

# Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

## RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

### Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Jay Parini

# Şiir Neden Önemlidir?

Çeviren: Güven Turan



İNCELEME

YKY

YAPIL KREDİ YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://tantei.org>

## ŞİİR NEDEN ÖNEMLİDİR?

Jay Parini Middlebury College'da İngilizce profesörüdür. Beş şiir kitabı bulunmaktadır. Aynı zamanda aralarında *Son İstasyon ve Karşılaşmalar: Bir Benjamin Romanı*'nın da olduğu altı roman, Theodore Roethke'nin eleştirel incelemesi, edebiyat ve siyaset üzerine çeşitli denemeler ve John Steinbeck, Robert Frost ve William Faulkner'in biyografilerini yayımlamıştır. *Chronicle of Higher Education* ile *The Guardian* için yazılar yazmaya devam ediyor.

Güven Turan 1943'te Sinop, Gerze'de doğdu. Ortaöğrenimini Samsun'da Maarif Koleji'nde tamamladı. DTCF İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi (1968). Aynı üniversitede yüksek lisansını tamamladı (1973) ve İngilizce okutmanlığı yaptı. 1976-1995 yıllarında İstanbul'da reklamcılık alanında çalıştı. 1996'dan beri Yapı Kredi Yayınları'nda görev yapıyor.

Dalyan ile 1979 Türk Dil Kurumu Roman Ödülü'nü, *Düş Günler* ile 1990 Yunus Nadi Yayınlanmış Öykü Kitabı Ödülü'nü, *Bir Albümde Dört Mevsim* ile 1991 Yunus Nadi Yayınlanmamış Şiir Kitabı Ödülü'nü, *Cendere* ile 2004 Altın Portakal Şiir Ödülü'nü, *Süregele*n ile 2005 Memet Fuat Deneme Ödülü'nü; 2016 PEN Türkiye Şiir Ödülü'nü kazandı. International Writing Program (ABD, 1980), British Council Cambridge Seminars (İngiltere, 1998), Voix de la Mediterranee (Fransa, 2002) gibi uluslararası etkinliklere katıldı.

**JAY PARINI**

# **Şiir Neden Önemlidir?**

**İnceleme**

Çeviren  
**Güven Turan**



**YAPI KREDİ YAYINLARI**

Yapı Kredi Yayınları - 6090  
Edebiyat - 1745

Şiir Neden Önemlidir? / Jay Parini  
Özgün adı: Why Poetry Matters  
Çeviren: Guven Turan

Kıtap editörü: Ümran Özbalcı  
Duzelti: Korkut Tankuter

Kapak tasarımı: Nahide Dikel  
Sayfa tasarımı: Mehmet Ulusel  
Grafik uygulama: Akgül Yıldız

Baskı: Sena Ofset Ambalaj, Matbaacılık Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti.  
Maltepe Mah. Litros Yolu Sk. 2. Matbaacılar Sitesi B Blok  
Kat: 6 No: 4NB 7-9-11 Topkapı - Zeytinburnu / İstanbul  
Tel: (0212) 613 38 46  
Sertifika No: 45030

Çeviriye temel alınan baskı: Yale University Press, New Haven ve Londra, 2008.  
1 baskı: İstanbul, Kasım 2022  
ISBN 978-975-08-5486-6

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2020  
Sertifika No: 44719

© 2008 by Jay Parini

Bu kitap ilk olarak Yale University Press tarafından yayımlanmıştır

Bütün yayın hakları saklıdır

Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında  
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.  
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul  
Telefon: (0212) 252 47 00 Faks: (0212) 293 07 23  
<http://www.ykykultur.com.tr>  
e-posta: [ykykultur@ykykultur.com.tr](mailto:ykykultur@ykykultur.com.tr)  
[facebook.com/yapikrediyayinlari](https://facebook.com/yapikrediyayinlari)  
[twitter.com/YKYHaber](https://twitter.com/YKYHaber)  
[instagram.com/yapikrediyayinlari](https://instagram.com/yapikrediyayinlari)

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık  
PEN International Publishers Circle üyesidir.

# İÇİNDEKİLER

Önsöz • 9

1. Şiiri Savunmak • 15

2. Dil • 35

3. Kişisel Ses • 51

4. Metaforun Yöntemi • 69

5. Gelenek ve Özgünlük • 81

6. Form ve Özgürlük • 99

7. Şiirin Politikaları • 115

8. Doğal Bir Dünya • 129

9. Kutsal Parametreler: *Four Quartets*'a Dair Bir Deneme • 149

Sonuç • 166

Teşekkür • 173

Katkıda Bulunanlar • 175

Dizin • 177



**Daha da önemli olan Devon için...**



# Önsöz

Yaşam enerjidir ve enerji yaratıcılıktır. Ve bireyler ölçsler  
bile enerji sanat yapıtında muhafaza edilir, içinde sımsıkı  
kilitli kalır ve birisi zaman ve ilgi gösterinceye dek orada  
serbest kalmayı bekler.

Marianne Moore

Pek çok kişi için şiir bir şey ifade etmez. Yani insanların çoğu onu yazmaz, okumaz ve herhangi birinin değerli zamanını böyle bir şey için harcamasına da akıl erdiremez. Kültür şamatacadır, pek çok oturma odasında televizyon böğürmektedir, magazinler her tarafı işgal etmekte ve kulaklıklar metrolarda ve dünyanın tüm köşe bucağında milyonların kafasının içine bir hayli çöp boca etmektedir. Yoğunlaşmak için pek fazla zaman ya da şiirin sakın, küçük sesinin duyulabilmesi için uygun bir mekân yoktur. Elbette pek çok kişinin şiirlerini şarkı sözlerinden sağladığı tartışılabilir. Kendi hesabıma ben Bob Dylan'ı gerçek bir şair kabul edebiliyorum ne var ki burada bile ezgi sözcükler kadar anlam taşıyor ya da (en azından) sözcüklerin konumlandırılmasına yardımcı oluyor. Şiir –bir sayfada kendi kendinize ağır ağır okuduğunuz türü– dinleyiciden, okurdan, çok daha fazla şey ister. Ve pek çok neden yüzünden de çok önemlidir, bunlardan bazılarını bu sayfalarda tartışacağım.

Başından beri felsefeciler dili felsefi kavrayışın anahtarı olarak görmüş ve felsefeciler ile dilbilimciler dil üzerine ve onun düşünceyi biçimlemesi üzerine enine boyuna yazmışlardır. Şiirsel dili –okurun hem kulağına hem gözüne seslenen bu son derece seçkin kinetik dil formunu– anlamanın mihenk taşı benim için Ralph Waldo Emerson'dır, onun denemelerini yaşamım boyunca defalarca, derin ve sürekli bir minnet duygusuyla okumuşumdur. Bana göre Emerson Amerikan şiirinin kaynağıdır ve onun düşünceleri Walt Whitman ve Emily Dickinson'dan başlayıp Adrienne

Rich'ten, Charles Wright'tan, Mary Oliver'dan geçerek, şairleri şekillendirmiştir ve Louise Glück onların sanatlarının doğasıyla ilgili olarak, onların dil açısından, özellikle sözcüklerin kökenlerinin (çoğunlukla zaman içinde yitmiş) bugünkü anlamlarını ve kapsamalarını zenginleştiren bir yankı odası olduklarını düşünmektedir. Sıklıkla, sözcüklerin kök anlamları şiirin diline fark ettirmeden tını ve anlam katar.

Emerson bir tür mistikti; onun dil felsefesi geleneksel madde ve ruh ikiciliği [dualizm] üzerine kuruludur, bu ayrım Ludwig Wittgenstein'dan Richard Rorty'ye, yakın dönem felsefecilerce yapı-söküme uğratılmıştır. Gene de her insan, sözlerle şeyler arasındaki farkı bilir: Bu kolayca aşılamayacak bir fay kırığıdır. Bu açıklık zihinsel imgeler ile “gerçek” imgeler, ruh ile doğa arasındaki daha büyük bir farka işaret eder. Şairler her zaman bu açıklıklar ve farklılıklara kafayı takmış, onları binlerce şekilde didiklemişlerdir.

Şairlere şu karmaşık ses konusu da musallattır. Genç şairler kendi kişisel seslerini kazanmayı denerler. Ama gerçekten bu büyüleyici şey nedir, olağan dilin ırmağı içinden altını nasıl eleyip alabiliriz? Bir şairin sesi kültürün yüce sesinden ya da seslerinden –ki yüksek ve ısrarcı, çoğunlukla da baskıcıdır– nasıl farklılaşabilir? MTV'yi bastırabilir misiniz? Ya da CNN'i? Ya da Fox'u? Bir şairin sesi kendi personasının ya da maskesinin, sözelimi dil içinde yaratılan benliğinin, gelişimiyle nasıl ilişkilendirilir? Bu sayfalarda şiirin biraz da ses yüzünden önemli olduğunu tartışacağım.

Şiir düşüncenin temel birimlerinden biri olan metafor nedeniyle önemlidir. Robert Frost (alışılmış muzip zekâsıyla) bir kişi metaforun nasıl işlediğiyle ilgili eğitilmemişse o kişinin dünyada güvende olamayacağını, kapıdan dışarı bile çıkmaması gerektiğini önermiştir. Bana göre şiir önemlidir çünkü karşılaştırma yapabilme yetimizi artırır, bir metaforu çökene kadar nasıl devam ettireceğimizi anlamamızı sağlar. Bunun için her türlü ipucu vardır; bazıları acımasızca politiktir, tıpkı tehlikelilik arz edecek kadar aptalca ya da yanlış kararlara dayalı düşünceleri yansıtan uygunsuz metaforlar nedeniyle politikacıların bizi yasadışı savaflara sokuşları gibi. Metafor yoluyla okurların düşünceye, onun işleyişine ve dinamiklerine erişimini sağladığı için şiirin sağlam bir eğitim biçimi sunduğu konusunda ben de Frost'a bir hayli kanlıyım.

Şiir elbette geleneksel bir sanat formudur ve şairlerin şiirin geleneklerini görmezden gelmeleri kendi zararlarıdır. Bir şairin koşuğun kuralları içinde –ritim ve ölçü, formlar, söz sanatları ve benzerleri– hayli sağlam temeli olmaksızın herhangi bir özgünlük elde edebilmesi hemen hemen olanaksızdır. Bu, kitapta üzerinde durulan paradokslardan biridir: “Bireysel yeti”, T. S. Eliot’ın belirttiği gibi, “gelenek”le ilintili olarak nasıl işler? Şunu öneriyorum: Özgünlük; geleneği, Eliot’ın her gün yeni bir iş eklendiğinde gözlerimizin önünde kendini yenileyen, böylece şiirsel ifadenin sınırlarına yeni bir biçim veren şey olarak tanımladığı bu canlı organizmayı, derinlemesine anlamaya bağlıdır.

Koşuğun doğal sınırları, sanatlarının yararlı ve olumlu sınırlarını adım adım kavrayan pek çok şairin zihnini meşgul eder. Yirminci yüzyılın ortalarından sonra yazılan şiirlerin çoğu “özgür koşuk”la yazılmış olsa da, herkesin bildiği gibi, şairler dilde kaçınılmaz bir şekilde yaşam deneyi biçimlerini yinleyen yapılar yarattıkları sürece formu olmayan bir şiirin gerçekten var olmayacağını savunabilirim. Şiir bu anlamda, şiirin koordinat çizgileri içinden bilincin çıkışına izin verdiği için “yararlı” olur. Gerçeklik dilin doğasının ayrılmaz bir parçasıdır ve sessiz dünya kenar boşluklarında ses verir. Genellikle şiir aslında söylenmemiş olana ses olur ve bu anlamda “politik”tir.

Şiirin politikası hassas bir meseledir. Şiirlerin çoğu politik diyeceğimiz bir şeyle apaçık bir ilişki içinde değildir ama şairler çevrelerindeki dünyayı isteyerek göz ardı ederlerse marjinallik riski ortaya çıkar. Şairler dünyayı, ona içgüdüsel olarak karşılık verebilmek, okurlarına o dünyadan imgeler devşirmek için “okumalı”dır. Şiir slogan atmak değildir; şairler belli bir politik krizle yüz yüze geldiklerinde çok dikkatli olmak zorundadırlar, hatta gözlerini dört açmalıdırlar. Şairler sorunlara çok ender doğrudan çözümler önerirler. Bunun yerine, okurlarının deneyimleriyle uyum içinde bir dil yaratarak, aynı zamanda kullanışlı belirgin bir tür anlayış sunarlar. Bu anlamda şiir önemlidir çünkü politik olanın alanına giren gerçekler konusunda bizi uyandırabilirler.

Şiir ayrıca, doğal dünyayı canlandırma yolu nedeniyle de önemlidir. Şiir ve doğa üzerine pek çok kitap yazılmıştır, bu klasik Yunan ve Roma’nın pastoral şairlerinden Robert Frost ve sonrakilere

uzanan bir gelenektir. Şairler doğaya son derece bireysel yönlerden yaklaşırlar ve çok azı aynı yaklaşımı sergiler. Ama şiir dilinin doğal nesnelerle bağının gizemli, mahrem olduğu konusunda şairler arasında bir hayli itilaf vardır. Şairler her zaman esin için doğaya dönmüşlerdir, “Flowering Plum”da [“Çiçeklenen Erik”] Louise Glück’ün yazdığı gibi: “Çiçeklenen erik ağacının kara dallarından ilkyazla/ ardıc kuşu yayar bildik/ yaşam bildirisini.” Bu hayatta kalma bildirileri doğada bol bol bulunur ve şairler onlara her zaman açıktır. Bu nedenle şiir bizi dil yoluyla, son zamanlarda küresel ısınma, endüstriyel kirlenme ve daha pek çok saldırıdan doğan çevresel bozulmanın tehdidiyle karşı karşıya kalmış doğal dünyaya geri götürür. Burada, bir kez daha, şiirin politik yönleri öne çıkar, şiir bize dünyaya ve onun ihtişamına sahip çıkmamız ve bunların yok olmaması için çalışmamız gerektiğini göstermektedir.

Emerson’ın ifade ettiği gibi, ruh doğada etkindir ve şiir bir tür dinsel düşünce biçimi olarak görülebilir. Eliot’ın benim gözde şiir dizim olan *Four Quartets*’ı [Dört Kuartet], Hristiyanlık, Hinduluk, Budizm ve daha pek çok dinsel ve felsefi geleneklerden nemalanarak güçlü bir dinsel, evrensel görüş sunar ve engin sorular ortaya atar: Kendimizi içinde bulduğumuz bu dünyanın doğası nedir? Bir “anlamı” ya da amacı var mıdır? Şiir bize zamanı kavrayabilme ve evrende yerimizi bilme hakkında neler öğretiyor? Şairler yaşamlarını sürdürmelerine yardım etmesi için ilham verici yazma geleneğini –kutsal metinleri– nasıl kullanır? Eliot bana göre, yirminci yüzyıl şiirinin bir hayli yüksek bir çizgisinde yer alan şiirinde bu sorulara cesaretle yanıt verir. Kendi yaşamımı kavramada ben bu şiirlere yaslanıyorum ve şiire bir edebiyat eleştirmeni olarak değil, şiiri bir kılavuz gibi gören bir kişi olarak bakıyorum. İnanıyorum ki şiirin dili bizi kurtarabilir. Felsefenin avantajlarını sunarak, yaşamımızla ilgili nasıl konuşmamız ve –aslında– onu nasıl yaşamamız gerektiğini öğreterek bizi ruhsal ve ahlaksal gerçeklere yerleştirebilir.

Hemen hemen kırk yıldır her gün bir kupa çayla kahvaltı masasına oturduğumda önümde bir şiir kitabı bulunur. Bu şiirler olmadan güne baş edebileceğim aklıma bile gelmez, onları tekrar tekrar okurum. Şiir okunmaz, diye iddia ederim, ancak tekrar tekrar okunur. Bana göre şiir kutsal metinlerin bir devamıdır; esinlenme ve içgörü, ruhsal yönelim, doğrulama için çalışması gereken bir

tür dildir. Şairlerin yazışları yalvaçlıkla eşdeğerdedir ve eserleri bize nasıl yaşamamız gerektiğini gösterir. Şiirin dili, doğru bir şekilde özümсенirse, bizim özel dilimizin bir parçası, dünyada yol alışımızın bir biçimi olur. Şiir önemlidir ve yokluğunda sadece yarım yaşarız, yaşamın sunduğu olanakların (duygusal ve entelektüel) tam anlamıyla bilincinde olamayız.

Bir zamanlar Virginia Woolf'un denemelerinin ideal izleyicileri diye hayal ettiği Genel Okur'u hedefleyerek, olduğunca, eleştirmenlerin çoğunlukla –mutlaka saldırı olacağı inancıyla arabaları ateşin çevresinde çember yapar gibi– bugün kullandıkları bir tür teknik dilin gereksiz ve elitist olduğuna inanarak, uzman jargonunun sille-sinden kaçınmayı denedim. O tür bir paranoya asılsızdır. Öğrencilerime her zaman şiirin en güzel yanlarından birinin ticari değerinin olmayışı, pazarda bir yerinin bulunmayışı olduğunu söylerim. Ama şiir, olanaklarını, enginliğini ve nedenlerini anlayanlar için büyük değerler barındırır. Bir zamanlar Wallace Stevens'in “inançlı sözün ekmeği” dediğini bu sayfalarda paylaşmaya çalışacağım ve dinlemek isteyenlere usulca, ısrarcı bir sesle tekrar edeceğim: Al, ye.



1

# Şiiri Savunmak

Şairler dünyanın onaylanmamış yasa koyucularıdır.

Percy Bysshe Shelley

Şairler onaylanmamış dünyanın yasa koyucularıdır.

George Oppen



Platon'un *Devlet*'te (MÖ dördüncü yüzyıl) "Felsefeyle şiir arasında çok eski bir kavga vardır" dediğinden bu yana şairler savunmasız bir konumdadır. Platon, Sokrates'in ağzından şairlerin ideal devletten kovulmaları gerektiğini tartışmıştı. Şairler işe yaramazdı çünkü doğayı taklit ediyordu, ki doğa da düpedüz idealar dünyasının, her tarafta insanların duyularına sunulan bu kusurlu yansımaların çok üstünde bir "gerçeklikler" krallığının, taklidiydi. Platon, metafizik bir kurnazlıkla şairin "bir taklitçi ve bu nedenle de bütün taklitçiler gibi kraldan ve doğrulardan üç basamak aşağıda"<sup>1</sup> olduğu savını öne sürer ("Kral" burada ideal formdur). Ama belki de şairleri yoldan çekmesinin daha başka, daha pratik nedenleri de vardı.

Platon'un görüşüne göre devletin işi, gençleri yozlaşmaktan korumaktı ve şairler de saygın ve vatansever tutumdan yoksun, heyecanlı duygularla onları baştan çıkartır. (Buradaki ironilerden biri Sokrates'in –gençlerin korkusuz öğretmeninin– özgür düşünceli görüşleriyle Atinalı gençleri yozlaştırdığı için ölüme mahkûm edilmiş olmasıdır. Gerçekten de Sokrates ölümden dönüp öğrencisinin kendisine söylediği sözleri okusa ne düşünürdü, çoğu zaman merak ederim.) Yunan şairlerin içinde özel bir yeri olan Homeros bile eleştirilmekten kurtulamamıştı. "Arkadaşımız Homeros," der Sokrates tepeden bakan bir gülümsemeyle, "özel ya da kamusal yaşamda hangi davranışların ardından gitmenin insanı daha iyi ya da daha kötü yapacağını ayırt edebiliyorsan, hangi Devletin senin yardımınla daha iyi idare edildiğini bize söyleyebilir misin?" Kastedilen yanıt elbette "hiçbiri"dir. Homeros izleyicisini eğlendirip heyecanlandırmış olabilir ama hiç kimseye bir devleti yönetmede yardımcı olmamıştı. Hatta kolayca zapt edilemeyecek duyguları uyandırarak ve tanrılar ile yeryüzünü yönetenlerin akıllarını gizlice

---

1 Platon, *Dialogues*, çev. Benjamin Jowett (Oxford: Clarendon, 1871). Bu metin, bu bölümdeki pek çok eser gibi şurada derlenmiştir: William Harmon'ın *Classic Writing on Poetry* (New York: Columbia University Press, 2003), s. 209.

sorgulayarak işleri daha da güçleştirmiş olabilir. Şüphesiz, *İlyada*'yı her kim okursa (lise öğrencisiyken okuduğumda gerçekten göz-yaşlarımı tutamadığımı anımsıyorum) ondan savaşın iyi, gerekli ve akıllıca bir şey olduğu deneyimini çıkaramaz ya da savaşın ardından gitmenin yıkım ve kötülükten başka bir şey olmadığını düşünemez.

Sokrates (ya da Platon'un öğretmenin kurmaca kopyası) *Devlet*'te, şairlerin "her eylemin ayrılmaz bir parçası olarak konumlandırılan tutku, öfke ve daha başka heyecanlar, arzu, acı ve haz" gibi bayağı duyguları kışkırttıklarını öne sürerek şiire karşı kendini çılgınca tahrik eder. Şiirin onları "kurutmak yerine tutkuları besleyip suladığı"ndan yakındır. Yani şiir, okurlarını yumuşatarak "mutluluk ve erdem"e engel olur, onları tehlikeli ve baştan çıkartıcı her türlü duygunun avı haline getirir. Sadece "tanrılar için ilahiler ile önemli kişilere methiyeler"in devletin yararına olduğu düşünülür, dolayısıyla bunlar şairler için tatmin edici konulardır. "Bunların ötesine giderseniz" diye uyarır Sokrates, "ve tatlı esin perisinin epik ya da lirik şiire girmesine izin verirseniz Devletimizin yöneticileri, ortak düşünceye göre her zaman en iyi kabul edilen, yasalar yahut insan aklı değil, haz ve acı olacaktır."

Platon şiir sanatını batırmayı başaramadı ama onun bu karşı çıkışlarından beri kuşkunun ışığı şairlerin üzerinde parlamaya devam ediyor. Şairler dik başlıdırlar, otoriteye karşı çıkışın sesidirler, acımasız akla karşı güçlü duyguların savunucusudurlar, her türlü tiksinc ve saygısız davranışın kışkırtıcılarıdır. Gençleri yoldan çıkartırlar, onlara bir yudum şarap sunarlar, afyon tekkelerine yönlendirirler. Hazlara hatta özgür aşka teşvik ederler. Başkanları ve başbakanları şiddetle eleştirir ve genellikle bir hükümetle olduğu kadar eğitim kurumlarıyla da alay ederler. Dilleri de ahlakları gibi başıboşur. Amerika Birleşik Devletleri'nin popüler izleyicilerinin aklına bugün şair denilince Allen Ginsberg gelir: Sakallı Hippi, savaş karşıtı bir eylemci ve "America" [Amerika] şiirinde "Git siktir kendini atom bombasıyla" diye yazan bir cinsel "sapkın". Bir dereceye kadar bütün bu güvensizlik Platon'a ve onun şiiri reddeden görüşlerine kadar geri götürülebilir.

Platon bugün de süren bir diyalog başlatarak tartışmanın temelini atmıştır. İlk kapıştıkları arasında Aristoteles, Horatius, Longinus sayılabilir – şiirin kadim savunucularının önde gelenleri. Aristoteles

şiir terimini koşuğu olduğu kadar tiyatro yapıtını da içeren geniş bir şekilde kullanır. Platon gibi o da şaire doğanın taklitçileri gözüyle bakar ama bu onun için bir sorun teşkil etmez. Şiirin müziği diğer şiir hayranlarını çektiği gibi onu da çeker. “Ritim, tını ve ölçü”nün şiirin esasları, temeli olduğunu öne sürer ve iki yerde, şiir yazma isteğinin “doğamızın derinlerinde” olduğuna işaret eder. İlk taklit içgüdüğü vardır: Doğamız gereği gördüğümüz ya da hissettiğimiz şeyleri yinelemek isteriz. Bu bizi diğer canlılardan ayıran bir şeydir. İkincisi, armoni ve ritme içgüdüsel bir sevgi duyarız, uzaktan bir davul sesi duyunca neşelenmemizin, dikkat çekici bir tınıyla ayağımızın tempo tutmaya başlamasının nedeni budur. Şöyle yazar Aristoteles: “Kişiler, bu nedenle, bu doğal yetiden başlayarak, özel yaklaşımlarıyla, bu doğal yetiyi derece derece geliştirirler, ta ki onların bu kaba doğaçlamaları bir şiir doğurana kadar.”<sup>2</sup>

Bir başka deyişle, insan olarak, algıladığımız şeyleri yinelemek isteriz ve bunu hoşnutluk verici bir şekilde yapmak isteriz. Kısacası, şairler bu taklit etme biçimini mükemmelleştirmeyi arayan kişilerdir. Aristoteles şiirde içerik konusunun yanından dikkatle geçer, Büyük İmparator Augustus’un arkadaşı, büyük şair Horatius ise aksini yapar. Horatius MÖ 19 dolaylarında şiiri savunan ünlü *Ars Poetica*’sını [*Şiir Sanatı*] yazarken aklında düpedüz Platon vardı. “İyi yazmanın birinci prensibi ve kaynağı,” diye yazar kendinden emin bir şekilde, “iyi bir anlayışa sahip olmaktır.” İyi anlayış ılımlılık duygusunu gerektirir, bu duygu genç okurları iyi davranışa yüreklendirecek bir duygudur. “Sokrates metinleri konularınızı seçmeye sizi yönlendirecektir” der genç okurlarına, Platon’un Sokrates’ini kastederek. Her şeyden önemlisi, şiir okuru “ülkesine ve arkadaşlarına neler borçlu olduğunu” öğrenmelidir. Ayrıca “bir ebeveynin, kardeşin ve bir yabancıнын nasıl bir duyarlılıkla sevebileceğini” de bilmelidir, “bir senatörün, bir yargıcın, savaşa gönderilen bir generalin görevlerini” de bilmelidir. Horatius şiirin yararlı olduğunu ifade eder, çünkü şiir hem öğretir hem de haz verir, bu nedenle pratik bir değeri de vardır.<sup>3</sup>

2 Aristotle, *Poetics*, çev. S. H. Butcher (New York: Macmillan, 1932), Bkz. Harmon, *Classic Writings*, 33-62.

3 Horace on the Art of Poetry, çev. C. Smart ve E. H. Blakeney (Londra: Scholartis, 1928).  
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Platon ve Aristoteles gibi Horatius da şairi “doğanın taklitçisi” olarak görür ama buna dayanarak şiir sanatını tümünden göz ardı etmek istemez: “Bilgili taklitçiyi doğanın ve davranışların yöntemlerine saygı duymaya ve ardından dışavurumlarını yaşama çekmeye yönleltmeliyim.” Bir başka deyişle, şairin doğayı (hem insanın hem yeryüzünün doğasını) taklidi, taklit ettiğinin “suretine” yaklaşmalıdır. Yani şiir gerçeği çarpıtmamalıdır. Gündelik yaşamın, görülebilen, işitilebilen ve hissedilebilen şeyin doğru bir betimini yaratmalıdır, okur da bu betimlerin doğruluğunu ölçüp tartabilmelidir.

Horatius denemesini okurlarına bir uyarıyla kapatır: “Akli başında biri çılgın bir şairden uzak durur ve ona dokunmaya korkar.” (Yani Allen Ginsberg gibilerini dinlemekten kaçınır.) Bu tür sözler büyük bir Romalı şairden geldiği için dikkate almaya değerdir. Bu yaklaşım Horatius’u ve onun şiir görüşünü tanımlar. Gordon Williams’in gözlemlediği gibi, Horatius’un bu denemesinin çıktığı sıralarda o halihazırda etkili bir şairdi ve pek çok şair gibi, kendi sanatını kabul ettirmek için yazıyordu. *Ars Poetica*, “malzemeyi denetleyen ve tona hâkim olan bireysel bir kişiliğin izlerine işaret eden bir çalışmadır”. “Onun ilgisi,” der Williams, “bir şiir yaklaşımına, profesyonelliğin dışavurumuna ve bir eleştiri ölçütü duygusuna, palavralardan ve çabuk kazanılan bir kabul görmeden nefret etmeye katkıda bulunur.”<sup>4</sup>

Horatius’un yaptığı her şeyde saray merkezli ve belirli seçkin bir izleyiciye seslendiği besbellidir. Ne de olsa o, bir ironiyle de olsa “Bayağı kalabalıklardan hazzetmem ve onları iterim”<sup>5</sup> yazan kişidir. Yapıtlarının her yerinde şiirin ileride devlet adamı olacak gençleri davranış ve duygu bakımından uygun bir şekilde eğitmesi gerektiğine dair bir algı vardır. Bu tür bir yaklaşım, Platon’un davulunun sesinin uzaktan uzağa hep duyulduğu klasik Yunan ve Roma’da pek de nadir görülür bir şey değildir. Şairlerin Platon’u tatmin edecek tematik sınırlamalara çok ender uyduklarını söylemeye gerek yok. Homeros’tan bu yana savaşın yıkımlarını, vicdanın isteklerini, bedensel aşkı ve doğanın baştan çıkartmalarını etkileyici bir şekilde yazmışlardır. Dinsel duyguları betimlemede çizgiyi arada sırada

4 Gordon Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry* (Oxford: Clarendon, 1968), 357.

5 Horace, *Odes*, *Üçüncü Kitap* - <https://rantey.org>

aşmışlar, mistik doruklara tırmanmışlar, tanrıları yücelttikleri kadar onlara karşı da çıkmışlardır. Genellikle tutkular çok ender dizginlenebilir.

MS birinci yüzyılın sonlarına doğru Longinus adında (hakkında hemen hemen hiçbir şey bilinmiyor) bir eleştirmen *On the Sublime*'i [Yücelik Üzerine] yazdı, şiirde ve nesirde yoğun duyguya neyin neden olduğu üzerine etkileyici bir tezdi. "Yücelik"le asil ve yüce, haz verici ve etkileyici her şeye gönderme yapıyordu. Yüce olan aynı zamanda çağlar, kültürler ve diller boyu esinlemeyi sürdüren-di. Longinus şöyle yazar: "Tekrar tekrar gözden geçirilen ve karşı konulması güç, hatta imkânsız olan, anısı çok güçlü ve silinmesi zor olan gerçekten büyüktür."<sup>6</sup> Mesele bundan daha cesur ve güçlü bir etki yaratacak şekilde başka türlü ortaya konulamazdı.

Longinus'un etkisini küçümsemek zordur. O, şiirin kullanımına parmak basmış ve bütün yoldan çıkartıcılara, özellikle de Platon'a karşı, şiiri savunmuştur. İzleyen yüzyıllarda onun duyarlılığının çeşitli şekillerde modası geçse de gerçeği değiştirmede dilin gücüne, okuru derinlemesine ve değişmez bir şekilde etkilemesine olan inancı konusunda hiç kuşku yoktur. Ona göre şiir insanların karşılaştıkları yaşamın büyük farkındalığıyla daha yoğun bir yaşamı olası kılar. Varoluşlarının gelip geçici hevesleriyle baş etmede yardımcıdır. Şiir onları daha yüksek bir düzeye taşır, burada ağırbaşlılıkla, hatta mutluluk veren bir perspektiften, uygarlığın yıkıntılarını gözlemleyebilirler.

"Karanlık çağlar" denilen ortaçağda eskilerin bilgelikleri kaybolmuştu. Bu bir geleneksel görüştür ve on ikinci yüzyıla kadar klasik Yunanlı yazarların yapıtlarının yaygın bir şekilde bulunmadığı göz önüne alındığında doğru bir tarafı da vardır. Bilginin yeniden canlanması klasik edebiyata ilginin yeniden doğuşuyla (Rönesans) birlikte erken modern dönemde olmuştur. Şiirle ilgili yeniden canlanan büyük düşüncelerden biri, Horatius'un ifade ettiği gibi, şiirin okurlarını "hem eğittiği hem de onlara haz verdiği"ydi. Pek çok şair bu yenilenen ilgiye karşılık vermişti, bunlardan biri de on dördüncü yüzyıl başlarında *İlahi Komedy*'yi yazan Dante'dir. Zaman ve

6 Longinus on the Sublime, çev. W. Rhys Robert (Londra: Cambridge University Press, 1899). Bkz. Hacıoğlu, *İlahi Komedy*, s. 100. <https://rantey.org>

dil engellerini Homeros ve Shakespeare gibi aşabilen ve okurlara seslenebilen şairler arasında yer alır. Gerçekten de T. S. Eliot onu “modern diller içindeki en evrensel şairlerden biri” diye adlandırır.<sup>7</sup>

Eliot’ın Dante’yi savunmasının özel bir davayla bağlantısı varsa da şu apaçık noktayı belirtmek gerekir: Şiir Dante’de harika bir zanaatkâr bulmuştur ve şiirin gücünün yaşamları değiştirebildiğine, okurların kendilerini ve dünyalarını daha berrak görebildiğine ve bilinçli bir yaşama yönlendirdiğine dair inancının en özel örneklerinden de biridir. Şiir düşüncenin sınırlarını genişletmeyi, dışavurumun sınırlarını genişleterek sağlar. Şairler düşünceleri ve duyguları her ikisini de aydınlatacak şekilde ifade ederler; dünya olmasa bile zihinlere bir tür ayna tutarlar ve şiirleri bizim en derin hayallerimizi, kendimiz ve toplumumuza dair umutlarımızı yansıtır. Şiir, yaşamlarımızın bir yansımasını ve canlı örneklerini kendi varlıklarına çeken somut imgeler sunar. En has haliyle şiir, deneyimlerimize uygun bir dildir.

Rönesans döneminde pek çok felsefeci ve eleştirmen şiiri savunanların yanında yer aldı. Belki de bu davanın en ünlü sözlü ifadesi, Sir Philip Sidney’in yazdığı “Apology for Poetry”dir [Şiirin Savunulmuşu]. Tam bir İngiliz centilmeni olan Sidney, her şeyin doğrusunu yaptı: Zengin doğdu, ata bindi, büyük bir malikâneyi yönetti, iyi bir evlilik yaptı ve savaşta kumandanlık etti (Arnhem Muhaberesi’nden hemen sonra, bacağına isabet etmiş bir kurşun sonucu 1586’da öldü). Kendisi de olağanüstü bir şair ve bilgindi, Oxford’da klasik filoloji çalışıyordu. Usta bir avukat gibi, büyük ölçekte delil toplamıştı ve tezi zarif bir hukuk savunması gibiydi; savlarını şimdi bazıları karanlıkta kalan Erasmus, Thomas More, Julius Scaliger, Peter Ramus ve Pietro Bembo gibi yazarlardan yaptığı okumalar üzerine kurmuştur. Bilgi dağarcığı sadece bitmek tükenmek bilmez değil aynı zamanda da yorucudur ve insan Sidney’in aşırı metodik yaklaşımı karşısında kolayca irkilebilir. Ne var ki onun şiiri savunma yöntemleri sanat ve sanatın dünyadaki kullanımını hakkındaki modern düşünceleri derinlemesine etkilemiştir.

Taslağını 1580’de hazırladığı “Apology” bugünkü haliyle Sidney’in ölümünden sonra yayımlandı. “Güneşin altındaki bütün

7 T. S. Eliot, *Selected Essays*, Oxford: Oxford University Press, 1950), 200.

yazarlar içinde şair en az yalancı olandır” savını ileri sürer.<sup>8</sup> Bir kez daha karşı çıkılan, bir ideanın taklidi olan doğayı taklit ettiği için şairlere yalancı diyen Platon’dur. Sidney’in açıkladığı gibi, şiir “gerçek” olan “kurmaca” ifadeler yaratır. Bunlar daha yüce ya da ideal gerçeklerin bire bir kopyaları oldukları anlamını taşımaz. Her ifade, ondan önce Ramus’un öne sürdüğü gibi, geçicidir. Sidney’e göre şiirin bir kimlik yaratarak kendini kurmasıyla ilintisi çoktur. Dünyanın ispatlanır gerçeklikle bütünüyle bağı olmayan çok özel bir görünümünü sunar; kolaylıkla dışlanamayacak kendi gerçekliğini kendisi sağlar. Bu savla Sidney geç on altıncı yüzyıldaki eğitilmiş okurların tanışık olabileceği dil ve onun gerçeklikle ilişkisi hakkında “modern” seçkin düşünceler ileri sürer.

Sidney Platoncu taklit (*mimesis*) meselesini pek de önemsemez. “İnsanlığa sunulmuş hiçbir sanat yoktur ki temel öznesi doğanın işleri olmasın, yoksa birlikte var olamazlar ve buna öylesine muhtaçtırlar ki doğanın ortaya salacağı adeta aktörler ve oyuncular halini alırlar.” Tanrı dünyayı tasarlar ve Tanrı’nın imgesinden yaratılmış insan da bu işlemi tekrarlar. Şairler Tanrı’nın yaptığı gibi gerçeklikler ya da “kurmacalar” yarattıkları için tanrısaldırlar. Ama nasıl ki bilim insanları gibi tarihçiler de yazdıklarında gerçekliğe yaklaşmayı amaçlıyorlarsa, bire bir olmasa bile şairler de kendi gerçekliklerini yaratır ve bu nedenle de Platon’un ve başkalarının onlara dayattıkları eleştirilerin muhatabı olamazlar. Şair, der Sidney, metafor kullanır. Bunu kabullenseler de kabullenmeseler de bilim insanları, tarihçiler ve felsefeciler de böyle yapar. Burada Sidney üstünlüğü şairlere verir çünkü onlar ne yaptıklarını iyi bilirler. Metaforu bilerek kullanırlar, nasıl yapılması gerektiğini öğrenmişlerdir. Gerçekten de burada Sidney şairleri, sadece kötü taklit ettikleri, dahası belki de bozdukları düz gerçekçiliğe bağlı tüm ötekilerden üstün tutar. Şair, söz yetisini (*oratio*) akıl yetisiyle (*ratio*) birleştirerek, sayfa üzerinde kendi anlamını kazanan şekiller yaratarak, gerçekliği hem yansıtır hem de yorumlayarak dünyaya yeni bilgiler sunar. Şair “meziyetler doğuran bir incelikle doludur ve öğrenmenin asil adında yer alan yeteneklerden azade değildir.” Taklit sorunu burada tamamen eriyip gider, geçersizdir.

8 Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie*, ed. Edward Arber (Londra, 1858). Bkz. Harmon, *Classical Criticism*, D.H.K. Defensiv-Portals://tanitey.org

Burada Sidney gerçeklik için, doğrulanamaz ama doğrulanmaya da ihtiyacı olmayan öznel bir yaratıcılık olduğu vurgusunu yaparak postmodern düşüncenin önemli bir özelliğini önceler.

Şiirin değeriyle ilgili modern düşüncelerin kökleri Romantik çağda çok derinlere iner, bu dönem on sekizinci yüzyılda Almanya’da başlayan, on dokuzuncu yüzyılda İngiltere ve Amerika’ya yayılan, sanat açısından harika bir üretici süreçtir. Bu, bireysel ifadeyi ödüllendiren ve kuru entelektüel tartışmalar yerine tutkulu duyguları yeğleyen bir akımdı. Romantik sanatçılar toplumun kıyılarında durdu, eleştiri ve cesur karşıt örnekler sundu. Otoriteye güvenmiyorlardı. Daha önemlisi, doğal dünyaya övgüler düzüyor, ona kutsal gözüyle, neredeyse başlı başına bir ruh gözüyle bakıyorlardı. Şiirin gençlere iyi ahlakı öğretmesi gerektiğini söyleyen klasik düşüncenin çok ötesine geçmişlerdi. İngiliz Romantik şairlerinin en etkileyicilerinden biri olan William Wordsworth *Lyrical Ballads*’ın [*Lirik Balatlar*, 1800] önsözünde şiir üzerine birkaç temel düşünce öne sürer, bu düşünceler iki yüzyıldır pek yerinden kıpırdamamıştır. Wordsworth öncelikle şiire “güçlü duyguların kendiliğinden taşması” gözüyle bakar, bu “dinginlik içinde bir araya gelmiş heyecanların” biçimini alır. Bu durumda şiir, bilimin ve tarihin karşı tarafında durmaktadır. Şiirin kökenlerinden söz ederken Wordsworth şöyle bir tahminde bulunur: [Çok eski şairler] “gerçek olayların heyecanlandığı tutkuyla yazdı; doğallıkla yazdılar ve insan olarak bunu yaparken büyük bir güç hissettiler, dilleri cesur ve mecazlıydı.” Wordsworth şairleri başkalarından duyarlık düzleminde ayırır; şair “daha canlı bir duyarlığa, daha fazla coşkuya ve sevecenliğe sahiptir”. Şair “kendi tutku ve arzularından hoşnuttur” ve “içindeki yaşam ruhundan başkalarından çok daha fazla haz duyar”. Sonunda, Wordsworth şiirin amacının “aşırı dengeli bir zevkle bir arada var olan heyecan üretmek” olduğunu ileri sürer. Böylelikle şiir okurun duyarlılığını büyütür ve sevgisini genişletir.<sup>9</sup>

Wordsworth şairi başkalarından öte bir yere yerleştirerek toplumun küçümsemesini davet etmiş olur. Burada ben de topluma katılıyorum, şairlerin başkalarından daha ince ve daha belirgin

9 William Wordsworth, “Observations Prefixed to *Lyrical Ballads*” (1800), Harmon, *Classic Writing* (Çeviri: 2021) Kitap Arsivi - <https://rantey.org>



ve temel Etkenidir ve sınırsız BEN VARIM'da sonsuz yaratıcı edimin sınırlı düşüncesinin bir tatminidir. Bana göre ikincil imgelem ilkinin bir yankısıdır.” Birincil imgelem asal algıdır: Dünyayı bir bakışta nasıl bir araya getirdiğimizdir. Şiir ikincil imgelemle oyuna katılır, şairin duyularının verdiği alır, eritir, sonra da bir karşı gerçeklik biçimlemek üzere bu gerçekliği yeniden oluşturur. Bu işlem karmaşık bir diyalektiği, bir gerçeklik ve düş gücünün karşılıklı etkileşimini gerektirir, görünüşe göre şiir “güçlü duyguların kendiliğinden taşması” derken Wordsworth’un aklında olan şeyden bir parça daha karmaşıktır. Coleridge bulunduğu yer her neresi olursa olsun, yaratıcı imgelemde doğal olarak oluşan, organik bir işleyişi betimler; bu da algıyı, onun imha edilmesini ve yeniden kuruluşunu içerir.

Organik metafor on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl boyunca şiire dair düşüncelerin merkezindeydi, Coleridge de sık sık bunu kullanmıştı. M. H. Abrams’ın belirttiği gibi, Coleridge’e göre, “edebî icat doğal, önceden planlanmamış ve nesnelerin boy attığı bilinçdışı bir işlemi içerir.”<sup>11</sup> Şair, bir bitki gibi, malzemesini çevresindeki iklimden toplar ve dallar ile yapraklar çıkartır. Şiirin kendisi de, gene tıpkı bir bitki gibi, bir tohum ya da “çekirdek”le başlar. Doğal ya da doğuştan sahip olduğu biçimini havadan nesneleri özümleyerek elde eder. Metafor güçlüdür ve çok kez mekanik ya da bir şekilde bozuk bir sanat eserinden kaçınan eleştirmenler arasındaki etkisini korur; bir şiirin ya da oyunun yahut romanın “organik” olması gerektiği sık sık söylenir. Bağımsız parçalar bir arada çalışıp birleşik izlenimi yaratmalıdır. Tamamlanmış, bir bütün olmalıdır.

Bazı eleştirmenler Wordsworth ve Coleridge’in şiire bakışını aşırı bulmuştu, bunlardan biri de romanlarıyla tanınan Thomas Love Peacock’tı. “The Four Ages of Poetry” [“Şiirin Dört Çağı”, 1820] adlı bir denemede Wordsworth’un görüşlerine eğlenceli bir saldırı düzenler, özellikle de hedefine şiirin kökeninde ilkel atalarımızın davul çalıp ateşin çevresinde halka olarak dans etmeleri olduğu fikrini alır. Bununla beraber ilkel şiirin gücünü kabul eder. Savını öne sürerken “Şiirin kökeninde ve mükemmelliğinde” der, “bütün yaşam bağlantıları şiirsel malzemeden oluşmuştur. Bizim içinse

11 Abrams, *Mirror of the Self*, 224. Zeynep Kızıldağ Arşivi - <https://rantey.org>

kesinlikle tam tersidir.” Bilimin, felsefenin ve ekonominin kesin hüküm sürdüğü bir dönemde şiirin bir anakronizme dönüştüğünü söyler. Bu tür ifadeler şairlerin ve şiir sevenlerin eleştirilerini üzerine çekiyordu ve öyle de oldu; o sıralar şiirsel gücünün doruklarında olan, ayrıca Peacock’ın da arkadaşı, Percy Bysshe Shelley’nin zarif ve etkili şiir savunusu da bunlar arasındaydı.<sup>12</sup>

“A Defence of Poetry”de [“Bir Şiir Savunusu”, 1821] Shelley, Peacock’ın pek çok varsayımını sorgular ve kendi abartılı savlarını öne sürer: “Şiir sürekli yeni hoşluk düşünceleriyle besleyerek imgelem halkasını genişletir, bütün başka düşünceleri kendi doğasına çekip kaynaştırma gücüne sahiptir ve durmadan bir besin açlığı çeken boşluğunda yeni aralıklar ile açıklıklar biçimlendirir. Şiir tıpkı bir egzersizin bir uzvu güçlendirici gibi, insanın ahlaksal doğasının organı olan zihinsel yetisini güçlendirir.” Popüler bir analogi kullanarak, insanları bir “Aeolian arp”a ya da rüzgâr çanına benzetir. Rüzgâr bu pasif aletin üzerinden eserken “durmadan değişen melodilerini” açığa çıkarır. Shelley bu analogiyi insanların aslında farklı olduklarını, aslında çeşitli rüzgârları armonize edebildiklerini, birleştirebildiklerini, farklı öğelerden yeni bütünler yaratabildiklerini söylemek için daha arıtılmış bir hale getirir. Bu, şiirin en önemli işidir: Aslında parça parça olan deneyimleri bir araya getirmek. Shelley sanatı bütün insani etkinliklerinin bir özeti olarak görerek o zamana kadar yazılmış en coşkulu şiir savunusunu sunar. Şiir hem “yeni bilgi malzemeleri” yaratır hem de “zihinde bu malzemeleri güzel ve iyi denebilecek belli bir ritim ve düzen doğrultusunda çoğaltıp sıraya koyma arzusu doğurur”. Şiir “ilahi bir şeydir,” “bilginin merkezini ve çevresini” belirler. Biraz tepeden bir ifadeyle Shelley şairi “insanlığın onaylanmamış yasa koyucusu” sayar, bu ifade yıllarca sonsuz alay konusu olmuştur.

On dokuzuncu yüzyılda Amerika’da Emerson, Walt Whitman ve Emily Dickinson Shelley’nin konusunu çok farklı tarzlarıyla ele aldılar, gene de her biri şiiri insanın atılımlarının merkezi olarak gördüler. Emerson, “The Poet”de [“Şair”, 1844], “Şair bir Ad

12 Thomas Love Peacock, “Four Ages of Poetry” (1820) ve Percy Bysshe Shelley, “A Defense of Poetry”, *Shelley’s Defense of Poetry, and Browning’s Essay on Shelley* içinde, ed. H. F. B. Brett-Smith (Oxford: Blackwell, 1923). Bkz. Harmon, *Classic Writings*, 318-330, 351-376. Erişilebilir PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

verici ya da Dil yapıcıdır; bazen nesnelerin ortaya çıkışından, bazen özlerinden sonra onlara ad verir ve her birine başka ad değil de kendi adını vererek, kopuşlardan yahut sınırlardan haz duyan zihni hoşnut eder” diye yazar: “Bütün sözcükleri şairler yapar, bu nedenle dil tarihin arşividir ve söylememiz gerekiyorsa, bir tür İlham Perisi mezarıdır. Çünkü sözcüklerimizin pek çoğunun kökeni unutulmuş da olsa, her sözcük ilkin bir dâhinin vuruşuydu ve bu an, ilk konuşan ile dinleyenin dünyasını simgelediği için, geçerlik kazanmıştır. Etimologlar en ölü sözcüğün bile bir zamanlar parıltılı bir resim olduğunu saptar. Dil fosil bir şiidir.” Bu nedenle şairin işi dili tazelemek, sözcükleri resimsel özgünlüklerine geri götürmektir. Emerson uçsuz bucaksız Amerikan kıtasını gözden geçirir ve bu enginlikte bir şairi nerede bulabileceğini merak eder.<sup>13</sup>

Whitman bu şairi... Walt Whitman'da buldu, bütün dünyanın değilse bile Kuzey Amerika'nın sözcüsü olarak *Song of Myself*de [*Kendimin Şarkısı*] ve aynı zamanda *Leaves of Grass*'a [*Çimen Yaprakları*, 1855] yazdığı muhteşem önsözle kendini herkese tanıttı. *Leaves of Grass*'ta, herkesin doğal dünyadan hoşlanabileceğini ama şairin “dilsiz gerçek nesnelere bağlı güzellik ve değeri” sadece işaret etmekten daha fazlasını yapması gerektiğini öne sürdü. Bütün kadınlar ve erkekler bu bolluğu görür, diye devam eder. Ama şair, herkesten öte, “gerçeklik ile onların ruhları arasındaki yolu işaret etmeli”dir. Şairlerin en doğru görevi, insan zihniyle dış gerçeklik dünyası arasında ruhsal hatlar çekmektir. Whitman sözlerini, “büyük bir şiir çağlar ve çağlar boyu ortak noktadır ve bütün ölçüler ve görünümlededir ve bütün kurumlarda ve bölünmüşlüklerdedir ve bir erkek için olduğu kadar bir kadın için ve bir kadın için olduğu kadar bir erkek içindir. Büyük bir şiir bir kadın ya da erkek için bir bitiş değildir aksine bir başlangıçtır”<sup>14</sup> diye bitirir.

Emily Dickinson narin, tuhaf şiirlerinde şairin işlevini yüceltilmiş sözlerle ele alır. Ardında nesir olarak zengin bir şiir savunması bırakmamış olsa da akıl hocası Thomas Wentworth Higginson, ondan geriye kalanlar arasında şiir teorisine en çok yaklaşan bir

13 Ralph Waldo Emerson, “The Poet”, *Selections from Ralph Waldo Emerson* içinde, ed. Stephen E. Whicher (Boston: Houghton Mifflin, 1957), 231.

14 Walt Whitman, *Leaves of Grass* (New York: Heritage, 1937), xxxix (1855 baskısına önsöz). Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

anı anımsar: “Bir kitap okuduğumda tüm bedenim hiçbir ateşin ısıtamayacağı kadar buz keserse, bunun şiir olduğunu bilirim. Fiziksel olarak başımın tepesinin alındığını hissedersen, bunun şiir olduğunu bilirim. Bunlar bildiğim tek yoldur. Başka bir yolu var mıdır?” 448 numaralı şiirinde şöyle yazar: “Bu şairdi—Bu/ Şaşırtıcı duygular damıtmıştı/ Sıradan Anamlardan.”<sup>15</sup> 1212 numaralı şiirdeki gibi bir şiir “söyleyerek” büyük bir hazine bahşetmiştir:

Bir söz ölüdür  
Söylendiğinde,  
Der kimisi.  
Ben derim ki  
Başlar yaşamaya tam  
O gün.

