JORGE LUIS

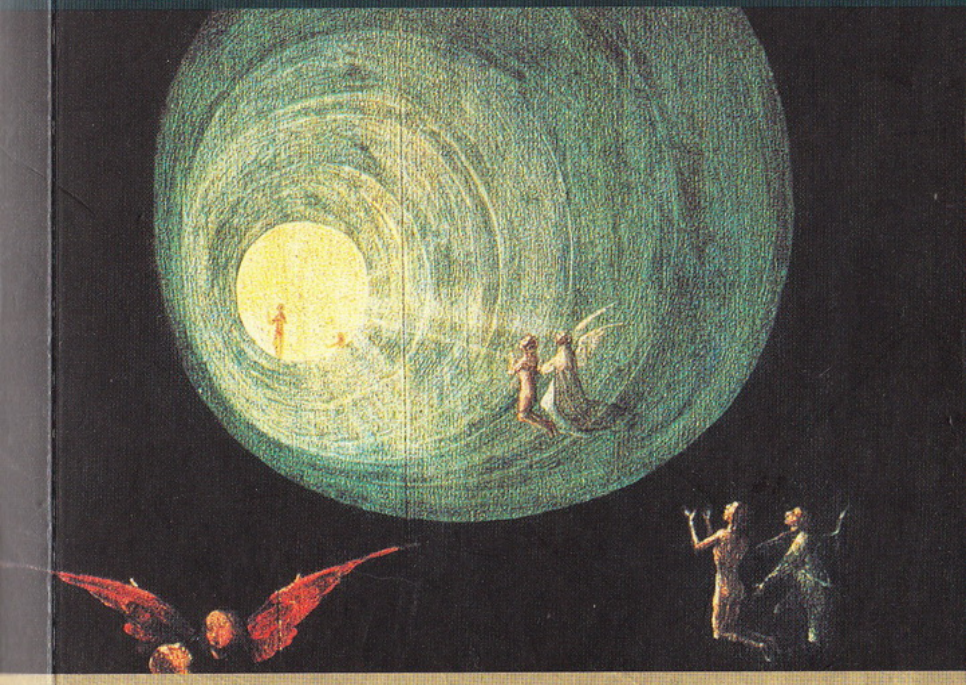
BORGES

Tartışmalar

ÇEVİREN
Çiçek Öztek

JAMES WOODALL'UN ÖNSÖZÜYLE

İLETİŞİM KLASİKLERİ



iletişim

JORGE LUIS BORGES • **Tartışmalar**

Discusión (1932)
© 1995, María Kodama
Bu kitabın yayın hakları The Wylie Agency (UK) Ltd. aracılığıyla alınmıştır.
© Önsöz: 2013, James Woodall, new introduction
The Man in the Mirror of the Book. A Life of Jorge Luis Borges
Önsözün hakları Aitken Alexander Associates'ten alınmıştır.

İletişim Yayınları 2013 • İletişim Klasikleri 73
ISBN-13: 978-975-05-1555-2
© 2014 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2014, İstanbul

DİZİ YAYIN YÖNETMENİ Murat Belge
YAYINA HAZIRLAYANLAR Bahar Siber, Barış Özkul, Emrah Serdan
KAPAK Suat Aysu
KAPAK RESMİ Hieronymus Bosch, "Kutsanmış Varlığın Cennete Yükselişi"
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Merve Öztürk
BASKI ve CİLT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

JORGE LUIS BORGES

Tartışmalar

Discusión

ÇEVİREN *Çiçek Öztek*

JAMES WOODALL'UN ÖNSÖZÜYLE

iletişim

JORGE FRANCISCO ISIDORO LUIS BORGES 24 Ağustos 1899'da bütün malvarlığını kaybetmiş, İngiliz asıllı bir ailenin ilk çocuğu olarak Buenos Aires'te doğdu. Babasının edebiyata olan düşkünlüğü, Borges'in çocukluğundan itibaren edebiyata yönelmesine sebep oldu. Küçük yaşta İngilizceyi öğrendi. 1914'te babasının göz ameliyatı sebebiyle ailesiyle yurtdışına çıktı ve Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle, savaş yıllarını yurtdışında geçirmek zorunda kaldı. Cenevre'de Calvin Koleji'ne devam eden Borges burada Almanca, Fransızca ve Latince öğrendi. Bu dönemde sembolizmden etkilendi. 1921'de Buenos Aires'e geri dönen Borges iki yıl sonra ilk kitabını yayımladı. 1931'den itibaren Arjantin'in en önemli edebiyat dergisi *Sur*'da düzenli olarak yazmaya başladı. Babasının ölümünden sonra 1937'de geçimini sağlayabilmek için bir halk kütüphanesinde çalışmaya başladı. İkinci Dünya Savaşı sırasında iktidardaki Juan Perón'a muhalif duruşu sebebiyle kütüphanedeki işinden uzaklaştırıldı. 1946-1955 yılları arasında para kazanmak için ders vermeye ve yazmaya ağırlık verdi. Düzyazıyla şiiri birleştiren kendine özgü yazım tarzında çok sayıda eser verdi. Juan Perón devrildiğinde Buenos Aires Kütüphanesi'ne müdür oldu. Borges, 1955'te aileden gelen kalıtsal rahatsızlığından dolayı görme yetisini tümüyle kaybetti. Yapıtlarının yazımını annesi, sekreterleri ve arkadaşları devraldığı için uzun metinlerden ziyade kısa öykü ve şiire yöneldi. 1961'de Samuel Beckett'le paylaştığı Formentor Edebiyat Ödülü, Avrupa'da ün kazanmasını sağladı. Şiir, kısa öykü ve denemelerden oluşan eserleri dünya çapında yayımlandı. Borges fantastik öğeleri ağır basan kendine özgü tarzıyla, 20. yüzyılın önemli edebiyatçılarını etkiledi. 14 Haziran 1986'da hayatını kaybetti. İletişim Yayınları tarafından yayımlanan kitapları: *Ficciones* (1998), *Alef* (1998), *Brodie Raporu* (1999), *Alçaklığın Evrensel Tarihi* (1999), *Kum Kitabı* (1999), *Yedi Gece* (1999), *Dantevari Denemeler / Shakespeare'in Belleği* (1999), *Sonsuz Gül* (2002), *Evaristo Carriego* (2002), *Öteki Soruşturmalar* (2005), *Şifre* (2009), *Yaratan* (2011), *Atlas* (2012).

Kitaptaki şiir çevirilerinin redaksiyonunu üstlenen
Selahattin Özpalabıyıklar'a teşekkür ederiz.

Eserlerini bastırmamanın kötü tarafı şu:
Hayat onları tekrar tekrar yazmakla geçer.

ALFONSO REYES, *Cuestiones gongorinas*

İÇİNDEKİLER

KRONOLOJİ ... *9*

ÖNSÖZ / JAMES WOODALL ... *31*

YAZARIN ÖNSÖZÜ ... *45*
GAUCHESCA ŞİİR ... *47*
GERÇEKLİĞİN SONDAN BİR ÖNCEKİ VERSİYONU ... *77*
OKURUN BATIL ETİĞİ ... *83*
ÖTEKİ WHITMAN ... *89*
KABALA'NIN BİR SAVUNUSU ... *95*
SAHTE BASİLİDES'İN BİR SAVUNUSU ... *101*
GERÇEKLİĞİN POSTÜLASYONU ... *107*
FİLMLER ... *115*
ANLATI SANATI VE BÜYÜ ... *121*
PAUL GROUSSAC ... *133*
CEHENNEMİN SÜRESİ ... *137*
HOMEROS'UN VERSİYONLARI ... *143*
AKHILLEUS İLE KAPLUMBAĞANIN SONSUZ YARIŞI ... *153*
WALT WHITMAN ÜZERİNE BİR NOT ... *161*
KAPLUMBAĞANIN VÜCUT BULDUĞU BEDENLER ... *169*

Bouvard et Pécuchet'nin Savunusu 177
Flaubert ve Örnek Yazgisi 183
Arjantinli Yazar ve Gelenek 189
Notlar 201

KRONOLOJİ

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1896		– İstanbul'da Ermeni milliyetçiler Osmanlı Bankası'na saldırdı. Yetkililer şiddetle karşılık verdi ve üç bin Ermeni öldürüldü. – H. G. Wells, *Dr. Moreau'nun Adası*.
1897		– Macaristan'da Yahudi gazeteci Theodor Herzl, Dreyfus Olayı'yla bağlantılı Anti-semitizm'den rahatsız olarak Basel'de ilk Siyonist Kongresi'ni topladı. – Bram Stoker, *Dracula*; H. G. Wells, *Görünmez Adam*; Joseph Conrad, *Narcissus'un Zencisi*. – Paul Gauguin, *Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?*; Henri Rousseau, *Uyuyan Çingene*. Monet hayatının sonuna kadar devam ettireceği *Nilüferler* serisini resmetmeye başladı.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1898		– İspanya-Amerika Savaşı. Küba, bağımsızlığını ilan etti; Birleşik Devletler Porto Riko, Guam ve Filipinler'i ele geçirdi. – Romancı Émile Zola, Genelkurmay Başkanı ve yüksek rütbeli subayları Dreyfus Olayı'ndaki yaklaşımından ötürü kınayan "J'Accuse...!" ("Suçluyorum...!") başlıklı yazısını kaleme aldı. İftirayla suçlanan Zola, İngiltere'ye kaçmak zorunda kaldı. – Henry James, *Yürek Burgusu*; H. G. Wells, *Dünyalar Savaşı*.
1899	Jorge Luis Borges 24 Ağustos'ta Buenos Aires, Arjantin'de dünyaya geldi. Babası Jorge Guillermo Borges Haslam bir albayın oğluydu ve eğitimli bir aileden geliyordu. Annesi Leonor Acevedo Suárez, *criollo* kökenli bir Uruguaylı ailenin kızıydı.	
1899-1914	Borges on bir yaşına kadar evde eğitim almış, babaannesi İngiliz olduğundan evde sürekli konuşulan dili öğrenmiş, on iki yaşında Shakespeare'i İngilizce okuyabilecek seviyeye gelmiştir.	
1900		– İtalya'da Kral I. Umberto suikaste uğradı. Max Planck, Kuantum Teorisi'ni geliştirdi. Sigmung Freud, *Düşlerin Yorumu*'nu yazdı. – Frank Baum, *Oz Büyücüsü*; Joseph Conrad, *Lord Jim*.
1901		– Birleşik Devletler Başkanı William McKinley suikaste uğradı, Theodore Roosevelt başkan oldu. Kraliçe Victoria hayatını kaybetti. – Thomas Mann, *Buddenbrooklar*.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1902		– II. Boer Savaşı sona erdi. – Joseph Conrad, *Karanlığın Yüreği*; Arthur Conan Doyle, *Baskerville Tazısı*.
1903		– Birleşik Devletler, Panama'nın Kolombiya'dan bağımsızlığını ilan etmesini sağladı. Wright Kardeşler, tek kanatlı ve buhar motorlu havadan ağır uçan ilk pervaneli uçuşu gerçekleştirdi. – Jack London, *Uçurum İnsanları*.
1904		– New York metrosu hizmete girdi. İngiltere-Fransa Dostluk Antlaşması imzalandı. – Joseph Conrad, *Nostromo*.
1905		*"Kanlı Pazar"*: Rusya'da ayaklanmalar Kışlık Saray'a ulaştı; isyanlar şiddetle bastırıldı, iki yüz ila bin arasında devrimci öldürüldü. Albert Einstein, izafiyet teorisini geliştirdi. Aralarında Henri Matisse'in de bulunduğu Fovist sanatçılar, Paris'te Salon d'Automne'da ilk kez sergi düzenlediler.
1906		– Roosevelt'in başarısız imla devrimi gerçekleşti. Büyük San Francisco depremi oldu, sonrasında yangınlar dört gün boyunca sürdü. Finlandiya, kadınlara oy hakkı tanıyan ilk ülke oldu. – Upton Sinclair, *Chicago Mezbahaları*.
1907		– İlk elektrikli çamaşır makinesi icat edildi. Pablo Picasso, kübizmi başlattı. – Joseph Conrad, *Gizli Ajan*.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1908		– Osmanlı'da İkinci Meşrutiyet ilan edildi. İtalya'da meydana gelen depremde 150.000 kişi öldü. Ford, Model T otomobili piyasaya sürdü. *Tunguska olayı*: Sibirya'da nedeni belirsiz, büyük bir patlama meydana geldi. – E. M. Forster, *Manzaralı Bir Oda*; Kenneth Grahame, *Söğütlükte Rüzgâr*.
1909		– Robert Peary, Kuzey Kutbu'na ulaşan ilk insan oldu. Japonya'da Prens İto suikaste uğradı. Plastik keşfedildi. – Jack London, *Martin Eden*.
1910		– Halley kuyrukluyıldızı dünyadan geçti. Tango müziği popüler oldu. – E. M. Forster, *Howards End*; Gaston Leroux, *Operadaki Hayalet*.
1911		– *Mona Lisa* tablosu çalındı. Çin'de devrim oldu. Antik İnka kenti Machu Picchu keşfedildi. – Edith Wharton, *Ethan Frome*; Max Beerbohm, *Zuleika Dobson*.
1912		– Arjantin'de Sáenz Peña Yasası'nın yürürlüğe girmesiyle tüm erkeklere gizli ve evrensel seçmenlik hakkı getirildi; bu gelişmeler '80 Kuşağı oligarşisinin sonunu hazırladı. – Titanic *faciası*: Batmaz denilen gemi, 14 Nisan günü buzdağına çarptı, 1500'ün üzerinde insanın ölümüne neden oldu. – Thomas Mann, *Venedik'te Ölüm*; Lev Tolstoy, *Hacı Murat*.
1913		– Henry Ford, yürüyen bant tekniğini kullanan ilk fabrikayı açtı.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1913		– D. H. Lawrence, *Oğullar ve Sevgililer*; Marcel Proust, *Swann'ların Tarafı*.
1914	Borges ailesi Avrupa ziyaretleri sırasında I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle Cenevre'ye yerleşti. Borges ortaöğretimini burada tamamladı, Fransızca ve Almanca öğrendi.	– Arşidük Franz Ferdinand'ın, Saraybosna'da suikaste uğramasıyla I. Dünya Savaşı başladı. Charlie Chaplin, ilk kez Şarlo karakteriyle beyazperdede boy gösterdi. – James Joyce, *Dublinliler*.
1915		– Ermeni Kırımı. Britanyalı yolcu gemisi RMS *Lusitania*, Almanya tarafından batırıldı, gemide bulunan 1198 kişi hayatını kaybetti. Çanakkale Savaşı. – Franz Kafka, *Dönüşüm*.
1916		– Arjantin'de Radikal Parti'den Hipolito Yrigoyen başkan seçildi. Enflasyonla mücadele için asgari ücret uygulamasını başlattı. – I. Dünya Savaşı'nda Batı Cephesi'nde Somme ve Verdun Muharebeleri yapıldı. İrlanda'da isyancılar Paskalya Ayaklanması'nı başlattı. – James Joyce, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*;
1917		*Rusya'da Bolşevik Devrimi*: Lenin önderliğindeki Bolşevikler, Petrograd'daki Kışlık Saray'ı ele geçirdiler. Mata Hari casus olduğu suçlamasıyla idam edildi.
1918		Arjantin'de öğrenciler, üniversitelerde reform talebiyle gösteriler yaptı. Devrilen Rus Çarı II. Nikola ve Romanov ailesi Bolşeviklerce öldürüldü. İspanyol Nezlesi Salgını tüm dünyaya yayıldı. Bugün bu salgında 100 milyon kişinin öldüğü tahmin edilmektedir.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1919	Savaşın sona ermesinden sonra İspanya'ya gitti ve *Ultraísmo* adlı edebi harekete katıldı. İlk şiiri *Grecia* dergisinde yayımlandı.	– İtilaf Devletleri ve Almanya arasında imzalanan Versay Barış Antlaşması'yla I. Dünya Savaşı resmen sona erdi. – Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio.*
1920		– Birleşik Devletler'de Volstead Yasası'nın yürürlüğe girmesiyle alkol yasağı başladı. Kadınlara Birleşik Devletler'de oy hakkı tanındı. İlk ticari radyo yayını yapıldı. – D. H. Lawrence, *Âşık Kadınlar*; Edith Wharton, *Masumiyet Çağı.*
1921	Ailesiyle birlikte Arjantin'e döndü ve Arjantinli dostlarıyla kendi ultraistler grubunu kurdu. Yayımladıkları *Prisma* dergisinin dağıtımını, Buenos Aires'in duvarlarına yapıştırarak yapıyorlardı.	Almanya'da enflasyon rekor seviyelere ulaştı. Yalan makinesi icat edildi.
1922		– Mussolini, Roma'ya girdi. Michael Collins, İrlanda İç Savaşı sırasında öldürüldü. Firavun Tutankamon'un mezarı keşfedildi. – James Joyce, *Ulysses*; Virginia Woolf, *Jacob'ın Odası*; T. S. Eliot, *The Waste Land.*
1923	Filozof Macedonio Fernández ile tanıştı ve arkadaş oldu. İlk şiir kitabı *Fervor de Buenos Aires*'i yayımladı.	Hitler, başarısız darbe girişiminin ertesinde hapse atıldı. Çarliston dansı moda oldu. Sesli filmler gösterime girdi.
1924		– *"Yüzyılın Davası"*: İki zengin ve parlak Chicago'lu genç olan Nathan Leopold ve Richard Loeb, sıkılmalarını sebep göstererek 14 yaşındaki Bobby Franks'i kaçırdılar ve öldürdüler. V. İ. Lenin öldü.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1924		– Thomas Mann, *Büyülü Dağ*; E. M. Forster, *Hindistan'a Bir Geçit*; Franz Kafka, *Dava*.
1925	İkinci şiir kitabı *Luna de Enfrente* yayımlandı.	– Hitler, *Kavgam*'ı yayımladı. – F. Scott Fitzgerald, *Muhteşem Gatsby*; Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*; Franz Kafka, *Dava*.
1926		– Mussolini'ye ilk suikast girişimi. Sihirbaz Houdini yediği yumruk sonucu hayatını kaybetti. – Ernest Hemingway, *Güneş de Doğar*; William Faulkner, *Aşk ve Ölüm*; Vladimir Nabokov, *Mary*.
1927		– Cordoba'da *Fabrica Militar de Aviones* uçak imalat fabrikası kuruldu. BBC kuruldu. Charles Lindbergh, Atlantik Okyanusu'nu bir uçtan bir uca tek başına uçtu. Amerika'da İtalyan göçmenlere duyulan nefret; cinayet ve gasp olaylarıyla suçlanan Nicola Sacco ve Bartolomeo Vanzetti'nin idamına sebep oldu. – Virginia Woolf, *Deniz Feneri*.
1928		– Yrigoyen tekrar başkan seçildi. Penisilin keşfedildi. İlk Mickey Mouse filmi gösterildi. – Evelyn Waugh, *Gerileme ve Çöküş*; Virginia Woolf, *Orlando*.
1929	Üçüncü şiir kitabı *Cauderno San Martín* yayımlandı. Denemelerini derlediği kitabıyla belediyeden 3.000 pesoluk bir ödül kazandı.	– "Kara Perşembe" günü New York Borsası dibe vurdu ve tüm dünyayı etkileyecek tarihin en büyük ve en uzun soluklu ekonomik krizi "Büyük Buhran" başladı. Akademi Ödülleri ilk kez düzenlendi. – William Faulkner, *Ses ve Öfke*; Ernest Hemingway, *Silahlara Veda*; Erich Maria Remarque, *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1930	*Evaristo Carriego* yayımlandı.	– General Uriburu önderliğinde tüm Arjantin Silahlı Kuvvetleri darbe yaparak Yrigoyen'i görevinden indirdi ve Arjantinlilerin deyişiyle "Alçak On Yıl" başladı. Pluton keşfedildi. Nazi partisi, Almanya'da mecliste çoğunluğu elde etti. – William Faulkner, *Döşeğimde Ölürken.*
1931		– Seçimlerde hileyle General Agustín Justo başkanlığa geldi. 443 metrelik Empire State Binası tamamlandı; 1972 yılına kadar dünyanın en yüksek gökdeleniydi. – Virginia Woolf, *Dalgalar.*
1932	Kaybolmamış ilk deneme derlemesi olan *Discusión* yayımlandı.	– Arjantin'de tekrar sivil yönetime geçildi. Amelia Earhart, Atlantik Okyanusu'nu geçen ilk kadın pilot oldu. Bilimadamları bu yıl atomu parçaladı. – Aldous Huxley, *Cesur Yeni Dünya*; Vladimir Nabokov, *Karanlıkta Kahkaha.*
1933		İlk Nazi toplama kampı inşa edildi. Adolf Hitler, Almanya'da şansölye oldu.
1933-34	*Alçaklığın Evrensel Tarihi*'ni yayımladı.	
1934		– *Dust Bowl*: Kuzey Amerika'da şiddetli toz fırtınaları, ekinlere büyük zarar verdi ve toplu göçlere sebep oldu. Sovyetler Birliği'nde "Terör" dönemi. Soyguncu âşıklar Bonnie ve Clyde, polis tarafından öldürüldü. – Mihail Şolohov, *Ve Durgun Akardı Don*; Evelyn Waugh, *Bir Avuç Toz.*

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1935		Almanya, Yahudi karşıtı Nürnberg Kanunları'nı yürürlüğe koydu. John Maynard Keynes, ekonomi teorisini geliştirdi.
1936	Deneme derlemesi *Sonsuzluğun Tarihi* yayımlandı.	– Berlin'de Nazi Olimpiyatları düzenlendi. İspanyol İç Savaşı başladı. Kral VIII. Edward, tahttan çekilmeye karar verdi ve krallığı kardeşine bıraktı. – William Faulkner, *Absalom, Absalom!*
1937	İşçi mahallesi Miguel Cané'de bulunan Buenos Aires Belediye Kütüphanesi'nde çalışmaya başladı. Dokuz yıl bu işe devam etti.	– *Hindenburg Faciası*: Almanya bandıralı *Hindenburg* zeplininde New Jersey'ye iniş sırasında yangın çıktı. Yolcu ve mürettebattan 36 kişi hayatını kaybetti. Amelia Earhart'ın uçağı, Pasifik Okyanusu'nda kayboldu. Japonya, Çin'i işgal etti. – Virginia Woolf, *Yıllar*.
1938	Babası Jorge Guillermo öldü. Noel arifesinde, Borges kafasından ağır bir sakatlık geçirdi; tedavisi sırasında kan zehirlenmesinden ölmekten son anda kurtuldu.	– Üçüncü Reich, Avusturya'yı ele geçirdi. *Kristal Gece*: Alman diplomat Ernst vom Rath'ın Paris'te suikaste uğramasının ardından Joseph Goebbels'in Yahudilere karşı ayaklandırdığı halk, evlerine, işyerlerine ve ibadethanelerine saldırdı. – Graham Greene, *Brighton Rock*; Vladimir Nabokov, *Infaza Çağrı*; Jean-Paul Sartre, *Bulantı*.
1939	Bir ay boyunca kan zehirlenmesiyle mücadele etti. İlk Borgesvari hikâye olarak kabul edilen "*Don Kişot*'un Yazarı Pierre Menard" öyküsünü mayıs ayında yayımladı.	– Almanya'nın Polonya'yı işgaliyle II. Dünya Savaşı patlak verdi. Arjantin, tarafsızlığını ilan etti. – James Joyce, *Finnegans Wake*; Christopher Isherwood, *Hoşçakal Berlin*; Raymond Chandler, *Büyük Uyku*; John Fante, *Toza Sor*.
1940		– Almanya, Hollanda, Belçika ve Fransa'yı işgal etti. İngiltere'de Churchill başbakanlığa seçildi.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1940		– Ernest Hemingway, *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*; Arthur Koestler, *Gün Ortasında Karanlık*.
1941		– Yahudi Soykırımı başladı. Almanya Selanik'i işgal etti, Girit adasını uçaklarla bombaladı. Pearl Harbor'a yapılan saldırı sonrası ABD, II. Dünya Savaşı'na girdi. Hitler, Sovyetler Birliği'ne doğru ilerledi; Leningrad'ın işgali başladı. – Vladimir Nabokov, *Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı*; Bertolt Brecht, *Cesaret Ana*; Henri Bergson, James Joyce ve Virginia Woolf öldü. – Orson Welles'in başyapıtı *Yurttaş Kane* gösterime girdi.
1942	Öykü kitabı *Yolları Çatallanan Bahçe* yayımlandı. Adolfo Bioy Casares'le birlikte H. Bustos Domecq mahlasıyla *Don Isidro Parodi'ye Altı Bilmece* kitabını yayımladı.	– Arjantin, Pearl Harbor saldırısı sonrası Japonya ve Almanya'yla diplomatik ilişkilerini kesmeyi reddetti. Fizikçi Robert Oppenheimer başkanlığında Manhattan Projesi başladı. Stalingrad Muharebesi. – Robert Musil, *Niteliksiz Adam*.
1943		– Albay Juan Perön'un içinde bulunduğu milliyetçi kurmaylar "Ulusal Devrim" yaparak yönetimi ele geçirdiler, tarafsızlık politikasını sürdürdüler. Varşova Gettosu Ayaklanması başarısızlığa uğradı. Tahran Konferansı yapıldı. – Antoine de Saint-Exupéry, *Küçük Prens*; Bertolt Brecht, *Sezuan'ın İyi İnsanı*; Jean-Paul Sartre, *Varlık ve Hiçlik*.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1944	İkinci öykü kitabı *Artificios* yayımlandı; bu kitap *Yolları Çatallanan Bahçe*'ye eklendi ve *Ficciones* adıyla yayımlandı. Perón'un iktidara gelmesinden sonra kütüphanedeki görevinden ayrıldı; İngiliz ve Amerikan edebiyatı öğretmeye başladı.	– San Juan depremi kenti yerle bir etti, 10.000 kişinin ölümüne neden oldu. Normandiya Çıkarması. Baltık devletleri Sovyetler Birliği tarafından işgal edildi. – Jean Anouilh, *Antigone*; Friedrich Hayek, *Kölelik Yolu*.
1945		– Arjantin, Japonya ve Almanya'yla diplomatik ilişkilerini sonlandırdı ve iki ülkeye savaş ilan etti; Birleşmiş Milletler'e kurucu üye olarak katıldı. Perón tutuklandı, daha sonra Descamisados ("Gömleksizler") adı verilen grubun protestoları sonrası serbest bırakıldı. Dresden bombalandı. Yalta Konferansı toplandı. Hiroşima ve Nagasaki'ye atom bombası atıldı. II. Dünya Savaşı sona erdi. Franklin Delano Roosevelt, Adolf Hitler ve Benito Mussolini'nin ölümleri. Postdam Konferansı'yla Avrupa, Batı ve Sovyet bloklarına ayrıldı. – Amerikalı şair Ezra Pound, İtalya'da direnişçi örgütlerce tutuklandı ve serbest bırakıldı. ABD Silahlı Kuvvetleri'nce tutuklu bulunduğu kışlada, ünlü kantolarını yazdı. Pablo Neruda, Şili'de Komünist partiden senatör oldu. Aleksandr Soljenitsin Stalinist hükümeti eleştirdiği için sekiz yıl hapse mahkûm edildi. Hermann Broch, *Vergilius'un Ölümü*; Jean-Paul Sartre, *Akıl Çağı*; George Orwell, *Hayvan Çiftliği*; John Steinbeck, *Sardalya Sokağı*.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1946		– Perón başkan seçildi. Halka maaşlarda artış ve sosyal güvenlik vaatlerinde bulundu. "Evita" ismiyle bilinen karısı Eva'yı işçi ilişkileri sorumlusu yaptı. Toprak reformu isteyen halk, Malón de la Paz'dan başkent Buenos Aires'e kadar yürüdü. İtalya cumhuriyet oldu. – W. H. Auden, ABD vatandaşı oldu. Christopher Isherwood, *Berlin Öyküleri*; Nikos Kazantzakis, *Zorba*; Boris Vian, *Mezarlarınıza Tüküreceğim*. Gertrude Stein ve H. G. Wells'in ölümü.
1947		– Arjantin'de kadınlara oy hakkı tanındı. Komünizmle savaş için Truman Doktrini uygulamaya kondu. CIA kuruldu. Ses duvarı aşıldı. – Albert Camus, *Veba*; Max Horkheimer ve Theodor Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*.
1948		– İsrail devleti kuruldu. Berlin Ablukası başladı. Mohandas Gandhi suikaste uğradı. – Norman Mailer, *Çıplak ve Ölü*; Bertolt Brecht, *Kafkas Tebeşir Dairesi*.
1949	İkinci öykü derlemesi *Alef*'i yayımladı.	– Yeni anayasayla başkanın yetkileri artırıldı. Peróncuların çoğunluğunu oluşturduğu meclis, hükümet aleyhine konuşanlara hapis cezası getiren yasayı kabul etti. Rejim karşıtları hapsedildi, bağımsız gazeteler baskı altına alındı. NATO kuruldu; Berlin Ablukası sona erdi ve Almanya, Sovyet kontrolündeki Alman Demokratik Cumhuriyeti'yle NATO destekli Almanya Federal Cumhuriyeti olarak ikiye ayrıldı.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1949		– Brecht'in *Cesaret Ana* oyunu Doğu Berlin'de Deutsches Theater'da ilk defa sahnelendi. George Orwell, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*; Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*; Simone de Beauvoir, *İkinci Cins*.
1950	*Sociedad Argentina de Ecritores* (Arjantin Yazarlar Birliği) başkanı seçildi.	– *Comisión Nacional de Energía Atómica* (*Ulusal Atom Enerjisi Komisyonu*) Juan Perón'un emriyle kuruldu. Kore Savaşı başladı. – George Orwell, Cesare Pavese ve George Bernard Shaw'ın ölümü.
1951		– Perón ezici bir çoğunlukla tekrar başkan seçildi. – Julio Cortázar, *Bestiario*; J. D. Salinger, *Çavdar Tarlasında Çocuklar*; Vladimir Nabokov, *Konuş, Hafıza: Tekrar Ele Alınmış Bir Otobiyografi*. Sinclair Lewis, Ludwig Wittgenstein ve André Gide'in ölümü.
1952	Ünlü deneme kitabı *Öteki Soruşturmalar* yayımlandı.	– Eva Perón kanserden ölünce; Perön'a destek azalmaya başladı. II. Elizabeth, Britanya kraliçesi oldu. Mısır'da devrim sonrası Kral I. Faruk devrildi, İngiliz işgali sona erdi. ABD, atom bombasından çok daha yıkıcı bir silah olan hidrojen bombasını geliştirdi. – Arthur Miller'ın *Cadı Kazanı* oyunu ilk kez Broadway'de sahnelendi. James Baldwin, *Git Onu Dağa Anlat*; J. D. Salinger, *Dokuz Öykü*.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1953		– Josef Stalin'in ölümü. Muhammed Musaddık, darbe sonrası görevden uzaklaştırıldı. Kore Savaşı sona erdi. Albay John Hunt'ın liderlik ettiği Britanyalı dağcılar, Everest Tepesi'ne ilk ulaşan insanlar oldu. DNA keşfedildi. – Dublin'de "Bloomsday" ilk kez kutlandı; Aldous Huxley, *Algı Kapıları*. Colette öldü.
1954		– Sovyetler Birliği, nükleer enerjiyi kullanarak elektrik üretti. Cezayir'de savaş başladı. – Nabokov'un *Lolita* kitabı Paris'te yayımlandı. Yaşar Kemal, *İnce Memed*; Françoise Sagan, *Hoşgeldin Hüzün*; Samuel Beckett, *Godot'yu Beklerken*. Thomas Mann öldü.
1955	Perón'un devrilmesinden sonra Arjantin Ulusal Kütüphanesi müdürlüğüne getirildi. Bu dönemde ailesinde kalıtımsal bir hastalık olan görme kaybı, giderek körleşmesine neden oldu.	– Arjantin'de binlerce kişinin öldüğü iç savaş sonrası Silahlı Kuvvetler darbe yaptı. Perón görevinden istifa etti ve bir Paraguay gambotuna saklandı. Önce Paraguay'da, sonra İspanya'da sürgün hayatı yaşadı. Birleşik Devletler Anayasası model alınarak yazılmış 1853 Federal Anayasası'na dönüldü. Varşova Paktı imzalandı. – Ted Hughes'la Sylvia Plath evlendi. James Baldwin, *Giovanni'nin Odası*; Saul Bellow, *Günü Yaşa*; Allen Ginsberg, *Uluma*. Bertolt Brecht öldü.
1956	Buenos Aires Üniversitesi'nde İngiliz ve Amerikan Edebiyatı profesörlüğüne getirildi, bu görevi on iki yıl boyunca sürdürdü.	– Fransa'da Beşinci Cumhuriyet kuruldu. Stalinist hükümete karşı ayaklanan Budapeşte'yi Sovyet birlikleri işgal etti. Süveyş Kanah'nı millileştiren Cemal Abdül Nasır, Süveyş Bunalımı'm tetikledi. Brasilia inşa edildi.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1956		– Jack Kerouac, *Yolda*; Vladimir Nabokov, *Pnin*; Boris Pasternak, *Doktor Jivago*; Ayn Rand, *Atlas Silkindi*.
1957		– Uzay Çağı'nı başlattığı kabul edilen Sputnik 1 yörüngeye gönderildi. Avrupa Ekonomik Topluluğu'nu oluşturan Roma Antlaşması imzalandı. – Harold Pinter'ın oyunu *Doğum Günü Partisi*, Londra'da bir hafta sahnede kaldı. Chinua Achebe, *Parçalanma*; Truman Capote, *Tiffany'de Kahvaltı*; Claude Lévi-Strauss, *Yapısal Antropoloji*.
1959		– Küba'da diktatör Fulgencio Batista'nın rejimine karşı ayaklanan Fidel Castro ve silah arkadaşları, yönetimi yılbaşında devraldı. Kıbrıs ve Singapur, bağımsızlığını ilan etti. – Philip Roth, *Hoşçakal Columbus*; Kurt Vonnegut, *Titan'ın Sirenleri*; Jean Anouilh, *Becket*; Erving Goffman, *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*; Karl R. Popper, *Bilimsel Araştırmanın Mantığı*. – *"Müziğin Öldüğü Gün"*: Richie Valens, Buddy Holly ve Big Bopper'ın uçağı, Iowa yakınlarında düştü.
1960	*El hacedor* (*Yaratan*) yayımlandı.	– Afrika'da on yedi devlet bağımsızlığını ilan etti. Patrice Lumumba'nın suikaste uğramasıyla Kongo Krizi patlak verdi. Türkiye'de 27 Mayıs ihtilali oldu. Liverpool'da The Beatles ilk kez sahneye çıktı.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1960		– Penguin Yayınevi, *Lady Chatterley'nin Âşığı* romanını basmaktan dava edildiği müstehcenlik suçundan beraat etti. Harper Lee, *Bülbülü Öldürmek*; John Updike, *Tavşan Kaç*; Eugene Ionesco, *Gergedanlar*. Albert Camus trafik kazasında öldü.
1961	Samuel Beckett'le birlikte, ilk kez verilen Prix Formentor'a layık görüldü ve uluslararası üne kavuştu. Texas Üniversitesi'ne konuk profesör olarak davet edildi.	– Berlin Duvarı inşa edildi. Yuri Gagarin, uzaya ilk çıkan insan oldu. – Joseph Heller, *Madde 22*; Stanislaw Lem, *Solaris*; J. D. Salinger, *Franny ve Zooey*; Muriel Spark, *Bayan Jean Brodie'nin Baharı*; Kurt Vonnegut, *Gece Ana*.
1962		– Arjantin'de darbe sonrası Arturo Frondizi'nin sivil hükümeti devrildi. Küba Füze Krizi patlak verdi. Cezayir'de savaş devletin bağımsızlığını ilan etmesiyle sona erdi. Papa XXIII. Jean, Vatikan II'yi açtı. – Marilyn Monroe ve Arthur Miller, Meksika'da boşandı; Vladimir Nabokov, *Soluk Ateş*; Aleksandr Soljenitsin, *İvan Denisoviç'in Bir Günü*. e. e. cummings, Hermann Hesse, Georges Bataille ve William Faulkner'ın ölümü. – The Beatles'ın ilk albümü Birleşik Devletler'e ulaştı; Batı dünyasında Beatlemania ve "İngiliz İşgali" başladı.
1963		– John F. Kennedy, Dallas'ta suikaste uğradı. Martin Luther King Jr., Washington'da Lincoln Anıtı önünde "Bir Hayalim Var" başlıklı konuşmasını yaptı.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1963		– John Fowles, *Koleksiyoncu*; Mary McCarthy, *Grup*; Sylvia Plath, *Sırça Fanus*; Thomas Pynchon, *V.*; Kurt Vonnegut, *Kedi Beşiği*. Sylvia Plath, Nâzım Hikmet, Theodore Roethke, Aldous Huxley ve C. S. Lewis öldü.
1964	Dördüncü şiir kitabı *El Otro, el mismo* yayımlandı.	– Kolombiya'da devletle FARC (Kolombiya Devrimci Silah Güçleri) ve ELN (Ulusal Kurtuluş Ordusu) gibi köylü gerilla örgütleri arasında günümüze kadar devam eden savaş başladı. – Saul Bellow, *Herzog*; Vladimir Nabokov, *Lujin Savunması*.
1965		– Winston Churchill öldü; Malcolm X, New York'ta suikaste uğradı. – Sylvia Plath, *Ariel*.
1966		– Arjantin'de General Juan Carlos Onganía darbe sonrası yönetimi devraldı ve tüm siyasi partileri susturdu. – Mihail Bulgakov, *Efendi ve Margarita*; Truman Capote, *Soğukkanlılıkla*; Tom Stoppard, *Rosencrantz ve Guildenstern Öldü*; Michel Foucault, *Şeylerin Sırası*. Evelyn Waugh ve André Breton öldü.
1967	Elsa Astete Millán'la evlendi. Adolfo Bioy-Casares'le, H. Bustos Domecq mahlasını tekrar kullanarak *Crónicas de Bustos Domecq* adlı deneme kitabını yayımladılar.	– "Aşk Yazı" ile hippi hareketi gençler arasında hızla yayıldı ve yarattığı sosyal değişim, 1960'ların geri kalanını ve 70'lerin ilk yıllarını etkiledi. İsrail ve Arap ülkeleri arasında Altı Gün Savaşı yapıldı. Ernesto "Che" Guevara öldü.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1967		– Gabriel García Márquez, *Yüzyıllık Yalnızlık*; Angela Carter, *Büyülü Oyuncakçı Dükkânı*. Dorothy Parker, Siegfried Sassoon ve Carson McCullers öldü.
1968		Başkanlık seçimleri öncesinde Martin Luther King Jr. ve Robert F. Kennedy peş peşe suikaste uğradı. Alexander Dubček'in iktidara gelmesiyle başlayan Prag Baharı, SSCB ve Varşova Paktı müttefiklerinin ülkeyi işgal etmesiyle sona erdi. Fransa'da Mayıs 68 gösterileri yapıldı. Kuzey İrlanda'da artan şiddet olaylarıyla "The Troubles" başladı.
1969	Beşinci şiir kitabı *Karanlığa Övgü* yayımlandı. Margarita Guerrero ile yazdığı *Kurgusal Varlıklar Kitabı*'nı yayımladı.	– Mayıs ayında Cordobazo gösterileri sonrası binlerce vatandaş orduyu ve polisi etkisiz hale getirerek iki gün boyunca Córdoba'yı işgal etti. Apollo 11 ayın yüzeyine indi, Neil Armstrong aya ilk ayak basan insan oldu. Woodstock Müzik Festivali düzenlendi. – Vladimir Nabokov, *Ada ya da Arzu*; John Fowles, *Fransız Teğmenin Kadını*; John Cheever, *Bullet Park*; Philip Roth, *Portnoy'un Şikâyeti*; Kurt Vonnegut, *Mezbaha No. 5*. John Kennedy Toole ve Jack Kerouac öldü.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1970	Üçüncü öykü kitabı *Brodie Raporu* yayımlandı. Elsa'dan boşandı.	– Onganía'nın görevinden alınmasından sonra General Alejandro Lanusse başkanlığa geldi. Solcu *Montoneros* ve *Ejército Revolucionario del Pueblo* örgütleriyle antikomünist kontrgerilla grupları arasında iç savaş başladı. Polonya'da ayaklanma; Kamboçya'da iç savaş patlak verdi. Ürdün'de Kara Eylül olayları oldu. Jimi Hendrix ve Janis Joplin hayatını kaybetti. – Dario Fo'nun *Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü* oyunu ilk defa Varese'de sahnelendi. Bertrand Russell öldü.
1971	Oxford'dan fahri doktora aldı.	İdi Amin, Uganda'da devrim sonrası yönetimi ele geçirdi. İlk mikroçip üretildi.
1972	Altıncı şiir kitabı *El oro de los tigres* yayımlandı.	– Kuzey İrlanda'da "Kanlı Pazar" yaşandı. Münih'te düzenlenen 1972 Olimpiyatları kana bulandı, Kara Eylül adlı Filistinli grup 11 İsrail olimpiyatçıyı öldürdü. – Sir John Betjeman, Birleşik Krallık kraliyet şairi oldu. Italo Calvino, *Görünmez Şehirler*; Vladimir Nabokov, *Saydam Şeyler*.
1973	1973 Arjantin Ulusal Kütüphanesi'ndeki görevinden istifa etti.	– Perón yanlısı parti Mart'ta seçimleri kazandı, Hector Campora başkan oldu. Arjantin'de terör olayları. *Ezeiza katliamı*: 18 yıldır sürgünde olan Juan Perón'u karşılamaya gelen kalabalıkta Peronistlerin sağcı kanadı kalabalıkta solculara ve Montoneros üyelerine ateş açtı, on üç kişi öldü, yüzlerce kişi yaralandı. Campora görevinden ayrıldı, Perón Eylül ayında tekrar başkan oldu. Yom Kippur Savaşı. Watergate skandalı.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1973		– Şilili şair Pablo Neruda'nın cenazesi, Pinochet yönetimine karşı gösterilere dönüştü. *Efendi ve Margarita*, ilk defa Sovyetler Birliği'nde eksiksiz olarak yayımlandı. Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*. W. H. Auden öldü. – Pablo Picasso'nun ölümü.
1974		Juan Perón öldü, karısı Isabel Martinez de Perón başkan oldu. Terör arttı, yüzlerce kişi öldü. Grevler ve gösteriler patlak verdi. Kıbrıs Harekâtı düzenlendi. Portekiz'de Karanfil Devrimi sonrası demokrasiye geçiş başladı. Birleşik Devletler'de Richard Nixon görevinden istifa etti.
1975	Dördüncü öykü derlemesi *Kum Kitabı* ve yedinci şiir kitabı *La rosa profunda* (*Sonsuz Gül*) yayımlandı. Annesi 99 yaşında hayatını kaybetti.	– Arjantin'de enflasyon %300'e yükseldi. Kuzey Vietnam güçlerinin Saigon'a girmesiyle Vietnam Savaşı sona erdi. Francisco Franco öldü. – Saul Bellow, *Humboldt'un Armağanı*; Carlos Fuentes, *Terra Nostra*.
1976		– General Jorge Videla cuntası Martinez de Perón'u devirdi ve yönetimi devraldı, meclis feshedildi. Rejim karşıtları tutuklandı, on binlerce kişi kayboldu. Çin Kültür Devrimi sona erdi. – Raymond Carver, *Lütfen Sessiz Olur musun Lütfen?*; Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi I*. Agatha Christie öldü.
1977	Sekizinci şiir kitabı *Historia de la noche* yayımlandı.	– *Voyager* uzaya gönderildi, ilk topluca üretilmiş kişisel bilgisayarlar piyasaya girdi. – Iris Murdoch, *Deniz, Deniz*. Jacques Prévert ve Vladimir Nabokov öldü.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1978		Afganistan'da iç savaş başladı; İspanya tamamen demokrasiye geçti. I. Ioannes Paulus'un otuz üç gün süren papalığının ardından ölmesiyle, yerine II. Ioannes Paulus geçti. Yapay insülin geliştirildi, ilk tüp bebek dünyaya geldi.
1979		– Sovyet-Afgan Savaşı başladı. İran Devrimi sonrası Şah Rıza Pehlevi sürgüne kaçtı, İranlıların ABD Konsolosluğu'nu basmasıyla İran Rehine Krizi patlak verdi. Margaret Thatcher, Britanya Başbakanı oldu. – Angela Carter, *Kanlı Oda*; Jean François Lyotard, *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor*.
1980		– Ronald Reagan, ABD Başkanı oldu. İran-Irak Savaşı başladı. Türkiye'de 12 Eylül askeri darbesi oldu. – J. M. Coetzee, *Barbarları Beklerken*; Salman Rüşdi, *Geceyarısı Çocukları*; Carl Sagan, *Kozmos*. Barbara Pym, C. P. Snow, Marshall McLuhan, Henry Miller, Katherine Anne Porter ve Jean-Paul Sartre öldü. – John Lennon öldürüldü.
1981		– General Leopoldo Galtieri, askerî rejimin başına getirildi. Columbia Uzay Mekiği, yörüngede ilk turunu tamamladı. – Raymond Carver, *Aşk Konuştuğumuzda Ne Konuşuruz*. William Saroyan öldü.

