ve ancak o zaman onun annesi olacaktır. Yanılsama üstüne yanılsama; Keats'in esin perisi Moneta'nın ona söylediği üzere, yeryüzü tüm bu ıstıraplar olmadan, şiir geleneklerine aile romansı zerk edilmesine gerek olmadan da sürdürür varlığını. Fakat yük hâlâ oradadır. Dirimselcilik peygamberi Nietzsche işe tarihin kötüye kullanımını kınayarak başlamıştır, ama şunları söyler: "İyi de, ben sana bitki ya da hayalet mi ol diyorum?"; her güçlü şair buna "evet, ikisi de olmalıyım" cevabını verir.

Belki de o zaman genç şairin Esin Perisinin şahsında kendisini sevdiğini ve Esin Perisinin onda gördüğü kendi suretinden nefret etmesinden korktuğunu söyleyerek indirgeme yapabiliriz. *Ephebe* Dekartçı *kapsamlılığın* malulü –kendi iflah olmaz süreklilik hasta-

lığını keşfetmekten korkan bir genç adam– olduğunu bilemez. Güçlü bir şair olduğunda ve dolayısıyla bu ikilemi öğrendiğinde, vefasızlığının verdiği suçluluk hissinden, selefini sonraki şair olan kendisinin kirli bir versiyonuna dönüştürerek kurtulmaya çalışır. Fakat bu da bir kendini aldatma ve bayağılıktır, zira güçlü şair bu şekilde kendisini kendisinin kirli bir versiyonuna dönüştürür ve çıkan sonucu selefin kendisiyle karıştırır.

Freud aile romansının iki geç aşaması arasında bir ayrım yapar: Çocuğun küçükken başkasıyla değiştirilmiş olduğuna inandığı dönem ve annesinin babası haricinde birçok âşığının olduğunu düşündüğü dönem. Burada fantaziler arasındaki hareket manidar derecede indirgemecidir, zira daha üst bir köken ve engellenmiş kader mefhumu yerini erotik aşağılanma imgelerine bırakır. Blake, Tirsa yani Zorunluluk'un yalnızca onun ölümlü parçasının annesi olduğunda ısrar ederek, (her zaman olduğu gibi) kendisini aile romansının kaygılarından kurtararak özgürleştiren bir ayrımlar diyalektiği bulmuştur. Ama birçok şair –pek çok insan gibi– selefleriyle ve Esin Perileriyle en avantajlı ilişkilerini tanımlamaya çabalarken bir tür aile romansı sıkıntısı çeker. Güçlü şair –Hegelci büyük adam gibi– şiir tarihinin hem kahramanı hem de kurbanıdır. Tarih ilerledikçe bu kurbanlaştırma artmıştır, çünkü şiirin en lirik, en öznel olduğu ve doğrudan kişilikten zuhur ettiği yerde etkilenme endişesi en güçlü halindedir. Hegelci görüşe göre şiir yalnızca dini algının peşrevidir ve ileri düzey bir lirik şiirde ruh duyumsal olandan o kadar ayrılmıştır ki sanat ayrışıp dine dönüşme noktasındadır. Fakat hiçbir güçlü şair, arayışının baharında, (şair olarak) bu Hegelci görüşü kabul edemez. Ve tarih ona, kurbanlaştırılmış olmasının tesellisini veremez.

Eğer kurbanlaştırılmayacaksa, o zaman güçlü şair sevdalısı olan Esin Perisini seleflerinden "kurtarmak" zorundadır. Elbette Esin Perisinin eşsiz ve yeri doldurulamaz olduğunu düşünmekle onu "olduğundan büyük görür", ama *kendisinin* eşsiz ve yeri doldurulamaz olduğundan başka nasıl emin olabilir ki? Freud "bilinçdışında yeri doldurulamayan şeye duyulan yakıcı arzu kendisini çoğu zaman gerçeklikteki sonsuz bir dizi şeye ayrıştırır" der – birçok şa-

irin ve belki de başına güçlü tahayyül gibi bir bela sarılmış Romantizm-sonrası her insanın aşk yaşamında özellikle hâkim olan bir örüntüdür bu. "Bilinçte iki karşıt olarak tezahür eden bir şey," diye ekler Freud, "bilinçdışında çoğu zaman birleşik bir bütündür." Bu ifadeyi ileride antitetik, zıt anlamlar uçurumuna daldığımızda yeniden incelememiz gerekecek. Şairin tahayyülünün bütünlüğü içinde Esin Perisi hem annedir hem de fahişedir, zira pek çoğumuzun ister istemez bencil olan çıkarlarından oluşturduğu en büyük fantazmagorya aile romansıdır ki buna şairlikle hiç alakası olmayan mizaçların bile yazmaya devam ettikleri tek şiir denilebilir. Fakat şairin selefiyle ve Esin Perisiyle olan güç ilişkisinin bu yaygın hastalığın uç versiyonu olduğunu anlamak için Freud'un en tekinsiz halini hatırlamamız gerekir. Bu noktada Freud'un en karanlık bilgeliğini sergileyen uzun bir pasajı aktarmamız gerekiyor:

> Bir çocuk yaşamını ebeveynlerine borçlu olduğunu, ona annesinin can verdiğini öğrendiğinde, içindeki şefkat duyguları kendi başına büyük ve bağımsız olma özlemiyle birbirine karışır ve böylece ebeveynlerine bu hediyenin karşılığını verme ve aynı değerde bir hediyeyle mukabelede bulunma isteği şekillenir. Sanki çocuk meydan okumaktadır: "Babamdan hiçbir şey istemiyorum; ona olan bütün borcumu ödeyeceğim." Sonra, tehlikeli bir olayda babasının hayatını kurtardığı bir fantazi kurar ve bu vesileyle onunla eşitlenir. Bu fantazi genellikle bir İmparator'da, Kral'da ya da benzer bir büyük adamda cisimleşir, bundan sonra bilince girebilir ve hatta şairler tarafından bile kullanılır. Babaya uygulandığı kadarıyla "kurtarma" fantazisindeki meydan okuma tavrı şefkat duygularına fazlasıyla ağır basar, zira şefkat duyguları genellikle anneye yöneliktir. Anne çocuğa can vermiştir ve bu eşsiz hediyeyi eşdeğer bir şeyle ikame etmek kolay değildir. Bilinçdışında kolayca gerçekleştirilen ufak bir anlam değişikliğiyle –ki bunu bilinçli kavrayışlarda ince anlam farklarının birbirine karışmasına benzetebiliriz– anneyi kurtarmak, ona bir çocuk vermek ya da onun için bir çocuk yapmakla –elbette kendisi gibi biri– aynı öneme sahip olur... sevgi dolu, minnettar, duyumsal, meydan okuyucu, iddiacı ve bağımsız tüm içgüdüler *kendi kendisinin babası* olma isteğiyle tatmin edilir.

Bunun şairler arasındaki aile romansı modeli olarak hizmet görmesi için dönüştürülmesi ve fallik babalığa daha az, *önceliğe* daha çok vurgu yapılması gerekir, zira şairlerin ilgilendikleri meta, otoriteleri, mülkiyetleri önceliğe dayalıdır. Sahip oldukları, bizzat oldukları ve dönüştükleri şeye ilkin adlandırarak sahip olurlar. Ger-

çekten hepsi de insanın soyutlama yoluyla imal ettiğini söyleyen Valéry'nin sezgisini takip ederler – yaratılmış şeyi kozmos*tan* ve zamandan *dışarı* çıkartan bir geri çekmedir bu, böylece kişi'ye ait olduğu söylenebilir, başka kimsenin geçmesine izin verilmeyen bir yer. Aydınlanma sonrasının, yani bütün Romantizmlerin arayış romansları kişinin kendi benliğini yeniden peydahlamak, kendi Büyük Özgün'ü olmak için yaptığı arayışlardır. Kendimizi, imal etme yoluyla soyutlamaya girişiriz. Bunun zaten var olduğu yerdeyse bu sefer parçalarına ayırmaya çalışırız. Heyhat, sanatta arayış yaşamda olduğundan bile daha yanılsamalıdır. Biz özdeşlik/kimlik peşinde koştukça o bizden uzaklaşır, ama bunun elde edilemeyeceğine inanmamakta haklıyızdır. Geoffrey Hartman'a göre şiirde kimlik arayışı her zaman bir aldatmadır, çünkü arayış her zaman biçimsel bir araç olarak işler. Yaratıcının ezasının bir parçasıdır bu, etkilenmenin güçlü şair için bu denli derin bir endişe olmasının ve onu kendi eseri için diğer türlü gereksiz bir eğilime ya da önyargıya itmesinin nedenlerinden biridir. Hiç kimse kendi iç mücadelesini salt yapaylık olarak görmeye dayanamaz, ama şair kendi şiirini yazarken etkilenme karşıtı iddiayı ritüelleşmiş bir kimlik arayışı olarak görmek zorundadır. Baştan çıkartan kişi kendi Esin Perisine, "Madam, aldanmışlığımı bana sanatımın biçimsel talepleri dayattı" diyebilir mi?

Okur olarak duyduğumuz üzüntüler şairlerin utançlarıyla özdeş olamaz ve hiçbir eleştirmen adil ve ağırbaşlı bir öncelik iddiasında bulunmamıştır. Ben eleştirinin daha zıt, daha "antitetik" olmasını savunarak, onu zaten girmiş olduğu bir yolda daha da ilerlemeye teşvik ediyorum. Bizler şairler karşısında ölülerle boğuşan *ephebe*'ler olmaktan çok, ölülerin terennümünü duymak için yırtınan ölü falcılarına daha yakınız. Bu güçlü ölüler bizim Sirenlerimizdir, ama bizi hadım etmek için terennüm etmezler. Bu seslere kulak verirken Sirenlerin kendi üzüntülerini –bizler için olmasa da başkaları için endişeler yaratan içlerindeki endişeleri– hatırlamamız gerekir.

"Antitetik" terimini retorikteki anlamında kullanıyorum: çelişen fikirlerin dengeli ya da paralel yapılarda, deyişlerde ya da sözcüklerde yan yana getirilmesi. Nietzsche'nin izinden giden Yeats bu sözcüğü kendi karşıtını arayan bir insanı, bir arayışçıyı tarif etmek için kullanmıştı. Freud ise bunu birincil sözcüklerin karşıt anlamla-

rını açıklamak için kullanmıştır:

> Rüya çalışmasında olumsuzlamayı görmezden gelme ve karşıtları özdeş temsil araçları yoluyla ifade etme şeklindeki tuhaf eğilim ... rüya çalışmasındaki bu alışkanlık ... bildiğimiz en eski dillerdeki bir tuhaflıkla uyumludur... Bu bileşik sözcüklerde çelişkili kavramlar gayet kasıtlı bir şekilde birleştirilir, ama bunun nedeni ikisinin birleştirilmesiyle çelişkili öğelerinden birinin anlamını ifade etmek değildir (zira o öğeler kendi başlarına da aynı anlamı verebilirdi)... Rüya çalışmasının tuhaflığı ile ... bunun arasındaki uyuşmada ... rüyalardaki düşünce-ifadesinin gerilemeci, arkaik niteliğine ilişkin varsayımımızın doğrulandığını görebiliriz.

Şiirin bir zorlanma nevrozu olduğunu düşünemeyiz. Fakat *ephebe*'nin selefiyle ömür boyu süren ilişkisi için bu söylenebilir. Zorlanma nevrozunda yoğun bir çiftdeğerlilik söz konusudur ve bu çiftdeğerlilikten kurtarıcı bir kefaret örüntüsü ortaya çıkar ve bu örüntü, şiirin yanlış okunması sürecinde, güçlü yaratıcıların şiirsel yaşam döngüsündeki safhaların sırasını belirleyen bir yarı-ritüele dönüşür. Daimonik alegorici Angus Fletcher harikulade bir tespitle şairler için tabu dilinin, Freud'un "antitetik birincil sözcükleri"nin söz dağarcığı *olduğunu* söyler. Spenser üzerine incelemesinde Fletcher, Romantik arayışçının "kendi vizyonlarını dolduracağı bir zihinsel alan, bir referans boşluğu" peşinde olduğunu savunur. Tüm uzanım selefinin vizyonlarıyla dolu olduğunu gören arayışçı, kendisine bir zihinsel uzam açmak için tabu diline başvurur. Antitetik eleştirinin temelini işte bu tabu dili, selefin birincil sözcüklerinin bu antitetik kullanımı oluşturmalıdır.

Şiirsel Etkilenme incelemesinde şimdi farklı ve daha ince bir revizyon kategorisine geçiyoruz: *Tessera* ya da bağlantı. *Tessera*'da, sonraki şair, tahayyülünün ona diğer türlü "budanmış" kalacak olan selef'in şiirini ve selef şairi tamamlayacağını söylediği şeyi sağlar ve bu "tamamlama" revizyonist bir sapma olduğu kadar bir yanlış okumadır da. *Tessera* sözcüğünü psikanalist Jacques Lacan'dan alıyorum. Nihayetinde Lacan'ın Freud'la olan revizyonist ilişkisi de bir *tessera* örneği olarak görülebilir. Lacan *Discours de Rome*'da (Roma Söylevi, 1953) Mallarmé'nin "sıradan dil kullanımını, tersi de düzü de aşınmış resimler dışında başka bir iz taşımayan ve insanların elden ele 'sessizce' geçirdikleri bir madeni paraya" benzeten sözünü alıntılar. Lacan bunu analiz edilen öznenin indirgenmiş

söylemine uygulayarak şöyle der: "Bu metafor bize Söz'ün, neredeyse tamamen yıprandığında bile *tessera* olarak değerini koruduğunu hatırlatmak için yeterlidir." Lacan'ın çevirmeni Anthony Wilden "burada *tessera*'nın bir tanıma işareti ya da 'şifre' olarak gördüğü işleve göndermede" bulunulduğunu savunur. "*Tessera* ilk gizem dinlerinde kullanılmıştı. Kırılmış bir çömleğin iki yarısını tekrardan birleştiren müptediler tarafından bir tanıma aracı olarak kullanılmıştı." Tamamlayıcı bir bağlantı anlamında *tessera*, bütün sonraki şairlerin kendisini (ve bizi), selefin Söz'ünün, *ephebe*'nin yeni tamamlanmış ve genişletilmiş Söz'ü olarak kurtarılmadığı müddetçe yıpranacağına ikna etme teşebbüsünü temsil eder.

Stevens'ta *tessera*'dan geçilmez, zira antitetik tamamlama onun Amerikan Romantik selefleriyle merkezi ilişkisidir. Whitman *The Sleepers*'ın (Uyuyanlar) sonunda geceyle anneyi özdeşleştirir:

> Ben de geçiyorum geceden,
> Bir müddet uzak duruyorum ey gece, ama sana dönüyorum yine
> ve seviyorum seni.
>
> Neden korkacakmışım kendimi senin kollarına bırakmaktan?
> Korkmuyorum, sen hep kolladın kayırdın beni,
> Bereketle akan günü seviyorum, ama ayrılmıyorum ki ondan da
> nicedir kucağına uzandığım günden.
> Nasıl olup da senden geldim bilmiyorum, bilmiyorum seninle
> nereye gittiğimi, ama biliyorum hoş geldim ve hoş gideceğim
> Geceyle sade bir kez duracağım, sonra erkenden kalkıp
> Ah annem günden geçeceğim usulünce, ardından usulünce
> geri döneceğim sana

Stevens arkadaşı Henry Church'e yazdığı mersiyesi *The Owl in the Sarcophagus*'la (Lahitteki Baykuş) Whitman'ı antitetik olarak tamamlar; Stevens'ın bu eserini okumanın en iyi yolu, onu *The Sleepers* ile bağlantılı geniş bir *tessera* olarak görmektir. Whitman gece ve anneyi iyi ölümle özdeşleştirirken, Stevens iyi ölümle daha geniş bir anne vizyonu arasında bir özdeşlik kurar – geceye karşıttır çünkü görülenleri bilgiye dönüştürmüş olsa da her türlü anımsanabilir değişiklik kanıtını, uzun gün içinde gördüklerimizin kanıtını sunar:

Sıkıca kavrardı insanları keşifle

Suretin keşfetmesi misali handiyse,
Görünmez değişimin değişeni keşfetmesi misali,
Keşfetmesi misali nihayete ermişin var olanı.

Bakışı değil, bildiği bir şeydi mesele.
Bilen bir benlikti o, içteki bir şeyi,
Bakışın karşı koyuşundan da ince

Unutuşun kıyılarında,
Sahip olduğu bilginin ateşiyle,
Kederli bir ihtişamla geçse de hünerin ötesine.

Ah soluk, ah fırla çırılçıplak
ve kaybol gözden, yalazlana yalazlana, azimle
Onun son sözünün peşi sıra gelen sessizlikte –

İngiliz şairlerin seleflerinden uzaklaştıkları (saptıkları), Amerikalı şairlerinse babalarını "tamamlamak" için epey çabaladıkları doğru görünmektedir. İngilizler birbirlerine karşı daha revizyonisttir, ama biz Amerikalılarda (en azından Emerson sonrası şairlerimizin çoğunda) babalarımızın yeterince cüretkârlık göstermediğini düşünme eğilimi vardır. Fakat her iki revizyon modeli de seleflerle ilişkisinde indirgemecidir. Ben de bize pratik eleştiri için, sonu gelmez "nasıl okumak gerekir" arayışı için en büyük ipuçlarını işte bu indirgemeciliğin sunduğunu düşünüyorum.

"İndirgemecilik" derken selefin aşırı idealize edici biri olarak görüldüğü radikal bir yanlış yorumlama mahiyetindeki yanlış okuma türünü kastediyorum. Bunun en önemli örnekleri arasında (İngilizcedeki modernşairlerin yalnızca en güçlülerinden bahsetmek gerekirse) Blake ve Shelley üzerine Yeats'in, Coleridge'ten Whitman'a kadar tüm Romantikler üzerine Stevens'ın ve Hardy ile Whitman üzerine Lawrence'ın yazıları sayılabilir. Fakat *ephebe*'lerin Yüksek Romantiklerden günümüze kadar selefleri hakkında yaptıkları her yorumda –yani yalnızca Stevens ve diğer modernlerin soğuk safhalarında değil– bu indirgemecilik örüntüsünü görmek beni şaşırtmaktadır. Shelley bir şüpheci ve bir tür vizyoner materyalistti; onun *ephebe*'si olan Browning ise imanlı ve koyu idealist bir metafizik-

çiydi, fakat Shelley konusunda Browning bir indirgemecidir, zira şiirsel babasının aşırı metafizik idealizmini "düzeltmekte" ısrar eder. Şairler zamanda aşağı doğru saparlarken, kendilerini aldatıp seleflerinden daha inatçı olduklarına inanırlar. Her yeni ozanlar kuşağını sıradan insanların diline bir öncekinden daha yakın olarak görüp selamlayan eleştiri anlayışındaki absürdlüğe benzer bu. Endişe ve kurtarıcı yanlış okuma olarak şiirsel etkilenme incelemesi bizi bu sözde edebiyat tarihinin daha absürd mitlerinden (ya da bayatlamış dedikodularından) kurtarmaya yardım edecektir.

Fakat ben yanlış okuma incelemesi için daha pozitif bir kullanım ve bugün moda olan tüm temel eleştirilere karşı antitetik bir pratik eleştiri öneriyorum. Rousseau hiçbir insanın başkalarının yardımı olmadan kendi benliğinin tümüyle sefasını süremeyeceğini söyler. Antitetik eleştiri de her güçlü şairin en büyük metafor güdüsü olarak bu farkındalığa dayanmalıdır. Malraux, "Her icat bir cevaptır" der. Ben bunu, "ustasını geçmeyen kötü bir öğrencidir" gibi bir iddiada bulunabilen bir Leonardo'nun aşırı güvenine ulaşma girişimi olarak yorumluyorum. Fakat zaman bu tür bir güveni aşındırmıştır; sanatın büyük sanat tarafından ne kadar uzun zamandır ve ne kadar derinden tehdit edildiğini, kendi şairlerimizin hikâyeye ne kadar geç dahil olduklarını tekrardan fark etmeye başlamamız gerekiyor.

Kendisine temel sıfatını yakıştıran her eleştiri, totolojiyle –buna göre şiir bizatihi kendisidir ve kendisini kasteder– indirgemecilik –şiirin kendisi şiir olmayan başka bir şeye indirgenmesi– arasında gider gelir. Antitetik eleştiri her ikisini de reddederek başlamalıdır; bu inkâr en iyi ifadesini şu iddiada bulur: Bir şiirin anlamı yalnızca bir şiir olabilir, ama *başka bir şiir – kendisi olmayan bir şiir*. Ve tamamen keyfi olarak seçilmiş bir şiir değil, şüpheli bir selef tarafından yazılmış bir merkezi şiirdir bu, ki *ephebe* bu şiiri hiç okumamış da olabilir. Kaynak incelemesi burada tamamen konudışıdır; birincil sözcüklerle ama antitetik anlamlarla ilgileniyoruz ve bir *ephebe*'nin en iyi yanlış yorumları pekâlâ hiç okumadığı şiirler hakkında da olabilir.

"Ben ol ama ben olma": Selefin *ephebe*'ye yönelttiği zımni suçlamadaki paradoks budur. Daha az yoğunlukta olmakla birlikte onun şiiri de halefinin şiirine şunu söyler: "Benim gibi ol ama be-

nim gibi değil." Bu açmazı (*double bind*) söküp atmanın bir yolu olmasaydı, her *ephebe* şiir dünyasının şizofrenine dönüşürdü. İnsan iletişimi alanında çalışan edimbilimcilerin Gregory Bateson'ı takip ederek söyledikleri gibi, açmaza "riayet edilmek üzere riayet edilmemesi gerekir, eğer açmaz benliğin ya da ötekinin bir tanımıysa, bu şekilde tanımlanan insan ancak böyle değilse bu tür bir insandır ve ancak böyleyse bu tür bir insan değildir." Açmaz içindeki bir insan doğru algılardan ötürü cezalandırılır. "Paradoksal emir ... *tercihin kendisini iflas ettirir*, hiçbir şey mümkün değildir ve böylece kendi kendini kalıcılaştırıcı bir salınım dizisi harekete geçirilir" (bkz. Watzlawick, Beavin ve Jackson, *Pragmatics of Human Communication* [İnsan İletişiminin Edimbilimi]).

Şimdi, yalnızca bir benzerlikten bahsettiğimi açıkça belirtmem gerekiyor, fakat *ephebe*'nin sapkınlığı dediğim şeydir, yaptığı revizyon amaçlı *clinamen* ve *tessera* hareketleridir bu açmaz durumunu bir özdeşlikten ziyade bir benzeşme durumunda tutan. Eğer *ephebe* aşırı belirlenimden kaçmak istiyorsa, en çok değer verdiği şiirleri doğru algılamaktan vazgeçmelidir. Şiir (tıpkı rüya çalışması gibi) her halükârda gerileyici ve arkaik olduğundan ve selef üstbenin (bize komuta eden Öteki'nin) parçası olarak değil, id'in parçası olarak özümsendiğinden, *ephebe*'nin *yanlış yorum yapması* "doğal"dır. Rüya çalışması bile bir mesaj ya da tercümedir ve dolayısıyla bir tür iletişimdir, fakat şiir kasıtlı olarak çarpıtılmış, altüst edilmiş bir iletişimdir. Seleflerinden yapılan bir *yanlış tercümedir*. Tüm çabalarına karşın her zaman bir ikili olarak kalacak, tekli (*monad*) olamayacaktır, ama tek taraflı iletişimin, yani güçlü ölülerle boğuşmanın hayali açmazının verdiği dehşete karşı isyan eden bir ikilidir. Fakat en güçlü şairler Şiirsel Etkilenme'nin aşağı doğru ve dışarı doğru Düşüş'ündeki bu noktada methiyeyi hak ederler.

"Şiirsel etkilenme" derken önceki şairlerden sonrakilere fikir ve imge aktarımını kastetmiyorum. Bu gerçekten de sadece "olan bir şeydir" ve bu tür bir aktarımın sonraki şairlerde endişe yaratıp yaratmayacağı yalnızca bir mizaç sorunu olup koşullara bağlıdır. Kaynak avcıları ve biyograficiler için bunlar iyi malzemelerdir, fakat benim burada ele aldığım konuyla bunun arasında çok az bağ vardır. Fikirler ve imgeler söylemselliğe ve tarihe aittir ve salt şiire özgü oldukları söylenemez. Fakat bir şairin duruşu, Söz'ü, muhay-

yel kimliği, tüm varlığı onun açısından eşsiz *olmalı* ve eşsiz kalmalıdır, aksi takdirde şair olarak yok olacaktır – tabii öncesinde yeniden doğuşunu şiirsel tecessüme dönüştürmeyi başarmış olduğunu varsayıyoruz. Fakat nasıl ki insanın temel doğası ne kadar değişmiş, ne kadar dönüşmüş olsa da babasının doğası ise bu temel duruş selefinin de duruşudur. Mizaç ve koşullar (ne kadar elverişli olurlarsa olsunlar) burada, yani zihinle dış dünya arasında hiçbir ara aşamanın olmadığı Descartes-sonrası bilinçte ve evrende işe yaramaz. Şairler açısından Sfenks'in bilmecesi yalnızca Asal Sahne bilmecesi ve insan kökenlerinin gizemi değil, daha karanlık bir bilmece olan muhayyel önceliktir. Şairin bilmeceye yanıt vermesi yetmez; kendisini (ve idealize edilmiş okurunu) o olmasaydı bilmecenin formüle edilemeyeceğine ikna etmesi gerekir.

