



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

## **ORHAN KOÇAK'IN ELEŞTİRİSİNDE ETKİLENME ENDİŞESİ**

Emre COŞKUN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022



ORHAN KOÇAK'IN ELEŞTİRİSİNDE ETKİLENME ENDİŞESİ

Emre COŞKUN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022

## KABUL VE ONAY

Emre COŞKUN tarafından hazırlanan "Orhan Koçak'ın Eleştirisinde Etkilenme Endişesi" başlıklı bu çalışma, 29.08.2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

---

Prof.Dr. Gonca GÖKALP ALPASLAN (Başkan)

---

Dr. Öğr. Üyesi Koray ÜSTÜN (Danışman)

---

Doç.Dr. Dinçer APAYDIN (Üye)

---

Doç.Dr. Serdar ODACI (Üye)

---

Dr. Öğr. Üyesi Nurtaç ERGÜN ATBAŞI (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof.Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ..... ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

03/11/2022

**Emre COŞKUN**

<sup>1</sup>“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir \*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.  
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

\* Tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Dr.Öğr.Üyesi Koray ÜSTÜN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

***Emre COŞKUN***

## TEŞEKKÜR

Literatür taraması, format, yöntem ve kaynakça hakkında bitmek bilmeyen sorularımı her zaman sabırla yanıtlayıp yardımına koşan, eleştirel titizliğine ne zaman ihtiyaç duysam hep yanımda olmuş çok değerli hocam ve tez danışmanım Dr. Koray ÜSTÜN'e teşekkür ediyorum.

Önerileriyle bu çalışmaya özen katan Prof. Dr. Gonca GÖKALP ALPARSLAN'a, Doç. Dr. Serdar ODACI'ya, Doç. Dr. Dinçer APAYDIN'a ve Dr. Öğr. Üyesi Nurtaç ERGÜN ATBAŞI'na hep müteşekkir olacağım.

Çok değerli arkadaşlarım; Ergun Celil KARTOĞLU, Fırat KARABULUT, Helin ÖZCAN, İlnur GÜLER, Oğuzhan ULUSOY, Sevsu ÖNDER vefa borcuyla anmak istediğim insanlar, bu çalışma boyunca hep yanımda oldukları için her birine teşekkür ediyorum.

Bu çalışmada bahsi geçen teorisyenler, eleştirmenler, şairler; karanlık, gizem ve yıldızlar yaşadığım bütün eleştirel krizlerde düşünsel bir kulak misafirliği ve konuşkanlıkla yanımda oldular. Düşüncelerimi büyük bir endişeyle onlara sayıkladığım gece yürüyüşlerinde çokça hoyrat olmama karşın hep şefkatlerini ve tebessümlerini hissettim. Arkadaşlıkları inanılmaz bir teşekkürü hak ediyor.

Son olarak, babamın aziz hatırasına adadığım bu çalışmayı bitirmemi sağlayan ve çok zor bir oğul olmama karşın beni hep çok sevmiş biricik anneme, desteklerini benden bir an olsun esirgememiş ablama ve abime, hep ama hep yüzümü güldüren yeğenlerime sonsuz teşekkür ediyorum.

## ÖZET

COŞKUN, Emre. *Orhan Koçak'ın Eleştirisinde Etkilenme Endişesi*, [Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2022.

Bu çalışmada şairin selefine karşı kendisini yaratma girişimine ilişkin bir şiir teorisi geliştirmiş Harold Bloom'un Etkilenme Endişesi adlı kavramını kendisine rehber edinmiş Orhan Koçak'ın *Bahisleri Yükseltmek - Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi* adlı eleştirisi tartışılmaktadır. Söz konusu tartışmanın dayanaklarının tespiti için çalışmada öncelikle, Orhan Koçak'ın eleştirisine rehberlik eden Harold Bloom'un güçlü bir geleneğe şairin selefine karşı yaşadığı endişeyi nasıl sorunsallaştırdığı ele alınmakta, şiir teorisinin bir gelenek inşası olabileceği bağlamı irdelenmekte ve eleştirinin eleştiriye ve şiire karşı yaşadığı Etkilenme Endişesi sorguya açılmaktadır. Edebiyatımızın yaşadığı model kaymasından dolayı güçten düşmüş bir geleneğe Orhan Koçak'ın eleştirisinde Turgut Uyar'ın yaşadığı şiir/özne özdeşliği ve de Turgut Uyar'ın selefin yoksunluğunda endişeyi kendisine karşı sürekli icat etme gereksinimi sorunsallaştırılmıştır. Orhan Koçak'ın eleştirisi, eleştirmenin kendi araçları ve kavram dizgesinin bağlama ilişkin zamansal sapmalarıyla Harold Bloom'un teorisiyle birlikte tartışmaya açılmakta ve çözümlenmektedir. Koçak'ın kendi kavram dizgesine ve Turgut Uyar şiirine karşı eleştiride kendisini ve Turgut Uyar'ı yaratma deneyimi de bu tartışmada irdelenmektedir. Çalışmada Koçak'ın Bloom'un altı revizyon kategorisini üç çevrime indirgediği, gelenek bağlamının zayıf olduğunu öne süren eleştirmenin bu bağlamda Bloom'un teorisini daha etkin bir metoda dönüştürdüğü ve Uyar'ın şiirine özgün bakışlar geliştirdiği görülmektedir.

### Anahtar Sözcükler

Harold Bloom, Etkilenme Endişesi, Orhan Koçak, Turgut Uyar



## ABSTRACT

COŞKUN, Emre. *The Anxiety of Influence in Orhan Koçak's Criticism*, Master Thesis, Ankara, 2022.

In this study, critique of Orhan Koçak, who developed a poetry theory about the poet's attempt to create himself against his predecessor by using the Harold Bloom's concept of the anxiety of influence, *Bahisleri Yükseltmek- Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi* is discussed. In order to determine the basis of the relevant discussion, Harold Bloom's conceptualization of the poet's anxiety against his predecessor in a strong tradition, the offerings of poetry theory in the context of tradition building, and the anxiety of influence of critique against critique and poetry is questioned. In a tradition that has weakened due to the model shift in our literature, Turgut Uyar's poetry/subject identification and the need reinvention anxiety against himself in the absence of predecessor is problematized. Within the scope of this study, Orhan Koçak's critique is opened to discussion with the critic's own tools and contextual-temporal clinamen in the concept map. Furthermore, Koçak's experience of creating himself and creating Turgut Uyar in his concept map and his critique against Turgut Uyar's poetry is also scrutinized. In the study, it is seen that Koçak, who anticipates the context of tradition is weak, transformed Bloom's theory into a more effective method by reducing his six revision categories to three cycles and developed unique perspectives on Uyar's poetry.

### Keywords

Harold Bloom, The Anxiety of Influence, Orhan Koçak, Turgut Uyar

## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR .....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: BİR ŞİİR TEORİSİ OLARAK ETKİLENME ENDİŞESİ.....	9
1.1. “ETKİLENME ENDİŞESİ” KAVRAMI.....	10
1.2. ETKİLENME ENDİŞESİ TEORİSİNDE ALTI REVİZYON KATEGORİSİ.....	11
1.2.1. Clinamen ya da Şiirin Yanlış Okunması.....	11
1.2.2. Tessera ya da Tamamlama ve Antitez.....	18
1.2.3. Kenosis ya da Tekrar ve Süreksizlik.....	22
1.2.4. Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce.....	27
1.2.5. Askesis ya da Arınma ve Tekbencilik .....	34
1.2.6. Apophrades ya da Ölülerin Dönüşü.....	42
2. BÖLÜM: GÜÇ KAYBETMİŞ GELENEKTE ETKİLENME ENDİŞESİ.....	47
2.1. Şair Seçilen Endişe ve Şiirde Daralma.....	75
2.2. Bedenin Şiirde İlk İhlâli Olarak Endişe.....	91
2.3. Özne Olarak Şiir ve Deneyim.....	101
2.4. Yadırgatma ve Mesihanik Duyuş.....	112
2.5. Bedensiz Şairin Şiiri Tasfiyesi ve Eleştirinin Oyunu.....	130
2.6. İhlâl Edilmiş Bedenin Şiirde Son Dönüşü Olarak Zafer.....	144
SONUÇ .....	155
KAYNAKÇA.....	160
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU.....	169

**EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORMU.....171**

## GİRİŞ

Şairin kendisine, diğer şairlere ve okura karşı bir temsile dönüştüğü edebiyat dünyasında, şairin kendisini yaratma tasarısı edebiyat eleştirisini de meşgul etmektedir. Felsefe tarihinin vardığı yerde öznenin epistemolojik imtiyazlarından kovulup kendisine karşı pitoresk bir nesneye dönüşmesiyle bu konu edebiyat eleştirisinin de zor sorular sormasını gerektirmiştir. Modernizm ile başlayan süreçte sanatın ve edebiyatın yaratıcılarından soyutlanabilmeleri, kendilerini konu edinebilmeleri, bilinçli birer varoluşa dönüşüp dönüşmedikleri tartışması şairin kendisini edebiyat içinde yaratma tasarısını da bir sorgulamaya dönüştürmüştür. Hem geleneği hem de moderni yutup onları kendi içlerine kapatıp da kendi parodilerine sıkıştırmış postmodern durumlarda ise gelenek ile modern arasında yaşanan çatışma, şairin kendini yaratma tasarısını doğrudan etkilemiştir.

Tanzimat ile başlayan Batılılaşma hareketleriyle birlikte Türk edebiyatı, şairin kendisini yaratma tasarısı bakımından sorguya açıktır. Batı edebiyatında şairin kendisini yaratmasına ilişkin geliştirilmiş edebiyat teorileri, bu yaratma girişimini hem şair hem de gelenekle düşündürterek şairi kendi huzursuz ve öncül ölü şairleriyle bir gerilim içine atmıştır (Bloom, 2008, s. 69). Bir akışı, kendi geleneğini ve zamanını icat etmiş Batı edebiyatında şair, kavgaya tutuşacağı ve hâlihazırda kendisini yaratmış geleneğin kurgusundan onu yaratmış etkin ölü şairi seçebildiği gibi, kendisini yaratmış bu ölü şairi ve bir geleneği de yaratabilmektedir. Türk edebiyatında ise gelenek kolayca yıkılmış, geleneğin kolayca yıkılabilirliği kültürel eriyiğe karışarak yeniliğin neredeyse sıradanlaşmasına sebep olmuştur (Koçak, 2014, s. 13).

Türk edebiyatında gelenek yenilik için tamir edilmeye çalışılsa da onu tekrar yaratmaya gerek kalmamıştır. Gelenek kimi durumlarda Türk şairi için bir gerilim unsuru olmaktan çıkmış, kolayca icat edilebilir bir hal almıştır. Böylece “kadim” sözcüğü sonsuza dek suistimale açılmıştır. Geleneğin kendisi değil, yeterince güçlü olamayışı şairlerimiz için bir mesele hâline gelmiştir (Koçak, 2014, s. 21). Bir bakıma kanonsuzluk artık bir tartışma konusudur. Bu tartışmanın kendisi, neredeyse bir kanon oluşturacak kadar eser yaratmıştır. Türk şairinin kendi

temsilini kendisine mi, çağdaşlarına mı yoksa kolayca ölmüş geleneğe karşı mı icat edeceği, üstelik bu kendini yaratma girişimiyle içine gireceği savaştan bir gelenek doğurup doğurmayacağı konu hakkında geliştirilmiş edebiyat teorilerinin kıstaslarını tekrar gözden geçirmemizi gerektirmiştir. Kendisini doğuracak şair de tıpkı kavramın kendisi gibi teorinin şablonuna tercüme edilmektedir. Bu durum Türk edebiyatı ve eleştirisi için ilginç sonuçlar doğurmaya açıktır.

Şiir, biyografi ve otobiyografi çalışmaları arasındaki olası çatışmayla modern şair için neyin kurgulanacağını da bir soruna evrilmiş gözükmektedir. Temsile dönüşüp metinselleşecek olan kimi zaman şiir, kimi zaman da şairin otobiyografisi olmuştur. Şair böylece yaşamdan temsil uğruna kovulma tehlikesini sırtlayıp kendini kovduğu yaşama, icadı olan temsili sığdırma imkânı aramaya koyulmak zorunda kalmıştır (Boym, 2010, s. 21). Kendini yaratabilme deneyiminin ve sonunda ulaşılabilecek temsilin ikâmet edeceği özne ve bu hükümlerlik tasarısının şiir mi olacağı yahut temsile dönüşmüş bir benlik mi olacağı da böylece bir soruna dönüşmüştür. Deneyimin kime ait olacağı, sorunun çatallandığı bir başka bölgeyi işaret etmeye başlamıştır.

Şiir yazılırken deneyimin muhatabı öznenin şairde ikâmet edişiyle, şairin sonradan kendisine karşı nesneleşmiş şiirine çarpması deneyimi, özne için iki boyutlu ve değişken bir konuma dönüşmüştür. Şairin, şiiri yazarken deneyimlediği ve sonra da şairden özerkleşerek çarptığı o şiir, bir nesne mi yoksa özne midir? Öznenin bütün epistemolojik imtiyazlarıyla düşünebildiği nesne, öznedeki deneyime sebep olarak öznenin varoluş koşullarını zamansal bir değişime uğrattırırken, özne olarak şairin şiiri karşısında durumu da değişime uğramaya açılmıştır. Dolayısıyla şairin deneyimiyle şiir de etkin bir faaliyete dönüşmüştür. Şair, kendisini yaratma girişimiyle şiirde ikâmet ederken özne kıldığı şiir-özne karşısında bir seyircilik deneyimi yaşayarak kendini şiir içinde icat ediyordur. Böylece şair, bir yandan hem kendisini hem de şiir-öznesini icat etmek, yaratmak durumunda kalacaktır. Üstelik özneleşmiş şiiri tarafından seyredilip, şiiri tarafından icat edilecek ve şiir-öznesi karşısında bir nesneye dönüşme riskiyle boğuşacaktır. Deneyimin özne ile ilişkisi, “kendini yaratma” tasarısının tartışılması gereken bir parçasını oluşturmuştur.

Modernliğin kendi kültüne kattığı yenileşme dürtüsüyle birlikte şairlerimiz de kendilerini yeniden yaratmaya, icat etmeye ve doğurmaya başlamışlardır. Yine de yeniliğin artık dürtüselleşmesi ve apaçık ortada oluşu “kendini yaratmak” deneyimini Varoluşçu etkilerin dışında okuyabilmemizi sağlamamıştır. Ece Ayhan’ın bahsini ettiği kendini doğuran Cinaedi, Edip Cansever’in Phoenix’i ve Anka’sı eleştiriyi doğrudan Türkiye’deki Sartreci etkinin kavramsal dizgesine götürmüştür (Koçak, 2014, s. 13). Eleştirinin bu tutumu, Cinaedi’yi Varoluşçu bir doğuma götürse de bu daha çok Sartre’ın edebiyata ve eleştiriyi doğuruşuyla meşgul olmamızı gerektirmiştir. “Kendini yaratmak” deneyimine ilişkin eleştiriye doğmuş krizlerinden biri de budur.

Kendisini yaratacak şair, kendisini yaratacak eleştiri için olağan bir şekilde nesneye dönüşmüştür. Kendini yaratma deneyimine ilişkin geliştirilecek edebiyat eleştirisi kendi kavramsal dizgesine gömülerek metin merkezli bir bakışla şairi doğurabildiği gibi, kendisini yaratan şair kurgusu vasıtasıyla bir edebiyat eleştirisi modeli de yaratabilme imkânı da elde etmiştir. Böylece kendisini yaratma deneyimine gömülmüş ve bu çetin savaştan sağ çıkabilmiş şairin, kendisine dönük eleştirel şablonu da yaratması, kendisini yaratma deneyimine ilişkin hazır bir şablon sunmuştur. Kendini yaratan şairin bu ontolojik ve aritmetik zorunluğa sürüklenmesi şiir teorisinin şairle ilgili sorunlarından birine dönüşmüştür.

Tartışmanın birçok boyutu daha vardır. Şair yalnızca kendisini yaratmamış, kendini yaratma deneyimine ilişkin edebi eleştirinin ölçütlerini belirleyip kendisini yaratacak şairleri de kavramın tahakkümü altına almıştır. Bu durumda kendisini ilk kez yaratarak, bu kavramın şiir teorileriyle eleştirel ölçütlerini de belirlemiş şairden sonra, başka bir şairin kendisini, kavramın talep ettiği ölçüde bir arılık ve özgünlükte yaratabilmesi ne kadar mümkün olabilir? Kendini doğurmak, yaratmak ve icat etmek nasıl mümkün olabilir? Kavram ve şiir teorisi, günün sonunda babalarına çok benzeyen oğulları görmeyerek onların kendilerini bu zorluktan doğurduğunu iddia etmiş ve yalnızca kendisini onaylayarak konuya ilişkin bir eleştirel krizi daha tartışmaya açmıştır. Kendini doğuracak şair, Shakespeare’in bütün şairleri icat edişine ve kendini icat tasarısının Shakespeare

ile kuramsal doğuşa sürüklenişinin şaire dayattığı ontolojik ve aritmetik zorunluluktan nasıl kaçabilir?

Şairin kendini yaratmasına, kendini icat etmesine ve kendini doğurmasına ilişkin elimizde bulunan şiir teorileriyle Türk edebiyatından birçok şair hakkında bu kavramları düşünebilmek mümkündür. Bu şiir teorilerinin sağlamlığı hakkında düşünürken edebiyatın merkezi konumunun ve evrenseli kurgulayıp ardından da bu evrensel merkeze kendisini oturtmuş Batı kanonu ve eleştirisinin Türk şiiri için her zaman bir tutarlılık sunup sunmadığını da sınama fırsatı bulmuş oluruz. Bu sınama dürtüsü, sonradan Batılılaşmış bir bağlamın kısmiliğe ilişkin duygusal tepkisi sebebiyle değil, şiir teorisine bir katkıda bulunabilmenin dürtüsüdür.

Kendini yaratma deneyiminin ontolojik olasılıkları Batı kanonundan hareketle oluşturulmuş bir şiir teorisine hapsedilmiş, bu ontolojik olasılıklar şairin kendisini yaratma dürtüsünü sakatlayabileceği bir zorunluluğu da getirmiştir. Sonradan Batılılaşma sürecine girerek uluslaşmış toplumların kendilerine özgü epistemolojik ve estetik bağlamı, edebiyat teorisinde merkezi konumda oturan Batı kanonunun teorilerince belirlenmiş ve şairi aritmetik süreci takip edilebilecek bir ontolojiye hapsetme riskini de getirmiştir. Bu yalnızca Türkiye ile ilgili bir sorun değildir. Japonya'da yahut Rusya'da doğmuş bir şairin, kendisini yaratmaya ilişkin dürtüsü Harold Bloom'un İngiliz Romantikleri ile ilgili oluşturduğu şablona uymak zorunda mıdır? Evrensellik ve kısmilik arasındaki sorun, bir temsil krizine de dönüşmüş gözükmektedir.

Bu şiir teorilerinin kendisini kurgulamış Batı kanonuna bakışla oluştuğunu ve sonradan Batılılaşma sürecine girmiş toplumların şairleri için ontolojik bir zorunluluk dayatıp dayatmadığı da tartışılması gereken hususlardan biri olmuştur. Şair kendini yaratacaktır, evet ama şairi kuşatmış bağlamdan sorular da gelecektir: şairin kendini yaratma deneyimi şairi bir evrenselliğe mi, yoksa bir kısmiliğe mi götürecektir? Kendini yaratma çabasına girmiş bir şair, maksadına ulaşmak için ulusal ikonografiden yalıtılmak zorunda mıdır? Şiir teorisinin önerdiği üzere, kendisinden önceki şairlerle savaşırken büründüğü olası bir ulusal ikonografi, şablon krizinden ötürü benliğinin, toplumsal bir benlikle kısmiliğe hapsolmasını ve edebi kişiliğinin üçüncü dünya alegorisi olarak alımlanması

riskini doğurmayacak mıdır? (Jameson, 2016, s. 372). Evrensellik ve üçüncü dünya alegorisi arasına sıkışmış bir kısmilik, şairi mecburen doğu-batı dikotomisine sıkıştırmayacak mıdır? Türk edebiyatının şairi, kendisini nasıl yaratabilir? Şairin kendini yaratma dürtüsü, kendisini herhangi bir ulusal edebi kategoriden soyutlamaya vardırma dürtüsüyle kesişebilir mi? Bu istekle varılabilecek olası bir kendilik ikâmetgâhı, evrensellelikle kesişirse, şair Batı evrenselliğın ikonografisinde erimez mi? Bu durum şairi en azından dürtüsünün çıplak kastından, kendisini kendisi olmaya yaratmaktan gerçekten kovmaz mı? Şairin kendisini yaratma dürtüsü, şair için ontolojik bir zorunluluk mu, yoksa tarihselleştirilerek yakalayabileceğimiz bir boyutta mı durmaktadır? Üstelik şairin bu özerklik iddiası, şaire tarihin verili bilgisiyle verilmiş ve dolayısıyla şairin hükümran bir özne olduğu iddiasını küçük düşüren bir yerde durmaz mı? Artık yeterince güçlü görünmeyen bir gelenekte şairin yeterince güçlü olmayan bir selefi olmazsa, şaire kalan sürekli gelenek yaratıp onunla boğuşmak mı olur? Şiir bir raddeden sonra şairine karşı özneleşerek selefeye dönüşebilir mi?

Edebiyat eleştirisi, kriz. Hep olacak. Yine de bu çalışmada başka bir krizi daha umursuyoruz. Hep şairin mi etkilenme endişesi olur? Peki ya eleştirmenin “Etkilenme Endişesi” ne olacak? Kendisini şiirsel etkilenme teorisyeni olarak takdim etmiş Amerikalı eleştirmen ve yazar Harold Bloom’un Batı kanonunu değerlendirerek şairde seyrine daldığı ve oluşturduğu şablonun şaire dayattığı ontolojik zorunluluk da kendi içinde fraktal bir şablonla kendisini performans çevirirken herhangi bir selefle boğuşuyor mudur? Böylesi bir edebiyat teorisini Türk edebiyatının kendine özgü bağlamına taşıyabilen bizlerin Harold Bloom ile gireceği olası bir “Etkilenme Endişesi” krizi mümkün müdür?

Bir eleştirmenin kendi kavramsal dizgesini oluştururken etkilendiği eleştirmenleri izlemesi, sonradan eleştiride kendisini yaratabilmek için o’nu yaratmış kavramlarla gizli bir kavgaya tutuşup hem babasını hem kendini hem de eleştirel oğullarını yaratma tasarısı ve endişesi olabilir mi? Hep şair mi kendini yaratabilme deneyimini yaşayabilmek ve kendini yaratma tasarısının bir aşamasını atlatabilmek için *solipsizme* kapılarak şiirini özneye dönüştürüp bu özne-şiir dışında herkesi ve her şeyi yadsır ve şiiri daralıp genişler? Aynı işlem, eleştirmen



için de geçerli olabilir mi? Metin merkezli eleştirinin yakın okumalı etkisi ve kendi kavramsal dizgesinin *solipsizmine*, tekbenciliğine sıkışarak kendi metni dışında her şeyi dışarıda bırakan ve metnin niyeti için metin seçen eleştirmen de eleştirisiyle kendi kavramsal babalarına yahut eleştirisinin nesnesi olan şaire karşı duyduğu etkilenme endişesinden sağ mı çıkmaya çalışıyordur? Böylesi bir eleştiri metni, kurgusal bir edebi eser olarak düşünülebilir mi? Metin merkezli eleştiri nerede biter ve edebi eser nerede başlar? Yoksa bu ikisi, kurguda mutabakat sağlamış olabilirler mi? Şairin kendini yaratma deneyimini inceleyen eleştirmenin kullandığı şiir teorisi, eleştirmenin hem şablonla hem de kendini yaratma dürtüsüyle kavgaya tutuşurken kullandığı kendi kavram dizgesinden sağ çıkıp çıkmayacağına ilişkin de bir sınav olabilir mi? Eleştirmenin seçtiği şablonun niyetine uygun bir metin seçiciliğine uyararak, o metinlerin başka bir eleştirmenin kavram dizgesine çarpmasıyla, seçilmiş metinlerin sürükleneceği olası farklı sonuçlar, kendini yaratma deneyiminin nesnesine dönüşmüş şairi de başka bir temsile doğurabilir mi? Orhan Koçak'ın çok ustaca çalışması, *Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi*, bu sorular için irdeleneceğimiz temel metin olacak.

Sözcüklerin yadırgatıldığı ve bu yadırgatmayla tekrar doğduğu, yeni sözdizimlerini icat etme dürtüsünün şiirde bir performans dönüştüğü İkinci Yeni şiirinin en tanındık şairlerinden biri de Turgut Uyar (1927-1985) olmuştur. Şairin *Türkiyem* (1952) ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959) adlı şiir kitapları arasındaki farklılık hem çağdaşlarının hem de eleştirinin yoğun dikkatini çekmiştir.

Şairin iki kitabı arasındaki yoğun farklılığın sebeplerini anlama çabasının birçok sebebi olabilir. Biz ise Turgut Uyar'ın "Kendini Yaratma Deneyimi"ni Harold Bloom'un şablonunu kullanan Orhan Koçak'ın eleştirisiyle inceleyeceğiz. Şairin "kendini yaratma" deneyimine ilişkin edebiyat teorilerinin en kışkırtıcı olanları metin merkezli bir yakın okuma ile yapılmıştır. Burada, "kendini yaratmak" kavramsal bir dizgenin peşine düşebilmemizi kolaylaştırırken, "deneyim" de üzerinde durmamız gereken bir soruna dönüşmüştür. Harold Bloom'un teorisine

“deneyim” kavramını Orhan Koçak’ın vermiş olabileceği de irdeleyeceğimiz bir diğer husus olacak.

Orhan Koçak Fenomenoloji, Psikanaliz, Marksizm, Eleştirel Teori, Frankfurt Okulu çalışmalarının yanında edebiyat eleştirisi ve çevirileriyle de tanınır. Eleştirmen, “kendini yaratma deneyimi” ile ilgili metin merkezli bir yakın okumaya girişirken Harold Bloom’un *Etkilenme Endişesi* adlı şiir teorisinin şablonlarını kullanmıştır. Bu şablonlara ek olarak kendi kavramsal dizgesinin derinliği de çalışmasına zenginlik katmıştır. Bir şablon kullanımını aşan ve bu şablonla da Türkiye’nin bağlamı dolayısıyla yer yer çatışan eleştiri çalışması, Orhan Koçak’ın eleştirel yetkinliğini titizce kullandığı eşsiz bir çalışma olmuş ve aynı zamanda eleştiriye yeni sorular doğurarak bir eleştiri metninin yapabileceği en büyük katkılardan birini yapmıştır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde Harold Bloom’un *Etkilenme Endişesi* adlı eseri incelenmiştir. Harold Bloom’un şair için öngördüğü sapmayı<sup>1</sup> Orhan Koçak eleştirisi ile ilgili dikkate alacağımız kimi anlar olacak olsa da biz bu bölümde genel olarak Orhan Koçak’ın rehber edindiği bu şablona sadakatinden, şablondan saptığı anlardan ve şablon ile kurduğu ilişkiden bu bölümde bahsetmedik. Amacımız, ikinci bölümde Orhan Koçak’ın Turgut Uyar eleştirisinin içinde, eleştiri ve Harold Bloom’un şiir teorisi arasında yapılacak karşılaştırmalı tartışmalardan önce Harold Bloom’un şiir teorisi olan *Etkilenme Endişesi*’ni incelemek ve teoriyi olabildiğince Orhan Koçak’ın eleştirisinin inceleneceği bölüme hazırlamak olmuştur. Bu bölümde, eleştirmenin, şairin etkilenme endişesi ve kendini yaratma dürtüsünün şablonunu çıkardığı altı revizyon kategorisi incelenmiş ve tartışılmıştır.

İkinci ve son bölümde, Orhan Koçak’ın *Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi* adlı eleştirisi incelenmiştir. Eleştirmenin yaptığı metin merkezli yakın okumanın sunduğu kavramsal derinliği ve Turgut Uyar şiirini bağlamımız doğrultusunda incelerken, Harold Bloom’un şablonuyla Orhan Koçak’ın şablonlarını da sık sık karşılaştırarak tartıştık. Orhan Koçak’ın Harold Bloom’a

---

<sup>1</sup> Türk şiirinde etkilenme endişesi kavramı ışığında Ahmet Haşim ve Yahya Kemal’in şiiri üzerine araştırmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar için bkz. Tunç, 2018; Kacıroğlu, 2021.

getirdiği eleştirileri kapsamımıza aldık. Çalışmamızda, metin merkezli yakın okumanın bize verdiği imkânı tezimizin biçim ve bağlam programına uyabilme koşuluyla kullandık. Orhan Koçak'ın kendini yaratma deneyimini incelerken seçtiği Turgut Uyar metinlerine sadık kalınırken, Turgut Uyar'ın şiirlerinde kendini yaratma deneyimine ilişkin başka sonuçlara varabilmemizi sağlayacak başka hiçbir Turgut Uyar şiirini ve de metnini çalışmamızın kapsamımıza almadık. Orhan Koçak'ın eleştiri yolunu oluştururken seçtiği metinleri takip ettik. Metin merkezli yakın okumanın Orhan Koçak'ın kavram setine sunduğu biçimsel özgürlüğu takip ettik. 'Tekrar' kavramının kendini yaratma deneyimine ilişkin şiir teorilerinde ve postmodernizmde işgal ettiği alanı, Orhan Koçak'ın eleştirel tutumuna yönelterek Orhan Koçak'ın "eleştiri" içinde kendini yaratma deneyimini Harold Bloom'un şablonuyla tartıştık. Edebiyat metin merkezli eleştiride hayalete dönüşmüş huzursuz ve muktedir bir ölü olarak yankısını bize ulaştırırken, eleştirinin edebiyat karşısındaki etkilenme endişesini tartışmaya açarak şiir teorisine bir katkıda bulunmayı amaçladık.

## 1. BÖLÜM

### BİR ŞİİR TEORİSİ OLARAK ETKİLENME ENDİŞESİ

Kendisini “Şiirsel Etkilenme Teorisyeni” olarak takdim eden ve tahmin ettiğimiz üzere Hitler’e olan yakınlığından dolayı bütün samimiyetiyle nefret ettiğini söylediği Heidegger’den hareketle, “yalnızca ama yalnızca tek bir düşüncüyü en ince ayrıntısına kadar düşünmek gerektiğini” söyleyen Harold Bloom, teorisyenliğinin hatırı sayılır bir kısmını “etkilenme” kavramının teorisine ayırmıştır (Bloom, 2008, s. 9-15).

Etkilenme, Harold Bloom’un şiir teorisinde sözlükteki anlamını aşan ve kavramın da etkin buyurganlığının tuttuğu bir boyutta edilgenleşen etkileşimli bir kategoriye dönüştüğü için yalnızca kendisi olarak kalmaz. Kavramın çok boyutluluğu ve bütün bu boyutlarına parçalanabilirliği de Harold Bloom’u, kendi takdiminden ve teorisinden de anlayacağımız üzere ömrü boyunca meşgul etmiş olmalıdır. Elbet bunda, *Influence* kavramını Türkçe düşünmemizin bir etkisi olsa da aslında teorinin niyetine bu Türkçe karşılığının çok daha uygun olduğunu, bizleri kavramın çok boyutluluğuna daha da yaklaştırdığını düşünmekteyiz. *Influence* etimolojik olarak kavramın zemininde bir yer edinecek ve buna ilerleyen bölümlerde değineceğiz. Harold Bloom, şairin kendisini hangi etkilerle yarattığına ve bu etkinin şairde yarattığı çok boyutluluğun serüvenine ilişkin çokça tartışılan *Etkilenme Endişesi* adlı şiir teorisini geliştirmiştir.

Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*’nin ilk taslağını 1967 yılında yazmış olsa da bu taslağı ne kadar sürede düşündüğünü ya da yazdığını belirtmemiş, taslağın ardından da kavram hakkında çokça düşündüğü bir beş yılın ardından, 1973 yılında “kitapçık” olarak nitelendirdiği şiir teorisini akademiye ve meraklı okurlara açmıştır (Bloom, 2008, s. 9). Bu şiir teorisi, Ferit Burak Aydar tarafından Metis Yayınları için ikinci edisyon dikkate alınarak çevrilmiş ve Türk okurların da dikkatine sunulmuştur. *Etkilenme Endişesi*, tarih itibarıyla, üçüncü ve son baskısını 2020 yılında yapmıştır. Şiir yayımlamanın zorlaştığı bu günlerde ve şiir teorisinin ülkemizde çektiği ilgiye bakılacak olursa, eserin ülkemizde ilgi uyandırdığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

### 1.1. “ETKİLENME ENDİŞESİ” KAVRAMI

*Etkilenme Endişesi* genel olarak, bir şairin etkisi altında kaldığı selef şairle arasındaki rekabeti ve bu rekabetin şairin kendini yaratma dürtüsünü nasıl etkilediğini incelemekle birlikte, bu rekabetin yalnızca kendini yaratma dürtüsü yaşayan şairin değil, bütün bir geçmişle birlikte geleceğin de şair tarafından yaratılabileceğine ilişkin geliştirilmiş çokça tartışmalı bir şiir teorisidir. *Etkilenme Endişesi* çoğunlukla şairin selefiyle yaşadığı Oidipus Kompleksi olarak anılsa da Harold Bloom bunu reddetmiş ve bu düşüncelere şöyle yanıt vermiştir:

Kitaptaki bir-iki retorik örneğe karşın, ‘etkilenme endişesi’ derken hiçbir zaman Freudcu Odipal bir rekabeti kastetmedim. Shakespeareci bir Freud okuması ki bunu Freudcu ya da başka bir Shakespeare okumasına tercih ederim, Freud’un Hamlet Kompleksinden (Oidipus Kompleksinin gerçek adı budur) ya da Shakespeare’le bağlantılı bir etkilenme endişesinden mustarip olduğunu ortaya koyar (Bloom, 2008, s. 20).

Harold Bloom, çalışmasında Freud ile kurulmuş benzerlikleri reddetmez: “Freud’un savunma mekanizmaları ve bunların çiftdeğerli işleyişleri üzerine araştırmaları, şiirler arası ilişkileri yöneten gözden geçirici kurallar için benim bulabildiğim en açık seçik benzeşleri sağlıyor” (Bloom, 2008, s. 49). Buna karşın Harold Bloom, Freud ile çatışmaktan da geri durmaz, benzerlik kurabilmesi, Freud’un bütün teorisini onayladığı anlamına gelmiyordur: “Öte yandan burada sunduğum teori mutlu ikamenin mümkün olduğunu, ikinci bir şansın bizi önceki bağlılıklarımızı tekrar tekrar aramaktan kurtarabileceğini iddia eden Freudcu iyimserliği de reddediyor” (Bloom, 2008, s. 50).

Şiir tarihini, şiirsel etkilenmenin tarihi olarak gören ve böylece kendi şiir teorisini de şiir tarihi için gerekli kılan Harold Bloom, bu anlayışı bir “önkabul” olarak alıp bir şiir teorisi geliştirmeye başladığında, aslında okurları da bu önkabule zorluyordu: “Bu kitapta şiir tarihinin şiirsel etkilenmeden ayrı tutulamayacağı bir önkabul olarak alınmıştır” (Bloom, 2008, s. 47). İlerleyen bölümlerde de tartışacağımız üzere “düzeltmek” de şiir teorisinin başlangıcında devreye girer: “Bu teorinin amacı düzelticidir: bir şairin başka bir şairin doğmasına nasıl yardım ettiğine dair idealize edilmiş açıklamalarımızı ortadan kaldırmaktır” (Bloom, 2008,

s. 47). İroniktir ki bu düzeltici etki, idealize edilmiş yeni açıklamalar olarak artık Harold Bloom'a aittir. Harold Bloom'un teorisini, şairin kendini yaratma deneyimine ilişkin aritmetik ve ontolojik zorunluluk dayattığını da düşününce, çalışması şiir teorisinde büyük bir yer kaplamaya başlamıştır. Harold Bloom belirtmese de şiir teorisine başlarken bir "düzeltme" dürtüsü yaşayışı ve önkabule zorlayışı, Harold Bloom'un kendi teorisi içindeki "düzeltici" dürtünün teorisinde işgal ettiği alana bizi böylece davet etmiştir. Şiir teorisinin ve eleştirinin, kendisini yaratacak şairle ilgili sunduğu şablona kendisinin de uygunluğu, tezimizin merkezinde oturan bu soruna doğrudan dokunmakta olduğu gibi, şiir teorisinin ve de eleştirinin edebi eser olmaya yaklaştığı anlarla ilgili de bir tartışma doğurmaya adaydır. "Şiirsel etkilenme, ya da daha sık kullanacağım adıyla, şiirin yanlış okunması, ister istemez, şair-olarak-şairin yaşam döngüsünün incelenmesidir" diyen Harold Bloom, bir yandan da aslında kendi eleştirel yaklaşımıyla ilgili bizi bazı sorgulamalara götürmektedir (Bloom, 2008, s. 49). Şiirler arası ilişkiler, bizi doğrudan metin merkezli bir eleştiriye götürmeliydi, oysa şimdi metinler arası ilişkilerden doğacak olan hikâye, şiirler arası bir etkileşimin sonucuna dönüşebilmiştir. Böylece *Etkilenme Endişesi*, biyografi çalışmalarından hareketle gittiğimiz metinden bir hikâye doğurma şansını bize vermekte fakat metin merkezli eleştiriden de "sapmaktadır". *Etkilenme Endişesi*, şairin yaşam döngüsünü ve şiirler arası ilişkileri umursuyorken, şairin kendini yaratma deneyimini hem metin merkezli hem de yazar merkezli bir eleştiriye açmıştır. "Bu kısa kitap şiirsel etkilenmeyi tarif ederek ya da şiirler arası ilişkilerin hikâyesini sunarak bir şiir teorisini ortaya koyuyor" (Bloom, 2008, s. 49).

## **1.2. ETKİLENME ENDİŞESİ TEORİSİNDE ALTI REVİZYON KATEGORİSİ**

Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi* adlı teorisi, şairin kendini yaratma deneyimi ve etkilenme kavramıyla ilgili altı revizyon kategorisi öne sürmüştür.

### **1.2.1. Clinamen ya da Şiirin Yanlış Okunması**

Harold Bloom'un şiir teorisinin iddia ettiği üzere, Shakespeare hepimizi icat etmiştir: "Bizi Shakespeare icat etmiştir ve bugün de sınırlarımızı hâlâ o belirliyor." (Bloom, 2008, s. 14) Harold Bloom'un *Clinamen* kavramını anlatmak için

kullandığı yöntem, edebiyatın Harold Bloom’u ve yöntemini nasıl icat ettiğine yönelik bir dışavuruma dönüşmüştür. Böylece edebî esere yönelik metin merkezli eleştirinin de Shakespeare tarafından nasıl belirlendiğini düşünmemizi sağlamaya yönelik zorlayıcı bir faaliyete evrilmiştir. Şair, bir sürece dönüşerek metnin parçası olmuştur. Dolayısıyla ileride değineceğimiz bir sorun da karşımıza çıkmaya başlamıştır: Yazarın özyaşam öyküsü de “hayat yaratımı” kavramından dolayı yazarın faaliyetiye, bu faaliyet de metnin bir parçası olmaz mı?

Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*’ni alışlageldik bir şiir teorisi olmaktan yalnızca iddia ettiklerinden dolayı değil, kurgusu ve anlatı yöntemleriyle de uzaklaştırmıştır. Harold Bloom, edebiyat tarafından icat edilmiş bir edebiyat incelemesine uyacak kadar edebiyat merkezli, kurgusal ve pek de hazzetmediği Rus Biçimcileri’nin kastedebileceği ölçütte “yadırgatıcı” ve kışkırtıcıdır. Bunun sebebinin edebiyatın, edebiyat-dışı yargılarla belirleniyor olmasına ilişkin bir Harold Bloom tavrı olduğunu düşünmekteyiz.

Shakespeare ve şiirsel etkilenmenin neredeyse özdeş olduğunu söylemekle Shakespeare’in Batı’nın edebiyat kanonu olduğunu söylemek arasında çok fark yoktur. ‘Estetik değer’in Kant’ın bir icadı olduğunu söyleyenler çıkacaktır, ama pragmatik olarak bizim edebi değer yargımızı esasen Shakespeare’in estetik üstünlüğü belirlemiştir (Bloom, 2008, s. 25).

Harold Bloom, *Clinamen* kavramını Lucretius’tan esinlenmiş ve şairin kendini yaratma deneyiminin ilk kategorisini belirlemiştir. *Clinamen*, şairin kendisinden önce gelmiş ve etkisi altında kaldığı şairin şiirini hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak ölçüde yanlış okumasıdır. *Clinamen* kavramının Lucretius’tan esinlenilmiş olması böylece anlam kazanır. Bir yanlış okuma vardır fakat şairin kendini yaratması için, bu yanlış okumanın yeni bir anlam kazanarak eyleme sürüklenmesi gerekir. “Lucretius’ta Clinamen, atomların evrende değişikliği mümkün kılmak üzere yaptıkları “sapma”yı ifade eder.” (Bloom, 2008, s. 54) Şiir teorisinde bu ilk revizyon kategorisi, kendisini yaratacak şairde böylece bir anlama kavuşturmuştur. Şair, kendisinden önce o’nu etkilemiş şairden saparak, aslında “düzeltici” bir etkide bulunmuştur. Harold Bloom’un da teorisini açıklarken “düzeltici” bir etkide bulunması burada devreye girmiştir. Dolayısıyla, *Etkilenme Endişesi*’nin de bir çeşit *Clinamen* dürtüsüyle yazılabileceğine ilişkin

sorgulamaların doğal karşılanabileceğini düşünmekteyiz. Bu da bir başka sorunun alanını belirliyor: Orhan Koçak'ın Turgut Uyar ile ilgili çalışması da bir *Clinamen* olabilir mi?

Harold Bloom, şairin etkilenme endişesini anlatabilmek ve biraz da esrarengizleştirdiği *Clinamen* kavramını açığa çıkarmak maksadıyla John Milton'ın büyük eseri *Kayıp Cennet*'i modern şair için bir alegoriye dönüştürmeyi denemiş ve böylece eleştiri, derdini alegoriyle hikâye etmeyi denemiştir.

Bu modern şair Şeytan'dır. Tanrı ise onun ölü ama yine de can sıkıcı ölçüde muktedir ve mevcut atasıdır, yani ata şairdir. Âdem potansiyel olarak güçlü modern şairdir, ama şairin kendi sesini bulmaya çalıştığı en zayıf anındaki hâlidir. Tanrı'nın Esin perisi yoktur, dahası böyle bir ihtiyacı da yoktur, zira o ölüdür, yaratıcılığı yalnızca şiirin geçmiş zamanında tezahür eder (Bloom, 2008, s. 60).

Harold Bloom'un *Clinamen*'i izah ederken tercih ettiği alegori, teorisinin niçin Freudcu Oidipus kompleksi ile anıldığına ilişkin bize böylece birtakım izler vermiştir.

Etkilenme kavramı karşılaştırmayı da getirmiştir. Harold Bloom, *Clinamen* kavramını tam anlamıyla açığa çıkarmadan önce, kavrama okuru bir karşılaştırmayla hazırlamıştır. Bu karşılaştırma iyi ve kötü şair arasındadır. Burada şunu dikkate değer görüyoruz, karşılaştırma yapıyor olmak şair için iyi bir nitelik değildir. Şair karşılaştırma yaptığında modern eleştirmen arketipine dönüşmektedir.

Şairler güçlendikleri zaman falancanın şiirlerini okumazlar, zira gerçekten güçlü şairler yalnızca kendi şiirlerini okuyabilirler. Onlara göre anlayışlı olmak zayıflıktır ve etraflı ve adil karşılaştırmalar yapmak seçilmiş biri olmamaktır. En güçlü modern şairin arketipi olan Milton'ın Şeytanı, Niphates Dağı'nda akıl yürütüp karşılaştırma yaptığında zayıf düşer ve *Paradise Regained*'le (Yeniden Bulunan Cennet) zirveye ulaşip en zayıf hâliyle modern eleştirmenin arketipini ortaya çıkaran düşüş süreci böyle başlar (Bloom, 2008, s. 59).

Harold Bloom, teorisini açıklamak için İngiliz edebiyatından seçerek geliştirdiği alegorisini, metne sadâkat göstererek açıklamaya çalışsa da alegoriyi yalnızca



edebiyat tarihinden karakterler seçerek geçiştirmemiştir. Karakterleri alegori içinde inceleyerek bu karakterlerin modern şiirdeki yerini de tespit etmiştir.

Şimdiki gibi olmadığımız bir zaman bilmiyoruz’ ve ‘Zayıf olmak sefilliktir’, [bir şeyler yaparken de ıstırap çekerden de. (...) Her şiir bir Düşüş’e dair değil, *bizim düştüğümüze* dair farkındalığımızla başlar. Şair bizim seçilmiş adamımızdır ve onun seçilmişlik bilinci bir lanet olarak gelir; yine, ‘Ben düşmüş bir insanım değil’, ‘Ben bir İnsanım ve düşünüyorum’ – ya da ‘Ben Tanrı’yım, ben İnsan’dım (zira şair açısından bunlar aynıydı) ve düşünüyorum ama kendimden.’ Bu benlik bilinci mutlak bir noktaya yükseltildiğinde, *o zaman* şair Cehennem’in dibini boylar, daha doğrusu uçurumun dibini boylar ve onun etkisiyle orada Cehennem oluşur. Şöyle der: ‘Düşüşüm durdu gibi; artık *düşmüş* biriyim, sonuç olarak burada Cehennem’de yatıyorum.’ (...) Orada ve o zaman, bu kötülükte kendi iyiliğini bulur: Laneti öğrenmek ve bunun içinde mümkün olanın sınırlarını araştırmak için kahramanlığı seçer. Bunun alternatifi nedamet getirmek, benlikten tümüyle farklı, mümkün olana tamamen dışsal bir Tanrı’yı kabul etmektir. Bu Tanrı kültür tarihidir, ölü şairlerdir. Başka bir şeye ihtiyaç duymayacak kadar zenginleşmiş bir geleneğin yarattığı sıkıntıdır (Bloom, 2008, s. 60).

Harold Bloom’un alegorisini biraz daha açmayı faydalı bulmaktayız. Modern şair arketipi Milton’ın Şeytanı ile bir tutulmuştur. Şeytan’ın hikâyesi, cehennemde ortaya çıkan Tanrı’nın Oğlu’nun reddedilmesinden önce, karşılaştırma yaptığı ve akıl yürüttüğü anda başlamıştır. Bu durumda, Milton’ın Şeytanı, Tanrı’nın Oğlu’nu reddetmeseydi, kültür tarihine ve ölü şairlere karışacak ve modern eleştirmen arketipinin şablon yazgısıyla kendisini doğuramayacaktır. Oysa Harold Bloom’un teorik şablon kurgusunda modern şair arketipinin, modern eleştirmen arketipine “düşüşü” de karşılaştırma yapıp akıl yürütme yaptığında başlamıştır. Bu, edebiyat teorisinin edebiyatı kendisine selef kılışdır. Düşmüş olmak, Tanrı’nın Oğlu ilk anda reddedilmeseydi gerçekleşecekti. Eylemin sona erdiğini ve modern şairin kendi selefince düşürülmüşlüğü’nün tamamlandığını ve artık hep “düşmüş” kalıp bir daha kendini yaratamayacağına ilişkin ontolojik ve aritmetik bir zorunluluk yaratacaktı. Böylece modern şair Şeytan, selevi olan Tanrı’dan sapmış ve benlik bilincine kavuşmuştur. Bu bilinç, aynı zamanda şaire zamanın farkındalığını ve hâlâ düşüyor olduğunun bilincini kazandırmıştır. Modern şair, selevine yenilmeyeceği ve kendi yoluna sapacağı evreyi başlatmıştır. Düşmüş olmak

tamamlanacaktır, fakat modern şairin bu sapmasından ötürü şair tarafından Cehennem yaratılacak ve kendini yaratacak şair, “düşmüş” olmanın kendi varlık olasılıklarının peşine düşecektir. Cehennemin varlığı, muktedir ve hâlâ hayaletini tebelleş kılabilen musallat Tanrı selefin buyurganlığından değil, şairin selefinden sapmasıyla yaratılacaktır. Böylece teorisyen için cehennem, kendini yaratma dürtüsünün şaire yarattığı azaba ilişkin alegorik bir habitata dönüşmüştür.

Harold Bloom'un Şeytan şair arketipi ile işi henüz bitmemiş, modern şairin kendisini yaratma dürtüsünün ilk eşiği olan *Clinamen* daha fazlasını talep etmiştir. Şeytan, kendi düşüşüyle yarattığı cehenneme asla kendisini düşüremeyecektir. Teoriye göre, modern şair kendini yaratma dürtüsünün habitatı olan cehennemi soluyamayacaktır. Harold Bloom'un alegorisi karşılaştırmayı devam ettirir. Şair bir zamanlar en yakın arkadaşı olan yetenekli şair olan Beelzebub ile karşılaşır. Modern şair arketipi olan Şeytan, kendisi ve yetenekli şair arasında bir karşılaştırma yapmamıştır. Harold Bloom'un teorisini destekleyebilecek bir veriyi bu sebeple açığa çıkartıyoruz. Eleştirmen bunu tartışmamış olsa da etkilenmenin artık modern şair için etkileşimli bir kategori olmaktan çıktığını ve şairi yalnızca kendisine ve olasılıklarına kapattığını anlamış bulunmaktayız. Şairin kendi olasılıklarına coşku ya da kederle kapanması ve mutlak bir *solipsizme*, yani tekbencilığe varması teorisyenin revizyon kategorilerinden birisidir. Teorisyen bu kategoriye henüz değinmese de, *Clinamen* adlı kategori bu anlamda okunmaya açıktır. Modern şairin kendi olasılıklarına kapanmayıp da Beelzebub ile kendisini karşılaştıracığı bir olasılık doğsaydı, modern şair arketipi, modern eleştirmen tipine dönüşürdü. Burada, Harold Bloom'un John Milton'ın *Kayıp Cenne*'inde teorisini alegoriye çevirişinin modern şeytan arketipi olan Şeytan'a dayattığı bir karşılaştırma vardır. Harold Bloom bu karşılaştırmanın olup olmayacağını modern şair için bir sınava çevirmiştir. Böylece kendisi adına da modern eleştirmen arketipine ilişkin bir faaliyet ortaya koymaktadır. Modern şair arketipi Şeytan'ın Beelzebub ile yapmadığı karşılaştırmayı, modern eleştirmen arketipi olarak Harold Bloom yapmıştır.

Beelzebub bu kadar yaralıysa, mutlu ışık tarlalarında gerisinde bıraktığı gerçek biçimine bu kadar benzemez hale gelmişse, Şeytan'ın kendisi de güzellikten yoksundur, hem de gudubetlik derecesinde ve tıpkı Walter Pater gibi esaslı

sefalete, -bir zamanlar tahayyül bakımından en zengin kişi olduğu ve neredeyse hiçbir şeye ihtiyaç duymadığı halde- tahayyül yokluğuna itilmiş Edebiyat'ın Caliban'ı olmaya mahkûmdur. Fakat Şeytan şairin lanetlenmiş kuvvetiyle bu konu üzerinde kafa yormayı reddeder ve bunun yerine kendi görevine döner: geride kalan her şeyi toplamak (Bloom, 2008, s. 61).

Kendisini yaratacak şairin *Clinamen* adlı revizyon kategorisindeki endişesi, yalnızca şairin kendisini ilgilendiren bir endişe değildir. Bütün bir zamanı ve şairler arasındaki iktidar kavgasını da açığa çıkartır.

En güçlü şairler bile ilk başta zayıftır, zira işe geriye dönük Şeytanlar olarak değil, ileriye dönük Âdemler olarak başlarlar. Blake bir varlık durumuna Âdem der ve buna Daralma Sınırı adını verir. Bir diğerine de Şeytan der ve ona da Opaklık Sınırı adını verir. Âdem verili ya da doğal insandır, tahayyüllerimiz bundan daha fazla daralamaz. Şeytan doğal insanın engellenmiş ya da dizginlenmiş arzusudur, daha doğrusu bu arzunun gölgesi ya da hayaletidir (Bloom, 2008, s. 63).

Harold Bloom, kendini yaratabilmiş modern şair arketipi olan Şeytan'ın geride kalan her şeyi toparlayabilme gücünü de böylece açıklamış bulunmaktadır. Modern şair, selefinden sapmış ve geçmiş, geleneği ve geleceği de icat edebilme gücüne erişmiştir. Kendini yaratacak şair başlangıçta John Milton'ın Şeytan'ı, selefine ise Tanrı idi. Modern şair Şeytan, Harold Bloom'un teorisinde böylece selefinden sapmış, Âdem'e de şiirsel gücüyle selef olmaya başlamıştır. Âdem'in kendisini yaratacak şair konumunda savaşıacağı gelenek olan selef, Şeytan tarafından tasfiye edilmiş ve eskiden hayaletini Şeytan'a tebelleş kılabilen musallat Tanrı değil, kendisini yaratabilmiş modern şair Şeytan olmaya başlamıştır. Âdem, henüz kendisini yaratmamış şair olarak "daralma sınırında" endişe duymaya başlamıştır. Harold Bloom bu durumu şöyle açıklamıştır: "Bu endişe, bu melankoli tarzı etkilenme endişesidir, şimdi adım attığımız karanlık ve şeytani zemindir" (Bloom, 2008, s. 64).

Harold Bloom, şairin etkilenme endişesine ilişkin *Clinamen* kategorisini alegoriyle anlatma önceliğini tamamladıktan sonra, yöntemini alegoriden çekerek teorisini bilimsel disiplinin mesafeli uzamına tekrar yaklaştırmıştır.

Potansiyel bir şair etkilenme diyalektiğini ilk keşfettiğinde (ya da bu diyalektik tarafından keşfedildiğinde, kendi içinde artık hiçbir şiir kalmayana dek, şiiri tekrardan kendi dışında keşfetme gücünü (ya da arzusunu) bulduktan uzun zaman sonrasına kadar devam edecek bir süreç başlatır. Bu tür keşiflerin hepsi kişinin kendisini tanıma süreci, hatta bir İkinci Doğum olsa da ve teorinin sıhhati adına mutlak bir tekbencilikle başarılması gerekse de kendi içinde asla tamamlanmamış bir edimdir. *Başka şairlerin* -hayranlık uyandırıcı, acı verici, keyif verici- varlığı anlamında Şiirsel Etkilenme; o kusursuz tekbencinin, yani güçlü şair olma ihtimali yüksek şairin ta derinliklerinde hissettiği Şiirsel Etkilenme. Zira şair kendi en derin özlemlerini diğer *benliklerin* farkına vararak öğrenmeye mahkûmdur. Şiir onun *içindedir*, ama o kendi *dışındaki* şiirler -büyük şiirler- tarafından *bulunmuş* olma-nın utancını ve ihtişamını hisseder. Bu merkezde özgürlüğünü kaybetmek asla bağışlamamak ve özerkliğin sonsuza dek tehdit altında olmasının dehşetini öğrenmektir (Bloom, 2008, s. 65).

Harold Bloom ile ilgili şu ayrıntıyı umursamaktayız. Harold Bloom'da gördüğümüz, kendi üretimi olan bir kavramın soykütüğünü çıkarmaya çalışan bir teorisyenlik örneği sergilediğidir ve bu, tam da Harold Bloom'un şiir teorisine uygun bir tavidir. Kavramı ortaya atan kendisidir, fakat kavrama bir soy da atfederek, kendi öncüllerini yaratmaktadır. Kavram öncüllerini arayarak bulmuş, kendisi olmuş ve kullanıldıkça da yaratıcısı olan Harold Bloom'un anılmasını sağlamıştır. Bu Harold Bloom'un şiir teorisinde "*Apophrades ya da Ölülerin Dönüşü*" adlı revizyon kategorisinin de genel bağlamını oluşturmuştur. Harold Bloom, Kierkegaard'ı anma ihtiyacı hisseder: "Çalışmak isteyen kendi babasını doğurur" (Bloom, 2008, s. 65).

Harold Bloom, *Influence* kavramının etimolojik bağlamını ve yaşadığı değişimleri Aquinolu Tommaso'dan başlattığı bir süreçten Coleridge'e kadar getirmiştir (Bloom, 2008, s. 65). *Etkileme (Influence)*, başlangıçta "içe akış" ve "insanlara yıldızlardan gelen kuvvet ya da tecelli" anlamlarına gelirken, bugün bizim de kullandığımız anlamına erişmiştir. Harold Bloom, bu etimolojik arayışının neticesinde kavram hakkında bir hükümde bulunur: "Şiirsel etkilenme, Dekartçı ikiciliğin bir diğer veçhesi olan Aydınlanma'nın bir başka ürünüdür" (Bloom, 2008, s. 65). Bu ikiciliğin (düalitenin) teoriye ve şairin etkilenme endişesine olan etkisi "*Askesis ya da Arınma ve Tekbencilik*" adlı revizyon kategorisinde hem tezimizin

bağlamı hem de Harold Bloom'un teorisinin aritmetik sıhhati için daha detaylı tartışılmıştır. Biz, *Tekbencilik* olarak çevrilmiş *Solipsizm* kavramını teorisyenin bağlamından daha farklı bir şekilde, teorisyenin niyetini de örtmeyerek irdeledik.

Harold Bloom Descartes, Aydınlanma ve *Etkilenme Endişesi* arasında bir bağ kurmuştur. Kurduğu bu bağ revizyonizmi tartışmaya açarak Batı tarihine de bir açıklama getirme maksadı taşımaya çalışmıştır. Böylece, Harold Bloom'un geliştirdiği şiir teorisinin niçin "Revizyonizm" kategorileri olduğunu da anlamış bulunmaktayız.

Şiirsel etkilenme -iki güçlü, has şair söz konusu olduğunda- her zaman önceki şairin yanlış okunmasıyla, yani gerçekte ve -zorunlu olarak bir yanlış yorumlama olan yaratıcı bir düzeltme edimi yoluyla ilerler. Verimli şiirsel etkilenmenin tarihi, bu da demektir ki Rönesans'tan bu yana Batı şiirinin ana geleneği, bir endişe ve kendi kendini kurtarıcı bir karikatür tarihidir, tahrifat tarihidir, modern şiirin varlığını borçlu olduğu sapkın, bilinçli revizyonizmin tarihidir (Bloom, 2008, s. 69).

Revizyonizm, Harold Bloom'un *Clinamen* kavramının içerdiği o "sapma" ile ilişkilendirildiğinde, bütün batı tarihi de aslında "sapma" ve "düzeltme" tarihine dönüşmektedir. Bu durum, Batı tarihini selefle yaşanan bir Oidipus kompleksine yahut Harold Bloom'un tercih edeceği gibi Hamlet Kompleksine dönüştürmektedir. Harold Bloom, nihayet *Şiirsel Etkilenme* hakkında yapacağı en net tanımı getirmiş ve Batı tarihi hakkında da güçlü bir önermede bulunmuştur.

### 1.2.2. Tessera ya da Tamamlama ve Antitez

*Etkilenme Endişesi*'nin Freud'un aile romansı olarak adlandırdığı kavrama en çok yaklaştığı revizyon kategorisi de *Tessera*'dır. Teorisyen, şairin etkilenme endişesini ve selefiyle olan ilişkisini, aile kadrosu içinde nevrotik bir konuma indirgemıştır. Harold Bloom, *Tessera* sözcüğünü Lacan'dan almıştır. Şair, selefinde bir eksiklik olduğu düşüncesiyle, selefinden sapor ve selefin eksikliğini tamamlamak ister. Harold Bloom, kavramı Lacan'dan aldığı gibi, Lacan'ın da aslında Freud ile ilişkisini *Tessera* olarak gördüğünü ifade eder (Bloom, 2008, s. 99).

Lacan ile Freud arasında kurulan bağ, Tessera'yı anlamamız için çok yerinde ve orijinal bir örnektir. Psikanalizi Freud kurmuştur, dolayısıyla Lacan için kurucu baba ve doğal seleftir. Lacan, Freud'dan etkilendiği için psikanaliz ile ilgilenmeye başlamış ve bu alanda uzmanlaşmıştır. Lacan, Freud'dan bir *Clinamen* ile saparak aslında Freud'un psikanalizi tamamlayamadığını düşünerek tamamlama dürtüsü yaşamıştır. Böylece şunu anlamış bulunmaktayız, Freud ve Lacan örneğinde *Clinamen* ve *Tessera* bir çevrim oluşturmuştur. Harold Bloom'un altı revizyon kategorisi, aslında üç çevrime dönüştürülebilmektedir. Dolayısıyla *Clinamen* ve *Tessera*, birbirlerini takip eden bir çevrim oluşturmuştur. Türkiye'de gelenek kendine özgü koşullar yarattığı için, Orhan Koçak eleştirisinde bu revizyon kategorileri bütün revizyon kategorilerinin iç içe geçebildiği bir örüntüde seyredilmektedir. Bu Harold Bloom'un teorisinin başka bir bağlamda değerlendirilirken sınındığı anlardan birisini oluşturmaktadır.

Kavramın anlaşılabilirliği ve Freud'un aile romansı kavramıyla bir kesişim sağlamak için kurgusunu oluşturan Harold Bloom, Kierkegaard ve Nietzsche'den yapacağı alıntıları, neredeyse Tessera kavramı için epigraf niteliğinde kullanmıştır.