Yirminci yüzyılın şairlerinde de yukarıdaki konuların pek çok çeşitlemesini buluruz. Şairlerin çeşitli öğeleri özümseyip birleştirdiği düşüncesi, Eliot tarafından unutulmaz bir şekilde ifade edilmiştir. Metafizik şairler üzerine olan bir denemesinde şöyle der: “Bir şairin zihni işiyle mükemmelen donanmışsa, sürekli bütünüyle farklı deneyimleri kaynaştırır; sıradan insanın deneyimleri kaotiktir, düzensizdir, parça parçadır. Sıradan insan âşık olur ya da Spinoza okur ve bu iki deneyimin birbiriyle yahut bir daktilo sesiyle veya yemek kokusuyla bir ilişkisi yoktur; şairin zihnindeyse bu deneyimler her zaman yeni bütünler oluşturur.”<sup>16</sup>

Eliot şairin işinin gelenekle bağ kurmak, ona karşı çıkıp onunla tartışarak geleneği canlı tutmak olduğunu düşünür. (Bu düşüncenin daha kapsamlı ele alınışı için bkz. Bölüm 5.) Eliot’ın şiiri, kutsal imlerin ve simgelerin “bir kırık imgeler yığını” olduğu, anlamlarından yoksun gibi görüldüğü, Büyük Savaş’ın [Birinci Dünya Savaşı] ardından gelen ruhsal krizi yansıtır. *The Waste Land*’de [Çorak Ülke] uygarlığın artıklarını eleyerek kendisi için anlamlı edebiyat kırıntılarını bulmaya çalışır: “Yıkıntılarımin kıyılarına yığdığım bu döküntüler.” En heyecan verici başarısı *Four Quartets*’ta, (Bölüm

15 “Emily Dickinson’s Letters”, ed. Thomas Wentworth Higginson, *Atlantic Monthly* (Ekim 1891), 9. Dickinson’ın şiirlerinin sayısı şuraya gönderme yapıyor: *The Complete Poems of Emily Dickinson*, ed. Thomas H. Johnson (Boston: Little, Brown, 1960)

16 Eliot, *Selected Essays*, PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

9'da ayrıntılı olarak ele aldım) Hristiyan ve Budist geleneklerin içinde “dönen dünyanın duran noktası”nı bulmaya çalışır; bir düzen duygusu yaratmak için sanatın içkin gücüne erişmenin yolları üstüne derinlemesine düşünür.

Eliot, Stephane Mallarme'nin Fransızcada çok iyi bilinen bir dizesini “Little Gidding”de tekrarlayarak, şairin işinin “kabilenin kullandığı ağzı arıtmak” olduğuna inanır. Bu arıtma Eliot'a göre, dile dikkat etme edimidir, “eski ile yeninin kolay alışverişi”ni gösterdiğini sağlama almanın bir yoludur. Dil durağanlığa, merkezileştirilmiş bir yaşama doğru ilerler, orada bizim geçici dünyamızın, günlük yaşamın ayrıntılarına ruhun sonsuz beklentileri boşalır. Aynı doğrultuda Robert Frost da şair olarak bütün hedefinin “ruhun nesnenin içine derin mi derin işleyişi” olduğunu yazar. Frost'un da kendi özel “duran nokta” benzetmesi vardır, şiirin “kafa karışıklığına karşı bir anlık bir duruş”<sup>17</sup> sunduğunu söyler.

Şairler şiire besledikleri umudu şiirlerinde de nesirlerinde olduğu kadar anlatırlar. Elizabeth Bishop “The Monument”ta [“Anıt”] sanat görüşünü incelikli bir şekilde ortaya koyar; ona göre sanat yapıtlarının, “bir parça heykel ya da şiir ya da bir anıt” her neyse, hepsinin ortak noktası “korumaktır/ içlerinde olanı”. Ve yürek burkucu şiiri “One Art”ta [Bir Sanat], bir şiirin insanı üzen büyük ya da küçük sonsuz kayıpları nasıl doldurmaya çalıştığını yazar. Şiir, şairin kendisine seslenişiyle biter, burada şair (acı bir ironiyle) “ustalaşmak zor değildir yitirmek sanatında/ benziyor olsa da (Yaz onu!) bir faciaya” der. O çarpıcı paranteze alınmış buyruk “Yaz onu!”da sanata duyulan bir inanç kalıntısı vardır.

Bütün şairler içinde kendi sanatının en bağımlı kuramcısı Wallace Stevens'tır. Adeta şiirin kullanımı dışında hiçbir şey düşünmüyor gibidir. Onun için sözcüğün kendisi bile dünyanın karmaşasına bir yanıt olarak insan aklının yarattığı hemen hemen her şeyin yerine geçerdi. 1942'de Princeton'da verdiği, “The Noble Rider and the Sound of Words” [“Asil Binici ve Sözcüklerin Sesi”] adlı konferansta İkinci Dünya Savaşı yerküreyi ortadan kaldırmak üzereyken, bütün şiirlerinde yer alan gerçeğe imgelem arasındaki çatışma üzerinde durur. Büyük Savaş sonrasında gerçekliğin “şiddet

17 T. S. Eliot, “Little Gidding”, *Four Quartets* içinde (Londra: Faber, 1944); Robert Frost, *Collected Poets*, 2004, *Faber and Faber*, New York, <http://librariaymerica.com>, 1995), 777.

yüklü olduğu”ndan yakınıır. “Gerçekliğin baskısı”na gönderme yapar, bununla söylemek istediğı “şiddet durumu içinde, henüz bizim için Amerika’da olmasa bile milyonlarca dostumuz ve milyonlarca düşmanımız için, yaşayan herkes için olduğunu söyleyebileceğimiz fiziki ve ruhsal şiddet içindeki yaşam”dır.<sup>18</sup>

Gerçekliğin baskısı şiddetlidir gene de şiir bir karşı baskı sağlar, bu dış baskıya karşı güç kullanarak, bir denge arar – “yeterince büyük ve sürekli bir baskı imgelemin tarihinde bir dönemin sonunu getirecekse ve bu doğruysa, bu bir başkasını ortaya çıkartacak kadar da büyüktür.” Sonra ekler: “Yeni bir imgelem var demek değildir bu ama yeni bir gerçeklik var demektir”; gerçekten de “Gerçekliğin baskısı, bence, bu dönemin ve aynı zamanda bir bireyin sanatsal kişiliğinde belirleyici bir öğedir. Olağanüstü imgelemi olan bireylerin bu baskıya ya da onun bahanelerine direnmeleri bu bireyler söz konusu olduğunda şimdiye kadar baskıyı ortadan kaldırmıştır”. Bunda şairin rolü kısaca, “insanların yaşamlarını sürdürmelerine yardımcı olmaktır”.

Öyleyse şiir şiddet yüklü gerçekliklerle karşılaşmış okurlara, zihinlerini taze düşünme yollarına açarak yardımcı olur. Stevens’in ünlü şiir tasviri şöyledir: “Bir dış şiddete karşı bizi koruyan iç şiddettir. Gerçekliğin bastırmasına karşı bastıran bir imgelemdir. Adeta, son tahlilde, kendimizi korumamızla ilgili bir şeydir ve kuşkusuz tam da bu nedenle onun dışavurumu, sözcüklerinin sesi, yaşamımızı sürdürmemizde bize yardım eder.” Dolayısıyla dış dünyayı hem içine alacak hem “geriye itecek” bir dil ararız. Bu dışavurum gücü olmaksızın ne rahatlık vardır, ne denge ne de çevremizi saran yok oluş ve parçalanışla baş edecek bir yolumuz olur.

Şiir doğası gereği politiktir ama bu belli bir politikayı ya da bir başkasını savunma anlamına gelmek zorunda değildir, bir partinin yandaşı olmak değildir, yumruğunu kaldırıp meydan okumak değildir ya da bir protesto gösterisinde pankart taşımak değildir. Şairler bütün bu yukarıdakileri yapabilirler ama şiirlerinde polemikten önce gelen bir şeyi sağlamak durumundadırlar: Bir yön duygusu, ruhsal bir ayaklarını yere basma, imgeleme baskın çıkmayacak bir

18 Wallace Stevens, *The Necessary Angel: Essays on Reality and Imagination* (Londra: Faber, 1951), 306.

gerçeklik baskısına karşı durulacak bir nokta, böylece olasılıkları sınırlama.

Bu bizim şiddet yüklü “savaş sonrası” çağımızda pek çok şair kendi ölçü ve tarzıyla yıkıma karşı durmuştur. Bunların en iyilerinden biri Adrienne Rich’tir, hem erkek egemen kültürle hem savaş çıkırtkanı kültürle savaşımıştır – bunlar birbirlerinden ayırt edilebilirse tabii. Rich, “politik bir vizyon ile taze bir edebiyat vizyonu isteği arasında son derece önemli bir dinamik” kurmuştur. Şöyle yazar: “Bir şiirin oluşabilmesi için, bir kişiliğin ya da eylemin biçim alabilmesi için, hiçbir şekilde pasif olmayan gerçekliğin imgelemsel değişimi gereklidir.” Şair gerçeklikle etkin bir şekilde, taze bir dilde, karşı karşıya gelmelidir. “Eğer imgelem yaşam deneyimini aşacak ve değiştirecekse alternatifleri ortaya çıkartacak sorular sormalı, belki de o anda yaşamakta olduğunuz yaşama karşı çıkmalıdır. Günün gece, sevginin nefret olduğu konusunun etrafında istediğiniz gibi oynamakta özgürsünüz; hiçbir şey imgelem için deneysel olarak başka bir adla çağrılmayacak, karşıtına dönüştürülmeyecek kadar kutsal değildir. Çünkü yazmak yeniden adlandırmaktır.”<sup>19</sup>

Emerson’ın “The Poet”te gözlemlemiş olduğu gibi, şiir gerçekten bir tür yeniden adlandırmadır. Geçmiş bugüne bağlayan sözcükler bulmak, bu sayede şimdiki gerçekliği, katlanılmaz olandan yaşayabileceğimiz, daha çok sevebileceğimiz bir şeye dönüştürmektir. Şairin zihni başkalarının zihnine ışık tutar, imgelemlerini ateşler, yaşamlarını sürdürmelerine yardımcı olur. Bu bir yüzleşmedir, bir karşı baskıdır, her alanda –bugün ve bu çağda– patlayan, bağırıp çağıran, iten ve çekiştiren gerçekliği haber veren alternatif bir yeniden tasavvur edilmiş dil dünyasıdır. Güç, der Rich, şairde, şiirin kendisinde olmazsa olmazdır ama bu güç “baskın olma gücü değildir, sadece kaynaklara erişebilmektir”. Bunun anlamı; bizzat dilin tarihi, insanların çevrelerini saran şiddet yüklü gerçeklikle karşı karşıya gelişi ve ruhsal yaşamda kalma çabalarının başarı tarihi ile okurlar arasında bağ kurmaktır. Belki de daha da önemlisi şiirin kültürü kendini yeniden kurmasıdır: Orada bulmuş olduğunu yansıtmak kadar o kültürdeki daha yüksek amaçları ve gömülü idealleri hissedip bünyesine katarak gizli güç kaynaklarına erişim

19 Adrienne Rich, *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose, 1966-1978* (New York: Norton, 1979), 106.

sağlamak. George Oppen'in Shelley'nin ünlü dizesini değiştirerek dediği gibi, şairler “onaylanmamış dünyanın yasa koyucuları” olur, daha önce adlandırılmamış, gizli ya da gömülü olan, kültürün altında yatan şeyleri adlandırırlar ama aynı zamanda kendi anlamını biçimlendirmede de büyük bir rol oynarlar.<sup>20</sup>

Hiç kimse, Platon bile, bu vaatleri yerine getiren bir şairi ideal devletten kovamaz. Şaşırtıcı olan da gerçekten pek çok şairin bu vaatleri yerine getirmiş olmasıdır.

---

20 Barbara Charlesworth Gelpi ve Albert Gelpi, eds., *Adrienne Rich's Poetry* (New York: Norton, 1975), 109.



## 2 Dil

Dil fosil şiidir.

Ralph Waldo Emerson

Dilimiz yetersizse, görüşümüz şekilsizliğini sürdürüyorsa, düşüncemiz ve duygularımız eski döngüsünde koşturuyorsa, işlemimiz “devrimci” olabilir ama değişimci olamaz.

Adrienne Rich



Dil önemlidir, şiir dili ise son derece önemlidir. Bu dünyanın en-  
gin çemberinde insanları öteki hayvanlardan ayıran şey, düşün-  
celeri sözcüklere dökebilmeleridir. Kendi duygularını anlatabilir  
ve birbirlerine önemli ya da önemsiz, sonsuz sayıda şeyi belirten  
karmaşık yollardan sinyaller gönderebilirler. Bazıları son derece  
derin olan soyut kavramlar ortaya koyabilirler. Ulusal devletleri ve  
toplulukları tanımlayan yasalar ve anayasalar geliştirir, toplumsal  
ölçütleri açık seçik anlatır ve yaşam biçimleri düzenlerler. Bu amaç  
için geliştirilmiş bir dille kendi aralarında olup bitenlerin haberini  
hızla aktarırlar. Yoğun şahsi duygularını ve düşüncelerini anlatır,  
bir tür ittifak kurarlar. Bütün ebeveynlerin bildiği gibi, soyun ço-  
ğalmasında ve çocukların yetiştirilmesinde dil büyük bir rol oynar.

Bazı kuralların ya da geleneksel varsayımların yönettiği seçkin  
bir dil biçimi kullanan şiirde yazarlar ruh durumlarını açıklar, yo-  
ğun ve güçlü zihinsel durumları tanımlar ve bir hayli incelikli ve  
retorik açısından güçlü düşünceler ortaya koyarlar. En iyi haliyle  
şiir, okurlarda politik ve ruhsal farkındalık esinler, yüreği ve zihni  
şiir olmasa düşünemeyen olasılıklara açar. Bir şiirde, dil bir tür  
vahiydir, Stevens da buna işaret eder: “Betimleme vahiydir.” Daha  
önce olmayan bir dünya bütünüyle okurların önüne serilir.

Sıkıştırılmış ve devingen durumdaki şiirde betimleme özel bir  
dil türü gerektirir, Shakespeare’in *Bir Yaz Gecesi Düşü*nde (V, i)  
Theseus’a söylediği gibi, “havai hiçliklere/ yaşanacak bir yer ve  
bir ad veren” bir dil. Bu dil daha imge merkezli, daha hassas, daha  
imalı olduğu için gazetelerin ve ders kitaplarının soyut dilinin öte-  
sine geçer. Deneyimlerimize uygun bir dil olduğundan, şiir önemli  
sorunları öyle bir ifade etme şansı sunar ki bu meseleler fiziksel,  
dokunulabilir ve dolaysız hale gelir. Gerçekten de en iyi şiirler ken-  
di paylarına yok edilemez nesnelere dönüşür, kendilerini yaratan  
şairlerin o anki koşullarının ötesinde bir yaşam sürmeye başlar.

Şiir diline dair herhangi bir tartışma, genel olarak süregelen dil tartışmalarının üzerinde, kökleri eski felsefede olacak şekilde bir yere oturtulmalıdır. Dil çalışması, retorik (ikna sanatı olarak dil) çalışmaları gibi geleneksel yöntemlerden, sıklıkla sentaks ve gramer ya da belli kelimelerin gelişimi üzerine odaklanan çeşitli filoloji ve dilbilim yaklaşımlarına uzanan geniş bir alandır. Yazın dili çalışmalarında üslup da oyuna katılır ve eleştirmenler ister istemez “Bu yazılı nesne iyi mi?”, “Neden?” sorularını sorarak değerle ilgilenirler. Yakın zamanlarda eleştirmenler bir soru daha eklemişlerdir: Edebi yargılara varırken kişi neyin iyi, neyin pek de o kadar iyi olmadığı ya da neyin (Tanrı korusun!) berbat olduğu konusunda ön tahminlerinde öznel (etnomerkezci, kişisel) olmaktan kaçınabilir mi?

Modern felsefeciler felsefeyi anlamamanın anahtarı olarak gördükleri dile odaklanmışlardır. Ludwig Wittgenstein ve Martin Heidegger –belki de en etkili modern filozoflar– eğer bir şey dil içinde kurulmamışsa düşüncenin ötesinde ya da olasılıkla bilincin ötesinde yer alır, aracısız ve gerçekleştirilemezdir, diye düşünerek, dili düşüncenin gerekli aracı sayarlar. Ama aynı zamanda dili bir olanak, daha geniş bir bilinç kazanmanın yolu olarak da ele almışlardır. Felsefeci İlham Dilman şöyle der: “Hem Wittgenstein hem Heidegger, farklı yollarla, yaşadığımız dünyaya –*le monde vecu*– bağlantılarımızın dünyasına, konuştuğumuz dile ne çok şey borçlu olduğumuzu göstermişlerdir. Heidegger dilin bize bir dünya açtığından söz eder – bir alan, yaşamımızı sürdüreceğimiz bir ülke, ilgi duyduğumuz nesneleri, bu bağlamda da kendimizi, bulabileceğimiz bir yer.”<sup>1</sup>

İlk dönem yazılarında Wittgenstein belirli bir nesneyi işaret eden kelimelerle dili, gerçekliğin bir aynası olarak görme eğilimindedir. Bu düşüncenin zorlukları aşıkârdır, çünkü imler (sözcükler, cümlecikler, dilsel simgeler) nadiren bir gönderenle kolayca ilişkilendirilebilir. Daha sonra, *Felsefi Soruşturmalar*’da (1953) bu düşünceyi reddeder, dilin toplumsal bir bağlamda anlam devşirme yoluna bakar ve dil gerçeklerine dünyanın kendisinden bir şekilde bağımsız bakmayı seçer. Dilin gerçeği yansıttığı varsayımı, bu düşünceyi kendi (bir hayli karmaşık) şekillendişiyle bile ona

1 İlham Dilman, “Fiction and Reality in the Arts”, Peter Lewis, *Wittgenstein, Aesthetics, and Philosophy* (London: Duckworth, 2000) 187. <http://www.trantey.org/understanding/understanding-wittgenstein/187>

basite indirgenmiş ve saptırıcı gelmiş; dilin gerçekliği değiştirme, bünyesine alma, dahası onu yaratmasının yolları üzerinde düşünmeye başlamıştır. Bir bakıma Wittgenstein burada dili bir öz, bilinci şekillendiremeye de bir nesne, bir gerçeklik üretme, genişletme vasıtası diye görüp şiir felsefesine doğru ilerler.

Wittgenstein'in ardından felsefecilerin dile karşı çeşitli yaklaşımları bazen kafa karıştırıcı olsa da hayranlık vericidir. Başkalarının yanı sıra J. L. Austin, Gilbert Ryle ve P. F. Strawson yirminci yüzyılın ortalarında bir analitik felsefe yöntemi geliştirdi, bunun –en azından olağan dil felsefesi diye gönderme yapılan bir formda– modası artık geçmiştir.<sup>2</sup> Bu felsefeciler ile İngiliz ve Amerikan üniversitelerindeki takipçileri, tekil cümlelere yakından baktılar ve işlevsel yanlarını (konuşma ve iletişim işlemi sırasında nasıl işlev gördüklerini) inceleyerek bazı ifadelerin altındaki varsayımlar hakkında düşündüler ve bir hayli genel bir yelpazede felsefe ve mantık sorunlarını ele aldılar. Çok daha yakın bir zamanda Richard Rorty bu analitik yaklaşımı, kökleri William James ve C. S. Peirce'in çalışmalarında bulunan Amerikan pragmatizmi geleneğine verimli bir şekilde bağlayarak değiştirdi. Örneğin *Philosophy and The Mirror of Nature* [Felsefe ve Doğanın Aynası, 1979] ve *Consequences of Pragmatism* de [Pragmatizmin Sonuçları, 1982] dilin doğaya ayna tutmadığını ileri sürer; aslında bu eski metaforun zayıflatıcı ve akıl dağıtıcı olduğunu söyler. Rorty'ye göre dil, daha ziyade, gerçekliği irdelemek, anlam kırıklarını yerinden sökmek için araçlar sunar, böylece birbirimizle pratik bir şekilde iletişim kurmamızı sağlar. Bulduğumuz haliyle dünyayla baş etmek için bir yol gösterir. Hakikat, insanın öylesine “keşfediverdiği” bir şey değildir, gerçekliği karşı çıkışın ötesindedir. Kişi, bunun yerine gerçekliği dili kullanarak yaratabilir ve bu gerçekler öznel köklerinden kaçamaz. Örneğin etnomerkezcilik gerçeklik yaratma girişimlerine her zaman set çekecektir. Burada Rorty dilbilimsel yaklaşımını felsefeden uzaklaştırarak pek çok eleştirmenin tedirginliği pahasına, açıkça politik yöne kaydırır.

Kuramsal dilbilimciler, felsefecilerin aksine, felsefi tartışmalar yapmaya genellikle direnirler, onun yerine dilin bilimsel tanımına

2 Bu filozofların etkisi, Hilary Putnam, John Searle, Saul Kripke gibi yakın dönemden düşünürlerde görülmüştür. PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

odaklanırlar. Morton Bloomfield, *Language*'de [Dil, 1933] tümce-  
nin dinamiklerini inceler, işlevsel dili tanımlayacak uygun bir araç  
bulmayı dener. (Bloomfield gibi dilbilimcilerin inceledikleri dilin  
iki bileşeni, fonemik [sesbirimsel] ve morfemik [biçimbilimsel]  
yönleridir: Konuşma içinde yer alan sesler ve tümce denilen dizi-  
lim içinde bu seslerin nasıl düzenlendikleri.) Dil araştırmalarında  
devrimsel bir yön değiştirme, Noam Chomsky *Syntactic Structures*'ta  
[Sözdizimsel Yapılar, 1957] dilin içkin zihinsel yapıları ve bilişsel  
olanakları nasıl yansıttığı üzerine sorular sormaya başladığında,  
yani dil ile akıl arasındaki doğrudan ilişkileri araştırdığında oldu.  
Sözdizim alanında öncü çalışmalar yapmış (sözcükler nasıl anlamlı  
bir bütün oluşturur) dilbilimci Zellig Harris'in bir öğrencisi olan  
Chomsky dilbilgisi ve sözdizim konusunda sınırlı bilgilere sahip  
bir çocuğun nasıl sayısız tümce üretebildiğini merak etti. Ve bu  
soruyu daha büyük bir felsefi bağlam içinde, kuralları ve düzeneği  
belirli bir dile özgü olmayan ama adeta ortak bir alanda var olan  
bir "evrensel dilbilgisi" arayarak düşündü.<sup>3</sup>

Örneğin Chomsky bilişimsel yetenek üstüne bir denemede zi-  
hin felsefecilerini uğraştıran temel bir soruya gönderme yapar:  
"Platon'dan günümüze, ciddi felsefeciler, Bertrand Russell'ın, geç  
dönem çalışmalarından birinde şöyle formüle ettiği bir soru kar-  
şısında şaşırılmış ve meraklanmışlardır: 'Nasıl oluyor da insanlar  
dünya ile ilişkileri kısa, kişisel ve sınırlı olmasına karşın bu kadar  
çok şey biliyorlar?'"<sup>4</sup> Bir bakıma, her ne kadar epey zorlu olduğu  
kanıtlanmış olsa da Chomsky'den sonra çağdaş dilbilimin geniş  
ve karmaşık projesinin bu soruya yanıt arama çabası olduğu gö-  
rülebilir.

Chomsky dönüşümsel gramer adı verilen alanda tümcelerin  
nasıl oluştuğunu araştırarak yenilikçi çalışmalar yapmıştır. Dilin  
yüzeysel yapılarıyla ilişkili olarak derin yapı adı verilenleri ince-  
lemiştir. "Deep Structure, Surface Structure and Semantic Interp-  
retation" ["Derin Yapı, Yüzeysel Yapı ve Semantik Yorumlama"]

3 Dilin işlevini anlamada dilbilimcilerin yıllar boyu karşılaştıkları güçlüklerin içtenli-  
kli bir analizi için bkz. Noam Chomsky, *New Horizons in the Study of Language and  
Mind* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000). Özellikle bkz. Chomsky'nin  
sözde Minimalist Program tartışması, s. 9-19.

4 Chomsky, *New Horizons in the Study of Language and Mind*. Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

adlı ufuk açıcı denemesine, adeta imzası olan açıklık ve güç nitelikleriyle şöyle başlar: “Benim kullanacağım anlamda bir dilin grameri, bu dilde ses ve anlam arasındaki bağlantıyı ifade eden bir kurallar sistemi diye basitçe tanımlanabilir. Şimdi bağımsız temsil sistemleri olan iki belirli evrensel dil varsayalım; biri seslerin belirlenmesi için bir fonetik sistem, diğeri anlamların belirlenmesi için bir semantik sistem. İlki için pek çok somut önerme vardır. Semantik alanında ise, yanına zar zor yaklaşılabilen gerçekler ve prensip sorunları olduğunu söylemeye gerek yok, ayrıca insanın gönderme yapabileceği iyi tanımlanmış ve kabul edilebilir nitelikte somut bir ‘semantik temsil kuramı’ yoktur.”<sup>5</sup>

Bu yazı, *sentaks*, *fonetik* ya da *semantik* sözcüklerine alışık olmayanlar için tuhaf bir yoğunluk taşıyabilir. Sentaks, tekrarlırsak, bir tümcedeki sözdizimine gönderme yapar ve onun biçimsel incelemesi tümcelerin nasıl kurulduğunu ve parçaların nasıl bağlandığını da kapsar. Fonetik sözcüklerin çıkardığı seslerin incelenmesiyken semantik bu seslerin onları duyan bir kişinin zihninde nasıl anlamlar ürettiğiyle ilgilenir. Matematiğe olan eğilimiyle Chomsky sözcüklerin nasıl tümceleştığının şemalarını yaptı ve tümcelerin sınıflandırılıp incelenmek üzere sabit düzenekler kuracak şekilde nasıl bir araya geldiklerine baktı. Dilin kalıpları zihnin kalıplarını yansıttığı için burada daha derin anlamların bulunabileceğini tahmin etti. Hatta insan dil araştırmalarında zihinle ilgili olarak “derin”liğin farklı seviyelerini –uzamın bir metaforu– ayırt edebildi. Bütün bunlar, kuramsal dilbilim denilen genel alan, hâlâ dil üzerine düşünmenin tartışmalı bir yolu olsa da yadsınamayacak kadar da zihin açııcıdır. Ve hiçbir ciddi dil öğrencisi onun en temel önermelerini ve varsayımlarını görmezden gelemez.

Yakın bir zamanda yapılan bir söyleşide Chomsky kuramsal dilbilim üzerine daha geniş bağlamda konuştu: “Yüzyıllardır –mesela Galileo tarafından– kabul edildiği üzere, dilin en çarpıcı yönlerinden biri farklı bir sonsuzluk olmasıdır; bu, biyoloji dünyasında bir hayli ender görülen, farklı şeyleri bir araya getirerek keyfi kavramlardan keyfi yapılar yapma yeteneğidir. 1950’lerde algoritmaları ve

5 Noam Chomsky, “Deep Structure, Surface Structure, and Semantic Interpretation”, *Semantics* içinde, ed. Danny D. Steinberg ve Leon J. Jakobovits (Cambridge: Cambridge University Press, 1965), Kitap 2 Arşivi - <https://rantey.org>

formel sistemleri bilgisayarlaştırma kuramındaki gelişmeler, sonsuz düşüncelerle açıkladığımız sonlu araçların ne olduğunu kesin ve açık bir şekilde ifade etmeye çalışmamızı mümkün kılan bir noktaya gelmişti.”<sup>6</sup> Bir başka deyişle, dil hakkında uzun zamandır ortada olan tuhaf bir gerçek vardır: Belli sayıda sözcük vardır; gene de bu görece çok az sayıdaki sözcükle kişi (şairlerin yaptığı gibi) sonsuz sayıda farklı anlam yaratabilir. Gerçekten de bu sınırlı malzemeden üretilebileceklerin sonu yok gibi görünmektedir.

Dilbilimciler sözdizim alanının haritasını çıkarmaya kalkıştıklarında ne tür gerilimlerin baş göstereceğini görmek kolaydır – çok sayıda dil olduğundan bunun zorluğu ispatlanmıştır. Bütün bu farklı haritaların çocuğun beyniyle, anlamlı tümceler üretme ve belki de dünyayı dil öncesi dönem geleneğinde anlama kapasiteleriyle olan bağlantısı dilbilimcilerin kafalarını karıştırmıştır. Gene de yirminci yüzyılın son onyılları boyunca dil farklarının yüzeysel olduğu düşüncesi temel varsayım olmayı sürdürmüştü. “Düşünce şuydu: Çok dikkatle bakarsanız, birbirlerinden çok farklı dillerin altındaki prensipleri bulabilirsiniz” diye açıklamıştı Chomsky. “Eğer gerçekten de karmaşık (tümce) yapılarını oluşturma ve yorumlamada kullanılan prensipleri bilebilirsek dilbilimin büyük görevlerinden en azından biri çözülür. Bir kişinin farkındalığı ya da dahası bilince muhtemel erişimi olmadan neyi bildiğini bulmak bilimsel ve temel bir sorundur.” Burada dilbilim psikoloji ve felsefe dahil başka çalışma alanlarına kaymaya başlar.

Dilleri incelemek Yunanistan’a ve Hindistan’a uzanan kadim bir çaba olmayı sürdürse de modern felsefenin kurucu babası olduğu düşünülen Rene Descartes’tan bu yana konuyla ilgili istikrarlı bir felsefi merak söz konusudur. Descartes kendilerini sözcüklerle ifade edebilme yetisinin hayvanlar ile insanlar arasındaki “gerçek fark”ı belirlediğine dikkat çekmiştir. Öyleyse dil türlere aittir ve onlara özgüdür. Biz insanız çünkü konuşuyoruz (yazmak çok sonra gelmiştir). Bu nedenle dilin doğasıyla, insan aklıyla ilişkisi ve gerçekliklerin inşasında oynadığı rolle alakalı kesintisiz devam eden –ve durmadan değişen– spekülasyonlar olması şaşırtıcı değildir.

6 Noam Chomsky, Domenica Pacitti ile röportaj, *Times Higher Educational Supplement* içinde (24 Mart 2006) Biz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Şiirsel dilin gerçek doğası ve onun genel olarak dille ilişkisi de bitmek bilmeyen bir tartışmanın konusudur. Gerçekten “şiirsel” dille nesir dili ya da sıradan bir söylem arasında bir ayrım yapılabilir mi? Geleneksel olarak bu tartışma dilin kökenleriyle ilgili teorilere olduğu kadar *mimesis* ya da temsil meselesine de odaklanır: Sözcükler ile nesneler arasındaki ilişkiye.

Platon *Devlet*’te (çoğunlukla en iyi tümcelerın söyletildiğı Sokrates kimliğı altında) sanatçıların nasıl çalıştığı hakkında yazar. Masa ve yatak yapanlar, der, bu şeylerin idea’larını (ya da ideal formlarını) sadece taklit ederler, öte yandan sanatçıların başka bir yaklaşım yolu daha vardır; bu, “bir aynayı durmadan döndürmek”tir.<sup>7</sup> Platon sık sık bir ayna olarak sanat metaforuna başvurur, bu o kullanmaya başlamadan önce de sıkça kullanılan bir analogidir. Bu analoginin izi, karşılaştırmayı faydalı ve ufuk açıcı bulan Yunanlar ve Romalıları kadar sürülebilir: Gerçekten de Aristoteles, Horatius ve Longinus şiir üzerine yazdıkları eleştirel yazılarda farklı versiyonlarını kullanmışlardı. Rönesans’ta, eleştiride, bu analogi harcıâlem olmuştur. Ama ne kadar dikkat çekici olursa olsun hiçbir analogi kusursuz değildir, çünkü bir şey hiçbir zaman *tam olarak* başka bir şey değildir. Sevgilim belki Robert Burns’un yazdığı gibi “kırmızı mı kırmızı bir güle benzer”, ama “sevgilim” aslında bir gül değildir. En azından öyle olmamasını ümit ediyor insan.

Dilin mimetik [taklitçi] kuramı dilin gerçekliğın aynası olduğuna dayanır ama bu kışkırtıcı bir metaforu –dil bir aynadır– alıp uzatmaktır. Keos’lu Simonides (yak. MÖ 556-469) şiirin bir ayna olduğunu yazan ilk insanlardan biriydi, “resim dilsiz şiir ve şiir konuşan resimdir” demişti. Sık sık alıntılanan bu sözlerde söz ve göz birbiriyle harmanlanır, doğal olarak bir karışıklığa neden olur. Resimlerde gerçekten konuşmayız değil mi? Resimle şiirin ortak bir yanı vardır, çünkü ikisi de gerçeğı yoğunlaşmış bir şekilde temsil etmeye çalışırlar. İkisi de kapsamlayıcıdır [*synecdochal*]: Yani, pek çok resim ve şiirde gerçekliğın küçük bir parçası gerçekliğın büyük bir parçasının yerini alır. Gene de karşılaştırma çok geçmeden bozulur. (“Bir metafor dört bacağı üstünde koşamaz” demişti bir zamanlar Samuel Taylor Coleridge.)

7 *The Great Dialogues of Plato*, çev. W. H. D. Rouse (New York: Mentor, 1956), 1041, 1090. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

On sekizinci yüzyılın sonlarıyla on dokuzuncu yüzyılın başlarında Almanya ve İngiltere’de ayna analogisini genişletmek ya da değiştirmek, kelimeler ve şeyler arasındaki ilişkiyi tanımlamak amacıyla başka yollar bulmak, nesneler ile sözcükler, dil ile zihin arasındaki ilişkiyi betimlemek amacıyla başka yollar bulmak ve dilin kökenlerinde sıradan dil ile şiirsel dil arasındaki farklılıkları belirlemek için daimi bir çaba vardı. Genellikle şiirin duyguların dili olduğu, bunun da ilkel insanların çıkardıkları seslerde dilin doğuşuyla ilgisi olduğu söylenirdi; Romantikler nasılsa ilkel insanların konuştuklarının –tıpkı şiirler gibi– ritmik ve duygu uyandırıcı olduğunu varsayıyordu. (Mağaralarda yaşayanların davul çalıp ateşin çevresinde dans ettiklerini düşlediklerinden kuşkulanyorum.) Ama bu düşüncenin izi de eskilere kadar sürülebilir, orada dilin kökeniyle ilgili bir hayli spekülasyon vardır, örneğin Romalı şair Lucretius ilkel kadın ve erkeklerin bir nesneyi bir başka nesneden ayırmak için “farklı duygulara farklı sesler çıkar”dıklarını öne sürmüştür. *De rerum natura* (V)’te [Doğa Üstüne] şöyle yazar: “Bu nedenle, farklı duygular, dilsiz olmalarına karşın hayvanları farklı sesler çıkartmaya zorluyorsa, ölümlü insanın farklı şeyleri işaret etmek için o veya bu sesi çıkartması çok daha doğaldır.”<sup>8</sup>

Dilin homurdanış ve haykırışlardan ortaya çıktığı varsayılır. Ama bu şiirsel dille nasıl ilişkilendirilebilir? M. H. Abrams’ın işaret ettiği gibi, “Lucretius’un dilin anlık duygu ifadeleriyle başladığı kuramı, evvelen bu kuramla uyumlu, ilk karmaşık dil formunun şiirsel olduğu inancı ile duyguların doğal dışavurumu olması nedeniyle şiirin nesirden önde geldiği doktrinini bir araya getirmek içindi”. Şiirin duygusal durumlardan doğduğu görüşü on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl eleştirmenlerine özellikle de dini coşkunun duyguların zirvesi olduğuna inananlara, çekici gelmişti. Eleştirmen John Dennis 1704’te şöyle yazmıştı: “Din ilk başta, tıpkı etkinin tepkiyi yaratması gibi, [şiiri] üretmişti... Çünkü dinin mucizeleri onları doğal olarak muhteşem tutkulara, muhteşem tutkular da armoni ve mecazi dile sürükledi.”<sup>9</sup>

8 Lucretius, *De rerum natura*, alıntılan: M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York: Oxford University Press, 1953), 79.

9 Abrams, *Mirror and the Lamp*, 78; John Dennis, alıntılan Abrams, *Mirror and the Lamp*, 79. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Şiir ile dini duygular arasındaki ilişki şimdi (ve her zaman) derin ve tutarlıdır; ruhsal farkındalığın sanatın da merkezi olduğu ve bütün şiirlerin kutsal metinlerin mevkisini arzuladığı söylenebilir. Bu belki de doğrudur. Ama biraz geriye çekilelim, şiirin sadece duyguların ifadesi olduğu düşüncesinde kalalım; bu, Romantik şairler ve eleştirmenler arasında bir hayli yaygın olan, zamanımıza da sızan bir varsayımdır. Bu düşünce, şiirsel form olarak lirik şiire üstünlük tanır çünkü lirik bir duygunun doğrudan ifadesini temsil eder. Böyle bir kuram elbette ifade yoğunluğundan uzaklaşan şiir formlarının –usçu ya da dramatik şiir dahil– konumunu düşürür. Hatta modern zamanlarda buharlaşmış geleneksel epik (bir ülkenin kuruluşu gibi kahramanlık temalı uzun şiir) yerini otobiyografik epige örneğin Wordsworth’un “şairin zihinsel yetişkinliğe erişmesi” ile alakalı bir şiir olan *The Prelude*’üne [*Prelüd*, 1850] ya da Whitman’ın *Song of Myself*’ine (1855) bırakmıştır. Anlatımcı ve dramatik şiirler hâlâ çok sayıda okurun (daha çok da onları yazmaktan hoşlanan şairlerin) ilgisini çekiyor olsa da, geçmiş iki yüzyıldan bu yana yazılı şiirlerin yer aldığı bir antolojiyi karıştıran herkes için lirik şiirin alana hâkim olduğu açıktır. T. S. Eliot’ın *Çorak Ülke*’si ya da Ezra Pound’un *The Cantos*’u [*Kantolar*] gibi önemli uzun şiirler bile bir şekilde birbirlerine teyellenmiş bağımsız liriklerden oluşur. John Stuart Mill’in sözünü esirgmeden ifade ettiği gibi, bütün gerçek şiirler “kısa şiirler olmalıdır; son derece yoğun bir duygunun... zirve noktada uzun süre durması imkânsızdır.” Mills ayrıca uzun bir şiirin her zaman “gayri tabii ve boş bir şey” gibi hissedileceğini öne sürmüştür.<sup>10</sup>

Mills, “Her sanatın mükemmelliği yoğunluğundadır” derken daha dolaylı yoldan da olsa John Keats’in önerisi hakkında yorum yapmaktadır. Bu şiire uygulandığında, o yoğunluğun dilin kendisinde yansıtıldığı görülür, bu onu sıradan dilden –günlük konuşma ya da nesirde kullanılan dilden– çeşitli yollarla ayırır. Böylece şiir, Gerard Manley Hopkins’in sözleriyle, “yükseltilmiş sıradan dil”e dönüşür. Şiirler arasındaki farklılığı yaratansa kullanılan dili yoğunlaştırma ya da yükseltme yöntemidir.

En ilgisiz okur için bile şiirsel dilin somut imge ve edebi sanatlara nesir dilinden daha çok yaslandığı açıktır: Bu onun etki yoğunluğunun nedenidir. Şiir aynı zamanda müzikal niteliklere

de başvurur; bu, nesirde paragraflara yayılırsa yorucu, tuhaf ya da zorlama olur. Şiirin yoğunluğunu uzun bir süre sürdürebilmesi açıkçası pek olağan değildir, tıpkı bir kişinin tükenmeden günlerce tam gaz duygusallığını sürdürerek davranmasının mümkün olamayacağı gibi. Şiir ve dili, duyuları uç noktaya, ifadelerin doruğuna çeker. Nesirde çok ender bulunan bir yoğunlaşma seviyesi vardır. Bizi zihinsel olarak en derin kaygılarımıza, en yoğun ve özgün duygularımıza, Stevens'ın "Notes Toward a Supreme Fiction"da [Üstün Bir Kurmacaya Doğru Notlar] "ilk düşünce" dediğine geri götürür.

Şiir yaşamı tazeler böylece paylaşırsız  
Bir an için, ilk düşünceyi...Doyurur  
İnancı yanlışsız bir başlangıçta

Ve gönderir bizi, bilinçsiz bir iradenin  
Yanlışsız bir bitişine.

Emerson bazı İngiliz ve Alman romantik düşünceleri özümlemiş ve kendi özgün aforizmalara dayanan üslubuyla yeniden şekillendirerek onlara Amerikan bir ifade kazandırmıştır. *Nature*'da [Doğa, 1836], hâlâ tamamen geçerli gibi görünen ve özellikle şiirsel dil hakkında temel bir düşünce öne süren "Language" [Dil] adlı harika bir bölüm vardır. Yoğun, kullanışlı bir şiirsel dil kuramı tasarlar, bunu üç prensip üzerine oturtur ve şöyle özetler:

Sözcükler doğal doğruların işaretleridir.  
Belirli doğal doğrular belirli ruhsal doğruların simgeleridir.  
Doğa ruhun simgesidir.<sup>11</sup>

Emerson ilk bildirisinde sözcüklerin tam içinde gömülü bir görsel içerik bulunduğu ve dillerin soyutluğa doğru evrim geçirme eğiliminde olduğu düşüncesiyle oynar. Örneğin *right* [doğru] ve *wrong* [yanlış] sözcüklerinin kök anlamları "düz" ve "eğri bükür"dür ve bu nedenle de ahlaksal bir göndermeleri yoktur. Gene de bu son derece somut sözcükler bizim en yüce ve (en iddialı) soyutlamalarımıza evrilmiştir. *Transgression* [ihlal] sözcüğünün anlamı "çizgiyi

11 Ralph Waldo Emerson, "Nature", *Selections from Ralph Waldo Emerson* içinde, ed. Stephen E. Whicher, Boston: Houghton Mifflin, 1957, 95-101.

aşmak”tır. *Supercilious* [mağrur] “bir kaşını kaldırmak” anlamına gelir. Ve daha nicesi. Bir sözlükte keyifle koşuşturarak sözcükler tekrar tekrar taze, somut, görsel anlamlarına dönüştürülebilir. *Abstraction* [soyutlama] sözcüğü bile bir görüntü içerir: *abs*= “bir yerden uzaklaşmak”; *traction*= “çekmek ya da sürüklemek”. Yani soyutlama bir şeyi ilk somut görüntüsünden çekip alır. Zamanın “*tractor*”ı [çeken/sürükleyeni] –sözcüğün evriminde– metaforu önleyerek sözcüğü ilk anlamından söküp çıkartır.

Şairler inatla sözcükleri ilk anlamlarına döndürmeye davranırlar; bu, şiirin en canlı işlerinden biridir: Dili ilk görsel, somut ve metaforik ilişkileriyle aynı hizaya çekerek tazelemek. Burada bir örnek yeterli olacaktır. Robert Frost “Design”da [Tasarım] doğada hiç de hoş gitmeyecek bir sahneyi dikkatle izler:

Yumuk yumuk bir örümcek buldum, tombul ve beyaz,  
Beyaz bir şifaotu üstünde, bir gece kelebeği tutuyordu  
Beyaz sert bir kumaş parçasına benzeyen—  
Ölümün ve karmaşanın uyumlu nitelikleri  
Bir sabaha başlamanın hazır bir karışımı,  
Bir cadı iksirinin içeriği gibi—  
Bir kar tanesi örümcek, köpük gibi bir çiçek  
Ve ölü kanatlar taşıyor kâğıt bir uçurtma gibi.

Şair tek imgede hoş olmayan öğeler karışımını bir araya getiriyor: albino bir örümcek, ölü bir gece kelebeği ve beyaz bir şifaotu (New England bölgesinde yaygın olan, normalde mavi çiçekli bir yol kenarı çiçeği). Sonenin bu bölümünü izleyen “sestet” bölümünde Frost doğayı (ya da onun ardındaki Tanrı’yı) sorguya çeker, yanıtlanması imkânsız üç soru sorar:

Beyaz olmaktan muradı ne bu çiçeğin,  
Yol kenarındaki mavi ve masum şifaotunun?  
Bu benzer örümceği bu yükseğe getiren ne,  
Sonra da beyaz gece kelebeğini yönlerdi oraya geceleyin?  
Nedir karanlığın tasarımından daha dehşet verici olan?—  
Tasarı bu kadar küçük bir şeyin içinde hüküm sürüyorsa eğer.

Bir başka deyişle nasıl bir “tasarı” doğada böylesine ürkütücü sahneye izin verir? Frost kendi sorusunu kurnazca yanıtlar: “Ne-

dir karanlığın tasarımından daha dehşet verici olan?/ Tasarı bu kadar küçük bir şeyin içinde hüküm sürüyorsa eğer.” Vurgu “ap-pall” [dehşet verici] üzerindedir. Kök anlamı “beyazlatmak”tır. Korkudan yüzümüzden kan çekildiğinde yüzümüz solar. Frost tarafından canlandırılan sahnedeki gibi bir yıkım veya acımasızlıkla yahut dengesizlik sahnesiyle karşılaştığımızda dehşete düşeriz, rengimiz beyazlar. Frost bizi evrimsel gelişimi içinde soyutlaşarak bir şekilde gücünü yitirmiş bir sözcüğün köküne geri götürür. Şair bizim yaşam duygumuzu canlandırdığı gibi dil duygumuzu da canlandırır. İşte bu nedenle bir şiirde dil önemlidir, şiir önemlidir.

Emerson’ın ikinci düşüncesi sözcüklerle nesneler arasında ne-redeyse büyülü bir ilişki olduğunu var sayar. “Simgesel olanlar sözcükler değildir; simgesel olanlar nesnelerdir. Her doğal gerçeklik bir tür ruhsal gerçekliğin simgesidir. Doğadaki her görünüm bir düşünce durumunu karşılar ve bu düşünce durumu o doğal görünümün, onun resmi diye sunulmasıyla betimlenebilir.” Bu, imgelerin bir düşünce durumu olduklarını işaret etmektedir. Kuşkusuz hepsi olmasa da pek çok iyi şiir en düz anlamın ötesinde anlam saçan imgeler içerir. William Blake “The Lamb”de [Kuzu] sorar: “Küçük Kuzu kim yaptı seni?/ Biliyor musun seni kimin yaptığını?” Bu şiir görünüşte bir kuzu üzerinedir ama okur masumiyetin ima edildiğinin farkındadır. Şiirde doğrudan çağrışımın anımsatıcı gücüne borçlu olan bir dokunaklılık vardır. Ama bir doğal imge her zaman bağlamsaldır ve bu nedenle çağrışımlar, Richard Eberhart’ın “For a Lamb”inde [Bir Kuzu İçin] olduğu gibi, bir şair tarafından belli bir etki yaratmak için ustalıkla yönetilebilir—

Çürüyen bir kuzu gördüm eğimli bir tepede,  
Papatyalarla desteklenmiş. Uyku derin görünüyordu,  
Yüz yeşil yastıkta hafifçe dürtülmüş bir yana  
Ama dışarda bağırsaklar kargalar yesin diye.

Kuzu nerede? Ki onun yumuşacık ağıtı  
Dilsiz esintilere anlattı her şeyi.  
Diyelim ki bir yerlerde, bir rüzgârın içinde,  
Diyelim ki bir kuzu var papatyalar arasında.

Eberhart doğal bir imgeye yaslanır ama bu tıpkı Blake'in şiirindeki gibi, bir kuzudan olağan beklentimizi yerinden oynatır; burada hayvan ölüdür, "çürüyen", "bağırsakları...kargalar yesin diye dışarda" bir hayvandır. Okur bütün kuzularla ilişkilendirilmiş olan masumiyeti kullanabilir ama şair kuzunun ruhunu sorgulayarak, *esintinin* ruhla ilişkili bir sözcük olması nedeniyle "dilsiz esintilerin" ne çağrıştırdığını (Latince *spiritus*'un hem "esinti/yel" hem "*spirit*" [ruh] anlamına gelmesi) merak ederek deneyim genişletir. Bu şiir hiçbir şekilde rahatlatıcı değil. Papatyalar içindeki kuzu bizi kendi ölümlülüğümüze çekip götürüyor. Yabanıl göndermeleriyle imgenin kendisi de yıkıcı. Gene de şiirin dili basit olduğu kadar şiddetlidir de.

Şairlerin dili sevdiğini söylemek belki de malumun ilamıdır. Sözcükler düpedüz onların projelerinin hammaddeleridir. Ama bence şairlerin gerçekten sevdiği, Louise Glück'ün "Education of a Poet" [Şairin Eğitimi] adlı denemesinde "içeriğin olanakları" dediği şeydir. Orada söylediği gibi, bir şiir basit sözcüklerle sınırlı bir anlam ve çağrışım yelpazesi, anlamın birikeceği, içselleşeceği bir bağlam yaratır. Glück çok erken yaştan sözcüklere belirli bir dilsel düzende karşılık verdiğini anımsar. "Sayfa üzerinde karşılık verdiğim şey," diye gözlemler, "bir şiirin; sözcüğün yerleşimiyle, zamanlama, hız ustalıklarıyla, o sözcüğün tam ve şaşırtıcı çokluk-taki anlamını özgür bırakabileceğiydi."<sup>12</sup>

Emerson da içerikle ilgilenmiş, sözcüklerin doğal dünyayla ilintili olarak bir araya gelişi üzerine ilginç şeyler yazmıştır. Sözcükler sayfa üzerinde şekiller yaratır ve bunlar doğal içerikleriyle *ilintili olarak* anlam kazanırlar: "Görünür şeyler ile insanın düşünceleri arasındaki bu köklü benzeşim nedeniyle, sadece gereksinim duyduklarına sahip olan vahşiler şekillerle konuşurlar. Tarihte geriye, dilin bebekliğine, sadece şiir olduğu noktaya doğru gittikçe dil daha fazla resimsileşir ya da bütün ruhsal gerçekler doğal simgelerle temsil edilirler." Burada, Emerson'ın kelimelerin ilk anlamlarını kastettiğini kabullenmek akıllıca olmaz. Onun ilkel kadınlarla erkeklerin doğal bir şiir konuşarak ortalarda dolaştıkları ifadenin Altın Çağ'ına inandığından bile kuşkuluyum. Gene de Emerson,

12 Louise Glück, *Unsettling the Truth: Essays in Poetry* (New York: Ecco, 1994), 3-4.

dilin somuttan soyuta evrimleşmesinin ahlaksal imaları olduğunu doğru gözlemlemiştir: “İnsanın ahlaksal bozulması dilin bozulmasını izler.” Eski sözcükler ve anlamları “sapkın”dır, der. Gerçekten de politik kavramlarda hükümetler ve akıl vericilerinin dili bir lobut gibi kullanarak seçmenlerini dövmüş ahmaklaştırdıklarını görebiliriz.

George Orwell “Politics and the English Language”de [“Politika ve İngiliz Dili”, 1946] soyutlamanın neden olacağı zarar üzerine ikna edici bir şekilde yazar, “belirsizlik ve halis beceriksizlik karışımının modern İngiliz nesrinin en belirgin niteliği” olduğunu öne sürer. Bu yazı “anlamları nedeniyle seçilen daha az sözcük ile prefabrik bir kümesin parçaları gibi bir araya getirilmiş daha fazla söz öbeği”nden oluşur. Soyutlamaktan temelsorun olarak bahseder: Sözcükleri resimsel kökenlerinden kopartmak. Dil “prefabrik” bir hale gelir, içleri boş beton duvar bloklarına dönüşür. Orwell’in alay ettiği türden soyut dilin, skalada şiirsel dilin tam karşı ucunda yer aldığını söylemeye gerek yok.<sup>13</sup>

Emerson’ın işaret ettiği son nokta, doğanın ruhu simgelediğidir. “Dünya simgeseldir” der bize. “Cümlelerin öğeleri metaforlardır, çünkü doğa bütünüyle insan zihninin metaforudur.” Bu, Blake’in *The Marriage of Heaven and Hell*’indeki [Cennet ile Cehennem’in Evliliği] çok iyi bilinen bir dizesinin yeni bir düzenlemesidir: “İnsan olmadığında doğa çıplaktır.” Gerçekten de doğa şairlerinin yazılarının çoğunu canlı kılan şey, insan zihniyle bağlantısı olan doğa duygusudur: Bu, zihnin bir ürünü değildir elbette. Dünyanın kendi gerçekliği vardır. Ama insan imgelemi, hem düz hem mecazi anlamda dünyayı hissedilebilir kılar. Ve doğadaki ayrıntılar ruh dünyasını işaret eder: “Bütün sonlu şeyler sonsuz olanı ortaya çıkartır” der Theodore Roethke “The Far Field”de [“Uzak Tarla”]. Ve bu nedenle kendimizi fiziksel dünyaya yerleştirdikçe kendisi de fiziksel olan dile yeniden yerleştiririz. Şiirin yardımıyla doğa ile zihnin, nesneyle ruhun derinlerine inmeye başlıyoruz.