Fakat son olarak, Aydınlanma sonrası dönemdeki *en güçlü* şairlerin büyük bir istisna oluşturduğunu da kabul ediyorum (çünkü etmek zorundayım), zira bu küçük azınlık (Milton, Goethe, Hugo) ölülerle boğuşan modernler arasında en başarılı şairlerdi. Fakat Dekartçı yutma (büyük bir bilinç tarzının sel olup akarak her şeyi etkisi altına alması) sürecinden önce gelen Homeros, Yeşaya, Lucretius, Dante ve Shakespeare'in yanında zayıf görünseler de sanırım en büyükleri bu şekilde tanımlayabiliriz. Şiirsel yanlış okumayla ilgilenen eleştirmenin taşıdığı yük en güçlü biçimde Kierkegaard'ın İbrahim methiyesinde dile getirilmiştir:

> Herkes hatırlanacaktır; ancak herkes beklentisi oranında yücelmiştir. Birisi mümkün olanı bekleyerek yücelmiştir, diğeri sonsuzluğu bekleyerek; fakat imkânsızı bekleyen, herkesten daha yüce hale gelmiştir. Herkes hatırlanacaktır, ancak herkes uğrunda çabaladığı şeyin yüceliğiyle orantılı olarak yücelmiştir.

Kierkegaard burada inançsız eleştirmeni cezalandıracak son sözü söylemiş olabilir, fakat geleceğin şairlerinden kaçı bu büyük emri hak edebilir? Bu ağır azameti kim taşıyabilir ve o şair geldiğinde onu nasıl tanıyacağız? Kierkegaard'a kulak verelim:

> Çalışmayana ekmek yoktur, tanrıların, Orfeus'u sevdiğinin yerine, boş bir figürle kandırmaları gibi, aldanmış olarak kalır o. Orfeus kandırıldı çünkü o cesur değil zayıf yürekliydi, kandırıldı çünkü o adam değil lir çalgıcısıydı. Burada İbrahim'i baba olarak kabul etmenin, ya da on yedi ataya

sahip olmanın, çalışmaya yardımı olmayacaktır. Burada çalışmayan İsrail'in bakireleri hakkında yazılanları dikkate almalıdır: Çalışan kendi öz babasını doğururken, çalışmayan sadece rüzgâr doğurur.

Fakat Kierkegaard'ın babası burada, doğaüstü kuvvete sahip bir şair olan Yeşaya'dır ve zikredilen metin Kierkegaard'ın rahatlık aradığı yerde paramparça olur. Belki de son söz etkilenme endişesine ve Yeşaya'nın seleflerin geri dönecceğine yönelik kehanetine aittir. Aşağıdaki satırlar Kierkegaard'ı endişeye gark etmemiş olsa da şairler için sıkıntı vericidir:

> Doğum vakti yaklaşan gebe kadın çektiği sancıdan ötürü nasıl kıvranır, feryat ederse, senin önünde biz de öyle olduk, ya Rab.
>
> Gebe kaldık, kıvrandık. Rüzgârdan başka bir şey doğurmadık sanki. Ne dünyaya kurtuluş sağlayabildik, ne de dünyada yaşayanları yaşama kavuşturabildik.
>
> Ama senin ölülerin yaşayacak, Bedenleri [benim ölü bedenimle] dirilecek. Ey sizler, toprak altında yatanlar, Uyanın, ezgiler söyleyin. Çünkü senin çiyin sabah çiyine benzer ve Toprak ölülerini yaşama kavuşturacaktır. (Yeşaya: 26: 17-19)

Üç

Genç adam tekrara inanmış olsaydı, her şeye kadir olur, nice iç derinliklere ulaşırdı!

KIERKEGAARD

Kenosis
ya da
Tekrar ve Süreksizlik

Birileri ne zaman içimizdeki saplantılı eylem örüntülerine boyun eğme eğilimimizi hatırlatsa, *unheimlich*, yani tekinsiz bir şeyler hissedilir. Kişinin içindeki *daimonik*, iblisçe yön, haz ilkesine baskın çıkarak bir "tekrar zorlanımı"na yol açar. Bir kadınla erkek buluşurlar, çok az konuşurlar, karşılıklı bir incitme akdine girer; birlikteyken daha önce her ikisinin de ayrı ayrı bildiğini keşfettikleri şeyi tekrar tekrar yaşarlar, ama daha önce diye bir şey yoktur. Freud *unheimlich* (tekinsiz) bir tespitte bulunarak şunu savunur: "Her duygusal etki, niteliği ne olursa olsun, bastırma sonucunda marazi bir endişeye dönüşür." Endişe durumları arasında Freud "endişenin, *tekerrür eden* bastırılmış bir şeyden kaynaklandığının gösterilebildiği" *tekinsiz* kategorisini keşfeder. Fakat Freud bu "tekinsizlik"in "tekin/aşina" (*homely*) olarak da adlandırılabileceği inancındadır, "zira bu tekinsizlik aslında yeni ya da yabancı bir şey değildir, aksine yalnızca bastırma sürecinin yabancılaştırdığı tanıdık ve öteden beri yerleşmiş bir şeydir."

Ben özel bir durum olan etkilenme endişesini tekinsizliğin bir çeşidi olarak görüyorum. İnsanın bilinçdışı hadım edilme korkusu, kendi gözünde bariz bir fiziksel sorun olarak tezahür ederken; şairin şairliğinin bitmesinden duyduğu korku ise sık sık vizyonundaki/görme yeteneğindeki bir sorun olarak tezahür eder. Ya keskin bir saplantının zorbalığı yüzünden *fazla net* görmektedir –sanki gözleri dünyanın geri kalanına olduğu kadar vücudunun geri kalan kısımlarına da kendisini dayatmaktadır– ya da görme gücü azalmakta ve her şeyi yabancılaştırıcı bir sis altında görmektedir. Gören biri görülen şeyi parçalar, deforme eder; diğeriyse en fazla parlak bir bulut görür.

Eleştirmenler dışavurmasalar da süreklilikleri severler, ama yalnızca sürekliliklerle yaşayanlar şair olamazlar. Şairlerin Tanrısı tekrar ritmiyle yaşayan Apollon değildir, bir mağaranın dibinde yaşayan ve düzensiz aralıklarla kendini gösterip gecenin karanlığında güçlü ölülerle beslenen kel cüce Hata'dır. Hata'nın küçük kuzinleri Sapma ve Tamamlama hayatta onun mağarasına uğramazlar, orada doğmuş olmanın muğlak anılarıyla yetinirler ve bir gün gelip de ölmek için yuvaya dönüp bu mağarada istirahata çekilecekleri yönünde yarım yamalak bir idrakle yaşarlar. Ayrıca sürekliliği onlar da sever, zira yalnızca burada bir hareket alanları vardır. Umutsuz şairler hariç yalnızca İdeal ya da Gerçekten Sıradan okur süreksizliği sever ki böyle bir okur hâlâ doğmayı beklemektedir.

Tarihsel açıdan sağlıklı bir durum olan şiirin yanlış okunması, bireysel açıdan sürekliliğe, önem arz eden tek otoriteye, yani bir şeyi ilk önce adlandırmış olma mülkiyetine ya da önceliğine karşı işlenmiş bir suçtur. Şiir mülkiyettir, tıpkı siyaset gibi. Hermes yaşlanınca kel bir cüceye döner, kendisine Hata adını verir ve *ticarete* el atar. Aile romansını bir ticaret siyaseti ya da Blake'in *The Mental Traveller*'ında olduğu gibi hırsızlık diyalektiği olarak tasavvur etmediğimiz müddetçe şiirler arası ilişkiler ne ticarettir ne de hırsızlık. Fakat aile romansının neşesiz bilgeliği ruh ekonomistlerini eğlendirebilecek bu tür küçük varlıklara karşı çok sabırsızdır. Bunlar cömert, küçük hatalardır, büyük Hata'nın kendisi değildir. Görebileceğimiz ve yapabileceğimiz en büyük Hata her *ephebe*'nin fantazisidir: Yeterince antitetik bir biçimde aramak ve kendi kendini peydahlamak için yaşamak.

Gece, kendi başına kalan her arpacı kumrusuna, uygun bir fon oluşturmak gibi bir telafi sunar (tıpkı çok yanlış bir korkuyla yaklaştıkları ölümün tüm güçlü şairlere arkadaşlık etmesi gibi). Yapraklar sessiz feryatlar olur ve gerçek feryatlar duyulmaz. Sürekliliker şafakla birlikte başlar; şair sıfatına layık hiçbir şairin Nietzsche'nin şu büyük nasihatini umursamak gibi bir lüksü olamaz: "Sabahmış gibi yaşamaya çalışın." Şair olarak *ephebe* sanki gece yarısıymış (uzamış bir gece yarısı) gibi yaşamaya çalışmalıdır. Zira yeni ete kemiğe bürünmüş şair olarak *ephebe*'nin ilk duyumu, idrak edildiği vakit *kendisini yaratmasını* ve bir şair haline gelmesini sağlamış olan zaferin ta kendisi tarafından dışarı ve aşağı doğru

atılmış olmasıdır. *Ephebe*'nin ilk alanı okyanustur ya da okyanusun kıyısıdır ve su elementine, düşüşü sayesinde vardığını bilir. İçgüdüleri orada kalmasını ister, ama antitetik itki onu dışarı çıkartacak ve kendi şair tavrının ateşinin peşine düşüp içerilere girmesini sağlayacaktır.

Bizim şiir diye adlandırdığımız şey çoğunlukla –en azından Aydınlanma'dan beri– işte bu ateş arayışı, yani süreksizlik peşindeki bu arayıştır. Tekrar, sulu kıyılara aittir, Hata ise yalnızca, ağırlıksızlığın verdiği korkutucu bir özgürlüğe giden hava yolculuğuyla süreksizliğin ötesine geçenlere aittir. Prometheusçuluk ya da *şiirsel kuvvet* arayışı, *atılmışlık* (yani tekrar) ile taşkınlık (Binswanger'ci *Verstiegenheit*, yani *şiirsel çılgınlık*, yani tam manasıyla Hata) çatışkıları arasında gider gelir. Bu salt döngüsel bir arayıştır ve tek amacı ve zaferi –zorunlu olarak– başarısız olmaktır. Eski, büyük isimlerden beri bu döngüyü kırıp yaşayan bir avuç kişi bir karşı-yücenin, bir yeryüzü şiirinin parçası olurlar, ama bu azınlık (Milton, Goethe, Hugo) alt-tanrılardır. Günümüzde ölülerle boğuşma mücadelesine giren, İngilizcenin güçlü şairleri asla bu dördüncü aşamaya (yeryüzü şiirine) girecek kadar ileri gitmezler. *Ephebe*'lerden bol bir şey yoktur, ama Prometheusçu arayışı becerebilen çok az kişi, bir hava şiirinin yazılabildiği süreksizlik şiirine erişebilen topu topu üç-dört kişi (Hardy, Yeats, Stevens) vardır.

Selefin şiiri neredeyse, benim şiirim de orada olsun; her güçlü şairin akli formülü budur, zira şiirsel baba üstbenden ziyade id içinde özümsenmiştir. Yetkin şair selefi karşısında Eckhart'ın (ya da Emerson'un) Tanrı karşısında durduğu yerde durur: Yaradılış'ın parçası olarak değil, Ruh'un en iyi parçası, yaratılmamış tözü olarak. Kavramsal açıdan, sonradan gelenin merkezi sorunu zorunlu olarak *tekrardır*; zira diyalektik olarak yeniden-yaratım düzeyine yükseltilmiş tekrar, *ephebe*'nin aşırılığa giden ve onu kendisinin yalnızca bir kopya ya da suret olduğunu öğrenme korkusundan uzaklaştıran yoludur.

Kendi geçmişimizden imgelerin –mevcut duygularımızın beyhude bir mücadele yürüttüğü saplantılı imgelerin– yeniden ortaya çıkışı olarak tekrar, psikanalizin cesaretle karşısına aldığı başlıca muarızlarından biridir. Freud'a göre tekrar, esasen bir zorlanma tarzıdır ve atalet, gerileme, entropi aracılığıyla ölüm içgüdüsüne in-

dirgenmiştir. Freudcu psikodinamiğin haşin ansiklopedicisi Fenichel hâkimiyet elde etmek için "aktif" bir tekrara izin vermesi bakımından, ama aynı zamanda tekrarı "bozma"yı (Freud'un tahayyülü açısından çok daha mühim bir şey olan nevrotik travmayı) vurgulaması bakımından Kurucu'yu takip eder. Fenichel "yapılmışı bozma"yı diğer savunma mekanizmalarından olabildiğince ayırmaya çalışır.

> Tepki oluşumunda özgün olanla çelişen bir tutum takınılır; yapılmışı bozarken bir adım daha atılır. Gerçekte ya da tahayyülde daha önce yapılmış bir şeyin yine gerçekte ya da büyü düzeyinde karşıtı olan olumlu bir şey yapılır... Kefaret fikri, yapılmış olanı sihir yoluyla bozma imkânına duyulan inancın ifadesinden başka bir şey değildir.

Burada zorlanım tekrar zorlanımı olarak kalmaktadır, fakat *bilinçdışı* anlamı tersine çevrilmektedir. Bir fikrin özgün duygusal yatırımından yalıtılmasıyla tekrar da baskınlığını korur. Freud'un ünlü tabiriyle, "haz ilkesinin ötesi" her türlü psişik bağlamda karanlık bir alandır, ama haz vermesi gereken şiir dünyasında özellikle karanlıktır. *Haz İlkesinin Ötesinde*'nin kahramanı (*fort!-da!* oyunu oynayan on sekiz aylık oğlan çocuğu) annesinin ortadan kayboluşlarını onun kayboluş ve geri dönüş döngülerini dramatize ederek çözer. Oyun-itkisinden tekrar zorlanımının bir diğer örneğini çıkartmak Freud'un bir diğer cüretkârlığıydı, ama her türlü tekrar itkisini, pragmatik amacı ölmek olan gerileyici bir içgüdüye atfeden büyük sıçrama kadar cüretkârca değildi.

Kendisi de bol bol sıçramalar yapan Lacan "nasıl ki tekrarlama zorlanımı... aktarım deneyiminin tarihselleştirici zamansallığına ulaşma derdindeyse, aynı şekilde ölüm içgüdüsü de, özünde, öznenin tarihsel işlevinin sınırını ifade eder," der. Dolayısıyla Lacan *fort!-da!*'yı çocuğun sözel tahayyülünün insanileştirici edimleri olarak görür; bu tahayyülde öznellik kendi feragatini ve sembolün doğuşunu. "Freud'un bir deha parıltısı anında bize arzunun insani olduğu anın aynı zamanda çocuğun Dil'e doğduğu [dille tanıştığı] an olduğunu tanıyabilmemiz için gösterdiği okült edimleri"ni birleştirir.

Lacan'ın "bu sınır"ı, yani ölümümüzü "kendisini tekrarda tersine çevrilmiş olarak açığa vuran geçmiş" olarak sunar. Lacan'daki tuhaf Freud-Heidegger karışımının üzerine Kierkegaardcı tekrarın,

Lacan'ın tabiriyle, "kendi kendisini tüketen varlığın bitkinliğinin" büyük gölgesi düşer. Freudcu tekrar, diğer bütün psikanaliz mefhumları gibi yalnızca ikici şekilde yorumlanabilir, zira Freud her zaman belirtik içeriği örtük içerikten ayırmamızı bekler. Bu tür salt Romantik ironiler için fazla diyalektik kaçan Kierkegaard, şiirsel yanlış okumanın barındırdığı ironilere, Freud'un "yapılanı bozma" ya da "yalıtma" mekanizmalarının izin verdiğinden daha yakın bir "tekrar" formülü oluşturmuştur.

Kierkegaard'ın tekrarı asla *vuku bulmaz*, aksine *sökün eder* ya da *öne fırlar*, zira bu tekrar "ileri doğru anımsanır", tıpkı Tanrı'nın evreni yaratması gibi.

> Eğer Tanrı tekrar olmasını istemeseydi, dünya asla oluşmazdı. Ya umudun hafif planlarını takip ederdi ya da dünyayı anımsamakla yetinip anılarda yaşatırdı. Ama o bunu yapmadı ve dünya bu nedenle duruyor, bir tekrar olduğu için duruyor.

Olmuş olan yaşam *şimdi olmaktadır*. Kierkegaard'a göre tekrar diyalektiği "kolaydır", ama bu onun en komik şakalarından biridir. Tekrar hakkındaki en iyi şakası aynı zamanda onun ilk şakasıdır ve kanımca yanlış okuma diyalektiğine harika bir giriş mahiyetindedir:

> Tekrar ve anımsama aynı hareketlerdir, yalnızca farklı yönlerde hareket ederler; zira anımsanan şey geriye doğru tekrarlanmış, tekrarlanmaktadır oysa gerçek anlamıyla tekrar ileriye doğru anımsanır. Dolayısıyla tekrar, eğer mümkünse, bir insanı mutlu eder, oysa anımsama mutsuzlaştırır – tabii eğer o insan kendisine yaşama zamanı verir ve bir defada, hemen doğum anında, örneğin bir şeyi unuttuğunu söyleyerek yaşamdan kaçmak için bir bahane bulmaya çalışmazsa.

Tekrar teorisyeni, Platon'u iğneleyen bir şaka yaparak muhtemel ama kusursuz olmayan bir sevgi, yani kişiyi mutsuz yapmayacak tek sevgiyi önerir: tekrar sevgisi. Kusursuz aşk mutsuz olduğumuz yerde bile sevmektir, oysa tekrar bizim cennetimiz olan kusurluluğa aittir. Güçlü şair hayatta kalır çünkü bir "yapıp bozma" ve "yalıtma" tekrarının süreksizliğini yaşar, ama "ileriye doğru anımsama" sürekliliğini, seleflerinin başarılarını tekrarlayan bir yenileyiciliğe açılma sürekliliğini yaşamayı sürdürmediği takdirde şairlikten çıkacaktır.

Yanlış okuma, şimdi düzeltebiliriz, gerçekten de seleflerin yaptığını eksik yapmaktır (ve eksik almaktır), fakat burada "eksiklik" diyalektik anlamda anlaşılmalıdır. Seleflerin yaptıkları, *ephebe*'yi tekrarın dışarı ve aşağı doğru hareketine atmıştır. *ephebe* çok geçmeden bunun hem bozulması hem de diyalektik olarak olumlanması gereken bir tekrar olduğunu (ve bunların aynı anda yapılması gerektiğini) anlar. Yapılanı bozma mekanizması kolayca elde edilebilir, tıpkı bütün psişik savunmalar gibi, ama ileri doğru anımsayarak tekrarlama süreci kolay öğrenilmez. *Ephebe* geleceği hatırlamasına yardım etmesi için Esin Perisine seslendiğinde, ondan tekrar konusunda yardım ister, ama bunu çocukların masal anlatıcısından aynı masalı anlatmasını istemeleriyle aynı anlamda almamak gerekir. Schachtel'in *Metamorphosis*'te ifade ettiği üzere, masal öğrenen bir çocuk hikâyeden *medet* umar, tıpkı okuduğumuz kitabı tekrardan elimize aldığımızda çok sevdiğimiz bir şiirin aynı sözcükleri barındıracağını ummamız gibi. Nesne değişmezliği dikkatli odaklanma edimleri yoluyla keşfi mümkün kılar ve Schachtel çocuk oyunlarında tekrar zorlanımının üstünlüğü konusunda Freud'un ısrarına iyimser bir şekilde karşı çıkarken bu bağımlılığa yaslanır. Schachtel'in argümanının özünde Freud'un düşüncenin kökeni konusundaki fevkalade indirgemeci teorisiyle derin bir uyuşmazlık vardır. Freud'a göre düşüncenin selefi her zaman ve yalnızca sanrılı bir ihtiyaç tatminidir, istek gerçekleştirmenin yerinden edildiği ve benin id karşısında başarabildiğinden daha büyük bir özerklik aradığı bir fantazmagoryadır.

Zira ben sansürcü üstben karşısında değil, id karşısında yaşar "atılmış olma" deneyimini. Ben psikologları Freud revizyonlarında haklı olabilirler; ama yaratıcılık enerjilerini, Ben-olmayan dünyanın tamamıyla, hatta belki daha da iyisi, Pascal'in "benim cahili olduğum ve kendisi de beni bilmeyen sınırsız engin uzamlar" dediği şeyle buluşmak için ben'i dışarıda bırakmış olan (bu alana ne ad verildiği önemli değil) atfetmek zorunda olan edebiyat eleştirmeninin bakış açısından haksızdırlar. Dekartçı maddenin dışsal büyüklükleri içine atılan ben yalnız olduğunu öğrenir ve bunu telafi etmek için yanılsamalı bir özerklik, onu özgürleştiği gibi yanlış bir hisse itecek bir şey arar:

Bizi özgür kılacak olan şey geçmişte kim olduğumuz, şimdi ne olduğumuz bilgisidir; dahası neredeydik, nereye atıldık; nereye koşturuyoruz, nereden kurtarıldık; doğuş nedir yeniden doğuş nedir?

Hans Jonas'a göre bu Valentinuscu formül, "bilginin üzerinde yükselebileceği ve baktığında ileri doğru atılımı durduracak bir *şimdi* için hiçbir hazırlık yapmaz." Jonas "içine atıldığımız" Gnostik'in konumu ile Heidegger'in *Geworfenheit* ve Pascal'in "atılmış" kavramlarını karşılaştırır. Çoğu zaman kendi niyetlerinden bağımsız olarak Gnostik olan Descartes-sonrası her *ephebe*'nin durumu da bir başka karşılaştırma imkânı sunar. Belki de Yeats'in korkutucu büyüklüğü iradi Gnostikliğinden ve şair olarak buna ne kadar ihtiyaç duyduğunu derinden kavramış olmasından kaynaklanmaktadır.

Umut etmeyi bırakınca ödüllendirilebiliriz. Keats şair olarak kendisinden beklenenlerden çok uzak, ama gereklilikleri yerine getirme işine çok sadık olduğundan bu denli canlıdır. Fakat her şiir –Keats'in *To Autumn*'u (Güze) gibi kusursuz bir şiir bile– yanlış yerleştirmelerin üst üste yığılmasıdır. Keats bile deneyimi son kertede sadece bir felç biçimi olarak gören bir süreksizlik peygamberi olmak zorundadır. Şair ile onun gerçek, bilinmeyen tanrı (ya da sağaltılmış, özgün ve saf kılınmış kendisi) hakkındaki vizyonu arasına Gnostik hâkimler olarak selefler girer. Gençlerimiz bir süre önce sahte Gnostiklerdi, kendi gerçek benliklerini oluşturan ve salt doğal deneyimle ulaşılamayacak olan özsel bir saflığa inanıyorlardı. Güçlü şairler bunun gibi bir şeye inanmalı ve her zaman hümanist bir ahlak tarafından kınanmalıdır, zira güçlü şairler zorunlu olarak sapkındır – burada "zorunlu olarak" adeta saplantılıymışçasına, tekrar zorlanımı gösterircesine anlamında kullanılmaktadır. "Sapkın", düzanlamıyla "yanlış yola sokulmuş" anlamına gelir, ama selef karşısında doğru yola sokulmak hiç sapmamak demektir; dolayısıyla her türlü eğilim ya da yatkınlık, bağlamın kendisi (örneğin şairin çevresindeki edebi ortodoksi) kişiye –mesela Fransızcadaki Baudelaire-Mallarmé-Valéry hattının Poe'yla ilişkisinde ya da Frost'un Emerson'la ilişkisinde olduğu gibi– *sapkın olanın avatar*'ı olma hakkı vermediği müddetçe *selefi karşısında* sapkın olmak zorundadır. Sapmak (*swerve*) sözcüğünün (Anglosakson dilinde *sweorfan*) kökeninde "silip süpürmek, düzeltmek ya da parlatmak" anlamı vardır ve kullanımda, "yoldan çıkmak, düz hattan ay-

rılmak, (yasalardan, görevlerden. âdetlerden) uzaklaşmak" anlamına gelir.

Fakat güçlü şairin tahayyülü *kendisini sapkın olarak göremez*; onun eğilimi, gerçek önceliği olan sağlıklılık olmalıdır. Temel önermesi, selefin tam da böyle bir dönemeçte, tam da orada ve o anda, keskin olsun ya da olmasın tek bir bakış açısıyla *sapmayı gerçekleştiremeyerek* yanlış yaptığı iddiası olan *clinamen* buradan gelmektedir. Fakat bu rahatsız edicidir, üstelik de yalnızca insanın içindeki yufka yürekli için değil. Tahayyül yeteneği zorunlu olarak ruhun sapkınlığından kaynaklanıyorsa, o zaman edebiyatın canlı labirenti içimizdeki en cömert itkilerin yıkıntıları üzerine kuruludur demek ki. Şurası açık ki doğrudan edebiyatın üzerinde yükselen bir hümanizm kurmakla yanlış yaptık ve *"humane letters"** tabiri terimlerde bir çelişkidir. Bizim bu zamana kadar başardığımızdan daha bütünlüklü bir *edebiyat incelemesine* dayalı bir hümanizm kurulabilir yine de, ama edebiyata ya da edebiyatın zımni kategorilerinin idealize edilmiş bir yansısına dayalı bir hümanizm asla kurulamaz. Güçlü tahayyül acılı doğumuna vahşet ve yanlış temsilden geçerek ulaşır. Daha ileri düzeyde bir edebiyat incelemesi yoluyla öğrenmeyi umabileceğimiz tek insancıl erdem kişinin kendi tahayyülünden kopukluğunu anlatan toplumsal erdemdir; bu tür bir kopukluğun, mutlaklaştırıldığı takdirde bireysel tahayyülü tamamen yok ettiğinin daima farkında olan bir erdem.