Kierkegaard *Korku ve Titreme*'de harikulade ama absürtlük derecesinde feci bir güvenle, çalışmak isteyen birinin kendi babasını doğurduğunu söyler. Ama ben Nietzsche'nin şu özlü kabulünü daha doğru buluyorum: 'Eğer iyi bir baba yoksa, bir tane yaratmak şarttır.' İster şair olalım ister olmayalım hepimizin mağduru olduğu bir etkilenme endişesi, korkarım, önce kökenlere, Freud'un korkunç bir zekâ örneğiyle, 'aile romansı' adını verdiği mukadder bataklığa yerleştirilmek zorundadır' (Bloom, 2008, s. 91).

Harold Bloom, Freud'un "aile romansı" kavramına varmadan önce, bu kavramın kendi teorisi içinde etkinleşebilmesi için, önce endişe kavramının Freud tarafından nasıl soruşturulduğuna dair kurgusal bir bölüm inşa eder. Endişe, her şeyden önce bir felâket beklentisiyle eşleşir. Harold Bloom, genç şair ve selef arasındaki endişeli ilişkiyi bir "sele kapılma" alegorisine çevirir. Sel, seleftir. Genç şair için çok hayati olan kendini yaratma dürtüsü, selefin sel kadar kudretli şiiri tarafından boğulma tehlikesini içeren engelleyici bir endişe yaratır. "Her iyi okur

gerçek anlamıyla *boğulmayı* arzular, ama şair *boğulduğu* takdirde artık şair değil *yalnızca bir okur olur*" (Bloom, 2008, s. 91).

Harold Bloom, Freud'un "aile romansı" alegorisinde betimlediği çocuğun endişesini genç şairin endişesiyle birleştirir. Hadım edilme korkusu, anneden ayrılma korkusu, ihtiyaçların artık anne tarafından karşılanamayacağına dair korkular genç şairin melankolisinin ve etkilenme endişesini kesiştirir. Harold Bloom etkilenme endişesinin genç şair için ne denli korkunç olduğunu şöyle açıklamıştır:

Bir şair, şair olarak ete kemiğe büründüğünde, şair olarak onun sonunu hazırlayabilecek her türlü tehlikeye karşı endişe duyması kaçınılmazdır. Etkilenme endişesinin bu denli korkunç olmasının nedeni hem bir ayrılma endişesi olması hem de bir zorlanım nevrozunun ya da kişileşmiş üstben olan ölüm korkusunun başlangıcı olmasıdır (Bloom, 2008, s. 92).

Harold Bloom, endişeli genç şair ile Freud'un "aile romansı"nda anlattığı çocuğun yaşadığı endişeye dair bir eşleştirme yaparak kurduğu alegorisinin tutarlılığı adına, gayet zekice akıl yürütmeye devam etmiştir. Bu doğrultuda, endişeli çocuk için bir köken arayışı yapmış ve bu da eleştirmeni Freud'a götürmüştür. Harold Bloom genç şair için şiirin kim olabileceğine ilişkin bir araştırmaya yönelmiş ve bu kökenlere dair teorilerin içinde aklına en çok yatan seçeneği Giambattista Vico'da bulmuştur. Burada metin merkezli eleştirinin bizi şu bilinmezliğe düşürebileceğini önceden söylemeliyiz: Giambattista Vico'nun teorileri, anlaşılacağı üzere Harold Bloom'un fikirleri için bir destekleyici olacaktır. Dolayısıyla, Harold Bloom, bir teori inşa edeceğinde metinler arasında keyfi olarak dolaşıp kendisine dayanak da arayabilmektedir.

Harold Bloom'un aradığı teorik desteği Giambattista Vico'da mı bulduğunu, yoksa Giambattista Vico'yu okuduğu için böyle bir teoriye mi sürüklendiğini bilemiyoruz. Harold Bloom'un teorisinin de önerdiği üzere eleştirmenin teorisinde ölü filozofları "doğuruyor" olması bir ihtimaldir. Yine de ölü filozofların eleştirmeni "doğurması" da kayda değer bir ihtimal olarak gözükmemektedir. Giambattista Vico 1668'de doğmuş ve 1744 yılında ölmüş İtalyan bir filozoftur. Harold Bloom, Giambattista Vico'ya bizleri ısındırabilmek için Auerbach ve Emerson'un Vico övgülerini de

teorisine iliştirmiş, bir bakıma teorisinin sıhhati için, pek de Harold Bloom'da rastlamadığımız bir harekette bulunmuştur. Teorisyen bir teoriyi kullanmak için, diğer teorisyenlerden ve şairlerden ayrıca destek almaktadır: “Emerson, şiirsel kökenler üzerine teorilerinde de -ben bunu bir teşvik olarak görüyorum- tuhaf şekilde Vicocudur. Auerbach'ın da belirttiği üzere, Vico'ya göre yaratım olmadan bilgi de olmaz.” (Bloom, 2008, s. 93).

Vico'da Esin Perisi, gökleri seyredip kehanetler veren bir kâhindir. *Influence* kavramının “içe akış” ve “insanlara yıldızlardan gelen kuvvet ya da tecelli” anlamlarına da geldiğini hesaba katınca, Esin Perisi ve Kâhin aynı arketip örüntülerinde birleşmiş olur. Böylece Esin Perisi ve Kâhin aynı zamanda genç şair için anne de olmaktadır. Harold Bloom'un Freud'un “aile romansı” kavramına varabilmek için ihtiyaç duyacağı arketip, Esin Perisi olmaktadır ve Giambattista Vico, tam da istediği türden bir arketipi kendisine vermiştir.

Onun kelamı yalnızca onun kelamı değildir ve onun Esin Perisi önceden pek çok kişiyle düşüp kalkmıştır. O hikâyeye geç dahil olmuştur, ama peri her zaman hikâyede merkezi bir yere sahip olmuştur. şair de haklı olarak, kendi yaklaşan felâketinin çok üzüntü görmüş geçirmiş perinin gördüğü felâketlerden yalnızca biri olduğundan korkmaktadır. şairin samimiyeti esin perisi açısından ne anlama gelir? şair esin perisiyle ne kadar kalırsa o kadar küçülür, sanki erkekliğini yalnızca helak olarak kanıtlamaktadır. şair kehanete duyduğu özlemde otürü Esin Perisini sevdiğini düşünür. Kehanet ona kendini gerçekleştirmek için yeterince zaman verecektir, ama onun tek özlemi onun ruhu kadar büyük bir eve duyduğu hasrettir ve dolayısıyla Esin Perisini hiç sevmez. (...) Esin Perisi hiçbir zaman onun annesi olmamıştır, keza selefi de babası değildir. Annesi onun kendi yüceliğine dair hayali fikridir, babası da o kendi merkezi genç şairini bulana kadar doğmayacaktır. Bu genç şair babayı geri dönüşlü olarak Esin Perisinden peydahlayacak, esin perisi de en sonunda ve ancak o zaman annesi olacaktır (Bloom, 2008, s. 92).

Harold Bloom, aradığı Esin Perisi arketipini bulduktan sonra, Freud'a yaklaşmıştır. Teorisyen Freud'un “aile romansı” kavramının iki geç aşaması arasındaki ayrımları hatırlatma gereği duymuştur: “Çocuğun küçükken başkasıyla değiştirilmiş olduğuna inandığı dönem ve annesinin babası haricinde birçok



aşığının olduğu dönem” (Bloom, 2008, s. 96). Böylece, endişeli genç şair ile çocuğun endişesi Freud ile kesişmiştir. Esin Perisi, genç şairin selevi olan birçok şaire de kehanetlerini sunmuştur. Genç şairin Esin Perisi için ayırt edici hiçbir özelliğinin olmayışı da genç şair için endişeye sebep olmuştur. Harold Bloom’un Freud ile hatırlattığı üzere, çocuğun, şiir teorisinde genç şairin başka şairlerle değiştirebileceğine dair endişesi de anlam kazanmıştır. Anne ile özdeşleşen Esin Perisi arketipinin birçok aşığı oluşu, *Tessera* kavramını, Freud’un “aile romansı” ile birleştirmiştir. Harold Bloom, böylece Freud’a varmak için bütün dayanakları oluşturmuş ve Freud’u alıntılanmıştır:

Bilinçdışında kolayca gerçekleştirilen ufak bir anlam değişikliğiyle -ki bilinçli kavrayışlarda ince anlam farklarının birbirine karışmasına benzetebiliriz- anneyi kurtarmak, ona bir çocuk vermek ya da onun için bir çocuk yapmakla -elbette kendisi gibi biri- aynı öneme sahip olur... sevgi dolu, minnettar, duyumsal, meydan okuyucu, iddiacı ve bağımsız tüm içgüdüler *kendi kendisinin babası* olma isteğiyle tatmin edilir” (Bloom, 2008, s. 97).

Harold Bloom’un *Tessera* kavramını oluştururken oluşturduğu kurguya göre Esin Perisi ve kötücül kehanet, Freud’un önermelerine de uygunluk göstermiştir. Genç şair için Esin Perisi, şairi doğurmuş ve önceden başkalarıyla seviştiği için endişe ve kıskançlık yaratmıştır. Esin Perisi birçok selev Baba-Şair’e esin vermiş Şiir-Anne’dir. Yine de genç şair, içten içe Esin Perisi’nin anne olmadığını, selevlerin de baba olmadıklarının ayırdındadır. Bu durumda, genç şair selevini, Freud ile anlattığımız üzere, kendi kendisinin babası olmak maksadıyla Esin Perisi olan şiirden doğuracaktır. Bu nevrotik durumla Esin Perisi olan şiir de şairin annesine dönüşecek, şair de kendisinin babasına dönüşecektir.

### 1.2.3. Kenosis ya da Tekrar ve Süreksizlik

Harold Bloom, *Kenosis* kavramını Hristiyan ilahiyatının mühim karakterlerinden olan Aziz Pavlus’tan almıştır. *Kenosis* Hristiyan ilahiyatında Tanrı katında olan İsa’nın, insan katına düşmesini işaret etmektedir. Kavramın Harold Bloom tarafından edebiyat teorisi için kullanımından ve de teorisyene ilham vermesinden önce, Aziz Pavlus’un kavramsallaştırmasına göz atmak

gerekmektedir. Aziz Pavlus, *Kenosis*'e “kendini alçaltma” ve “içini boşaltma” anlamlarını verir (Bloom, 2008, s. 118). Burada olası bir yanlış anlaşılmayı gidermek gerekmiştir. Harold Bloom *Clinamen* adlı revizyon kategorisindeki endişe şablonunda şairi John Milton Şeytan'ı ile özdeşleştirmişti, *Kenosis* aşamasında ise şair İsa ile alegorik bir anlatımda özdeşleşmemiştir. Harold Bloom, kavramı yalnızca Aziz Pavlus'un kullandığı anlamda “*kendini alçaltma*” ve “*içini boşaltma*” anlamlarından aldığı ilhamla kullanmıştır.

Çalışmamızda *Kenosis* kavramını tam anlamıyla anlatabilmek için, Harold Bloom'un kavramı inşa ederken izlediği çok dinamik ve bir hayli karmaşık yola, kavramın derinliğini koruyabilmek koşuluyla bir çizgisel bir yol katmayı ve daha anlaşılır kılmayı denedik. Bizim izlediğimiz yol, kavramın psikanalitik, felsefi arka planını betimlemeyi öncelikli kılmış sonra da şairin selefiyle olan ilişkisini örmüştür.

Harold Bloom'un *Kenosis* kavramının psikanalitik arka planını Freud'un tekinsizlik kavramının tekrar motifiyle olan ilişkisi, savunma mekanizmaları ve ölüm içgüdüleri oluşturur. Felsefi ilişkiler ise Kierkegaard'ın tekrar motifi ile kurulmuştur. Ardındansa *Kenosis* kategorisinde değerlendirilen şairin selefle kurduğu endişeli ilişki ele alınmıştır. “Ben özel bir durum olan etkilenme endişesini tekinsizliğin bir çeşidi olarak görüyorum.” diyen Harold Bloom, bir bakıma tekrar motifi ve tekinsizlik arasındaki ilişkiyi *Kenosis* kavramına giriş olarak kullanmıştır (Bloom, 2008, s. 109). Şiir teorisinin bu bölümü de şu ilişkiyle başlamıştır: “Birileri ne zaman içimizdeki saplantılı eylem örüntülerine boyun eğme eğilimimizi hatırlatsa, unheimlich, yani tekinsiz bir şeyler hissedilir. Kişinin içindeki daimonik, iblisçe yön, haz ilkesine baskın çıkarak ‘tekrar zorlanımına’ yol açar” (Bloom, 2008, s. 109).

Harold Bloom'un teorisinde, *Clinamen* ve *Tessera* bir çevrim oluşturmaktadır. *Kenosis* ya da *Tekrar* ve *Süreksizlik* de *Daimonikleşme* ya da *Karşı-Yüce* adlı revizyon kategorisiyle ikinci çevrimi oluşturur. Teorisyen, şairin endişeli durumuna kavramları vardıracağı için, Freud'un tekinsizlik, tekrar ve endişe arasında kurduğu bağı hemen anlatmaya koyulur: “Endişe durumları arasında

Freud 'endişenin *tekerrür eden* bastırılmış bir şeyden kaynaklandığının gösterilebildiği' *tekinsiz* kategorisini keşfeder" (Bloom, 2008, s. 109).

Tekinsizlik, Harold Bloom'un teorisinde şairin selefiyle olan endişesiyle ilişkilidir. Bu sebeple teorisyenin Freud'un tekinsizlik kavramının psikosomatik etkisinden bahsederken vereceği örnek de aslında *Kenosis* kavramında şairin yaşadığı endişeye ilişkindir. Harold Bloom, bu psikosomatik etkiden şöyle bahsetmiştir:

Ya keskin bir saplantının zorbalığı yüzünden fazla net görmektedir -sanki gözleri dünyanın geri kalanına olduğu kadar vücudunun geri kalan kısımlarına da kendisini dayatmaktadır- ya da görme gücü azalmakta ve her şeyi yabancılaştırıcı bir sis altında görmektedir. Gören biri görülen şeyi parçalar, deforme eder; diğeryse en fazla parlak bir bulut görür (Bloom, 2008, s. 109).

Harold Bloom, şairin selefiyle yaşadığı endişeyi anlatabilmek için kurguladığı yolda, tekinsizlikten sonra, tekinsizlikle de ilişeceği bir ölçüde tekrar motifinin ölüm dürtüsüyle ilişkisini Freud ile kurmaya devam etmiştir: "Freud'a göre tekrar, esasen bir zorlanma tarzıdır ve atalet, gerileme, entropi aracılığıyla ölüm içgüdüsüne indirgenmiştir" (Bloom, 2008, s. 109-110).

Harold Bloom'un metin merkezliliğinin, kendi teorisine hizmet edecek metinlere yönelmiş bir eleştirelilik barındırdığını belirtmek istiyoruz. Freud, şairin selefiyle yaşayacağı endişe için Bloom'a bir yere kadar yardım edebilmişken tam da bu noktada yetersizleşmeye başlamıştır. Bu durumda teorinin sıhhati için, *Tessera*'ya örnek vermek için işaret ettiğimiz Lacan, selefi olan Freud yerine bir bakıma göreve çağırılmıştır. Freud için tekrar, yalnızca ölüm dürtüsünün göstergesi olabilir fakat bu şairin selefiyle yaşayacağı endişe için bir imâda bulunsa da yetersiz kalmaktadır. Lacan'da, Harold Bloom'un inşa edeceği teori için daha fazlası vardır.

Harold Bloom için, Freud ve Lacan arasında teorisi için tercih yapacağı an, tekrar motifinin her daim ölüm ile ilişkilendirildiği Freudcu yorumdan sonra olmuştur. Genç şairin selefiyle yaşayacağı etkilenme endişesinde, ölüm dürtüsüne yer olsa da bütün tekrarların ölüme çıkıyor olması Harold Bloom için pek de iç açıcı değildir. Freud'u bu konuda eleştirerek aslında bir bakıma Freud'un *Kenosis* kavramı için Lacan'a göre yetersizliğini de ilan etmektedir:

*Haz İlkesinin Ötesinde*'nin kahramanı (fort! da! Oyunu oynayan on sekiz aylık oğlan çocuğu) annesinin ortadan kayboluşlarını onun kayboluş ve geri dönüş döngülerini dramatize ederek çözer. Oyun- itkisinden tekrar zorlanımının bir diğer örneğini çıkartmak Freud'un bir diğer cüretkârlığıydı, ama her türlü tekrar itkisini, pragmatik amacı ölmek olan gerileyici bir içgüdüye atfeden büyük sıçrama kadar cüretkârca değildir (Bloom, 2008, s. 112).

Harold Bloom, şairin selefiyle arasındaki endişe için feragate ve sembolün doğuşuna ihtiyaç duymuştur. Freud'u *Tessera* ile tamamlayan Lacan'da, Freud'un terminolojisinde olmayan feragat ve sembol vardır.

Kendisi de bol bol sıçramalar yapan Lacan 'nasıl ki tekrarlama zorlanımı... aktarım deneyiminin tarihselleştirici zamansallığına ulaşma derdindeyse, aynı şekilde ölüm içgüdüğü de, özünde, öznenin tarihsel işlevinin sınırını ifade eder' der. Dolayısıyla Lacan fort! da!'yı çocuğun sözel tahayyülünün insanileştirici edimleri olarak görür; bu tahayyülde öznellik kendi feragatini ve sembolün doğuşunu, 'Freud'un bir deha parıltısı anında bize arzunun insani olduğu anın aynı zamanda çocuğun Dil'e doğduğu [dille tanıştığı] an olduğunu tanıyabilmemiz için gösterdiği ökült edimleri'ni birleştirir. Lacan'ın 'bu sınır'ı, yani ölümümüzü 'kendisini tekrarda tersine çevrilmiş olarak açığa vuran geçmiş' olarak sunar (Bloom, 2008, s. 112).

Harold Bloom şairin selefiyle yaşayacağı endişenin psikanalitik arka planı için Freud'dan Lacan'a geçiş yapmıştır. Lacan, Harold Bloom'un *Kenosis* için ihtiyaç duyduğu psikanalitik arka planı, Kierkegaard'ın tekrar kavramı ile birleştirmesini sağlamıştır.

Kierkegaard'ın Freud'a kıyasla *Kenosis* kavramı için önemi, tekrar kavramına ilişkin tutumunun "yapılanı bozma" ve "yalıtma" mekanizmalarına dair daha onarıcı bir endişeyi işaret etmesidir (Bloom, 2008, s. 112). Şairin selefiyle olan ilişkisinde tekrar kavramı, Harold Bloom'u Kierkegaard'a yaklaştırmıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Freud için tekrar bir ölüm dürtüsünü işaret etse de Harold Bloom için bu yetersizdir. Bu sebeple teorisyen Lacan'ın referanslarını tercih etmiştir.

Psikanaliz, geçmişe yönelik bir vukuatlar silsilesiyken, Kierkegaard için tekrar diyalektiği ölüm gibi bir son kompozisyonu içermediği gibi, büsbütün geleceğe dönüktür. Harold Bloom bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Kierkegaard'ın tekrarı asla *vuku* bulmaz, aksine *sökün* eder ya da *öne fırlar*, zira bu tekrar 'ileri doğru anımsanır', tıpkı Tanrı'nın evreni yaratması gibi (...) Tekrar ve anımsama aynı hareketlerdir, yalnızca farklı yönlerde hareket ederler; zira anımsanan şey geriye doğru tekrarlanmış, tekrarlanmaktadır oysa gerçek anlamıyla tekrar ileriye doğru anımsanır (Bloom, 2008, s. 113).

Harold Bloom, şairin selefiyle olan ilişkisinde tekrar kavramının “yapılanı bozma” ve “yalıtma” ile ilişkisini kurabilmek için, Freud'un büsbütün bir ölüm dürtüsünü dışavuran “tekrar” anlayışından sıyrılmıştır. Kierkegaard'ın tekrar anlayışı, aslında geçmişe değiştirmeye yönelik, retroaktif bir diyalektiktir. Tekrar kavramının karşısına anımsamak çıktığında, anımsamak geçmişe yönelik bir deneyime dönüşür. Anımsanan bir geçmişense, geçmişe tekrar etme tasarısı, geleceğin anımsanmasına yöneliktir. Vuku bulacak bir gelecekte ve şimdiden yoksun olmasına karşın geçmişe değiştirici bir etkiyle geleceğe eklenir. Şairin selefiyle olan endişeli ilişkisinde, *Kenosis* tam da burada devreye girmiştir.

Harold Bloom, genç şair anlamına gelen *Ephebe* ile ilgili bir alegori kurgulamıştır. “Ephebe'nin ilk alanı okyanustur ya da okyanusun kıyısıdır ve su elementine, düşüşü sayesinde vardığını bilir. İçgüdüleri orada kalmasını ister, ama antitetik itki onu dışarı çıkartacak ve kendi şair tavrının ateşinin peşine düşüp içerilere girmesini sağlayacaktır” (Bloom, 2008, s. 111).

Teorisyenin alegorisine göre okyanus, genç şairin selefidir. Genç şairin ilk alanının okyanus olması, okyanusun, yani selefin bilgisiyle ve selefte duyduğu hayranlığın sebebiyle orada olmasının gerekçesidir. Şairin selefi eğer olmasaydı, genç şair zaten şiirin bilgisinden yoksun olacak ve orada bulunmak için bir gerekçe de bulmayacak, şair olmaya da yönelmeyecekti. Harold Bloom, kavramsal açıdan tekrarı değerlendirirken, genç şair için şunu söyler:

Sonradan gelenin merkezi sorunu zorunlu olarak tekrardır; zira diyalektik olarak yeniden-yaratım düzeyine yükseltilmiş tekrar, *ephebe*'nin aşırılığa giden ve onu kendisinin yalnızca bir kopya ya da suret olduğunu öğrenme korkusundan

uzaklaştıran yoldur. (...) Bizim şiir diye adlandırdığımız şey çoğunlukla -en azından Aydınlanma'dan beri- işte bu ateş arayışı, yani süreksizlik peşindeki bu arayıştır. Tekrar, sulu kıyılara aittir (Bloom, 2008, s. 111).

Genç şair, selefinden öğrendiği şiiri doğal olarak tekrar etmiştir. Şiiri, selefinden öğrenmiş, tam da bu sebeple şair olmuştur. Bir müddet sonra, genç şairin sürekli tekrar ettiği selef, genç şairin tekinsiz bir endişe yaşamasına sebep olmuştur. Harold Bloom'un Freud'u *Kenosis* için başlangıçta rehber edinmesi de bu tekinsiz his sebebiyledir. Genç şairi bekleyen tekrar endişesi, selefinin suretinden başka bir olasılığının kalmayacağına dairdir. Genç şair kendisini selefinden kurtaramayıp asla özgün bir şekilde kendisini yaratamayacağına dair endişe duymaya başlamıştır. Selefin sureti Harold Bloom'un Freud'dan Lacan'a geçiş yapmasının da gerekçesidir. Harold Bloom "tekrar" kavramını Lacancı anlamda "sembolün doğuşu" ve "kendinden feragat" ile özdeşleştirmiş, Freud'un terminolojisinde olduğu gibi yalnızca ölüm dürtüsüyle açıklamamıştır. Freudcu anlamda selef karşısında tekinsiz bir endişe yaşayan genç şair, Lacancı anlamda, selefinin sembolünü içselleştirmeye başlamıştır. Bu noktada, genç şair için kendinden feragat başlamıştır fakat bu feragat aynı zamanda seleften de feragat anlamına gelmiştir. Genç şair, sürekli selefini tekrar ederek, aslında içselleştirdiği selefinin suretini de değersizleştirmektedir. Burada tekrar selefin geçmişteki ihtişamını da şairin kendisiyle birlikte değersizleştirir. Harold Bloom'un Kierkegaard'ın tekrar diyalektiğini, Lacan ile uyuşturmasının gerekçesi de budur. Böylece Lacancı anlamda selefin sureti, Kierkegaard'ın tekrar kavramına atfettiği geleceğe dönük yalıtma diyalektiği ile bozulmaya başlamıştır. Genç şair, selef karşısında Aziz Pavlus'un kullandığı anlamda "*kendini alçaltma*" ve "*içini boşaltma*" anlamına gelen *Kenosis*'i böyle yaşamıştır.

#### 1.2.4. Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce

Teorisyen şiir tarihini, şiirsel etkilenmenin ve dolayısıyla şairler arası bir ilişkinin tarihi olarak görmektedir. Şiir teorisini genel hatlarıyla İngiliz Romantikleri üzerine eğilerek incelemektedir. *Etkilenme Endişesi* Oedipus Kompleksi ile Batı kanonunu bu ilişkilerin diyalektiğiyle tekrar inşâ etmektedir. Harold Bloom'un şiir teorisinde, Shakespeare ile John Milton'ın estetik belirleyiciliği Kant'ın estetik

belirlenimlerine baskın çıkmıştır (Bloom, 2008, s. 25). Harold Bloom'un şiir teorisinde Batı kanonu, Harold Bloom bunu asla açık açık belirtmese de İngiliz Romantizmi karşısında Alman İdealizmi savaşına dönüşmüş gözükmektedir. Teorisyen bir Batı kanonu önermesinde bulunduğu evrensellik kurgusunun Avrupa'da kimin mülkünde gerçekleşeceğine ilişkin de bir inşada bulunmaktadır. *Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce* adlı bu revizyon kategorisinde Harold Bloom, şair için etkilenme endişesinin bir başka formu olan bastırma hâlini İngiliz Romantikleri üzerinden değil de Alman şair Rilke'de tespit etmiştir. Dolayısıyla Harold Bloom'un teorisinde evrensellik zafer İngiliz şiirine verilmiştir.

*Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce'de* Harold Bloom'un kavramı inşa ederken izlediği bir hayli karmaşık yola, kavramın derinliğini ve kendi içindeki çatışmaların sonuçlarını koruyabilmek koşuluyla bir çizgisel bir yol katmayı amaçlıyoruz. Bizim izlediğimiz yol, genç şairin selefiyle yaşadığı bastırma ilişkisini dışavururken Harold Bloom'un Freud ile yaşadığı çatışmayı da açığa çıkartmayı amaçlamaktadır. Çalışmamızda Harold Bloom'un endişeli genç şairinin bastırma endişesine sirayet etmiş ölüm dürtüsünü ve kavramın çatısını buradan kurma çabasını korumaya çalıştık. Bastırma ve ölüm dürtüsü, olağan örüntüleriyle Freud'un suretini bu etkilenme endişesi kategorisine de tekrar çağırmıştır. *Etkilenme Endişesi* sık sık Oedipus kompleksi ile anılmış ve Harold Bloom da bunu reddederek Oedipus Kompleksi'nin aslında Hamlet Kompleksi olduğunu ve Batı kanonunu Shakespeare'in doğurduğunu, Freud'un Oedipus Kompleksi'nin ancak Hamletçi bir yorum olduğunu öne sürmüştü (Bloom, 2008, s. 20). Buna karşın, Freud'un *Etkilenme Endişesi*'ne sık sık musallat olmasını ve Harold Bloom'un da bu görkemli tebellüşü tekrar edip bazen de karşı çıkmasını, Freud'a *Clinamen* kategorisinde olduğu gibi düzeltici bir etkide bulunma dürtüsüyle düşünmekteyiz.

Harold Bloom, *Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce'de*, şair olmayan bir insan için anlaşılabilir bastırmaların şair için geçersiz olduğunu öne sürmüştür. Genç şairin selefiyle kurduğu endişeli ilişki, Freud'a göre bir başka psikanaliz şablonu üretmektedir. Teorisyen, şairin sapkınca sağlığı adına hem Freud'u anmış hem de Freud'a ve takipçilerine karşı çıkmıştır. "Binswanger'in patoloji olarak gördüğü

şey sadece başarılı şairin sapkın sağlığı ya da ulaştığı yüceliktir.” (Bloom, 2008, s. 134).

Genç şair, şair olma gerekçesini borçlu olduğu ve kendisinden önce gelmiş kudretli seflele karşılaştığında, bir bakıma seflinin kudretini semiyotik olarak ödünçlemiştir. Bu ödünç, seflinin kudretine sebep olan şiirsel bağlama değil, seflin bizzat kudretinedir.

Seflinin manzarasına kendisi adına el koymak için Ephebe bunu kendisi için daha da yabancı bir hale getirmelidir. Seflinkinden daha içedönük bir benlik elde etmek için Ephebe ister istemez daha tekbenci olur. Seflinin hayali bakışından kaçınmak için, Ephebe bunu kapsam bakımından sınırlamaya çalışır, fakat işin garip tarafı bu çaba bu bakışı genişletir, iyice kaçınılamayacak hale getirir. (...) Dilsiz manzaralar ya da kendisiyle seflıyla olduğu kadar çok ya da önemli şeyler üzerine konuşmayan şeylerin arasında dolaşan Ephebe artan içselliğinin bedelinin ne olduğunu da bilir: kapsamı olan her şeyden daha büyük bir kopuş (Bloom, 2008, s. 134).

Genç şair de tıpkı sefl gibi bir kudretli bir şaire dönüşmüş ve sefl gibi modern şair arketipi olan Şeytan’a dönüşmüştür. *Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce* adlı revizyon kategorisi, bastırma ve özdeşleşme mekanizmaları dolayısıyla farklı bir revizyon kategorisine dönüşmüş ve ikinci çevrimi de bu mekanizmalarla kurmuştur. “Seflin Yüce’sine karşı duran yeni güçlenmiş şair bir Daimonikleşme işleviyle seflinin görece zayıflığını akla getiren bir Karşı-Yüce sürecinden geçer. Ephebe daimonikleştiğinde, sefl ister istemez insanileşir ve yeni şairin dönüşmüş benliğinden yeni bir Atlantik taşar” (Bloom, 2008, s. 130).

Genç şairin seflinin kudretiyle kurduğu bu özdeşleşme, seflinin kudretini borçlu olduğu içeriği ve şairlik gücünü, genç şairde bastırılmış bir itkiye yöneltmiştir. Genç şair, sefl kadar kudretli olmuş fakat seflinin bağlamını bastırdığından dolayı seflini bir anda insanileşmiş ve güçten düşürmüştür. Böylece genç şair sefl karşılarında tamamen öteki konuma düşmüştür. Bu karşı konumlanışta genç şair, sürekli seflinin endişesiyle yaşadığı için, sefl genç şairden büsbütün habersiz olmasına karşın bu hayali özne, genç şairi rahatsız etmeye devam etmiştir. Bundan kaçınmanın tek yolu genç şair için yalnızca bastırma ve



reddetme ilişkisidir. Yine de özne özdeşim, reddetme ya da bastırmayla bile olsa, bir etkiyle bağlı olduğu nesnenin sirayetinden kopamayacağı için o nesneden de bir türlü kopamamıştır. Genç şairin bütün varoluş halleri bir bastırma yordamıyla selefeye yönelmiştir. Bu bastırma özdeşme mekanizmasıyla bir sentez oluşturmuştur. Bu bastırma, genç şairin iblisleştikten sonra bir türlü kopamadığı selefin kendisindeki direncidir.

Pohpohçularının iddialarının aksine, şiir, bastırmaya karşı verilen bir mücadele değildir, aksine kendisi bir bastırma türüdür. Şiirler -Rilke'nin bile düşündüğü gibi- şimdiki zamana değil, daha çok diğer şairlere bir yanıt olarak ortaya çıkar. Şairin yeni dünyalar ve zamanlar vizyonuna, der Rilke 'direnilir şimdiki zaman'; ama şöyle dese daha iyi olurdu: 'Selefin şiirleridir direnen' (Bloom, 2008, s. 129).

Bastırma ve reddiye, genç şairin yaşadığı bir endişe durumu olmaktan çıkarsa, şair kendisini selefine karşı yaratamaz ve yalnızca bir okur olarak kalır. Harold Bloom'un ifade ettiği gibi, genç şair ifrat yolunu seçer ve bu ifrat da şaire melankoli olarak döner.

Selefin kudretinden pay almanın sarhoş edici zaferiyle ileri atılan Ephebe (kendi gözünde) havada asılı gibi durur -onu yükseklerde terk eden bir ilham deneyimi yaşar- ve 'yükseklikle antropolojik anlamda genişlik arasındaki ilişkinin başarısızlığı' olan İfrat'a yükselir. Bu çok ileri gitmiş insan varoluşu, şairin özel melankolisidir (Bloom, 2008, s. 134).

Genç şair bağlamı reddetme yoluna gitmeyi gerekli görmüştür. Etkilenme, etkileşimli bir kategoridir. Seyircilik bu etkileşimli kategoride bir edilgenlik getirmektedir. Seyrin etkisi, genç şairin selefisiyle yaşadığı etkileşimli devinimin kuşatıcılığıyla mutabakat kurmaktadır. Genç şair selefin etkisini içselleştirmeye ve selefte yitip kaybolma endişesine kapılmaktadır.

Freud'un vizyonuna göre, suçluluğumuz içgüdülerin bastırılmasından alt doğamızın engellenmesinden kaynaklanır. Şiirsel vizyondaysa suçluluk, orta doğamızın, ahlakın ve içgüdülerin buluşmak ve birbirlerini tanımak zorunda oldukları alanın bastırılmasından doğar. Selefî bireylikten uzaklaştıran bir revizyon kategorisi olarak başlayan Daimonikleşme, şaibeli bir zaferle ephebe'nin tüm ortak zeminini ya da ortak insanlığı selefeye bırakarak sona erer. Sonradan

gelen şair sefî karşısında kendisini aynı anda ahlaki ve içgüdüsel olarak yeni bir bastırmaya zorlar (Bloom, 2008, s. 136).

Genç şair için sefî karşısında Karşı-Yüce olmak, bu etkinin edilgen içsellğine karşı ettirgen bir tavra yönelmektir. Harold Bloom'un Freud'a karşı çıkarken genç şair için öne sürdüğü psikanalitik örgü de burada devreye girmektedir.

Freud insancıl bir tavrı takınarak, Oidipus kompleksini sadece karakterin gelişiminde sözde-akli bir sansürcü olarak *überich*(üst-ben) tarafından aşılacak bir aşama olarak görmüştü. Fakat bu tür bir gelişimi tamamlayıp da hâlâ şair kalan bir şair yoktur. Tahayyülde Oidipal aşama geriye doğru gelişerek id'i zenginleştirir ve daha da tamamlanmamış kılar. Daimonikleşmenin formülü şudur: 'Şiirsel babamın Ben'i neredeyse, o da orada olacak' daha doğrusu 'onunla daha karışmış onunla daha da karışmış durumda ben'im de orada olacak (Bloom, 2008, s. 138).

Genç şair için varoluşsal zorunluluğa dönüşen endişe, öznenin nesneyle kurduğu ilişkiden kaynaklanmaktadır. Genç şair ne kadar ettirgen olmaya çabalarsa çabalasın, sefînin gölgesinin her daim orada olacak olması, belirleniminin çıkış kaynağından dolayı genç şaire hükümlanlık hissini vermemektedir. Genç şair sefî karşısındaki edilgenliğini ancak bastırma yordamıyla ettirgen bir tavra erişirebilir. Ettirgenlik, sefî karşısında olası bir iktidar imkânı barındırırsa bile aslında sefînin belirleyiciliğinden dolayı şaire bir melankoli vermiştir.

Sefînin yadsınması asla mümkün değildir, zira hiçbir Ephebe ölüm içgüdüüne bir an bile olsa boyun eğmez. Zira şiirsel kehanet kelimenin tam anlamıyla ölümsüzlük gerektirir ve her şiir olası bir ölümün atlatılması olarak tanımlanabilir. İnsanı yadsımadan geçiren yol asal bir edimdir, bastırma edimidir; insan bu sırada arzulamaya devam eder, amaçlarını korur, ama zihninde bilinçli olarak herhangi bir arzu ya da amaç güttüğünü yadsır. Yadsıma yalnızca bastırmanın sonuçlarından birinin -söz konusu imgenin konusunun bilince giremiyor oluşunun- bozulmasına yardımcı olur. Sonuçta her ne kadar tüm esasları bakımından bastırmaya devam etse de bastırılan şey bir tür entelektüel kabul görmüş olur' Bu Freudcu formül daimonikleşmenin tam tersidir ve hiçbir güçlü şairin kabul edemeyeceği başka bir sınır daha belirler (Bloom, 2008, s. 131-132).

Genç şair, selefin egosundan ödünçlediği kudret karşısında edilgenleşmemek için ancak reddiyeye ulaşabilir. Böylece genç şair, selefin kudretli egosuyla bütünleşip tıpkı selefi gibi modern şair arketipi olan Şeytan'a dönüşebilir.

Ephebe kehaneti ilk olarak kendi selefinin korkutucu enerjisini aynı anda hem Tümüyle Öteki olarak hem de kendisine musallat olan bir güç olarak idrak ettiğinde öğrenir. İlk aşamalarında kehanetten çok kestirme yeteneği olarak görünen bu idrak istençten bağımsızdır ama tümüyle bilinçlidir. İnsanın çoktan ulaştığı zaferin muştusunu vermek, eğer o insan gerçekten kendi olup olmadığı konusunda derin bir endişe duyuyorsa hem iyi hem de kötü bir şey olur. Fakat bu zafer kazanmışlık hissi, yaşam hakkında yapılan bir hata olduğu ortaya çıksa bile, şair olarak şair için zorunludur; şair burada tahayyülün tam tamına insani bir şey olduğunu reddederek ulaşmak zorundadır tahayyüle (Bloom, 2008, s. 131).

Harold Bloom'un şiir teorisini çizgiselleştirme çabasına girmemiz ve onun dağınık atıflarını toparlamaya ihtiyaç duymamız, teorisyenin bu şiir teorisini inşa ederken bahsini ettiği revizyon kategorilerini fraktala çevirip bu fraktalı da bir faaliyete çeviriyor olmasından kaynaklanmaktadır. *Etkilenme Endişesi* ve önerdiği revizyon kategorileri, şiir teorisinin bahsini ettiği bağlamın, teorisyen tarafından faaliyete çevrilmesidir. Harold Bloom, edebi eleştirinin nerede ve nasıl kurguya dönüştüğüne ilişkin düşünebilmemizi bu sebeple kolaylaştıran bir teorisyendir. *Clinamen* adlı revizyon kategorisindeki yanlış okuma yordamıyla selefine karşı düzeltici bir etkiyle selefinden kurtulan genç şairi anımsatan Harold Bloom, Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce adlı revizyon kategorisinde de kendisini Freud'un suretine kıyasla Karşı-Yüce kılmıştır. Şiir teorisinin bu fraktal formu, teorisyenin atıflarını toplama ihtiyacı duymamızı gerektirmiştir.

Bir insanı şair haline getiren güç daimoniktir, çünkü dağıtan ve bölen (daeomai'nin kök anlamı budur) güçtür bu. Kaderlerimizi dağıtır ve yeteneklerimizi bölüştürür, neremizden bir şey alırsa bunu telafi eder. Bu bölünme düzen getirir, bilgi tevdi eder, bildiği yerin düzenini bozar, başka bir düzen yaratmak için cehaletle takdis eder (Bloom, 2008, s. 130).

Kant yorumlarıyla da tanınan ve kendince bir felsefe geliştirmesiyle de bilinen Schopenhauer, Harold Bloom'un teorisinde mühim bir yere sahiptir. Schopenhauer'in bireysellik ve estetik arasında kurduğu ilişki, *Daimonikleşme ya*

*da Karşı-Yüce* adlı revizyon kategorisinde, teorisyene genç şairin selefinde bastırmak zorunda kalacağı bağlamı sunmuştur.

Hepimizin içindeki Daimon/iblis Sonradan gelendir; kör edilmiş Oedipus yaşamın estetik bir fenomen olarak meşrulaştırılamayacağını bilen insani, bütünsel tutarlılıktır, hatta bu yaşam estetik alan için tümüyle kurban edildiğinde bile. Burada hakikatle yüzleşme onuru Nietzsche'ye değil, Schopenhauer'e aittir (Bloom, 2008, s. 137).

Genç şairin selefının bağlamını bastırma dürtüsü, selefının Yüce tasavvuru tarafından belirlenerek bir Karşı-Yüce yaratmasını zorunlu kılmıştır. Genç şair neyi bastıracağını ve kendini yaratma dürtüsünün o'na neye mâl olacağını da anlamaya başlamıştır. Selefin kudretini ödünçleyen genç şair, seleften bağımsızlaşarak kendini yaratma dürtüsüne kapılmıştır. Selefin Yüce'sini reddedip o'nu bastırmaya kalkmıştır. Harold Bloom Rilke'yi yorumlarken iblisleşmiş şairin ürettiği şiirin, selefın direnen şiirinden başka bir şey olmadığını ve bu gibi şiirlerin direnen şimdiki zamana karşı mücadele değil, bizzat direnen selefı karşı bir "bastırma" formu olduğunu belirtmiştir. Genç şairin kendini yaratma dürtüsü *Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce* adlı revizyon kategorisinde bizzat bir bastırmaya dönüşüp özneyi de bir bastırılmışlık olarak tarif etmemizi gerektirmiştir. Harold Bloom, Nietzsche'nin de iblisleşmiş bir oğul olarak Schopenhauer tarafından belirlendiğini ileri sürmüştür.

Tragedyanın Doğuşu'nda bile kendisinden daha karanlık selefını doğrudan ret yoluyla aşmaya çalışan Nietzsche de bunu biliyor olmalıdır. Schopenhauer'ın lirik şiir tarihinde, der Nietzsche, bunun asla tam olarak gerçekleşmemiş bir sanat olarak sunulduğunu fark etmeyen var mıdır? Sahici şarkı -Schopenhauer'a göre- salt istenç ile saf tefekkür arasındaki bölünmüş karışık ruh halini gösterir. Daimonik bir oğul olarak Nietzsche egoist amaçlarının peşinde debelenen bireyin sanatın kaynağı değil, sanat düşmanı olduğunu söyleyerek itiraz eder. Nietzsche'ye göre bir insan ancak bireysel istençten azade olduğu ve 'Gerçek Özne'yi, Gerçek öznenin yanılısamadan kurtuluşunu kutlamasını sağlayan araca dönüştürdüğü' oranda sanatçıdır (Bloom, 2008, s. 135).

İngiliz şiirinde değil de Kant'ın estetik tahakkümüyle şekillenmiş Alman şiirinde rastlayabileceğimiz Yüce, selefın de bir Yüce tasavvuruna sahip olmasını

gerektirmiştir. Genç şair, selefinin kudretinden ödünçlediği semiyotik kudretle selefi kadar yükselmiştir. Bu durum, Harold Bloom'un Freud'a karşı yaşadığı endişeyi de açığa çıkartmıştır. Freud'un Yüce'si Psikanaliz ve Oedipus'a karşı, Harold Bloom'un Hamlet'i *Karşı-Yüce* olmuştur.

### 1.2.5. Askesis ya da Arınma ve Tekbencilik

Harold Bloom *Etkilenme Endişesi*'nin Aydınlanma felsefesinin ürettiği düalizmin karşıt ikiciliklerin bir başka yorumu olduğunu belirtmiştir (Bloom, 2008, s. 65). Harold Bloom'un bu düalitelere karşı saldırgan olduğunu söyleyemeyiz. Aksine Harold Bloom, bu karşıtlıkların kavramsal dizgesiyle düşünerek *Etkilenme Endişesi*'ni de bu ikiciliklerle kurgulamıştır. Bu ikiciliklerin örtbas mekanizması, baskın konumda olanının karşıtını bir yoksunluğa indirgemesinde yatmaktadır. Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi* adlı çalışmasında, Aydınlanma söyleminin karşıt ikicilikleri, genç şair *ephebe*'nin selefiyle olan olası karşıtlığına dayanan bir ilişki değildir. *Askesis ya da Arınma ve Tekbencilik* bahsini ettiğimiz örtbas mekanizmasının en çok işlerlik kazandığı revizyon kategorisidir. Akıl/Beden, Akıl/Ruh, Ruh/Beden ve daha çokça örnekle çeşitlendirilebilir ikicilik yapıları, bu revizyon kategorisinde bedenün bütünü örtbas edilerek yoksayıldığı bir revizyon kategorisi olarak kurgulanmıştır. Bu kurgu dolayısıyla yalnızca ikicilik yapılarını eleştirerek Harold Bloom'un teorisine saldırmak da büyük bir haksızlık olacaktır. Bunun sebebi, bu teoride üzerinde çalışılmış şairler Aydınlanma'nın ve de bu ikicilik yapılarının eserleriydiler. Harold Bloom, bilindiği üzere Yapısalcı ve Postyapısalcı çağdaşlarının eleştirel ufkuna çoktandır girmiş bu ikicilik yapılarını eleştirmektense çalışmasını İngiliz Romantikleri üzerinden işler kılmıştır. Belki de teorisyen, Aydınlanma söyleminin etkisinde ve dolayısıyla bu ikicilik yapılarından mustarip şairleri belirleyen etmenleri idrak etmek niyetindedir. Genç şairin selefiyle kurduğu endişeli ilişki, teorinin vazettiği üzere bu ikicilikli yapılara varoluşsal bir zorunluluk getirmiştir. Biz çalışmamızda, Harold Bloom'un şairlerdeki endişeyi idrak etme çabasını, üzerinde çalıştığı şairlerin zamansal zorunluluklarıyla bir düşünmekteyiz. Yine de *Etkilenme Endişesi*'nin bir teori olarak bütün zamanlara ve şairlerin varoluşsal zorunluluklarına bir kader hükmünde bulunduğunu söylemekteyiz. Üstelik bu ikicilikli yapıları tekrar üretmesine de şüpheyle yaklaşmayı öneriyoruz.

Harold Bloom, “hınç okulu” olarak nitelendirdiği muarızlarının ve çağdaşlarının teorisine nereden ve nasıl eleştiriler yöneltebileceğini öngörmüştür. Kurguladığı teorinin savunmasız durabilecek uğraklarına ilişkin henüz revizyon kategorisini açıklamaya başlamadan çok kararlı durmayı seçmiştir. Bu bölümde de değineceğimiz gibi, beden fonksiyonları arasında yaptığı ayrımlar öncelikle cinselliği yadsımıştır. Cinsiyetsizleşmiş bir metin ve şairin libidinal temsili, tekbencilik adlı bu revizyon kategorisinde yeterince irdelenmemiştir.

Cinsel içgüdülerin yüceltiminin şiirin yaradılışında merkezi bir role sahip olup olmadığının şiir okumayla pek alakası, yanlış okuma diyalektiğinde yeri yoktur. Fakat saldırgan içgüdülerin yüceltilmesi şiir okuma ve yazma süreci açısından merkezidir; ayrıca bütün şiirsel yanlış okuma süreciyle neredeyse özdeş olduğunu da eklemek gerek (Bloom, 2008, s. 143).

Oysa saldırganlık ve cinsellik arasında, şairin libidinal akışı ve şiir yaradılışında merkezi bir rol, henüz bu teoride sorguya açılmamıştır. Harold Bloom teorisinin sıhhati adına olası eleştirileri gerekçelerini muğlaklaştırma gereği bile duymadan gayet kasıtlı bir kesinlikle kapatmıştır. Aydınlanma'nın ikicilikli yapılarını silikleştirilerek örtbas edilmiş karşıt, bastırılmışın geri dönüşüymüşçesine eleştiriyle dönmüştür. Harold Bloom'un *Askesis ya da Arınma ve Tekbencilik* adını verdiği bu revizyon kategorisinde de saldırganlık ve cinsellik bir bütün olarak Harold Bloom aksini iddia etse de tek bir fonksiyona, yani bastırılmış bedene dönüşmüştür. Böylece Harold Bloom'un teorisini sağaltıcı olmaktan ziyade eleştiriye açabilecek bir etkiyle tekrar ziyaret etmiştir.

Yüceltmede devreye giren savunma mekanizmaları çeşitlidir: pasiflikten aktifliğe geçiş, tehlikeli kuvvetler ya da itkilerle doğrudan yüzleşmek, kuvvetlerin karşıtlarına dönüşmesi, Fenichel'i alıntılama gerekirse: 'Yüceltmede ilk itki ortadan kaybolur çünkü enerjisi, ikamesinin kateksisi adına geri çekilir. Libido etkilenmeden akmaya devam eder, ama cinselliksizleşir ve yıkıcı eğilimler enerjilerimizin ve arzularımızın saldırgan akışıyla beslenemez hale gelir' (Bloom, 2008, s. 146).

Şairin edilgenliği ve ettirgenliği ile ilgili endişe durumu, *Askesis ya da Arınma ve Tekbencilik* adlı revizyon kategorisinde Harold Bloom'un iblisleşmiş şairinin yaşayacağı endişe mekanizmasını açığa çıkartan temel dinamiktir. Bu endişe

dinamiği Harold Bloom'un Fenichel'i ve yüceltmeyi umursamasının temel gerekçesidir. Genç şair selefinin kudretiyle kurduğu iblisleşmiş özdeşleşmede, selefinin kudretini ödünçlemiştir. Genç şair selefine dönük Karşı-Yüce'ye eşitlenmiş ve de selefinin bağlamını *Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce* adlı revizyon kategorisinde bastırmıştır. Freud'un Oedipus'una karşı Hamlet'i Karşı-Yüce kılmış Harold Bloom, yüceltme mekanizması için tekrar Freud'a yönelmiştir. Yüceltmeyi özdeşleşme mekanizmasıyla kurgulamış Freud'u, Harold Bloom *ephebe* ve selef için tekrar devreye sokmuştur. Böylece psikanaliz tekrar, tahrif edilse bile, teorisyenin yanında olmuştur. Selefinin kudretiyle özdeşleşmiş ve Karşı-Yüce'ye dönüşmüş *genç şair* için Harold Bloom'un öngördüğü tasallutu Freud hazırlamıştır.

Freud, *Ben ve İd*'de yüceltmenin özdeşleşmeyle yakından bağlantılı olduğunu ortaya atmıştı. Bu özdeşleşmenin kendisi amaç ya da ereğin bazen karşıtına dönüşecek ölçüde tahrif edilmesine dayalıdır. Freud'un bu spekülasyonu kendi kaçınma tipolojimizin bağlamına aktaracak olursak, o zaman yüceltme bir *askesis* biçimine, hem selefin hem de *ephebe*'nin yaratıcı dairesini daraltma pahasına dönüşüm peşinde koşan bir kendi kendini kısıtlamaya dönüşür. Şiirsel *askesis* sürecinin nihai ürünü üstbenin muhayyel eşdeğerinin oluşturulmasıdır – vicdandan daha sert, tümüyle gelişmiş bir şiirsel istenç ve dolayısıyla her güçlü şairdeki Urizen, güçlü şairin olgunlukla içselleştirilmiş saldırganlığıdır bu eşdeğer (Bloom, 2008, s. 146).

Genç şair, selefinin kudretiyle kurduğu özdeşleşme ve Karşı-Yüce olma sürecinde sırasında saldırgandır. Selefinin bağlamına karşı bastırma mekanizması kurmuş ve selefinden kurtulmuştur. Yüceleştirme ediminden sonra Harold Bloom'un teorisinin en mühim referanslarından olan Fenichel'in yüceltme yorumuyla birlikte, arzunun saldırgan itkisiyle beslenemeyen libido, nesnesinden bağımsızlaşmış ve bastırılmış bedene dönüşerek cinsiyetsizleşmiştir. Harold Bloom'un *askesis* (çilecilik) kavramına ilişkin yorumu da bu daralma aşamasında devreye girmiştir. Şair bedenin bütün bastırılmış devinimlerinden yoksun bırakılmıştır. Böylece şair bütün uyarıcılardan yoksunlaşmış bir libidinal vaziyette duraksamıştır. Selefinden kurtulmuş iblisleşmiş şairin cinsiyetsizleşmiş libidosu, bedensiz bir devinimsizlikle artık yönelecek bir selef bulamamıştır. Nihayetinde,

beden uyarıcılara kapandığı için selefin sureti de uyarıcı olmaktan çıkmıştır. Genç şair yalnızca kendi Karşı-Yüce'si ile baş başa kalır. Harold Bloom, Freud ile aynı sonuca varmıştır. “Zira Freud’un anlayışına göre yalnızca yüceltme bize kendi cinsel geçmişinden kurtulmuş bir düşünme türü verebilir ve yine, yalnızca yüceltme içgüdüsel bir itkiyi yok etmeden değiştirebilir” (Bloom, 2008, s. 143).

Bastırılmış bedendeki intikam zorunlu olarak şair için çileye dönüşmüştür. Biz çalışmamızda, Harold Bloom’un “yalnızlık” ve “çilecilik” olarak nitelendirdiği durumu, bütün uyarıcıların alıcısı ve devinimin temel merkezi olan ve de içinde akıl gibi bir karşıta gerek duymadan o’nu da barındıran beden, Aydınlanma ikiciliklerinden kalma acı bir sonuç da olduğunu öneriyoruz. Bu durum yüceltmenin, bastırmanın ve ödünçlemenin ikiciliklerle gerçekleştiği bir kompozisyonun zorunlu sonucudur. Bu revizyon kategorisinde şair ve şiir beden devinimine yönelik bütün uyarıcılardan kovulmuştur. İblisleşmiş şair, yalnızca bastırmayı bilmektedir. Üstelik, selefin şiirine karşı direnmeye çalışan ve şiiri de yalnızca bir bastırma mekanizmasının eseri olan şairin bir özne olarak konumu yalnızca bastırılmışlığıdır. Şairin kendisini selefine karşı yaratma teşebbüsü bir bastırılmışlık temsiline dönüştüğünde, şair için sonuç mecburen daha da karanlık bir revizyon kategorisi olmuştur. Harold Bloom, Nietzsche’nin Schopenhauer’e karşı yaşadığı *Etkilenme Endişesi*’ni de bu bağlamda incelemiştir.

Nietzsche’nin de söyleyebileceği üzere, şair olarak uzun süreli hüsrarla ya da stoikçe feragatle birlikte yaşayamazlar. Eğer kendileri hiçbir şekilde haz almamışlarsa nasıl haz verebilirler ki? Gerçek Özne’ye ve kendi Gerçek Benliklerine giden yolları selefin şahsından ve benliğinden geçiyorsa, en derin hazzı, önceliğin, kendi kendini peydahlamanın ve sağlam bir özerkliğin verdiği vecdi nasıl elde edebilirler? (Bloom, 2008, s. 143-144).

Şair öznesi, bir bastırılmışlık libidosu olarak yalnızca kendi Karşı-Yüce’si ile kalakaldığında, şair bu varoluşsal durumda en iyi bildiği şeyi yaparak, kendine dönük bir bastırma mekanizmasını tekrardan devreye sokmakta ve endişesinden böyle arınma yoluna gitmektedir.

Şiirsel yüceltme bir *askesis*’tir (çilecilik), dolaysız hedefi olarak bir yalnızlık durumuna ulaşmaya niyetlenen bir arınma biçimi. Kişiselleşmiş bir Karşı-Yüce’nin



taze bastırma gücüyle mest olan güçlü şair kendi daimonik yükselişiyle enerjisini kendisine döndürecek güce erişir ve korkunç bir bedel ödeyerek güçlü ölümlerle boğuşurken en açık zaferini elde eder (Bloom, 2008, s. 143).

Nietzsche'nin Dionysos'a ilişkin kurgusu, Kierkegaard'ın anımsama diyalektiğine göre anımsanan bir mitolojiyi kendi hükmünde tekrar üreterek öznenin konumuna ilişkin bir sağaltma girişimi olmuştur. Tezimizin genel sorunlarından biri olan "kendini yaratma deneyimi" için mitolojinin varlığı üzerine düşünmemiz gereken bir başka sorundur. Nietzsche'nin bütün çabasına karşın, mitolojiyi tekrar ürettiği olması, bu sorunu görmezden gelmemizi sağlamamıştır. Soruyu güncellersek eğer, folklor, yalnızca şiire mi düşmandır? Folklorun ve mitolojinin varlığı estetik düzleme indirgenmiş bir varoluş için risk oluşturmaz mı? Şairin kendini yaratma kastını ödünçlediği Varoluşçuluk, özcülük karşıtlığına rağmen, kültürün varlığını bir bakıma özcüleştirerek varlığın oluş imkânlarını bu kültürel-öz karşısında sınırlandırarak bir tarih hapishanesi yaratıp şairi de bu belirlenimlere hapsedmez mi? Üstelik bu estetik düzlem, tam da bahsini ettiğimiz tarih hapishanesinin duvarına asılmasına izin verilmiş ve zaten ressamı tarih olan bir tablo olduğunda, kendisi de bu tarihin ürünü olan şairin kendini yaratabilmesi şairin kastını ne kadar karşılayabilir? Kendini yaratmak gibi bir telaş mitolojik öncüllerin hortlaklarına karşı belirlenirken ve tarihin her yerdeliği en çok da mitolojiyi suistimal etmekten haz üretirken şairin kendisini, kastettiği ölçüde bütün uyarıcılardan arı olarak yaratabilmesi ne kadar mümkün olabilir? Harold Bloom'un şiir teorisinde *Askesis ya da Arınma ve Tekbencilik* adlı revizyon kategorisinde, şair bütün bu endişeyi, kültür tarihinin hortlaklarını ancak bedeninin devinimlerinden arılaştırmakla mümkün kılmışa benzetmektedir. Uğraştığımız sorunun teorisini olan Harold Bloom da Nietzsche'nin bu tiksintisini sezmiş olmalıdır.

Nietzsche 'insanlık tarihinin ilk başlarında herhalde anımsama tekniği kadar korkunç bir şey yoktur' der, zira onun içgörüsü belleğin her ürününü iğrenç acıyla özdeşleştiriyordu. Her âdet (şiirsel geleneği de buna dahil edebiliriz) 'mâl edinme süreçlerinden ... oluşan bir dizidir: her örnekte kullanılan direnişler, savunma ya da tepki amaçlı dönüştürme girişimleri ve başarılı karşı-saldırıların sonuçları da buna dahildir.' *Ahlakın Soykütüğü*'nde vicdan azabı hastalığına konulan tanı

zorunlu olduğudur ve en sonunda insanların tanrılar yaratma sürecindeki bir aşama olarak görülür (Bloom, 2008, s. 145).

Harold Bloom için yalnızca Nietzsche'nin tiksintisi yetmemiştir. Nietzsche, teorisyenin metin merkezli eleştirisinin verdiği imkânla Vico'ya bir geçiş güzergahı olmuştur. Selefine karşı bastırma ve özdeşim mekanizmalarıyla iblisleşmiş şair bu semavi ikonografide selefini insanileştirip de kendi Karşı-Yüce'sini inşâ etmiştir. Yüceleştirme faaliyeti, şairin kendi bedensizliğine yönelttiği bastırma tahayyülüyle yeni bir revizyon kategorisi yaratmıştır. Freud'a karşı iblisleşmiş Harold Bloom için yeni bir kurban gerekmiştir. Bu durum, bizi bastırma ilkesiyle kendi Karşı-Yüce'sini yaratmış iblisleşmiş şairin ihtiyaç duyduğu kurban motifine götürmektedir. Bu kurban, selefin yitimiyle belirlenmiştir. İblisleşmiş şair bastırma ve özdeşleşme yordamıyla kendini estetik bir temsile yüceltmıştır. Kendine kapanmış libidonun iştahı bastırma ve özdeşleşmeyle kendine açılmıştır. *Askesis ya da Arınma ve Tekbencilik* adlı revizyon kategorisine, Yüce'den daha lezzetli bir et isteyen Karşı-Yüce kurban motifiyle yerleşmiştir. Bu kurban, şairin bastırılmış kendi temsilinden başka hiçbir sefeli ve tanrıyı göremediği anda ortaya çıkmıştır.

Vico'nun muhayyel kökenlerimize dair 'şiddetli şiiri' Nietzsche'nin 'canlılarla selefleri arasındaki ilişki'ye dair korkunç anlayışıyla karşılaştırıldığında yumuşak kaçır. Ataların fedakârlıkları ve başarıları, ölümlere borçlarını ödemek zorunda olan ilk toplumların ayakta kalabilmelerinin yegâne nedenidir: 'Atalardan, onların gücünden korkmak, onlara olan borçluluğun bilinci, kabilenin gücü arttıkça, kabile gittikçe muzaffer oldukça artar. ... En güçlü kabilelerin ataları sonunda tahayyül için o kadar korkutucu hale gelirler ki mukaddes bir gölge haline gerilerler. Ata, tanrı haline gelir.' (Bloom, 2008, s. 145).