13 George Orwell, “Politics and the English Language”, *Inside the Whale and Other Essays* (Londra: Penguin, 1957) Kitap 3, 158 - <https://rantey.org>

## Kişisel Ses

Kulak tek gerçek yazar ve tek gerçek okurdur. Tümcedeki sesleri duymadan okuyabilen kişiler biliyorum ve en hızlı okuyanlar da onlardı. Onlara göz okurları diyoruz. Bir bakışta anlamı yakalayabiliyorlar. Ama onlar kötü okurlardır çünkü bir yazarın işine koyduğu en iyi şeyi ıskalarlar.

Robert Frost

Çıglık nereye saplanacak?

Neyi bükecek?

Sağırılık çatlatılamaz mı?

Moleküller salınamaz mı?

Jorie Graham



Edebiyat çevrelerinde ses hakkında pek çok şey konuşulur, belli ki herkes şair olmaya hazırlananların dağ pınarlarındaki altın gibi arayıp durdukları (edebi niteliğe özlem duyan romancılar ve başkaları da aynı böyledir) bu değerli malın ardına düşmüş. Ama bu şiddetle arzulanan şey nedir? Gerçekten tanımlanabilir mi? “Halk sesiyle”; kültürün genel sesiyle; gazetelerde, televizyonlarda, politikacıların çektikleri nutuklarda ve allamelerle ünlülerin toplum önünde yaptıkları konuşmalarda kendini “anlatan” kültürle nasıl ilişkilendirilebilir? Kamusal ve özel alanların her zaman çatışma içinde olduğu, kitle kültürünün dev gırtlığından fışkıran gürültünün şairin kişisel sesine baskın çıktığı bir dünyada şiirin genellikle pek duyulmayan sesi ne ölçüde önemli olacaktır?

Belki de belli şairler dahası belli şiirler dışında şiirde sesten söz etmek pek de verimli olmayabilir. Özellikle dört şairin –Yeats, Frost, Stevens ve Eliot, muhtemelen yirminci yüzyılın ilk yarısının baskın şiirsel sesleri– her biri son derece farklı ve güçlü bir kişisel ses oluşturmuştur. Ses konusunun hâlâ öğretici yollarını keşfetmişlerdir ve onların bireysel olarak doğru olmakla birlikte aynı zamanda kültürün yaratılmasında bir şekilde örnek, hatta faydalı olan yazma yolu bulma çabaları üzerine düşünmeye değerdir.

Ses edebi üslupla aynı köktendir ve sıklıkla yazıdaki “karakter”le ilişkilendirilir. Bu konu üzerine yazılanların çoğu işe yaramaz ve muğlak olsa da eleştirmenler bunu konuşmanın yollarını arıyor. Tipik bir yaklaşım *The Writer’s Idea Book*’ta [Yazarın Düşünce Kitabı, 2000] bulunabilir, bu kitapta Jack Heffron sesin “tonla yakın ilişkili” olduğunu öne sürerek sese bir anlam kazandırmaya çalışmaktadır. Heffron’ın öne sürdüğüne göre “ton sizin söylediğinizle biraz daha ilintilidir; ses ise daha çok onu nasıl söylediğinizle.” İşe yeni başlayan yazarlara seslenerek, eğer sıkı çalışırlarsa, kendilerini adayarak ve ciddiyetle şiir üstüne şiir yazarlarsa, “yazarın sesinin içlerinde parlayacağını”<sup>1</sup> söyler. Bu bir hayli basit, büsbütün yetersiz

1 Jack Heffron, *The Writer’s Idea Book* (Cincinnati: Writer’s Digest Books, 2000), 249.

olmakla birlikte şiir atölyelerindeki sesle ilgili temel konuşmalara benzer bir şeydir. Ses kavramını anlamamızda pek çok ciddi zorluğun olduğuna işaret etmektedir.

Daha ileri bir düzeyde insanın karşısına, *Writing with Power* [Güçlü Yazmak, 1981] isimli kitabı yazma eğitmenlerinin klasiğine dönüşmüş olan Peter Elbow gibi kuramcılar çıkar. Elbow sesi tanımlamak için bir hayli ter döker, bu işin ne kadar güç olduğunu kabul eder ve üç kategori yaratır. İlk grupta hiç sesi olmayan metinler bulunacaktır: mesleki yazılar, ders kitapları, hatırlatma notları, kullanma kılavuzları, el kitapları. Ben bu listeye “nesnellüğün” fazlasıyla değer gördüğü ve nesnellik illüzyonunun yazarın zaruri öznel bakış açısını gizlediği gazete yazılarını da katacağım. Bir dereceye kadar, kamusal ses (böyle bir şey varsa) ilk grupta etkin olacaktır çünkü bu sesin kişisellik hiçbir ilişkisi yoktur, bireysellikten tamamen arındırılmıştır. Orwell’in belirttiği gibi, nesrin büyük bir bölümü klişeleşmiş “prefabrik” dil gruplaması içinde yer alır, çünkü yazarlar ağırlıkla kalıplaşmış deyişlere ve soyutlamalara yüklenir. Prefabrik dil Elbow’un ilk grubudur.<sup>2</sup>

İkinci kategorinin içinde bir ölçüde kişisel ses taşıyan metinler yer alır, Elbow bunları net bir şekilde tanımlamada başarısız olur. Bu tür bir dil yarı yolda kalmıştır, “pek çok kişinin konuşmalarında bulunsa da yazılarında olmayan şeydir, yani bir ses ya da doku –onların’ kokusu– yoktur”. Elbow, kişilerin olağan konuşmalarının ne kadar bireysellik taşıdığı konusunda haklı da olabilir haksız da ama bu hâlâ bilinen bir görüştür, Robert Frost ünlü “duyunun sesi” tartışmalarında bunu bir hayli geliştirmiştir. Frost bu düşüncüyü ilkin eski öğrencisi John Bartlett’e İngiltere’den yazdığında açıklamıştı: “Artık duyuların sesi olmadan duyu (pek çok nesirde olduğu gibi işe yaraması beklenir ama sıkıcı bir metne yol açar) ve duyu olmadan duyuların sesi (*Alice in Wonderland*’da [Alice Harikalar Diyarında] olduğu gibi, metni sıkıcılaştırmak dışında bir işe yaramayan) olması mümkündür. Soyut duyu sesini elde edecek en iyi yer, sözleri engelleyen kapının ardından gelen seslerdir.”<sup>3</sup>

2 Peter Elbow, *Writing with Power*, 2. baskı (New York: Oxford University Press, 1998); George Orwell, “Politics and the English Language”, *Inside the Whale and Other Essays* içinde (Londra: Penguin, 1957), 143-158.

3 Robert Frost, *Collected Poems, Prose, and Plays* (New York: Library of America, 1995), 664.

Frost sesi en kişisel yanıyla, duyu sesiyle, bireysel sesin örüntüsüyle aynı kefeye koyar; tıpkı birinin kapının ardında konuştuğunu duyunca konuşan kişiyi görmeden ya da ses tonunu kim olduğunu belirleyecek kadar duymadan kelimeleri bir araya getiriş şeklinden onu tanımaya benzer. Ses izi, bir konuşma sesinin kişi belirleyici ögesi, duyu sesini yaratır. Bu Elbow'un tanımının ikinci ya da tercihen, üçüncü grubunda yer alır, burası “gerçek ses”in özel bölgesidir. Bu “güçlü ve berrak” yazmaktır. Elbow'a göre iyi yazmanın özüdür ve bütün öğretmenlerin öğrencilerinde bunu yaratmaya çalışmaları gerektiğine inandığı şeydir. Şüphesiz burası gerçek şiirin oluştuğu evrendir.

Bir kimlik politikaları çağında yaşıyoruz, burada marjinalleştirilmiş gruplar –kadınlar, eşcinseller, göçmen toplulukları ya da farklı ırktan azınlıklar– “bir ses” bulmak için savaş veriyor. Bu bakımdan ses güçle bağlantılı ve bunun için bu gruplardan gelen iyi yazarların ilgiyle peşinden koşuluyor. Postkolonyal kuram; imparatorluklar ve imparatorluk destekçilerinin etkilerine ve başka topluluklara baskın çıkma itkisinin edebi metinlerde nasıl kendi kendine çözüldüğüne odaklanan güncel eleştirel düşüncenin toplamıdır. Bu kuramda “cevap verme” ve “melezlik” (bu son terim kültürlerin karışmasına gönderme yapar) üzerine pek çok tartışmayla karşılaşırız ve bu nedenle edebi kimlik ve kültürel güç en azından kültürel etki bağlamında, ses kuramında hayati noktalara dokunur. Bu bağlamda ses genelde politik eleştiri biçimini alır ve bireysel yazarın sesi marjinalleştirilmiş bir grubun sesini temsil eder. Yani yazar yönetimde olanlara, baskıcılara “cevap verir”. Ne yazık ki birey bütün bunların arasında çoğunlukla kaybolur, çünkü “cevap veren” şair ya da romancı ne pahasına olursa olsun grubunu temsil etmek zorundadır. Ve böylece ses grup tanımlamasının bir parçasına dönüşür.<sup>4</sup>

Bu yazarların grup-tanımlayan sesi, tuhaf bir şekilde, tanıma gereği toplumsal ve sesin kişiliğin mührü olduğu modern anlamda

4 Bu anlamda ses “cevap verme” ve Judith Butler ile Homi Bhabha'nın öncülük ettiği, postkolonyal teoride “alan belirleme” adı verilen şeyle ilgilidir. Bkz. Judith Butler, *The Discursive Limits of Sex* (New York: Routledge, 1993) ve *The Psychic Life of Power* (Stanford: Stanford University Press, 1996); Homi Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994). Bu söylem alanının iyi bir yorumu için bkz. Patrick Colm Hogan, *Empire and Poetic Voice: Cognitive and Cultural Studies of Literary Tradition and Colonialism* (Albany: State University of New York Press, 2004).

bireysellikten yoksun olan geleneksel şiir ya da halk şiiriyle tezatlık gösterir. Balat gibi miras kalmış biçimlerin şiddetli beklentileri bireysel üslubu imkânsız kılmasa bile bu üsluba engel olur. Halk şiirinin genellikle gayri şahsi bir niteliği, bir anonim havası vardır, sanki bütün bir toplum tarafından yazılmıştır; tıpkı belki de Homeros adının pek çok yazarı temsil ettiği ve kurmaca olarak kabul edildiği (bu, tek bir yaratıcıya değil halka ait olan bir şiire yazar atamanın bir yoludur) Homeros epiklerinde olduğu gibi. Aynı şey birkaç kadim Yahudi şairin lirik koleksiyonu olan *İlahiler Kitabı* için de söylenebilir. İlahiler kişisel ses duygusunu baskılayan, bir şekilde kalıplaşmış bir üsluba bağlı kalır.

Modern ve güncel İngiliz ve Amerikan şiirinde bireysel ses bir hayli önemlidir ve hiç kimse öreğin Ted Hughes'un ya da Sylvia Plath'ın şiirlerinin anonim yazılmış olabileceğini aklına getiremez. Girişimci kültürlerde mülkiyet önemsenir. Okur bir bireyi tespit etmeye, bir şiiri şairinin yaşamöyküsüyle ilişkilendirmeye alışkın yetiştirilmiştir. Aslında modern şiir Wordsworth'un şairin zihninin gelişimini anlatan *Prelüd*'ünden bu yana apaçık otobiyografik olma eğilimindedir. Ve bu *herhangi bir* şairin de değildir. İnsan tek bir yazarın sesini tanımaya başlar. Bu ses neredeyse bir markaya dönüşür, gerçi bu fazla kaba bir ifadedir ve bu şairlerdeki sesin gerçek kazanımının dibini oyar. Çağdaş şiirde ses önemini korur ve kendi tonal farklılıklarına, takıntılı oldukları konulara, genel olarak kültürle ilintili eşsiz bir şiir anlayışına sahip sesleri bulunan geniş bir şair yelpazesinde bireysel tını duyulur. Bazı durumlarda (burada Seamus Heaney örnek gösterilebilir) genellikle belirli bir coğrafi bölgeden çekip çıkartılmış bireysel bir söyleyiş şekli de bulunabilir.

Charles Bernstein, Michael Palmer ve Susan Howe gibi, L=A=N=G=U=A=G=E şairleri adı verilenlerde bile ses bir hayli yoğunur, söz konusu şairler bu öğeyi eserlerinden silip dilin kendisini (ve geniş anlamda kültürü) öne çıkarmak için çok çaba göstermişlerdir. Gene de bu şiirde bile dizeler gelişip şiirler biçimli, dilsel gerçeğe dönüştüklerinde şairler sese takılırlar. Burada elbette ironiler ortaya çıkar ve "The Republic of Reality"de ["Gerçeklik Cumhuriyeti"] Bernstein bunlarla boğuşur, özellikle de şairin dizelerdeki sesin temsil ettiği, içerdği, yansıttığı ya da –burada olduğu gibi– saptırdığı gerçeklikle nasıl ilişkili olduğunu

anlamak için dizeler hakkında dizeler yazdığı dokunaklı sonuç bölümünde:

Bu dize duygulardan soyulmuştur.  
 Bu dize daha fazlası değildir  
 yansıtılmasından bir Avrupa  
 kuramının. Bu dize yoksundur  
 bir içerikten. Bu dizenin  
 bir göndermesi yoktur kendi  
 içeriğinin dışında bu  
 dizede. Bu dize  
 sadece kendisi hakkındadır.  
 Bu dizenin anlamı yoktur:  
 Sözcükleri imgeseldir,  
 Sesleri duyulmazdır. Bu dize  
 kendisiyle ilgilenmez ya da  
 herhangi biriyle – ilgisizdir,  
 kişiliksizdir, soğuk, iticidir.  
 Bu dize elitist, bekler ki  
 anlasın onu, yıllar yılı çalışanlar  
 ezoterik savları üzerine  
 adlandırılması imkânsız konuların.  
 Bu dize gerçekliği reddeder.

Modernistler şiirsel dille bağlantılı olarak, ses sorunuyla yaman bir güreşe tutuşmuşlar, sıklıkla kendilerini yapıtlarının dışında yazmaya çalışmışlardı, dikkati şiirsel “ben”den dilin kendisine, tarihin sesine yöneltmişlerdi. Eğer böyle bir şey olanaklıysa *Çorak Ülke* tarihin kendi adına konuşmasına izin verildiği ilk girişim diye görülmelidir. Bu şiirdeki pek çok ses ve eski şiirlerden yapılan bitmek bilmez alıntı, gerçekte bir ses yaratmasa da belirgin bir tını yaratmak için etkin bir şekilde çalışır. Tını ya da şiirsel nota umut kırıcı, sinik ve parçalıdır. Ama Eliot, yazmaya başladığında, İngilizcenin önde gelen şairi Yeats’in gölgesinde çalışmıştı.

Yeats yirminci yüzyılın ilk döneminden başlayarak kendisini hem marjinal (İrlandalı, devrimci) hem merkezde (İngiliz şiirinin

bütün baskın formlarını benimsemiş, *blank verse*'te, sayısız *stanza* formunda, geleneksel simgelerde ve benzerinde usta) bir şair olarak kabul ettirmiştir. *Celtic Revival* [Kelt Dirilişi] şairi olarak başlamış, kendisine İrlanda mitolojisi ve İrlanda tarihinden bir giysi biçmiştir. Ardından kendisine Michael Robartes ya da Owen Aherne dâhice bir dizi maske icat etmiştir, Robartes daha çok kendisinin mistik yanını, Aherne ise siyasal yanını temsil ediyordu. (Bu maskeler en canlı şiirlerinden biri olan "The Phases of Moon"da ["Ay'ın Evreleri"] bir diyaloga girişirler.) Bu maskeler, biraz dolaylı yoldan, bir ses ya da pek çok ses keşfetmesine imkân tanımıştı.

Maske fikri "The Mask"ın ["Maske"] konusudur, bu Yeats'in özgünlük arayışının bir parçası olan persona kullanımına dikkatle eğildiği bir diyalogdur:

"Çıkar o yanan altın maskeyi,  
Zümrüt gözleri olan."

"Ah hayır, dostum, pek cesursun  
Yüreklerin vahşi ve bilge olup olmadığını öğrenmede  
Ve gene de soğuk olmayıp."

"Orada bulacağım elbette sadece orada bulunacağı,  
Sevgi ya da dalavere."

"Maskeydi senin aklını bağlayan  
Ve yüreğinin çarpışını düzenleyen sonra,  
Değil ardında bulunan."

"Ama sen benim düşmanım olma diye,  
Araştırmam gerek."

"Ah hayır, dostum, olacak neyse olsun;  
Ne önemi var, ateşten başka ne var  
Senin içinde, benim içimde?"

Şairliğin ilk yıllarında Yeats pek çok maske takmıştır. Esrar ayinleri yapan yarı gizemli bir grup olan Hermetic Students of Golden Dawn'un [Altın Şafağın Hermetik Öğrencileri] önde gelen üyelerinden biri olarak gerçek anlamda da maske takmıştır. Daha mecazi anlamda, yüzyılın başlarında İrlandalı devrimci maskesini takmıştı, bunun bir nedeni de (en azından romantik anlamda) hiçbir şansı

olmadığı halde sevdiği devrimci lider Maud Gonne'u memnun etmekte. Ayrıca âşık ve ilgi gören (ya da Blake tarzı mistik) maskeleri de takmıştı. Yukarıdaki şiirin ifade ettiği gibi ister “sevgi ya da dalavere” olsun, bu değişik maskelerin arkasında, konuşanın içinde bir ateş olduğu sürece, olanlar geçersizdir. Yani maske duyguları düzenlemek ve aktarmak, tutkulu bir bakış açısını temsil etmek amacıyla kullanılabildiği sürece.

Yeats için bir maske “aykırı benlik” adını verdiği şeyle ilgilidir. Günlüğüne şöyle yazmıştı: “Sanırım bütün mutluluk başka bir benliğin maskesini üstüne almanın enerjisine sahip olmaya dayanıyor; bütün o neşeli ya da yaratıcı yaşam kendine ait olmayan bir yeniden doğuş – bir an için yaratılmış ve aralıksız yenilenen bir şey, bir çocuğun bir oyun oynarken, kendi farkındalığının sonsuz acısını unutuşu, yargılanma korkusundan telaşla uzaklaşacağı ciddi, boyalı bir yüz takınma.”<sup>5</sup> Bir başka deyişle sanat insanı kendini ifade etmenin ötesine taşır. Yeni benliklerin gerçekleşmesine doğru yol alır. Yeats için kişiyle özdeşleşen tekil bir “benlik” asla yoktur; bunun yerine, maskeler pek çok, hatta aykırı gerçekliklerini benliklerine yansıtır.

Burada “personality” [kişilik] üzerinde düşünmeye değer, her zaman ortalığa saçılan ama çok az anlaşılabilen bir sözcüktür bu. *Person* sözü [kişi] Latince *persona*’dan gelir ve *per sona* diye tanımlanabilir “[bir maskenin] arkasından duyulan ses”. Bir bakıma, maskesiz bir yüz yoktur; kişi bir bakış açısı, bir yön, bir ton, bir renk belirler. Bütün yazılarda yazar kendi yetkisini kendisi vermelidir: Kendi maskesini yaratmalı ve göz deliklerinden bakmalıdır. Ortaya çıkan ses maskenin ağız boşluğundan geçerek biçim ve nesnellik kazanır, bu takan kişiye uyabilir de uymayabilir de ama zamanla maske iyice yerleşebilir, yüz maskenin çizgilerinin içini iyice doldurduğunda, konuşanla bire bir özdeşleşebilir. Sevimsiz, uyumsuz, kesinlikle sahte olduğu duygusu veren bir maskeyi bile çıkartabilmek imkânsız olabilir. Bu çatışma benlikle ruh arasındaki diyalogun yüreğinde yatar, bu Yeats’in yıllarca bir şair olarak aklını çok kurcalamıştır.

Eleştirmenler Yeats’in geç dönem şiirlerini ilk dönemininkilere yeğlerler çünkü ilk döneminde maskeleri daha yapay, kişisel ses

5 W. B. Yeats, alıntılanan: Norman Jeffares, W. B. Yeats: *Man and Poet* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1949), 163.

ise çarpık ya da şişirilmiştir. Mesleğindeki bir dönüm noktası “A Coat”la [“Bir Giysi”] gelmiştir, bu şiir küçük bir mücevherdir, burada ilk şiirlerindeki gösterişli maskeleri atar, şair onları giysi diye nitelemiştir, bu “Üstü işlemelerle kaplı/ Eski mitoslardan alınma/ Topuktan boğaza kadar” bir paltodur. Şimdi çıplak, maskesiz yürümeyi önerir şair – sanki bu mümkünmüş gibi.

Gerçekten de geç dönem şiirlerinde ilk işlerine göre daha az yapay, daha dinamik bir şekilde inşa edilmiş, kesinlikle kişisel bir ses ortaya çıkar. Çelişkili olan, bunun kamusal sese çok daha fazla benzemesidir, tıpkı “Among School Children”daki [“Okul Çocukları Arasında”] gibi, burada *in propria persona* (kendi öz kimliğiyle, yani doğrudan kendisi olarak) görünür: “altmış yaşında gülümseyen bir siyaset adamı. Özgür İrlanda Devleti’nin bir senatörü olarak (bu görevi 1922’den 1928’e kadar sürdürmüştür) maskesiyle hafifçe alay eder. Hayatının son döneminde Yeats maskelerinin efendisi olmuştur, kolaylıkla takar ve çıkarır, sık sık da tıpkı “The Circus Animals’ Desertion”daki [“Sirk Hayvanlarını Terk Ediş”] gibi tuhaf çeşitlilikteki yüzleri üzerine dikkatle düşünür; bu şiirde eski kimliklerini, eski maskelerini, eski mitolojileri anımsar ve her şeyi bir yana bırakmayı, bu sirk hayvanlarını –ehli yaratıklardır hepsi– salıvermeyi önerir. “Yüreğin kokuşmuş eskici dükkânında” yatmayı önerir.

Bu şiir bir esinlenme kriziyle başlar, şair bir tane bile bulamadan altı hafta kadar bir konu aradığından söz eder:

Bir konu aradım ve çaresizce arayıp durdum,  
Her gün aradım altı haftadan fazla.  
Belki de sonunda, bitik bir adam olarak,  
Yüreğimle yetinmeliydim, ne var ki  
Kış ve yaz yaşlılık başlayana kadar  
Sirkimin hayvanları hep birden gösterimdeydi,  
Bütün o gösterişli oğlanlar, o parıltılı savaş arabası,  
Aslan ve kadın ve Tanrı bilir daha neler neler.

Bu dizelerdeki telaş ve açık yüreklilik görülebiliyor; yapmacıktan tamamen uzak, çılgınca kişisel. Yaşlılık Yeats’i yeni bir sadeliğin kıyısına getirdi ve son kitaplarındaki şiirler bu çekiciliğin parıltısıyla ışıldar. Elbette bu bir son maske de olabilir ama çok

iyi oturmuştur ve biçimi hayal edilen yüzün biçimine rahatlıkla yerleşmiştir.

Robert Frost şairliğinin başından itibaren, bir tavuk çiftliği sahibi olduğu ve New Hampshire'da öğretmenlik yaptığı yıllardan başlayarak Yeats'e tapıyordu. Gerçekten de 1910'da, Pinkerton Academy'de ders verirken, Yeats'in iki manzum oyununu, *The Land of Heart's Desire* [Yüreğin Arzuladığı Toprak] ve *Cathleen ni Houlihan*'ı yönetmişti. Büyük Savaş'ın patladığı yılların hemen öncesinde İngiltere'de yaşarken Yeats'le gerçekten tanıştı ve maske düşüncesine bir hayli ilgi gösterdi. Frost oldukça kendine has bir tür dramatik şiiri mükemmelleştirdiği ikinci kitabı *North of Boston*'da [Boston'ın Kuzeyi, 1914] çeşitli maskeler geliştirir. Bu şiirleri dolduran rüstik New England çiftçileri bilinçli bir şekilde tasarlanmış *persona*'lardır. Eski mitolojilerin nesneleri değildirler; aksine Frost çevresine bakınır, New Hampshire ya da Vermont'dan, bu şiirlerin çoğunun arka planını oluşturan kırsal manzaralardan, karakterler devşirir. "Death of a Hired Man"deki ["Kiralık Adamın Ölümü"] Mary ve Warren geliyor akla, her biri titizlikle yaratılmış ve her biri mükemmelen Frost'tur. Ya da "A Hundred Collars"taki ["Yüz Adet Yaka"] Lafe, Magoon ve gece kâtibî. Ya da "Home Burial"daki ["Ev Mezarı"] bir çocuk gömmüş (Frost da yapmıştı bunu) cahil çift. Bunlar, bu şiirlerde göze çarpan kişilerin sadece birkaçıdır ve sonrakiler de, örneğin aynı adı taşıyan şiirdeki umutsuz dağlı kadın ya da "Snow" ["Kar"] şiirindeki Coles ve Meserve ya da New Hampshire'da ve geç dönem kitaplarında konuşan acınası, gururlu, inatçı kişiler. Aslında Frost 1940'ların ortalarında *A Masque of Reason* [Bir Sağduyu Maskesi] ve *A Masque of Mercy* [Bir Bağışlama Maskesi] gibi dramatik şiirlerini yazarken de *persona*'ları kullanmaktan hiçbir zaman vazgeçmemiştir.

Frost maskeyi asla kişisel sesi saptırmak için kullanmaz aksine bir ya da daha fazla kişisel ses bulmak için kullanır. Bir başkası olarak konuşurken, bir maskenin göz deliklerinden bakarken, maskenin ötekiliğini üstlenirken doğruyu söyler. Ton, diye belirtir, kendini nasıl kabul ettiğindir, dünya karşısındaki duruşundur; kelimenin tam anlamıyla, tavrındır. Çelişkili bir biçimde, uzun süre başkası olarak konuşma pratiği yoksa insanın kendinden

söz etmesi zor gibi görünür. Ama Frost gerçekten çok fazla ses kullanmıştı, bu nedenle, diyelim ki “The Road Not Taken”de [“Sapılmamış Yol”] “Ben” diye konuşurken, bunu iyi kazanılmış bir özgünlük duygusuyla yapar, örneğin akıllıca kurulmuş son kıtada anlatıcının “iç çekişi” geriye dönüp bakar ve bir patikanın ötekinden farkı varmış havası veren yaşlı bilge bir adamın maskesinden konuşur oysa şiirin büyük bir bölümünde aralarında bir fark olmadığını açıklamıştır:

Bir iç çekişle söyleyeceğim bunu  
 Bir yerlerde yıllar ve yıllar sonra bu andan:  
 İki yol ayrıldı bir ormanda ve Ben—  
 En az geçilmiş olanı seçtim  
 Ve bütün fark da kaynaklandı bundan.

Frost bu usta işi, kendini kolayca ortaya koymayan şiirine gelinceye kadar yıllarca farklı seslerde denemeler yapmış ve neyin doğru ve uygun hissettireceğini bulmuştu. Elbette Frost, bir maske kullanarak, varsayımsal olarak kendisi konuşuyormuş gibiyken bile kendi kendini icat ediyordu. Lirik bir şiirdeki “Ben” şairle asla karıştırılmamalıdır; bu “Ben” sadece bir gözdür ya da eğreti bir şekilde açılmış iki göz deliğidir. Frost lirik şiirlerinde kulağa zinde, teklifsiz konuşuyormuş gibi ve özgün geliyorsa bunun çok fazla kimlik deneyerek, diğer benliklerin aykırı üniformalarını bilinçli olarak, cesaretle giyerek ötekiliğe aşına olmasıyla doğrudan ilişkisi vardır. Bir başkasının sesiyle konuşmayı öğrenmişti, bu nedenle edebi metinlerde gıpta edilen bir tür büyük kendini ifşa anlarında kendisi olarak da konuşabiliyordu. Yaşlılığında halka açık pek çok toplantıya katılmış ve yaşlı, bilge, feleğin çemberinden geçmiş bir çiftçi-şair maskesini takınmıştı; bunu yapmasının nedeni onlarca yıl boyunca çeşitli maskeleri araştırmasının sonunda bu maskeyle rahat edebilmiş olmasıydı ve bu maskeyi başarıyla taşıymıştı. Dahası, sonuna doğru bu gerçek bir temsilmiş gibi görünmeye başlamış, Robert Frost gibi ihtiyatlı ve çelişik duygular taşıyan bir adamın takınabileceği maskelerin en rahatı olmuştu.<sup>6</sup>

6 Frost’un maske kullanımıyla ilgili detaylı bir anlatımı için bkz. Jay Parini, *Robert Frost: A Life* (New York: Henry Holt, 2000).

Modern şiire açıkça kişisel bir ses getiren muhteşem figürlerden bir diğeri Wallace Stevens'ti. Bunu romantik *blank verse*'ün hayli bireysel versiyonunda yazarak sağladı, bu deyişin kökleri Milton'ın *blank verse*'üne uzanır (*Paradise Lost*'ta [Kayıp Cennet] olduğu gibi tartışmanın itici gücü, dizeler birbiri ardına gelirken pek çok dizeyi, dahası bölümü güçlendirir) ama *Prelüd*'ün filtresinden de geçirilmiştir ki Wordsworth bu şiirde *blank verse*'ün kişisel sesini koruyarak aşkınlık atmosferini sürdürebilmiştir – bu alelade bir başarı değildir, bunu formun kendisi sıklıkla şairin bireyselliğini tüketiyor gibi görünürken başarmıştır. *Prelüd*'ün kişisel sesi pekâlâ modern şiirin yol gösterici sesi olarak görülebilir. Bu bir araç ya da sestir, bir kamusal duruşun yoğun bir kişisel duyarlılıkla ustaca birleştirilmesiydi. “Güzellik ve korku”yla eşit şekilde beslenirken Wordsworth yıllar içinde şairin zihninin gelişmesini izleyerek, sıradan söylemle yoğun kişisel araştırma alanlarını birbirine bağlayan bir retorik yaratmayı bilmiştir. İtiraf ögesi zindeliği, içtenliği ve neredeyse ahlaksız içedönüklüğüyle şiirde yeniydi. Elbette, şiirde lirik ses her zaman “yapılmış bir şey” olduğundan, çeşitli kamusal ve bireysel malzemeden şekillendirildiğinden bu bir kurmacadır. Ama Wordsworth itiraftan beslenmişti.

Stevens ise beslenmedi. O otobiyografiden en uzak duran şairler arasında yer alır, şiirin kendisini –en geniş anlamıyla bütün yapıları temsil eder– konu eder. Uzun ve dikkatli bir çıraklık dönemi geçirdi. Gerçekten de ilk kitabını yayımlamak için orta yaşına kadar bekledi ve *Harmonium* [Harmonyum] ortaya çıktığında, sayısız ses izleri içeriyordu. Bu güçlü kitapta Stevens pek çok persona dener, bazıları görkemlidir. Çok ender anlarda kişisel denebilecek bir vurgu belirir. İlk şiirlerinin en iyilerinden biri olan “Sunday Morning” [“Pazar Sabahı”] bile, üstelik muhteşem son kıtada bile, gerçekliğin dopdolu anımsatmalarıyla, dağda geyiklerin gezindiği yerdeki “güneşin eski kaos”u, vahşi kırlarda olgunlaşan tatlı böğürtlenler ve “açılmış kanatlarıyla karanlığa baş aşağı” dalan o belli belirsiz güvercinleriyle tuhaf bir şekilde gayri şahsidir.

Stevens, haz düşkünü ve estetik Crispin olarak yazdığı “The Comedian as the Letter C”de [“C Harfine Benzeyen Bir Komedyen”] olduğu gibi pek çok maske takınır:

## Crispin denizde

Yarattı, kendi döneminde, bir kuşku dokunuşu.  
 Jelatinler ve frenkgömlekleri içinde bir göz son derece uyumlu,  
 Köylerin orman meyvelerine, bir berberin gözü,  
 Bir toprağın gözü, basit marul tarhlarına,  
 Mütevazı yatak örtülerine, Crispin'in gözü, takıldı  
 Yunuslara, kayısılar yerine  
 Ve sessiz yunuslar, burunları  
 Bıyık şeklinde dalgaları delerdi,  
 Anlaşılmaz saç anlaşılmaz bir dünyada.

Burada dil bir hayli zordur: Yoğun bir şekilde işlenmiştir, son derece yapaydır, barok etkisi verir. Bu, Gerard Manley Hopkins'ın şiir tanımından çok uzaktır: "Yükseltilmiş ortak dil." Yükseltmek bir şeydir, yukarı çekip asmak başka bir şey. En barok halindeyken Stevens bana zorlu zamanlar yaşatır, oysa "The Snow Man" ["Kardan Adam"], "The Idea of Order at Key West" ["Key West'de Düzen Düşüncesi"] ya da "Anecdote of a Jar" ["Bir Kavanoz Öyküsü"] gibi sevimli ilk şiirlerinde aşırılıklara sırt çevirmiştir.

Uzun şiir yaşamı boyunca Stevens; ister Crispin ister Canon Aspirin ("Notes Toward a Supreme Fiction"), isterse de –bir şair gerçekten aslına uygun yazıyorsa temsili yazara, okura, herkese vekalet eder inancına sahip– Whitman'dan türetilmiş bir figür olan, çok daha haşmetli Central Man [Merkez Adam] olarak yazsın çeşitli *persona*'lara girip çıkmıştır. Kişisel sesin kamusal ses olması paradoksunu içinde yaşıyor olsa da Whitman'ın inancında doğruluk payı vardır: *Prelüd*'de, *Song of Myself*'te, "Sunday Morning'de, "Notes Toward a Supreme Fiction'da ve Stevens'in maske ve işlemeli giysilerden arındığı, yanan altın maskeyi çıkardığı, dosdoğru okura baktığı, okurun maskesini çıkarırken kendi maskesini de çıkardığı *The Rock*'ın yalın, son şiirlerinde olan tamı tamına budur.

"Final Soliloquy of the Interior Paramour" ["Bir İç Mekân Kapatmasının Son Tıradı"] kadar insanın içine işleyen bir başka şiir düşünemiyorum, adeta seküler bir mezmur, imgelemin ve kayranın katmanları arasındaki insan olanaklarının bir ilahisidir. Stevens'in bir başka yerde söylediği gibi bir "us şiiri/ Neyin yeterli olduğunu bulmak için atılan bir adımda." Bu şiir dolayında, dinleyiciye

“düşün/ İmgelenen dünya sonsuz iyiliktir” diye seslenilir. Her zaman olduğu gibi, Stevens’in savunduğu geç romantik gelenekte, ikincil imgelem (Coleridge’in tanımladığı gibi) “gerçek” dünyayı parçalara ayıran, onu yeniden inşa eden bir şeydir. Bu yeniden biçimlenmiş dünyada, gerçekten hayal edilen gerçekliğin saflığına inanma ihtimali vardır. “Tanrı ve imgelem bir ve aynıdır, deriz biz,” diye meydan okur Stevens. Ne olursa olsun, bu eşitlemeyi açıkça yüceltir ve bu onun ağzına uygundur.

“Ariel mutluydu şiirlerini yazmış olduğu için” der bir geç dönem şiiri “The Planet on the Table”da [“Masanın Üstündeki Gezegen”]. Stevens’da güneş her zaman gerçekliği temsil eder, “güneşin eski kaosu” imgelemle değiştirilmemiş bir gerçekliktir. Ama şiirin sonuna doğru son derece dokunaklı bir kendiyi yetinme vardır: “Kendisi ve güneş birdi/ Ve kendi yaptıkları olsa da şiirleri,/ Güneşin yaptıklarından az değildi.” Benliğin en derini burada gerçeklikle, güneşin akkor merkeziyle özdeşleşir; buna imgelem becerebildiği her şeyi katar. İlk yıllarında Stevens’in takındığı şatafatlı maskeler yerlerini nesnelerin sadelik duygusuna, saflığı ve yalınlığıyla hayranlık uyandıran bir sese, gerçekliği Yeats’in ifade edeceği üzere altın ya da altın mineyle süslemeyi reddetmeye yol açar. Maskeler düşer ve geride kalan güçlü ama neredeyse gösterişsiz işlenmemiş bir sestir. Bu ses mart ayında duyulan, Stevens’in *Collected Poems*’inin [Toplu Şiirler] son şiirinde, “Not Ideas About the Thing but the Thing Itself”de [Nesne ile İlgili Düşünceler Değil Nesnenin Kendisi] betimlenen “cılız çılgılık”tır. Bu ses “haşmetli güneşin bir parçası”dır, der. “Benziyordu/ Gerçekliğin yeni bir bilgisine.”

Geç dönem Stevens’in başarısı “gerçekliğin yeni bir bilgisi”ni biçimlendiren kişisel tona erişmiş olmaktır. Şair bu paha biçilmez bilgiyi “The Snow Man”in düşünmemiş, düşünemeyen kışından geçerek elde eder, ilk ve orta dönem şiirlerinde maskelerin ardında konuşan bitmek bilmez benliklerinden geçerek gerçekliğe yeniden dönmüştür. Son gerçeklik elbette şair tarafından değiştirilmiş, yeniden biçimlenmiş ve yeniden düzenlenmiştir; şairin sesi, son şiirinde söylediği gibi, *persona*’lar yoluyla konuştuğundan kendisini uzun bir süre meşgul etmiş “engin vantrilokluğun” ötesinde gelişmiştir.

Sonunda, Hugh Kenner'in başarıyla "görünmeyen şair" diye adlandırdığı Eliot'a geri dönüyorum. İlk yıllarından orta dönemine kadar Eliot'ın yerini saptamak kolay değildir. Şair olarak ilk ortaya çıkışında, Henry James'in bir romanına rahatlıkla yerleşebilecek müşkülpesent, sıkılğan ve kendini yeren bir figür olan J. Alfred Prufrock'ın maskesinin ardından konuşur. Kuşkusuz Eliot İngiltere'ye ilk geldiği sırada kullandığı isimlerden farklı olmayan isimlere benzeyen bir isim ortaya çıkartarak bir şekilde kendiyile de alay etmektedir; çeşitli defalar T. Stearns-Eliot ya da Thomas S. Eliot ya da Tom, sadece Tom, diye atmıştır imzasını, ona arkadaşı Ezra Pound Possum [köşeye sıkıştırıldığında ölü taklidi yapan bir hayvan] diye seslenir, çeşitli kimlikler arkasına gizlenen bir şairdir.

*Çorak Ülke*'nin (1922) ilk adı "He Do the Police in Different Voices" ["Farklı Seslerle Polisleri Taklit Eder"] idi, çeşitli polislerin taklitlerini yapan bir Dickens karakterinden alınmıştı. Bu çok sesli bir şiidir, hiçbirinin kimliği Eliot'la açıklanamaz. Şiirin asıl göndermesi, başka metinlere sonsuz sayıda bağlantı kuruşudur, bu kişisel sesi engeller. Eliot geniş bir ses antolojisi oluşturur, onları ustaca sıralayıp düzenler; bunların aslında hiçbiri Eliot'ın değildir – ya da bunlar Baudelaire'in, Wagner'in, Ezekiël'in, Dante'nin, Vergilius'un, Aziz Augustinus'un, Spenser'in ve daha başkalarının ağzından konuşan Eliot'tır. Şiir Babil Kulesi mitosunun yaşayan bir kanıtıdır ve Eliot, Stevens'in büyük vantrilokunun bir versiyonuna dönüşmüştür, sayısız kişinin ardında rahatça, akıllıca, karşı konulmaz bir arzuyla gizlenmektedir.

Yukarıda belirttiğim gibi *Çorak Ülke* tarihin kendisinin sesi olarak konuşur. Bu açıkça bir kamu şiidir; bir şekilde, çeşitli sesler yoluyla, kendi çağı gibi konuşmayı başarır. Burada bezginliği, vahşi hüznü, çaresizliği, iğneleyici şüpheliğiyle savaş sonrasının kederi yaşar. Yeats'in "Sailing to Byzantium"undaki ["Bizans'a Yelken Açmak"] geçmiştekileri, geçmekte olanları ve gelecektekileri şakımak için altın bir dala tünemiş kuş gibi Eliot'ın asıl maskesi Tiresias da yarı Hermes yarı Afrodit olduğu için, her şeyi görmüş geçirmiştir. Bir hermafrodittir, yaşamı büyük bölünmenin her iki yanından öğrenmiştir. Eliot, şiirin 218'inci dizesine düştüğü dipnotta "şiirin en önemli kişiliğidir, diğerlerinin hepsini bir araya toplar"

savında bulunur. “Şiirin özünü” görür. Tiresias bir bakıma Eliot’ın kendisidir, bütün o farklı maskelerden çıkan sestir.

*Four Quartets*’a (1943) kadar Eliot kendinden açık açık söz etmemiştir. Birçok bakımdan Eliot’ın bilinçli bir kişisel üslupla konuştuğunu “East Coker”’a gelinceye kadar gerçekten duymadım, orada şöyle yazar:

Ve işte buradayım, ortasındayım yolun, yirmi yıldan sonra—  
Genellikle büyük ölçüde harcanmış yirmi yıl, *l’entre deux guerre*  
yılları—

Sözcükleri kullanmayı öğrenmeye çalışarak ve her girişim  
Yeni bir başlangıçtı bütününü ve farklı bir tür başarısızlık  
Çünkü insan sadece sözcüklere üstün çıkmaya çalışmayı  
öğrendi

Artık bir daha söylememesi gereken şeyler için ya da bir şekilde  
İnsanın artık söylemeye uygun bulmadığı.

En kişisel çalışmasında, *Quartets*’da (Bölüm 9’da ayrıntılarıyla ele alacağım) zaman zaman görülse de böyle bir ton Eliot’ta çok enderdir. Bu içedönük düşünce bölümünde Eliot’ın gösterişli maskelere ihtiyacı yok gibidir; Stevens’in son döneminde yazdıkları gibi, Eliot da yeni bulunmuş bir sadelik ve açıklıkla, belirgin bir hile yoksunluğuyla yazmaktadır. Elbette, yukarıdaki bölümde bile “yolun ortası” Dante’yi akla getirmektedir, *Inferno*’nun [Cehennem] ünlü açılış dizelerindendir. Ve Eliot’ın “Ben”i hızla, artık söylemek istemediği ya da bir şekilde artık istemeyi uygun bulmadığı şeyler dışında kelimelerin üstesinden gelemeyen daha az kişisel “birine” dönüşür.

Başlıca modern şairler –Yeats, Frost, Stevens ve Eliot– yirminci yüzyılın başlarına uygun düşecek ağırlıkta bir ciddiyeti olan bir ses (ya da sesler) bulmak için uğraşmışlardır; bu dönem son derece stresliydi, dünya parçalanıyor gibiydi ve bireyselliğin kendisi kitlesel hareketler ve kitle kültürü tarafından tehdit altındaydı, kişisellikten yoksun sesler için birden pek çok güçlü çıkış yolları keşfedilmişti. Bu şairler kişisel dışavuruma giden yolda savaş vermek zorundaydılar, şu ya da bu biçimin ardına sinerek, sesle deneyler yapabilmek için bilinçli olarak maske takmanın kullanışlı olduğunu fark etmişlerdir. Hepsi kişiliğin bir keşif olduğu kadar bir icat da olduğunun ve kişisel sesin yalnızca uzun mücadeleler

sonunda, illa kendilerinin olması gerekmeyen ağız deliklerinden seslenerek, zümrüt gözlerini gizleyen göz deliklerinden bakarak elde edileceğinin farkındaymış gibi görünüyorlar. Maske sesi şekillendirebilir, ona ton ve renk verir, onu gerçek kılar, bu nedenle de sonunda insan Yeats'in şiirinde konuşanla aynı fikirde olabilir: "Senin zihnini meşgul eden maskeydi/ Ve yüreğinin atmasını başlattıktan sonra/ Arkada kalan değil."

Kolayca tanınabiliyorsa da, ses kolay tanımlanmaktan kaçınır. Çok çalışmış ve çok dinlemiş bir şairin sözcüklerinin ve tümcelerinin, tonunun içinde toplanır. Yakalaması her zaman harika olan bir şeydir, genel olarak kültürün bütün gün kulaklarımızda gümbürdeyen soyut ve prefabrik sesine karşı yumuşak bir nabız atışı gibidir. Bu şekilde şiir kitle kültürünün tepemizde boza pişiren yüksek sesine bir antidot olarak sakın, hafif, kişisel sesini ısrarla öne sürer böylece bireysel ruh diye adlandırılması alışlagelmiş şeyin sınırlarını belirler.

## Metaforun Yöntemi

Son yıllarda metaforu düşüncenin bütünü kılmak için  
gidebildiğim kadar gitmek istedim.

Robert Frost

Her zaman doğa ile imgelem arasında analogi vardır  
ve belki de şiir bu paralelliğin garip bir retoriğinden  
başka bir şey değildir: Öyle bir retorik ki bir kişi  
duygularını bir başkasına bütün laf kalabalığını  
alıp götürecek olağanüstü uygunluktaki sözcüklerle  
iletebilir.

Wallace Stevens

Bir ruh var bende  
İstiyor  
Beden verilmesini kendine

Louise Glück



Şiir için rahatlıkla metaforun dili denilebilir, bu söz sanatı bir şeyi bir başka şekilde görme olanağı verir. Şiir şeyler arasındaki benzerlik ve karşıtlıklardan beslenir. Gerçekten de bir şair (Aristoteles'in tanımıyla) benzerlikleri fark etme yeteneği olan kişidir. Metaforun şiirde tam olarak nasıl işlediği ve neden önemli olduğu bu bölümün konusu olacak.

Bölüm başındaki alıntıda ifade edildiği gibi Frost metafora ve analogik düşüncenin bütün biçimlerine takıntılıydı, buna en sevdiği söz sanatı olan, parçanın bütünü temsil ettiği *synecdoche* [kapsamlayış] de (Biri, "Haydi kafaları sayalım" dediğinde olduğu gibi) dahildir. Onun takıntısını pek çok şair paylaşır ve asıl önemli şeyin, metaforu nasıl kullandığımız olduğunu içgüdüsel olarak sezinlerler. Frost hararetle metaforik düşüncenin dinamiklerini doğru anlamının, eğitilmiş bir zihnin işaretleri olduğunu tartışmıştır. "Education by Poetry"de ["Şiirle Eğitim"] "Metaforun evinde değilseniz hiçbir yerde güvende değilsiniz. Çünkü mecazlı ifadeler konusunda içiniz rahat değil: Metaforun güçlü ve zayıf yanlarını bilmiyorsunuzdur. Onun üstünde nereye kadar gideceğiniz ve onun sizden ne zaman kopup gideceğini bilemezsiniz. Bilimde güvende değilsiniz, tarihte güvende değilsiniz" diyecek kadar ileri gitmiştir.<sup>1</sup> Bu büyük bir iddiadır ama yine de destekleyeceğim. Bilim ve tarih pek çok analojinin temelinde yer alır; metaforun etki ve dönüştürmelerine nesnel bir anlayış geliştirmesek, yanlış anlama riskiyle karşı karşıya kalırız, bu da bazı durumlarda tehlikelidir. (Örneğin "terörle savaş" sözleri ciddi bir yapı söküm gerektiren bir metafor olarak incelenebilir.)

Stevens metaforik düşüncenin bir başka takıntılı destekleyicisidir. "Effects of Analogy" ["Analojinin Etkileri"] adlı nefis denemesinde şiir "gerçekliğin parçalarıyla oluşturulmuş, aşkın bir analogidir" diye yazar. Frost gibi, o da metaforik düşüncüyü en uç

---

1 Robert Frost, "Education by Poetry", Frost, *Collected Poems, Prose, and Plays* içinde (New York: Library of America, 1995), 777.

noktasına götürür, her zaman gerçeklik ile imgelem arasındaki ilişki üzerine düşünür. Ona göre, metafor bu ilişkiye aracılık eder. Ve onun koşuğunda şiir kelimesinin kendisi genel olarak bu “aşkın analoji”nin yerini alır. Bu, insan düşüncesinin çağrışımlar ve bağlar kurma, aslında değıştirimler konusundaki yeteneğinin en üst seviyesini temsil eder, tıpkı *Romeo ve Juliet*’te Shakespeare’in Romeo’su “Juliet bir güneş”tir (II, ii) dediğinde olduğı gibi.<sup>2</sup>

Metafor üzerine Aristoteles’in *Poetika*’sından başlayarak bir hayli kuramsal çalışma yapılmıştır. Cicero ve Quintilianus dahil olmak üzere Klasik Roma’nın en iyi beyinlerinin pek çoğı, bu konuyu genel olarak retorik tartışmasının bir parçası olarak ele almıştır. Söz sanatlarıyla ilgili Roma düşünceleri (çoğunlukla da metafor üzerinedir) son derece ayrıntılı, sıklıkla da kafa karıştırıcıdır. Gerçekten de Quintilianus farklı türde analogik eğretilmelerin aralarındaki bölümlemeler ve alt bölümlemelerin bolluğı karşısında çaresizlikle kollarını havaya kaldırmıştır. Ortaçağda, teolojik meselelerin baskın olduğı dönemde, alegori ve simge dinsel bir önem kazandı ve retorikçiler bir metnin içerebileceğı çeşitli önem katmanlarını dikkatle incelediler. Rönesansta, antik şairlerin ve felsefecilerin bilgilerinin yeniden erişilebilir ve ilginç olduğı dönemde, Julius Scaliger *Poetices libri septem* [Yedi Şiir Kitabı, 1561] adlı yapıtında gösterişli bir metafor kuramı geliştirdi, burada akla zarar bir ayrıntıyla metaforu diğer retorik söz sanatlarıyla karşılaştırdı. On sekiz ve on dokuzuncu yüzyılın Alman, Fransız ve İngiliz eleştirmenleri de metafor üzerine bir hayli yazdılar ve bunlar Romantik kuramın temel taşını oluşturdu; yirminci yüzyıl da bu alandaki kuramcılarla doluydu, bunların arasında (çok yakın dönemde) Umberto Eco, Nelson Goodman, George Lakoff ve Mark Johnson da vardı. Bu karmaşık ve bazen zorlu alanın harika bir incelemesi Miriam Taverniers’in *Metaphor and Metaphorology*’sinde [Metafor ve Metaforoloji, 2002] bulunabilir; bu yapıt bir konsept olarak metaforun Aristoteles’ten yirmi birinci yüzyılın başlangıcına kadar dikkatli bir soyağacını sunar.<sup>3</sup>

2 Wallace Stevens, *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination* (Londra: Faber, 1951), 130.

3 Bkz. Umberto Eco, *The Open Work*, çev. Anna Cancogni (Cambridge: Harvard University Press, 1989); Nelson Goodman, *Languages of Art* (Indianapolis: Hackett,

Aristoteles *Poetika*'sında “Metafor bir adla bilinen bir şeyi bir başkasına uygulamaktır”<sup>4</sup> der. Kelimenin kendisi *metapheron*'dan türemiştir, Yunanca bir terimdir, bir anlamı bir sözcükten diğerine “taşımaya” gönderme yapar, tıpkı *translation*'ın [çeviri] (*trans-latus*) anlamı bir dilden diğerine taşımak olması gibi. Aristoteles bir şeyin bir başka şey olmadığına işaret eder ama metaforun simyasında bir tür yerini alma gerçekleşir, işte bu yüzden “Juliet bir güneştir”. Ya da Robert Burns'un ilan ettiği gibi “Sevgilim kırmızı mı kırmızı bir güle benzer.”