Tarih	Yazarın Hayatı ve Eserleri	Dönemin Önemli Olayları
1982		General Leopoldo Galtieri'nin Falkland Adaları'na asker çıkarmasıyla Falkland Savaşı başladı. İngiliz güçleri Haziran ortasında adayı geri aldı, 700 Arjantinli çatışmalar sırasında öldü. Galtieri'nin yerine General Reynaldo Bignone getirildi. İsrail Lübnan'ı işgal etti.
1983	Légion d'Honneur'e layık görüldü.	– Arjantin sivil yönetime döndü, radikal Raül Alfonsin başkan oldu. İnsan haklarını ihlal eden askerî liderler, yargı karşısına çıkarıldı. Karayipler'de bulunan Grenada Adası Birleşik Devletlerce işgal edildi. Beyrut'ta ABD Konsolosluğu bombalandı. – Thomas Bernhard, *Bitik Adam*; Raymond Carver, *Katedral*.
1984		– Şili ve Arjantin arasında imzalanan antlaşmayla, Picton, Nueva ve Lennox Adaları üzerinde sınır anlaşmazlıkları son buldu. – Martin Amis, *Money*. Julio Cortázar ve Truman Capote öldü.
1985	Dokuzuncu şiir ve düzyazı derlemesi *Los conjurados* yayımlandı.	
1986	Asistanı María Kodama'yla evlendi. Cenevre'de karaciğer kanserinden 86 yaşında hayata gözlerini yumdu ve *Cimetière des Rois*'ya gömüldü. Mezarı hâlâ oradadır.	– Arjantin, Diego Maradona kaptanlığında 1986 Dünya Kupası'nı kazandı. Uzay Mekiği *Challenger* havalandıktan yetmiş üç saniye sonra parçalandı ve içinde bulunan yedi kişilik mürettebatın ölümüne neden oldu. Çernobil faciası. İsveç Başbakanı Olof Palme suikaste uğradı. Halley Kuyrukluyıldızı bir kez daha Dünya yörüngesinden geçti. – Christopher Isherwood ve Simone de Beauvoir öldü.

ÖNSÖZ

JAMES WOODALL

Jorge Luis Borges 1986 yılında öldü. Aradan geçen zaman, onun ölümünden çok önce kazandığı şöhretinden hemen hiçbir şey eksiltmedi.

Borges, 1960'larda, saflarında Samuel Beckett, Patrick White ve Herman Hesse gibilerin bulunduğu 20. yüzyıl yazarlar panteonunda yerini aldı. Amerikalı eleştirmen Harold Bloom, 1994'te Borges'i Batı uygarlığının olmasalardı manen daha az zengin olacağımız yazarlarının uzun listesine yerleştirdi (Bloom'un Borges'in hemen yanına koyduğu iki yazar Şilili Pablo Neruda ve Portekizli Fernando Pessoa'dır).[1]

Borges 1970'lerde belki de bugün okunduğundan daha çok okunuyordu; onun ayrıcalığı, 1961'den önce, ya da, Fransızca okuyanlar için 1951'den önce adını bile duymadıkları Borges'in yeni, savaş sonrası, modernizm sonrası bir yazarlar kuşağı üzerindeki güçlü etkisidir. Gelişigüzel çevrilmiş küçük metinlerle Borges edebi kurgu yöntemlerini değiştirmekle kalmadı, yazıların içeriğini ve yazarların düşüncelerini de değiştirdi. "Borgesva-

1 *The Western Cannon*, Macmillan (Londra), 1994, s. 463-477.

ri" sıfatı artık edebi terminolojide "Kafkavari" deyimi kadar çok kullanılmaktadır.

Borges hiç roman yazmadı ve uzun yaşamında –seksen altı yaşında öldü– düzyazıları kadar çok şiir yayımladı. İspanyolca konuşulan dünyada Borges, zengin şiirsel bir dil olan İspanyolcanın, 17. yüzyıldan bu yana Luis de Góngora ve Francisco de Quevedo ile aynı değerde bir ustası addedilmektedir. Quevedo, Borges'in kahramanıydı ve Borges, Buenos Aires'de yaşayan bir Kastilyalı'dan bekleneceği üzere, bütün yazarların en büyüğü olan İspanyol yazar Cervantes'e yakınlık duyuyordu.

Bütün bunlara rağmen şöhret ona geç ulaştı. 1946'dan bu yana, Arjantin'de, 1940'larda yazdığı iki önemli öykü kitabı *Yolları Çatallanan Bahçe* ve *Alef* kadar, General Juan Perón'un diktatörlüğüne karşı uzlaşmaz tavrıyla da tanınıyordu. Belki de bütün bunlardan çok, bir eleştirmen ve makale yazarı, günün *littérateuse*'ü Victoria Ocampo'nun çalışma arkadaşı ve Arjantin'in ünlü edebiyatçılarından Adolfo Bioy Casares'in yakın dostu olarak tanınıyordu.

Borges 1940'ların ortasında Fransızcaya tercüme edilmeye başlayınca, ileride Avrupa'da kazanacağı şöhretin yolu açıldı. Borges'in yaygın ün kazanması, 1944'te Buenos Aires'de yayınlanan *Yolları Çatallanan Bahçe*'deki bütün öykülerinin altı yeni öyküyle birlikte sunulduğu *Ficciones* ile, 1961'de Formentor Ödülü'nü Samuel Beckett'le paylaştığı zaman gerçekleşti (Beckett on yıl önce *Godot'yu Beklerken*'le ünlenmişti). Borges Anglosakson dünyada, özellikle Birleşik Devletler'de *Labyrinths* adlı tuhaf, kendi derlemediği bir kitapla tanındı.

Labyrinths'in en garip yanı, Borges'in yazdığı ve başlıklarında labirent sözcüğünün geçtiği iki öykünün kitaba alınmamış olmasıdır.* Özgün İspanyolca baskılarından derlenmiş yirmi üç öykü

(*) "İki Kral ve Onların İki Labirenti" ("Los dos reyes y los dos laberintos") ve "İbn-i Hakan al-Buhari, Labirentte Ölüm" ("Abenjacan el Bojarí, muerto en su laberinto"): Her iki metin de ilk kez *Alef*'in İspanyolca baskısında yer almıştır

ve Borges'in deneme yazarı olarak lezzetinin ilk işaretini veren kısa düzyazılarından seçmeler kitapta yer almaktaydı.

Labyrinths'in dayandığı fikir, ilk olarak 1953'te Fransa'da Roger Caillois tarafından derlenen ve yayımlanan bir kitaptan boy vermişti. Fransızca *Labyrinths* sadece dört öyküyü kapsaması bakımından İngilizce derlemeden farklıydı.* *Labyrinths*'in İngilizce çevirisinin 1962'de, Borges'in Formentor Ödülü'nü alması şerefine aynı yıl İngilizcesi yayımlanan *Ficciones*'in hemen ardından gelmesi, Borges'in Arjantin dışında ilk önemli yayın olayıydı; kitap, *Ficciones*'in aksine iyi sattı ve Borges Atlantik'in iki yakasında, dünyanın en çok konuşulan dilinde okunmaya başlandı. Borges'in çeşitli yazılarının bir derlemesi ve böyle olduğu için de onun kırk yılı aşkın bir süreyi kapsayan çalışmalarının temsilcisi olan *Labyrinths*, 1960'larda Latin Amerika edebiyatının mihenk taşı oldu. Çok okundu ve kısa bir süre sonra "Büyülü Gerçekçilik" denecek olan ekolün en önde gelen metni addedildi.

Bu deyimi Franz Roh 1924'te Alman *Neue Sachlichkeit* (Yeni Nesnellik) tarzındaki resimlerini tanımlamak için icat etmişti.[2] Daha sonra Kübalı yazar Alejo Carpentier deyimi *lo real Maravilloso* biçiminde kendine mal etti. Bir dizi Latin Amerikalı'nın garip yazıları ve kurguları, bu yazarların kendi kıtalarının sarsıntılı ve fantastik tarihini yansıtıyordu. Avrupalılar için bu deyim, anlatıda gerçekçiliğin sınırlarını yıkmış, gerçeğin yeni bir görünümünü müjdelemişti.

Borges gerçekten garip, fantastik ve yeniydi. Aynı zamanda

(1952). Daha sonra *Aleph and other stories* başlığı altında İngilizce Cape baskısı 1971'de yayımlandı.

(*) Caillois, Borges tercümelerini, resmen, 1944'te üstlenmişti. "Babil'de Piyango" ve "Babil Kütüphanesi"nin Fransızcalarını Nestor Ibarra'nın çevirisiyle Buenos Aires'de sürgündeyken çıkardığı *Lettres françaises* dergisinde yayınladı. Borges'in Fransızca olarak yayımlanan ilk metni 'L'approche du caché' başlığıyla 15 Nisan 1939'da *Mesures* dergisinde yer almıştı. Bu öykünün çevirmeni de Ibarra idi.

2 Deyim sanatsal-tarihsel işlevini yıllarca korudu.

Arjantinliydi ve Carpentier'in deyimi zamanla uluslararası bir nitelik kazandı: Büyülü gerçekçilik, kısa zamanda moda bir tarz oldu. Borges her zaman tarzlara karşı çıkmıştı ve çıkacaktı – nasıl moda olunacağını bilmezdi. Garcia Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı 1967'de yayımlandığı zaman, büyülü gerçekçilik en iyi örneğini bulmuştu. Márquez, tropikal şehveti, çılgın düş gücünü, Karayip şenliklerini temsil eden bir yazardı; onun özlü üslubu ve kurgudaki becerileri Carpentier'in sözünü ettiği coşkulu anti-natüralizm'i tam olarak karşılıyordu.*

Borges, hem Arjantinli olması hem de yarattığı yeniliklerin benzerinin bulunmaması nedeniyle kronolojik olarak büyülü gerçekçilikten önce gelmekte ve farklı bir yazar olarak öne çıkmaktadır. 1970'li yıllar boyunca büyülü gerçekçiliğin kurucusu ilan edilmiş, ama bu onun gerçek önemini; çeşitli geleneklerden sade ve yeni bir edebiyat yaratan, Arjantinli bir yazar olduğu gerçeğini gölgelemiştir.

Kafası Henry James'in öyküleri ve Franz Kafka'nın romanlarıyla olduğu kadar, kendi Arjantin cedlerinin şiiri, goşo gelenekleri ve *porteño* argosuyla da doluydu. Meksikalı hümanist Alfonso Reyes'in düzyazı üslubu kadar, Schopenhauer'in düşüncelerine de hayrandı. Onun İspanyolcası için Perulu romancı Mario Vargas Llosa şunları söylemiştir:

> Borges'in düzyazısı genelgeçer kurallara aykırıdır, çünkü titiz bir tutumla, az sözle ifadeyi yeğleyerek, İspanyol dilinin aşırılığa olan doğal eğilimine derinden derine karşı gelmektedir. İspanyolcanın Borges ile anlaşılır hale geldiğini söylemek, bu dilde yazan başka yazarlara hakaret gibi gelebilir, ama değil... Borges'de daima mantıklı, kavramcı bir düzey vardır, geri kalan her şey buna hizmet eder. Onunki, hiçbir zaman aşa-

(*) Gerçekte Kolombiyalı yazar, kurguda karnaval yaklaşımını, Borges'in yazdıklarından çok, Bahia'lı Jorge Amado ile paylaşmaktadır; Brezilya ve Güney Amerika'nın kuzey ülkeleri, aralarında, Arjantin'le pek kurmadıkları bir kültürel yakınlık paylaşırlar.

ğı bir düzeye indirilmemekle beraber, dolaysız ve ölçülü sözlerle ifade edilen berrak, saf, aynı zamanda olağanüstü fikirler dünyasıdır.[3]

Bu sözler, büyülü gerçekçilik için pek geçerli bir formülü ifade etmiyor. Aslında, Borges'in başlıca erdemlerinden birini betimliyor: olağanüstü evrenleri, sinsi, neredeyse küstah bir üslup ekonomisiyle yaratma yeteneğini. Düzyazıları, dili edebi gösterişten kurtarma arzusunu sergiler. Borges'in büyüsünde maharetlere yer yoktur, öte yandan edebi-eleştirel mizahı yeni doruklara yükseltir. Ve evrenlerini buharlı ekvator iklimlerinde değil, –bir iki Paris arkaplanı dışında– siyasi açıdan karanlığa gömülmüş Buenos Aires'de, münzevi, çoğu zaman uykusuz yalnızlığında yaratır.

Dünyanın kendi yurttaşlarından –hatta kendisinden bile– önce keşfettiği Arjantinli Borges bilinçli olarak moderndi, yine de yaşamının büyük bir bölümünde kendine güveni yoktu. Eserlerine, özellikle öykülerine pek kıymet vermezdi. Yine de onun iç açıcı parlaklığı, modernizmin tükettiği ve edebiyatlarını kupkuru bıraktığı Fransız, İngiliz ve Birleşik Devletler kültür iklimine ilaç gibi geldi. Borges şaşılacak kadar çok sayıda edebiyatı besledi ve onlardan esinlendi. Başta şiir olmak üzere, edebiyat için İngilizcenin en iyi dil olduğunu düşünüyordu. İşin tuhafı Cervantes'i ilk kez İngilizce çevirisinden okumuştu. Daha çocukken, en büyüklerden sayılmayan –Robert Louis Stevenson, Lewis Carrol, H.G.Wells gibi– İngiliz yazarlar onun üzerinde belirleyici bir etki yapmıştı.

Ömrü boyunca, özellikle kör olduktan sonra, kendisine okunmasını istediği yazarlar Rudyard Kipling ve Gerard Manley Hopkins'di. Tahsilini Cenevre'de yaptığı için Fransızca öğrenmişti; Almancayı, Heinrich Heine'yi okuyarak, kendi kendine öğrendi. Ellili yaşlarının sonlarına doğru, kör olmaya başladığı zaman, olağanüstü bir çabayla kendi kendine Anglosakson dili-

3 "Borges's Fiction", *A Writer's Reality*, Mario Vargas Llosa, s. 10.

ni öğrenmeye girişti, bu da onu Eski İskandinav dilini öğrenmeye götürdü.

Eğer bütün bunlar –kalemleri ceplerinde, dosyaları uçuşan, ceket dirseklerinde deri yamalar olan– titiz bir akademisyen izlenimi veriyorsa, bundan daha yanlış bir şey olamaz. Borges, 1930'larda ve 1940'larda yazar olmaya çabalarken içine dönük ve yalnızlığı belki de bilerek seçmiş bir adamdı, ama *Funes'in Belleği* ya da *Alef*'in yaratıcısının Hemingwayvari bir eylem adamı veya Lawrencevari bir Lothario olmasını bekleyemezsiniz.

Borges'in 1960'ların başlarında Kuzey Amerika üniversitelerine gelmesi ona yeni ve popüler bir kimlik kazandırdı. Artık küresel bir meta olmuştu. John Updike 1965'te *The New Yorker* dergisinde, onu bir tür edebi El Dorado olarak tanıttı. Updike, "Jorge Luis Borges'in dehası geç de olsa Kuzey Amerika'da tanınmaya başladı," diye başlamıştı makalesine. Ve şöyle devam ediyordu; "Günümüz Amerikan öykü ve romanının çıkmaz sokak narsizmi ve süprüntü niteliğine karşın, Borges, felsefe ve fizikte bulunan bir şeyi, aklı, edebiyat ve kurguya sokmaktadır." Üstelik Borges "keyif verici ve eğlendirici"ydi.[4]

Borges'i altın madeni gibi görenler ve eleştiri cephesinin ön mevzilerini tutanlar hızlı davrandılar; Borges, yeniyi ve tuhafı çabucak masseden bir ülkede Kuzey Amerikalı bir yazarmış gibi benimsendi. Buenos Aires'in *güney* yarımkürede yer almasının ve çok kültürlü olmasının hiç önemi yoktu; kuzeyle aynı kıtadaydı ve "*Amerikan*"dı!

Ona duyulan hayranlık nihayet kendi vatanına da sirayet etti. 1960'ların sonlarında Borges'in kariyerinde ilk kez Arjantinliler, okumasalar da, ona övgüler düzmeye başladılar. Uluslararası itibarı, edebi ürünleri o ana kadar taşralı düzeyi aşamamış bir ülke için büyük bir onur kaynağıydı. Borges, patlama yapan Latin Amerika edebiyatında Arjantin'e sağlam bir yer kazandırmıştı.

4 "The Author as Librarian", John Updike, *The New Yorker*, 30.10.1963.

Che Guevara ve Borges'in nefret ettiği Juan Perón dışında, bu kör *porteño* 20. yüzyıl Arjantini'nde çıkan ünlü kişi oldu. Yaygın olarak okunmasa bile, 21. yüzyılda hâlâ akim konumunu korumaktadır. Arjantin daha ona pek önem vermezken, İngiltere'de, Birleşik Devletler'de ve Fransa'da çok önceden ünlü olması, o günlerin Arjantini için çok şey söylemektedir. Çünkü tam Borges dünyada Fransızca olarak elden ele dolaşmaya başlarken, Perón –tam olarak 1946-1955 arası– ülkesine büyük bir zarar veriyordu ve bu zarar Borges'in hayatının sonuna kadar sürecekti. Arjantin sanat açısından korkunç bir çoraklığa gömülmüştü.

Edebiyat uygarlığının doruklarından olan Borges'in, ülkesinin hükümetleriyle ölünceye dek tartışmalı bir ilişkisi oldu: Arjantin'in siyasi kaderinin yarım yüzyıldan bu yana ilk kez düzelmeye başlamasından birkaç yıl sonra ölmesi, Borges'ten çok ülkesinin bir kaybı olmuştur. Kendisi de bu kaybı vurgulamak istermiş gibi, ülkesinde değil Cenevre'de ölmeyi seçti.

Borges alışılmış yurtseverlerden değildi; tam olarak demokrat olduğu da söylenemez. O bir kitap kurdu, bir yabancı diller ve felsefi paradoks sevdalısı, hiçbir zaman reddetmediği kökenini zahmetsizce aşan, dünya çapında bir aydındı. Dış dünyanın onu seyretmesinden, belki de dış dünyayı göremediği için hoşlanırdı. Daha sonraki yıllarda kendini siyasal solcular indinde sevilmez yaptı, çünkü ilan ettiği tutuculuğu onu, ister istemez, Arjantin'de 1970'lerin ve 1980'lerin başlarının cani rejiminin yanında gösteriyordu. 1976'da askerlerin gelmesini hoş karşılamakla kendine hiç de iyilik etmedi, ama bu onun Peronizme veda biçimi olmuştu. Solun daha sonra anlayamadığı, Borges'in, generallerin getirdiği karmaşayı –baskı, işkence ve cesetleri– pek az görebilmesiydi.

Politize olmuş Borges karşıtlarının gözünde, onun generallere, gerektiğini düşündükleri ölçüde karşı çıkmamış olması, hâlâ kanayan bir yaradır. Onu sağcı olarak damgalayıp kötülemek çoktandır moda olmuştur. Böyleleri öykülerini boykot edebilirler ya da şöhretini azaltacak şeyler söyleyebilirler; Borges'in 28 Ni-

san 1980'de Buenos Aires'de yayımlanan günlük *La Prensa* gazetesinin Madrid muhabirine söylediği şu sözleri görmezlikten gelmek bu gibilerin işine gelecektir: "Terör ve baskıların ülkede yarattığı ciddi ahlaki sorunu gözardı edemem. Bunca ölüm ve kayıp olayı karşısında sessiz kalamam."[5]

Bir ay sonra, bir hükümet karşıtı demeç daha geldi: "Bu hükümet üzerinde hiçbir etkim yok. Bu milliyetçi bir hükümet ve ben milliyetçi değilim, Hıristiyan olduğumdan da emin değilim; olsaydım da, Katolik olmazdım. Ben hiçbir mevki sahibi değilim. Özgür bir insanım."[6]

Borges'i konuşturmak zordu; çok az şeyi çok geç söylemiş olabilir, ama aynı zamanda özgür bir ruhu vardı ve ideolojik inançların basite indirgenmiş gerçeklerine, siyasal açıdan tepkileri çok değişkendi. Borges'in siyasal düşüncelerini incelemek yoluyla onun hakkında, insanları şaşırtmaktan ve rahatsız etmekten hoşlandığı dışında, fazla bir şey öğrenemeyiz.

Peronizme karşı tavrı ise, aksine, hem yazarı hem ülkesini anlamamıza yarar. Borges'i kamuya malolmuş biri olarak anlatırken, bu konuda söylenecek çok şey olacaktır. Özel yaşamında ise, hakkında anlatılanlardan daha garip, daha anlaşılmaz, bazen daha Don Kişotvari, bazen de daha hüzünlü biriydi.

Borges her zaman âşıktı. Duyguları nadiren karşılık görmüştü ve bu onun ömrü boyunca acı çekmesine neden oldu. Anlattığı acı değildi, aşktan bahsederken de başarılı sayılmazdı. Yapıtlarında her iki duygudan da çok az söz edilmektedir. Yaradılışında bulunmakla beraber, aşk onun malzemesi değildi.

Bu noktada Borges en çok 18. yüzyılın akılcı düşünürlerine benziyordu – favorilerinden biri, öğrenimi, entelektüel coşkuları,

---

5 "Se ha planteado un grave problema ético para el país, tanto con el terrorismo como la represión", J.Iglesias Rouco, *La Prensa*, 6.5.1980.

6 "World View: Argentine repression deplored by writers", Arrigo Levi, *The Times*, 5.6.1980.

profesyonel yazarlık yaşamı aşk başarılarından ağır basan Samuel Johnson'du. Johnson hastalık derecesinde melankolikti; daha gizli olmakla beraber, Borges de, özellikle şiirinde onun gibidir. Borges birçok kadını entelektüel açıdan cezbetmişti; ancak yalnızca birkaçı onunla yatmak istedi: Ve Borges onlarla yatmayı ne denli istemiş olursa olsun, muhtemelen bu konuda nasıl davranacağını bilmiyordu.

Viktorya devrinin sonlarında doğmuştu, kendinden sık sık, *"un ser victoriano"*, Viktorya devri adamı olarak söz ederdi. Kadınlarla beraber olmaktan ve daha sonraki yıllarda onları göremez olunca, seslerini duymaktan çok hoşlandı; ama utangaç bir adamdı. 1920'lerde, Paris ve Londra'da olduğu kadar Buenos Aires'de de başlayan hoşgörü ortamından kararlı bir biçimde uzak tutulmuştu. Annesi Leonor Acevedo onun yaşamında normalin ötesinde önemli bir rol oynadı; Borges'in eksantrikliklerinden biri, altmış, yetmiş yaşına geldiği halde hâlâ annesiyle yaşaması ve onun himayesinde olmasıydı.

Doksan dokuz yaşına kadar yaşayan annesi *criollo*'lardan geliyordu ve "savaşçı kanı" ile övünürdü. Yaşamının tek bir döneminde, 1960 sonlarında, oğlunun üç yıl süren felaket evliliği sırasında Borges'den ayrıldı; evlilik sona erince Borges, beş yıl sonra ölecek olan annesinin kucağına döndü. Bu, Borges'in kendi seçimiydi, ya da kör bir yazar olarak böyle yapması gerekiyordu. Düş kırıklığı yaratsa da, bu ilişkide Oedipus etkisi yoktu. Annesinin onun stilini tutuklaştırdığına dair bir işaret olmadığı gibi, tutuklaştıracak pek az stil vardı ortada. Borges, fazla zengin olmadan sakin bir yaşam sürdü, hiçbir pahalı alışkanlığı olmadı –ne içki ne sigara içerdi– ve hemen hemen ne istiyorsa onu yaptı.

Leonor'un uyguladığını varsaydığımız psikolojik baskısından daha önemli bir etkisi, sağladığı hizmetlerdi. Yüzyılın başından bu yana kör bir adamı idare etmişti; kocası Jorge Guillermo'ya İngiliz annesi Fanny Haslam'dan yırtık retina hastalığı miras kalmıştı. Bu yüzden Leonor, giderek çalışma ve ailesini geçindirme

yeteneğini kaybeden bir koca ile baş etmek zorunda kaldı. Dünyadan kopukluğu kocasınınkine benzeyen bir oğula bakabilmek için onun banka yöneticisi, sekreteri, menajeri ve gözü olmak, ikinci tabiatı olmuştu.

Leonor, Borges'i bir zırh gibi korudu. Borges kadınlarla ilişkisindeki yeteneksizliğini, kimsenin değiştirmeye cesaret edemediği bir ev yaşamının ardına gizleyebiliyordu. Bu durum, daha sonra, onun uluslararası bir entelektüel *guru* statüsü kazanmasıyla güçlendi ve kötü niyetlilerin uzak tutulmasında oldukça yararlı oldu. Annesinin ölümünden sonra Borges adeta halkın malı oldu. İnsanlar onu kabullendiler ve onun beyninden beslenmeyi umut etmeye başladılar. Borges 20. yüzyılın en parlak edebi dehalarından biriydi. 1960'larda yüceltilen bu deha, 1970'lerde herkesin sahip çıkmak için giriştiği sessiz bir mücadeleye neden oldu.

Calle Maipu'daki dairesine giden özel yolu arşınlayan kadın ve erkek hayranlarının listesi uzundu. Birçoğu onunla "konuşmak" veya "diyalog kurmak" konusunda başarılı oldu; bunların hepsi de sonradan gazetecilik ve edebiyat âleminde kazanca dönüştürüldü; Borges tarihte kendisiyle en çok mülakat yapılan yazarlardan biridir. Bir teyp ya da not defteri karşısında rahat fakat muğlak konuşması efsanevi yönlerinden biriydi. Denenmiş yollardan nadiren sapardı; her mülakatçıya aynı malzemeyi sunmak için ince bir nüansla değiştirilmiş esprilerle, kelime oyunlarıyla, en sevdiği yazarlardan, Arjantin için tuttuğu yastan söz açardı; öte yandan, Borges'in konuşmaları körlükten bir kaçış ve –yaşamsal anlamda– bir başka yazı biçimiydi.

Körlük Borges'e bir şok gibi değil, kaçınılmaz bir kader gibi geldi. Ailesinde de körlük vardı. Gözleri her zaman zayıftı ve her zaman en kötüsünü bekledi. Bu durumu duygusallığa kapılmadan kabul etmişti. 1969'da Richard Burgin'e şöyle dedi:

> ... okuyamamanın belli bir yararı olduğu söylenebilir, çünkü okumayınca zaman başka bir biçimde akıyor. Gözlerim görür-

ken, hiçbir şey yapmadan yarım saat geçirecek olsam, çıldırırdım, çünkü okumam gerekirdi. Ama şimdi uzun zaman yalnız kalabiliyorum.

Sanırım yapacak bir şeyim olmadan yaşayabiliyorum. İnsanlarla konuşmam ya da bir şey yapmam gerekli değil...[7]

Kâhinin etkileyici dinginliği, hikmet sahibinin tevekkülü – ve kabuğundan dışarı çekildiği zaman, usta bir yazarın sonu gelmeyen sohbeti: Bu birleşim çok çekiciydi. Borges iletişim tekniklerini, muazzam iç entelektüel gücüne dayanarak, ona soru soranların ve hayranlarının beğeneceğini bildiği bir imajı cilalayarak, uzun yıllar sınayarak mükemmelleştirdi.

Borges için körlük bir kalkandı. Onun arkasında dünyanın hevesle aradığı bir kişiliği geliştirebilirdi. Şaşırtıcı belleği –körlükle baş etmesinde birinci silahı– ve mahremiyeti, değişimden pek etkilenmiyordu. Ne duygusal yaşamının ne de yazar Manuel Peyrou ve şair Carlos Mastronardi ile dostluklarının ayrıntıları, sözgelimi, "Sohbetler"de yer almaktadır; ama Borges hem duygusal hem de dost canlısı bir adamdı ve yalnız olmadığı zamanlar –ki çoğu zaman yalnızdı– yakın tanıdıkları arasında bu özelliklerini, özellikle ikincisini, bol bol kanıtlardı.

"Georgie"den "Borges"e giden yol uzundu. En temel özelliklerini –konuşma zenginliği, geniş bir dost çevresi, cinsel çekingenlik, doymak bilmez bir öğrenme isteği– ömrü boyunca muhafaza ettiği halde, birden fazla Borges vardı.