Selefle kurulan ilişki kurban motifiyle, iblisleşmiş şairin kendi potansiyeli ve o potansiyeli o'na sunmuş selefin bıraktığı mirasla kurduğu ilişkiye dönüşmüştür. Böylece bu potansiyel, şairin donmuş libidinal durumunda ve bedensizliğinde, uyarıcıların ikonografisine ve o'nu belirleyen uyarıcılar arasında canhıraş bir savaşa dönüşmüştür. Kendisini yaratacak, icat edecek şairin o'na bırakılmış ve o'na bu tasarımı bir ödünçle miras bırakmış seleften sonra edindiği yıkıcı yaratım, nihayetinde iblisleşmiş şairin baskılanmış ve temsilden kovularak sakatlanmış bir

hiçlikte her yerde kendisini gösteren endişesine dönüşmüştür. Bu her yerdelik, şairin bedensiz hiçliğinde ikamet etmiştir. Seleften gelebilecek olası bütün uyarıcılar ve şiirsel imgelem kovulmuştur. Şairanalık, bir ikonografik kadro olarak seleften öğrenilmiştir. Dolayısıyla, şair şiirini şairanelikten kovmuştur. Bastırılmış olan benlik bir temsile kavuşmanın endişesiyle başka bir şey olabilme imkânından kendisini kovmaya kalkmıştır. Şair, oluştan kovulmanın savaşında olabilecek her türlü temsili daraltmaya yönelmektedir. Böylece şair tarihten kendi hiçliğinin her şey olabilme potansiyelinin görkemini kurtarmanın eşiğine gelmiştir. Bu durumda şairdeki hiçin, hiçten başka verecek kurbanı kalmamıştır. Şair, böylece bu revizyon kategorisinde hiçliğe daralttığı ve o daraltmaya doldurduğu bütün belleği kurban etmeye kalkmıştır. İblisleşmiş şair, sonsuz olasılıklardan sağ çıkarak kendisinden sonra gelecek şaire bu hiçliğin olasılıklarını miras bırakabileceğini anlamıştır.

Kendimizi işleyerek hem Prometheus hem de Narkissos oluruz; daha doğrusu, yalnızca gerçekten güçlü bir şair her ikisi birden olmaya, kültürünü yaratmaya ve kendisinin bu kültürdeki merkezi yerini kendinden geçmiş bir halde düşünmeye devam edebilir. Fakat bu tefekkür için bir fedakârlık yapmak (kurban vermek) zorundadır, zira her kaçınma-yoluyla-yaratma, her sonradan gelenin yaratımı fedakârlığa/kurbana dayalıdır (Bloom, 2008, s. 146-147).

*Askesis ya da Arınma ve Tekbencilik* adlı revizyon kategorisinde ikiciliklerin baskınlığı Harold Bloom'un teorisine ve mitolojik kurguya doğal olarak sirayet etmiştir. "Kötü Prometheusçu" ve "İyi Dionysosçu" bu aşamanın "Kötü" ve "İyi" ikicilikli yapısını oluşturan arketiplerdir. İkciliklerin şairin yaşadığı bütün sürece dayattığı özdeşleşme, yüceltme ve bastırma dinamikleri de bir libidinal zorunluk yaratmıştır. Şair için zorunlu sonuç bu mitolojik arka planda çiledir. Harold Bloom Orfeus'u Çilecilik için tekrar üretmiş ve kendisini yaratma endişesine kapılmış bütün şairlere Orfeus'u bir öncül kılmıştır. Şairin eriştiği bedensizliğin tekbenci hiçliğinin çileciliği de belleği muhafaza etmenin ve bu bellekteki ikicilikli yapıların mitolojik arka planını da oluşturmuştur. Üstelik bu anlatı, şairin kendine dönük kurbanlaştırma ve kendini hiçleştirme motifini barındırmasıyla kurgulanmıştır.

Şair sıfatıyla şairlerin hepsinin dini olan Orfeusçuluk bir *Askesis* olarak tezahür etmiştir. Her şeyin kökeni olarak gördükleri zamana tapan Orfeusçular yine de

Titanların yuttuğu ama Semele'den yeniden doğan Dionysos'a olan gerçek bağlılıklarını unutmamışlardır. Bu mitin kederi günahkâr Titanların küllerinden doğan insanın içinde, kötü Prometheusçu ve iyi Dionysosçu öğeyi barındırmasından gelir. Bütün şiirsel vecdler, şairin insanlıktan tanrılığa geçtiğine dair bütün hissiyat, her türlü şiirsel çilecilik gibi bu tatsız mite- karanlık ruh göçü öğretisi ve ona eşlik eden korkular, yani benliğin önceki bir versiyonunun yutulması korkularıyla başlayan mite- indirgenir (Bloom, 2008, s. 144).

*Kenosis ya da Tekrar ve Süreksizlik*'te, tekrar diyalektiği bu defa bir sağaltıcı etki olmaktan çıkmıştır. Tekrar şair için bir zorlantıya dönüşmektedir. Şair iblisleşmiş bir şair olmaktan tekrar genç şair olmaya gerilemiştir. Selefiyle boğuşan genç şair çileci evreye eriştiğinde tanıyacağı Orfeusçuluk, şaire kıyameti bu tekrar motifiyle göstermiştir. Tekrar zorlantısı, çilecilik öncesinde iblisleşmiş şairin insanileştirdiği selef karşısında kendisine ürettiği Karşı-Yüce'den de düşerek tekrar insan olmasını gerektirmiştir.

Revizyoncu duruşunu iyice arıtarak kendisini dönüştüren *ephebe*, salt insan olmanın hışmından ve insan olma batağından kurtulup yükselebilmek için tozun çamurun içinde debelenmiş olan bütün Orfeusçu ustaların doğrudan halefidir. Orfeus için Kıyamet tekrar zorlantısının kurbanı olmak ve Hades'teki bir kalburla su taşımaktı (Bloom, 2008, s. 144).

Bu revizyon kategorisinde Harold Bloom, Batı kanonunun yaratıcılarının ve de eleştirmenlerinin etrafında dolaştıkları konu olan öznenin şiir tarihindeki serüvenini açığa çıkartmıştır ve hepsini ironik bir şekilde mutabık kılmıştır. “Şairlerin Araf/Arınma adını verdikleri şey çoğunlukla Platoncuların, Hristiyanların, Nietzschecilerin, ya da Freudcuların bir tür yüceltme ya da ben savunmaları diye adlandırmakta mutabık kalacakları şeydir” (Bloom, 2008, s. 146).

Harold Bloom, bu revizyon kategorisiyle felsefe tarihine ve “Hınç Okulu” olarak tanımladığı çağdaşlarının Batı metafiziği üzerine çalışmalarına bir Edebiyat eleştirmeni olarak ironik bir yanıt vermiştir. Edebiyatın da konu hakkında bir yanıtı vardır. Bu Harold Bloom'un eleştirisinde edebilemiş bir kurguya dönüşmüştür.

Diyeceğim o ki (ki ben de bunu söylemekten hoşlanmıyorum) güçlü şair, arındırıcı askesis sürecinde, yalnızca kendisini ve en sonunda yok etmek zorunda olduğu Ötekî'ni -bu zamana kadar hayali ya da birleşik bir figüre dönüşmüş olması muhtemel olan ama kendilerini her zaman hatırlatan geçmişte yaşamış gerçek şairlerin oluşturduğu bir figür olarak kalan selefini- tanır. Zira *clinamen* ve *tessera* ölüleri düzeltmek ya da tamamlamak için çabalarken, *kenosis* ve daimonikleşme ölülerin hatırasını bastırmak için yaşar, ama *askesis* gerçek çekişmedir, ölülerle ölümüne bir kapışmadır (Bloom, 2008, s. 148).

Bu yanıt, Batı tarihini ödipal bir ilişki üzerinden tekrar kurgulamıştır. Bu ilişki Nietzsche, Platon ve Hristiyanlığın hiç beklenmedik mutabakatını göstermektedir. Edebiyata da sirayet etmiş ve hem edebiyatı belirlemiş hem de edebiyat tarafından belirlenmiş Batı kanonu ve özne tartışmasında Harold Bloom'un verdiği yanıt, eleştirmenin kendisini belirlemiş Batı kanonu hakkındaki ironisini de hoşnutsuzlukta gizlenen bir müstehziliğe bırakmıştır.

### 1.2.6. Apophrades ya da Ölülerin Dönüşü

Harold Bloom teorisini inşa ederken kurguladığı tarih anlatısı için Kierkegaard'ın tekrar diyalektiğini kullanmıştır. Böylece geriye dönük anımsanan mitolojiye geleceğe yönelmiş ve mitolojiyi de teorisiyle birlikte tekrar etkin kılmıştır. Harold Bloom'un fraktal teorisi, inşa edeceği bağlamı aynı zamanda bir forma çevirdiği ve bahsini ettiği bütün revizyon kategorilerine sızdığı için, bu insanın teorik nesnesini oluşturan kişi kadrosu ve olay örgüsü de tekrar diyalektiğiyle semiyotik dönüşümlere uğramakla mükellef kılınmıştır. Dolayısıyla teori, seleflerinin tarihteki konumlarını semiyotik dönüşümlere uğratarak o selefleri tekrar alımlanabilecekleri farklı bir sürece doğurmuştur. Harold Bloom'un selefiyle belirlenen genç şairi sonuç olarak bir bastırma yordamıyla bile olsa kudrete erişmiş ve selefini belirlemeye başlamıştır. Böylece, şair selefine diyalektik dönüşüme uğramış bir tarih verebilme erkine geçiş yapmıştır. Bu durumda artık genç şair *ephebe* ile değil de selefinin babasına dönüşerek teorinin de bahsini ettiği o güçlü şair ile karşılaşmaktayız.

Apophrades, yani ölülerin eski evlerini işgal etmek üzere geri döndükleri kasvetli ya da şanssız günler en güçlü şairlerde görülür, ama bunların en güçlülerinde bu son akışı bile arından büyük ve nihai bir revizyon hareketi vardır. Yirminci yüzyılın

en güçlü şairleri olan Yeats ve Stevens ve on dokuzuncu yüzyıl sonlarının en büyük iki şairi Browning ve Dickinson revizyon kategorilerinin bu en kurnazca olanının en canlı örneklerini verebilir. Zira bu şairlerin hepsi seleflerine karşı önceliği ele geçirip bunu tuhaf bir şekilde koruyan bir üslup elde etmişlerdir, dolayısıyla zamanın istibdatı neredeyse altüst edilir ve şaşkın *anlarında atalarının onları taklit ettiğine* inanabiliriz (Bloom, 2008, s. 167).

Bağlamı, formu ve iddia ettikleriyle bu fraktal şiir teorisinin *Apophrades ya da Ölülerin Dönüşü* adlı revizyon kategorisine Freud, bir selef olarak tekrar teşrif etmiştir. Bu teşrif, tam da Harold Bloom'un teorisinin bu revizyon kategorisindeki iddiasını destekleyici ölçüde ehlileştirilmiş bir teşrifdir. Harold Bloom, Freud'un iddialarını kendi edebi eleştirel meşrebine yedirerek selefini kendine katmıştır. Harold Bloom, selefî kendi mülküne katmış güçlü şairin reaksiyonunu göstererek Freud'u da kendi teorisinde konuşan bir yere çekmiştir. Kendini selefine karşı yaratmak, icat etmek bu kendiliği dolduran boyutun da adını koymayı gerektirir. Bu durumda şair şiirine dönüşmüştür. Bastırılmış öznenin de bir bastırma formu olarak şiirde varolması, bastırılmış benliğin nesneye olan libidinal yatırımının iç içe geçmişliğini göstermektedir. Bu durum olağan bir şekilde libidinal bir karakter kazanmıştır. Harold Bloom, kendini selefine karşı yaratacak şairin yaşayabileceği bütün olası revizyon kategorilerini açıklarken, bu sürecin kendisini de özdeşleşme ve narsisizm ilişkisiyle kurmuştur. Harold Bloom, artık yalnızca şair ve şiir hakkında bir teorisi geliştirmekten çıkarak bu sürecin kendisi hakkında, yani teorisinin genel iddiasının zamansal uzamı hakkında bir hükümde bulunmaktadır. Böylece şairin şiiriyle kurduğu özdeşleşme ilkesi, edebiyat teorisinin teorisine kurduğu özdeşleşmeye dönüşmüştür. Harold Bloom'un bu çeşit bir libidinal özdeşleşme ilkesinin farkında oluşunu da ehlileştirilmiş ve teorisine *geri dönmüş* selefini andıran Freud'a yaptığı atıftan anlamaktayız:

Freud'a göre, başlangıçtaki narsisizmden her türlü kopuş ben'in gelişimine yol açar ya da bizim sözcüklerimizle, bir revizyon kategorisinin özdeşleşmeden uzaklaşacak şekilde her kullanımı, genel olarak şiirsel gelişim adı verilen sürecin *ta kendisidir*. Eğer her nesne-libidonun kökeni gerçekten de ben-libidoysa, o zaman her *ephebe*'nin en başta yaşadığı bir selef tarafından bulunma deneyiminin yalnızca aşırı öz-sevgi yoluyla mümkün olduğunu varsayabiliriz. *Apophrades* işinin ehli bir tahayyül tarafından, kuvvetini koruyan güçlü şair

tarafından idare edildiğinde, ölülerin dönüşünden çok en başta şiiri mümkün kılmış olan o ilk coşkunun, kendinden duyulan coşkunun geri dönüşünün kutlanması haline gelir (Bloom, 2008, s. 172).

Harold Bloom, Batı kanonuna ilişkin hem o kanonun müsebbiplerini hem de muarızlarını ödipal bir bastırma mekanizmasında mutabık kılmıştır. Teorisyen, kendi teorik yaklaşımını ödünçlediği ve aynı zamanda tekrar icat ettiği o kanonun ölçütleriyle düşünmekten kendisini alıkoymamıştır. Harold Bloom, “Hınç Okulu” olarak nitelendirdiği çağdaşlarının ikicilik ve özcülük eleştirilerine karşın, özcülük ve ikicilik tartışmalarına ilişkin yorum yapabilmemizi gerektirmiş izler de bırakmıştır. Batı metafiziğinin özdeşleşme ilkesini ve ikicilikleri suistimal ederek inşa edilişi, Harold Bloom’un teorik çerçevesine de ister istemez sızmıştır. Felsefedeki arkhe tartışması ve ister mitolojik olsun isterse de semavi bir anlatı, nihayetinde bu tartışmanın ikonografisini oluşturan maddi özler, haliyle kültüre de sirayet etmiş bir özcülük inşası olarak yorumlanmaya ve tartışılmaya açıktır. Harold Bloom’un teorisindeki mitolojik anlatıyı oluşturan ve teorisyen henüz bu mitolojiyi tekrar kurgulamadan o’na erişen mitolojik karakter repertuarı, Harold Bloom’u çağdaşlarının özcülük eleştirileriyle müşterek kılmıştır. Maddi özcülük yahut öznenin bu öze belirlenimine ilişkin, en azından Harold Bloom’un inşası da Empedokles yorumundan dolayı öz karşıtı gözükmektedir. Yine de metafizik belirlenimin ikicilikli yapıları Harold Bloom’un şiir teorisinde devam ettirilmiş bir inşâ sürecinin parçası olarak, kültürel özcülük formunun korunmasına sebep olmuştur. “Kötü Prometheus” ve “İyi Dionysos” kültürel öz karakteri kazanarak anlatıya evrilmiştir. Harold Bloom’un teorisinde genç şair doğal olarak sonradan gelendir. “Kötü Prometheus” ve “İyi Dionysos” ikicilikli bir yapı oluşturarak, ahlaki belirlenimlerle tekrar inşa edilmiş ve sonradan gelecek olan genç şairin özünü belirleyen kültürel bir şablon yaratmıştır. Maddi özün bir anlatı olarak bütün eleştirilebilir kapsamı, doğal olarak bu kültürel öz için de geçerlidir. Nihayetinde olgular, hep aynı açmazlarla eleştirildiklerinde eşitlenmekten kaçamamışlardır. Varsayılmış bir özün belirlenimleri ile varsayılmış bir ikicilikli ahlakiliğin karakter repertuarı, kendisini yaratma endişesi duyan bir şairi yahut özneyi özcü belirlenimlerle kurgulanmış bir anlatının çıkmazına hapsedecektir. Harold Bloom, tekrar diyalektiğiyle inşa edip özcülük karşıtı bir anlatıyla tekrar kurguladığı

teorisini yine de bu kültürel-özcü yöntemle inşa etmiştir. Dolayısıyla kendini yaratma ve icat etme tasarısı da bu yöntemin şablonlarına sıkışarak süreci Batı metafiziğinin olgularıyla birleştirmiştir. Bu teori, Harold Bloom'un Batı metafiziğine ve edebi kurgularına sahip çıkması olarak yorumlanabilir. Harold Bloom'un bu medeniyet kanonuna sahip çıkışı, bir mirasa sahip çıkmaktır. Bu durum, tıpkı teorisinin bahsini ettiği etkilenme endişesinden mustarip genç şair *ephebe*'nin iblisini, özcü karakteriyle bir ateş olan ruhtan değil, selefinden, yani o'nu belirlemiş kültürel özden miras almış olmasından ileri gelir.

Empedokles ruhumuzun ölünce geldiği ateşe geri döndüğünü savunmuştu. Fakat hem suçluluğumuz hem de her daim potansiyel ilahiliğimiz olan daimonumuz bize ateşten değil seleflerimizden gelmiştir. Çalınan öğenin geri döndürülmesi gerekiyordu; Daimon hiçbir zaman çalınmamış, miras bırakılmıştır ve ölüm geldiğinde *ephebe*'ye, yani aynı anda hem suçu hem de tanrılığı kabul edebilecek olan sonradan-gelene aktarılmıştır (Bloom, 2008, s. 167).

Harold Bloom, edebi eleştiri hakkında düşünmemizi gerektirecek bir düşünsel alan açmıştır. Zira bu alan, fraktal bir teorik insanın eleştiri nesnesinin tam da bu fraktal teorinin bağlamıyla iç içe geçmesi, kendini başka örüntülerle çoğaltabilmesidir. Dolayısıyla eleştiri, düşüneneği nesneye yönelmekten önce, düşünebilmenin ve eleştirebilmenin koşullarını önceliği haline getirmiş ve ardından da edindiği düşünce ve eleştirel şablonu nesnesine yöneltmiştir. Bu durum, Batı kanonunun ve eleştirisinin düşünsel yapıları inşa edebilmesinin ve yıkabilmesinin, tekrar kurgulayabilmesinin de anahtarı olmuştur. İnşa etmek, yıkmak ve de tekrar kurgulamak zıtlıklar barındıran bir bağlamı çağrıştırsa da teorisyenin Platon ve Nietzsche'yi bile müşterek kıldığı görülmüştür. Harold Bloom'un selefi yalnızca Freud değil, aynı zamanda bu düşünsel şablondur. Bu şablon içinde kültürün inşa edilebilme koşullarını, yıkma koşullarını, mâl etme koşullarını da gizlemektedir. Harold Bloom'un bağlam ve formu müşterek kılıp oluşturduğu eleştiri yöntemi, Batı medeniyetinin epistemolojisinin bir çıktısına dönüşmüştür.

İngiliz ve Amerikan şiiri en azından Milton'dan beri ciddi bir şekilde yer değiştirmiş Protestanlık işlevi görmüştür. Ve son üç yüz yılın açıkça dini temalı şiirleri de çoğunlukla başarısız olmuştur. Protestan Tanrısı bir insan olduğundan, şairlere



karşı babalık rolünü engelleyici Selef figürüne bırakmıştır. Collins'e göre Baba Tanrı, John Milton'dır ve Blake'in ilk başlarda Nobodaddy'e açtığı isyan bayrağı, Book of Urizen'in kalbini oluşturan ve The Four Zoas'ın kozmolojisinde çok daha rahatsız bir şekilde baştan sona gezinen Kayıp Cennet'e yönelik hicivli saldırıyla tamamlanır. Saklı konusu etkilenme endişesi olan şiirler doğal olarak Protestan mizacına sahiptir, zira Protestan tanrısı çocuklarını her zaman şu iki büyük emrin korkunç açmazıyla yalıtıyor görünür. 'Benim gibi ol' ve 'Benim gibi olmaya yeltenme' (Bloom, 2008, s. 177).

*Clinamen* adlı revizyon kategorisinde bir hayli vurgusu yapılmış "Kayıp Cennet" in alımlanma süreci kazanması ve eserin uğratıldığı semiyotik dönüşümler de Harold Bloom'un bu eleştirel yönteminden dolayı belleğin ve eleştirinin kendisine dönük bir refleksiyonuna dönüşmüştür. Semavi bir karakter repertuarıyla teorisini inşa eden Harold Bloom, bu karakterlerin uğradığı semiyotik dönüşümleri de teorisinin nesnesine dönüştürmüştür.

## 2. BÖLÜM

### GÜÇ KAYBETMİŞ GELENEKTE ETKİLENME ENDİŞESİ

Çalışmamızın temel gerilimi kendini yaratma tasarısına dayanmaktadır. Edebiyatımızda bu konuyla ilgili en kapsamlı teorik çalışmalardan birini Orhan Koçak, Turgut Uyar şiirini inceleyerek gerçekleştirmiştir. Hoyrat bir endişe üzerinden incelenen şair varoluşu hakkında kapsamlı bir teori inşa etmiş olan Harold Bloom, bu bölümde bir rehber olarak çalışmamızı tekrar ziyaret edecektir. Harold Bloom'un çalışması, incelediğimiz üzere yalnızca şairin durumunu yansıtmakla kalmamıştır. Bu çalışma aynı zamanda bir evrensellik ve kısmilik tartışması, gelenek ve Batı kanonunun tekrar inşası olarak da okunmalıdır. Biz, bu çalışmada Orhan Koçak'ın şablonunu ödünç aldığı Harold Bloom ile Orhan Koçak'ın bu gerilime getirdiği kavramsal yenilikleri ve bu kavramla yaşadığı çatışmaları, çalışmamızın ilk bölümünde umursadığımız bütün bu ayrıntılarla tekrar ve tekrar karşılaştırmalı olarak değerlendirdik. Bu teorinin Turgut Uyar şiiriyle olan sosyolojik ve tarihsel ilişkisini, çıkmazlarını ve Türk edebiyatının Harold Bloom'un bağlamıyla olan ilişkisinin yeterli ve yetersiz yanlarını Orhan Koçak'ın nasıl değerlendirdiğini de olabildiğince tartışmaya çalıştık.

Orhan Koçak eleştirisinin Harold Bloom ile kurduğu mutabakat, Kierkegaard'dan ödünç alınarak merkezi bir kavrama dönüşmüş olan tekrar diyalektiğine dayanmaktadır. Orhan Koçak'ın Turgut Uyar şiirinde, kendini yaratma deneyimine ilişkin böyle bir tekrar diyalektiğini kullanmasına sebep olansa Turgut Uyar'ın üzerinde neredeyse hiç durulmamış o cümlesidir: "Ben kırkıktan sonra artık yazmayan şairlerimizin, hayatın yükü, geçim derdi falan gibi sebeplerle değil... kendilerini yeniden icat edemediklerinden sustuklarına inanıyorum" (Uyar, 2009, s. 263).

Orhan Koçak'ın çalışması, eleştirmenin kavramsal dizgesine büyük ölçüde etki etmiş Marksist duyarlılığı biçimsel olarak uyaran slogan kavramının eleştiriye başlatan önceliği edinmesiyle başlamıştır. "Turgut Uyar'ın denemeleri kışkırtıcı cümle ve slogandan yana fakir değildir. Bunlardan bazıları yazıldığı tarihte de

dikkat çekmiş, tam Uyar'ın amaçladığı biçimde olmasa bile bir yankı bulmuştur” (Koçak, 2014, s. 11).

Çalışmamızda sloganı umursuyor olmamızın bir gerekçesi de Orhan Koçak'ın Marksist duyarlılığının Stalinist bir çizgide değil, Troçkist bir çizgide seyretmiş olmasıdır. Bunun sebebi, eleştirmenin kavramsal dizgesinin slogan ile ilişkisini belirlemektir. Tespit edilecek olası bir fark, Turgut Uyar şiirinde kendini yaratma deneyimine ilişkin bir teorik arka planı inşa etme olasılığı vermektedir. Bu durum, eleştirmenin çalışmasında konu edinerek tarihselleştirmeyi denediği Turgut Uyar sloganının duyulmayışına ilişkin Türkiye’de Stalinist bir çizgiyi işaret edişyle de gerekçelendirilebilir. Nihayetinde Stalinist Yazı ve Troçkist Yazı arasında bir ayrımı kazabilmemiz Roland Barthes'ın çalışmalarıyla mümkün olmuştur. Orhan Koçak'ın Harold Bloom'u rehber edinerek eleştirisini şekillendirmesi ve Harold Bloom'un teorisine ilişkin yaptığı açıklamalar çatışmacı bir kışkırtıcılığı ve Sosyal Darwinizm'i işaret etmektedir. Orhan Koçak'ın kavram dizgesinde de yer alan Rus Biçimciliği'nin “yadırgatma” kavramı ve slogan, birbirleriyle zıt kutuplarda yer almaktadır.

Tahsin Yücel'in Roland Barthes çevirisinde “Sapmacı” olarak çevirdiği “Revizyonist”, Harold Bloom'un şiir teorisinde Aydınlanma dönemi içinde şairin selefiyle yaşadığı endişenin de sahibi olan sapkın idi. Çalışmamızda incelediğimiz *Clinamen* kategorisi Harold Bloom'un teorisinin bu uğrağını oluşturmuştur. Roland Barthes'ın Stalinist ve Troçkist Yazı arasında yaptığı ayrım, bizim bağlamımızı daraltıyor gibi gözükse de Orhan Koçak eleştirisinde bu durum, Turgut Uyar'da tespit edilmiş sloganın niçin duyulmadığına ilişkin açıklamaların bağlamına ironik bir şekilde oturmaktadır. Roland Barthes, bu iki yazı arasında ayrımı şöyle yapmıştır:

Stalinci yazı olayların Marksçı bir açıklamasını ya da edimlerin devrimci bir ussallığını temellendirmeyi amaçlamaz artık, gerçeği yargılanmış biçimi altında vermeyi amaçlar vermeyi amaçlar, böylece dolaysız bir ceza okuması getirir: ‘Sapmacı’ sözcüğünün nesnel içeriği cezasal türdendir. İki sapmacı birleşince ‘bölücü’ olurlar. Nesnel olarak farklı bir kusurun karşılığı değildir bu, ama cezada bir ağırlaşmayı belirtir. Gerçek anlamda marksçı bir yazıyla (Marx'ın ve Lenin'in

yazısı) birbirlerinden ayırt edilebilir; hiç kuşkusuz Troçkici bir yazı ve taktik bir yazı da vardır; bu da örneğin Fransız komünizminin yazısıdır ('işçi sınıfı' teriminin yerinin 'halk'a sonra 'iyi insanlar'a verilmesi, 'demokrasi', 'özgürlük', 'barış', vb. terimlerine bile bile getirilen bulanıklık.) (Barthes, 2016, s. 28).

Roland Barthes'ın "Stalinist yazı" hakkında bahsini ettiği bu ceza formülasyonu, Türkiye'deki Stalinist çizgi tarafından, Turgut Uyar'ın kendini yeniden icat etmek hakkındaki tasarısının duyulmayışına, duyulsa bile niçin mahkûm edilmemiş olmadığıyla ilgili de bir çıkarım yapmamızı sağlamıştır. Koçak, Uyar'ın hükümlerane özne anlayışıyla ilgili Türkiye'deki Sosyalist Gerçekçi hareketin bu slogana karşı çatışmacı bir pozisyon almamasıyla ilgili "mahkûm" edici bir yazı içeriği kullanırken bu Stalinist yazı öbeğinin biçimsel durumuna ilişkin bir tespit yapmaktadır. "Aslında vardı; ne kadar cılız, ne kadar ham olursa olsun, bir sosyalist hareket, en azından bir Stalinist hareket vardı. Böyle rasgele söylenmiş gibi duran bir kişisel özerklik fikrini derhal saptayıp mahkûm etmesi gereken 'Sosyalist Gerçekçi' yazar, eleştirmen ve şairler de vardı" (Koçak, 2014, s. 14).

Harold Bloom'un merkezi karakteri olan genç şair, Orhan Koçak eleştirisinde müzip bir şekilde sosyolojik bir kategoride tekrar görülmüştür.

'Korkulu ustalık' veya 'efendimiz acemilik': bunlar daha bir sempatiyle karşılanan sloganlardı: özellikle 1980'lerde, 'genç şair'liğin sosyolojik bir kategori haline geldiği yıllarda, henüz kendi yeteneklerinden emin olmayanlar için belli bir dayanak oluşturduğunu hatırlıyorum.(yine de 'yetenek' fikrinin tartışılmasını sağlayamamıştır; kendisi de yazılarında hiç girmede böyle bir tartışmaya).Bu noktada çok eleştirel olmamalıyım belki de, çünkü parçasıyım: Cümlelerin yer aldığı 'Efendimiz Acemilik' denemesini 1985'te *Sonsuz ve Öbürü* kitabında ilk kez okuduğumda, benim zihinsel derimden içeri işleyebilen de başlığın ilk terimi bile değil, sadece ikincisi olduydu: sevgili yetersizlik, tatlı kekemelik, muhteşem başarısızlık. Ama üç ayrı tarih var, algı eksikliğinin üç ayrı tarihsel bağlamı. İlkinde, 1950'lerde, belki cümlelerin yazarının bile travmatik etkinliğini tam algılayamadığı bir çıkıştı bu: kendi-kendini ve yeniden ve icat etmek" (Koçak, 2014, s. 11-12).

Orhan Koçak, Turgut Uyar'ın kendini yeniden icat etme tasarısıyla ilgili politik bir tarihselleştirmeyi gerekli görmüştür. Kendini icat etmek, yaratmak İkinci Yeni şiiri için bir bağlam oluştururken, bu bağlamın siyasal tarihi de Orhan Koçak tarafından bir tarihselleştirmeyle tespit edilmiştir.

Olayın adı yoktu ('İkinci' dışında) ama kendisi, eylemi vardı: Herkes kendi kendini icat etme, en azından başkalarının icatlarına uyarılma faaliyetine girişmişti. Olayın kendisi yaşanırken, kavramına ihtiyaç duyulabilir mi? Böylece yeniden icat tasarısı da, tartışılmaksızın, kendi oluşumuna bırakılmış oldu. Doğallaştı. Bu doğallaşmanın bir siyasal bağlamı da vardır. 1960 askeri darbesi (o dönemde '27 Mayıs Devrimi' olarak anılmaktaydı) aydınların büyük bir bölümünde, yeni anayasanın da etkisiyle bir tür 'milat' düşüncesine bitişmiş gibiydi: geçmiş 'sıfırlanıyordu'; gelecek sıfırlan başlanarak kurulacaktı. Yeni anayasanın öngördüğü Devlet Planlama Teşkilatı'nın kurulmasıyla 1930'lardan sonra ikinci kez güncellenen *plan* fikri de iktisadi içeriğinin ötesinde bir yan-anlam kazanmıştı: yenilik her nasılsa başımıza gelen bir şey olmak zorunda değildi; geleceğin tasarlanması, kurulması, icat edilmesi mümkündü (Koçak, 2014, s. 12).

Harold Bloom'un teorisinde tespit ettiğimiz özdeşleşme ilkesi, şairin varoluşunu bir estetik temsile indirgemmiştir. Bu estetik temsil, Harold Bloom'un teorisinde Freud ile kurulmuştur. Teori, nesne-libido'nun ben-libido ile kesişmesinden hareketle şairi şiirine dönüştürmüştür. Orhan Koçak'ın Turgut Uyar hakkında düşünürken bazen şairi bazen de şiiri işaret etmesi bu sebeptir. Eleştirmenin Mecâz-ı Mürsel yapmadığını, bunun Harold Bloom'un teorisindeki özdeşleşme ilkesiyle ilgili olduğunu belirtmek gerekir. Eleştirmen, Turgut Uyar'ın sloganın duyulmayışına ilişkin bir doğallaşma terimini devreye sokmuştur. Bu terim, Rus Biçimciliği'nin merkezi kavramlarından olan "yadırgatma" ile ilgilidir.

Uyar'ın 60'lı yıllardaki yazıları, bu düşüncelerin biraz bulutsu bir biçimde ona da nüfuz ettiğini gösterir. Oysa deneme yazarı Uyar'ın değilse bile şair Uyar'ın (ya da Uyar'ın şiirinin) bundan farklı bir derdi de vardı: bu kendini yeniden icat nasıl mümkün olabildi, ben *Türkiyem*'den (1952) *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'na (1959) nasıl varabildim, nasıl oldu da bir boşluğun üzerinden sıçrayabildim? Soru havada asılı kaldı; değindiğim doğallaşma işitilmesini önlüyordu. Yenilik zaten vardı, bunda bir yenilik yoktu (Koçak, 2014, s. 12-13).

Tzvetan Todorov'un *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri* adlı seçkisinde, Orhan Koçak'ın "işitilmez doğallık" olarak tasvir ettiği durumun karşıtı, sıklıkla edebiyatın tanımıyla ilişkilendirilmiştir. Terry Eagleton, edebiyatın ne olduğuna dair düşünürken Rus Biçimcileri'nin bu kavramsal derinliğine atıfta bulunmuştur (Eagleton, 2017, s. 16-17). Bu kavram, Rus dilinde *Ostranenie* olarak anılmış, dilimize "yadırgatma" olarak çevrilmiştir. Kavram, Rus Biçimcileri'nin biçimciliğinden sıyrılmış ve daha politik bir alana taşınmıştır. Politik yadırgatma, Bertolt Brecht'in *Verfremdungseffekt* kavramıdır. Dilimize bu kavram "yabancılaştırma efekti" olarak çevrilmiştir. Kavramın bütün semiyotik ve politik dönüşümlerinden sonra, en çağdaş yorumu ise Derrida'nın *Fark'ına varmış gözükmetedir*. Viktor Şklovski, *Teknik Olarak Sanat* adlı makalesinde bu kavramın ilk teorisyeni olmuştur. Biz Şklovski'nin yorumunu Todorov'un seçkisinden aktarıyoruz:

İşte, yaşam duygusunu vermek, nesnelere hissettirmek, taşın taştan olduğunu duyurmak için, sanat dediğimiz şey vardır. Sanatın amacı, nesne duygusunu, görünen şey olarak vermektir, tanınan, bilinen olarak değil; sanatın tekniği nesnelere farklılaştırma\* (yabancılaştırma), biçimi anlaşılabilir kılma, algılamamanın güçlülüğünü ve süresini artırma tekniğidir. Sanatta algılama edimi, kendi başına bir erektir ve uzatılması gerekir; sanat nesnenin oluşunu hissetme aracıdır; daha önce 'olmuş' olanın, sanat için bir önemi yoktur (Todorov, 2016, s. 78).

Rus Biçimcileri'nin bu merkezi kavramını Terry Eagleton şöyle açıklamıştır:

Belki de bütünyle farklı bir yaklaşım gerekiyordur. Belki de edebiyat kurmaca veya 'hayal ürünü' oluşuna göre değil de dili kendine özgü biçimde kullanmasıyla tanımlanabiliyordur. Bu kurama göre edebiyat, Rus eleştirmen Roman Jakobson'un sözleriyle 'sıradan konuşmaya karşı örgütlü bir şiddeti' temsil eden bir yazı türüdür. Edebiyat sıradan dili dönüştürür ve yoğunlaştırır, günlük konuşmadan sistematik olarak sapar (Eagleton, 2017, s. 16-17).

Eleştirmenin çalışmasında sloganın ve yadırgatmanın umursanması, eleştirmen Marksist bir gelenekten geldiği ve slogan da şiire bu tarihsel süreçte girdiği için gayet olağandır. Yine de Koçak'ın şikâyet ettiği duyulmaz, alışlageldik doğallık herhangi bir sloganın başına ne geliyorsa, bunun olağan sonucudur. Orhan

Koçak'ın yenilik için yaptığı tespiti dönüştürürsek farklı bir sonuca varmak olasıdır. Ece Ayhan'ın Cınaedi'si, Edip Cansever'in Phoenix'i ve Anka'sı zaten vardı, bunda bir varlık yoktu. Yadırgatma kavramı Orhan Koçak'ın Rus Biçimciliği'ni de kapsayan kavramsal dizgesinin talep ettiği yadırgatıcı kışkırtıcılığı çatırdadır. Slogan artık çok sık tekrar edilmekten duyulmaz olmuştur ve yadırgatmadığı için duyulmamıştır (Koçak, 2014, s. 13).

Oysa benzer bir düşünce, İkinci Yeni'nin başka şairlerince de farklı sözcüklerle dile getirilmişti. Ece Ayhan, 'kendi kendini doğuruyordu bir cınaedi' diye yazmıştı; Edip Cansever sık sık *Phoenix*'ten, Anka'dan, kendi küllerinden yeniden doğmaktan söz etmişti. Bunların içinde en genel, en soyut formülasyon Uyar'inkiydi; ama kendi tarihsel-kültürel bağlamına en yakın duran da oydu (Koçak, 2014, s. 13).

Orhan Koçak, Marksizm dolayısıyla Nietzsche'ye karşı tedbirli olmak durumundadır. Orhan Koçak'ın Harold Bloom'un rehberliğiyle incelediği Turgut Uyar şiiri, rehberin şablonundan dolayı Nietzsche'yi de içerir. Üstelik Marksizm'in genel külliyatının Stirner'e verdiği yanıtlardan dolayı, Marksizm Orhan Koçak'a Nietzsche'yi de yargılayabilecek bir eleştirel literatürü hazırlamıştır. Orhan Koçak'ın Turgut Uyar'ın kendini yeniden icat etme tasarısı için ödünçlediği teorik yaklaşım, Orhan Koçak'ın Marksist bir yaklaşımla Nietzsche'ye verebileceği mahkûm edici yanıtları hazırlamıştır. Bu yaklaşımların Türkiye'deki yokluğundan dolayı, Orhan Koçak'ın şikayetçi bir iniltiyle dillendirdiği o doğallaştığı için duyulmaz atmosfer, Orhan Koçak için de için kullanışlı olmuştur. Orhan Koçak'ın Sartre yorumu, Türkiye'deki Sartrecı etkiyle aynı yörüngededir. Bu Nietzscheci Sartre yorumu, Harold Bloom'un rehberliğini de kolaylaştırmaktadır.

1955-65 yılları, Varoluşçuluğun (özellikle Sartrecı versiyonunun) çevirilerle Türkiye'ye girdiği ve nerdeyse 'hazır bir tarla' bulduğu dönemdir. Sartre'in çoğu zaman 'varoluş özden önce gelir' sloganında özetlenen ilk dönem (1940'lar) felsefesi, aslında Romantizmle başlayan ve belki de en keskin ifadesine Nietzsche'de kavuşan bir özerklik/hükümlanlık düşüncesinin gündelik kullanım için uyarlanmış biçimi de sayılabilir: Karakter aldanıştır, sizin kaderinize sizden önce karar vermiş değişmez bir öz, bir miras, bir soyaçekim olduğunu kabul ederseniz sadece kendi kendinize yalan söylemiş, kendi korkunç

özgürlüğünüzden (belirlenmişliğinizden, temelsizliğinizden) kaçmış olursunuz – eyleminizle yapacaksınız kendinizi, korkak ve yalancı değilseniz eğer (Koçak, 2014, s. 14).

Oysa Fredric Jameson'dan bir hayli haberdar olan, Fredric Jameson'ı ve teorilerini tartışan Orhan Koçak, Sartre hakkındaki Fredric Jameson yorumundan muhakkak ki haberdar olmalıdır. Belki de şikâyet iniltileri, Sartre'ın Nietzscheci yorumudur. Orhan Koçak, belki de Harold Bloom'un Nietzsche'yi içeren şablonundan dolayı, Fredric Jameson'ın Nietzscheci Sartre'ına karşı Marksist bir Sartre da kurgulamaz. Oysa Fredric Jameson'ın Sartre yorumu, Harold Bloom'un şiir teorisinde büyük bir mesele olan *öncelik-sonralık* ilişkisini de içerir. Yine de Harold Bloom'un rehberliğinin Marx'ı değil, Nietzsche'yi çağırması Orhan Koçak için kullanışlı olmuştur.

Entelektüel dizgeler, burada, sonunda birbirine uyduruncaya kadar üzerinde oynanacak, düzeltilecek, denenecek düşünceler değildir; böyle bir işlem, kendisine konu olarak, düşüncenin varoluş üzerinde önceliğini açıkça reddeden (varoluşçuluk, varoluşun öz varlıktan önce geldiği ilkesiyle; Marksizm ise bilincin toplumsal gerçeklik tarafından belirlendiği öğretisiyle) iki felsefi yaklaşımı aldığı anda daha da gülünç olur. Aslında, bana öyle geliyor ki, durum yukarıda ima edilenin tam tersidir: Böyle bir 'uzlaştırma' tasarısının tam da kendisi, bunun yaşayan gerçeklikte zaten yapılmakta olduğunun, düşünce alanındaki bu katkısız entelektüel bireşimin gelişimini başlatan, güdüleyen ve temellendiren iki sistemin canlı bir bireşiminin şu ya da bu şekilde var olduğunun bir işaretidir. Aslında, Sartre'ın kendi entelektüel gelişimi üzerine anlattıklarının doğruladığı şey de budur. Çünkü Marksizm, Sartre'ın varoluşçuluktan *sonra* geldiği bir şey değil, daha çok onunla birlikte oluşan bir ilgi alanıdır, Sartre'ın bütün kariyeri boyunca öteki felsefeyle birlikte var olmuştur (Jameson, 2013, s. 181-182).

Doğallık izlenimini kırarak yadırgatma terimi, tarihsel olarak Rus Biçimciliği'nin mülkünde gözükmektedir. Orhan Koçak'ın diyalektik coşkusunun içermekten gocunmadığı Rus Biçimciliği, ironik bir şekilde duyurulması gereken şikâyeti de slogan ile ilişki açık olan Toplumcu Gerçekçiler ile adreslendirmiştir.

Ama işte 50'lerin sonunda, 60'ların başında, fazla yaygınlaşmış, aydınlar arasında 'zaten öyledir' diye çoktan kabullenilmiş olduğu, kültürel eriyiğe karıştığı,



başka bir deyişle kendi karşıtımdan yoksun kaldığı için, özgül bir düşünce olarak, bir cümle olarak da algılanamıyordu. Bir düşünceyi bir düşünce haline getiren, bir soru nesnesi olarak belirmesini sağlayan şey sadece kendi karşıtıyla karşılaşmış, kendi farklısı tarafından sınırlanmış olmasıdır; doğallık izlenimi öyle kırılır. Yok muydu o ilk anda böyle bir karşıt, 'bizden öncekiler kendilerini yeniden icat edemediler' cümlesinin de kayda geçmesini sağlayacak? (Koçak, 2014, s. 14).

Orhan Koçak'ın, Nietzscheci görünen Sartre'ına karşı yükselmeyen itirazların biçimsel odağı yadırgatma kavramı olarak gözükmektedir. Rus Biçimciliği diyalektik talep etmektedir. Olgu karşıtımdan yoksundur. Roland Barthes'ın "*Yazarın Ölümü*" ile evrenselleştirdiği duruma, Rus Edebiyatı ve bağlamı dolayısıyla Svetlana Boym itiraz etmiştir. Bu kavramsallaştırmanın, edebiyatın yazarından dahi özerkleşebilmesinin ilk adımları da tıpkı yadırgatma kavramı gibi Rus Biçimciliği'nden gelmiştir. Fakat Svetlana Boym, form ve bağlamın politik ilişkisine dair bize şu bilgiyi vermiştir:

Devrimin hemen ertesinde ve 1920'li yılların başında, Rus Biçimcileri tarafından ortaya atılan ve savunulan sanatın özerkliği mefhumu, sanatın aşırı politikleştirilmesi ve haddinden fazla ahlaklaştırılmasına yönelik bir başkaldırıdır. Bu mefhum, sonraki eleştiri akımları tarafından algılandığı gibi apolitik olmaktansa, ideolojik söylemin benimsendiği retorik araçların yanı sıra, şiirsel dilin önemli politik veçhelerini açığa vurması bakımından esasen politik anlamda yıkıcıydı. Edebiyatın özerkliği uğruna verilen mücadele, 1920'lerin sonu ile 1930'lu yılların başında, edebiyatın yaşatılmasına yönelik bir stratejiye dönüşmüş, şairleri -yazarın simgelen anlamda ölümünden değil ama, entelektüellerin Stalinist yönetim tarafından tasfiyesi sürecinde yaşanan gerçek ölümlerden- korumanın bir yolu haline gelmiştir (Boym, 2010, s. 22).

Sloganın duyulmayışına ilişkin tarihselleştirmesinin Postmodernizm öncesinde uğrağı yine Marx olmuştur. Marx'ın verebileceği yanıt Türkiye'de verememiş Stalinist yazar, şair ve aydınların verebileceği yanıt da esasen Postmodernizm öncesinde Marx'ı bu postmodernizmle bir düşünmemizi sağlayabilirdi. Postmodernizm, içerdiği her şeyi yutan ve mülkü kılan, son tasavvuruna bir çıkış koymayan ve sürekli kendisini içerdikleriyle donatarak onları tekrar üreten bir karmaşayken Marx'ın verebileceği yanıt bundan kaçabilir miydi? Harold Bloom,

kendi seçtiği metinleri bir niyet uğruna mitolojinin, psikanalizin, edebiyat eleştirisinin ve kanonun verili koşullarıyla tekrar inşa etmiş görünmektedir. Nihayetinde Orhan Koçak da Marx'ın da alıntılı olduğu o hükümlerlikten, Harold Bloom'un rehberliğine geçiş yapmışken bundan kaçamamıştır. Turgut Uyar'ın kendini yaratma deneyimi, Harold Bloom'un Batı kanonunu ve metafiziğini, Harold Bloom'un seçtiği metinlerle inşa etmesinden hareketle oluşturduğu bir şablona, Türkiye'nin sosyolojik devreden koşullarıyla mutabakat kurabileceği örüntüleri kavramsal olarak üretmiş ve hapsedilmemiş midir? Bu hapis, Harold Bloom'un, esasen postmodernizmin tarihi suistimal ederek yapmasını göstermemiş midir? Postmodernizm, Harold Bloom ile Marx'ı dahi tekrar üretebilecek biçimsel çıkmazlar sunmaktadır.

Nâzım Hikmet, 1922'den sonra şiirsel olarak kendini tam da yeniden icat etmişti. Adı konulmasa bile, böyle bir şeyin 'olabilirliği' içten içe seziliyor olabilir miydi? İkinci sebep daha somut, daha kayıtlı: Marx'ın yazıları, ancak Stalinist süzgeçten geçebildiği kadarıyla ulaşabiliyordu bizim SG'cilere, Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i ancak 70'li yılların başında ilk kez çevrildi Türkçeye. Sonra da, çok daha iyi bir çeviriyle, ancak iş işten geçtikten sonra, 2000'li yıllarda çıktı. Marx, hiç yabancı olmaya, çünkü en azından Hegel'den ve onun 'Sol Hegelci' tilmizlerinden (en başta da Max Stirner: Nietzsche öncesi Nietzsche) bildiği 'kendini yaratmak' fikrini bu metinde hem içerir hem eleştirir. Tanıl Bora'nın yeni tercümesinden aktarıyorum: 'İnsanlar tarihlerini kendileri yaparlar, ama onu serbestçe, kendi seçtikleri parçaları bir araya getirerek değil, dolaysızca önlerinde buldukları, geçmişten devreden verili koşullarda yaparlar.' (Koçak, 2014, s. 14-15).

Sloganın duyulmadığı ikinci an, Orhan Koçak için Postmodernizm ile ilişkilendirilmiştir. Bu postmodern durumda Orhan Koçak, Turgut Uyar'ın duyulabilmesi için Stirner ve Nietzsche'nin zamansallığına güçlü bir yanıt verebilecek Marksizm'i, Marksizm karşıt bir olgu olarak yanıt verebileceği için işaret etmiştir. Marksizm güçlü bir yanıt verebilecek olmasına karşın, Orhan Koçak'ın da gerekçelerini sağlam bir şekilde kurduğu tarihselleştirmenin kaçtığı ve alanı boşalttığı uzama Postmodernizm, Turgut Uyar'ı daha duyulabilir bir kavramsal dizgeyle hazırlamış gözükmektedir. Böylece Türkiye'nin ve dünyanın

sosyolojik dönüşümü Turgut Uyar'ı beklemiş, fakat Orhan Koçak'ın Turgut Uyar'ı duyabilmesi için de bu postmodernizm gerekli olmuştur. Orhan Koçak, Turgut Uyar'ın sloganının duyulmadığı anları işaret ederken, kendi duymazlığının tarihselleştirmesini de yapmaktadır. Kendisi de bu durumun bir parçasıdır.

İkinci anda, 'Marx' bahsinin nedense kapanmış gibi görüldüğü bir tarihte, 80'li yılların sonuna doğru, artık farklı bir dikkatin, farklı bir itirazın da konusu olması beklenirdi Uyar'ın cümlesinin. Çünkü kendini yaratma fikri bu cümlede alışılmadık bir ifade bulmuştu. Tam da bunu fark etmemiz gereken bir eşikteydik: *Post-modernizm tartışması* yeni başlamıştı ve ilgi uyandırıyor. Formülasyon sahiden tuhaftı çünkü; kaynaklandığı Romantik düşünceye oranla bile garipti. Romantizmde (modernizmde) kendini yaratma, hatta kendini 'doğurma' vardır; ama bir kez yarattıktan sonra artık kendi 'deha'na (Romantizmin merkezi kavramı) eşitlenmiş olursun. Yakalanmış olursun. Gerisi yâd etmedir, bir gençliğin, yaşanmış bir 'sahiciliğin' kendi hatırlama ve kayıt tekniklerine kavuşturulması. Ama işte Uyar'ın otuz yıllık formülünde, bu 'öz-yaratıştaki' ölüm-kalım ciddiyetini hafifleten bir bükülüş vardı: kendini yeniden icat etmekten, şu hâlde *defalarca* icat edebilme yeteneğinden söz etmekteydi (Koçak, 2014, s. 15).

Orhan Koçak'ın postmodernizmi tanımlamaya çalıştığı o şaşkınlık anına ilişkin formasyonu ne kadar önemliyse, modernizm formülasyonu da o kadar önemlidir. Eleştirmenin Romantizmin merkezi kavramı olan deha ile ilgili fikirleri, Svetlana Boym'un da takip ettiği bir çizgiyle örtüşmüş gözükmektedir. Boym'a göre "Romantik dönemde "deha"nın keşfinden ve kişiliğin ifşasına dayalı sanat anlayışının ortaya çıkışından önce edebiyat ve biyografi ile de birbirleriyle karşılıklı bağlantı içinde görülüyor, farklı türlerin yasalarına göre değerlendiriliyordu" (Boym, 2010, s. 11).

Orhan Koçak'ın postmodernizmle ilgili "şaşkınlık anı"na postmodernizmin kavramsal olarak tekrar diyalektiğini süreklileştirmiş bir suistimale açması da eşlik etmiştir. Turgut Uyar'ın sloganının duyulmaya yakınlaştığı an böylece daha da yaklaşmaktadır. Harold Bloom'un revizyon kategorilerinin Orhan Koçak için rehber edinilmesi de Harold Bloom'un bir bakıma tarihi yeniden inşa edebilmiş olmasını sağlayan bu revizyon kategorilerini tekrar ve tekrar icat edebilmesinden kaynaklanmaktadır.

Kayıt teknolojisinin gelişmesiyle, postmodern durum da günümüzde daha farklı bir evreye girmiştir. İnsanların daha erken kapitalizmde rastladığımız şeyleşmeleri, kayıt teknolojisiyle birlikte insanlara artık profilleşmeyi bahşederek gizli bir örtbas üstlenmiştir. Harold Bloom'un teorisini inşa ederken, teoriye sık sık teşrif etmiş Freud'un bahsini ettiği nesne-libido ile ben-libido ilişkisi, şeyleşmiş varoluşun profilleşme evresinde insanın yeni benliğine dönüşmeye başlamıştır. Üstelik zamansallığın yittiği fakat bütün zamanlara ilişkin ikonografik uyarıcılara açık şimdiki zamanın profilleşmiş şimdisinde her şey erimektedir. İnsan bu postmodern durumda, her an diyakronik olarak ilişiksiz uyarıcıların oluşuna bırakılarak kendisini belirlemiş bu ilişiksiz uyarıcılara karşı hükümrân olacağı ya da o'nu belirlemiş uyarıcıların pasif alıcılığına sıkışmıştır. "Kendi kendini betimlemenin gerekleri yazarın yaşam anlayışını etkiler ve şekillendirir. Bununla da kalmayıp, 'yaşam'ı daimi olarak ölümcül tırnaklar işaretlerinin içine kapatarak onu barındırdığı 'yaşamsallıktan' mahrum bırakır" (Boym, 2010, s. 11).

Orhan Koçak'ın Harold Bloom'un teorisinden hareketle oluşturduğu eleştirisi, postmodern zamansallıkta eleştirmenin kavram dizgesinin karşısına farklı referanslar çıkartarak Turgut Uyar şiirinde kendini yaratma deneyimini farklılaştırabilir. Yine de bu, postmodernizmden kaçabilmenin yolu değildir. Nihayetinde farklı bir inşa için, referansların koptuğu ve yeniden inşa edilebildiği bir postmodernizmin yakın okuması ile yeniden yoruma gitmekten başka bir durumu da işaret etmez. Belki de böylesi bir eleştirinin bütün maksadı da eleştirinin kendisine biçtiği olası bir hakikatin tasfiyesini yeniden üretmektir. Bu eleştirinin amacı ancak üretilen anlamın da kendisini ısırmasına sebebiyet veren bir postmodernizmin kendisini ısırmasını sağlamaktır.

İroniktir ki, postmodernizmin hazırlayıcılarından olarak görünen Nietzsche, anımsamakla ilgili tiksintisiyle anılmıştır. Postmodern bir zamansallıkta anımsamak, sürekli devinen ve her şeyi parçalayarak yeniden inşa eden bir göstergeler zincirine ilişmiştir. Orhan Koçak, bu zamansallığın ve hafızasızlığın kurgusal bir deha tipini es geçtiğini ve şairi bu yükten kurtardığını fakat yine de endişeyi doğurduğunu belirtmektedir. Belki biz, postmodern bir internete tanık olduğumuzdan dolayı, kişinin kendi potansiyeline ilişkin kurduğu yükten kurtuluşu

daha farklı bir şekilde yorumlayabilmekteyiz. Şairin yerini almış bir Youtuber'ın yahut Twitter personasının kendini tekrar ve tekrar yaratma deneyimiyle ilgili de edebiyat teorisinin söyleyebilecekleri yok mudur?

Şimdi postmodernizm kadar dağınık bir görüngünün (bir dağılma ve erime görüngüsünün) eğer tek bir toparlayıcı sloganı varsa o da benliğin ya da kendiliğin rastlansallaşması, olumsallaşmasıdır: kendinizi her an yeniden tasarlayabilir, icat edebilirsiniz: bu benliklerden hiçbiri öbüründen daha sahici, daha özsel değildir. Tıpkı Kundera'daki gibi: gerçekleştirmekle yükümlü olduğunuz bir miras, bir dehâ, bir potansiyel de yoktur. Uyar'ın şiiri, başlangıçta bütün yükünü belki de hissedemediği bu yüksüzlüğün cesaret ve korku anlarını kaydetmekle uğraşır duracaktır (Koçak, 2014, s. 16).

Turgut Uyar'ın kendini yeniden icat etmekle ilgili tasarısının duyulmadığı üçüncü eşik, kitap üzerine düşünmeye başladığı 2011 yılı olmuştur. Orhan Koçak, bu eşikte de Harold Bloom'un teorisinde merkezi bir konumda yer alan Kierkegaard ve tekrar diyalektiğine gizil bir atıfla şablonu takip etmektedir. Orhan Koçak'a göre kendi karikatürüne indirgenmiş olan postmodernizm, aslında Romantizm ile ilişkisi yüksek Modernizmin de yansımalarından biridir. Svetlana Boym, deha tipinin romantik ironiyle kendisini parodileştirdiğini ifade etmiştir (Boym, 2010, s. 11). Modernizmde de görebildiğimiz bu durum, belki de edebiyatın, postmodernizm henüz yokken bile zaten hep postmodern bir uzamı işaret ettiğini savlayan teorilerin gerekçesi de olabilir. Dolayısıyla Orhan Koçak'ın postmodernizmin kendi karikatürüne dönüşmüş hakikatini seyredişi, yazının bütün zamansallığı yutmuş boyutunu işaret etmektedir.

Üçüncü eşige, elinizdeki kitabın zamanına geldiğimizde, ikinci eşğin fırsatı da çoktan kaçırılmış, çünkü postmodernizmin kendi karikatürüne, galiba hafifçe mahcubiyet veren hakikatine indirgenmişti – süregiden bir gerçeklik olmaktan da çıkmaksızın. 90'lı yıllardan itibaren 'öz-yaratış' fikri buna en müsait sektörün, elbise işinin (hazır giyimin) asli önermesi haline geldi: alın, seçin, yakıştırın, çeşitli kombinezonlar arasından kendi imajınızı kendiniz yaratın. Kierkegaard gibi gecikmiş bir Romantiğin 'çok çalışan, iyi çalışan, kendi babasını da doğurur' şeklindeki önermesi, asıl provokatif ve tehditkâr gerçekliğine, bu türden cümlelere

de gülümseyerek bakan yaratıcıların, mesela Hüseyin Çağlayan'ın işlerinde kavuşuyordu (Koçak, 2014, s. 16).

Harold Bloom'un Lucretius vesilesiyle kurguladığı *Clinamen* çeşitli anlatıların öbekleriyle kurgulanmıştır. Lucretius'un kozmolojisi ve fizik anlatısı, edebiyat teorisinin kendi kurgusallığı içinde bir metafora dönüşmüştür (Bloom, 2008, s. 54). Modern bilimin kurumsallaştığı tarihlerde, pozitivist bir anlatı modelinin gerçekliği duyulabilirlik üzerinden oluşturduğu görünmektedir. Nihayetinde bilim de bir gerçekliği tespit etmeye çalışsa dahi anlatı formuna sıkışmak durumundadır. Harold Bloom'un Lucretius ile ödünçlediği ve teorisinin zemininde bir sapma metaforu olarak belirlediği imkân, bu kozmolojik örüntü modelini de anlatıya çevirmiştir. Orhan Koçak'ın da Büyük Patlama dolayısıyla kozmolojiyi bir anlatı formuyla eleştirinin zeminine koyabilmesi mümkün olmuştur. Kozmosta duyumsanabilen ve insan diline de sirayet etmiş zaman kipi, bir bağlam ve olgu düzlemi olarak edebiyat teorisine arka plan oluşturmaktadır. Eleştiri de bu kozmolojik anlatıyla kendi formülasyonunu tekrar üretme imkânı bulmuştur.

Ama hep bağlam açısından baktık olguya. Olgunun kendisinin de bağlama, bu bağlamı şimdi tanımlayabilen biz okurlara sorduğu sorular olmalı. 'Olgu', Uyar'ın o cümlesi ve uzun süre o cümlenin gözetiminde ilerleyen şiiri. En azından Marx'a yönelttiği bir soru var. Evet insanlar kendilerini üretirler, demişti Marx, ama ancak devraldıkları koşullarda, devraldıkları malzemedir. Buna karşın şiir de şöyle diyor: Kendi söylediğimin yeniliğini bana anlatacak olan da yine benden önce söylenmiş olanlar mıdır; ölçü hep gelenek midir – bu bir 'değişme geleneği' bile olsa? Hep onun terimlerine mi tercüme olmak zorundayım? Benden önce başlamış bir zaman-mekân sürekliliği içinde bana ayrılan yere mi işe geçim? Biz bu modernist kibri şimdi pek anlayamıyor veya ciddiye alamıyor olabiliriz; ama modernliğin ön-tarihinde, Romantizmde başlayan ve radikal ifadesini de Kierkegaard'ın 'babayı doğurmak' formülünde bulan bir düşünce, bir istek, belki de en keskin metaforuna modern bilimde, kozmolojinin (bilim midir?) 'Büyük Patlama' kurgusunda kavuşacaktı. Büyük Patlama zaman ve mekân içinde meydana gelen bir olay değildir: içinde 'meydana geleceği' ve yol alacağı zaman/mekânı da kendisi yaratır. Madde, olgu, doğarken doğmakla, parçası olacağı bütünü de (uzay, kozmos) doğurmuştur: bağlam olguya bağlıdır. Başka

bir deyişle, kendi okunma ve anlaşılma koşullarımı da ben yaratmış olacağım (Koçak, 2014, s. 16-17).

Orhan Koçak'ın modernist kibir dediği bu anlatı formülünün kozmolojik örüntüsü, Harold Bloom'un teorisini inşa ederken temas ettiği bütün şair ve filozoflarda görülmektedir. Nihayetinde Harold Bloom, Batı kanonunu, Aydınlanma külliyyatının oluşturduğu ikicilikli yapıları, psikanalizi, bütün bunların yarattığı anlatı modellerinin koşullarını değiştirmiştir. Böylece bizler artık kendini yaratma deneyimi yaşayacak herhangi bir şairin koşullarını da bu belirlenimlere göre incelemekteyiz. Böylece Harold Bloom da Büyük Patlama'nın anlatı malzemesinin koşullarında bir sapma gerçekleştirerek, olguyu ve bağlamı bu sorularla düşünebilmemize sebep olmuştur. Orhan Koçak eleştirisinde, eleştirmenin Marx'ı ve Stirner'i içeren kavramsal dizgesi karşıt olgularla bir aradadır. Eleştirmenin bağlamı anlama çabası, bu olguların Harold Bloom ile evrildiği anlatıdan yana taraf olmuş gözükmektedir. Biz tezimizde şunu iddia ediyoruz, şairin kendini yaratma deneyimi de artık Harold Bloom ile bulduğumuz bu koşullarda incelenmeye mecbur bırakılmıştır. Üstelik bu anlatı modeli, Harold Bloom'dan saptmaya, onun koşullarını da dönüştürmeye izin verebilmektedir.