Gelin, Burns'un yukarıdaki benzetmesinden basit bir metafor yapalım: “Sevgilim bir güldür.” “Sevgilim” ilk sözdür, genellikle buna *tenor* [anlam] denir (I. A. Richards'ın 1930'larda geliştirdiği terminolojiye göre); “bir gül” ikinci sözdür, aynı zamanda *vehicle* [taşıyıcı/araç] da denir (Richards'a göre). George Lakoff (son yıllarda metafor kuramına önemli katkıları olan bir dilbilimcidir) bu terimleri *target* [hedef] ve *source* [kaynak] diye adlandırır. Dilbilimciler sık sık metafordan söz ederlerken *ground* [dayanak/konu] ve *tension*'a [gerilim] gönderme yaparlar, *ground tenor*'dur, *tension* ise benzerlik alanlarına –belki de daha da önemlisi– farklılık alanlarına gönderme yapar, burada metafor bağlantı kuramaz ya da teğet veya karmaşık bağlantılar kurar.<sup>5</sup>

Metaforik düşüncenin farklı çeşitleri bir dizi analogik kavrama uzanır, aralarında *trope*'lar [mecaz] ya da *simile* [teşbih], *conceit* [nükteli karşılaştırma], *allegory* [alegori], *metonymy* [metonim/düz değişmece] ve *synecdoche* [kapsamlayış] gibi söz sanatları bulunur. Bunların her birinde, gizli ya da açık bir karşılaştırma yapılıır. Lakoff ve Johnson gibi dilbilimcilerin ustalikle ileri sürdüğüyse, metaforların klasik retorikçilerin ifade etmeye çalıştıkları gibi sadece bir süsten fazlası olduğudur. Aslında metafor bizzat dilin lifidir. Bu

1976); George Lakoff ve Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 1980); Miriam Taverniers, *Metaphor and Metaphorology: A Selective Genealogy of Philosophical and Linguistic Conceptions of Metaphor from Aristotle to the 1990s* (Ghent: Academia, 2002).

4 Aristotle, *Poetics*, çev. S. H. Butcher (New York: Macmillan, 1932), tekrar baskı: William Harmon, *Classic Writings on Poetry* (New York: Columbia University Press, 2003), 33-62.

5 Bkz. I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* (New York: Oxford University Press, 1936).

bakımdan analogik düşünce insanın anlam yaratma çabasının tam merkezinde yer alır. Bizim deneyimlerimizi incelikli bir şekilde düzenler. Düşünce hiçbir şekilde metafor olmadan var olamaz.

Her sözcüğün bir zamanlar metafor olduğunu söyleyen Emerson'dır. Ve bu nedenle şairler sıklıkla arkeologlar gibi dili kazarlar, söylemin alt ya da üst toprağını kazarlar, terimlerin somutluğunu ve metaforik tazeliğini geri kazanırlar. Ama buradan daha ileriye gidilip (Lakoff ile Johnson'ın yaptığı gibi) dilin metaforik yönlerine bir bütün olarak bakılabilir: Benim yukarıda "metafor bizzat dilin lifidir" dediğim gibi. Burada ima edilen, kısmen gizli olan (pek çok metafor gibi) metafor, dilin iplik gibi, belki de kumaş gibi bir madde olduğudur. Böyle metaforlar aslında düşüncelerimize yön verir, anlam yaratmada etkin bir rol oynarlar. Son yıllarda yapışöküm, feminizm ve yeni tarihselcilik gibi postyapısalcı kuramlar edebi metinlerin nasıl işlediğine dair düşüncelerimizi genişletirken (bazen de çarpıtılırken) metafora büyük bir ilgi gösterilmiştir. Jacques Derrida (yapışökümün kurucularından biridir) dili, gösterenlerin [signifier] kolayca kapanmayan sonsuz bir zinciri olarak ele alır, bu nedenle de dilin düz ve mecazi özellikleri arasında bir fark bulmak zorlaşır. Ayrıca ideoloji (ki öznelidir) bazı yorumların doğrulanmasında ve bazılarının altının oyulmasında büyük bir rol oynar.<sup>6</sup>

Şiir önemlidir çünkü metaforu ve onun *synecdoche* gibi genişleyen kavramlar ailesini anlamamıza yardım eder. Şairler çeşitli analogik düşünme tipleri kullanır. Ama bir karşılaştırmanın bir noktada bozulduğunu bilirler, bu yüzden de şiirlerinde karşılaştırmanın gücünü sınırlar, bir dalda o dal artık taşıyamaz olunca ya kadar gidebilecekleri son noktaya kadar ilerlerler: Bu nedenle Frost'un "Education by Poetry"deki insanın nereye kadar gidip nereye kadar gidemeyeceğini bilmesi gerektiği düşüncesi çarpıcı analogiler arasındadır. Bu, düşünmenin ta kendisidir ve şiir –sânatsal düşünmenin bir biçimi olarak– metaforun sınırları içinde çalışma kabiliyetimizi ve onun müthiş kaynaklarından sağladığımız faydayı artırır.

6 Örneğin bkz. Jacques Derrida, "White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy", *Margins of Philosophy* içinde, çev. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982).

Metaforlar bazı durumlarda simgeye dönüşür; bu yüzden metafor ve benzetmeden simgeye muhtemel “geçiş”e kısaca baksak iyi olur. “Sevgilim kırmızı mı kırmızı bir güle benzer”de olduğu gibi, bir benzetme açıklanan metafordur. Bir benzetmede, “Juliet bir güneştir”deki doğrudan metafordan –son derece cesur bir karşılaştırmadır– hafif bir gizlilik eksikliği hissedilir. Benzetme metaforu açıklar, ondan uzaklaşırken araç ile anlam (ya da dayanak) arasında gerilimin artmasına yol açar. Burns, şiirsel düşüncüyü çok ender yükseğe taşır, hızla bu gül benzetmesini terk eder ve sevgilisini “tatlı bir şekilde uyumlu çalınan” bir melodiye benzetir. Yani başka bir deyişle, hızla çıkmak ister. Öte yandan şairler sıklıkla metafor ya da benzetmeden simgeye geçerler.

Peki aslında simge tam olarak nedir?

En temel düzlemde simge, başka bir şeyin yerini alan herhangi bir şeydir. Her ne kadar tüm gücünü geleneksel ya da kişisel, bilinçli ya da bilinçsiz bir dizi çağrışımdan alıyor olsa da bir tür metafordur. Dante, *Paradiso*’nun sonunda bir hacı olarak Tanrı’ya yaklaşır, ilkin cennetin gülleriyle karşılaşır, bütünlük ve mükemmelliğin geleneksel simgeleridirler. Yeats, “To the Rose upon the Rood of Time”ın [“Zamanın Haçı Üzerindeki Güle”] girişinde bu gülleri kendisi için toplar, okurunun benzer düşünceler dizisi elde etmesini umar: “Kırmızı Gül, gururlu Gül, her günümün hüzünlü Gül’u/ Yanıma gel, söylerken ben kadim yolların türküsünü.” Yeats gül için “yüzyıllarca ruhsal sevginin ve yüce güzelliğin bir simgesidir” diye yazarak, bu şiiri kendisi yüceltir. Gül ayrıca “kutsal doğanın temel simgesidir ve nesnelerin simgesel yüreğidir”. Bize onun “Bakire Meryem’in kutsal çiçeği” olduğu kadar “Batılı Yaşam Çiçeği” de olduğunu söyler. Aynı zamanda “kadın güzelliğinin bir simgesi” olarak da düşünülebilir. Yeats bu şiir üzerine bir yorumunda Keltlerin gülü Eski İrlanda’nın bir simgesi olarak gördüklerini anımsatır.<sup>7</sup> Görülebileceği gibi Yeats’in kafasındaki çağrışımlar dizisi geniştir ve hem kutsal hem kutsal olmayan çeşitli yönleri açılmıştır.

Gülü şimdi de başka bir bağlamda ele alalım. William Blake’in “The Sick Rose”u [“Hasta Gül”] çiçeğin simgesel doğasından, büyleyici bir şekilde faydalanan bir şiirdir:

7 William Butler Yeats, *Selected Poems and Two Plays*, ed. M. L. Rosenthal (New York: Collier, 1962), 210.

Ey Gül, hastasın sen!  
 Göze görünmeyen bir kurtçuk  
 Geceleri uçan,  
 Uluyan fırtınada,

Buldu senin yatağını  
 Al mutluluktan oluşan  
 Ve onun karanlık gizli aşkı  
 Harap etti senin yaşamını.

Ne tür bir güldür bu? İnsan bunu, çağrışım sürecine başlayıp, böylece bütün kişisel anlamları, örneğin Yeats'in sözünü ettiklerini de oyuna katıp geleneksel çağrışımlarla birlikte sadece tahmin edebilir. Geçen yarım yüzyılda pek çok eleştirmen bu şiiri inceledi, bunlar arasında Northrop Frye ile Hazard Adams (biyografik ve sosyal içeriklerine gönderme yapmaksızın metnin iç dinamiklerine odaklanan önemli bir edebiyat kuramı okulu olan yeni eleştiri tarzı hayli standart bir yaklaşımları vardı) ve şiiri ataerkil sistemin bir bağlamı içinde gören, metinde kadına karşı "kuşku ve belki de düşmanlık" bulan Elizabeth Langland gibi feministler vardı. Aslında bu şiir –simgesel bir sunum olarak– her türlü okumaya uyum sağlar.<sup>8</sup>

Simge taşıyıcısının anlamdan kopup uzaklaştığı bir karşılaştırmadır. "Sevgilim kırmızı mı kırmızı bir güle benzer" yerine sadece o güle birlikteyizdir – ya da Blake'in şiirinin hasta gülüyle. Bu gül her şeyin yerini alabilir: bir kadın, bir ülke, bir ruhani durum. Bize hasta olduğu söylenmektedir, bu nedenle kendisinde değildir. Bir bakıma gülün çiçeği solmuştur. Ayrıca hastalığa neyin neden olduğu hakkında da çok az bilgimiz vardır. Fırtınada uçan "görünmeyen kurtçuk" Langland'ın öne sürdüğü gibi, muhtemelen erkektir, ancak bundan emin değilim. Boyu eninden daha uzun her şeyin fallik olduğuna inanan eleştirmenler var. Ama bu kurtçuk *sahiden* falliktir, özellikle de dişi gülün "yatağına" yaklaşırken. "Karanlık gizli aşk"a

8 Bkz. Elizabeth Langland, "Blake's Feminist Revision of Literary Tradition in 'The Sick Rose'", *Critical Paths: Blake and Argument of Method* içinde, ed. Dan Miller, Mark Bracher ve Donald Ault (Durham: Duke University Press, 1987), 225-243. Blake'in diğer şiirleri bağlamında "The Sick Rose"un kapsamlı yorumları için ayrıca bkz. Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* (Princeton: Princeton University Press, 1947) ve Hazard Adams, *William Blake* (Seattle: University of Washington Press, 1963).

sahip oluşu pekâlâ erotik olabilir; “karanlık” oluşunun nedeni belki de niyetinin pek hayranlık veren bir şey olmamasıdır. Belki de gülü bozmak ya da “çiçeklerini yolmak”<sup>\*</sup> istiyordur? Her halükârda, gülü harap etmiştir. Bu gülün, “al mutluluk”un hazzını yaşatan, daha çok mastürbasyonu akla getiren yatağı belirgin bir narsisist katman da yaratmaktadır. Peki ya Blake belli bir kadına kızdıysa, bunu kim bilebilirdi ki? Her halükârda, bu kadın “bulunmuş” ve harap edilmişti.

Bir simge, havuza atılan bir taş gibidir. Taş önce büyük bir su fışkırtır: Bu, anlamlandırmanın en öncelikli düzlemidir. Suyun fışkırdığı noktadan başlayıp birbiri içine geçmiş anlam halkaları yayılır. Anlamın en dıştaki halkaları en baştaki taşın suya çarptığı anda suyun fışkırmasıyla çok az ilintilidir. Bu çok dıştaki (çok uzak?) yorumlar kıyıya vurur, kıyı bazen konuyla ilgili olur bazen olmaz. Bazı yorumlar son derece özel ve kişisel olabilir, sadece okurun kafasında var olan bir çağrışımlar halkası oluşturur. En uzak halkalarda bile sıklıkla bir geçerlilik vardır ancak bazen bağ yiter. Bazı durumlarda, Frost’un ifade ettiği gibi bir yorumda nereye kadar gidebileceğimizi, nereye kadar gidemeyeceğimizi bize şiir öğretir.

Çağdaş şiirler arasında en sevdiklerimden biri Louise Glück’ün “Messengers”ıdır [“Haberciler”]. Şair simge kullanır, kazlarda ve geyiklerde bedenlenmiş gizemli bir haberci çağrısıyla açar şiiri, bunlar bize kenar boşluklarından yaklaşır; önce bizim görüş alanımızın sınırlarındadırlar, sonra dikkatimizi ele geçirirler:

Tek yapman gereken beklemek, onlar seni bulacak.  
Bataklığın üzerinde alçaktan uçan bu kazlar,  
siyah suyun içinde parlıyorlar.  
Seni bulurlar.

Ve geyikler—  
ne kadar da güzeller,  
sanki gövdeleri onlara engel olmadı.  
Ağır ağır kaydılar açıklığa  
güneş ışıklarının tunç levhaları arasından.

Ama bunlar habercilerdir. Bir simge olarak kazlar ve geyikler duygularımıza, en derin arzularımıza seslenir. İnsanın zihnine bu ya-

<sup>\*</sup> Burada yazar hem çiçeklerini yolmak hem de bekâretini bozmak anlamına gelen “deflower” sözcüğünü kullanıyor. (e. n.)

ratıkları özümseme izni vermesi gerekir. Bir başka dizede Glück “Olmasına izin vermen yeter sadece” der. Şiir bizi düz anlamın ötesine bakmaya ve aksi takdirde göz ardı edilecek doğal dünya içinde bir uyum bulmaya çağırır. Şiir, bu imgelerin karmaşıklığına, gördüğünü yorumlamaya gayret eden, “yaralı ve baskın” olan, –bazen çok zor olsa da– kavradığına hâkim olmaya çalışan insan gözüne eklemeler yaparak devam eder.

“The Motive for Metaphor”da [“Metafor İçin Bir Neden”] Stevens analojik düşünceyi biraz kişisel olmakla birlikte fevkalade anlamlı bir görüş açısından inceler:

Sonbaharda hoşlanırsın ağaç altlarından  
Çünkü her şey yarı ölüdür.  
Rüzgâr bir sakat gibi dolanır yapraklar arasında  
Ve anlamsız sözcükler tekrarlar.

Aynı şekilde, mutluydun ilkyazda,  
Çeyrek şeylerin yarım renkleriyle,  
Az çok parlak bir gök, eriyen bulutlar,  
Sadece bir kuş, yarı belirgin bir ay—

Yarı belirgin ay aydınlatıyor yarı belirgin bir dünyayı  
Asla ifade edilemeyecek şeylerin,  
Sen pek sen değildin orada  
Ve istemedin ve istemek zorunda değilsin,

Değişikliklerin coşkusunu arzularken:  
Metafor için bir neden, pısmak  
Ağırlığından ilk öğlenin,  
Varlığın A B C’sinden,

Kızgın mizaç, çekici  
Kırmızı ve mavinin, sert ses—  
İmaya çarpan çelik—keskin çakış,  
Yaşamsal, kibirli, ölümcül, baskın X.

Şiirdeki ağaç altlarından hoşlanan “sen” garipliğiyle okurun kulağını yakalıyor. Stevens kendinden “sen” diye söz ediyor, gerçi alttan alta okuru da ima ediyor. Burada bir yönlendirme duygusu var: Seveceksin ya da sevmek zorundasın, o sonbahar ağaçlarının altını, orada “rüzgâr bir sakat gibi dolanır yapraklar arasında/ Ve anlamsız sözcükler tekrarlar”. Stevens burada bir ilk-dili işaret ediyor, yazma ya da dahası konuşma öncesi bir dili: Sözcükleri olmayan sentaksı. Bu belki de arı düşüncenin bir biçimidir. Rüzgâr, kök anlamıyla, *spiritus*: Ruhu canlı bir aleve dönüştüren bir yelpaze. Ama bu rüzgâr “bir sakat gibi” hareket eder. “Sen” neden seveceksin bunu? Belki de rüzgârın yavaşlığı, onun kararsız hareketleri, o “anlamsız sözcükler”, gerçekliğin başka yerlerde esen –kışın örneğin– daha güçlü (ya da daha az rahat veya daha az huzur veren) rüzgârlarından daha baskındır. En azından bir sakat gene de hareket edebilir, ölü biri edemez.

Stevens’da kış gerçekliği imler (hayranlık uyandırıcı şiiri “The Snow Man”de olduğu gibi) oysa yaz imgelemin doruk noktasıdır. Sonbahar ve ilkyaz (“Notes Toward a Supreme Fiction”da) “akılla göğün arasında bir savaş” dediği, pek çok şiirinin konusu olan gerçeklikle imgelem arasındaki diyalektiği yansıtan mevsimlerdir. *Collected Poems* derinlemesine incelenirse bir yanda “gerçeklik”, diğer yanda “imgelem” in olduğu iki kategori yaratılabilir. Gerçeklik kış, güneş, kuzey, mavi gibi kelimelerle imlenir. İmgelem ise yaz, ay, güney, yeşil gibi karşıt sözcükleri çeker. Yukarıdaki şiirin ikinci ve üçüncü kıtalarında Stevens “yarı belirgin ay aydınlatıyor yarı belirgin bir dünyayı” dediği ilkyazı yeğler. O yarı belirginlik içine sığınabilir ve kendini açık etmekten kaçınabilir ve mutlak oluşumun haşin aydınlığından, ölümün kendisinden uzak durulabilir. Stevens “asla ifade edilemeyecek şeyler”den, rüzgârın o sözcüksüz ilk-dilinden hoşlanır. Metafor imkânsız olanı, bir şeyin bir başka şey olduğu bir dünyayı mümkün kılabilir ve bu sayede, “Juliet bir güneş”tir. Bu metaforik simya dünyasında, değişiklikler ortaya çıkar ve bunlar doğruymuş gibi gelir; şair onları gerçek kılar. Stevens, dediği gibi, “değişikliklerin coşkusu” arzular. Metafor metamorfozun temsilcisidir.

Analojinin değişen dünyası, ölümdeki gibi, hiçbir şeyin asla değişmediği gerçekliğin sert aydınlığının karşıtıdır. Stevens, için-

de olduğumuz dünyayı ayrıntısız bir yer olarak düşünür (belki Harvard'da futbol oynayan al yanaklı sağlıklı tipler gibi mi?), burada “kızgın mizaç” diye temsil edilmiştir. Gerçekliği örse vuran bir çekiç olarak görür, çınlar ve kıvılcımlar saçar. Bu yaşamsal bir şeydir elbette ama aynı zamanda kibirli ve ölümcüldür. Şair daha az yaşamsal, daha az kibirli ve belki de daha az ölümcül bir şeyi yeğliyor gibidir: Bir şey taşınarak başka bir şeye dönüştüğünde ortaya çıkan anlam kaymasını. Bu bir değişiklikler ve şiir dünyasıdır, bir şeyin bir başka şey olduğu ve bunu sadece dilin elde ettiği –Stevens'dan alıntılarsak– gerçekliğe böylesi bir “olağanüstü uygunluk” gerçeklikle öylesine yoğundu ki “bütün laf kalabalığını alıp götürür”. Böylece rüzgârın alıp kaldırdığı, çırılçıplak bıraktığı, anlamı olmayan sözcüklere geri dönmüş oluruz.

## Gelenek ve Özgünlük

Bazı yazarlar her zaman hedeflemeleri gereken sahicilik ile hiç ilgilenmemeleri gereken özgünlüğü karıştırıyor, bununla hiç ilgilenmemeliler oysa.

W. H. Auden

Şu bir gerçek ki her yazar kendi öncelini kendi yaratır. Yapıtları geleceğimizi olduğu kadar bizim geçmişini kavrayışımızı da değiştirir.

Jorge Luis Borges

Bakir bir aynaya ihtiyacım var  
daha önce kimsenin asla bakmamış olduğu,  
daha önce kimseye asla bakmamış olan,  
ruhların gözlerini parlatacak  
ve onları tanımama yardımcı olacak.

Elizabeth Bishop



Gelenek, bu pek çok kez kötüye kullanılmış olan terim, çoğunlukla T. S. Eliot'ın "bireysel yeti" dediği şeyin karşısına konur. Şairlerin gelenekle ve eleştirmen W. Jackson Bate'in "geçmişin yükü" diye adlandırdığı ya da edebiyat geleneğinin ve etkilerinin önde gelen çağdaş kuramcısı Harold Bloom'un "etki kaygısı" dediği şeyle nasıl baş ettikleri enine boyuna tartışılmıştır. Belki de bu yük ya da kaygı biraz fazla abartıldı – şairler her zaman kendilerinden önceki büyük figürlerden hoşnut olmuşlar ve bunu da kendilerine göre yeniden yaratarak, ihtiyaçları olanı onlardan alarak, kullanılmayacak olanı da bir yana atarak yapmışlardır. Geçmiş bilmemek onları akılsızca tekrarlara mahkûm eder ve bunun ciddi yazarların başına gelmesi muhtemel değildir çünkü yazmanın başı –ve sonu– okumaktır.

Şiir geçmiş "hakkında"dır çünkü şairler şunu bilirler: Dilin kendisi tarihtir, sözcükler zamanın içinden kayarak gelirler, değişime uğrarlar, anlam kaymaları olur ama gene de her sözcük aynı zamanda bir "palimpsest"tir; mevcut anlamının altında yatan sayısız silinmeyi içinde barındırır, bu onu renklendirir, ona kişilik kazandırır, katmanlı anlam ve yön verir. Bir şiir de bu anlamda bir palimpsest'tir, önceki şiirlerin üzerine yazılmaktadır, bu nedenle de yanlış okunacağı, yanlış yönlendirileceği hatta yanlış konumlandırılacağı geleceğe bir armağandır. Ama güçlü şiir asla tamamen terk edilmez. W. H. Auden'in Yeats için yazdığı ağıtta söylediği gibi, "yaratılışın vadisi" içinde yaşamayı sürdürür. En iyi şartlarda, şiirin kendisi bir vadi olur ve dilinin suları denize doğru yol alır.

Eliot'ta keskin bir geçmiş duygusu vardı ve bunun yazarlar için anlamını biliyordu. Yepyeni ufuklar açan denemesi "Tradition and the Individual Talent"da ["Gelenek ve Bireysel Yeti"] geçmişle şimdi arasındaki ilişkiler üzerine temel formüller oluşturdu ve bunlar önceki yüzyılın uzun bir bölümünde bu konunun tartışmalarına

yön verdi. Eliot'a göre (şimdi genel olarak kanon diye gönderme yapılan) edebi geçmiş, işlerin durağan bir kataloğu değil, yaşayan bir organizmadır. Geçmiş şimdi üzerine baskı uygular hatta doğasını ve yönünü belirlemeye yardım eder; Eliot'ın dikkat ettiği bir başka şey de şimdinin de geçmişi etkilediğidir. Yani, yeni bir sanat yapıtı ortaya konulduğunda, geçmiş yapıtların düzenine dair duygumuzu değiştirir: "Var olan anıtlar kendi aralarında ideal bir düzen yaratırlar, bu yeni (gerçekten yeni) bir sanat yapıtının aralarına katılmasıyla değişime uğrar. Var olan düzen yeni iş gelene dek tamamlanmış haldedir; yeniliğin ortaya çıkışından sonra düzenin sürebilmesi için var olan *bütün* düzen, az da olsa değişmelidir; dolayısıyla her sanat eserinin bütünle ilişkisi, oranları, değerleri yeniden düzenlenir ve işte eski ile yeni arasındaki uyum da budur."<sup>1</sup>

Burada dikkati canlı tutan, bu eşzamanlı düzen mefhumudur; şimdi olarak geçmiş duygusu, şimdiden etkilenen geçmiş, bu sürekli yenileyici saldırıya maruz kalan, titrek "anıtlar" kitlesi... "Hiçbir şair, herhangi bir sanat dalından herhangi bir sanatçı, tek başına bir anlam taşımaz" diye ekler Eliot. Bu, bazen kendilerinden önce olup bitenden bağımsız var olduklarını hayal etmekten hoşlanan genç şairlere sarsıcı gelebilir. Ama gerçekten ilgi çekici hiçbir sanat geçmişle belirgin bir ilişkisi yoksa var olamaz. Bir şair o güne kadar yazılmış şiirlerden etkilenmeyi ya da onlara karşı duyarlı olmayı asla dert etmemelidir. Gerçekten de Eliot'ın işaret ettiği gibi, bir şairin yapıtlarının en bireysel bölümleri "belki de ölü şairlerin, atalarının ölümsüzlüklerini son derece etkin bir şekilde ortaya koydukları kısımlar olabilir." Bunun sadece genç şairleri ya da zanaatlarının başlarında olanları etkilediğini kimse aklına getirmesin diye Eliot kuvvetle şöyle vurgular: "Yeniyetmeliğin etkilere açık dönemi değil belirttiğim, tam yetişkinlik dönemi."

Eliot'ın bu denemesi, şiir ve eleştiri üzerine son derece etkili denemelerinin yer aldığı kitabı *The Sacred Wood*'da [Kutsal Orman, 1920] yer alır. Kitabın insanı büyüleyen başlığı Sör James Frazer'ın öncü antropolojik çalışması *The Golden Bough*'un [Altın Dal] açılış sayfalarına bir göndermedir; ilkin 1890'da yayımlanan bu kitapta Frazer bir kutsal orman mitosunu yazar, söz konusu

1 T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* içinde (Londra: Methuen, 1950), 50.

orman başka bir rahip gelip de onu savaşta yenene kadar güçlü bir rahip tarafından yönetilmektedir. Ustaca bir göndermeyle Eliot zırh eldivenlerinden, kutsal ormanda üstünlük isteğinden, bu alanı ele geçireceklere meydan okumaktan vazgeçiyordu.

Eleştiri yazan hemen hemen her şair gibi Eliot da kendi işinin gelişebileceği bir ortam yaratma peşine düşmüştü. Bu pekâlâ doğaldır. Eliot son derece yenilikçi bir şairdi ama kendisinden önceki her şeyle derin ve kapsamlı ilişkiler içindeydi. Bazı bakımlardan *Çorak Ülke* onun gelenek ve özgünlük üzerine olan denemesinin bir başka versiyonu olarak okunabilir. Daha önceki edebiyatlardan süzölmüş bir alıntılar mozaikinden oluşur, hepsi de parçalıdır, hepsi de şiirin sesinden süzülerek gelmiştir. Büyük Savaş'ın, "bütün savaşları bitirecek savaş"ın ardından Avrupa fiziksel ve duygusal olarak fena halde dağılmıştı. Geleneksel imgeler gücünü yitirmiş, bir "kırık imgeler yığının" dönüşmüş gibiydi. Eliot bu yıkıntıyı gözden geçirdi, "bir avuç tozda korku"yu gördü. Evrensel kitaplığı talan etti, çoğunlukla alabildiğine umutsuzlukla teselli, esin aradı. *Çorak Ülke*'nin sonunda söz alanlardan biri, "yıkıntılara destek yaptığım bu parçaları" der.

Eliot elbette intihalle suçlanmıştı. Yapıtları sevdiği dizeler ve sözlerden bir derleme, göndermelerden bir dokudur; bilinen ve görece az bilinen işlerden sayısız alıntıdan oluşur. Birbirini izleyen bölümlere eklenmiş yarı bilimsel notlar onun kaynaklarına belli belirsiz bir kılavuz görevi görür ama bu gülünç bir şekilde yetersizdir ve amacı da zaten budur. Eliot geçmişi yeniden yazıyordu, onu aydınlığa çıkartmıyordu. Biz sadece kırık anıtların kumlar üzerine dağılmış uzuvlarını görürüz. Bir defasında Eliot kendini savunurken kötü şairlerin önceki şairleri taklit ettiklerini söylemiş, "iyi şairler çalar" demişti. Sanırım söylemek istediği, şiirin bir tür yeniden yazma işi olarak düşünülmesi gerektiği idi. Zeki ve özgün bir sanatçı, her sanatta, geçmiş işlerle karşı karşıya gelir, heyecanla onları ziyaret eder, yeniden gözden geçirir ve yeniden yapar. Yeni eskiden gelir. Şiir gerçekten de taklitten korkmayan, gerekli ve geçerli görülen bütün kaynaklardan enerji alan, yüce bir düzeye çıkartılmış bir intihaldir. Şair, bir cesaret gösterisiyle "çalar" – tıpkı Shakespeare'in, Raphael Holinshed'in *Chronicles*'ından Thomas North'un Plutarkhos çevirilerine ve ağaçlarındaki sonsuz olgun

meyveleri topladığı çağdaşlarının edebiyatına, ilgisini çeken her şeyi yağmalaması gibi. Ya da günümüz *rap*çilerinin daha önceki bir şarkıyı alıp, remix yapıp, daha hızlı çalıp, sözlerle oynayıp, melodileri uzatıp, orijinal şarkının anlamını genişletmek yahut değiştirmek için sözleri ve melodiyi yepyeni bir bağlama yerleştirmesi (ya da yerinden etmesi) gibi.

Yazınsal etkinin doğası ve amacı başlı başına karmaşık bir alandır, ben burada sadece şöyle bir göz atacağım. Ama umarım “gelenek” ve özgünlük” tartışmalarındaki anahtar düşüncelerin bazılarını ortaya koyabilir; geçmişi hem şimdinin temelinde yatan hem de ona yardım eden bir şey olarak okumanın yeni bir yordamını öne sürebilirim, bu sayede de şairlere büyük bir enerji kaynağı, onları kendilerini ispat etmenin ötesine, hatta şiirin kendini dışa vurmak olduğunu söyleyen romantik düşüncenin ötesine taşıyan bir yol sunabilirim. Şiir bu etki okumasında müşterek bir edime dönüşür, bu edim romantik şairi yüce benliğin bir kısmından korurken Adrienne Rich’in “ortak dilin düşü” adını verdiği şeye de işaret eder.

Şiir okurlar için olduğu kadar yazarlar için de bir eğitim aracıdır. Şairler “öncüller”ini doğal olarak taklit ederler – yani kendilerinden önceki şairleri ya da amaçları için “icat” da ettiklerini (Borges’in işaret ettiği gibi); bunu yaparken bazen onları isteyerek yarattıkları bir boşluk içinde zanaatlarını geliştirmeye olanak sağlayacak şekilde yanlış okurlar. Son derece etkileyici bir düşünce olan, eğitimin mükemmel örnekleri taklit etmek olduğunu öne sürenler Yunanlardı. İdeal olan mükemmelliği (*arete*) tıpkı Homeros’un *İlyada*’sında Kral Peleus’un oğlu Akhileus’a söylediği gibi. Yunan eğitim yöntemi (*paideia*) bu ideale öykünmeyi gerektirir. Edebiyatta bunun anlamı yazarlardan her zaman mükemmelliği hedeflemeleri istenmesidir. Taklitle (*mimesis*) ilgili Yunan paranoyası göz önüne alındığında –bir sanat yapıtı doğanın taklididir ki bu da mükemmel olmayan bir şeyin taklidi olmaktadır– mükemmeli yaratma işinde bir parça etki endişesinin sızıyıp olması kimseyi şaşırtmamalıdır. İster istemez bir yazar ideali tutturamayacaktır. Sanata bir katkı yapabilmek için göreve geç gelmişlikten doğan bir geç kalmışlık duygusu kaçınılmaz görünmektedir.

Yazınsal etkiyle ilintili geç kalmışlık duygusunun uzun bir tarihi vardır. Catullus, Horatius ve Vergilius (sadece birkaç büyük örnek) gibi Romalılar Yunan başarısının gölgesinde yaşadılar ve her şair üzerinde ağır baskı kuran bir geçmişle pazarlığa oturmak zorunda kaldılar. Onlar Gordon Williams'ın *Tradition and Originality in Roman Poetry*'de [Roma Şiirinde Gelenek ve Özgürlük] gösterdiği gibi bu ilişkiyi pazarlık etmeyi parlak bir şekilde yönetmişlerdir. Williams şöyle yazar: "Bir Roma şairinin Yunan şiiriyle kuracağı en basit ilişki çeviriydi." Bütün sanatlar kendinden önceki sanatı değiştirip ileri taşıdığı için, şiir de bir bakıma her zaman önceki şiirlerin bir çevirisidir. Ama Romalılar daha da ileri gitti, Yunan şiirine nasıl davranılacağını öğrenip "ona tıpkı önceki dönem Roma şiirine davrandıkları gibi davrandılar: Yani Romalı şairin Yunan şiiriyle kendi dilindeki önceki şiirlerle aynı ilişkiyi kurduğu bir edebi gönderme tekniği geliştirildi."<sup>2</sup>

İngilizce yazar şairlerin kendilerine özgü sorunları vardır – Shakespeare bunlardan biridir. Çoğunlukla Alman şairlerin en büyüğü diye görülen Goethe, İngilizce kendisinin anadili olmadığı için Tanrı'ya şükrederdi, böylelikle Shakespeare'le doğrudan rekabet etmesi gerekmemişti. Shakespeare'den yılda bir oyundan fazla okumamak gerektiği konusunda uyarılmıştı çünkü sonuçları cesaret kırıcı ve ağır olabilirdi.

Johann Peter Eckermann'la yaptığı uzun konuşmalar dizisinde yaşlı Goethe takıntılı bir şekilde Shakespeare'e sürekli göndermeler yapar. 2 Ocak 1824'te Eckermann şunları kaydeder: "Shakespeare'in büyüklüğünden ve böyle bir devin ardından geldiklerinden İngiliz yazarların durumlarının ne büyük bir şanssızlık olduğundan bahsettik. 'Bir tiyatro yeteneği,' diye devam etti Goethe, 'önemliyse, Shakespeare'i göz önünde bulundurmadan, dahası onu incelemekten yapamaz. Ama Shakespeare'i incelemek onun insan doğasının tümünü her bakımdan enine boyuna tüketmiş olduğunun ve ondan sonra gelenler için yapacak pek bir şey kalmadığının farkına varmaktır. Ve dehanın değerini bilme yetisini haiz bir ruh böylesine akıl ermez ve erişilmez mükemmelliğin zaten var olduğunu fark ettiğinde kalemi kâğıda değdirmeye cesaretini nasıl bulabilir? Bu

2 Gordon Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry* (Oxford: Clarendon, 1968), 250.

bakımdan ben elli yıl önce sevgili Almanya’mda çok daha iyi durumdaydım. Halihazırdaki edebiyatla kısa sürede uzlaşabildim. Benim üstümde baskısı uzun süremedi, beni fazla engelleyemedi.”<sup>3</sup>

Shakespeare de başkalarının işleriyle ilgili kaygı duymuş olabilir. Elbette seçip aldığı her şeyi değiştirdi, etkileri kolayca ve açgözlülikle özümsemi. Gene de rakip şairler karşısında, Sone 86’da bir başka şaire, belki de Christopher Marlowe’a ya da George Chapman’a kindar tonda seslenişi gibi, söylenmişti: “Onun ruhu mu, ruhlar mı öğretmiş yazmayı/ ölümlü bir doruğun çok üstünde, vurup öldüren beni? *V. Henry*’nin kapanış sahnesinde, Shakespeare’in kendi hayalperest girişiminin gücünü sorguladığı kısımda da bir tereddüt tınısı duyulur: “Buraya kadar, kaba ve baştan sona beceriksiz kalemle/ Bizim boynu bükük yazarımız izledi öyküyü.” Sone 76’da kendine duyduğu kuşkudan ötürü dövünür gibidir: “Şiirim neden yoksun böylesine yeni bir gururdan,/ Böylesine uzak çeşitlilikten ya da anlık değişiklikten?” Aslında geç kalmışlık duygusu sonelerinin birkaçının içine sızmıştır, örneğin 18, 59, 106 ve 130’daki gibi. Oyunlarında, kendinden önceki oyun yazarlarından olay örgülerini, sahneleri ve dahası dili alır ve bazı durumlarda Jonathan Bate’in *Shakespeare and Ovid*’de [Ovidius ve Shakespeare, 1994] gösterdiği gibi borcunu açıkça kabullenir.

Çoğunlukla Shakespeare hoşlandığını alırdı, pek çok kez de şen şakrak yapardı bunu, örneğin Marlowe’un *Maltalı Yahudi*’sindeki balkon sahnesini *Romeo ve Juliet*’in balkon sahnesine taşıırken kelimelerin yerini değiştirme zahmetine bile girmeyişi gibi. Ovidius’la ilişkisinde öncülüyle dalga da geçer: *Size Nasıl Geliyorsa*’da (III, iii) Touchstone ve Audrey Arden Ormanı’nda espri yarışırır. Touchstone şöyle der: “Burada seninle ve senin keçilerinleym tıpkı en kaprisli şair, açık sözlü Ovidius’un Gotlar arasında olması gibi”. [Jaques bunu uzaktan duyar ve kendi kendine konuşur: “Ey kötü içselleştirilmiş bilgi, Zeus’un derme çatma bir kulübede olmasından da beter”.] Buna benzer bölümler (ve bunlar son derece boldur) Shakespeare’in Harold Bloom’un tanımladığı o etkilenme tasasına pek uğramadan başka şairlerle sonsuz çok yönlü diyalogunu ortaya koyar.

3 Johann Peter Eckermann, *Conversations of Goethe*, çev. John Oxenford, ed. J. K. Morehead (New York: Da Capo, 1998).

Başka büyük şairlerdeyse kendilerine başkalarının işlerini mal etmekle ilgili tasalar daha belirgindir. Robert Watson'ın *Literary Imperialism*'de [Yazınsal Emperyalizm, 1995] gösterdiği gibi Ben Jonson kendi etkilenmelerinin ve öncüllerininkilerin yoğun bir şekilde bilincindeydi, her şiirinde savaş veriyordu. Milton da kavgacıydı ve açık açık Homeros'la, Vergilius'la ve Dante'yle rekabete tutuşurdu, *Paradise Lost*'u [Kayıp Cennet] yazarken her biri sürekli aklındaydı. Milton'ın epiği delice mücadelecidir, pagan töreleri (örneğin kahramanlık kavramı) ile Hıristiyanlık ideallerini uzlaştırmaya çalışır. Milton'ın şiirinde şiddetle sunduğu Tanrı ile Şeytan arasındaki epik çatışmanın kendisinin geçmiş yazarlarla savaşımını, bilinçdışı bir seviyede de olsa, yansıtmadığını söylemek zordur (Bloom *The Anxiety of Influence*'da [Etki Kaygısı] bu dinamiğe kafa yormuştur).

Milton modern çağ öncesinin Shakespeare'den sonraki en karmaşık ve "anıtsal" İngiliz şairidir. Ona duydukları hayranlığı açıkça yazan Wordsworth, Shelley ve Keats de dahil olmak üzere kendisinden sonra gelenleri derinlemesine etkilemiştir. Eleştirmenler uzun zamandır Milton'la sonraki şairler arasındaki stilistik ve tematik bağlara işaret ediyor; bunlardan biri de R. D. Havens'in klasikleşmiş çalışması *The Influence of Milton on English Poetry*'dir [Milton'ın İngiliz Şiirine Etkileri, 1922]. Ancak psikolojik dinamikleri pek de anlamadan metodolojik bir eğilimle yansımalarının izinin sürüldüğü bu tür çalışmalarda naif bir indirgemecilik vardır. Yetmişlerin ortasında Bloom, etkiyle ilgili göndermelerin sayılması ve kaynak avcılığının çok ötesine geçen yeni bir düşünme yolu açtı. Ona göre etki ister istemez öncüllerle "savaşma" ve onları yanlış okumayla ilintilidir. Bloom'a göre şiirler, sonraki şairlerin onları yanlış okumalarıyla var olur. O bu yaklaşımına "karşıt eleştiri" (antithetical criticism) adını verir ve bunu şöyle açıklar: "Kendilerini önemli atfeden bütün eleştiriler totoloji –şiir neyse odur ve kendi anlamı esastır– ve indirgemecilik arasında bocalar; bu en iyi, bir şiirin anlamı sadece bir şiir olabilir ama bu başka şiirdir –o şiirin kendisi değildir– şeklindeki varsayımla aktarılan bir yadsımadır. Ve tamamen gelişigüzel seçilen bir şiir de değildir bu, *ephebe* [delikanlı] o şiiri hiç okumamış olsa bile şüphe götürmez bir öncülün herhangi bir temel şiiridir. Kaynak araştırması burada tamamen geçersizdir;

temel sözcükleri ele alıyoruz ama karşıt anlamlar ve *ephebe*'nin en iyi yanlış yorumlamaları belki de hiç okumadığı bu şiirlerdir.”<sup>4</sup>

Üslubunun tuhaflığı ve kişisel jargonu bir yana, Bloom eleştir-menlere ilginç sonuçlar verecek bir yönü işaret etmektedir. Esas itibariyle Bloom çeşitli Freud'cu düşünceleri toplamış ve edebiyat modellerine uygulamıştır, bunu da bir şairin “gelişimi”ni edebiyattaki “baba”larıyla izler, şair “kendi erkekliğini” elde edebilmek için onu bir yana atmalı hatta “öldürmeli”dir. Bütün bunlar ne kadar şaşırtıcı ve bazı durumlarda uygun olsa bile son derece ataerkildir. Genç şair (Bloom ona *ephebe* der, asla bir kadın söz konusu değildir) modellerini saptanabilir şekilde yanlış okur, kendine özgünlüğün boy atacağı bir alan açar. Çoğunlukla yeni bir şiirin içinden doğacağı belli bir şiir yoktur; daha çok (büyük edebiyat kuramcısı Walter Benjamin'in beğendiği terimi kullanırsak) şairin aurası başı çeker, genç şair tam da bununla yarışan bir aurayla onu bastırmak için mücadele etmelidir.

Bana sorarsanız pek çok durumda öncülün etkisi belli belirsiz hatta görünmezdir – yeni şaire bile. Şairler önceki işler toplamında bir enerji kaynağı bulurlar ve kendilerini ona ilştirirler: Bu bir otomobilin aküsünün bir kabloyla başka bir otomobile bağlanmasından farksızdır, gerçi şairin işi halkın gözlerinden uzaktadır. Motor çalışır-sa araba kendi başına çalışma yetisi kazanır. Böylece Seamus Heaney gibi bir şairin Anglosakson şairlerden Garard Manley Hopkins'le, Dylan Thomas'la ilişki kurduğunu ve bu kaynaklardan bir konuşma üslubu, cesur, aliterasyonlu bir ses alıp bunlara kendi verimli tavrını ve tuhaf görüş açısını koyduğunu görebilirsiniz. Başka şairlerden, örneğin Robert Frost'tan şiirde kırsal yaşamın malzemesini kullanmayı öğrenmiştir. Frost'un “For Once, Then, Something” [“Bir Defalık, Sonra, Bir Şey”] gibi bir şiirini, Heaney'nin “Personal Helicon” [“Kişisel Helikon”] gibi bir şiirinin yanına koyabilir ve her iki şairin aynı damardan olduğunu görebilirsiniz; her iki şiirde de şair bir kuyunun içine, hafıza kuyusuna, geçmiş kuyusuna bakar. İki şiirde de kuyunun dibinde bir şey bulunur ya da bakarken bir şey keşfedilir. Frost'un şiirinde kuyunun dibinde “bir şey” vardır. “Nedir bu beyazlık?” diye merak eder şair. “Gerçeklik? Kristal bir çakıl?” Bu bir hayli farklı ve sarsıcıdır. Heaney'nin kuyuya bakarken ve içine doğru bağırırken keşfettiği şey kendisidir: “Bir uyak yaptım/ Kendimi

4 Harold Bloom. *The Anxiety of Influence* (New York: Oxford University Press, 1973), 70.

görmek için, yankılasın diye karanlık.” Heaney’de “karanlık” yankılar, ses kaynağı olarak benliğini kullanır, şiirin kuralları olmaksızın görünmez ve ses vermez. Şaire kendini görünür kılan dildir.

Benim kişisel görüşümse, öncülleriyle savaşmak şöyle dursun, şairler çoğunlukla edebi velinimetlerinin kendileri olduğunu düşünür ve onunla bir tür diyaloga girer. Aslında bu diyalog kültürün özüdür.

Şiir gerçekten de bir diyalog, bazı dizeler boyunca süren ve genişleyen bir “tartışma”dır. Yazınsal geleneklerle ilgili esas mesele bazı ölçütlerin çok daha önceden belirlenmiş olması ve yeni şairlerin başlayacak yeri olmasıdır. Bazı kuralları kabul eder bazılarını etmezler. Bazı şiirlerin kendi versiyonlarını yaparlar. Öncüllerine saygılarını sunar ya da kendi amaçları için onları yeniden icat ederler, bazen de atalarının işlerini bozarlar (Bloom’un edebi etkilenmeyle ilgili çeşitli kitaplarında belirttiği ve özenle izini sürdüğü gibi bazen bunun için gayret ederler). Bana sorarsanız Bloom’un ve diğerlerinin bu bağlamda gördüğünden daha az kasıtlı şiddet var. Bu sadece bir şiirsel söylem, gelişen bir sohbet biçimi.

Şairler arası diyalogun iki ünlü örneğini ele alalım. İşte Wordsworth’un bir hayli güçlü bir sonesi olan “London, 1802” [“Londra, 1802”]:

MILTON! Sen bu zamanlarda yaşıyor olmalıydın:  
 İngiltere’nin ihtiyacı var sana: O şimdi bir bataklık  
 Kokuşmuş suları olan: Sunak, kılıç ve kalem,  
 Ocak başı, kahramanlık dolu zenginliği asaletin ve köy evi,  
 Rehin bıraktı kadim İngiliz drahomasını  
 İç mutluluğun. Bencil adamlarız biz;  
 Ey doğrult bizi, dön bize yeniden  
 Ve bize edep erkân ver yeniden, şeref, özgürlük, güç!  
 Bir yıldız gibiydi senin ruhun ve gitti uzaklara;  
 Senin bir sesin vardı, denizinkine benzerdi,  
 Çıplak gökler gibi saf, şanlı, özgür,  
 Onun için de yaşamın sıradan yollarında ilerlerdi,  
 Şen bir tanrısallık içinde ve gene de yüreğin  
 En basit görevlere kendini verirdi.

Wordsworth birkaç katmanda yol alır, kahramanını yüceltirken gününün İngilteresi'ni kesinlikle kötüler. Şiir Milton'a değil, şairin zamanına ve ülkeye gönderme yapar. Bu "bataklık/kokuşmuş suları olan" genç Wordsworth'ü belli ki yormuştur. İngiltere'nin kokuşmuş bir monarşi olmayıp (en azından genç Wordsworth'e böyle gelmektedir), Oliwer Cromwell zamanında cumhuriyet olduğu döneme özlemle bakar. Bu "iç mutluluğun" mirasının (drahomasının) heba edilmiş olmasından yakınır. Suçlama giderek şiddetlenir: "Bencil adamlarız." Tanrı'ya yönelir gibi Milton'a yönelir: "Ey doğrult bizi." Burada insan şairin bir mezmur yazdığına neredeyse inanır. Milton her şeyin üstünde yüceltilmiştir, bir "yıldız gibi"dir. Aşağıdaki sefillerden "uzağa gitmiştir", "çıplak gökler gibi saf, şanlı, özgür". Ama Milton (Wordsworth'ün gözünde) sıradan yaşamla da ilişkisini sürdürmeyi "sıradan yollarla" başarır. Üzüm bağlarında çalışmış, Cromwell rejiminde politik görevler almıştır vs.

Shelley'nin kendi öncülü Wordsworth'e ithaf ettiği şiirinde onun yukarıdaki şiiri ve dinamikleriyle ilgili neler yaptığına bakalım:

Doğanın şairi, ağlamıştın bildiğin için  
 Giden şeylerin asla geri dönmeyeceğini:  
 Çocukluk ve gençlik, dostluk ve ilk ışıltısı aşkın,  
 Uçup gitmişti tatlı düşler gibi, seni mateminle bırakmıştı.  
 Bu ortak yakınmaları ben de duyumsuyorum. Bir yitirişse yalnızca  
 bana ait,  
 Sen de duyumsamıştın ama gene de ben tek başıma üzülmekteyim.  
 Sen yalnız bir yıldız gibiydin, ışığı parlayan  
 Üzerinde kırılğan bir teknenin, gece yarısı kış kükrerken:  
 Taşlardan yapılmış bir sığınak gibiydin duran  
 Üzerinde kör ve savaştan yığınların:  
 Şerefli bir yoksullukta senin sesin dokumuştun  
 Doğruları ve bağımsızlığı kutsayan şarkıları—  
 Bunları terk edince bana acı çekmeyi bıraktın,  
 Böyle olduğu için, vazgeçmelisin artık var olmaktan.  
 ["Wordsworth'e"]

Bu şiir, kendisinden önce Wordsworth'ün örneği olmasaydı pek var olamazdı. Önceki şiirin bilgisine gereksinim duyuyor ve oradaki tartışmayı sürdürüyor. Shelley de öncülüne, "doğanın şairi"ne

seslenerek ya da onu karşısında hayal ederek söze başlar. Dünyada eksik olan bir öğeyi tanımlar: Büyük bir kişiliğin yokluğu. Buna Wordsworth'ün takıntılı, dünyanın her yerinde bol bol bulunan yokluk düşüncesini de ekler. Gene de bütün yoksunlukların bir “yokluk”ta birleşmesi etkileyici hatta çarpıcıdır. Wordsworth şiirinin bütününde bunca yüceliğin geçip gitmiş olmasına ağıt yarkarken Shelley Wordsworth'ün politik bir şair olarak, “doğrulara ve bağımsızlığa kendini adanmış” biri olarak gücünü yitirmesini bu duyguya bağlar – garip bir tavır vardır burada, çünkü Shelley bu şiiri yazarken Wordsworth yaşıyordu.

Shelley yumruklarını sakınmaz. Wordsworth'ün ilk dönemindeki gücünü Milton'a eş “yalnız bir yıldız” olmakla över, ki Wordsworth de Milton'ı aynı sözcüklerle, “kör ve savaşıyor yığınların üstünde” bir şair olarak övmüştür. Ama burada Wordsworth'ün yaşıyor oluşunu ve (Shelley'nin bakışıyla bir şair olarak) iyi olmayışını göz önüne alırsak ürpertici bir reddediş de vardır. Shelley Wordsworth'ün örneğini işleyerek Wordsworth'ün de (Milton gibi) “saygın bir yokluk” içinde çalıştığı, yaşamın “sıradan yollarında” bulunduğu gibi yüksek ve alçak nicelikler uygular. Ama bunların artık olmadığı gerçeği güçlü bir patlama gibi hissedilir.

Shelley'nin şiirinde şüpheyi yer bırakmayacak bir etkilenme kaygısı vardır. İnsan onun bu büyük ustayı, bu Doğanın Şairi'ni yerine oturtma çabasındaki saldırganlığı hisseder; Shelley Wordsworth'ü Milton'la ilişkili olarak dolaylı yoldan yerine oturtur ve aşağılar. Shelley'nin şiirindeki “yalnız yıldız” önermesinde bir yalan tınısı vardır. Wordsworth'ün yapısının yansımada aynı zamanda Wordsworth'ü kötüleme etkisi de vardır çünkü burada karşılaştırma ölçütleri eşit değildir. Shelley “bu zamanlarda yaşıyor olmalıydın” diyemez çünkü Wordsworth gerçekten yaşıyordu. Ama gene de o sözlerin şiirin açılış dizesinde, “İngiltere, 1802”nin bir hayli üstü örtük, ironik bir yankısı olarak alttan alta duyulduğu söylenebilir.