Walt Whitman hayranı ve Birinci Dünya Savaşı sırasında İsviçre'de iç içe geçmiş dizeler işleyen delikanlı çağındaki Avrupalı deneyimci; 1920'lerin Madridi'nde dışavurumculuk benzeri bir hareket olan ultracılığın kavgacı broşür yazarı; editör Borges, şair Borges, kütüphaneci Borges, Perón karşıtı Borges, öğretmen ve konuşmacı Borges, siyasi huzursuzluk yaratan Borges, tutucu Borges ve elbette, fantastik öyküler mucidi Borges, yüzyılın or-

7 *Conversations with Jorge Luis Borges*, Richard Burgin, s. 22.

tasında postmodernizm daha akla gelmemişken, dünyaya baştan çıkarıcı postmodern öyküler veren yazar. Borges gizemini hâlâ korumaktadır. Kendini pazarlamaktan acizdi, maddi hiçbir hırsı yoktu. Okudu ve yazdı (bu sırayla), çünkü her zaman yaptığı ve yapacağı iş buydu. Şöhret hoş ama zaman zaman rahatsız eden bir yan üründü.

Borges asla sevdiği kadınları anlatan özyaşamöyküleri yazmadı, ama onun sevgisine mazhar olanlardan başlıcası, Estela Canto, kaleme sarıldı; kitabı *Borges a contraluz* (*Borges'in Silueti*, 1989) Borgescileri ikiye ayırdı. Bir bölümü onun Borges'i neredeyse iktidarsız olarak anlatması doğru derken, başkaları aşk konusundaki sorunlarının hiç yazılmaması gerektiğini öne sürdüler. Her neyse, 1940'larda yaşanan ilişki Borges açısından duygusal bir felaketti.[8]

Borges ayrıca, ömrünün büyük bir bölümünde parasızdı, para kazanmaya ilk kez Kuzey Amerika'da konferans turnelerinde başladı. Bunlar onu, 1967'de, Anglosakson yayın hayatındaki ikinci önemli olaya götürdü: Harvard'da Norman Thomas di Giovanni ile tanıştı.

Di Giovanni Buenos Aires'de Borges ile beş yıl beraber çalıştı. Onun ilk önemli İngilizce çevirmeni oldu ve Borges'in adını Birleşik Devletler'de tükenmek bilmeyen bir çabayla yaymaya çalıştı; burada daha önce sözü edilen *Labyrinths*'den başka yapıtları İngiltere'de de tanınmaya başladı: Borges'in 1935'te ilk kez yayımlanan yarı-öyküler kitabı *Alçaklığın Evrensel Tarihi*, *Alef* (bütün dünyanın duyduğu meraka yanıt olarak di Giovanni'nin Bor-

8 Yazar Silvina Bullrich Arjantin televizyonunda Borges'in iktidarsız olduğu yolundaki ünlü açıklamasını yaptı; "Ekim 1993'te Estela Canto bana Borges'in iktidarsız olup olmadığını bilmediğini, çünkü bunu öğrenme fırsatı olmadığını söyledi. Canto'nun kitabında bazı abartmalar bulunduğunu biliyoruz, yine de kırk yıl önceki olayları olanca berraklığıyla hatırlamaktadır. Borges'in kendisine gönderdiği on dört aşk mektubu, yazarın Canto'ya beslediği ateşli aşkın çürütülemeyecek kanıtlarıdır" (*Borges a contraluz*, s. 123-154); bu mektupları içeren kitabı Borges'e ilişkin en otantik anekdotları ve anıları içermesi bakımından önemlidir.

ges'i yazmaya ikna ettiği "Özyaşamöyküsü Denemesi" bu kitaba dahil edilmişti), *Brodie'nin Raporu*, *Kum Kitabı*, *Seçilmiş Şiirler* ve başkaları.

Di Giovanni, Borges'in yeniden yazmasını sağladı denebilir. Di Giovanni yaş ve şöhretin Borges'de belli bir tembellik yarattığı bir zamanda sahneye çıkmıştı. Borges şiir yazıyordu –dikte ediyordu– ama onu şöhret yapan radikal öyküleri bırakmış görünüyordu.

Her iki adam için çeviri yaratıcı bir eylemdi, özellikle Borges'in İngilizceyi çok iyi anlaması ve bu enerji, mutlu bir olaya, *Brodie'nin Raporu*'nun yazılmasına yol açtı. Borges, kitabı yazmasının nedenini şöyle açıkladı: "O kadar çok insan beni taklit ediyordu ki, ben de çalışıp kendi kendimi taklit etmeye karar verdim." Beş yıl sonra *Kum Kitabı* yayımlandı. Bu bir öykü derlemesi idi ve Borges'in öbür kitaplarıyla karşılaştırıldığında, sanki Borges'den alıntı yapılmış gibiydi; yorgun bir üslubu vardı. Bu onun son öykü kitabı oldu.

Brodie'nin Raporu hakkında söylediklerinden de anlaşılacağı gibi, Borges uzun şöhret yıllarında "Borges" olarak yaşadı ve çalıştı. Ne denli rahatsız edici olursa olsun, şöhret, tadı çıkarılması için oradaydı ve Borges şöhretin tadını zarafetle çıkardı. Sonuna kadar şiir yazdı ve inatla kendini şair olarak tanımladı; buna karşılık Arjantin edebiyatının *aficionado*'su olmayan, ama Borges'i seven okurları, onu büyük bir öykü yazarı olarak selamladılar.

En iyi öykülerini 1938 ile 1953 arasında yazmıştır. John Sturrock'un Borges'in şiirleri hakkındaki, "düşünceli, duygularını bastıran ve belki biraz da donuk"[9] değerlendirmesine katılıyorsam, bunun nedeni benim de, birçokları gibi, neredeyse yetmiş yıl sonra bile hâlâ, öykülerinin güçlü ve kalıcı etkisine karşı koyamadığımdan ve onlardan kurtulamadığımdandır.

Çeviren ARMAĞAN ANAR

9 *Paper Tigers: The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges*, John Sturrock, s. 1.

YAZARIN ÖNSÖZÜ

Bu kitapta bir araya getirilen yazılar hakkında büyük bir açıklama yapmak gerekmez. "Anlatı Sanatı ve Büyü", "Filmler" ve "Gerçekliğin Postülasyonu", birbirine eş kaygılara cevap veriyor ve sanırım nihayetinde birbirleriyle hemfikirler. "Bizim İmkânsızlıklarımız", kimilerinin öne süreceği gibi zevksizlik abidesi bir yergi denemesi değil; varoluşumuzun pek de görkemli olmayan belirli nitelikleriyle ilgili üstü kapalı, kederli bir rapor. "Sahte Basilides'in Bir Savunusu" ile "Kabala'nın Bir Savunusu", tevekkül gösteren birer anakronizm denemesi: Zor geçmişi yeniden inşa etmiyorlar – onunla birlikte işliyor, onunla birlikte konudan sapıyorlar. "Cehennemin Süresi", teolojik güçlüklere yönelik hiç bitmeyen, imansız ilgimi gözler önüne seriyor. Aynı şeyi "Gerçekliğin Sondan Bir Önceki Versiyonu" için de söyleyeceğim. "Paul Groussac", bu kitaptaki en vazgeçilebilir yazı. "Öteki Whitman" başlıklı yazı, kasten, bu konunun bende hep uyandırmış olduğu coşkuyu siliyor; şairin kesinlikle daha çok taklit edilmiş olan ve Mallarmé veya Swin-*

(*) Şu anda çok zayıf görünen bu yazı bu yeni baskıya alınmadı. (1955 basımındaki dipnot.)

burne'ün icatlarından daha güzel olan sayısız retorik icadına burada vurgu yapmadığım için kendime esef ediyorum. "Akhilleus ile Kaplumbağanın Sonsuz Yarışı", bir rapor yığını olmaktan başka bir değer taşımıyor. "Homeros'un Versiyonları", kehanet kabilinden ilk Helenist edebiyat yazım – ikincisinin olacağını zannetmiyorum.

Hayatımda, hayat ve ölümün eksikliğini çekiyorum. Bu ayrıntılara böyle gayretkeş aşkımın nedeni de bu yoksunluktur. Bu epigrafı okudunuz ama değdi mi bilmem.

1932, Buenos Aires

GAUCHESCA ŞİİR

Meşhur bir anekdot vardır: Whistler'a *nocturne*'lerinden birini ne kadar sürede çizdiğini sormuşlar, "Ömrümü aldı," demiş. Benzer bir kesinlikle, resmi çizdiğim ânın öncesindeki tüm yüzyıllar boyunca diye de cevap verebilirdi. Nedensellik yasasının doğru şekilde uygulanmasından, olayların en küçüğünün bile kavranamaz evreni varsaydığı sonucu çıkar; bunun tam tersi de doğrudur: Evrendeki olayların en küçüğü dahi zorunludur. Bir fenomenin nedenlerini araştırmak, isterse *gauchesca** edebiyat kadar basit bir şey olsun, sonsuz şekilde birbirini izleyen bir nedenselliği takip etmektir; temel nitelikte *iki* nedeni burada dile getirmem şimdilik yeterli.

Benden önce bu çabayı sırtlananlar, nedenleri birle sınırlamıştı: Bıçaklarıyla, pampasıyla pastoral hayat. Hitabeti güçlendirmede ve ilgiyi betimsel yönlere çekmede şüphesiz pek faydalı olan bu neden yetersizdir; pastoral, Montana'dan

(*) (İsp.) 18. ve 19. yüzyıllarda Arjantin ve Uruguay'da Río Plata pampalarında ve Brezilya'da Río Grande del Sur bölgesinde yaşamış, genelde sığırtmaçlıkla uğraşan kimselere verilen ad – ç.n.

Oregon'a, Şili'ye Amerika'nın pek çok bölgesindeki tipik hayat tarzıdır, ancak bu topraklarda bugüne kadar *El gaucho Martín Fierro*'yu yazmaktan büyük bir enerjiyle uzak durulmuştur. Amansız çoban ve çöl de yeterince yazılmamıştır. Will James'in belgesel nitelikli kitapları ve ısrarlı sinemacılar dışında kovboy da ülkesinin edebiyatında Ortabatı'nın köylüleri veya Güney'in siyahilerinden daha az yer bulmuştur... *Gauchesca* edebiyatının hammaddesini *gaucho*dan çıkarmak, malum hakikati yanlış şekillendiren bir kafa karışıklığıdır. Bu türün şekillenmesinde, Buenos Aires ve Montevideolu şehirli karakter, pampa ve bıçaktan daha az önemli bir rol oynamamıştır. Bağımsızlık savaşları, Brezilya savaşı, anarşist savaşlar, medeni kültüre sahip insanların, *gaucho*lukla iç içe olmalarına yol açmıştır; bu iki hayat tarzının bahtsız beraberliğinden, birinin ötekinde yarattığı dehşetten *gauchesca* edebiyat doğmuştur. Juan Cruz Varela veya Fransisco Acuña de Figueroa'ya bu edebiyatı yapmadıkları veya icat etmedikleri için hakaret etmek (evet, bazıları yapmıştır bunu) aptallıktır; üzerine yazılan odların, düşülen şerhlerin insaniyeti olmadan Martín Fierro, onlardan elli yıl sonra sınır boyunda bir çarşıda o zenciyi katletmiş olamazdı. Sanat ne kadar geniş, ne kadar hesaplanamazdır, ne kadar gizli bir oyun oynar. *Gauchesca* edebiyatta, *gaucho*ların eseri olmadığı için yapay olma veya sahici olmama gibi kusurlar bulmak, ukalaca ve gülünçtür; bu türün, gerek kendi neslinden gerek kendinden sonra gelenler tarafından hayatında birkaç kez yapmacıklıkla suçlanmamış tek bir işleyicisi bile yoktur kesinlikle. Örneğin Lugones'e göre Ascasubi'nin *Aniceto*'su "felsefe özentisiyle şaklabanlığın karışımı zavallı bir şeytandır"; Vicente Rossi'ye göre *Fausto*'nun kahramanları "iki geveze asalak köylü"dür; Vizcacha "manyak bir ihtiyar mevsimlik işçi"dir; Fierro "*gaucho chiripá** sakallı bir federa-

(*) (İsp.) Arjantin çobanlarının giydiği şalvar benzeri giysi – ç.n.

list oribist* keşiş"tir. Besbelli, bu tip betimlemeler yerginin tuhaflıklarından ibarettir; bu yergilerin kırılgan ve muğlak biçimde doğrulanmasını sağlayan, edebiyatın *gaucho*sunun (edebiyatın kahramanı), bir bakıma onu tahayyül eden kültürlü insanın ta kendisi olduğu yönündeki kanıdır. Shakespeare'in kahramanlarının ondan bağımsız oldukları söylenegelmiştir; Bernard Shaw'a göre şüphesiz "*Macbeth*, katil ve cadıların himayecisi olmak hasebiyle modern edebiyatta insanın trajedisidir." ... Yazıya dökülmüş *gaucho*ların sahiciliğinin boyutları hakkında belki şöyle bir gözlemde bulunulabilir: Hemen hepimizin gözünde *gaucho*, ideal, prototip bir nesnedir. Buradan da şöyle bir ikilem çıkar: Yazarın bize önerdiği figür, bu prototipe tıpa tıp uyarsa onun alelade ve konvansiyonel olduğunu düşünürüz; prototipten saparsa kendimizi kandırılmış, dolandırılmış hissederiz. Halbuki birazdan göreceğimiz gibi bu şiirin tüm kahramanları arasında Fierro en bireysel olanıdır, belirli bir geleneğe en az karşılık gelendir. Sanat her zaman bireysel olanı, somut olanı tercih eder; sanat platonik değildir.

Şimdi şairleri bir bir incelemeye girişeyim.

Bu şiirin Âdem'i, başlatıcısı Montevideolu Bartolomé Hidalgo'dur. 1810 senesinde berberlik yapıyor oluşu eleştirmenin dikkatini çekmiş belli ki; onun sözlerini sansürleyen Lugones, "sakal kırpıcı" yaftasını takar; bu lafı iyice abartan Rojas, "yağmacı" diyerek sırasını savar. Birkaç kalem hareketiyle bir *payador*** yaratır, bunu da gittikçe tırmanan bir tonda kısaca, en küçük, ama hayali ayrıntıları istifleyerek yapar: Yırtık pırtık iç donunun üzerine giydiği *chiripá*sıyla; yıpranmış çizmeleri mahmuzlarında, atı-

(*) 1839-1851 yılları arasında Río de Plata bölgesinde yaşanan Büyük Savaş'ın taraflarından biri olan Uruguaylı Manuel Oribe'nin tarafını tutanlara verilen ad – ç.n.

(**) İspanya, Arjantin, Şili ve Uruguay'da, genelde gitarı eşliğinde doğaçlama şarkılar söyleyen halk şarkıcısı – ç.n.

nın üzerinde bir *gaucho*; koyu renk gömleğinin bağrı açık, pampa rüzgârlarıyla şişmiş, kendi topraklarında biteviye koşarken dörtnala atıyla şapkasının kanatları kalkmış havaya; sakallı yüzü, engin ufukların, zaferlerin bilgisiyle dopdolu gözleriyle asil.

Yine Rojas tarafından kaydedilen, ikonografi ve terziliğin ötesinde dikkat çekici bir yetkinlikte iki durum daha söz konusu bana göre: Hidalgo'nun bir asker olması ve kâhya Jacinto Chano ile *gaucho* Ramón Contreras'ı icat etmeden seneler önce –*payador*lara özgü o disiplinle– bolca sone ve onluk ölçüde od yazmış olması. Carlos Roxlo, Hidalgo'nun kırsal kompozisyonlarının "ne diğer üstün şairler ne de onu taklit edenler tarafından henüz aşılmamış olduğu" yargısında bulunur. Bense tam tersini düşünüyorum; bence Hidalgo pek çokları tarafından geçildi, yazdığı diyaloglar bugün unutuluşun eşiğinde. Aynı zamanda, paradoksal zaferinin köklerinin, ardıllarının onu geçmesinde olduğunu da düşünüyorum. Çok sayıda ve çok çeşitli ardılı Hidalgo'yu geçmiştir. Hidalgo başkalarında vücut bulur; aslında bir şekilde o başkaların ta kendisidir. Ben bir anlatıcı olarak kısacık tecrübemle, bir kişinin nasıl konuştuğunu bilmenin o kişinin kim olduğunu bilmek olduğunu anladım; bir tonlama, bir ses, özel bir sentaks keşfetmenin o kişinin yazgısını keşfetmek olduğunu anladım. Bartolomé Hidalgo da *gaucho*nun tonlamasını keşfetmişti; büyük bir şeydir bu. Onun dizelerini burada tekrar etmeyeceğim; meşhur takipçilerinin dizelerini edebiyat kanonunun bir parçası olarak kullanmakla, Hidalgo'nun dizelerini mahkûm etme anakronizmine maruz kalmamız kaçınılmaz olurdu. İşiteceğimiz uzak ezgilerde Hidalgo'nun sesinin olduğunu kaydetmekle yetineceğim; ölümsüz, gizli, alçakgönüllü.

Hidalgo, 1823 civarında Morón köyünde bir ciğer hastalığına yenik düşerek öldü. Karanlık bir ölümle. 1841 dolay-

larında, Montevideo'da, sahneye Cordobalı Hilario Ascasubi çıktı şarkılarıyla, birçok kaba saba takma adla. Gelecek ona karşı pek merhametli davranmadı. Adil de.

Ascasubi, yaşarken "Río de la Plata'nın Béranger'si"* olmuştu; ölümünden sonraysa Hernández'in silik bir ardılı. İki tanımlama da görüldüğü gibi, bir başka insanın yazgısının silinmesinden başka bir şey değildir -artık hem zamanda hem uzamda yanlış olduğu biliniyor. Birincisi, yani hayatındayken yapılan tanımda ona haksızlık edilmemişti: Bu tanımın vaftiz babaları, Ascasubi'nin kim olduğuna dair dolaysız bir mefhumdan veya Fransızm kim olduğuna dair yeterli bilgiden yoksun değildi; bugün bu iki kişilikle ilgili bilgi filiz vermiştir. Béranger'nin dürüst zaferi sönüp gitmiştir, günümüz *Ana Britannica*'sında üç sütunluk girdi dışında. Altındaki imza Stevenson'dan başkasına ait değildir. Ascasubi'nin zaferinin de benzer bir yazgısı olmuştur... İkincisi, yani *Martín Fierro*'nun önsezisi veya müjdesi şeklindeki tanımsa çılgınlıktır: İki eserin birbirine benzeyişi tamamen rastlantısaldır, amaçlarının birbirine benzeyişi de öyle. Bu yanlış atfın ardında yatan motivasyon tuhaftır. Ascasubi'nin şiirlerinin 1872'de yapılan birinci basımı tükenmişti, 1900 basımı ise bazı kütüphanelerin nadir eserler kısmında bulunabilir; sonra *La cultura argentina*, halkı şairin bazı eserleriyle buluşturmak istedi. Temkinli davranmak istediklerinden ve uzunlukla ilgili kaygılarından ötürü *Santos Vega*'yı seçtiler; dur durak bilmeden akan on üç bin dize, hep atak, hep bir sonraya ertelenen bir okuma sunan. Usanıp ürken okurlar, o bildik hüner eksikliği bahanesinin daha saygınına sığınmak zorunda kaldı: Hani şu selef kavramına. Tilmizi Estanislao del Campo'nun selefi olduğu düşüncesi oldukça aşikârdı; bu ikisinin, José Hernández'in atası olduğunu söylemek de. Bu tasarım şu can sıkı-

(*) Pierre-Jean de Béranger (1780-1857), halk şarkılarıyla ünlü Fransız şair – ç.n.

cı durumla maluldü, ki bu konuya ileride değineceğim: Temaları aynı olan birkaç rastlantısal sayfaya -şafak ve yerlilerin ani saldırılarına dair betimlemelere- bakarak selefin üstünlüğü görüşünü öne sürmek. Kimse bu paradoksa kapılmakta gecikmedi, kimse bu bariz doğrulamadan kaçınamadı: Herkes Ascasubi'nin genel anlamda daha geri olduğunu söyledi. (Şu an bir tür vicdan azabıyla yazıyorum; o aklı karışmışlardan biri de bendim; *Inquisiciones* kitabıma da aldığım, Ascasubi hakkında beş para etmez bir değerlendirmem vardır.) Basit bir fikir jimnastiği, iki yazarın niyetlerini belirli bir varsayım ışığında tanımlayarak, Aniceto'nun kısmi üstünlüğünün öngörülebilir olduğunu gösterirdi. Hernández nasıl bir son öngörmüştü? Son derece sınırlı bir son: Martín Fierro'nun yazgısının hikâyesi. Olan bitene dair herhangi bir şey sezmeyiz, köylü Martín Fierro anlatır onları bize. Yerel rengin yok sayılışı veya inceltilişi Hernández'de tipik bir unsurdur. Belirli bir gün, belirli bir gece değil, atların yeleleridir önemli olan: Bizim muzafferlerin edebiyatıyla, savaş teçhizatının, rotaların, manevraların niteliklerinin sıralandığı İngiliz deniz edebiyatı (ki onların pampası da denizdir) arasında bir rabıta olduğu hissi. Hernández'de gerçeklik susturulmaz, ondan sadece kahramanın bir işlevi olarak bahsedilir. (Aynısını Joseph Conrad da yapar, fakat deniz ortamında). Böylelikle Hernández'in anlatısında mutlaka bulunması gereken dans sahneleri hiçbir zaman betimlenmez. Ascasubi bilakis dansa, birbirine vâkıf bedenlerin o kesintisiz oyununa dair dolaysız sezgisini dile getirir (*Paulino Lucero*, s. 204)

Gördü kadınını, Juana Rosa'sını,
dans ediyordu başka bir erkekle,
media caña *yapıyorlardı, yarım kadehi geçmiş de*
tam kadehe gidiyorlardı.

Ah güzelim! Sanki kalçaları
doğranmış gibi, öyle sallıyordu ki
şerefsiz, her kırıtmada
neredeyse kendinden geçiyordu,
Lucero'nun her hamlesinde.

Bir başka gösterişli manzum onlukta bir başka çarpışma vardır (*Aniceto el Gallo*, s. 176):

Velay Pilar, köyümüzün
güzel Buenos Aireslisi,
yapıyor media caña*:*
Nasıl da kenetlenmiş
zarafetle, sarmaş dolaş
gauchocuğuyla,
o ise, eli belinde
sımsıkı tutmuş ponchito*sunu:*
Canım benim! Senin erkeğin benim, diyor.

Martín Fierro'daki yerlilerin ani saldırısı haberiyle Ascasubi'nin dolaysız anlatımını karşılaştırmak da aydınlatıcı olabilir. Hernández (*La vuelta* başlıklı dördüncü kantoda), Fierro'nun, beklenmedik yağma karşısındaki iyi düşünülmüş dehşetini sergilemek ister; Ascasubi ise *Santos Vega*'daki şu dizelerde uzaklardan çıkagelip tepelerine binen yerlilerin gelişini anlatır (*Santos Vega*, XIII):

Ama Indiada işgal edilirken
keder içindeki insanlar bakarken kıra,
iğrenç böcekler, dehşet içindekilerin önünden geçer
ve dönüşte aylak aylak
vahşi köpekler
tilkiler, devekuşları, aslanlar

marallar, yabani tavşanlar, ceylanlar
ve önlerinden geçer ıstırap içindekiler
köylerin arasından.

Sonra koyun çobanları
dövüşürler yiğitçe
ve kanat çırpar gökyüzünde vahşi kuşlar
çığlık çığlığa;
ama evet, havadisleri veren
o ilk gelen kuşlardır,
kendilerinden emin,
altlarında uzayıp giden pampadan
havalanıveren o kuşlar
cik cik, cik cik öterler!

Ve vahşilerin ürkek ürkek
sığındıkları o inlerin arkasında,
dışarıda uzanan kırda kalkar ayağa,
bulutlar, gebe toz bulutları gibi
her tarafında
vahşi pampaların,
sonra binip tırıs giderler
gergin beygirlerin üstünde,
vahşi çığlıklar atarak,
yarımay parlarken üstlerinde.

Yine o teatrallik, yine derin düşünümlerin hazzı. Bana göre Ascasubi'nin özgünlüğü, Oyuela veya Rojas'ın vurguladığı o biricik öfkesinin erdeminde değil, işte bu eğilimde yatar. Şüphesiz, cahil barbarların Juan Manuel'de yarattığı o sıkıntıyı hayal eder ve Montevideo'nun kuşatılmış meydanında vuku bulan Florencio Varela cinayetini hatırlar (*Obras*, IX, s. 671). Bu olayın eşi benzeri yoktur: *El Comercio del Pla-*

ta'nın kurucusu ve editörü Varela, uluslararası camiada bilinen bir kişiydi; dur durak bilmez *payador* Ascasubi ise, içinden çıktığı ortama uygun, evcimen, samimi, yavaş, canlı dizelere indirger kendini.

Ascasubi, savaşın damgasını vurduğu Montevideo'da mutlu bir nefreti dile getirmişti şarkılarında. Juvenal'in *facit indignativo versumu** bize onun üslubunun ardında yatan nedeni söylemez; kudretsiz ama, sataşmalarında öylesine fütursuz ve rahattır ki sanki eğlenip zevk alıyor gibidir; bıçak dövüşü yapar gibi. Bunu, 1849 tarihli şu onluk şiirinde sezeriz (*Paulino Lucero*, s. 336):

Yüce Tanrım, çiçeğimden
gelen bu mektubun
yolu açık olsun,
Restaurador'a ulaşsın güzelce.
Şayet bir gün alır okursanız onu,
en son sayfada görürsünüz
başımıza gelenleri;
çünkü gaucho *Juan Manuel,*
her zaman söyler
gerçeği.

Fakat tam da o aynı Rojas'a karşı, hayli *gaucho* bir tarzda, savaşa giden orduların hareketine benzer dansları başlatır. Tekrar döner ve çınlar pampanın, hür olanların *media cañası*:

On yıldır o beygirin,
kimse semer vurmamış sırtına,
Don Frutos Cagancha'da
alt etmiş onu

(*) (Lat.) Dizeyi yaratan öfkedir – ç.n.

sonra bir de
bir tokat atmış,
hem de okkalı.
Hiç zorluk çekmeden atları
Terbiye eder o Doğulular.
Çok yaşa Rivera! Çok yaşa Lavalle!
Benden selam edin Rosas'a... korkup bayılmasın.
Media caña,
köyde.
Koca bir kadeh,
tam size göre.
Gidelim Entre Ríos'a, orada güzel bir meydan var
yapalım şu media caña'yı,
şu Lavalle oradaymış derler, keman çalar,
don Frutos dinleyecekmiş sonuna kadar.
Derler ki, Caganchalılar
bir meydan buldular mı
uyarlarmış şeytana.

Buraya şu kavgacı mutluluk dizelerini de kaydetmek istiyorum (*Paulino Lucero*, s. 58):

Öfkeden kudurmuş bir gökyüzü
bazı durumlarda ne güzel şey
kurşun yaralarıyla mutlu,
muzaffer adamın yürüyüşünde.

Çiçekli bir cesaret, tertemiz renklerden ve kıymetli nesnelerden alınan keyif; işte bunlar Ascasubi'yi tanımlayan şeylerdir belki de. *Santos Vega*'nın ilk dizelerine bakalım:

Genç bir atın üstünde giden,
yeleleri de yele,

güzel mi güzel hızlı bir at,
öyle narin, öyle zarif ki
işemez olmayacak yere.

Ve bir figürden bahseden şu dizeler (*Aniceto el Gallo*, s. 147):

Gallo'nun mührüdür Velay,
taşır bayrağını
gerçek Vatanımızın,
Mayıs'ın yirmi beşinde.

Ascasubi, *La refalosa*'da, gırtlak keserken kendinden geçen insanların olağan ruh hallerini verir; ancak tarihle ilgili tahmin edilebilir nedenler, bin dokuz yüz on dört savaşının yegâne edebi icadını uygulama anakronizmine düşmesinin önüne geçer: Korkunun hastalıklı bir şekilde ele almışı. Bu icat –ki ön hazırlıkları paradoksal olarak Rudyard Kipling tarafından yapılmış, daha sonra büyük bir incelikle Sheriff tarafından uygulanmış ve ardından Remarque tarafından sıkı bir gazeteci ısrarıyla sürdürülmüştür– henüz bin sekiz yüz ellili yılların insanından çok çok uzaklardaydı.

Ascasubi Ituzaingó'da dövüştü, Montevideo siperlerinin müdafaasında bulundu, Cepeda'da dövüştü ve yaşadığı günlerin izlerini pırıltılı dizelerinde bıraktı. Onun dizelerinde yazgı, *Martín Fierro*'daki gibi sürüklenmez; eylem insanlarının o kaygısız, o sağlam masumiyeti vardır; her dem macerayı buyur eden, asla dehşete kapılmayan insanların. Bir de o atılgan dili vardır; çünkü onun yazgısı, yoldaşların ve asker ocaklarının nobran gitarıdır. Bir de tınının mutluluğu vardır (bu kusurla ilişkili bir o kadar da popüler olan erdem): Tek bir tını adına iyi olan balad dizeleri.

Aniceto el Gallo, Ascasubi'nin pek çok takma adından en meşhur olanıydı; ilginçtir, en az sevileni de oydu. Onu tak-

lit eden Estanislao del Campo, *Anastasio el Pollo* takma adını tercih etmişti. Bu adla, hayli meşhur bir eser arasında bir ilişki kurulmuştur: *Fausto.** Bu talihsiz girişimin kökeni bilinir; Groussac'ın, bu konuda kaçınılmaz bir hıyanet içinde şöyle dediği bilinir:

> Eyalet yönetiminin en yetkili memuru Estanislao del Campo, 66 senesinin Ağustos ayında Colón'da Gounod'nun *Fausto* gösteriminde arzı endam eyleyerek çeşitli ölçülerde ve özelliklerde dizelerden oluşan şiirlerini, fazla gürültü patırtı etmeden, cennetin izleyicileri arasında, kendisini *gaucho* Anastasio diye tanıtarak sundu; Anastasio aslında kendi izlenimlerini bir ortakçının ağzından dile getiriyor, o fantastik sahneleri kendi tarzında yorumluyordu. Biraz görmezden gelerek bakıldığında buradaki parodi insanlara çok eğlenceli geldi, ben de *Revista Argentina*'da, o gitar çalışla, ardından gelen müteredditalkışla eğlenen bir yazı kaleme aldığımı hatırlıyorum... Her şey büyük bir başarıya işaret ediyordu; Buenos Aires'te yakınlarda sahnelenen operanın muazzam bir şekilde moda oluşu; şeytan ile hekimin 'atışma'sının komik bir yöne meyledişi... bu şekilde parodisi yapıldığında, dramı, Goethe'nin şiirinin çok ötesinde halk ozanlarına, onların ortaçağa uzanan en eski köklerine kadar götürdü; duygu yüklü tremoloların küçük vurgularla, maharetle geçiş yaptığı dört dizeli koşukların basit nakaratı; nihayetinde, *criollismo*nun o muzaffer yıllarında, pampanın oğlunun keyfince neşeyle at koşturduğu *gaucho* konuşmalarının *mate cimarron* tadı... gerçekte, elli yıllık kötü edebiyat geçmişinde sanki o şiiri kendilerince söylememişler, 'göreneksel' hale getirmemişler gibi.

(*) Estanislao del Campo'nun 1866 tarihli bu satirik şiiri, Charles Gounod'nun *Faust* operasını izleyen bir *gaucho*nun izlenimlerini anlatır, *gaucho* orada olanları gerçek zanneder – ç.n.

Buraya kadar bildiğimiz Groussac. Hiç kimse bu bilge yazarın, basit Güney Amerikalıları hakir görmeden edemediğini inkâr edemez; Estanislao del Campo örneğinde (ki onu "masa başı *payador*u" olarak adlandırır), bu hakir görüşe bir de sahtekârlık veya diyelim ki gerçeğin çarpıtılması eklenir. Onu, bir devlet memuru olarak tanımlar haince; Cepeda Savaşı'nda o zamanlar Buenos Aires'in yerinde bulunan Pavón'da ve 74 ihtilalinde çarpıştığını unutur itinayla. Benim dedelerimden biri del Campo'yla aynı yerde savaşmış, gala üniformasıyla çarpışmaya girdiğini, eli kepinde selam çakarak Pavón'un ilk toplarını bekleyişini hatırlıyor onun.

Fausto ile ilgili yargılarsa çok çeşitlidir. *Gauchesco* yazarlarla arası hiç iyi olmayan Calixto Oyuela, eseri bir mücevhere benzetmişti. İlkellerinkine benzeyen bu şiir basılmadan da var olabilecek bir şiirdir, zira birçok hatırada yaşar. Özellikle de kadınların hatıralarında. Eleştiri de pek işlemez ona; değeri şüphe götürmez yazarlar vardır, erkeklerden çok kadınların hoşuna giden; Marcel Proust, D.H. Lawrence, Virginia Woolf gibi... *Fausto*'yu değersiz bulanlarsa onu cehaletle ve sahtelikle suçlarlar. Kahramanın atının kılına varasıya ayrıntılarıyla ele alınmış, eleştirilmiştir. José Hernández'in kardeşi Rafael Hernández 1896 senesinde şöyle yazmıştı: "O kır atın rengi *pembemsi kırdır*, böyle bir renk herhangi bir ata asla atfedilmemiştir; bunu öne sürmek, üç renkli bir kediyle karşılaşmak kadar tuhaftır." Lugones 1916 senesinde şöyle diyerek bu görüşü teyit etmişti: "Şiirin kahramanı olan görkemli süvari *criollo* asla pembemsi kır bir ata binmez: Kaderi çiftliklerde kuyudan su çekmek veya hizmetçi oğlanlara binek hayvanı hizmeti görmek olan değersiz bir hayvan olarak görülmüştür o at." Eserin başındaki meşhur onluğun şu son dizeleri de lanetlenmiştir:

Taya binebilir o,
Zapt edebilir onu ayın altında.

Rafael Hernández, taya yapılanın zapt etmek değil gem vurmak olduğunu söyler; tayı zapt etmek "bir süvari *criollo*nun değil, olsa olsa kudurmuş bir *gringo*nun işidir," der. Lugones bu görüşe katılır ve şöyle der: "Hiçbir *gaucho*, atma zapt ederek hükmedemez. Bunu yapan olsa olsa *criollo* havalarında, arka bahçesinde kasım kasım kısrağıyla gezen şarlatan bir *gringo*dur."

Kendimi bu kırsal münakaşalara girmeye layık görmediğimi belirtmeliyim; lanetli Estanislao del Campo'dan bile daha cahilim bu konularda. Her ne kadar en ortodoks *gaucho*ların pembemsi kır ata pek değer vermediğini kabul etsem de,

Pembemsi kır bir atın üstünde

dizesinin hâlâ -gizemli bir şekilde- hoşuma gittiğini itiraf etmeliyim. Yontulmamış bir köylünün, bir operada söylenenleri anlayıp anlatabilmesi de eleştirilmiştir. Bu eleştirileri yöneltenler sanatın kendisinin bazı konvansiyonlara bağlı olduğunu unutmuşlardı; Martín Fierro'nun hayatını anlatan *payada*nın* olduğu gibi.

Atların kılı üzerine tartışan bilgili adamların nezdinde durumlar gelir geçer, olaylar olur biterken geçip bitmeyen, belki her zaman baki kalacak bir şey vardır: Mutluluk ve arkadaşlık hakkında derin düşünümlere dalmanın verdiği haz. Bana göre bu haz, bu şiirin merkezinde duran erdemdir. Belki bu haz, edebiyatta, şu yazgılarımızın bedensel dünyasına kıyasla daha az tuhaf değildir. Pek çokları *Fausto*'daki gün doğumu, pampa ve gün batımı tasvirlerine övgüler düz-

(*) Arjantin, Şili ve Uruguay'da elinde gitarı gezgin halk ozanı *payador*ların şarkılarına verilen ad - ç.n.

müştür; bense, sahneler arasına serpiştirilen bu tasvirlerin, o sahnelere sahtelik bulaştırdığını söylemek zorunda hissediyorum kendimi. İşin özü diyaloglarda yatar; diyaloglardan yansıyan o tertemiz arkadaşlıkta. *Fausto*, Arjantin gerçekliğine değil, Arjantin mitolojisine aittir, tango gibi, *truco** gibi, Irigoyen gibi.