Marx, Stirner'e karşı çıkarken diyalektik dolayısıyla Stirner'i içermek mecburiyetindedir. Bu koşullarda, tam da Harold Bloom'un kendini yaratacak şaire ilişkin teorisinin güçlü bir anlatı olarak önümüzdeki malzemeye dönüşmüş olması Marx'ı haklı çıkarmıştır. Eğer bu modernist bir kibirse, bu modernist kibrin postmodern durumda hâlâ saklandığını düşünmek gerekmektedir. Devinim saptmaya açıktır. Kendini yaratma tasarısıyla ilgili Harold Bloom'a başvurmamız, Harold Bloom'dan saptmamız ve anlatıda bir başka modele geçmemiz de mümkündür. Eleştirinin de bu bağlama bir sorusu yok mudur? Artık biz de Harold Bloom ile belirleniyor ve belirlemiyor muyuz? Formülün ikinci yarısı, formülün ilk yarısından kaçınmanın yoluken, bizleri Harold Bloom'un teorisine hapsetmiş travmatik hakikatten biz nasıl kaçacağız? Bulduğumuz malzemededen, yine Harold Bloom'un önerdiği üzere saptarak mı? Böylece yine Harold Bloom'u tekrar inşa etmiş olmaz mıyız? Bir inşa modelinden kaçınmadan gerçekleştirilecek bütün saptmaları Harold Bloom'un temellük etmiş oluşu da bir sorun olmaz mı? Eleştiri,

hep Harold Bloom'a mı tercüme edilecek ve de herkesi Harold Bloom'a tercüme edecektir?

Bu açıdan (olgunun, şiirin açısından) bakıldığında, tarihsel maddecilik de bir kaçış, bir savuşturma, bir uzlaşma formasyonu olarak görünür. Evet insanlar kendilerini yaparlar – ama buldukları koşullarda. Doğan şiir açısından bakıldığında, bu formülün ikinci yarısı, birincisinin şiddetinden, travmatik hakikatinden kaçınmanın, onu sakinleştirmenin, ona yalan söylemenin aracından ibarettir. (Marx'ın kendisi de bu noktada bulanıktır, ikirciklidir; insanlar yapsın mı istiyordu sahiden, yoksa '...ama yapamazlar' diye eklemekten hınçlı bir zevk mi alıyordu?) Evet, sonunda öyle olmuş olur; her şey kendi tarihiyle (bağlamıyla, öncesiyle) açıklanabilir hale gelmiş olur – biz de bu yüzden bu şiire (ya da bir başkasına) sadece maruz kalmakla kalmıyor, onu anlama, anlatma çabasına da girişebiliyoruz. Ama başlarken öyle miydi? İkinci Yeni şairleri, Uyar, Süreya, Cansever, hayranlık duydukları daha eski şairler üzerinde düşünürken sık sık 'açıklanamazlık' terimini kullanmışlardır: Nâzım Hikmet, Dağlarca, Külebi, Dıranas – bunlar kendilerinden önce gelen hiçbir şeyle açıklanamayacak olgulardır. Bir güvensizliğe de işaret eder bu yaklaşım. Koşulsuz bir öz-yaratış fikrine yine de geçmişten dayanak, örnek veya kefalet aranmış gibidir (Koçak, 2014, s. 17).

Harold Bloom'un teorisinde açıklanamazlık terimi, İblisleşmenin en güçlü hissedildiği şair Rilke'de tespit edilmiştir. Harold Bloom, şiirin aslında bir bastırma türü olduğunu iddia etmiştir. Bu açıklanamazlık, Orhan Koçak'ın bu öz-yaratış fikrindeki açıklanamazlığın kefaretiyse, Harold Bloom bize kötücül bir hakikati fısıldamaktadır. Teoriye sadık kalındığında, edebiyatımızda "açıklanamazlık" ile ifade edilmiş bu şairlerin her biri, aslında bir bastırma mekanizmasıyla, kendi seleflerinden dolayı yaşadığı endişenin formuna tercüme edilmek durumundadır. Oysa gelenek sık sık, eğer kalmışsa bir değişme geleneği olarak Orhan Koçak tarafından da tespit edilmiştir. Bu açıklanamaz şiir, selefin direnen şiiri karşısında bir bastırmadır. Dolayısıyla Harold Bloom'un teorisini edebiyatımızda sınamak, Batı kanonunda sınıandığında verdiği sonuçları vermemiştir. Nâzım Hikmet, Dağlarca, Külebi, Dıranas şiirleri arasında kurulabilecek olası tek mutabakat bir "açıklanamazlık" terimine tercüme ediliyorsa ve bu şairler arasında yalnızca kefaretilişkinesine dayanan bir ilişki varsa sorgulamak için de sebep vardır.



Açıklanamazlık, Rus Biçimciliği'nin yadırgatma kavramıyla ilişkilendirilebilir. Bağlamımızı, dekorumuzu Harold Bloom ile kuruyor olmamız Nâzım Hikmet, Dağlarca, Külebi, Dıranas arasında kurulacak bütün olası mutabakatı geçmişin kefaretime mi götürmelidir? Bağlamımız, kendini yaratmak ve teorisyenimiz de Harold Bloom olduğu için buraya sıkışmış vaziyette değil miyiz? Bu bağlamın ve olgunun travmatik etkinliğinden sıyrılabilmenin ironik sapmasını gerçekleştirirsek sonucu değiştirebilir miyiz? Değiştireceğimiz sonuca bizi ikna edecek olan nedir, sonuçlar değiştirilebiliyorsa? Elimizdeki mekanizmalar “bastırma”, “açıklanamazlık” ve “yadırgatma” ise Nâzım Hikmet, Dağlarca, Külebi, Dıranas şiirleri için bu kefarete olgusunu bize verebilecek başka bir anlatı formülü bulunabilir mi? Rilke şiiri de bu açıklanamazlık ile işaret edilmiş ve böylesi bir özne kuruluşunun, kendini yaratmış görünen bir şairde de aslında yalnızca bastırmadan ibaret olduğu ve selefte bu bastırma formuyla yanıt verdiği ifade edilmiştir (Bloom, 2008, s. 129). Peki Harold Bloom'dan bir anlığına sıyrılırsak, teoride bastıran ve bastırıldığı için de kendini yaratmış gözükken Rilke'yi bir başka anlatı formuna taşıyarak Nâzım Hikmet, Dağlarca, Külebi, Dıranas şiirleri arasında kurulabilecek olası mutabakatı Harold Bloom'dan ve dolayısıyla bu öz-yaratışın kefarete mutabakatından sıyrılabilir miyiz?

Paul de Man'ın Rilke'nin anlaşılabilir açıklanamazlığına ilişkin yorumu, Harold Bloom'un teorisinden başka bir önermede bulunmuştur. Paul de Man'ın yorumu, okurla suç ortaklığına dayanır. Dolayısıyla, öz-yaratışın bir bastırma formu olmaktan ziyade bir suç ortaklığıyla geçmişle mutabakat kurduğunu iddia etmek mümkün olmuştur. Baştan çıkarma ve suç ortaklığı olarak şiir, edebiyat eleştirisinin kavramlarına dönüştüğünde ulaşılabilecek sonuçlar da farklılaşacaktır. Nâzım Hikmet, Dağlarca, Külebi, Dıranas şiirleri açıklanamazlık düşünüldüğünde, bir öz-yaratışın suç ortaklığına gitmekteyiz. Açıklanamazlık, bir bastırma formu olmaktan çıkıp da dolayısıyla dekor Harold Bloom'dan alınıp da Paul De Man'a verilirse, öz-yaratış kefareti bir suç ortaklığı olarak okumamızı gerektiren bir yoruma varmış olmaktadır. Açıklanamazlık, geçmişte kendini yaratmış olanla kurulmuş bir suç ortaklığının kefareti bizleri götürüyor gözükmektedir. “Açıklanamazlık” olgusu, dekor değiştikçe anlamın farklılaştığı bir güzergahta incelenmeye götürülebilir. İkinci Yeni hakkında, kendini yaratma

hakkında düşüneceksek, bir değişme geleneğine suç mu atfetmeliyiz? Şairlerimiz, açıklanamazlık olgusunu tespit ettikleri şairlerde, değişime ilişkin bir suç ortaklığına girişmiştir demek de böylece mümkün olacaktır. Oysa yalnızca anlatının dekoru değişmiştir ve birçok yorumla değiştirilebilir bir sicille karşı karşıyayızdır.

İlk baştan çıkarma/aldatma (seduction), yani Rilke ile okurları arasındaki sıkı fıkılık ve samimiyet neredeyse kaçınılmazdır. Bu durum şair ile okurun 'yaşamının neredeyse imkânsız oluşu' ile müşterek yüzleşmelerinde belirsiz bir suç ortaklığı/işbirliği olarak karşımıza çıkar. *Malte*'deki bazı pasajlar, mektuplaşmalarındaki bazı uzunca bölümler, *Saatler Kitabı*'ndaki genel tonlama, yahut *Duino Ağıtları*'nın şöyle bir okunması; bunların tamamı okumayı istikamete yöneltir. Rilke'nin zayıflatmak için kılını bile kıpırdatmadığı bu eğilim, kişiliği etrafındaki bu mitin oluşumuna ve yaygınlık kazanmasına büyük katkıda bulunmuştur. Ayrıca Rilke incelemelerinde bunun abartılı izlerini görmek mümkündür ve yorumcularda öyle itiraf söylemleri üretilmesine yol açmıştır ki, bu laf kalabalığı arasında orijinal metinlerin dayandığı gerçek hatıralara ulaşmak zorlaşmıştır. Rilke'nin kayda değer büyüklükte bir okur kitlesine sahip olması, bir ölçüde, bu suç ortaklığına ve müşterek zayıflığa dayanır (De Man, 2008, s. 24-25)

Orhan Koçak'ın Harold Bloom'un kavramsal dizgesine gitmesini kolaylaştıran Turgut Uyar'ın ifadeleri olmuştur. Eleştirmen kendi kavramsal derinliğini işler kıldığı konuya yaklaşırken hem Harold Bloom ile hem de olguyla çatışsa dahi, Turgut Uyar'ın ifadeleri *Etkilenme Endişesi* adlı şiir teorisinde bir mistifikasyonu parçalamaya, onun esrarını kaldırmaya gerek bile bırakmadan apaçık işlerlik kazanmıştır. Bu durum, Turgut Uyar'ın kavramla etkileşimde olmasından ziyade, kavramın Turgut Uyar şiirini irdeleyebilecek örüntülere sahip olmasından kaynaklanmıştır. Turgut Uyar, birçok revizyon kategorisinde incelenebilecek ifadelerle sahiptir. Çalışmamızda böyle bir cüret göstermesek de Turgut Uyar için de bir başka revizyon kategorisi inşa edilebilir miydi diye düşünmek olasıdır. Turgut Uyar, Harold Bloom'un revizyon kategorilerinde gezinerek Harold Bloom'un inşa ettiği süreci ifadeleriyle paylaşmış görünmektedir. Turgut Uyar şiiri, bu bağlamda sınanması aşikâr izler bırakmıştır. Turgut Uyar'ın Harold Bloom ve

dolayısıyla Orhan Koçak için fazlasıyla uygun bir süreçle işaretlenmiş olması, Turgut Uyar'ın bu revizyon kategorilerinin birçoğunu bir süreç örüntüsüyle yaşamış gözükmesinden kaynaklanmaktadır.

Orhan Koçak, Harold Bloom'un inşa ettiği teorinin ikonografisiyle Turgut Uyar'ı irdeleyemezdi. Nihayetinde Turgut Uyar'ın batı kanonuna ilişkin bir mitolojik inşa ile sınanması, sosyolojik olarak şairi kuşatmış belirlenimlerle çok da örtüşmemektedir. Harold Bloom'un mitolojik kadrosundaki psikanalitik ve devaroluşsal durum, Turgut Uyar'ın ifadeleriyle örtüştürülebilir bir ifade kadrosuyla eşitlenmiştir. Orhan Koçak'ın Harold Bloom'un teorisini ve Turgut Uyar şiirini takip edebilmesi için bir mutabakat kurulması gerekmektedir. Turgut Uyar'ın "Ustalık" ifadesi burada başat ögedir. Bu ustalığın Harold Bloom'un bahsini ettiği revizyon kategorilerinde gezinerek şaire, tıpkı Harold Bloom'un "endişe" ile kurduğu bağlamı verdiğini düşünmekteyiz. Dolayısıyla *Etkilenme Endişesi* adlı şiir teorisinin inşa edilmesini sağlayan psikanalitik kavramsal dizge de bu ikonografik kadroyla örtüşmüştür. Orhan Koçak, bu örtüşmeyi Turgut Uyar şiirinde apaçık görünen "Ustalık", "Endişe", "Başarı" ilişkilerinden devralabilmiştir. "Endişe" ve "tekinsizlik" gibi Freudcu kavramlar da gerekli malzemeyi oluşturmuştur.

Uyar'ın 'korkulu ustalık' ifadesini 'korkulan ustalık' diye de okuyabilir miyiz? Bu korkunun nesnelere zaman içinde kayacak, değişecektir. Uyar'ın kendi gerçekleşmiş ustalığından da korkmaya, yılmaya başladığı bir ânın geldiğini göreceğiz. Hatta, henüz gerçekleşmemiş ama gerçekleşebilecek bir ustalığın da bir sıkıntı kaynağı olduğunu söyleyebiliriz. Uyar 'endişe' sözcüğünü kullanıyordu. Korkudan farklı olarak endişenin kaynağı, kendi dışımızdaki gerçek bir tehlikeden çok, henüz olmamış, belirsiz ve hayali bir durumdur genellikle (Freud, 'bir sinyal olarak endişe'den söz eder): Başarmamış olmak bir suçluluk veya mahcubiyet yaratır, başaramayabilecek olma ihtimaliyse endişeye yol açar (Koçak, 2014, s. 18).

Harold Bloom'un Nietzsche ile inşa ettiği nafililik duygusunu içeren ve Turgut Uyar'ın şiirine tercüme edersek kendisini "Ustalık" ile göstermiş bu vaziyet, Harold Bloom'un teorisinde *Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce* adlı revizyon kategorisinin işaretidir. (Bloom, 2008, s. 145) Orhan Koçak'ın bu revizyon kategorisinden saptığı fakat onu içerdiği an ise boşulmamak için yapılan sapmanın aslında bir

bastırma ve nihayetinde de bir *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntüsüne sebep olacaktır.

Ama başka türlü bir korkutucu ustalık da yok mudur, bizden önce ve bizim dışımızda gerçekleşmiş, bizde nafilelik duygusuna yol açan bir ustalık birikimi? Olmalıdır, çünkü kendi kendini doğurma gibi çığgınca bir tasarı da anlamlandırıcı karşıtını orada bulur. Kendimizi böyle yığılmış bir ustalığın önünde bulduğumuz için kendimizi yeniden icat etmeye yelteniyoruz, boğulmamak için (Koçak, 2014, s. 18).

Turgut Uyar şiirinde başarının şiirsel bir öge olarak Harold Bloom'un teorisine tercüme edilmesi, bu mütercimliğin olağan gerekliliğine karşın Orhan Koçak'ın da Harold Bloom'a karşın temkinli olduğunu göstermektedir. Orhan Koçak, evrensellik kurgusuna karşın teyakkuz halindedir. Biz tezimizde, Orhan Koçak'ın Harold Bloom'a yumuşak bir değiniyle getirdiği bu evrensellik eleştirisinin, evrenselliğin kimin mülkünde gerçekleştiğine dair kasıtlı bir Harold Bloom tercihi olduğunu önermekteyiz. Harold Bloom teorisine işlerlik kazandırmak için İngiliz Romantiklerini daha coşkulu bir kendini yaratma mekanizmasıyla kurgulamıştır. Bastırma mekanizması ise daha çok birkaç değiniyle Alman ve Fransız şiirinde incelenmiştir. Bu durum, Harold Bloom'un İngiliz şiirini kurucu bir öge kılmasıyla ilişkilidir. Evrenselliğin kurucu bir öge olarak İngiliz şiirinde kendisini göstermesi, bütün mitolojik örüntülerinse yine İngiliz şiirine hizmet etmesi sorguya açıktır. Kendini yaratma deneyiminin kurucu öğelerinin İngiliz Romantikleri ile gerçekleştirilmesi, Batı kanonuna Harold Bloom'un İngiliz şiirini "baba" olarak doğurmasıyla sonuçlanmıştır. Orhan Koçak, Harold Bloom'un bu tavrına daha şefkatli bir eleştiri getirmiştir:

'Başaramamak endişesinin zevkine' hep bir beyhudelik çizgisi karışmıştır. Bu endişenin gelişiminin tasvirini bir 'şiir teorisi' haline getiren yazar Harold Bloom'du. İngiliz Romantikleri üzerine 1950'lerde başlayan çalışmalarından türettiği ve başka Romantizmler üzerinde (mesela Alman ve Fransızlarda) denemekten kaçındığı bu teoriyi yine de evrensel bir çalışma kılavuzu olarak sunmak istemiş gibidir Bloom (Koçak, 2014, s. 19).

Orhan Koçak, Harold Bloom'un teorisini kendisine rehber edindiğinde, bu rehberliğe kendi kavramsal dizgesini de katmıştır. Eleştirmenin Turgut Uyar incelemesinde irdelemeye çalıştığı *Etkilenme Endişesi*'nde geleneğin de bir sorunsal kılınmasıdır. Eleştirmen geleneği, bir endişe ve gecikme tarihi olarak görmektedir. Burada sorguya açık olan, Harold Bloom'un endişe ile işaret ettiği gelenek inşasıyla, Türk edebiyat geleneğinin irdelenişine endişenin sirayet edişidir. Harold Bloom'un teorisinde gelenek ve selef, sonradan gelen için bir endişe kaynağı olsa da Harold Bloom'un yaptığı da bir gelenek inşası değil midir? Öyle ki, icat edilmiş bu şiir teorisinin yarattığı geleneksel örüntü dolayısıyla, İngiliz şiiri dışındaki edebi gelenekler de İngiliz şiir geleneğinin ve Batı kanonuna tercüme edilmektedir. Dolayısıyla gelenek, böylesi bir tekrar diyalektiğiyle yeniden üretilerek, diğer geleneklerce yutulmaya açılmıştır. Antik Yunan'ı postmodern kılan, kadim ve antik olanın tekrar inşa edilmesi değil midir? Evinde Playstation oynayan bir çocuk, Antik Yunan'ı ve mitolojiyi tekrar üretmiş bir video oyunu dolayısıyla, "Antik Yunan" sakinlerinden daha da "Antik Yunan" sakini olmamış mıdır böylelikle? Şairin gelenek tarafından yutulma endişesine karşın temel endişesinin gelenek değil de geleneği tekrar üreterek geleneğin mülkünü edinme kaygısı olabileceğini düşünmekten neden kaçınalım? Harold Bloom, şiir teorisine bunu gerçekleştirmiş gözükmektedir. Orhan Koçak'ın temel iletisi, olmayan geleneğe karşı, sürekli geleneği tekrar ve tekrar üreterek bu endişeye hapsolmekle eşitlenmiştir. Nihayetinde geleneğin ve de tarihin tekrar üretiminden dolayı, Turgut Uyar şiirini incelemek durumunda kalmaktayız. Bir yenilgi tarihini kabullenmek geleneği de hep yenilgiyle eşitlemektedir. Orhan Koçak'ın geleneği bu yordamla okuyor olması, bütün olası inşaları değersizleştirme gereken bir kayıtsızlık anı olarak okunmamalıdır. Postyapısalcı bir yapı söküm de nihayetinde söktüğü yapıdan hareketle, ortada kalmış yıkıntıdan bir yapı inşa edebilmenin yollarını arayarak, kaçamayacağı yapıyı tekrar üretilip o'nu kendi hükmünce sağaltmaktan başka bir şey yapmamıştır. Bizi boğan bütün bu inşadan kaçmanın yolu, yeni bir inşa sürecinin başlatıcısı olma endişesini gerektirmemiş midir? Nihayetinde bütün bu endişeyi içeren durum, Harold Bloom'un evrenselliği ve geleneği İngiliz Şiiri üzerinden tekrar üretmesi olarak sonuçlanmıştır. Bu gelenek inşasının endişeyle işaretlenmiş olması, diğer geleneklerin örüntülerine mi

tercüme edilmektedir? Turgut Uyar'ı, geleneği hep bir endişeyle işaretleyen bir teorinin şablonlarıyla mı takip etmekteyiz? Yoksa gelenek, yalnızca kendisi olarak, ulusal ikonografilerden bağımsız olarak hep bir endişe örüntüsü mü taşımaktadır? İnşanın beyhude bir çabaya karışması ve vazgeçiş, inşa edilmiş olanın vazgeçmiş yutmasını da getirmiştir. Bizlerin kendimizi yaratma deneyimimize de el koymuştur. Üstelik, bu kendini yaratma deneyimini üreterek bizlere sunan ve “yeni” bir gelenek örüntüsüyle bakışmaktayız.

Etkilenme endişesi çok güçlü bir geleneğin ('kabuslardan' ve 'faaliyet halindeki ölümlerden' oluşmuş bir gelenek) ürünüdür; bu geleneğin sonraki evrelerinde, demek bir gecikmeyle ortaya çıkar. Nietzsche'nin deyişiyle 'reaktif' bir davranışa yol açar: yeni gelenlerde hem bir geç kalmışlık duygusu uyandırır hem de canhıraş bir yenilik çabasını kışkırtır. Geleneğin bir gelenek olması da zaten ancak böyle bir zaman aralığına bağlıdır: Önce gelenlerin çok güçlü olması kadar önemli olan, hatta belki daha da önemli olan şey, bu gücün bizden önce gelmiş olmasıdır. Son kertede, bu gecikmeden ibarettir gelenek. Hiç aldanmayalım: gelenek, endişe, gecikme – bu üç terim de aslında aynı şeyi tanımlıyordur (Koçak, 2014, s. 19).

Harold Bloom'un eleştirisinde, şair biyografik ve otobiyografik bir süreç olarak da önem kazanmıştır. Metinlerle bir temsil dolayısıyla özdeşleşme ilkesi kurmuş şairlerin psikanalitik, biyografik ve otobiyografik inşa süreçlerini bir endişeyle kaydedilmiştir. Teorisyenin Metinlerarasılık ile bu sebeplerle çatışması olağandır. Bu eleştirel edebi kavga, evrenselliğin inşasında Harold Bloom'un İngiliz şiirine verdiği mülkiyetle de ilişkilendirilebilir. Yalnızca şiir değil, eleştiri de kanonik olanın inşasında kavga gerekçesidir. Harold Bloom'un Fransız metinlerarasılık ve edebi konvansiyonlarla çatışması da bunun göstergesidir. Şairin şiirine dönüştüğü bir libidinal sonuçtan dolayı, şiirler arasındaki ilişkiler bir endişe ve canhıraş kavgaya dönüşmüştür. Şair endişenin kaydedildiği yaşamı dolayısıyla bir metin olarak sürecin parçasıdır. Dolayısıyla yalnızca metinlerarası ilişkiler olmadığı gibi, teoriler arasında da bir güç savaşı da yaratılmıştır. Orhan Koçak'ın Harold Bloom'un teorisini açıklarken, “barışçı ilişki” dediği Metinlerarasılık da Harold Bloom tarafından bir kavga gerekçesidir. Metinlerarasılık, Batı metafiziğini yıpratılmak maksadı ve bir beyhudelik duygusuyla yazarı metnin dışına

sürmüşken, Harold Bloom bir yenilgi ve endişe süreciyle eşleştirdiği bastırılmış özneyi metne tekrar çağırmıştır.

Hiçbir şiir tek başına, kendi sözcükleriyle anlaşılabilir. ('biçimcilere' yönelttiği bir eleştiridir bu). Eşsiz, benzersiz bir şiir yoktur. Aslında tek tek şiirler de yoktur, sadece şiirler arasındaki ilişkiler vardır. Ama barışçı bir ilişki değildir bu: sağkalma mücadelesidir. (Bloom'un yaklaşımını bazı Fransız 'metinler-arasılık' veya 'edebi konvansiyon' terimlerinin karşısına diken de bu şiirsel 'Sosyal Darvinizmdir'. Bir şair bir başka şairi çok sevebilir, çok iyi anlayabilir; ama fazla severse ya da sadece sevmekle, anlamakla kalırsa, şair değil eleştirmen olabilir ancak (onun da iyisi olamaz) (Koçak, 2014, s. 19-20).

Harold Bloom'un çatışmacı inşasına sebebiyet veren ve ödipal bir itkiyle kurguladığı Batı kanonu, aynı zamanda teorisyenin sahip çıktığı Batı metafiziği tarihidir. Harold Bloom'un "Hınç Okulu" nitelendirdiği ekoller teorisyenin sahip çıktığı bu Batı metafiziğini aheste bir telaşla yıkmakla meşguldürler. Bu sebeple Metinlerarasılık ve Harold Bloom arasında hoyrat bir ilişki belirmiştir. Eleştirinin kavgası, yalnızca edebi bir fikir ayrılığından kaynaklanmamaktadır. Sorun, öznenin varlığı sorununa dönüşmüştür. Orhan Koçak'ın Harold Bloom'un şiir teorisini irdelerken değindiği özne, özerklik ve hükümlerlik kavramları bastırma-özdeşleşme ilkesine dayansalar dahi, Harold Bloom kavramlarının tam da bu sebeplerle inşa edildiğini öne sürmektedir. Harold Bloom, şair üzerinden özneye sahip çıkarak o'nu tekrar diyalektiğiyle yeniden inşa etmiştir.

Şiirler arasındaki sözcük, imge hatta üslup benzerliği, 'etkilenme endişesinin' asıl konusu değildir: bir niyet benzerliğidir önemli olan, daha çok da bir irkilme ve endişe benzerliği. Çatışan tarafları 'metinler' olarak görürsek Fransız kalmış oluruz. Arzular ve iradeler tekrarlanıyor ve çatışıyor. Özne, özerklik ve hükümlerlik kavramlarından hepten vazgeçemeyiz, bunlara ne kadar eleştirel veya ironik yaklaşırsak da (Koçak, 2014, s. 20).

Orhan Koçak'ın yerelleştirme faaliyeti, klasik Batı kanonu karşısına, Osmanlı klasik kültürünü koyulmasını gerektirmiştir. Dolayısıyla Orhan Koçak'ın çalışması, aynı zamanda Türk şiirinin endişe ile kökensel bağını da tarihselleştirme girişimidir. Harold Bloom'un teorisinde tanrı ve şeytanın yaşadığı semiyotik dönüşüm Protestanlık anlayışıyla ilgilidir. Tanrı, insana dönüşmüş bir

durumdadır. Burada ilginç olan husus, Orhan Koçak'ın Harold Bloom'un teorisinde Protestanlaşmış Tanrı-İnsan figürünün klasik Türk şiirinde irdelenmiş olmasıdır. Böylece, eleştirmen Harold Bloom'a hiç değinmeden, Harold Bloom'un rehberliği dolayısıyla Fuzuli'de Protestan bir tavrı irdeliyor gibi gözükmektedir. Harold Bloom'un semiyotik dönüşümleri irdeleyişi, Orhan Koçak eleştirisinde bu rehberliğin Türk şiirine fazlasıyla sirayet ettiğini göstermektedir. Harold Bloom'un Batı kanonu inşası, Orhan Koçak'ın klasik Türk şiirini irdeleyişine de ilişmiş gözükmektedir. Harold Bloom'un tanrıda tespit ettiği semiyotik dönüşüm, şairi "benim gibi ol" ve "benim gibi olmaya" yeltenme arasında bir çıkmaza soktuğu için, sefleleşmiş geleneğin yaşadığı dönüşüm şair için de endişenin semiyotik dönüşümünü gerektirmiştir (Bloom, 2008, s. 177). Orhan Koçak'ın, Fuzuli'de tespit ettiği etkilenme endişesinin kaynağı, Harold Bloom'un Protestanlık dolayısıyla öne sürdüğü semiyotik dönüşümle birebir aynı doğrultudadır. Bu durum, güçlü bir gelenek örüntüsünün yaşattığı endişenin Divan edebiyatıyla eşleştirilmesinden kaynaklanmaktadır.

Tesadüfen benden evvel gelen şairlerin hepsi yüksek anlayışlı, engin düşünceli insanlarmış. Gazel üslubuna yarayan her güzel ibareyi, ince mazmunu öyle kullanmışlar ki ortada bir şey bırakmamışlar. Bir insan onların bütün yazdığını bilmeli ki çalışıp vücuda getirdiği eserlerde kendinden evvel söylenen manalar bulunmasın. Öyle zamanlar olmuştur ki, gece sabahlara kadar uyanıklık zehrini tatmış ve bağrım kanaya kanaya bir mazmunu bulup yazmışım. Sabah olunca diğer şairlerde tevarüde [farkında olmadan aynısını söyleme durumuna] düştüğümü görüp yazdıklarımı çizmişimdir. Öyle zamanlar olmuştur ki, gündüz akşama kadar düşünce deryasına dalıp şiir elması ile kimse tarafından söylenmemiş bir inci delmişim; bunu görenler, 'bu mazmun anlaşılıyor, bu lâfız erbabı arasında kullanılmaz ve hoş görülmez' der demez, o mazmun gözümde düşmüş, hatta kalemi elime alıp onu kâğıda bile geçirmek istememişimdir. – Ne tuhaf haldir bu: söylenmemiş bir şey evvelce söylenmiş diye, söylenmemiş bir söz de evvelce söylenmemiş diye yazıl[a]mıyor (Koçak, 2014, s. 20).

Orhan Koçak, Harold Bloom'un teorisini anlattığı bölümde, Harold Bloom'u olağan olarak alıntılama ihtiyacı duymamıştır. Harold Bloom'un tanrının Protestan bir insana dönüşmesiyle ilgili tespit ettiği semiyotik dönüşüm, Türk şiirinde



endişenin yerelleşeceği bir inşaya birebir iliştilmiştir. Bu durum, Fuzuli'nin etkilenme endişesini Harold Bloom'a tercüme etmekle birlikte güçlü bir gelenek örüntüsünü de diğer güçlü gelenek örüntüsüne tercüme etmektedir. Türk şiirinde semiyotik dönüşümleri seyretme imkânından yoksunluğumuzun gerekçelerinden biri de Freud'un Sophokles ile ürettiği bilgiyi Fuzuli ile üretmemiş olmamızdan kaynaklanıyor olabilir. Sophokles'in verdiği malzemenin Fuzuli'nin vermemesinden mi kaynaklanmaktadır bu? Geleneği inşa edebilen, diğer gelenekleri nasıl düşünmemiz gerektiğine ilişkin bir şablon da sunmuş gözükmektedir. Böylece Fuzuli'nin etkilenme endişesi, Protestanlığın insan tanrısının çift kutuplu buyurganlığına eşitlenmiş gözükmektedir. Dolayısıyla Orhan Koçak eleştirisinde, Harold Bloom'un rehberliğinin bir çıktısı olarak gelenek Protestanlaştırılmıştır. "Geleneğin bir çifte açmaz olarak etkinliğini belki Marx'tan da Bloom'dan da daha şiddetle hissettiren cümlelerdir bunlar: benim gibi ol, ama yasak; farklı ol, o zaman da yoksun" (Koçak, 2014, s. 21).

Orhan Koçak'ın tarihselleştirme çabası yavaşça çağdaşlaşmaya başlamıştır. Tanzimat ile başlamış Romantik eğilim, modernizmin de arka planını oluşturduğu için, Türk şairleri için böylesi bir kuramsal endişeyi getirmiş olabilir. Harold Bloom'un teorisinde bedenın Aydınlanma ikicilikleriyle yok sayılması, teorik tercümenin de model kaymasına sirayet etme riskini getirmiştir. Dolayısıyla dönüşen yalnızca bir model sapması değil, bedensel devinimin de buna dönük bir psikanalitik vaziyete erişmesidir. Durum endişenin bedende örgütlenmesini gerektirebileceği gibi, bir beden reddiyesiyle şiirsel bakışa indirgenmiş bir zihni durumun çatışmasını da getirebilmiştir.

Şairin selefiyle, çağdaşlarıyla rekabette olması olağandır. Bizim Orhan Koçak eleştirisinde itiraz ettiğimiz nokta, Fuzuli'nin bu olağan endişesinin Harold Bloom'un tanrıda tespit ettiği semiyotik dönüşümle ilişkilendirilmesidir. Tanzimat ile başlayan model kayması, Harold Bloom'un teorisiyle işlerlik kazanacaksa, Tanzimat şiirinde kurumsallaşmış aydınlanma ikiciliklerini görmek zorunlu hâle gelmektedir. Metafizik bir kaymayla öznenin özdeşleşme ve bastırma yordamıyla tekrar üretilmesi, şair ile şiir arasında libidinal bir nesne ve ego ilişkilerinin seyrini gerektirmektedir. Yine de söylemek gerekir ki, ikicilikli yapılar yalnızca Batı

metafiziğinin üretimi değildir. Doğu'da ikicilikler zaten kurumsallaşmıştır. Nietzsche'nin ikiciliklere savaş açıp Zerdüşt gibi doğuda ikicilikleri kurumsallaştırmış birini Batı metafiziğine karşı çıkmak için inşa edişi de bu anlamda sorgulanmaya açıktır.

Bu iddiaya şöyle bir itiraz gelebilir: Evet, Fuzuli'nin çetin geleneği, yaklaşık yüzyıllık bir zayıflama döneminden sonra, Galip'le son bir kez daha parlayıp 19. Yüzyılın ortalarında artık hükmünü iyice yitirmiş olabilir -ama bir model olarak Divan'ın yerini Tanzimat'tan itibaren yine bir başka model, bu kez Batı şiiri (esas olarak da Fransız) almış değil miydi? Yeni bir endişe getirmedi mi bu, yeni bir bağlayıcılık, yeni bir enerji ve zorlanma kaynağı? Geçmişte Osmanlı şairleri nasıl kendilerini Fars şairlerine oranla gecikmiş buldularsa şimdi de Osmanlı-Türk şairleri Batı şiirinin karşısında kendilerini oyuna geç girmiş ve acemi hissediyor değiller miydi? (Koçak, 2014, s. 21).

Orhan Koçak, Harold Bloom'un *Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce* adlı revizyon kategorisinden, modernleşme teşebbüsümüzün şairde yarattığı endişe durumunu incelerken sapmıştır. Bu durum, sapmanın Harold Bloom'a karşı bir çeşit *Clinamen* olmasından dolayı değildir. Durumu böyle görüyor olması bu revizyon kategorisini es geçmesinden dolayı değildir. Türk edebiyatındaki model kayması ve geleneğin cılızlığı eleştirmenin temel gerekçedir. Orhan Koçak'ın bahsini edeceği bakışma, Harold Bloom'un teorisinde büyük bir yer kaplamaktadır. Selefinin kendisini seyrettiğine inanan genç şair figürü bir endişe öznesidir. Orhan Koçak'ın tespiti, biraz da selefin bakışından mahrum Türk modernleşmesinin vaziyetini yansıtmaktadır. Harold Bloom'un teorisine göre bu durum, bir endişe yaratmalıdır, zira manzara ve bakışma selefle kurulan başat ilişkilerdendir ve tamamen hayalidir. "Osmanlı-Türk' şairi bu yeni modeli görüyor, ama model onu görmüyordu. Fuzuli'nin ya da Bloom'un anlattığı türden bir geleneğin işleme için sadece bir bakış değil, bir bakışma olmalıdır" (Koçak, 2014, s. 22). Yine de bu bakışmanın imkânı artık mümkündür, zira selefin bakışı burayı Üçüncü Dünya olarak nitelendirerek burada yalnızca ulusal alegori görmekte ve yalnızca ulusal bir alegorinin imkânına inanmaktadır (Jameson, 2016, s. 372).

Selefin bakışı yalnızca Fredric Jameson'ın bakışından ibaret değildir. Jean Baudrillard, yalnızca Fransız olduğu için bir selef olarak nitelendirilecekse, buraya ilişkin bir bakışa sahiptir. Selefin bu türden bir bakışı, modernleşme çabasında olan bir ülkenin geleneği postmodernizm içinde tekrar üretilişinden dolayı sorguya açıktır. Baudrillard'ın bahsini ettiği değerlerin batı dünyasınca temellükünden dolayı, az gelişmişlikle nitelendirilmiş bu ülkelerin selefeye göre yapması gereken daha gelenekçi ve Batı karşıtı olmakla mı sonuçlanmalıdır? Böylesi bir durum, selefin bu az gelişmiş ülkeleri çok daha kolay yutmasıyla sonuçlanmaz mı? Selefeye konuşması kolay gözükmektedir. Belki de postmodernizmin kendine dönük nefretle geleneği doğuda batı karşıtı bir yolla tekrar üretiyor olmasının arkasında yatan da budur. Selefin idrak edemediği, kendine dönük parçalayıcı bakışının modernleşme çabasında olan bir örüntüde kendi korkunç sonuçlarıyla karşılaşabileceğidir. Selef, her şeyi olduğu gibi felaketi de mülküne almıştır. Dolayısıyla selefin manzarası yalnızca bir aynadır, gördüğü de kendi felaketidir. Selef, modernleşme çabasında olan cılız bir geleneğe iki şans bırakmış gözükmektedir. Bu iki şansın ilki, Fredric Jameson'a göre ulusal anlatıya sıkışmaktır. İkinci şans ise, Baudrillard'a göre ucuz bir batı karikatürüne dönüşmektir. Dolayısıyla, Harold Bloom'un Protestan tanrı figürünün insanla olan semiyotik dönüşümü yine iş başındadır. "Benim gibi ol" ve "Benim gibi olmaya yeltenme" diyen Protestan selef, tanrısız bile olsa iş başındadır.

Ahlâki değerlerimiz (insan hakları, demokrasi), ekonomik akılcılık, gelişme, performans ve gösteri ilkelerimizin küresel boyutlara varan ihracı sonucunda karşımıza az önce sözünü ettiğimiz yamyamlık özellikleri taşıyan ikili bir biçimin çıktığı görülmektedir. Herkes bu değerlerden az ya da çok etkilenmiş görünmekle birlikte, neredeyse bir din haline dönüştürülmüş bu evrensel söylevi, dünya halkları tam olarak kavrayamamış ve her şeyi birbirine karıştırmışlardır. 'Az gelişmiş' olarak nitelendirilen bu toplumlar moderleşmenin misyonlerini açısından modernleşmeye zorlama konusunda en uygun alanlar olmakla kalmamış, üstüne üstlük sömürülmüş ve ezilmişler; başka bir deyişle gülünç hale getirilerek Beyazlara ait düzenin birer karikatürüne dönüştürülmüşlerdir. Tıpkı eskiden fuarlarda kendisine amiral kostümü giydirilerek gösterilen maymunlar gibi... (Baudrillard, 2019, s. 10-11).

Postmodern seleften modern seleftin yokluğuna geçişte, Orhan Koçak'ın İkinci Yeni şiiriyle ilgili yaptığı tespit kıymetlidir. Bu tespit, eleştirmeni aynı zamanda Harold Bloom'dan ve onun semiyotik dönüşümlerinden ayrı bir yere taşımaktadır. Orhan Koçak, kendi tarihselleştirmesiyle teorinin cılızlaşmış gelenek örüntülerinde de işlerlik kazanabileceğini göstermiştir. Edebiyatımızın gelenek yordamıyla güçlü bir baba figürüne sahip olamayışı, sonradan gelenin de ödipal bir kompleks taşımayışı temel bir meseledir. Kendi yerel seleflerinin ve geleneğin kolayca yıkılabilmesi, yalnızca etkisinde kaldığı modele selef olabilme imkânı vermektedir.

Etkilendiği yeni model açasından (ya da modelin kendisi tarafından) değerlendirilemiyor oluşu, modern Türk edebiyatı için aşılmaz bir engel, bir zorluk olarak belirlediği anda, aslında son derece hafifletici bir kolaylığın da kaynağı olmuştur: madem kaydedilmeyecekti, o zaman çok çalışmaya, 'babayı doğuracak kadar sıkı çalışmaya' da ihtiyaç kalmıyordu (Koçak, 2014, s. 22).

Harold Bloom'un Kierkegaard ve Nietzsche ile teorisini inşa ederken bahsini ettiği retroaktif nedensellik, Freud'un Oedipus Kompleksi ile bakışan bir kavramsal dizge üretmiştir. Türk edebiyatının kendine özgü modernleşme deneyiminde bahsini ettiğimiz baba yokluğu, kavramın kendi seyrini oluşturabileceği yeni bir alan açmıştır. Orhan Koçak'ın formülasyonu, seleftin yokluğunu bir varlık hali kılarak seleftin bu hayali varlığını endişeyle özdeşleştirmiş bir Oedipus Kompleksi'ni onaylamıştır. Bu formülasyonun mantığı kendi içinde tutarlıdır. Baba yoksa bile, gelenek yoksa bile, babanın Nietzsche ve Kierkegaard ile tekrar doğurulması bir endişe gerekçesidir. Böylelikle Batı metafiziği, Aydınlanma ve Oedipus Kompleksi üzerinden şekillenmiş Batı tarihi anlatısı Orhan Koçak'ın zihninde, kadronun yokluğuna karşın o kadroyu yaratabilmenin endişesiyle onaylanmıştır. Psikanalizin anlatısına karşı durmuş ve psikanalizi sırf Batı tarihine, metafiziğine saldırabilmek maksadıyla hedefine koymuş bir yapı inşa etmek, belki şairde bir etkilenme endişesi de üretmezdi. Dolayısıyla özne, o'nu belirlemiş koşulların duygulanımından mürekkeptir. Batı kanonunu bu ödipal ilişkiyle kabullenmiş ve buradan belirlenmiş bir eleştirel akıl, olası bütün inşaları da bir endişeyle işaretlemek zorundadır. "Hükümünü yitirmiş bir gelenek, onları ancak kendi zorluklarını, kendi tehlikelerini yine kendileri icat etmeye

zorlayabiliyordu. Kendini yeniden icat etmenin anlamı, kendi kâbusunu, kendi etkilenme endişesini üretmekti” (Koçak, 2014, s. 24).

Orhan Koçak, Harold Bloom’un revizyon kategorilerini “patlama”, “taşkınlık”, “daralma”, “büzüşme” gibi bedensel devinimlere uygun bir süreçte değerlendirmiştir. Harold Bloom’un *Solipsizm (Tekbencilik)* incelemesinde, bedenin yoksunluğuna fazla değinilmemiştir. Dolayısıyla bütün uyarıcılardan arınarak bir bastırılmışlıkla seyreden akıl durumunun İdealizm ile olan ilişkisi örtbas edilmiştir. Biz bu durumu, Harold Bloom’un teorisini inşa ederken Aydınlanma ikiciliklerini işaret etmesiyle gerekçelendirmekteyiz. Harold Bloom’un bahsini etmekten kaçındığı bu bedensel durum, Orhan Koçak’ın incelemesine bedenin devinimlerini geri getirmiş gözükmektedir. Bedensel devinimin şiirle olan libidinal ilişkisi, Orhan Koçak eleştirisinde çok daha tutarlı bir kavramsal dizgeyi bize vermiştir. Harold Bloom’un İngiliz Romantikleri üzerinden inşa ettiği teorisi, Turgut Uyar modelinde değişmektedir. Revizyon kategorilerinin birbirlerine olan baskınlığının ve şiirsel sürecin farklı gelenek örüntülerinde değişiklik gösteriyor olması, Orhan Koçak’ın bu teoriye yaptığı katkının göstergesidir.

Uyar’ın yapıtının epeyce dokunaklı bir ritmi vardır: ‘patlama’ veya ‘taşkınlık’ evrelerini daralma, büzüşme dönemleri izler. Bunu tersinden de söyleyebiliriz: Her ‘taşkınlık’ ancak bir kapanma veya çekilme hamlesinden sonra gelebilmiştir. Bloom’a göre zaten böyle söylemeliyiz: geç şiir, önünde bir ‘taze yaratılış alanı’ açabilmek için ilkin öz-yıkımı da içeren bir tasfiyeye gitmek zorundadır: gelecek açılmanın bedelidir bu daralmalar. Uyar vakasında bunların ikisinin de geçerli olduğunu, ama birincisinin daha önemli olduğunu öne süreceğim: Şiir, bir ‘tamliğa varmak amacıyla eksiltmeye gitmekten çok, yeni bir tasfiyeye malzeme toplamak için giriyor gibidir her genişleme evresine. Bahsi yükseltirken, her onulmaz kumarbaz gibi gözünü kaybın büyüklüğüne dikmiştir; o kayıpta kazanmış olacaktır, ya da doğrulanmış (Koçak, 2014, s. 24).

Eğer Rilke’de direnen seleftin şiiriyse, Orhan Koçak eleştirisinde direnenlerden biri de Adorno olmuştur. Adorno’nun *Estetik Teori* adlı yapıtında karşıt duran ifadeler, Orhan Koçak’ın da kendi direncini yansıtır. Orhan Koçak’ın Adorno’ya olan itirazını yine Adorno’dan ödünçlemesi, olgunun bağlama soru sormasıyla ilişkilidir (Koçak, 2014, s. 16-17). Kendi okunma ve anlaşılma koşullarını

yaratmak isteyen eleştirel yapıtın, dışarıdan “dürtüklenmeye” ihtiyaç duyduğu bir çelişkidir.

Yapıt kendini sahnelerken önünden çekileceğiz, ayağına dolanmayacağız. Onu sadece kendi sorularımızın aşikâr cevabına indirgemek istemiyorsak mümkün olduğu kadar çok kısmının, çeşitli ve çelişik parçalarının ortaya çıkıp faaliyet göstermesine imkân vereceğiz, tahammül edeceğiz. Tamam. Ama yine o kitapta Adorno'nun söylediği gibi, insandan farklı olarak şiir orada dururken sadece sağır-dilsiz değildir, aynı zamanda kolsuzdur, araçsızdır; kendi sahnesini kendi kuramaz. Hele geleneğin bittiği koşullarda hiç bekleyemeyiz bunu ondan. Harekete geçmek, kendi kendini icra etmeye, demek yorumlamaya başlamak için, dışardan bir ‘dürtüklenmeye’ ihtiyacı vardır. Onu yazıldığı dönemin öncesinde, o sırada ve sonrasında sorulmuş bazı sorularla rahatsız etmek, harekete geçirmek gerekiyordu. Bu türden soruları kendi kendisinin de üstlendiğini, böylece kendi bilgisini de türettiğini bilerek. Benim bu kitaptaki sahne tasarımcım Harold Bloom olacak (Koçak, 2014, s. 28).

Orhan Koçak eleştirisinde seyredilen bu çelişkinin, Adorno'nun bir selef olarak direnciyle ilişkisi vardır.

### **2.1. Şair Seçilen Endişe ve Şiirde Daralma**

Harold Bloom'un teorisinde retroaktif nedenselliğin büyük bir yeri vardır. Bu retroaktif nedensellik, Orhan Koçak'ın Türk şiirini tarihselleştirirken Turgut Uyar ile ilgili araştırma konusunu şekillendirecek ve destekleyecek bir nedenselliklerdir. İkinci Yeni şiirinde, şairlerin kendilerini yaratışlarına ilişkin bağlam da bu retroaktif nedenselliğin aranmasını gerekli kılmıştır. Retroaktif nedensellik, şairlerde ve ardıllarında böyle bir etkinin nelere sebep olabileceğini irdelemek için faydalıdır. Harold Bloom'un retroaktif nedenselliğinin başlıca referansları Kierkegaard ve Nietzsche olmuştur. Orhan Koçak, Harold Bloom'un kavramsal dizgesini kullanmaktan bu sebeple çekinmemiştir. Rus Biçimciliği'nin ve Metinlerarasılık gibi eleştirel ekollerin şiiri yalnızca kendi terimleriyle eleştirme yöntemine, şiirin ve şairin zamansal koşullarını da ekleyen ve biçimcilikten en azından bu yordamla sıyrılan Harold Bloom, Orhan Koçak'ın da İkinci Yeni şiirindeki odak noktalarını belirlemiştir. Orhan Koçak'a, yalnızca şiirin formuna ilişkin biçimci veriler değil, formu oluşturan sürecin kendisi ve de süreci oluşturan retroaktif bir

nedensellik gereklidir. Turgut Uyar şiirinde kendini yaratma deneyiminin irdelenebiliyor olması da bu koşullara bağlıdır.

İkinci Yeni'yi önemli kılan, sıralamayı değiştirmiş olmasıdır. Sözcükleri ya da sözdizimini eğip bükmüş olmasından daha önemlisi, sayıların sırasını çarpıtmış, aritmetik diziyi bozmuş olmasıdır. Bunu keyfi bir iddia olmaktan çıkarmak için bazı soruları sormamız gerekiyor. İkinci Yeni neye göre ikincidir, Garip'e mi. Ama Garip'i birinci olarak almanın mantığı nedir? Erdost'un sıralamasının keyfilğine dikkat edelim: Garip Birinci Yeni olduğuna göre veya Garip'i Birinci Yeni olarak alırsak... Sınıflandırmanın mantığı belirsizdir. Garip neyin *ilk* yenisidir? Cumhuriyet sonrası şiirin mi, Edebiyatı Cedide (veya Fecri Ati) sonrası şiirin mi, Tanzimat sonrası mı? Ama Garip de Yahya Kemal, Haşim, Nazım Hikmet, Tanpınar veya Dranas'a göre ikinci yeni değil miydi? (Koçak, 2014, s. 30).

Muzaffer Erdost'un adlandırmasını sorunsallaştıran Orhan Koçak, Turgut Uyar şiirin irdelenmek ve Harold Bloom'un teorisine yaklaşabilmenin dayanağını da böylece bulmuştur. Retroaktif nedenselliğin Kierkegaard ile kurulabilmesi, yalnızca İkinci Yeni şairleri için değil Garip şiiri için de kurucu bir ögeye dönüşmüştür. Dolayısıyla şiirin ve ekolün retroaktif bir nedensellik kurumsallaşabilmesi, şiirin biçimsel özelliklerinin de kendinden bağımsız bir devinimle belirlenebilmesine sebep olmuştur. Böyle bir tarihselleştirmenin yeni okumalara açılabilmesi, Harold Bloom'un eleştirel yönteminin biçimcilikten sıyrılırken gerekçelendirdiği iddiaları güçlendirmiştir. Orhan Koçak'ın teorik zemininde Muzaffer Erdost'un sebep olduğu retroaktif nedensellik, Garip şiirini doğurmuştur.

Erdost'un adlandırmasının asıl sorun ve dolayısıyla asıl faydasının şu noktada ortaya çıktığını söyleyebiliriz: *Birinci* Yeni diye bir şeyin varsayılabilmesinin, ancak bir *İkinci* Yeni'nin belirmesinden sonra mümkün olduğunu göstermiştir bize. Başka bir deyişle, sonra gelenin önce geleni tanımladığını, onu önce olarak belirlediğini, demek '2'nin '1'i doğurduğunu göstermiştir. Çünkü Garip'in doğduğu yıllarda *Birinci* Yeni diye bir şey yoktu (Koçak, 2014, s. 31).

Garip şiiri, Muzaffer Erdost'un retroaktif bir nedensellik adlandırdığı İkinci Yeni'den dolayı Birinci Yeni olmuştur. Böylece şair de kendini, geçmişini ve ardıklarını doğurabilme imkânı elde etmiştir. Orhan Koçak, İkinci Yeni şiiriyle ilgili

yaptığı tarihselleştirmeden Turgut Uyar şiirinde aranacak olan retroaktif nedenselliğe varabilmiştir. Böylece, gelenek örüntüleriyle bir endişeye sebep olan selef değil, kendi şiirsel tarihsel serüvenini de endişeyle ilişkilendirilmiş ve kendisini bir selef olarak da doğurmuş Turgut Uyar ile karşılaşmaktayız. Şairin bir süreç olarak retroaktif nedensellikte irdelenebilmesi için bütün külliyyatının bu bağlamda incelenmesi gerekmektedir. Turgut Uyar, İkinci Yeni şairleri içinden bu özellikleriyle ayrılmış ve kesintisiz bir külliyyat içinde değerlendirilebilmiştir. Orhan Koçak'ın geleneği bir zorlukla, endişeyle ilişkilendirmesi ve eleştirmenin geleneğin hep bu endişeyle yaratılmasına ilişkin fikirleri de Turgut Uyar şiirini bu bağlama çağırılmaktadır. Turgut Uyar, retroaktif nedenselliğin gözlemlenebildiği ve geçmiş örüntüleriyle geleneğin de içinde barındırıldığı bir külliyyata sahiptir. Retroaktif nedenselliğin irdelenebilmesi için, şairin gençlik döneminde yazdığı şiirlerden vazgeçmemesi gerekir. Retroaktif bir nedensellik için geçmiş ve geçmişin değiştirilebilmesi gereklidir. Eleştirinin bağlamı, geçmişin hep bir endişeyle ilişkilendirilmesini talep etmiştir. Orhan Koçak bu sebeplerle ilk şiirlerini külliyyatına katmayan Edip Cansever'i retroaktif bir nedensellikte irdeleyemezdi.

*Türkiyem ile Dünyanın En Güzel Arabistanı'nı* peş peşe okuyan kişinin alacağı ilk izlenimse bu iki metnin sadece farklı kişiler tarafından farklı çağlarda değil, aynı gezegenlerde yazılmış olduklarıdır. Akıma yine 'sonradan katılanlardan Edip Cansever ilk kitabını (1947) tümüyle ve ikinci kitabını da büyük kısmıyla reddetmiş, külliyyatını İkinci Yeni'nin çıkış metinlerinden biri sayılan *Yerçekimli Karanfil* (1957) ile başlatmayı seçmiştir. Uyar'ın böyle bir reddedişe gerek duymadığını biliyoruz. Ne Ece Ayhan ve Cemal Süreya gibi dosdoğru İkinci Yeni'nin içinde İkinci Yeni'yi başlatarak doğmuştur o, ne de Cansever gibi kendi '1'ini sonradan silerek diziye '2' ile başlamak istemiştir. Fark şurada: Uyar'ın '1'i vardır ama yine de asıl şiirsel doğum '2' hanesinde gerçekleşecek ve daha da önemlisi, bu '2' geriye dönük bir etkinlikle '1'i de belirlemeye, tanımlamaya, kurmaya yönelecektir. Başka bir deyişle, İkinci Yeni'nin kendinden öncekilerle retroaktif ilişkisi, Uyar'ın durumunda, tek bir külliyyatın içinde gerçekleşmiştir (Koçak, 2014, s. 34).

Orhan Koçak, açıkça Harold Bloom'u rehber edindiğini söylemiştir. Yine de bu rehberliği çok sık dillendirmemiştir. Harold Bloom'un teorisini inşa ederken



kullandığı kavramsal dizgeyi Orhan Koçak kendi incelemesinde adım adım takip etmiştir. Harold Bloom teorisinde referanslarına kısaca değinmiş, yalnızca teorisinin talep ettiği bilgiyle yetinmiştir. Bu durumu teorisyenin metinlerarasılık eleştirisine karşın, bütün referanslarını metninin bir parçası kılmasıyla birlikte düşünmemiz olasıdır. Ayrıca bu durum, Harold Bloom'un teorisinin de edebi kurgusallığına ilişkin bir niyet göstermek istediğinin belirtisidir. Orhan Koçak ise yalnızca Harold Bloom'un referans dizgesinden oluşan bir seyri takip etmemiştir, kendi kavramsal dizgesini de sürece dahil etmiştir. Harold Bloom'un kendine mâl etme işlemini, Orhan Koçak da Turgut Uyar incelemesinde Harold Bloom vasıtasıyla kendisi için yapıyor gibi görünmektedir. Fakat bu mâl etme işlemi, Harold Bloom'un bahsini ettiği endişeyle gerçekleşmemiştir. Bu durum daha çok iki çalışmanın endişesiz özdeşleşmesi gibi görülmektedir. Orhan Koçak, Harold Bloom'un referanslarını izlemiş ve hep daha fazlasını söyleyerek Harold Bloom'un teorisindeki kavram dizgesini de zenginleştirmiştir.

Orhan Koçak'ın Turgut Uyar şiirinde kurduğu teorik zemin nihayet Kierkegaard'a varmıştır, bu durum Harold Bloom'un rehberliğinin neticesidir, fakat teorisyen bu gibi anlarda hiç anılmamıştır. Böylelikle, bütün kavram dizgesi de Orhan Koçak'ın dizgesi gibi görünmektedir. Yine de Harold Bloom ile karşılaştırıldığında Orhan Koçak, Harold Bloom'un kısa değinilerini zenginleştirmiştir. Bu durum bir bakıma, eleştirmenin rehberinin kavram dizgesini takip ederken o dizgeyi derinlemesine incelediğinin de göstergesidir. Harold Bloom, Kierkegaard'ı referans kılarken *Korku ve Titreme*'ye hiç değinmemiş, yalnızca bir cümleyi kullanmakla yetinmiştir. Böylece Harold Bloom, Kierkegaard'ı da sanki kendisi konuşuyormuş gibi yaparak, aslında teorisinin de savladığı iletiyi verir. Bu, ölümlerin dönüşüdür. Orhan Koçak ise buna gerek duymamıştır.

Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme*'sinden önsözde aktardığımız cümlenin tamamını okuyalım: 'İster babanız İbrahim olsun, isterse on yedi atanız olsun, burada yeterli değildir – çalışmayı göze almayan kişinin kulağına İsrail'in bakireleri hakkında söylenenler küpe olsun, çünkü o ancak yel doğurur, ama çalışmayı göze alan kişi kendi babasını da doğurur.' Şiirsel doğum bir kendini doğurmaktır, zorlu bir çabayla mirasın geriye itildiği yerde başlar. Orada şair

sadece kendi şiirsel çocuklarını değil, kendi şiirsel atasını da hayata getirme yeterliliğine erişmiştir (Koçak, 2014, s. 37).

Harold Bloom'un teorisindeki *Tessera ya da Tamamlama ve Antitez* adlı revizyon kategorisinin temel motifi de Freud ile belirlenmiştir. Bu revizyon kategorisinin temel gerilimi teorisinin de başat öğelerindedir. Orhan Koçak, Ece Ayhan ile ilgili alaycı bir değiniyle, Harold Bloom'un bu kavramsal dizgesini tekrar kullanmıştır. Orhan Koçak, rehberinden bu revizyon kategorisinin iletisiyle sapmamıştır. Yalnızca yine aynı kavramsal dizgenin niçin Turgut Uyar'ı çağırdığını ve Ece Ayhan örneğinin kendini yaratma deneyimiyle ilişkilendirilmeyeceğine ilişkin bir kavramsal ağırlığın varlığını belirtmiştir. Oysa Orhan Koçak, Osmanlı-Türk şairi ya da Çağdaş Türk şairi için de Batılı şairlerin bir endişe adresi olma ihtimaline değinmiştir (Koçak, 2014, s. 21). Orhan Koçak, Ece Ayhan'ın tavrını endişeden uzaklıkla itham etmekte haklı gözükmektedir. Yine de Ece Ayhan ile ilgili yaptığı Freudcu referansın Harold Bloom'un teorisinde bir karşılığı yoktur. Ece Ayhan'ın Harold Bloom'un teorisinde bir "aile romansı" içinde değerlendirilmesi için bahsini ettiği soyağacını doğurmak ve bu isimlere selef olmak gibi niyeti olması gerekirdi. "Ama tam olarak ne demektir bu kendi atasını doğurmak? Herhalde Ece Ayhan'ın yaptığı gibi bazı isimleri sayarak (Chamiso, Lautrêmont, Schönberg, vb) kendine sonradan hayali bir soyağacı çıkarmak ve Freud'un kullandığı anlamda bir 'aile romansı' kurgulamak değil" (Koçak, 2014, s. 38).

Orhan Koçak, Ece Ayhan'ın retroaktif bir nedensellikte değerlendirilemeyeceğini öne sürmüştür. Aile romansı, Ece Ayhan için endişeden uzak bir bağlamdadır. Orhan Koçak'ın Ece Ayhan ile ilgili alaycılığı, Ece Ayhan'ın kendisini etkileyen şairlerle ilgili bir soruya bunca açık yanıt verirken, *Etkilenme Endişesi* teorisinin vazettiği o endişeden ve çatışmadan uzak olmasından kaynaklanmıştır. Orhan Koçak'ın teoriye olan sadakati, endişeye olan sadakatine dönüşmüştür. Retroaktif nedensellik ve endişe bir çatışmacılık gerektirmektedir. Çatışma sorudan kaçınmayı, yanıt da babanın yüceliğini ödünçleyerek kendine pay çıkartmanın kurgusundan uzak durmayı gerektirmektedir.

Gerçek bir etkinliği olmalıdır bu çabanın: sadece kendine doğru gelen bir silsileye işaret etmekle kalmamalı, kendinden önce gelenleri kendinden sonra gelmiş gibi

de gösterebilmeli, öncellerinin yapıtlarını kendi etkisi altında üretilmiş durumuna sokabilmelidir. Retroaktif etkinlik bir mantık oyunu olarak kalmayacaksa eğer, şair bundan azıyla yetinemez, bundan azına inanamaz (Koçak, 2014, s. 38).