Daha sıklıkla, şairler öncülleriyle daha az savaşçı bir diyaloga ya da “sohbet”e girerler. Cesur bir eşitlik varsayımı olarak baba ve oğul arasında Ödipal bir mücadele yoktur – “yeni” şair tarihe ve zamana meydan okuyarak sadece “yaşlı olanla” eşitlik ister. Yeni şair kendisini bir sohbetin akışına bırakır. Metaforu değiştirirsek, genç şair, kadın olsun erkek olsun, sanatın yüce sofrasında yerini

alır, yaşlılarla ya hemfikirdir ya da onlara karşı çıkar, tartışmaya yeni dizeler sunar, imgeyi imgeyle, sözü sözle karşılar. Bu atışma canlıdır, ama iyi işlerse verimli olur.

Genellikle şairler arasındaki diyalog mahremdir ve bir dereceye kadar, çoğu okur tarafından görülmez. Bu konuyla ilgili sözlerimi birbirini ardına üç şiirle bitirmeme izin verin. On altıncı yüzyılda yazarı bilinmeyen şu şiir ortaya çıktı:

*Western wind, when wilt thou blow,  
The small rain down can rain?  
Christ if my love were in my arms,  
And I in my bed again.*

Garbi yeli ne zaman eseceksin,  
Yağabilsin şu küçük yağmur?  
İsa kollarımın arasında olsun sevdiğim  
Ve ben de yatağında bir kez daha.

Bu klasik bir aşk ve kayıp şiiridir, bu şiirde şair sevgilisinin yokluğundan duyduğu çaresizliği dışa vurur. İlk dizenin ciddiyeti (kıyas kabul etmez güzelliğinin yanı sıra) son iki dizeyle zıt bir durum yaratır, “İsa” sözü, bu halk söyleyişi, bir tür argo sözcük olarak ve ifadedeki samimi yapı, içtenliğiyle okurun soluğunu keser. Yel, zaman ve mesafeyi temsil eder ve soruya o büyüleyici ikinci dizeyle garip bir çabukluk duygusu verilir; dengeli kurulmuş vurgularıyla (dizenin soyut ritmik gizil gücü) saklı *iambik* ölçüsünü son derece etkili yapar. Aynı etki üçüncü dizede de ortaya çıkar: Soyut dize bir *iambik tetrametre*’dir ama şair ilk ayağı dâhiyane bir şekilde ters çevirir, ağırlığı başlangıç sözcüğüne yükler, sonra da “eğer sevgilim” ile bir tür anapest [iki kısa bir uzun heceli ölçü] yaratır. Bu elbette yarı bilinçsiz yapılmıştır, şairler oturup kendi kendilerine, “hey, haydi şu iambiki tersine çevireyim” demez. Metrik ölçüyü kullanmak üzere eğitilmişlerdir ve çeşitli yöntemlerle nasıl bir etki yaratılacağını bilirler.

“Blow, West Wind” [“Es Batı Yeli”] şiirini yazarken Robert Penn Warren’ın zihninin derinlerinde de o şiir vardı:

Biliyorum, biliyorum – gerçi delil  
Yitik ve konuşacak son kişi de ölü,  
Es, batı yeli, es ve delil, Ah

Yitik ve yel sarsıyor sedir ağacını ve Ah,  
Biliyorum kerkenez Wyoming üzerinde asılı duruyordu,  
Göğüs kızarmış gün batımında ve Ah, sedir ağacı

Sarsılır ve bilirim nasıl soğuktu  
Ter babamın ağzında, ölü.  
Es, batı yeli, es, sars sedir ağacını, biliyorum

Nasıl bir zamanlar, bir çocukken, çöküp dere kenarına,  
İzledim, gün ışığında, bir avuç su  
Damlı, damla, elimden. Damlalar – parlaktı onlar!

Ama sen hiçbir şeye inanmıyorsun, yitmiş olduğu için delil.

Warren hem bir eylem hem bir duygu çizgisi yakalamış. Sanki “Garbi Yeli”nin bıraktığı yerden yola çıkmış ve biz şiire *in media res* [tam ortasından] başlıyoruz: Düşüncenin adeta ortasından. Şiir yerel renkler katıyor: Wyoming üzerinde kerkenez. Şiiri kendisinin kılacak küçük otobiyografik dokunuşlar ekliyor, örneğin şair “derenin kenarına çökmüş” bir çocuk olarak beliriyor. İlk şiirde esip duran yele Warren suyu da ekliyor. Warren’ın şiirinde olmayan sevgili yok, sadece olmayan bir baba var; ama insan bir sevgilinin eksikliğini de hissediyor, bu ilk şiirden (ne kadar dolaylı olursa olsun) arta kalan bir duygu. Arka planda bir başka şiirsel dil de duyuluyor, örneğin Shakespeare’in *Kral Lear*’ından, Perde III, Sahne II: “Üfür, yel ve çatlat yanaklarını!” (Bu muazzam yankının etkisi ölçülemez ama kesinlikle şiirin duygusal etkisini güçlendiriyor.) Bu şiirde Warren’ın başka kaynaklarının da olduğunu tahmin edebiliyorum çünkü o kendini şiire boğmuş biriydi. Benim savım, onun anonim öncülleriyle Ödipal tarzda bir çekişmeye girmedeği, sadece onlarla aynı masaya oturup, bir palimpsest modeli olarak, daha önce desteklenmiş bir sese sadece kendi sesini kattığıdır.

Ben de bu karşılıklı konuşma çizgisine kendi yazdığım “I Was There” [“Oradaydım”] ile bir şeyler ekledim:

Söylerim, oradaydım.  
 Sarı neyi alıp götürmüşse fark etmez,  
 Oradaydım, seninle.  
 İlk yaz başlarında yürümüştük seninle  
 ırmağın yanında, güneşin kızıl kalkanı  
 takılmıştı dallara  
 ve tomurcuk uçları kanadı.  
 Olgun yemişler topladık bir çalılık tepede  
 Temmuz ortası  
 Ve günlerin alev alev batışlarını izledik  
 Eylül sonu,  
 kavak silkerken yapraklarını.  
 Ocak ayı ışığında karlar üzerinde yürürdük:  
 Uzun beyaz tarlalar elmas kadar parlaktı.  
 Söylerim, oradaydım.  
 Delilin yok olması önemli değil,  
 uzun siyah kazların ötüşünü duyduk  
 ve akıp gittiklerini gördük kentin ardında.  
 Gitti bütün kuşlar, gevşek bilekli yapraklar,  
 kar ateşi, günler  
 avcumuzun içine aldığımız sular gibi.  
 Kırılğan ellerden çok şey kayıp gitti.  
 Delil yitik ama bu sözler yitmedi.  
 Söylerim, oradaydım.

Bu zincirin içine kendi şiirlerimden birini de kattım çünkü kaynakları ve etkileri sadece tahmin etmek yerine daha önceki seslerle nasıl çalıştığımı bizzat anlatabilirim (gerçi bir şair çoğunlukla kendi eleştirmenlerinden daha az kaynaklarının farkındadır çünkü şairler yarı bilinçli, hatta –bazen– bilinçsizce çalışırlar). Bu şiiri yazarken aklımda hem “Western Wind” hem de bütün aciliyetiyle, “Yitik ve yel sarsıyor sedir ağacını ve Ah” ile olanca berraklığıyla Warren’ın şiiri vardı. Her iki şiirde de beni çarpan tonda, bir şairin duyguyu çaresizce ortaya çıkartma, aşta bir yüceltilmiş yaşam halini koruma duygusuydu. Kendimi ne “Western Wind”in anonim şairiyle ne de

Warren'la çekişiyor hissettim. Warren benim hem yakın bir dostum hem elimden tutmuş olan kişiydi, akıl versin ve beni onaylasın diye ilk şiirlerimi götürdüğüm kişiydi. Ondan gerçekten etkilendim: Yıllarca şiirlerini derinlemesine okuyup sık sık da onları taklit ettim. Bunu utanmadan yaptım çünkü şiir bir seviyede taklit gerektirir. Eliot'ın işaret etmiş olduğu gibi, bir şair olgun da olsa, kendine önceki işlere bir tepki gösterme izni verir ve bırakır ki önceki şiirler kendininkilerin içinde ışıldasınlar.

Şiir bir karşılıklı konuşmadır ve şairler buna nerede olurlarsa olsunlar, nasıl diliyorlarsa, katılırlar. Bazen gözü kara hatta saldırganca önceki şairlerle çatışırlar, isteyerek onları yanlış okurlar. Sık sık öncülü mutluluk veren bir esin diye kabul ederler ve o şairin açtığı bir kanalda çalışmayı sürdürürler. Genelde, şiirde canlı bir diyalog duygusu bulunur, bu geçmişteki işlerden bağımsız çok nadir var olabilir çünkü etkileyebilmesi için şiirin göreneklere gereksinimi vardır. Gelenek canlı bir organizmadır ve şairler ona heyecanla yaklaşırlar, okuyup duyduklarını anımsama çabası içindedirler, kendilerinden önce gelip geçmiş olanları, yeniden düzenlemek ve ileri götürmek çabası içindedirler. Bütün bu yeniden anımsama ve öteye taşıma çabasında gerçek özgünlük yaşar ve zenginleşir.



## Form ve Özgürlük

Ah! Kutsanmış düzen öfkesi, solgun Ramon,  
Deniz sözcüklerini düzenlemek için yaratıcının öfkesi,  
Güzel kokulu taşıyıcıların sözcükleri, yıldız puslu  
Ve kendimiz için ve kökenimiz için  
Hayaletimsi sınırlandırmalar, inatçı sesler.

Wallace Stevens

Ne kadar düzen varsa sanırım koydum  
Onca şiirime ve ne varsa geride  
kaos.

Mary Jo Salter



Şiirin formal dokusu düşüncelerimizi düzene koymamıza, yaşamımıza bir anlam katmamıza yardımcı olur. Şiir bu ilkel “düzen öfkesi”nden ortaya çıkar, Stevens’in gönderme yaptığı tutkudan. Bunun *kutsanmış* düzen öfkesi olduğunu öne sürer çünkü bu dünya ile zihin, benlik ile doğa, madde ile ruh arasındaki sınırlar ya da hudutlar olan “hayaletimsi sınırlandırmaları” bulmamıza imkân tanıyarak yaşamımızı sürdürmemize yardımcı olur. Bu sözcükleri bularak şair bizi kökenimizle ilişkilendirmek suretiyle (tıpkı *religion* [din] sözcüğünün kökünün *re-ligio* [yeniden-bağlanmış] olması gibi) önceki bir gerçekliğe yeniden bağlar; yani şiirde soyut düşünce diline kıyasla daha somut, daha görsel, daha duyusal bir dille karşılaşırız. Şiir dili (Stevens’in gönderme yaptığı “inatçı sesler”) daha iyi bir sözcük olmadığı için “doğru” diyeceğimiz düzeneğe karşılık gelen bir kalıp bulur, ne var ki terimin kendisi (saptırıcı olmasa bile) kafa karıştırıcıdır.

Şiirin doğrusu simgesel bir doğrudur, bu nedenle geleneksel yollarla doğrulanamaz. Bilimsel ya da felsefi doğrudan büyük ölçüde farklıdır, zaten bu ikisi doğrunun şiirin sınırlarının dışında olduğunu savunur. İnsan bir şiir okur ve onun bir anlam taşıyıp taşımadığını “bilir”. Şiirin doğruluğu düpedüz dil içinde yer alır, doku ya da “text” [metin] (ki *texere*’den, dokumaktan gelir). Ama şiir aynı zamanda bir labirenttir. İnsan şiirin içinde, baştan sona bir yolculuk yapar; eserin uzamında, onun sınırları içinde, labirentini ya da örüntüsünü takip eder. Gabriel Josipovici’nin *The World and the Book*’ta [Dünya ve Kitap] yazdığı gibi bir şiir okunduğu sürece yani “insan imgelemi labirentin yollarında yolculuk yaptığı sürece, sınırların ve dolayısıyla onların dışında nelerin bulunduğu farkındayızdır.”<sup>1</sup>

1 Gabriel Josipovici, *The World and the Book: A Study of Modern Fiction* (Londra: Macmillan, 1971), 309.

Şiir ne kadar seküler olursa olsun, ayinseldir. Yani kendisini mera-sim gelenekleriyle aynı çizgide görür, bu geleneklerde kadınlarla erkekler bir araya toplanıp (çoğunlukla kutsal bir mekânda, bir şapelde ya da kutsal ormanlarda yahut dikili taşlardan oluşan bir halkada), Tanrı'yı yücelten ilahiler söyler ve hem kendi kimlikle-rini doğrular (hatta sınar) hem de toplulukla bağlarını tekrar teyit ederler. Bu anlamda şiir, Stevens'in ifade ettiği gibi, dinin verdiği ferahlamayı, "inancın tatminini" sağlar. Bu tatminler derin ve güven vericidir; aslında, bunlar olmazsa, dünya içi boşaltılmış, anlaşılmaz, tanımsız, adeta bir dayanağı yokmuş gibi görünür. Topluluk kendi kendisini göremez olur ve bireyler varlık politikasının sınırlarını olduğu kadar benliğin sınırlarını da göremez.

Emily Dickinson form kullanımını teselli kabul eder. Şiirleri-nin birinde şöyle yazar: "Büyük bir acının ardından *formal* [çeki düzen verici] bir duygu gelir." Herkes bu duyguyu anlayabilir, bu duygu aynı zamanda bir gereksinimdir. Örneğin çok sevilen biri öldüğünde, ardından cenaze merasimi ya da anma merasimi yapılır: *Bu formal* bir olaydır, trajedinin ardından gelen form gereksinimine ayna tutar. Merasim acı çekenlerin duygularından emin olmalarına, düşüncelerini ve anılarını düzenlemekte, bu acıyı onlara veren yitirilmiş olanla kendilerini ilişki içinde hayal etmeye yardımcı olur. Merasimin kendisinde acıyı açıkça adlandırarak katlanılır kılan bir şeyler vardır. Merasimin yokluğunda acı içinde olanlar adını koyamadıkları, hatta tanıyamadıkları bir duygu karmaşası deneyimlerler. Dickinson'ın bu şiirinde "salıvermek" dediği şey ancak form bağlamında oluşabilir.

Dickinson'ın bizzat kendisi de formun özgürleştireceği varsayımı üzerinde çalışmıştı. Çoğunlukla, genel ölçü denilen, son derece sıradan bir formda yazmıştır; bu şablonu ise "Amazing Grace" ["Hayranlık Veren Lütuf"] gibi Protestan ilahilerinde bulmuştu. Dickinson'ın şiirleri vahşi enerjileriyle, basit uyak ve ritmin sınırları içinde oluşma olanağı bulmuştur; sanki özel bir şapeldeki bir ayin için yazılmışlar gibi garip, törensel bir duygu taşırlar. Romantik gelenekten gelen pek çok kişi gibi, şairin görevinin, dünyaya bütünüyle delilik gibi gelen, "kutsal duygu"yu fark ettirmek olduğu görüşündedir. Şimdi, bir tür tekinsiz özgürlük bulmak adına şiirin doğrulayıcı sınırları içinde nasıl çalıştığını görmek için kısa bir şiiri ele alalım:

*Much Madness is divinest Sense—  
 To a discerning Eye—  
 Much Sense—the starkest Madness—  
 'Tis the Majority  
 In this, as All, prevail—  
 Assent—and you are sane—  
 Demur—you're straightway dangerous—  
 And handled with a Chain—*

Kutsal bir Duygu Deliliğin aşırı olanı—  
 Anlayışı bir göz için—  
 Yoğun Duygu—en yalın Delilik—  
 Çoğunluktur  
 Burada, Tümü gibi, etkili olan—  
 Onayla—ve aklın başında—  
 Alçakgönüllü ol—tehlikelisin anında—  
 Ve yönetileceksin Zincir altında—

Şiir çoğunlukla dört dörtlük ölçüye bağlıdır, dört vuruşlu bir dize üç vuruşluyla dönüşümlüdür, bir dize atlayarak uyak kurar; bu form “ballad stanza”sını da anımsatır ve genel formlarla böyle uyum sağlar. Ne var ki Dickinson kendi deliliğini sergiler, formun kendisiyle ve onun kurallarıyla güreşir. Öncelikle şu tireler vardır: Dickinson alışılmış noktalama kurallarını fırlatıp atar, noktalardan ve virgüllerden, noktalı virgüllerden, iki nokta üst üstelerden, soru işaretlerinden sakınır. Sanki Almanca yazıyormuş gibi büyük harfleri devreye sokar. Dizelerini şiddetle birbiri üstüne bindirir, dizelerin boşluklardan dökülüyor izlenimi uyandırmasına yol açar, örneğin şuradaki gibi: “Tis the Majority/ In this, as All, prevail—”Yarım uyak kullanır: “Majority” “Eye”la uyumludur. Daha da önemlisi, *iambic* örüntüyü hırpalar, “Much” ve “Sense”in aynı ağırlıkta olduğu ve her birinin şiirin bir ayağını oluşturduğu üçüncü dizede olduğu gibi. Bu beşinci dizede yeniden yapılır, “In” ve “This” eşit vurguludur. Bu nedenle şiirin ferahlık veren özgürlüğünün nedeni Dickinson’ın formla oynayışından ileri gelir. Şiirde ses getiren tam da budur, bağımsızlığı sağlayan formun parça parça edilmesidir. Şairin “discerning Eye”ı formun sınırlarının yarattığı labirentin ötesini görür, ışığın her iki yanındaki karanlığa göz atar.

Bölüm I'de işaret edildiği gibi, edebiyat tarihçileri (özellikle on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılda) şiirin kökeninin ilkel insanların şarkılarında bulunduğunu öne sürmüşlerdi. Elbette bu sadece bir tahmindir. Batı dünyasında şiir, Yunanlar Fenikelilerden alfabeyle yazmayı öğrendiklerinde, MÖ sekizinci yüzyılda ortaya çıkmıştır. Yazının icadından önce şarkı, öykü ve ayinin olduğunu varsayabiliriz. Homeros destanları, *İlyada* ve *Odyseia* büyük bir olasılıkla, bir tür şarkı gibi, sesli söyleniyordu. Şarkının kökleri de köylü (tarım) toplumunun derinlerindedir. Homeros da hasat toplanırken ve tehlike anlarında Apollon'a şarkılar söyleme ve cenazelerde ölüye ağıt yakmaya göndermeler yapar. Kirke'nin dokuma yaparken şarkılar söylediği anlatılır bize. Daha bunun gibi pek çok şey. Homeros'un ki bir şarkı söyleme kültürüydü ve lir de bunun bir parçasıydı.

Lirik şiir—en düz anlamıyla—lir eşliğinde şarkı olarak söylenen şiirdir. (Homeros şiirlerinin lir çalınarak ya da nefesli çalgılar eşliğinde “şarkı” olarak söylenmiş olması mümkündür.) İlk dönem Yunan şiirlerinde bu koşuklarda koro ögesinin yer aldığı görülür, bu da mantıken dramatik ya da ayinsel bir arka plan gerektirir. Pek çok dini festival ve hasat festivali, cenaze töreni ve her türlü kamusal buluşma vardı; bunlarda deneyimin bir kısmını şarkılar oluştururdu. MÖ beşinci yüzyıla gelindiğinde dramatik performanslar Atina'nın önemli bir parçasına dönüşmüştü; bunların arasında ilkyazda yapılan, bir koro barındıran ve ayine benzeyen şiirli oyun formuna bürünen Dionysos kutlamaları vardı. Bütün bu kamusal ritüellerde toplum bir araya gelir, birbirini görür ve en derin arzularını, en yüce özlemlerini açık bir şekilde aktarırdı. Beklendiği üzere, bu şiir epey gelenekseldi, yani dizeler katı ölçülere ve dörtlük kurallarına bağlıydı.

Yunan koşuğu ölçülüydü, sesli harf şablonları ve her dizede ayak sayısının belli olduğu ayaklardan oluşurdu. Latin şiirinde de koşuk ölçülüydü. Şairler her dizedeki ayakları sayardı ve her ayak daha önceden tanımlanmış uzun ve kısa ünlü örüntüsünden oluşurdu. Ünlülerin “miktarı” uzun ve kısa olarak kolayca hesaplanabilirdi. Bunlar kesinkes belirlenmişti ve dinleyen rahatlıkla fark ederdi. Ayakların bu şekilde sayılması hemen hemen sadece ünlülerin sayısına bağlıydı. Hem Yunan hem Latin koşuğunda bir ritmik element vardı ama ritimler ünlülere nazaran daha az belirgin ve katiydi.

Sayısal ölçülerin İngiliz koşuğuna aktarımı asla basit değildir, ne var ki bazı karışıklıklara neden olmuştur.

İngiliz şiiri, Eski Alman ve Anglosakson koşuk geleneğindeki gibi, vurgulu bir şiirdir. Şairler ünlülerin sayısına ya çok az önem verir ya da hiç vermez, onun yerine her dizedeki vurgu (sert vuruş) sayısına kulak verirler. Ve bu nedenle bir *pentameter* [beş heceli mısra] dizesinde, her dizede, beş vuruş olması gerekir, bir ayak bir vurgulu heceye ve sayısı belirlenmemiş vurgusuz heceye eşittir. On dokuzuncu yüzyılda Gerard Manley Hopkins (hem şair hem klasik edebiyat uzmanıdır) buna sıçramalı ritim adını verdi. Ama bu formu icat eden Hopkins değildi. İngilizcedeki pek çok şiir “sıçramalı”dır, burada şairler vurgu sayısına odaklanır, vurgusuz ya da bir dereceye kadar vurgulu hecelerin sayısı değişkendir.

“Şiirsel” dediğimiz etkiyi ritim ve ölçünün birlikte nasıl oluşturduğunu görmek için Ben Jonson’ın “On My First Son”ını [“İlk Oğlum Üstüne”] inceleyelim:

*Farewell, thou child of my right hand, and joy;  
My sin was too much hope of thee, loved boy.  
Seven years thou wert lent to me, and I thee pay,  
Exacted by thy fate, on the just day.  
Oh, could I lose all father now! For why  
Will man lament the state he should envy?  
To have so soon ‘scaped world’s and flesh’s rage,  
And, if no other misery, yet age?  
Rest in soft peace, and asked, say here doth lie  
Ben Jonson, his best piece of poetry.  
For whose sake, henceforth, all his vows be such  
As what he loves may never like too much.*

Hoşça kal, sen benim sağ elimin çocuğu ve neşem;  
Günahım sana çok fazla umut bağlamak, sevgili oğul.  
Sen bana yedi yıl emanet verilmişsin ve ben seni ödedim,  
Kaderinden zorla çekip alarak, tam da o gün.  
Ah, yitirir miyim tüm babayı şimdi! Niçin  
Bir adam kıskanacağı bir durum için ağıt yakar?  
Bu kadar çabuk kaçtığı için dünyanın ve tenin öfkesinden,

Ve başka bir acı da yoksa, yaşlanmaktan?

Yumuşacık bir huzur içinde dinlen ve sorulursa, de, burada yatan Ben Jonson, şiirinin en iyi parçası.

Onun uğruna, bundan böyle, bütün söz verişleri olacak  
Sevdiği ne olursa olsun olmayacak beğendiği çok fazla.

Bu Jonson'ın yedi yaşındaki oğlu Benjamin'in (bu ad İbranicede "sağ elinin çocuğu" anlamına gelir, ilk dize de buna göndermedir) ölümü üzerine yazılmış bir elejidir. Bu etkileyici, duygulu şiirin ölçü ve ritim özelliklerini gözden geçirelim. *Iambic pentameter* ile yazılmış beyitlerden [couplet] oluşmaktadır, bu özellikle on yedinci yüzyıl başlarında (bir sonraki yüzyılda Alexander Pope tarafından mükemmel bir hale getirilecektir) çok yaygın bir formdur. Jonson iambic ayağa, yani vurgusuz bir heceyi vurgulu bir hecenin izlediği ayağa, sıkı sıkıya bağlı kalındığında tekdüze bir etkinin ortaya çıkacağını fark eder. Ve bu nedenle de şöyle başlar: "Farewell". Vurgu burada konuşma İngilizcesinde eşit dağılmıştır. Sadece dizenin "kuramsal" (ya da "varsayımsal") türevinde vurgu "well" üzerinde okunacak şekilde olacaktır. "Thou child", "thou" ve "child"da eşit vurguluymuş gibi görünmektedir. Bir sonraki dizede, "loved boy" aynı şekilde eşit vurguludur. Sonuçtaki ses bir hayli baskındır, sanki şair üzüntüsüne zorlukla hâkim olabilmektedir; gerçekten de bu dizelerde "ağırbaşlı bir duygu" vardır ve Dickinson'ın dizesinde olduğu gibi "büyük bir acıyı" işaret etmektedir.

Kurallara uygun bir koşukta şiirin etkileri (güçlü duygu, akılda kalan söz dizisi, müzikal güzellik) şiirin kuramsal olasılıklarıyla (ta-tam, ta-tam, ta-tam, ta-tam, ta-tam) onun sahiden konuşan niteliğinden ortaya çıkar. Kuramsal dize konuşulan dizeyi düzenler, ona bir biçim ve gövde kazandırır, anıdan farkı olmayan bir etki doğurur. Ama buradaki anı, mükemmel bir *blank verse*'un öteki dizelerinin anısıdır ya da söz konusu dizenin soyut versiyonu, mükemmel bir sezgisidir. Jonson'ın şiirin ilk iki dizesini soyut potansiyeliyle seslendirirseniz günlük sesin korkunç bir şekilde bozulmasına yol açarsınız. Şiirin kapanış sözlerine geldiğimizde şair çocuğa seslenir, "Rest in soft peace" dizesinde ölçü beklentisinden yola çıkan şaşırtıcı bir tekil güç vardır. "In" ve "peace" üzerindeki vurguyla soyut *iambic* ayak duyulur (hafifçe). Ama duygu şiirin kendi kalıbını bastırınca bu soyut olasılık aşılır, bir yana itilir. Sanki

birden hakikat konuşmaya başlamıştır, bütün sınırları, ölümün sınırlarını bile göz ardı etmektedir. Şiirin formu da formdan sıyrılmanın ve bağımsızlaşmanın, yoğun özgürlüğün olasılığını yaratır. Bütün bunlar kalıplara uyan bir şiirin kendi koyduğu sınırlamalar olmadan mümkün olamazdı.

On yedinci yüzyılda Thomas Campion, şiiri birbirine bağlı sesler sistemi diye tanımlamıştı. Özellikle form düşünüldüğünde bu kullanışlı bir tanımlamadır. Anglosakson döneminde, şiiri bir arada tutan biçimsel öğeler aliterasyon ve vurguydu. Uyak ve ölçü çok daha az belirgindi ve uyaklar çok enderdi çünkü Anglosakson dilinde çok az uyaklı sözcük vardı. İtalyanca için bunun tersi geçerlidir, orada uyaklı sözler çok boldur (İtalya'da telefon rehberleri bile uyaklıdır). Bu nedenle de zengin uyak ve stanza [kıta] düzenleri gelişmiştir: *Stanza* aslında "oda" anlamına gelen İtalyanca bir sözcüktür – bir binanın odaları gibi.

1066'da Normandiya Fransızları İngiltere'yi işgal ettiklerinde, beraberlerinde bütün diyalektleriyle (İtalyanca, Fransızca, İspanyolca, Portekizce) büyük bir Latince söz dağarcığı getirdiler. Bir şiirin çeşitli seslerini birbiriyle ilişkilendirmenin bir yolu olarak ünlüler üzerinden uyak kurmak artık mümkündü ve bu uyak kurma sadece sondaki uyaklarda patlamaya yol açmamış, iç uyaklara ya da asonanslara da imkân tanımıştı. (Anglosakson şairler için çok önemli olan aliterasyonun ünsüzlerle kafiye olduğunu unutmayın.) Herhangi bir şiir rehberi *stanza* olanaklarının ne kadar büyük olduğunu ortaya koyacaktır, bunlar arasında basit bir balat *stanzasından* tutun da *ottava rima*'ya kadar pek çok şey vardır; *ottava rima* ilk altı dizesi sırayla uyaklı olan, son iki dizesi uyaklı bir beyit oluşturan karmaşık bir sekiz dizeli stanzadır. Aralarında sone ve villanelle'nin de olduğu çeşitli daha büyük formlar İtalya'dan alınmıştı.

Chaucer'ın zamanından başlayarak on dokuzuncu yüzyıl süresince İngilizceyle yazılmış şiirlerin çoğu kalıplara uygundu: Bağlayıcı araçlar bir hayli gelenekseldi. Shakespeare'den Milton'a ve Wordsworth'e, Wallace Stevens'in ve Robert Frost'un muhteşem *blank verse*'lerine kadar uyaksız şiirlerin çoğunun gücü ölçüden geliyordu. Bu yüzyıllarda şiirde elbette stanza kalıpları kadar uyakta rol oynuyordu. Ne var ki yirminci yüzyıla gelindiğinde ölçüt, özgür koşuk oldu ama kalıplı şiir de gelişmeye devam etti – ve son yıllarda bir "yeniden

diriliş”in tadını çıkardığı güncel şiirde varlığını sürdürüyor. Dikkat çeken şairlerin çoğu, gerekli olduğunda konularına ya da yaratmak istedikleri duyguya göre hem kalıplı şiiri hem özgür koşuğu kullanmışlardır, gerçi Frost özgür koşuğu “ağ olmadan tenis oynamaya” benzeterek reddetmiştir. Ama Whitman’dan bu yana özgür koşuğun olanaklarının (ve esnekliğinin) çekiciliği öylesine kendisini ispat etmiştir ki şairler ona karşı koyamaz hale gelmiştir.

Ne var ki bu terim yanıltıcıdır. Özgür koşuk diye bir şey yoktur. Yani, “özgür” denilen koşuk en doğru şekilde değişken ölçülü şiir diye tanımlanabilir, pek çok kez de iç uyaklıdır. (Burada bile sık sık sonda uyak bulunur ama belli bir düzeni yoktur.) Çoğunlukla özgür koşukla yazan şairler asıl görevi stanzalara verir; bunlar malzeme parçalarını bir araya getirir, sık sık bir şiirin anlatımında “basamak” görevi görürler. Öte yandan özgür koşuğu yazmak, iyi yapılırsa, kalıplı şiirden daha kolay değildir; pek çok yandan daha bile zordur. Form bir hazır kaptır, ortalama bir beceriyle, her şair içini doldurabilir. Özgür koşuğun beklentileri öyledir ki sadece içkin bir form duygusuna sahip olduğu kadar olağanüstü iyi kulağı olan bir şair bu türde başarı gösterebilir.

Kral James Kutsal Kitabı’nda ve Blake’te bu tür modelleri bulabiliyorduksa da özgür koşuğu tabii ki Whitman “icat” etti. Ancak çağdaş özgür koşuğun kökenleri *Song of Myself*’te ve “A Noiseless Patient Spider” [“Sessiz Sabırlı Bir Örümcek”] gibi değerli eserlerde bulunur:

*A noiseless patient spider,  
I mark’d where on a little promontory it stood isolated,  
Mark’d how to explore the vacant vast surrounding,  
It launch’d forth filament, filament, filament, out of itself,  
Ever unreeling them, ever tirelessly speeding them.*

*And you O my soul where you stand,  
Surrounded, detached, in measureless oceans of space,  
Ceaselessly musing, venturing, throwing, seeking the spheres to  
connect them,  
Till the bridge you will need be form’d, till the ductile anchor hold,  
Till the gossamer thread you fling catch somewhere, O my soul.*

Sessiz sabırlı bir örümcek,  
 Dikkat ettim küçük bir uzantıda duruyordu bir başına,  
 Belirlemişti nasıl izleyeceğini sonsuz boş çevresini,  
 Teller, teller, teller fırlatıyordu içinden  
 Sürekli salıyordu onları, yorulmadan sürekli hızlandırıyordu  
 onları.

Ve sen, Ey ruhum, sen durduğun yerde  
 Kuşatılmış, bağımsız, ölçüsüz okyanusunda boşluğun,  
 Durmadan düşüncelere dalarak, risk alarak, fırlatarak, arıyorsun  
 onları birbirine bağlayacak kureler,  
 Ta ki ihtiyacın olan bir köprü biçimlensin, ta ki tutsun dövme  
 çıpa,  
 Ta ki bir tarafa fırlattığın o incecik tel takılsın bir yere Ey ruhum.

Her dize, bir yaprak gibi, bütünüyle açılıyor, tam olarak ve anlaşıldığı kadarıyla önceden belirlenmiş organik biçimini buluyor. İlk dize imgeyi yerli yerine koyuyor ve onu şiirsel ve tümcesel uzamında asılı bırakıyor, tümcenin nesnesi olan “I” [ben] öznesi bir sonraki dizeye kadar ortaya çıkmıyor. Whitman’ın ikinci ve üçüncü dizede “mark’d” fiilinin tekrarıyla nasıl paralellik kurduğuna dikkat edin. Şair örümceğe “dikkat eder” ya da örümceği belirler. Tekrarlanan “filament” sözcüğü dördüncü dizeye onu ileriye doğru iten bir ritim kazandırıyor. Bir uyak ortaya çıkıyorsa da bu çok belirsizdir, üçüncü dizenin sonundaki “surrounding” ile “unreeling” ve “speeding” birlikte tınıyorlar – bu sözcükler ikinci stanzada “musing, venturing, throwing, seeking” ile yankılanıyor. Aliterasyon da var: “Vacant vast” harikadır. Ünlülerle ünsüzleri müthiş yönetmesi beşinci dizeyi canlandırıyor, bu aynı zamanda şiirin beş dizelik iki stanzasından ilkinin kapatıyor: “Ever unreeling them, ever tirelessly speeding them.” Burada yine sözdizimde paralellik vardır. İkinci stanzada Whitman örümceği bir simgeye dönüştürür, şairin ruhunu selamlamasıyla başlar ve biter. Şiir paralelliği daha da vurgulayan sözlerle biter: “Till the bridge”, “till the ductile anchor” ve “Till the gossamer thread” hep birden son dizedeki “catch”e [yakalamak] bağlanır. Beklenmedik ya da kötü kurulmuş bir dize kırılması yoktur. Sözcükler özgür ve görülmeyen formu yazılış eylemi sırasında

“yakalamak” için içlerinden açılır. Bu usta işi, derinlemesine düşünülmüş bir yazmadır. Bu hiçbir akılcı yaklaşımla “özgür” koşuk diye adlandırılmaz çünkü Whitman mükemmelliği yoğun bir çabayla sağlamıştır, dar alanda geniş bir beceri dizisini ve imgelemsel gücü bir araya getirmiştir.

Yirminci yüzyıl başlarında yazan İmgeciler de özgür koşuk formuna dikkatimizi çekmeyi başaran bir ustalık katmışlardı. Bu akımın önde gelenlerinden Amy Lowell’ın da ne kadar özgür görünse de şiiri üzerinde şaşırtıcı bir hâkimiyeti vardı; tıpkı “The Taxi”de [Taksi] gördüğümüz gibi:

*When I go away from you  
The World beats dead  
Like a slackened drum.  
I call out for you against the juttet stars  
And shout into the ridges of the wind  
Streets coming fast,  
One after the other,  
Wedge you away from me,  
And the lamps of the city prick my eyes  
So that I can no longer see your face.  
Why should I leave you,  
To wound myself upon the sharp edges of the night?*

Senden uzaklara gittiğimde  
Ölü ölü atardı dünyanın nabzı  
Sönük bir davul gibi  
Sana seslenirdim dağınık yıldızlara doğru  
Ve haykırırdım kabaaran rüzgârlara.  
Hızla geliyor caddeler,  
Birbiri ardınca,  
Seni benden ayırıyor  
Ve gözlerimi iğneliyor sokak lambaları  
Göremiyorum bu yüzden yüzünü.  
Neden bırakayım ki seni,  
Gecenin keskin köşelerinde yaralanayım diye?

Bu da bir başka “birbirine bağlanan sesler sistemi”dir. Lowell pek çok gizli aliterasyon kullanır: “dead” bir vuruş sesiyle “drum”ı karşılar. O “w” sesleri “When” ve “away”den başlayarak, “World” ve “wind”den geçerek şiiri ilerletir. Şair, son beş dizede “w” sesini, “Wedge”, “away” ve “Why” ve “wound”a bağlayarak tekrar ele alır. “You”nun tekrarları baştan sona temel vurguyu oluşturur. Lowell’ın çok iyi bir kulağı vardır, öyle ki her dize zarif bir şekilde bir öncekiyle uyum sağlar ve şiirin kontrollü bir biçimciliği vardır. İmgeler keskindir, dil sürekli somuttur ve dâhiyane simgeselliğe sahiptir, mesela “ölü ölü.../ Sönük bir davul gibi” nabızı atan dünya kavramı gibi.

Özgür koşuğun çok daha gelişigüzel bir kullanımı William Carlos Williams’da görülebilir, o da (bir ölçüde) imgeciler ekolüne bağlıydı ve şiiri çoğunlukla doğaçlama ve baştan savma yazılmış gibi gelir. Ama “To a Poor Old Woman”daki [Yoksul Yaşlı Bir Kadına] gibi akılda kalıcıdır.

*Munching a plum on  
the rtodo a paper bag  
of them in her hand*

*They taste good to her  
They taste good  
To her. They taste  
Good to her*

*You can see it by  
the way she gives herself  
to the one half  
sucked out in her hand*

*Comforted  
a solace of ripe plums  
seeming to fill the air  
They taste good to her*

bir erik geveliyor  
sokakta bir torba kâğıdı  
dolusu da elinde

Çok lezzetli geliyorlar ona  
Çok lezzetli geliyorlar  
Ona. Çok lezzetli  
Geliyorlar ona

Görebilirsiniz bunu  
dikkatini verişinden  
yarısına  
elinde tuttuğu emilmiş olan

Keyfi yerinde  
olgun eriklerin mutluluk verişi  
belli ki dolduruyor havayı  
Çok lezzetli geliyorlar ona

Büyük harflerin bazı dize başlarında rastgele kullanılışı aslında hesaplanarak yapılmıştır, şiire yüksek bir samimiyet havası verir, sanki şair sadece not alıyor, bir şiiri oluşturmuyordur. Ama aslında *oluşturuyor*. Dizeler kısa, neredeyse eşit uzunluktadır, gene de göze çarpar ve kulağı doldururlar. Kırık dizeler rastgele gibidir, belki çok fazla ulama vardır, sanki şair bir nesri şiirsel parçalara bölmüştür. Bu özellikle üçüncü dördlükte geçerli gibi. Ama Williams formu dikkatle kullanır: İkinci dördlük tekrarlanan dizeleri düzensiz bir şekilde kırar, tekrarlanan sözcükler (“taste” ve “good”) yüksek tınıyla yankılanır – kısa bir dördlükte tam üç kez. Gerçekten de şiirin son dizesi daha önce dağılmış sözcük gruplarını özetler gibi bir araya toplar: “They taste good to her”. Son dördlük ikinci dizedeki zekice kurulumdan doğar: Bir “solace of ripe plums”. Bu “solace” [mutluluk verişi] havayı doldurur. Avutucu imge bütün duyulara hoşluk verir, özellikle ses (dizenin bütün güzelliğiyle) ama ayrıca tat da, çünkü biz olgun bir mürdüm eriğinin tadının nasıl olduğunu biliyoruz. Williams ne yaptığını çok iyi biliyor ve bunu da çok güzel yapıyor; şiir “özgür”dür çünkü dizeler biraz farklı uzunlukta

ve uyaklar belli belirsizdir ve iç uyak vardır; “munching” ile “plum on” ile çok iyi birleşir, tıpkı “Comforted”ın belli belirsiz “plum”la uyum sağlaması gibi.

Özgür koşuk şairden dizelerine yoğun bir dikkat göstermesini bekler, dizeler öylesine kırılırvermez, dikkatle kırılır. Bir ulama varsa, bu bilinçli yapılmalıdır, bir nedeni olmalıdır. Özgür koşuk yazarları, geniş yelpazede şiirsel etkiler kullanırlar, buna uyak (düzensiz son uyaklar ve yarım uyaklar) ve ölçü (değişken) de dahildir, ne var ki en iyi örneklerde uyak bir tür yankı etkisi halinde görülürken ölçü bir nabız sağlar. Sayısız şiir tekniği, örneğin aliterasyon ve paralellik, bir şiirde sesleri bağlamak için kullanılabilir. Çoğunlukla, usta şairler bu teknikleri öyle bir düzeye yükseltirler ki şiirdeki etkiler doğal bir şekilde oluşur. Şairler yazarken bunların pek farkında olmayabilirler, bunun onların dili düzenleme ve akılda kalıcı kılma güçleri üzerinde bir etkisi yoktur.

Formsuz şiir diye bir şey yoktur; şiir, tanımı gereği bir formdur. Şair yapan kişidir (“poetry” sözcüğü Yunanca “yapmak” anlamına gelen *poiein* sözcüğünden türemiştir), sözcüklere şekil verir, sayfa üzerinde bir deneyim düzeneği kurar. İster sone gibi geleneksel bir formda ister özgür koşukta yazsın, şair bir dizi kural uygular ve bunlar da sınırları belirler – bir tür referans çizgileri ağı yaratır, bunların arasından gerçeğin ışığı parlayabilir. Şiir insan eliyle yapılmış bir eser, yapılmış bir şeydir, gerçeklikten uzak durur; ama gerçeklik detaylara nüfuz etmiştir. Daha merak uyandırıcı bir şekilde, insan bilincinin daha geniş olanakları formun kenar noktalarında görünürlük kazanır. Bu şekilde şiir faydalı hale gelir, okurların yaşamlarını kavramasına, düşüncelerini dilde yakalamalarına, bu dil vasıtasıyla dilin arkasında yatanı görmelerine yardımcı olur.



## Şiirin Politikaları

Yaşamın buna bağılıymış gibi yazmalı ve okumalısın.

Adrienne Rich

Sessizliklerim beni korumadı.

Senin sessizliğin de seni korumayacak.

Audre Lorde

Şiir, diyelim ki, ister eski bir politik yönetime bağlı olsun ya da yeni bir tanesini ifade etme arzusu beslesin, kapsayıcılığın çalışan bir modeli olmalıdır.

Seamus Heaney



Şiirin önemli olmasının bir nedeni de politik ifade potansiyeli taşımasıdır. Şiirlerin büyük bir bölümünün politikayla bir işi olmasa ya da “politik” denilen sorunlara teğet geçse de, politik boyutu tümüyle yok sayan şairler yapıtlarının kenara itilmesi riskiyle karşılaşır. Şairler için çevrelerindeki dünyayı okumak ve kendi tarzlarınca o dünyaya bir karşılık vermek önemlidir: Afişlere basılı ya da tampionlara yapıştırılmış sloganlarla değil, her yerde açık seçik ve üzücü çoklukta bulunan adaletsizlikler ya da ahlaksızlıkları gösteren ısrarlı ve dirayetli yollarla. En iyi ihtimalle şairler, bu meseleler hakkında düşünüp bir şeyler hissetmek ve onları net bir şekilde resmetmek için faydalı yollar önerirler. Öte yandan şairler çözüm önermezler. Bir anlayış derinliği ve görüşlerine uygun bir dil sunarlar.

Bütün zamanlar şiddet doludur ve kaba sabadır, yüksek mevkilerde sersemlik vardır, politik dünya ise ahlaksal standartlardan yoksundur; ama New York ve Washington’da 11 Eylül 2001’deki saldırılardan beri, doğru görünen, zamana uygun bir dilde karmaşık duyguları yakalayan kelimeleri kavrayan bir dinleyici bulmuş şairler arasında yeni bir baskı oluştu. 11 Eylül’ü izleyen haftalarda radyoyu açan herkes muhakkak şiirle karşılaşılıyordu. (Sık seçilen şiirlerden biri W. H. Auden’in Almanların Polonya’yı işgale başladıkları güne gönderme yapan, insanın ardını bırakmayan, “September 1, 1939” [1 Eylül 1939] şiiriydi.) Gerçek anlamda, şiir ifadeye ahlaksal bir ölçüt getirir, politik retorik bununla karşılaştırılıp yargılanır – ve çoğunlukla da eksik bulunur.

Şiirin bir ulusun sesini yansıttığı genel bir varsayımdır. Bu saçmadır çünkü şairler nadiren kendileri dışında biri adına konuşurlar. Belli bir grubun temsilcileri olabilirler –örneğin *Chicano*’lar [Meksika kökenli Amerikalı] ya da eşcinseller gibi– ama böyleyken bile bunu eşsiz bir şekilde yaparlar, kendi ölçüt ve üsluplarıyla grubun ihtiyaç ya da deneyimlerini ifade etmenin bir yolunu bulurlar. Gerçekten de birbiriyle karışmış ya da bütünleşmiş bir ses hayal etmek

şiir projesine aykırı bir şeydir; hatta temsilci bir ses kavramı bile –Whitman’ın kucaklayıcı demokratik personası– bir çözümleme ve özen gerektirir. Hiçbir iki özgün şair aynı sesi vermez ve çok ender şairler arasında bir dayanışma bulunur.

Politik yakınlıklar açısından bakıldığında, yirminci yüzyılın ilk dönem önemli şairlerinin çoğunun –Yeats, Frost, Eliot, Stevens ve Ezra Pound– “liberal” ya da “ilerici” olmaktan çok “muhafazakâr” ve “gerici” kategorilerinde yer aldığı görülür. Örneğin Yeats, çoğunlukla katı bir şekilde, üst tabaka diye tanımlanmıştır; sürekli orta sınıfları, dükkânlarında “yağlı bir kasa karıştıran”, para sayan tacirleri hor görmüştür. İrlanda’nın bağımsızlığına duyduğu arzu pek de radikal politik duyarlılığının bir işareti sayılmaz; eski moda yurtseverliğin, ülkesine, onun tarihine ve efsanelerine olan sevgisinin itkisiydi. Ayrıca, bir kadına, onun ulusal duruşunu cesaretlendiren Maud Gonne’a olan sevgisi de onu güdüleyen şeylerden biriydi.

Çiftçilerin çoğu gibi Frost da doğal bir muhafazakârdı ama bir hayli de aksi ve ne yapacağı belli olmayan biriydi. Birinci Dünya Savaşı sırasında Amherst College’daki öğrencilerine derslerini bırakıp orduya yazılmalarını söylemiş, çoğu savaş karşıtı olan meslektaşlarını hayal kırıklığına uğratmıştı. Büyük Buhran sırasında, New Deal ve Franklin Roosevelt’i küçümsemiş, yapılanların ahlaksızlık olduğunu düşünmüştü çünkü o insanların iş arama cesaretlerini kırıyor, (Frost’a göre) kararları kendileri verebilecek insanların hayatları hakkında hükümetin karar almasını mümkün kılıyordu. Onun “New Hampshire” ve “Provide, Provide” [Sağla, Sağla] adlı şiirleri bu yaklaşımını dışa vurur ve muhafazakâr görüşlü politik şiirin mükemmel örneği olmayı sürdürürler.

Gerçekten de Frost ellilerdeki topluluklara “Provide, Provide”ı okurken, insanların kendi kararlarını kendilerinin vermesi görüşünü vurgulamak için son üç dizeyi tekrar tekrar okurdu:

Çok daha iyidir çekip gitmek aşıya  
Yanında satın alınmış bir dostlukla  
Hiçbir şey olmamasından. Sağla, sağla!

Bir başka deyişle, kendi kaynağınızı kendiniz sağlamalısınız. Yaşlılığınızda bakılacağınızdan emin olmak için, gerekiyorsa, “Borsanın

tümünü kendinizin kılın!” “Satın alınmış arkadaşlık” –size bakacak olan hastabakıcılar ve yardımcıları– dostlar ve akrabalar kadar iyi değildir ama onların yardımı yalnızlık, yoksulluk ve çaresizliğin üstesinden gelir. Sesli okuduğunda, Frost şiirin sonunda son iki sözcüğün ardından bir es verir, sonra da sinsi ve komik bir tonla şöyle derdi: “Kendiniz sağlayın. Yoksa bir başkası size sağlar – ve bu da hoşunuza gitmez, değil mi?”

Frost’ta ahlakla politikanın kesişmesi çalışmak ve çalışma hakkı üzerine bir şiir olan “Two Tramps in Mud Time”da [“Çamur Zamanı İki Serseri”] gözlemlenebilir. Şiirin anlatıcısı kırsaldaki çiftliğinde odun kırmaktadır, “ruhuma bir serbestlik vermekte” der. Bu çalışmadan son derece hoşnuttur, onu hem “iş” hem “eğlence” diye görmektedir. Bu iş yapılmalıdır ve bunu kendisinin yapması hoşuna gitmektedir. Ama birden “çamurların içinden” iki “serseri” çıkagelir. Belli ki bu “serseri”ler odun kırmayı bilmektedirler: Frost onları “orman adamları” ve “oduncular” diye tanımlar, “beni uygun araçla ölçüp biçtiler” der, bahsettiği araç baltadır. Bu şiir Birleşik Devletler’deki büyük bir ekonomik gerilim döneminde yayımlanmıştı, iyi kişilikli ama şanssız erkekler, önlerine hangi iş çıkarsa yapmak için ülkeyi baştan sona dolaşıyorlardı. Bir lokma ekmek satın almak ve belki yitirdikleri özgüveni bir parça kazanabilmek için, ne kadar basit olursa olsun bir iş arıyorlardı. Serserilerden ilki onun nasıl zevkle odun kırdığını gördüğünden anlatıcıdan uzaklaşır ama ikincisi oyalanır. “Para karşılığı işimi almak istiyordu” der Frost. Bunda gözden kaçmayacak bir kızgınlık vardır.

Şiirdeki kriz anı sondan bir önceki stanza’da ortaya çıkar:

Her iki taraf da söylemedi bir şey.

Biliyor olmalarına karşın kalmalarının gerektiğini

Ve bütün gerekçeleri doldurdu kafamın içini:

Bu durumda hakkım yoktu oynamaya

Bir başka adamın kazancı olan işine karşı.

Sevmek hakkımdı belki ama onlarınki ihtiyacı.

Ve bu ikisi birlikte var olduğunda

Onlarınki gerçek haktı—kabul.

Şair bu akıl yürütme dizesiyle uzlaşır; ama bunu isteksizce yapar çünkü odunları parçalamaktan haz duyar ve zevk aldığı bu işi sırf

ihtiyacı var diye bir başka adama devretmek fedakârlığından nefret eder. Frost'un şiiri karmaşık bir ahlaksal duruş sergiler, çünkü şiirdeki anlatıcı "ihtiyacın", "sevgi" dediği şeyin önüne geçtiğini kabul eder. Gene de Frost "sevgi"yi "ihtiyaç"la karşıt denge kuran bir sözcük olarak seçerek bir üçkâğıt yapmaktadır. Son stanza'ya giden yol hazırlanmıştır:

Ama kim boyun eğer onların ayrılmasına,  
Benim amacım birleştirmektir  
Hoşça vakit geçirmekle işimi yapmayı  
Tıpkı iki gözümün bir görüntü vermesi gibi.  
Sadece sevgi ve ihtiyaç bir olduğunda  
Ve iş bir oynusa ölümlü menfaatler için  
Görev gerçekten yerine getirilmiştir  
Tanrı ve gelecek uğruna.

İnsan her zaman hayatta sevginin "ihtiyaç"la aynı yönde yol alacağı bir durum diler. Ama şiirin içeriği bu stanza'nın kolay okunmasına izin vermez; Frost okurdan "sevme"yi "ihtiyaç"a kurban etmek zorunda kalacağı bir tavır alma isteği bekler. Sonunda, rahatlatıcı bir seçenek değilse de – en azından şiirdeki anlatıcı için (muhtemelen okur için de), olması gerektiği gibi, ihtiyaç kazanır. Ama ahlaksal seçimler çok ender rahatlatıcıdır – şiirin merkezinde de bu mesele vardır. Rahatsızlığın, son derece ayrıntılı sunulmuş bir ahlaksal seçim dramından ortaya çıkan, kolay yargılara izin vermeyen bu şiirin ana noktası olduğu da tartışılabilir.