Estanislao del Campo'dan daha çok Ascasubi'ye yakın; Ascasubi'den daha çok Hernández'e yakın bir yazar var, şimdi o yazarı ele almak istiyorum: Antonio Lussich. Bildiğim kadarıyla, eseriyle ilgili sadece iki değerlendirme dolaşımda, ikisi de yetersiz. Burada, merakımı uyandırmaya yeten birinci değerlendirmenin tamamını vermek istiyorum. Değerlendirme Lugones'e ait, *El Payador*'un 189. sayfasında çıkıyor karşımıza:

> Yakınlarda, Hernández'in tebrik ettiği *Los Tres Gauchos Orientales* adlı bir kitap yazan Don Antonio Lussich, Uruguay devrimine özgü, *campaña de Aparicio* adı verilen *gaucho* tiplerini edebiyat sahnesine çıkararak Hernández'e zamanlaması iyi bir teşvik vermiş oldu. Kitabının bir kopyasını Hernández'e göndermesi mutlu bir rastlantıyla sonuçlanacaktı. Señor Lussich'in eseri 14 Haziran 1872 tarihinde Buenos Aires'te *La Tribuna* adlı basımevinde basıldı. Hernández'in Lussich'e kitabını gönderdiği için teşekkür etmek ve kutlamak üzere kaleme aldığı mektubun tarihiyse aynı yılın aynı ayının 20'sidir. *Martín Fierro* ise aynı yılın Aralık ayında basılacaktır. Señor Lussich'in görkemli ve genel anlamda köylülüğün diline ve kendine has özelliklerine uygun şekilde yazılmış dizeleri, kuartetler, dörtlük manzumeler, onluklar ve Hernández'in en tipik örnekler olarak benimseyeceği *payador* altılıklarından oluşuyordu.

(*) Arjantin'e özgü bir iskambil oyunu – ç.n.

Lugones'in *Martín Fierro*'ya düzdüğü övgüler dikkat çekicidir; onun milliyetçi önermesini izlersek, *Martín Fierro*'yu yücelttiğini, Bartolomé Hidalgo, Ascasubi, Estanislao del Campo, Ricardo Gutiérrez ve Echeverría'yı ise sorgusuz sualsiz yerdiğini görürüz. Başka bir değerlendirme ise, Carlos Roxlo'nun *Historia crítica de la literatura uruguaya* adlı eserinde çıkar karşımıza, mesafelilik ve uzunluk açısından birincisiyle boy ölçüşemez. İkinci cildin 242. sayfasında, Lussich'in "esin perisi"nin "son derece dağınık" olduğunu, "yavanlık zindanlarında yaşadığını" ve "tasvirlerinin, ışık ve renkten yoksun olduğunu" okuruz.

Lussich'in eserini en ilginç kılan şey, hemen ardından gelecek olan *Martín Fierro*'yu bariz şekilde öngörmüş olmasıdır. Lussich'in eseri, tekil yollardan olsa da, *Martín Fierro*'nun ayrıksı özelliklerini önceden haber vermiştir; şu da bir gerçektir ki, ikincinin ele alınışı bu özelliklere muazzam bir önem atfederken, aynı önemin birinci metne atfedildiğini neredeyse hiçbir yerde görmeyiz.

Lussich'in kitabı, başlarda, *Martín Fierro*'nun kehanetinden ziyade Ramón Contreras ile Chano'nun taşlamalarının bir tekrarı gibi duruyordu. *Amargo y amargo*'da üç gazi, geçmiş savaşlardaki kahramanlıklarını anlatır. Alışılageldik bir konuşma; fakat Lussich'in adamları tarihin gerçekleriyle pek ilgili değillerdir, dertleri bolca otobiyografik pasaj döktürmektir. Bu şekilde sık sık anlatıdan sapıp kişisel, bazen hastalıklı ölçüde ayrıntılara girmek, ister tonlamada, ister anlatılan olaylarda, ister tıpa tıp aynı kelimeler bakımından olsun, *Martín Fierro*'nun selefi ve kurucu niteliğidir; bu sapmalar Hidalgo veya Ascasubi'de yoktur.

Şimdi bol bol alıntı vereceğim, bu arada Lussich'in eserinin aslında hiç elden geçirilmediğini görme şansım da oldu.

Şu onluklardaki meydan okuyuşa bakın:

Ama bana serseri derler
Kuşandım süvari kılıcımı
Çünkü kalk borusu kulağımın dibinde
Öter bangır bangır;
Pampa çobanı gibi hürüm ben
Hep hür oldum,
Anamın karnından çıkalı beri
Hep hürdüm ben
Bana havlayan köpekten daha köpeğim
Koştuğum yazgıdan daha kahpe...

Hançerimin sapındaki
Bir kâğıtta şöyle yazar:
Ben ortaya çıkarsam
Biri sakatlanır mutlaka.
Bendeki şansı görünce
Gevşeyiverir palamarlar
Ben ki hep şanslı
Aslan gibi çalımlı oldum;
Ceset görsem
Kıpırdamaz kılım.

Delikanlı adamım, keskin nişancı,
Avımı yakalarım güzelce, büyük zevkle;
Kurşunları iki kaşın arasına saplarım,
Tam hedefe, maharetle.
Şu mızrağı benden iyi
Atacak bulamazsınız,
Kudretim dillere destan,
Cesaretim, şansım ve gaddarlığım
Saplarım mızrağı acımadan
Sapla! Öldür onu!

İşte birkaç örnek daha, bu sefer aralarında kolayca fark edilen veya farazi ilişkiler kurarak vereceğim.

Lussich şöyle der:

Koyunlarım, çiftliğim vardı;
Atlarım, evim, ahırım;
Sözüm sözdü,
Şimdi o kurt kocadı!

Pahalı koşumlarım, otlağım, başımı sokacak evim,
İsyan çıktı, hepsi uçtu gitti,
Bahçedeki eski çardak dahil hepsi
Bitti!... Benim yokluğumda!

Savaş yedi yuttu her şeyi
Gelip bakarsan oralara
Bulacağın şey savaşın izidir
Bedelini ödediğim.

Hernández şöyle diyecektir:

Bir zamanlar elime bakan
Çocuklarım, hayvanlarım ve bir kadınım vardı
Sonra işler kötü gitmeye başladı
Gönderdiler beni sınırboyuna
Ve bir gün dönünce ne buldum?
Hiçbir şey, yıkıntılardan başka.

Lussich şöyle der:

Bütün koşum takımlarım elimde
Güzel kayış, güzel hamut

Gıcır gıcır dizginler
Ve özenle yapılmış örgüler;
Deriden bir eyer,
Öküz derisinden, güzel tabaklanmış;
Taş gibi bir haşa
Temizledim güzel koşumlarımı
Ve tabii altın gümüş takımlar gezmek için değil
Dedim, donattım hızlı atımı sonra onlarla.

Açtım kesenin ağzını
Zira hiç cimri değilimdir:
Kocaman işlemeli bir panço giyerim
Ta ayağıma uzanan
Ve şöyle delikanlı bir eyer örtüsü, öküz derisinden
Şu sızlayan kemiklerim dinlensin diye;
Fırtına geçsin diye beklerim
Açlıktan, soğuktan korunarak
Ne battaniyemi bırakırım
Ne atımın dizgin halkasını.

Mahmuzlarım mükemmeldir,
Kamçım saçaklı,
Yakışıklı hançerim, güzel kurşunlarım,
Bukağıyı, kayışı çektim
Kesemde de
Beyaz gümüşten on peso bıraktım
Önüme çıkan ilk bankaya yatırayım diye
Efendim, iskambili severim,
Ve daha çok da sanırım oyunda
Pek sevmem kaybetmeyi.

Kadehler, suluk zinciri ve üzengi,
Kayışlar ve yularlar

Büyük Şark Ordusu'nun
İşlemeli üniformaları
Eşi benzeri bulunmaz
Öyle dost, öyle güzel eşyalar
Ah güzel oğlum! Hızlı atların sırtında
Mübarek güneş sanki
Hatırlamak dahi istemez!
Sanki silah kuşanmış bir aziz.

Uzun yeleli hızlı ata bindim
Zarif bir ışık gibi
Süvarilerin çarpışmasına koşar
Muhteşem bir şekilde!
Bedeni ısınmış
Ve nalları
Bir tepenin ardından yükselen
Pırıltılı ayışığı gibidir.
Şaka değil
Oturmuşum üstüne gururla.

Hernández şöyle diyecektir:

Esaslı bir Arap atım vardı
Koçum benim, çok iyiydi!
Onunla kazandım Ayacucho'da
Vaftiz suyundan çok gümüş para
Gauchonun *her zaman ihtiyacı vardır*
Pançosunu uçuracak hızlı bir ata.

Fazla oyalanmadan yüklendim
Neyim var neyim yoksa;
Ivır zıvırım, pançom,
Neyim varsa evde

Kadınımı da bıraktım o gün
Yarı çıplak vaziyette.

Kamçım eksik değildi;
Attım gerisini,
Ağızlık, gem, başlık
Kement, halka, bukağı,
Bugün beni böyle fakir gören
Belki inanamaz gözüne!

Lussich şöyle der:

Tepeleri sıradağları aşmak gerek
Bana sığınak olur o dağlar
Yırtıcı hayvanların yuvası o dağlar
İnsanı da sarar sarmalar.

Hernández şöyle diyecektir:

Gece çökerken işte böyle böyle
Ben sığınacak bir yer bulmaya giderken
Orayı yuva belleyen kaplan çıktı karşıma,
Oradan geçen bir adam da.
Hiç istemezdim çevirsin etrafımı
Gaucho *avcısı süvariler.*

1872 Ekim veya Kasım'ında Hernández'in, aynı yılın Haziran ayında dostu Lussich'in ona adadığı dizeleri zihninde döndürmekte olduğu kabul edilir. Hernández'in üslubunun vecizliği ve gönülden gelen sahiciliği de kabul edilecektir. Fierro "Oğullarım, çiftliğim, kadınım" diye sahip olduklarını sıralarken veya

Bugün beni böyle fakir gören
Belki inanamaz gözüne!

diye ünlediğinde, şehirli okurlarının bu basitliklere karşı şükran duymadan edemeyeceklerini biliyordu. Ondan daha spontan, daha kaçık olan Lussich asla bu tarz şeyler yapmazdı. Onun edebi kaygıları başka bir düzleme aittir ve *Fausto*'nun en kılı kırk yaran hassasiyetlerinin taklidine yönelmeyi âdet edinmiştir kendine.

Bir zamanlar bir sümbülüm vardı
Onu o kadar çok okşadım ki
Verdiği berrak haz
En az bir ay sürdü.

Ama ah! Bir saat unutunca onu
Son yaprağına kadar kurudu.
Esaslı bir kaybın verdiği sanrının da
Yaprakları işte böyle kurur gider.

1873 tarihli ikinci kısımda bu taklitler, *Martín Fierro*'nun diğer tıpkıbasımlarında birbirini izler; sanki D. Antonio Lussich kendininkini talep eder gibidir.

Havada başka yüzleşmeler de gezinir. Sanırım şu ana kadar verdiğim örnekler şu sonuca varmaya yeter: Lussich'in diyalogları, Hernández'in önemli kitabını silik bırakacak niteliktedir. Nefsine hâkim olamayan bir silici; cansız, kışkırtıcı, öte yandan kullanışlı, kehanetimsi.

Şimdi de şiirlerin şiirine gelelim: *Martín Fierro*'ya.

Sanırım, eleştirmende faydasız bir çene düşüklüğünü teşvik eden başka bir Arjantinli kitap daha yoktur. Bizim *Martín Fierro*'muza dair üç bereketli hata ortaya çıkmıştır: Birincisi, başkalarına da bulaşan hayranlıklar; ikincisi, abar-

tılı, sınırsız övgüler; ötekisi, konudan tarihi veya filolojik sapmalar. Birincisi geleneksel olandır: Tipik örneği, popüler edisyonun birinci kısmını gasp eden gazetelerdeki köşe yazıları ve mektupların iyi niyetli beceriksizliğinde bulunabilir, bunların takipçileri de meşhur olmuştur. Övdükleri şeyi aslında küçülttüklerinden bihaber olanlar, *Martín Fierro*'daki retorik eksikliğini yüceltmekten hiç vazgeçmezler: Retorik kelimesi böylelerine retorik eksikliği örneklerini sıralamada hizmet eder; bu insanlar benzer şekilde *mimari* kelimesini kötü hava koşullarını, büyük çöküşlerle yıkımları ifade etmek için kullanırlar. Bir kitabın edebiyata ait olmayabileceğini hayal ederler: *Martín Fierro* onlara göre sanata karşı, entelektüelliğe karşı ayakta durur. Bu çabanın genel sonucu Rojas'ın şu satırlarında görülebilir: "Güvercinin sesini madrigal değil diye veya rüzgârın şarkısını destan değil diye reddetmek bu kadar değerli olabilir. İşte o resimsel *payada* biçimi, köylülüğüyle, özünde yatan sahicilikle ele alınmalı, doğanın temel bir sesi gibi."

İkincisi -abartılı övgüyü benimseyeni- bugüne kadar kendini gerçekleştirememişti; "selefleri"nin kendilerini beyhude kurban edişleri ve zorlama bir yorumla *Cid'in Şarkısı* ve *İlahi Komedya* ile bir şekilde eş tutuluşları hariç. Albay Ascasubi'den söz ederken bu yaklaşımlardan birincisini tartışmıştım; ikincisi hakkında, sebatkâr yönteminin eski destanlardaki taklitçi veya nahoş dizeleri arayıp bulmaktan ibaret olduğunu söylemekle yetineceğim; sanki kazara ortaya çıkan benzerlikler bir şeyleri kanıtlarmış gibi. Dahası tüm bu kılı kırk yararcasına çaba bir hurafeden ileri gelir; belirli edebi türlerin (bu örnekte destan türü) başka türlerden resmen daha değerli olduğunu söyleyen hurafeden. *Martín Fierro*'nun destan olması gerektiği yönündeki katıksız zırva, vatanın seküler tarihini, sembolik yollarla da olsa, tüm o genellemeleri, yalnızlıkları, ıstırapları, Tucumán ve Ituzian-

gó savaşlarıyla, 1870'de yaşamış bir bıçakçının başından geçenlerle bastırmaya niyetlenmiştir. Oyuela (*Antología poética hispano-americana*'nın üçüncü cildindeki dipnotlardan birinde) bu komplonun ipliğini pazara çıkarmıştı. "*Martín Fierro* olayı," der, "doğrudan *ulusal* bir mesele değildir, ırksal bir mesele hiç değildir; bir halk olarak kökenlerimizle de herhangi bir alakası yoktur, siyasi bir topluluk olarak inşa edilmiş milletimizle de. Orada, *geçen yüzyılın son çeyreğinde*, o dekadans yıllarında bir *gaucho*nun başına gelen acıklı olaylar dizisi, sonra o yerel, gelip geçici tipin, onu geçersiz kılan bir toplumsal oluşum karşısında silinip gidişi, kahramanın kendi ağzından anlatılır, söylenir."

Üçüncü yaklaşımın aklı, daha verimli temayüllerle karışmıştır. Örneğin zarif bir hatayla *Martín Fierro*'nun pampanın bir temsili olduğunu söyler bu yaklaşım. Mesele şudur: Biz şehirli insanların gözünde taşra sadece, yaşanması muhtemel bir dizi tecrübeden sonra yavaş yavaş oluşan bir keşif şeklinde temsil edilebilir. Pampa romanlarının çıraklık yıllarındaki süreç budur. Hudson'm *The Purple Land* (1885), Güiraldes'in *Don Segundo Sombra* (1926) romanları örneğin. Bu romanların kahramanları taşrayla özdeşleştirilir. Hernández'deki süreç bu değildir oysa; o, pampayı, pampanın gündelik alışkanlıklarını önceden tasarlayarak varsaymıştır, asla fazla ayrıntıya girmeden: Başka *gaucho*lar adına konuşan bir *gaucho*dan beklenen bir yok sayış. Birisi çıkıp şu dizelerle ve daha önceki bazı dizelerle bana itiraz edebilir:

Köylünün bir zamanlar yaşadığı
Bu toprakları bilirim,
Sahip olduğu çiftliği
Ve oğullarını ve kadınını.
Günlerinin akışını izlemek
Büyük bir zevkti.

Burada konu, bizim kavradığımız şekliyle o acınası altın çağ değil sanırım; esas konu, anlatıcının mahrumiyeti, içinde bulunduğu nostalji.

Rojas, gelecekte şiirle ilgili filolojik çalışmalara alan bırakmıştır sadece; *cantra* veya *contramilla* kelimeleri üstüne melankolik bir tartışmaya. Şu hayatlarımızın gelip geçiciliği düşünüldüğünde, Cehennem'in sonsuzluğuna daha uygun bir tartışma. Yerel renge bile isteye teslim oluş, *Martín Fierro*'nun tipik özelliklerinden biridir. "Selefleri"yle kıyaslandığında lügatçesinin, taşra dilinin ayırt edici özelliklerinden kaçındığı, ortak *sermo plebeiusa** başvurduğu görülür. Gençken okuduğumda beni sadeliğiyle şaşırttığını hatırlıyorum; köylü değil *criollo* soyundan biri gibi gelmişti. Köy ağzı deyince aklıma gelen *Fausto*'ydu. Bugün -taşra hayatı hakkında biraz bir şeyler bilen bendenize- pazar yerinin kibirli bıçakçısının sessiz ve dikkatli köylü üstündeki hâkimiyeti çok bariz görünüyor; bunun nedeni maharetle kullanılan lügatçeden ziyade, tekrar tekrar karşımıza çıkan meydan okumalar ve agresif vurgudur.

Şiirde dikkati başka yöne çeken bir başka kaynak da deyimlerdir. Bu bahtsızlıklar -Lugones'in kesin nitelendirmesine göre- kitabın önemli bir kısmında birden fazla kez ele alınmıştır. *Martín Fierro*'nun etiğini, verdiği yargılardan değil, zamanın akışının önüne geçen miras alınmış mekanik argo laflar veya epilog niteliğindeki yabancı kaynaklı kıssalardan çıkarmak, sadece geleneksel olanın saygınlığı üstünden önerilebilecek bir dikkat sapmasıdır. Ben bu uzun vaazlarda, basit ihtimaller veya dolaysız üslubun izlerini görmeyi tercih ediyorum. Eserin itibari değerine inanmak, sonsuz bir çelişkiye düşme zorunluluğu anlamına geliyor. *La ida*'nın yedinci şarkısında, tamamen bir köylüye işaret eden şu kuple çıkar karşımıza:

(*) Halkın konuştuğu Latince - ç.n.

Hançerimi temizledim otlara sürterek
Çözdüm atımı
Usulca bindim, koyuldum yola
Vadiye doğru tırısla.

Bu bitimsiz sahneyi ıslah etmek gerekmez: Adam öldürmek üzere yola çıkar, tevekkül içinde. Aynı adam ileride bize ahlak dersi vermek isteyecektir:

Karşılığı olan kan
Ölene kadar unutulmaz.
Ben böyle bahtı
Üzgünüm ama inkâr etmem
Oyundan gözyaşları gibi
Döküldüm o ruha.

*Criollo*nun hakiki etiği hikâyesinde gizlidir: Dökülen kanın yeterince hatırlanası bir şey olmadığını, öldürmenin insanların başına gelen bir zorunluluk olduğunu vazeden etik. (İngilizler, *kill his man* deyişini hemen hatırlayacaktır; doğrudan çevirisi "adamını öldürmek"tir; yorumu ise "tüm adamları öldürmeye mecbur olan adamı öldürmek.") *Benim zamanımda kimin bir ölüm borcu yoktu ki* diye veryansın edişini duyduğumu hatırlıyorum yaşlı bir adamın tatlı bir sesle, bir öğleden sonra. Bir *orillero*nun* veryansınını da unutmayacağım, bana büyük bir ciddiyetle şöyle demişti: "Señor Borges, pek çok kez kendimi hapiste bulabilirdim, hepsinde de cinayetten."

Böylece geleneksel talihsizlikleri eleye eleye şiirin dolaysız bir yorumuna varıyorum. Açılışı yapan kararlı dizeden başlayarak şiirin neredeyse tamamı birinci tekil şahıstan söylenmiştir: Bence bu önemli bir tespittir. Fierro hayatının hikâ-

(*) İspanya, Orta Amerika, Arjantin ve Uruguay'da kenar mahalle insanı - ç.n.

yesini anlatır, erkekliğe geçtiği, erkeğin erkek *olduğu* zamandan itibaren; henüz arayış halinde olduğu eğilip bükülebileceği zamanlardan değil. Bu, aldatıcı bir şeydir: Boşuna da değil, biz ki çocukluğu icat eden Dickens'ın okurlarıyız, karakterlerin yetişkinliği yerine morfolojilerini tercih ederiz. Martín Fierro'nun nasıl kendisi olduğunu bilmek isteriz...

Peki Hernández'in niyeti neydi? Kafasındaki Martín Fierro hikâyesini, bu hikâyede de onun karakterini anlatmak. Kitabın bütün bölümleri bu söylediğimi kanıtlar. İkinci şarkının *belirsiz geçmiş zamanında* (normalde *en iyisi* budur), Rosas döneminde çiftliklerde sürdürülen acıklı hayatların değil kahramanın duygusunun hakikati yatar. Yedinci şarkıda iri kıyım zenciyle yapılan dövüş, dövüş duygusuna veya anlık kavgalara ve kendilerini bir olaya teslim eden gölgelere değil, onları anlatan köylü Martín Fierro'ya karşılık gelir. (Kısık sesiyle şarkısını söyleyen Ricardo Güiraldes'in gitarında da duyulur bu, şairin vermeye çalıştığı hüzünlü cesaret duygusuyla uyum içinde tırıs giden bir atın sesi.) Her şey bunu destekler; burada birkaç beyit vermem yeterli olur. Örneğin bir yazgının olduğu gibi anlatıldığı şu dizeler:

Bir zamanlar tutsak bir gariban gringo vardı,
Hep o gemiyi anlatır dururdu
Bir gün boğdular onu veba
Senin yüzünden geldi diye.
Gök mavisi gözleri vardı
Açık mavi gencecik at gibi.

Bahtsızlıklarla dolu pek çok durum arasında -ölümün vahşeti ve gereksizliği; geminin gerçeğe yakın hatırası; denizleri aşıp gelip pampada boğulmanın tuhaflığı- beyitin yetersizliğinin zirveye ulaştığı yer, sonradan hatırlananların acıklı bir şekilde eklendiği yerdir: Gök mavisi gözleri var-

dı/Açık mavi gencecik at gibi. Bir olayı aktarırken bir şeyler varsayan kişinin durumu, olmuş bir şeyi hafızasında bir imgeyle geri çağıran kişinin durumu kadar dikkat çekicidir.

Şu dizelerin birinci tekilden söylenmesi de boş yere değildir:

Yanı başımda dizlerimin üstünde
İsa'ya emanet ettim onu.
Gözümün feri söndü,
Korkunç bir bitkinlik geldi.
Yıldırım çarpmış gibi yıkıldım
Çarmıh'ta ölmüş görünce onu.

Fierro onu çarmıhta ölmüş görünce, hicapla, yoldaşının kesinkes öldüğünü kabullenir ve bize bunu göstermek ister.

Bir gerçekliğin bu şekilde gösterilişi bana kitabın bütünü açısından önemli görünüyor. Kitabın konusu –tekrar ediyorum– bir adamın bilincinden gelip geçen tüm olayları imkânsız bir çabayla sunmak değildir; olayların çarpıtılmış, minimum hallerine dair hatıraların olaylara denk gelmesi de söz konusu değildir; kitabın konusu köylünün anlatısıdır, bize bir şeyler anlatırken gösterilen adamın ta kendisidir. Böylece kitabın tasarımı iki keşif yapar: Epizotlar ve kahramanın duyguları. Geçmişe dair en dolaysız duygular. Bu ikisi arasındaki gidiş geliş bazı ayrıntıların ifşa edilmesinin önüne geçer: Örneğin, katledilen zencinin kadınını kırbaçlama arzusunun basit bir sarhoş şiddeti mi yoksa –ki böyle olmasını tercih ederiz– olayın şokuyla içine düşülen büyük umutsuzluk mu olduğunu bilemeyiz, dürtülerin böylesine birbirine karışması durumu daha gerçek kılar. Epizotlar üstünden yürüttüğüm bu tartışmada, belirli bir tezi vazetmekten ziyade şu temel kanı daha çok ilgimi çekiyor: *Martín Fierro*'nun romansal bir karakteri olduğu. Ta en

küçük ayrıntısına kadar. Romandır, ister içgüdüsel ister önceden tasarlanmış olsun romandır *Martín Fierro*: Bize verdiği hazzı harfi harfine betimleyebilecek ve yazıldığı zamana, kimseyi şaşırtmadan uyacak tek tanımlama budur. Bahsettiğimiz yüzyılın, romanın yüzyılı olduğunu kim bilmez? Dostoyevski'nin, Zola'nın, Butler'ın, Flaubert'in, Dickens'ın yüzyılı. Herkesin bildiği bu adları burada anıyorum, fakat aslında bizim *criollo*nun adının yanma öteki Amerikalının adını da koymayı tercih ederim; onunki de bahtsızlıkları ve kötü hatıralarıyla zengin bir hayat olmuştu: *Huckleberry Finn*'in kendisinden şüphe edilmeyen, içten yazarı Mark Twain'den söz ediyorum.

Roman dedim. Eski destanların da romanın erken bir biçimini temsil ettiklerini hatırlatanlar çıkacaktır. Bu görüşe katılıyorum, fakat Hernández'in kitabını bu ilksel kategoriye benzetmek, rastlantı numarası yapılan bir oyuna faydasızca katlanmak, bir sınavın sunduğu tüm imkânları elinin tersiyle itmek anlamına gelir. Epiğin kanunu –kahramansı dize ölçüleri, tanrıların olay akışına müdahaleleri, kahramanların görevleri önceden belirli siyasi durumları– burada geçerli değildir. Romansal durumlarsa, evet, geçerlidir.

GERÇEKLİĞİN SONDAN BİR ÖNCEKİ VERSİYONU

Francisco Luis Bernárdez, yakın bir tarihte, Kont Korzybski'nin kaleme aldığı *The Manhood of Humanity* (İnsanlığın Eril Hali) adlı kitap etrafında dönen ontolojik spekülasyonlara dair coşkulu bir makale yayımladı. Benim bilmediğim bir kitap bu. Neticede, bu asilzadenin metafiziksel düşüncelerine dair aşağıdaki genel değerlendirmemde, Bernárdez'in onunla ilk elden kurduğu ilişkiye güvenmek zorundayım. Şurası kesin ki, tıkır tıkır işleyen kendinden emin yazısının yerine, kendi tartışma götürür metnimi koymaya niyetim yok. Baştaki özeti aktarmak istiyorum:

> Korzybski'ye göre hayatın üç boyutu vardır. Boy, en ve derinlik. Birinci boyut, bitkilerin hayatına karşılık gelir. İkinci boyut, hayvanların hayatına aittir. Üçüncü boyut, insan hayatına denk düşer. Bitkilerinki, yükseklikte yaşanan bir hayattır. Hayvanlarınki, uzunlamasına yaşanan bir hayattır. İnsanlarınkiyse, derinlemesine yaşanan bir hayattır.

Sanırım, tam da burada şu temel gözlem kabul edilebilir: Burada şüphe çeken şey, bu açıklamanın temel aldığı bilgi-

nin bir düşünce değil bir tasnif üstüne inşa edilmiş olmasıdır: Üç konvansiyonel boyutun. "Konvansiyonel" diyorum, zira hiçbir boyut diğerlerinden ayrı var olamaz. Hep hacimlerden örnek verilir, asla yüzeylerden, çizgilerden, noktalardan değil. Gevezelikte pek cömertiz ya, hemen bu üç konvansiyon biraz ayrımtılandırılır; organik olanı, yani bitki-hayvan-insanın düzenini, en az onun kadar konvansiyonel olan uzamsal olanın, yani boy-en-derinliğin düzeni aracılığıyla açıklama önerisi getirilir (bu sonuncusu zamanın metaforudur). Hesaplanamaz, içinden çıkılmaz gerçekliğin karşısında, tahayyül edilen bu iki tasnifin basit simetrisinin duruma açıklık getirmeye yeterli olacağını sanmıyorum; içi boş bir aritmetik güzelliğin ötesinde bir şeyler olmalı. Bernárdez'in açıklaması şöyle devam eder:

> Bitkinin canı, güneşe açlığıyla tanımlanır. Hayvanınkiyse dolaşabileceği bir yere. Birincisi statik, ikincisi dinamiktir. Bitkilerin, o boyuna yaratıkların hayat tarzı bir hareketsizlikten ibarettir. Hayvanların, o yatay yaratıkların hayat tarzıysa özgürce hareket etmekle ilgilidir.
>
> Bitkinin hayatıyla hayvanınki arasındaki fark bir mefhuma dayanır. Boşluk mefhumuna. Bitkiler boşluğu inkâr ederken hayvanlar benimser. Berikiler, der Korzybski, enerjiyi istifleyerek yaşamlarını sürdürür, ötekiler boşluğu üst üste yığarak. Durağan ve hareketli: Bu iki varoluşun ötesinde, insan varoluşu, o üstün özgünlüğünü ifşa eder. Peki insanoğlunun o üstün özgünlüğünün içeriği nedir? Enerjiyi istifleyen bitkiler ile boşluğu yığan hayvanların yanında insan, zamanı biriktirir.

Dünyanın bu bilgece üçlü tasnifi, Rudolf Steiner'in dörtlü tasnifinden bir sapma gibi görünür ya da ondan ödünç alınmış gibidir. Evrenle birlik düşüncesinden daha cömert olan bu tasnif, geometriden değil, doğa tarihinden yola çıkar ve

insanoğlunda, insan olmayanın hayatına dair bir katalog, bir özet ihtimali görür. Minerallere içkin olan salt *durağanlıkla* ölü insanınki arasında; bitkilerin gizli, sessiz durağanlığıyla, uyuyan insanınki arasında; hayvanların sadece anlık ve hemen unutulmaya açık durağanlığıyla, rüya gören insanınki arasında ilişki kurar. (Kesin olan, kesinkes olan şu ki; birincilerin daimi kadavralarını paramparça ederiz, diğerlerini de yakalayıp yiyip yutmak için uyumalarından faydalanırız; ikincilerden bir çiçek koparmak isteriz, üçüncülerinse kâbus dolu uykularını aşağılarız. Bir atın sahip olduğu tek âna el koyarız –çıkışı olmayan o tek âna, bir karıncanın görkem ânı; hatıralar veya umutlarla çoğalmayan o tek âna– ve onu bir at arabasının koşumları arasına gömer, *criollo* kanununa veya yüce ulaşım ağma boyun eğdiririz. Rudolf Steiner'e göre bu üçlü hiyerarşinin hâkimi insandır, bir de *beni* vardır onun: Yani geçmişin hatırası ile geleceğin öngörüsü vardır onda, yani zaman duygusu. Görüldüğü gibi, zamanın tek sakinlerinin insan olduğu, tek öngörülü ve tarihsel olanın insan olduğu düşüncesi Korzybski'nin buluşu değildir. Bunun mantıksal sonucu olarak, hayvanların salt bir aktüalite veya bir sonsuzluk ânı içinde olduğu, zamanın dışında yaşadığı düşüncesi de öyle – ki bu da muhteşem bir düşüncedir. Steiner bu düşünceyi öğretir bize; Schopenhauer, büyük bir alçakgönüllülükle *Die Welt als Wille und Vorstellung* (İstenç ve Tasarım Olarak Dünya) adını verdiği eserinin ikinci cildinde bulunan, ölümü ele alan incelemesinde sürekli bu düşüncenin peşinden gider. Mauthner ise konuyu ironiyle ele alır (*Wörterbuch der Philosophie*, III, s. 436). "Öyle görünüyor ki," der, "hayvanlar, zamansal ardışıklık ve sürenin karanlık mevcudiyetleri dışında hiçbir şeye sahip değildir. Buna karşılık insan, bir de yeni moda psikologlardan biriyse, zamanda, aralarında sadece saniyenin 500'de biri kadar bir süre olan iki izlenimi ayırt edebilir." Buenos Ai-

resli metafizikçi düşünür Gaspar Martín, hayvanların, hatta insan yavrularının bu zamandışılığım, sanki verili bir hakikatmiş gibi ilan etmiştir. Düşünür şöyle yazmıştı: Hayvanlarda zaman düşüncesi yoktur; sadece ileri kültürlerden insanlarda bulunur bu düşünce, daha ilk zamanlarında ortaya çıkmıştır (*El tiempo*, 1924). İster Schopenhauer olsun ister Mauthner, ister teoloji geleneği ister Korzybski, anlık evrene karşı insanın ardışık ve düzenli bir bilinci olduğu düşüncesi şüphesiz görkemlidir.[1]

Yorumcu şöyle devam eder:

> Materyalizm insana, "kendini uzam zengini yap" dedi. İnsansa, asıl yolunu unuttu. O asil zaman biriktirme yolunu. Demek istiyorum ki insan, kendini görünür şeylerin fethine adadı. İnsanları ve toprakları fethetmeye. İlerlemecilik aldatmacası işte böyle doğdu. Bunun acımasız bir sonucu olarak da ilerlemeciliğin karanlığı çıktı ortaya: Emperyalizm. Öyleyse insan hayatına üçüncü boyutunu geri vermek gerekir. O hayatı derinleştirmek şarttır. İnsanlığın akılcı, kıymetli kaderine doğru yürümesi şarttır. İnsan, fersahları biriktirmek yerine, yüzyılları biriktirsin yine. İnsan hayatı, daha uzun olmak yerine daha yoğun olsun.

Burada ilk söylediğini anlamadığımı söylemeliyim. Uzam ve zaman gibi karşılaştırılamaz iki kavramın arasında bir karşıtlık kurulmasının aldatıcı olduğunu düşünüyorum. Bu yanılgının soykütüğü bana aydınlatıcı geliyor; bu soyağacının en büyük atalarından biri Spinoza'dır: Hiçbir şeyden haberi olmayan tanrısına *-Deus sive Natura-** düşünme nitelikleri atfetmiştir (yani hissedilen zaman) ve bunun uzantısı olarak da uzam. Bana göre, iyi bir idealizm düşüncesinde

---

1 Bu listeye Séneca'nın adını da eklemek gerekir (*Epistolas a Lucilio*, 124). (*Epistulae morales ad Lucilium* – Lucilius'a Ahlaki Mektuplar).

(*) (Lat.) Tanrı ya da Doğa – ç.n.

uzam, zamanın yüklü etkilerini bünyesine alan biçimlerden sadece bir tanesidir. Akıp giden zamanın epizotlarından biridir; ayrıca metafizik karşıtlarının doğal fikir birliğinin aksine, uzam zamanın içindedir, zaman uzamın değil. Başka bir deyişle; uzamsal ilişki -biraz yukarıda, solda, sağda gibi- diğerleri gibi özel bir durumdur; bir süreklilik değil.

Dahası, uzamı biriktirmek, zamanı biriktirmenin tezatı değildir: Bizim için, o tek işlemin gerçekleştirilmesinin birkaç yolundan biridir. Yazar Clive'ın veya Warren Hastings'in anlık veya dahice bir dürtüyle ifade ettiği gibi Hindistan'ı fetheden İngilizler sadece uzam değil zaman da toplamışlardır: Yani tecrübeler; gecelere, gündüzlere, uçsuz bucaksız topraklara, dağlara, şehirlere, desiselere, kahramanlıklara, ihanetlere, acılara, yazgılara, ölümlere, vebalara, yırtıcı hayvanlara, mutluluklara, ayinlere, kozmolojilere, diyalektlere, tanrıçalara, kutsallıklara dair tecrübeler.

Metafizik konusuna geri dönersek... Uzam, Kant'ın söylediği gibi sezginin evrensel bir biçimi değil, zamanın içinde bir olaydır. Varlığın, ona ihtiyacı olmayan bölgeleri vardır; örneğin kokuyla ve sesle ilgili olanlar. Spencer, metafizikçilerin akıl yürütmeleriyle ilgili çarpıcı incelemesinde (*Principles of Psychology*, yedinci kısım, dördüncü bölüm), bu bağımsızlık durumunu iyi anlamış ve bunu, şu satırlarda, absürdlüğe varacak ölçüde ortaya koymuştur: "Koku ve sesin, uzamda bir sezgi biçimini aldığını düşünenler, bir sesin sağ ya da sol yanına bakarlarsa veya bir kokunun sol ya da sağ tarafını hayal etmeye çalışırlarsa, hatalarını kolayca anlarlar."

Schopenhauer, daha az coşkulu, daha çok tutkulu bir şekilde bu hakikati çoktan ilan etmişti. *Müzik*, diye yazar, *istencin, evren kadar şimdi ve burada olan bir biçimde nesneleştirilmesidir* (a.g.e, birinci cilt, üçüncü kitap, 52. Bölüm). Böyle söylemek, müziğin, dünyanın zorunlu bir sonucu olduğunu çıkarsamaktır.