Kişinin kendi tahayyülüyle karşılaşmasında kopukluk olduğunda süreksizlik olanaksızdır. Arzunun sonlandığı yerde, yeniden tahayyül edilmiş olsun olmasın, tekrar devreye girer. Valéry insanın, ortalarında gerçekten yalnız olduğu şeyleri anlatacak bir ismin olmadığını söyler. Stevens da *ephebe*'sini, ona bir yalnızlık bağlamı vermeyecek çürümüş isimlerin yerine geçecek özdeşleştirmeler bulabilmek için [eski, yerleşik] levhaları, tanımları bir kenara atmaya teşvik eder. Bu karanlık öyle bir sürekliliktir ki, *ephebe* onun içindeyken taze bir öncelik yanılsamasını tekrardan görüp tanıyabilir.

Bu süreksizliğin tutku alanındaki en iyi muadili ilk aşk değil, ilk kıskançlıktır – burada "ilk" bilinçli olarak yapılmış ilk anlamındadır. Camus'nün Caligula'sının boynuzlu bir kocayla alay ederken

* Kelimesi kelimesine, "insani edebiyat". –ç.n.

söylediği gibi, kıskançlık kibir ve hayal gücünden mürekkep bir hastalıktır. Kıskançlık, her güçlü şairin Caligula'ya söyleyebileceği üzere, yeterli zamanı bulamayacağımızdan, hatta zamana sığdırılabilenden daha fazla sevgi olmasından duyduğumuz korkuya dayalıdır. Şairler açısından süreksizlik zaman noktalarından çok mekân noktalarında kuruludur; bu mekân noktalarında tekrardan uzak durulur, adeta haz ekonomisinin gerilim boşaltımıyla hiç ilişkisi yokmuş da sanki yalnızca zihinde kaybedilmiş varlığımızla ilişkiliymiş gibi.

Biz yine irkilticiliğini hâlâ koruyan son dönem manifestosu *Haz İlkesinin Ötesinde*'ye (1920) dönelim. Freud burada önsevişmeyle mükerrer nevrozlar arasında ve sonra da bu ikisiyle Lacan'ın yeniden tahayyüllerinde çok önemli bir yere sahip olan küçük Ernst Freud'un meşhur "anneyi terk etme" oyunu *fort!-da!* arasında bağ kurar. Tüm bunlar "tekrar zorlanımları"dır ve nihai Freudcu vizyonda hepsi de iblisçe, kendi kendini yok edici ve tanrı Thanatos'a tapan şeylerdir:

> Belki de bu inatçı [ölüm içgüdüsünü] biraz rahatlama sunduğu için benimsedik. Eğer kendimiz öleceksek ve ölümle ilkin en sevdiklerimizi kaybedeceksek, merhametsiz bir doğa yasasına, yüce zorunluluğa boyun eğmek kaçırılabilecek bir tesadüfe başvurmaktan daha kolaydır...

Bunları yazan yaşlı Freud'dur, ama *The Conduct of Life*'ta Güzel Zorunluluğa tapan yaşlı Emerson da olabilirdi. Gerek Freud gerekse de Emerson bu yüce zorunluluğu saldırganlıkla özdeşleştirir ve bunu Eros'un karşısına koyar, fakat Freud'un Eros'u libidonun genişletilmiş bir versiyonu, Emerson'unkiyse "Oversoul"un* geç döneme ait, çoğunlukla tanımlanmamış bir versiyonudur. Sonuçta ikisi de benin bizi Thanatos'a sürükleyen tekrarlara karşı savunma mekanizmalarına muğlak yaklaşmıştı. Fakat Freud'un bu tür mekanizmalara ilişkin izahında ve özellikle de Fenichel'den yukarıda alıntıladığım pasajda, eleştirinin güçlü şairlerin tekrara karşı benimsedikleri savunma mekanizmasını kurtarıcı (ama aynı zamanda felakete sürükleyici) süreksizlik macerasını tarif etmek için benim-

* Emerson'a özgü bir kavram. Evrendeki tüm ruhların birleştiği tinsel bir öz ya da güç; üstün ruh, ruh bütünlüğü. –*ç.n.*

seyebileceği teorik bir temel sağlanmış olur.

Şairler arası ilişkileri niteleyen revizyon kategorileri incelemesine şimdi üçüncü bir kategori daha ekliyorum: *Kenosis* ya da "boşaltma", tahayyülün hem "bozma" hem de "yalıtma" hareketi. *Kenosis* tabirini Aziz Pavlus'un İsa'nın "lütuf gösterip" kendisini Tanrı mertebesinden insan derekesine indirdiğini anlattığı İsa izahından alıyorum. Güçlü şairlerde *kenosis, selefle ilişkili olarak* bir "boşaltma" ya da "azalma"nın gerçekleştirildiği bir revizyon edimidir. Bu "boşaltma" özgürleştirici bir süreksizliktir ve selefin ilhamının ya da tanrılığının basitçe tekrar edilmesiyle yazılamayacak bir şiiri mümkün kılar. İnsanın selefinin gücünü *kendi içinde* "bozması" aynı zamanda benliğin kendisini selefin duruşundan "yalıtmasına" da hizmet eder ve sonradan gelen şairi kendi içinde ve kendi kendisi için tabu olmaktan kurtarır. Freud savunma mekanizmalarının tüm tabu alanıyla ilişkisini vurgular. Nitekim biz de *kenosis*'in dokunma ve yıkanma tabuları bağlamıyla bağlarını kuruyoruz.

Neden etkilenme, ki sağlıklı bir durum da olabilir bu, güçlü şairler söz konusu olduğunda bir endişe halini alır? Güçlü şairlerin, *şairler olarak,* hayalet babalarıyla boğuşurken kazandıkları mı daha çoktur, kaybettikleri mi? *Clinamen, tessera, kenosis* ve selefleri yanlış yorumlayan ya da onlara başkalaşım geçirten diğer tüm revizyon kategorileri şairlere kendilerini bireyleştirmek, gerçekten kendileri olmak konusunda yardımcı olur mu, yoksa şiirsel evlatları da babaları olduğu kadar tahrif mi eder? Bu revizyon kategorilerinin şiirler arası ilişkilerde, savunma mekanizmalarının ruhsal hayatımızdaki işleviyle aynı işleve sahip olduğunu düşünüyorum. Savunma mekanizmaları günlük hayatımızda bizi korumaya çalıştıkları tekrar zorlanımlarından daha mı çok zarar verirler bize?

Bu noktada, fevkalade diyalektik bir yaklaşıma sahip olan Freud'un kendisini en açık şekilde ifade ettiği yer, kanımca, son dönem denemelerinden "Sonlandırılabilen Analiz, Sonlandırılamayan Analiz"dir (1937). Freud'un "ben" dediği yere *ephebe*, "id" dediği yere de selef koyarsak, o zaman *ephebe*'nin ikilemini anlatan bir formül elde edebiliriz:

> Çok uzun bir zaman kaçış ve tehlikeli bir durumdan sakınmak dış tehlikelere karşı bir çare olarak görünür, ta ki birey gerçekliği aktif bir şekilde değiştirerek bu illeti ortadan kaldıracak derecede güçlenene kadar. Fa-

kat insan kendisinden kaçamaz ve hiçbir kaçış içeriden gelen tehlikeye karşı işe yaramaz; bu yüzden benin savunma mekanizmaları iç algıyı çarpıtmaya mahkûmdur. *böylece bize idimizin yalnızca kusurlu ve çarpıtılmış bir resmi aktarılmış olur. Ben idle olan ilişkilerinde, kısıtlılıkları nedeniyle felç olur ya da hataları nedeniyle körleşir* ve hunun fiziksel olaylar alanındaki sonucu zayıf bir yürüyüşçünün bilmediği bir memlekette yürümesine benzetilebilir.

Savunma mekanizmalarının amacı tehlikelerden kaçınmaktır. Bu mekanizmaların işe yaradığı tartışılmaz; benin gelişimi sırasında bunlarsız yapabileceği şüphelidir, ama bunların tehlikeli olabilecekleri de kesindir. Sık sık benin bu mekanizmaların sunduğu hizmetler karşılığında çok yüksek bir bedel ödediği anlaşılır. [İtalikler bana ait, Freud'a değil.]

Bu üçüncü bakış yetişkin benin, en güçlü anında bertaraf edilmiş tehlikelere karşı kendisini savunması ve hatta bertaraf edilmiş özgünlerin yerine ikameler aramasıyla sonlanır. Güçlü şairin rekabetinde başarılmış ikameler genellikle *ephebe*'nin kendisinin önceki versiyonları olur; *ephebe* bir anlamda asla elde etmediği bir zaferin matemini tutar. Freudcu modeli terk etmeksizin, *kenosis* ya da "boşaltma" adını verdiğim karanlığa geri dönmeden önce kritik "yapılanı bozma" ve "yalıtma" mekanizmalarını daha yakından inceleyelim.

Fenichel "yapılanı bozma"yı günahlarından arınmayla/kefaretle ilişkilendirir – hâlâ yıkanma tabusuna uyan ve dolayısıyla kompulsif edimin karşıtını yapmaya niyetlenen ama paradoksal bir şekilde aynı edimi karşıt bir bilinçdışı anlamla yapan bir temizlenme. Sanatsal yüceltme bu görüşe göre muhayyel yıkımların bozulmasını amaçlayan tutumlarla bağlantılıdır. "Yalıtmak" birlikte duranı ayırır; duygusal anlamlarını bıraksa da travmayı muhafaza ederken, dokunma tabusuna uyar. Bu tür yalıtma fenomenlerinde, dokunmaya ilişkin ilksel tabuyla arasındaki bağdan bekleyebileceğimiz üzere, mekânsal ve zamansal tahrifatlar çok boldur.

Kenosis kategorisi *clinamen ya da tessera*'dan daha çiftdeğerli bir harekettir ve zorunlu olarak şiirleri antitetik anlamlar dünyasına daha derinden sokar. Zira *kenosis*'te sanatçının sanata karşı savaşı kaybedilmiştir ve şair kendisini sınırlayan bir mekâna ya da zamana düşer ya da geriler, tıpkı selefinin modelini kasıtlı, iradi bir süreklilik kaybıyla bozması gibi. Onun duruşu selefinin duruşu gibi *görünür* (tıpkı Keats'in ilk *Hyperion*'daki duruşunun Milton'ın du-

ruşuna benzemesi gibi), ama duruşun anlamı bozulmuştur; bu duruşun önceliği, ki bu bir tür tanrılıktır, *boşaltılır* ve buna sahip olan şair yalnızca diğer şairlerden değil kendi benliğinin sürekliliğinden de yalıtılır.

Tarif etmeye zorlandığını hissettiği bir şiiri tarif etmeye çalışan bir okur için şiirsel *kenosis* mefhumunun yararı nedir? *Clinamen* ve *tessera* kategorileri farklı şiirlerdeki öğeleri yan yana getirmek (ve birbirinden uzaklaştırmak) konusunda yararlı olabilir, ama bu üçüncü kategori şiirlerden çok şairler için geçerlidir. Okurlar olarak dansçıyı danstan, şarkıcıyı şarkısından ayırabilmemiz gerektiği düşünülürse, kendisini babaya karşı savunmaya çalışan ama oğulu kökten bozan bu kendi kendini boşaltma fikri bize bu zorlu uğraşımızda nasıl bir yardımda bulunur? Shelley'nin *Ode to the West Wind*'deki (Batı Rüzgârına Mersiye) *kenosis*'i Wordsworth'ün yaptığının bozulması ya da yalıtılması mıdır yoksa Shelley'nin kendisininkinin mi? Whitman'ın *As I Ebb'd with the Ocean of Life*'ında kimin içi daha korkutucu bir biçimde boşaltılmaktadır, Emerson'un mu Whitman'ın mı? Stevens korkunç kutup ışıklarıyla karşılaştığında, insanileştirici tesellisi elinden alınan onun güzü müdür Keats'in güzü mü? Corsons Koyu'nun kumullarında yürüyen Ammons kendisini artık onun ötesinde olduğu kabul edilen bir Genel'den arındırır, ama şiirin anlamı Emerson'un Genel'inin (*Overall*) bu bilgeliğin bile ötesinde olduğu önermesine dayalı değil midir? Her Romantik şairin ilerleyişinin sonraki aşamalarında tekzip kaçınılmaz görünür, ama tekrardan tersinden söylemek zorunda olduğu şarkı kendi şarkısı mıdır? Dante, Chaucer, hatta Spenser kendi caymalarını şiire dönüştürebilirler, ama Milton, Goethe, Hugo kendi hatalarındansa seleflerinin hatalarından daha çok cayarlar. Daha çiftdeğerli modern şairlerde, hatta Blake, Wordsworth, Baudelaire, Rilke, Yeats, Stevens gibi güçlü olanlarda bile, her *kenosis* bir selefin güçlerini sanki sihirli bir bozma-yalıtma işlemi, Bencil Yüce'yi bir baba pahasına kurtarmaya çalışmış gibi boşaltır. *Kenosis* bu şiirsel ve revizyonist anlamda bir kendinden feragat edimi olarak görünür, ama babalara kendi günahlarının ve belki de oğullarının günahlarının da bedelini ödetmeye meyillidir.

Dolayısıyla pragmatik formülümüze ulaşmış bulunuyorum: "Selefi nerdeyse *ephebe* de orada olacaktır, ama bunu kendi ilahili-

ğini atıyor görünürken aslında selefini *kendi* ilahiliğinden arındırdığı süreksiz tarzla yapacaktır." *Kenosis* şiiri ne kadar ağlamaklı, hatta ümitsiz olsa da *ephebe* yumuşak düşmeye dikkat eder, selefiyse sert bir düşüş yaşar.

En güçlü şairler ne kadar tekbenci olurlarsa olsunlar, her şairi özerk ego olarak görmekten vazgeçmemiz gerekiyor. Her şair başka bir şairle ya da şairlerle diyalektik bir ilişkiye (aktarım, tekrar, hata, iletişim ilişkisine) yakalanmıştır. Arketipik *kenosis*'te Aziz Pavlus hiçbir şairin şair sıfatıyla taklit etmeyi kaldıramayacağı bir örüntü bulmuştur.

> Hiçbir şeyi bencil tutkularla ya da boş övünmeyle yapmayın. Her biriniz alçakgönüllülükle öbürünü kendinden üstün saysın.
>
> Yalnız kendi yararını değil, başkalarının yararını da gözetsin.
>
> Mesih İsa'daki düşünce sizde de olsun:
>
> Mesih, Tanrı özüne sahip olduğu halde, Tanrı'ya eşitliği sımsıkı sarılacak bir hak saymadı.
>
> Ama kul özünü alıp insan [suretinde] doğarak ululuğunu bir yana bıraktı.
>
> İnsan biçimine bürünmüş olarak ölüme, çarmıh üzerinde ölüme bile boyun eğip kendini alçalttı... [Filipililere Mektup, 2: 3-8]

Bu *kenosis*'in karşısına onun karakteristik *daimonik* bir parodisini koyabiliriz, ki gerçek anlamıyla şiirsel *kenosis* de budur, yani kişinin alçakgönüllülük gösterip kendisini alçaltmasından çok bütün seleflerini alçaltması ve kaçınılmaz olarak ölüme kafa tutmasıdır. Blake Tirsa'ya şöyle feryat eder:

> Her ne ki Ölümlü Doğumla doğar,
> Tüketilmek zorundadır Dünyayla
> Özgür bir Kuşağın doğması için:
> O halde benden sana ne?*

* "Tirsa'ya", *Masumiyet ve Tecrübe Şarkıları* içinde, çev. Selahattin Özpalabayıklar, İstanbul: İş Kültür, 2008. *–y.h.n.*

Ara Bölüm

Antitetik Eleştiri Manifestosu

Eğer tahayyül etmek yanlış yorumlamaksa, ki bu bütün şiirleri seleflerine karşı antitetik kılar, o zaman bir şairin ardından tahayyül etmek onun okuma edimleri için kullandığı kendi metaforlarını öğrenmektir. O zaman eleştiri de ister istemez antitetik olur, eşi menendi olmayan yaratıcı yanlış anlama edimlerinin ardından gelen bir dizi sapmaya dönüşür.

İlk sapma kişinin kendi selefi olan büyük bir şairi okumayı öğrenmesidir ki onun büyük halefleri de onu bu şekilde okumak zorunda kalacaklardır.

İkincisi, halefleri sanki biz onların çömeziymişiz gibi okumak ve böylece, bizi oluşturan kendimiz kendi eserimiz olacak ve kendi yaşamlarımızın yaşanmasıyla gerçeğe bürünecekse, bunları nerede gözden geçirmek zorunda olduğumuzu öğrenmeye kendimizi zorlamaktır.

Bu arayışların hiçbiri henüz Antitetik Eleştiri değildir.

Antitetik eleştiri ilk *clinamen*'i ikincisiyle kantara vurduğumuzda başlar. Sapma oranını saptadıktan sonra, bu oranı birinci şairin okumasını düzeltmek için kullanmaya girişiriz, ama ikinci şair ya da şairler için kullanmayız. Daha yakın döneme ait şair ya da şairler için Antitetik Eleştiri yapmak ancak biz değil onlar çömezlerini bulduklarında mümkün hale gelir. Ama bu çömezler şairler değil, eleştirmenler de olabilir.

Bir şairi asla şair olarak okumadığımız, bir şairi başka bir şairin içinde, hatta başka bir şairle iç içe okuduğumuz şeklinde bir itiraz gelebilir. Cevabımız çokyönlüdür: Okur açısından ne bugün, ne

geçmişte ne de gelecekte şair olarak şair hiçbir zaman olmamıştır. Nasıl ki bir insanı (hem bedensel hem de öbür anlamda) tek bir kişi olarak asla kucaklayamayıp ancak onun içinde yer aldığı aile romansının bütününü kucaklayabilirsek, aynı şekilde bir şairi de, şair olarak içinde yer aldığı aile romansının tamamını okumadan asla okuyamayız. Mesele indirgeme ve bundan kaçmanın en iyi yolunun ne olduğudur. Retorik, Aristotelesçi, fenomenolojik ve yapısalcı eleştirilerin hepsi şiiri imgelere, fikirlere, verili şeylere ya da sesbirimlerine indirgerler. Ahlaki ve diğer yaygaracı felsefi ya da psikolojik eleştirilerin hepsi şiiri rakip kavramsallaştırmalara indirger. Bizse –eğer indirgediğimiz söylenebilirse– başka bir şiire indirgeriz. Bir şiirin anlamı ancak başka bir şiir olabilir. Bu bir totoloji değildir, hatta derin bir totoloji de değildir, aksine birbirinin aynı iki şiir yoktur, tıpkı birbirinin aynı iki yaşam olmadığı gibi. Mesele gerçek tarihtir ya da daha ziyade onun doğru kullanımıdır, kötüye kullanımı değil – her ikisi de Nietzsche'nin kullandığı anlamda. Gerçek şiir tarihi, şairlerin şair sıfatıyla başka şairler yüzünden nasıl ıstırap çektiklerinin hikâyesidir, tıpkı gerçek bir biyografinin kişinin kendi ailesi yüzünden –ya da ailesinin yerine sevgilileri ve arkadaşlarını koymasından ötürü– çektiği ıstırabın tarihi olması gibi.

Özet – Her şiir bir ebeveyn şiirin yanlış yorumlanmasıdır. Şiir endişenin aşılması değil, bu endişenin kendisidir. Şairlerin yanlış yorumları, yani şiirler eleştirmenlerin yanlış yorumlarından ya da eleştiriden daha esaslıdır, ama bu yalnızca bir derece farkıdır, tür farkı değil. Yorum diye bir şey yoktur, yalnızca yanlış yorum vardır ve dolayısıyla her eleştiri mensur şiirdir.

Eleştiriler diğer eleştirmenlerden yalnızca (tam da) şairlerin diğer şairlerden az ya da çok değerli olmaları anlamında daha az ya da çok değerlidir. Zira nasıl ki bir şair selefinin şiirindeki açıklıkla (*opening*) yaratılmak zorundaysa, aynısı eleştirmen için de geçerlidir. Tek fark eleştirmenin daha çok ebeveyninin olmasıdır. Onun selefleri şairler ve eleştirmenlerdir. Ama –hakikatte– aynısı şairin selefleri için de geçerlidir, geride bırakılan tarih dilimi uzadıkça bu

geçerlilik daha da artar.

Şiir etkilenme endişesidir, yanılmadır, disiplinli bir sapkınlıktır. Şiir yanlış anlamadır, yanlış yorumdur, yanlış ve uygunsuz birleşmedir.

Şiir (Romans) Aile Romansıdır. Şiir ensestin büyüsüdür ve bu büyüye direnerek disiplin altına alınır.

Etkilenme *Influenza*'dır – yani yıldızlardan gelen bir hastalık.

Etkilenme sağlıklı bir durum olsaydı, kim şiir yazabilirdi ki? Sağlık durağanlıktır.

Şizofreni kötü şiirdir, zira şizofren sapkın, kasıtlı yanlış okumanın kuvvetini kaybetmiştir.

Dolayısıyla şiir hem daraltmadır hem de genişletmedir; zira tüm revizyon kategorileri daraltan hareketlerdir, ama yaratmak genişletici bir harekettir. İyi şiir revizyon hareketi (daraltma) ile tazeleyici dışa-gidiciliğin diyalektiğidir.

Zamanımızın en iyi eleştirmenleri Empson ve Wilson Knight'tır hâlâ, zira onların yanlış yorumlayışı diğer herkesinkinden daha antitetiktir.

Bir şiirin anlamının yalnızca başka bir şiir olabileceğini söylediğimizde, bir dizi şiiri kastediyor olabiliriz:

Selefin şiiri ya da şiirleri.
Okumamız olarak yazdığımız şiir.
Rakip bir şiir, aynı selefin oğlu ya da torunu.
Asla yazılmamış bir şiir –yani–
söz konusu şair tarafından yazılmış olması gereken şiir.
Birleşik bir şiir, bunların birleşiminden oluşan bir şiir.

Şiir şairin önce gelememekten duyduğu melankolidir. Kişinin kendi kendini peydahlayamaması şiirin nedeni değildir, zira şiirler özgürlük yanılsamasından, önceliğin mümkün olması hissinden doğar. Ama şiir –*yaratan zihnin aksine*– yapılmış bir şeydir ve bu şekliyle başarılmış endişedir.

Endişeyi nasıl anlarız? Bizzat endişeli olarak. Derin okuyan her okur bir Ahmak Sorgucudur. "Kim yazdı benim şiirimi?" diye sorar. Emerson'un ısrarı buradan kaynaklanır: "Deha ürünü her eserde kendi reddedilmiş düşüncelerimizi görürüz – bunlar bize yabancılaşmış bir heybetle geri dönerler."

Eleştiri derin totoloji söylemidir – kastının doğru ama söylediklerinin yanlış olduğunu bilen tekbencinin söylemidir. Eleştiri şiirden şiire giden saklı yolları bilme sanatıdır.

Dört

Şimdi, bu konudaki en büyük hakikat söylenmeden kalmış oluyor ve belki de söylenemeyecektir; zira tüm söylediğimiz sezginin hayal meyal hatırlanmasından ibarettir. Şu anda beni bunu söylemeye en çok yaklaştıran düşünce şudur. İyilik size yaklaştığında, içinizde bir can olduğunda, bu bilinen ya da alışıldık bir yolla olmaz; bir başkasının ayak izlerini ayırt edemezsiniz; insanın yüzünü göremezsiniz; herhangi bir ad duymazsınız – yol, düşünce, iyilik tümüyle yabancı ve yeni olacaktır. Örnek ve deneyimi dışlayacaktır. Yolu insandan alırsınız, insana götürmezsiniz. Var olan bütün insanlar bunun unutulmuş elçileridir. Korku da ümit de bunun altındadır. Umutta bile düşük bir şey vardır. Görü saatinde ne minnettarlık ne de gerçek anlamıyla sevinç diye adlandırılabilecek bir şey vardır. Tutkunun üzerine çıkmış ruh özdeşlik ve ezeli nedenselliği inceler. Hakikat ve Doğru'nun başlı başına varoluşunu algılar ve her şeyin iyi gittiğinin bilgisiyle kendisini sakinleştirir. Engin doğa alanları, Atlantik Okyanusu, Güney Denizi; uzun zaman aralıkları, yıllar, yüzyıllar, hepsi nafiledir. Düşündüğüm ve hissettiğim bu şey bütün eski yaşam durumlarının ve koşullarının temelini oluşturur; zaten şimdiki zamanımın, yaşam ve ölüm diye adlandırılan şeyin temelinde de o vardır.