Bir grup şair (aralarında ben de vardım) 2003'te –talihsiz Irak işgalinden pek de uzak olmayan bir tarihten önce– Beyaz Saray'da "Poetry and American Voice" [Şiir ve Amerikan Sesi] adlı bir sempozyuma davet edilmişti. Üzerine tartışılacak üç Amerikalı şair Walt Whitman, Emily Dickinson ve Langston Hughes'dü. *First Lady* Laura Bush, belli ki politikayı tartışmalardan uzak tutmayı umut ediyordu, bunun hiç de böyle olmayacağını fark ettiğinde, şairlerin politikayı devreye sokma ihtiyacı hissetmeleri karşısında düş kırıklığını belirterek sempozyumu iptal etti. Onun politikadan uzak şiir düşü bir yanılsamaydı elbette. Politik boyut şiirin bütün yaklaşımlarının merkezinde olduğundan politikayı konuşmaların

dışında tutmak çok zor olurdu. Bu özellikle, kendilerini isyancı kabul eden Whitman ve Hughes için geçerliydi. Ama Dickinson'da bile politik denilebilecek şiddetli bir ahlaksal yan vardı.

Whitman şiirde hayli kavgacı bir sesin temsilcisidir: "Duyuyorum, kurumları yıkmaya yöneldiğim hakkında iddialar ileri sürülüyormuş benimle ilgili" diye çıkış yapar öfkeli şiiri "Calamus"ta; "Ama gerçekten ne karşısında ne de yanındayım kurumların." Sadece bir kurumu destekler: "Yoldaşlığın içten sevgi dolu kurumunu." Whitman pek çok şiirinde köleliğin ve yoksulluğun ahlaksızlığının aleyhinde konuşur. Sadece okuru eğlendirmeyi amaçlayan güzel şiirlere hiç mi hiç ilgi göstermez: "Gerçek şiirin sözcükleri sadece hoşla gitmeye kalkışmaz." Whitman küçük "d" ile demokratır [yani Demokrat Parti üyesi değildir], kendini halkın temsilcisi sayan biridir. Gene de *Song of Myself*'in açılış salvosunda son derece özgün (ve Amerika'ya özgü) bir demokrasi düşüncesi ve bunun bireyle ilişkisi yer alır:

Ben kendimi kutluyorum ve kendimin şarkısını söylüyorum.  
Ve neyi üstleniyorsam sen de üstlenmelisin,  
Çünkü bana ait her atom sana da aynen ait.

Böylesi bir duruşun altında yatan, gövde ve ruh birliği görüşüyle birlikte, son derece radikal bir demokrasi düşüncesidir. Whitman "ben" ve "sen", "benim" ve "senin" arasındaki sınıra izin vermez. Kendi şarkısını söylerken herkesinkini de söyler. Onun sesine benzeyen bir başka ses yoktu ve –Whitman son derece etkileyici olsa da– onun örüntüsünü izleyen çok az kişi vardır. "Ben insanların eşiyim ve yoldaşıyım" diye yazar bu muhteşem şiirde, herkese övgüler düzerek: ast ve üst, asil ve avam, genç ve yaşlı, siyah ve beyaz herkese. O, "Walt Whitman, bir kozmos"tur ama "kadınlarla erkeklerin üzerinde duran biri değildir ne de kopuktur onlardan." Her dizede, genellikle kendini değiştirmeyi öneren imgelerde devrimci ses duyulur. "Kapılardan kilitleri sökün!" diye yalvarır bize. "Kapıları da sökün sövelerinden!"

Bu sadece dolaylı olarak politiktir ama çok sayıda Whitman şiiri açık açık politiktir, Jerome Loving'in işaret ettiği gibi, günün sorunlarıyla ilgilidir, Whitman, der, "Amerikan orta sınıfının sorunlarını, işlerini ve çalışma gereksinimlerini, kölelik konusundaki kafa

karışıklıklarını –geleneksel dinciler yerine ruhsal lider ihtiyacını, demokrasisini, aristokratlardan ve krallardan nefretini ve ayrıca 1848 Avrupa devrimlerine duyduğu coşkuyu ortaya koyarak *Leaves of Grass*'da politikayı şiirle tanıştırmıştır.”<sup>1</sup> Whitman'ın şiirleri çoğunlukla doğrudan ve tutkuyla okurlarının politik itkilerine seslenir ama bunu zamansız bir tarzda yapar. Whitman her zaman çağdaşımızdır, her zaman bir deniz feneridir. Işığı bize fiziksel ve ulusal anlamda nasıl yek vücut olduğumuzu anımsatır. Biz de kendimizi “biz” ve “onlar” diye ayıramayız, aksine büyük yaşam deneyimimizde kaynaşmalıyız. Ve ihtiyacı olanları, toplumun kenarlarında acı çekenleri, yoksulları, tutsak edilmişleri, yaralıları, hapsedilmişleri, ölenleri görmezden gelmemeliyiz. Whitman onları göz ardı etmemişti, örneğin İç Savaş sırasında kokuşmuş hastane çadırlarında yataktan yatağa gitmiş, yaralı askerlere yardım edip onları rahatlatmıştır. Whitman'da söz eylemdir.

Dickinson'da ne Whitman'ın bir ülke adına güçlü söz söyleme duygusu, ne onunki gibi her şeyi kucaklayan bir kişilik vardı. Dickinson'ın döneminde bir kadın, temsilci bir ses olabileceğini pek düşünmezdi. Amerika Birleşik Devletleri'nin cinsel politikası on dokuzuncu yüzyılda öyleydi ki Dickinson kendi sesinin bile duyulabileceğini beklemezdi. Yaşarken, Dickinson'ın şiirleri halkın gözlerinden uzaktı (sadece yerel gazetelerde bir avuç şiir yayımlamıştı) ve ölümünden nice sonra yapıtına gösterilen engin ilgiyi de öngörememişti. Tipik bir açık sözlülükle bir şiirinde kendini “Ben hiç kimseyim” diye tanımlamıştı. Püriten geleneğin dâhi kadınların üstüne örtü çektiği bir dünyaya doğmuştu, ironi ve dolaylı anlatımla kontrol altına alınmış dikkatli bir yıkıcı şiir yaratarak kendini yeniden şekillendirmek zorundaydı. “Bütün doğruları söyle” diye uyarır kendini, “ama bunu eğip bükerek söyle.” Arkadaşı Thomas Wentworth Higginson bir zamanlar ondan şöyle söz etmişti: “Benim Amherst'teki biraz çatlak şairem.” Büyük bir olasılıkla bunu onun yüzüne karşı hiçbir zaman söylememişti ama mutlaka onun “kasıncılı” ritimleri ve tuhaf psikolojik çağrışımları ve sıralamaları karşısında kesinlikle bir tedirginlik göstermiştir. Dickinson bu tür eleştirilere şiddetle karşılık vermiştir, nesrinde bile çok sevdiği o

1 Jerome Loving, *Walt Whitman: The Song of Himself* (Berkeley: University of California Press, 2000), 174.

uzun tirelerle yazarak: “Benim tarzımı “kasıncılı” diye düşünüyorsun—Tehlikeyim—Sör—Benim “kontROLSÜZ” olduğumu düşünüyorsun—Benim Yargıçlığım yok”. Bu doğrudu: Onun yargıçlığı yoktu, baskın imgelemi vardı; alışılmış kurallara kafa tuttu, acısını, öfkesini ve arzularını bir hanımefendiye yakışmayan dizginlenemez bir tarzda dışa vurdu.<sup>2</sup>

Dickinson’a göre şairlerin işi “sadece lambaları yakmak” ve sonra da “sönüp gitmek”ti. Her çağı “bir Mercek/ Dağıtan kendi/ Çemberlerini—” diye görürdü. Şairler bir lamba yakarlar ve kendileri sönerken çağ bu ışığın ışınlarını alıp merceğin şekil ve niteliğine göre çevreye yayar. Bir dereceye kadar, Dickinson her çağın şairlerinin sözlerini almalarını ve sözcüklerin yazıldığı çağın bağlamı içinde onlardan dilediklerini yapmalarını ister. Gelecekteki bir çağ pekâlâ kendi belirleyici merceğini (ve ahlak kuralını) aynı sözcüklere uyarlayıp başka anlamlar bulabilir. Dickinson lambalarını yaktı, şiirinde büyük bir ışıklı şehir yarattı ve bu ışıkların parlaklığı asla sönmedi.

Langston Hughes kendi Afrikalı-Amerikan geleneğini cesur ve özgür bir tarzda anlatan bir şairdi. Frost ya da dahası Whitman ya da Dickinson gibi çok anlamlılık içinde ağır ağır çalışan biri değildi. Çok az şair bu kadar inatçı bir politik enerji ve doğrulukla ya da derin ve dinmek bilmez hüznle yazmıştır. “Dinner Guest: Me”de [“Yemek Misafiri: Ben”] şöyle yazar: “Biliyorum, ben/ Zenci Sorunu’yum”. Yakıcı “Un-American Investigators”da [“Amerikan Olmayan Soruşturmacılar”], “Komite şişman/ Kendini beğenmiş” der. Evirip çevirmeden, hatta acımasızca, “Ürperiyor komite/Hazla/ Kendi gübresinin içinde” der. Ku Klux Klan’la ilgili iğneleyici şiirini şöyle bitirir:

Bir klan mensubu dedi ki, “Zenci,  
Bak yüzüme—  
Ve de söyle bana inandığını  
Büyük beyaz ırka.”

Kendi siyah kız ve erkek kardeşleri için de “Warning” [Uyarı] adlı bir şiirinde şöyle der:

2 “Emily Dickinson’s Letters”, ed. Thomas Wentworth Higginson, *Atlantic Monthly* (Ekim 1891), 4.

Zenciler,  
Tatlı ve yumuşak,  
Uslu, alçakgönüllü ve iyilik dolu:  
Sakının o günden  
Fikir değiştirdiklerinde!

Amerika'daki ırkçılıkla ilgili suçlamaları tek kelimeyle acımasızdır. Hughes taviz vermez ve kimsenin duygularını korumaya kalkmaz. Beyaz Saray'da Langston Hughes'ü tartışmak ve onun politik mesajlarını göz ardı etmek zor, dahası imkânsızdı. Onun durumunda mesaj aracın ta kendisi, varoluş noktasıydı. Politik söylemin sokaklarına bombalar atmak istemiş ve bunu da etkili bir şekilde yapmıştı.

Hughes politik ve ahlaksal alanın dışında –eğer bunlar şiirde şairin güç meselelerine işaret etmek ve adaletsizliğin altını çizmek olarak tanımlanabilirse– nadiren macera aradı. Durmadan şunu sorar: Nasıl oluyor da Amerikan toplumunun büyük bir bölümünün bağımsızlık vaadiyle yaşamasına karşın bağımsızlık böylesine ağır ağır ve bu kadar koşullu geliyor? Bu soru, çalışmalarının başından sonuna çeşitli biçimlerde tekrar tekrar ortaya çıkar. Kendisinin ve diğer Afrikalı-Amerikalıların doğuştan hakkı olan sivil haklar hakkında konuşmayı kendine görev edinir; sesi cüretiyle hem güzel hem korkusuzdur. Kulaklarımızda çınlaması hiç kesilmez.

Şairlerin bir başkası adına konuşma hakkına sahip olup olmadıkları sorusu bir hayli karmaşıktır. Ben şairleri ve onların konuşma haklarını basit bir düzlemde savunacağım, şairlerin sözcükler ve nesneler arasındaki ilişki üzerine düşünmeye çok zaman ayırmış kişiler olduklarını iddia edeceğim; dil ve dilin doğru uygulamaları ve yönelimleri hakkında çok şey bilirler. Sık sık da konuşma söz konusu oldu mu bir sorumluluk duygusu hissederler ve çevrelerindeki gerçeklere yeterli gelmediğini gördüklerinde de tedirgin olurlar. “Of Modern Poetry”de [“Modern Şiire Dair”] Stevens (doğrudan politik tartışmalardan uzak durmuştur) şairin yetkisini derinlemesine gözden geçirir. Modern şiir der, “yaşamalıdır”. “Yüz yüze gelmeli zamanın erkekleriyle ve buluşmalı/ Zamanın kadınlarıyla. Savaş üzerine düşünmeli/ Ve neyin yeterli olduğunu bulmalıdır.” Stevens’in bunları yazdığı dönemde, İkinci Dünya Savaşı sırasında, şair bu korkunç çatışmayı (ardında altmış milyon ölü bırakmıştır) bir şekilde

ilade etmeliydi yoksa yetersizlik riski taşırdı. Stevens bunu anladı ve şiirlerinde sık sık –çoğunlukla dolaylı olarak da olsa– savaşı ve insanların çatışmasını ima etti, “Notes Toward a Supreme Fiction”ın son dizelerinde “sadık konuşmanın ekmeği” dediği şeyin peşindeydi.

Bu sadık konuşmayı yaratarak ve “neyin yeterli olduğunu” keşfederek şairlerin dikkatle dinleme ve gözleme, politik ve ahlaksal sonuçları olan yargılara varmaktan başka seçeneği yoktur. Parti eğilimleri ne olursa olsun, şairler genelde kendi çağlarına duyarlıdır, acımasızlıklara, adaletsizliklere ve karşılaştıkları mantıksızlıklara tepki gösterirler; aynı zamanda işlerine dönebilmek ve sadece kendi estetik bahçelerini işlemek istiyor gibi görünseler de ama incelikli ama özel bir duruş sergileme riski alırlar. (Kendi bahçesini işlemekten söz eden Voltaire de kendi isteklerine rağmen politikadan uzak duramayan bir şairdi. İnsan haklarının ilk öncülerinden biri olmuş, konuşma özgürlüğü konusunda ısrar etmiş, işkenceyi ve dar kafalılığı lanetlemiş, güç karşısında tekrar tekrar doğruyu söylemişti – ve bu süreçte hayatını da tehlikeye atmıştı. Gerçekten de son yılları Ferney’deki malikânesinde huzursuz bir sürgün hayatıyla geçmiştir.)

Adrienne Rich “North American Time”ında [“Kuzey Amerika Zamanı”] politikanın “dışında” kalmanın imkânsızlığını yazar. Şöyle der: “Kendine anlatmaya çalış/ sen sorumlu değilsin/ kendi topluluğunun yaşamından/ gezegeninin solugundan.” Rich, sen, şair, demek istiyor, gezegeninin soluk almasından sorumlusun, “senin zamanın yok”muş gibi yapamazsın. Bu bir gerçek dışılık üretmek, sorumluluktan kaçmak olacaktır. Aynı şekilde, “Views from a Train” [“Bir Trenden Görülenler”] şiirinde Charles Simic, adını vermediği yoksul bir ülkeyi trenin penceresinden izler ve korkunç bir yoksulluk sahnesine şahit olur:

Gecekondu kulübeleri vardı görünürde,  
Çıplak çocuklar ve sıska köpekler koşuyordu  
Bir şehir çöplüğüne benzeyen yerde,  
En küçükleri artlarından sekiyordu koltuk değnekleriyle.

Simic’in ima ettiği gibi, şair şahitlik etmelidir, olanı biteni görmelidir ve bu görüntüyü açık bir dille ifade etmelidir. Stevens’in söylediklerini başka kelimelerle anlatacak olursak, betimleme bir tür vahiy görevi yapar. Şairlerin işi çözüm sunmak değildir, ne var ki, bazen

okurlarının önüne bir ütopya görüntüsü çıkarırlar, tıpkı William Blake'in "And did those feet?"'inin ["Ve bu ayaklar yaptı mı?"] sonunda şöyle bir çözümün ortaya çıktığı gibi:

Bırakmayacağım zihinsel savaşı,  
Uyumayacak kılıcım da elimde,  
Kudüs'ü kurana kadar,  
İngiltere'nin yeşil ve hoş toprağında.

Bu çok ulu bir buyruktur, Kudüs'ü kurmak – Kudüs burada adil ve mükemmel bir şehrin simgesidir. Genellikle şairler durumun ne üstünü örten ne onu bozan, gerçekçi ve taze bir dille çevrelerinde olanları işaret ettiklerinde görevlerini düzgün yerine getirmiş olurlar. Çoğunlukla, tıpkı Langston Hughes'ün "Harlem"de yaptığı gibi uygun bir soru sormaları bile yeterlidir, orada şair şunu sorar: "Ertelemiş bir düşe ne olur?" Daha fazlasını söylemesine gerek var mı?

En önemlisi de şairler toplumlarının yaşamından olmasa bile, söylemlerinden sorumlu tutulmalıdırlar çünkü onlar dilin muhafızlarıdır. İnsanlığın durumunda neyin doğru neyin yanlış olduğunu göstermek, hem övüp hem suçlamak görev tanımlarının parçası olagelmıştır. Bir şairin söyleyiş tarzının çok az dinleyicisi olabilir ama dinleyenler bunu çok dikkatle yaparlar ve gerçek şiirlerin sözcükleri derinlere işler ve çağlar boyunca yankılanır. Her yer ve zamanın ana tabaka dilini oluşturur, bütün dillerin kendini uydurması gereken bir derin söz biçimidir.

Şiirle politika arasındaki ilişkiyi düşünürken birkaç uyarıyı akılda tutmak yararlı olacaktır – bu karmaşık konu kolayca yanlış anlaşılabilir. Şiir sık sık politik konulara işaret etse de yüzyıllar boyunca pek çok şiirde alenen politik bir şey olmadığını söylememek de saflık olur. W. H. Auden'in William Butler Yeats için yazmış olduğu elejideki o parlak dizeleri sık sık anımsarım, orada şair politik ve ekonomik dünyada şiirin yeri üzerine yazar. Şiirsel düzlemde büyük sonuçlar alınabileceğini düşlemek der, gereksizdir:

Çünkü şiir hiçbir şeyin olmasını sağlamaz. Sağ kalır  
Kendi yaptığı vadide, oraya yöneticiler  
Ayak basmak istemez, güneyde akar

Yalıtılmışlığın çiftliklerinden ve hamarat kederlerden,  
Ham kasabalar, inandığımız ve içlerinde öldüğümüz; kalır,  
Bir oluş biçimi, bir ağız.

Şiir bir “ağız”dır, konuşan bir ses ve aynı zamanda bir ırmağın da “ağızı”dır, bir dilin “çıktığı” yerdir. Düz anlamıyla, “hiçbir” şey yapmaz: Köprüler kuramaz, savaşları sonlandıramaz, enerji ödemeleri yapamaz. Ama sağ kalır ve sağ kaldığında, çağının deneyimlerine uyan bir dille zamanı yakalayabileceği bir ağız bulduğu için, halk da sağ kalır. “September 1, 1939”da Auden şöyle yazar: “Sahip olduğum tek şey ses/ Katlanmış yalanı açmak için.” Bu sessiz, şiddet dolu dünyada bu hiç de basit bir şey değildir, Yeats de bir zamanlar şunu gözlemlemişti: “En iyiler tüm inançlardan yoksunken, en kötüler/ Dopdolu tutkulu bir şiddetle.”

Şairler takıntılı bir şekilde “katlanmış yalanı açma”ya kalkışır. Yoksulluk ve savaş üzerine, çevrenin bozulması üzerine, büyük ve küçük insan yitimleri üzerine yazarlar. Ve zor bir dünyada yaşamayı olanaklı kılan günlük etkinlikleri överler. “Protest şiir”in (dünkü, bugünkü ve yarınki) büyük bir bölümü salakça ve etkisizdir. Ama eskinin gezgin ozanları geleneğinden gelen, politik meseleleri şiirsel pratiklerle birleştiren sözcükleri bulmayı beceren şairlerden her zaman birkaç saygıdeğer ses doğar. Bu gelenek, I. Elizabeth döneminin önemli bir şairi olan Edmund Spenser’in “A View of the Present State of Ireland” [“İrlanda’nın Şimdiki Durumunun Bir Görünümü”, 1596] şiirinde unutulmaz ifadelerle betimlediği bir gelenektir. Spenser İrlanda’da yaşıyordu, orada konuşlanan İngiliz işgal gücünün bir parçasıydı ve yoğun bir ilgiyle “İrlandalılar arasında bir tür insan vardı, onlara Ozan [Bard] denirdi,” diye yazmıştı. Onların işinin “şiirlerinde ve koşuklarında insanları övmeye ya da yerden yere vurmaya dile getirmek” olduğunu söylemiştir. On altıncı yüzyılda İrlanda’daki İngiliz işgali son derece baskıcıydı ve o “ozan” denilenler yerel yerleşimcilerin bir parçasıydı, gerçekten de sözleri yüzyıllarca çınladı ve onların duruşu sonraki dönemlerde İrlanda’nın Britanya’dan bağımsızlığını kazanması için çalışan pek çok insana cesaret verdi.<sup>3</sup>

3 Edmund Spenser, “A View of the Present State of Ireland”, *Spenser’s Prose Works* içinde, ed. Rudolf Gottfried (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1949), 124.

Zaman zaman, özellikle baskıcı politik kültüre sahip şairlerin bu ozanların rollerini üstlendikleri görülür. Bu satırlarda, akla Stalin'ın korkunç yıllarında Sovyetler Birliği'nde Anna Ahmatova ya da *apart heid* yıllarında, Güney Afrika'da Breyten Breytenbach gelir. Bu şairler direnişin seçkin ve dirençli sesleri olarak ortaya çıkar; onlar ahlakın –en azından dilde– kendine bir yurt bulduğu politik güç merkezleri olmuşlardır.

Özellikle savaş zamanlarında şairler bazen, Tennyson'ın "The Charge of the Light Brigade"de ["Hafif Süvari Alayının Hücumu"] yaptığı gibi çoğunlukla savaşan askerlerin kahramanlığını yüceltir ya da daha sıklıkla silahlı çatışmaların beyhudeliğini ve yok ediciliğini vurgularlar. Wilfred Owen ve Isaac Rosenberg gibi asker-şairlerin cesur, gerçekçi şiirleri aklıma geliyor, ikisi de Büyük Savaş'ta boğaz boğaza gelmenin anlamsızlığını tutkuyla yazmışlardı. Amerikalı şair e.e. cummings de o savaşta askerdi ve daha sonra "i sing of Olaf glad and big" ["kocaman ve hoşnut Olaf'ı övüyorum"] adlı harika bir savaş karşıtı şiir yazdı. Bu unutulmaz şiirde vicdani retçi bir kişiyi taçlandırır: "Onun sıcacık yüreği savaştan büzüştü." Robert Bly'nin, Adrienne Rich'in, Daniel Berrigan'ın, Denise Levertov'un, Allen Ginsberg'in ve Robert Lowell'ın savaş karşıtı duruşları da hatırlanabilir, her biri çeşitli şekillerde Vietnam Savaşı'na direnmişti. (İkinci Dünya Savaşı'nda Robert Lowell vicdani retçiydi ve bir süre hapis yatmıştı: Bu deneyim en iyi şiirlerinden birinde "Memories of West Street and Lepke"de ["West Caddesi ve Lepke Anıları"] yer alır). Bu şairler yaşamlarında olduğu kadar şiirlerinde de okurlarını ayağa kalkıp tavır almaya zorlamışlardır. Dönemin politik belagatine bir karşı denge sunmuşlardır.

Şiirin, politikanın ve ahlakın birbirine yaklaştığı bir yer vardır ama burası özellikle karmaşık ve önemli ayrıntılar taşıyan bir bölge olmak zorundadır. En iyi haliyle şiir gerçekliğin içten, acıklı, bazen sevinçli dışavurumlarını temsil eder. Adaletsizliği fark edip üzerinde uzun uzadıya düşünür. Yoksunluğa ağıt yakar: Fiziksel yoksunluğa olduğu kadar imgelem yoksunluğuna da. Okurlarından da ne olup bittiğini ve bazı eylemlerin ardından nelerin gelebileceğini düşlemelerini ister. Şiir önemlidir çünkü her türlü ahlaksal meseleyi dikkate alır, politik belagatte etkili gibi görünseler de deneyimlerimizin duygusal ve entelektüel yelpazesine uygun bir dil için en derin ihtiyaçlarımıza yanıt veremeyen kolay siyah-beyaz formüllere karşı çıkar.

## Doğal Bir Dünya

Her zaman doğa ile imgelem arasında analogi vardır ve belki de şiir bu paralelliğin garip bir retorikinden başka bir şey değildir.

Wallace Stevens

Umursamazlıktan sorumluluğa, bencillikten saygın bir mutluluğa geçmeden önce dünyamızı kurtarmak istemeliyiz. Ve dünyamızı kurtarmayı istemek için de onu sevmeyi öğrenmemiz gerekir – ve onu sevmek içinse yeniden onunla yakınlaşmamız gerekir. Benim işim burada başlıyor, bu nedenle yürüyorum ve bakıyorum.

Mary Oliver

Ay değil, diyorum sana.  
Bu çiçekler  
aydınlatıyor avluyu.

Louise Glück



Şiirle doğa arasındaki ilişkileri, doğanın –beslendiğimiz ve bizi fiziksel olduğu kadar ruhsal olarak da yaşatan yaban, güzel toprak– çok önemli olduğunu kabul ederek (buna inanıyorum) inceleyeceğim. Bu bağlamda, şiir yararlıdır çünkü bizi dünyaya yakınlaştırır, çevremizde neler olduğunu görmemize ve doğanın felsefi, psikolojik ve ruhani boyutlarını anlamamıza yardımcı olur. Gerçekten de şiir doğal bir kutsal metne dönüşür, bizi içindeki tüm fiziksel ve mecazi yankılarıyla yeryüzüne çağırır.

Şairler genellikle doğayı sevmeseler bile, ona saygı duyarlar, bu Yunan ve Roma pastoral şiirine kadar uzanan bir tavidir. Bu, en geleneksel biçimiyle, “doğa şiiri”dir ve pek çok aykırı ögesiyle karmaşık ve bir hayli geleneksel bir yazma biçimi olsa da bugün de varlığını sürdürmektedir. Klasik dönemde, pastoral ya da *bucolic* adını verdiğimiz şiirler kırsalda geçerdi ve uygar bir toplumun son derece karşıtı olan, idealize edilmiş bir doğa duygusu aktarırdı. Theokritos’un ve Vergilius’un Yunan ve Romalı çağdaşları için yazdıkları şiirlerinde, çobanlık yapan bir hayli kalıplaşmış stilize karakterler vardı. Milton’ın cümlelerini farklı şekilde söyleyecek olursak, onlar otlaklarda doğanın saldırgan olmadığı, yumuşak olduğu bu yerlerde, aşk düşünceleri ve dinginlik duyguları ileten kavallarının yabani notalarını cıvılatırlardı. Bu denetimli atmosferde, çimenler her zaman yeşil, gök mavi ve gece yarısı yıldızlıydı.

Bu yumuşak, çoğunlukla baştan çıkartıcı şiirler elbette okuyazar olmayan çiftçiler için yazılmıyordu; son derece zeki sanatçılar, *bucolic* şiirin ölçü formlarını bilen ve türün kurallarını anlayan şairler tarafından yazılıyordu; söz konusu şairler (Atina ya da Roma’da iyi dekore edilmiş evlerinde otururlarken) daha basit zamanlar ve doğal yerlere özlem duyan seçkin izleyicileri eğlendirmek için bu kuralları ustalıklı değiştiriyordu. Söylemeye gerek yok, bu şiirlerde betimlenen doğal ortamlar bu şiirlerin okurlarının yaşadığı kent merkezlerinin şamatasından çok uzaktı.

Bu doğa yazımının çok üstü örtük (dahası gizli) politik bir yanı da vardı. William Empson'ın son derece zekice gözlemlediği gibi, pastoral şair kırsalda yaşayan kişilerle bir parça duygu paylaşımı kurmayı da amaçlıyordu: “Eski pastoralin zengin ile fakir arasında güzel bir ilişki hissi veren temel numarası, basit kişilerin eğitilmiş ve kibar bir dille (bu sayede en iyi konuyu en iyi şekilde yazıyordunuz) güçlü duygular (ki bu duygular herkes için geçerli son derece evrensel konulardı) dışa vurmalarını sağlamaktı. İki tür insanın bu şekilde birleştirildiğini gördüğünüzde her ikisi hakkında da iyi düşünüyordunuz; her iki kesimin de en iyi yönleri kullanılıyordu. Bunun yarattığı etki bir dereceye kadar okurda ya da yazarda iki türün iyi taraflarını birleştirmektir; kendilerinde içinde yaşadığı toplumun en etkili öğelerini tam olarak yansıtmak zorunda bırakılıyorlardı.”<sup>1</sup>

Yani pastoral şiir sadece bir “doğa şiiri” değildi; kırsaldaki belli bir sınıfa mensup insanlarla alakalıydı. Bu geleneksel konu üzerine çeşitlemeler ortaya çıktı; pastoral şiirin bazı yönlerini bir şekilde içermeyen pek az büyük şiir vardı. Chaucer, Milton ve Shakespeare pastoral yazı türünden derinlemesine etkilendiler. Blake ve Wordsworth'ten Victoria çağına (Matthew Arnold, Tennyson) romantik şiir pastoral anlatım tarzına sayısız değişiklik katılmış, janrı yeni bir düzeye yükseltmiştir. Modern çağda Frost'tan Robinson Jeffers'a, Gary Snyder'den Louise Glück ve Mary Oliver'a pastoral denebilecek şekilde doğal dünya hakkında yazan şairler görülür, gerçi modern yazımda eski moda idealize edilmiş doğal dünya yerini daha karmaşık bir atmosfere bırakmıştır. Wendell Berry pastoral tarz hakkında uzun uzun ve enine boyuna düşünmüş biridir ve bu tarzla ilgili düşüncelerimizi bir hayli değiştirmiştir. Aralarında Robert Lowell ve Sylvia Plath gibi isimlerin de olduğu, “itirafçı şairler” adı verilenler bile kendi iç sorgulamalarını (dahası iç-incinmelerini) arka planda canlı bir doğayla yaparlar; doğayı, tıpkı Plath'ın gelincikler hakkında yazarken yaptığı gibi, saf güzellikte kelimelerle resmederler.

Berry yakından ilgilenmeye değer biridir. Kendisi de Kentucky'li çiftçilerin çocuğuydu, atların çektiği sapanı kullanmayı daha küçük bir oğlan çocuğuyken öğrendi. Şehre okumaya gitti, edebiyat yük-

1 William Empson, *English Pastoral Poetry* (New York: Norton, 1938), 10-11.

sek lisansı yaptı, bir süre üniversitede ders verdi ama orada mutsuz oldu, çiftliğe dönüp çocukluğunun geçtiği yerde yazdı. Onun öyküsü eski pastoral şairlerden birini aklı getirir, o da köyde yaşadığı yöreni terk eder, başkentte seçkin yaşam yollarına dalar, okumuş bir izleyici kitlesi için köy insanlarıyla ilgili bilgiççe şiirler yazar. Berry köy kökenli yazarlar kente gittiğinde ne olduğunu gözlemlemiştir: Köy meselelerini küçük görmeyi ve bir yaşam tarzı olarak çiftçiliği kötülemeyi öğreniyorlardı. Berry pastoral yaşamı ya da çiftçiliği romantikleştirmeyi de reddeder. Küçük çapta bir çiftliğin, toprağı sorumlu bir şekilde işlemenin insanın teri ve gözyaşları anlamında çok pahalıya mal olduğunu bilir. Ama şiirlerinde ve kurmaca metinlerinde toprağı ve çiftlik emeğine bağlılık gösterir, bu cesaret vericidir. İnsanın zihninde toprağın anısının önemli olduğunu farkındadır ve yazdıkları da bunu yeniden canlandırma yoludur. İlk dönem denemelerinden birinde dediğı gibi: “Bir çiftçinin toprağıyla ilişkisi yaratılışla insanlığın temel ve merkezi bağlantısıdır; tarımsal ilişki daha büyük bir ilişkinin temsilcisidir. Aynı şekilde evlilik de temel ve merkezi toplum bağıdır; aileye ve daha büyük insan ilişkileri çemberine bağlantımızın başlangıcı ve temsilcisidir. Ve yaratılışla ve insan topluluklarıyla bu ilişkiler bizim Tanrıyla –ya da yaratmanın süre gelen gizemleri ve güçleriyle– ilişkilerimizin temsilcisidir.”<sup>2</sup>

Bu güç verici bir şeydir, itici bir güç olarak derinlemesine tutucu da olsa liberal düşüncenin özgürlüğüyle donatılmıştır. Berry’nin eserleri en iyi ihtimalle tutucudur: Gelenekleri yüceltir ve o gelenekte işe yarayan şeyleri arar. Sağlık ve refah peşindedir. Boşa harcamayı ve sahteciliğı aşağılar. Örneğın küçük çiftçiliğı savunmasında, “tarım ticaretine” şiddetle karşı çıkar, çünkü büyük ölçekte tarım yapınca yitirilenin topluluk duygusu olduğunu farkındadır. Ayrıca büyük ya da endüstriyel boyutta çiftçiliğın toprağın üst tabakasını mahvettiğini bilir, bu asla “koruyucu” değildir. Ne de büyük ormanları tıraşlama usulü kesme koruyucudur. Ya da yabanıl bölgelerin petrol için delinmesi. Berry tekrar tekrar çevrenin korunmasına geri döner, bunu sadece vahşi yaşam yeri olarak değil insan çevresi olarak da görür.

2 Wendell Berry, “Discipline and Hope”, *A Continuous Harmony: Essays Cultural and Agricultural* içinde (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1972), 160.

“A Secular Pilgrimage”da [“Seküler Bir Hac Yolculuğu”] Berry günümüzdeki temel şiir meselelerinden birine kafa yorar. “Bu yüzyılın şiiri,” diye yazar, “bu yüzyılın dünyası gibi çağdaş bilinçteki hizipleşmeden mustarıptır. Kendine karşı cephe almıştır, parçalanmıştır, işlevi bakımından belirsizdir. Bütün öteki insanlık hedefleri gibi, acı çekecek ve bir ölçüde çağdaş krizi harekete geçirecektir: Geçmişin bize şimdiyle baş edebilmeyi ya da arzulanan geleceği görebilme ve ona hazırlanabilmeyi öğretmede sınıfta kalması. Genellikle bütünlükten ve akıldan yoksun gibi görünür.”<sup>3</sup> Bu, şiiri kötölemek değildir, alanın başarılarla ve başarısızlıklarla karmaşık olduğunu göstermektedir. Şairler de insandır ve çağlarının sorunlarından kaçamazlar ya da kör noktaların hepsinin içyüzünü anlayamazlar. Bazı şairler yalvaçken –Blake ve Whitman başat örneklerdir– çoğu günlük işlerle meşgul yaratıklardır, bağlarda çalışırlar, karık hazırlarlar, tohum ekerler, bitkileri sularlar, mümkün olan her şeyin hasadını yaparlar.

Berry’nin “çağdaş bilinçteki hizipleşme” diye betimlediğini yirminci yüzyılın en heyecanlı felsefecilerinden biri olan Alfred North Whitehead daha önce tanımlamıştı, *Science and the Modern World*’de [*Bilim ve Çağdaş Dünya*, 1925] insanların büyük ölçüde yabancılaştığını, bunun nedeninin “bilimsel soyutlamanın devasa başarısı” olduğunu öne sürer. Bilim, on yedinci yüzyılda bilimsel devrimin ardından, güzelliği, hayranlık duygusunu, bizzat yaratılıştan kaldırmayı başarmıştır. Whitehead “bilimin estetik ve etik deneyimlerimizin savlarından ayrılışı”na işaret eder.<sup>4</sup> Şiir acımasız somutluğuyla ve doğal dünyaya tutkuyla bağlılığıyla, yeniden düzene giriş ediminde rol oynar, okura pek çok boyutuyla bir yaratılış tasavvuru verir yeniden.

Emerson, “History”de [“Tarih”, 1841] “İnsan yaralı bir dev,” diye yazar, “ve bütün zayıflığıyla hem gövdesi hem zihni doğayla konuşabilme alışkanlığı sayesinde güçlenir.”<sup>5</sup> Bu “doğayla konuşma”

3 Berry, “A Secular Pilgrimage”, *Continuous Harmony* içinde, 15.

4 Alfred North Whitehead, *Science and the Modern World* (New York: Macmillan, 1925), 55, 156.

5 Ralph Waldo Emerson, “History”, Emerson, *Essays: First Series* içinde (Boston: Houghton Mifflin, 1883), 34-35.

çok eski zamanlardan bu yana şiirsel pratiğin temel gerçeklerinden biridir. Örneğin Chaucer *The Canterbury Tales*'in [*Canterbury Hikâyeleri*] Giriş'inde ilkbaharın güzelliklerini, "ağaçlık tepe ve kır"ın harikalarını, nisan yağmurları ve rüzgârların tatlı soluğunu, narin ürünleri, gökte çığırışan kuşları övmeden, hacılarını yola çıkarmaz:

Nisan erişince tatlı sağanaklarıyla,  
Köklere kadar parçalar Mart'ın kurağını  
Ve yıkar her damarı bu tatlı iksirle,  
Bu erdemle canlanır çiçekler de;  
Garbi yeli hoş soluğuyla ayrıca  
Her ağaçlık tepeyi ve kırın esinler  
Taptaze ürünlerle ve genç güneş  
Koç'ta tamamlar yarı yolunu  
Ve küçük kuşlar çığırır ezgilerini  
Gözleri açık uyumuşlardır bütün gece—  
(Boyle dürtür yüreklerini doğa);  
O anda arzular millet dökülmeyi hac yoluna.

İngiliz şiiri pekâlâ da doğal dünya üzerine sürekli derinlemesine düşünme diye görülebilir; verdiği hoşluk ve tazeleme gücüyle okuru ruhsal bir farkındalık duygusuna çeker. Shakespeare, Warwickshire'li bu oğlan çocuğu, doğaya duyduğu susuzluğu Arden Ormanı'nda yüceltmış olduğu gibi, asla doyuramamıştır. *Size Nasıl Geliyorsa*'da sürgündeki düğ uygarlıkla bağının yitmesinden asla şikâyetçi değildir, örneğin. "Bu ormanlar değil mi/ Daha uzak tehlikelerinden kıskanç sarayın?" diye sorar. Dahası mevsimsel rüzgârlar ve yağmur sahte şeyleri adeta soyup atar; onlar "danışmanlar/ Ne olsam benim peşimi güçlü duygularla bırakmayanlar"dır. Bilgi ve güçten kopmuş olma duygusundan çok uzak bir şekilde, düğ "ağaçlarda dil, akan çaylarda kitap,/ Taşlarda vaaz ve her şeyde iyilik" bulur (II, i). Bütün insan konuşmaları, ormanın engin sessizliğiyle ölçülür, bilge soytarı Touchstone'un şu sözlerle ifade ettiği gibi: "Dediğiniz gibi olsun ama bunun akıllıca olup olmadığını bırakın orman yargılasın" (III, ii).

Şiir sessizliğe bir yanıtıdır, hatta onun üretilmesinin bir sonucudur. O, Jorie Graham'ın "Self-Portrait as the Gesture Between Them"de

[“Aralarındaki Bir İşaret Olarak Bir Otoportre”] yazdığı gibi: “Eylemin başladığı kumaştaki yırtık, dar geçidin açılması”dır. Bu sessizliği doğadan başka nereden devşirebilirsiniz, başka nerede zihin belli bir manzaraya yerleşir, güzelliğinde derin bir besin bulur, toprağın sertliğini fark eder, dünyayla yakın ilişki içinde yürümekten kaynaklanan dengeyi yakalayabilir? Şairler belli doğal yerler için harika alan kılavuzları sunarlar. Warwickshire çayırılarını dolaşırken elde *Troilus ve Cressida*’yı yazmış olan Shakespeare yoksa, daha kötüsü ne olabilir ki: “Doğanın bir dokunuşu bütün dünyayı akraba yapar.” İmgelerini genellikle çocukluğunun geçtiği yerlerden çekip almıştır, bu ona sağlam bir zemin yaratır. Arden ormanı gibi düşsel bir yeri yazıyor-ken bile, memleketi hakkında yazar; oranın bitki ve hayvanlarını, ışığını, ılımlı havasını ve verimli pastoral manzarasını ortaya koyar. Aynı şekilde, insan İngiliz kırsalını öğrenmek için Andrew Marvell’in, Henry Vaughan’ın, George Herbert’in, William Wordsworth’ün ve daha sayısız başka ismin şiirlerine dönebilir. On dokuzuncu yüzyılda, eserleri doğanın taze bir teolojisini sunan Cizvit papaz Gerard Manley Hopkins ve Emerson’ın felsefesinin karanlık sularından içmiş Walt Whitman’dan daha coşkulu doğa hayranı bulamaz insan.

Hopkins etkileyicidir çünkü Hristiyan öğeler ile doğanın ruhu işgal edip içine dahil etme, hatta cisimlendirme (ya da belirgin kılma) gücüne dair neredeyse pagan bir anlayışı bir araya getirmiştir. Hopkins bir günlük tuttu, oraya şaşırtıcı bir ayrıntıyla yaptığı yürüyüşlerde dikkatini çeken imgeleri kaydetti. Örneğin 9 Mayıs 1871’de şöyle yazar: “College ile tepe yolu arasındaki küçük ormanda ve Hurst Green’in derin vadisinde yabani sümbüller.” En ince ayrıntısına kadar yazar: “Küçük ormanda ışığa karşı siyahımsı bir yayılımla ya da yılanın üstündeki leke döküntüleri gibi duruyorlar. Başları bu durumda ince küçük şeritler gibi, tahıl tanesi ve üzüm renkleriyle çok ciddiler. Ama dar vadi içindekilerin ışıқта görünüşleri gök-rengi şelaleler altında alınlarının yıkınışıyla ve yerin durgunluğunu damar mavisıyla ortaya çıkarıyor ve hızla yoğunlaşıyorlar, kendilerini dikeyleştiriyorlar ve taze çimen ve kuzgunotu dikine birbirine karışmış ama kuzgunotu bütün bunların ve hafif kanatlı düğünçeklerinin üstüne tırmanıyor. Çok hoş bir manzara.”<sup>6</sup>

6 Gerard Manley Hopkins, *Poems and Prose*, ed. W. H. Gardner (Harmondsworth: Penguin, 1973), 123.

Birlikte ele alındığında Hopkins'in şiirleri doğal dünyaya bir şükran duasıdır. "Benekli şeyler için Tanrı'ya hamdolsun" diye yazar, "Pied Beauty" ["Alaca Güzel"] şiirinde, "çizilmiş ve parçalı" bir manzara çağrıştırır, burası "alaca inekler"le, alabalıklarla, ispinoz kuşu kanatları ve daha pek çok şeyle doludur. Ondaki doğa duygusu her şeyi kapsayacak bir şekilde ilahidir; şaşırtıcı çeşitlilikte ve güçte güzelliğin ardında Tanrı'nın etkin gücünün işlemekte olduğunu keşfetmiştir, tıpkı "Hurrahing in Harvest"de ["Hasatta Sevinç Coşkusu"] olduğu gibi; orada şöyle der: "Yürüyorum, kaldırıyorum kalbimi, gözlerimi,/ Kurtarıcımızı devşirmek için göğün bütün ihtişamını aşağıya indiriyorum." "Spring" ["İlkbahar"] şiirinde pagan (neredeyse panteist) bir anlatımla Theokritos ya da Vergilius'a aşına gelecek bir sahneyi yüceltir:

Hiçbir şey daha güzel değil ilkbahardan—

Yaban otlar halka halka, fışkırınca uzun ve sevimli ve gür;  
Ardıç kuşunun yumurtaları alçalmış gökler gibi görünür ve  
ardıç kuşu

Yankılı ağaçlar arasında öylesine yıkar ve sıkar ki  
Kulağı, yıldırım gibi çarpar şakımasının duyulması;  
Camsı armut ağacı yaprakları ve çiçekleri süpürür  
Yukarılardan inen maviyi; o mavi bir telaş

Bollukla; koşuşan kuzular da hoplayıp zıplamalarını sürdürür.

Ama hemen sorgular bu esinlenmenin kaynağını: "Nedir bütün bu özsu ve bu neşe?" O bu pastoral sahnede şunu bulur: "Dünyanın başlangıçtaki tatlı varlığının gerilimi/ Cennet bahçesinde." Bir başka deyişle, Tanrı bu ışıltılı sahneleri bize neleri yitirdiğimizi ve inançla neleri kazanabileceğimizi hatırlatmak için sunar. Hopkins sözlerini İsa'yı överek bitirir: "Ey bakirenin çocuğu." Gerçekten de doğa, Hopkins için ruhun bir simgesidir ve onun manzaraları bu ruhla dopdoludur, Tanrı'nın inayetiyle dolup taşar. Ona göre İsa her yerededir, bütün parçaların toplamında olduğu kadar en olmadık şeylerin de içindedir.

Hopkins içinde akraba bir ruh bulduğu için Whitman'a güçlü bir karşılık vermişti (ne var ki Whitman'ın yer yer dışa vurduğu aşırı homoerotik duygulardan çekinmişti). Whitman'ın (her anlamda) engin şiir derlemesi *Leaves of Grass*'ı neresinden açarsanız açın,

sayısız garip, harika doğa canlandırmaları bulmamanız imkânsız.  
Aşağıda birkaç örnek var:

Sadece kokler ve yapraklar tek başlarındalar böyle,  
Vahşi ormanlardan ve gölcüğün kıyısından erkeklere ve  
kadınlara kokular getiriyor,  
Kuzukulağı ve aşk karanfilleri, parmaklar asmadan daha güçlü  
saran,  
Güneş yükselirken ağaçların örtüsü altına saklanmış kuşların  
boğazlarından fışkıranlar.  
[“Sadece kökler ve yapraklar tek başlarına”]

Louisiana’da büyümekte olan yaprak dokmeyen bir meşe gördüm,  
Duruyordu tek başına ve yosunlar sarkıyordu dallarından,  
Hiç yoldaşı olmadan büyümüştü orada koyu yeşil şen yapraklarını  
konuşturarak.  
[“Louisiana’da büyümekte olan yaprak dökmeyen bir meşe  
gördüm”]

Dünya yeterlidir,  
Daha yakına gelsin istemem takımyıldızlar,  
Onların keyifleri çok iyi bulundukları yerde, biliyorum,  
Onlar kendilerine ait olanla yetiniyorlar, biliyorum.  
[“Açık Yolun Şarkısı”]

Ah, yetiştirilmiş olmak koylarda, lagünlerde, derelerde ya da  
kıyılar boyunca.  
Oralarda yaşam sürmek ve iş yapmak ömrümce,  
Tuzlu ve nemli koku, kıyı, sık suda kendilerini dışa vuran  
tuz otları.  
[“Neşenin Şarkısı”]

Yemin ederim kadın olsun erkek olsun kendisine yetene  
dünya da kesin yeterli olacaktır,  
Dünya kırık dökük gelir o erkeğe ya da kadına kırık dökük  
oldukları sürece.

["Devinen Dünyanın Şarkısı"]

Muhteşem bir kartalın gagası üstündeymişim gibi dururum,  
Doğu yönünde deniz içine alıyor, bakıyorum (gök ve deniz yalnız),  
Savrulan dalgalar, köpük, uzakta gemiler,  
Vahşi huzursuzluk, kar benzeri, bükülen dalga tepeleri—  
içerlere yönelen akıntı ve dalga atılımları,  
Durmadan aramaktalar kıyıyı.  
["Montauk Burnu nda"]

Whitman dünyanın kendisini mest etmesine izin vermiştir ve bu nedenle şiirlerinde doğal imgeler dolup taşar, çoğunlukla bir analojiye dönüşür. İnsan ruhunu arar ve onu doğal çevrede cisimleşmiş halde bulur. Bazen, kendisi bir çimen yaprağı, bir esinti, bir ağaç olur. Duyguları deniz kıyısına yönelir, "From Montauk Point"teki dalgalar gibi. Onun doğadaki ruh felsefesinin bütünü, *Song of Myself*'in muhteşem bitişinde, uygun, dahası muhteşem bir ifade bulur. Şairin ruhu, diye öne sürmüştür, nerede aranacağını söylemişse her zaman orada bulunur:

Benekli atmaca kayıp gidiyor ve suçluyor beni, gevezeliğimden  
ve aylaklığımdan yakınıyor.

Ben de biraz bile olsun evcil değilim, ben de aktarılamam  
başka bir şeye,  
Dünyanın çatısından sesleniyorum barbar haykırışlarımı.

Günün son kaçışları benim için duruyor,  
Fırlatıp atıyor resmimi ötekilerin ardından ve sahici herhangi,  
gölgeli yabarlardaki gibi,  
Beni buğulara ve akşam alacasına çekiyor.

Hava gibi ayrılıyorum oradan, dalgalı beyaz lülelerimi  
savuruyorum kaçak güneşte.  
Etimi girdaplarda saçıyorum ve dantelsi sivriliklerde sürüklüyorum.

Sevdiğim çimenden çıkmak için toprağa devrediyorum kendimi,  
Beni tekrar görmek istersen bak çizmelerinin tabanına.

Pek öyle bilemeyeceksin kim olduğumu ya da ne demek  
istediğimi,  
Gene de senin sağlığın olacağım  
Ve kanını süzecek ve gücü olacağım onun.

Başlangıçta yakalayamazsan beni cesaretini sürdür,  
Yitirirsen beni burada başka yerde ara,  
Durup bekleyeceğim seni orada.

Şairler bilim ve teknolojiyi denklemin bir yanına, sanat ve toplum bilimlerini öteki yanına koyan indirgemeci düalizmin ötesinde etkin olan imler ve simgeler cennetinde konuşlanarak kendilerini doğal dünyaya yeniden yerleştirirler. Bir bakıma, John Elder'ın şiir ve onun doğayla ilişkisi üzerine yeni ufuklar açan incelemesi *Imagining the Earth*'de [*Dünyayı Düşlemek*, 1985] belirttiği gibi, somut gerçekliğe saygısıyla şiir sanatlarla bilim arasında pekâlâ temel bir köprü görevi görebilir. Elder insanın doğal dünyaya yabancılaşp yoksullaşmasını betimler ve kendini yeniden bulma sürecinde şiiri temel öge görür: "Yeniden topraktan başlamak, insan kültürü yoksullaştığında yapılması gereken bir ödevdir. Seçili bir noktadan salınan kökten besinini alan bir şiir, o noktanın kendini ele verdiği ve mirasını devraldığı kendi döngüsünü yenileyerek geçmiş ve şimdinin yer değiştirmesini belirler. Ve gelenek ölçütlerin en pragmatik olanıyla karşılaştırılıp ölçülebilir: Bu tarlayı zenginleştirebilir mi, buradan ürün alınabilir mi? Kültür ve şiirin enine boyuna farkında olma bir kişi için, kadın olsun erkek olsun, aynı şekilde gereklidir, ekolojinin temel prensiplerini bilmek doğal uyumları yüceltir."<sup>7</sup>

Düşünsel olarak, insanı engin katmanları arasına alan ve ruhsal olduğu kadar etik boyutları da olan bir doğa görüşüne ulaştık. Aslında şairler, işlerini belli bir yere ve zamana oturtarak, o yeri somut ifadelerle hissettirerek, dil bir tür sözel eşitlik -doğal güzellik yolunda etkileyici bir jest yapan bir eşitlik- bulduğunda anlamın

7 John Elder, *Imagining the Earth: Poetry and the Vision of Nature* (Hanover, N. H.: University Press of New England, 1985), 163, 40.

içine işlemesine izin vererek bunu ta başından beri yapmaktadırlar. Emerson'ın ifade ettiği gibi, şair Âdem'e benzeyen, Cennet bahçesinde ad veren biri, doğanın içinden ya da doğanın ardına bakmanın güçlüğüyle biraz dengesi bozulmuş biri olsa da kendi gözlem gücüne hayran kalan bir figüre dönüşür. Bu kriz Milton tarafından *Paradise Lost*'ta (IV) tasvir edilir, orada Havva berrak bir göle yaklaşmaktadır:

Gittim o yöne

Deneyimsiz düşünceyle ve uzandım  
Yeşil kıyısına, bakmak için içine temiz,  
Dümdüz Golün, bana bir başka Gök gibi göründü.  
Bakmak için eğildiğimde, tam karşıda,  
Suların ışıltısı içinde bir Şekil belirdi,  
Eğerek bakmak için bana, ürküp çekildim,  
Ürküp çekildi o da, memnun oldu ben az sonra döndüğümde,  
Mutlu oldu dönmekten hemen, yanıtlayan bakışlarla,  
Duygudaşlık ve sevgiyle; diktim tam oraya  
Gözlerimi şimdiye dek ve karşılıksız bir tutkuyla saplanıp kaldım.