Bu iki ufuk açıcı akıl yürütmeyi, kendiminkini de ekleyerek tamamlamak istiyorum: Aslında o ikisinden yapılan bir çıkarsama, bir nevi sadeleştirme benimkisi. Görme, dokunma ve tat almayla ilgili algıları ve onları belirleyen uzamı bir an kaldırdığımızı hayal edelim. Şimdi bir de, geriye kalan duyuların daha rafine bir algısını hayal edelim -bir öncekinin mantıksal devamı olarak. Böyle bir durumda -bu facianın varlığı karşısındaki durumundan dolayı huşu içinde kalan- insanlık, kendi tarihini örmeye devam ederdi. O insanlık, uzamın ne olduğunu unuturdu. O hayat, o hiç de tahammül edilmez olmayan körlüğü ve cisimsizliğiyle, tıpkı bizimki gibi tutkulu ve kesin olurdu. O varsayımsal insanlığın (ki istenç, duygululuk, öngörüsüzlük bolluğu bakımından bizimkinden geri kalmaz), şu atasözündeki ceviz kabuğuna sığacağını söyleyemem: Bilakis, uzamın tamamının dışında ve onun yokluğunda var olacağını söyleyebilirim.

1928

OKURUN BATIL ETİĞİ

Edebiyatımızın içinde bulunduğu yoksul durum, cazibeden yoksun oluşu, üslupla ilgili bir hurafenin doğmasına, dikkati dağılmış kişilerin dağınık okumalarına zemin hazırlamıştır. Bu hurafeye kapılanlar, üsluptan, bir pasajın güçlü veya güçsüz oluşunu değil, yazarın görünürdeki becerilerini anlarlar: Kıyaslamalarını, sesini, imlasını, sözdizimi ritmini. Bu okurlar, kendi kanaatlerine veya duygularına karşı ilgisizdirler: Kendilerini, metinde yazılı olanın onların hoşuna gitmeye hakkı olup olmadığına dair bilgilendiren –Miguel de Unamuno'dan ödünç aldığım tabirle– teknik cambazlıklar ararlar. Sıfatların sıradan olmaması gerektiği gibi bir şeyler duymuşlardır bir yerlerden; sıfatların adlarla birlikteliğinde şaşırtıcılık yoksa o pasajın kötü yazıldığı kanaatine varırlar, metin kendi amacını gerçekleştirmiş olsa bile. Vecizliğin erdem olduğu söylenmiştir onlara; vecizlikten anladıklarıysa, yazarın anlatacağını upuzun bir cümlenin altından kalkarak değil de on kısa cümleyle anlatmasıdır. (Bu sadelik şarlatanlığıyla, özlü söz çılgınlığıyla ilgili normatif örneklere, *Hamlet*'teki meşhur Danimarkalı devlet adamı Polo-

nius veya bizim yerli Polonius'umuz Baltasar Gracián'm üslubunda da rastlanır.) Hecelerin sıklıkla tekrarının kakafoni olduğunu duymuşlardır; nesirde olursa rahatsız olurlar, nazımda olursa özellikle yapıldığını zannedip hoşlanırlar, özel bir zevk alırlar –bana sorarsanız sahte bir zevk. Başka deyişle, mekanizmanın gücüne dikkat etmez, onu oluşturan parçaların terkibine bakarlar. Etiği duygunun üzerine koyarlar; halbuki etik de pek iyi tartışılmamış bir yaftadır. Bu sınırlandırma öylesine genel bir hal almıştır ki, kelimenin gerçek anlamında neredeyse okur diye bir şey kalmamış, hepsi potansiyel eleştirmene dönüşmüştür.

Bu hurafe o kadar yaygınlaşmıştır ki kimse, karşısına çıkan eserlerdeki üslupsuzluğu kabullenmeye cüret edemez olmuştur, özellikle de eser klasikse. Üslup özelliği olmayan iyi kitap yoktur, üsluptan sarfınazar edilemez. *Quijote* örneğini ele alalım. İspanyol eleştirmen, mükemmelliği tescilli bu roman karşısında, en büyük (ve belki de inkâr edilemez tek) değerinin psikolojik olduğunu düşünmek istememiş, ona pek çoklarına gizemli görünen, üsluba dair birtakım meziyetler atfetmiştir. Aslında Cervantes'in bir üslupçu olmadığını (en azından kelimenin akustik-dekoratif anlamında) hissetmek, onu asıl ilgilendirenin fazlasıyla, Quijote ile Sancho'nun başına gelenler olduğunu, bunun kendi gerçek sesini duymasını engellediğini görmek için *Quijote*'nin birkaç paragrafına bakmak yeterlidir. Baltasar Gracián'ın *Agudeza y arte de ingenio*'sunda *Don Quijote* hakkında tek söz yoktur –halbuki, *Guzmán de Alfarache* gibi pek çok anlatı övgüye boğulmuştur. Quevedo, ölümünü şakayla karışık dizelere dökmüş, sonra onu unutmuştur. Verdiğim bu iki örneğin olumsuz olduğu söylenerek itiraz edilebilir; günümüz yazarlarından Leopoldo Lugones açıkça şu yargıda bulunmuştur: "Cervantes'in üslubu zayıflığında yatar, ayrıca etkisinin yol açtığı hasar da büyük olmuştur. Renk yoksullu-

ğu, kendinden emin olmayan bir yapı, asla sona bağlanmayan, zar zor nefes alan, ardı arkası gelmeyen sarmaşıklar gibi açılan paragraflar; orantısızca yapılan tekrarlar... biçiminde, ölümsüz eserin mükemmelen gerçekleştirilişinden başka bir şey görmeyenlerin devraldığı miras budur işte: Metnin gerçek gücünü ve lezzetini gizleyen kabuğun pürtüklerini kemirirken bulurlar kendilerini" (*El imperio jesuítico*, s. 59). Bizim Groussac da şöyle demiştir: "Durumu olduğu gibi tanımlayalım; eserin en az yarısının, Cervantes'in rakiplerinin belirttiği o *mütevazı ve gösterişsiz dili* tamamen doğrulayacak şekilde zayıf ve dağınık bir biçime sahip olduğunu itiraf edelim. Yalnızca yersiz sözleri, tahammül edilmez tekrarları ve kelime oyunlarını değil aynı zamanda ağır tumturaklı pasajları, bundan da öte Cervantes'in hazmedilmesi güç nesrinin genel anlamda sıkıcı dokusunu kastediyorum" (*Crítica literaria*, s. 41). Hazmedilmesi güç, geveze, hitabet kurallarına uymayan nesir Cervantes'in nesridir, başka yere bakmaya gerek yok. Bu gözlemin, Dostoyevski veya Montaigne ve hatta Samuel Butler için de geçerli olduğunu söylemek sanırım sanırım adil olur.

Üsluba dair bu kibir, bundan daha patetik bir başka kibre yol açar: Mükemmeliyet kibri. Ne kadar önemsiz olursa olsun, hiçbir şair yoktur ki keskisiyle mükemmel bir sone yontmamış olsun (bu fiil konuşmalarında sık sık geçer): Zamanın getireceği yeniliklerle unutkanlıklara boyun eğdirerek şairin ölümsüzlüğünün teminatı olacak bir minik abide. Burada genel anlamda boş lakırdıdan arınmış bir soneden söz ediyoruz; diğer taraftan sone boş lakırdının ta kendisidir. Yani beyhudelik zerresidir. Bu daimi aldatmaca (Sir Thomas Browne, *Urn Burial*), Flaubert tarafından şu cümleyle formüle edilmiş ve gündeme getirilmiştir: Düźelti (kelimenin en yüce anlamıyla), Styx'in sularının Akhilleus'un bedenine yaptığını düşünceye yapar: Artık hiç-

bir şey ona zarar veremez, onu yok edemez (*Correspondance*, II, s. 199). Flaubert'in yargısı kesindir, fakat şahsen onu doğrulayabilecek bir tecrübem olmadı. (Styx'in sağaltıcı niteliklerini bir kenara koyuyorum; o cehennemî hatıra bir argüman değil sadece bir vurgudur.) Mükemmeliyet sayfası; bütüne zarar vermeden tek kelimesine dokunulamayacak mertebeye ulaşmış o sayfa, her şeyden daha tehlikelidir. Dilde yapılan değişiklikler, yan anlamları ve tonları siler; "mükemmel" sayfa bu zarif değerlerden oluşan ve büyük bir kolaylıkla kendini tüketen sayfadır. Aksine, ölümsüzlük niteliğine sahip sayfa, düzelti ateşinin, yaklaşık versiyonların, dikkati dağınık okumaların, anlamamaların yangını üzerinden, ruhunu kaybetmeden atlayabilir. Góngora'nın kurguladığı cümlelerden birini bile zarar vermeden değiştiremezsiniz (metni geçmişten kurtaranlar böyle diyor); halbuki *Don Quijote*, ölümünden sonra çevirmenlerine karşı verdiği savaşlardan zaferle çıkmış, tüm özensiz versiyonlarına rağmen hayatta kalmayı başarmıştır. *Don Quijote*'yi hiç İspanyolcasıyla işitmemiş olan Heine de bu zaferi sonsuza kadar kutlayabilir. *Don Quijote*'nin Almanca veya İskandinavca ya da Hintçedeki hayaleti, üslupçunun buram buram kaygılarıyla dolu yapay fiillerinden çok daha uzun ömürlüdür.

Burada sunduğum doğrulamadan çıkarılacak ahlak dersinin ümitsizlik veya nihilizm olmasını istemem. Ayrıca cehaleti koyulaştırmak istemediğim gibi aptalca cümlelerin ve zevksiz sıfatların gizemli erdemine de inanmam. İki üç küçük hoşluğu –yani metaforun dikkat dağıtıcılığının, ritmin sese dayalı aldatmacalarının, nidalar ve abartılı anlatımların sürprizlerinin– bile isteye yok saymasının, yazarın en büyük tutkusunun, ele aldığı konu olmasından ileri geldiğini söylemek istiyorum. Hepsi bu. Bir cümlenin sertliği, hakiki edebiyatın gözünde en az yumuşaklığı kadar önemsizdir. Ölçü-

de ekonomik anlatı, sanata, en az kaligrafi, imla veya noktalama kadar yabancıdır: Retoriğin resmî kökenleri ile şarkının müzikal kökenleri bizden hep gizlenmişlerdir şüphesiz. Bugün edebiyatın en yaygın hatası vurgudur. Kesin sözcükler, kutsal, meleklere özgü, kesin sonuçlara varan bir bilgelik varsayan o sözcükler *–benzersiz, asla, daima, hepsi, mükemmeliyet, bitmiş–* bütün yazarların o bildik işinin bir parçasıdır. Bir şey hakkında fazla şey söylemekle, hiçbir şey söylememenin aynı derecede beceriksizliğe işaret ettiğini ve dikkatsizce yapılan genellemeler ile irdelemelerin okurun da hissettiği bir tür zayıflık olduğunu düşünmezler. Akılsızlıkları, dilin değersizleşmesine yol açar. Fransızcada olan budur: *Je suis navré* (falancadan dolayı çok üzgünüm) söyleyişi, İspanyolcada *No iré a tomar el té con ustedes* (sizinle çay içmeye gelmeyeceğim) şeklinde ifade edilir; Fransızcadaki *aimer* (sevmek) yerini İspanyolcada *gustar*'a (hoşlanmak) bırakmıştır. Fransızcanın bu abartma alışkanlığı, yazılı dilde de kendini gösterir: La Fontaine'in birkaç unutulası ve unutulmuş dizesini düzenleyip günümüze aktaran, berrak dil kahramanı Paul Valéry'de örneğin. Dizeleri (birine karşı) savunurken, *Ces plus beaux vers du monde** demiştir. (*Variété*, s. 84)

Şimdi geleceği hatırlamak istiyorum, geçmişi değil. Şimdi artık okuma, sessiz bir şekilde yapılıyor, ne mutluluk. Şimdi artık dizelerin karşısında dili tutulan okur var. Bu sessizlik niteliğiyle salt düşünyazımsal olan –seslerin değil tecrübelerin doğrudan iletimine dayalı– yazı arasında tüketilemez bir mesafe var, gelecekten hep daha yakın bir mesafe.

Bu olumsuz yorumlarımı bir daha okuyor ve düşünüyorum: Acaba müzik, müzikten umudunu kesebilir mi? Veya mermer, mermerden? Bilmiyorum. Ama edebiyatın, dilsizleştirileceği zamanı öngörmeyi, kendi meziyetleriyle kanı-

(*) (Fr.) Dünyanın en güzel dizeleri – ç.n.

nın son damlasına kadar mücadele etmeyi, kendi çöküşüne âşık olmayı ve kendi sonuna göz kırpmayı bilen bir sanat olduğunu biliyorum.

1930

ÖTEKİ WHITMAN

Zohar'ın kadim derleyicisi, hiçbir şeye benzemeyen Tanrısıyla –öyle saf bir ilahtır ki, ona *varlık* sıfatını vermek bile küfürdür – ilgili bir bilgiyi kendini tehlikeye atarak aktarması gerektiğinde, bunu yapmanın mucizevi bir yolunu keşfetmişti. Suretinin, on bin dünyanın üç yüz yetmiş katı genişliğinde olduğunu yazmıştı; devasa bir şeyin, görünmez, bir yandan da soyut olanın bir biçimi olabileceğini anlamıştı. Whitman'ın durumu da budur. Gücü öylesine büyüktür, öylesine aşikârdır ki, güçlü bir şeyle karşı karşıya olduğumuzu sadece hissederiz.

Suç aslında kimseye ait değildir. Biz, farklı farklı Amerikaların insanları birbirimizden öylesine bihaberiz ki birbirimizi belirli atıflarla değil, Avrupa üstünden biliriz. Bazı durumlarda Avrupa, Paris demektir. Paris'in ilgisini sanattan ziyade sanat siyaseti çeker: Edebiyat ve resim çetesi geleneğini hatırlayın; hep komiteler, hep siyasi fraksiyonlar yönetmiştir: Sol cepheden, sağ cepheden söz eden bir parlamento; bir de öncü ve artçı kollarından söz edilen ordu. Daha açık söylemek gerekirse: Onları ilgilendiren, sanatın ekonomisi-

dir, sonuçları değil. Whitman'ın dizelerinin ekonomisi, onlara öyle sansasyonel gelmiştir ki, Whitman ile hiç tanışmamışlardır. Daha çok onu sınıflandırmayı tercih etmişlerdir: Onun *licence majestueuse*'ünü övmüşler, ülkelerindeki serbest dize mucitlerinin çoğunun selefi ilan etmişlerdir. Dahası, Whitman'a özgü söyleyişin en ayrıştırılabilir kısmını taklit etmişlerdir: O hoş coğrafi, tarihi dökümleri; Amerika'nın onurlu şairi Whitman'ı, Emerson'a dair bir kehanetin doğru çıkması için yönlendiren rastlantıları. Söz konusu taklitler veya atıflar, fütürizmdir, animizm karşıtlığıdır. Sözünü ettiklerim, günümüz Fransız şiirinin tamamını oluşturuyordu, hâlâ da öyledir, Poe'nun şiirinin türevlerini bir kenara koyarsak. (Poe'nun güçlü kuramını kastediyorum, eksikli şiirini değil.) Öte yandan pek çokları, döküm yapmanın, şiirin en eski yöntemlerinden biri olduğuna -*Kitabı Mukaddes*'in mezmurlarını ve *Persler*'in ilk korosunu, ayrıca Homeros'taki denizcilikle ilgili katalogları hatırlayalım- ve bu yöntemin temel faydasının boyutu oluşuna değil o hassas sözel ayarına, yani kelimelerin "duygudaşlıklarına ve farklarına" işaret edecektir. Bu durum Walt Whitman'ın da gözünden kaçmamıştı:

Ve yıldızları birbirine bağlayan izlerden ve rahimlerden ve baba-suyundan

Veya:

Kutsal kocanın bildiğinden, babalığın eserinden gelen

Veya:

Ruhu bedeninden ayrılmış birisiyim, muzaffer, ölü.

Bu dizelerin uyandırdığı hayranlık, Whitman'a dair yanlış bir imge yaratmıştır: Herkesi selamlayan, dünyevi bir beyefendi imgesi; düşüncesiz bir yorumla, tekrar tekrar, genel bir insanlığa indirgenen ısrarcı bir Hugo imgesi. Halbuki metinlerinin ezici çoğunluğuna bakılırsa Whitman talihsiz bir kişiydi, bunu inkâr edemeyiz; onu daha heyecanlı ve yetkin bir vecizliğin şairi haline getiren bazı şiirleriyle yetinmek zorundayız o halde. Önceden bilinen değil, zamanla ortaya çıkan bağlantıların hükmettiği bir kaderin adamı. Bunu kanıtlamaya yönelik girişimlerden hiçbiri, şiirlerinden bazılarını tercüme etmekten daha iyi sonuç vermez:

Kalabalık Bir Şehirden Geçtim Bir Kereşinde

Kalabalık bir şehirden geçtim bir keresinde, nakşeden
beynime sonradan kullanmak üzere şatafatını,
mimarisini, âdetlerini, geleneklerini;
Ama şimdi, o şehirden yalnızca bir kadını hatırlıyorum
orada karşılaştığım, sevdiği için alıkoyan beni;
Gece gündüz birlikteydik ikimiz, – Onun dışında hiçbir şey
kalmamış aklımda;
Diyorum işte, bana tutkuyla bağlanan o kadını hatırlıyorum
yalnızca;
Yine geziniyoruz, yine sevişiyoruz, ayrılıyoruz yeniden;
Yine tutuyor beni elimden, gitmeyeyim diye!
Hemen yanımda görüyorum onu, sessiz dudakları, üzgün ve
titreyen.

Okuduğumda o kitabı, o ünlü biyografiyi
Bu muymuş (dedim) yazarın bir insanın hayatı dediği şey?
Öyleyse yazacak mı birileri ben göçüp gittikten sonra
hayatımı?

(Sanki bir insanoğlu gerçekten biliyormuş gibi benim yaşadıklarımı;
Ne ki ben bile gerçek hayatım hakkında neredeyse hiçbir şey bilmediğimi düşünürüm sık sık;
Olsa olsa birkaç iz, birkaç dağınık, belirsiz ipucu ve imalı söz,
arıyorum kendi izimi sürebilmek için.)

Dinleyince bilgili gökbilimciyi;
Kanıtlar, sayılar, sütun sütun sıralandığında önümde;
toplayıp çıkarayım, böleyim, ölçeyim diye çizelgeler ve şemalarla baş başa bırakıldığımda;
Oturduğum yerden dinlediğimde konferans salonunda alkışlar eşliğinde konuşan gökbilimciyi,
Ne garip hemencecik yoruldum, sıkıldım;
Ta ki kalkıp sessizce gidene, uzaklaşana kadar oradan bir başıma,
Ve gizemli, nemli gecenin içinde ve arada bir kaldırarak başımı
*Bakmak için mükemmel bir sükûnetle yıldızlara.**

İşte size Walt Whitman. Üzerine söz söylemeye gerek var mı bilmiyorum ama bu üç itiraf, ortak bir temaya işaret eder (ki ben de yakınlarda fark ettim): Rastlantısallığın ve yoksunluğun tuhaf şiirine. Hatıranın son kertedeki basitliği, yaşayışımızın bilinmezliği ve tevazusu, entelektüel şemaların inkârı ve anlamların birincil mesajlarının kabulü, işte bunlar sırasıyla bu şiirlerin kıssadan hissesidir. Whitman olsa şöyle derdi: Süprizlerle doludur ele avuca sığmayan dünya, fakat tam da onun olumsallığı zenginliktir, biz fakirler hiçbir şeyi belirleyemediğimize göre, her şey bize hediyedir. Tutumluluğun gizemine dair bir ders, işte Kuzey Amerika bu değil midir?

(*) Çev. Fahri Öz

Son bir öneri. Whitman'ın –sonsuz icatların adamı; kendisine yabancı bir vizyonun basite indirgediği o devin– ülkesini özetleyen bir simge olduğunu düşünüyorum. Ormanı gizleyen ağaçların büyülü hikâyesi, söylemek istediğimi büyülü şekilde tersine çevirip anlatmada bana yardımcı olabilir. Çünkü bir zamanlar sonsuz bir cangıl varmış, öylesine büyükmüş ki ağaçlardan oluştuğunu kimse hatırlamazmış; çünkü iki denizin arasında güçlü insanlardan oluşan bir ülke varmış, öyle ki kimse ülkenin insanlardan oluştuğunu hatırlamazmış. İnsanlardan ve insanlık durumundan.

1929

KABALA'NIN BİR SAVUNUSU

Bu, ne ilk girişim ne de başarısız olunan sonuncusu olacak; bu savunuyu diğerlerinden ayıran iki şey var. Birincisi, İbranca konusundaki büyük cehaletim; diğeri, bu doktrini doğrulamayı değil, onu anlamaya yönelik hermönotik veya şifre çözücü yöntemleri anlamak istediğim gerçeği. Bilindiği gibi bu yöntemler, kutsal metinlerin dikey okumasıdır; *bouestrophedon* adı verilen (bir satır soldan sağa, bir satır sağdan sola ilerleyen) okuma yöntemi. Belli bir sistematik çerçevesinde alfabenin belirli harfleri yerine başka harflerin konması, harflerin sayısal değerlerinin toplamının dikkate alınması ve bunun gibi işlemleri içeren bir yöntem. Bu tip işlemlerle alay etmek kolaydır, ben bunları anlamayı deneyeceğim.

Kabala'nın uzak geçmişte yatan köklerinin, *Kitabı Mukaddes*'in mekanik esin kavramı olduğu aşikârdır. İncil yazarları ile peygamberleri Tanrı'nın sözlerini dikte eden adsız kâtipler haline getiren bu kavram, *Formula consensus helvética*'da başı boş bir enerjiyle var olur ve *Kitabı Mukaddes*'teki sessiz harfler, hatta fonetik imler üzerinde yetki iddiasında bulunur (halbuki ilk versiyonlarında bu vurgular yoktur). (Tan-

rı'nın edebi niyetlerinin insanoğlunda gerçekleşmesinin adı esin veya coşkudur: Kesin bir ifadeyle söylersek bunun adı kibirdir.) Müslümanlar, bu mübalağanın da ötesine geçmekle övünebilirler, zira *Kuran*'ın orijinalinin –*Kitab'ın Anası*– Allah'ın sıfatlarından biri olduğu sonucuna varmışlardır, tıpkı O'nun merhameti veya O'nun gazabı gibi; ve onu dil öncesi, hatta Yaradılış öncesi görürler. Benzer şekilde bazı Lutherci teologlar, *Kitabı Mukaddes*'i yaratılmış olan şeyler arasında görme riskine girmez, onu Kutsal Ruh'un ete kemiğe bürünmüş bir hali olarak tanımlarlar.

Kutsal Ruh demişken: Ona dair bir gizem kemirir içimizi. *Kitabı Mukaddes*'i yazan genel anlamda Tanrı değildir; Kutsal Üçlü'nün üçüncüsüdür onu dikte eden. Genel kanı budur. Bacon 1625'te şöyle yazmıştı: "Kutsal Ruh'un kalemi, Süleyman'ın mutluluklarından ziyade Eyüb'ün acılarına emek vermiştir."[1] Çağdaşı John Donne ise şöyle demişti: "Kutsal Ruh, belagatli bir yazardır; coşkulu, bereketli bir yazar; ancak sözü fazla uzattığı söylenemez; öte yandan üslubu fakir olmaktan çok uzak olduğu gibi orada fuzuli bir şey göremezsiniz."

Kutsal Ruh'u tanımlamak imkânsızdır, parçası olduğu üç unsurlu tüyler ürpertici cemaati susturmak da. Laik Katolikler, onu sonsuz derecede doğru, kitabi bir beden olarak görürler, ama aynı zamanda bir o kadar sıkıcıdır; *liberaller* ise içi boş, teolojik bir cehennem bekçisi, sona erdirmek için asrın pek çok ileri geleninin çalıştığı bir hurafe olarak. Elbette Kutsal Üçlü bu formüllerin ötesine geçer. Tek bir organizmada buluşmuş baba, oğul ve suret şeklinde bir arada tahayyül edilişi, entelektüel teratoloji ürünü olduğuna işaret eder sanki: Ancak ve ancak bir kâbusun dehşetinin yaratabileceği bir deformasyon. En azından ben böyle olduğunu sanıyorum; öte yandan, sonunu bilmediğimiz her şeyin muvakka-

1 Latincesi şöyledir: *diffusius tractavit Jobi afflictiones*. İngilizcesi ise daha kesin bir ifadeyle *hath laboured more* şeklindedir.

ten canavarsı olduğunu da zihnimin bir köşesinde tutmak istiyorum. Bu genel gözlemin vahameti, şeylerin profesyonel gizemi yüzünden derinleşir.

Kendinden vazgeçme kavramından ayrı ele alındığında bir bedende bir araya gelen üç kişinin ayrışması ister istemez keyfi görünür. İnancın bir gereği olduğu düşünülürse, asli gizem pek içimizi rahatlatmaz, onun yerine niyetini ve nasıl kullanıldığını gözler önüne serer. Kendinden vazgeçip Kutsal Üçlü'ye –ya da en azından İkiliğe– teslim olan İsa mefhumu onu, adanmışlığımızın sonsuz, sürekli denetçisi değil Tanrı'nın geçici bir temsilcisi, tarihte vuku bulan bir olay haline getirir. Oğul aynı zamanda Baba değilse, kendinden vazgeçme doğrudan kutsal bir edim olmaktan çıkar; ve eğer O sonsuz bir varlık değilse, insan katma inip çarmıha gerilip kurban edilişi de öyle değildir. "Kayıp bir ruhu sonsuz yüzyıllar boyunca, sonsuz bir mükemmeliyetten azı tatmin edemez," demişti Jeremyas Taylor. Bu dogma ancak bu şekilde doğrulanabilir; Baba'dan üreyen Oğul ve bu ikisinin ardından gelen Kutsal Ruh kavramları, inanışa ters düşecek şekilde bir öncelik fikrine işaret etse de. Salt metafor olarak günahkâr bir durumda olduklarını söylemeye bile gerek yok. Bu ikisini ayrıştırma konusunda kararlı olan teoloji, kafa karışıklığına mahal olmadığı, birinin Oğul'da ötekinin Kutsal Ruh'da nihayet bulduğu sonucuna varmıştır. Oğul'un sonsuz şekilde Baba'dan yaratılışı ve Kutsal Ruh'un sonsuz şekilde onların ardından gelişi, Irenaeus'un vardığı kibirli sonuçtur: Zamandışı bir edimin icadı, reddedebileceğimiz veya tapınabileceğimiz (fakat varlığını tartışamayacağımız), sakat bir *zeitloses Zeitwort* (zamansız fiil). Cehennem salt fiziksel şiddettir, öte yandan birbirinden ayrılmaz üç kişi karşımıza düşünsel bir dehşet çıkarır, karşı karşıya duran aynaların yarattığına benzer bir boğulma hissi uyandıran, yanıltıcı bir sonsuzluk. Dante onları, çok renkli şeffaf dairelerin yansımaları şeklinde betimlemişti;

Donne, birbirine dolanmış yılanlar şeklinde, kalm, kenetlenmiş. *Toto coruscat trinitas misterio*, diye yazmıştı Aziz Paulinus: Baba, Oğul ve Kutsal Ruh tam bir gizemle parlıyor.

Şayet Oğul, Baba'nın dünyayla uzlaşmasıysa, Kutsal Ruh –Athanasius'a göre takdisin başlangıcı; Macedonius'a göre meleklerden biri– en iyi Tanrı'mn bizimle kurduğu mahrem ilişki şeklinde; O'nun her yerde, tam kalbimizin içinde oluşu şeklinde tanımlanabilir. (Socinusçulara göre –ki korkarım böyle düşünmek için iyi bir nedenim var– daha sonra baş döndürücü bir şekilde ayrıntılandırılacak olan kişileşmiş bir ifadeden, kutsal eylemi niteleyen bir metafordan fazlası değildi.) Salt sözdizimsel bir formalite olsun ya da olmasın, kesin olan şudur: Birbirine dolanmış Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un üçüncü kör kişisi, *Kitabı Mukaddes*'in yazarı olarak kabul edilir. Gibbon, kitabının İslamı ele alan bölümünde Kutsal Ruh'un kitaplarıyla ilgili genel bir döküm verir; en mütevazı tahminle yüzün üzerindedir; fakat şu an Yaradılış'la ilgileniyorum; Kabala'nın konusuyla.

Bugün pek çok Hıristiyan gibi bir zamanlar Kabalacılar da bu hikâyenin kutsallığına, sonsuz bir zekâ tarafından üstünde düşünüp taşınılarak yazıldığına inanmıştır. Böyle bir varsayımın birçok sonucu vardır. Sıradan bir metnin –örneğin gazetecilikte ortaya atılan gelip geçici iddialar– dikkatsizce nakledilmesi, pek çok ihtimalin ortaya çıkmasına yol açar. Belirli bir olgu iletilir, varsayılır: Dün filanca sokağın falanca yerinde, sabahın filanca saatinde her zaman sıra dışı olan saldırılardan biri vuku bulmuştur; sözü edilen haberin ortaya çıktığı falanca yeri belirtmekle kendini sınırlayan, hiç kimseyi temsil etmeyen bir formül. Bu tür bildirimlerde paragrafların uzunluğu ve tınısı illa ki rastlantısaldır. Bunun tersi şiirde geçerlidir, şiirde anlam genellikle sese ve ahenke (veya boş inançlara) tabi kılınır. Şiirde rastlantısal olan ses değil anlamdır. Dolayısıyla Tennyson'ın erken dönem şiirlerinde,

Verlaine'de, Swinburne'ün geç dönem şiirlerinde durum budur: Bu yazarlar şiirsel veznin zengin maceralarına atılıp kendilerini yalnızca genel birtakım durumların ifadesine vakfetmişlerdir. Bir de üçüncü bir yazar tipini ele alalım: Entelektüel yazar. Nazmı (Valéry, De Quincey) veya nesri ele alışında da kesinlikle şans unsurunu bir kenara koymaz, ancak onu olabildiğince göz ardı eder, öngörülemez uyumu sınırlandırır bu türlü yazar. Geniş şans kavramının hiçbir anlam ifade etmediği Tanrı'yı uzaktan uzağa andırır. Tanrı, teologların mükemmeliyete ulaşan Tanrı'sı, O ki her şeyi aynı anda görür (*uno intelligendi actu*), şu tıka basa dolu dünyamızda olup biten her olayı görmekle kalmaz, ileride olma ihtimali olanları da görür, en fani -ve imkânsız- olanları bile.

Şimdi, kendini hanedanlarda veya yıkımlarda ya da kuşlarda değil, yazılı kelimelerde ortaya koymaya adamış olan o astral zekâyı hayal edelim. Augustinus öncesi sözlü esin kuramına göre Tanrı'nın söylemek istediklerini kelime kelime dikte ettirdiğini de hayal edelim.[2] Kabalacıların varsaydıkları da bu değil midir? Bu önerme, *Kitabı Mukaddes*'i mutlak bir metne dönüştürür, orada şansın katkısı sıfır olarak hesaplanır. Böyle bir metni sadece düşünmek bile, sayfalarında yazılı olanlardan daha büyük bir mucizedir. Olumsallıklara karşı dayanıklı bir kitap, sonsuz amaçlar, şaşmaz çeşitlemeler, kuluçkada bekleyen vahiylerle, üst üste binen ışıklarla dolu bir mekanizma... İnsan onu, Kabala'nın yaptığı gibi, absürdlük derecesine, sayılarda aşırılığa varana dek incelemez de ne yapar?

1931

2 Origenes, *Kitabı Mukaddes*'teki kelimelere üç anlam atfeder: Tarihsel, ahlaki, mistik. Bunlardan birincisi bedene, ikincisi ruha, üçüncüsü cana karşılık gelir, üçü birlikte insanı oluşturur. Johannes Scottus Erigena ise, sonsuz sayıda anlam atfeder, tavuskuşunun rengârenk tüyleri gibi.

SAHTE BASİLİDES'İN BİR SAVUNUSU

1905 civarında, Montaner ve Simón'un *Diccionario enciclopédico hispano-americano*'sunun birinci cildinin kadiri mutlak sayfalarında (A'dan All girdisine kadar olan kısımda), bir tür kralın küçük ve korkutucu bir resmi olduğunu biliyorum; profilden horoz görünümünde, kalkanla kırbaç tutan kolları açık, erkeksi bir gövdeye sahip, kıvrık kuyruğunu kendine taht yapmış bir figür. 1916 civarında, Quevedo'da şu örtük pasajı okudum: "Lanetli kâfir Basilides vardı. Antiokheialı Nicholas ve Carpocrates ve Cerinthus ve adı kötüye çıkmış Ebion vardı. Sonra, deniz ile sessizliğin her şeyin başlangıcı olduğuna inanan Valentinus geldi." 1923 civarında Cenova'da, öylesine, kâfirlikle ilgili Almanca bir kitap çıktı karşıma ve o uğursuz resmin, tam da Basilides'in korkunç bir şekilde taptığı, kılıktan kılığa giren bir tanrıya ait olduğunu anladım. Gnostiklerin ne çaresiz ne hayranlık uyandırıcı insanlar olduklarını da öğrendim daha sonra, böylece onların tutkulu spekülasyonlarını araştırmaya başladım. Daha sonra Mead'in (Almanca basımı *Fragmente eines verschollenen Glaubens*, 1902) ve Wolfgang Shultz'un (*Do-*

kumente der Gnosis, 1910) akademik çalışmalarını, yanı sıra Wilhelm Bousset'nin *Encylopedia Britannica* için kaleme aldığı ilgili maddeleri inceleme şansım oldu. Bugün burada, evrenin doğumuna dair tasarımlarından birini özetlemek ve açıklamak istiyorum: Kâfir Basilides'inkini. Irenaeus'un anlatısını harfi harfine takip edeceğim. Pek çok kişinin, bu anlatının doğruluğu konusunda şüpheleri olduğunu biliyorum, bense o ölgün düşlerin düzensiz revizyonunun, şu ana kadar hiç kimsenin düş dünyasına konuk olmamış bir düş olduğundan şüpheleniyorum. Basilides'in dinsel düşüncelere aykırılığı biçim bakımından da oldukça basit. İsa çarmıha gerildikten yüz yıl sonra İskenderiye'de doğduğu, Suriyeliler ile Yunanlılar arasında bulunduğu söylenir. O sıralar teoloji, popüler bir tutkuymuş.

Basilides'in evrenin doğumu tasarımının başında bir Tanrı vardır. Bu ilah, görkemli bir şekilde bir addan ve ayrıca bir kökenden yoksundur; sembolik adı da şudur: *Pater innatus*. Bulunduğu ortam, *pleroma* yani berekettir; Platon'un arketiplerinin, anlaşılabilir özlerin ve tümellerin bulunduğu o akıl almaz müze. O sabit bir Tanrı'dır, fakat o sessiz duruşundan ona tabi yedi ilahi doğmuştur; hareket etmeye tenezzül ettiklerinde göğün ilk katını yaratan ve yöneten ilahlar. Bu ilk katı yaratan ilah varlıklardan ikinci bir kat doğar; orada da melekler, ilahi güçler, tahtlar vardır, bunlar göğün daha alttaki üçüncü katını doğururlar; bu da birincinin simetrik bir kopyasıdır. İkinci ilahlar meclisi üçüncünün doğuşunda kendilerini görürler; üçüncü meclis de bir sonrakinde. Bu şekilde 365'e kadar gider. Göğün en alt katının tanrısı, *Kitabı Mukaddes*'inkisidir ve ilahilik düzeyi sıfıra yakındır. O ve melekleri, şu gördüğümüz gökyüzünü inşa etmiş, üzerinde yürüdüğümüz gayri maddi dünyayı bir araya getirip sonra da bölüştürmüştür. Evrenin doğumuna dair bu tasarımda insanın kökenine atfedilen bazı efsaneleri

rasyonel bir unutuluşa terk edilmiştir, fakat başka bazı çağdaş tasarımlar bu anlatılardan her ne kadar kadar muğlak ve farazi de olsa bir şeyleri bulup çıkarmamızı sağlarlar. Hilgenfeld'in kaleme aldığı pasajda, karanlık ile ışık, ezelden beri birbirinin farkında olmadan bir arada var olmuştur; nihayetinde birbirini gördüklerinde ışık, karanlığa bakıp arkasını döner; fakat ışığa âşık olan karanlık, onun yansımasını veya anısını kendi üstüne alır, bu da insanın başlangıcıdır. Satornilus'un benzer sisteminde, çalışan meleklere cennetten anlık bir görü bahşedilir ve insan Tanrı'nın suretinde yaratılır; fakat insan bir engerek gibi yere atılır, ta ki Tanrı insafa gelip ona bir şimşek yollayıp ayağa kalkmasını sağlayana dek. Önemli olan, bu anlatılardaki ortak şeydir: Kusurlu bir ilahın bir davranışı sonucunda, insanın kimi zaman gözü pek bir hamleyle kimi zaman suçluluk duygusuyla doğaçlama bir harekette bulunması. Basilides'in hikâyesine dönmek istiyorum. Musevi Tanrısının sıkıntılı melekleri tarafından alaşağı edilen, cennetten kovulmuş insanlık, zamandışı Tanrı'nın affına mazhar olur, Tanrı bir mesih gönderir. Et çürüyeceği için hayali bir bedene bürünür. Cansız hayali tüm halkın gözü önünde haça gerilir, İsa'ysa göğün katlarını geçip *pleroma*da kendisi olur. Göğün katlarından hiçbir zarar görmeden geçer, zira oradaki ilahların gizli adlarını bilir. "Ve bu hikâyenin hakikatini bilenler," der Irenaeus, "bu dünyayı yaratan ilahların özgür hissedeceklerdir kendilerini. Göğün her katının kendi adı vardır, aynı şekilde göklerdeki her bir meleğin, her tanrının ve gücün de öyle. Onların eşi bulunmayan adlarını bilen, göğün katlarından görünmeden emniyetle geçer, tıpkı mesih gibi. Ve nasıl ki Oğul kimse tarafından fark edilmemişse gnostik de öyle olacaktır. Ve bu gizemler hiçbir şekilde dile getirilmemeli, sır olarak kalmalıdır. Bunların hepsini bilin, ama başka hiç kimse bilmesin."