Harold Bloom'un genel olarak biçimciliğe ve metinlerarasılık kuramına yönelttiği eleştiriler, Orhan Koçak'ın İkinci Yeni şiirini irdelerken kullanacağı yöntemin de anahtarı olmuştur. *Etkilenme Endişesi* selef ve sonradan gelen arasında bir çatışmayı zorunlu kılmıştır. Şair ve şiir arasında gerçekleşen özdeşleşme ilişkisinden dolayı şiir ve şairi de bir bastırma mekanizmasının bastırılmış öznesi kılmaktadır. Orhan Koçak da şiir eleştirisinde bu sebeplerle salt biçimsel bir yöntem tercih edememiştir. Üstelik retroaktif nedensellik, olağan bir şekilde şair ve şiir kadrosu üzerinden bir çatışma ilişkisiyle kurgulandığı için, sükûnet içinde salınan bir metinlerarasılık da Orhan Koçak'ın kaçınacağı bir durumu işaret etmiştir. Yine de ironik bir şekilde Orhan Koçak'ın bu yaklaşımı, Marx'ın Stirner'e olan itirazını da barındırmıştır. Orhan Koçak'ın eleştirisi, Harold Bloom'u ve Tarihsel Maddeciliği mutabık kılmıştır. Tarihsel maddecilik tam da verili malzemedenden dolayı, kendini yaratma deneyimini de Orhan Koçak'ın bahsini ettiği zemine iliştiirmektedir.

Bir şiiri nasıl okuyoruz? Okuduğumuz ve okuyacağımız ilk ve son şiir mi o? Başka şiirlerin de yer aldığı bir zemin üzerinde belirginleşen bir figür değil mi bu 'tekil ve eşsiz' şiir? Başka hiçbir şiir okumadan belirli bir şiirden zevk alabilir miyiz; alırsak o zevk nasıl bir zevk olur? Belleğimizin bir köşesinde bekleyen başka şiirlerin, başka sözel, düşünsel ve işitsel jestlerin hazırlığı, müdahalesi ve çağrısı olmadan herhangi bir şiiri *şiir* olarak algılayabilir miyiz? Bir şiirin tekilliği (ya da özgünlüğü, ya da yeniliği) ancak bu genel *mübadele edilebilirlik, ikame edilebilirlik* zemini üzerinde, bu arka plana karşı gerçekleşiyor mu? O zaman şiirin tekil bir 'sözel cisimden' çok bir etkinlik olduğunu, bir temsil olmadan önce bir güç veya şiddet olduğunu da kabul edebiliriz. Başka şiirler de var olduğu, hep bir sıralama ve mukayese ihtimali (veya heyecanı veya korkusu) bulunduğu için gerçekleşen bir etkinliktir bu (Koçak, 2014, s. 35).

Harold Bloom'un revizyon kategorilerinden olan *Clinamen*, Orhan Koçak'ın Turgut Uyar incelemesinde, şairin ne zaman şair olduğuna ilişkin düşündüğü ilk revizyon kategorisi olmuştur. Burada dikkate değer olan nokta, Harold Bloom'un

bu revizyon kategorileri tek tek şairlerle ilgiliyken, Orhan Koçak'ın bu kategorilerin birçoğunu Turgut Uyar'da bir kompozisyon dahilinde düşünmüş olmasıdır. Orhan Koçak, yalnızca *Clinamen*'i değil, birçok revizyon kategorisini Turgut Uyar'ın şair olarak doğuşunda tespit etmiş ve bunları soruşturarak kendi kavramsal yürüyüşünü gerçekleştirebilmiştir. Bu durum, Orhan Koçak'ın Harold Bloom'dan sapması değil, Turgut Uyar'ın cılızlaşmış bir gelenekte yaşadığı özel bir durum olarak gözükmektedir. Orhan Koçak, Harold Bloom'un revizyon kategorilerini bu hususta takip etmiş olsaydı, güçten düşmüş bir gelenekte kendini yaratmak isteyen şairin durumuyla ilgili birçok şeyi gözden kaçırdık. Bu durum, Harold Bloom'un hiç de düşünmediği bir durumdur. Çalışmasıyla aynı zamanda bir Batı kanonu inşa etmeye çalışan edebiyat teorisyeni, güçten düşmüş bir gelenekte şairin bir etkilenme endişesi yaşayabilme ihtimalini düşünmemiştir. Bu yine de çok ironik bir şekilde, şairin kendini yaratma dürtüsüne ve hükümlanlık isteğine karşın sosyolojik sebeplere dayanmaktadır. Bu sebeplerin başlıcası da Türkiye'deki model kaymasından dolayı geleneğin durumudur. Turgut Uyar'ın Orhan Koçak'ın tespitleri dolayısıyla anladığımız durumu, onun bu revizyon kategorileri için dahi özel bir vaka olmasıdır.

Ödül almak ve ünlenmek değildir asıl mesele; bunları bir şair kendinden öncekilerden miras aldıklarıyla da yapabilir (demek içine doğduğu şiirsel ortamın verileriyle de) yapabilir. Asıl iş, şairin bu mirası geriye iterek kendine bakır bir alan açabildiği noktada başlar ve bu noktanın belirleyicisi de şairin artık kendi 'etkilerini dağıtmaya başlamış' olmasıdır. Bir doğumdan çok, bir doğurma söz konusudur burada; ya da şiirsel doğum ancak şairin kendisinin de 'etkiler dağıtmasına', demek kendi şiirsel çocuklarına can verme gücünü kazanmasına bağlıdır (Koçak, 2014, s. 36).

Retroaktif nedensellik bir süreç ve değişim gerektirmektedir. Harold Bloom'un teorisinde de bu durum bir doğumla işaretlenmiştir. Turgut Uyar örneğinde görüleceği üzere, aynı zamanda bu durum tekrar motifini bir diyalektik kılmaktadır. Harold Bloom'un teorisinde doğum, Orhan Koçak eleştirisinde seçilmek ile eşleştirilmiştir. Turgut Uyar'ın şiir külliyatında, şair olarak "seçilmek" endişeyle bir arada seyreden bir yörüngededir. Harold Bloom'un şiir teorisinde bahsini ettiği revizyon kategorilerinde endişe genellikle biten bir sinyal değil,

sürekliliği olan bir tebelleştir. Etkilenme Endişesi, selefin sonradan gelen şaire hayali bakışı, sonradan gelenin selefte olan bakışı gibi süreçler barındırmaktadır. Turgut Uyar örneğinde selefte karşı geliştirilmiş mekanizmalar farklılıklar göstermiştir. Selefi bir endişe olarak tekrar ve tekrar üretmek, bu süreç içinde bir *solipsizme (tekbencilik)* çekilmek, şairin Nurullah Ataç tarafından seçilmesini de anlamsızlaştırmaktadır. Selefiyle ilgili herhangi bir endişe yaşamayan, dolayısıyla geçmiş acemiliklerini silerek bir estetik temsil olarak kendi varlığını tamamlanmışlığından başlatan, edebi öncüllerini bir endişeyle değil de sükûnetle kaydetmiş şairlerin de bu teori için bir araştırma konusu olamayacağını tekrar belirtmek gerekir. Orhan Koçak da bu doğrultuda Turgut Uyar'ın bu doğuma nasıl sürüklendiğini açıklamaya başlamıştır.

Daha önce Türkiyem ile ödül almış ve o dönemde şiirin bir tür 'tek seçicisi' konumunda olan Ataç'ın da övgüsünü kazanmıştır. Cöntürk'ün de andığı önsözünü şöyle bitirir Ataç: "Bilmem yanılıyor muyum Turgut Uyar'ı iyi bir şair saymakla? Hiç sanmıyorum. Ne olursa olsun, onun için atıyorum zarımı. Övünerek söyleyeyim, şairler için attığım zar, şimdiye kadar çoğu iyi geldi, doğru seçtiğimi gösterdi. Turgut Uyar için de iyi geleceğinden hiç şüphe etmiyorum' İlk doğum budur: Uyar'ın şair olarak seçilmesi. Ama bu doğum şaire yeterli gelmeyecek ve yetersizlik bilinci onu bir ikinci doğuma, bu kez kendi yapımı olan bir doğuma itecektir (Koçak, 2014, s. 37).

*Türkiyem, Arz-ı Hal ve Dünyanın En Güzel Arabistanı* arasındaki fark, şairin bu farklı estetik temsillerde barındırabileceği bir ortaklığın da aranmasına sebep olmuştur. Orhan Koçak'ın Turgut Uyar hakkında neredeyse bütün iddiasının dayanacağı retroaktif nedensellik de bu ortaklıkta gizlidir. Turgut Uyar'ın *Yalağuz* adlı şiiri, yalnızca Orhan Koçak'ın değil, şairin yakın arkadaşı Füsün Akatlı ve Güven Turan'ın da tespit ettiği üzere, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile kendini tekrar doğurmuş şairin geçmişinden anımsanabilen tek şiiridir. Orhan Koçak, Turgut Uyar'ın *Yalağuz* adlı şiirini, şairin yaşayacağı *Clinamen* ve *Askesis*'in de temel gerekçesi olarak belirlemiştir. Biz çalışmamızda Turgut Uyar'ın bu şiirini, Orhan Koçak'ın çalışmasındaki haliyle aktarıyoruz:

Bektaş yüce dağ başında -yalağuz-du.../ Bektaş zaten doğduğundan beri -  
yalağuz-du.../ Bir sopa, üç beş koyun, bir köpek, / Bulutların içinde kendi kendine

-yalağuz-du...// Mintanı ile yalnızdı, çarığı ile yalnızdı, / Bilinmez düşünceleri, Tanrısı ile yalnızdı... / Köyde, şehirde, kasabada, dağda / Beş on kelimesi, diliyle. / Yalnız insanların o garip haliyle; / Yalnızdı Bektaş, yapayalnızdı.. // .../ Türküsünde, koşmasında, şarkısında, / Tamamda da noksanda da, / Papatya gibi yalnızdı, kuşyemi gibi yalnızdı. / .... / İğneden ipliğe işte Bektaş, yapayalağuzdu (Koçak, 2014, s. 41).

Güven Turan'ın Turgut Uyar'ın geçmişinden anımsadığı tek dize, Orhan Koçak eleştirisinde, Turgut Uyar'ın yaşadığı Askesis'i içerirken, öncesindeki *Clinamen*'in de yitirilmesine sebep olmuştur. "Kuşyemi", Orhan Koçak'ın incelemesinde Turgut Uyar'ın *solipsizminin (tekbencilik)*, yani *çileci* Askesis'inin göstergesidir. İşte burada bir fark başlamaktadır, *Etkilenme Endişesi* adlı teoride Turgut Uyar'ın yaşadığı kendine özgü durum açığa çıkmıştır. Bilinmesi gerekir ki, *Askesis ya da Arınma ve Tekbencilik* adlı revizyon kategorisi *Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce*'nin bir sonucudur. Yalnızca *Clinamen* ile düşünülemez. Orhan Koçak, çalışmamızda da bahsedeceğimiz üzere, *Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce*'yi Turgut Uyar şiirinde bir *Clinamen* olarak inceleyecektir. *Clinamen, bir sapmadır*. Fakat bu sapma, genç şairin selefini bilerek yanlış okumasıdır. *Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce*'de ise, selefin Yüce'sinin karşısına, karşıt bir Yüce koymak gerekir. Orhan Koçak da Turgut Uyar şiirinde kendini yaratma deneyimini incelerken aslında bunu yapacaktır. Turgut Uyar şiirinde tespit edilmiş selefin değerlerinin karşısına bir başka değer sisteminin girecek olması *Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce olmalıyken*, Orhan Koçak bu revizyon kategorisini *Clinamen* olarak değerlendirecektir. Şimdi Orhan Koçak'ın Turgut Uyar'da tespit ettiği selefte yavaşça yaklaşmaktayız.

Kuşyemi gibi yalnızdı. Güven Turan sadece bu ikinci kısmı almış, daha önemli kısmı: ama dizenin asıl işlevi bütünde ortaya çıkıyor. 'papatya gibi yalnızdı, kuşyemi gibi yalnızdı' Bir imge midir bu? En azından, İkinci Yeni şairlerine hep atfedilen o patlayıcı, genişleyici imgelerden biri değil. Tersine, bir küçülme, büzüşme, içe göçme hareketi vardır burada. Yalnızlığı betimlemek için alçakgönüllü kır çiçeğinin çelimsiz zarafeti yetmemiş, daha da küçük, daha da gösterişsiz, daha da görünüşsüz bir cisme doğru gidilmiş. Papatya küçüktür ama görünür; bir darı tanesinden bile ufak olan kuşyemlerinin varlığıysa ancak güvercin sürüsünün hareketiyle kaydedilebilir – bu şiirde kendi işlevinin dışına

çıkarılıp yalnızlaştırıldığı, taneleştirildiği için, görme duyusu üzerinde bu kadar iddiası bile kalmamıştır (Koçak, 2014, s. 41).

Biz çalışmamızda *Solipsizm'in (tekbencilik)* bir bedensizlik olduğunu, beden uyarıcılardan arındığını ve bunun ikiciliklerin doğal bir sonucu olduğunu düşünmekteyiz. Orhan Koçak, *Solipsizm* ile ilgili böyle bir iddiada bulunmasa da bizim çalışmamızla aynı örüntüleri verir. Turgut Uyar'ın yaşadığı bütün *Askesis* anları, Orhan Koçak'ın da bu anları bir daralmaya işaret etmesine sebep olmuştur. İkicilikler neticesiyle, bedenden kopmuş ve yine de beden içinde yaşanan bir zihinsel sürecin daraldığı cevher hep bir başlangıç noktası olarak Turgut Uyar şiirinde kendini gösterir. Böylece şair, artık kendisi dışında her şeyi yadsıyor ve duysal bir yoksunlukla, bir bakıma uyarıcılardan kopmuş bir boyuta çekiliyordur.

Papatyadan kuşyemine çekilişteki askesis'i hemen görebiliyoruz: daralma, küçülme, duysal doygunluktan feragat. Ama bu çileciliğin ironik bir manevra alanı olduğunu da görmeliyiz: Bektaş'ın (ve şiirin) yalnızlığının imgesi, hacim ve görsel doluluk açısından küçülürken bir gizilgüç olarak büyümüştür: Kuşyemi tanesi, hemen ezilebilecek papatyaya göre daha sıkışık, daha sert, daha çetin bir cisimdir. Küçüldüm derken, aslında güçlendim der gibidir şiir; henüz kuvveden fiile geçmemiş bir güç olarak büyüdüm. Aynı ironik tavır dil bahsinde de belirir: Bektaş'ın dilsel yoksulluğu, onu 'bilinmez düşüncelerden ve Tanrıdan' uzak tutan bir eksiklik değil, tersine daha güçlü, daha sahici bir iletken gibidir. Beş on kelimeye indirgenmiş olmak, 'yüce dağ başında, bulutlar arasında' bilinmez düşüncelere dalmayı önlemiyordur (Koçak, 2014, s. 42).

*Solipsizm (Tekbencilik), Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce* adlı revizyon kategorisinin bir sonucu olmasaydı, Orhan Koçak da Turgut Uyar şiirinde, Türkiye sosyolojisinin ve ideolojik görünümlerinin "Yüce" ve "Karşı-Yüce" anlatısını icra edemezdi. Bu icra, böylelikle hem Turgut Uyar'ın selefini hem de selefin yücesinin de karşısına koyulacak Karşı-Yüce'yi ifşa eder. *Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce* adlı revizyon kategorisinin Batı kanonunda icrası felsefi ve edebi reddiyelerle gerçekleşirken, Türkiye'de ise ideolojik reddiyeyle gerçekleşiyor olması ise yanıltıcı gözükmemelidir. Her şeyin ideolojik olduğu, Batı kanonunun da gayet ideolojik gerekçelerle inşa edilebileceği akılda tutulmalıdır. Orhan Koçak'ın

incelemesinde de ideoloji, ideolojinin sözcük olarak yüzeyde duran kötücül yükünden kurtarılmış bir anlatıyla kurgulanmıştır. İdeolojinin aslında bedeni ve duyusallığı da örgütleyebilen bir güç olarak tasvir edilişi, ideolojinin alanını ve etki alanını da genişletmiştir.

Dönemin edebi kültürüne egemen olan ılımlı hazcılığın kolayca benimseyebileceği bir duyusallık eleştirisi belirmeye başlamıştır bu zahitçe kapanışta. Papatya ve kuşyemi – bu küçük nesnelere kendi dolaysız bağlamlarının ötesinde ve bir karşıtlık içinde üstlendikleri simgesel rolleri de düşünmeliyiz: Papatyayı erken Cumhuriyet'in ideolojik çerçevesi içinde izin verilen, hatta önerilen bir tür 'folk lirizminin' (ki en güçlü temsilcisini Cahit Külebi'de bulacaktır) amblemi olarak görürsek eğer, o zaman kuşyemini de Uyar'ın bir ucuna iliştirdiği bu ideolojik-şiiresel kadroya yine o kadronun bazı daha uzak imkânlarını kullanarak karşı çıkma çabasının belirtisi olarak görebiliriz. Bu yarı-bilinçli karşıtlık, Uyar'da zamanla şiddetlenecek olan bir kutuplaşmanın veya bir dualizmin de ilk şekillenişidir. Kutupların birinde, 'dirim', 'çoğalma', 'sonsuz', ve en çok da 'akış' terimlerinde ifade bulan bir olumlayıcı tavır görülür, ötekindeyse 'azalma', 'kısalma', 'ski bir' ve en çok da 'kalma' terimleriyle temsil edilen bir negativizm (Koçak, 2014, s. 45).

Orhan Koçak'a göre Turgut Uyar'ın ilk selefi Cahit Külebi olmuştur. Orhan Koçak'ın eleştirisi yöntemi salt biçimsel yargılarla gerçekleşmediği için, Cahit Külebi ve Turgut Uyar arasında kurulabilecek bir *Etkilenme Endişesi* de biçimsel sebeplerle yadırganmamalıdır. Orhan Koçak, Turgut Uyar'ın selefini Cahit Külebi olarak tespit edip selefin Yüce'sini de Cumhuriyet'in kültür politikaları ve bu politikaların ılımlı haz ve duyusallığa olan etkisi olarak belirleyince, Turgut Uyar'ın selefiyle ilgili yaşadığı *Etkilenme Endişesi* de *Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce* dolayısıyla da bir reddiye başlatmıştır. Dolayısıyla, Karşı-Yüce de papatya karşısında, kuşyemi *solipsizmine (tekbencilik)* çekilmek zorunda kalmıştır.

Orhan Koçak eleştirisinde "Papatya" ve "Kuşyemi", selefle sonradan gelenin ilişkisini anlamamızı sağlamıştır. Bu durum, teorinin de vazettiği üzere çatışmayla belirlenmiştir. Bu iki şair arasında biçimsel yakınlık bulabilmek gerekli değildir. Üstelik çatışma da biçimsel bir farklılıktan dolayı değil, ideoloji üzerinden tespit edilmiştir. Orhan Koçak belki de farkına vardığı çatışmadan sonra, Turgut Uyar



şiiirinde Cahit Külebi etkisini bu ideolojik düzlemde araştırmaya koyulmuştur. *Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce*, *sonradan* yaşanan bir revizyon kategorisi olduğuna göre kurulacak mantık da başlangıçta selef ve şair arasında ortak bir Yüce'nin paylaşılmış olması gerekliliğidir. Orhan Koçak'ın *Clinamen* olarak işaret ettiği *sapma Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce* adlı revizyon kategorisi dolayısıya ideolojik çatışma gerektirmiştir. Dolayısıyla Turgut Uyar da başlangıçta Cumhuriyet programının tesiri altında olmak zorundadır. Böylece sapma noktası belirlenmiş olmaktadır. Turgut Uyar'da direnen selevi gözlemleyebilmek ancak böyle mümkündür. Orhan Koçak da bu doğrultuda davranarak, Turgut Uyar şiirindeki Cumhuriyet etkisini irdelemiştir.

'Babam zabitti o zamanlar / Şakaklarına hafiften ak vurmuş. / Çok bahar görmüş alından, yeşilinden / İşkodra, Yemen, Kafkas, Selânik / İşte senelerce dolaşmış durmuş. / Dalar da eski günlere anlatırdı. / Bahar her yerde baharmış ama, / Anadolu'da başka türlü olurmuş. // Doğrudur babamın dedikleri bir bir / Geyve boğazına varırken sağda / Heybetli kayalar, bulutlar arasında / Bir köy, gözünüze ilişmiştir. Gün ağarır, tren yavaşlar, pencerelerden / İnsan mis gibi bir ekmek kokusu alır. / Sanırım, bütün dünyada bahar, / Her yerden evvel bu köye gelir. // ... // Şimdi İstanbul'un yazlıklarında / Sabahlıklı kızlar gül budarlar. / Geyve boğazındaki köy, babam / Bu uzun bir hikâyedir, anlatamam. İçimde de bir tuhaf mevsim başlar, / Dalarım uzun rüyasına tohumların / Bir kamış olur da büyürüm, kaygısız / Tuzgölünün bataklık sazlıklarında...' (Koçak, 2014, s. 47).

*Etkilenme Endişesi*'nin en önemli figürlerinden biri olan baba figürü, Turgut Uyar için Cumhuriyet değerleriyle özdeşleşmiş durumdadır. Burada bir irdeleme gereklidir. Turgut Uyar'ın Cahit Külebi'de gördüğü, kendisine musallat olmuş büyük bir şair miydi yoksa kurgusal değil de gerçekten bir baba figürü müydü? *Etkilenme Endişesi*'nin Oedipus Kompleksi ile olan ilişkisini de düşünürsek, bu endişe yalnızca şairler arası bir çatışmada mı aranmalıdır? Biçimsel bir ortaklık kurulmadığına göre ve biz de ideolojide dolaştığımızı göre, Cahit Külebi'nin ideolojik örüntülerinde görülen babanın reddedilmesi midir söz konusu olan? Yoksa Turgut Uyar'ın kendisini bir şair olarak yaratmasına Cahit Külebi bir selev kudretiyle tebelleş mi olmaktadır? Turgut Uyar yalnızca gerçek babasını mı reddedecektir, yoksa maksadı yalnızca şair olarak kendisini yaratmak mıdır? Bu

doğrultuda bir dürtü, selef olarak gördüğü Cahit Külebi'nin ideolojisini Karşı-Yüce itkiyle reddetmeye varabilir mi? Şairin şiiriyle özdeşleştiği bir endişe boyutunda, şairliğin Turgut Uyar'ın varoluşundan özerkleşebilmesi ve yalnızca bu şairliğe hizmet eden bir kurum olması mümkün müdür? Dolayısıyla Turgut Uyar'da selef yalnızca şiirsel gerekçelerle bir selefî işaret etmeyebilir, bu durumun Turgut Uyar'ın kendi baba figürüyle bir ilişkisi olabilir.

Yolcunun tren penceresinden dışarı bakarken gözüne ilişen bir köy; bir adı olsa bile yine de herhangi bir köy – bu köy yolcuyla yolculuğuna tam olarak katılmaktan alıkoyar gibidir. Bir suçluluk kaynağıdır; yol almak isteyen kişi o köyü düşündüğünde yolculuk isteğinin de hafifçe karardığını, burkulduğunu hissediyordur. Kemalizmin en çok memurlarca üstlenilen “Anadolucu/Köycü çizgisine pek uygun düşen bir şiirdir bu (Koçak, 2014, s. 47).

Cahit Külebi ile aynı programın şairi sayılabilecek Ahmet Kutsi Tecer de Turgut Uyar'ın yazılarına konu olmuştur. Orhan Koçak için selefin edebi-biçimsel kudreti ve benzerliği gerekli değildir, ideolojik bağlantılar gereklidir. Baba figürünün “Anadolucu/Köycü” bir baba olarak belirtilmesi de Orhan Koçak'a mantıksal bir yol açmıştır. Yapılması gereken şairin yazılarında bu konuyu daha çok irdelemek ve selefleri belirlemektir.

Yazılarına baktığımızda, kendinden önceki şairleri okurken hep aynı sorunu okuduğunu görüyoruz. O sorun kendi şiirinin de yoludur. (...) Uyar şöyle diyor Tecer için: ‘yalınlığı ve renksizliğiyle Türk şiirine yeni okuyucular kazandırırken şiir okuyucusunun beğenisini de tür şiirde dondurur. ... Karayolları Genel Müdürlüğü'nün girişinde, ‘Gidemediğimiz yer, bizim değildir’ sloganı varken Tecer'in şu düzeleri düşünülmeğe değer: ‘Orda bir köy var uzakta / O köy bizim köyümüzdür’ (Koçak, 2014, s. 48).

Selefin Cahit Külebi olduğuna ikna olmamız için, Turgut Uyar şiirinde *direnen* bir Cahit Külebi bulmamız gerekmektedir. Cahit Külebi ile aynı ideolojiyi farklı bir örüntüde paylaşan Ahmet Kutsi Tecer ise Turgut Uyar tarafından kötü şiirle işaret edilmektedir. Turgut Uyar'ın selefinin Ahmet Kutsi Tecer değil de Cahit Külebi olması, Tecer'in gitmediği köye Cahit Külebi'nin gitmesi sebebiyledir. Bu durum, Cumhuriyet'in ilk kadrolarındaki köyün romantik bir salınımla seyredilmesiyle

ilgilidir. Turgut Uyar'ın tepkisi, bu romantikliğe karşın, şairlerin köyden değil de İstanbul'dan yana bir tavır alınmasıyla ilgilidir. “O köy yine kendi rüyasındadır”, şairin şiirinde direnen selevi ideolojik düzlemde daha da belirgin kılmaya başlamıştır. Orhan Koçak'tan şiiri aktarıyoruz:

“Heybetli Arsiyan dağlarında bir gün / Atım yoruldu, ben yoruldum. / Şimşekli, fırtınalı bir ikindi / Çektim atın dizginlerini, yağmurlar içinde / Banarhev köyünde indim... // Muhtarın odasında bir ben, iki yabancı / Birbirimizi yıllardır tanırçasına / Kurunduk, çay içtik, muhabbet ettik / Kurtlar, kuşlar ve bulutlardan uzakta / İnsan olduğuma gizli gizli / Bir sevindim bir sevindim... // ... // Oranın sıcaklığı havasındadır. / Ben gidince bir şey değişmedi biliyorum. / Şad olsunlar hepsi suları, alabalıkları ile / ... / O köy yine kendi rüyasındadır.” (Koçak, 2014, s. 50).

Orhan Koçak, Turgut Uyar'ın çileci *Askesis*'ini bu şiirdeki köy imgesinden dolayı yine *Solipsizm'e (tekbencilik)* iliştiirmektedir. Eleştirmenin açıklamasında, şiirde kendi rüyasına çekilmiş bir köyden bahsedilse de Turgut Uyar'ın dizelerinde böylesi bir çekilişi ancak “yine” terimi ile açıklayabilmekteyiz. Şiirin kendi biçimsel hakikati, şiirdeki köyün bedensel ve zamansal bir devinimine işaret etmez. Orhan Koçak, bu şiiri kendi rüyasına çekilmiş köy olarak açıklayacak olsa da bu durumun sebebi, bu şiiri tekrar karşımıza çıkarttığı anın dekorunu kurgulaması gerekliliğidir. Burada söz konusu olan, “yine” terimiyle gerçekleşen *Kenosis ya da Tekrar ve Süreksizlik* adlı revizyon kategorisinin sebep olduğu *Askesis (Çilecilik)* olmalıdır. Orhan Koçak vesilesiyle anlamaktayız ki, Turgut Uyar'da gözlemlenebilen revizyon kategorileri, Harold Bloom'un da öngöremediği bir seyre sapacaktır.

“Başka öğelerini göreceğimiz bir denklemin ilk iki örneği: papatyadan küçülmüş kuşyemi – kendi rüyasına çekilmiş köy. Bunlara ‘Bahar Başlangıcı’nın sonundaki tohumlar ile kamışı da ekleyebiliriz: ‘dalarım uzun rüyasına tohumların / Bir kamış olur da büyürüm, kaygısız / Tuzgölünün bataklıklarında..’” (Koçak, 2014, s. 50).

Turgut Uyar'ın seleviyle kurduğu ilişki salt şiirsel bir karşılaşmanın yaşattığı endişeden daha karmaşık bir örüntüde seyretmiştir. Şair olarak seleviye, fiziksel varlığıyla gerçek babanın ideolojik örüntüleriyle sirayet etmesi söz konusudur.

Şair olan selefin mi Turgut Uyar'ın babasını doğurduğunu, yoksa Turgut Uyar'ın babasının mı şair selefi doğurduğunu tespit etmek bu durumda güçtür. İstanbul ve Anadolu arasındaki gerilim, şairin babasıyla olan ideolojik ilişkisinin de gerilim unsuruna dönüşmüştür.

İstanbul'daki sabahlıklı kızları ve ardından (bir tepki olarak) zabıt babayı düşünmek öznedeki kaygıya yol açmaktadır, dile getirmeye çalışsa daha da boğucu bir çözümsüzlük yaşayacak gibidir. Arzu / suçluluk bileşimiyle oluşan bir ruh hali, onu bir kaygısızlık, *etkilenmezlik* bölgesine çekilmeye zorlar (Koçak, 2014, s. 50).

Yücel Gökçürk, Turgut Uyar'a Orhan Koçak ile ilgili bir kitap yazmasının gerekçesini sorduğunda, Orhan Koçak'ın verdiği yanıt, Turgut Uyar'ın da Cahit Külebi'yi anma gerekçesiyle aynı örüntüdedir: "Hâlâ sağda solda dolaşırken yarı-sesli mırıldanmadan edemediğim cümleleri, dizeleri, ritimleri var. Beni Uyar üzerine bir kitap yazmaya götüren bir basınç, içerden gelen bir basınç." (Koçak, Gökçürk, 2018, s. 11) Dolayısıyla Cahit Külebi'nin Turgut Uyar'a bir endişeyle yaşattığı *Clinamen*, Orhan Koçak'a da Turgut Uyar'ın yaşattığı bir *Clinamen* olarak düşünülebilir. O halde düşünmemiz gereken bir husus da şudur: Orhan Koçak'ın Turgut Uyar ile ilgili bütün çalışması, Orhan Koçak'ın selefiyle ilgili yaşadığı bir endişeyle selefenden sapmasına sebep olmuş olabilir mi? Bu durumda Orhan Koçak, *Clinamen* adlı revizyon kategorisinden dolayı, Turgut Uyar'ı mecburen ve bilerek "yanlış okumak" zorunda kalmaz mı? Orhan Koçak'ın Turgut Uyar ile ilgili olası *Etkilenme Endişesi*'nden, bu olasılığın vazettiği korkunç gerçekliği göze alarak, Turgut Uyar'ın Cahit Külebi ile ilgili *Clinamen*'ine Orhan Koçak vesilesiyle geçiş yapıyoruz.

"Uyar *Bir Şiirden* kitabındaki Külebi denemesinde ustanın en güçlü şiirlerinden 'Tokat'a Doğru'yu okumaktadır. Tecer ve Çamlıbel yazılarındaki düşünceleri biraz daha geliştirir burada; ama denemenin asıl önemi, Uyar'ın Külebi'yi hem doğru hem de eksik okumasından, çünkü ona karşı bir savunma ihtiyacı içinde olmasından geliyor. Bu ihtiyacı şu önce şu formülde görüyoruz: 'Külebi durup dururken çıkar.'" (Koçak, 2014, s. 53)

Turgut Uyar'ın, Çamlıbel ve Tecer şiirindense, Cahit Külebi'yi selef olarak görmesi ve ondan sapmak zorunda kalacak kadar o'nu kendinde görmesine sebep olan şiir, Orhan Koçak için Cahit Külebi'nin *Tokat'a Doğru* adlı şiiridir. Orhan Koçak'tan aktarıyoruz:

“Çamlıbel'den Tokat'a doğru / Tozlu yolların aktığı ırmak! / Ben seni çoktan unuttum, / Sen de unuttun mu, dön geri bak. // Atların kuyruğu düğümlü, / Bir yandan yağmur yağar, ıslak... / Bir yandan hamutlar şak şak eder, / Bir yandan tekerler döner, dön geri bak. // Orda, derenin içinde, / İki üç akçakavak. / Tekerler döner, başım döner, / Kavaklar yeşeriyor dön geri bak. // Irmaklar gibi uzaklaşır / Bir türkü kadar uzak / Tekerler iki çizgi bırakır, / Hamutlar şak şak eder, dön geri bak.” (Koçak, 2014, s. 54)

Harold Bloom'un teorisinin önermesi, selefin bütün kudretiyle, genç şairin başarmış olabileceği her şeyi başarmış olmasından dolayı, genç şairde bir endişeye sebep olmasıdır. Turgut Uyar'ın selefinde gördüğü bu kudret, nakarat gibi biçimsel bir terimle birlikte ideolojik bir içtenliği barındırmaktadır. Dolayısıyla Turgut Uyar'ın kendisine, tam o anda biçtiği olasılığın sınırı bu biçimselliğin bu bağlama oturarak form ve bağlam ikicilikliğini tekilleştirmesidir. Orhan Koçak, kuşyemini bir *Solipsizm* imgesi olarak Cahit Külebi ile ilişkilendirmiştir. *Clinamen*, bir *Solipsizm'e (Tekbencilik)* evrildiğinde, bu sapmanın aslında bir bastırma formu olduğunu ve çok da sapılamadığını bizlere göstermiştir.

Uyar şöyle diyor: ‘Müthiş bir mizansen ustalığı vardır bu şiirde. Nakaratın alındığı ‘Dön Geri Bak’ türküsü oynak, sevinçli bir türküdür. Külebi büyük bir ustalıkla bir sevinci onmaz bir hüzne dönüştürür. Belli belirsiz bir bırakmanın, bir ihanetin hem özrünü, hem acısını söyler. Burukluğu Han Duvarları'nın burukluğuna, yapaylığına, yabancılığına benzemez (Koçak, 2014, s. 54).

Orhan Koçak sık sık İkinci Yeni şairlerinin kendini yaratma deneyimlerinin de böylesi bir bağlamı olduğunu fakat retroaktif nedenselliği onlarda bulamayacağımızı belirtmiştir. Orhan Koçak da kuşyemine çekilir gibi Turgut Uyar şiirine çekilmektedir. Yine de bağlamın içindeki kalabalık, Orhan Koçak'ın onları bazen alayla anarak Turgut Uyar'a dönmesiyle sonuçlanır. Bu durum, tıpkı Turgut Uyar'ın Tecer ve Çamlıbel'i andıktan sonra Cahit Külebi'ye dönmesi gibidir. Cahit

Külebi'nin çağdaşlarının Turgut Uyar tarafından küçümsenmesi ve Cahit Külebi'nin de "durup dururken" çıkması da bunun göstergesidir.

İkinci Yeni'nin nasıl başlamış olduğu değilse bile, genç Uyar'ın niçin Arz-ı Hal ve Türkiyem ânında kalamayacağı sanırım kısmen belirmeye başlıyor: Yapabildiği her şeyin daha şiddetlisini, peşinden gittiği her izleğin daha katmerlisini Külebi'de buluyordu, bulabilecekti. Daha önce yazılmış olsa da 'kuşyemi' bile Külebi'nin bir şiirindeki 'kocaman bir nehirde kaybolmuş çakıltaşını' akla getirir (tersi geçerli değildir, kuşyemini hiç düşünmeden de çakıltaşını okuyabiliriz) (Koçak, 2014, s. 56).

Orhan Koçak'ın retroaktif nedenselliği, Turgut Uyar'ın selefine karşı yaşadığı endişenin haklı gerekçelerini kurmuştur. Cahit Külebi, herhangi bir *Clinamen* yaşamadan, sanki sebepsizce hem kendi öncüllerini doğurmuş hem de Orhan Koçak'a göre Turgut Uyar'ı doğurmuştur.

Külebi'nin önemini ne kadar vurgularsak az: Dağlarca'yı şimdilik bir yana bırakırsak, Cumhuriyet şiirinde saf lirik duyusun ilk güçlü pırıldaışıdır ve Külebi bunu Dağlarca'ya göre çok daraltılmış bir dilsel malzemeye, 'Karacaoğlan Türkçesiyle' gerçekleştirmiştir. Cumhuriyet'in kültürel programının hem zaferi hem de aşılmasıdır: Karacaoğlan'ı şiirsel olarak o doğurmuştur, yoksa Karacaoğlan onu değil: Külebi çıkmasaydı bu türden bir 'süreklilikten' de söz edemeyecektik. Şunu söylemeye çalışıyorum: 'Bektaş'ın beş on kelimesi' Külebi'de çoktan vardı – bir büyük şiire dönüşmüş olarak. Uyar buna karşı kendini savunmaya çalışmasaydı, şair olamayacaktı (Koçak, 2014, s. 56).

Orhan Koçak, Nurullah Ataç tarafından şair olarak seçilmiş Turgut Uyar'ın niçin bununla yetinemeyeceğini açıklamıştır. Turgut Uyar'ın, *Etkilenme Endişesi* adlı teorisinin de iddia ettiği üzere niçin bir sapmaya ihtiyaç duyduğu açığa çıkmıştır.

## 2.2. Bedenin Şiirde İlk İhlâli Olarak Endişe

Orhan Koçak'ın Turgut Uyar şiirinde tekrar motifini irdelemesi, teorisyenin Freud ve Lacan arasında yaptığı ayrımla tutarlılık göstermektedir. Harold Bloom *Kenosis ya da Tekrar ve Süreksizlik*'te Freud'un tekinsizlik kavramıyla bir yere kadar ördüğü teorisini, Lacan'ın simgeseline sürüklemiştir. Bu tekinsizlik de simgesel olanla mutabakat kurmaktadır. Böylece simgesel sık sık tekrar edilecek

ve şair de selefiyle kurduğu bağdan arınacaktır. Turgut Uyar şiirinde Harold Bloom'un teorisinin işlerlik kazanması için, tekinsizlik ve de tekrar motiflerine ihtiyaç duymaktayız. “En az iki kez geçmeyen hiçbir şeye inanmamaktadır Uyar. Tekrar düşkünlüğü onun tutucu, hatta gerici yönünü mü oluşturur? Bir korunma ihtiyacına cevap veriyor olabilir bu tekrarlar, kendi sebepsizliğinin tedirgin, ürpertili sorusuna karşı bir korunma” (Koçak, 2014, s. 61).

Çalışmamızda, Orhan Koçak'ın akıl yürüyüşleri dolayısıyla sonradan bizim de sorgulayacağımız deneyim, Turgut Uyar'ın tekrar motifine yeni bir kavram getirmiştir. Deneyim, şimdilik sorgulanmaktan ziyade, Orhan Koçak'ın yalnızca konuya yavaşça değindiği bir kavramsal seyir izlemiştir. Bu durum, Orhan Koçak'ın Harold Bloom'un teorisini inşa ederken kullandığı yöntemle bir benzerliğin neticesi olarak düşünülmemelidir. Eleştirmenin genel olarak diğer irdeleyişlerinde de yöntemi böyledir. Dolayısıyla Turgut Uyar şiirinde deneyim, aynı öznenin ister yazar isterse de okur olarak faaliyetinin nesnesi olan yazı karşısındaki farkı belirtir. Yine de konu sonradan genişleyecek, deneyim, Turgut Uyar şiirinde kendini yaratma tasarısının bir başka açmazına sirayet edecektir.

Yazılırken “inandırıcı” bulunan cümleler, okunurken bu sağlamlıklarını yitirmektedirler. Tekrarın sağaltıcı bir işlevi de burada ortaya çıkar: sadece bir inat ve dirençlilik değil, sebepsiz, ‘lüzumsuz’ ve rastlansal görünen bir *kastın*, bir iradenin, kısaca bir zorunluluğun ürününe dönüştürmenin de yöntemidir.” (Koçak, 2014, s. 62).

Orhan Koçak, Turgut Uyar şiirine bu kavramları dayatmadığını, bu kavramları Turgut Uyar şiirinde zaten görebildiğimizi söylemektedir. “Uyar'ın çalışmasına bizim dışardan dayattığımız bir kurgu olduğunu sanmayalım retroaktif sebep düşüncesinin. Fikir kendisine aittir, biz sadece terimi ilişitirdik ortaya” (Koçak, 2014, s. 62). Yine de birkaç açmaz bulunmaktadır. Turgut Uyar'ın kendini icat tasarısına ilişkinin sloganının duyulabilmesi, Harold Bloom'un teorisiyle işlerlik kazanmış görünmektedir. Buna karşın, Orhan Koçak, Harold Bloom'un inşa ettiği revizyon kategorilerini Turgut Uyar'da farklı bir şekilde sonuçlandırabilmiş, böylelikle teoriye katkıda da bulunabilmiştir. Bir diğer açmazımız da çalışmamızda daha önce de değindiğimiz gibi, Orhan Koçak'ın da Turgut Uyar'ı

bir çeşit selef olarak görme ihtimalidir. Bu açmaz, çalışmasının Turgut Uyar'ı doğurma ihtimalini barındırdığı gibi, Orhan Koçak'ın da Turgut Uyar'ın etkisinden bilerek sapmasını ve bu çalışmayı da buna göre kurguladığını düşünmemiz gereken bir ihtimale dönüştürür. Harold Bloom'un teorisi ve rehberliği de açıkçası böyle bir açmaz için fazlasıyla kullanışlıdır.

Orhan Koçak, retroaktif nedenselliği, İkinci Yeni'nin adlandırılmasında Muzaffer Erdost'tan almıştır. Bu retroaktif nedenselliği sadece bir bağlam olarak değil, daha güçlü kanıtlarla Turgut Uyar'da bulunduğunu bir söyleşi ile hatırlatır. Eleştirmenin Turgut Uyar'a dayatmadığı retroaktif nedensellik, Turgut Uyar tarafından sezilmiş görünmektedir.

1960 tarihli bir söyleşide, 'sizi şiir yazmaya iten nedenleri hatırlıyor musunuz' sorusunu şöyle cevaplandırır: 'Hiçbir sebep hatırlamıyorum. Hem ne önemi var? Böyle sorulardır işte kişiyi zorla 'şair' eden... Zaten öyle sanıyorum ki ilk nedenler hiç önemli değildir. Bir hevestir, bir oyundur çoğu zaman. Asıl nedenler, kişi şiire başladıktan çok sonra çıkar ortaya. Bunları da şiirlerden daha iyi anlatacak hiçbir şey yoktur' (Koçak, 2014, s. 62).

Şairin yaşamına ilişkin, şiirde gerçekleşen ve sağaltıcı olmaksızın yıkıcı bir etkiyle gerçekleşmesi gereken tekrar figürü, Orhan Koçak için Cemal Süreya'nın da değinilerinden çıkarsadığı "*Öteyi Beriyi Omuzluyorum*" adlı şiirdir.

Ağaçlar sol yanımdaydı, tralalla / Şehirler çarpa çarpa büyüyordu. / Eskiden hiçbir şey bilmezdim, tralalla / Bir kadın iki kadın elli iki kadın / Bir beyaz iki beyaz elli iki beyaz / Bir iyi bir güzeldi gökyüzünde / gökyüzü tralalla / Duramaz oldum durduğum yerde / Bir kaşıntı bir kaşıntı tralalla / Karanlığımı yitirdim." (Uyar, 2011, s. 117).

Eleştirmen bu şiirin başlığına, kendi irdeleme faaliyeti içinde bir dokunuşa bulunmuştur: "öteyi beriyi omuzlayarak", biz tezimizde bu dokunuşun, Harold Bloom'un *Clinamen* adlı revizyon kategorisinde, seleften saparak kendini doğurmuş Şeytan figürüne teorisyenin dokunduğu türden bir dokunuş olduğunu öneriyoruz. Modern şair arketipi olan Şeytan da, bir bakıma öteyi beriyi omuzlamaktadır. Orhan Koçak'ın Turgut Uyar'da tespit ettiği sapma, Harold Bloom'un John Milton'ın Şeytan'ında tespit ettiği sapmayla aynı yörüngededir:



“Geride kalan her şeyi toparlamak.” (Bloom, 2008, s. 61). Orhan Koçak’ın Turgut Uyar’ı da selefine ve geçmişine karşı bir *Clinamen*’e ihtiyaç duymuştur. Şair, öteyi beriyi omuzlayarak, ötede ve beride olan geçmiş etkilerden sapmaktadır.

Asıl ‘tuhafılık’ son dizede beliriyor. Karanlığımı yitirdim: tek başına alındığında, birkaç farklı anlam arasında salınan bir söz. Bir sevinç belirtisi mi, yoksa bir yazıklanma mı? Nasıl bir karanlık, atılacak bir yük mü, yoksa bir yerlerde saklanması gereken bir cevher mi? Şiirin bütünü birinci şıkka işaret eder gibi. ‘Eskiden hiçbir şey bilmezdim’ dendiğine göre, belli bir aydınlanma, bir tür erginleşme de gerçekleşiyor olmalı. Öte yandan, şiirde başlığın da vurguladığı bir yıkıcılık, bir hoyratlık vardır. Ve hedefi de şairin ve şiirin kendisi, daha doğru geçmiştir: Şiir, daha önce bağlı olduğu çerçeveyi kırmakta, kendisini tutan sınırın ötesine doğru yalpalayarak, ‘öteyi beriyi omuzlayarak’ ilerlemektedir (Koçak, 2014, s. 63).

Orhan Koçak, karanlık için, metinlerarası bir sükûnet ilişkisini değil de şiirler arası bir hoyrat ilişkinin varlığını kabul eden eleştiri anlayışıyla, Turgut Uyar’ın diğer şiirlerindeki bu karanlık için bir arayışa çıkmıştır. Nihayetinde bu karanlık, şairin külliyyatında başka bir yerde gizlenme ihtimali taşımaktadır. Bu karanlık, “Yatağım Simsiyah Olmalıydı” adlı şiirde bulunmuştur.

Benim yatağım simsiyah olmalıydı / Ketenden yahut setenden. Merhaba, yıllarca sonraki düşüncelerim / Sizlere bir karanlık getireceğim. / Sevişen, öpüşen, arzu edenden...// Benim yatağım simsiyah olmalıydı / Basmadan yahut ipekten. / Bir bahtım kara, / Bir bahtım ak / Ellerim, bakışlarım utansın yıllar sonra / Hayal meyal hatırladığı bir bebekten.. (Uyar, 2011, s. 66).

Orhan Koçak’ın bu şiirde tespit ettiği zamansal farklılık ve şairin geleceğe seslenişi bir kavramı anımsatmıştır. Bu kavram, Rusça’da “Jiznetvorçestvo” olarak bilinmekle birlikte, dilimize “hayat yaratımı” olarak tercüme edilmiştir. Svetlana Boym ile bu kavramı aktarıyoruz:

İlk kez Rus Sembolistleri tarafından kullanılan, ardından eleştirmenler tarafından inceden inceye işlenen bir terimi Romantiklere uygulamak mümkün: Rusçada ‘Jiznetvorçestvo’ denen ‘hayat yaratımı’. Bu terim genellikle kusursuz bir estetik yaşam kuruluşuna ulaşma girişimiyle gündelik davranışların ideal yahut idealleştirilmiş bir çerçeve sokulması olarak anlaşılır (Boym, 2010, s. 15).

“Hayat yaratımı”, Turgut Uyar’ın geleceğine olan buyruğunda, geleceğin barındırabileceği olası bütün yaşam imkânlarını, kendi şairliği için tasarlama gayretinde olduğunun göstergesidir. Harold Bloom’un kavramları, Svetlana Boym’un bahsini ettiği bu “hayat yaratımı” adlı kavramla teması kolay bir yerde durmaktadır. Orhan Koçak’ın irdelemesinde de Turgut Uyar’ın geleceğini bir utanç ve suç duygusuyla tasarladığını görmekteyiz.

İki ayrı sahne, iki ayrı zaman: Gelecek, ak bahtın sahnesi; geçmiş kara bahtın. Ve şiir geçmişten geleceğe seslenerek onun kendi ‘aklığından’ utanması gerektiğini söylüyor. *Türkiyem*’in başka şiirlerinde de gördüğümüz suçluluk duygusudur bu: karşı konulmaz bir çekimin etkisi altında daha ‘ak’ bir geleceğe sürüklendiğini hisseden şair, şimdi terk edilmekte olan siyahtan özür dilemekte, aydınlık meydanın ortasına o karanlığın bir anıtını dikmeye söz vermektedir: kuşyemi unutulmasın (Koçak, 2014, s. 64).

*Kenosis ya da Tekrar ve Süreksizlik*’te, şair selefini ve selefini kudretli kılan öğeleri tekrar ediyorken, selefî de kendisinde değersizleştirerek selefî kudretinden arınmaktaydı. Orhan Koçak belirtme ihtiyacı duymasa da biz belirtelim. Turgut Uyar, Tralalla formunu bir nakarat kılıp sık sık tekrar ederek, aslında Cahit Külebi’nin “Tokat’a Doğru” adlı şiirindeki nakarati, “Dön Geri Bak”ı tekrar etmektedir. *Kenosis ya da Tekrar ve Süreksizlik*’te olduğu gibi, Turgut Uyar şiirinde, selefî suretine dönüşmüş ve tekrar edilmiş ve yitirilmiş karanlık Cahit Külebi’de surete kavuşan şiirsel kudrettir. “‘Tralalla’ bir geçiş şiiridir, kalıpların parçalanışının işareti olan bir şiir: İroni bir kez daha görünür, ama kendi çerçevesini de kırıp dökerek kadar abartmıştır” (Koçak, 2014, s. 65).

Turgut Uyar şiiri, geleceğe tekrar bir karanlık getirecektir. Bu karanlık *Solipsizm (Tekbencilik)* olacaktır. Fakat, bu karanlığın öncesinde, karanlığı aşmak ve ardından daha karanlık olabilmek için bir sapma gerekmektedir. “*Öteyi Beriyi Omuzluyorum*” ile *Clinamen (Sapma)* ve *Kenosis ya da Tekrar ve Süreksizlik* revizyon kategorileri gerçekleşmiştir. Karanlık, tekrar daha da karanlık olarak döneceğine göre, demek ki Turgut Uyar şiiri gerçekleştirdiği sapma aşamasında bu karanlıktan, dolayısıyla da *Solipsizm*’den, bedenî feragatinden caymıştır. Orhan Koçak, Turgut Uyar’ın geçiş sonrası şiirlerini incelemeye başlamıştır.

“Geçiş sonrasında asıl şiiriyle, Süreya’nın değindiği o yoğun, kıvamlı, ‘tüylü ve ıslak’ maddeyle, Arabistan’ın üç uzun parçasında, ‘Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur’, ‘Bir Kantar Memuru İçin İncil’, ve ‘Toprak Çömlek Hikayesi’nde karşılaşılıyor” (Koçak, 2014, s. 65). Bu şiirde Akçaburgazlı Yekta, doğru yoldan, Turgut Uyar da karanlıktan sapmış ve bedene geri dönüş gerçekleştirmiştir.

Sonra yanılğan insanlığım başladı / Birinde üç gece dört gündüz orada, evde kaldım. / Üç gece dört gündüz Sinan’ın yatağında kaldım. / Gülbeyaz’la Allahın emri olduk. / Ne o beni kandırmıştı, Ne ben onu baştan çıkarmıştım. İkimiz de bildiklerimizin ötesine, bulduklarımızın üstüne çıkmış istemiştik. Bir noksanlığı vardı sanıyorduk bütün olanların belki. Ama aslında bütünlüklerimize bahaneydik. Sinan uzaktaydı. Sinan çemberimizin dışındaydı. Sonra ne bulduk.

[.....]

Yine bir eksikliğimiz tamamlanmıştı galiba. İyice seçemiyorduk ama, anlıyorduk. Uzun yaz gecelerinin durgunluğunu, geniş yaprakların salıntısı ile tamamlayan gizli bitkiler gibiydik. Kaçmamız telâşlı değil sevindiriciydi önce. Ben o zaman, Tanrının, benim yapıma kattığı tatların, bende ötedenberi durmakta olduğunu, daha ötelere kadar da durmakta süregideceğini farkettim. Bu beni kanımda yüceltiyordu. Gülbeyaz benim toprağımı işleyen kazmamdı (Uyar, 2011, s. 134-140).

Biz tezimizde, Harold Bloom’un Askesis ya da Arınma ve Tekbencilik *adlı* kategorisinde, en mühim ögenin Çilecilikten ziyade, bu çileciliğe sebep olan *Solipsizm (Tekbencilik)* olduğunu önermekteyiz. Turgut Uyar’ın gerçekleştirdiği *Clinamen (Sapma)*, şiire bedensel devinimin en azından, olabildiğince girişinin işaretidir. Orhan Koçak da Turgut Uyar’ın bu şiirini irdelerken, “Benim yatağım simsiyah olmalıydı” diyen Turgut Uyar’ı eleştirinin temel programından çıkaramaz. Sonuçta, şiire bedenin girişi de çıkışı da Turgut Uyar’ın tasarısıdır. Bu tasarı, endişe ve hayat yaratımı kavramlarının paylaştığı ortak zeminde gerçekleşir. Şiirde beden geri çekilecek, Turgut Uyar daha karanlık *bir Solipsizm (Tekbencilik)* icat edecektir.

Uyar'ın bu şiirlerindeyse bütün bu farklı deneyim türleri tek bir koyu plazma içinde (yoksa magma mı demeli?) birbirine karışmış gibidir. Acıyla hazzın (aradaki 'gri' bölgelerden de geçerek) sürekli birbirine dönüştüğü bu plazmada duyularla duygu ve düşünce arasında da hiç durmayan bir trafik vardır. Ve bütün bu karışık deneyimin enerjisi, yasağın, engelin, ihlâlin 'sürtünmesiyle' daha da artar. Ya imge, o meşhur imge? Bir önceki evrede nasıl 'papatya' içe doğru çökerek 'kuşyemine' dönüşmüşse burada da dışa doğru patlayarak durağan, istikrarlı varlığını yitirir: imgenin bir öncesinde olmadığı zaman bir sonrasındadır Uyar, bir kaçış çizgisi üzerinde. Bir duyusal doluluk, doyumluk veya tamlık ânı değildir Uyar'da imge, olamıyordur (Koçak, 2014, s. 67-68).

Orhan Koçak'ın eleştirisinde, *Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce* adlı revizyon kategorisi en çok başvurulan kategorilerden birisidir. "Fakat aslında iblisler güçlü şairlere asla dadanmazlar. Şair güçlendiğinde bizzat iblis, Daimon olur olur çıkar, tabii tekrardan zayıflamadığı takdirde ve zayıflayana kadar" (Bloom, 2008, s. 130). Turgut Uyar birçok revizyon kategorisinin işlerlik kazandığı bir örüntüde ilerlerken, tekrar zayıflamak da Harold Bloom'un revizyon kategorisinde bir sapma yaratır. Turgut Uyar şiirinde *Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce* gerçekleşmiştir. Çevrimin tamamlanması için *Solipsizm* gerekmektedir. Beden, Turgut Uyar şiirinde Karşı-Yüce olmuştur. İblis, bedensizliğe dadanmış ve bedeni getirmiştir. Demek oluyor ki Turgut Uyar'ın durumunda Harold Bloom'un gözünde bu *Solipsizm (Tekbencilik)* ve *Çilecilik* bir güçsüzlük durumudur. Dadanılmaya açıktır. Oysa Turgut Uyar, "Benim yatağım simsiyah olmalıydı" diyerek geleceğe karanlığı, daha güçlü bir *Solipsizm* örüntüsünü getirmek için kendisini buraya sürüklemiştir. Turgut Uyar örneğinde şunu görüyoruz: *Solipsizm* daha lezzetli bir ava dadanmak istediği içindir ki, şeytanın musallat olduğu ve yeniden doğmuş bir şair gereklidir.

Onu yoldan sapmaya, kendi kendini baştan çıkarmaya yönelten şey de kendi güçlülüğü değildir zaten: eski durum içinde yeterince güçlü ve baskın olsaydı herhangi bir sapmaya ihtiyaç duymayacaktı. Gördük, orada ondan çok daha güçlülere, çok daha yeterlilere vardı, o eski durumun ustaları. Uyar o durumun çerçevesi içinde zayıf olduğu için sapmaya yeltenebildi. Orada usta olamadığı, acemi kaldığı için yeni bir durumun 'acemi efendisi' olmayı tasarlayabildi (Koçak, 2014, s. 73).

Orhan Koçak, Turgut Uyar'ın kendisini tekrar icat etme tasarısını irdelerken, Harold Bloom'un revizyon kategorilerini de büyük bir ustalıkla kullanmaktadır. Orhan Koçak, Kierkegaard ve Harold Bloom referanslarıyla Turgut Uyar incelemesinin bir bakıma sağlamasını almaktadır.

Riskliydi bu tasarı; bir eksikliğin, önceki duruma ait bir zaafın içinden türüyordu: 'yazmasa kimseler eksikliğini duymaz' gibi bir yargı onu da bekliyor olabilirdi. Uyar'ın formülünün ikili yapısı, tasarının cesaretiyle birlikte bu eksikliği de kaydeder: sadece kendini icat etmekten değil, kendini yeniden icat etmekten söz etmektedir. Bir boşluğa, bir 'sıfır' noktasına birdenbire düşen bir icat değildi; kendisi de eski durumun bir ögesi, zayıf yetersiz bir parçasıydı. Kendini bu durumun içinden bir kez daha 'icat edip' ileriye fırlatabildiği, demek kendi yarattığı bir boşluğun (bir düşme ihtimalinin) içinden geçebildiği içindir ki kendi ilk şiirleriyle birlikte bütün bir eski şiirin de bir zaaf olarak görünmesini sağlayabildi (Koçak, 2014, s. 74).

Harold Bloom, *Tessera* sözcüğünü Lacan'dan almıştır. Bu revizyon kategorisinde şair, selefinde bir eksiklik olduğu düşüncesiyle, selefinden sapar ve selefin eksikliğini tamamlamak ister. Orhan Koçak, Turgut Uyar'ın kendisini yeniden icat etme dürtüsünü irdelerken, Lacan'ı pek anma ihtiyacı hissetmeden, Harold Bloom'un revizyon kategorisi olan *Tessera ya da Tamamlama ve Antitez*'i için bu kavramı irdeler. Turgut Uyar'ın yaşadığı tekrar zorlantıları da böylece sürekli tamamlama zorlantısına dönüşür.

Herhangi bir tamamlanma tasarısının zorunlu koşulu bir eksiklik: o eksikliği gidermek üzere ortaya çıkmıştır böyle bir tasarı. Bu da eksikliğin bir kurucu sebep olarak, bir 'çentik' olarak her bütünlenmenin programına (belleğine) daha en baştan ve aslında sonuna kadar kaydedilmiş olduğu anlamına gelir. Ve sadece görünüşte paradoksal olan bir dönüşümle, formülün eksiklik kısmı tamamlanmadan daha önemli olmaya başlar: eksikliği giderme ihtiyacı, düpedüz eksiklik ihtiyacına, her seferinde eksikliği yeniden hissetme ihtiyacına dönüşür (Koçak, 2014, s. 75).

*Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce*'de, Harold Bloom Rilke'ye karşı çıkararak şunu söylüyordu: "Selefin şiirleridir direnen." (Bloom, 2008, s. 129) Turgut Uyar, Orhan Koçak'ın incelemesinde *Clinamen* ve *Daimonikleşme* revizyon

kategorilerini gerçekleştirmiştir. Yine de Turgut Uyar'ın icat tasarısının tekrar zorlantısının *Tessera* ile beyhude bir çabayla süreklilik kazanması, bütün icat çabalarına karşın hep orada olacak bir selefi zorunlu kılmıştır. İcat da yalnızca şairi değil, şiiri de bu özdeşleşme ile özneleştirmiştir. Tekrar zorlantıları ve retroaktif nedenselliğin her daim iş başında olması da Turgut Uyar örneğinde zorunlu bir yasaya evrilmiştir. Bu yasaya göre şiir artık, *kendisinden sonra gelen* bir özne olmaya hapsedildiği için, kendisine karşı sefleşir. *Daimonikleşme* kategorisi hep bir özdeşleşme yaratır. Turgut Uyar, *Solipsizm* örüntülerine karşı *Daimonikleşme* gerçekleştirmiştir. Yine de Daimonikleşme işlemlerinden sonra *Solipsizm* tekrar gelecektir. Karşı-Yüce, bir zamanlar Yüce olduğunu ve Yüce dolayısıyla orada olduğunu unutmaz. “Yekta yoldan sapmanın, kendi kendini baştan çıkarmanın figürüyse eğer, kitapta onun karşı kutbunda bir figür daha durur; dengenin, ölümcül bir dikkatin, hedefe mihlanmış olmanın figürüdür bu: tel cambazı” (Koçak, 2014, s. 81).

Sizin alınız al inandım / Morunuz mor inandım / Tanrınız büyük âmenna / Şiiriniz adam akıllı şiir / Dumanı da caba / Ama sizin adınız ne? / Benim dengemi bozmayınız. // ... // Aşkım da değişebilir gerçeklerim de / Pırıl pırıl dalgalı bir denize karşı / Yangelmişim dizboyu sulara / Hepinize iyi niyetle gülümsüyorum / Hiçbirinizle döğüşmem / Siz ne dersiniz deyiniz / Benim gizli bir bildiğim var / Sizin alınız al inandım / Sizin morunuz mor inandım / Ben tam dünyaya göre / Ben tam kendime göre / Ama sizin adınız ne / Benim dengemi bozmayınız (Uyar, 2011, s. 119).