Doğa bakarı şımartan bir ayna olur, tatmin edilemeyen boş tutkuları heyecanlandırır. İnsan bu ışıltılı nesneye içinin ötesinde, ardında bir şey görme umuduyla bakar ama –aynı zamanda sık sık– kendini bulur, bu Frost'un "For Once, Then, Something"ın [Bir Kerecik, Sonra, Bir Şey] içinde güreştiği bir noktadır.

Frost, modern şairler içinde pastoral şiir kuranların hâlâ en seçkinidir. Ama bu gelenek, felsefi olduğu kadar sosyal duruşuyla da karmaşıktır (Empson'ın ifade ettiği gibi). John F. Lynen bunu çok iyi ortaya koyar: "Frost'un yazdığı tarz şiir en iyi, şimdiki anın bütün diğer zamanları temsil etmesini ve belli bir yeri betimleyişini, her zaman var olduğu haliyle insanlık durumunu arayışının yöntemini gözlemleyerek anlaşılır. Onun esas tekniği pastoralinkiyle aynıdır. Varlığın geniş ve çok katmanlı boyutunu, gerçekliği, kırsal yaşamın doğal ve değişmeyen dünyasının aynasının içinde keşfetmiştir. Pastoralizm ister Frost'ta ister Arcadia şairler geleneğinde olsun, öncelikle bildiğimiz dünyadan kaçışa bağlı olarak ortaya çıkacaktır ama aslında pastoralizm ırmaktan yukarı doğru bir keşfe başlamaktır, ırmak kıyısındaki fabrikaları ve şehri gemilerle

geçmek, zamanın ve değişimin akıntısına karşı koyarak kaynağın temiz sularına ulaşmaktır.”<sup>8</sup>

Frost, fevkalade güçlü bir geç dönem şiiri olan “Directive”de [“Yönerge”] şiirde geçirdiği bir ömrün bilgelliğini bir araya getirir. Bizi zamanda geriye, doğanın kendisine götürerek başlar: “Geçmiş bir zamanda basitleşmiş yitirilişiyle/ Ayrıntının.” Şiir bizi ormanlara, eski, daha rüstik bir zamana “yönlendirir”; ama burada duygusallıktan en ufak bir iz bile yoktur. Bu geçmiş zaman ayrıntılarının yitirilişiyle “basit” bir hale getirilir, “havaaların etkisinde kalmış bir mermer mezar heykeli gibi”. İnsan eğer o eski zamanda yaşıyor olsaydı, o dönemin pek çok zorluğuyla karşılaşacaktı: çiçek hastalığı, modern aletlerin yokluğu, uzun çalışma saatleri, falan filan. Theokritos ve Vergilius’un idilleri, tam olarak, Frost’un kafasındaki kırsallık değildir, Frost çiftçileri (ve kendisini) New England bölgesinin kayalık otlak alanlarına yerleştirir, burada yaşam zordur. (Frost da gençlik yıllarında New Hampshire’da, Derry yakınlarında çiftçilik yapmış ve bu durumun yoksulluğunu ilk elden yaşamıştı.)

“Directive” Frost’un Eliot’ın *Çorak Ülke*’sine verdiği bir yanittir. Frost da geleneğe değerli bir şey bulur: Pastoral geleneği. Ve bu geleneği bir keman gibi çalar, bütün notalarına dokunur, kendi sert ve melankolik tonlarını katar – böylece geleneği aynı zamanda hem eleştirip hem değiştirir. Modern zamanların harap olmuş görüntüsünde, pek çok şey yitmişken ve başkalarının yanı sıra Whitehead ve Berry’nin doğal dünyadan insani, etik ve ruhani olan her şeyi çıkaran bilimsel materyalizmde tespit ettikleri tavırlarla insanlık yabancılaştırılmışken Frost aynı doğal dünyada değeri yeniden keşfeder. “Senin menzilin ve kaderin/ Evin suyu olan bir dere” diye bilgilendirir bizi. Bu dere, “Bir pınar kadar soğuk ayrıca kaynağına çok yakın./ Öfkelenmeyecek kadar gururlu ve özgün”dür. Bu pekâlâ Frost’un şiirini betimleyebilir; yaşayan bir ırmaktır, gururlu ve özgün ama sakindir, öfkelenmez. Müthiş çekici son dizelerinde şöyle der: “İşte senin suların ve suladığın yer./ İç ve yeniden tamamlan, karmaşanın ötesinde.”

Frost’un şiiri “karmaşaya karşı geçici bir karşı koyuş” diye tanımladığını bir kez daha anımsayalım. Yaşam çoğunlukla bir karı-

8 John F. Lynen, *The Pastoral Art of Robert Frost* (New Haven: Yale University Press, 1960), 189.

şıklık biçimidir. Sadece şiir sırasında, onun düzenli bir şekilde kat kat açılan tahayyülünde, yaşam netlik kazanır. Bir an için insan “bir şey” görür. Ormanda yaşanan bu görü sırasında, ne kadar kısa sürse de, hiçbir şey rastlantısal değildir. Emerson gibi Frost için de (Frost’un elini gerçekten tutan kişidir) ve ta Shakespeare ve Chaucer’a kadar uzanan pek çok şair için doğal dünya bir tazeleme yeridir, dost bir çevredir, burada ruh halihazırdaki imgede bir barınak bulur ve burada gizlenir ve (sözcüğün en iyi anlamıyla) kendini ortaya koyar. Frost bir başka yerde, “Revelation”da [Vahiy] da “Bütün vahiyler bizimdi” diye yazmıştı. Ve zaman zaman bunu kabul edebiliriz.

“Şair olarak dünyayla ilgili en kadim değerlere sahibim” diye yazdı Gary Snyder. “Bunlar üst Paleolitik döneme kadar geri gider: toprağın bereketlendirilmesi, hayvanların büyü, yalnızlıktaki güç-öngörüsü, ürkütücü başlangıç ve yeniden doğuş, dans sevgisi ve vecdi, kabilenin ortak işleri.” Şairler doğal dünyayı yakından incelemeyi sürdürürler; doğadaki ruhu okurlar, doğal imgelerde analogiler bulurlar, daha insancıl olanın yanında vahşi olanı da yüceltirler. Son birkaç onyılıda doğayı yakından okuyan dikkat çekici Amerikan şairleri arasında A. R. Ammons, Ruth Stone, Adrienne Rich, Robert Bly, Wendell Berry, Anne Stevenson, Mary Oliver, Charles Wright, Louise Glück, Jorie Graham, Ellen Bryant Voigt, Robert Hass ve Mary Jo Salter bulunmaktadır. İnsan bu çalışma içinde doğaya çok farklı yaklaşımlar bulabilir, tıpkı Bernard W. Quetchenbach’ın geç yirminci yüzyılda Amerikan doğa şiiri üzerine faydalı çalışması *Back from the Far Field*’de [Uzak Tarladan Geri Geliş, 2000] işaret ettiği gibi. Bu şairler “dünyanın doğal topluluğu içinde insanlığın üyeliğini yeniden kurmasına yardımcı olabilecek bir sanatın altyapısını hazırlamışlardır” der. “Bu kesinlikle önemli bir şiir olurdu.”<sup>9</sup>

Charles Wright da Mary Oliver da doğanın gerçekleri adı verilebilecek bir şeye, günlük akışı dahil, özel bir bağlılık göstermiştir. En geniş anlamında ikisi de Emerson’cıdır çünkü doğayı ruhun bir

9 Gary Snyder, *Myths and Texts* (New York: New Directions, 1978), 23; Bernard W. Quetchenbach, *Back from the Far Field: American Nature Poetry in the Late Twentieth Century* (Charlottesville: University Press of Virginia, 2000), 160.

simgesi gibi okurlar ama şiirlerinde dünyayı son derece özel şekillerde cisimlendirirler, farklı bir dil ve görüş açısı bularak okuru doğal dünyaya daha çok yaklaştırırlar.

On beşinci derlemesi *A Short History of the Shadow*'da [Gölgenin Kısa Tarihi, 2002] Wright, "Looking Around"da [Etrafa Bakınmak] söylediği gibi, "Eski ateşler/ eski coğrafyalar"ı tekrar ziyaret eder. Burada pek çok şiir form ve doku anlamında orta dönemine benzer, *The World of the Ten Thousand Things: Poems 1980-1990*'de [On Bin Şeyin Dünyası: Şiirler 1980-1990] sunulanlar gibidir. Bu çalışmada ilk dönem şiirinin kısa ve özlü imgelemci lirikleri yerini bir günlüğün rahat, çağrışımsal biçiminde, uzun ve ağır meditasyonlara bırakır. O zaman olduğu gibi şimdi de Wright her şiirinde belirli bir yere odaklanır (Tennessee, Virginia, California, İtalya), bazen bir manzaradan bir başka manzaraya, bir mevsimden bir başka mevsime kaygısızca geçiverir. Büyük sorunlara işaret eder: insan aklının doğadaki yeri, ruhun yaşamında anının ve zamanın doğası ve rolü, ruhla madde arasında bir akak olarak dilin kaderi. Bir bakıma Wright yıllardan beri her şiiriyle kendi hermetik kutsal metnine apokrif kitaplar eklemektedir.

"Lost Language"de [Yitik Dil] "kutsala olan susuzluk"u kabul eder ve alışkanlıklarıyla arzularını listeler:

Benim toz-ışığa bir özlemim var, okunaksız her şeye.

Kendimi yerleştirmek isterim

İrmağın sert kayalar üstüne döküldüğü yerde,

hiç kimse geçemez oradan,

Yıldız gölgeli, yıldız renkli kent orada bulunur, ulaşılırın hemen dışında.

Karanlık bir Emerson'cu olarak Wright Doğanın kitabını yakından okur, okurun dikkatini ilginç aforizmalarla, belli belirsiz, büyüleyici bir müzik yaratmak üzere sözcüklerle çeker. O hiçbir şairle karıştırmaz, gerçi kişiler okuduklarının izlerini, tamamen özümlemiş ve değişime uğramış bir şekilde, hemen hemen her dizesinde gözlemleyebilir. Onun sık sık Whitman'ı, Eliot'ı ya da Stevens'ı yankılayışını duymak eğlencelidir. Örneğin "Why, It's as Pretty as a Picture"da [Ama Bu Bir Resim Kadar Güzel] "Burada dışarda olmak hoşuma gidiyor" dediğinde Steven'in "The Motive for Metaphore"daki [Metafor İçin İtki] ifadesini duymamak mümkün değildir. Elbette şiirler bazen bir başka şiirden doğar ve iyi edebiyatın çoğu, çokça anıştırır, önceki şiirin

dili üzerine kuruludur. Wright bunu bilir; gerçekten bunu bağrına basar, herhangi bir “etki kaygısı”na omuz silker.

Gerçi kökleri Avrupa ve Amerikan romantizmindedir ama Wright’ın bir gözü Doğu’ya ve Doğu’nun ruhsal geleneklerine dö-nüktür; bu en canlı şekilde *China Trace*’de [Çin’in İzini Sürme, 1977] görülür. Sonraki şiirlerinde de kolaylıkla ve sıklıkla Çin şair ve fel-sefecilerine göndermelerde bulunur, onlardaki boşluk kavramını kucaklama hali Wright’ın estetiğini tamamlar, tıpkı *ars poetica* üs-lubundaki bir dizi şiirin farklı birini sunduğu, müthiş “Body and Soul II”de [Beden ve Can II] öne sürdüğü gibi:

Her gerçek şiir bir kıvılcımdır  
ve özgün ateşin durumunu arzular.

Boşluktan doğarak.

İşte bu aynı boşluktur yeniden tutuşturmak istediği.

Bu aynı doğurmadır yeniden doğurulmayı ister ondan.

“Body and Soul”danın [“Beden ve Can”] kendisinde Wright estetiğini daha önce yazdıklarından çok daha heyecanla kucaklar, şöyle der:

Bir zamanlar sözcüklerin gücünün tükenmez olduğunu düşünürdüm,  
Dünyayı nasıl söylersek

onun öyle olduğunu ve öyle olabileceğini.

Söz-salınımının ve söz-gökgürültüsünün dışlardım

Susturacağını Sessizliği ve daha neler neler.

Sözlerin Sözcük olduğunu,

Dilin bizi açıklanamaz bir şekilde iyiliğe yönlendireceğini

Sanki coğrafi bir şeymiş gibi.

Bir zamanlar düşünürdüm bu şeyleri gençken.

Halâ düşünürüm.

Etkileyici bir şekilde Wright sırrını gnostik benzeri bir bilginin, doğ-rudan doğruya dil yoluyla logosun özgüllüğünün, “söz-salınımı” ve “söz-gökgürültüsü”nün içine yerleştirir, bu öyle bir düzenlemedir ki Hopkins’i akla getirir; Hopkins dildeki kutsallığın peşindeydi, orada kayranın görevini içeren bir “içgörünüm” (belirgin bir iç form için kendi bulduğu bir terimdir) keşfetmişti. Wright gerçek anlamda bir kâhindir. Onun kâhin duruşu, yapmacıklıktan çok uzaktır çünkü şairin tavrı genellikle teklifsiz ve halk ağzıyladır, gelecekte haber veren Amerikan şiir çizgisine tartışmasız yerleşir.

Bunların hemen hemen çoğu 1963'ten bu yana on beş derleme yayımlamış Mary Oliver için de söylenebilir. Hayranlık verici bir tutarlılık göstermiş, bir başka karmaşık düzlem kurarken kendini kendi tarzında romantik doğa şiiri geleneğinden ayırmıştır. Janet McNew'un gözlemlediği gibi, Wordsworth bile "doğanın rütbesini düşürmüş, onu annelikten 'sadık bir bakıcı'ya dönüştürmüştür çünkü Wordsworth daha farklı bir ebeveyn, 'Tanrı, bizim evimiz' ile birlikte ataerkil birini talep ediyordu." (Burada iyi bir saptama varsa da McNew Wordsworth'teki düşünce çizgilerinden sadece birini izler; bir diğeri *The Prelude*'de ve pek çok sonesinde ortaya çıkar, bunlarda bir pagan olmaya ve kendini doğanın katmanları arasında yitirmeye –bunu bütün canlı yaratıkları kucaklamak olarak görür– özlem duyar.) Oliver gerçekten bir yaratık olarak kendini başka yaratıklardan ayırmayı reddeder; pek tabiidir ki, yaratılışın bir parçası olarak kendini doğal dünyaya coşkuyla bağlar. Onun düşsel hedefi "bir nesneler dünyasında kopuşa bağlı olmayan bir öznellik kurmakla ilgili"dir.<sup>10</sup>

Çok canlı bir ilk dönem çalışması olan *American Primitive* [Amerikan Primitifi, 1983] benzeri kitaplarında doğaya neredeyse korkutucu bir gömülme hali görülür. Bu şiirlerde Oliver (ya da anlatıcı) sırasıyla, bir ayı, bir balina ya da bir balık, bir şekil değiştiren, bir değişken, şekilden şekle girebilen olur. Gary Snyder gibi o da "dünyadaki en kadim değerleri" barındırıyor gibidir. Gerçekten de kutsal bir alan ve anılarla mitoslar hazinesi olarak yeryüzü düşüncesi, daha başından, *No Voyage and Other Poems*'den [Yolculuk Yok ve Başka Şiirler, 1963] başlayarak onun imgeleminin bir parçasıdır.

Yeteneğinin bütün kapsamı *Blue Iris*'te [Mavi Susam, 2004] ortaya çıkar. Emerson'dan anlamlı, tam yerini bulan bir anlatıyla başlar kitap: "Çiçekler ve meyveler her zaman en uygun armağanlardır; çiçekler, çünkü onlar gururlu bir sav olarak dünyanın bütün yararlı şeylerini değersizleştiren bir güzellik ışınıdır." Bu şiir ve deneme derlemesi bir bitkiler dizisini çağırır: gündüzsefası, ayçiçeği, sarısap, gelincik, kokarca lahanası, zambakgiller, başlıktaki mavi susam. Bazı şiirler bu çiçeklerin eskiden ortaya çıkışlarını anımsatır, tıpkı Sylvia Plath ya da Theodore Roethke'nin şiirlerinde hatırlandığı gibi;

10 Janet McNew, "Mary Oliver and the Tradition of Romantic Nature Poetry", *Contemporary Literature* 30:1 (Bahar 1989): 60, 75.

her iki şair de doğal nesnelerde yaban ama benzer ruhlar bulmuştur, bunlar üzerine güçlü bir yoğunlukla düşüncelerini dökmüşlerdir.

Oliver, Plath ve Roethke'nin yoğunluğunu pek paylaşmaz. Aslında Charles Wright'ın (ya da bu bağlamda doğal dünya üzerine zamanımızın en canlı şiirlerinin bazılarını yazan Louise Glück'ün) metafizik yoğunluğuna benzeyen bir yanı da yoktur. Oliver'ınki daha hafif bir ruhtur ama ben onun çağrışımlarını etkileyici ve sıklıkla karşı konulmaz bulurum. "İlgi bağlılığın başlangıcıdır" diye yazar bir günlüğün parçalarıymış gibi okunan denemesi "Upstream"de ["İrmağın Kaynağına Doğru"]. İlgisi bu şiirlerin bazılarına çok iyi yoğunlaşmıştır, örneğin "Poppies" ["Gelincikler"] John Donne'un "Death Be Not Proud" ["Gururlanma Ölüm"] ya da Dylan Thomas'ın "And death shall have no dominion" ["Ve ölüm yerleşemeyecek asla"] gibi şiirleriyle karşılaştırmaya davetiye çıkarır. Bu şiir ölüme karşı yaşamı derinleştirir (gelincikler "portakal rengi alevlerini" fışkırtır): "Bir yer yoktur/ bu dünyada/ er ya da geç boğulmayan/ karanlığın çivisinde." Tırpanlı Suratsız'ın "kara, eğik bıçağı" durdurulamaz, der Oliver ama gene de "bir çağrı/ mutluluğa" bulunabilir gelinciklerde, doğal dünyanın kendisinde. Gerçekten de "bir tür kutsallık" vardır, şair onu "belirgin ve kurtarıcı" bulur. Bu şiirin sonunda neşesini neredeyse zaptedemez:

Parlak tarlaların içinde,

Kaba ve vıcık vıcık altınları dokundu diye  
yıkandım da yıkandım  
ırmağında  
dünyevi hazların—

ya sen ne yapacaksın—  
ne yapabilirsin  
bununla ilgili—  
derin, mavi gece?



## **Kutsal Parametreler: *Four Quartets*'a Dair Bir Deneme**

Sema uçmak ya da yüzmek gibi değil,  
karanlık ve güçlü bir parlaklıkla bir ilgisi var.

Elizabeth Bishop

Tanrı herhangi bir dinde yakalanmış bir şiidir.

Les Murray



En seçkin haliyle şiir bir tür kutsal metindir. Gelmiş geçmiş bütün kuşakların esinlenmiş dilini, bizi belirli patikalara yönelterek yaşamımızı sürdürmemize yardımcı olan dili temsil eder. Önemli olan sadece şiir değildir, bazı şiirler de önemlidir. Ben yıllardır esin için belli şiirlere bakarım. Bu kitabın okurlarının tahmin edebildikleri gibi, önemli modern şairler arasında yer alan Robert Frost, Wallace Stevens ve T. S. Eliot'ın şiirlerinden özellikle hoşlanıyorum. Şimdi gözde şiirlerimden birine, yaşamımı sürdürmekte bana yardım eden şiirlerin bir örneği olarak Eliot'ın *Four Quartets*'ına, yakından baka-  
cağım. Bu şiiri –aslında birbirine bağlı bir şiirler dizisidir– ruhsal bir kılavuz olarak inceleyeceğim.

Okurlar elbette kendileri için önemli şiirleri kendileri bulmalıdır: Bu okuma macerasıdır. Ama ben iyi bir başlangıç yapmaları için Eliot'ın dizisini önermek istiyorum çünkü *Quartets* bize Hristiyanlık, Budizm ve Hinduizm'i de içeren dünyanın çeşitli dinlerinden faydalanan şiiri düşünerek geçirilmiş bir hayatın derin bilgeliğini sunar. Aşırı kullanılmış bir terimin en iyi anlamıyla bu öngörülü bir şiirdir ve okurun önüne geniş, evrensel, tüm kiliselerin kabul ettiği bir sentez koyar (Eliot Hristiyan olduğu için vurgu doğal olarak buradadır). Bir kez daha ve bir hayli isteyerek, belki de bu şiire her zamanki gibi yaşama bir yön gösterici olarak bakma niyetindeyim. Eliot bana göre temel ve zorlayıcı soruları yanıtlamaya girişir: İnsanlık ne durumdadır? Kronolojik kozmosta zamanımızı ve yerimizi nasıl anlayacağız? Dünyada bir amacımız var mı? Edebiyatın ve kutsal metinlerin bize öğreteceği gerçekler nelerdir? (Kutsal metinler derken sadece Kutsal Kitap'ı değil, bilgelik edebiyatının büyük geleneğini işaret ediyorum, nitekim Eliot da –Harvard'da Sanskrit dili okumuştur– *Quartets*'in tamamı boyunca serbestçe onlardan bilgi süzer.) Ve nihayet Eliot şunu sorar: Sanat bizim bu soruları anlamamız ve yanıtlarını bulup çıkarmamızda nasıl bir rol oynar?

Şiir dizisi, Sokrates öncesi filozoflardan biri olan Herakleitos'tan alınma iki parçadan oluşan Yunanca bir alıntıyla başlar. Aktarayım:

Her ne kadar logos herkes için olsa da pek çok kişi kendilerine özgü bir bilgelikleri varmış gibi davranır.

Yukarı yönle aşağı yön aynı yöndür.

Bu bilmece gibi parçalar *Quartets*'in ruhsal anlamına ustalıkla bir anahtar sağlar. İlk alıntıda şu karmaşık ve çevrilemez sözcükle, *logos*'la karşılaşılır. Başlangıçta söz, logos, vardı, diye başlar Yuhanna İncili. Plotinus'un (Platon'dan esinlenmiş bir filozof) sık sık kullandığı bu Yunanca sözcük, her zaman olduğu gibi, gerçeğin yüreğine, derin ve süregiden bir gerçekliğe, "Tanrı" sözünün zaman ötelğine, Yuhanna'nın söylediği gibi "başlangıç"a gönderme yapar ve zamanın ötesinde, varlığını sürdürmeye devam eder. *Logos* aynı zamanda "düzen" demektir: Kozmosun sonsuz düzeni. *Logos* ayrıca içimizdeki cennetin krallığına da gönderme yapar. Yaşam çarkından kurtulup özgür olmaktır, Hinduizm'den alınmış bir kavramdır. *Logos* bütün şiirlerin, sanatların, dini eylemlerin amacı olan sessizliktir. Ve din [*religion*] derken de gene onun düz ya da kök anlamını, *re-ligio*, "yeniden-bağlanmayı" ya da *logos*'a yeniden bağlanmayı, derin dokuyu, duran merkezi, o sonsuz anı kastediyorum – Herakleitos'un ifade ettiği gibi hepimizin ortak deneyimlediği ama yaşamın hay huyu içinde, kendimize ait bir bilgelik edinmek için salakça ve çaresizce debelenirken yitiriverdiğimiz, belli ve sonsuz bilgelığın ötesinde, uzatsak elimizi yakalayabileceğimiz, aslında içimizde olan bir şeyi.

Basit kozmolojiye geri dönersek: "Sema"ya Tanrı için, *logos* için, anlam için bakarız. Ve aynı zamanda aşağıya da bakarız, diye belirtir Herakleitos. Bu elbette uzamsal bir metafordur: yukarı ve aşağı. Ne var ki bu dikey yollar "aynı yol"dur. Aslında Herakleitos (en azından bana) aydınlanmaya ulaşmak için, içimizdeki sessiz boşluğu keşfetmek için, –son yıllarda değersizleştirilen Hristiyan sözü bağlamında– kurtuluş için karşıt yollar vardır, der.

İncil yazarının sözünü ettiği "yol ve hakikat ve yaşam" aslında gerçek yollar, hakikatler ve yaşamlardır ama hepsi bir merkezi,

bir sözcüğü işaret eder: *logos*. Bu bulanık görülebilir ama umarım Eliot'ın metni bağlamında giderek aydınlığa kavuşacak.

Önce her kuartetin genel biçimini gözden geçirelim. Kuartet elbette müzik göndermesi olan bir terim ve her biri birbirini izleyen beş bölümden oluşan parçanın belirgin bir melodik yapısı var. (Kayıtlara geçmesi için söylüyorum; Haydn tarafından geliştirilen, Beethoven, Bartók ve başkalarınca incelenen kuartet genellikle dört bölümlü bir dizidir.) Müzikteki kuartette olduğu gibi Eliot'ın kuartetlerinde de temalar kurulur, onlara geri dönülür ve sentezlenirler. Eliot için şiirin müziği güçlü bir konuydu: Her zaman kafasında bir melodiyle yazardı çünkü melodi bir dokudur ve bir şiir belki de derin ritmik, melodik bir doku, bir tür konuşma, tıpkı müzik gibi konuşmayı aşan bir konuşma arayışıdır, diye düşünülebilir.

*Quartets*'le ilgili çok açık bir başka şey, her bir şiirin Eliot için otobiyografik tınıya sahip bir yere bağlı olmasıdır, bu yer “seçkin toprak” adını verdiği yerdir. “Burnt Norton” Eliot'ın 1934'te ziyaret ettiği Gloucestershire'daki bir evi imler; şiir o evin gül bahçesindeki görü ya da mistik bir deneyim üzerinedir. “East Coker” Somerset'teki bir köye göndermedir, Eliot'ın ataları buradan 1669 yılında Kuzey Amerika'ya göç etmiştir. “The Dry Salvages” Boston'ın kuzeyinde, Cape Ann kıyısı açıklarındaki bir kaya döküntüsüdür, Eliot çocukken burada pek çok tatil geçirmiştir. “Little Gidding”, dördüncü kuartet, Eliot'ın Cambridgeshire'da 1936'da ziyaret ettiği bir köydür. Burası Anglikan Kilisesi'ne bağlı dinsel bir topluluğun yeri, 1633'te I. Charles burayı ziyaret etmişti; 1646'da kraliyet karşıtı hükümet birliklerinden kaçarken buraya geri dönmüş, sonrasında hükümet birlikleri buradaki topluluğu yok etmişti. Bir bakıma, “Little Gidding” en geniş anlamıyla bir restorasyondur: Krallığın restorasyonu ve içimizdeki Tanrı'nın krallığının restorasyonu.

Her kuartette beş bölüm vardır. Başlıklarının da ifade ettiği gibi belli bir yere ve zamana yerleştirilmiş olsa da ilk bölüm felsefidir. Genel temalar, müzik kuartetindekiler gibi kurulmuştur. Sözcükler ve söz grupları oyuna katılır ve Eliot tekrar tekrar bunlara neredeyse ayinsel şekilde geri döner. İkinci bölümde Eliot her zamanki gibi sıkı bir şekilde uyaklı, yoğun simgesel bir lirikle açılışı yapar. İkinci

bölümün ikinci parçası hemen hemen nesir benzeridir, önceki lirik bölüm üzerine derin düşünceler sunar, onun temalarını daha genel bir şekilde yeniden ifade eder. Üçüncü bölümde Eliot aşağıya inen yola sapar, karanlık yola, *via negativa*'ya ya da “ruhun karanlık gecesi”ne. Cehennem imgesi sık sık ortaya çıkar, bazen Londra Metrosu'nda bu hayattaki cehennemin bir metaforudur. Genellikle yoğun karanlık ve basınçlı bir lirik olan dördüncü bölümde, Eliot cehenneme iner; derinlere indikçe iner, Tanrı'nın olmadığı ve kozmosun kutsal düzeninin görülmediği ya da hissedilmediği bir yer diye tanımlanır cehennem. Eliot buradan doğruca beşinci bölümün yükseltilmiş diline ilerler; bu bölüm –ikinci bölümdekine benzer şekilde– iki parçaya bölünmüştür. İlkinde Eliot şiir ve kutsal metinler dahil, sanatın kullanımları üzerine derin düşüncelere dalar. Burada son derece kişisel bir şekilde, şaşırtıcı bir doğruluk ve içtenlikle, karşımızda pervasızca durarak, mütevazı ve ağırbaşlılıkla yazar. Bu güzel parçalar –her zaman benim gözdelerimdir– her beşinci bölümün ikinci yarısında muhteşem bir final korosuna yönelir; burada borular öter, çiçekler açılır ve ilk bölümlerde sorgulanmış temalara yeniden dönülür, bunlar yeniden belirlenir ve sentezlenir.

Eliot “Burnt Norton”ı tek, bağımsız bir şiir olarak yazmış, bir dizi olasılığını daha sonra görmüştü. İlk bölümde bir görü deneyimi baskındır, terk edilmiş evin gül bahçesinde geçer. Muhteşem görüntü suyu boşaltılmış havuzu doldurur: “Kuru havuz, kuru beton, kahverengi kenarlı.” Birdenbire havuz “güneş ışığından gelen suyla dolar” ve bir lotus çiçeği kendini gösterir: “Ve lotus yükseldi sessizce, sessizce.” Bu çiçek “ışığın yüreği” olur. Bu imgelem, bütün mutluluk veren imgelemler gibi, insanın zamanında, saatlerin zamanında, mevsimlerin zamanında ve dünyanın döngülerinde kendini sürdüremez. Bir bulut geçer ve imgelem solar. Eliot acı acı şöyle yazar: “İnsan soyu/ çok fazla gerçekliği taşıyamaz.” Bu harika bir dizedir, kurban edilmiş başpiskopos hakkındaki önceki dönemine ait bir oyundan, *Katedralde Cinayet*'ten alınmıştır. İster istemez insan soyunu kahreden bu gerçeklik, Tanrı'nın gerçekliği, doğrudan imgelemin gerçekliğidir. Eliot sıradan erkeklerle kadınların o yoğun ışığın akkorunda kalabilmeyi umut edemeyeceklerinin çok iyi farkındadır.

Bu bölümde Eliot, aydınlanmanın Doğulu bir simgesi olan lotus çiçeği göndermesinden de görüleceği üzere Budist metinler üzerindeki derin bilgisinden yararlanır. Bu bizi bu dizinin bir başka temel simgesine götürür: Ağaç. Bu ağaç ilkin Bodhi ya da Bo ağacıdır, Buda'nın aydınlanmayı beklerken yedi yıl boyunca altında oturduğu ağaçtır. Bo ağacı burada Eliot'ın son ağacının delaletidir, İsa'nın çarmıhıdır, daha sonra gönderme yapacağı porsuk ağacında şekillenecektir. (Porsuk ağacı Hristiyanlık geleneğinde çarmıhla özdeşleştirilir.) Ama "Burnt Norton"ın ikinci bölümünde bir başka ağaç ortaya çıkar, "yerleşik dingil ağacı". Bu ikinci parçadaki tetrametrik, sıkı bir biçimde uyaklı, liriğin merkezindeki derin imgedir:

Sarımsak ve çamurun içindeki safirler  
Yerleşik dingil ağacını tıkar.  
Kanın içindeki titrek tel  
Şakır altında süreğen yaraların  
Çoktan unutulmuş savaşları yatıştırır.

Dingil ağacı İskandinav mitolojisinden alınmıştır, oradaki adı Yggdrasil'dir [üggdrasil diye okunur] ve dünya ağacıdır. Mitosa göre bütün yaratıkların köklerinden doğduğu ana ağaçtır. Dünya onun çevresinde döner. Eliot bu bölümün ikinci yarısında, nesir benzeri parçada, bu imge üzerine kafa yorar, "dönen dünyanın duran noktası"nı yazar, tekerlek paradoksunu ima eder: Tekerlek durmadan döner ama dingil, merkez, kıpırdamadan durur. Bu aynı zamanda Hindu yaşam çarkına da dolaylı bir göndermedir. Bu nokta "geçmiş ve geleceğin toplandığı yer"dir ve dans burada edilir: Bir düzen ve kutlama dansı; sonraki kuartette, "East Coker"da, Somerset'teki on yedinci yüzyıl köyü görünümüyle tamamlanır, köyün sakinleri ateşin çevresinde el ele tutuşmuş dans etmektedir: "Tempo tutar,/ Ritm tutarlar dansları sırasında/ Yaşayan mevsimde yaşarlar gibi."

Bunun ardından Vaiz'den yankılanan yüksek perdeden sözleriyle Eliot'ın büyük dökümlerinden biri gelir:

Mevsimler zamanı ve burçlar zamanı,  
Süt sağma zamanı ve hasat zamanı  
Erkek ve kadının eşleşme zamanı  
Ve dahi hayvanların. Ayaklar kalkıyor ve iniyor.  
Yeniyor ve içiliyor. Tezek ve ölüm.

Yaşamın nasıl olması *gerektiği* topluluğun dansıyla, sevgililerin dansıyla, yaşamın mevsimlerini yansıtan mevsimlerin ritmiyle, ortadaki bir ateşin çevresinde hareket ederek, semaya doğru fışkıran bir alevle önümüze konur: Ateşin ve gülün “bir olduğu” “Little Gidding”in kapanış dizelerinde resmedildiği gibi, *Four Quartets*’ın sonuçlandırıcı ve özetleyici imgesidir. Bu alevli gül (Teslis’i temsil eder) *İlahi Komedy*’nın son kitabı *Paradiso*’da Dante’nin de karşılaştığı şeydir.

Eliot bizi önce üçüncü bölümün karanlığına götürür, “bir sevgisizlik mevkii”ne. Şehrin bütün kutsal olmayan yerleri gibi Londra Metro’sunda\* “şaşkınlıkla şaşkınlıktan şaşırtılmış” yüzlerle karşılaşılır – Eliot’ın “Burnt Norton”da son derece başarıyla ifade ettiği gibi. Her yerde “Erkekler ve soğuk bir rüzgârla fır dönen kâğıt parçaları” görülür. Önemli işinsanlarını, hükümet ve kültür insanlarını Metro’ya dalarlarken izleriz: “Ah karanlık karanlık karanlık. Hepsi karanlığın içine dalıyor.” Eliot burada, ustalıkla, Milton’ın *Samson Agonistes*’inden insanın çaresizliğinin görünümünü çağrıştıran, rahatsız edici bir dizeyi aktarmaktadır. Ve sadece iştihalarıyla yaşayanlara bakarız: “Kaptanlar, tüccar bankerler, seçkin edebiyat adamları” ve daha başkaları. Yaşamdaki hiçbir seçkinlik insanın ölümlü olduğu gerçeğinden kaçmasına izin vermez. Herkes yaşamın sınırlılığıyla olduğu kadar onun imkânlarıyla, her zaman var olan bir sonu gösteren “ipuçları ve tahminler”le uzlaşmak zorundadır: Sonsuz Şimdi.

Eliot elbette, Herakleitos’un aynı olduğunu söylediği yukarı yol ve aşağı yolun aynısı olan karanlık yolu kötülemez kadar akıllıdır. Burası bilgiye giden sahici yolu temsil eder: “Cahillik yolu olan yoldan gitmelisin” der şair bize. “Sahip olmadığına sahip olmak için/ Yoksunluğun yolundan gitmelisin.”

Hepimiz zaman zaman yoksunluğun yolunda gitmişizdir, iştihalarımızda kendimizi yitirerek, yalnızlığın içine gömülerek, uyarıları dikkate almadan, tahminler yapmadan, ışık ve sevgi olasılıklarını kapatarak. “İnsan soyu/ Çok fazla gerçekliği taşıyamaz.” Ve böylece kendimizi geriye çekeriz, unuturuz, kutsal kitabın bize öğütlediği “bekle ve dua et”i göz ardı ederiz ve bilgeliğiyle, derinliği ve öne

\* Metronun İngilizcesi “Underground”dır, yani “yeraltı”. (ç. n.)

çıkan dizelerle Eliot “The Dry Salvages”ın beşinci bölümünü sonlandırır:

Ama kavramak

Zamansızın kesişim noktasını  
 Zamanla, azizlere uygun bir meslektir—  
 Belki meslek de değil, verilip  
 Ve alınan bir şey, bir ömürdeki aşta ölüm,  
 Gayret ve özgecilik ve teslim etmek kendini.  
 Çoğumuz için sadece katılmayan  
 An vardır, zamanın uyumlu ve uyumsuz anı,  
 Dikkatten kaçan uyar, güneş ışığının bir demetinde yitik,  
 Görünmeyen yabancı kekik ya da kış şimşeği  
 Ya da bir çağlayan veya son derece derinden gelen müzik  
 Asla duyulamayan ama sen müziğsin  
 Müzik sürdüğü sürece. Bunlar sadece ipuçları ve tahminler,  
 Tahminleri izleyen ipuçları ve gerisi  
 Dua, itaat, disiplin, düşünce ve eylemdir.

Bizi iyileştirecek daha iyi bir reçete hayal edemiyorum: Dua, itaat, disiplin, düşünce ve eylem. Bütün bunların ötesinde yaşam, ipuçları ve tahminlerden oluşur ve belki de güzel bir şey duyduğumuzda ya da tuhaf, akılda kalan bir koku ya da karşımıza çıkıveren bir şiirden takılıp kalan bir dize ya da bizi etkileyen biri ya da kendi ruhumuzun ayırt edici bir özelliğini keşfettiğimiz doğanın bir düzeni gibi katılmadığımız anlar.

Eliot’ın reçetesindeki son sözcüğe özellikle dikkat çekeceğim: Eylem. “Ve doğru eylem özgürlüktür” der. Doğru eylem özgür olmaya götürür “geçmişten ve gelecekten”. Bu özgürlük kesin bağımsızlıktır, zamanın çarkından kurtulmanın belirtisidir. Doğru eylem bireysel vicdana bağlı olduğu kadar toplumsal kurallara da bağlıdır. Kişi, Eliot’ın belirttiği gibi, eyleme en son ulaşır, dua, itaat, disiplin ve düşünceden geçerek. Daha önceki dört şey olmadan doğru eyleme sahip olmak güçleşir, belki de onun farkına varmak imkânsızdır. Ve doğru eylem, her zaman, hangi yoldan gidileceği ya da hangi yola girilmeyeceği konusunda seçimler yapılırken doğru zamanda olur.

Eliot’ın zaman duygusunun kaynağı Budist ve Hindu düşüncelerini derinlemesine anlamasıdır, *Quartets*’da sık sık bunlara gön-

derme yapar, “The Dry Salvages”ın üçüncü parçasındaki Krişna göndermesi bunun örneğidir. Doğu geleneğinde saat zamanı ile sonsuz zaman arasında ayırım yapılır. Birincisi eşzamanlı bir zamandır, “tık”ten “tak”a bir çizgi üzerinde ilerler, doğumdan yaşlılığa kadar; bu yaşamlarımızın uygun açıldığı bir sistemdir. Öte tarafta sonsuz zaman vardır, “dönen dünyanın duran noktası”nda bulunur. Eliot kuartetlerde çeşitli zaman kavramlarını işler, hep zamandan bağımsız olmaya ya da Tanrı’nın kalıcı krallığı olarak, sonsuz varlık olarak zamana, Milton’ın *Paradise Lost*’ta yazdığı “içindeki cennet, çok daha mutluluk”a yönelir.

Burada göze çarpan ve Eliot’ın asıl işaret ettiği, insanların zamandan kaçamayacaklarıdır. Bizim görevimiz yaşamın çarkına bağlanmış olarak zaman içinde hareket etmektir. “Little Gidding”in büyülu bitiş bölümünde yazdığı gibi:

Tarihi olmayan bir halk  
Zamandan azat edemez kendisini, çünkü tarih bir düzenidir  
Zamansız anların. Bu nedenle ışık azalırken  
Bir kışın öğleden sonrasında, kuytu bir şapelde  
Tarih şimdidir ve İngiltere’dir.

Tarih şimdidir ve İngiltere’dir. Bu zaman ve mekândır. Aynı zamanda da zamansız anların bir düzenidir ve böylece Eliot bu anları kendi yaşamında izlemeye başlar: Burnt Norton adlı harap malikânede ya da Somerset’te on yedinci yüzyılda Eliot ailesinin Eski Dünya’dan Yeni’sine uzanan yolculuğunun başladığı yerde (Eliot yenisinde, Saint Louis Missouri’de doğmuş, İngiltere’ye kesin olarak ancak yirminci yüzyılın başlarında dönmüş, böylece bir tür çemberi tamamlamıştır). Nihayet tarih Little Gidding’deki zengin titreşimli bir yerdeki keşişler topluluğunun tarihi mekânıdır.

Mekân Eliot için çok önemlidir ve belirli mekânlar ona çok şey ifade eder. “The Dry Salvages” bir ırmakla başlar: “Çok şey bilmem tanrılarla ilgili ama sanırım bu ırmak/ Güçlü, kahverengi bir tanrı.” Bu ırmak bütün ırmakları temsil eder –bir ölçüde– ama asıl muhteşem Mississippi’dir; “ticaretin taşıyıcısı”dır. Irmak yararlıdır ama “güvenilmezdir”, sel sırasında son derece yıkıcı olabilir. Eliot bu ırmağın varlığını Missouri’deki çocukluğundan anımsamaktadır:

Tınısı yer alıyordu çocuk yatak odasında,  
 Kokmuş aylandızlarında Nisan kapı önü avlusunun,  
 Güz masalarının üzerindeki üzümlerin kokusunda  
 Ve kış gaz ışığındaki akşam çemberinde.

Ardından şaşırtıcı, edebiyat eleştirmenlerinin anlam yörüngesine pek çok şeyi topladığı için tümleyici imge diyebilecekleri bir imge gelir: "Irmak içimizde, deniz olduğu gibi çevremizde."

"Irmak içimizde, deniz olduğu gibi çevremizde." Burada kronolojik zamanın simgesel temsili bulunmaktadır, adım adım gider, Eliot'ın Paris'te konferanslarına katıldığı Henri Bergson'un gözde sözcüğünü kullanacak olursak *duree* zamanın zıddıdır. İmge düz bir çizgi olarak zamanla bir çember olarak zamanı, gerçekliğin sürekli ve hep var olan ilmeğini karşı karşıya getirir: Bu, bir tutam teleoloji eklememe izin verilirse, ırmağın hedefidir. Irmak saat zamanının yerini tutar, kaynağından ağzına karşı konulmaz bir şekilde hareket eder. Sonsuzluk denizine dökülür, yutulur, içinde erir, her birimiz sonsuz sulara döneriz, ilk evimize.

Bu sonuncu gerçek, yaşam ırmağının başladığı yerde son bulması, "East Coker"da aforizmasını bulur, Eliot orada şöyle yazar: "Başlangıcım sonumdadır." Aslı Fransızca olan bu aforizma İskoçya Kraliçesi Mary'nin, Eliot'ın *Quartets*'de ima ettiği din şehitlerinden birinin, "motto"sudur [şiar]. Bu aforizmanın aynı şekilde doğru olan karşıtı ikinci kuarteti başlatır: "Sonum başlangıcımdadır." Şiir de böylece açılır ve kapanır, bir ilmek oluşturur, kendi kuyruğunu ısırır ve kaybolur tıpkı mistik dünya yılanı gibi. "Burnt Norton" geçici ve sonsuz zaman arasındaki fark üzerine kafa yorarken "East Coker" geçici zamanın içindeki birbiri ardınca oluşanları över, "Evler kurulur ve yıkılır, ufalanır, sıra sıra uzayıp gitmişlerdir/ Ortadan kaldırılmışlar, yok edilmişler, yeniden kurulmuşlardır."

Açılış stanzası bir başka büyük örnekler listesini bir araya getirir, Kral James Kutsal Kitabı'ndaki Vaiz çevirisinin dilini bir kez daha yankılar:

Evler yaşar ve ölür: Kurmanın zamanı vardır  
 Ve yaşamının bir zamanı olur ve kuşakların  
 Ve rüzgârın yerinden oynamış camı kırışının zamanı  
 Ve tarla faresinin seğırttiği lambrileri sarsmanın  
 Ve sessiz bir mottunun dokunmuş olduğu partial duvar halısını  
 sarsmanın.

O sessiz “motto”, “Başlangıcım sonumdadır” idi. Yani ölümün kapısından geçince, bir yaşama gireriz, böylece saatin gerekli (bazen güzel, bazen kurak) zamanını kesintisiz şimdinin yerine koyarız ki bu kesin gerçekliktir: Eliot’ın Burnt Norton’ın bahçesinde gözünde kısacık bir an beliriveren ama uzun bir süre gözlemleyemediği şeydir, çünkü “insan soyu/ çok fazla gerçekliği taşıyamaz.”

Bir an için şiiri tarihsele taşıyacak olursak, ilk kuartetin sonlarına doğru, politik fırtına bulutlarının Avrupa göklerini kararttığı sırada yazılmış olduğunu anımsamalıyız. Son üç kuartet savaş şiirleridir, her ne kadar savaş dolaylı bir açıdan giriyor olsa da. Bir arkadaşım, İkinci Dünya Savaşı’nda savaşmış olan bir İskoç şair, her kuartetin yayımlanışını nasıl sabırsızlıkla, hatta delicesine beklediklerini anlatmıştı bana. O karanlık dönemde kendisine rahatlatma sağlayan kısa kitapçıkları almaya koşarmış. Ama kuartetler de o karanlığı içeriyordu, yukarı yolun ve aşağı yolun aynı olduğunu ortaya koyuyordu.

“Little Gidding”de savaş bütün gerçekliğiyle güçlü bir şekilde ortaya çıkar. Eliot’ın kendisi de Londra’nın bombalanması sırasında yangın bekçisidir, yakıcı bir yıkım sonrası Metro’dan çıkışı anımsar:

Sabah öncesi belirsiz bir saatte  
 Bitişine yakın bezdirici bir gecenin  
 Bitmeyen durmadan tekrarlayan bitiminde  
 Alev dilli kara bir güvercinin sonrasında  
 Geçip gidişinin yurdunun ufku altına  
 Hâlâ teneke gibi takırdarken ölü yapraklar  
 Asfalt üzerinde başka hiçbir ses yokken  
 Üç bölge arasında dumanın yükseldiği orada  
 Yürüyen birine rastladım.

Bu deneyimin daha canlı bir aktarılışını insan çok zor hayal edebiliyor: Alman uçakları ufuk çizgisinin altında kayboluyor, ölü yapraklar asfaltta takırdıyor. Ruhlar parçalanmış, yanmakta olan şehirde kendi kayıplarını, yok olan evlerini, kendi kayıp yaşamlarını arayarak dolaşıyorlar. Bu uzunca bölüm Dante’nin *Inferno*’su tarzında, arada bir uyaklı üç dize halinde –Dante’nin *terza rima* stanzasının İngiliz yaklaşımıdır– devam eder. Şair, Dante’ye son derece benzeyen birine rastlar, kendisi bu şiiri yönlendiren birkaç

ölü ustadan biridir. Ve Eliot'ın sık sık ifade ettiği gibi, kabilenin ağzını arıtmak Dante'nin işiydi.

Bu arıtma işinin zorluğu –gerçekleri arıtmak ya da onu kapsamak yerine onları karartan pek çok sözcük arasından doğru olan sözcüğü bulma– her kuartetin bitiş parçasının merkez teması olur. Bu son derece akılda kalıcı parçalarda Eliot sanatçının görevi konusunda olanca çıplaklığıyla, sık sık da şahsen konuşur. Kendini ifade etme uğraşı hakkında yazar ve tatmin edici bir şekilde yazmanın ne anlama geldiği anlayışını öne sürer, tıpkı “Burnt Norton”da şöyle söylediği gibi:

Sözcükler gerilir,

Çatlar ve bazen kırılır, yük altında,  
Gerilim altında, sürçer, kayar, kaybolur,  
Çürür belirsizlikle, yerinde durmayacaktır,  
Kımıldamadan durmayacaktır.

Ölümlü sözcükler elbette *logos*'la karşılaştırılmazlar, “Çöldeki sözcük” başlangıçta yer alan, sonu olmayan bir sözcüktür (ve dünyadır). “Burnt Norton” kutsal gerçeklik gül bahçesinde bir anlığına görüldüğünde bir tür ikircikli metanete, bir tepenin üstünde kısa bir duraklamaya doğru ilerler – Eliot bu sahneyi bu kuartetin son bölümünde, bahçeyi dolduran ve anlatıcının aklını karıştıran tuhaf düş çocukları görüntüsüyle özetler:

Birden bir güneş ışığı demetinde  
Toz daha hareket ederken  
Gizli kahkahası yükseldi  
Yapraklar arasındaki çocukların  
Çabuk şimdi, işte, şimdi, her zaman—  
Komik boşa gitmiş hüzünlü zaman  
Uzayıp gidiyor önce ve sonra.

Bu “boşa gitmiş hüzünlü zaman” saat zamanıdır, “şimdi”den geriye doğru uzanırken aynı zamanda ondan ileriye doğru da uzanır ama komik ve boştur – en azından şimdiyle karşılaştırıldıklarında böyledir ki “Little Gidding”e doğru bir ileri atlayış yaparsak “İngiltere’dir ve başka yer değildir. Asla ve her zaman.”

“East Coker”in son kısmında, Eliot bir kez daha şaşırtıcı bir içtenlikle yazar. Yazmak denilen işin daha iyi bir betimlemesini düşünemiyorum:

İşte buradayım, ortasında yolun, yirmi yıldan sonra—  
 Çoğunlukla harcanmış yirmi yıl, *l'entre deux guerres* yılları—  
 Sözcükleri kullanmayı öğrenmeye çalışarak ve her girişim  
 Bütünüyle yeni bir başlangıç ve farklı bir başarısızlık  
 Çünkü insan sadece sözcüklerden neler sağlayacağını öğrenir  
 Söylemek zorunda olmadığı şeylerin ya da bir biçimde  
 Söylemeye insanın artık istekli olmadığını. Ve böylece her girişim  
 Yeni bir başlangıçtır, anlatılması imkânsıza bir saldırı  
 Durmadan bozulan sefil araçlarla  
 Duyuların kesin olmayışının genel karmaşasında  
 Coşkuların disiplinsiz taburlarıyla.

Dante, üstü kapalı bir şekilde, bir anıştırmayla yukarıdaki alıntının ilk dizesinde ortaya çıkar, “yolun ortası”ndaki şair *Inferno*’nun açılışını çağırıştırır: “Nel mezzo del camin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura”, Yaşam yolculuğunun ortasında kendimi karanlık bir ormanda buldum.

Eliot’ın karanlık ormanı ruhsal olduğu kadar sözseldir de. Sözcüklerin adamı olarak o sözcükleri ve o sözcüklerin doğru düzenlenişini aramak zorundadır: Dilin kurtarıcı lütfu. Ama buradaki zorluğu da anlar. “Burnt Norton”da öne sürdüğü gibi, dil en iyi seviyede sessizliği işaret eder. Ama hiçbir şey söylemekle yetinmek, sessizliği elde etmek için yeterli değildir. Bu bir paradokstur. Düzeni aramak, karanlığı aydınlığa kavuşturmak, ışığı ortaya koymak, zamandaki kırıkları bulmak için konuşmak gereklidir. Bu disiplin ve okumayı gerektirir, bu da disiplinin bir parçasıdır.