Evrenin doğuşuna dair sayısal tasarım, sonlara doğru sayısal bir sihirde dejenere olur: Göğün 365 katı, her göğe 7 ilahi güç hesaplanınca 2,555 sözlü tılsım eder ki bu imkânsızdır: Yılları, mesih Caulacau'nun paha biçilmez adına ve hareketsiz Tanrı Abraxas'ın adına indirgeyen bir dil. Bu bulanık zihinli sapkın görüşe göre kurtuluş, ölülere ait mnemonik bir çabadır; tıpkı kurtarıcının çektiği ıstırapların optik bir yanılsama olması gibi: Bunların ait olduğu dünyanın hassas gerçekliğiyle gizemli bir şekilde örtüşen iki simülakrum.

Evrenin doğuşuna dair bu tasarımda varsayımsal meleklerin boş yere çoğalmasına ve göğün simetrik biçimde yansıtılan katlarına istihzayla bakmak çok da zor değildir. Occam'ın *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem** şeklindeki birinci taksonomisi bu işe koşulabilirdi -onu yıkmak için. Bana sorarsanız, böyle insafsız bir şevk, anakronistik ve değersizdir. Önemli olan, o ağır, sarsak simgelerin uygun şekilde dönüştürülmesidir. Bu simgelerde iki niyet görüyorum: Birincisi, eleştirinin basmakalıp ortamı; ikincisi ise -ki kendi keşfim olduğunu iddia etmiyorum- bugüne kadar hiç vurgulanmadı. Daha aşikâr olanla başlamak istiyorum. Şer meselesini, fazla gürültü patırtı çıkarmadan çözmemiz gerekiyor. Bunun için sayıları gittikçe artan bir dizi ilahı, en az onlar kadar varsayımsal olan bir Tanrı ile gerçeklik arasına yine varsayımsal olarak konumlamalıyız. Şu anda ele almakta olduğumuz sistemde Tanrı'nın bu türevleri, asıl Tanrı'dan uzaklaştıkça küçülür, zayıflar, nihayetinde en dibe ulaşır, orada iğrenç güçleriyle, düşük malzemeyi kazıyarak insanı yaratır. Valentinus'un anlatısında -ki deniz ile sessizliğin, her şeyin başlangıcı olduğunu iddia *etmemiştir*- düşmüş bir tanrıçanın (Achamoth) bir gölgeden iki oğlu olur, bunlar dünyanın ve şeytanın yaratıcısı olurlar. Bu hikâyenin daha derinleştirilmiş bir versiyonu Simon Ma-

(*) (Lat.) Daha azla yapılabilecek olanın, boşu boşuna daha çokla yapılması - ç.n.

gus'a atfedilir: Bu versiyonda, önce Tanrı'nın doğan ilk kızı olduğu, sonra melekler tarafından lanetlenip acılarla dolu ruh göçüyle cezalandırıldığı varsayılan Troyalı Helen, Tyre'de denizcilerin müdavimi olduğu bir kerhaneden kurtarılır.[1] İsa'nın insanlar arasında yaşadığı otuz üç yıllık hayat ve çarmıhta yavaş yavaş yok oluşu, en ateşli Gnostiklerin gözünde yeterli bir kefaret değildi.

Bu karanlık keşiflerin öteki anlamını ele almak kalıyor geriye. Basilides'in kâfir görüşünde yer alan baş döndürücü gökler kulesi, meleklerinin kat kat çoğalışı, dünyayı alt üst eden büyük kuvvetlerin göksel gölgeleri, *pleroma*ya karşılık alt halkaların mekanikliği, ister kavranamaz olsun ister farazi, o engin mitolojinin kalabalık nüfusu, hep birden bu dünyanın azalışına işaret eder. Şeytanımız değil, en temeldeki önemsizliğimiz sergilenir onlar aracılığıyla. Düzlüklerdeki görkemli gün batımları gibi, orada gökyüzü tutkulu ve anıtsaldır, dünyaysa gariban. Valentinus'un evrenin doğuşuna dair melodramatik tasarımının ardındaki gerekçe işte budur: Birbirini daha sonra keşfeden doğaüstü güçlere sahip iki erkek kardeş, düşmüş bir kadın, kötü melekler arasında güçlü ama sahte bir entrika ve finalde bir evlilikten oluşan sonsuz bir olay örgüsü. Bu melodramda veya dizide dünyanın yaradılışı basit bir yan hikâyedir. Hayranlık uyandırıcı bir fikir: Temelde beyhude bir süreç olarak tasavvur edilen dünya, ikincil önemde bir düşünce, kadim göksel anlatılardan kaybolup gitmiş bir tasavvur. Şans eseri bir edim olarak yaradılış.

1 Tanrı'nın acılara mahkûm kızı Helen. Bu kutsal akrabalık, Helen efsanesiyle İsa efsanesi arasındaki bağları tüketmez. Basilidades'in takipçileri, ikincisine maddi olmayan bir beden atfederler; trajik kraliçe içinse, sadece *eidolon*unun yani simülakrumunun kaçırılıp Truva'ya getirildiğini iddia ederler. Güzeller güzeli bir hayalet bizi kurtarır; bir başkasıysa savaşlara ve Homeros'un var olmasına neden olur. Helen'le ilgili bu (İsa'nın gövdesinin maddi olmadığını düşünen, birinci yüzyılda yaşamış Gnostiklere ait) dosetism düşüncesi için bkz. Platon, *Phaedrus* ve Andrew Lang, *Adventures Among Books*, s. 237-248.

Tasarım kahramanca olduğu halde ortodoks dini duygular ve teoloji, bu ihtimali şiddetle reddetti. Onlara göre ilk yaradılış, Tanrı'nın özgür iradesiyle gerçekleştirdiği bir edimdi, sadece ve sadece Tanrı gerçekleştirebilirdi. Aziz Augustinus'un yorumladığı gibi evren, zaman içerisinde başlamamıştı, zamanla aynı anda başlamıştı: Tüm önceliği Yaradan'a vermeyi reddeden bir yargı. Strauss, bir başlangıç ânı hipotezinin yanıltıcı olduğunu iddia eder, zira bu, zamansallığı, sadece ardından gelen anlara değil, "önceden var olan" sonsuzluğa da bulaştırır.

İlk yüzyıllarda Gnostikler Hıristiyanlarla münakaşa ettiler. Yok edildiler, ama zafer kazanmış olsalardı neler olabileceğini hayal edebiliriz. Roma değil de İskenderiye kazanmış olsaydı, özetlemiş olduğum tuhaf ve kafa karıştırıcı hikâyeler, bugün tutarlı, görkemli ve olağan karşılanırdı. Novalis'in "Hayat, ruhun hastalığıdır"[2] veya Rimbaud'nun umutsuz "Hakiki hayat yoktur; biz bu dünyaya ait değiliz" gibi dizeleri, kanonik metinlerden bizlere ateş püskürüyor olurdu. Richter'in, hayatın göksel kökenine ve gezegenimizde rastlantıya dayalı yayılışına dair bir köşeye atılan kuramı gibi spekülasyonları, sofu laboratuvarları kayıtsız şartsız nasıl onaylayacaklarını bilirlerdi. Her halükârda, önemsiz olmaktan daha güzel bir ihsan ümit edebilir miyiz? Bir Tanrı için dünyadan bağışlanmaktan daha büyük bir zafer olabilir mi?

2 *Leben ist eine Krankheit des Geistes, ein leidenschaftliches Tun* dizesi, yaygınlaşmasını, 1829 tarihli *Foreign Review*'daki meşhur makalesinde dizeye vurgu yapan Carlyle'a borçludur. William Blake'in *Prophetic Books* eseri de basit bir rastlantı değil, Gnostisizmin ıstırapları ve aydınlanmasına dair temel bir keşiftir.

GERÇEKLİĞİN POSTÜLASYONU

Hume, Berkeley'in savlarının en ufak bir yanıta açık kapı bırakmadığını, en ufak bir fikir üretmediğini kesin bir şekilde belirtmişti; ben de Croce'nin savlarını çürütmek için en az Hume'unki kadar etkili ve ölümcül bir argüman öne sürmek istiyorum. Hume'unki benim amacıma hizmet etmiyor, zira Croce'nin berrak doktrininin ikna etme gibi bir melekesi var, istediği kadar bu onun tek melekesi olsun. Etkisi ele avuca sığmaz oluşudur; bir tartışmayı çözüme bağlamaya değil kesip atmaya yarayan bir etki.

Okurumun hatırlayacağı gibi Croce'nin formülü, estetik olanla dışavurumsal olanın eş doğası üstüne kurulmuştur. Bunu reddetmiyorum, ancak klasik gelenekten yazarların, dışavurumsal olandan uzak durduğu gözleminde bulunabilirim. Bugüne kadar bu gerçeğin üzerine kimse gitmedi; ne demek istediğimi açıklayayım.

Genellikle talihsiz olan romantik yazar, sürekli bir şeyleri ifade etmek ister; klasik yazar ise döngüsel nedensellik tuzağına düşmeden edemez pek. Burada *klasik* ve *romantik* kelimelerinin tüm tarihsel yananlamlarını bir kenara bırakıyo-

rum; yazara dair iki arketip (iki prosedür) olarak kullanıyorum onları. Klasik yazar dile güvenmeden etmez, göstergelerinin her birinin yeterince erdemli olduğuna inanır. Örneğin şöyle yazar:

> "Goth'ların gidişinden ve müttefik orduların dağılmasından sonra Attila, Kalon düzlüklerinde engin sessizliğin hâkimiyeti karşısında hayrete düşer: Düşmanın savaş hilesi şüphesi, halka halinde dizili olan kervanında birkaç günlüğüne musallat olur ona ve Rhine'ın ötesine geri çekilişiyle, bunun Batı imparatorluğu adına kazandığı son zafer olduğunu kendine itiraf eder. Meroveus ve yanındaki Franklar, aralarında belirli bir mesafeyi koruyarak, her gece ateşe verdikleri sayısız yerle sayılarını daha da kalabalık göstererek Hunların peşinden gittiler, ta Thüringen yakınlarına kadar. Thüringenliler Attila'nın ordusuna katılmıştı: Giderken ve dönerken Frankların topraklarından geçtiler; belki de bundan seksen küsur yıl sonra Clovis'in oğlunun intikam almasının sebebi, bu savaşta edilen korkunç zulümdü. Tutsaklarını katlettiler; iki yüz genç bakire, dinmeyen bir öfkeyle eşi benzeri görülmemiş işkencelere maruz kaldı; bedenleri vahşi atlara bağlanıp parçalandı, kemikleri ağır yük arabalarının altında ezildi; ve bacakları defnedilmeyip yollarda bırakıldı, köpekler ve akbabalara ganimet niyetine." (Gibbon, *Decline and Fall of the Roman Empire*, XXXV.)

"Goth'ların Gidişinden Sonra" kısmı, bu yazma biçiminin ortalama niteliğini göstermeye yeterlidir; görünmezlik raddesine varan bir genellik ve soyutluk söz konusudur burada. Yazar bize simgelerin bir oyununu sunar, titizlikle düzenlendiği şüphe götürmez; ancak nihai etkisi bize bağlıdır. Gerçek anlamda dışavurumsal değildir; yazar, kendini bir gerçekliği kaydetmekle sınırlandırır, bir şeyleri temsil etmez. Her şey bittikten sonra yapılan anıştırmaları bir ara-

ya getiren şatafatlı olaylara, yoğun tecrübelere, algılara, tepkilere dayanır; tüm bunlar anlatıdan çıkarsanabilse de aslında açıkça orada değildirler. Daha net söylersek yazar, gerçeklikle birinci elden kurulan teması yazmaz, gerçeklikten soyutlanan kavramların aldığı son biçimi yazar. Bu klasik yöntemdir; Voltaire, Swift, Cervantes'in sürekli uyguladıkları yöntem. Şimdi, bu isimlerin sonuncusundan bir paragraf daha alıntılamak istiyorum. Neredeyse fuzuli diyebileceğim bir paragraf:

> Sonuç olarak, Lotario, Anselmo'nun yokluğunun sağladığı fırsattan istifade kale kuşatmasını iyice daraltmaya karar vererek, Camila'nın gururuna saldırdı ve güzelliğini övmeye başladı; çünkü güzel kadınların gururlarının yüksek kalelerini en hızlı teslim alıp deviren şey, bu gururun, iltifatın diline düşmesidir. Gerçekten de Lotario, Camila'nın iffetliliğinin kayasını öyle cephanelerle oydu ki, Camila tunçtan da olsa, ayakta kalamazdı, Lotario öyle duygulu ve samimi şekilde ağladı, yalvardı, vaatlerde bulundu, övdü ve ısrar etti ki, Camila'nın ahlâklılığını yenerek en ihtimal vermediği ve en çok istediği şeyi kazandı" (*Don Quijote,* I. Cilt, 34. Bölüm, çev. Roza Hakmen, s. 296-297. Yapı Kredi Yayınları, 8. basım).

Bu gibi paragraflar, dünya edebiyatının büyük bir kısmını, bir yandan da en az değersiz kısmını oluşturur. Bir formüle oturmuyorlar diye onları reddetmek, elverişsiz ve zarar verici olurdu. Çok bariz etkisizlikleriyle etkilidirler; işte bu çelişkiyi çözmek gerekir.

Şu hipotezi önermek istiyorum: Edebiyatta kesinlikten uzak durumlara tahammül edilebilir veya bunlar makul görülebilir, zira gerçekte her zaman buna eğilimimiz vardır. Karmaşık durumların kavramsal olarak basitleştirilmesi genelde anlık bir işlemdir. Algılama, dikkat etme faaliyeti se-

çicidir; dikkat dediğimiz şeyin tamamı, bilincimizin bir şeye odaklanması, ilginç olmayan şeylerin kasten dışarıda bırakılmasına dayanır. Hatıralar, korkular, öngörüler kanalıyla görüp işitiriz. Bedensel terimlerle söylersek, bilinçaltı, fiziksel edimlerin gerekli koşuludur. Bedenimiz şu zor paragrafı nasıl ifade edeceğimizi; merdivenler, düğümler, üstgeçitler, şehirler, gürül gürül akan nehirler, köpeklerle nasıl başa çıkacağımızı; sokakta trafikte ezilmeden nasıl karşıdan karşıya geçeceğimizi; soyumuzu nasıl devam ettireceğimizi; nasıl nefes alacağımızı; nasıl uyuyacağımızı, belki nasıl öldüreceğimizi bilir: Bedenimiz bilir, aklımız değil. Bize göre yaşamak bir uyum sağlama edimidir, yani bir unutma eğitimi. Thomas More'un *Utopia*'sında verilen ilk haberin, köprülerin "gerçek" uzunluğununun bilinmeyişi olması hayrete şayandır...

Klasikler hakkındaki incelememi sürdürerek Gibbon'ın yukarıda alıntıladığım paragrafını bir kez daha okuduğumda, algılanması son derece güç ve kesinlikle zararsız bir metafor buluyorum: Sessizliğin hükmü. Bu, bir dışavurum jestidir -talihli midir talihsiz mi bilmem-; anlatının devamındaki katı ve resmi nesirle pek uyuşmaz. Onu meşrulaştıran, görünmez oluşu ve göreneksellığidir. Nasıl kullanıldığına baktığımızda klasik metinlerin diğer ayırt edici özelliklerini tanımlayabiliriz: Bir imge bir kere var oldu mu, artık kamuya mal olduğu inancı yerleşir. Klasik kavrayışa göre insanların ve çağların çoğulluğu arızi iken edebiyat daima tektir. Góngora'yı şaşırtıcı biçimde savunanlar onu yenilik getirme suçundan tenzih etmişlerdir -metaforlarımn muazzam bereketli soyçizgisini belgelendirerek. Kişiliğin romantik keşfine dair en ufak bir öngörüleri olmamıştır. Şimdi hepimiz kendi kişiliğimize o kadar gömülmüş haldeyiz ki kendi kişiliğimizi inkâr veya reddetmemiz, "kişisel olmanın" pek çok akıllıca

yolundan yalnızca biridir. Şiir dilinin müstakil bir şey olması gerektiği yönündeki tezi düşünürsek, onun Arnold tarafından canlandırılması dikkatimizi çekebilir. Gelip geçici bir canlanma. Arnold, Homeros çevirmenlerinin lügatını, *Kitabı Mukaddes*'in makbul versiyonununkiyle sınırlandırmayı önermişti; sadece Shakespeare kaynaklı bazı serbestliklerin araya sokulmasına izin vererek. Savını, *Kitabı Mukaddes*'teki kelimelerin gücü ve yaygınlığına dayandırıyordu...

Klasik yazarların temin ettiği gerçeklik bir güven meselesidir; tıpkı *Lehrjahre*'de* babalığın belirli bir karakter olması gibi. Romantiklerin tüketmeye çalıştıkları gerçekliğin ise daha ezici bir tabiatı vardır: Daimi yöntemleri vurgudur, yani kısmi yalan. İllüstrasyon konusuna hiç girmiyorum bile: Profesyonel olarak kaleme aldıkları nazım ve nesirlerin her bir sayfası bu bakımdan başarıyla incelenebilir.

Gerçekliğin klasik postülasyonu her birine bambaşka yollardan temas edilebilecek üç biçim alabilir. Aralarında en basiti, önemli olayların genel bir şekilde bildirilmesidir. (Yukarıda alıntıladığım Cervantes metni, birkaç uygunsuz alegori dışında, klasik yöntemin bu ilk kendiliğinden biçimine hiç de fena olmayan bir örnek teşkil eder.) İkinci biçim, okura bildirilen gerçeklikten çok daha karmaşık bir gerçeklik tahayyül etmeye ve bunun türevleriyle sonuçlarını tasvir etmeye dayanır. Hiçbir metin bunu Tennyson'ın destansı *Morte d'Arthur*'unun açılış kısmından daha iyi açıklayamaz; tekniğine dikkati çekmek için aynen alıntılıyorum:

Böylece bütün gün sürdü gümbürtüsü dövüşün
Kış denizinin yanında uzanan dağlarda;
Ta ki Kral Arthur'un masasındakiler tek tek
Düşene kadar Lyonesse'de yanı başına Efendileri
Kral Arthur'un: derken, yarası derin diye Cesur Sir Bedivere,

(*) Goethe'nin ikinci romanı: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – ç.n.

Sonuncusu bütün şövalyelerinin, kaldırdı onu yerden
Ve taşıdı bir şapele savaş meydanının yanındaki,
Kırık bir haçı ve kırık bir mihrabı olan,
Ve kurak arazide, karanlık bir boğazda duran.
Bir tarafta okyanus vardı, diğer taraftaysa
Devasa bir göl duruyordu, dolunayda.

Bu anlatıda tam üç kez, daha karmaşık bir gerçeklik postüle edilmiştir: Birincisi, *böylece* edatının gramatik hünerinde; ikincisi (daha iyisi) bir gerçeğin arızi bir şeymiş gibi aktarımında: "Yarası derin diye"; üçüncüsü, beklenmedik bir ilave olarak "dolunayda" ifadesinde. Bu yöntemin başka bir doyurucu örneğine Morris'te rastlarız. İason'un kürekçilerinden birinin, delişmen nehir tanrıları tarafından mitsel kaçırılışını anlatmasının ardından hikâyeyi şu şekilde bağlar:

... çağlayan akan ırmak gizledi
Yüzü alevli perileri ve pervasızca uyuyan adamı.
Ama daha su örtmeden onları, içlerinden biri
Koşturdu çayırda, kaptı yerde duran
Pirinç alaşımlı mızrağı ve kabartmalı, yuvarlak kalkanı,
Fildişi kabzalı kılıcı, savaş zırhını,
Ve yürüdü ırmağa; ne anlatabilir bu hikâyeyi
Rüzgârdan başka, ya da kuştan
*Sazlıklardan bu olup bitenleri görüp duyan?**

Burada bizim açımızdan önemli kısım, önceden zikredilmeyen varlıkların şiirin sonunda yaptıkları şahitliktir.

Üçüncü yöntem, aralarında en zoru ve etkilisidir, belirli durumlar icat edilir. Enrique Larreta'nın *La gloria de Don Ramiro*'sundaki hafızalara kazınan bir ayrıntı bu yönteme örnek teşkil eder: "hizmetkârlar ordusunun açgözlülüğün-

(*) Çev. Fahri Öz.

den korumak için asma kilitli büyük bir kâsede ikram edilen, iştah açıcı, domuz yağına çorba". Asillere özgü yoksulluğu, hizmetkârlar ordusunu, merdivenlerle dolu ve her tarafından güneş gören koskoca eski bir evi hatırlatan her şey. Basit ve doğrusal bir örnek verdim, ama çok daha yoğun eserler de biliyorum -Wells'in titizlikte sınır tanımayan, yaratıcı romanları[1] ve Daniel Defoe'nun çileden çıkaracak kadar makul romanları mesela. Dallanıp budaklanan tüm içerimleriyle bu veciz ayrıntıları açımlamaktan gayri bir şey yapmayan bir yöntem. Aynı şeyi Josef von Sternberg'in sinematografik romanları için de söyleyebilirim, onlar da önemli anlardan oluşur. Bu, hayranlık verici ve zor bir yöntemdir, ancak genel anlamda pek çok metne uygulanabildiği için, önceki iki yönteme, özellikle de ikincisine nazaran, edebiyatın katı ölçülerinden daha uzaktır. İkincisi genelde salt sözdizimine, sadece sözel maharete dayalı olarak faaliyet gösterir. Moore'un şu dizelerinin de gösterdiği gibi:

---

1 Örneğin *Görünmez Adam*. Kasvetli bir Londra kışında yapayalnız bir kimya öğrencisi olan bu karakter, görünmezliğin ayrıcalıklarının, içine düştüğü uygunsuz durumları telafi etmediğini nihayetinde anlayacaktır. Şehre giysisiz, yalınayak gitmek zorundadır, hızla ilerleyen bir palto ve kendi başına yürüyen bir çift ayakkabı görüntüsüyle şehir sakinlerini ürkütmemek için. Çıplak elindeki tabancanın gizlenmesi imkânsızdır. Tabii yemek borusuna gönderdiği ama henüz hazmedilmemiş yemeklerin de. Gün doğduğunda, gözkapakları ışığı engellemez, dolayısıyla gözleri açık gibi uyumaya alışmak zorundadır. Hayaletimsi koluyla gözlerini kapaması da faydasızdır. Sokakta sık sık trafik kazaları gelir onu bulur, sürekli çiğnenip ölme korkusu içindedir. Londra'yı terk etmek zorundadır. Perukların, ise boyalı burun üstü gözlüklerin, karnavalesk burunların, şüphe uyandıran bıyıkların ve eldivenlerin arkasına sığınmak zorundadır... *ki kimse onun görünmez olduğunu görmesin.* Öyle olduğu keşfedildiğinde, denizden uzak küçük tuhaf bir kasabada acınası bir Korku Hükümranlığı oyunu oynamaya başlar. Başkaları ona saygı göstersin diye bir adamı yaralar. Sonra polis komiseri peşine düşer köpeklerle; tren istasyonunda sıkıştırılır ve öldürülür.

Koşullara bağlı bu tür fantazmagoryalara başka iyi bir örnek de Kipling'in 1893 tarihli derlemesi *Many Inventions*'daki "The Finest Story in the World" adlı hikâyesidir.

Senin sevgilinim ve sarı saçlarınla
boğazın titrer, kondurduğum buseyle

Bu dizelerin erdemi, iyelik zamirinden *la* artikelinin şaşırtıcı bir şekilde kullanımına geçilmiş olmasıdır. Bunların simetrik karşıtları Kipling'in şu dizesinde mevcuttur:

Little they trust to sparrow-dust that stop the seal in his sea!
Serçe tozuna güvenilmez kendi denizinde kulaç atan foku durdurması için!

Elbette "seal", "his"den önce gelir: "Dust that stop the seal in *his sea.*"

1931

FİLMLER

Yakınlarda gösterime giren birkaç filmle ilgili görüşlerim şunlar.

Açık ara farkla en iyisi *Der Morder Dimitri Karamasoff* (Filmreich). Filmin yönetmeni (Ozep), Alman sinemasının çok övülen –hazin sembolizm, totoloji, yani birbirine denk imgelerin anlamsızca tekrarı, müstehcenlik, teratoloji meraklı, Satanizm gibi– oturmuş kusurlarını hiç çaba sarf etmeksizin bertaraf etmiş, bir yandan da Sovyet okulunun daha da az görkemli kusurlarından da kaçınmayı başarmış: Karakterlerin göz ardı edilmesi, fotografik antolojiler, Komite'nin kaba cazibesi gibi. (Fransızlardan söz etmiyorum bile: Şu ana kadarki tek arzuları Kuzey Amerikalılara benzememek oldu – kesinlikle o tuzaklara düşmediler.) Filme konu olan ferah romanı bilmiyorum: İzlediğim şeyle hatırladığım kitabı, bakalım ne kadar örtüşüyorlar diye sürekli karşılaştırmanın cazibesinden bağımsız, filmin tadını çıkarmak gibi suçlu bir mutluluğa sahibim. Dolayısıyla iğrenç hürmetsizliklerini ve erdemli sadakatlerini –ki ikisi de önemsizdir– el değmemiş bir şekilde bir kenara koyarak, bu filmi son de-

rece güçlü bulduğumu söyleyebilirim. Filmin ne tali ne yapışkan olan, salt halüsinasyon denebilecek gerçekliği, Josef von Sternberg'in *Docks of New York*'undan gümbür gümbür akmakta geri kalmaz. Filmin zirvelerinden biri, bir cinayetin ardından yaşanan sahici, içten bir mutluluk anıdır: Sahnelerin art arda gelişi -sökmekte olan şafak, çarpışmayı bekleyen kocaman bilardo topları, Smerdiyakov'un parayı alan maharetli eli- tasarım ve çekim açısından mükemmel.

Şimdi de bir başka filme geçeyim. Tüm eleştirmenlerimiz Charlie Chaplin'in, gizemli bir biçimde *City Lights* adını alan son filmini gözü kapalı alkışladı; halbuki olan şuydu: Basında çıkan bu övgüler, içeriden gelen bireysel kanaatlere dayanmak yerine, telgraf ve posta hizmetlerimizin kusursuz çalışmasının bir kanıtıydı. Charlie Chaplin'in günümüz mitolojisinin en garantili tanrılarından biri olduğunu; de Chirico'nun hareketsiz kâbuslarının, Scarface Al'in gürültücü makineli tüfeklerinin, Greta Garbo'nun azametli omuzlarının sonlu fakat sınırsız evreninin, Gandhi'nin o yuvarlak gözlüklü gözlerinin hempası olduğunu kim inkâr etme cüretini gösterebilir? Chaplin'in daha üzerinde dumanı tüten *comédie larmoyante*'ınm* peşinen fevkalade olduğunu kim görmezden gelebilir? Gerçekte -benim gerçek olduğunu düşündüğüm şeye göre- *The Gold Rush*'ın muhteşem yaratıcısı ve kahramanının bu yüksek hasılatlı son filmi, sentimental bir hikâyenin üzerine bindirilmiş küçük talihsizliklerin zayıf bir derlemesinden ibaret. Bazı epizotlar yeni, bir tanesi değil: Tanrının inayetiyle bir anda ortaya çıkan (sonra sahte olduğu anlaşılan), güya kendisine bir *raison d'être* verecek olan fille karşılaşan çöpçünün yaşadığı mesleki sevinç sahnesi, *The Private Life of Helen Troy* adlı eski bir filmdeki Troyalı çöpçü ile sahte Yunan atı sahnesinin âdeta fotokopisi. Daha genel itirazlar *City Lights*'a da yöneltilebilir.

(*) (Fr.) Ağlamaklı komedi - ç.n.

Bu filmdeki gerçeklik yokluğu, varlığını bir o kadar hissettiren, rahatsız edici bir gerçekdışılık eksikliğiyle karşılaştırılabilir. Bazı filmler gerçektir –*For the Defense, Street of Chance, The Crowd,* hatta *The Broadway Melody*– bazılarıysa kasten gerçekdışıdır; Frank Borzage, Harry Langdon, Buster Keaton ve Eisenstein'ın son derece bireysel bazı filmleri gibi. Chaplin'in erken dönem filmleri bu ikinci türe girer; inkâr edilemez derecede derinliksiz fotoğraflara ve tüyler ürpertici bir hareketliliğe, yanı sıra aktörlerin takma bıyıklarına, absürdlüğe varan sahte sakallarına, dehşetengiz peruklarına, uğursuz paltolarına yer veren filmler. Bu gerçekdışılığı yakalayamayan *City Lights* ikna edicilikten uzaktır. Filmin, o muazzam güzelliğe sahip ışıltılı kör kız ile her zamanki gibi çelimsiz, kılık değiştirmiş Charlie'nin kendisi dışındaki tüm karakterleri amansız bir normalliği temsil ederler. Filmin dağınık izleği, yirmi yıl öncesinin bağlantısız süreklilik tekniklerini temel alır. Evet biliyorum, arkaizm ve anakronizm iki edebi araçtır, fakat bunları bilerek kullanmak, acemice kullanmaktan farklıdır. Yanılıyor olma ihtimalimin gerçek olmasını ümit ediyorum –ki pek çok kez gerçek çıkmıştır.

Sternberg'in *Morocco*'sunda da bir nevi bıkkınlık gördüm, tabii daha az bunaltıcı, intihara daha az eğilimli. *Underworld*'teki özlü fotografinin, eşsiz yönetmenliğin ve dolambaçlı ama yerinde tekniklerin yerlerini, bu filmde bir sürü fazlalık, bir dolu aşırı yerel renk almış. Sternberg Fas'ı anlatmak için bir Hollywood banliyösünde, Arap bornozu, kurna ve şafakta güneş altında develerin önünde giden uzun boylu kısık sesli müezzinlerle dolu, hayli abartılı bir sahtelikle resmedilmiş bir Fas şehri yaratmak gibi kaba saba bir düşüncenin ötesine geçememiş. Öte yandan, en sonda uçsuz bucaksız bir çölde tekrar başa dönerek çözüme kavuşturulan filmin izleği bir bütün olarak iyi; tıpkı bizim ilk *Martín Fierro*'muz veya Rus Artisbaşef'in *Sanin* romanı gi-

bi. İnsan *Morocco*'yu keyifle izleyebilir, ancak Sternberg'in destansı *The Dragnet* filminin verdiği güçlü düşünsel tatmini beklemesin.

Ruslar, bir şişenin, bir boğa boynunun veya bir sütunun yan açıdan (ve bunun sonucu olarak deforme) çekiminin, Hollywood'un, Cecile B. DeMille tarafından aceleyle kamufle edilip Asurlulara benzetilen, sonra çorba gibi karıştırılıp kafa karıştıran bin bir gece misali aşırılıklarından daha büyük bir görsel etki yarattığını keşfettiler. Midwestern klişelerinin –ispiyon ve ihanetin, evlenip sonsuza kadar süren mutluluğun, fahişelerin el değmemiş saflığının, ağırbaşlı bir genç adamın *upper cut** attığı bitirici yumruğun faydalarının– yerine, en az onlar kadar hayranlık uyandırabilecek başkalarının konabileceğini de keşfettiler. (Dolayısıyla, en asil Sovyet filmlerinden birinde zırhlı bir savaş gemisi, kalabalık Odesa Limanı'nı yakın mesafeden bombalar, birkaç mermer aslan dışında ölen olmaz. Tam tekmil bir zırhlıdan geldiği düşünülürse nişancılıktaki bu ustalık zararsızdır.) Hollywood yapımlarına artık tiksinecek kadar doymuş bir dünyaya sunulan bu tür keşifler, şükran duygusunu Sovyet sinemasının Amerikan sinemasını sonsuza kadar silip süpürdüğü duygusunu yaratacak derecede abartan bir dünya tarafından onurlandırılmıştır. (Bunlar, Alexander Blok'un, Walt Whitman'a has tonlarda, Rusların İskit olduklarını öne sürdüğü yıllardı.) Dünya, Rus sinemasının en büyük erdeminin, devam eden California rejimini kesintiye uğratması olduğunu unuttu veya unutmak istedi. Birkaç iyi, hatta mükemmel şiddet sahnesini (*Korkunç İvan, Potemkin Zırhlısı*, belki *Ekim*), mukayese kabul etmez komedilerden (Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon), Krazy Kat ve Bimbo gibi saf fantastik mitolojilere, tür-

(*) (Ing.) Aşağıdan yukarı doğru. Dilimize "aparküt" ya da "aparkat" şeklinde girdi – ç.n.

lerin hemen hepsinde başarılı örnekler veren engin ve karmaşık bir literatürle bir tutmanın absürdlüğü de gözden kaçtı. Ruslar arasında panik duygusu arttı. Hollywood ise kimi fotografik tekniklerini reforme etti veya zenginleştirdi, sonrasında da fazla endişelenmedi.

Fakat King Vidor endişelendi. *Hallelujah* gibi unutulmaz filmlerin ve bir o kadar da gereksiz, hava cıva olan *Billy the Kid* gibi filmlerin istikrarsız yönetmeninden söz ediyorum: Hani şu Arizonalı meşhur haydudun işlediği (Meksikalılar hariç) yirmi cinayetin utanç verici anlatısı. Bir panoramik çekimler yığını olması ve çöl hissi uyandırması için yakın çekimlerin metodik bir şekilde dışarıda bırakılması dışında ayırt edici hiçbir özelliği yoktur *Billy the Kid*'in. Yönetmenin son filmi olan, eski izlenimci Elmer Rice'ın aynı adlı komedisinden uyarlanan *Street Scene,* "standart" görünmemek gibi basit bir olumsuz arzunun peşine takılmıştır. Tatmin edici olmayan, minimal bir izleği vardır: Kahramanı namusludur, ancak bir haydudun etkisi altındadır; filmde romantik bir çift vardır, fakat resmi veya dini nikâh yasaklanmıştır onlara. Bir de hayat dolu destansı bir İtalyanı vardır filmin; filmdeki tüm komedi unsurlarının sorumlusu odur elbette. Sınırsız gerçekdışılığı, diğer aktörlerin normalliğini silip süpürür. Filmdeki karakterlerin bazıları gerçek hayatta da görülebilecek türdendir, bazılarıysa maskeli balodan fırlamış gibidir. En temelde gerçekçi bir film değildir bu; romantik bir eserin hüsrana uğramış veya bastırılmış halidir.

Filmdeki iki sahne filmi kurtarır: Gecenin muhteşem ilerleyişinin bir müzik eşliğinde anlatıldığı gündoğumu sahnesi ve bir cinayeti, allak bullak olmuş yüzlerdeki telaş ve kargaşa ifadesiyle dolaylı olarak anlatan sahne.

1932

ANLATI SANATI VE BÜYÜ

Roman yöntemlerinin analizi halk arasında pek bilinmez. Bu süregiden kayıtsızlığın tarihsel sebebi, diğer türlerin öncelikli oluşudur; temel nedeniyse, romansal yaratıların neredeyse ayrılmaz bir parçası olan karmaşıklığıdır, bunları olay örgüsüne bakıp çözmek zordur. Bir hukuk metni veya ağıtı çözümleyen kişinin elinde özel bir lügatçe yardımıyla kendi içinde bütünlüklü paragrafları serimlemenin kolaylığı vardır; hacimli bir romanı çözümleyen kimsenin elinde ise üzerinde mutabakata varılmış çok az terim vardır, ayrıca kendi argümanlarına hemen açıklık getirecek örnekler bulmakta da güçlük çeker. Dolayısıyla aşağıdaki izahat için sizden biraz hoşgörü rica ediyorum.