EMERSON, *Self-Reliance* (Kendine Güven)

Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce

Güçlü yeni şair kendi içinde iki hakikati uzlaştırmalıdır: "*Ethos. daimon*'dur" ile "her şey onun aracılığıyla yaratılmıştır ve yaratılmış hiçbir şey o olmadan yaratılmamıştır." Pohpohçularının iddialarının aksine, şiir, bastırmaya karşı verilen bir mücadele değildir, aksine kendisi bir bastırma türüdür. Şiirler –Rilke'nin bile düşündüğü gibi– şimdiki zamana bir yanıt olarak değil, daha çok diğer şiirlere bir yanıt olarak ortaya çıkar. Şairin yeni dünyalar ve zamanlar vizyonuna, der Rilke, "direnir şimdiki zaman"; ama şöyle dese daha iyi olurdu: "Selefin şiirleridir direnen", zira *Befreiungen* ya da yeni şiirler Rilke'nin kabul ettiğinden daha merkezi bir gerilimden doğarlar. Rilke'ye göre tarih çok erken doğan insanların emaresiydi. Ama güçlü bir şair olarak Rilke sanatın çok geç doğmuş insanların emaresi olduğunu söylemezdi kendisine. Sanatla toplum arasındaki diyalektik değil, sanatla sanat arasındaki diyalektik ya da Rank'in verdiği adla sanatçının sanata karşı mücadelesi – işte Rilke'yi bile yöneten bu diyalektikti, üstelik Rilke önündeki ket vurucu öğelerin çoğunu kaldırmıştı, zira revizyon kategorilerinden biri olan *daimonikleşme*, iblisleşme yirminci yüzyıldaki şairlerin hepsinden daha güçlüydü onda.

"İblisler pusuya yatarlar ve dilsizdirler" diye düşünür Emerson ve iblisler onun içinde her yerde, gayet duyulur bir şekilde pusudadırlar. Antikçağdakiler iblislerden, yani daimonlardan bahsettiklerinde aynı zamanda (Drayton'ın dediği gibi) "zihinlerinin büyüklüğü ile tanrılara yaklaşanları" da kastetmişlerdi. "Zira semavi bir karabasandan doğmak, insanların dünyevi zayıflığının çok ötesinde büyük ve güçlü bir ruha sahip olmaktan başka bir şey değildir." Bir insanı şair haline getiren güç *daimoniktir*, çünkü dağıtan ve bölen (*daeomai*'nin kök anlamı budur) güçtür bu. Kaderlerimizi dağıtır

ve yeteneklerimizi bölüştürür, neremizden bir şey alırsa bunu telafi eder. Bu bölünme düzen getirir, bilgi tevdi eder, bildiği yerin düzenini bozar, başka bir düzen yaratmak için cehaletle takdis eder. İblisler parçalayarak yaratırlar ("Dans salonunun mermer döşemesi / kırar acı öfkenin karmaşalarını"*), fakat hepsinin kendi sesi vardır ve şairlerin sahip oldukları tek şey budur.

Ficino'nun iblislerinin varoluş amacı gezegenlerden gözde insanlara sesler getirmekti. Bu iblisler, Satürn'den aşağıdaki dehalara doğru hareket edip Melankolilerin en cömerdini aktaran etkilenme *idi*. Fakat aslında iblisler güçlü şaire asla "dadanmazlar". Şair, güçlendiğinde bizatihi iblis, daimon olur çıkar, tabii tekrardan zayıflamadığı takdirde ve zayıflayana kadar. Angus Fletcher "İblisin, daimonun dadanması bütünsel özdeşleşmeye yol açar" der. Selefin Yüce'sine karşı duran yeni güçlenmiş şair bir *daimonikleşme* işleviyle *selefinin görece zayıflığını* akla getiren bir Karşı-Yüce sürecinden geçer. *Ephebe* daimonikleştiğinde, selefi ister istemez insanileşir ve yeni şairin dönüşmüş benliğinden dışarı yeni bir Atlantik taşar.

Güçlü şairin Yüce'sinin okurun da Yüce'si olabilmesi için her okurun yaşamının da bir Yüce Alegori olması şarttır. Karşı-Yüce yetkinliğini ispatlayan tahayyüle sınır koymak için ortaya çıkmaz. *Bu* aktarımda gölgede bırakılan ya da ayrışan tek gözle görülür nesne selefin engin suretidir ve zihin tümüyle içine kapanmaktan mutludur. Burke'ünki okurun Yüce'sidir: Haz verici bir Dehşet, Martin Price'ın sözleriyle, "kendini korumanın karşı stresidir". Burke okuru, tasvirden esirgediği şeye sempati duyar; taslakların yalnızca en belirsizini *görme* ihtiyacı duyar. *Daimonikleşmede* eskimiş şiirci bilinç taslağı açık seçik görür ve sempatiye bıraktığı şeyi tasvire geri verir. Fakat bu "tasvir" bir revizyon kategorisidir, Büyük Özgün'ün büyük olarak kaldığı ama özgünlüğünü kaybettiği ve bunu mukaddesler dünyasına –azametinin artık iblisçe aracılığa indirgendiği alana– bıraktığı iblisçe vizyondur. *Daimonikleşme* ya da Karşı-Yüce, Gururla Gurur arasındaki bir savaştır ve bir süreliğine

* W. B. Yeats'in "Byzantium" (Bizans) adlı şiirinden iki dize. Şiirin Güven Turan'a ait çevirisi şurada yayınlandı: *Kitap-lık*, no. 35, Kasım 1999. Biz de bu çeviriyi kullandık. –*y.h.n.*

yenilik gücü galip gelir.

Elimde olsa, bir yanlış okuma teorisyeni olarak burada durur ve negatif teolojiye başvurmadan Karşı-Yüce'yi kendi içinde bir durum olarak işlerdim. Fakat mukaddesin müdahalesi olmadan *daimonikleşme* olmaz ve bu revizyon kategorisinin hiçbir izahı Kutsal fikrini dışlayamaz. Her güçlü şair Blake ve Whitman'la birlikte yaşayan her şeyin kutsal olduğunu söylemek isteyebilir, ama Blake ve Whitman'ın temsili olamayacak kadar bütünüyle daimonikleşmiş olduklarını hatırda tutmak gerek. Çoğu şairde mukaddeslerin karşısında parıldadığı bir bağlam vardır. Bu bağlam bir boşluktur, bizzat şairler tarafından boşaltılmış ya da yabancılaştırılmıştır, parıldayışsa bize kehanetin tüm kederlerini geri gönderir.

Ephebe kehaneti ilk olarak *kendi* selefinin korkutucu enerjisini aynı anda hem Tümüyle Öteki olarak hem de kendisine musallat olan bir güç olarak idrak ettiğinde öğrenir. İlk aşamalarında kehanetten çok kestirme yeteneği olarak görünen bu idrak istençten bağımsızdır ama tümüyle bilinçlidir. İnsanın çoktan ulaştığı zaferin muştusunu vermek, eğer o insan gerçekten kendi olup olmadığı konusunda derin bir endişe duyuyorsa hem iyi hem de kötü bir şey olur. Fakat bu zafer kazanmışlık hissi, yaşam hakkında yapılan bir hata olduğu ortaya çıksa bile, şair olarak şair için zorunludur; şair burada tahayyülün tam tamına insani bir şey olduğunu reddederek ulaşmak zorundadır tahayyüle. Nietzsche güçlü zekâsıyla çok iyi anlatıyor bu durumu:

> Kişi tüm yaptıklarında insanın nihai amaçsızlığını düşünürse, kendi faaliyetini bir israf olarak görmeye başlar. Fakat kişinin kendi benliğini insanlık olarak (ve yalnızca bir birey olarak değil), tıpkı doğada israf edildiğini gördüğümüz tek bir çiçek gibi israf edilmiş hissetmesi diğer tüm duyguların üstünde bir duygudur. Ama kim bu duyguya muktedirdir ki? Kuşkusuz yalnızca şairler; onlar kendilerini nasıl teselli edeceklerini daima bilirler.*

Selefin yadsınması asla mümkün değildir, zira hiçbir *ephebe* ölüm içgüdüsüne bir an bile olsa boyun eğemez. Zira şiirsel kehanet kelimenin düz anlamıyla ölümsüzlük gerektirir ve her şiir olası

* *İnsanca, Pek İnsanca*'nın 33. aforizmasının sonu. *–y.h.n.*

bir ölümün atlatılması olarak tanımlanabilir. İnsanı yadsımadan geçiren yol asal bir edimdir. bastırma edimidir; insan bu sırada arzulamaya devam eder, amaçlarını korur, ama zihninde bilinçli olarak herhangi bir arzu ya da amaç güttüğünü yadsır. "Yadsıma yalnızca bastırmanın sonuçlarından birinin –söz konusu imgenin konusunun bilince giremiyor oluşunun– bozulmasına yardımcı olur. Sonuçta, her ne kadar tüm esasları bakımından bastırma devam etse de, bastırılan şey bir tür entelektüel kabul görmüş olur." Bu Freudcu formül daimonikleşmenin tam tersidir ve hiçbir güçlü şairin kabul edemeyeceği başka bir sınır daha belirler.

Ephebe'yi güçlü bir şaire dönüştüren "daimonik" tam olarak nedir? Yadsımayacak bir bilinç gerçeklik ilkesiyle birlikte yaşayamaz. Ama ölme zorunluluğu sonsuza kadar atlatılmaya izin vermeyecektir ve bastırılanlar ne kadar güçlü bir şekilde geri dönerlerse dönsünler, insan bastırma olmadan insan olarak kalamaz. Emerson'un "hiçbir karşılık ödemeden hiçbir şey elde edilmez" şeklinde özetlediği Telafi yasası, kısa bir an için gerçekten de özgürleştirici tanrılar olmalarına rağmen şairler tarafından bile hissedilir. Tin ne olursa olsun, her bakımdan sapkın olamaz ve kaçınılan bir bastırma ancak başka bir bastırmaya yol açar. Şairlerdeki "daimonik" öğe etkilenme endişesinden ayırt edilemez ve heyhat, benzeşme filan değil gerçek bir özdeşliktir bu. Okurun Yüce'den ve Yüce'deyken duyduğu dehşet, Aydınlanma sonrasındaki her güçlü şairin Karşı-Yüce'den ve Karşı-Yüce'deyken duyduğu endişeyle örtüşür.

Amerikan Yüce'sinin (ki bu her zaman bir Karşı-Yüce'dir) aşılmaz peygamberi olan Emerson, nihayetinde, hâlâ ölüm evreninin, yani dünyamızın var olduğuna ilişkin hüzünlü mırıldanışlarımıza en güzel protestoyla yanıt verecektir: "... Dünya diye adlandırdığın her şey seni oluşturan tözün gölgesidir. düşünce güçlerinin, sana bağımlı ve senin iradenden bağımsız güçlerin ilanihaye yaratılmasıdır... Beni içinde bulunduğum koşulların evladı olarak görüyorsun: Koşullarımı ben yaratıyorum." Yanlış okuma öğrencisi de saygıyla karışık sevgiyle şu cevabı mırıldanacaktır: "Doğru, yaratıyorsun, ama eğer bu koşul şairin duruşuysa ve etrafı seleflerinin canlı çemberiyle çevriliyse, o zaman senin tözünün gölgesi daha büyük bir Gölge ile buluşur ve karışır." Burada Emerson'a karşı o karakteristik İngiliz dengeliliğiyle Shelley alıntılanabilir:

... bir şairin büyük bir şairi incelemesi yalnızca tavsiye edilmemeli, aynı zamanda zorunlu da tutulmalıdır, zira büyük bir şair bir doğa şaheseridir. Zihninin artık gözle görülür evrende sevilesi her şeyin aynası olmaması gerektiğine karar verdiği gibi, çok büyük bir çağdaşının yazılarında var olan güzellikleri tefekküründen dışlamaması gerektiğine de aynı bilgelikle ve aynı kolaylıkla karar verebilir. Bunu yapıyormuş gibi bir görüntü çizmek en büyük şairler hariç diğer bütün şairlerde bir küstahlık belirtisidir; onda bile bunun sonucu zorlama, gayritabii ve etkisiz olacaktır. Bir şair diğerlerinin doğasını değiştiren bu tür iç güçlerin ve bu güçleri kışkırtan ve sürdüren dış etkilerin birleşik ürünüdür; o bunlardan yalnızca biri değildir, her ikisidir de. Her insanın zihni, bu anlamda, bütün doğa ve sanat nesneleri tarafından; kendi bilinci üzerinde etkide bulunmasına izin verdiği her söz ve her ima tarafından değişikliğe uğratılır. Zihin, bütün biçimlerin yansıdığı ve içinde tek bir biçim oluşturdukları aynadır. Şairler, tıpkı filozoflar, ressamlar, heykeltıraşlar ve müzisyenler gibi, bir anlamda, yaratıcıdır, başka bir anlamda da kendi çağlarının yaratılarıdır. En ulvi olanlar bile bu tabiyetten kaçıp kurtulamazlar.

Shelley kendisinin de bildiği üzere Çağın Ruh'unu yaratan (en az diğerleri, hatta Rousseau kadar) selefe tabiydi. Shelley *Alastor*'dan itibaren yeni tür bir arayış uçuşuna, Ruh'un dışa ve aşağıya atıldığı yukarı doğru bir harekete girişip güçlü bir şair olurken karşısında Wordsworth vardı. Shelley'nin daimonikleşmesi işte bu yukarı doğru düşüştü ve Shelley diğer bütün şairleri (hatta Rilke'yi bile) geride bırakarak bizi, kendisini maiyetinde meleklerle –onun bütünsellik arayışının daimonik partnerleriyle– görmeye zorlar.

Paul de Man'ın Binswanger şerhinde "yukarı-düşüş diye adlandırabileceğimiz hayali olasılık"tan ve sonraki alçalıştan, "bu tür uçma anlarını takip eden düşüş ve ümitsizlik olasılığı"ndan ya da kabaca benim verdiğim adla *kenosis*'ten bahsedilir. Binswanger'ci *Verstiegenheit** (ya da Jacob Needleman'ın sözcüğün kök anlamı olan "sınırların ötesinde dolaşmak"tan yola çıkarak yaptığı zekice çeviriyle, "İfrat") Paul de Man tarafından ayrı bir muhayyel tehlike olarak görülür; fakat biz yukarı-düşüşü süreç olarak, İfrat'ı da sonrasında gelen durum olarak nitelendirebiliriz. Selefin kuvvetinden

* Dağcının kendini yükselmeye kaptırarak yolunu şaşırıp ne yukarı ne de aşağı doğru yol alamayacak hale gelmesi. Bu terim ve Paul de Man'ın yorumları için bkz. *Körlük ve İçgörü*. İstanbul: Metis, 2008, s. 76-9. –*y.h.n.*

pay almanın sarhoş edici zaferiyle ileri atılan *ephebe* (kendi gözünde) havada asılı gibi durur –onu yükseklerde terk eden bir ilham deneyimi yaşar– ve "yükseklikle antropolojik anlamda genişlik arasındaki ilişkinin başarısızlığı" olan bir İfrat'a yükselmiştir. Bu çok ileri gitmiş insan varoluşu, şairin özel melankolisidir ve Binswanger'in gözünde bunu tuhaf bir şekilde Ibsen'in Solness'ı temsil eder, fakat bu karakter bu denli büyük bir orantısızlık mef'humunu anlatmak için yetersizdir. Binswanger'in özeti geriye doğru okuduğumuz takdirde yararlıdır; İfrat'tan kurtulma, der, yalnızca "dış yardım"la mümkündür, tıpkı artık geriye dönemeyecek kadar ilerlemiş bir dağcının durumunda olduğu gibi. Gelin biz güçlü bir şairin, şair olarak, tanım gereği "dışarıdan yardım" alamayacağında ve saf şair olarak dışarıdan yardım almanın onun sonunu hazırlayacağında anlaşalım. Binswanger'in patoloji olarak gördüğü şey sadece başarılı şairin sapkın sağlığı ya da ulaştığı yüceliktir.

Van Den Berg insan hareketinin önemi üzerine şaşırtıcı denemesinde bu tür öneme sahip üç alandan bahseder: *manzara, iç benlik, bir başkasının bakışı*. Şiirsel hareketin (bir insandan bahseder gibi şiirin duruşu ve jestlerinin) önemini aradığımızda, üç şeye ayrıştığını görürüz: *yabancılaşma, tekbencilik* ve *selefin hayali bakışı*. Selefinin manzarasına kendisi adına el koymak için *ephebe* bunu kendisi için daha da yabancı hale getirmelidir. Selefininkinden daha içedönük bir benlik elde etmek için *ephebe* ister istemez daha tekbenci olur. Selefinin hayali bakışından kaçınmak için, *ephebe* bunu kapsamı bakımından sınırlamaya çalışır, fakat işin garip tarafı bu çaba bu bakışı genişletir, iyice kaçınılamayacak hale getirir. Nasıl küçük bir çocuk anne babasının aynı odada olmasa bile onu görebileceğine inanırsa, *ephebe* de her hareketine sihirli bir bakışın eşlik ettiğine inanır. Arzulanan bakış dostça ya da sevgi doludur, ama korkulan bakış tasvip edici değildir ya da *ephebe*'yi en yüksek sevgiyi hak etmiyor gösterir, onu şiir âlemlerinden yabancılaştırır. Dilsiz manzaralar ya da kendisiyle selefiyle olduğu kadar çok ya da önemli şeyler üzerine konuşmayan şeylerin arasında dolaşan *ephebe* artan içselliğin bedelinin ne olduğunu da bilir: kapsamı olan her şeyden daha büyük bir kopuş. Selefinin her şeyin konuştuğu bir insan olma hissiyle karşılaştırıldığında, dünyayla olan karşılıklılığını kaybeder *ephebe*.

Daimonikleşme atılımı bir Karşı-Yüce'ye ya da Marcuse ve Brown gibi Freud-sonrası dirimselcilerin bastırılmış olanın geri dönüşünden bahsederken kastetmeye çalıştıkları şeye yöneliktir. Shelley tüm güçlü şairler gibi bugün bastırılmış olanın, en azından şiirde, geri dönemeyeceğini diğer şairlerden daha iyi öğrenmiştir (belki de insan olarak değil, şair olarak) ve bunu bize daha iyi göstermektedir. Zira her Karşı-Yüce selefinin Yüce'sinden daha büyük ve taze bir bastırmayla ele geçirilir. *Daimonikleşme* selefinin gücünü kendisininkinden daha büyük bir ilkeye yükseltmeye çalışır, ama pragmatik olarak oğlu daha bir daimonik, yani daha bir iblis, selefi de daha bir insan haline getirir. Aydınlanma sonrası şiir tarihinin en kasvetli hakikati hassas damaklarımız için çok acıdır ve Nietzsche'nin diyalektik coşkusu bile akademilerin toplumsal itibarı adına kaçındığımız bir hakikati karartmayı başaramamıştır. Hepimizin içindeki daimon/iblis Sonradan gelendir; kör edilmiş Oidipus yaşamın estetik bir fenomen olarak meşrulaştırılmayacağını bilen insani, bütünsel tutarlılıktır, hatta bu yaşam estetik alan için tümüyle kurban edildiğinde bile. Burada hakikatle yüzleşme onuru Nietzsche'ye değil Schopenhauer'a aittir. *Tragedyanın Doğuşu*'nda bile kendisinden daha karanlık selefini doğrudan ret yoluyla aşmaya çalışan Nietzsche de bunu biliyor olmalıdır. Schopenhauer'ın lirik şiir tarifinde, der Nietzsche, bunun asla tam olarak gerçekleşmemiş bir sanat olarak sunulduğunu fark etmeyen var mıdır? Sahici şarkı –Schopenhauer'a göre– salt istenç ile saf tefekkür arasındaki bölünmüş, karışık ruh halini gösterir. Daimonik bir oğul olarak Nietzsche egoist amaçlarının peşinde debelenen bireyin sanatın kaynağı değil, sanat düşmanı olduğunu söyleyerek itiraz eder. Nietzsche'ye göre bir insan ancak bireysel istençten azade olduğu ve "Gerçek Özne'yi, Gerçek Öznenin yanılsamadan kurtuluşunu kutlamasını sağlayan araca dönüştürdüğü" oranda bir sanatçıdır. Freud o güzel insancıllığıyla, bu fevkalade incelikli idealizmde Nietzsche'yi takip etmiştir, ama zaman Schopenhauer'ın bilgeliğinin büyüklüğünü göstermiştir. Öyle ya, Gerçek Özne bastırmadan başka nedir ki? Ben sanatın düşmanı değildir, daha ziyade sanatın hüzünlü kardeşidir. Sanatın Gerçek Öznesi sanatın büyük muarızıdır, id'de saklı korkunç Kerubi'dir, zira id kurtarılamayacak büyük yanılsamadır. Sanatın ilk günahı, Nietzsche'nin harikulade örneğiyle, doğanın altında bir

Yanlış Dil'in filizlenmesidir ya da bu kadar Blakevari olmayan bir dil kullanacak olursak, hiçbir sanatçının *sanatçı olarak* kendi kökenlerini affedemeyecek olmasıdır.

Freud'un bastırma anlayışı unutmanın asla özgürleştirici bir süreç olmadığını vurgular. Unutulan her selef tahayyülde bir deve dönüşür. Bütünsel bastırma sağlıklı olurdu, ama bunu yalnızca bir tanrı yapabilir. Her şair Emerson'un özgürleştirici tanrısı olmak ister ve giderek her şair başarısız olur. Hıristiyanlık vizyonunda suçluluğumuz üst doğamızın ya da ahlaki mirasımızın bastırılmasından kaynaklanır. Freud'un vizyonuna göre, suçluluğumuz içgüdülerin bastırılmasından, alt doğamızın engellenmesinden kaynaklanır. Şiirsel vizyondaysa suçluluk, orta doğamızın, ahlakın ve içgüdülerin buluşmak ve birbirlerini tanımak zorunda oldukları alanın bastırılmasından doğar. Selefi bireylikten uzaklaştıran bir revizyon kategorisi olarak başlayan *daimonikleşme*, şaibeli bir zaferle, *ephebe*'nin tüm ortak zeminini ya da ortak insanlığı selefe bırakarak sona erer. Sonradan gelen şair selefi karşısında kendisini aynı anda ahlaki ve içgüdüsel olan yeni bir bastırmaya zorlar. Milton sonrası İngiliz şiirinin delirtici paradokslarından biri, Milton'ın, en büyük haleflerinden Blake, Wordsworth, Shelley ve hatta Keats ile karşılaştırıldığında (hem ahlaki hem de içgüdüsel) suçluluk hissinden azade görünmesidir (ve belki de öyle olmasıdır).

Shelley "Intimations" kasidesini *Hymn to Intellectual Beauty* (Düşünsel Güzelliğe İlahi) adıyla yeniden yazdığında kendisine, ahlaki ve içgüdüsel olarak, tuhaf derecede katı ve aceleci ruhunun bile yürütemeyeceği kadar şiddetli bir program yükleyen bir *daimonikleşme* sürecinden geçmişti. Selefleri konusundaki şiirleri çok bariz bir şekilde yeniden yazan güçlü şiirler *dönüşme şiirleri* olma eğilimindedir ve dönüşme estetik bir fenomen değildir, dönüşen kişi Apollon'dan Dionysos'a ya da tekrar geriye gidiyor olsa bile. Nietzsche'nin kendi temel içgörülerini yıktığı önemli örneklerden birini hatırlamak faydalı olacaktır:

> Dionysosça durumun yarattığı kendinden geçiş, varoluşun tüm sıradan engellerini askıya alarak devam ederken, bireyin deneyimlemiş olduğu her şeyi içinde boğan bir Letheci unsuru da beraberinde getirir. Bu unutuş uçurumu güncel gerçeklik evreni ile Dionysosça gerçeklik evrenini birbirinden ayırır. Fakat bu gündelik gerçeklik, yeniden, bilince girer girmez tik-

sinti uyandırır ve sonuç olarak çileci, istençten yoksun bir zihniyet ortaya çıkar.

Bu görüşe göre her akış kayıptır ve aktarımın bedeli estetik âlemin tahdit edemeyeceği bir tiksintidir. Whitman bir tanrıyı adlandırmaktan her türlü adlandırmayı engelleyen bir nefrete geçer:

> Şaşmış, apışıp kalmış, diz çökmüş toprağın önünde
> Gözüm kesmiyor ki ağzımı açayım, öyle ezadayım kendimle
> Dönüp dolaşıp bana tepen yankıları ortasında onca yaygaranın,
> biliyorum artık
> Bir kez olsun zerre fikrim olmamış, kimim neyim ben.
> Oysa küstah şiirlerimin alayının karşısında dikilmiş duruyor
> Gerçek ben
> Henüz el değmemiş, söylenmemiş, erişilmemiş hepten...

Yine geleneğin "bireyin zihinsel yaşamındaki bastırılmış malzemeyle eşdeğerli" olduğunu söyleyen Freudcu düşünceden yola çıkarsak, o zaman daimonikleşmenin işlevi haklı olarak selefi kendi cüretkâr bireyleşme sürecinin ona izin verdiğinden daha bütünsel olarak geleneğin içine çekip bastırmayı artırmaktır. Nietzsche, Dionysosçu bilgeliğin bir diğer örneği olarak Oidipus'u göklere çıkartır, çünkü o "şimdi ile geleceğin büyüsünü bozmuş, katı bireyleşme yasasını" parçalamıştır, ama burada Nietzscheci ironi muhtemelen en diyalektik niteliğine bürünür. Geçmişle boğuşan ve geçmişi *daimonikleştiren ephebe, görebilen* kâhin Oidipus değil, vahyin gözüne perde çektiği körleşmiş Oidipus'tur. *Daimonikleşme*, babaların mitleştirilmesinde her zaman olduğu gibi, benlikten çekilmekle, insanlıktan çıkarmak gibi büyük bir bedel karşılığında elde edilen bir bireyleştirme hareketidir. Benliğe yöneltilen şiddeti hangi Yüce telafi edebilir?