Söylemeye gerek yok, anıştırmalar *Four Quartets*’ın içine sızmıştır, Juan de la Cruz’u, Dante’yi, Norwich’li Julian Hanımı, Vaizlerden ve İncillerden seslenişleri, Bhagavad Gita ve Upanişadların göndermeleri duyulur. Tanıdık bileşik hayaletler sık sık imalı bir şekilde görünür ve kaybolur. Eliot dilin dilden geldiğini ve şairin büyük bir ziyafetteki misafir olduğunu bilir. Sunulan yemekten kendine bir parça alır ve servis tabağını başkalarına geçirir. Kadehini doldurur ve karafı başkasına verir. Ekmek ve balık boldur, sonsuz miktarda sezgi, bol bol ipucu ve tahmin.

Dördüncü kuartet “Little Gidding”ın beşinci bölümünde Eliot yazma keşfini neredeyse mükemmellik noktasına taşıırken daha önceki üç şiirde duyulan sözcük kümeleri ve ritimlerden faydalanır:

Başlangıç dediğimiz çoğunlukla sondur  
 Ve bir bitirmek başlangıç yapmaktır.  
 Bitiş başladığımız yerdir. Ve her sözcük toplamı  
 Ve tümce doğru olan (her sözcüğün yerli yerinde olması,  
 Başkalarına destek olmak için yerini alması,  
 Ne farklı ne de gösterişli bir sözcük,  
 Eskiyle yeninin kolay bir alışverişi,  
 Kaba saba olmayan tam yerini bulan sıradan bir sözcük,  
 Yerli yerinde ciddi bir sözcük ama ukala değil,  
 Birlikte dans eden tam bir ortaklık)  
 Her söz ve her tümce bir bitiş ve bir başlangıç,  
 Her şiir bir yazıt.

Eski ile yeninin bu kolay alışverişi Eliot’ın işini baştan beri seçkin kılan şeydir ve daha sonraki şiir pratiğini önden kuran ilk dönem denemesi “Tradition and the Individual Talent”ta bunu ustalıklı bir şekilde kuramlaştırmıştır. Eliot geçmişten öğrenmek gerektiğini biliyordu. Kişi okumalı ve dinlemeliydi, üzerinde derin derin düşünmeliydi ve eskinin yeniye tazelemesine izin vermeliydi. Ve bir yeni başlayan olarak, eski doğruları her zaman yeniden öğrenerek, her zaman aynı kavrayış anına ulaşarak, tekrar tekrar, bulutun geçişinden önce, görüntüyü bulandırışından önce ve yalnızlığa ve sözel kafa karışıklığına kapılmadan önce geçmişin karşısında saygıyla durmalıydı. Günlük yaşamın gevezeliği bizi zihinsel dağınıklıktan saptırır ama bizi asla tatmin etmez ve düze çıkartmaz. Sadece doğru zamandaki doğru sözcük bunu yapabilir.

Bu beni başlarken ortaya attığım bir hayli engin ve baş döndürücü sorulara götürüyor. Bu soruların yanıtları şiirin neden önemli olduğunu biraz olsun bize anlatacaktır. Öyleyse insanlığın durumu nedir? Kozmostaki yerimizi ve kronolojik zamanı nasıl anlarız? Bu dünyada bir amacımız var mı? Edebiyatın ve kutsal kitapların bize öğrettiği doğrular nelerdir? Bu soruları anlamakta yardımcı rol oynayan nitelikler arasında şiirin rolü nedir?

Eliot, benim için ikna edici şekilde yaşamın amaçsız olmadığını; ne anlamının boş ne de fark edilebilir bir düzenden yoksun olduğunu, öne sürer. Zamanın bedelini ödemek ve ipuçları ile tahminleri açık seçik bir görüşe dönüştürmek için zamana ve tarihe ihtiyacımız vardır. “Little Gidding”de yazdığı gibi, “Tarihi olmayan insanlar/ zamandan yakayı sıyıramaz, çünkü tarih bir düzendir/ Zamansız anlardan oluşan.” Eliot en mükemmel haliyle sessizliğe saygı duymaya yönlendirir bizi, bu sanatın son derece güzel bir şekilde rastgele öngördüğü bir durumdur. Ve bu nedenle, “Burnt Norton”da bize şöyle der:

Sadece biçimle, düzenle,  
Sözcükler ya da müzik erişir  
Dinginliğe, bir Çin vazosunun kıpırtısız  
Hareket etmeye devam etmesi gibi sonsuzca kıpırtısızlığında.

Eliot asla bir mantıksızlık seviyesinde iyimser ya da aşırı iyimser değildir. Aslında insanlığın durumu bu şiirler dizisinde bir hayli kasvetli sunulur; savaş, yoksulluk, hastalık, yabancılaşma ve vicdan azabı vardır. Eliot bütün bunları önümüze koyar. Gene de Eliot’ın huzur kaynağından huzur buluyorum:

Yalıçapkınının kanadı  
Işığı ışıkla yanıtladıktan sonra ve sessizken, ışık kıpırtısız  
Dönen dünyanın duran noktasında.

Yalıçapkını\* İsa’ya göndermedir ve Eliot için İsa *logos*’un kendisi, çölde Sözün cisimleşmiş halidir. Dünya ağacı, çarmıhtır, tarihin sonsuzla simgesel kesişimidir: Zamandaki zamansız an, gerçeğin dönüm noktası. Eliot İsa’yı ruhsal arayışın doruğu olarak görür. Çarmıhı herkesin taşıması gereken, yaşam acısının bir metaforu olarak görür ve bunu sonunda elde edeceğimiz uygun bir yük olarak kabullenir: Her şeyin apaçık ortaya çıktığı mükemmel bir sessizlik. Eliot anonim mistik bir yapıt olan *The Cloud of Unknowing*’den [Bilinmezlik Bulutu] tek başına bir stanza olan, kendi başına yola düşen, sadece tek bir güçlü dize alıntılar:

Bu Aşk’ın resmi ve bu Çağrı’nın sesiyle.

\* *Kingfisher*’ın birebir çevirisi balıkçı kraldır. (ç. n.)

İkisi de büyük harfle başlayan “Aşk”ın ve “bu Çağrı”nın anlamı kolay kolay gözden kaçmaz: Aşk yenileyici dürtüdür ve savaşın, yoksulluğun, nefretin ve vicdansızlığın panzehridir. Bu, hayırseverlik (*caritas*) olan sevgidir. Eros olarak Aşk’ın en dünyasal yeniden dirilişidir. Bizim gibi hâlâ zamanın içinde olanların, önümüzden geçip giden ipuçları ve tahminlere sadece göz ucuyla baktığı, bütün tanrısallığı ve zor anlaşılır güzelliğiyle sevgidir.

“Ve bu Çağrı’nın sesi” – bu azizin olduğu kadar şairin de çağrısıdır. Zorlu ama değerli arayışındaki, ruhun tanımının arayışındaki – aynı zamanda toplum arayışındır– hep birlikte el ele tutuştığımız, köyün şenlik ateşi etrafında dans sırasında, Eliot’ın daha bedensel olarak var olmadan asırlar önce yolculuğunun başladığı Somerset’teki küçük köyde gün batımında izlediği insanların her birinin çağrısıdır. Eliot burada da uzak atası ve adaşı Sir Thomas Elyot’un on altıncı yüzyıldaki kitabından alıntı yapar:

O açık tarlada

Çok yaklaşmazsan, çok yaklaşmazsan,  
Bir yaz gece yarısı, duyarsın ezgisini  
Narin kamışın ve küçük davulun  
Ve şenlik ateşi çevresinde dans eder görürsün  
Adam ve kadın eşliğini  
Eğlencede, evliliği işaret eden—  
Vakur ve olanaklı kutsallık.  
İkili ikili, gereken yakınlaşma  
Birbirinin elini ya da kolunu tutarak  
Uyumun işaretidir.

Toparlarsak, *Four Quartets*, Eliot’ın bir yaşam boyu okuduklarını ve üzerine kafa yorduklarını bir araya getirmesi ve düşüncelerini eşsiz bir sentezde sunmasıdır. Yoğun göndermeleri olan ama sonunda şaşırtıcı bir biçimde düz olan bir eserdir. Dışarıdan bakıldığında Hristiyan bir ifade taşıyorsa da, burada derin bir evrensel görüş vardır, çeşitli dünya dinleri ve mitoslarını bir araya getirir. Ardı ardına gelen parçalar, dört mevsim içinde, dört element içinde, dört rüzgârdan ipuçları ve tahminler alarak döner durur. Tarih içinde, zaman içinde, şairin zamanıyla onun dünyadaki yerleşiminde yol alır – Missouri’de, Massachusetts’te, büyü yoluyla ortaya çıkartılmış

oradaki buradaki değişik İngiliz yerleşim yerlerinde durur. Ne var ki, çok daha önemlisi, bize bir düzen, bir çıkış yolu sunar, bu yol yukarıya doğru gittiği gibi aşağıya doğru da gider. Herakleitos alıntısının vaat ettiği gibi önümüzde bütüncül bir gerçeklik duygusu –bir logos– durmakta ve bizim almamızı beklemektedir.

## Sonuç

Hepimiz biriz; tutarlı zihnimiz çok benzeş ve şartlar bizi öyle etkiler ki sizin bu şiirlerin okuru ve benim yazarı –kendinden emin olmayan, coşkulu yazarı–oluşum, bir tür kaza sonucudur.

Jorge Luis Borges



İleri sürmeye çalıştığım gibi şiir çok şey yapar. Öncelikle yazarın ve belki de okurun (Borges'in ifade ettiği gibi birbirlerinden o kadar da uzak değillerdir) deneyimlerine uyan bir dil sağlar. Şairler belki Shelley'nin muazzam bir şekilde ifade ettiği gibi "dünyanın onaylanmamış yasa koyucuları" değillerdir ama şurası kesindir ki George Oppen'in son derece zekice karşı çıktığı gibi "onaylanmamış dünyanın yasa koyucularıdır". Şairler gizli köşe bucağa göz atar ve sesi olmayanlar adına konuşurlar. Gözleri ve kulakları açık, şehirlerde ve ormanlarda dolaşır, buralarda edindikleri deneyimler hakkında şaşırtıcı bir içtenlik ve incelikte rapor verirler. Eliot'ın öne sürdüğü gibi (Mallarme'den aktarır) "kabilenin ağzını arıtırlar" ve bunu da sözcükleri dikkatle kullanarak yaparlar. Emerson'ın öne sürdüğü gibi her sözcüğün bir zamanlar bir resim olduğunu bilirler. Şiirlerinde sözcükleri somut köklerine geri götürerek dili tazelerler.

Şairler felsefeci ya da dilbilimci değildir ve bu nedenle de bu disiplinlerle özdeşleşmiş çözümleme biçimleriyle ilişkileri yoktur ama sıklıkla dilin felsefi anlayışın anahtarı olduğunu öne sürer, (Emerson'la birlikte) sözcükler ile nesneler arasında ilişkiler olduğuna ve bu ilişkiler dizisinin ruhsal bir boyutu olduğuna inanırlar. Sözcükler simgedir ve –böyle oldukları için– düzenlanmalarının ötesinde bir tınıları vardır. Kolaylıkla belirlenemeyen yönleri işaret ederler ve bilinçdışı zihnin tellerine vururlar. Bütün bunlar bir hayli bulanıklaşır: Pek çok kişi onlara dogmayı ima eden "ruh" dünyasına inanmaz. Bazıları "doğa" ile "zihin" ya da "gövde" ve "can" arasında ayırım yapılmasını yeğlemez. Yirmi birinci yüzyılda Platonik ikicilik modası geçmiş, dahası düzmece bulunur. Gene de şairler bir ruhlar dünyasına izin veren, şiirlerinde "dinsel" denebilen şeylerle ilişkiler kurmak için esin kaynağı ile birleşmeyi sağlama-da, Tanrı ya da başka bir şey (Paul Tillich'in sözcükleriyle) onun kesin ilgisi için ısrar ederler.<sup>1</sup> Bence şiirin ruhsal boyutları bilinçli

1 Bkz. Paul Tillich, *Dynamics of Faith* (New York: Harper and Row, 1957).

zihni daha derin, dahası bilinçdışı deneyim düzeylerine bağlama girişimi yaklaşımıyla psikolojik bir mesele olarak da uygun bir şekilde ele alınabilir.

Ben kişisel olarak şiiri dinsel olduğu kadar politik bir düşünce biçimi diye görüyorum. Bana göre bir şiir ruh dünyasının doğada sorgulanmasıdır. Şairler herhangi bir belirli teolojiye bağlanmayan “ruhsal” diye betimlenebilecek gizemli bağlar ararlar ve doğal dünyada duygularla düşüncelerin cisimlenişini belirlerler. Emerson da aslında, ki benim için bir mihenk taşıdır, Hristiyan Kilisesi’nin hayli rtodoks bir rahibi olarak yaşama başlamış, zamanla evrilmiş, Harold Bloom’un deyişiyle “Amerikan dini”nin kurucusu olmuştur. Bloom bu dinin özünde Emerson’ın *Nature*’da yazmış olduğu en incelikli bölümlerden birini bulur: “Bizim çağımız retrospektiftir. Atalarımızın anıt mezarlarını yapar. Biyografiler, tarihler ve eleştiri yazar. Önceki kuşaklar Tanrı ile doğaya yüzleri onlara dönük bakmıştır; bizse, onların gözlerinden bakıyoruz. Biz neden evrenle özgün bir ilişkinin tadını çıkarmıyoruz acaba?”<sup>2</sup>

Bu doğal dünyanın taze bir deneyimle ele alınması, “evrenle özgün ilişki” ısrarı, gelenekle uzlaşmayı –biyografinin, tarihin ve eleştirinin “anıt mezarları”nca temsil edilir– genel olarak şiir için uygunmuş gibi görünmektedir. John Locke’ın bir zamanlar öne sürdüğü gibi dil fiziksel ve zihinsel deneyimler arasında arabuluculuk yapar. Ama şiirsel dil bunu çok daha yoğun başarır, en yoğun biçimleri içinde gerçekliği dilde bulur. Emerson’ın sözleriyle bizi “Tanrı ile doğa”ya daha da yaklaştırır. En iyi haliyle, eleştirmen Geoffrey Hartman’ın bir zamanlar uzlaştırılmamış görüş dediği şeyi sağlar. Bu dünya ile okur arasında bir engel oluşturmaz; dünyayı içine alır.

Dahası, Eliot’ın geleneği yüceltmesi bu Emerson tarzı ifadelerle uyumludur. Eliot geleneğin yaşayan yanında ve onun “yeni (gerçekten yeni) sanat işinin” katılımıyla iyileştiği konusunda ısrar etmiştir. Eliot o geleneği parçalamış ve *Çorak Ülke*’de (ne kadar kasvetli olursa olsun) yeniden bir imgelem kurmuştur. Daha çok Hristiyan kaynaklardan topladığı, bir ölçüde Hindu ve Budist görüşler de kattığı *Four Quartets*’ta geleneğin taze ve çok daha umutlu bir sentezini bulmuştur. Gene de pek çok okur için –Emerson’ın

2 Ralph Waldo Emerson, “Nature”, *Selections from Ralph Waldo Emerson* içinde, ed. Stephen E. Whicher (Boston: Houghton Mifflin, 1957), 31

temel başvurusu– özgüvenin kesin teolojik terimlerle yetersiz olsa da ana zemini oluşturduğunu biliyordu:

Çoğumuz için, sadece katılınmayan  
An vardır, zamanla uyumlu ve uyumsuz an,  
Dikkatten kaçan uyar, güneş ışının bir demetinde yitik,  
Görünmeyen yabancı kekik ya da kış şimşeği  
Ya da bir çağlayan ya da son derece derinden gelen müzik  
Asla duyulmayan ama sen müziksin  
Müzik sürdüğünce.

Şiir önemlidir çünkü bu müziği o sağlar, en iyi haliyle öylesine derinden gelir ki sessizlikle benzeştir. Şiir önemlidir çünkü yaşamlarımızın özüne hizmet eder ve deneyimin sadece bir eklemlenmesinden fazlasıdır – tek başına bu eklemlenme onun kullanışlılığının bir parçası olsa bile. Gerçekte, deneyimle uyumluluğu kitapta öne sürdüğüm gibi pek çok açıdan derin ve kalıcıdır. Temelde, bizim kendimizi taze ve açık seçik bir şekilde görmemizi sağlar. Görünmeyen dünyayı görünür kılar. Karşılaştırmalar yapma ve farklılıkları belirleme yeteneğimizi zenginleştirerek politikamızı değiştirir. Bizim için ruhla maddeyi birbirine bağlayarak doğayı yeniden canlandırır. Bizi beslediğimiz, değiştirdiğimiz ve uzattığımız gelenekle konuşmanın daha derinine çeker. Sonunda bizi –o terime ne ad verirse verelim– Tanrı'ya daha fazla yakınlaştırır. Bazı durumlarda, bizzat yaşama amacı sunar. “Uygun sözcüklerle asker nasıl da mutlu ölür” diye yazar Stevens, “Gerekirse ya da inançlı konuşmanın ekmeğini yiyerek yaşamını sürdürür.”



## Teşekkür

Bu taslağı okuyup yorum yapan pek çok arkadaşşıma minnettarım. Ama editörüm John Donatich, ajanım Geri Thoma ve –iyi dost ve iyi okur– Sam Pickering, Christopher Benfy ile John Elder'a özellikle teşekkür ediyorum. Hepsinin detaylı yorumları faydalı ve cömertçeydi. Ayrıca yüreklendirmeleri ve sohbetleri için Julia Alvarez, Michael Collier, Paul Christensen, Alastair Reid ve pek çok başka isme teşekkürler. Eşim Devon Jersild da pek çok faydalı öneride bulundu, ona da teşekkür ediyorum.



## Katkıda Bulunanlar

Aşağıdaki şiirleri ya da şiirlerden alıntıları yayımlamama izin verdikleri için telif hakkı sahiplerine teşekkür ederim.

Elizabeth Bishop, "The Riverman" ve "Seascape"ten alıntılar, *The Complete Poems, 1926-1979* içinde. © 1965, Elizabeth Bishop, © 1979, 1983, Alice Helen Methfessel. Farrar, Straus & Giroux, LLC izniyle tekrar yayımlanmıştır.

Emily Dickinson, "A word is dead", "Much Madness is divinest Sense—" ve "This was a Poet—It is That" ve "The Poets light but Lamps", *The Poems of Emily Dickinson* içinde, ed. Thomas H. Johnson. Copyright 1945, 1951, © 1955, 1979, 1983, Harvard College Başkanı ve Meslektaşları. Belknap Press of Harvard University Press ve Amherst College Vasileri izniyle tekrar yayımlanmıştır.

Richard Eberhart, "For a Lamb", *Collected Poems 1930-1986* içinde. © 1988, Richard Eberhart. Oxford University Press, Ltd izniyle tekrar yayımlanmıştır.

T. S. Eliot, "East Coker", "Burnt Norton", "The Dry Salvages" ve "Little Gidding"den alıntılar, *Four Quartets*, şurada: T. S. Eliot: *The Complete Poems and Plays*, © 1909-1950. 1922, 1925, 1927, 1941, T. S. Eliot. Harcourt, Inc. ve Faber and Faber, Ltd izniyle yeniden yayımlanmıştır.

Robert Frost, "Design", "The Road Less Taken", "Provide, Provide", "Two Tramps in Mudtime" ve "Directive"den alıntı, *The Poetry of Robert Frost* içinde 1947 © 1969, Henry Hold and Company, © 1964, 1975, Lesley Frost Ballanyine. Henry Hold and Company ve Random House (UK) Ltd izniyle yeniden yayımlanmıştır.

Louise Glück, "Gemini" ve "Mock Orange"dan alıntılar, *The First Four Books of Poems* içinde. ©1995, Louise Glück. HarperCollins Publishers ve Carcanet Press, Ltd izniyle yeniden yayımlanmıştır.

Jorie Graham, "Manifest Destiny", *Materialism*. © 1993, Jorie Graham. HarperCollins Publishers aracılığıyla yeniden yayımlanmıştır.

Langston Hughes, "Dinner Guest: Me", "Un-American Investigators", "Ku Klux" ve "Warning"den alıntılar, *Collected Poems* içinde. © 1994, Estate of Langston Hughes. Random House, Inc'in altmarkası Alfred A. Knopf ve Harold Ober İşbirlikleri izniyle tekrar yayımlanmıştır.

- Les Murray, "Poetry and Religion"dan alıntı, *The Daylight Moon* içinde. © 1988, Les Murray. Persea Books, Inc, Carcanet Press, Ltd ve Margaret Connolly&Associates P/L izniyle yeniden yayımlanmıştır.
- Mary Oliver, "Poppies", *New and Selected Poems* içinde. © 1992, Mary Oliver. Beacon Press, Boston izniyle yeniden yayımlanmıştır.
- Jay Parini, "I Was There", *House of Days* içinde. © 1997, Jay Parini. Henry Holt and Company, LLC izniyle yeniden yayımlanmıştır.
- Adrienne Rich, "North American Time"dan (Bölüm III) alıntı, *Your Native Land, Your Life* içinde. © 2002, 1986, Adrienne Rich. Yazar ve W. W. Norton&Company, Inc izniyle tekrar yayımlanmıştır.
- Wallace Stevens, "The Motive for Metaphor", ve "The Idea of Order at Key West"ten alıntı, *The Collected Poems of Wallace Stevens* içinde. © 1923, 1936, 1942, 1947, 1954, Wallace Stevens, yenilenme 1951, Wallace Stevens, © 1964, 1970, 1975, 1982, Holly Stevens. Random House, Inc in altmarkası Alfred A. Knopf'un izniyle tekrar yayımlanmıştır.
- Robert Penn Warren, "Blow, West Wind", *The Collected Poems* içinde (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1998). Yazarın mirası adına William Morris Agency, LLC izniyle tekrar yayımlanmıştır.
- William Carlos Williams, "To a Poor Old Woman", *The Collected Poems of Williams Carlos Williams, Volume I, 1909-1939*, ed. Christopher MacGowan. © 1938, 1944, 1945, William Carlos Williams. New Directions Publishing Corporation ve Carcanet Press, Ltd izniyle yeniden yayımlanmıştır.
- William Butler Yeats, "The Mask", *The Poems of W. B. Yeats: A New Edition* içinde, ed. Richard J. Finneran. Michael Butler Yeats mirasının vasisi Gráinne Yeats adına A. P. Watt, Ltd izniyle yeniden yayımlanmıştır.

# Dizin

- "Amazing Grace" [Hayranlık Veren Lutuf], 102  
"bireysel yeti" (Eliot terimi), 11, 83  
"duran noktası", 30, 155, 158, 164  
"etki kaygısı" (Bloom terimi), 83, 89, 145  
"Garbi yeli ne zaman eseceksin", 94  
11 Eylül 2001, 117  
Abrams, M. H., 25, 26, 44, 45  
Adams, Hazard, 76  
Âdem, 141  
adlandırma, 32  
Afrikalı-Amerikalılar, 124  
Ağaç, 12, 78, 79, 85, 95, 96, 135, 137-139, 155, 164  
Ahmatova, Anna, 128  
alegori, 72, 73  
aliterasyon, 90, 107, 109, 111, 113  
Alman romantizmi, 46  
Amerikan pragmatizmi, 39  
Amerikan romantizmi, 145  
Amherst College, 118, 122  
Ammons, A. R., 143  
analoji. Bkz. metafor; benzetme; sembol; simge, 27, 43, 44, 69, 71-74, 78, 79, 129, 139, 143  
Anglosakson koşuk, 105  
anlatımcı şiir, 45  
anlık duygu, 44  
apartheid, 128  
Aristoteles, 18-20, 43, 71-73  
armoni, 19, 27, 44  
Arnold, Matthew, 132  
asonans, 107  
ataerkil sistem, 76  
Auden, W. H., 81, 83, 117, 126, 127  
"September 1, 1939", 117, 127  
Austin, J. L., 39  
ayak bkz. vezin 104-106  
aydınlanma, 152, 155  
ayinsel, 102, 104, 153  
ayna analojisi, 43, 44  
Aziz Augustinus, 66  
balat, 56, 107  
Bartlett, John, 54  
Bartók, Bela, 153  
Bate, Jonathan, Shakespeare and Ovid, 83, 88  
Bate, W. Jackson, 83, 88  
Baudelaire, Charles, 66  
bedensel aşk, 20  
Beethoven, Ludwig van, 153  
Bembo, Pietro, 22  
Benjamin, Walter, 1, 17, 90, 106  
benzetme, 30, 73, 75  
Bergson, Henri, 159  
Bernstein, Charles, 56; "The Republic of Reality", 56  
Berrigan, Daniel, 128  
Berry, Wendell, 132, 133, 134, 142, 143; "A Secular Pilgrimage", 134  
Bhabha, Homi, 55  
Bhagavad Gita, 162  
bilgelik edebiyatı, 151  
bilim, 23-25, 27, 71, 85, 101, 134, 140, 142  
bilinç, 11, 22, 26, 38, 39, 42, 134  
bireysel ses, 55, 56  
Birinci Dünya Savaşı 29, 118  
birlikler, 153  
Bishop, Elizabeth, 30, 81, 149, 175; "The Monument", 30; "One Art", 30  
Blake, William, 48, 50, 59, 75, 76, 77, 108, 126, 132, 134; "And did those feet", 126; "The Lamb", 48; "The Marriage of Heaven and Hell", 50; "The Sick Rose", 75, 76.  
blank verse, 58, 63, 106, 107  
Bloom, Harold, 83, 88, 89, 90, 91, 170; The Anxiety of Influence, 89, 90  
Bloomfield, Morton, 39, 40; "The Language", 40  
Bly, Robert, 128, 143  
Borges, Jorge Luis, 81, 86, 167, 169  
Breytenbach, Breyten, 128  
Budizm, 12, 151

Burns, Robert, 43, 73, 75; "Sevgilim kırmızı mı kırmızı bir güle benzer", 43, 73, 75, 76

Bush, Laura, 120

Butler, Judith, 55, 75, 126, 176

Buyuk Buhran, 118

Büyük Savaş, 29, 30, 61, 85, 128

cahillik, 156

Campion, Thomas, 107

Catullus, 87

cehennem imgesi, 154

cevap verme 55

Chapman, George, 88

Charles, İngiltere kralı, 10, 56, 125, 143, 147, 153

Chaucer, Geoffrey, 107, 132, 135, 143, *Canterbury Tales*, 135

Chomsky, Noam, 40, 41, 42; "Deep Structure, Surface Structure and Semantic Interpretation", 40, 41; *Syntactic Structures*, 40

Cloud of Unknowing [Bilinmezlik Bulutu], 164

Coleridge, Samuel Taylor, 25, 26, 43, 65; *Biographia Literaria*, 25; *Lyrical Ballads*, 24, 25

Cromwell, Oliver, 92

cummings, e.e., 128; "i sing of Olaf glad and big", 128

çarmıh, 155, 164

çiftçilik, 133, 142

Çorak Ülke, 29, 45, 57, 66, 85, 142, 170; Frost'un cevabı, 142, 143; lirik derleme 45; alıntılar mozaigi, 85

Dante, 21, 22, 66, 67, 75, 89, 156, 160-162; İlahi Komedi, 21, 56; *Inferno*, 67, 160, 162; *Paradiso*, 75, 156

demokrasi düşüncesi, 121

Dennis, John, 44

Derrida, Jacques, 74

Descartes, Rene, 42

Dickens, Charles, 66

Dickinson, Emily, 9, 27, 28, 29, 102, 103, 106, 120, 121, 122, 123, 175; şiirsel teselli üzerine, 102, 103; şairlerin işi, 123; Eserleri: "Ben Hiç Kimseyim", 122;

"*Much Madness is divinest Sense*", 103; 448 numaralı şiir, 29; 1212 numaralı şiir, 29; "Bu şairdi", 29; "Bir söz ölüdür", 29

dilbilgisi, 40

dilbilim, 9, 38-42, 73, 169

Dilman, İlham, 38

dinsel düşünce, 12, 170

Dionysos, 104

doğal dünya, 11, 12, 24, 28, 49, 78, 132, 134, 135, 137, 140, 142-144, 146, 147, 170

Donne, John, 147; "Death Be Not Proud" 147

dönüşümsel gramer, 40

dört dörtlük ölçü, 103

dramatik şiir, 45, 61

duyarlık, 19, 21, 24, 25, 63, 118

duyunun sesi, 54

dualizm, 10, 140

Dylan, Bob, 9, 90, 147

Eberhart, Richard, 48, 175

Eckermann, Johann Peter, 87, 88

Eco, Umberto, 72

edebî etkilenme, 91

edebî nitelik, 53

eğitim, 10, 18, 71, 86

Elbow, Peter, 54, 55

Elder, John, 140, 173

eleji, 106, 126

eleştirmenler, 13, 25, 26, 38, 44, 45, 53, 59, 72, 76, 89, 90, 96, 159; kimlik ve, 55; etkiler ve, 89, 90; metafor ve, 72; standartlar ve, 6; simgeler ve, 74, 76; değer ve, 38; ses ve, 54, 55

Eliot, T. S. 11, 12, 22, 29, 30, 45, 53, 57, 66, 67, 83, 84, 85, 97, 118, 142, 144, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 169, 170, 175; Dante'nin evrenselliği üzerine, 22; önemli bir modern şair, 151; politik muhafazakârlığı, 118; gelenek ve, 30, 83, 84-86, 156, 161-165; eserleri: "Burnt Norton", 153-156, 158-162, 164; "The Dry Salvages", 153, 157, 158; "East Coker", 67, 153, 155, 159, 161; "Four Quartets", 12, 28, 30, 67, 151, 156, 162, 165; "Little Gidding", 30, 153, 156, 158, 160, 161, 163, 164, Katedralde Cinayet, 154; *The Sacred Wood*, 84, "Tradition

and the Individual Talent", 83, 84, 163;  
 Çorak Ülke, 29, 45, 57, 66, 85, 142, 170  
 Elyot, Sir Thomas, 165  
 Emerson, Ralph Waldo, 9, 10, 12, 27, 28, 32,  
 35, 46, 48, 49, 50, 74, 134, 136, 141,  
 143, 144, 146, 169, 170; doğanın an-  
 lamı, 50, 135, 136, 141, 143, 144, 146;  
 şiir dili teorisi, 11, 12, 28, 32, 33, 46-50;  
 Eserleri: "History", 134; "Language", 46;  
 Nature, 46, 170; "The Poet", 27, 32  
 Empson, William, 132, 141  
 epik, 18, 45, 56, 89  
 Erasmus, Desiderius, 22  
 esin, 12, 18, 21, 37, 60, 85, 97, 135, 151, 169  
 eskiler. Bkz. eski dünya, 21, 44  
 etkiler Bkz. gelenek, 83  
 etnomerkezci, 38, 39  
 evrensel dilbilgisi 40  
 eylem, 18, 32, 109, 122, 128, 136, 152, 157  
 Ezekiel, 66  
 fallık, 76  
 farklı bir sonsuzluk, 41  
 felsefe, 10, 12, 17, 22, 25, 27, 38, 39, 42,  
 136, 139  
 feminizm, 74  
 fonemik, 40  
 fonetik, 41  
 form, 11, 25, 43-45, 58, 63, 102-110, 112,  
 113, 131, 144, 145; formun parça parça  
 edilişi, 103, özgür koşuk ve, 12, 107-  
 113  
 Four Quartets [Dört Kuartet], 12, 28, 30,  
 67, 151, 156, 162, 165, 170; anıştırma-  
 lar, 156, 160, 162, 165; en mükemmel  
 haliyle sessizlik üzerine, 164; Eliot'ın  
 kişisel anlamları, 67, 68, 153; eşsiz du-  
 şünce sentezi olarak, 165; her kuartetin  
 biçimi, 153-155  
 Frazer, Sor James, 84  
 Frost, Robert, 1, 10, 11, 30, 47, 48, 51, 53,  
 54, 55, 61, 62, 67, 69, 71, 74, 77, 90,  
 107, 108, 118, 119, 120, 123, 132, 141,  
 142, 143, 151, 175; şiir tanımı, 142;  
 önemli modern şair olarak, 151; meta-  
 for düşüncesi, 69, 70, 74; pastoral tur,  
 90, 132, 141-143; siyasi muhafazakârlık,  
 118-121; şiirin sesi üzerine, 51, 54; ton

üzerine, 61; gelenek ve, 142, 143; ke-  
 limenin kok anlamı, 46, 47; şairin işi  
 üzerine, 30; Eserleri: "Death of a Hired  
 Man", 61; "Design", 47; "Directive",  
 142; "Education by Poetry", 71, 74;  
 "For Once, Then, Something", 90, 141;  
 "Home Burial", 61; "A Hundred Col-  
 lars", 61; A Masque of Mercy, 61; "New  
 Hampshire", 118; North of Boston, 61;  
 "Provide, Provide", 118; "Revelation",  
 143; "The Road Not Taken", 62; "Snow",  
 61; "Two Tramps in Mud Time", 119  
 Frye, Northrop, 76

Galileo, 41  
 gelenek, 11, 12, 29, 30, 65, 83, 85-87, 91,  
 97, 102, 127, 133, 140-142, 145, 170,  
 171; şairin sınırı olarak, 113; Eliot ve,  
 30, 83, 84-86, 156, 161-165; Frost ve,  
 142, 143; doğal şiir ve, 140, 144, 145;  
 şiirsel aydınlanma, 123  
 gençlik, 92, 142  
 gerçeklik, 11, 17, 23, 24, 26, 28, 31, 32, 39,  
 42, 48, 56, 59, 65, 72, 79, 80, 90, 113,  
 154, 160, 161, 166  
 Ginsberg, Allen, 18, 20, 128  
 Gluck, Louise, 10, 12, 49, 69, 77, 78, 129,  
 132, 143, 147, 175; "Education of Poet",  
 49; "Flowering Plum", 12; "Messen-  
 gers", 77  
 gnostik 145  
 Goethe, Johann Wolfgang von, 87, 88  
 Gonne, Maud, 59, 118  
 Goodman, Nelson, 72  
 Graham, Jorie, 51, 135, 143, 175; "Self-Port-  
 trait as the Gesture Between Them", 135  
 Guney Afrika, 128

hakikat, 39, 107, 152  
 halk şiiri, 56  
 Harris, Zellig, 40  
 Hass, Robert, 143  
 Havens, R. D. 89  
 Havva, 141  
 Haydn, Franz Joseph, 153  
 Heaney, Seamus, 56, 90, 91, 115  
 heceler, 105  
 Heffron, Jack, 53

- Heidegger, Martin, 38  
 Herakleitos, 152, 156, 166  
 Herbert, George, 136  
 Herder, J. G., 25  
 Hermetic Students of the Golden Dawn [Altın Şafağın Hermetik Öğrencileri], 58  
 Hristiyan geleneği, 12, 30, 153  
 Higginson, Thomas Wentworth, 28, 29, 122, 123  
 Hinduizm, 151, 152  
 Holinshed, Raphael, 85  
 Homeros, 17, 20, 22, 56, 86, 88, 104; *Ilyada*, 18, 86, 104; *Odysseia*, 104  
 Hopkins, Gerard Manley, 45, 64, 90, 105, 127, 136, 137, 145; edebî etkilenme, 91; doğal şiir ve, 136, 137; şiirsel dil üzerine, 45, 46, 64, 146; sıçramalı ritim, 103; Eserleri: "Pied Beauty", 137; "Spring", 137  
 Horace, 19, 20  
 Howe, Susan, 56  
 Hughes, Langston, 56, 120, 121, 123, 124, 126, 175; "Dinner Guest", 123; "Harlem", 126; "Un-American Investigators", 123; "Warning", 123  
 Hughes, Ted, 56, 120, 121, 123, 124, 126, 175  
 ırkçılık, 124  
 iambik tetrametre, 94  
 İç Savaş, 122  
 iç uyak, 107, 108, 113  
 idea, 17, 23, 43  
 İkinci Dünya Savaşı, 30, 124, 128, 160  
 ilahi, 18, 56, 64, 102, 137  
 Imgeciler, 110  
 imgelem, 25-27, 30-32, 50, 64, 65, 69, 72, 79, 101, 110, 123, 128, 129, 144, 146, 154, 170  
 İngiliz romantizmi, 24  
 İngilizce 1, 87; şiir ölçüsü ve, 107; uyak ve, 106, 107; Shakespeare ve, 87-89; vurgulu şiir, 105  
 insan hakları, 125  
 insan soyu, 154, 156, 160  
 intihal, 85  
 İrlanda, 58, 60, 75, 118, 127  
 ironi, 17, 20, 30, 56, 93, 122  
 İsa, 94, 137, 155, 164  
 İskandinav mitolojisi, 155  
 İtalyanca 107  
 itırafçı şairler, 132  
 ittifak, 37  
 James, Henry, 39, 66, 84, 108, 159  
 James, William, 39, 66, 84, 108, 159  
 Jeffers, Robinson, 132  
 Johnson, Mark, 29, 72, 73, 74, 175  
 Jonson, Ben, 89, 105, 106  
 Josipovici, Gabriel, 101  
 Juan de la Cruz, 162  
 kahramanlık, 45, 89, 91, 128  
 kanon, 84  
 karşılaştırma. Bkz. metafor; benzetme; simge, 10, 43, 73-76, 93, 147, 171  
 karşıt eleştirisi, 89  
 Keats, John, 45, 89  
 kelimeler, 38, 44, 48, 49, 55, 67, 79, 88, 117, 123, 132  
 Kelt Dirilişi, 58  
 Kenner, Hugh, 66  
 Keos'lu Simonides, 43  
 kırsal yaşam, 90, 141  
 kibir, 78, 80  
 kimlik politikaları, 55  
 kimlik, 23, 55, 60, 62, 66, 102  
 kişilik, 53, 83, 119, 122  
 kişisel ses, 10, 53, 54, 56, 59, 61, 63, 64, 66-68  
 kütle kültürü, 53, 67, 68  
 klişe, 54  
 konuşma özgürlüğü, 125  
 Kral James Kutsal Kitabı, 108, 159  
 Kripke, Saul, 39  
 Krişna, 158  
 Ku Klux Klan, 123  
 kuartet, 153, 155, 158, 161, 163  
 kuramsal dilbilim, 41  
 kurban, 120, 154  
 kutsal metin, 12, 45, 151, 154  
 L=A=N=G=U=A=G=E şairleri, 56  
 labirent, 101, 103  
 Lakoff, George, 72, 73, 74  
 Langland, Elizabeth, 76  
 Latince 49, 59, 107

- Levertov, Denise, 128  
 lirik şiir, 18, 45, 62, 104  
 logos, 145, 152, 153, 161, 164, 166  
 Longinus, 18, 21, 43  
 Lorde, Audre, 115  
 Loving, Jerome, 121, 122  
 Lowell, Amy, 110, 111, 128, 132  
 Lowell, Robert, 110, 111, 128, 132  
 Lucretius, 44  
 Lynen, John F. 141, 142
- Mallarme, Stephane, 30, 169  
 manzum oyun, 61  
 marjinalleştirilmiş grup, 55  
 Marlowe, Christopher, 88  
 Marvell, Andrew, 136  
 Mary, İskoç Kraliçesi 10, 61, 99, 129, 132, 143, 146, 159, 176  
 maske, 10, 58-68  
 McNew, Janet, 146  
 mecaz, 24, 44, 50, 58, 71, 73, 74, 131  
 melezlik, 55  
 metafizik şairler, 29  
 metafor, 10, 23, 26, 39, 41, 43, 47, 50, 69, 71-79, 93, 144, 152, 154, 164  
 metonim, 73  
 mezmur, 64, 92  
 Mill, John Stuart, 45  
 Milton, John, 63, 89, 92, 93, 107, 131, 132, 141, 156, 158; blank verse ve, 63; edebi etki ve, 89, 92-95; Eserleri: Paradise Lost, 63, 89, 141, 158; Samson Agonistes, 156  
 mimesis. Bkz. taklit, 23, 43, 86  
 mistik, 10, 21, 58, 59, 153, 159, 164  
 mitoloji, 58, 60, 61, 155  
 modernistler, 57; ilham, 151; pastoral şiir, 132, 141-143; siyasi eğilimler, 117, 118; ses ve, 58-68  
 Moore, Marianne, 9  
 More, Thomas, 22  
 morfemik, 40  
 muhafazakâr, 118  
 Murray, Les, 149, 176  
 mükemmellik, 25, 86, 163  
 müzik, 45, 106, 144, 157, 164, 171
- North, Thomas, 61, 85, 125, 134, 176  
 Norwich'li Julian 162
- okur, 9-11, 13, 18-24, 29, 31, 32, 37, 45, 49, 51, 56, 64, 65, 75, 77, 79, 86, 90, 94, 97, 101, 113, 118, 120-122, 126, 128, 131, 132, 134, 143, 144, 151, 167, 169, 170  
 olağan dil felsefesi, 39  
 Oliver, Mary, 10, 129, 132, 143, 146, 147, 176; American Primitive, 146; Blue Iris, 146; No Voyage and Other Poems, 146; "Pop-pies", 147; "Upstream", 147  
 Oppen, George, 15, 33, 169  
 organik metafor, 26  
 ortaçağ, 21, 72  
 Orwell, George, 50, 54  
 otobiyografik şiir, 45, 54, 95, 153  
 itirafçı şairler, 132; Four Quartets yapı, 153  
 ottava rima, 107  
 Ovidius, 88  
 Owen, Wilfred, 58, 128  
 ozan, 127, 128
- ölçü, 11, 19, 28, 32, 94, 102-108, 112, 131  
 özgünlük, 11, 28, 58, 62, 81, 85, 86, 97  
 özgür koşuk, 11, 107, 108, 110, 111, 113  
 öznellik, 146
- palimpsest, 83, 95  
 Palmer, Michael, 56  
 paralellik, 109, 113  
 Parini, Jay, 1, 4, 62, 176  
 pastoral, 11, 131-133, 136, 137, 141, 142  
 Peacock, Thomas Love, 26, 27  
 Peirce, C. S. 39  
 pentameter, 105, 106  
 Plath, Sylvia, 56, 132, 146, 147  
 Platon, 17-21, 23, 33, 40, 43, 152, 169  
 Plotinus, 152  
 Plutarkhos, 85  
 politika, 10, 11, 31, 50, 53, 55, 102, 117, 119, 120, 122, 123, 126, 128, 171  
 Pope, Alexander, 106  
 postkolonyal kuram, 55  
 postmodernizm, 24  
 postyapısalcı kuram, 74  
 Pound, Ezra, 45, 66, 118  
 pragmatizm, 39

- prefabrik dil, 54  
 protest şiir, 127  
 Protestan ilahi, 102  
 Putnam, Hilary, 39
- Quetchenbach, Bernard W., 143
- Ramus, Peter, 22, 23  
 resim, 28, 43, 49, 50, 144, 169  
 retorik, 37, 38, 63, 69, 72, 73, 117  
 Rich, Adrienne, 10, 32, 33, 35, 86, 115, 125, 128, 143, 176  
 Richards, I. A. 73  
 ritim, 11, 19, 27, 104-106, 109, 122, 163  
 Roethke, Theodore, 1, 50, 146, 147  
 Romalı şair, 20, 44, 87  
 romantizm, 145  
 Roosevelt, Franklin, 118  
 Rorty, Richard, 10, 39  
 Rosenberg, Isaac, 128  
 Rönesans, 21, 22, 43, 72  
 ruhsal kriz, 29  
 Russell, Bertrand, 40  
 Ryle, Gilbert, 39
- Salter, Mary Jo, 99, 143  
 savaş karşıtı şiir, 18, 118, 128  
 savaş, 10, 18-20, 22, 29, 30, 32, 55, 60, 61, 66, 67, 71, 79, 85, 89, 91-93, 122, 124-128, 155, 160, 164, 165  
 Scaliger, Julius, 22, 72  
 Schiller, C. F. von, 25  
 Schlegel, Friedrich ve A. W. von, 25  
 Searle, John, 39  
 semantik, 40, 41  
 sesli harf, 104  
 sessizlik, 115, 152, 164, 171  
 Shakespeare, William, 22, 37, 72, 85, 87, 88, 89, 95, 107, 132, 135, 136, 143; edebi benimsemeler, 88-90; zamansızlık, 22; Eserleri: Size Nasıl Geliyorsa, 88, 135; V. Henry, 88; Kral Lear, 95; Bir Yaz Gecesi Düşü, 37; Romeo ve Juliet, 77, 88; sone 86, 88; Troilus ve Cressida, 136  
 Shelley, Percy Bysshe, 15, 27, 33, 89, 92, 93, 169; edebi etkiler ve, 89, 92-94; yasa koyucu olarak şair, 14, 27, 33, 169; Eserleri: "To Wordsworth", 92  
 sıçramalı ritim, 105  
 Sidney, Sir Philip, 22, 23, 24  
 simge, 29, 38, 46, 48-50, 58, 72, 75-77, 101, 109, 126, 137, 140, 144, 155, 169  
 Simic, Charles, 125  
 Snyder, Gary, 132, 143, 146  
 Sokrates, 17-19, 43, 152  
 sone, 47, 88, 91, 107, 113, 146  
 sonsuzluk, 41, 159  
 Sovyetler Birliği, 128  
 soyutlamalar, 46, 54  
 söyleyiş, 56, 94, 126  
 sozdizimi, 41  
 Spenser, Edmund, 66, 127  
 Stalin'in korkunç yılları, 128  
 stanza, 58, 103, 107-109, 119, 120, 159, 160, 164  
 Stevens, Wallace, 13, 30, 31, 37, 46, 53, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 78, 79, 80, 99, 101, 102, 107, 118, 124, 125, 129, 144, 151, 171, 176; önemli bir modern şair, 151; metafor düşüncesi, 69, 70, 74; doğa-imgelem analogisi üstüne, 69, 129; şiirsel kuram; 30, 31, 37; şiirsel ses ve, 53, 63-65; "düzen öfkesi", 99, 100; Eserleri: "Anecdote of a Jar", 64; Collected Poems, 33, 79; "The Comedian as the Letter C", 63; "Effects of Analogy", 71; "Final Soliloquy of the Interior Paramour", 64; Harmonium, 63; "The Idea of Order at Key West", 64; "The Motive for Metaphor", 78, 144; "The Noble Rider and the Sound of Words", 30; "Notes Towards a Supreme Fiction", 46, 64, 79, 125; "Not Ideas About the Thing but the Thing Itself", 65; "Of Modern Poetry", 124; "The Planet on the Table", 65; The Rock, 64; "The Snow Man", 64, 65, 79, "Sunday Morning", 63, 64  
 Stevenson, Anne, 143  
 Stone, Ruth, 143  
 Strawson, P. F., 39  
 synecdoche, 43, 71, 73, 74
- şarkı, 9, 86, 92, 104, 121, 138  
 şiddet 30, 31, 32, 91, 117, 127

taklit (mimesis), 17, 19, 20, 23, 43, 66, 85, 86, 97; dil kuramı ve, 43-44; Platon; 17, 23, 43; şiirsel vizyon, 24; şairin öncülleri, 86, 87, 97

tarım ticareti, 133

tarih, 24, 28, 31, 32, 49, 52, 58, 69, 71, 74, 83, 87, 93, 104, 118, 120, 158, 164, 165, 170

tasvir, 31, 141

Taverniers, Miriam, 72, 73

temsilci ses, 118

Tennyson, Alfred, Lord, 128, 132

terza rima, 160

teselli, 85, 102

Teslis 156

Theokritos, 131, 137, 142

Thomas, Dylan, 22, 26, 27, 28, 29, 66, 85, 90, 107, 122, 123, 147, 165, 175

tümleyici imge, 159

ulama, 112, 113

Upanişadlar, 162

uyak, 90, 102, 103, 107-109, 113, 153, 155, 160

uçkâğıt, 120

ünsüzler, 107, 109

uslup, 38, 53, 67, 117

Vaiz 155, 159

Vaughan, Henry, 136

Vergilius, 66, 87, 89, 131, 137

vicdan, 20, 128, 157, 164, 165

vicdani ret, 128

Vietnam Savaşı 128

villanelle, 107

Voigt, Ellen Bryant, 143

Voltaire, 125

vurgu (sert vuruş) 63, 105, 106, 151

Wagner, Richard, 66

Warren, Robert Penn, 61, 94, 95, 96, 97, 176

Whitehead, Alfred North, 134, 142

Whitman, Walt, 9, 27, 28, 45, 64, 108, 109, 110, 118, 120, 121, 122, 123, 134, 136, 137, 139, 144; otobiyografik epik ve, 45; özgür koşuk ve, 107-109; doğal dünya ve, 27, 28, 136-139; Eserleri: "Calamus", 121; "From Montauk Point", 139; Lea-

ves of Grass, 28, 122, 137; "A Noiseless Patient Spider", 108; "Sadece kokler ve yapraklar tek başına", 138; "Açık Yolum Şarkısı", 138; "Neşenin Şarkısı", 138; Song of Myself, 28, 45, 64, 108, 121, 139; "Donen Dünyanın Şarkısı", 138

Williams, Gordon, 20, 87, 111, 112, 176

Williams, William Carlos, 20, 87, 111, 112, 176

Wittgenstein, Ludwig, 10, 38, 39

Woolf, Virginia, 13

Wordsworth, William, 24, 25, 26, 45, 56, 63, 89, 91, 92, 93, 107, 132, 136, 146; otobiyografik epik ve, 45; edebi etkiler, 89, 92-95; şairin anlam/amacı üzerine, 24-27; pastoral tur ve, 90, 132, 141-143; ses ve, 63-65; Eserleri: "London, 1802", 91; Lyrical Ballads onsozu, 24-25; The Prelude, 45, 56, 63, 64, 146

Wright, Charles, 10, 143, 144, 145, 147; "Body and Soul", 145; China Trace, 145; "Looking Around", 144; "Lost Language", 144; A Short History of the Shadow, 144; "Why, It's as Pretty as a Picture", 144; The World of the Ten Thousand Things: Poems, 144

yabancılaştırma, 134, 142

yapısöküm, 10, 71, 74

yaratıcı imgelem, 26

yaşam çarkı, 152, 155

Yeats, William Butler, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 66, 67, 68, 75, 76, 83, 118, 126, 127, 176; siyasî muhafazakârlık, 118; simge ve, 75; Eserleri: "Among School Children", 60; Cathleen ni Houlihan, 61; "The Circus Animals' Desertion", 60; "A Coat", 60; The Land of Heart's Desire, 61; "The Mask", 58; "The Phases of the Moon", 58; "Sailing to Byzantium", 66; "To The Rose upon the Rood of Time", 75

yeni eleştiri, 76

yeni tarihselcilik, 74

yoksulluk, 92, 119, 125, 127, 164

yorumlama, 42, 78, 90

Yuhanna İncili, 152

yurtseverlik, 118

zihin, 22, 27, 31, 37, 40, 41, 44-46, 101, 126, 136, 163, 169, 170

“Pek çok kişi için şir bir şey ifade etmez” diyor Jay Parini kitabının başında. Ama bu genellemeyi görmezden gelerek şir, dil, şirin anlamı ve zihinler ile hayatları değiştirme gücü üzerine derin bir inceleme sunuyor.

Kendisi de şair olan başarılı eğitmen Parini; Aristoteles, Horatius, Longinus gibi yüzyıllar önce şiiri savunmuş insanları ele alarak başlıyor, sonra Wordsworth, Coleridge, Shelley, Eliot, Frost, Stevens ve daha pek çok başarılı şairin şir savunularını inceliyor. Okurun şiirsel ses, metaforun gizemi, özgünlük ve özgürlük üzerine düşünmesini sağlayan yazar, gelenekle nasıl bir bağ kurulması gerektiğini de ortaya koyuyor.

Parini anlaşılmaz terimler ve karmaşık yorumlardan uzak durduğu bu kitabını “şamatacı” kültürün gürültüsü yüzünden zaman zaman unutulan bir gerçeği gün yüzüne çıkararak bitiriyor: “şir önemlidir çünkü yokluğunda yarım yaşarız, yaşamın sunduğu olanakların tam anlamıyla bilincinde olamayız.”

ISBN 978-975-08-5486-6



9 789750 854866