Söze William Morris'in *The Life and Death of Jason* (1867) kitabının romansal veçhesini ele alarak başlayacağım. Burada niyetim tarihsel olmaktan ziyade edebi: Şiirin Antik Yunan bağlantısıyla ilgili incelemeleri ya da buna benzer metinleri kasten dışarıda tutuyorum. (Aralarında Rodoslu Apollonios'un da bulunduğu) eskilerin, Argonotların büyük kahramanlıklarının geçtiği aşamaları dizelere döktük-

lerini burada tekrarlamak ve *Les faits et prouesses du noble et vaillant chevalier Jason* (1474) adlı bir geçiş kitabının adını zikretmek bence yeterli. Bu kitabı Buenos Aires'te edinmek mümkün değil doğal olarak, fakat İngiliz yorumcular göz atabilirler.

Morris'in zahmetli projesi, İolkos Kralı İason'ın muhteşem maceralarının gerçeğe uygun bir anlatısını çıkarmaktı. On bini aşkın dizeden oluşan bu anlatıda, ne her dizede şaşırtıcı etkiler yaratmak ne de lirik şiirin genel yöntemlerine başvurmak mümkündü. Her şeyden önce, şüphenin o kendiliğinden askıya almışını mümkün kılan hakikate dair güçlü bir tezahür şarttır; Coleridge'e göre şiirsel inanç bundan meydana gelir. Morris o inancı uyandırmak istemişti; bunu nasıl yaptığını incelemek istiyorum.

Birinci kitaptan bir örneğe bakalım. İolkos'un eski kralı Aison, oğlunu ormandaki kentaur Kheiron'a emanet eder. Buradaki güçlük, kentaurun gerçeğe uygun bir betimlemesini vermektir. Morris bu güçlüğü isteksiz bir şekilde çözer. Bu mitik türü, kendileri de tuhaf olan vahşi hayvan adlarını harmanlayarak betimlemeye koyulur.

Where bears and wolves the centaurs' arrows find,
Kentaurların oklarının ayılarla kurtları bulduğu yerde

sözlerini sarf eder duygusuzca. Bu ilk keyfe keder bahisten tam otuz dize sonra bir atıf daha gelir. İhtiyar kral, bir köleye, çocuğa dağın eteğindeki ormana kadar eşlik etmesini ve kentauru çağırtmak için fildişinden bir boynuz üflemesini emreder; ortaya çıktığında *korkunç yüzlü gürbüz* bir yaratık olduğunu görecektir, karşısında diz çökmelisin, der ona. Emirler bu şekilde devam eder, ta ki, aldatıcı biçimde olumsuz olan üçüncü bahse kadar. Kral, kentaurdan hiçbir şekilde korkmamasını tembihler. Sonra, kaybetmek üzere olduğu oğlu-

na karşı öylesine pişmanlık duyguları besler ki, *quick-eyed** (meşhur okçuluklarıyla ilişkilendirilen bir özellik) kentaurlar arasında geçireceği ormandaki hayatını hayal etmeye çalışır.** Köleyle oğlan ata binip yola düşerler, sabah gün doğumunda bir ormana varırlar. Oğlancık at sırtında, köle yaya, çalı meşelerinin arasına dalarlar. Sonra köle boynuzu üfler ve bekler. O sabah orada karatavuk şakımaktadır, fakat adam şakımaların arasında miğfer sesi gibi bir gürültü duyar ve yüreğinin ta dibinde bir parça korkar, dikkati çocuktan uzaklaşır; çocuğun aklı fikriyse hep parlak boynuzdadır, onu ele geçirmek ister. Kheiron çıkar ortaya: Daha önce bize saçlarının kırçıllı olduğu söylenmiştir, ama orada neredeyse tamamı beyazdır, insan yelesine benzer saçlarının renginden pek farklı değildir; hayvandan insana geçiş kısmında yapraktan bir taç vardır. Köle diz çöker. Sırası gelmişken söyleyelim, Morris, okura zihnindeki kentaur imgesini aktaramaz, bizim zihnimizdekini de çağıramaz; sözlerine inanmaya devam etmemiz yeterlidir onun için, gerçek hayatta olduğu gibi.

Daha sonra benzer bir ikna gücüyle karşılaşırız, ama bu sefer kademe kademe, on dördüncü kitaptaki sirenli epizotta. Bizi metne hazırlayan imgeler hoştur. Denizin letafeti, portakal kokularını taşıyan meltem, ilk önce büyücü Medea'nın fark ettiği tehlikeli müzik, ilk duyduklarında pek anlamasalar da denizcilerin yüzlerinde beliren mutluluğa neden oluşu, belki de başta şarkının sözlerini pek ayırt edemeyişleri; tüm bunlar dolaylı olarak dile getirilir:

Ve kraliçe yüzlerinden okuyabildi
Söze dökülmese de ne tatlıydı
Dalgalı deniz, yıpranmış çilekeşlere o acı deniz

(*) (İng.) Keskin gözlü – ç.n.

(**) Bkz. Dante, *Inferno* IV, 213: *Cesare armato, con li occhi grifagni* [??]

Bu dizeler, ilahilerin ortaya çıkışından öncedir. Kürekçilerin en sonunda gördüğü sirenler, aşağıdaki dizelerin ima ettiği gibi hâlâ biraz uzaktadır:

...çünkü şimdi artık çok yakınlar
Akşam esintisindeki fırtınayı görecek kadar
O beyaz bedenlere dökülen uzun bukleler
Öylesine sevilen son bir hazzı gizleyen altın siste

Son bir ayrıntı: *Öylesine sevilen son bir hazzı gizleyen altın sisin* (Ama neden gizler? Acımasız buklelerinden mi, denizden mi, yoksa ikisinden de mi, ya da hiçbirinden?) başka bir amacı daha vardır: Sirenlerin çekim gücüne işaret etmek. Bu ikili önerme daha sonra ortaya çıkan başka bir durumda da tekrarlanır: Erkeklerin gözlerini bulutlandıran endişeli gözyaşlarının pusu. (İki kurgu da, kentaurun tasvirinde kullanılan yapraktan tacın düzeniyle aynı düzendedir. Sirenlerin gitmesinden umutsuzluğa kapılan Iason[1] onlara *denizin ca-*

1 Sirenler zamanla biçim değiştirmişlerdir. Onların hikâyesini ilk anlatan, *Odysseia*'nın on ikinci kitabının ozanı bize nasıl olduklarını söylemez; Ovidius'a göre kırmızı tüylü, bakire suratlı kuşlardır; Rodoslu Apollonius'a göre üst kısımları kadın, alt kısımları kuş görünümünde yaratıklardır; üstat Tirso de Molina'ya (ve arma ustasına) göre "yarı kadın, yarı balık" görünümündedirler. Karakterleri de bir o kadar tartışmalıdır; bazıları *nimfe* der onlara; Lempriere'in hazırladığı klasik sözlükte nimfe oldukları söylenir, Quicherat'nın sözlüğünde canavar olarak nitelenirler, Grimal'inkindeyse şeytandırlar. Batıdaki adalardan birinde yaşarlar, Kirke Adası yakınlarında; fakat aralarından birinin, Partenope'nin ölüsü, Campana'da bulunur; bugün Napoli diye bilinen meşhur şehre adını vermiştir; ayrıca coğrafyacı Strabon, mezarını kendi gözleriyle görmüş, adına düzenlenen spor müsabakalarına ve düzenli olarak anısına düzenlenen meşaleli koşuya tanık olmuştur.

Odysseia, sirenlerden, denizcileri kendilerine çekip kaybolmalarına neden olduklarından söz eder; öte yandan, hem şarkılarını duymak isteyen hem de kaybolmak istemeyen Ulysses, kürekçilerinin kulaklarını balmumuyla tıkar ve kendisini gemi direğine bağlamalarını emreder. Sirenler onu baştan çıkarmak için, ona dünyadaki her şeyle ilgili bilgi verme vaadinde bulunurlar: "Hiçbir vakit bir kara gemi buradan geçemedi / durup dinlemeden ağzımızdan çıkan tatlı ezgileri, / dinlerler doya doya, daha çok şey öğrenir öyle gider-

dıları adını verir ve tatlılar tatlısı Orpheus'un şarkı söylemesini ister. Gerilim anı gelip çatar; Morris çarpıcı bir dürüstlükle sirenlerin öpülmemiş dudakları ve Orpheus'a atfedilen şarkıların o uzak melodilerin biçim değiştirmiş birer hatırasından ibaret olduğunu hatırlatıp uyarır bizi. Renklerdeki ısrarcı kesinlik de -kumsalın sarı kıyıları, altın renkli köpükler, gri kayalık- bizi duygulandırabilir, zira o antik alacakaranlıktan kırılganca kurtulmuş gibidirler. Sirenler, su gibi müphem bir mutluluğu dile getirmek için söylerler şarkılarını: *Altınla süslü o kafadarlar, öylesine ince, öylesine narin.* Orpheus ise dünyanın şaşmaz tehlikelerine karşı koymak için. Sirenler tasasız bir denizaltı cenneti vaat ederler: *Üzerindeki değişken denizle çepeçevrelenmiş* -iki bin beş yüz yıl sonra bile; yoksa sadece topu topu beş yüz mü? diye tekrarlayacaktır Paul Valéry. Şarkılarını söylerler ve Orpheus'un teskin edici şarkısına bu şarkıların tehlikeli letafeti bulaşır hafifçe. Sonunda argonotlar oradan geçip giderler,

---

ler. / Biliriz biz engin Troya'da olup biten her şeyi, / Argoslularla Troyalılara tanrıların ne acılar çektirdiğini, / biliriz biz ne olur ne biter bereketli toprak üstünde." (*Odysseia*, XII, çev. Azra Erhat, A. Kadir, 27. basım, s. 219, İstanbul: Can Yayınları). Mitolog Apolodoro'nun, *Biblioteca* adlı eserinde izini sürdüğü bir geleneğe göre Orpheus, argonotların gemisinden, sirenlerden daha tatlı bir sesle şarkı söyler ve denize dökülenler onlar olurlar; sonra kayaya dönüşürler, zira büyülerin işe yaramadığı anda ölmek onların kaderidir. Sfenks de bilmecesinin cevabı bulunduğunda aşağı düşmüştür.

Altıncı yüzyılda bir siren, Galler'in kuzeyinde yakalanır ve vaftiz edilir, sonra bazı eski tarihçelerde, Murgan adlı bir azize olarak ortaya çıkar. Bir başkası 1403'te bir kuyunun dibindeki yarıktan geçerek Harlem'e gider, ölene kadar orada yaşar. Kimse onun kim olduğunu fark etmez, ona dokuma işini öğretirler, haça tapmaya başlar. On altıncı yüzyıldan bir tarihçi, dokuma bildiğine göre balık olamayacağını, ayrıca suda da yaşayabildiğine göre kadın olamayacağını yazar.

İngilizcede klasik siren ile balık kuyruklu olanlar ayrılır; birine *siren*, ötekine *mermaid* denir bu dilde. Bu ikincilerin oluşumunda, Poseidon'un maiyetindeki ilahi varlıklar olan tritonlarla benzerlik vardır.

Devlet'in on ikinci kitabında sekiz siren, göğün iç içe geçmiş sekiz katının dönüşüne önderlik eder.

Kaba saba bir sözlükte siren maddesinin karşısında şöyle yazar: Hayali bir deniz hayvanı.

fakat uzun boylu bir Atinalı, şimdi artık gerilim bitmişken, kürekçilerin arasından koşarak geminin kıçına gider, kendini pupadan denize, geminin ardında boylu boyunca uzanan köpüklere bırakır.

Şimdi bir başka romana geçmek istiyorum: Poe'nun 1838'de yazdığı *Narrative of A. Gordon Pym* (Arthur Gordon Pym'in Öyküsü) başlıklı romana. Bu romanın gizli teması, beyazlığın dehşeti ve değersizleştirilmesidir. Poe, Antarktika yakınlarında yaşayan bazı kabileleri anlatır bu romanında, o rengin bitimsiz ülkesinin yanı başında; nesiller boyu, anakaradan gelen insanların korkunç seferlerine ve beyazlığın yol açtığı korkunç fırtınalarla acılar içinde mücadele edenlerin ülkesi. Beyaz, bu kabilelerin lanetidir ve itiraf etmeliyim ki, son bölümün son satırına kadar okurun da laneti olur. Bu romanda iki olay örgüsü vardır: Hemen görülen deniz serüvenleri ortadadır; gizli kapaklı ve amansız olan öbürü ise en sonda açığa çıkana dek kuluçkada kalır. *Bir nesneyi adlandırmak*, der Mallarmé, *şiirden alınan hazzın ilk üç çeyreğini silmek demektir, zira asıl zevk tahmin etmeye çalışmanın mutluluğunda yatar; bir ad önermek düştür.* Titiz şairin, "üç çeyreklik" kısım gibi bir formülün sayısal ciddiyetsizliğinden sorumlu olabileceğini kabul edemiyorum; ama doğrusu bu genel fikir Mallarmé'ye uygundur ve şu dizelerde gayet aydınlatıcı bir biçimde hayata geçirir:

Utkuyla firar etmiş güzel intihar kanıyor
*Zafer köseğisi, köpüklü kan, altın fırtına!**

Şüphesiz burada ilham kaynağı *Arthur Gordon Pym'in Öyküsü*'dür. Aynı gayri şahsi beyaz renk, bu tam da Mallarmé değil midir? (Poe'nun sezgilerine güvenerek bu rengi tercih

(*) Mallarmé, *Şiirler*, çev. Erdoğan Alkan, s. 69. İstanbul: Varlık Yayınları, 2006 – ç.n.

ettiğine inanıyorum; veya sonraları Melville'in bir o kadar harikalık ve halüsinasyon dolu eseri *Moby Dick*'in *The Whiteness of the Whale* bölümünde değindiği gerekçelerle.) Burada romanın tamamını incelemek veya tahlil etmek imkânsız; sözünü ettiğim gizli temanın hizmetine koşulmuş -diğer tüm pasajlar gibi- tipik bir pasajı tercüme etmekle yetineceğim. Bahsettiğim gizli kabileyle ve bu kabilenin yaşadığı adadaki derelerle ilgili bir pasaj. Suyun renkli, mavi olduğunu söylemek, tüm o beyazlık olasılığını reddetmek anlamına gelirdi. Poe'nun çözümü, bizi fazlasıyla zenginleştirir:

> Nehirler ise (inanılmaz gelecek ama) diğer iklimlerdeki nehirlerden öyle farklıydı ki, ilk başta bunlardan su içmeye çekindik. Hatta gördüğümüz şeyin su olduğuna bile inanmakta zorlandık. Karşımıza çıkan ilk küçük derede, Toowit ile adamları su içmek için durdu. Su tuhaf göründüğü için biz kirli olduğunu düşünüp içmedik. Adalardaki tüm derelerin suyunun böyle olduğunu ancak bir süre sonra anladık. O sıvıyı tarif edecek kelime bulamıyorum. Normal su gibi eğimli yerlerden aşağı aksa da, ancak sarp yerlerden dökülürken saydam görünüyordu. Oysa dünyadaki bütün kireçli sular kadar saydamdı. Tek farkı görünüşüydü. İlk bakışta, özellikle de fazla eğilimli olmayan yerlerde, içine bol miktarda Arap sakızı karıştırılmış normal suya benziyordu. Ama tek tuhaf yanı bu değildi. Renksiz değildi, ama tek bir rengi de yoktu. Akarken içinde morun her tonunu barındırıyordu, tıpkı yanar döner ipekli kumaş gibi. Toowit nasıl ayna görünce şaşırmışsa, biz de bu renk farklılıkları karşısında apışıp kalmıştık. Bir kovayı bu suyla doldurup biraz bekletince, içinde her biri farklı renkte olan kalın damarlar olduğunu gördük. Bu damarlar iç içe geçmiyordu. Sınırları son derece belirgindi. Her biri diğerinden farklıydı. Bu damarların içinden bıçak geçince, ardından hemen

kapanıyorlardı ve bıçağın izi kayboluyordu. Ama bıçağı iki damarın arasından geçirince, bunlar birbirinden tamamen ayrılıyordu ve tekrar birleşmeleri zaman alıyordu."*

Bu pasaj bizi doğrudan bir önceki meseleye, romanın temel meselesine götürür: Nedensellik. Türün kötü alt türlerinden biri olan karakter romanı, kendilerini gerçek hayattakilerden farksızmış gibi sunan bir dizi dürtüyü birbiriyle ilişkilendirir gibi yapar veya düzenler. Şüphesiz Poe örneği pek yaygın olanlardan değildir. Ardı arkası gelmez güçlüklerden oluşan romanda bu dürtünün eşi benzeri yoktur; aynı şey o kısacık sayfalarda anlatılan hikâye kadar Hollywood idolü Joan Crawford'm ışıltılı imgeleri için de geçerlidir, bunları tekrar tekrar okuyan dünyalar için de. Çok çeşitli yönleri olan bir düzen hâkimdir buraya; berrak, köklü. Büyünün ilkel duruluğu.

Frazer, eski insanların bu tekniği veya tutkusunu, genel bir yasaya bağlamıştır, duygudaşlık yasasına; bu yasa, birbirinden ayrı duran iki şey arasında kaçınılmaz bir bağ varsayar, zira aynı şekilde tezahür ederler –taklide ve homeopatiye dayalı büyü–; zira pek yakın bir geçmişi paylaşırlar – bulaşıcı büyü. İkincisine verilebilecek örneklerden biri, Kenelm Digby'nin, yaraya değil yarayı açan kılıca sürülen şifalı merhemidir; yara, barbar şifa yöntemleri olmaksızın yavaş yavaş sağalır. Birincisine verilecek örneklerse sayısızdır. Nebraskalı Kızılderililer, bizonların, tepesinde boynuzlarından izler taşıyan kıl kaplı derilerini giyip çölde gece gündüz demeden cefalı bir dans tuttururlarmış, bizonlar geri dönsün diye. Orta Avustralya'nın şifacı büyücüleri, yarayı önkolları arasına sıkıştırıp kanatırlarmış; gökyüzü onlara uysun, taklit etsin, yağmur gibi kan yağdırsın diye. Malezyalılarda ise, balmumundan bir heykelciğe eziyet etme, zem-

(*) *Edgar Allan Poe: Bütün Hikâyeleri*, çev. Dost Körpe, 7. basım, s. 867. İstanbul: İthaki Yayınları – ç.n.

metme âdeti varmış, benzediği düşman ölsün diye. Sumatra'da kısır kadınlar, tahtadan bir çocuğa bakar, onu süslerlermiş, rahimlerine gerçek bir bebek düşsün diye. Benzer bir analojiyle, safranın sarı kökü sarılığı iyileştirmede kullanılırmış; ısırganotu çayı da kurdeşende. Bu feci, gülünç örneklerin tamamını sayıp dökmek imkânsız; buraya aldığım birkaç örneğin, büyünün, nedensel olanla çelişmediğini, bilakis onun taçlandırılması veya kâbusa dönüşmesi olduğunu göstermeye yettiğine inanıyorum. Mucize, onların evreninde, astronomların evreninde olduğundan daha az tuhaf değil. Tüm doğa yasası o evrende de hüküm sürmekte, bazı hayali yasalarla yanı sıra. Batıl inançlılar nezdinde, kurşun yarası ile ölmüş biri arasında zorunlu bağlantı olduğu gibi ölü biriyle, işkence edilen balmumu bir heykelcik; kırılan bir aynanın kehaneti; serpiştirilen tuz veya on üç korkunç misafir arasında da zorunlu bir bağlantı vardır.

Bu tehlikeli uyum, bu çılgın ve kesin nedensellik, romana da hâkimdir. Doktor José Antonio Conde'nin *Historia de la dominación de los árabes en España* adlı eserinin kaynağı olan Arap tarihçiler, yenik krallarını, halifelerini anlatmamışlardı; bilakis, "Ganimetlerle, hediyelerle heyecana gelmişlerdi"; "Muktedirin insafına kalmışlardı"; "Onca yıl, onca ay doğup batmış, kendi kaderlerini beklemişlerdi." Korkunç bir olayın bahsinin bile gerçekleşmesi için yeterli olacağına dair endişe, Asyalılarm gerçek dünyayla ilgili düzensizlik algısında önemsiz ve faydasızdır; romanda ise durum farklıdır, roman, gözetlemelerin, yansımaların ve benzeşimlerin mutlak bir oyunudur. Dikkatli bir anlatıdaki epizotların tamamı, birbirlerinin peşi sıra gelen bir projeksiyondur. Chesterton'un fantazmalarından birinde bir adam, tanımadığı bir adamı, kamyon çarpmasın diye iter; ve bu zorunlu şiddet,her ne kadar tüyler ürpertici olsa da, anlatının sonundaki bir eylemi, suçlu bulunup infaz edilmesin diye de-

li numarası yapan birinin haberini verir. Bir başka anlatıda, tek bir adamda birleşmiş tehlikeli ve büyük bir komplo (takma sakalların, maskelerin, kod adların da yardımına başvuran bir komplo), şu iki dizede kasvetli biçimde müjdelenir:

Nasıl ki tüm yıldızlar o tek güneşte sönükleşir,
kelimeler çoktur; fakat Kelam tektir.

Müjdelenen şey, anlatının sonunda büyük harflerin yer değiştirmesiyle gün ışığına çıkar:

Kelimeler çoktur; fakat kelam Tek'tir.

Bir üçüncüsünde ise, başlangıçtaki izlek -bıçağını bir başkasına fırlatıp öldüren kızılderilinin bahsi- anlatının olay örgüsünün tamı tamına zıddıdır: Bir arkadaşının attığı okla vurulan, kulenin tepesindeki bir adam. Uçan bıçak, yayında durmayan ok. Çok büyük sonuçlar doğurur kelimeler. Bir başka yerde işaret etmiş olduğum gibi, bir sahnenin anlatının başında tek bir defa zikredilmesi, ilerideki gündoğumu, pampa, günbatımı tasvirlerini huzur bozucu bir gerçekdışılıkla lekeler; Estanislao del Campo'nun *Fausto*'sunda olduğu gibi. Kelimelerin ve epizotların bu teleolojileri iyi filmlerde hazır ve nazırdır. İlk akla gelen, *The Showdown*'dur. Filmde birkaç maceracı, bir fahişe için kart açarlar; oyunun sonunda oyunculardan biri istediği kadına sahip olacaktır. *La ley del hampa*'nın başlangıç diyaloğu bir ithamın etrafında döner; ilk sahnede bir bulvarda silahlı çatışma olur; bu olaylar, filmin temel meselesinin habercisidir. *Dishonored*'da da tekrar eden temalar çıkar karşımıza: Kılıç, öpücük, kedi, ihanet, üzümler, piyano. Fakat, sonradan doğru çıkmaların, önsezilerin, anıtsallıkların özerk dünyasının en kusursuz betimlemesi Joyce'un yazgısının peşinden giden *Ulysses*'idir.

Gilbert'in aydınlatıcı kitabını incelemek yeterlidir, alternatif olarak, baş döndürücü romanı da incelenebilir.

Şu ana kadar söylediklerimi toparlamak gerekirse iki nedensel süreç arasında bir ayrım yaptım: Denetlenemez ve sonsuz sayıda işlemin hiç durmayan sonucu olan doğal süreç; ve teferruatın kehanetlere işaret ettiği büyülü süreç, sarih, sınırlı. Romanda olası tek dürüstlüğün ikincisinde mümkün olabileceğini düşünüyorum. Birincisini psikolojik temsillerle ilgilenenlere bırakıyorum.

1932

PAUL GROUSSAC

Kütüphanemde on cilt Groussac olduğunu tespit ettim. Hedonist bir okurum ben: Ödev duygusunun, kitap satın almak gibi son derece kişisel bir tutkumla karışmasına asla izin vermedim; imkânsız bir yazar için şansımı iki defa zorlamadım da, eski bir kitabı varsa bir ikincisinden sakındım; çuvalla kitap alma âdetim de hiç yoktur, oburlar gibi. Onlarca güçlü kanıt öne sürülebilir, Groussac'ın sürekli okunabilir olması onlardan biridir; İngilizlerin *readableness* dedikleri şey. Bu İspanyolcada oldukça nadir bir erdemdir: O titiz üslubu, kendisi çalışırken çektiği sıkıntıların önemli bir kısmını okurlara da bulaştırır. Groussac dışında bu konuda sadece Alfonso Reyes'i denedim; sarf edilen çabaya denk bir örtüklük, bir görünmezlik gördüm onda.

Böyle tek bir övgü pek aydınlatıcı değil; Groussac'm kesin bir tanımını verelim. Kendisinin hoş gördüğü veya önerdiği tanım şöyleydi: Paris'in ulaşılmaz hayatına girmeye çalışan basit bir yolcu, melezler arasında bir Voltaire misyoneri. Bu tanım onu olumlayan ulusun ve oynadığı beyefendi ro-

lünün gözünde can sıkıcıydı (ona son derece akademik işler verip evcilleştirdiklerine göre). Groussac ne klasik bir adamdı, ne de bu öğretmen tavrına mecburdu (aslında José Hernández daha fazla öyleydi). Mesela: Arjantin romanı okunmaz, bunun nedeni ölçü yoksunluğu değil, hayal gücü, coşku yoksunluğudur. Genel anlamda hayatlarımız için de bunu söylemek isterim.

Paul Groussac'da, profesörlere özgü azarlardan, herkesin alkışladığı beceriksizlikler karşısında entelijansiyanın mukaddes öfkesinden daha fazlası olduğu aşikâr. Bir şeyleri hor görürken hep çıkarsız bir haz aldı. Üslubu, karşısındakini değersizleştirmeyi adet edinmişti; zaten herhalde böyle bir üslup benimseyen herhangi birisi büyük bir rahatsızlık da duymuyordur. *Facit indignatio versum* bize Groussac üslubunun altında yatan sebep hakkında bir şey söylemez: Ölümcül ve cezalandırıcı, üstelik sadece bir kere değil (*La Biblioteca*'da öne sürülen meşhur savlardan birinde olduğu gibi) ve genelde mesafeli, rahat bir ironiyle, geri çekilmesini bilen. Bunalımı da –şefkat derecesine varasıya– iyi bilirdi; iş övgüye gelince özensizdi, hiç ikna edici değildi. Cervantes üstüne verdiği o güzelim kalleş konferansları hatırlamak yeterlidir, düşünceleri şöyle akıp gider:

> Doktor Piñero'nun polemiğinin satışa çıkarılmasının, yaygınlaşmasının önünde ciddi bir engel teşkil ettiğini ve diplomatik aylaklıkla geçen bir buçuk yılın sulu meyvesinin, Coni'nin evinde yaratacağı "etki"nin sınırlılığını görünce üzüldük. Tanrı biliyor ya öyle bir şey olmayacak ve en azından bize sorulursa, öylesine melankolik bir yazgı da gerçekleşmez zaten.

Ve kepazeliklerine devam eder, kendini bir türlü dizginleyemez:

Ben geldiğimde oradaki mavi bulutun gölgelediği ufuklarda uzanan başakların yaldızlı zaferinden sonra –şimdi düşünüyorum da– geliverir hasadın neşeli bayramı, pres makineleri fabrikalarının zengin nesrinden, şifalı şiirlerden oluşan muazzam bir fistoyla sarılıp sarmalanmış. Ve oradan uzakta, temiz bulvarlardan ve onların hastalıklı tiyatrolarından çok uzaklarda, bir kez daha tabanlarımın altında, antik Cibeles'in titremelerini hissettim, her dem doğurgan, genç; ona göre telaşsız akıp giden kış, hemen sonra gelecek olan bir başka ilkbaharın gebeliğinden başka bir şey değil...

İyi zevki şart koşmasının ardında salt terörizmle alakalı şeylerin olduğu (kötü zevkin kişisel tasarrufla alakalı olduğu) çıkarsamasını yapabilir miyiz bilmiyorum.

Eserinin hangi kısımları geleceğe kalacak sorusunu araştıran –hatta bunda uzmanlaşan– bir yazarın ölümü diye bir şey yoktur. Bu mesele pek bereketlidir, çünkü insanın ve insandan kaynaklanan sonuçların dışında var olan sonsuz sayıda düşünce olayını varsayar. Ölümsüzlük sorununun daha çok dramatik bir sorun olduğunu düşünüyorum. Kâmil insan varlığını sürdürür veya yok olup gider. Hatalarla yolundan caymaz, kıymetli nitelikleriyle var olur. Groussac: nevi şahsına münhasır. Renán en imkânsız zaferlerin peşinde. Bu ikisinin buluşmaması imkânsız. Onun salt Güney Amerikalı ölümsüzlüğü, Samuel Johnson'un İngiliz ölümsüzlüğüne tekabül eder: İki otoriter, âlim, sivridilli.

Avrupa veya Kuzey Amerika'nın ilk milletlerinden, tıpkı Groussac gibi adeta görünmez olan bir yazarın çıkmış olduğuna dair rahatsızlık verici duygu, birçok Arjantinlinin, şu paramparça cumhuriyetimizde Groussac'a önem vermesini engellemiş olmalıdır. Cumhuriyetimiz şüphesiz ona aittir.

1929

CEHENNEMİN SÜRESİ

Yıllar geçtikçe daha yorucu hale gelen spekülasyon Cehennem'le ilgili olandır. En büyük methiyecileri bile konuyu ihmal etmeye başladı. Oysa bir zamanlar biçare ama yeryüzünün sınırları düşünüldüğünde kullanışlı ve insani bir anıştırma vardı: Tanrı'nın gazabına uğrayanlar hak ettikleri cezayı cehennemde ebediyen korkunç bir acı çekerek ödeyeceklerdi; onları tamamen yok etmeyen ama hiç de dinmeyen, zamana yayılan bir işkence. Bu varsayımın tatmin ediciliği bir yana, Hıristiyanlık propogandasındaki öneminin gittikçe azaldığı su götürmez. (Hemen itiraz edilmesin: Burada *propaganda* lafını ticari bir amaçla değil, Katolikliğin kardinallerden oluşan cemaatiyle alakalı olarak kullanıyorum.) İkinci yüzyılda Kartacalı Tertullianus, Cehennem'i ve orada olanları şöyle hayal edip söze dökmüştü:

> Gösteriyi onca seven sizler, gösterilerin en büyüğüne, o en büyük yargıya hazır olun. Onca kibirli kralı, sahte tanrıyı, en derin karanlıkların hapishanesinde inlerken gördüğümde ne mutlu olacağım, ne kadar gülüp eğlenecek, bay-

ram edeceğim; Tanrı'nın adını mahkûm eden sayısız yargıcın, nice Hıristiyanı yaktıklarından kat kat büyük korkunç alevler içinde eriyip yok oluşunu izleyeceğim; kandırdıkları tilmizleriyle beraber kıpkızıl alevler içinde kızaran sayısız bilge filozofun yanışını seyredeceğim; Midas'ın değil, İsa'nın mahkemesi karşısında tir tir titreyen meşhur şairleri izleyeceğim; şimdi son derece sahici olan kendi acılarını çekerken belagatlerini sergileyen sayısız aktörü seyredeceğim... (*De spectaculis*, 30; Gibbon'ın versiyonundan alıntı.)

Takdiri İlahi'nin Kuzey İtalya'yla ilgili bazı hükümlerini, büyük bir çaba içinde anekdotlar halinde öngören Dante'de bile benzer bir coşkuya rastlanmaz. Sonrasında Quevedo'nun –dedikodu kabilinden bir anakronizm fırsatı– ve Torres Villarroel'in –salt metafor kabilinden bir fırsat– edebi cehennemleri de bu dogmanın sunduğu her geçen gün artan fırsatlar potansiyeline işaret eder. Cehennem'in gözden düşüşünü bu eserlerde izlemek mümkündür, Baudelaire'de olduğu gibi; sonsuz acılar konusunda o kadar şüpheciydi ki onlara tapma numarası yapıyordu. (Dikkat çekici bir etimolojik bağlantı: Fransızca masum *gêner* fiili [rahatsız etmek], *Kitabı Mukaddes*'teki güçlü *gehenna* [cehennem] kelimesinden gelir.)

Şimdi de Cehennem konusuna geçeyim. *Diccionario enciclopédico hispano-americano*'da konuyla ilgili çalakalem maddeyi okumak faydalı olabilir; verdiği yetersiz bilgiler için veya korku içindeki bir zangocun teoloji bilgisi düzeyinde olduğu için değil, ifşa ettiği akıl karışıklığından dolayı okunmalı. Madde, Cehennem mefhumunun Katolik Kilisesine özgü olmadığı gözlemiyle başlıyor, bunun altında yatan anlam şudur: *Masonların, bu cefaların Kilise'yle başladığını söylemesine izin veremeyiz*; ancak bu cümlenin hemen ardından Cehennem'in bir dogma olduğu söyleniyor ve hemen ardın-

dan şu ifade geliyor: "Hıristiyanlığın sarsılmaz zaferi, sağda solda çıkan sahte dinlere dağılmış bulunan tüm hakikatleri kendinde toplamasında yatar." Cehennem ister bir olgu olsun, ister doğal bir din, ister sadece vahye dayalı bir din, bundan daha heyecan verici veya daha güçlü bir teolojik varsayım düşünemiyorum. Kat kat derinlere kök salan, her yazarın, hayal güçlerini ve haysiyetini iki paralık etmek istercesine tekrar ettiği, gübresiyle, şişleriyle, ateşiyle, hendekleriyle basitin basiti manastır mitolojisini kastetmiyorum burada.[1] Kötüleri, *beatorum sede distinctodan*, yani seçilmişlerin bulunduğu yerden ayrı *in loco reale*, yani kesin bir yere yerleştirmekten başka yükümlülüğü olmayan dogmanın oluşturduğu katı mefhumdan –kötülerin ebedi cezalarını çekeceği yer mefhumundan– söz ediyorum. Aksini düşünmek tekinsizliktir. Gibbon, *History* kitabının ellinci bölümünde Cehennem'in harikalarının sayısını azaltmaya çalışmış, iki popüler bileşeni olan ateş ve karanlığın acı duygusu yaratmak için yeterli olduğunu, bunun da sonu olmayan bir süre fikriyle sonsuz bir şekilde körüklenebileceğini yazmıştı. Bu zorlu çözüm, belki de cehennemlerin tasarımının kolay olduğu sonucuna bağlanmıştır, ancak cehennemin keşfinin hayranlık uyandırıcı dehşetini hafifletememiştir. Korkunç olan, sonsuzluk niteliğidir. Süreklilik –ilahi cezanın dur durak bilmezliği, Cehennem'de uykuya yer olmaması– daha da korkunçtur, ayrıca hayal edilemez olandır. Öte yandan acının sonsuzluğu tartışmalıdır.

Bu sonsuzluk düşüncesini geçersiz kılan iki önemli ve güzel sav vardır. Bunlardan eski olanı, koşullu ölümsüzlük ve-

---

1 Şüphesiz, cehennemlerin *amatörü*, şu şerefli ihlalleri görmezden gelmezse iyi eder: Kat kat dizilmiş dört bölmesinin zemininde kirli sular bulunan,, ancak ana bölmesi devasa, tozlu ve metruk olan Sabiilerin cehennemi; cennete kabul edilmeyen lanetlilerin algılayamadığı kasvetiyle Swedenborg'un cehennemi; sonsuzluğunu beyhude bir şekilde, lüks, sanat, erotizm ve şöhretin yapaylıklarıyla öteleyen Bernard Shaw'un cehennemi (*Man and Superman*, s. 86-137).

ya yok oluşla ilgilidir. Bu savın dört başı mamur mantığına göre ölümsüzlük, yenilgiye uğramış insan doğasının bir niteliği değil, Tanrı'nm İsa'ya hediyesidir. Dolayısıyla, tam da bahşedildiği kişiye karşı kullanılamaz. Bir lanet değil hediyedir. Onu hak eden, cenneti de hak eder; ona layık bulunmayan, Bunyan'ın ifadesiyle, *ölümde ölerek kaybolur*, yani iz bırakmadan ölür. Bu sofu teoriye göre cehennem, Tanrı'nm unutuşuyla cezalandırılmış kâfir insanlıktır. Bu teorinin takipçilerinden biri de, *Historic Doubts Relative to Napoleon Bonaparte* adlı kısa tarihçesiyle meşhur Whately idi.

Daha merak uyandırıcı spekülasyonlardan biri de 1869'da evanjelist teolog Rothe'den gelmişti. Ona göre cezayı sonsuzlaştırmak – ki Şer'i sonsuzlaştırmak demekti; bu savı alttan alta lanetlilerin sonsuz cezadan mahrum bırakılmasına tekabül eden merhametle de taçlanır. Tanrı, der, yarattığı evren için *bu* sonsuzluğu istiyor olamaz. Günahkâr insan ile şeytanın, Tanrı'nm hayırsever niyetlerini sonsuza kadar istismar edebileceklerini varsaymanın rezillik olduğunu altını çizerek belirtir. (Teoloji, dünyanın sevgiyle yaratıldığını bilir. Teolojide geçen *takdiri ilahi* kavramı, zafere yazgılı olmak anlamına gelir; lanetlenmek ise bunun tam aksidir; ilahi iyilikle alakası olmayan sonsuz ıstıraplara tercüme edilebilecek, istenmedik ve seçilmedik bir durumdur.) Rothe devamında, günahkârların düşük, sefil bir hayatı olması gerektiğini savunur. Onları Yaradılış'm kıyılarında veya sonsuz uzay boşluğunda kayıp ruhlar gibi dolaşmaya, hayatın kırıntılarıyla yetinmeye layık görür. Sözlerini şöyle bağlar: "Nasıl ki iblisler koşulsuzca Tanrı'da uzaksa, nasıl koşulsuzca O'nun düşmanıysa, günahkarların edimleri de Tanrı'nın hakimiyetine karşı gelmektir; bunlar şeytani bir düzende bir araya gelmişlerdir, elbette bu düzenin bir de önderi olmalıdır. Bu şeytan hükümranlığının başı –Şeytan– değişen bir şey olarak tahayyül edilmelidir. Bu krallığın tacı altında birleşenler, nihayetinde

onun hayaletimsi varoluşu önünde diz çökerler. Bunların ardından şeytani torunları gelir (*Dogmatik*, I, 248).