Körleşmiş Oidipus topal demirci tanrısı Vulcanus'a, Thor'a ya da Urthano'ya denktir, zira körleştirmek ya da sakatlamak tahayyül melekesinin tümüyle hasar görmesini engelleyen hadımlaştırıcı hareketlerdir. Bir revizyon kategorisi olarak *daimonikleşme* insanın kendi kendisini sakatladığı bir edimdir, güç kaybetmiş rolü yapmak bilgi elde etmeyi amaçlayan ama çoğu zaman yaratma güçlerinin gerçekten kaybedilmesiyle sonuçlanan bir edimdir. Selefinin beşeri görkemini, onun zor kazanılmış zaferlerinin hepsini daimonik

dünyaya iade ederek küçülten sahte bir Dionysosçu jesttir. Kendi gençliğinde sahip olduğu dünya anlayışını, *Tragedyanın Doğuşu*'nda geliştirdiği ve dünyayı, "her ânıyla Tanrı'nın kendi gerilimlerine başarılı bir *çözüm* olarak, tek mümkün kurtuluşu yanılsamada bulan ve büyük sıkıntılar çekmekte olan kişinin gördüğü her daim yeni vizyon olarak algılayan" kendi tasavvurunu– eleştirip reddeden Nietzsche'nin kendisiydi bunu söyleyen.

Freud insancıl bir tavır takınarak, Oidipus kompleksini sadece karakterin gelişiminde sözde-akli bir sansürcü olarak *überich* (üstben) tarafından aşılacak bir aşama olarak görmüştü. Fakat bu tür bir gelişimi tamamlayıp da hâlâ şair kalan bir şair yoktur. Tahayyülde Oidipal aşama *geriye doğru gelişerek* id'i zenginleştirir ve daha da tamamlanmamış kılar. *Daimonikleşmenin* formülü şudur: "Şiirsel babamın Ben'i neredeyse, *o* da orada olacak", daha doğrusu, "*Onunla* daha da karışmış durumda ben'im de orada olacak." Bu, nostalji incelemeleri olarak Romantizmdir, mükemmel şekilde yabancılaşmış pek çok duyarlılığın ilkelleştirici rüyasıdır. *Daimonikleşmek* tutkuyla alakalı her şeyin çiftdeğerli olduğu geçmişteki psişik örgütlenme aşamasına ulaşmaktır; ama bu kez geçmişte kalan her şeyi sakatlamanın sahip olduğu şiirsel hayatta kalma değerine odaklanan bir çifte bilincin kasıtlı sapkınlığıyla ulaşmaktır ki şiiri mümkün kılan da aradaki bu farktır.

Daimonikleşme adını verdiğim şeyin kendiliğinden saldırganlıkla uzaktan yakından alakası yoktur, fakat aralarında şaibeli bir benzerlik var gibi görünür. O kadar çok zafer şarkısı, yakından okunduğunda ayrılma ayinlerini hatırlatmaya başlar ki dikkatli okur gerçekten güçlü bir şairin kendi benliği ve en güçlü selefi haricinde bir muarızı var mı diye soracak hale gelebilir. Collins'i alalım, korkuya seslenmektedir, ama kendisi ve John Milton dışında korkacak neyi vardır ki?

Sen, meçhul âlemin
    Karşısında belirdiği bütün gölgemsi tayflarıyla;
    Düş kaldırırken aradaki perdeyi
Gören, dehşetle, gerçekdışı sahneyi:
    Ah korku! Ah delice korku!
    Görüyorum, yakındasın, görüyorum seni.
    .....

.....
Serin puslu örtüne sarınmış halde, zinacı kraliçe
İnledi hem oğlu hem kocası olanın işittiği elemli feryatla,
Feryadı sahnenin sükûtunu delip geçince
O, Thebai'nin ucubesi, görünmedi bir daha.
.....
.....
Karanlık güç boyun eğdi düşünceye tir tir titreyen bir kuzu gibi
Bana teslim ol anlamak için o eski kehanetleri
Gözünü açan ozanlarının naklettiği;
Ve karşılaşmamak için benim lanetli bakışımla
Her yabancı masalı sadakatle sakla...*

Burada Korku Collins'in kendi daimon'udur (Fletcher'in gözlemi de bu yöndedir), ona işmar edip İfrat'ın yukarı-düşüşüne çağıran şiirsellik-ötesi bir delilik. Collins daimonik olanla karşılaştığında bilici Oidipus'la kör Oidipus arasında gider gelir, selef'ini daimonikleştirmek, Milton'ın meşum güzelliğini yalnızca *onun*, id'in, ikamet edebileceği yere yerleştirmek için Milton'ın *Penseroso*'sundaki dilden ve ritimlerden yararlanır. Ama Collins bu belirsiz coşkuyu, bu bulanık Yüce'yi ne büyük bir bedel karşılığında elde etmiştir! Zira onun şiiri kendi insanlığının en derine bastırılmasıyla aynı şeydir ve kaderinin korkunç *pathos*'unu eksiksizce öngörür, onu, tüm yeteneklerine rağmen, her zaman Dr. Johnson'ın "Fukara Collins"i olarak hatırlamamızı sağlar.

Duyarlılık Ozanlarının "tehlikeli dengesi" ya da deliliği adını verdiğimiz şey çoğunlukla, bu tehlikeli savunuya, *daimonikleşme* denen revizyon kategorisine başvurmalarından ibarettir. Bu Duyarlılık ekolünün doğal tarihi, aşırı bilinçli bir biçimde Milton sonrası olan bir şiir anlayışının kasıtlı yanlış okumasına indirgenebilir. On sekizinci yüzyıl ortasında Yüce bu etkilenme endişesinin altına o kadar girmiştir ki tekrar dirilen Yüce, gerileme ve kendini aldatmanın sürekliliği sayesinde, (sanki daha az, daha çok olabilirmiş gibi) kayba düzülen sapkın bir övgü ile bastırmanın bir karmasından öte bir şey oldu mu acaba diye sormamız mümkündür. Fakat bizim farkındalığımızın artışı Thomson, Collins ve Cowper'ın Yüce kendin-

* William Taylor Collins'in "Ode to Fear" şiirinden. –*y.h.n.*

den geçişinden daha fazlasını tehlikeye atmaktadır. Blake'in Karşı-Yüce'sine ve Wordsworth'ünküne ne demeli? Romantik vizyonun tüm *ekstasis*'i, ondan öteye atılan nihai adım, tahayyül tarihinde daha önce eşi görülmedik bir bastırma yoğunluğundan mı ibarettir? Romantizm son kertede Aydınlanmanın solup gitmiş hali, kâhinsel şiiri de yalnızca bir tedavi yanılsaması mıdır – kurtarıcı bir kurmacadan çok içgüdüsel varoluşla her türlü ahlak arasındaki orta zemine tutunmak gibi zorlu bir insani çaba yüzünden söylenen bilinçsiz bir yalan mıdır?

Eğer bu soruların birer cevabı varsa, bu cevaplar en az sorular kadar ya da bu tür soruların hepsini sessizce pragmatik bir artniyet olarak kavrayan içimizdeki Ahmak Sorgucu kadar diyalektik olacaktır. Babamız İbrahim'in "Üzerine dehşet verici zifiri bir karanlık çöktü"günde gördüklerini ve en zehirli Duyarlılık şairlerinin bundan çıkarmaya çalıştıklarını hatırlamakta yarar var. "Güneş batıp karanlık çökünce, dumanlı bir ocakla alevli bir meşale göründü ve kesilen hayvan parçalarının arasından geçti."* Christopher Smart kendi karanlığı içinde önce şöyle bağırır: "Ocağın kendisi en sonunda İbrahim'in hayaline göre gelecektir" ve sonra Koruyucu Kerubi'nin baskıcılığının etkisiyle bir duayı andıran bir kehanette bulunur: "GÖLGE, Tanrı'dan gelen bir adil Kelamdır, ocak yanana kadar iade edilemez."

* Bu paragrafta tırnak işaretleriyle aktarılan üç cümle de, 18. yüzyılda yaşamış İngiliz şair Christopher Smart'ın "Jubilate Agno" adlı uzun şiirinden yapılan alıntılar. –*y.h.n.*

Beş

Sema bu aşağı dünyaya ışık ve etki bahşeder ve bu dünya kutsanmış ışınları yansıtsa da bunun karşılığını veremez. Aynı şekilde insan Tanrı'ya geri dönebilir ama mukabele mümkün değildir.

COLERIDGE

Askesis
ya da
Arınma ve Tekbencilik

Her güçlü şairin içindeki Prometheus, selefi şairdeki sübyan Dionysos'u yutmuş olmanın suçluluğunu taşır. Geç gelenler açısından Orfeusçuluk bir yüceltme türüne –etkilenme endişesine karşı başvurulan savunuların en hakikisine ve şiirsel benliğe en çok zarar verenine– indirgenir. Dolayısıyla Sokrates'te ilk yüceltme ustasını bulmaktan mutlu olan Nietzsche, Sokrates'te tragedyanın yok edicisini de bulmuştur. Şayet Nietzsche Freud'u okuyacak kadar yaşamış olsaydı, onda hayranlıkla –yaşamın ve sanatın ulaşılamaz, antitetik tatminleri için akli bir ikame bulunabileceği görüşünü canlandırmaya gelmiş– başka bir Sokrates bulabilirdi.

Cinsel içgüdülerin yüceltiminin şiirin yaradılışında merkezi bir role sahip olup olmadığının şiir okumayla pek alakası, yanlış okuma diyalektiğinde de yeri yoktur. Fakat saldırgan içgüdülerin yüceltilmesi şiir okuma ve yazma süreci açısından merkezidir; ayrıca bütün şiirsel yanlış okuma süreciyle neredeyse özdeş olduğunu da eklemek gerek. Şiirsel yüceltme bir *askesis*'tir (çilecilik), dolaysız hedefi olarak bir yalnızlık durumuna ulaşmaya niyetlenen bir arınma biçimi. Kişiselleşmiş bir Karşı-Yüce'nin taze bastırma gücüyle mest olan güçlü şair kendi daimonik yükselişiyle enerjisini kendisine döndürecek güce erişir ve korkunç bir bedel ödeyerek güçlü ölülerle boğuşurkenki en açık zaferini elde eder.

Kurucunun ruhuna sadık olan Fenichel, yüceltmenin görkemlerine neredeyse övgüler düzer. Zira Freud'un anlayışına göre yalnızca yüceltme bize kendi cinsel geçmişinden kurtulmuş bir düşünme türü verebilir ve yine, yalnızca yüceltme içgüdüsel bir itkiyi yok etmeden değiştirebilir. Bilhassa da şairler, Nietzsche'nin de söyleyebileceği üzere, şair olarak uzun süreli hüsranla ya da stoikçe fera-

gatie birlikte yaşayamazlar. Eğer kendileri hiçbir şekilde haz almamışlarsa nasıl haz verebilirler ki? Gerçek Özne'ye ve kendi Gerçek Benliklerine giden yolları selefin şahsından ve benliğinden geçiyorsa, en derin hazzı, önceliğin, kendi kendini peydahlamanın ve sağlam bir özerkliğin verdiği vecdi nasıl elde edebilirler?

Kierkegaard Orfeus'la İbrahim'i bu denli olumsuz bir şekilde karşılaştırırken, şairlerin şairinin yumuşaklığından ötürü (göründüğü kadarıyla yumuşaklık derken yüceltmeye muktedir olmadığı kastedilmektedir) kınandığı Platon'un *Şölen*'ini örnek alır. Gerçekten de, çilekeş ruhun örneği olarak Orfeus'u zikretmek tuhaf kaçacaktır. Fakat şair sıfatıyla şairlerin hepsinin dini olan Orfeusçuluk bir *askesis* olarak tezahür etmiştir. Her şeyin kökeni olarak gördükleri zamana tapan Orfeusçular yine de Titanların yuttuğu ama Semele'den yeniden doğan Dionysos'a olan gerçek bağlılıklarını unutmamışlardı. Bu mitin kederi günahkâr Titanların küllerinden doğan insanın içinde, kötü Prometheusçu ve iyi Dionysosçu öğeyi barındırmasından gelir. Bütün şiirsel vecdler, şairin insanlıktan tanrılığa geçtiğine dair bütün hissiyat, her türlü şiirsel çilecilik gibi bu tatsız mite –karanlık ruhgöçü öğretisi ve ona eşlik eden korkular, yani benliğin önceki bir versiyonunun yutulması korkularıyla başlayan mite– indirgenir.

Revizyoncu duruşunu iyice arıtarak kendisini dönüştüren *ephebe*, salt insan olmanın hışmından ve insan olma batağından kurtulup yükselebilmek için tozun çamurun içinde debelenmiş olan bütün Orfeusçu ustaların doğrudan halefidir. Orfeus için Kıyamet tekrar zorlantısının kurbanı olmak ve Hades'teki bir kalburla su taşımaktı. Batılı şairlerin hissettikleri her nefret dolu dıştalayıcılık son kertede köken bakımından Orfeusçudur, ama Pindaros'tan günümüze kadar her şiirsel Yüce için de aynısı geçerlidir. Şiirsel mağdurun hissettiği bulantı, *onun açısından*, yüceliğinden farksızdır, ama çok az okur şairleri kadar –nostaljileri ilahi boyutlarından daha keskin olan bu özgürleştirici tanrılar kadar– antitetiktir. Nietzsche şairlerin Dionysosçu kendini-aldatmadan aldıkları payın ortak Prometheusçu suçluluğumuzdan aldıkları paydan çok daha fazla olduğunu görmesi bakımından usta bir psikologdu.

Kompozisyon (psikojenez değil) felsefesi zorunlu olarak tahayyülün soykütüğüdür, şair açısından önem arz eden tek suçluluğun,

yani borçluluk suçluluğunun incelenmesidir. Nietzsche bu suçluluğun gerçek psikoloğudur, istençle ilgilenmesinin temel nedeni bu olabilir – ama bir güç istencinden ziyade, ustası Schopenhauer'ın da aradığı (kuvvetliliğin değil) çıkarsızlığın peşinde olan bir karşı-istençtir burada söz konusu olan. Nietzsche çıkarsızlığı başka şekillerde değerlendirmiş olsa da ondan hiçbir zaman yakasını kurtaramamıştı.

Nietzsche "insanlık tarihinin ilk başlarında herhalde anımsama tekniği kadar korkunç bir şey yoktur" der, zira onun içgörüsü belleğin her ürününü iğrenç acıyla özdeşleştiriyordu. Her âdet (şiirsel geleneği de buna dahil edebiliriz) "mal edinme süreçlerinden ... oluşan bir dizidir: Her örnekte kullanılan direnişler, savunma ya da tepki amaçlı dönüştürme girişimleri ve başarılı karşı-saldırıların sonuçları da buna dahildir." *Ahlakın Soykütüğü*'nde vicdan azabı hastalığına konulan tanı zorunlu olduğudur ve en sonunda insanların tanrılar yaratma sürecindeki bir aşama olarak görülür. Vico'nun muhayyel kökenlerimize dair "şiddetli şiiri" Nietzsche'nin "canlılarla selefleri arasındaki ilişki"ye dair korkunç anlayışıyla karşılaştırıldığında yumuşak kaçar. Ataların fedakârlıkları ve başarıları, ölülere borçlarını ödemek zorunda olan ilk toplumların ayakta kalabilmelerinin yegâne nedenidir:

> Atalardan, onların gücünden korkmak, onlara olan borçluluğun bilinci, kabilenin gücü arttıkça, kabile güttikçe muzaffer oldukça artar. ... En güçlü kabilelerin ataları sonunda tahayyül için o kadar korkutucu hale gelirler ki mukaddes bir gölge haline gerilerler: Ata, Tanrı haline gelir.

Mukaddes gölgeye ödenen borcun bir kısmı, der Nietzsche ısrarla, çileci idealdi. Bu ideal sanatçılarda "hiçbir şey ya da pek çok şey" anlamına geliyordu. Nietzsche çileci ideale karşı "antitetik ideali" koymuş ve umutsuzca şu soruyu sormuştu: "Antitetik ideal dayatan bir antitetik istenci nerede bulabiliriz?" Yeats cevabı *Per Amica Silentia Lunae*'den itibaren tüm hayatı boyunca eserlerinde kısmen de olsa cisimleştirmeye çalışmış ve belki de (tüm eksikliğine karşın) buna Nietzsche sonrası sanatçıların hepsinden daha tam bir cevap vermişti, ta ki tuhaf şekilde ters çevrilmiş bir çileci ideal vizyonunun berbat ettiği *Last Poems and Plays* (Son Şiirler ve Oyunlar) adlı eserine kadar.

En güçlü şiirleri içgüdüsel saldırganlığımızın yüceltimi olarak görmek pek de hoş bir tutum değildir, sanki Pindarosçu kaside Lorenz'in tarif ettiği kazların zafer şarkılarıyla aynı ailedenmiş gibi. Fakat şairlerin Araf/Arınma adını verdikleri şey çoğunlukla Platoncuların, Hıristiyanların, Nietzschecilerin ya da Freudcuların bir tür yüceltme ya da ben savunmaları diye adlandırmakta mutabık kalacakları şeydir. Freudcu yüceltme izahı indirgemeciliği daha hoşa gidebileceği için, burada bunu takip etmek yararlı olabilir. Yüceltmede devreye giren savunma mekanizmaları çeşitlidir: pasiflikten aktifliğe geçiş, tehlikeli kuvvetler ya da itkilerle doğrudan yüzleşmek, kuvvetlerin karşıtlarına dönüşmesi. Fenichel'i alıntılamak gerekirse: "Yüceltmede ilk itki ortadan kaybolur çünkü enerjisi, ikamesinin kateksisi adına geri çekilir." Libido etkilenmeden akmaya devam eder, ama cinselliksizleşir ve yıkıcı eğilimler enerjilerimizin ve arzularımızın saldırgan akışıyla beslenemez hale gelir.

Freud *Ben ve İd*'de yüceltmenin özdeşleşmeyle yakından bağlantılı olduğunu ortaya atmıştı. Bu özdeşleşmenin kendisi amaç ya da ereğin bazen karşıtına dönüşecek ölçüde tahrif edilmesine dayalıdır. Freud'un bu spekülasyonunu kendi kaçınma tipolojimizin bağlamına aktaracak olursak, o zaman yüceltme bir *askesis* biçimine, hem selefin hem de *ephebe*'nin yaratıcı dairesini daraltma pahasına dönüşüm peşinde koşan bir kendi kendini kısıtlamaya dönüşür. Şiirsel *askesis* sürecinin nihai ürünü üstbenin muhayyel eşdeğerinin oluşturulmasıdır – vicdandan daha sert, tümüyle gelişmiş bir *şiirsel istenç* ve dolayısıyla her güçlü şairdeki Urizen, güçlü şairin olgunlukla içselleştirilmiş saldırganlığıdır bu eşdeğer.

Nietzsche ile Rilke'nin âşığı ve Freud'un çömezi olarak hatırladığımız Lou Andreas-Salomé yüceltmenin aslında kendimizin farkına varmak anlamına geldiğini ve dolayısıyla "işleme" diye adlandırılabileceğini söylediğinde meşhur âşıklarından bir diğerini, melankolik Tausk'u takip etmiştir. Kendimizi işleyerek hem Prometheus hem de Narkissos oluruz; daha doğrusu, yalnızca gerçekten güçlü bir şair her ikisi birden olmaya, kültürünü yaratmaya ve kendisinin bu kültürdeki merkezi yerini kendinden geçmiş bir halde düşünmeye devam edebilir. Fakat bu tefekkür için bir fedakârlık yapmak (kurban vermek) zorundadır, zira her kaçınma-yoluyla-yaratma, her

sonradan-gelenin yaratımı fedakârlığa/kurbana dayalıdır. Cornford *Principium Sapientiae* adlı eserinde "Hesiodos'ta insanoğlu ilk kez, kurbanla bağlantılı olarak, Prometheus etin iyi kısımları konusunda Zeus'u aldattığında ortaya çıkar, sanki Babyloncu öğretide olduğu gibi insanın asli işlevi tanrılara kurban sunmakmış gibi. Tekvin'de de ilk ebeveynlerimizin Cennet bahçesinden kovulmalarından sonra işlenen ilk günaha da Habil ile Kabil'in sundukları kurbanlar vesile olmuştur." Cornford şu sonuca varır: Her kurban insanın dirimselliğini yenilemek için yapılır. Şiirin yanlış okunması sürecinde kurban (fedakârlık) insan dirimselliğini azaltır, zira burada daha az, daha çoktur. Batı şiirini neredeyse kökenlerinden itibaren (bu noktada daha iyiyi bilen şairleri takip ederek) idealize etmiş olmamıza karşın, şiir yazma (ve okuma) süreci bir kurban sunma sürecidir ve bereket getirmekten çok kurutan bir arıtma sürecidir bu. Her şiir yalnızca başka bir şiirden değil, aynı zamanda kendinden de bir kaçıştır, bu da demektir ki her şiir ne olabileceğine dair bir yanlış yorumlamadır.

Tanrılara rüşvet verilemez, der Platon ve dolayısıyla kurban, geleceği düşünülen hediyeler için minnettarlık belirtemez. *Phaidon*'da felsefi ruh için daha gerçek bir *katharsis* önerilir: "Arınma ... ruhu mümkün olduğunca bedenden ayırmak ve... tek başına ona odaklanmakla gerçekleşir." Bu tür bir radikal ikicilik şiirsel ruhun *askesis*'i olamaz, zira burada ayrım ruhun kendi içinde olmalıdır. İçselleştirmedir şairin ayırma tarzı. Ruhun kendisinden yabancılaşması amaçlanan bir şey değildir, ama tüm selefleri olduğu gibi onların dünyalarını da yabancılaştırma girişimi (ki bu da şiirin kendisini yabancılaştırma anlamına gelir) buna ister istemez yol açar. Yaşam hakkında hata yaşam için zorunludur, şiir hakkında hata da şiir için zorunludur.

Şiirsel *askesis* Karşı-Yüce'nin şahikalarında başlar ve şairin kendi iblisçe yaygınlığından duyduğu istemdışı şoku telafi eder. *Askesis* olmadan güçlü şair, tıpkı Stevens gibi, hayaletler kralı olarak tavşan olmaya mahkûmdur.

Çimen dolu,
Senin kendinle dolu hem. Etraftaki ağaçlar senin için,
Gecenin enginliği tekmil senin için,

Her kenara dokunan bir benlik,

Bir benlik oldun sen gecenin dört köşesini dolduran.*

Ne kadar çabalarsa çabalasın şair kendini *esinini daha çok boşaltarak* kurmadığı takdirde "mekânda bir oyuk" olacaktır. Bir *kenosis*'i daha kaldıramaz. Onun açısından yararlı teslimiyet artık bir budamadır, yokluğuyla şair olarak onu daha fazla bireyleştirecek olan kendi parçasının kurban edilmesidir. Etkilenme endişesine karşı başarılı bir savunma olarak *askesis* şiirsel benlikte, en genel olarak bir arındırıcı körleştirme ya da en azından bir örtme olarak ifade edilen yeni bir indirgemeyi getirir beraberinde. Diğer benliklerin ve dışsal olan her şeyin gerçeklikleri aynı şekilde azalır, ta ki retorik vurguları şu ya da bu derecede tekbencilik olarak okunabilecek yeni bir sertlik tarzı ortaya çıkana kadar.

Güçlü şairin, tıpkı tekbenci insan gibi, *kastettiği* şeydir doğru olan, zira bu benmerkezciliğin kendisi tahayyül için büyük bir idmandır. Aydınlanma sonrasının güçlü şairleri açısından arınma her zaman terimlerde bir çelişkidir ve asla salt acı verici değildir, çünkü çevredeki her daralma bundan böyle merkezin daha iyi işleyeceği yönündeki şiirsel yanılsama (bir hezeyan ama güçlü bir şiir) ile tazmin edilir. Coleridge'in (şair değil filozof olarak) "dış-oluş" adını verdiği şey, yani dışsallıkların ve ötekilerin tanrımerkezli kutsanması, şair olarak güçlü şair açısından hiçbir öneme sahip değildir. Diyeceğim o ki (ki ben de bunu söylemekten hoşlanmıyorum) güçlü şair, arındırıcı *askesis* sürecinde, yalnızca kendisini ve en sonunda yok etmek zorunda olduğu Öteki'ni –bu zamana kadar hayali ya da birleşik bir figüre dönüşmüş olması muhtemel olan ama kendilerini her zaman hatırlatan geçmişte yazılmış gerçek şiirlerin oluşturduğu bir figür olarak kalan selefini– tanır. Zira *clinamen* ve *tessera* ölüleri düzeltmek ya da tamamlamak için çabalarken, *kenosis* ve *daimonikleşme* ölülerin hatırasını bastırmak için yaşar, ama *askesis* gerçek çekişmedir, ölülerle ölümüne bir kapışmadır.