*Solipsizm*, *Daimonikleşme* ile konuşmaktadır. Duyusal yoksunluğun, bedensizliğin, uyarıcıları alımlayabilecek bir bedenden yoksunluğun koordinatlarında duran *Solipsizm*, “âmenna” diyebildiği gibi, “illâllah” da diyebilmektedir. *Solipsizm* moru ve alı duyumsar, Karşı-Yüce bütün duyusallığıyla *Solipsizm* örüntülerine kendisini dayatmaktadır.

Kıtaların sonunda tekrarlanan iki dizenin ironik tonu, şiirdeki asıl tuhaflığın görülmesini engelleyebilir: “Siz” diye seslenen o denge bozucu faktörün kendisi fazla dengeli, fazla yeterlidir. Bu faktörün önceki şiirsel durumu (ve önceki ilişkiyi) temsil ettiğini söyleyebiliriz; alı alına, moru moruna denktir, “adamakıllıdır”. O zaman denge bozma etkinliği de bu yerleşikliği sarsmaya yönelen ironi, demek

şairin tarafına geçer. Buna karşılık, denge bozucu etkinin yeni bir durumdan, henüz adı bilinmeyen bir ihtimalden geldiği de söylenebilir; o zaman ironi de tutuculaşır, bir savunma çabasına dönüşür. Bu iki okuma da mümkündür, ne var ki bu yorum çatışmasını mümkün kılan şey şiirin kuvveti değil zaafıdır: kendisi de bu farklı okumalar arasında kararsız kalmış ve bocalamış gibidir. Kararsızlıkla tel cambazı için ölüm demektir (Koçak, 2014, s. 81).

Bu eleştiri yönteminde şiirler arasında hoyrat bir ilişki varsayılmaktadır. Şairin şiiriyle özdeşleşerek kendisini icat etmesi, bu özdeşim yasasının gereğidir. Bu durum, şairin diğer şairlere karşı kimi savunma mekanizmaları geliştirmesini gerektirmiştir. Bu savunma, şiir içinde gerçekleşir. Şairin libidinal yatırımı şiirine yönelmiştir. Özdeşleşme ilkesi, bir bastırma ilkesini de beraberinde getirmektedir. Orhan Koçak'ın Turgut Uyar ile ilgili tespiti, şairin diğer şiirler karşısında yaşadığı endişenin bu gibi doğum anlarında, bir savunma mekanizması gerçekleştirdiğidir.

Uyar'ın şiirinin radikal dönüşüm anları hep bir savunma çabasıyla ilişkilidir, aynı zamanda bir hamle-öncesi pekiştirme olan bir savunma. Şiir bir başka güçlü şiirin (ya da 'şiir' olarak işaretlenmiş bir algının, şairin kendisine 'şiir' olarak ulaşan bir düşüncenin) onu istila etme ve boğma tehdidinin uyandırdığı endişeye karşı çabalamaktadır (Koçak, 2014, s. 90).

Şair bir kez kendisini icat ettiği için ve bu icat sonsuza yazılarak tekrar zorlantısıyla süreklilik kazandığı için, Orhan Koçak da bu süreci irdeleyebilme fırsatı bulmuştur. Dolayısıyla artık eleştiri yöntemi, kendi gerekçelerini karşılamaya, kendisi de bir süreç olarak süreçle bakışmaya koyulmuştur.

İlk katmanda Külebi'nin 'dön geri bak'ını gördük. Cumhuriyet'in kültürel programının içerdiği gerilimin Külebi tarafından daha da şiddetlendirilerek dönüştürülmesi ve böylece bir güçlü şiir haline getirilmesi. Uyar bu gücün çekimini hissetti, oraya yöneldi ve bazı savunmalardan sonra onunla yüzleşebilecek hale geldiğinde çoktan başka bir şiire geçmekte olduğunu da fark etti. Şehre yeni bir şair gelmişti. Ama şehir onun muydu? Ya da şöyle soralım: Şehir her zaman çoktan işgal edilmiş olduğuna göre, bari onu oraya yönelten dürtü kendisinin miydi? Hayır, şehre gelmiş olmaktan duyulan suçluluk(savunma) kadar, şehrin çekimi de (dürtü) bir başka büyük şiirin damgasını taşıyordu. Dağlarca (Koçak, 2014, s. 91).

Turgut Uyar ne Cahit Külebi'nin ne de Dağlarca'nın sebebidir; ancak onlar karşısındaki duygulanımı ve hoyratlığı, tekrar şair seçilmesini, bir özne olarak kendisini tekrar icat etmesine sebep olacaktır. Burada Turgut Uyar için Orhan Koçak'ın tespit ettiği sorun, şairin artık duygulanımının gerekçesinin kendisi olmayışıdır.

### 2.3. Özne Olarak Şiir ve Deneyim

Orhan Koçak, *Solipsizm (Tekbencilik)* ve deneyim ile ilgili Turgut Uyar şiirinde gidebileceğimiz yerlere dair birkaç işaret bırakmıştır. Biz ise Orhan Koçak'ın deneyim kavramıyla varacağı yere, hayat yaratımı kavramıyla ilgili izler bırakarak müşterek bir zemin oluşturmayı önerdik. Turgut Uyar şiiri, diğer şiirler karşısında bir tehdit hissettiğinde, bir başlangıç noktası olarak *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerine çekilmiştir. Şair süreç olarak tekrar zorlantılarıyla hep daha sert bir zemine çekildiği için bu örüntüler hep daha zorlu gerçekleşmiştir. Bu süreç, Orhan Koçak'ın diyalektik akıl yürüyüşlerini de ilerletmiştir. Eleştirmen, bıraktığı işaretlerin gideceği yeri daha açık bir şekilde göstermeye başlamıştır. Deneyim, bir zamansallık belirlemiştir. Bu zamansallığa, Harold Bloom'un rehberliği neticesinde tekrar figürü dahil olur. "Her şiirin hayatında üç şiir vardır: (1) daha önce yazılmış etkili bir şiir; (2) yazılmakta olan şiir; (3) henüz yazılmamış ama yazılabilecek şiir. Geçmiş, bugün, gelecek. Sayfada gördüğümüzün bunlardan ikincisi olduğunu düşünebiliriz, şiirin kendisi, sürekli şimdisi" (Koçak, 2014, s. 95).

Biz, deneyim kavramının biraz daha açıklayıcı olmasına çabaladığımız için, Orhan Koçak'ın "sürekli şimdi" diyerek işaret ettiği zamansallığı biraz daha açık kılma ihtiyacı hissediyoruz. Eleştirmen deneyim tartışması için Harold Bloom ile mutabakat kurmuştur. Kurduğu mutabakat, Harold Bloom'un retroaktif tasarısını sekteye uğratan bir donmuşluk barındırmaktadır. Bu donmuş zamansallıkta ne beden ne de "sürekli şimdi" denilen bir zamansallık vardır. Alman İdealizmi ve diyalektik, elbette donmuş bir süreç ihtiva etmez. Fakat donmuş zamansallık üzerinden bir süreci ihtiva ederek süreci irdeler. Sorun, belki de Alman İdealizminin kaçındığı beden örüntülerine, idealizmin ikicilikli yapılarının da sebep olduğu bir *Solipsizme*, beden bir tebelleş gibi geri dönüşünde yatmaktadır. İdealizmin, zihinsel örüntülerle kavramsallaştırmaya çalışırken ıskaladığı beden,



Orhan Koçak'ın "sürekli şimdi" dediği bedensel akış olmalıdır. Bu süreç, Orhan Koçak'ı, Alman İdealizminin etkisinde düşünen Gadamer'in Deneyim kavramına götürmüştür. Harold Bloom'un retroaktif nedensellik ile inşa ettiği kavramsal örüntü, bütün geçmişin ve geleceğin değiştirilebileceği bir uzam üzerinde oturmaktadır. Orhan Koçak, deneyimin kavramsal işlerliğini Gadamer ile yürütmeyi tercih ettiği içindir ki, bu bölümde retroaktif tasarıdan uzak durmayı seçmiştir. Bunun gerekçesi, kendini icat tasarısının bir şefkatten arındırılarak hoyratça sorguya açılacak olmasıdır. Bu sorgu, Harold Bloom'un teorisine deneyim kavramını katmıştır.

Harold Bloom'un önerdiği üzere şiirler arası hoyrat ilişki, kendini icat etme tasarısının gerekçesidir. Yine de Orhan Koçak'ın Turgut Uyar şiiri dolayısıyla Alman İdealizmine ihtiyacı vardır. Böylece Orhan Koçak eleştirisindeki kavramsal dizge, Harold Bloom ve Alman İdealizmini müşterek bir zeminde mutabık kılmaktadır. Bu zemin, Orhan Koçak'ın kendi kavramsal dizgesidir ve biz bu dizgenin, tıpkı Harold Bloom'un da söylediği gibi, birbirlerine hoyratça saldırması gereken kavramsal örüntülerle dolu olduğunu düşünmekteyiz. Bunun sebebi şudur: retroaktif nedensellik Kierkegaard ile inşa edilmiştir ve karşımızda, Kierkegaard'ın belki de bir etkilenme endişesiyle Yüce olarak gördüğü ve kendisini bir Karşı-Yüce kılmak zorunda kaldığı Hegel bulunmaktadır. Orhan Koçak eleştirisinde Harold Bloom dolayısıyla başlayan Kierkegaard atıfları, kendini yavaşça Hegel'in atıflarına bırakacaktır. Burada düşünülmesi gereken, eleştiride gerçekleşen bu kavramsal dizgenin dönüşümüdür. Orhan Koçak'ın kavramsal dizgesi, kendini icat etme tasarısına şefkatle yaklaşarak kendisini askıya almışken, bağlam sorguya daha hoyrat bir şekilde açıldığında eleştirmenin kavramsal dizgesi de geri dönmüştür. Hegel'in Aufhebung kavramıyla deneyim kavramına ilham olduğu ve böylece doğurmuş gözüktüğü Gadamer, Orhan Koçak'ın Turgut Uyar eleştirisine de sirayet etmesine sebep olmuştur. Hegel ve Kierkegaard gibi karşıt dizgeler barındıran Orhan Koçak'ın kavramsal derinliği için *Etkilenme Endişesi'nin* de bir önermesi vardır: "Selefin şiirleridir direnen" (Bloom, 2008, s. 129).

Orhan Koçak eleştirisinin Turgut Uyar'ın kendini icat tasarısında vardığı yer, eleştirmenin kavramsal dizgesine bir çatışmayla dönmüş gibi gözükmektedir. Bağlam sorguya hoyratça açıldığında, Orhan Koçak da Gadamer'den yana tavır almış gözükmektedir. Orhan Koçak, Kierkegaard ile devam ederken itirazını da yükseltmeye başlamıştır:

Kierkegaard gecikmenin ne demek olduğunu en iyi hissedenden yazardı belki ('sıkı çalışan, kendi babasını da dünyaya getirir') – ama kendi düşüncelerinin de bu gecikmeden türediğini, ona karşı bir savunma olduğunu görmeye yanaşmıyordu. Yeni gelenin yolu önceden gelmişlerin 'kocaman gölgesiyle' karardığında devreye girer tekrar ve bekleyiş. Şiirdeki 'geleceğe doğru hatırlamanın' işlevini de böyle anlamalıyız: bir ertelemedir, mühlet kazanmaktır, henüz erişmediği bir geleceğe işaret bırakmaktır (Koçak, 2014, s. 105).

Şair ve şiir, Harold Bloom'un Freud'a yaptığı atıflar dolayısıyla, estetik temsilin zemininde birleşmiştir. Şairin kendisini bir estetik temsil olarak görüyor olması tartışılması gereken bir konudur. Bu libidinal ilişki, yazar ve metni arasındaki Aydınlanma ikicilikliğini tekilleştirmiştir. Turgut Uyar'ın kendini yaratma deneyimi, şiirsel tekilikte, geçmişle şimdi arasında gerçekleşmiş ve geçmişi de tekrar yordamıyla sağaltmıştır. Orhan Koçak bu teorik yürüyüşte şair ve şiir arasındaki bu libidinal ilişkiyi kırarak Alman İdealizminin ikiciliklerine geri dönmüştür. Artık, sonsuz bir geniş zamana kayıtlı ve şairinden de ayrılmış gözükken bir şiirin deneyim kavramıyla ilişkisi irdelenmektedir. Orhan Koçak'ın yaptığı ayrıştırmada şiir, şairine karşı özerkleşmiş ve özneleşmiştir. Oysa başından beri Harold Bloom'un rehberliği bize şunu söylüyordu, özne bir bastırma, olağandır ki şiir de böylece bir bastırma olmak zorundadır. Orhan Koçak'ın eleştirisi, şairin kendini yaratma tasarısını irdelerken bütün bu sürece, eleştirel şablonun da önerdiği üzere şairin o şiiri yaratma sürecini katmaktaydı. Şimdiyse, geniş zamana yazılan şiirden dolayı, şiir, şairden özerkleşmektedir.

Asıl alışveriş ve çekişme, geçmişle şimdi arasındadır. Gelecek ya da potansiyel, sadece şairin geleceğe kalma ('şiirsel oğullara' sahip olma) tasası olarak belirir Bloom'un çerçevesinde. Böyle bir tasanın (bir feragat jesti kılığında) Uyar'a da yabancı olmadığını biliyoruz: 'yarım yamalak biçimler bulacaksınız,' diyordu, 'belki başkaları sever tamamlar.' Ama gelecek sadece bir kalıcılık isteği olarak mı

girer şiire? Ama gelecek sadece bir kalıcılık isteği olarak mı girer şiire? Şair kendisi göçtükten sonra da yapıtının okunmasını açıkça veya gizlice istemiş olabilir. Oysa şiirin böyle bir artakalma isteği olamaz: artakalmak üzere değil, düpedüz orada olmak üzere sahneye çıkmıştır; sonsuz bir geniş zamana kayıtlıdır (Koçak, 2014, s. 95).

Sonsuz bir geniş zamana kalan şiir, donmuş bir temsildir. Böylece temsil dış bir uyarandan, bir şimdiki zaman boyutundan yazarak değıştirilebilir. Temsil donmuş gözükene dek inandırıcıdır. Temsil, temsil olmaktan çıkarak bir libidinal akış haline gelir. Yazmak bu durumda, yazar için libidinal bir akıştır. Yazı, şimdiki zamana kayıtlı olan ve dolayısıyla şimdiki zamanın bedeniyle, libidonun kendi nesnesini yazdığı bir özne hâlini işaret eder. Şiir estetik bir temsille donana dek, metnin feromonlarıyla, bağırsak kurtçuklarıyla, metnin kanının dolaşımıyla inandırıcıdır. İnanç, yazının deneyimleyeni olan özneye, yazdığı anda aittir. Bu inandırıcılık, tanığı üçüncü tekil kişi kılmaktadır. Oysa yazar, tanık değil faildir. İnanırıcılığı onaylayan ve hüküm veren ve bir ikicilikli yapının sonucu olan zihinsel okurlaşmıştır, sonradan gelendir. Donmuş estetik temsil, artık yazarın yazısıyla işi bittiğinde inandırıcı durmamaktadır. Özne fail olmaktan çıkarak deneyim kavramıyla tanıklaşmaktadır. Bu temsil, Alman idealizminin doğayı ancak dönebileceği bir yer olarak konumlayıp, doğaya karşı edilgen bir seyirciliğe gerilemesinin de sebebidir. Doğa, ancak dönülebilir bir geçmiş manzarasıdır. Şairin egzaması, sonsuz bir geniş zamana kalan, donmuş bir estetik temsile dönüşmüştür. Egzama ve entropi de durmuş gözükmektedir. Deneyim, ancak ölmüş gözükken bir sonsuz bir geniş zamana kaydedilmiştir. Şiir, bedensiz ve devinimsiz bir zihnin manzarasına dönüşür. Söz konusu olan, epistemolojik imtiyazlarıyla muzaffer, tabiatla ayrışmış ve tabiata hâkim olduğu sanrısında seyircileşmiş bir Alman Romantizmi ve dolayısıyla Alman İdealizmi deneyimidir.

Orhan Koçak, şairinden ayrıştırmış gibi yansıttığı şiir-özneyi, şairin kendini yaratma tasarısıyla çelişen bir durum olarak yansıtırsa da bu kasıtlı ve gereklidir. Bu kasıt, Orhan Koçak'ın Gadamer'e dönerken Alman idealizmine ilişkin kendi kavramsal derinliğine de dönmüş olmasıyla ilgilidir. Böylece tarihselleştirme gerekliliği daha da baskın olmaya başlamıştır. Şairin kendini icat tasarısı, şairden ve şiirden özerkleşerek tarihselleştirilmesi gereken bir bağlam olmaya

başlamıştır. “Şiirin kalmak istediği bir gelecek yoktur, sadece varmak istediği bir geleceği, bir potansiyeli vardır. Tıpkı, dönmek istediği değil de unutmak istediği bir geçmişi, bir mirası olduğu gibi” (Koçak, 2014, s. 95).

Orhan Koçak, kendini icat etme bağlamını tarihselleştirdiğinde özneyi şiirleştirir. Buna karşın, Harold Bloom’un teorisi bağlamın bastırılmış öznesi olarak şairi olabildiğince fail kılarken, şiir de zaten bir bastırılmışlık formu olarak başından beri özne konumundadır. Dolayısıyla şair ve şiir, süreç olarak eleştirinin bazen ayrışan bazen de birleşen nesnesi konumuna indirgenir. Orhan Koçak da bundan kaçınmamış, Turgut Uyar’ı başından bu yana sürece dahil etmiştir. Orhan Koçak’ın eleştirisinde, Turgut Uyar bağlamın içinde bağlamı anlamak için bir özne olurken, bağlamın kendisi sorguya açıldığında, Turgut Uyar değil, şiirin kendisi özneleşir. “Yazılmakta olan şiir, vardığı yerin yabancılığından irkilerek tekrar geçmişe (ama ‘kendi’ geçmişine dönmek, ‘Akçaburgaz’ yalnızlığına sarınarak dinlenmek istiyordu. Ama hangi kendisi, mirasınki mi, potansiyelinki mi?” (Koçak, 2014, s. 98).

Orhan Koçak, bir bağlamı sorgulamak için Turgut Uyar’ın fail kılınacağı bir şiire yönelmek durumundadır. Böylece şiirin özne olmaktan çıkar ve Turgut Uyar tekrar özne olur. Nihayetinde şiire o bağlamı veren Turgut Uyar olmuşken, şiir açığa çıktıktan sonra, Turgut Uyar’a o bağlamı veren durum sorgulanmaya açılacaktır. Artık içselleştirme, boşaltma şiir dediğimiz öznenin mülküne dönüşmüştür. Oysa şiir vardığı yerin yabancılığından irkilebilen bir özne konumunda irdelenmiştir (Koçak, 2014, s. 98). Orhan Koçak, Turgut Uyar’ın kendini icat tasarısında mühim bir yeri olan *Solipsizm* örüntülerini tartışmaya açmak için şiirin özneliğinden, şairin özneliğine geçmektedir. “Şiddetli bir ‘içselleştirme’ nasıl olur da aynı anda bir ‘boşaltma’ ve hareketiyle eşleşebilir? Söylemek bile fazla, iğrenmenin nerdeyse otomatik sonucu şiddetli bir çıkarma / boşaltma refleksidir, bir arınma ihtiyacı. Uyar, üstlendiği zorlaştırıcıları fazla içselleştirmiş ve şimdi de bir boşaltma ihtiyaç duymaktadır” (Koçak, 2014, s. 100). Bu sebeple Turgut Uyar’ın *Islaktı Tütünlerle Sülünler* şiiri, Orhan Koçak’ın *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntüleri için irdelediği şiirlerden birine dönüşmüştür.

Bu karanlık bir şeydi!.. Bu karanlık bir şeydi!.. Bu karanlık bir şeydi!.. Ne iyi!.. Kara bir yapıların ve ıslak sülünlerin önünde duygunluğuma bir şeylerin değindiği...

Islak bir halat atarlardı, boynuma ıslak, öğrenirdim. Ne iyi!.. Yalnızlık bir ıslak halat, suları beni ıslatan. Bu boşluk kaç kez kadın, kaç kez erkek. Kirletilmiş, ıslak yatakların altına gizlenerek bir ıslak kedinin yavaş yavaş tüylendiği. Bu karanlık bir şeydi. Ne iyi!.. Islak bir kadının etimi sevindirdiği. Bu karanlık bir şeydi!.. Yaşanan!..

[.....]

Ölüm tadında değil yattığımız. Bir süs, belki çocuksuz bir süs, sabahları her şeyimizi utandırır. Bu karanlık bir şeydi. Ne iyi!... Karanlık bir şey ne iyi. Bir yalvaçın sabırla ağızıma su verdiği... (Koçak, 2014, s. 100).

Orhan Koçak'ın çalışmasında Akçaburgazlı Yekta, ihlâl dolayısıyla *Solipsizm* örüntülerinden kaçışın başat karakteridir. Bu ihlâl ve sapma, Turgut Uyar'ın kendini icat tasarısında Cahit Külebi'ye karşı gerçekleşmiştir. Bu aşamada Turgut Uyar, yeni bir icat tasarısı için tekrar *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerine çekilmektedir. Artık öğrenme, Orhan Koçak'ın çalışmasında bu örüntülere eşlik eden yardımcı terimlerden birine dönüşmüştür. Şiiri bir bağlam dolayısıyla düşündüğümüz için, şiirin bütün olası yorumlanabilirliğinden sıyrılarak bağlamın olası yorumlarına vardığımızı da kabul etmemiz gerekmektedir. Bu zeminde, *Solipsizm* ve öğrenme tuhaf bir ikili oluşturmaktadır. Julia Kristeva, sanki Turgut Uyar'ın şiirini okumuş gibi, öğrenmeyi şöyle tanımlamıştır: "Varlığın kusursuz, zıvanadan çıkmış bir içeriden ya da dışarıdan kaynaklandığını sandığı, tahammül ve tahayyül edilebilir olasılığın dışına defedilmiş bir tehde karşı o şiddetli, karanlık isyanlardan biridir öğrenme." (Kristeva, 2018, s. 13)

Turgut Uyar, Akçaburgazlı Yekta ile, bir icat tasarısının tekrar zorlantısından dolayı, sapma ile *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerinin olabildiğince terk edilmesini sağlamıştır. İhlâl yordamıyla dönülmüş bedensel haz sapmanın gerçekleştiği zemindir. Şimdiyse, beden ve hazla icat edilmiş bir öznenin tekrar kendisini icat etmesi gerekmiştir. Bu ancak daha karanlık bir *Solipsizm* ile gerçekleşmiştir. Sorun, dönülmüş *Solipsizm* örüntülerinin kendine kattığı bir icada çarpmasıdır: beden. Dolayısıyla beden ancak yadırganabilir bir yabancılik hâline

dönüşmektedir. Kovulacak beden de şiirin ve sürecin bir parçası haline gelmektedir. Turgut Uyar'ın Harold Bloom'un teorisi için işlerlik kazanabilmesi de, Orhan Koçak'ın Turgut Uyar hakkında retroaktif nedenselliği düşünebilmemizi sağlayabilmesiyle aynı gerekçeye dayanmaktadır. Bu icat tasarılarında, retroaktif nedensellik bedeni bazen görünür bazen de görünmez kılmaktadır. Elbette, bütün bunlar Orhan Koçak'ın bağlamını ne kadar güçlü kurduğunun belirtisidir. Orhan Koçak'ın takip ettiğimiz bağlamı dolayısıyla, bu *Solipsizm* örüntülerinin bedensel olasılığının, ancak iğrenme ve mazohist örüntülerle gerçekleşebileceğini anlamaktayız. "İlk göze çarpan (ve bu metni Arabistan'ın uzun şiirlerinden ayıran) özellik, bağlamın silinmiş, öykünün ufalanarak birtakım negatif duygu belirtilerine çözülmüş olmasıdır. Cinsellik şefkatten koparak hazla iğrentinin birbirini beslediği bir mazohist egzersizi andırmaya başlamıştır" (Koçak, 2014, s. 100).

Özne, tekrar şair olduğu ve bağlamın da şair üzerinden kurulduğu bu durumda, Orhan Koçak da tekrar Kierkegaard'a dönmüştür. Bağlam, şiir üzerinden kurulup da özne şiir olunca, Orhan Koçak'ın kavramsal dizgesi Kierkegaard'dan kopacaktır. Orhan Koçak'ın bağlamı, Harold Bloom'un teorisinde büyük bir yeri olan Kierkegaard'ın tekrar diyalektiğine şöyle dönüyor:

Daralma evresinde hatırlama esas olarak çileci temrinlerle, tekrarla ilişkilidir. Hatırlamayla tekrarın bağına Kierkegaard kurar: 'Tekrar ve hatırlama aynı harekettir, ama zıt yönlerde. Çünkü hatırlanan şey olmuştur, geriye doğru tekrarlanır; oysa gerçek tekrar ileriye doğru hatırlanır.' Tekrarın görevi, 'insanın parmaklarının arasından kayıp gidebilecek' bir heves olan 'umut'tan ve vakitsiz, fazla erken ve dolayısıyla 'hemen eskiyecek' bir 'yenilikten' korumaktır (Koçak, 2014, s. 105).

Kendini icat etme tasarısı, bir bağlam olarak sorguya açılacağı için, Orhan Koçak da Kierkegaard'ı içererek, Kierkegaard'a karşı düşünmeye devam etmek durumundadır. Artık akılda tutulan ve git gide baskınlaşmaya, hoyratça sorgulanmaya başlayan bir bağlamla karşı karşıyayız. Dolayısıyla varılacak yer için, özne olarak şiirin üç zamanı hatırlatılıyor: geçmiş, şimdi, gelecek.

Neyi korumak? Hayatı, daha somut olarak da bugünü, bugünün gelecekle bağlantısını: tekrarın bir 'içkinlik değil, aşkınlık olduğunu' da belirtir Kierkegaard."

Şimdinin sonraya açıklığını korumak için o vakitsiz yenilik hevesinin, erişme ve bulma yanılısamasının bir yana bırakılması gerekir: gelecek ancak ertelenmekle korunabiliyordur (Koçak, 2014, s. 105).

Harold Bloom'un revizyon kategorileri Turgut Uyar örneğinde iç içe geçmiştir. Orhan Koçak da Turgut Uyar'ın kendini icat tasarısının bu kendine özgü durumundan dolayı, *Kenosis (Boşaltma)* işlemini *Solipsizmin (Tekbencilik)* bir gerekçesi kılmışa benzetmektedir. Bunun sebebinin şu olduğunu düşünmekteyiz: Turgut Uyar, kendisini tekrar icat edeceği için, önceki icadına, kendi geçmiş-geçecek şiirine karşı bir *Kenosis (Boşaltma)* işlemi gerçekleştirmelidir.

Solipsizm de bir mantıksal yanılı olarak kalamayacak kadar hesaplı bir sağ kalma çabasının, bir mücadele tekniğinin adıdır. Öyle bir mücadele ki, içerdiklerinden kurtulmak adına kendinden de vazgeçmesi, kendini boşaltması, kendini görememesi, tanıyamaz olması gerekiyordur. Solipsizm geçidi karanlık bir tüneldir (Koçak, 2014, s. 107).

Orhan Koçak kendini icat tasarısını bir bağlam olarak inceleyebilmek için, özne olarak şairden özne olarak şiire geçiş yapmak durumundadır. Bu ara geçişin temel kavramı, deneyim olacaktır. Orhan Koçak'ın kavramsal yürüyüşünde, bu sefer en büyük yardımcısı Harold Bloom değil, Turgut Uyar'dır.

Uyar'ın 'Ozanın İşi' denemesinde söyledikleri de bu tünel ânına denk düşer: 'Bütün savların tersine, öyle sanıyorum ki bir ozan da (bazı genel eğilimler, ilkeler dışında) çoğu zaman, ne yazacağını bilememektedir. [...] Ozan nasıl yazacağını bilmez, her zaman, sonunda nasıl yazmış olduğunu görür. [...] O da çoğu zaman, herhangi bir okuyucu gibi, pek inandığı, ama ancak bazı yönlerini kavrayabildiği bir şiir karşısındadır (Koçak, 2014, s. 107).

Orhan Koçak'ın deneyim kavramını önemsiyor olması, kendini icat tasarısı bağlamının sorguya açılmasından önce, özneyi şairden şiire geçirecek anahtardır.

Gadamer, Almanca terimin fiil halinin (erleben) "bir şey olurken hâlâ hayatta olmak" anlamına geldiğini belirtir: "Şu halde deneyim sözcüğü de gerçek bir şeyin kavranışındaki dolaysızlığı ima etmektedir; [deneyim konusu olan şey şunlardan farklıdır: kişinin varsayıldığı, ama -ya başkalarından alındığı, söylentiden

devşirildiği ya da çıkarsamayla, tahminle varıldığı veya hayal edildiği için- kendi deneyiminde bir tanıklık bulamayan şey. Deneyimlenen şey her zaman kişinin kendisinin deneyimlediği şeydir.” ‘Bir şey olurken orada olmak’ -ne var ki sürece başlayan kişi ile sonunda hayatta kalan kişi birbirini tanıyamaz hale geliyor, ortaya en azından iki farklı özne çıkıyordur. Gadamer *erlebnis* kavramının 19. yüzyılın biyografi yazınıyla birlikte kök saldıgını da belirtir; ama maruz kalınan deneyimin şiddet ve yoğunluğu, biyografik özdeşlik ve devamlılık düşüncesini zora sokmaktadır (Koçak, 2014, s. 108).

Orhan Koçak'ın, Turgut Uyar örneğiyle sorguya açacağı kendini icat tasarısının bağlamını açmadan, bu bağlamın Turgut Uyar örneğinde, çok da neşeyle gerçekleşmediğini belirtmek gereklidir. Genelde bu tasarı, romantik ironiyle gerçekleşerek, şairin kendisine karşı bir parodiye dönüşmesine sıklıkla sebebiyet vermiştir. Hatta şunu iddia etmek de çok güç olmaz: bu parodi, bir *Kenosis* (Boşaltma) yordamıyla, bilinçli de gerçekleşebilir. Selefin etkisini parodiyle çok sık tekrar etmek de selefi ciddiyetin yüce kudretinden arındırarak, selefi gülünç bir insanilikle eşitlemenin gerekçesidir. Özellikle, postmodern durumda internet personalarının kendilerini icat edebilme ve profilleşme durumu, bir *Kenosis* (Boşaltma) mekanizmasını da devreye sokmaktadır. İster felsefi ister edebi olsun, bağlam hep parodiyle gülünç düşürme ve etkisinden kurtulma mekanizması işletmektedir. Yine de, persona parodi yordamıyla ödünçlediği o kudretten Yüce olma yordamıyla pay alırken, selefi de gülünçleştirir. Postmodernizm, selefine karşı bir *Kenosis* (*Boşaltma*) gerçekleştirmekte, bütün modern kadroyu gülünçleştirmektedir. İronik olan, bu durumun başlatıcısı Romantikler olmuştur. Svetlana Boym aktarıyor:

Romantizm -yaşamı şiirselleştirip, sanatı da otobiyografikleştirerek- yeni bir ikonografi, asli unsuru sanatla yaşam arasındaki ayrılmaz bağ olan yeni bir imge repertuarı yaratmış olur. Şair âşık oldu mu Werther gibi trajik bir biçimde ve sınırsızlaşmış âşık olmalı, öldü mü Shelley, Byron, Lermontov veya Puşkin gibi trajik ve kahramanca ölmelidir. Şair Vigny veya Keats gibi yalnız da olsa olur ama, Hugo veya -Sibirya'ya ve idam edildikleri yere kadar peşlerinden ayrılmayan eşleri ve sevenleriyle şiirli konuşan Dekabrist- Rus şairleri gibi halka mal olmuş bir şahsiyet, seçkin bir politikacı ve devrimci olması tercih edilir şairin. Romantizm de kendi “deva”sını bulmuştur: romantik ironi. Romantik şairler yaşam ve



sanattaki Romantik tutumların parodileştirilmesine öncülük etmiştir (Boym, 2010, s. 21).

Bütün bunlara karşın, Turgut Uyar için bir hayat yaratımı söz konusu olacaksa bile bu neşe ve parodiyle gerçekleşmemiştir. Şairin, “*Öteyi Beriyi Omuzluyorum*” adlı şiirinde Cahit Külebi’ye karşı gerçekleştirdiği ironide bile karanlık, yitmiş olmasına karşın, ironinin başlatıcısı konumundadır.

Orhan Koçak hem hayat yaratımı hem de Turgut Uyar için durumu özetlerken deneyim de eleştirmenin Turgut Uyar’dan neden bağlama geçebildiğinin anahtarı olarak orada durur: Turgut Uyar, artık kendi icadı olan şiirini, bütün içerdikleriyle, kendi dışında bir özne olarak deneyimlemeye başlamıştır.

Çelişkinin kaynağında deneyim kavramının Romantik soyağacına kayıtlı “kişisel deha” veya “özgünlük” fikriyle bunun daha sonraki radikalleşmiş türeviden olan “kendi kendini yaratma” tasarısı vardır. Bunların esas olarak bir tarihsel gecikmişliğin reaktif ifadesi olduğunu biz artık görüyor olabiliriz – geç gelenin kendisi görmek zorundadır, yoksa başlayamaz. Ama çalışmaya başladıktan sonra, tam da bu çalışmaya ‘pek inanmaya’ başladığı noktada, yalnız olmadığını da sezmeye başlar – *yabancı bir canın yaşarlığı hep köşebaşlarında*. O canları içselleştirmeye, içererek tasfiye etmeye yönelir. Ama içerilmiş başkalık (öncelerin başkalığı) bu kez de şiirin kendi içinde bir çatallanma, bir ayrışma halinde yeniden ortaya çıkar: şair o ‘pek inandığı’ şiirini ancak başkaları kadar anlayabilmektedir artık (Koçak, 2014, s. 108).

Şunu açıkça söyleme ihtiyacı hissediyoruz: kendini yaratma bağlamına deneyim kavramını kazandırmak Orhan Koçak’ın edebiyat kuramına bir katkısıdır. “Esas olarak kendi kendini yazan (ve ancak buna inanabilen) bir şiirle onun icracısı ya da teknisyeni olan şair birbirinden uzaklaşacaktır *solipsizm* geçidinde. Geçidin en net tanımını *Her Pazartes*’teki ‘Ölü Yıkayıcılar’da buluyoruz” (Koçak, 2014, s. 108). Şiiri Orhan Koçak’tan aktarıyoruz:

Hep anlamsız şiirler yazarım, karanlık, orda burda

Hep geceler yaşarım orda burda.

‘Karanlık yaşıyor bizi, belki biraz korkuyorum, benim

Her şeyim biraz su içer gibi öyle kolay, biraz da  
İşer gibi sonsuzluğa  
Halbuki ben sonluluğa.' (Koçak, 2014, s. 108).

Orhan Koçak, Turgut Uyar şiirinde *Solipsizmin (Tekbencilik)* imge kadrosunu çıkarmaya başlamıştır. Bu kadronun belirlenmesi, deneyim kavramının da *Solipsizm* ile iliştiği muğlak durumun ifşasıdır. Bu muğlak ifşa, hiçbir uyarıcıdan etkilenmeyen, her şeyi ve herkesi yadsıyan bastırılmış öznenin, kendisine ilişkin bir deneyim yetisi kazanmış olması ve kendisine karşı sefleşmesiyle ilgilidir.

En küçükten başlayan bir kuru bakliyat dizisinin (çevre koşulları ve basınçtan taze bitkiler kadar etkilenmeyen dayanıklı taneler), demek bir katılıklar dizisinin sonuna yerleştirebileceğimiz gibi, bir çekilmeler dizisine dahil edebiliriz onu: kuşyemi = kendi rüyasındaki köy = uzun rüyasındaki tohum = bataкта büyüyen kaygısız kamış = kendi sürecini yaşayan bakla. Bütün bu kendilik / sahicilik imgelerinin soyutlanmış özetini 'kendi sürecini yaşamak' fikrinde buluyoruz: bir tür özerklik iddiası, dışsallıklardan etkilenmeden kendi yarasını, kendi yolunu belirleme tasarısı (Koçak, 2014, s. 109).

Orhan Koçak'ın eleştirisinde, bağlamın sorguya açılabilmesi için özne tekrar şiir olmuştur. Bu durum metafizikten kaçarken bir başka metafiziğe yakalanma durumudur. Şairinden özerkleştirilerek esrarengizleştirilmiş ve özneleşmiş, zamandan pek münezzehe olmayan bir şiir-özne ile karşılaşmamız bu durumun göstergesidir.

Solipsizm, çatışmanın da bütün taraflarıyla birlikte şiddetli bir içselleştirmeye uğraması anlamına gelir. Her şey süregiden şiirin kendi içinde olup bitmektedir. Ve bu yazılmakta olan şiir, geldiği bu noktada, asıl tehdidin dışardan değil de kendi içinden geldiğini hissediyor olmalıdır. Yazılmakta olan şiirin değerini ölçecek şey, o şiirin kendi geçmişi, o noktaya gelene kadar başardıklarıdır – ve belki daha çok da kendi potansiyeli, henüz yapmadığı ama yapabilecekleri. Etkilenme endişesinin geçirdiği bu radikal içselleşme, Harold Bloom'un bağlı kaldığı Oidipal çatışma şemasını çapraşıklaştırır. Zorluk sadece 'şiirsel baba'nın yerini artık şiirin kendi geçmişinin tutmasında değildir. Şiirin geleceği de bir

tehditkar oğul' olarak soluğunu şimdi'nin ensesinde hissettirmeye başlamıştır - ona yetişemeyebilecek, elinden kaçırabilecektir (Koçak, 2014, s. 148).

Orhan Koçak, Gadamer dolayısıyla Alman İdealizmi ve Harold Bloom'u mutabık kılmıştır. Fakat bu hoyrat karşıtlık, Harold Bloom'un da zaten Batı metafiziğini ve Batı kanonunu Oedipus kompleksine dayanan bir anlatıyla yeniden icat etmesinin gerekçesidir.

Tarihsel maddecilik de bir kaçış, bir savuşturma, bir uzlaşma formasyonu olarak görünür. Evet insanlar kendilerini yaparlar – ama buldukları koşullarda. Doğan şiir açısından bakıldığında, bu formülün ikinci yarısı, birincisinin şiddetinden, travmatik hakikatinden kaçınmanın, onu sakinleştirmenin, ona yalan söylemenin aracından ibarettir (Koçak, 2014, s. 17).

Orhan Koçak, kendini icat tasarısına başlangıçta şefkatle yaklaşırken, şimdi tarihsel maddecilik tekrar bağlama bakmaktadır.

Asıl tehlikeli öncel, bu yıkım-yapım kolaylığının kendisiydi; asıl gelenek de tastamam bu gelenek cılızlığıydı! Bu şu demektir: kendi apansız yeniliğimin ve kolay başarımın asıl faili ben değilim; o çok önem verdiğim 'sebepsizliğin / öncesizliğin' hiç de metafizik olmayan bir tarihsel sebebi var: Tanzimat'taki ilk büyük kopuş ve bunun kolaylaştırdığı sonraki peş peşe küçük kopuşlar süreci. Beni asıl 'etkilemiş' olan usta budur; tekrarlanan doğumlarımın dölleyicisi bu kökensel kopuş ve hiçleşmedir: 'efendimiz acemilik' (Koçak, 2014, s. 149).

Harold Bloom'un Nietzsche ile Platon'u bile bu hususta mutabık kıldığından bahsetmiştik. Orhan Koçak'ın Turgut Uyar şiirinde kendini icat tasarısıyla olan ilişkisi, Harold Bloom ile bir yere kadar yürüdü. Ardından, Gadamer ve dolayısıyla Alman İdealizmi, kendini icat tasarısının tarihselleştirilmesini gerektirdi. Orhan Koçak'ın bütün kavram dizgesi, konuyu irdeledi ve nihayet Tarihsel Maddecilik de bağlama geldi.

#### **2.4. Yadırmatma ve Mesiyani Duyuş**

Orhan Koçak'ın Turgut Uyar incelemesi, şairin kendini icat tasarısını en karanlık revizyon kategorileriyle, Harold Bloom'un teorisini de saptıran bir güzergahta ilerlemiştir. Turgut Uyar şiiri, bu bölümde biraz nefes alacaktır. Orhan Koçak'ın

da tespit ettiği üzere, Turgut Uyar aslında hep yaşamın kadrosuna yazılmış, solipsist bir karanlıktansa, o karanlıktan kendini icat ettiği tasarısıyla yaşama ait neşeyle anılmıştır. Orhan Koçak, *Sonsuz ve Öbürü* derlemesinden Edip Cansever, Tomris Uyar ve Tuncer Uçarol'un yazılarından aktarıyor:

Yaşam kadar zengin bir malzemenin peşindedir... Duyargalarını alabildiğine açarak, gündeş dünyayı, çağı, bütün çalkantıları koyar şiirine', 'Turgut Uyar ölümü unutan, yaşamın dışına süren şairlerden değildi. Ölümü yaşamın bir parçası olarak görüyordu.', Nereden bakılırsa, yaşamının dokularına sidiği bir serüvendir bu... Her şey 'yaşamın şiirini yazmak' ve 'şiirini yazdığına yaşamak' gibi bir şey olur çıkar.' 'Turgut Uyar'ın tek şiiri yaşamdır.' (Koçak, 2014, s. 151).

Orhan Koçak ise bu kanıda değildir. "Uyar'da sık sık 'ölüm yaşamın bir parçası' değil de, hayat ölümün bir parçası olmuştur" (Koçak, 2014, s. 151). Orhan Koçak, yine de şairi bu karanlıkta bırakmamış, şairin yaşamın kadrosuna yazılmasına sebep olan coşkun durumun gerekçelerini, şairin kendisini icat etme tasarısının bir parçası olduğu için irdelemeye koyulmuştur. Orhan Koçak için "Büyük Evetleme"nin ilk gerekçelendirisi şöyledir:

(1) Baskın duygu tonu kederden sevince, mutluluğa kayar; kendine inanan, safdil olmayı, hatta bazen kendini aldatmayı bile göze almış bir mutluluktur bu. Akış ve beden gibi Uyar'da zaten birbiriyle ilişkili olan düşünceler, Bergson'un *élan vital* (hayati atılım) kavramını andıran bir 'dirim' motifinin çevresinde örgütlenir; ama artık dilsel bir bedendir bu, akış da sadece suyun ve kanın değil, aynı zamanda dilin, dilselliğin retoriğin akışkanlığıdır. Eksiltiye eğilimli bir söyleşinin yerini abartı tekniği alır; yükseklik ve derinlikle ilgili motifler öne çıkar (Koçak, 2014, s. 152-153).

Böylece Turgut Uyar'ın beden ve akışla, bazen de bedeninin akışsız duraksamasıyla bir netice kazanmış solipsistik evreni, Bergson ile tanışacaktır.

(2) Solipsizm deneyinde yaşanan parçalanma ve bağımsızlaştırma, zihinsel enerjinin eski sadakat noktalarından koparak serbest kalmasına yol açmıştır. Kemalizmin çerçevesinden sıyrılan reformcu ve ilerlemeci bilgiler, 'toplanma' ve 'geliş' düşüncelerinin çerçevesinde, Mahşeri ve Mesihçi bir devrim düşüncesine doğru akarlar. (Kesin ideolojik kopuşun biraz daha sonra, Atatürkçülük adına

yapılan 1971 askeri darbesinde gerçekleştiği de söylenebilir belki.” (Koçak, 2014, s. 153).

Bir baba olarak Kemalizm ve oğulun Oedipus kompleksi gayet olağan bir örüntüdür. Yine de Orhan Koçak’ın Mahşer ve Mesih motifleriyle bıraktığı iz, Walter Benjamin ile örülecek bir teorik şablonla ilgilidir. Modernizmin bir örüntüsünden, başka bir örüntüsüne geçilmektedir. Dolayısıyla artık şunu söyleyebiliriz, bu bölümde Orhan Koçak’ın Turgut Uyar önermesi, Bergson ve Walter Benjamin etrafında şekillenecektir. Karanlık evre, *solipsizm* nihayetinde Bergson ve Walter Benjamin ile neşe olarak yaşamın kadrosuna yazılmıştır.

Tarihi olmaz bir bakış gibi,  
 Oh Sanki evrenin en son gecesini yaşadım  
 Sanki dinazorlar ve ben ve en hızlısı öbürlerinin  
 Bir ilkel eşitlikte buluştuk. (Evrenin kendi kurduğu gecesini.)  
 Ben! Çocukları sevdim yaşadım. Dünyaya alışmadım  
 Kuru güller gibi yersiz ve inceydim biraz. Hep  
 bunu duydum. Bunu yaşadım. Pastanelerle şurda burda.  
 Oturdum emekli konsoloslarla iskambil oynadım.  
 Emekli konsoloslar, kutu yapımcıları büyük pastanelere,  
 hâmurkarlar, pabuççular, polis hafiyeleri, kesekâğıtçılar  
 Saraçlar, kurşun dökücüler, muhasebeciler, su yolcuları  
 Şarkı düzenleyenler, saat tamircileri!..  
 Şimdi tarihte saat kaç? (Koçak, 2014, s. 157-158).

Turgut Uyar kendini icat tasarılarında, solipsizmi geri çekildiği bir öz olarak başlangıç noktası kılmıştır. Ardından da bu *Solipsizm* bir tekrar ile ileriye doğru işletilmiştir. Kuşyemi bir başlangıçtır. Kendi rüyasındaki köy bir başlangıçtır. Böylece kendi sürecini yaşayan baklaya çekilmeye artık gerek kalmamıştır. Turgut Uyar’ın şiir-öznesinde, deneyim, Turgut Uyar’a bir benlik kazandırmıştır. Böylelikle ölüm şaire yaklaşınca, kendini tekrar icat etme tasarısının çekileceği

yer de bütün icatlardan sonra bir bakla değil, ben olabilmiştir. Ölümün yaklaştığı anda, endişe veren ve tekrar bir icat tasarısına sebep olabilecek selef kimdir?

'Ben!', bir şaşkınlığın, hatta bir yazıklanmanın nesnesi değil, patlayıcı bir potansiyelin kaynağıdır burada. 'Evrenin en son gecesi', solipsizmin uzun sürmüş gecesinin sonudur: yok oluşla yeni bir başlangıcın uç uca geldiği bir zaman noktasında, bekleyişle içten içe aydınlanıyor, durmadan şekil değiştiriyor gibidir. Bir Kıyamet sahnesini de andıran bu son gecede en eski olanla (dinozor) henüz başlamamış veya çoktan başlayıp da ileriye fırlatılmış ve gelecekte görünmezleşmiş olan ('en hızlısı öbürlerinin') ben'in şimdisiyle bir araya gelir. 'bir ilkel eşitliğin' eşzamanlılığında buluşur. Başlangıçla son çakışmaktadır. Başkası tarafından yaratılmamıştır bu son gece; 'ben' kendi çabasıyla kurmuştur onu, bu evren öznenin kendi ürünü, kendisidir ve özne de şimdi kendi kurduğu bu kozmosun içinde bekleyişle, hayranlıkla bakılmaktadır (Koçak, 2014, s. 158).

Tarih böylece, Orhan Koçak'ın da kavramsal dizgesinde büyük bir yeri olan Tarihsel Maddeci referanslarla irdelenecek bir olguya dönüşür. Walter Benjamin'e varmak için, Orhan Koçak'ın Hegel'e gitmesi gerekmektedir. Orhan Koçak'ı Hegel'e, Turgut Uyar götürecektir. Eleştirmenden aktarıyoruz:

Tarihi olmaz bir akış gibi,  
Tarihin yanlışı olmazdı biliyorum. Olsaydı!  
Yanlışı olmaz gecikir. Ancak. Bir yapma incelik gecesinde  
Danteller ve tüller ve krizantemle ve  
Belki de bir mektupla Lady Montague'den ve  
Bayram şenlikleriyle. Oysa ben, Kış geldi  
Dağlara filan gittim. Gözlükleri sevdim.  
Coin de feu'lü bankerler kullansın diye. İncil'i ve  
Aquino Thomas'ı okurken. Ve titrek yaşlı kadınlar,  
La dame aux Camelias'yı dinlenme yurtlarında.

Sırf bir haziran doğru çıksın diye,  
Oturdum, bütün bir gün dikiş diktim.  
Gözlükleri ve saatleri sevdim, okşar gibi sildim camlarını

Okşar gibi siliyorum, gözlükçüleri ve saatçileri  
 Saatime bakıyorum, hiç kızmıyorum, hiç kızmıyorum  
 Biraz geri kalmış, düzeltiyorum (Koçak, 2014, s. 159).

Orhan Koçak'ın eleştirisinde metafizik, tarihi de bir özne kılan metafizikle tekrar bir araya gelmiştir. Orhan Koçak'ın kavramsal dizgesi Hegel'e tekrar uğramıştır. "Tarih yanlış yapmaz, olsa olsa gecikir." gibi Hegelci bir düşüncenin Uyar'ın şiirinde ne işi var?" (Koçak, 2014, s. 159). Orhan Koçak'ın Turgut Uyar şiirinde, Walter Benjamin'e varabilmesi de Hegel vasıtasıyla gerçekleşmek durumundadır. Buna sebep olan, Turgut Uyar şiirindeki mahşerin, Orhan Koçak'ın kavram dizgesindeki Walter Benjamin'i 'gıdıklamasıdır'. Eleştirmen haksız da sayılmaz, tarih ve mahşer bir araya geldiğinde, bir kavramsal dizge yavaşça ve planla buraya varacaktır.

Tarihi imkânsız bir akış olarak yaşadım: negatif yaşadım, akan ya da akar görünen suyu tersine doğru, kaynağa doğru yüzmeye çalıştım. Bu, bir. Bunu yapmıştır, adına seçilme geçidi dedik. Ama tarih zaten akmıyordu, kilitlenmişti, gerçekleşmeyen bir potansiyel olarak orada durakalmıştı; kendimi kanatarak onun da akmasını sağladım. Bu da iki, yalnızlık geçidi (Koçak, 2014, s. 159).

Kendini icat tasarısı, bağlam olarak Orhan Koçak için başlangıçta şefkatle yaklaştığı bir bağlamdır. Kilitlenmiş tarihin eleştirmene verdiği ıstıraba, belki de her ne kadar tarihsel de durduğu için inandırıcı olmayan bir özerklik iddiasının imkânları yine tarihin bu devindirilebilir icadıyla bir şefkat vermiş gibi gözükmektedir. İroniktir ki, bütün bu irdeleyiş de Orhan Koçak'ta gördüğümüz çıkmazın güzelliği olmaktadır. Öyle ya, çıkmazın güzelliği Turgut Uyar'ın dekadantlığının göstergesidir (Koçak, 2014, s. 11). Orhan Koçak, Turgut Uyar incelemesiyle bu çıkmazı, kendisi adına semiyotik bir dönüşüme uğratmış gözükmektedir. *Etkilenme Endişesi*, Orhan Koçak için ne söylerdi? Eleştirmenin kavramsal dizgesi zengindir. Şiiri de estetik bir temsil olarak kavramsallaştıran Orhan Koçak, Walter Benjamin'e şöyle bir göz ucuyla baktıktan sonra, Bergson'a gelmektedir. Nihayetinde eleştirmenin bağlamı sorgulamak için seçtiği yöntem, çok da özne olduğuna inanmadığı şairi, sürece dahil etmektedir. Eleştirmen,

Turgut Uyar'ın Bergson okuyup okumadığını, şairin böyle bir kavramsal belleğe sahip olup olmadığını irdelemiştir. “Uyar'ın Bergson'la ilgilenip ilgilenmediğini, mesela M. Şekip Tunç'un Bergson çeviri ve yorumlarını okuyup okumadığını bilmiyoruz. Yazılarında ikisinin de adı geçmez. *Bir Şiirden* kitabında pek değinilmeyen şairlerden biri de Tanpınar'dır, filozofun buradaki asıl izleyicisi” (Koçak, 2014, s. 162).

Orhan Koçak, kendi kavramsal dizgesiyle düşünüp yer yer bu kavramsal dizgenin savaştığı bir zihin örüntüsüyle de çatışmaktadır. Eleştirmen için de bir *Etkilenme Endişesi* mümkünse, bu aşamada Orhan Koçak, Turgut Uyar üzerinden bir baba doğurma faaliyeti içindedir. Orhan Koçak, selefin insanileştirildiği kimi küçük alaycılıklarla Turgut Uyar'ı dürtmekteydi. Bu işlem bittikten sonra, selefin *suretini* değersizleştiren ve seleften kurtulan bir *Kenosis* (Boşaltma) değil, selefin *suretini* kendi kavramsal dizgesiyle “özdeş” kılmaya çalıştığı ve bu verili malzemeyi de bulabildiği bir aşama ihtimal dahilindedir. Turgut Uyar Gadamer, Hegel, Walter Benjamin ve şimdi de Bergson ile eleştirmenin kavramsal dizgesiyle eşitlenir. Yalnızca *Kenosis* değil, *Daimonikleşme* de Orhan Koçak'ın faaliyetine eşlik etmektedir. “Şiirsel babamın Ben'i neredeyse, o da orada olacak' daha doğrusu 'onunla daha karışmış onunla daha da karışmış durumda ben'im de orada olacak” (Bloom, 2008, s. 138) Gelenek. “Tekrar” Harold Bloom'a ve dolayısıyla Nietzsche'yi anımsayalım: “Eğer iyi bir baba yoksa, bir tane yaratmak şarttır” (Bloom, 2008, s. 91).

Orhan Koçak, geleneği cılız bulmaktadır (Koçak, 2014, s. 149). Şimdi bu gelenek cılızlığına karşın, kendisini icat tasarısıyla gelenekleşmiş bir Turgut Uyar var kılınmıştır. “Uyar'ın Bergson'a tümüyle yabancı olduğunu söyleyenler çıkacaktır. Ama neyi göstermiş olacaklar, bir Türk şairinin bir yabancı filozofla birlikte anılmasından duydukları sıkıntıyı açığa vurmaktan başka? Bergson'un dirimselciliği, 1920'lerin başında İstanbul Darülfünunu” (Koçak, 2014, s. 163) Belki de şunu iddia edebiliriz, bir Türk şairin yabancı filozofla birlikte anılması, Orhan Koçak'ın doğurduğu babadır. Rehberini takip eden Orhan Koçak'ın da verili bir tarih bularak Turgut Uyar'ı inşa ettiğini söylemek mümkündür. Böyle



düşünmemizin bir gerekçesi daha var: “yarım yamalak biçimler bulacaksınız,’ diyordu, ‘belki başkaları sever tamamlar” (Koçak, 2014, s. 95).

Turgut Uyar’ın şiirinde Bergson’u işler kılabilmek için, Turgut Uyar’ın Bergson’u okumasına gerek de yoktur. Nihayetinde, Turgut Uyar Harold Bloom’u da okumamıştır. Orhan Koçak, Turgut Uyar şiirinde izlerini tespit ettiği hiçbir filozof için Turgut Uyar’ın bir kavramsal takibe sahip olup olmadığını hiç sorgulamamış olmasına karşın, Bergson büyük bir iddia gibi durduğu için belki bir savunma ihtiyacı duymuştur. Ne olursa olsun, gerekçe hazırdır: başlangıçta irdelemeye değer görülen ve cezalandırılmayan, sonradan da tarihsel olduğu irdelemelerle açığa çıkan kendini icat tasarısı şefkatle karşılanmıştır. Şimdi cesaretinden dolayı her türlü kavram dizgesi için de muktedirdir: “Varsın okumamış, hatta adını bile duymamış olsun: Bir *élan vital* fikrine, bir ‘virtüel zaman’ sezisine erişmek için Uyar’daki kadar gözükara bir ‘kendini icat etme cehdine’ girişmiş olmak yeterli değil midir?” (Koçak, 2014, s. 163).

Bir yandan da Orhan Koçak iddiasına gelebilecek olan eleştiriye, henüz o eleştiri gelmeden, belki de kavramsal dizgesinin kendi iddiasına vereceği yanıtta, hem de kendi kavramsal dizgesini paylaşan muarızlarına karşı, kendisine karşı işler kılmaktadır.

Öte yandan, bu en coşkulu döneminde bile Uyar’la Bergson’un dirimselciliği arasında bir uyumsuzluk saptanabilir. Birincisi Bergson’da herhangi bir ruhsal bastırma (Freud) fikrine yer yoktur; insanların kendi kendilerini aldattıklarından, kendilerini belirli beceri ve başarıyla kaptırıp asıl yaratıcılıklarını üstlenmekten kaçındıklarından söz eder; ama bastırma türünden şiddetli ruhsal savunmaları zorunlu kılacak bir içsel çatışma hemen her zaman ufkunun dışında kalır. Kesiksiz bir yaratış çizgisini bölen, engelleyen tek şey, zihnin kendi yaratılarına ve pratik başarılarına fazla bağlanmasıdır Bergson için. Oysa Uyar’ın şiir çizgisinin şiddetli kesiklerden oluştuğunu gördük: daralmalar, tıkanmalar, kapların kırılışı, apansız atılım ve genişlemeler ve ardından yeni daralmalar. Uyar’ın filozoftan ayrıldığı bir başka noktayı dirim fikrine en çok ikirciksiz yatırım yaptığı ‘Büyük Saat’te bile saptayabiliriz. Saat kaç sorusunun ilk cevabı (‘Bilmem? Ben güneş saati kullanıyorum’) baygınlaştırıcı, köreltici ve boğucu bir yakınlık içinden verilmişti. Öznenin başına güneş vurmaktaydı ve o da bu güneşi ‘sen’ diye

seslendiği kadının göğüsleriyle birlikte 'avuçluyordu'. *Elan vital*, aralıklara yer vermeyen, farkları eriten bir parıltı ve ısınma haliydi burada (Koçak, 2014, s. 163-164).

Turgut Uyar'ın kendini yaratma deneyimi irdelenirken, Orhan Koçak'ın şairi çağdaşlarına nazaran bu bağlam için daha uygun bir isim olarak nitelendirmesi, şairin külliyatından caymamasıyla gerekçelendirilmiştir (Koçak, 2014, s. 34). Nihayetinde kendini icat tasarısı da geçmişi ve geleceği retroaktif bir tasarıyla değiştirme cüreti göstermekle eşitlendiği için, şairin tekrar ve tekrar sapma göstermesi, bir anda Bergson etkisinde şiir yazması da olasıdır. Eğer Orhan Koçak'ın iddiasının doğruluğunu varsayacaksak, burada mühim bir ayrıntı da bunun zamanlamasıdır. Orhan Koçak, Turgut Uyar'ın Bergsoncu olamayacağına dair iddiaları sıralamıştır. Buna karşın, aynı şiirin tahlilinden hareketle, Bergson'un sürece yine de dahil edilebileceğini düşünür:

Ama ikinci (sondaki) cevap farklıdır ve farktır, mesafedir: 'Şimdi saat kaç? / Yıldızlar evet diyor uzaklarda.' Büyük olumlama, kendi kelimesiyle asıl burada ortaya çıkar; ama aynı anda soruyla cevap arasındaki mesafe de çok açılmıştır. Bir 'evet' vardır; ama epeyce uzaktan, yıldızların yanıp sönen işaretinden gelmektedir. Ve işaret de her zaman fark demektir: imgeyle anlam ya da gösterenle gösterilen arasındaki asgari mesafe, asgari ama giderilmez ayrılık. Uyar, şiirinin zamanının gün ortasından geceye ve ışık kaynağının da güneşten yıldızlara neredeyse 'habersizce' kaymış olmasının anlamı üzerinde düşünmüş müydü? (Koçak, 2014, s. 164).

Orhan Koçak, iddiasının bir aşırı-yorum olarak algılanmasını göze alsa da, iddiasını, şiir içindeki terimlerle açıklamaya çalışmıştır. Turgut Uyar şiiriyle ilgili böyle bir iddianın aşırı-yorum gibi durmasının gerekçesi, şairin ilk kez böyle açıklanması olabilir. Ayrıca Orhan Koçak, aşırı-yorumu göze alan bir eleştirmen olmasının yanında, aşırı-yorumu hafifleten gerekçesi, metnindeki terimlere gösterdiği sadakattir.

Bir kere, aşırı-yorum göze alınmadan yorum yapılamaz, yoksa Cemal Süreya'nın deyişiyle istatistiği stilistik sanan bizim eski 'nesnel eleştirmenlerimiz' durumuna düşeriz. İkincisi, ben burada şiirin içinde ne olup ne bittiğini yine şiirin kendi terimleriyle göstermeye çalışıyorum (Koçak, 2014, s. 164).

Turgut Uyar'ın Bergson etkisinde şiir yazmış olabileceği olasılığına metinden hareket ederek giden Orhan Koçak, Walter Benjamin ve Kıyamet ilişkisinin de bir aşırı-yorum olma ihtimalini değerlendirerek, “*Güneşi Bol Ülke*” şiirini anımsatır. Şiirdeki terimlerden yola çıktıktan sonra da Tomris Uyar'ın bir söyleşisine atıf yapar: “Tomris Uyar, eşiyile ilgili bir söyleşide, Uyar'ın “en sevdiği” şeyler arasında, ‘arkadaşı Mithat, Cahit Külebi'nin şiiri, bütün pehlivanlar ve patlıcan kızartması'nın yanında ‘kutsal inançlar’ı da sayıyordu” (Koçak, 2014, s. 165).

Orhan Koçak için şairin şiirini yazma süreci eleştirel yöntemin bir parçasıyken, okudukları da bu sürecin bir parçasıdır. Eleştirmen, Turgut Uyar'da tespit ettiği revizyon kategorilerinin, şairin okuma sürecine de sızdığını düşünür.

Yine de fark var iki okuma arasında ve bu iki fark Kuran'ın Tevrat'a göre Uyar'ın kendi zihniyet dünyasına ‘içkin’ olmasıyla da sınırlı değil. Tevrat'ı okuduğu dönemi (solipsizm geçidi) düşünürsek bu okumada iki isteğin rol oynamış olabileceğini görürüz: daha yabancı olana gitmek, ama böylece aynı zamanda daha eski kaynağa, en ilksel, en başlatıcı söze gitmiş olmak. Birincisi daha negatif olanıdır, solipsizm geçidinin daralma dünyasına ait bir dürtü. İkincisiyse olumluyucu, onarıcı bir eğilimle ilişkili (Koçak, 2014, s. 165).

Turgut Uyar'ın Cahit Külebi'de gördüğü o içkinlik, şairin bir *Clinamen* (Sapma) ile *Solipsizm* (*Tekbencilik*) örüntülerine çekilmesine sebep olmuştur. Rastlanan benzerliğin potansiyeline ulaşmışlığı, artık o potansiyel için uğraşmayı gereksiz kılmıştır. Şair böylece, kendini icat tasarısında uyarıcılara kapanarak, dışsallığı yadsımak ve dışsallık tarafından belirlenimi kırabilmek için, dışsallığın etki edemeyeceği bir benlik inşa edebilmek için tekrar *Solipsizm* örüntülerine çekilmiştir. Orhan Koçak, Tevrat'ı *Solipsizm* ile ilişkilendirmiştir. Bu kavramsal dizgesinin gerekçelerini yabancı, başlatıcı, ilksel figürleriyle kurmuştur. Eleştirmenin şu ana kadar tespit ettiği *Solipsizm* kadrosuna bakalım: kuşyemi, kendi rüyasındaki köy, uzun rüyasındaki tohum, bataкта büyüyen kaygısız kamış, kendi sürecini yaşayan bakla. Bütün bu kadro, şairin Tevrat okuma sürecindeki gerekçeleri Solipsizm ile tutarlı kılmaktadır. Eleştirmene göre, solipsist evreden çıkmaya yönelindiğindeyse Kuran, Turgut Uyar'ın okuma sürecine dahil olmuştur.

Uyar'ın bazı İslami motifleri devralışının daha açık işaretlerini, *Her Pazartes'*nin sonundaki 'Biraz Daha' şiirinde buluruz. Ama bu devralışın anahtarı kitapta iki şiir önce yer alan 'Yeşile Geçit'te verilmiştir. Biçimsel olarak birbirini andıran bu iki şiirin (ikisi de görece kısa dizeler ve uzun kıtalardan oluşur; başka şiirlerde gördüğümüz tırnaklı parantezli bölümlere rastlanmaz) birlikte okunması gerekir. 'Yeşile Geçit', solipsizmin geçidinin çıkışında, o geçidin artık bir yerden (yoksunluktan) geçiş olmaktan çok, bir yere (doğuma, bahara) geçiş olarak görüldüğü bir noktadan yazılmıştır (Koçak, 2014, s. 166).

Kierkegaard'ın retroaktif nedenselliği, tekrar diyalektiğini geleceğe doğru bir hatırlama olarak gerekçelendirmiştir. Turgut Uyar'ın kendini icat tasarısı da solipsist düzlemde bu diyalektiği kullanmıştır. Hatırlama ve eksiklik, Turgut Uyar'ın Mahşer kompozisyonunda Orhan Koçak'ın temel gerekçeleri olmuştur.

Derin ve kapanıktılar büyük / geçitlerden geçtik / Ortada ortak bir güneş /  
Bulunmaz bilinmez bir korku / Çok eski çok uzak / Her şey çok uzak çok eski /  
Büyük ve ulaşılmaz sanki // ... // Ot yeşile donanır elbet / bırakılırsa / parıldar  
güneşte bıçak / O şehirler ki motorlarıyla / Bir şanlı adım gibi ordan oraya / eksik  
motorlarıyla / eksik çelenkleriyle / eksik ölümleriyle / O şehirler ve sular / bir güçlü  
dirim gibi / Yayladan büyük suya / Yayladan büyük suya ancak // ... // Saat beşte  
ey güneşsizlik / seninle birlikteyim seninle / bir koşuyu paylaşıyorum / seninle bir  
dirimi yarışıyorum / Yerde ve gökte / Savaşta ve barışta / Uykulu ve güneşli / Bir  
sabah gibi / Ey bilmediğim bir yerde başaklanan buğday / Sana yaraşıyorum  
(Koçak, 2014, s. 166).

Orhan Koçak'ın bu iki şiiri birlikte düşünme gerekçesi, "Yeşile Geçit" şiirindeki eksiklik motifi ile ilgilidir. Bu motifler eleştirmene, kendini icat tasarısında mühim bir yeri olan ve kendi kavramsal dizgesinde de bulunan *Tessera*'yı (Tamamlanma) tekrar düşündürmüş olmalıdır. Eksikliğin beyhude tamamlama çabası, solipsist uzamda şair için hep ileriye doğru bir başlangıç noktası kılınmıştır. Evet, şiir yönelmiştir, fakat bu yöneliş hatırlama ile işlerlik kazanmıştır. "Eksiklik, sonraki atılım için güç almaya yarayan geçici bir geri çekilme olarak görünür burada, bir tür trampelen; ya da atılım sırasında hep hatırlanması gereken bir negatif enerji kaynağı. Hatırlama olarak toplanma düşüncesi "Biraz Daha" şiirinde şekillenir" (Koçak, 2014, s. 166).

*Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerinde eksiklik, “Yeşil Geçit” ile belirlemiştir. Şimdiyse hatırlama motifi, sağaltıcı bir etkiyle *Solipsizm* örüntülerinden tekrar dışarı çıkmanın örüntüleriyle ileri atılmaktadır.

Kullanmam ucuz özgürlüğü sana sığırırım  
 Azarladığım bir duyguyu suya bırakıp  
 Günlük dövüşü en uygun yerinde keserek  
 Ve kan biraz daha akar durur, akmalıdır  
 Bir çaresizlik sanırım, öfkem büyür uğunurum  
 Oysa bir çiçek bir güzel dünyaya bakmalıdır  
 Ve kuytulardan, unutulmaktan tek tek  
 Ölülerimiz toplanacaktır.

[.....]

Ne kadar hüzün geçmişse dünyadan  
 Ne kadar acı geçmişse yaşayacağız  
 Hepsini yeniden, bir bir dünyada  
 Dünyadan ve dünyayla sana sığırırım  
 Acılardan ve hüzünlerden değil  
 Kaçmalardan ve korkulardan değil  
 Çünkü bir güçtür sıcaklığın kollarıma  
 Çünkü kanları, kanları, kanları hatırlarım  
 Çünkü ölülerimiz toplanacaktır  
 Ve yüceltilecektir bir mavide (Uyar, 2011, s. 334).

Orhan Koçak, Harold Bloom ve Walter Benjamin’i bir arada düşünmektedir. Teori için de ilginç bir an belirlemiştir. *Etkilenme Endişesi*’ndeki şiirsel kadro ile Turgut Uyar’ın semavileşmiş *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntüleri *Clinamen* sebebiyle gerçekleşmiştir.

Dünyadan 'sen'e sığınılmakta, ama aynı anda ona dünyayla birlikte sığınılmaktadır. Tarih-aşırı bir duyguyla tarihsel, dünyevi bir davranış iç içedir. Ve ikinci kıtanın sonuna doğru, aşkın bir varlık olarak 'sen' dünyevi, tensel sıcaklığı hissedilen somut bir kişi olarak belirir. Bazen 'sen' olarak çağılan bazen de 'o' zamiriyle işaret edilen bu varlığın Divan ve Toplandılar boyunca hep oynak bir göndermesi vardır: aşkınla tarihsel arasında, tekille çoğul arasında, hatırlananla beklenen arasında gidip gelir. Ama burada asıl vurgu hatırlama ve geçmiş kayıpların restorasyonu üzerinedir (Koçak, 2014, s. 167).

Kayıpların restorasyonu Walter Benjamin ile Harold Bloom'un mutabakat zeminidir. "Fakat Şeytan şairin lanetlenmiş kuvvetiyle bu konu üzerinde kafa yormayı reddeder ve bunun yerine kendi görevine döner: geride kalan her şeyi toplamak" (Bloom, 2008, s. 61).

Turgut Uyar'ın kendini icat tasarısındaki revizyon kategorilerinin birbirleriyle sık sık yer değiştiriyor oluşu, verili olanın semavi örüntüleriyle ilginç bir yere varmıştır. Harold Bloom'un revizyon kategorilerini metaforlarla anlatırken seçtiği şiir kadrosu zıt belirlenimlere uğramıştır.

Toplanma (Diriliş ya da İkinci Yaratış fikriyle birlikte) Kuran'ın hemen her sûresinde tekrarlanan motiftir; Mahşer her şeyin hatırlandığı an olmaktan da çok, hiçbir şeyin unutulmamış olduğunun anlaşıldığı andır. 'Yerde yürüyen hayvanlar ve kanatlarıyla uçan kuşlar da sadece sizin gibi birer topluluktular. Biz Kitap'ta hiçbir şeyi eksik bırakmadık. Sonra hepsi Rablerinin huzurunda toplanacaklardır.' (6:38). 'Ölülerimiz toplanacaktır / Doldurulan bir kıyı gibi.' (Koçak, 2014, s. 167).

*Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerini ikicilikli yapıların sonucu olarak belirlemiş ve bu örüntüleri bir bedensizlikle nitelendirmiştik. Aşkınlık tasarısı da bu ikicilikli yapıların referans dizgesinde yer almaktadır. Bu durumda solipsist aşkınlık tasarısı da koşulunu bedeni bedensizlikle aşmakla sağlamaktadır. Beden, şimdiki zamanının uyarıcılar kadrosunun tasallutundan kurtulmaktadır. Solipsist özne, yalnızca buna sebep olan iradenin tahakkümüne girmiştir. Aşkın olanla dünyevi olanın mutabakat içindedir. Ritüele dönüşen ve bir ibadeti andıran kendini icat etme tasarısı nihayetinde tekrar solipsistik bir evreye girmiştir. *Solipsizm (Tekbencilik)* yalnızca kendini icat tasarısının bir sonucu değildir. Tasarının tarihselliğinden önce de orada, bir tarihselliğin sonucu olarak vardır. *Sonra gelen,*

*Etkilenme Endişesi* olmuştur. Böylesi bir aşkınlık iddiası, aşkın da olmadığı ve tarihsel olarak verili olanla iş tutmak zorundadır. *Solipsizm* örüntülerinin giyineceği ikonografi her daim semavi olandır. Şairliğin kimi edebiyat teorilerinde kurumsal olarak peygamberlikle ilişkilendirilmesi de belki bu *Solipsizm* (Tekbencilik) ile ilgilidir. Orhan Koçak'ın Turgut Uyar şiirinde incelediği kendini icat tasarısında başat bir revizyon kategorisi olan *Solipsizm*, nihayetinde ilk *sapmayı* Cahit Külebi'ye karşı politik bir gerekçeyle yapmıştır. İcadın sonucu da politik bir *Solipsizm* olmuştur. Bu politik mesiyaniğin örüntü, Turgut Uyar için semavi olanı dünyevi olanla buluşturmak zorunda kalmıştır.

Orhan Koçak, mesiyaniğin örüntünün öncüllerini irdelemiştir. Şairi külliyatı içinde değerlendirmiş, böylece bağlamı şair için tarihselleştirmenin koşulunu gerçekleştirmiştir. Şimdi bu örüntülerin eleştiri için daha netleştiği alana açılmak durumundadır. "Uyar'ın mesiyaniğine daha dolaysızca yaklaşmamız gerekiyor. Divan'ın 'Münacat' bölümü bir çağrıyla başlar: birden hatırladık seninle buluşamadığımız günleri / gel ey büyük bakış yüce suskunluk gel artık beri" (Koçak, 2014, s. 168). Orhan Koçak şunun farkına varmıştır, Turgut Uyar şiirlerindeki bütün bu mesiyaniğin örüntülerinde çağrılanın adı sürekli değişmektedir.

Dünyadan aşkınlıkla dünyada içkinlik arasında gidip gelen böyle çağrı makamına 'Ahd-i Atik'in 'Levililer' bölümünde, 'şey' ve 'o' sözcükleriyle değinilir. '... şeyi indirdik, ses, boş, adı bir yerlere yazıldı. (eskiyen nesi varsa onundu, aldı yürüdü, gene de... /Bir susuzluktu onun şarkısı belki tuzlu ve hüznü / Her gün bir sevinç yabancıydı onun ağzında.' Adı vardır, ama ancak sonra açıklanmak üzere bir yere yazılmıştır (Koçak, 2014, s. 168).

*Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerinin kadrosu bellidir: kuşyemi, kendi rüyasındaki köy, uzun rüyasındaki tohum, bataкта büyüyen kaygısız kamış, kendi sürecini yaşayan bakla. Burada şunu irdelememiz gerekiyor. Bu Turgut Uyar'ın, İkinci Yeni'nin imgeye ilişkin tavrıyken, bağlamın sorgulanışı Ahd-i Atik'e mi getirmiştir bizi? Turgut Uyar şiirindeki solipsistik kadroya sorulmamış soru, bağlamın mesiyaniğiyle daha da açılmıştır. Eleştiri de kendi solipsistik örüntülerinden açılabilme imkânı bulmuştur. Orhan Koçak, Turgut Uyar şiirinde bu solipsistik örüntülerin izini sürmüştür. Biz de bu vesileyle solipsistik kadroyu

eleştirmenden ödünç aldık. Şairin, şair olmaya mahkumiyeti, aşkınlık iddiasına ve aşkınlığı dünyeviyle uzlaştırabilme iddiasına karşın, aynı zemin üzerinde yürümektedir. Kuşyemi'nin suçu nedir? Kuşyemi, Ahd-i Atik'ten münezze olabilir mi? Batakta büyüyen kamış, Ahd-i Atik'ten münezze olabilir mi? Şair için, kuşyemi ile yüce suskunluk arasındaki farkı eleştirinin bağlamı mı belirlemektedir? Orhan Koçak'ın haklı gerekçeleri vardır. Sonuçta, geride kalan her şey toparlanacaktır (Bloom, 2008, s. 61). Orhan Koçak aktarıyor: "Her şey hazırlıktan bir sonraki ama 'geliş'ten bir önceki o bekleyiş durağında toparlanmaktadır. 'Naat' bölümü, 'Biraz Daha'nın motiflerini daha şen, yassız bir tonla tekrarlar." (Koçak, 2014, s. 168).

ipekler tel tel biraraya geldiler dokunmak üzere  
lâle nerdeyse menekşeye, gül suya dokunmak üzere

kılıç kesti kan koktu bir atlı dörtnala uzaktan  
günbatımının büyük eşitsizliğinden yakınmak üzere

bütün dertler söylendi çareleri bir bir yazıldı  
son büyük toplantıda bir bir okunmak üzere

kimseye başvurulmadı herkes birbaşına kaldı, evet  
sonradan hep birlikte kurtulunmak üzere

oysa bir çiçek vardı bahçelerde kendini dererdi  
sevinçle. Kendini tek haklıya bir gün sunmak üzere (Uyar, 2011, s. 343).

Orhan Koçak için yine özne değişmektedir. Tarihsel Maddecilik, kendini icat tasarısını nasıl tarihsel ve dünyevi buluyorsa, özne ve birey de bu tarihselliğin bir kurgusu olarak görülmektedir. Hem Harold Bloom da Tarihsel Maddeci olmayışına karşın aynı fikrin etrafında farklı bir sebeple durmaktadır. Özne, tarihsel bir kurgu olmasına karşın, kendini yaratma yahut icat etme çabasında



başarıyla ulaşırsa bile, bu özne bastırma ve sapma mekanizmalarıyla oluşmaktadır. Bir bakıma gerçekten özne olabilmiş şair bile tarih içinde, *önce gelene* karşı bir reaksiyonun sonucudur. “Öyle ya, Gerçek Özne bastırmadan başka nedir ki?” (Bloom, 2008, s. 135). Orhan Koçak’ın eleştirisinde, Turgut Uyar’ın çabasının teolojik bir örüntüde Ahd-i Atik ile açıklanmış olması da Tarihsel Maddecilik ile el ele yürüyen bir kavramsal dizgede iç içe geçmiştir. Şaire nedeni ve niçini sorulacak ve onun da yanıt hakkına başvurulacaktır. Tarihsel Maddeciliğin özneyi de tarihsel bir icat olarak konumlandırıyor oluşu, bağlamı daha da çetin kılmak içindir. Bağlam dolayısıyla özne, şair olmaktan çıkarak tekrar şiir-özne olmuştur. Bağlamın sorgusu şairin hükümranlığından şiir-özneye geçerken, bağlamda “çağrılan” Tarihsel Maddeciliğin kavram dizgesinde anlam kazanmıştır. Böylece şairden değil, şiir-öznedenden Ahd-i Atik’e gidilecektir. “Demek içinden çıktığı yalnızlık geçidini artık böyle yorumlayabiliyordur şiir: herkes tek kaldı, çünkü sonradan topluca kurtulunmak üzere. Ama nedir bu kurtuluş? Ve o en yalnız çiçeğin bile ‘bir gün’ kendini sunacağı Tek haklı kimdir?” (Koçak, 2014, s. 169).

Orhan Koçak’ın incelemesine göre, Turgut Uyar, Cahit Külebi’nin Papatya’sı karşısında bir *Clinamen* gerçekleştirmiştir. Turgut Uyar, *Solipsizm (Tekbencilik)* dolayısıyla kuşyemine çekilmiştir. Şiir-özne tekrar “çiçek” olmaktadır. Buna karşın papatyanın içerdiği ideolojik bağlam bir Karşı-Yüce işlemiyle değiştirilmiş, papatya başka bir ideolojik bağlamın dizgesiyle geri dönmüştür.

Ahd-i Atik’te değişen semavi özne, kurtuluş, mahşer, Walter Benjamin ve “çağrılan” da Orhan Koçak’ın düşünce yürüyüşünde kendini bir yere vardırmaştır. Orhan Koçak’ın Turgut Uyar incelemesinde bağlamın gereği olarak öznenin değişimi, ulaştığı sonucu sınamak maksadıyla şaire de bir söz hakkı tanımıştır:

Divan çıktıktan sonra yapılan bir söyleşide şöyle diyor: “... asıl amacım, geçmişte bir mutlu azınlığın kullandığı aracı, halk adına, halk yararına kullanmaktı.’ ‘Naat şiirinin son dizesinde sözü edilen ‘tek haklı’ya kendini adamak kavramını açıklar mısınız? Şeklinde bir soruya cevabı da şöyle: ‘Tek haklı’yı her zaman ‘halk’ olarak düşündüm’ (Koçak, 2014, s. 169).

Tarihsel maddecilik ve biraz tinsellik barındıran şu metafizik kurulumuyla tarih denilen özne, postmodern durumda, sırf içinde tarih adıyla bir örüntü barındırdığı için postmodernizmin mülküne girmiş gözükmektedir. Dolayısıyla bu durum, postmodernizmin de bu tarihi kurgulamasına, parçalamasına, birleştirmesine ve sürecin sürekli kendini tekrar ettiği bir suistimale açılmasıyla sonuçlanmıştır. Postmodernizm, tarih denilen şu metafizik özneye “geride kalan her şeyi toplama” imkânı da vermiştir. Bir diyalektik olarak postmodernizmde tarih parçalanmaya, kendini toplamaya, devinmeye, suistimal edilmeye ve yüceltmeye açılmıştır.

Orhan Koçak'ın kurduğu politik bağlam, Rus Biçimciliği'nin yadırgatma kavramının temel gerekçesini politik bir gerekçeyle tekrar üretmiştir. Eleştirmen İkinci Yeni şiirinin imgesel kadrosunu da bu yordamla kurmuştur. “Halktır, ama Uyar ona da bu adla seslenemiyordur, çünkü sözcük ‘sömürülmüştür” (Koçak, 2014, s. 170). Oysa yadırgatma kavramı, İkinci Yeni şiirinde, genellikle şairin poetik gerekçeleriyle iş başındadır. Orhan Koçak eleştirisinde, sömürülen ve artık duyulamayan sözcük, bir teyakkuz çağrısına dönüşmüştür. Böylece yadırgatmanın bir sözcük olarak nesnesi “halk” olduğu için politik anlatı da gayet olağan bir şekilde tamamlanmış olur. *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerinin bir neticesi olan “kuşyemi”, yadırgatma olduğu içindir ki, yadırgatma yönteminin teyakkuzu ile irdeleme faaliyeti gerçekleşmiştir. Yokluğuyla varlığını dikkate buyur eden bir yadırgatma, politik zeminde de düşünülebilmektedir. “Ahd-i Atik”, yadırgatma kavramının metafizik kurulumuna sirayet edebildiğini göstermektedir. Belki üzerinde düşünülmesi gereken husus, bu kavramın öncelikle metafizik kurulumlarda kendisini gösterişinden dolayı tarihselleştirilebilmesinin mümkünatıdır. Kavramsal olarak yazının metafizik ile ilişkisi ve yazının da metafiziğe ilişmesi, yazı kavramını metafizik bir soruna dönüştürme imkânı vermektedir.

Orhan Koçak, Walter Benjamin ve Turgut Uyar'ı, mesiyani bir “beklenen” figürü zemininde irdelerken, yerelleştirme de eleştiriye girmek zorundadır. Orhan Koçak'ın Türkiye'de bu örüntüye ilişkin bulduğu alan da Alevilik olmuştur. Orhan Koçak, Turgut Uyar şiirinde Alevi kültürünün izlerini aramaya başlamıştır.

Uyar'ın ülkesinde, bir yanda nerdeyse resmi ibadet olan Kemalist laiklikle öte yanda Sünni-Hanefilik arasında bir üçüncü kitlesel inanç yolu daha vardı: on iki imam ve mehdi fikirlerini iki tarafın da baskısına karşı sürdürmeye çalışan Alevilik. Baskı kitapsızlığı da getirmiştir, korunmakta olan gizlenir. Ama şiirde, müzikte, nefeslerde On İkciliğin ifadelerini görebiliriz. Uyar Alevi miydi? Gizli Alevi bile değildi (Koçak, 2014, s. 172).

İkinci Yeni ve Turgut Uyar'ın poetik belirlenimleri, yadırgatma kavramını içselleştirmiştir. Yadırgatma, şiirsel kadronun bulabildiği verili ikonografiye her an sirayet etmektedir. Orhan Koçak'ın irdelediği bağlam, ideolojik ve teolojik belirlenimlere açılmıştır. Böylece eleştirmenin de belirlenimleri yadırgatma kavramının sebebine dönüşmüştür. Orhan Koçak'ın eleştirisinde bağlamın biçimcilikle hem çatıştığı hem de nedenselliği çatırdattığı, nedene dönüştüğü bir an belirmiştir. Yadırgatma kavramının metafizikle ilişkisi de böylece tekrar açığa çıkmıştır. Orhan Koçak'ın *Divan*'da tespit ettiği dizeler şunlardır:

andın gizli kapaklı kaç yüzyıldır sürüyor / gizlisin güçlüsün, kar altında bahar gibi terleyen //...// hüseyinin hasanın ateşini bir humma gibi duyup / bir çöl susuzluğunu ve aşkı anar gibi terleyen' ('Terleyen'e); 'sen beni hazırlama sakın sen de bana gel / ölmüş olü olmuş hüseyne hasana gel // ... // hüseyin de öldü ölür hasan da öldü ölür / ölen ve dirilen o bitmez insana gel' (Koçak, 2014, s. 172).

Orhan Koçak, Walter Benjamin'in Mahşer'i ile Turgut Uyar'ın şiiri arasında bir mutabakat kurmak için Nurdan Gürbilek'in hazırladığı bir seçki olan *Benjamin, Son Bakışta Aşk*'tan faydalanarak bazı metinleri de bu tartışmanın konusu haline getirmiştir. Biz çalışmamızda, Orhan Koçak'ın metinden seçtiği yerlere sadakat gösterdiğimiz için eleştirmenden aktarıyoruz:

Mutluluk fikri, kopmaz bir biçimde kurtarıma fikrine bağlıdır... Geçmiş, kurtuluşa bağlanmasını sağlayan gizli bir işaret barındırır içinde. Daha eski günlerde hissedilmiş bir esinti bizim de yüzümüzü okşamıyor mudur? İşittiğimiz seslerde, şimdi susmuş olanların yankısı yok mudur? Kur yapığımız kadınların artık tanımadıkları kız kardeşleri yok mudur? Eğer böyleyse geçmiş kuşaklarla şimdiki arasında gizli bir anlaşma da var demektir. Öyleyse gelişimiz bekleniyordu yeryüzünde. Öyleyse, tıpkı bizden önceki bütün kuşaklar gibi, biz de bir zayıf

mesiyaniğe güçle donatılmıştık, üzerinde geçmişin hak iddia ettiği bir güç... // Olayları büyük ve küçük diye bir ayırım yapmadan bir bir nakleden kronikçi Şu hakikate uygun davranıyordu: olup bitmiŐ hiçbir Şeyin tarih için yitirilmiş olduğu kabul edilemez. Őüphesiz, ancak kurtulmuş bir insanlığa bađıŐlanabilir kendi geçmişinin tüm doluluğu -başka bir deyişle, ancak kurtulmuş bir insanlık için kendi geçmişinin bütün anları bir bir zikredilebilir olmuştur. Yaşamış olduğu her an, günün gündeminin bir maddesi (citation à l'ordre du jour) haline gelir. Ve o gün de Kıyamet Günüdür (Koçak, 2014, s. 175)

Orhan Koçak Tarih Meleđi, MahŐer gibi örüntülerle Marksizm külliyatı içerisinde yer alan ve çokça tartıŐılan Walter Benjamin'in metinlerini, Turgut Uyar'ın Őiirleriyle karŐılaŐtırırken Őunu sormaktadır: "Őimdi, bu birbirini okumamıŐ, okuyamayacak iki yazardan hangisi ötekinin yazdıkları üzerine konuŐmaktadır burada? Benjamin'in nesri mi Uyar'ın Őiirinin Őerhidir, yoksa Uyar mı Benjamin'i ačímlamaktadır?" (Koçak, 2014, s. 175).

Turgut Uyar'ın Mehdi tasarısı, Walter Benjamin'in mesiyaniğe örüntüsüyle iliŐtirilmiŐtir. Bu mesiyaniğe tasarısı, Marksist çevrelerde de tartıŐmalı bir yerde durmaktadır. Orhan Koçak, Turgut Uyar'ı bu bağlamda incelediği için, Őairin böylesi örüntülere gidiŐini Őöyle ačíklamıŐtır: "Niçin ihtiyaç duyuyordu Uyar böyle bir tasarısı? Kısmen, 'halk' fikrini 1960'lardaki evrimci, ilerlemeci çerçevesinden koparmak için. Marksizmin yaygın yorumundaki düzenli ve kaçınılmaz toplumsal ilerleme fikri Uyar'a pek kullanıŐlı görünmemiŐ olmalıdır" (Koçak, 2014, s. 172). Burada ilginç olan, Orhan Koçak'ın Marksizmin yaygın yorumunu Turgut Uyar'ın kullanıŐsız görüyor olma gerekçesini Őairdeki hiçbir düşünsel sebebe dayandırmayıŐıdır. Bu yaygın yorum, ancak bir mizaç sebebiyle reddedilmiş gibi ačíklanarak, yaygın yorumu da sağaltan bir retoriğe gizlenir. "Mizacı, Őiirlerinde yarattığı mizaç, bu en umutlu döneminde bile 'gelecek bizim' gibi bir rahatlığı benimseyemez" (Koçak, 2014, s. 172). Biz *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerinin semavi bir yol alabileceğinden ve bulduğu verili malzemeyle iŐ tutabilmesinin de bu örüntüde ilerleyebileceğini iddia ediyoruz. Dolayısıyla burada Őöyle bir tuhaf ačímaz belirmektedir. Orhan Koçak'ın Turgut Uyar Őiirinde incelediği kendini icat tasarısı, Harold Bloom'u ve teoriyi biraz geride bırakmıŐtır. Dolayısıyla yerelleŐmiŐ politik bir anlatı olmaya baŐlamıŐtır. Bu durum, revizyon

kategorilerinin belirlediği şiiri geride bırakmıştır. Bu durum gayet olağandır, Harold Bloom'un Batı kanonu için yaptığı politik anlatıyı, Orhan Koçak da Türk şiiri için yapmaktadır. Orhan Koçak'ın mizaç olarak nitelendirdiği durum, aslında Turgut Uyar'ı ve şiirini belirleyip yöneten politik atmosfere, Harold Bloom'un rehberliğinin ve revizyon kategorilerinin gizlice geri dönüşüdür. Nedenselliğin çatırdadığı nokta da bu durumu olağan kılmaktadır. Turgut Uyar'ın gerçekleştirdiği ilk *Clinamen (Sapma) Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerine çekilerek Cahit Külebi'ye karşı bir başka politik belirlenimi Karşı-Yüce kılmıştır. Fakat karmaşa, Cahit Külebi'de görülen sefelin ve olağan endişenin estetik gerekçelerle değil, şairin politik niyetiyle ilişkilendirilmiş olmasıdır. Orhan Koçak'ın incelemesinde yollar böyle oluşturulduğu için, Turgut Uyar'ın da bu politik düzlemde *Etkilenme Endişesi* yaşaması olağanlaşmıştır.

## 2.5. Bedensiz Şairin Şiiri Tasfiyesi ve Eleştirinin Oyunu

Orhan Koçak, Turgut Uyar'ın kendini icat tasarısını irdelerken, kendi ördüğü yolda yürümektedir. Yol, yola çıkmıştır. Şairin kendini icat tasarısı tıkanınca, eleştirinin de bağlamı tıkanmıştır. Burada eleştirmen değil, eleştiri özneleşmektedir. Eleştiri, kendi üzerinde tahminler yürütmektedir. Harold Bloom fraktal bir yapı inşa ederek bahsini ettiği revizyon kategorilerini eleştiride faaliyete çevirmiştir. Böylece teorisyen, geride kalan her şeyi toplamak için anımsama ile ileriye doğru bir atılım göstermiş ve eleştiri de kendini icat etmiştir. Harold Bloom, Orhan Koçak'a bu eleştiride rehberlik ettiği için, Orhan Koçak da bu durumu faaliyete çevirmiş gözükmektedir. Eleştirinin nesnesi tıkanınca, eleştirinin şiir-özne dediği nesnesini değiştirmesi gerekmektedir. Selef için bir *Kenosis (Boşaltma)* gerekmektedir. Selef, icat edilmiş olan eleştiri olsa bile bu işlem zorunludur. Eleştiri kendisini şu ana dek birçok kez icat etmiş olmasına karşın, bağlamın tıkanması dolayısıyla da tekrar motifi gerekmektedir. “Şu hâlde ben nasıl devam edebilirim; adamın farklı sadakatlerine (ki beni buraya kadar getirmişlerdi) ihanet etmeden, onun seyreltilmiş teknik becerilerini de kullanarak ortaya koyabileceğim bir son oyun var mı?” (Koçak, 2014, s. 233). Geride kalan her şeyi toplamak isteyen eleştirinin kendisine dönük bir *Clinamen (Sapma)* gerçekleştirebilme olasılığı için anımsadıklarına bakalım:

'Adamla' ilgili birkaç tahmin yürütülebilir. Devrim fikrine epeyce geç kalmış ve örgütlü 'geleneklerin' içinden de değil, şiirin içinden gelmişti: örgütlerin kurnazlığından, uyum yeteneğinden yoksundu. Gecikme, sonradan daha sert bir düş kırıklığına dönüşebilecek bir safdilliğin de kaynağı olabilir. Bunun yanında, melankolik bir mizacın kötü bir deneyimden daha çok etkilendiğini, yıkımı abartmaya yatkın olduğunu da düşünebiliriz. Ama bu varsayım şiirden çok adamı açıklamaya yarar. Üstelik, bir noktadan itibaren, o adam kendi şiirinin çocuğudur: 'solipsizm evresi' dediğimiz çile döneminin bir görevi, şiiri şairin ampirik varlığından çözerek şiirin gereklerine uygun bir adam yaratmaktır. Bu 'yeniden doğmuş' adamın işini dönemin başka şiirlerinden farklılaştıran özellik, *şiiysel serüveninin zorunlu bir evresi* olarak kendi içinden türetilen üstleneceği mesyanizmi -engelle karşılaştırıldığında ya fazla dirençli, fazla kurnaz çıkıp kendi vaadini sahteleştirme ya da bir anda sona erme seçenekleriyle sınırlı olan dayanaksız tasarı (Koçak, 2014, s. 200).

Eleştiri-özne, tam da burada ve bu an için, "üstelik" dediğinde Orhan Koçak'a itiraz etmektedir. İtiraza sebep olan bütün tasarı, Orhan Koçak'ın faaliyetidir. Turgut Uyar'ın kendini icat tasarısını, verili olanın da cömert yardımıyla buraya kadar getiren Orhan Koçak'ın kendisidir. Bir önceki bölümde Orhan Koçak'a itiraz etmemize sebep olan, Turgut Uyar'ın *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerinin mecburen yerel ikonografiyle mutabakat kurması gerekliliği idi. Dolayısıyla bu solipsistik evre mesyanik bir evreye zorunlu olarak geçecektir. Orhan Koçak ise bunu politik bir anlatıyla gerekçelendirmişti. Turgut Uyar yaşadığı ilk *Clinamen* (Sapma) ile *Karşı-Yüce* inşa etmiştir. Dolayısıyla şairin ideolojik belirlenimlerle açıklanıyor olması, Orhan Koçak'ın eleştiri yolunu oluşturmuştur. Orhan Koçak, şairin yaşadığı solipsistik evrede şu duruma değinmemiştir: "Bu 'yeniden doğmuş' adamın işini dönemin başka şiirlerinden farklılaştıran özellik, *şiiysel serüveninin zorunlu bir evresi* olarak kendi içinden türetilen üstleneceği mesyanizmi" (Koçak, 2014, s. 200). Eleştiri-özne Turgut Uyar'ın mizacından dolayı, şiiri eleştirmemiş miydi? "Mizacı, şiirlerinde yarattığı mizaç, bu en umutlu döneminde bile 'gelecek bizim' gibi bir rahatlığı benimseyemez" (Koçak, 2014, s. 172). Oysa Turgut Uyar'ın mizacı ve şiiysel mizacı arasında bir fark varsayılsaydı, şu cümleyi, sonradan gelip her şeyi toparlayacak eleştiriden işitmezdik: "Üstelik, bir noktadan itibaren, o adam kendi şiirinin çocuğudur" (Koçak, 2014, s. 200).

Eleştiri, geride kalan her şeyi toparlamak için harekete geçtikten sonra, Orhan Koçak için erteleme motifi, Turgut Uyar'ın kendini icat tasarısındaki tıkanmışlığın, dolayısıyla eleştirinin tıkanıdığı yerin de önünü açmıştır. “Uyar'ın (şiirin yarattığı Uyar'ın) sürekli ertelemelerinin belki asıl anlamı da burada ortaya çıkar: geciktiği için erteliyordu, varacağı yerden ürktüğü için de erteliyordu” (Koçak, 2014, s. 200). Erteleme, eleştirinin önünü açmak için Orhan Koçak eleştirisine giren bir motif olmaktadır.

“hiç duymamıştı o sözcüğü, motorlara kum yüklerken söylemiş işçiler  
 freni patlayınca bir ağır kamyonun, şoförün ağzında cigara gibi  
 dumanlı  
 ilkin vaftizci yahya, sonra yahyanın kendisi sonra spartaküs roma'ya  
 doğru  
 sonra incemiş, hazırlanmış, keskinleşmiş gelmiş bir dövüşçünün  
 ağzında  
 şimdi denir ki, dumanlar eskitilmiş, suları kötüye kullanılmış yemişçiler  
 şeftren amcasına sövmüş, partizanın biri yılmış artık dövülmekten  
 herkesi bir bir ele vermiş sonra su kalmış boğazında dili tutulmuş  
 ölmüş. o söylemiş sonunda en doğrusunu, belki kanlı bir aşk niyetine  
 [.....]  
 hiç duyulmamıştı, duymamış oldu gene de, eskimesin  
 diri kalsın ateş gibi yakıp geçen arkası  
 artık tohum, dölleri kendiliğinden  
 saatler sabahı çalar bazı kentlerde  
 bir baltanın parıltısı karışır suyun sesine  
 ve hüznü kine dönüştürür elleri ustalıklarla  
 yepyeni bir dirim hızında  
 birisi onu haykırır durmadan”  
 (Koçak, 2014, s. 200).

Selef, eleştirinin kendisi olduğunda, ustaca icat edilmiş eleştiri de direnç gösterir. “Selefin şiirleridir direnen.” (Bloom, 2008, s. 129) Orhan Koçak, eleştiri-öznenin kaldığı yerden devam etmektedir. Yadırgatma ve Ahd-i Atik, eleştirinin “Sözcük” şiirine tekrar teşrif etmiştir. Bu durum, eleştirinin devam edebilmesini sağlamıştır.

O ‘sözcük’ Uyar’ın yazabileceği büyük şiirin bütün özelliklerini taşımaktadır. Hem yepyenidir, daha önce işitilmemiştir; hem de en eski ve en dayanıklı mesajdır (tıpkı ‘Kazı’daki ‘hamine’ gibi). Tarihin büyük anlarında hep o telaffuz edilmiş, kahraman da isimsiz işçi de onu söylemiştir. Başkaldıranın, kurtuluşa doğru koşanın haykırdığı da odur, kendi ölümüne doğru gidenin mırıldandığı da. Üstelik ‘en doğru’ ifadesini de yılmış, yenilmiş, ihanet etmiş olanın, demek kurtarılmaya en muhtaç olanın söylediklerinde bulur. Ama ağızdan ağza dolaşırken bile tam olarak hiçbirine ait değildir. Ve ne olduğu da söylenmez, söylenmeyecektir, çünkü ‘eskimesin, diri kalsın ateşi, yepyeni bir dirim hızında biri haykırsın onu hep’ Belli bir anla ve belli bir özneye sınırlanmaması gereken potansiyeldir o sözcük. Ona hep biraz daha yaklaşılmaya çabalar, ama tam özdeşleşmekten de geri durur (Koçak, 2014, s. 201).

Mesiyaniğin figür, tekrar siyasal olanın gerekçesi kılınmıştır. Oysa Orhan Koçak, Turgut Uyar şiirindeki *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntüleriyle ilgili şüpheye düşmüştü. “*Şiirsel serüveninin zorunlu bir evresi olarak kendi içinden türetilip üstleneceği mesiyaniğmidir*” (Koçak, 2014, s. 200). Orhan Koçak, ileriye doğru anımsarken, eleştiri tekrar aynı doğrultuda yürümüştür.

Mesiyaniğin duyusuyla, kurtuluşun sonsuzluğunu açık tutma tasarısıyla ilişkilidir bu erteleme. Ama kaygı da kendini burada belli eder: Eskimesin diye bir dilek varsa eğer, eskiyebileceğine dair bir tedirginlik de var demektir. Kaygının dolaysız içeriği siyasaldır; şiirin bağlandığı kurtuluş projesi boşa çıkmaktadır. Bunun yanında, şiirin kendisinin de bir şiir olarak boşa çıkmış olabileceğine ilişkin bir sezgi de belirmeye başlamıştır” (Koçak, 2014, s. 201).

Turgut Uyar’ın kendini icat tasarısı tıkanmışken, Orhan Koçak’ın bu bağlamı eleştiriyle devam ettirebilmesi de erteleme figürü sonrasında, yeni bir figürü eleştiriye getirmiştir. Yeni motif, kurban motifi olmuştur. Kurban, Harold Bloom’un teorisinde önemli bir yere sahiptir. Orhan Koçak, eleştiri tıkanınca, rehberini tekrar



eleştiriye çağırmıştır. Özne Turgut Uyar olduğunda, kavramsal dizge Harold Bloom'a geri dönmektedir.

Geleceğe doğru hatırlama ve geçmişe doğru umut işlemiyordur artık. Gelecek sadece bekleyişin nesnesi olmuştur, geçmiş de sadece hatırlamanın. Ama şiirin de bu kopuşa vereceği bir karşılık olabilir mi? Uyar'da alttan alta hep hissedilen bir kurban tasarısı da ('kan') bu noktada daha açık ve kasıtlı bir nitelik edinir. Şiir bazı yüklerinden kurtulmak, bazı kazanımlarını feda etmek zorundadır. Ve 'Sunak' şiirinde tam da hatırlama motifini keserek belirir bu düşünce (Koçak, 2014, s. 203).

Eleştiride bu iki figürün ortaya çıkışı, Orhan Koçak'ın rehberi olan Harold Bloom'un revizyon kategorilerinin de askıya alınışıdır. Tekrar diyalektiği, eleştirmene göre Turgut Uyar şiirinde, şu evrede geçerliliğini yitirmiştir. Şiiri, Orhan Koçak'ın eleştirisine sadık kalmak için eleştirmenin alıntılacağı satırları aktarıyoruz:

oysa ay bir ateş gibi yağıyor  
 usul usul terliyor bir batık gemi  
 kan sızıyor bir halkın dinmeyen uğultusundan  
 ve eskiden bir şehire geldiğimi hatırlıyorum  
 bir şehire yerleştiğimi hatırlıyorum  
 rüzgârın eskittiği bir şemsiyeyle  
 suyun paslandığı bir silâhla  
 herkes gibi bir avuç bedenimle  
 yarım dirimler yarım ölümler taşıyarak  
 bir denizin altından  
 oldukça ağır bir denizin altından  
 ağzı tıkalı bir sūrahi gibi  
 suyun yüzüme çıktığı  
 şimdi artık neyi hatırlasam bir anı oluyor  
 örneğin bir adamın içkiye düşkünlüğünü  
 bir kadının sunuluşunu soyularak

kanım mı harlatıyor ben mi üflüyorum  
gidip toparlıyorum  
bir yerlerden başkaldıran gölgemi  
[.....]  
sokaktayım ve herkes alışkın  
hatta bekliyor onu durmadan  
bir soylunun serinleme alışkanlığıyla  
bir ağustos akşamında  
durmadan kurban, durmadan onu  
tükenmeyen açlığına düzenin  
döğüşmeyi ve kanı hazırlıyor  
aşkın son kertesini  
onu, durmadan”

şimdi ey eski gümüş, batık gemi, diyorum ki  
her yerde seni hatırlıyorum durmadan  
saat kaç olursa olsun, takvim ne derse desin  
açlıkta, bir bıçağın kabzasında ve dağda  
durmak istediğimi hatırlıyorum durmadan  
itilirken ve dövülürken kovalanırken  
güneş batarken ve doğarken  
bir parmaklığa dayayıp ellerimi  
durmak istediğimi hatırlıyorum durmadan  
[....]

(Koçak, 2014, s. 204).

Orhan Koçak “Sunak” şiirini yorumlarken, *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerinin gerekçesini tekrar geleneğe, ideolojiye bağlamıştır. İlk *Clinamen (Sapma)* Cahit Külebi’ye karşı gerçekleşmiş ve Turgut Uyar, *Daimonikleşme* adlı revizyon kategorisiyle Cahit Külebi’nin ideolojik belirlenimlerinden saparak bir *Karşı-Yüce* icat etmiştir. Orhan Koçak, eleştirisinde bu *Daimonikleşme* kategorisine

değınmemiş, *şair Clinamen* işlemlle *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerine çekilmiştir. Biz ise Turgut Uyar'ı ve şiirini Harold Bloom'un teorisile düşünmek koşuluyla farklı bir önermede bulunuyoruz: Turgut Uyar kendi şiirinin ve ideolojisinin bütün potansiyelini gördüğü Cahit Külebi'den *Clinamen* ile sapmış, *Solipsizm* örüntülerine çekilmiş ve aynı zamanda *Daimonikleşme* ile başka bir değerler sisteminin kadrosuna geçiş yapmıştır.

Kıtanın sonunda, solipsizm geçidinin ve onu bu geçide girmeye zorlamış etkenlerin bir alegorisini buluruz: bir denizin altından (Fuzuli'nin denizi diyelim), 'oldukça ağır' bir gelenek / gecikmişlik yükünün altından, yavaş yavaş yüze çıkmıştır; 'ağız tıkalı bir sürahi gibi', belki o deniz suyunun bir kısmını, belki de daha saf bir suyu kendi içine alıp kapatmış bir halde, konuşmaksızın, söyleşmeksizin, mesajını sakınarak (Koçak, 2014, s. 204-205).

Orhan Koçak'ın yakın geçmişi olarak Turgut Uyar şiiri de düşünmemiz gereken bir husustur. Tıpkı Turgut Uyar'ın şiirinde yakın geçmişini toparlamaya çalıştığı gibi, Turgut Uyar'ın kendini icat tasarısındaki bağlamın tıkanması da, Orhan Koçak tarafından, yakın geçmişi toplama faaliyetine dönüşmüştür. Böyle düşünmemizin bir gerekçesi var: Turgut Uyar'ın cümlesine verilen karşılık, aslında Orhan Koçak'ın cümlesidir. Orhan Koçak'ın "herhalde" diyecek olmasını da, eleştirmenin bu "oyunu" gayet bilinçli ve dahice bir şekilde oynadığını ve izler bıraktığını düşünmemize sebep olmaktadır.

İkinci kıtanın sonunda tekrar yakın geçmişini de 'toparlamaya' davranır; ama artık bir deneyimin kendisi değil 'gölgesidir' o geçmiş, bir anıdır sadece. Şiirin düşünsel yükü, 'şimdi artık neyi hatırlasam bir anı oluyor' cümlesinde yoğunlaşır. *Şimdi neyi tutsam kendi gölgesine dönüşüyor, neyi yaşasam biraz önce yaşanmış gibi oluyor* diye de okuyabiliriz bu sözü, herhalde bir yönü de budur (Koçak, 2014, s. 205).

Harold Bloom'un teorisine Orhan Koçak'ın yaptığı en büyük katkı, deneyim kavramıdır. Burada dikkate değer bir nokta var. Orhan Koçak'ın çalışmasının adı, "*Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi*" olduğu için, başından beri irdelediğimiz gibi bu Turgut Uyar'a ait bir deneyimi işaret eder. Fakat bu deneyim, aynı zamanda Orhan Koçak'a ait bir deneyim de olabilir mi? Orhan Koçak, Turgut

Uyar şiirinde, eleştiri ile kendini yaratma deneyimi yaşıyor olabilir mi? Eleştirinin tıkanması, Orhan Koçak'ın durma figürünü eleştiriye dahil ettiği yerde belirmiştir.

Ama cümlede başka bir şey var, kendi kendini çeken bir aşıkârlık: hatırlanan her şey zaten tanım gereği bir anı olmayacak mıdır? Görünürdeki totoloji, başka bir yöne işaret ediyor: şimdi değil ama eskiden bir şeyi hatırladığımda bu sadece anı olmuyordu, bir umut, bir bekleyiş de oluyordu. Deneyim sorunsallaşmış, çünkü geçmişle geleceğin birbirini tutuşturma imkânları kısıtlanmıştır. Tekrarlanan 'durmak istediğimi hatırlıyorum durmadan' dizesinde bu sezgi daha da çapraşık bir nitelik edinir. Başından beri, o tekrarlanan taşkınlıkların, hız sarhoşluklarının içinde bile, aslında hep durmak mı istemiştir? Ve niçin bu isteği çelişik bir niteliklemeyle, 'durmadan' zarfıyla işaret ediyor? Durma isteğinin içinde 'duramayan' bir şey mi var? (Koçak, 2014, s. 205).

Orhan Koçak bu kavşakta durmuştur, belki de eleştiri şiiri, şiir de eleştiri yazmaktadır. Eleştirinin de eli titremeye başlamıştır. "Cevapsız kalan sorular bu kavşakta şiirin elinin titremeye başladığını da gösterir" (Koçak, 2014, s. 205).

Orhan Koçak, Turgut Uyar'ın "*Sunak*" şiiri ile kurban motifine biraz daha yaklaşmıştır. "Yük atmak zorunda olduğunu kendisinin de hissettiği bir eşiğe varmıştır; amaçlamadığı bir zaafıktan kaçınmak için kendisi zayıflayacaktır" (Koçak, 2014, s. 206). Toplanma motifi eleştiriye geri dönmüştür. Orhan Koçak Turgut Uyar şiirini irdelerken, süreç de "Bazilika"da toplanır. "Dünyanın değilse bile şiirin bir sonu vardır. 'Bazilika' parçasında yeni bir çıkarma / eksiltme düşüncesi şekillenir" (Koçak, 2014, s. 206).

"herkese yeni bir selâm  
ödden kısaltıldı  
yanlış bir gündeğusunun  
denizden taşıyıp getirdiği daha bu sabah  
ceketsiz bir cesetten, göklerin sahibinden  
hüzünlü bir umuttan kısaltıldı  
  
bir yıl sonu akşamı sanki

herkese yeni bir selam  
 bir bedenle değiştirilen bir son olarak  
 uzak asyadan bir korku, orta-doğudan bir sanrı  
 tuzu bolca lúttan kısaltıldı  
 [.....]  
 kaç yıldır denemez kaç bin yıldır ömrü  
 suyu toprağa durmak ateşe yamanmaktır  
 elinde bir ölümle dolaşır durur  
 bir bedenle değiştirilen bir ölümle

bir gün dar bir odada bir gün bir alanda  
 elinde kalır ölüm  
 işte ondan kısaltıldı

gemilerle mektuplarla taşındı bizansa  
 onyedinci yüzyıla  
 rahatça tazelendi çünkü  
 çok renkli bir buluttan kısaltıldı” (Koçak, 2014, s. 206-207)

Bağlam huzursuzca rahatlamaktadır. Orhan Koçak, şu aşamada Turgut Uyar şiirinde yeni bir şiirin vaadini görmüştür. Bu yeni şiir, eğer yeniden bir icat olacaksa, selege ilişkin endişe de şairin kendi külliyatı olmak durumundadır. Bu sebeple şiiri bir özne olarak kendi tarihinde irdelemek gerekmiştir. Orhan Koçak bu yeni icat tasarısının da soykütüğünü çıkarmaya çalışmıştır. “Bütün bu kısaltmaların ürünü yeni bir selamdır: yeni bir şiir vaadiyle karşı çıkılmaktadır herkesin karşısına. Bu yeni ve kısaltılmış şiirin bir atası olmalıdır, kısaltılmış bir hali. ‘Sözcük’teki o hiç duyulmamış yine de herkesin ağzında dolaşan bir şiir olabilir mi? Uyar’ın da potansiyel şiiri?” (Koçak, 2014, s. 206-207). Bu noktada, Orhan Koçak’ın potansiyel şiir dediği kastı anlayabilmek için, Harold Bloom’a tekrar dönmemiz gerekmektedir.

En güçlü şairler bile ilk başta zayıftır, zira işe geriye dönük Şeytanlar olarak değil, ileriye dönük Âdemler olarak başlarlar. Blake bir varlık durumuna Âdem der ve buna Daralma Sınırı adını verir. Bir diğerine de Şeytan der ve ona da Opaklık Sınırı adını verir. Âdem verili ya da doğal insandır, tahayyüllerimiz bundan daha fazla daralamaz. Şeytan doğal insanın engellenmiş ya da dizginlenmiş arzudur, daha doğrusu bu arzunun gölgesi ya da hayaletidir (Bloom, 2008, s. 63).

Eleştirinin tıkanma anında, Orhan Koçak'ın Turgut Uyar şiirinde irdelediği motifler erteleme ve kurban motifleridir. Yeni bir motif *Bazilika* şiiriyle eleştirinin bağlamına eklenmiştir. Yeni motif ayılma motifidir.

Bazilika, Roma'da kapalı toplanma mekânlarının adıdır. 'Mahşer' motifine gönderir bu başlık; aynı zamanda şiirin yer aldığı kitabın adının da (Toplandılar) kültürel olarak kaydırılmış bir versiyonudur. Ama şiirin uğradığı bütün yer ve tarihlere rağmen şimdi boştur bu mekân; elinde 'ceketsiz bir cesetle' kalmış şiir-öznenen başka kimse yoktur orada. Sadece bir ölünün bulunduğu bir toplanı mekânı: bir ayılma noktası (Koçak, 2014, s. 207).

Orhan Koçak daha önce tahlil ettiği şiire ayılma motifiyle tekrar dönmüştür. Gördüğümüz, anımsamakla ileri atılan eleştiridir. Eksik, tamamlanmaya çalışılır. Orhan Koçak açıkça belirtmiştir: "okumamıştık." (Koçak, 2014, s. 207). Orhan Koçak, Turgut Uyar'ın *Büyük Saat*'ini tahlil ederken, Turgut Uyar'da Bergson referanslarını irdeliyor ve şiirin bir kısmını irdelemiyor, şiirden atıyordu. Orhan Koçak, eleştirinin bağlamı dolayısıyla, aynı şiire bu sefer başka bir bağlamın kavramsal dizgesiyle geri dönmüştür. Dolayısıyla, bu sebeple özne şiir olmaktan çıkarak eleştirinin kendisi olmuştur. Bizim, Orhan Koçak'ta *Etkilenme Endişesi*'ni irdeliyor olmamızın temel gerekçelerinden birisi de budur.

"Büyük Saat'te iki evetleme ânı vardı; ilki bir sarhoşluğu ('Güneş vuruyor başıma / ... / Saat, saat kaç hâlâ / Bilmem? Ben güneş saati kullanıyorum'), ikincisiyse daha mesafeli bir olumlamayı belirtiyordu (Şimdi saat kaç? / Yıldızlar evet diyor uzaklarda') Ama bu ikisinin arasında, şiirin kendisinden bile gizlenmiş gibi duran şu dizeler alır, okumamıştık (Koçak, 2014, s. 208).

Eleştirinin bağlamı için şiirin bütününden cayılmıştır. Şimdi bağlam için bütünden eksiltilmiş parçayı bağlama eklenmiştir. Yeni motifimiz olan “ayılma” ile eleştirinin tıkanıdığı yerde bütün kılınmaktadır.

Kim bilebilir bir ufak pirinç tablete

Bozulmaz adını yazdığımı

Yani eramilden birinin mührüne

Yemenden yahut Yunandan kalmış

Yani sonsuz girdi çıktısından mütarekenin

Kim bilebilir bir aklanışın sonunda adımı

Bir köprünün

Enikonu bir köprünün korkuluğunu kazıdığımı (Koçak, 2014, s. 208).

Orhan Koçak'ın irdelemelerine göre, genel olarak *Solipsizm (Tekbencilik)* Turgut Uyar'ın kendini icat tasarısında atılım öncesinde başlangıç noktasıdır. Şimdi şöyle bir irdeleme ortaya çıkmaktadır. Turgut Uyar şiirinin bu yeni tıkanma noktasında irdelediğimiz bağlamın nesnesi olan “*Büyük Saat*” şiiri daha önce şairin tıkanmamış icat tasarısında, eksilteli kısmından arta kalan ile neşeye hizmet ediyordu. Turgut Uyar şiirinde kendini icat tasarısı tıkanıdığı ve şaire yeni bir bağlam açılabilmesi gerektiği için de eleştirmen, Turgut Uyar'ın şiirlerinin kendi terimlerinden eleştiriye bir alan açmıştır. Erteleme, kurban, ayıklık. Eleştiri, *Büyük Saat*'in neşesine birazcık değinip de eksilteli kısmı yeni bir bütün kılınca, şairin icat tasarısından yeni bir *Solipsizm (Tekbencilik)* çıkarıp şairin başlangıç noktasına da geri dönmüştür. Böylece eleştiri, bağlamın başlangıç koşuluna da yine bu *Solipsizm (Tekbencilik)* ile alan açmıştır. Belki irdelemeye açık bir alan da, eleştirinin de bir *Solipsizm (Tekbencilik)* olabileceğidir. Biz bu irdeleme olasılığını eleştirmenin kendi terimlerinden almaktayız. Orhan Koçak, Turgut Uyar şiirinde *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerini irdelerken, şairin varsaydığımız *Etkilenme Endişesi*, şairin kendi bağlamı için yetersizleşmiştir. Eleştiri de Turgut Uyar'ın şiiri gibi, kendisini çok iyi tanımaktadır.

Yeni bir kısılma, büzüşme gerekiyordur; ama bu *askesis* de Tütünler Islak'takine, Her Pazartesi'nin ilk yarısındakine benzeyemez: yeni bir solipsizm imkânsızdır.

Çünkü şiir kendini fazla iyi tanıyordur artık; kendi çıkışını hazırlayan bütün koşullarını içermiş, kendi terimlerine dönüştürmüştür; bir kez daha bu terimleri unutuyormuş gibi yapamaz, yaparsa yalan söylemiş olur, öz-saygısını tümüyle yitirir, bitmesi gerekir. Ne yapmalı? Nasıl yapacağını bir önsezisi, 'Kavşakta' parçasının son satırlarında belirmişti: 'derken bir ihanet gibi vurdu gözüme her şey, anlatamam. //ilaç milâç bok püsür/ şuramda bir şeyler var / sâhiden bir şeyler var/ haykırmadan anlatamam.' (Koçak, 2014, s. 219).

Şiir kendisini bir temsil olarak sürdürmek, fakat temsilin içini boşaltmak durumunda kalmıştır. Böylece şiirin temsilde bir potansiyel olarak saklanması gerekmektedir. Fakat şiir kendi bağlamında şairaneliği, kendi icadından kovmak zorunda kalmıştır.

Daha fazla bağırılmaz. Öz saygısını hepten yitirmemek için bu saygıyı iyice kısaltmak, sadece 'devam edebilmek' için üzere bir asgariye indirgenmek zorundadır. 'İlaç milâç bok püsür'. İlaçtan da çok milaçla, evet bokla ama daha çok da püsürle ilerlemek zorundadır. *Şiirliğini* asgariye indirgemek zorundadır (Koçak, 2014, s. 219).

Özne olarak kendi bağlamı ve estetik programıyla şairanelik ve özne olarak şiir asgariye indirgenmiştir. Eleştirmen, şiir "ilaç milâç bok püsür" olmuşken, kendi kavramsal dizgesinden bir motifi ortaya çıkartır. Nominalizm, eleştirinin yeni bağlamı olmuştur.

Şiir belki de farkında bile olmadan geçtiği ilk sınavın yaşanmamış endişesini ancak ertelenmiş ve abartılmış olarak 'icat etmek' zorundadır. İlkinde hissetmediği korkuyu kendi hazırladığı koşullarda bir daha yaşayacak, 'geçmez' notunu kendisi verecektir. Ama bütün bu uzatılmış şiirsel ergenlik sürecinde, yaşanmamış bir klasisizmden sonra gelen bu tuhaf barokla, herhalde '12 Mart' darbesinin de etkisiyle bir çeşit olgunlaşma da başlar. Buna ancak nominalizm adını verebiliyorum: isimlerin sadece kelime, sadece harf olduğunun bilinci (Koçak, 2014, s. 219).

Orhan Koçak'ın çalışmasında, Turgut Uyar'ın kendini icat tasarısının zorunlu koşulu olarak şair ve şiir birbirlerine karşı özneleşmiştir. Şairin *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerine tekrar çekilişlerinin sonucu olarak da şiir ve şair bu süreci bir tekillikte götürmüşlerdir. Bu kalabalık, yani şair ve şiir kalabalığı yanıltıcı



olmamalıdır. Nihayetinde Harold Bloom'un Freud'dan ödünçlediği gibi, nesne-libido olarak şiir, ben-libido durumuna düşmüştür (Bloom, 2008, s. 172). Turgut Uyar kendisini icat tasarısında, kendisine karşı hükümlenmiş bir şiir icat etmiştir. Orhan Koçak'ın çalışmasında irdelenen bu durum, şairin kendisini icat etme tasarısında, Harold Bloom'un teorisinde irdelenmeyen bir feragatin de teoriye girdiği anı işaret etmiştir. John Milton'a ne olduğu, Harold Bloom'un tasarısının dışındadır fakat Orhan Koçak, Turgut Uyar'a ne olduğunu, zorluğun her defasında tekrar icat edildiğini, Turgut Uyar'ın verili külliyatıyla irdemiştir. Eleştirinin şiiri ve şairi doğurabilme ihtimali, şairin külliyatının da eleştiriye doğurabilme ihtimaline karışmıştır. Bu ihtimal, bu bölümde de değiştiğimiz olasılıkları aralamıştır. Geride kalan her şey toparlandığında, Orhan Koçak da şu cümlelerle hem eleştirinin oyununu hem de Turgut Uyar'ın kendini icat tasarısının tıkanıp yeri işaret etmiştir:

Gelenen bu kritik noktada şiirle şair birbirine bakmakta, 'tamam, bitti artık!' gibi bir sonlanma jestini sanki ikisi de birbirinden beklemektedir. Ve ikisinin de buna kendi başına karar verip korkak duruma düşme cesareti yoktur. Ama hesaplar farklıdır. Şair (ki bu birkaç yıl sonra güncesine 'artık şiirden başka hiçbir şey yapmak istemiyorum' diye yazacak kişiden biraz farklıdır) şiirini bağlamaya çalıştığı siyasal tasarının yenilgisinden sonra artık nasıl devam edebileceğini, şiiri bir *şairlikten* utanç pratiği olarak sürdürüp sürdüremeyeceğini düşünmektedir. Şiir ise şairin bu feragatinden de kuşkuluyor gibidir: Bütün bu değişerek sürüp giden *askesis* manevraları, adamın sonuçta üstesinden gelemediği o 'kendini hep yeniden icat etme' oyunundan çekildiğinin mahcup itirafı olmasın sakın? Şu hâlde ben nasıl devam edebilirim; adamın farklı sadakatlerine (ki beni buraya kadar getirmişlerdi) ihanet etmeden, onun seyreltilmiş teknik becerilerini de kullanarak ortaya koyabileceğin bir son oyun var mı? (Koçak, 2014, s. 233).