Ne ki yüceltme teorisi yapan bir izahı tarihselleştirdiğimizde, diğer tüm atalarımıza karşı verilen bir mücadele dışında ne bulmayı umabiliriz ki? Eğer her türlü öz-gelişim bir yüceltme ve dolayı-

* Wallace Stevens'ın "A Rabbit is King of Ghosts" şiirinden. –*y.h.n.*

sıyla salt bir işleme ise, işlemenin sonsuza dek ilerlemesini sonsuza dek arzulamaya ne kadar devam edebiliriz. işlemeye ne kadar dayanabiliriz? Pragmatik olarak bizi ayakta tutan düzen-fikirlerini yıkmayacak kadar isteriz, ama sonuçta bizler (kendim ve hitaben yazdığım kişiler) şair değil, birer okuruz. Gerçekten güçlü şair kendisine karşı önceliği sonsuza dek elinde tutan bir şairin işlenmiş halinden ibaret olmaya katlanabilir mi?

Fakat Tufan'dan önce büyük bir çağ, etkilenmenin bol olduğu (ya da şairlerin ta derinlerinde böyle olduğuna inandıkları), Homeros'tan Shakespeare'e kadar uzanan bir çağ vardı. Bu mebzul etkilenme matrisinin kalbinde Dante ve onun selefi Vergilius'la –*ephebe*'sini endişeye değil, yalnızca sevgi ve öykünmeye itmişti– olan ilişkisi vardı. Evet, ama Vergilius ile Dante arasına hiçbir Gölge düşmemesine karşın, bunun yerinde başka bir şey vardır. John Freccero, güçlü şairin yaşadığı sonraki her *askesis*'in bir atası olan bu büyük yüceltmeyi çok güzel bir şekilde aydınlatır.

Araf, XXVII'de hacı, Statius ve Vergilius ateş duvarından geçer, melekle karşılaşırlar: tüm geleneksel süsler (baba-oğul konuşmaları da dahil) vardır orada. Duvarlar, engeller, hayal edebileceğiniz tüm antik ve ortaçağ temalarının yankıları. Vergilius'un şiirden çıktığı ve yerini Beatrice'in aldığı nokta da burasıdır. Fakat Vergilius'u çağrıştıran en çok gönderme de yine bu noktadadır ki genelde bunun pek farkına varılmıyor. ayrıca şiirde Vergilius'tan (Latince) doğrudan yapılan tek alıntı da buradadır. Bu göndermelerin hepsi kasıtlı olarak çarpıtılmıştır: İlkin, Aenias'ı görüp onu kocasına bağlayan eski tutkuyu anımsadığı ve böylelikle kendisinin de ateş üzerinde öleceğini öngördüğü anda Dido'nun söylediği sözler şunlardır: "*agnosco veteris flammae vestigia.*" *Araf*'ta Dante bu dizeyi Beatrice'e karşı duyduğu ilk arzuları hatırlamak için kullanır: "*conosco i segni dell'antica fiamma.*" İkincisi, melekler Beatrice'i karşılamak için terennüm ederler: "*Manibus o date lilia plenis...*" Anchises'in. Roma'nın ölümsüzlüğüne karşın nihai *échec*'e işaret eden "*Tu Marcellus eris*" pasajında Augustus'un erken ölen oğlunun gölgesine dikkat çekmek için kullandığı dize budur. Araştırmacılar burada kastedilenin mor yas zambakları olduğunu söylemektedir. *Araf*'taki ima besbelli ki Yeniden Dirilme'nin beyaz zambaklarıdır. Hacı kritik geri dönüş karşısında yardım almak için Vergilius'a döner ve *dolce padre*'nin gittiğini görür. "*Virgilio, Virgilio, Virgilio*": bu da Vergilius'un IV. *Georgic*'teki Orfeus hikâyesinde şiirin güçsüzlüğünü itiraf ettiği dizeleri hatırlatır: "*Eurydice, Eurydice, Eurydice.*" Dolayısıyla Dido'nun karanlık eros'u Beatrice'in dönüşünün geriye bakışlı kurtuluşuyla dönüştü-

rülür, siyasi düzendeki ölümsüzlüğe en sonunda yeniden dirilişin kişisel ölümsüzlüğü denk düşer, şiir Ölüm'den daha güçlü hale gelir ve şiirde ilk kez Hacı'ya Beatrice'in ona hitap ettiği adla seslenilir: "*Dante!*"

–yazara yazılan bir mektuptan

Fakat bu arınmadan-sonra-adlandırma burada atalara ait kalan son öğedir, zira her aydınlanma-sonrası uzman Dante'nin bu büyük andan sonra yaptığı gibi başkalarıyla paylaşıma doğru değil, kendisiyle-birlikte-olmaya doğru hareket eder. Modern figürlerin yalnızca altısını inceleyecek olursak, Wordsworth'te, Keats'te, Browning'de, Whitman'da, Yeats'te ve Stevens'ta *askesis* tekbencilik sınırında sonlanan bir revizyon kategorisi olmak zorundadır. Bu örnekleri çift çift ele alacağım –Wordsworth ile Keats, Browning ile Yeats, Whitman ile Stevens– zira her örnekte bir önceki figür hem bir seleftir hem de ortak seleften (ilkinde Milton, ikincisinde Shelley, üçüncüsünde Emerson'dan) yararlanan bir ortaktır.

Öncelikle Wordsworth'ün *Home at Grasmere*'indeki büyük fragmanından bir parça:

Masum bir çocukken daha,
Kendi toy hallerini kuşkusuz istemeyen bir yüreği olan,
Dinmeyen iştahların ve gözü kör arzuların
Vahşi içgüdülerden doğma davranışların arasında
Solurdum (bu yüzden daha iyi anımsıyorum) sevincimi
Ve coşkunluğumu. O zaman hiçbir şey
O denli makbul, hiçbir ayartı o denli kıymetli değildi
Beni yürek isteyen menkıbelere, derin göllere,
Uzun ağaçlara, karanlık uçurumlara, baş döndüren sarp kayalıklara
Ve yıkıldı yıkılacak kulelere sevk eden ayartı kadar:
Haşin bakışlarına karşı durmayı ve onları okumayı severdim
Okumayı ve kafa tutmayı
Kimileyin eylemle ve düşünceyle daima
Bütün bunların pek de bastıramadığı dürtülerle duydum
Cesaretle karşılanan yahut peşinden koşulan tehlikeleri
Duydum emelinin peşinde tek başına koşan birinin yahut
Şerefi uğruna yığınlara silahla meydan okuyan
Bir avuç azimli insanın giriştiği beyhude teşebbüsleri.
Doğrudur, bugüne kadar okuyamadım

Amansız bir savaşta çarpışan ve ölümüne savaşan
iki gemiyi anlatan bir hikâye, ama
Bilge birinin olması gerekenden de ferah içim; umuyor,
Öfkeleniyor, yanıp tutuşuyor, savaşıyorum ve oradayım ruhen.
Ne ki Doğa ehlileştirdi beni, başka heyecanlar aramaya
Yoksa dinginleşmeye çağırdı;
Azgın bir selle,
O gücünün farkına varıp, zaferini ve sevincini,
Çaresiz çalkantı ve coşku devresini geçtikten sonra
Asude çayırlar arasına yönelttiği bir dağ yavrusuyla
Uğraşır gibi uğraştı benle.
Doğanın içten içe gerçekleştirdiğini
Teyit etti Akıl: itidalli sesiyle
Şöyle dedi Doğa; uysal ve sadık ol nazik şeylere,
Haşmetin ve saadetin ordadır.
Ve korkma, bana güvensen de,
Emellerin yokluğundan, cebelleşeceğin hasımlardan,
Tamamına erdirilecek zaferden,
Aşılacak sınırlardan, keşfedilecek karanlıktan;
Çocuk kalbini tutuşturan her şey, sevgi,
Hasret, nefret, yılmayan arayış,
Hepsi yaşayacak, değişse bile mevkileri,
Hepsi yaşayacak, yok hükümleri ölmeye.
Öyleyse elveda Cengaverin Kumpaslarına,
Elveda ateşe atılmış Özgürlük Davasından
Aşağı saiklere gözünü çeviren ruhun şevkine,
Ve elveda çoktandır taşıdığım o ümide,
Destansı trompeti Müz'ün soluğuyla doldurma ümidine elveda!

Bu *askesis*, gerçekte olduğundan daha büyük bir şair olabilecek bir Wordsworth –kendi öznelliğinin dışında bir konuya sahip olacak daha dışsallaşmış bir yaratıcı– çıkartır ortaya. Muazzam bir küçültme/budama Wordsworth'ü modern şiirin yaratıcısı yapar; modern şiirin aslında ne kadar küçültülmüş bir şey olduğunu görebiliriz en nihayet; daha sade bir şekilde söylersek: Modern şiir (Romantizm), Homeros'tan Milton'a kadar Batı şiirinin geçtiği yüceltimden daha bereketli bir tahayyül yüceltiminin sonucudur. Wordsworth salt cinselliksizleşmeyi değil, "Çocuk kalbini tutuşturan her şey, sevgi / hasret, nefret, yılmayan arayış"ın sahiden kaybedilmiş

olmasını da *övmek* gibi mutsuz bir konumdadır. Wordsworth'ün inancı tüm bunların yaşayacağı yönündedir ("yaşayacak, değişse bile mevkileri, hepsi / yaşayacak"), ama şiiri bu inancı çok sürdürmeyecektir.

Home at Grasmere'de bu yüceltmenin karşılığı hemen bir sonraki son pasajda kesilir, ki bu sonradan *The Excursion*'ın meşhur "Prospektüs"ü olmuştur. Burada *askesis* tüm çevresiyle, Wordsworth'ün olduğu kadar Milton'ın da indirgenmesi olarak görülebilir. Ayrıca burada da Wordsworth'ün canavarca güçlü bir şair olarak sahip olduğu en derin saplantı görülebilir.

... Şiirim
Yıldızsı erdemiyle parlayabilir onun yerinde,
Müşfik bir kuvvet neşrederek, koruyabilir
Kendini bütün habis etkisinden
Ölüler diyarına baştan başa
Nüfuz eden o başkalaşımların!

İki yıl sonra Milton'a hitaben yazılan bir sonede, selef, Wordsworth'ün burada kendisini gördüğü şekilde tarif edilir:

Bir Yıldız gibiydi ruhun, ıraklarda yaşardı:
Tınısı denizi andıran bir sesin vardı senin;
Yalıncak cennetler gibi saf, heybetli, hür....

Dolayısıyla etkilenmek değil etkide bulunmak niyaz ediliyor ve selef şairin *şimdi olmakta olduğu kişi olmuş olduğu* için övülüyor. Kişinin kendi saf yalnızlığı artık Milton'ın da yalnızlığıdır ve Milton'ı dize getirdikten sonra kişi kendisini de dize getirdiğini iddia etmektedir. Wordsworth'ün okuru dış benliklerle ve manzaralarla ilişkinin hâlâ mümkün olduğuna ikna etmeye dayanan sanat anlayışı, diğer benlikleri ve her manzarayı *kendisinden* yabancılaştırmak konusunda büyük bir ustadır. Bu sağaltıcı yalnızca kendi açtığı yaraları sağaltır.

Keats yaklaşık yirmi yıl kadar sonra buna kayda değer bir benzerlik taşıyan bir arınma yüküyle –Milton'ın Cehennem'de Savaş hayal edebilmesini "yılmaz bir arayış"ı içselleştirerek yüceltme ihtiyacıyla– boğuşur. Fakat Keats'in *askesis*'i daha serttir, zira onun

Koruyucu Kerubi'si ikilidir: Milton *ve* Wordsworth. Keats'te arınma tümüyle açık hale gelir ve Esin Perisi Moneta'nın şairle karşılaştığı *The Fall Of Hyperion*'un (Hyperion'un Düşüşü) özüdür.

... "Bu basamakları tırmanamazsan şayet,
Durduğun mermerin üstünde öl.
Etin, yakın akrabası bildiğimiz toprağın,
Besinsizlikten kuruyup kavrulur, – kemiklerin
Birkaç seneye kalmaz çürüyüp öyle bir sırrolur ki,
En keskin göz bile bulamaz şu an bu soğuk kaldırımdaki
Halinin tek zerresini.
Kısacık hayatının kumları o dakka harcanıp gider,
Hiçbir el çeviremez dünyada senin kum saatini,
Bu reçineli yapraklar yanarsa,
Sen daha tırmanamadan bu sonsuz basamakları."
İşittim, baktım: aynı anda iki his birden,
Öyle açık, öyle keskin duyumsadım ki
O korkunç tehdidin ve verilen zorlu görevin zorbalığını.
Muazzam göründü meşakkat; yapraklar yanıyordu
Halen, – kötürüm bir ürperti
Düz kaldırımdan sekip uzuvlarıma isabet edince apansız
Ve gırtlağın yanında nabız gibi atan akıntıları
Soğuk bir kavrayışla kavramak üzere süratle yükselince!
Feryat ettim, feryadımdaki keskin acı
Sızlattı kendi kulaklarımı – çok debelendim kaçıp kurtulmak için
Hissizlikten, debelendim en alt basamağa ulaşmak için.
Usul, ağır, ölümcüldü adımlarım: soğuk
Giderek soluk kesici, boğucu bir hal aldı, oturdu kalbime;
Ellerimi kavuşturunca hissetmedim onları.
Ölüme ramak kala en alt basamağa değdi
Buza kesmiş ayağım; değdiği gibi hayat
Parmaklardan içeri aktı sanki....

Burada yüceltilen şey Shakespeare'den bu yana duyumsal bir tahayyülün en bütünlüklü örneğidir. Ve burada sonlanan şey Keats'in şiiridir, oysa şairin kendisi bu büyük fragmanı yazdıktan sonra bir yılı aşkın bir süre daha yaşamıştır. Kuşkusuz bu şiirdeki vizyonun temelinde şairin ölümcül hastalığı vardır, ama şunu sormamız gerekiyor: Şiirsel açıdan burada Keats'i neredeyse yok eden

hissizlik neyin nesidir? Burada *askesis* duyularla *ilgili* değil. Keats' in bunlara olan *inancıyla ilgilidir*, hümanist şiirde bir eşi daha bulunamayacak kadar yüce bir inanç. Fakat bu inanç, Keats'in mizacına kök salmış olsa da, ona (Rönesans'ın son bir yüce uzantısını takip ederek insanın önündeki olanaklara dair geliştirdiği tekçi hayaliyle) genç Milton'dan ve Devrimin vizyoneri genç Wordsworth'ten geçmiştir. Keats kendisini bundan arındırdığı gibi, Büyük Özgünlerinin eski görkemlerinden de arındırır. Söz konusu özgünler olgunlaşmış (ya da mahvolmuş) insanlar olarak, kendi arınmalarını yaşamışlar, ama eski vizyonları bugüne kadar ulaşmıştır. Keats onlar adına kendileri için yapmaya dayanamayacakları şeyi yapmış ve ruhun bu zamana kadar yarattığı en derin ve en etkileyici doğalcı yanılsamaları sorgulamıştır. Ve bunları ve bunlarla birlikte kendi en iyi benliğini sorguladıktan sonra, kendisine dair son bir vizyon bahşedilir ona, ama artık nihai bir tecridin görkemi içindedir:

> Dayanak destek olmadan
> Faniliğimden gayrı, yüklendim
> Bu ebedi sükûnetin yükünü...

The Fall of Hyperion'un üslubunun katılığı, sözcük seçiminin kaçınılmazlığı Keats'in *askesis* anlayışından –bu sert revizyon kategorisini neredeyse kurtaran bir insanileştirmeden– kaynaklanır. Onun kadar dengeli olmayan şairlerde kurtuluş diye bir şey yoktur. İkisi de Shelley'nin bağımlı mirasçıları olan Browning ve Yeats (Browning de, Yeats'in itirafıyla, kendisi üzerinde "tehlikeli bir etkidir") şair olarak tam manasıyla olgunlaştıklarında muazzam bir öz-küçültmeye giderler. Browning'in yüceltimi ona kendi dramatik monoloğunu ve bununla birlikte, İngilizcede bir eşi daha olmayan kâbus sanatını vermiştir:

> XXV
>
> Çotuklu bir yer belirdi derken, eski bir orman.
> Sonra bir bataklık, anlaşılan, şimdi de sade toprak
> Umutsuz, işi bitik; (böyle neşe bulur bir ahmak,
> Bir yapar bir bozar, ta ki kafası esip
> Gönlü geçene kadar!) bir dirhem toprakta –
> Çamur, balçık ve moloz, kum ve çıplak kara kıtlık.

XXVI

İşte cerahatlenen kabartılar, rengi canlı ve menfur,
İşte topraktaki kavrukluğun
Yosunlar ve çıbana benzer şeylere döndüğü yerler;
Kötürüm bir meşe belirdi derken, içinde bir yarık
Çarpık bir ağız misali ayırıyor kenarlarını
Şaşarak ölüme ve can veriyor irkilerek.

XXVII

Hep olduğu kadar ırak sondan!
Yok açıkta akşamdan gayrı bir şey,
Yok daha adımımı atacak bir yer! Bu tasavvurla,
Zebaninin can dostu, koca bir kara kuş,
Geçti süzülerek, geniş ejder kanatlarını çırpmadan
Şapkamı yalayan – belki oydu aradığım rehber.

XXVIII

Kaldırınca kafamı zira, fark ettim nasılsa
"Gurubun inadına düzlük bırakmış yerini
Çepeçevre dağlara – yüceltmek için böyle bir adla
Sade çirkin yükseltileri, artık gözden yiten yığınları
Nasıl da şaşırtmışlardı beni öyle, – sen, çöz bakalım bunu!
Daha basit bir mesele değildi aşmak da onları.

XXIX

Yine de az buçuk anlamış gibiydim
Faka bastırıldığımı fesatça bir hileyle, Allah bilir ne vakit –
Kötü bir rüyada belki. Bu noktada sonlandı, o vakit,
Ve ilerliyor bu minvalde. Tam eşiğindeyken
Bir kez daha pes etmenin, kapanan kapanı andıran
Bir ses duyuldu – içindesin mağaranın!

XXX

Alev alev çullandı üstüme apansız,
Burasıydı *iste*! şu sağdaki *iki* tepe, dövüşürken
Boynuz boynuza kenetlenmiş boğalar gibi çökmüş;
Soldaysa, kafa derisi yüzülmüş yüksek bir dağ ... Budala,
Bunak, uyukluyor şu anda,
Görmeyi öğrenmek için harcanmış bir ömürden sonra!

XXXI

Kulenin kendinden gayrı ne var ortada?
Bodur değirmi kule, kör, ahmağın gönül gözü gibi,
Kahverengi taştan yapılmış, yok bir benzeri
Bütün dünyada. Fırtınanın dalgacı cini
Kirişler yerinden oynayınca gösterir denizciye ancak
Çarptığı görünmez kayayı.*

Peki neden bunu *askesis*'in bir sonucu olarak görelim? Ya da neden Yeats'in, kahramanın sonraki yaşamda ancak korkaklar tayfası arasında olmayı hak ettiğini kabul ettiği *Cuchulain Comforted*'ı için aynı nedenden bahsedelim? Pascal'in bir aforizmasının tamamı "bir şair ve dürüst bir insan değil"dir. Selefi revize etmek yalan söylemektir, ama varlığa karşı değil zamana karşı yalan söylemektir ve *askesis* de özellikle zamanın *–ephebe*'nin zamanın çoktan kirlettiği, ötekiliğin tahrip ettiği bir özerkliğe ulaşmayı umduğu zamanın– hakikatine karşı söylenmiş bir yalandır.

Shelley başlangıçta hem Browning'i hem de Yeats'i, onlara kendi kendini tüketen bir özerklik örneği –onlara kendilerini yeniden peydahlama umudunu verebilecek tek arayışı– sunarak şiirin saflarına çekmişti. Her ikisine de *Şiirin Savunusu*'nun ahlaki kehaneti tebelleş olacaktı; Shelley burada, şairler insan olarak ne kadar yanlış şeyler yapsalar da "Zaman denen aracı ve kurtarıcının kanıyla yıkanmışlardır" der. Bu Orfeusçu bir inançtır ve ne Browning ne de Yeats bu inancın saflığı içinde yaşayıp ölecek kadar güçlüydü. Shelley'nin Orfeus'u Vizyon ve Aşk'ın gidişini gören ve "Uyku ve ölüm / Bizi uzun zaman ayırmayacak!" diye feryat eden *Alastor* şairidir. Tahayyül saflığını hiç kimsenin sürdürmeye dayanamadığı bir şiirsel babanın evlatları olarak Browning ve Yeats, kendilerini paramparça olmuş arayışın bu acımasızlığından kurtarmak zorundaydılar.

Ömrü boyunca hazırlanmış olmasına karşın Karanlık Kule üzerine düşene kadar onu tanıyamayan Childe Roland ya da kefen örüp sonra hasımlarıyla (hepsi de Roland'ın kaybolmuş arayış arkadaşları gibi tescilli korkaklar ve hainlerle) bir ağızdan şarkı söyle-

* Robert Browning'in "Childe Ronald to the Dark Tower Came" şiirinden. *–y.h.n.*

mekten memnun olan Cuchulain, radikal *askesis*'in ve aynı şekilde onun asla yoldan çıkartılamaz muhayyel kahramanının evlatlarına ödettiği korkunç bedelin simgeleridir. Shelley'nin en korkutucu yanı Orfeusçu içbütünlüğüdür. toplumsal varoluş ve hatta doğal yaşam için zorunlu olan tavizlerle hiç işi olmayan ruh atikliğidir. Browning'in groteske düşkünlüğü de Yeats'in zulüm iptilası da seleflerinin yarı-ilahi kahramanlığının, Mutlak olandan şaşırtıcı sapkınlığının yüceltimleridir. Fakat bu küçültmelerde, Wordsworth ve Keats gibi daha büyük figürlerin yüceltimlerinin aksine, elde edilen somut kazançlar kadar büyük bir kaybın olduğunu görmekte daha fazla zorlanırız.

Freud'un yüceltim mefhumu nicelikseldir ve içgüdüsel itkilerin her zaman bir üst sınırı olduğunu ima eder. Bu sınırın ötesine geçildiğinde içgüdüsel itkiler isyan eder. Şiirsel *askesis* de, bir revizyon kategorisi olarak, nicelikseldir, zira şairlerin Araf'ı nadiren kalabalık bir yerdir. Şair ve Esin Perisi yeterli mukimlerdir, kaldı ki Esin Perisi de sık sık ortalıktan kaybolur. Yenilgiyi yalnızca çatışkıları aracılığıyla bilebilen kahraman arayışçılar olan Childe Roland ve Cuchulain dahil oldukları küçük müflisler, korkaklar ve hainler çeteleri sayılmazsa yalnızdırlar. Bu çetelerin varlığı kahramanların korkutucu kuvvetinde muğlak bir şeyler olduğuna işaret eder. Fakat Childe Roland ile selefleri, Cuchulain ile avutucuları arasındaki fark yalnızca kahramanın arınmasının bir *askesis*, kayda değer bir edim, özgürlüğe giden yol olmasıdır.

Browning'in monoloğu tıpkı Yeats'in görülerle dolu liriği gibi, bir kaçınmadır ve dolayısıyla Orfeusçu şiirin –Shelley'nin kehanet borazanının– kısılmasıdır. Güçlü Amerikan şairlerinde *askesis* sürecin kendisinden ziyade hedefini, kişinin kendisinin idame ettirdiği yalnızlığı vurgular. Karşılıklı etkileriyle Aydınlanma sonrası İngiliz şiirinin *ethos*'unu yaratan Milton ve Wordsworth, korkutucu kuvvetlerini yüceltmenin gerekliliklerine uyarlamışlardı, ama gerçek Amerikan şiirinin Büyük Özgün'ünde bunu göremeyiz. Emerson'da zihin gücüyle göz gücü *askesis*'i olanaksız kılan bir birlik oluşturmaya çabalar:

> Nasıl ki güneş altında nesneler imgelerini gözdeki retinaya aktarırlarsa, aynı şekilde tüm evrenin özlemini paylaşarak kişinin zihninde de kendi özlerinin daha hoş bir kopyasını yapmaya meylederler. Şeylerin başka-

laşıp üst organik biçimlere dönüşmesi gibi bunlar da melodilere dönüşürler. Bunun daimonu ya da ruhu her şeyin üzerindedir ve nasıl ki şeyin biçimi göz tarafından yansıtılırsa, şeyin ruhu da melodiyle yansıtılır. Deniz, dağ sırtı, Niagara ve her çiçek tarhı havada koku gibi salınan afsunlarda ön-var olur ya da üst-var olur ve kulakları yeterince iyi işiten birisi yanından geçtiğinde bunları duyar ve bu notaları sulandırmadan ya da bozmadan kâğıda geçirir... Kendisini Tahayyül denilen şeyle ifade eden bu içgörü çok üstün bir görme çeşididir, çalışmayla elde edilemez, aksine zekânın gördüğü yerde ve gördüğü şey olmasıyla; biçimler aracılığıyla şeylerin yolunu ya da çevrimini paylaşarak ve böylece bunları başkaları için de yarısaydam hale getirerek elde edilir.