Orhan Koçak'ın son "oyun"u, sonsuzluktur. Turgut Uyar şiirinde kendini icat tasarısından feragat ediliyorken, icadın sona erışı de Turgut Uyar şiirinde irdelenecek olan son ve sonsuzluğu getirmiştir. "Sınır ve bitiş işaretlenirken bile bir'in evrensel'e erişmesine nezaret eder 'sonsuz' fikri. Ama bu noktada bir ezberdir artık; sonundaki ölüye ve 'pazarlıksız' duruşa sadık kalmak için bu

ezberin de yoklanması gerekecektir” (Koçak, 2014, s. 235). Eleştiri şimdi,  
“Sonsuz Eksi Bir”dedir:

“nedir sonsuzdan bir önceki sayının adı  
diyelim sonsuz eksi bir  
sonsuz eksi bir  
hayatın adıdır bu

gece bütün şablonuyla geldi üzerimize  
geldi üzerimize

ormanlar taş kesilip kömüre durdular  
ve petrole kesti planktonların hepsi  
gazyağı tunç duman  
ne kadar sürdü ki ateşin yengisi  
bir türlü yeterince yaşanamayan  
sonsuz eksi bir

hatırla desem  
neydi hatırlanacak olan  
dört başı mamur bir av partisi  
görmeli otellerin alacalı lobisi  
kalın bir sevda ince bir mevsim sonu  
tahıl ve değirmen  
kırılıp dökülmüş bir iskelet  
kalbiyle birlikte  
bir temmuz ortası  
nasılsa öyle

kaç ozan haykırmış

sürüp giden zamanın ardından  
 sevmek sevmek  
 ben de ben de

sonsuz eksi bir  
 şaşkın bir pazarcının  
 akşamüstü sevmesinde” (Koçak, 2014, s. 236-237)

Orhan Koçak’ın eleştirisi, Harold Bloom ile buluşacağı son bölümün hemen öncesinde Turgut Uyar’ın kendini icat tasarısını sonsuz eksi bir ile işaretlemiştir. Bu şiir bağlamında konuşmuyoruz fakat bu durum bizlere şiirin, eleştirinin karşısına çıkmadan önceki o son anını düşündürmektedir. “Sonsuz Eksi Bir”, eleştiri şiirle buluşmadan, eleştirinin şiiri sonsuz olasılıklarla çarpıştırabilmesine, çeşitlendirilebilir bağlamlarla şiirle oyunlar oynayabilmesine ilişkin bir yorumlar silsilesini düşündürmektedir.

Artık risk alamayacağı, olsa bile fark etmeyeceğini anladığı bir tükenme noktasına mı varmıştır? İddiası şuydu şiirin: silinmeden önceki bir son nokta mümkünse silinişin kendisi kadar kesin, dirençli davetkâr olacak; varla yok arasındaki çizgiyi işaretleyecek; ‘kendini yeniden icat’ tasarısının tanığı, hiç değilse mezartaşı olacak (Koçak, 2014, s. 238).

Hakikatin tasfiyesiyle birlikte şiirin tasfiye edilmiş hakikati karşı karşıyadır. Kendi hakikatine olan inancını da yitirmiş eleştiriye ne gibi bir görev verilebilirdi? Eleştirinin ve şiirin, eleştirinin sonsuz uzamının karşısına çıkmadan oynayabileceği son oyun, eleştirinin yeni çıkmazına dönüşmektedir.

## 2.6. İhlâl Edilmiş Bedenin Şiirde Son Dönüşü Olarak Zafer

Bütün kuramsal teoriler bir anlatı ihtiva etme zorunluluklarından dolayı anlatının yapısal zeminindedir. Tarihsel olarak hakikat bile bir anlatı ve yapıyla kurulmaktadır. Anlatının hakikate değil söyleme hizmet ettiği, tasfiyeyle insanın kol kola yürüdüğü bir söylem zemininde teorik şablonun da anlatının zemininden kaçabilmesi, ne kadar şüpheli olursak olalım mümkün gözükmemektedir. Öyle ki, şüphe bile bir anlatıya dönüşmekte ve anlatıya karşı olmak adına anlatı ve

yapısal zeminler üretmektedir. Harold Bloom, psikanalizi tekrar üretmekle etmekle çokça itham edilmiştir. Biz bunun olsa olsa yapısal bir adres tarifi olduğunu düşünüyoruz. Teorisyenin Freud'u tekrar ürettiğini ifade etmek, teorisyen hakkında bir suç duyurusunda bulunmak değil, olsa olsa anlatının yapısal bir söylem olarak belirlenim ve belirleyiciliklerine karşı teyakkuza olma hâlidir. Bu durumda, eleştirmenden beklenen ne olabilir? İnsan, yapıyı belki söker ve kavramsal dizgesine de savaş açar fakat kendisine yine bir yapı ve bir kavramsal dizge bulacaktır. Tasfiyecilik, yapıya karşı teyakkuza olacak diye insanın varoluşsal zorunluluklarını tasfiye edemez. Orhan Koçak da Harold Bloom'u rehber edindiğini açıkça söylemiştir.

Bu kitapta Turgut Uyar'ın şiiri kadar, Harold Bloom'un şiir teorisiyle de uğraştım. İlkini ikincisinin kalıplarına sığdırmaya çabaladığımı düşünenler çıkacaktır. Bloom'un altı evreli şiirsel serüven şemasının bana yol gösterdiğini söylemişim: kitabı altı bölüme ayıran da bu şemadır. Bloom'un Etkilenme Endişesi kitabı, bu altı evreyi Milton'dan yirminci yüzyıla kadar Anglo-Amerikan şiiri üzerinden tanımlar (Koçak, 2014, s. 241).

Harold Bloom, altı revizyon kategorisinin üç çevrime indirgenebileceğini ifade etse de bu çevrimde daralmalar ve genişlemeler geçişlilikle ifade edilmemiştir. Teorisyenin revizyon kategorilerinde kullandığı metaforik anlatım bu kategorilerin bazılarını birbirlerine bağlamıştır. Yine de teorisyenin bu geçişliliğe bir itirazı olacağını zannetmiyoruz.

Bloom'un bu ilk şemaya sonradan ekleyeceği tek önemli nokta, altı evrenin de üç çevrime indirgenebileceği önermesidir. Her çevrim bir daralma ve ardından bir genişleme evresinden oluşur; daralmanın amacı yenilenme için alan açmaktır; aslolan genişlemedir, şiirsel zafer orada kazanılır (Koçak, 2014, s. 241).

Orhan Koçak'ın incelemesinde bu üç çevrim, şairin ve Türkiye'nin kendine özgü durumundan dolayı sapma göstermiştir. "Özdeş değildir bu üç geçit; hepsinde o kökensel etkilenme endişesi ve kendini icat hamlesi yeniden sahnelense bile yine de farklı figürlerle temsil edilir" (Koçak, 2014, s. 242)

Orhan Koçak'ın Turgut Uyar incelemesiyle Harold Bloom'un teorisi arasındaki bir ayrım da şairin seçilme anıyla ilgilidir. Orhan Koçak geleneğin Türkiye'deki

cılızlaşmış bağlamından dolayı, Turgut Uyar'ın şair seçilme anını Nurullah Ataç ile ilişkilendirmiştir. Oysa Harold Bloom'un teorisinde selef şairdir ve “genç şair”i, “her nasılsa” seçip ona “musallat” olur. Harold Bloom'un teorisine kıyasla bir fark gösterilmeseydi, Turgut Uyar'ı seçen ilk “usta” Cahit Külebi olmalıydı. Şiir ve şair nasıl ki eleştirinin kabul ettiği bir sürece dahil oluyorsa, Türkiye'nin sosyolojisi bu süreci etkileyen bir faktör olmaktadır. “Yeni şair etkileneceği ustayı seçemez, onun tarafından her nasılsa seçilmiş olur. Tıpkı bir doğum kadar ilinekseldir bu seçiliş -ve yine ancak doğum kadar zorunlu, sebepli” (Koçak, 2014, s. 242).

Harold Bloom'un teorisindeki *Clinamen* (Sapma), Turgut Uyar'ın kendini icat etme tasarısında, Orhan Koçak tarafından öncelikle Cahit Külebi ile iliştilmiştir. *Clinamen* (Sapma), yalnızca *Kenosis* (Boşaltma) olarak değil, ayrıca *Daimonikleşme* (İblisleşme) sürecini de getirmiştir. Şairin estetik sebeplerle ideoloji değiştirmesine itiraz edilebilir, fakat *Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce* adlı revizyon kategorisi bunu önermektedir. Orhan Koçak şairin kendini icat tasarısına, Türkiye'nin koşullarını ve ideolojik bağlamını katmışken bu revizyon kategorisinin böyle bir etkide bulunabileceğine neredeyse hiç değinmemiştir. Şairin külliyatı Orhan Koçak'ın incelemesinde politik bir anlatıyla ve teoriyle el ele yürümüştür. *Karşı-Yüce* dolayısıyla şairin ideolojik sapma yaşaması ihtimal dışında bırakılmıştır.

Şimdi yapması gereken, onları içselleştirmek ve ‘düzeltmiş olarak’ kendinde açığa çıkarmaktır. Ama bu yeterli değildir, çünkü endişe kaynağının içselleştirilmesi ancak huzursuzluğun daha da artmasıyla sonuçlanır: Yektalar özgürleşme oyunlarını orada oynuyorlardır. Sahnenin başkalarınca hazırlanmış olduğunu sezdiği anda yine “Akçaburgaz yalnızlığına sarınmaya” yönelecektir (Koçak, 2014, s. 242).

Orhan Koçak, Harold Bloom'un teorisini gayet duru bir şekilde izah etmiştir. Eleştirmenin değiştiği ve bizim de onun Turgut Uyar incelemesinde gözlemlediğimiz üzere, *endişe* çok çeşitli revizyon kategorilerini aynı anda şairde tespit edebilmemizi sağlamıştır.

Böylece ikinci çevrim başlar. Daha da zorlu bir içselleştirme gelir, ya da bu işlemin bir sonraki evresi: boşaltma. Düzeltilmiş haliyle temsil ettiği eski ustaya da

katlanamıyordur. Yeni sınavın adı solipsizmdir: 'başkaları' yokmuş gibi yaşamak, yazmak. Okursuz/aşksız kalmaya da katlanmak. Her şey bu eşikte olur: hemen ölmeyebilecek olduğu duygusunu ilk kez bu ikinci doğumda edinir şiir, aslında hiç doğmamış olduğu şüphesini burada uzaklaştırır (Koçak, 2014, s. 242).

İkiciliklerin bir sonucu olan *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntüleri mesiyani bir anlatıya evrilmek zorundadır. Orhan Koçak, Turgut Uyar'ın solipsistik yolunun sebep olduğu mesiyani örüntüleri, kendi kavram dizgesinde yer alan Walter Benjamin'e ilişirmiştir. Türkiye'nin kendine özgü sosyolojisinde, solipsistik yolun giyebileceği ikonografi Mehdilik ile Walter Benjamin'i ilişirmiştir.

Bloom'un hiç ilgilenmediği mesiyani bir zaman tasarısı kendine bu geçitte yer bulur: bir şeyin şimdiki yokluğunun ancak önceki ve sonraki varlığına işaret ettiği kurgusu. Ama Bloom'un da Benjamin'e rağmen bilebileceği bir şey vardır: eski ustaların hayaletleri okurlarla / aşklarla birlikte dışlanırken çok daha sert, kemirici bir açmaz da bu eşikte içselleştirilmiş oluyordu. 'Bir şair, insanlara bir insan olarak seslenen bir insandan çok, kendisinden daha canlı bir ölünün (öncelin) seslenişine maruz kalan ve bu sakil, kabul edilmez duruma isyan eden bir insandır. Bir şair kendisinin geç kalmış olduğunu düşünmeye yanaşamaz, ama sonradan kendi önceline de ait olduğunu anladığı o ilk vizyonun yerine başka bir şey de kabul edemez (Koçak, 2014, s. 242-243).

Şair kadrosunun ve gelenek bağlamının değişimine karşın şairliğin varoluşsal koşulları endişe ile iç içedir. Şair seletin çeşitlendirilebilir bağlarıyla belirlense de Orhan Koçak'ın çalışmasında bu teori bağımlı bir değişken olarak söz söyleyebilme imkânı bulabilmiştir.

Bloom'un teorisinin zaafı, kendi özgül doğal-tarihsel çerçevesinin dışına çıkabildiğinde belirir. Ama her güçlü teori gibi o da gücünü ancak bu çerçevenin dışında sınıp örtük varsayımlarıyla yüzleşmek zorunda bırakıldığında ortaya salmaya başlar. Sarsıntılardan sağ çıkmış çok güçlü bir gelenek varsayımına dayanmaktadır bu teori: yeni geleni hiç rahat bırakmayan despot ölülerin oluşturduğu bir gelenek (Koçak, 2014, s. 244).

Orhan Koçak'a göre, Türkiye'deki gelenek cılızlığı ve geleneğin tekrar üretilmesi, Harold Bloom'un güçlü bir gelenek üzerinden kurguladığı teorisine kıyasla, sefefe

ilişkin farklı sonuçlar doğurmuştur. Teorinin temel motifi olan endişe cılız gelenek bağlamında icat edilmiştir.

Uyar'ın Bloom'un yorumundan sıyrıldığı ve onu yorumlamaya / dönüştürmeye başladığı ilk eşik de burası. Zayıflamış bir geleneğin nihayet hükmünü yitirmekle kalmayıp bu kopuşun resmi olarak (birkaç kez) ilan da edildiği bir şiir ortamına doğmuştu Uyar (Koçak, 2014, s. 244).

Şairin selefiyle ilgili yaşayabileceği endişenin son revizyon kategorisi, *Apophrades ya da Ölülerin Dönüşü* adlı revizyon kategorisidir. Harold Bloom, bu revizyon kategorisini yaşayıp kendi bağlamında bu eşığı geçebilen çok az şair tespit edebilmiştir.

Etkilenme Endişesi'ndeki altı evreli ve üç geçitli özerklik uğraşında en önemli evre sonuncusudur. Çünkü şiir burada kendi öncellerine ilk kez gözünü kırpmadan bakmakta, onları savuşturmaya, hatta aşmaya çalışmak yerine kendisi çağırılmaktadır. Aşma, varsa eğer, ancak bu kasıtlı çağrı ve özdeşleşme içinde ortaya çıkar (Koçak, 2014, s. 247).

Orhan Koçak, *Apophrades ya da Ölülerin Dönüşü* adlı revizyon kategorisini Turgut Uyar şiirinde irdelemeye çalışmıştır. Çok az şairde tespit edilebilmiş bu endişe ve zafer, Turgut Uyar'ın "Bir Anglo-Sakson Ölçüsü Üzerine Güzelleme" adlı şiirinde irdelenmiştir.

Bir Anglo-Sakson Ölçüsü Üzerine Güzelleme"

bir-onaltı-bir-sekiz

üç-onaltı, bir-çeyrek

(neden onaltı tanrım, onyediyim olsa)

kaç bin tane yaz gitti hey gidi hey

bunlar yüzünden ve birlikte

kimi şöyle kimi böyle gitti parmaklarımın

beş-onaltı-üç-sekiz

daha niceleri gidecek

yaz gibi bile değil, öyle

sanki kendi başına bir şey  
yedi-onaltı yarım parmak  
(yarım parmaklarım hey Tanrım  
konu komşu da geldi  
oturup dertleştik mi  
sevilen bir bedendi hey gidi hey  
şimdi nasıl sonuna kadar soymak  
yarım parmaklarla bir kadını)  
dokuz-onaltı-beş-sekiz  
şu kadar bir şey yani  
ay kadar bir şey yani  
ay kadar bile değil  
onbir-onaltı-üç çeyrek  
şurda ayağımızın dibinde  
oturan bir şeydi yaşamak  
yani sonuna kadar soymak  
-benim bir dayım vardı yunanistana giderdi  
arasıra giderdi elbet  
on parmaklıydı  
onbeş-onaltı, bir parmak  
bir parmak var ya  
hırsla başladık bu işe  
bu iş yani yaşamak  
bir parmak bir parmak bir parmak

suyun rengi akmaştır  
evet akmak...  
ama bir planya, onaltı yaş, dört parmak (Uyar, 2011, s. 597-598).



Eleştiride şiir tekrar özneleşmiştir. Bu şiirle ilgili ilk irdeleme çabası, şiir olarak öznenin, kendisini bir faaliyete çevirirken kendi biçimsel özelliklerine karar vermekle konusu arasında ortaya çıkan muğlaklığın eleştiriye vereceği önceliği belirlemekle gerçekleşmiştir. “Yoksa ritim bu şiirin konusu mudur, hakkında konuştuğu şey mi? Performans olarak ritimle konu olarak ritim arasında kapanmaz bir fark belirir.” (Koçak, 2014, s. 274)

*Etkilenme Endişesi*'nde asıl zafer, genişleme evrelerinde gerçekleşir. Turgut Uyar'ın kendini icat tasarısında daralma *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerinde görülmüştür. Bu örüntüler, önce *Yalağuz* adlı şiirde kendini göstermiştir. “*Bektaş'ın beş on kelimesi*”, Cahit Külebi'nin sebep olduğu bir *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntüsüdür. Turgut Uyar, bu daralma evresini Akçaburgazlı Yekta'nın ihlâl ve bedene dönüşüyle aşmıştır. Orhan Koçak, *Bir Anglo-Sakson Ölçüsü Üzerine Güzelleme* adlı şiirde, şairin başlangıç noktasına olan sadakatsizliğinin ihlâl dinamizmini tespit etmiştir. Dolayısıyla bu şiir bir genişleme evresiyle farklı bir durumun habercisidir. Turgut Uyar, kendisini şiirde daha önce icat ettiği için, artık geçmişi çağırın ve geçmişi konuşan şiir öznedir. Selef Turgut Uyar şiirinde tekrar konuşuyordur, fakat şiir-özne olarak faaliyete geçmiştir. Şiir özne, öncül endişeleri çağırılmış fakat onları tekrar ihlâl ederek kendine mâl etmiş ve selefi de konuşmuştur. “Şiir böyle yaptığının tam da farkında olmadan, ancak Bektaş'ın dağ başından şehre kaydığında, demek çıkış noktasına sadakatsizlik ettiğinde bulabildiği bir dinamizmi adlandırıyordu” (Koçak, 2014, s. 274).

Turgut Uyar'ın Cahit Külebi'de gördüğü Anadolu/Köycü ideoloji, şairin Cahit Külebi'de bütün potansiyelini görmesine sebep olmuştur. Bu durum, Cahit Külebi'ye karşı bir *Etkilenme Endişesi*'ni de beraberinde getirmiştir. Orhan Koçak'ın Turgut Uyar incelemesi, şairin bir *Karşı-Yüce* inşa etmeden öncelikle *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerine çekildiğini göstermiştir. Şairin bu durumda *Yüce*'sine karşı taşkınlaşıp bir *Karşı-Yüce* üretme faaliyetine girişebileceği de bizim iddiamızdır. Biz çalışmamızda Orhan Koçak'ın da bu örüntüleri işleyen bir yolu inşa ettiğini fakat bu duruma değinmediğini öneriyoruz. Anglo-Sakson Ölçüsü, Bektaş'ın Beş On Kelimesi'ne kıyasla, tekrar *Karşı-Yüce* faaliyetinin devreye girdiğini göstermektedir. Dolayısıyla şiir özne, önceden barındırdığı

*Solipsizm (tekbencilik)* örüntülerini Karşı-Yüce ile tekrar faaliyete çevirmektedir. “Belli bir tarihe, bir bağlama işaret eden bir ölçü bu, bir ‘anglo-sakson’ ölçüsü, bir gâvur ölçüsü: vaktiyle genişlerken, ‘taşkınlaşıırken’ içerdiği bir yabancılığın işareti” (Koçak, 2014, s. 275).

Karşı-Yüce, kendisini icat etmiş ve özneleşmiş şiiri yaratmıştır. Özne şiir, yalnızca Cahit Külebi’yi barındıran bir selef karşısında değildir. Orhan Koçak’ın eleştirisinde cılız gelenek, şairin sürekli kendisini yaratmasına sebep olmuştur. Şiir özne, bütün icat tasarılarından sonra, şairin külliyyatının şaire karşı sefleştiği bir durum yaratmıştır. Şairin külliyyatı da, şair kadar *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntüleri içermiştir. Külliyyat tekben ve tek selefte dönüşmüştür. Şiir özne, selefi Turgut Uyar şiirinin kendini icat tasarısında geçtiği yollarda aramaya başlamıştır. Şairin külliyyatı da şiir özneye tekrar çağırılmıştır. Gâvur ölçüsü, bir Karşı-Yüce ve ihlâldir. Şair bu gâvur ölçüsünü daha Marksist bir duyuşa çevirmiştir. Turgut Uyar’ın külliyyatında *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerinden çıkış, Akçaburgazlı’nın bedene cinsellikle dönüşü ile gerçekleşmiştir. Şimdi, genişleme evresinde tekrar bedene dönüşmektedir. Yine de bir fark belirlemiştir, şiirin bedene işçinin bedeniyle dönüşü Marksist duyarlılığı göstermektedir. Dolayısıyla şiir-özne, kendi ihlâllerini kendisine karşı bir ihlâlle gerçekleştirmektedir. Şair, kendi külliyyatını ihlâl ile çağırmasına karşın onları aynı zamanda içerir. Bu içerme faaliyeti, Harold Bloom’un “Ölülerin Dönüşü” tasavvurunu Turgut Uyar’ın şiir öznesinde aynı zamanda Tarihsel Maddecî bir duyuşa çevirmiştir. Parmaklar *Solipsizm (Tekbencilik)* örüntülerinden bedene geçişin göstergesidir.

Ritmin mekanik, takıntılı bir engellenemezliği var. Fazla kasıtlıdır; sadece iş yapmıyor, iş yaptığını da belli ediyordur. Biz şiiri yakalamaya uğraşırken, şiir kendi inorganik temposuna yakalanışını kendisi icra eder: önce, ilk kıtadaki parantez içi hayat sahnelerini, dokunaklı durum tasvirlerini adeta elinin tersiyle iterek, sonra da ikinci kıtada tam bu iki-onaltılardan ayrılıp farklı bir hikâye açmaya başlamışken (‘-benim bir dayım vardı, filanca yere giderdi...’, kaptandı) tıpkı ‘don lastiği’ fıkrasındaki o iyileştiği sanılıp hastaneden salıverilen deli gibi, yine onbeş-onaltılara, bir parmaklara dönmek *zorunda* kalarak (Koçak, 2014, s. 275).

Orhan Koçak'ın eleştirisinde, bütün ihlâller geri çağrılmıştır. Parmak Akçaburgazlı Yekta'nın cinsel ihlâllerini hatırlatmaktadır. Akçaburgazlı Yekta ile dönen beden, şimdi işçinin parmağı kılınmaktadır. Turgut Uyar şiirinde, yokluğun varlıkla çağrılması da kendisini böylece tekrar göstermeye başlamıştır. Tarihsel Maddeci içerme faaliyeti de, kendini icat tasarısında devam etmektedir. Orhan Koçak, Harold Bloom'un teorisiyle kendi kavram dizgesinin mutabık kılınabileceğini göstermeye başlamıştır.

Sonra insan bedeni de sayıyla, sayısal eksilmeyle işaretlenir (yitirilen parmaklar). Yitirilmiş bir 'yaz' da yitik aşkın amblemi olarak burada yer buluyor, ama daha çok da bedensel kaybın kafiyesi olarak: 'şimdi sonuna kadar soymak, yarım parmaklarla bir kadını.' Biz bunu ancak son kıtaya, oradaki 'planya' sözcüğüne geldiğimizde anlayabileceğiz ama sayının yalnız vezinle ilgili olmadığını belirttileri de buralarda ortaya çıkmıştır. Emeğe ve iş aletlerine işaret etmektedir bu 'ölçüler'. Kol emeği Uyar'ın şiirinde sanayi-öncesinin zanaâtkar figürüyle temsil edilmişti hep (Koçak, 2014, s. 276).

Orhan Koçak'ın Turgut Uyar şiirinde *Apophrades ya da Ölülerin Dönüşü* adlı revizyon kategorisini tespit edebilmesini şiirdeki ritmin bilinçli kasti sağlamıştır. Şiir özne, ihlâllerini yadırgatma yöntemiyle duyuşa ve irdeleme çabasında gösterir. Böylelikle Şiir özne, kendisine karşı bu yadırgatma yöntemini, anımsadığı şiirsel külliyyatı içerdikten sonra retroaktif bir etkiye uğratar. Şiir özne, tekrar şiirsel babasını doğurma faaliyetine girişmiştir. Turgut Uyar'ın külliyyatı şiir-özneye karşı selefken, selef şiir-özne konuşturmaktadır. Selefle, şiirin sesleri ritm dolayısıyla birbirlerine karışmış, fakat selef son raddede şiir-özne doğurmuştur.

'Planya' terimiyle farklı bir sahne açılıyor: bir marangoz atölyesi, belki; temponun artık kişiden çok makinenin hareketine bağlı olduğu bir iş ortamı, endüstri. Bu terim, retroaktif bir etkiyle, şiirin önce terimlerinin, ('Anglo-Sakson, 'ölçü', 'parmak') gönderisini ve anlamını da değiştirir. Bu kesirlerin ilerleyişinde herhangi bir keyfiliğe, rastlansallığa yer olmadığını anlarız (Koçak, 2014, s. 276).

Kendini icat tasarısı, şaire ona bu bağlamı vermiş tarihsellikte, şiir özne içinde hesaplaşmaya başlamıştır. Şair bu tarihsel koşullara karşı reaksiyon göstererek kendi özerkliğini şiir içinde icat etmeye başlamıştır. Selef, cılızlaşmış bir

gelenekte sürekli kendisine karşı selef üreten ve bu selefeye karşı mücadeleye dönüşen bir şiirde yankısını duyurmaya başlamıştır. Tarihin şairin üzerine gelerek şairi yaratması da bu yenilgi ile yankılanır. Şiir özne, bu tarihselliğe karşı bir bastırma reaksiyonudur ve bu reaksiyonu da, öznenin bir bastırma formu olarak beyhude zaferine dönüşmüştür.

Uzunluk birimi olarak 'parmak' ve kesirleri, sanayide ahşap veya metal işlerinde, tesisat işlerinde, somun ve borularla bunları açmaya yarayan anahtarların (bunların ayarlanabilir olanına da mâlum 'İngiliz anahtarı' denir) gösterir. Alet edevatla birlikte ölçüler de ithaldir, tarihsel bir gecikmeyi yansıtır. Şiir, şiir olarak kaldığı sürece içermeyeceği bazı yabancılıkları, kapatamayacağı bazı mesafeleri yine kendisi davet etmiştir: tekniğin ve ölçünün yabancılığı, atölyedeki sermaye stoku olarak alet-edevatın ücretli çırağa oranla yabancılaşmışlığı, maddi emeğin bir oyun ya da 'simgesel etkileşim' olarak şiire uzaklığı (Koçak, 2014, s. 277).

Şiir özne, cılızlaşmış bir gelenekte sürekli gelenek üretimine sebep olmuştur. *Apophrades ya da Ölülerin Dönüşü* adlı revizyon kategorisi de bütün tarihi geri çağırarak durumdadır. Burada ilginç ve kayda değer olan, Harold Bloom'un teorisinin bunu öngörememiş oluşudur. Batı kanonunun güçlü gelenek örüntülerinde selef dönerken, cılızlaşmış bir gelenekte şairin kendini icat tasarılarında yaşadığı bütün revizyon kategorileri geri dönmüştür. Bu durumda dönen yalnızca selef değildir, selefin yarattığı endişeyle üretilmiş öznenin bütün genişleme anları da şiire geri dönmüştür. Turgut Uyar'ın kendini icat tasarısı, bir yenilgi tarihine evrilmişken bu yenilgiye karşı son bir icat tasarısı da zafer olarak algılanır. "Öyle ya, Gerçek Özne bastırmadan başka nedir ki?" (Bloom, 2008, s. 135). Bu yenilgiye karşı, yenilginin anahtarıyla son bir icat, yenilginin sebep olduğu özneye ancak böyle bir zafer şansı tanımıştır.

Ama son kıtada, son dizede, artık hiçbir dönüşe, hiçbir mecaz ve 'tırnağa' hiçbir 'yalana' yer kalmamış gibi olur; söz kendi ölümcül anlamı üzerinde sabitlenmiş gibi olur. Oraya kadar, birtakım kıvrımlarla, benzeyiş ve imalarla, bir takım 'yalanlarla' şiirin kendisi cezbetmiştir bu nihai yalansızlığı, şiirsizliği. Şiirin şiir olarak kendi yetersizliğini ilk kez söylediği yer değildir bu parça; ama bu yetersizliğin artık 'söylenmek' zorunda olmadığını, çünkü şiirin aletleriyle icra

edilebileceğini sezdiği yerdir. Kendi ipini çekme işini hiç bu kadar hazla yerine getirmemiştir Uyar'ın şiiri, bu kadar eli titremeden, eski bakla tanesinin aldırışsız taranışını şimdi kendi üstlenerek (Koçak, 2014, s. 277).

Şiir özne, kendini icat tasarısını birçok kez yaşamıştır. Dolayısıyla şiir özne kendi külliyatını içermeye devam ederken, bedeni yalnızca cinsellikle örtüştürmemiştir. Bedenin cinsel kurgusuna, ideolojik kurgusu da dahil edilmiştir.

Son durak, bir silkinişle, kendisi devam ettiriyor süregelen konuyu ve ritmi: 'on parmaklıydı [demek öyle olmayanlar da var]/ onbeş-onaltı, bir parmak'. Seri 15/16'dan sonra 'bir parmak'ta (16/16) tamamlandığı anda, bu parmak da çoktan bir eksi işareti almıştır önüne: bu 'bir' kayıp parmaktır, planyada uçmuş parmak (Koçak, 2014, s. 279).

Terry Eagleton bedenin ideolojik kurgusuna ve beden çalışmalarına şöyle değinmiştir: "Sosyalizm, koltuğunu sado-mazoşizme kaptırmış durumda. Kültür kuramı okuyan öğrenciler arasında, beden çok moda bir konu başlığına dönüştü; ama üzerinde fikir üretilen genellikle erotik beden oluyor, açlık çeken beden değil (Eagleton, 2006, s. 3).

Turgut Uyar şiirinin Akçaburgazlı Yekta ile bedene ihlâlle dönüşü, Orhan Koçak eleştirisinde solipsistik evreden çıkışın ve genişlemenin bir göstergesidir. Birçok revizyon kategorisiyle kendisini icat etmiş şiir özne, bedene, bedenden kopmuş ve orada olmayan işçi parmağıyla geri dönmüştür.

## SONUÇ

Biyografi ve otobiyografi çalışmalarıyla varılan sonuçlardan biri, yazar ve şairin yaşam öykülerinin kurgusal olabileceğidir. Modern öznenin kurulumunun arkasında modernizmin de kurucusu olan Romantik dönem vardır. Yazar ve şairin yaşamını kurgusal bir ögeye çevirişini ifade eden hayat yaratımı kavramı, en çok da Romantik dönemin şair ve yazarlarında gözlemlenmektedir. Deha tipinin kurumsal inşası bu dönemin ürünüdür. Yazarın ve şairin yaşamının kurgusal olabileceği sonucu, eleştirel bir kriz doğurmuştur.

Metin merkezli eleştiri ve yazar merkezli eleştiri arasında karşıt bir ikicilik yapısı oluşmuştur. Biyografi ve otobiyografi çalışmaları ise yazarın öz yaşam öyküsünü de metin ve kurgu kılabilme olasılığı olarak değerlendirme imkânı tanımıştır. Biçimcilik ve metinlerarasılık, sürece yazarın yaşamını katmamıştır. Süreci metin ve yazarla sürdüren Harold Bloom ise yazar ve metin arasında bir ikicilikli yapıyı onaylar ve bu ikicilikli yapıyı eleştirel sürecin bir parçası kılar. Biyografi ve otobiyografi çalışmaları böyle bir ikicilikli yapıyı gereksiz kılıp bütün sürecin bir metin ve kurgu kılınabilmesini önerebilmesine karşın, yazarın kendini yaratma tasarısı için en tartışmalı teoriyi, metin ve yazar ikicilikliğini kabul ederek bütün süreci de eleştiriyle metinleştirebilme olasılığıyla Harold Bloom verir.

Harold Bloom, Aydınlanma ikicilikliğine dayandırılan çok tartışmalı bir edebiyat teorisi geliştirmiştir. Bu teorinin adı *Etkilenme Endişesi*'dir. Bu teoriye göre, bütün edebiyat tarihi faaliyet halindeki çok güçlü bir geleneğin örüntüsüne dönüşen tebellüş ve çok kudretli selef şairle genç şair arasında yaşanan hoyrat bir etkilenme krizidir. Bu hoyratlık dolayısıyla, şairin kendini yaratma süreci şair ile şair arasında etkileşimli ve hoyrat bir kategoridir ve sükûnet barındırıp şiirden şairi kovan ve yazarı öldüren metinlerarasılık ile iliştilenemez.

Harold Bloom'un altı revizyon kategorisinden oluşan teorisi sık sık Freud'un Oedipus Kompleksi ile anılmış ve eleştirilmiştir. Bunun sebebi, Harold Bloom'un kavram dizgesinin en önemli aparatının Freud olmasıdır. Selefle genç şair arasında yaşanan çatışma, bir baba ve oğul çatışmasını böylece tekrar üretir. Harold Bloom sık sık Freud'a atıf yapar. Bu sık tekrarlar Harold Bloom'un

teorisinde selefin etkisinden kurtulabilmenin revizyon kategorilerinden biridir. Harold Bloom ise Oedipus Kompleksi'ni tekrar ürettiğini reddederek, Oedipus Kompleksi'nin Hamlet'in bir yorumundan ibaret olduğunu belirterek Freud'a karşı Shakespeare'i yüceltir. Bu durum da Harold Bloom'un revizyon kategorilerinden biri olan Karşı-Yüce revizyon kategorisiyle ilgilidir. Şairler arasında bir çatışma olduğu gibi, teorisyenler arasında da bir çatışma vardır. Kayda değer olansa Harold Bloom'un bunu reddetmesi ve Freud'a sık sık tekrarlarla atıf yapmasına karşın, yer yer Freud'dan saporak, kendi teorisinin önerdiği revizyon kategorilerini teorisinde fraktal bir yapıyla faaliyete çevirmesidir. Böylece Freud selef, Harold Bloom da genç şair gibi gözükür. Teori kendi nihayetine ererken, teori içinde de bir yeri olan “*Ölülerin Dönüşü*” adlı revizyon kategorisi, Freud'un kavramlarını tekrar teoriye çağırılmış fakat Harold Bloom'un da tam olarak bu revizyon kategorisinde önerdiği üzere, selefin dönüşü ile sonradan gelenin önermeleri birbirlerini onaylar bir dizgede ilerlemiş, Harold Bloom da bir bakıma Freud'u da kendine mâl etmiştir. Bu durum da, bazı edebiyat teorilerinin aynı zamanda edebi kurgu olabileceğine dair bir önermenin kapısını aralamıştır.

Harold Bloom teorisinde genel olarak İngiliz Romantiklerini incelemiştir. Teorisyenin bir başka önermesi de ileri sürdüğü altı revizyon kategorisinin üç çevrime indirgenebilmesi ve şairin asıl zaferi bu çevrimlerin sonucunda elde etmesidir. Teoride kendisini selefine karşı yaratabilmiş şairler genelde İngiliz şairleridir. Ayrıca selefin etkisi altında kalıp da kendisini yaratma faaliyetinde güçlük çeken daralma evreleri Alman şairlerine bırakılmıştır. Bu teori, aynı zamanda bütün edebiyat tarihini varoluşsal ve aritmetik bir şablona indirgemıştır. Harold Bloom bir Batı kanonu anlatısı inşa ederken edebiyat ve insanlık tarihi hakkında da bütüncül davranır. İnşa ettiği teori, evrensellik kavramını da olağandır ki sorguya açar vaziyete getirir. Bir evrensellik varsa dahi, bu evrenselliğin mülkü, teoride zaferi genelde İngilizler kazandığı için, İngiliz şiirine ait görünür. Dolayısıyla evrensellik kurgusu, bir Batı kanonu üretiminde, batıyı topyekûn mutabık bir Kıta olmaktan çıkarır. Tek bir Batı yoktur ve Batı tarihi de bu hoyrat ilişki dolayısıyla Oedipus Kompleksi'nden mustarıptir. Kendisini selefine karşı yaratacak özne bile aslında bir bastırmadan ibarettir.

Tarihsel maddeci bir referans dizgesi de olan Orhan Koçak, öznenin tarihsel kurulumuna ilişkin bir yanıtlar silsilesiyle, kendini yaratma faaliyetini öznenin tarihsel olarak yalnızca bir kurgu olduğuna ilişkin tarihsel maddeci referanslarla hemen yargılayabilecek olmasına karşın, Harold Bloom'un inşa ettiği teorisini kendisine rehber edinerek Turgut Uyar şiirinde kendini yaratma bağlamını irdelenmiştir. Bu yalnızca Turgut Uyar ile ilgili değil, bir bakıma Türkiye'de gelenek bağlamının da sorgulandığı bir çalışmadır.

Orhan Koçak, yalnızca Harold Bloom'un referanslarıyla yetinmemiş ve bağlamı çok daha zengin ve çeşitlendirilebilir bir takiple sürdürmüştür. Çalışmasında genel olarak Alman İdealizmi, Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Adorno, Walter Benjamin, Gadamer, Freud, Lacan, Bergson ve daha birçok isimden oluşan bir kavram dizgesini takip etmiştir. Daha yakın çağdaşları olan Maurice Blanchot ve Giorgio Agamben de bu dizgeye dahildir. Harold Bloom'un teorisindeki referans dizgesine de sahip çıkan Orhan Koçak, böylece Aydınlanma ikiciliklerini ve öznenin bir kurgu olduğuna ilişkin yorumu da sahiplenir. Harold Bloom ile Tarihsel Maddecilik, Orhan Koçak eleştirisinde mutabakat içinde bir seyir izler. Orhan Koçak bağlamın iletisini sorgulamaya değer görür, irdeler sonra da tarihselleştirir. Şiir kendi terimleriyle bağlama ilişkin bir yorum verebilme koşuluyla incelenir. Şiirin kendi terimleri de, Orhan Koçak'ın kavram dizgesine göre bir yorumun açığa çıkmasını sağlar. Orhan Koçak, aşırı-yorumu da bu çalışmasında sahiplenmiştir.

Harold Bloom, kendisini özne kılmaya ve selefinden kurtulmaya çalışan şair için retroaktif bir nedensellik önermiştir. Harold Bloom'un referans dizgesinde bu retroaktif nedenselliğin başlıca isimleri Kierkegaard ve Nietzsche olmuştur. Orhan Koçak, Harold Bloom'un sunduğu kavramsal dizgeyi ve eleştirel yöntemi de bu gerekçeyle kullanmaktan çekinmemiştir. Bu retroaktif nedenselliğin irdelenmesi için, bütüncül olarak incelenebilecek bir tarih dizisi gerekmiştir. Sorun da şudur ki, Türkiye'de gelenek cılızdır ve geleneği sürekli icat etmek gerekmektedir. Bağlam, böyle bir zaman çizgisinden kopmuştur. Dolayısıyla Harold Bloom'un teorisinin habitatı ile Türkiye'nin gelenek bağlamı çelişmektedir.

Orhan Koçak eleştirisinin varsayımı, Türkiye'de Harold Bloom'un teorisinin önerdiği üzere, kendisini yaratacak şair için geleneğin bir selef örüntüsüyle



endişe yaratamayışıdır. Türkiye'nin medeniyet yönünün değişmesi, geleneğin çok kolay bir şekilde yok olmasına sebep olmuştur. Şair, sürekli kendini yaratma faaliyetine hapsedilerek kendi icadı olan şiire karşı bir selefe dönüşecektir. Şiirin özneleşmesi, Orhan Koçak'ın Harold Bloom'un teorisine, Gadamer'den ödünçlediği deneyim kavramını getirmesine sebep olur. Bu, kendini yaratma bağlamının, kendini yaratma deneyimi bağlamına evrilebildiğinin kanıtıdır. Orhan Koçak, teoriyi zenginleştirmiştir.

Endişe icat edilmektedir, çünkü ortada yoktur. Dolayısıyla Orhan Koçak'ın eleştirisi, Harold Bloom'un gelenek örüntüsündeki endişeyi sırtlanır ve orada olmayan bir geleneğin bile endişeye sebep olacağına dair bir ileti verir. Retroaktif nedenselliğin irdelenebilmesi için olağandır ki seyri takip edilecek bir zaman gerekmektedir. Orhan Koçak'ın geleneği cılız bulması bu retroaktif nedenselliği ancak şairin öz yaşam öyküsünde aranabilecek bir faaliyete indirger. Dolayısıyla kendini yaratma bağlamı adına, ilk şiirlerinden bile caymamış ve şiir külliyatını bütüncül olarak sunmuş bir şair olarak Turgut Uyar, çağdaşı olan İkinci Yeni şairlerine göre kıyasla bu bağlam için daha uygun gözükmiştir. Turgut Uyar'ın kendini yaratma faaliyeti, selefi olan şaire değil, daha çok kendi yarattığı şiire karşı gerçekleşecektir. Bu da retroaktif nedenselliğin şairin kendi külliyatı içinde geliştirdiği şiir içinde gerçekleşmesini gerektirmiştir. Harold Bloom'un teorisinin de önerdiği üzere altı revizyon kategorisi üç çevrime indirgenebilmektedir ve Turgut Uyar bu ilk çevrimde bir selef olarak Cahit Külebi'den etkilenmiştir ve ilk çevrim ancak şair seçilmekle aşılmış gözükmektedir. Yine de yetersizdir. Sorun, ikinci çevrimde başlar. Artık selef kalmamıştır. Türkiye'de gelenek, yıkılıp sürekli tekrar ve tekrar inşa edilmenin geleneğidir. Şair kendisini sürekli icat etmeye hapsolmuşken *Solipsizm (Tekbencilik)* geçidi başlamıştır. Böylece Harold Bloom'un teorisinde olmayan bir durum ortaya çıkmıştır. Orhan Koçak eleştirisinde *Solipsizm (Tekbencilik)* geçidi mesyanik bir duyuya sebep olmuştur. Orhan Koçak, Harold Bloom'un teorisine kendi kavram dizgesinden Walter Benjamin'i getirmiştir. Orhan Koçak eleştirisi, kendi kavram dizgesiyle sorguladığı bağlamın ikonografisini eşitlemeye çalışır. Harold Bloom'un teorisinin rehberliğinde incelenen Turgut Uyar şiiri, Turgut Uyar'da tespit ettiği *Solipsizm (Tekbencilik)* geçidinin Harold Bloom'un teorisine kıyasla farklı sonuçlar ihtiva

etmesinden dolayı, teoriye kattığı Walter Benjamin'i yerelleştirebilmek maksadıyla Mehdilik figürünü Turgut Uyar'ın külliyatında irdeler. Orhan Koçak, Harold Bloom'un teorisinin koşullarıyla farklı sonuçlara ulaştığında, teorinin yapısal sorunları olduğunu düşünmektense bağlamın koordinatlarını merkeze alarak olguyu irdelemeye devam eder. Orhan Koçak eleştirisi Turgut Uyar'da tespit ettiği birçok revizyon kategorisini teorinin açmazlarına değil, yalnızca gelenek bağlamının farklılığına bağlar. Harold Bloom'un teorinin ironisi de bu olmalıdır, kendini yaratacak şair aslında eleştirinin nesnesi değildir. Eleştirinin nesnesi gelenek bağlamının endişeyle olan ilişkisidir.

Tıpkı Harold Bloom gibi kitabını altı parçaya ayıran Orhan Koçak, Harold Bloom'un teorisinde olduğu gibi, teorinin önermelerini Harold Bloom'un yaptığı gibi fraktal bir faaliyete çevirmemiştir. Yine de, eleştirmenin kendi diyalektik coşkusu, kendi kavramsal dizgesinin kimi zaman askıya alındığı ve bu kavramlar arasında bir çatışmanın yaşandığı anlar ortaya çıkartmıştır. Harold Bloom'da olduğu gibi bu kavramlar geri dönerek Orhan Koçak'ın çalışmasının bağlamını sorgulamaya başladığı yapısal zeminler yaratmıştır. Orhan Koçak'ın çalışmasının da konusu olan Turgut Uyar'ın Cahit Külebi ile ilgili yaşadığı *Etkilenme Endişesi*'ni, Turgut Uyar'ın verdiği bir röportaja da dayandıran Orhan Koçak, Turgut Uyar'ın Cahit Külebi ile ilgili kurduğu cümleyi aynı bağlamla Turgut Uyar ile ilgili bir röportajda kurarak, şairle arasında bir *Etkilenme Endişesi* yaşadığına dair güçlü bir şüphe uyandırmıştır. Üstelik, eleştirmenin Turgut Uyar ile ilgili çalışmasını, çalışmasının çok kritik bir anında "oyun" olarak nitelendirmesi bu şüpheyi güçlendirmiştir.

## KAYNAKÇA

- ADORNO, T. W. (2015). *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- ADORNO, T. W. (2007). *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ADORNO, T. W. (2017). *Minima Moralia*. İstanbul: Metis Yayınları.
- AGAMBEN, G. (2019). *İçeriksiz Adam*. İstanbul: MonoKL Yayınları.
- AKKANAT, C. (2012). *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*. İstanbul: Okur Kitaplığı Yayınları.
- AKSU, Ş. (2000). *Hegel ve Tarih Felsefesi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- ALTIYAPRAK, Y. (2021). *İkinci Yeni ve Türk Şiirinde Modernizm*. İstanbul: Ebabil Yayıncılık.
- ANAR, T. (2019). *Sonsuzluğun Yüzleri – İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- ARMAĞAN, Y. (2019). *İmgenin İcadı – İkinci Yeni'nin Meşruiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARMAĞAN, Y. (2014). *İmkânsız Özerklik – Türk Şiirinde Modernizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BARBUSSE, H. (2014). *Cehennem*. İstanbul: Maya Kitap Yayınevi.
- BARTHES, R. (2018). *Eleştirel Denemeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BARTHES, R. (2014). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BARTHES, R. (2018). *Gösterebilimsel Serüven*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BARTHES, R. (2016). *Yazının Sıfır Derecesi – Yeni Eleştirel Denemeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BAUDRILLARD, J. (2019). *Karnaval ve Yamyam*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- BAUDRILLARD, J. (2016). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BAUDRILLARD, J. (2018). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BENJAMIN, W. (2017). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BENJAMIN, W. (2010). *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri – Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BENJAMIN, W. (2018). *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- BERKELEY, G. (2015). *İnsan Bilgisinin İlkeleri Üzerine Bir İnceleme*. Bursa: Biblos Kitabevi Yayınları.
- BEZİRCİ, A. (2013). *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- BLACKHAM, H. J. (2012). *Altı Varoluşçu Düşünür*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- BLANCHOT, M. (2000). *Öteye Adım Yok Ötesi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BLANCHOT, M. (1999). *Sonradan Sonsuz Yineleme*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- BLANCHOT, M. (2000). *Yazınsal Uzam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BLOOM, H. (2018). *Batı Kanonu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BLOOM, H. (2008). *Etkilenme Endişesi – Bir Şiir Teorisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- BLOOM, H. (2021). *Nasıl ve Neden Okumalıyız?*. İstanbul: Ketebe Yayınevi.
- BOYM, S. (2010). *Başka Bir Özgürlük – Bir Fikrin Alternatif Tarihi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- BOYM, S. (2010). *Tırnak İçinde Ölüm – Modern Şairle İlgili Kültürel Mitler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- COPLESTON, F. (2011). *Alman İdealizmi*. İstanbul: İdea Yayınevi.

DE MAN, P. (2008). *Körlük ve İçgörü – Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.

DE MAN, P. (2008). *Okuma Alegorileri & Rousseau, Nietzsche, Rilke ve Proust'ta Figürel Dil*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

DOĞAN, M. C. (2018). *Modern Türk Şiiri – Olgular, Eğilimler, Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

COHN, D. (2008). *Şeffaf Zihinler – Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*. İstanbul: Metis Yayınları.

EAGLETON, T. (2017). *Edebiyat Kuramı: Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

EAGLETON, T. (2021). *Edebiyat Nasıl Okunur?* İstanbul: İletişim Yayınları.

EAGLETON, T. (2017). *Edebiyat Olayı*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

EAGLETON, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*. İstanbul: Doruk Yayınları.

EAGLETON, T. (2006). *Kuramdan Sonra*. İstanbul: Literatür Yayınları.

EAGLETON, T. (2019). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

EAGLETON, T. (2020). *Postmodernizm Yanılsamaları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

EAGLETON, T. (2020). *Şiir Nasıl Okunur?*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

EAGLETON, T. (2020). *Walter Benjamin ya da Bir Devrimci Eleştiriye Doğru*. İstanbul: Sel Yayınları.

ECO, U. (2019). *Yorum ve Aşırı Yorum*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

EICHENBAUM, B. (1994). *Edebiyat Kuramı – Rus Biçimciliği*. İstanbul: Yaba Yayınları.

ERDOST, M. (2020). *İkinci Yeni – Kuzunun Ağzındaki Tilki*. Ankara: Onur Yayınları.

- ERDOST, M. (1997). *İkinci Yeni Yazıları*. Ankara: Onur Yayınları.
- ERDOST, M. (2009). *Şiirin U Dönüşü*. Ankara: Onur Yayınları.
- FOUCAULT, M. (2014). *Sonsuza Giden Dil – Seçme Yazılar 6*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FREUD, S. (1996). *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*. İstanbul: Payel Yayınları.
- FREUD, S. (2017). *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- FREUD, S. (2001). *Psikanaliz Üzerine*. İstanbul: Say Yayınları.
- FREUD, S. (2001). *Psikanaliz ve Uygulama*. İstanbul: Say Yayınları.
- FREUD, S. (2021). *Totem ve Tabu*. İstanbul: Say Yayınları.
- FREUD, S. (2019). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- GADAMER, H. G. (2017). *Güzelin Güncelliği*. Ankara: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- GADAMER, H. G. (2021). *Hakikat ve Yöntem 1. Cilt*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- GADAMER, H. G. (2021). *Hakikat ve Yöntem 2. Cilt*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- GADAMER, H. G. (2021). *Hegel'in Diyalektiği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GIRARD, R. (2017). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat – Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. İstanbul: Metis Yayınları.
- HEGEL, G. W. F. (2020). *Estetik – Genel Sanat Üzerine Dersler*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- HEGEL, G. W. F. (2021). *Felsefenin Serüveni*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınevi.
- KACIROĞLU, M. (2021). *Edebi Babanın Peşinde – Etkilenme Endişesi Açısından Ahmet Haşim'in Poetik Yazıları*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

- KARACA, A. (2019). *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları.
- KIERKEGAARD, S. (2009). *İroni Kavramı – Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- KIERKEGAARD, S. (2005). *Kahkaha Benden Yana*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KIERKEGAARD, S. (2009). *Kaygı Kavramı – Mevrus Günah'ı Konu Edinen Dogmatik Problem Üzerine Psikoloji Açısından Yalın Bir Tefekkür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- KIERKEGAARD, S. (2008). *Korku ve Titreme – Johannes de Silentio'dan Diyalektik Lirik*. İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.
- KIERKEGAARD, S. (2007). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- KIERKEGAARD, S. (2020). *Ya / Ya Da*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- KOÇAK, O. (2018). *Ataç, Meriç, Caliban, Bandung – Evrensellik ve Kısmilik Üzerine Bir Taslak*. İstanbul: Zoomkitap.
- KOÇAK, O. (2014). *Bahisleri Yükseltmek – Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- KOÇAK, O. (2012). *Kopuk Zincir – Modern Şiir Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- KOÇAK, O. (2019). *Polemikler – Siyasal, Kültürel*. İstanbul: Metis Yayınları.
- KOÇAK, O. (2017). *Tehlikeli Dönüşler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- KOÇAK, O., Göktürk, Y. (2018). *Turgut Uyar ve Başka Şeyler - A'dan Z'ye Bir Konuşma*. İstanbul: Metis Yayınları.
- KRISTEVA, J. (2018). *Korkunun Güçleri – İğrençlik Üzerine Deneme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KRISTEVA, J. (2017). *Ruhun Yeni Hastalıkları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- LACAN, J. (2014). *BABA-NIN ADLARI*. İstanbul: MonoKL Yayınları.
- LACAN, J. (2021). *Freud'un Teorisinde ve Psikanalizin Tekniğinde Ben*. İstanbul: Metis Yayınları.
- LACAN, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- LACAN, J. (2019). *Yine / Hâlâ*. İstanbul: Metis Yayınları.
- LOTMAN, Y. (2012). *Düşünen Dünyaların İçinde – İnsan-Metin-Semiyosfer-Tarih*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- İZMİR, M. (2013). *Öznenin Diyalektiği - Hegel, Sartre ve Lacan*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- JAMESON, F. (2018). *Antikler ve Postmodernler - Formların Tarihselliği Üzerine*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- JAMESON, F. (2019). *Dil Hapishanesi – Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- JAMESON, F. (2015). *Diyalektiğin Birleştirici Güçleri*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- JAMESON, F. (2018). *Gerçekçiliğin Çelişkileri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- JAMESON, F. (2011). *Siyasal Bilinçdışı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- JAMESON, F. (2013). *Marksizm ve Biçim*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- JAMESON, F. (2016). *Modernizm İdeolojisi – Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- MARX, K. (2017). *1844 El Yazmaları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MARX, K. (2010). *Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MORAN, B. (2008). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- NEWMAN, S. (2021). *Max Stirner*. Ankara: Nika Yayınevi.



- NIETZSCHE, F. (2011). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*. İstanbul: Say Yayınları.
- NIETZSCHE, F. (2020). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- NIETZSCHE, F. (1995). *Deccal – Hristiyanlığa Lanet*. İstanbul: Hil Yayın.
- NIETZSCHE, F. (2010). *Güç İstenci*. İstanbul: Say Yayınları.
- NIETZSCHE, F. (2015). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. İstanbul: Say Yayınları.
- NIETZSCHE, F. (2015). *Putların Alacakaranlığı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- NIETZSCHE, F. (2004). *Şen Bilim*. İstanbul: Say Yayınları.
- NIETZSCHE, F. (2016). *Tragedyanın Doğuşu*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- ORMAN, E. (2015). *Hegel'in Mutlak İdealizmi*. İstanbul: Belge Yayınları.
- ÖZBAHÇE, O. (2018). *İkinci Yeninin Doğuşu*. İstanbul: Ebabil Yayıncılık.
- POLAT, A. (2018). *İkinci Yeni Şiirinin Felsefi Kaynakları*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- RANCIERE, J. (2018). *Aisthesis – Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*. İstanbul: MonoKL Yayınları.
- RANCIERE, J. (2019). *Kurmacanın Kıyıları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- RANCIERE, J. (2016). *Suskun Söz*. İstanbul: MonoKL Yayınları.
- RICOEUR, P. (2007). *Yoruma Dair Freud ve Felsefe*. İstanbul: Metis Yayınları.
- ROCKMORE, T. (2019). *Hegel'den Önce Hegel'den Sonra*. İstanbul: Say Yayınları.
- ROCKMORE, T. (2014). *Marksizmden Sonra Marx – Karl Marx'ın Felsefesi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SARIKAYA, O. (2014). *İkinci Yeni'nin Boy Aynası*. Ankara: Hece Yayınları.
- SCHOPENHAUER, A. (2019). *Aşkın Metafiziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- SCHOPENHAUER, A. (2007). *Hayatın Anlamı*. İstanbul: Say Yayınları.
- SCHOPENHAUER, A. (2021). *Kant Felsefesi Eleştirisi*. İstanbul: Say Yayınları.
- SCHOPENHAUER, A. (2020). *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- SCHOPENHAUER, A. (2016). *Ölümün Anlamı*. İstanbul: Say Yayınları.
- SOLL, I. (2019). *Hegel'in Felsefesine Eleştirel Bir Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SONTAG, S. (2015). *Yoruma Karşı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- STIRNER, M. (2017). *Biricik ve Mülkiyeti*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- ŞKLOVSKİ, V. (2017). *Modern Kurgu Tekniğinin İcadı – Don Kişot Nasıl Yapıldı*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- UYAR, T. (2011). *Büyük Saat – Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- UYAR, T. (2018). *Elele Okuyalım – Yazılar ve Söyleşiler 1978-1984*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- UYAR, T. (2009). *Korkulu Uсталık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- UYAR, T. (2022). *Yitiksiz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TODOROV, T. (2015). *Edebiyat Kavramı ve Öteki Denemeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TODOROV, T. (2014). *Poetikaya Giriş*. İstanbul: Metis Yayınları.
- TODOROV, T. (2016). *Yazın Kuramı & Rus Biçimcilerinin Metinleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TOPAKKAYA, A. (2021). *Kant'tan Hegel'e Alman İdealizmi*. Ankara: Fol Yayınları.
- TUNÇ, G. (2018). *Rüzgara Karşı Duran Şair - Etkilenme Endişesi Kavramı ve Yahya Kemal'in Türk Şiirine Etkisi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

TURA, S. M. (2021). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Metis Yayınları.

YILDIRIM, T. (2019). *Adorno ve Estetik*. Sakarya: Değişim Yayınları.

## EK 1. Orijinallik Raporu

 <p><b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b> <b>YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU</b></p>
<p><b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b> <b>TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</b></p> <p style="text-align: right;">Tarih: 03/11/2022</p> <p>Tez Başlığı : Orhan Koçak'ın Eleştirisinde Etkilenme Endişesi</p> <p>Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 163 sayfalık kısmına ilişkin, 20/10/2022 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 8'dir.</p> <p>Uygulanan filtrelemeler:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1- <input type="checkbox"/> Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç</li> <li>2- <input type="checkbox"/> Kaynakça hariç</li> <li>3- <input checked="" type="checkbox"/> Alıntılar hariç</li> <li>4- <input type="checkbox"/> Alıntılar dâhil</li> <li>5- <input type="checkbox"/> 5 kelimededen daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç</li> </ol> <p>Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">03/11/2022</p> <p>Adı Soyadı: <u>EMRE COŞKUN</u></p> <p>Öğrenci No: <u>N18132414</u></p> <p>Anabilim Dalı: <u>TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI</u></p> <p>Programı: <u>YENİ TÜRK EDEBİYATI</u></p>
<p><b><u>DANIŞMAN ONAYI</u></b></p> <p style="text-align: center;">UYGUNDUR.</p> <p style="text-align: center;">_____ Dr. Öğr.Üyesi Koray USTUN</p>



**HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT**

Date: 03/11/2022

Thesis Title : The Anxiety of Influence in Orhan Koçak's Criticism

According to the originality report obtained by my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 20/10/2022 for the total of 163 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 8 %.

Filtering options applied:

1.  Approval and Declaration sections excluded
2.  Bibliography/Works Cited excluded
3.  Quotes excluded
4.  Quotes included
5.  Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

03/11/2022


Name Surname: EMRE COŞKUN  
 Student No: N18132414  
 Department: TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE  
 Program: MODERN TURKISH LITERATURE

**ADVISOR APPROVAL**

APPROVED.

\_\_\_\_\_  
 Dr. Öğr. Üyesi Koray USTUN

## EK 2. Etik Kurul/Komisyon İzni ya da Muafiyet Formu

 <p><b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b> <b>TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU</b></p>
<p><b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b> <b>TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</b></p> <p style="text-align: right;">Tarih: 03/11/2022</p> <p>Tez Başlığı: Orhan Koçak'ın Eleştirisinde Etkilenme Endişesi</p> <p>Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,</li> <li>2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.</li> <li>3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.</li> <li>4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.</li> </ol> <p>Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">03/11/2022</p> <p>Adı Soyadı: <u>EMRE COŞKUN</u></p> <p>Öğrenci No: <u>N18132414</u></p> <p>Anabilim Dalı: <u>TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI</u></p> <p>Programı: <u>YENİ TÜRK EDEBİYATI</u></p> <p>Statüsü: <input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Doktora</p>
<p><b><u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u></b></p> <p style="text-align: center;">_____ Dr. Öğr. Üyesi Koray USTUN</p> <p>Detaylı Bilgi: <a href="http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr">http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr</a></p> <p>Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: <a href="mailto:sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr">sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr</a></p>



**HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS**

**HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT**

Date: 03/11/2022

Thesis Title: The Anxiety of Influence in Orhan Koçak's Criticism

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

03/11/2022

Name Surname: EMRE COŞKUN

Student No: N18132414

Department: TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE

Program: MODERN TURKISH LITERATURE

Status:  MA  Ph.D.  Combined MA/ Ph.D.

**ADVISER COMMENTS AND APPROVAL**

Dr. Öğr. Üyesi Koray USTUN