Bu anlatılan, haz ilkesini ertelenmiş gerçekleştirmenin koruyacağı beklentisiyle bile olsa haz ilkesini gerçeklik ilkesine teslim etmeyen Amerikan Yüce'sidir. Beden duyuları içinde en müstebiti olan göz (doğa Milton'ı, Wordsworth de doğayı bu istibdattan kurtarmıştır) Amerikan şiirinde bir moda ve programdır. Küçültme olmadan gözün hâkim olduğu yerde, *askesis* benliğin diğer benlikler hakkındaki farkındalığına yoğunlaşma eğilimindedir. Büyük Amerikan şairlerinin –Emerson, Whitman, Dickinson, Frost, Stevens, Crane– tekbenciliği artar, çünkü göz arınmayı reddeder. Gerçeklik Emerson'cu Ben ve Ben-Değil'e (bedenime ve doğaya) indirgenir ve diğer her şeyi dışlar, tek istisna seleflerin Ben'in kaçınılmaz bileşenleri haline gelmiş olmasıdır.

Whitman *Crossing Brooklyn Ferry*'de "günbatını, medin içe akışını, cezirin tersingeri denize düşüşünü" görür ve kendisinden sonra gelenlerin kendisi gibi yapıp kendisi gibi göreceğini düşünerek rahatlar. Fakat Whitman'ın bu görkemli şiiri tam anlamıyla başarılı olan şiirlerinin hepsi gibi yalnızca kendisinin yalıtılmış benliğine ve Emersoncu görmeye, ki bunun şamanizmdeki uygulamalardan bir farkı yoktur, odaklıdır ve dışsallıkların gözlemlenmesiyle pek bağı yoktur. Whitman'da Emerson'cu yalıtılmışlık derinleşir, göz daha da müstebitleşir ve göz gücü güneşle özdeşleştirildiğinden muazzam bir *askesis*'e ulaşılır:

> Göz kamaştırıcı ve haşmetli doğuşu güneşin nasıl da çarçabuk öldürürdü beni
> Gündoğumunu salamasaydım şimdi ve daima kendimden dışarı,

Biz de yükseliyoruz güneş gibi göz kamaştırıcı ve haşmetli.
Kendi yolumuzu bulduk ey ruhum seherin
asudeliğiyle serinliğinde

Gözlerimin ulaşamadığının peşine düşmüş sesim,
Dünyaları, yığınla dünyayı kuşatıyorum
dilimin kıvrımıyla.*

Neden bu sınırsız yaygınlığa *askesis* adını veriyoruz? Emerson'un bu muazzam işlenişinde yüceltme için ne öneriliyor? Görüş alanının bile ulaşamadığı şeyi gören bu sesten Whitman nasıl bir küçültmeye gider? Emersoncu Telafi'nin ısrar ettiği gibi, hiçbir karşılık ödenmeden hiçbir şey elde edilemezse, bu tekbenci gündoğumunda Emersoncu ozan hangi kaybı tazmin eder? Bu kayıp Emerson'un "Büyük Yenilgi" adını verdiği şeydir (İsa bunun bir örneğiydi) ve Emerson şunu ekler: "zafer istiyoruz." İsa "iyi iş çıkarmıştı... Fakat ondan sonra gelenler daha iyisini yapacaklar. Zihin çok daha üst bir karakter, hem ruha hem de duyulara hitap eden bir karakter sergilemeyi gerektirir, ruh için olduğu kadar duyular için de bir başarı olmalıdır." Whitman'ın güneş olarak tecessümü Emersoncu bir büyük Yenilgi'dir, bir ceziri içeren bir med'dir, müstakbel Ana Ozan'ın Emersoncu kehanetinin *askesis*'idir.

Güz güneşi geçiyor ırak Güneyde
Kızıl bir sahilde yürüyen Walt Whitman misali.
Şarkıya türküye döküyor kendinden bir parça olan şeyleri.
Gelmiş ve gelecek dünyaları, ölümü ve günü.
Hiçbir şey nihai değil, diyor. Kimse görmeyecek sonu.
Sakalı ateşten, sıçrayan bir alev asası.**

Bir şiirsel *askesis* tartışması, en sonunda, eserlerinde bu revizyon kategorisi fazlasıyla görülen Stevens'a gelmek durumundadır. "Bir evet tutkusu"na sahip olan Stevens kendi katı yüceltmelerine direnirdi. "Daha sert/daha hoyrat bir hoca" olamadığı için hayıfla-

* Whitman, "Song of Myself", 25. bölümden. –*y.h.n.*

** Wallace Stevens'ın "Like Decorations in a Nigger Cemetery" şiirinden. –*y.h.n.*

nır, ama bir ruh çilekeşi olmaktan tamamen uzaktı ve şiirleri ananasa daha çok benzese mutlu olurdu. Ondaki esas tutku Emerson ve Whitman'ın Orfeusçu iştiyaklarıdır, bir Amerikan Yüce'si arayışıdır, ama etkilenme endişesi bu tutkuyu bozmuş ve böylece Stevens kendisinin kabul etmeye dayanabileceğinden daha indirgemeci bir konuşma eğilimi geliştirmişti. Stevens en iyi eserlerinde, kendi geleneğine kafa tutarak "gözle görülür olanı / görülmesi daha zor hale getirmek" için çabalamıştı, ama tüm şiirlerinde yalnızlık-yoluyla-arınma Emerson, Whitman ve Dickinson'da bile bilinmeyen bir genişliğe ulaşır. "Freud'un gözü," diye yazar Stevens, "muktedirliğin mikroskobuydu" ve doğal olarak Steven şiirlerini diğer bütün modern şairleri geride bırakarak kendi Psikolojik İnsan olma durumundan yola çıkarak yazmıştı. Stevens'ta yüceltme Keatsçi duyarlılığın –Moneta'nın "yeryüzünü düşün" emrine yalnızca bu tür bir düşüncenin yeterli olmadığını keşfetmek için riayet eden bir zihnin– budanması, küçültülmesidir:

Hiçbir şey daha suskun olamaz
Ayın geceye sokuluşundan.
Ne ki annesi, geri dönüşler ve ağlayışlardı göğsünde.

Değirmi yaprakların kızıl olgunluğu
Kızıl yazın baharatlarıyla perçinleniyor,
Oysa sevdiği kadın onun hafif dokunuşuyla buza kesiyor.

Ne fayda dünya ispatlanmış,
Mükemmelmiş, bir erekmiş,
Kendi başına yetermiş, ne fayda!*

Stevens'ta okur tüm Romantik geleneğin, Keats kadar Wordsworth'ün, Whitman kadar Emerson'un da *askesis*'iyle karşılaşır. Stevens'ın yarısı kadar güçlü olan hiçbir modern şair bu denli büyük bir kendi kendini budamayı tercih etmemiş, bir sonradan gelen olmak adına içgüdüsel itkiyi onun kadar feda etmemiştir. Freud kendisini gözden geçirerek, en sonunda, endişeyi üretenin bastırma

* Stevens'ın "World without Peculiarity" şiirinden. –*y.h.n.*

değil, bastırmayı üretenin endişe olduğu sonucuna varmıştı; Stevens'ın şiirleri baştan uca bu farkındalığı örnekler. Tahayyül düzeyinde Stevens hem ben'in hem de id'in örgütlü, hatta birbirine karşı örgütlenmiş sistemler olduğunu biliyordu, ama belki de Stevens'ın ben'inin öncelik ve özgünlük konusundaki endişelerinin, id'inin onun seleflerini özümsemesi –böylece selefleri onda sansürcü güçler olarak değil, hemen hemen içgüdüsel yaşamın çeşitli türleri olarak iş yürütüyordu– tarafından ilanihaye tahrik edildiğini bilmemesi daha iyiydi. Mizacı bakımından romantik bir hümanist, endişeleri bakımındansa indirgemeci bir ironici olan Stevens yerli ve yabancı şiirsel tınıların şaşırtıcı bir harmanlanışı haline geldi. Stevens bize en güçlü modern şiirin *askesis* yoluyla yaratıldığını gösterir, ama aşağıdaki şiirde yaptığı Emerson yanlış-okumasında olduğu gibi, yanlış okumanın korkunç zorunluluklarından bir kurtulabilmiş olsa yapabileceği şeyleri genelde kendini tuttuğu için yapamamış olduğunu düşünerek üzülmemize neden olur.

İkindi bir membadır besbelli,
Durgunluktan öteye gidemeyecek denli engin, yanardöner o denli.

Düşünceden geri kalmayacak denli benzer düşünmeye
Ana babaların en karanlığı, en karanlığı ataların
Günlük ihtişamı tefekkürün,

Kendine has sükûtlarla gelip geçen.
Düşünüyoruz, o halde, güneş parıldasa da parıldamasa da.
Düşünüyoruz rüzgâr çayırdaki bir gölün üstünden hafif hafif
kaydıkça.

Yahut sözcüklerimizin üstüne örtüler örtüyoruz çünkü
Aynı rüzgâr, yükselip yükselip, bir ses çıkarıyor
Kışın bitmeye yakın son susuşu misali.

Eskisinin yerine geçen yeni bir âlim
Bir an düşünceye dalıyor bu fantazi üstüne.
Hesabı verilebilecek bir insan arıyor.*

* Stevens'ın "Looking Across the Fields and Watching the Birds Fly" şiirinden. –*y.h.n.*

Açıklanabilecek bir insan arayışı, büyük Emersoncu rüyanın küçültülmesi demek olan bir arayış; Emerson'un verdiği adla büyük bir Yenilgi değil, çileci ruha uygun bir yenilgi ya da şiirin kendi yenilgisi olma tehdidini de içinde barındırır.

Altı

Hiç Liman yok.
Uyku yok, ölüm yok;
Diri diri ölüyor görünen.

EMERSON

Apophrades
ya da
Ölülerin Dönüşü

Empedokles ruhumuzun ölünce geldiği ateşe geri döndüğünü savunmuştu. Fakat hem suçluluğumuz hem de her daim potansiyel ilahiliğimiz olan daimonumuz bize ateşten değil seleflerimizden gelmiştir. Çalınan öğenin geri döndürülmesi gerekiyordu; daimon hiçbir zaman çalınmamış, miras bırakılmıştır ve ölüm geldiğinde *ephebe*'ye, yani aynı anda hem suçu hem de tanrılığı kabul edebilecek olan sonradan-gelene aktarılmıştır.

Tahayyülün soykütüğü hiçbir zaman ruhun izini sürmez, aksine daimonun çocuklarının izini sürer, ama bu çocuklar arasında benzerlikler boldur:

> Bir hayat başkasına ceza olabilir bazen,
> Oğlun hayatının babanınki için olduğu gibi.*

Bir güçlü şairin eserinin, selef'in eserinin kefaretini ödediği de söylenebilir ama sonraki vizyonların öncekiler pahasına kendilerini temizlediklerini söylemek daha doğru olabilir. Fakat güçlü ölüler hayatta olduğu gibi şiirde de geri dönerler ve de yaşayanların hayatını karartmadan geri gitmezler. Tümüyle olgunlaşmış güçlü şair ölülerle revizyonist ilişkisinin bu son aşamasında özellikle savunmasızdır. Bu savunmasızlık en çok.da nihai bir netlik arayan şiirlerde, salt güçlü şaire ait olan yeteneğin (ya da bizim onun eşsiz yeteneği olarak hatırlamamızı istediği yeteneğin) kanıtları olmaya, nihai bildirimler olmaya çalışan şiirlerde bariz bir şekilde görülür:

* Stevens'ın "Esthetique du Mal" şiirinden.–*ç.n.*

Kalktım, mekân niyetine
Belirdi orman ve nehirlerle dolu bir manzara,

Güpegündüz olduğu halde şimdi,
Bildiğimiz güneşten daha tatlı bir ışık huzmesi,
Yayıldı bildiğimiz dünyaya, her yer

Tek bir unutuş melodisinde dokunmuş
Büyülü seslerle doldu, hayret uyandırıcı his...*

Burada, son demlerinde, Shelley Wordsworth'ün "Intimations" kasidesinin dehşetine bir kez daha açılır ve selefinin "sıradan gün ışığı"na teslim olur:

–Ben kalabalığın içinde
Sürüklendim– beni, fazla bekletmedi ıtırlı çiçekler;
Beni, ne gölge ne de yalnızlık,

Beni, ne şu akan çayın unutkanlık veren türküsü·
Beni, ne de kendi hareketiyle devinen
O eski Suretin Hayali – lakin o kuvvetli fırtınanın

En yoğun dalgaları arasında
Savruldum, açtım bağrımı çalımı çok çabuk kesilen
O soğuk ışığın iklimine.**

Shelley'nin bu son vizyonunu gördüğü 1822'ye gelindiğinde şair Wordsworth çoktan ölmüştü (insan Wordsworth ise Shelley'den 28 yıl daha sonra, 1850'de ölmüştü). Fakat güçlü şairler ölüler açısından geri dönmeyi sürdürürler ve yalnızca diğer güçlü şairlerin yarı-gönülsüz aracılığı sayesinde bunu başarabilirler. *Nasıl* geri döndükleri belirleyicidir, zira sağlam dönerlerse o zaman geri dönüş sonraki şairleri kuvvetten düşürür, bunları sefalet içinde, kendi başlarına tatmin edemedikleri bir tahayyül yoksunluğu içinde sonlanmış kişiler olarak hatırlanmaya –tabii eğer hatırlanırlarsa– mahkûm ederler.

*, ** Shelley'nin "The Triumph of Life" şiirinden. –*y.h.n.*

Apophrades, yani ölülerin eski evlerini işgal etmek üzere geri döndükleri kasvetli ya da şanssız günler en güçlü şairlerde görülür, ama bunların en güçlülerinde bu son akışı bile arındıran büyük ve nihai bir revizyon hareketi vardır. Yirminci yüzyılın en güçlü şairleri olan Yeats ve Stevens ve on dokuzuncu yüzyıl sonlarının en büyük iki şairi Browning ve Dickinson revizyon kategorilerinin bu en kurnazca olanının canlı örneklerini verebilir. Zira bu şairlerin hepsi seleflerine karşı önceliği ele geçirip bunu tuhaf bir şekilde koruyan bir üslup elde etmişlerdir, dolayısıyla zamanın istibdatı neredeyse altüst edilir ve şaşkınlık anlarında *atalarının onları taklit ettiğine* inanabiliriz.

Bu fenomeni Borges'in zekice içgörüsünden (sanatçılar seleflerini yaratırlar: örneğin Borges'in Kafka'sı Borges'in Browning'ini yaratmıştır) ayırmak istiyorum. Ben daha çarpıcı ve (muhtemelen) absürd bir şeyi kastediyorum ki o da şu: Şair selefini kendi eserinde öyle bir yere yerleştirir ki selefin eserindeki belli pasajlar onun kendi yüceliğinin ürünleri olarak değil de başarısını [sonradan gelen] şairin başarısına borçlu olan, hatta [sonradan gelen] şairin daha ihtişamlı olması yüzünden başarısı (zorunlu olarak) azalan ürünlermiş gibi görülür. Güçlü ölüler geri dönerler, ama bizim renklerimizle ve bizim seslerimizle konuşarak, en azından kısmen, en azından belli anlarda, kendilerinin değil bizim kalıcılığımıza delalet eden anlarda geri dönerler. Eğer tamamen kendi kuvvetleriyle geri dönerlerse, o zaman zafer onlarındır:

> Zirvenin sırtları ürkütüyor yine de
> Ölmüşlere yahut sevgililere dertlendiğimizde;
> Muhayyilenin işi olamaz hepsi
> Işığın bu nihai mevziinde; yaşamaya cüret eder
> Bir kuş olmayı bırakan, ne ki çırpar kanatlarını
> Şeylerin muazzam ölçüsüz boşluğuna karşı.*

Roethke bunun "geç dönem Roethke şiiri" olmasını umuyordu, ama heyhat, *The Tower* ve *The Winding Stair*'in Yeats'idir bu. Roethke şunun da "geç dönem Roethke şiiri" olmasını umuyordu ama heyhat *Dört Kuartet*'teki Eliot'tır o da:

* Theodor Roethke'nin "The Dying Man" şiirinden. *–y.h.n.*

Bütün yolculuklar aynıdır kanımca:
İleriye doğrudur hareket, bir iki yalpa vurur,
Sonra bir müddet kendimizle kalıp başbaşa,
Kendimizle uğraşır, kendimize açılırız...*

Transport to Summer'da Stevens olan "geç dönem Roethke şiiri" vardır, bir de *Lilacs*'ta Whitman olan "geç dönem Roethke şiiri" vardır, ama maalesef "geç dönem Roethke şiiri" olan çok az "geç dönem Roethke şiiri" vardır, zira Roethke'de *apophrades* yıkım olarak gelmiştir ve onun kuvvetini alıp götürmüştür (zira yine de bu kuvvet bir zamanlar gerçekleşmiş ve kendine ait bir şey haline gelmişti). Roethke'de olumlu, revizyonist anlamıyla bir *apophrades* örneği bulamayız; Yeats'te ya da Eliot'ta, Stevens ya da Whitman'da bize Roethke tarafından yazılmış gibi gelebilecek bir pasaj yoktur. Tennyson'ın *The Holy Grail*'inin muazzam pisliğinde, Percival yıkıcı arayışına girişirken, biz de Kraliyet Şairinin *Çorak Ülke*'den fazlasıyla etkilendiği gibi bir sanrıya kapılabiliriz, zira Eliot da *apophrades*'i geri döndürme konusunda ustalaşmıştı. Ya da bugünlerde, John Ashbery'nin (*The Double Dream of Spring* kitabında yer alan) güçlü şiiri *Fragment*'taki başarısı bizi Stevens'a geri döndürmesi ve biraz rahatsız edici olsa da belli anlarda Stevens'ın Ashbery'ye çok benzediğini keşfetmemizi sağlamış olmasıdır ki şahsen böyle bir başarının mümkün olabileceğini düşünmezdim.

Olumlu *apophrades*'in güzelliğe eklediği yabanilik, en iyi örnekleri Pater'de bulunan türden bir yabaniliktir. Belki de tüm Romantik üslup, tepe noktasında, yaşayanların kılığına bürünmüş ölülerin başarılı bir şekilde tecelli edişine dayalıdır, sanki ölü şairlere sonradan, yaşarken bulduklarından daha esnek bir özgürlük verilmiş gibi. *Le Monocle de Mon Oncle*'daki Stevens ile Stevens'ın en meşru evladı John Ashbery'nin *Fragment*'ı arasındaki farklara bakalım.

Budala bir âlim misali, bakıyorum, aşkla
Körpe bir zihne değen kadim manzaraya.
Geliyor, çiçekleniyor, meyve veriyor, ölüyor sonra.

* Roethke'nin "Meditations of an Old Woman" şiirinden. –*y.h.n.*

Bu basit mecaz bir hakikat yolunu açık ediyor.
Çiçeğimiz ölmüş. Bundandır meyveyiz biz.
Altuni iki sukabağı yayılmış asmalarımıza,
Güz havasında, savrulmuş ayazla,
Gürbüzlük, semizlikle bozulup ucubeye dönmüş.
Sığilli kabaklar gibi asılı duruyoruz, yol yol ve şualı,
Gülüp geçen gökyüzü görür ikimizi,
Çürüten kış yağmurlarıyla yıkanıp kabuğa dönüşümüzü.

–Le Monocle, VIII

Kan portakalı gibi tek bir sözlüğümüz var
Tümüyle yürekten ve etten, hem görebiliyoruz
Çentiklerin tozu içinde muhayyilemizin
Etrafında döndüğü merkezi. Velhasıl,
Eski yollar süs ve eklentiden başka bir şey değil
Etrafımızı değiştirmeye kastedilmiş, bir in misali.
Gülünecek bir şey yok bunda.
Muhayyel bir doyum,
Muvazenesizliğimizin özünü çekip ayırmak,
Ve yine lale misali başını özenle dik tutmak.

Fragman, XIII

Eski bir etkilenme görüşü bu kıtalardan ikincisinin ilkinden "türediğini" söyleyecektir, ama bir revizyon kategorisi olarak *apophrades*'i bilirsek Ashbery'nin ölü şairle girdiği istemdışı mücadeleden nispi bir başarıyla çıktığı açığa çıkar. Bu özel tını önemli olmakla birlikte Stevens'ta merkezi bir yere sahip değildir, ama korkunç bir güçlükle bundan her kurtulabildiğinde Ashbery'yi büyük şair yapan tını budur. Bugün *Le Monocle de Mon Oncle*'ı Stevens'ın diğer şiirlerinden ayrı okuduğumda, Ashbery'nin sesini duymadan edemiyorum, zira bu tarza o el koymuştur, kaçınılmaz olarak ve belki de sonsuza dek. *Fragment*'ı okuduğumda genellikle Stevens'ın farkında olmuyorum, zira onun varlığı tehlikesiz hale getirilmiştir. Ashbery'nin ilk şiirlerinde, ilk kitabı *Some Trees*'in vaadi ve görkemleri arasında Stevens'ın muazzam tahakkümünden kaçınmak mümkün değildir, gerçi yine de ustadan bir sapma (*clinamen*) çoktan gerçekleşmiştir:

Genç adam bir kuş evi koyuyor
Mavi denize nazır. O yürüyüp gidiyor
Kuş evi kalıyor. Diğerleri çıkageliyor

Şimdi, ama kutularda yaşıyorlar.
Deniz bir duvar gibi koruyor onları.
Tanrılar bir kadının çizgi çizişine

Tapıyorlar, denizin gölgesinde
Yazmaya devam eden.
Çarpışmalar, haberleşmeler mi var sahilde

Yoksa bütün gizemler sırra kadem mi bastı
Kadının gidişiyle? Bahsi geçer mi kuşun
Dalgaların tutanağında, toprak mı yükseldi yoksa?

–*Le Livre est sur la Table*, II

Bu *Mavi Gitarlı Adam*'ın tarzıdır ve sertliğine dayanamadığı bir vizyondan acilen sapmaya çalışır:

Taşların üzerindeki sarmaşık ağır ağır
Dönüşüyor taşa. Kadınlar

Şehirlere, çocuklar tarlalara
Dalgalardaki adamlar denize dönüşüyor.

Bir falso var bu akorda.
Deniz kapaklanıyor adamların üstüne

Tarlalar kıstırıyor çocukları, bir ot
Şu tuğla ve ona yakalanmış bütün sinekler.

Kanatsız bacaksız ama capcanlı
Falso daha da büyük bu akorda.

Zamanın karnındaki karanlığın
Derinliklerinde, büyüyor zaman taş üzerinde.*

–*Mavi Gitarlı Adam*, XI

* Wallace Stevens, *Mavi Gitarlı Adam*, çev. Aslı Biçen, İstanbul: İyi Şeyler, 1997. –*ç.n.*

İlk Ashbery şiiri aramızda "çarpışmalar, haberleşmeler" olduğunu ima eder, hatta zihinlerimiz karşısında hâkimiyetini ilan eden bir duyu evreni olan denizle karşılaşıldığında bile. Fakat ebeveynşiir, benzer bir yarı-rahatlığa dönüşecek olsa da, "çarpışmalarımız, haberleşmelerimiz" denizin büyük ritimleri karşısında sesini duyurduğunda "falsonun daha da büyüdüğü"ne dair daha da yoğun bir farkındalıkla şairi ve okurları rahatsız eder. İlk Ashbery şiirsel babasını yumuşatmak için boşa çaba harcarken, *Fragment*'taki olgun Ashbery selefini daha bütünlüklü bir şekilde kabul ediyor göründüğünde bile selefini devirir, hatta ele geçirir. Babanın tutanaklarında *ephebe*'den hâlâ bahsedilmiyor olabilir, ama kendi vizyonu ilerlemiştir. Stevens son aşamaya kadar neredeyse her zaman ikircimde kalmıştır, şairin zihninin ölüm evreni ya da yabancılaşmış nesne dünyası karşısında galip gelebileceğini iddia eden Yüksek Romantik düşünceye sıkı sıkıya bağlanmayı ya da bunu reddetmeyi başaramamıştır. *Adagia*'da dünyanın kendisini her Allah'ın günü şiirde düzenlemediğini söyler. Asaletli ama umutsuz çömezi Ashbery, gündelik hayattan kendisini bir şiir halinde düzenlemesini niyaz edebilmek için yanlış okuma diyalektiğine cüret etmiştir:

> Peki ama ne mana çıkarabilirim bundan? Parıltısından
> Birbirinden farksız birçok haczin
> İşleyen ele yapılan, bir hüküm gibi ama
> Nazar havasında hala? İki kişinin
> Bu gurupta çarpışabilmesi biçimsizce toplayıcılık
> Devri açıldı demek oluyor:
> İhtişamlı ve kuraktı mekân. Sıkıcı akşamlarda
> İleriki aylarda hatırlayacaktı, o anomalinin söylediklerini
> Yaklaşan hava alametleri altında
> Bozaran dağınık sahiller misali sözcükleri.

Fragment'ın bu son kıtası Ashbery'yi dön dolaş yine *Le Livre est sur la Table*'a geri getirmiştir. "Sahilde çarpışmalar, haberleşmeler" vardır, ama bunlar "bu gurupta çarpışabilmektedirler". İlk şiirdeki "toprak mı yükseldi?" sorusu kısmen kahverengi, birbirinden kopuk sahillerle olumsuz, ama kısmen de "yaklaşan hava alametleri"yle olumlu cevaplanır. *Fragment*'ın başka bir yerinde, Ashbery şunları yazar: "Böyle hüküm verdi ata ve her şey / tam onun dediği gibi ol-

du, ama komik bir biçimde." Olumlu *apophrades*'in kuvveti bu arayışçıya haklı olarak *Soonest Mended* (En Çabuk Onarılan) adını verdiği darbımesel şiirin katı bilgeliğini verir. Şiirin sonu şöyledir:

> ... kabul etmeyi öğrenmek
> azar azar dağıtılırken zor anların sadakasını,
> Zira eylemdir bu, bu emin olamama, bu dikkatsiz
> Hazırlanış, saban izine tohumları atmak,
> Unutmaya hazırlanmak ve geri dönmek daima
> Başlamaya demir atmaya, çok eskilerde kalan o güne.

Burada Ashbery şiir üslubunun gizemlerinden birini başarmıştır, ama bunu yalnızca yanlış okumanın bireyleştirilmesi yoluyla yapmıştır.

Şiir üslubunun gizemi, her güçlü şairde güzellik olan coşkunluk, olgun ben'in kendi bireyselliğinden aldığı ve narsisizmin gizemine indirgenebilecek hazza benzer. Freud buna asal ve normal narsisizm adını verir, "kendini koruma içgüdüsünün bencilliğinin libidinal tamamlayıcısı." Güçlü şairin şiirine, *kendisi olarak*, duyduğu sevgi diğer bütün şiirlerin gerçekliğini dışlamak zorundadır, dışlanamayan tek bir şey hariç ki o da selefin şiiriyle ilk başta kendisini özdeşleştirmiş olmasıdır. Freud'a göre, başlangıçtaki narsisizmden her türlü kopuş ben'in gelişimine yol açar ya da bizim sözcüklerimizle, bir revizyon kategorisinin özdeşleşmeden uzaklaşacak şekilde her kullanımı, genel olarak şiirsel gelişim adı verilen sürecin *ta kendisidir*. Eğer her nesne-libidonun kökeni gerçekten de ben-libidodaysa, o zaman her *ephebe*'nin en başta yaşadığı bir selef tarafından bulunma deneyiminin yalnızca aşırı öz-sevgi yoluyla mümkün olduğunu varsayabiliriz. *Apophrades* işinin ehli bir tahayyül tarafından, kuvvetini koruyan güçlü şair tarafından idare edildiğinde, ölülerin dönüşünden çok en başta şiiri mümkün kılmış olan o ilk coşkunun, kendinden duyulan coşkunun geri dönüşünün kutlanması haline gelir.

Güçlü şair aynaya baktığında düşmüş selefinin suretini arar ve ne selefini ne de kendisini görür, aksine Gnostik ikizini, hem onun hem de selefinin olmaya can attığı, ama olmaktan korktuğu karanlık ötekiliği ya da antitezi görür. Bu en büyük kaçınmadan olumlu *apophrades*'in kompleks tavrı ortaya çıkar ki Browning, Yeats ve

Stevens'ın son aşamalarını mümkün kılan budur – hepsi de yaşlılığa karşı zafer elde etmiş şairlerdir. *Asolando, Last Poems and Plays* ve Stevens'ın *Collected Poems*'indeki (Toplu Şiirler) "The Rock" kısmı, *apophrades*'in şaşırtıcı tezahürleridir ki bu *apophrades*'in niyet ve sonuçlarından biri de farklı okumanızı sağlamaktır – yani Wordsworth, Shelley, Blake, Keats, Emerson ve Whitman'ı farklı okumamızı sağlamaktır. Sanki büyük modern şairlerin son aşaması ömür boyu savunulan inançların son birer teyidi ya da tekzibi olarak değil de, daha ziyade ataların nihai konumlanış ve indirgenmesi olarak var olmuştur. Fakat bu bizi *apophrades*'in merkezi sorununa götürüyor: Etkilenme endişesinden farklı olarak hâlâ bir üslup endişesi var mıdır, yoksa bu iki endişe artık birleşmiş midir? Eğer bu kitabın argümanı doğruysa, o zaman son üç yüzyılda yazılmış şiirlerin çoğunun gizli konusu etkilenme endişesi olmuş demektir: her şairin, icra edeceği tek bir eserin bile kalmamış olmasından duyduğu korku. Çok açık ki edebi standartlar olduğu sürece bir üslup endişesi de olmuştur. Fakat etkilenme kavramının (ve şairlerin buna eşlik eden maneviyatının) Aydınlanma sonrası ikiciliğiyle birlikte değiştiğini gördük. Etkilenme endişesinin başlamasıyla birlikte üslup endişesi de değişmiş midir? Artık tüm yeni şairlere katlanılmaz gelen, üslubu bireyleştirme yükü etkilenme endişesi gelişmeden önce bu denli büyük bir yük müydü? Bugünlerde herhangi bir şairin ilk kitabını elimize aldığımızda, farklı bir ses duymak istiyoruz (mümkünse) ve eğer ses seleflerinden ve akranlarından bir şekilde farklılaşmamışsa, o zaman ses ne *söylemeye* çalışırsa çalışsın genellikle dinlemeyi bırakıyoruz. Dr. Samuel Johnson etkilenme endişesi konusunda keskin bir ideale sahipti, ama her yeni şairi yeni bir konunun işlenip işlenmediğini sorarak okurdu. Gray'den nefret eden Johnson yine de onun şiirinde özgün gördüğü mefhumlarla karşılaştığında kendisine en büyük övgüleri düzmekten geri durmamıştı:

> *Churchyard*'da her zihinde bir ayna bulan imgelerden ve her gönülde yankısı duyulan duygulardan geçilmiyor. *Oysa esirgemek için* diye başlayan dört kıta kanımca özgündür: Bu mefhumları daha önce başka hiçbir yerde görmedim; fakat bunları burada okuyan biri, kendisini her zaman bu duyguları hissettiğine ikna eder. Gray sık sık bu şekilde yazmış olsaydı, kendisini suçlamak boşuna, övmek de yararsız olacaktı.

Her okurun *hissettiği* ya da hissettiğine ikna edildiği özgün *mefhumlar*; bu Johnson'ın pasajının şöhretinin görmemize izin verdiğinden daha zordur. Johnson şu kıtaları özgün bulmakta haklı mıydı?

Oysa esirgemek için horgörüden bu kemikleri bile
Yalandan bir abide dikilmiş şuracığa,
Süslenmiş hoyrat uyaklar ve biçimsiz heykellerle
Avuç açıyor bir iç çekişin eğreti senasına.

Cahil ilham perisince söylenmiş adları, yılları
Şan ve ağıt mertebesiyle tazmin ediliyor:
Ve savuruyor etrafa nice kutsal yazı
Köylü ahlakçıyı ölmeye irşat ediyor.

Lâl Unutkanlık kime yem oldu,
Bu hoş, endişeli varlık, hiç el çekti mi
Neşeli günün sıcak yöresinden ayrıldı,
Geriye bakıp bir kez olsun hasretle nazar etti mi?

Müşfik bir bağra yaslanmış ruhun veda edişi,
Birkaç damla hayrat yaşa muhtaç kapanan gözleri;
Kabirden dahi feryat ediyor tabiatın sesi,
Küllerimizde dahi yaşıyor onların bildik alevi.*

Swift, Pope'un *Odysseia*'sı, Milton'ın Belial'i, Lucretius, Ovidius ve Petrarch, hepsi de Gray'in bu şiirdeki selefleri arasındadır, zira muazzam bilgili bir şair olarak Gray neredeyse mümkün olan bütün edebi atalarıyla kasten ilişki kurmadan nadiren yazmıştır. Johnson muazzam bilgili bir eleştirmendi; bu kıtaları neden sahip olmadıkları bir özgünlükten ötürü övmüştü? Johnson'ın kendi en derin endişelerinin bu pasajda açıkça ifade edilmesi cevaplardan biri olabilir. Keza kişinin kendisinin daha da derinden hissettiği ama ifade etmesi engellenen şeyleri söyleyen bir çağdaşını bulması onu şiirde aslında olduğundan daha fazla özgünlük bulunduğuna inandırmış olabilir. Gray'in kıtaları etkilenme endişesinin bizden esirgediği asgari ve mecazi ölümsüzlüğü ister. Johnson'ın keskin duyarlılığı edebiyatta ne zaman taze bir konu bulsa, hiç çekinme-

* Thomas Gray'in "Elegy Written in a Country Churchyard" şiirinden. –*y.h.n.*

den söyleyebiliriz ki bu bulgularda Johnsoncu bir bastırma da devrededir. Fakat Johnson gayet evrensel bir okur olduğundan, diğer pek çok okurda görülen bir eğilim sergiler ki bu eğilimi bulmanın en kesin yolu da kendi zihinlerimizde kaçındığımız mefhumlardır. Gray'in üslubundan nefret eden Johnson, onun şiirlerinde üslup endişesi ile etkilenme endişesinin birbirinden ayrılamayacağını anlamıştı, fakat Gray'i, kendini koruma endişesini daha genel bir *pathos* halinde evrenselleştirdiği bir pasaj sayesinde affetmişti. Fukara arkadaşı Collins üzerine yazan Johnson şu gözlemde bulunduğunda aklında Gray vardır: "Eskimiş olana, hem de artık canlandırmaya layık olmadığında öykünmüştür; ve sözcüklerini bilinen düzenin dışına çıkarır; anlaşılan bu konuda sonradan şöhrete aday olacak diğerleri gibi o da düzyazı yazmıyorsam şiir yazıyorumdur diye düşünmüştür." Johnson özgünlük yükünü ve üslup sorununu öylesine birleştirmiş gibidir ki zararlı olduğuna kanaat getirdiği üslubu reddedebilir ve bu redle yeni bir konu sunulmadığını kastediyor olabilir. Dolayısıyla, yeni bir şairde içeriği boşlayıp tonunun bireysel olup olmadığına takılan bizlerin karşıtıymış gibi görünmesine rağmen Johnson atamızdır. En geç 1740'lara gelindiğinde üslup endişesi ve görece yeni olan etkilenme endişesi son otuz-kırk yılda zirvesine ulaşmış gibi görünen bir kaynaşma sürecine girmişti.

Aynı kaynaşmanın pastoral ağıtta ve bunun türevlerinde de merhale merhale tezahür ettiğini görebiliriz, zira bir şairin selefi ya da daha sık olarak kendi kuşağından başka bir şair için mateminde genellikle şairin en derin endişeleri su yüzüne çıkar. Bion'un matemini tutan Moschus şiirin öldüğünü beyan ederek başlar, çünkü "o, güzel şarkıcı, ölmüştür":

> Siz, gür yapraklarında ağaçların matem tutan bülbüller,
> Haber edin Bataklık Orkidesinin yetiştiği
> Sicilya sularına, Çoban Bion'un öldüğünü,
> Ve Bion'la beraber türkünün de öldüğünü,
> Dor ozanlığının can verdiğini.
> Başlayın, siz Sicilyalı Müzler, başlayın mersiyeye.

Ama Moschus daha *The Lament for Bion* bitmeden, kendisini ister istemez mutlu eden bir keşifte bulunur: bütün türküler Bion'la birlikte ölmemiştir:

... ne ki size İtalyanca elemin mersiyesini söylüyorum,
Çoban şiirine yabancı olmayan, ama çocuklarınıza öğrettiğiniz
Dor Müz'ünün varisi olan ben. Sizin armağanınızdı bana bu;
Başkalarına servetinizi bıraktınız, bana
ozanlığınızı.
Başlayın, siz Sicilyalı Müzler, başlayın mersiyeye.

Büyük pastoral mersiyeler, hatta şairler için yazılan bütün büyük mersiyeler üzüntü ifade etmekten ziyade, şairlerinin kendi yaratıcı endişelerini dile getirir. Bu nedenle teselli olarak kendi hırslarını (*Lycidas*, *Thyrsis*) önerirler, yok hırsın ötesine geçmişlerse de (*Adonais*, Whitman'ın *Lilacs*'ı, Swinburne'ün *Ave Atque Vale*'i) unutmayı vazederler. Zira bir revizyon kategorisi olarak *apophrades*'in en büyük ironisi, sonraki şairlerin, yaklaşan ölümle burun buruna geldiklerinde seleflerinin ölümsüzlüğünü baltalamaya çalışmalarıdır, sanki bir şairin sonraki yaşamı başka bir şairin hayatı pahasına metaforik olarak uzatılabilirmiş gibi. Shelley bile, yüce bir dille intiharı işlediği *Adonais*'te –salt ilgisizliği korkutucu derecede aşan bir şiirdir– Keats'i bir eşi daha olmayan kahramancı doğalcılık yeteneğinden mahrum bırakır. Adonais, Orfeusçu Shelley'nin "sıkıcı" ve "yoğun" diye gördüğü bir doğayı dönüştürmek için işleyen bir Gücün parçası olur. Keats'in, Algı Atomları denebilecek, Tanrı'yı gören, bilen, dolayısıyla Tanrı *olan* doğal zekâlardan aldığı haz, Shelley'de Tin'in uçuşunu ketleyerek gereksiz safralardan duyulan sabırsızlığa dönüşür. Seleflerine ve çağdaşlarına karşı takındığı tutum bakımından Shelley Aydınlanma sonrasının güçlü şairleri arasında bu zamana kadarki en cömert şairdi, ama yanlış okuma diyalektiğinin son safhası onda bile işlemek zorundaydı.

İngiliz ve Amerikan şiiri en azından Milton'dan beri ciddi bir şekilde yer değiştirmiş Protestanlık işlevi görmüştür ve son üç yüz yılın açıkça dini temalı şiirleri de çoğunlukla başarısız olmuştur. Protestan Tanrısı bir İnsan olduğundan, şairlere karşı babalık rolünü engelleyici Selef figürüne bırakmıştır. Collins'e göre Baba Tanrı, John Milton'dır ve Blake'in ilk başlarda Nobodaddy'ye* açtığı is-

* William Blake'in insan kılığına bürünmüş Hıristiyan tanrısını ifade etmek için kullandığı alaycı ifade. *Nobody* (hiç kimse) ve *daddy* (baba) sözcükleriyle yapılan bir söz oyununu ("Hiçkimbaba") içermektedir. –ç.n.

yan bayrağı, *Book of Urizen*'in kalbini oluşturan ve *The Four Zoas*'ın kozmolojisinde çok daha rahatsız bir şekilde baştan sona gezinen *Kayıp Cennet*'e yönelik hicivli saldırıyla tamamlanır. Saklı konusu etkilenme endişesi olan şiirler doğal olarak Protestan mizaca sahiptir, zira Protestan Tanrısı çocuklarını her zaman şu iki büyük emrin korkunç açmazıyla yalıtıyor görünür. "Benim gibi ol" ve "Benim gibi olmaya yeltenme".

Tanrılıktan duyulan korku pragmatik olarak şiirsel kuvvetten duyulan bir korkudur, zira *ephebe* bir şair olarak yaşam döngüsüne başladığında her anlamıyla bir kehanet sürecine adım atar. Genç şair, der Stevens, bir tanrıdır, ama yaşlı şairin bir berduş olduğunu da eklemeden geçmez. Eğer tanrılık olacakları harfi harfine bilmekten ibaret olsaydı, o zaman her önüne gelen şair olurdu. Fakat güçlü şairin gerçekten bildiği şey sıranın *kendisinde* olduğu, kendi ışığının parıldayacağı bir şiir yazacağıdır. Fakat bir şair kendi sonuna baktığında geçmiş şiirlerinin iskeletlerin düşündüğü şey olmadığına dair sağlam kanıtlara ihtiyaç duyar ve seleflerinin kehanetlerini kendi şaşmaz diliyle bu kehanetleri temelden yeniden yaratarak gerçekleştirecek seçilmişlik kanıtları arar. Olumlu *apophrades*'in tuhaf büyüsü budur.

Son aşamasındaki hayaletvari yoğunluğu, lakayt bir şiddet –çoğunlukla şiddet uğruna şiddet– arzusuna karışmış olan Yeats, kendi diliyle ölüleri geri döndürmek konusunda parlak bir başarı elde etmişti:

> Altta, nafile didişen dalgalar
> Hiddetli ve coşkun, yoklamak üzere gürledi
> Geminin omurgasının çevik ve şaşmaz hareketini.
>
> .....
>
> Ama o yolunun alabileceği sessiz derinliklerde,
> Parlak kameriyelerde ölümsüz suretlerin durduğu yerde
> Huzursuz gelgitin çalkantısının altında
>
> .....
>
> Ve çözdü ikinci çocukluğun kundaklarının
> Dokunmuş imgelemini, derken son beşiğini.
> Tabutunu alıp durduğu oyuktan,
> Bir hendeğe fırlatıp attı nefretle.

The Witch of Atlas'ı okurken Shelley Yeats'i çok derinden okumuş ve Bizans şiirlerinin tonal karmaşıklıklarını zihninden hiçbir zaman atamayacakmış gibi gelir bize. Aynı olguyla şu şiirde de karşılaşıyoruz:

Güneşin böcek âşığı,
Hâkimiyetinin neşe kaynağı!
Atmosferin denizcisi;
Havadaki dalgaların yüzücüsü;
Aydınlığın ve öğlenin seyyahı;
Haziranın Epikürcüsü;
Bekle, rica ederim, ben vızıltını
Duyabilecek yakınlığa gelene kadar,–
Onsuz her şey farksız şehitlikten.

Onsuz her şey farksız şehitlikten – kuşkusuz bu Dickinson olmalıdır, ama aslında Emerson'un *The Humble-Bee*'sidir (Dickinson'ın hoşlandığını kabul ettiği bir şiir). Örnekler boldur; Milton ziyadesiyle kendine has üslubuna rağmen belli yerlerde Wordsworth'ün etkilerini gösterir; Wordsworth ve Keats Stevens'tan izler taşır; *The Cenci*'deki Shelley, Browning'den türemiştir; Whitman zaman zaman Hart Crane'in cazibesine fazla kapılmış görünür. Ama bu fenomeni estetik karşıtından –sözgelimi *The Scholar-Gipsy* ve *Thyrsis*'i okuyup da Keats'in kasidelerinin zavallı Arnold'a yer bırakmamış olduğunu görmenin utancından– ayırmayı öğrenmemiz önemlidir. Keats, Tennyson'dan ve Raphael öncesi şairlerden, hatta Pater'dan fazlasıyla etkilenmiş gibi görünebilir, ama asla Matthew Arnold'un vârisi olarak görünmez.

"Ölü şairler diğerlerine yol versinler. O zaman bizi taşa çeviren şeyin ... önceden yaratılmış olana duyduğumuz hürmet olduğunu dahi görebiliriz." Deli Artaud, etkilenme endişesini etkilenme ile onun karşı-hareketi olan yanlış okumanın birbirinden ayrılamayacağı bir bölgeye taşımıştı. Eğer sonradan gelen şairler onu oraya kadar takip etmekten kaçınacaklarsa, ölü şairlerin başkalarına yol vermeye razı olmayacaklarını bilmeleri gerekir. Fakat yeni şairlerin daha zengin bir bilgiye sahip olmaları daha önemlidir. Selefleri-miz sel olup üzerimize akar ve tahayyüllerimiz bunların altında ka-

lıp boğulabilir, ama böyle bir boğulmadan tümüyle kaçıldığı takdirde hiçbir tahayyül yaşamı asla mümkün olmayacaktır. Wordsworth'ün Araplarla ilgili rüyasında boğulan bir dünya görmesi ilk başta bir dehşet uyandırmaz, ama daha önce bir çölleşme rüyası görüldüğü bilindiğinde bu his hemen uyanır. Ferenczi *Thalassa: A Theory of Genitality* adlı kıyamet eserinde tüm tufan mitlerini bir tersine çevirme olarak açıklar:

> Başlangıçta hepsi de suda yaşayan organizmaların karşılaştığı ilk ve en önemli tehlike boğulma değil çölleşme tehlikesiydi. Dolayısıyla Ağrı Dağı'nın sel sularının üzerine yükselmesi, Kitabı Mukaddes'te anlatıldığı gibi yalnızca bir kurtuluş değil, aynı zamanda ilk felaket olacaktır. Bu gerçek, muhtemelen, karada yaşayanların bakış açısına göre sonradan yeniden düzenlenmiştir.

Umutsuzca kendi Ağrı Dağı'nı yükseltmeye çalışan Artaud en azından sivri bir figürdür; ortaya bir sürü çömezinin çıkması bize yalnızca, Yeats'in de dediği gibi, "hep soytarılık edilen bir yerde"* yaşadığımızı hatırlatır. Kendi güçleriyle ortaya çıkmayı hâlâ başaran şairlerimiz seleflerinin üç yüz yıldır yaşadıkları yerde, Koruyucu Kerubi'nin gölgesinde yaşıyorlar.

* W. B. Yeats'in "1916 Paskalya Ayaklanması" şiirine göndermede bulunuyor. Bu şiiri Türkçeye çevirmiş olan Cevat Çapan'ı izleyerek biz de "where motley is worn" tabirini "hep soytarılık edilen yer" şeklinde çevirdik. *–y.h.n.*

Sonsöz

Yol Üstüne Düşünceler

Üç gün üç gece at sırtında gittikten sonra orayı buldu, ama oranın bulunamayacağına hükmetti.

Bu nedenle durup düşündü.

Orası burası olmalıydı. Onu bulduysam şayet, o halde hiçbir anlamım kalmadı.

Yahut burası orası olamaz. O vakit hiçbir son yok, ama ben kendim küçülmedim.

Yahut burası orası olabilir. Ama ben onu bulmuş olmayabilirim. Hep burada varolmuş olabilirim.

Yahut burada hiç kimse yok ve ben burada ve buraya aidim sadece. Kimse de burayı bulamaz.

Burası orası olmayabilir. O halde amacım ve anlamım var, ama henüz orayı bulmadım.

Ama burası orası olmalı. Ve ben orayı bulamayacağıma göre, ben ben değilim, ben burada değilim, burası burası değil.

Üç gün üç gece at sırtında gittikten sonra oraya varamayıp yeniden yola düzüldü.

Yoksa orası mı onu tanımıyordu yahut bulamamıştı onu? Yoksa o mu başaramamıştı?

Hikâyede birinin orayı bulması gerektiği söyleniyor sadece.

Üç gün üç gece at sırtında gittikten sonra orayı buldu, ama oranın bulunamayacağına hükmetti.

—

metis eleştiri

René Girard
Romantik Yalan ve Romansal Hakikat
Edebi Yapıda Ben ve Öteki

Samuel Beckett
Proust

Tzvetan Todorov
Poetikaya Giriş

Georg Lukács
Roman Kuramı

Roland Barthes
Yazının Sıfır Derecesi

Tzvetan Todorov
Fantastik

Mihail M. Bahtin
Dostoyevski Poetikasının Sorunları

Theodor W. Adorno
Edebiyat Yazıları

Franco Moretti
Mucizevi Göstergeler
Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine

Elaine Scarry
Kitapla Hayal Etmek

Ian Watt
Romanın Yükselişi
Defoe, Richardson ve Fielding
Üzerine İncelemeler

Adam Phillips
Hep Vaat Hep Vaat
Edebiyat ve Psikanaliz Üzerine
Denemeler

Paul de Man
Körlük ve İçgörü
Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine
Denemeler

Fredric Jameson
Modernizm İdeolojisi
Edebiyat Yazıları

Dorrit Cohn
Şeffaf Zihinler
Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu

Harold Bloom
Etkilenme Endişesi
Bir Şiir Teorisi



metis eleştiri

Harold Bloom
Etkilenme Endişesi

Edebiyat teorisi alanının en çok tartışılan, alıntı yapılan klasik eserlerinden biri daha Türkçede. Bloom Etkilenme Endişesi'nde esasen Romantik şairler üzerinden, sanatçı birey ile selefleri arasındaki "Ödipal" denebilecek ilişki hakkında, "bir şairin başka bir şairin doğmasına nasıl yardım ettiği" hakkında gayet özgün ve çok tartışılmış bir teori geliştiriyor. Şiir tarihi, güçlü şairlerin kendilerine hayali bir uzam açabilmek için başka bir şairi "yanlış okumaları" yoluyla oluşuyor ona göre. "Gerçek şiir tarihi, şairlerin şair sıfatıyla başka şairler yüzünden nasıl ıstırap çektiklerinin hikâyesidir, tıpkı gerçek bir biyografinin kişinin kendi ailesi yüzünden ... çektiği ıstırabın tarihi olması gibi." Şairlerin bu ıstırap ve endişeyle yaratıcı biçimde baş edebilmek için geliştirdiği stratejileri, Kitabı Mukaddes'ten, Lucretius'tan, Aziz Pavlus'tan, Sokrates öncesi düşünürlerden, Blake'ten ödünç aldığı terimler ve mitolojik öğelerle anlatan kitap zorlu ama keyifli bir okuma vaat ediyor.

Bloom kitaba 1997 yılında eklediği önsözde bütün şairlerin en büyüğü olarak, hatta modern anlamda "insanı icat eden kişi" olarak gördüğü Shakespeare'in, selefi Marlowe karşısında yaşadığı etkilenme endişesini nasıl yaratıcı bir biçimde aştığını anlatıyor. Bunu yaparken de Shakespeare gibi büyük edebiyatçıları içinde yaşadıkları toplumsal koşullara indirgemeye çalıştıklarını düşündüğü için "Hınç Okulu" adını verdiği, günümüzün radikal-siyasi eleştirmenleriyle çok sert bir polemiğe giriyor. Kitabın kendisi kadar bu önsözün de ilgiyle okunacağından eminiz.

Metis Eleştiri
ISBN-13: 978-975-342-689-3

Metis Yayınları
www.metiskitap.com