Şimdi üstlendiğim görevin en zor kısmına geliyorum: İnsanlığın geliştirdiği, sonsuz bir Cehennem mefhumunu varsayan akıl yürütmelere. Bunları artan önem sırasına göre özetlemek istiyorum. Bunlardan birincisi, cehennemin disipline edici doğasıyla ilgili: Bu görüşe göre cezanın korkunçluğu tam da sonsuzluğunda yatar, bunu şüphe altında bırakmak dogmanın etkinliğini zayıflatır ve onu Şeytan'ın avucuna bırakır. Bu, polisiye bir savdır, bu nedenle çürütülmeyi bile hak etmez. İkincisi şu şekilde ifade edilebilir: *Istırap sonsuz olmalıdır, çünkü sonsuz bir Varlık olan Tanrı'nın hükümranlığına karşı gelmenin günahı da sonsuzdur.* Bu sav, o kadar çok şeyi ilgilendirir ki hiçbir şeyi kanıtlamadığı söylenebilir: Bizi, günahın büyüğü küçüğü olmaz, o halde tüm günahlar affedilemezdir sonucuna götürür. Bunun, skolastik saçmalığa verilebilecek mükemmel bir örnek olduğunu, numarasının *sonsuz* kelimesinin altında yatan anlam çoğulluğunda düğümlendiğini, bunun Tanrı'ya uygulandığında bir *koşulsuz*luğa tekabül ettiğini, acının *durmaksızın* çekildiğini, günahkâr olmanmsa hiçbir şekilde anlaşılamayacak bir şey olduğunu eklemeliyim. Ayrıca, Tanrı'nın kendisi sonsuz olduğu için Tanrı'ya karşı işlenecek bir kusurun cezası da sonsuzdur demek, Tanrı kutsal olduğu için ona inananların her yaptığını kutsal addetmeye; veya bir kaplanın yarasının da kendi bedeni gibi çizgili olması gerektiğini düşünmeye denktir.

Üçüncü sav diğerlerinden bir adım öne çıkar. Biricik olan. Belki şu şekilde ifade edilebilir: *Cennet ve cehennemin sonsuzluğu diye bir şey vardır, çünkü özgür iradenin haysiyeti böyle olmalarını gerektirir; ya yapıp etme melekesine sahibiz ya da "ben" dediğimiz şey bir yanılsamadan ibaret.* Bu akıl yürütmenin erdemi mantığında değil, ondan da ötede yat-

maktadır: Neresinden baksanız, çarpıcı bir mantıktır. Sırtımıza korkunç bir oyun yükler; bize korkunç cehennem azabı; şerde ısrar; her türlü inayeti reddetme; hiç sönmeyen yangınlara yakıt taşıma; Tanrı'yı insanın kaderi konusunda hezimete uğratma; sonsuza kadar bir gölge olma, *detestabile cum cacodaemonibus consortium* (Lat. şeytanın tiksindirici birlikteliğiyle) olma hakkı verilir. Yazgın gerçektir, der bize, sonsuz lanetleniş ve kurtuluş senin elinde, der; bu sorumluluk senin şerefindir. Bunyan'ınkine benzer bir duygu: "Tanrı beni ikna ederken oyun oynamıyordu; şeytan beni günaha çağırırken oyun oynamıyordu; dibi olmayan kuyuya düşerken, cehennem azapları içinde kıvranırken ben de oyun oynamıyordum; şimdi bunları anlatırken de oyun oynamıyorum" (*Grace Abounding to the Chief of Sinners*, Önsöz).

Bedensel acı gibi kepazeliklerin hüküm sürdüğü şu bizim akla hayale sığmaz yazgımızda, Cehennem'in süresizliği dahil her türden garipliğin mümkün olduğuna inanıyorum; öte yandan buna inanmak düpedüz günahkârlık.

Derkenar: Salt bilgi vermeyi amaçlayan bu metinde bir rüyamı anlatmak isterim. Rüyamda başka bir rüyadan uyanıyordum, felaket ve kaos sarmıştı etrafı. Bilmediğim bir odadaydım. Gün ağarmaktaydı: Solgun gün ışığı demir karyolanın ayaklarının, berjer koltuğun, kapının ve kapalı pencerenin, üstü boş masanın hatlarını çiziyordu. Neredeyim ben, diye düşündüm korkuyla, o an bilmediğimi kavradım. Kimim diye düşündüm, bilemedim. Korku içimde büyüdü. Sonra şöyle düşündüm: Bu yapayalnız uyanış Cehennem'dir, bu sonsuz nöbet benim yazgım olacak. Sonra gerçekten uyandım, titriyordum.

HOMEROS'UN VERSİYONLARI

Edebiyatın ve onun alçakgönüllü gizemi karşısındaki sorunlar arasında, çevirinin yarattığı soruna eş olanı yoktur. Kibrin tetiklediği unutkanlık; son derece yaygın olan bazı zihinsel süreçlerin açığa çıkmasından duyulan korku; hesapta olmayan bir anlaşılmazlık tehlikesine karşı tedbiri hiç elden bırakmama; bütün bunlar dolaysız yazının çeşitli biçimlerinin başında nöbet tutar. Çeviriyse, estetikle ilgili tartışmayı yansıtmaya yazgılı gibidir. Eski projelerin ölçüsüz labirenti veya akıcılığın anlık cazibesine kapılıp gitmektense görünür bir metin taklit edilir. Bertrand Russell, dışarıdaki bir nesneyi, edinilebilecek izlenimleri ışın gibi saçan dairesel bir sistem olarak tanımlar; kelimelerin sayısız yankısı düşünüldüğünde aynı şey bir metin için de söylenebilir. Çeviriler, bir metnin maruz kaldığı değişimlerin kısmi ve çok kıymetli belgeleridir. *İlyada*'nın Chapman'dan Magnien'e çok sayıda versiyonu, hareketli bir olaya dair çeşitli perspektifleri değil midir? Sarfınazarlar ve vurgulardan meydana gelmiş, upuzun bir deneysel piyango değilse nedir? (Dilleri değiştirmeyi gerektiren temel bir ihtiyaç yoktur; bu kasıtlı dikkat oyunu,

bir edebiyatın kendi bünyesinde imkânsız değildir.) Öğelerin her yeni kombinasyonunun, ister istemez özgün metinden kötü olduğunu varsaymak, dokuzuncu taslağın, H'inci taslaktan ister istemez kötü olduğunu varsaymaktır; zira ortada sadece taslaklar vardır. *Kesin metin* kavramı ancak ve ancak din veya tükenişle ilgili olabilir.

Çevirilerin daha kötü olduğu hurafesi -hani şu meşhur İtalyan özdeyişinde söylendiği gibi - kafası karışık insanların tecrübelerinden kaynaklanmıştır. Ancak tekrar okuduğumuzda değişmez ve kesin görünmeyen metin iyi bir metin değildir. Hume, o bildik nedensellik fikrini zamansal ardışıkla özdeşleştirmiştir. İyi bir film de öyledir, ikinci defa izlediğinizde daha iyi görünür; aslında tekrardan başka bir şey olmayan o şeyleri gereklilik gibi görme eğiliminde oluruz. Meşhur kitaplardaysa ilk okuma aslında ikincisidir, çünkü bu kitapları okumaya başladığımızda zaten haklarında bir şeyler biliyor oluruz. Hep işittiğimiz *klasikleri yeniden okumak* bilgeliği, bir hakikatin masumca ifadesidir gerçekte. *La Mancha'nın, adını hatırlamadığım bir köyünde, fazla uzun zaman önce sayılmaz, evde mızrağı, eski deri kalkanı asılı asilzadelerinden biri yaşardı* cümlesi tarafsız bir tanrısallığa şu an güzel görünür mü bilmem; ben sadece şunu bilirim: Bunun üstünde yapılacak tüm değişiklikler kutsal addedilen bir şeye küfürdür ve ben *Don Quijote*'ye başka bir başlangıç hayal edemem. Sanırım Cervantes bu temelsiz hurafeden uzak durmuştu, ayrıca belki de bu paragraf hiç dikkatini çekmemişti. Benimse tek yapabileceğim bu tür bir sapmayı reddetmektir. İspanyolcayı doğuştan konuştuğum için *Quijote* bana yekbiçimli bir abide gibi görünüyor; editörü, mücelliti ve dizgicisinin yaptıkları dışında değişiklik söz konusu olamaz; ne şanslıyım ki Yunanca bilmiyorum, o yüzden *Odysseia* bana, Chapman'nın kuplelerinden, Andrew Lang'ın yetkin çevirisine, Bérard'ın klasik Fransız tiyatrosu versiyonundan

Morris'in güçlü *sagas*ına veya Samuel Butler'ın ironik burjuva romanına varasıya dek hem manzum hem nesir metinlerle dolu, uluslararası bir kitapçı gibi gelir. Verdiğim örneklerin çoğu İngiliz, zira İngiliz edebiyatı oldum olası bu deniz destanına yakınlık duymuştur ve bu edebiyatın *Odysseia* versiyonlarına bakılarak yüzyıllar boyu izlediği yol anlaşılabilir. Bu heterojen, hatta çelişik zenginlik, sadece İngilizcenin evrimine veya basitçe orijinalin uzunluğuna yahut çevirmenlerin saptırmalarına veya yetkinliğine değil Homeros'a özgü bir durumla açıklanabilir: Eserde neyin şaire neyin dile ait olduğunun bilinmemesinden ileri gelen kategorik zorluk. İşte bu mutluluk verici zorluktan dolayı, her biri gerçeğine sadık, her biri hakiki, bol çeşitli onca versiyon mümkün olabilmiş.

Sıfatlara verilebilecek örnekler arasında Homeros'unkilerden daha güzelini bilmem. İlahi Patroklos, besleyici toprak, şarapsı deniz, sert toynaklı atlar, nemli dalgalar, kara gemi, kara bulut, sevgili dizler gibi ifadeler tekrar tekrar karşımıza çıkıp en olmadık zamanlarda sarsar bizi. Bir yerde, *Ezop'un kara sularını içen zengin asiller*den bahseder Homeros; bir başka yerde, *tanrıların ölümcül emriyle Kadmeialıları yöneten, sonra tatlı Thebes'te perişan olan* trajik bir kraldan. İleride şatafatlı çevirisini ele alacağımız Alexander Pope, değiştirilmesi hiçbir şekilde kabul edilmez olan bu sıfatların liturjik nitelikte olduklarına inanıyordu. Üsluba eğilen uzun yazısında Rémy de Gourmont, bunların bir zamanlar büyülü olma ihtimaline işaret ederken elbette günümüzde geçerli değildir bu. Bana kalırsa aslına sadık kalınan bu sıfatlar, günümüzde edatlara tekabül ediyor: Kimi kelimelerin önüne ister istemez eklenen, hiçbir yaratıcı oynamaya izin vermeyen alçakgönüllü ve zorunlu sesler. "Ayakta durmak" ifadesinin doğru, "ayakla durmak" ifadesinin yanlış olduğunu biliriz. Halk ozanı, Patroklos'u nitele-

yen doğru sıfatın "ilahi" olduğunun farkındaydı. Her iki örnekte de estetik bir önerme söz konusu değildir. Bu fikirleri öne sürerken coşku içinde değilim; burada kesin olan tek şey, yazara ait olanla dile ait olanı ayrıştırmanın imkânsızlığı. Agustín Moreto'dan

Peki öylesine şık bir evde,
O kutsal gün boyu ne yaptılar?

dizelerini okuduğumuzda (tabii hasbelkader Agustín Moreto okumaya karar vermişsek eğer), günün kutsallığının, yazarın değil İspanyolcanın bir niteliği olduğunu biliriz. Homeros'ta ise, bu tip vurgular karşısında sonsuz bir cehalet içinde kalırız.

Lirik veya melankolik bir şairde, niyetlerine yönelik güvensizliğimiz yıkıcı etkiler doğurabilir; ancak upuzun savları anlaşılır bir biçimde ifade eden bir yorumcu karşısında durum böyle değildir. *İlyada* ile *Odysseia*'daki olaylar olduğu gibi günümüze kalmıştır; halbuki Akhilleus ile Odysseus; Homeros onlara bu adları verirken ne kastetmişti; onlar hakkında tam olarak ne düşünmüştü... bu soruların cevabı kaybolup gitti. Homeros'un eserlerinin günümüzdeki durumu, bilinmeyen nicelikler arasındaki kesin ilişkileri temsil eden karmaşık bir denkleme benzetilebilir. Bir çevirmenin gözünde bundan daha büyük bir zenginlik yoktur. Browning'in en meşhur kitabı, bir suçun, ona iştirak edenlerce anlatılmış son derece ayrıntılı on anlatısından meydana gelir. Tüm tezatlar, olaylardan değil karakterlerden kaynaklanır; her biri Homeros'un on meşru versiyonu kadar yoğun ve dipsizdir.

Newman ile Arnold arasındaki o güzel tartışma (1861-1862), tartışmacıların kendisinden daha önemliydi; iki temel çeviri yaklaşımı kapsamlı bir biçimde tartışılmıştı. Newman sadık çeviriyi savunuyor, tüm sözel özgünlüklerin ak-

tarılması gerektiğini iddia ediyordu; Arnold ise okurun dikkatini dağıtan veya bozan tüm ayrıntıların kesinlikle atılması gerektiğini; her dizede başka bir şekilde karşımıza çıkan Homeros'un, asli veya geleneksel Homeros karşısında boyun eğdirilmesi gerektiğini, sözdiziminde basitlik, düşüncede basitlik, hızlı bir akışkanlık ve azametin yakalanması gerektiğini söylüyordu. İkinci yaklaşım, tektipliğin ve ciddiyetin hazlarını temsil ederken birincisi de sürekli karşımıza çıkan küçük küçük sürprizleri.

Şimdi Homeros'tan seçtiğim bir pasajın birkaç farklı akıbetinden bahsetmek istiyorum. Pasajda Odysseus, Kimmerialıların şehrinde, bitmek bilmez bir akşamda, Akhilleus'un hayaletine bazı olaylar anlatır. Anlattıkları, Akhilleus'un oğlu Neoptolemos'un akıbetiyle ilgilidir (*Odysseia,* XI).*

Buckley'in sadık versiyonu şu şekildedir:

> But when we had sacked the lofty city of Priam, having his share and excellent reward, he embarked unhurt on a ship, neither stricken with the sharp brass, nor wounded in fighting hand to hand, as oftentimes happens in war; for Mars confusedly raves.

Bir o kadar sadık, fakat arkaikleştirici çeviri ise Butcher ile Lang'a aittir:

(*) Bu pasajın Azra Erhat, A. Kadir çevirisi şu şekildedir:

"Sonunda Troyalıların sivri kalesini yıkınca biz,
seçkin bir onur payı aldı, bindi gemisine,
hiçbir şeyi yoktu, vurulmamıştı sivri tunçla,
teke tek savaşta bile yara almamıştı,
oysa savaşta çok alırdı insan bu yaralardan,
çünkü Ares, kimseyi ayırt etmeden saldırırdı kalabalığa."

(*Odysseia,* XI, çev. Azra Erhat, A. Kadir. 27. basım. İstanbul: Can Yayınları, s. 210.)

But after we sacked the steep city of Priam, he embarked unscathed with his share of the spoil, and with a noble prize; he was not smitten with the sharp spear, and got no wound in close fight: and many such chances there be in war, for Ares rageth confusedly.

Cowper aynı pasajı 1791'de şu şekilde çevirmişti:

At length when we had sack'd the lofty town
Of Priam, laden with abundant spoils
He safe embark'd, neither by spear of shaft
Aught hurt, or in close fight by faulchion's edge
As oft in war befalls, when wounds are dealt
Promiscuous, at the will of fiery Mars.

Pope'un 1725 tarihli çevirisi ise şöyledir:

And when the Gods our arms with conquest crown'd
When Troy's proud bulwarks smok'd upon the ground,
Greece to reward her soldier's gallant toils
Heap'd high his navy with unnumber'd spoils.
Thus great in glory from the din of war
Safe he return'd, without one hostile scar;
Tho' spears in the iron tempests rain'd around,
Yet innocent they play'd and guiltless of a wound.

George Chapman'm 1614 tarihli çevirisi de şu şekildedir:

... In the event,
High Troy depopulate, he made ascent
To his fair ship, with prise and treasure store
Safe; and no touch away with him he bore
Of far-off-hurl'd lance, or of close-fought sword,

Whose wounds for favours and war doth oft afford,
Which he (though sought) miss'd in war's closest wage.
In close fights Mars doth never fight, but rage.

Ve Butler'ın 1900 tarihli çevirisi:

Yet when we had sacked the city of Priam he got his handsome share of the prize money and went on board (such is the fortune of war) without a wound upon him, neither from a thrown spear nor in close combat, for the rage of Mars is a matter of great chance.

En başta bahsettiğim iki versiyon -sadık olanlar- birkaç nedenden ötürü sarsıcı olabilir: Şehrin yağmalanmasından saygıyla söz edilmesi; savaşçıların savaşlarda genellikle yaralandıklarına dair içten ifade; dövüşün sonsuz karmaşasının bir anda tek bir tanrıya odaklanması; bir tanrının cinnet hali. Bunlardan daha az etkileyici olmakla birlikte başka hazlar da devreye girer: Burada alıntıladığım parçalardan birinde *embarked on a ship* ifadesiyle şişirilen güzel anlatım; bir başkasında bağlaç kullanımı: *and many such chances there be in war.*[1] Cowper'a ait olan üçüncü versiyon, aralarından en za-

1 Homeros'un bir başka âdeti, çelişkili bağlaçları bolca kullanmasıydı. İşte birkaç örnek:

"Die, but I shall receive my own destiny wherever Zeus and the other immortal gods desire" (*Sen öl, ben de boyun eğerim kaderime, / ömrüme son verince Zeus'la öbür ölümsüzler* [*Ilyada*, XXII, çev. Azra Erhat, A. Kadir, s. 537].)

"Astyokhe, daughter of Aktor: a modest virgin when she ascended to the upper rooms of her father's dwelling, but secretly the god Ares lay beside her" (*Azeusoğlu Aktaros'un sarayında Astyokhe doğurmuştu onları; / saygıdeğer kızoğlankız çıkmıştı bir gün kadınlar katına, / gizlice çiftleşmişti güçlü Ares'le.* [*Ilyada*, II, agy. s. 120].)

"[*The Myrmidons*] were like wolves carnivorous and fierce and tireless, who rend a great stag on a mountainside and feed on him, but their jaws

rarsız olanıdır: Milton'cu vurguların izin verdiği ölçüde aslına sadık kalabilmiştir. Pope'unkiyse olağanüstüdür. Şatafatlı diline (ki Góngora'nınkine benzer), aklına geldiği gibi, mekanik bir biçimde kullandığı süperlatifler damgasını vurmuştur. Örneğin kahramanın yegâne kara gemisi, Pope'ta kocaman bir filoya dönüşür. Bu çoğaltma ilkesine uyan di-

---

are reddened with blood" (*Çiğ et yiyen kurtlar gibiydi hepsi, / yürekler ağzına dek doluydu saldırma gücüyle, / dağlarda yaşayan azgın kurtlara benziyorlardı, / boynuzlu koca bir geyiği parçalayıp yiyen kurtlara, / hepsinin çeneleri kandan kıpkırmızı kesilir de hani* [*Ilyada*, XVI, agy. s.407].)

"Zeus of Dodona, god of Pelasgians, O god whose home lies far! Ruler of wintry harsh Dodona! But your ministers, the Selloi, live with feet unwashed, and sleep on the hard ground" (*Dodonalı Zeus, Pelasg soyunun tanrısı, / uzaklarda, soğuk kışlı Dodona'da hüküm süren, / çevresinde, ayaklarını yıkamaz, yerde yatar* [*Ilyada*, XVI, agy. s.409].)

"Be happy, lady, in this love, and when the year passes you will bear glorious children, for the couplings of the immortals are not without issue. But you must look after them, and raise them. Go home now and hold your peace and tell nobody my name, but I tell it to you; I am the Earthshaker Poseidon" (*Hoşnut ol bu birleşmeye, ey kadın, hoşnut ol, / güzel çocuklar doğuracaksın, yıl geçmeden, / çocuksuz bittiği görülmüş değil sevişmesi ölümsüzlerin, / sen beslersin onları, sen büyütür, sen yetiştirirsin. / Dön şimdi evine, dilini tut, kimseye verme adımı, / Poseidon Tanrı'yım ben, yeri sarsan, bunu bir sen bil.* [*Odysseia*, XI, çev. Azra Erhat, A. Kadir, 27. basım, s.203].)

"After him I was aware of Powerful Herakles; his image, that is, but he himself among the immortal gods enjoys their festivals, married to sweet-stepping Hebe, child of great Zeus and Hera of the golden sandals" (*Sonra da Herakles'in gücüne ilişti gözüm, / ama kendisi değildi bu, görüntüsüydü Herakles'in, / şölendeydi kendisi, ölümsüz tanrılar arasında, / güzel topuklu Hebe vardı yanında, / büyük Zeus'un altın sandallı Hera'nın kızı.* [*Odysseia*, XI, agy. s.212].)

Bunlara, George Chapman'ın bu son pasajın gösterişli çevirisini eklemek istiyorum:

Down with these was thrust
The idol of the force of Hercules,
But his firm self did not such fate oppress.
He feasting lives amonghst th'immortal States
White-ankled Hebe and himself made mates
In heav'nly nuptials. Hebe, Jove's dear race
And Juno's whom the golden sandals grace.

zelerin tamamı şu iki geniş kategoriye ayrılabilir: Salt belagatle ilgili olanlar (*And when the Gods our arms with conquest crown'd*) ve görsel olanlar (*When Troy's proud bulwarks smok'd upon the ground*). Konuşmalar ve gösteriler: İşte Pope budur. Tutkulu Chapman da gösterişlidir, ancak belagatten çok liriktir onun tanımlayıcı özelliği. Butler ise onların aksine, tüm görsel fırsatları görmezden gelme ve Homeros'un metnini bir dizi teskin edici habere indirgemekteki kararlılığını sergiler.

Peki bu çevirilerden hangisi sadıktır, diye soracaktır belki okur. Tekrar ediyorum: Hiçbiri veya hepsi. Şayet sadakat Homeros'un hayallerine ve resmettiği, geri getirilemez insanlara ve günlere atıfta bulunmaksa, bunlardan hiçbirisi sadık değildir; onuncu yüzyılda yaşayan bir Yunanlıya ise hepsi sadık görünürdü herhalde. Şayet sadakat derken Homeros'un niyetlerini kastediyorsak, yukarıdaki örneklerden "sadık" olarak tanımladıklarım hariç hepsi işimizi görürdü; zira böyle tanımlananların erdemi, tamamen çağdaş pratiklerle aralarındaki tezatta gizlidir. Butler'ın sütliman versiyonunun, en sadık versiyon olması çok da imkânsız görünmüyor.

1932

AKHILLEUS İLE KAPLUMBAĞANIN SONSUZ YARIŞI

Mücevher (*joya*) kelimesinin içerimleri –kıymetli küçük şey, narin ama ille de kırılgan değil, taşıması kolay, nüfuz edilemezliği de dışlamayan bir yarısaydamlık, her dem taze çiçek– bu yazıda işimize yarayacak. Akhilleus'un paradoksunu daha iyi bir nitelendirecek başka bir şey düşünemiyorum; yirmi üç yüzyılı aşkın bir süredir yanlışlığını kesin bir şekilde kanıtlayan kesin kanıtlara karşı öylesine kayıtsızdır ki, artık onun sonsuzluğunu selamlayabiliriz. Böyle bir dayanıklılığın tekrar tekrar önerdiği gizem, insanlığa sunduğu güzel cehalet fırsatları, şükranla kabul etmekten başka çaremiz olmayan cömert hediyelerdir. Haydi bir kez daha hatırlayalım paradoksu; sırf şaşkınlığımızı yenmek ve sır dolu açıklamalarla kendimizi ikna etmek için. Paradoksun sunumuna ve en dikkate değer revizyonlarına birkaç sayfa –birkaç an– ayırmak istiyorum. Bilindiği gibi paradoksun kâşifi, evrende herhangi bir şeyin olmasının mümkün olmadığını savunan Parmenides'in tilmizi Elealı Zenon'dur.

Kütüphane, bu muhteşem paradoksa dair birkaç versiyon sundu bana. Bulduğum kaynaklardan birincisi, İspanyol-

canın şahı İspanyolca-İngilizce sözlük. Yirmi üçüncü ciltte bulduğum ilgili girdi şu dikkatli ifadeye indirgenebilir: *Hareket diye bir şey yoktur: Akhilleus tembel kaplumbağayı hiç yakalayamazdı.* Bu tespiti bir kenara koyarak G.H. Lewes'in daha az aceleci açıklamasına yöneldim; *Biographical History of Philosophy* adlı eseri, artık kibirden mi meraktan mı bilmem ilk yöneldiğim spekülatif okuma oldu. Açıklamasını şu şekilde aktarabilirim: Hızın simgesi olan Akhilleus, yavaşlığın simgesi olan kaplumbağayı yakalamak zorundadır. Akhilleus, kaplumbağadan on kat hızlı koşar, ayrıca yarışın başında ona on metre avans verir. Akhilleus o on metreyi koştuğunda kaplumbağa bir metre koşar; Akhilleus, aralarında kalan o bir metreyi koştuğunda kaplumbağa bir desimetre koşar; Akhilleus o desimetreyi koştuğunda kaplumbağa bir santimetre koşar; Akhilleus o santimetreyi koştuğunda kaplumbağa bir milimetre koşar; Akhilleus o milimetreyi koştuğunda kaplumbağa milimetrenin onda birini koşar ve bu böyle sonsuza kadar gider, Akhilleus ne kadar koşarsa koşsun aradaki farkı kapatamaz. İşte ölümsüz paradoks.

Şimdi de sözünü ettiğim aksini ispatlama girişimlerine geçeyim. En eskileri –yani Aristoteles ile Hobbes'unkiler– John Stuart Mill'in formüle ettiği ispat, çürütmeye içkindir. Ona göre problem, kafa karıştırma hilesinin basit bir örneğiydi. Şu argümanla çürütebildiğini düşünür:

> Sofizmin sonunda varılan sonuca göre *sonsuza kadar*, hayal edilebilir herhangi bir zaman dilimidir; bu örnekteyse, zamanı bölen alt dilimlerden herhangi biridir. Yani elimizdeki dilimi ona bölebiliriz; sonra her bir dilimi bir daha ona böleriz; bunu istediğimiz kadar sürdürebiliriz; başka bir deyişle bu bölme dizisinin sonu yoktur, dolayısıyla olayın olup bittiği zamanın da sonu yoktur. Fakat sınırsız sayıda bölme işlemi, ancak sınırlı bir dilimin içinde olabilir. Bu ar-

gümanın ispatladığı tek sonsuz süre, aslında beş dakikalık bir dilimin içine sığar. Bu beş dakika bitmediği sürece, geriye kalan süre ona bölünebilir, sonra bir daha bölünür, istendiği kadar bölünür; ki bu da toplam sürenin beş dakika olduğu gerçeğiyle çelişmez. Kısacası bu akıl yürütme, sınırlı bir mesafeyi kat etmek için, sonsuz sayıda bölünebilen sonlu uzunlukta bir zamana ihtiyaç olduğunu ispatlar" (Mill, *System of Logic*, V. Cilt, 7. Bölüm).

Bu noktada okurun düşüncesini tahmin edemiyorum, fakat bana Mill'in başardığını söylediği ispat çürütme işlemi, paradoksun bir kez daha serimlenmesinden başka bir şey değil gibi geliyor. Akhilleus'un hızı, gereken zamanı tayin etmek için 1 metre/saniye olarak düşünülebilir:

10 + 1 + 1/10 + 1/100 + 1/1000 + 1/10000 ...

Bu geometrik ilerleyen toplamın limiti on ikidir (artı tamı tamına on bir tam beşte bir; artı tamı tamına on bir çarpı üç tam yirmide beş), fakat bu limite asla ulaşılamaz. Başka bir deyişle kahramanımızın rotası sonsuz olacaktır, sonsuza kadar koşacaktır; fakat on iki metreden önce koşmayı bırakacaktır ve onun sonsuzluğu, on iki saniye dayanamayacaktır. Bu yöntemsel çözülme, her defasında biraz daha az olmak üzere bir uçuruma sınırsızca düşüş aslında elimizdeki probleme düşman değildir: Bilakis onu daha iyi hayal etmemizi sağlar. Ayrıca gözden uzaklaşan koşucuları gözümüzde canlandırmayı da unutmayalım; sadece perspektiften dolayı değil, kapladıkları mikroskopik alanların zorunlu kıldığı hayranlık uyandırıcı kısalmalardan dolayı da. Bu birbirine bağlı uçurumların, umutsuzca sürdürdükleri hem hareketsizlik hem aşırı coşku halleriyle uzamı da erittiğini; hatta daha da büyük bir vertigo hissi vererek yaşayan zamanı da yok ettiğini görmek lazım.

Bir başka kararlı çürütme girişimi 1910'da Henri Bergson'dan, dikkate şayan *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* başlıklı, daha adıyla soru soran kitabıyla geldi. İlgili pasaj şu şekildedir:

> Bir taraftan harekete, kat ettiği uzamın tam da bölünebilirliğini atfediyoruz, bir nesnenin bölünebildiğini, hareketin bölünemediğini unutuyoruz. Bir taraftan da tam da bu hareketi, hareket eden nesnenin izlediği çizgiye uygulayarak uzama projekte etmeye alışmışız, yani ona somut bir form veriyoruz. Hareket ile katettiği uzam arasındaki bu karışıklıktan, bizim kanaatimize göre, Elea Okulu'nun sofizmi doğmuş: İki noktayı birbirinden ayıran aralık sonsuz sayıda bölünebilir olduğundan ve eğer hareket, tıpkı aralık gibi böyle parçalardan oluşuyorsa, aralık asla katedilemez. Fakat doğrusu şudur: Akhilleus'un adımlarının her biri basit, bölünemez bir harekettir ve bu hareketlerden belli sayıda yapıldığında Akhilleus kurbağanın önüne geçer. Elea yanılsaması, bu tekil hareketler dizisini *sui generis*, bu harekete sahne olan homojen uzamla özdeşleştirmekten gelir. Böylece bir uzam herhangi bir yasaya göre bölünebilir ve yeniden kurulabilir; buradan hareketle, Akhilleus'un hareketinin tamamını, ama bu sefer Akhilleus'un değil kaplumbağanın adımlarıyla yeniden kurgulama yetkisini kendilerinde görmüşler. Akhilleus'un kaplumbağanın peşinde olduğu versiyon yerine, birbirleri arasında düzenli aralıklar olan iki kaplumbağa koymuşlar; birbirlerini asla yakalamayacak şekilde aynı adımları aynı anda atma konusunda anlaşmış iki kaplumbağa. Peki Akhilleus neden kaplumbağanın önüne geçer? Çünkü Akhilleus'un her adımı ve kaplumbağanın her adımı, birer hareket olarak bölünemezdir, uzamda da farklı büyüklüktedirler: Öyleyse, fazla geçmeden Akhilleus'un katettiği uza-

mın toplamının, kaplumbağanın kat ettiği uzamın toplamından uzun çıkar ve birincinin verdiği avans hızla kapanır, ki Zenon'un, Akhilleus'un hareketini kaplumbağanın hareketiyle aynı yasaya göre yeniden kurarken düşünemediği şey budur: Sadece uzam rastlantısal olarak kurulmaya ve bozulmaya açıktır, bu da onun hareketle karıştırılmasına neden olur. (*Datos inmediatos*, Barnés'in İspanyolca basımından, ss. 89-90. Bu arada, çevirmenin bazı bariz hatalarını düzelterek aktardım.) Bergson'un argümanı bir tavizdir aslında. Uzamın sonsuz şekilde bölünebilir olduğunu kabul eder, ancak zamanın bölünebilirliğini kabul etmez. Okurun dikkatini dağıtmak için bir yerine iki kaplumbağa kullanır. Birbirleriyle bağdaşmayan bir zaman ile bir uzamı ilişkilendirir: *Mükemmel yenilik coşkusuyla.* William James'in aniden kesintiye uğrayan zamanı ile yaygın inanışa göre sonsuz şekilde bölünebilen uzam.

Bu noktada, tüm seçenekleri eledikten sonra elde kalan tek çürütmeye ulaşıyorum; orijinaline değen tek esine, zekânın estetiğinin talep ettiği erdeme: Bertrand Russell tarafından formüle edilmiş olan kanıta. Bu kanıtla, William James'in asiller asili *Some Problems of Philosophy* adlı kitabında karşılaştım ve ortaya atılan bütünsel kavram, mucidinin daha önceki kitaplarında da bulunabilir (*Introduction to Mathematical Philosophy*, 1919; *Our Knowledge of the External World*, 1926). İnsandışı bir sarihliğe sahip, tatminkâr olmayan yoğun kitaplar. Russell'a göre sayma işlemi (içsel olarak) iki seriyi birbirine eşitlemekti. Örneğin Mısır'da, kapısında kırmızı işaret olanlar dışındaki her evde doğan ilk oğul Melek tarafından öldürülürse, kırmızı işaret kadar oğulun da ölümden kurtulacağı açıktır ve tamı tamına kaç çocuk olduğunu saymanın önemi yoktur. Burada nicelik belirsizdir; sonsuzlukla özdeş olduğu başka işlemler de olabilir. Doğal

sayılar sonsuzdur örneğin, fakat bu seride tek sayılarla çift sayıların birbirine eşit olduğunu gösterebiliriz.

1'e karşılık 2
3'e karşılık 4
5'e karşılık 6, vb.

Kanıt banal olduğu kadar kusursuzdur da, fakat aşağıdakinden farklı değildir. Bu kanıtta da, ne kadar sayı varsa 3018'in o kadar katı vardır:

1'e karşılık 3018
2'ye karşılık 6036
3'e karşılık 9054
4'e karşılık 12072, vb.

Bu sayıların eksponansiyel kuvvetleri için de aynı şey söylenebilir, ilerledikçe daha nadir sayılar haline gelirler.

1'e karşılık 3018
2'ye karşılık 3018^2 (9.108.324)
3'e karşılık vb.

Bu olguların dahice kabulü, sonsuz bir kümenin –örneğin doğal sayılar dizisi– her bir üyesinin sonsuz bir seriye bölünebildiği formüle esin kaynağı olmuştur. Saymanın bu ileri düzeylerinde parça bütünden daha az büyük değildir; evrendeki noktaların kesin sayısı, evrende bulunan herhangi bir metre veya desimetre uzunluktaki veya bir yıldızın yörüngesindeki nokta sayısına eşittir. Akhilleus problemi de bu kahramanca cevaba uygundur. Kaplumbağanın işgal ettiği her yer, Akhileus'un işgal ettiği başka bir yerle orantılıdır ve birbirine simetrik iki serideki her bir noktanın karşılıklı ola-

rak tamı tamına örtüşmesi bu iki serinin eşitliğini gösterir. Kaplumbağaya başlangıçta verilen avanstan tek bir periyodik artık bile kalmaz. Yarış güzergâhının son noktası, Akhilleus'un rotasının son noktası ve yarışın zamanının son ânı, birbiriyle matematiksel olarak örtüşen terimlerdir: İşte Russell'ın çözümü budur. James, rakibinin teknik üstünlüğünü inkâr etmeden, onun fikrine katılmamayı tercih eder. Russell'ın beyanları (der yazar), sonsuzun *sabit* kategorisi değil *büyümeyle* ilgili olan kategorisine dair gerçek zorluktan yakayı kurtarır; yarışın koşulmuş olduğunu ve problemin iki rotayı eşitlemek olduğunu varsayarken göz önüne alınan zorluk. Öte yandan, bu ikisine ihtiyaç yoktur: Her yarışçının rotası veya içi boş zamanın atlaması, bir önceki aralığın kendini her aşamada dayatmaya devam ederken ve yolda belirli bir engel teşkil ederken bir hedefe ulaşmanın zorluğuna işaret eder (*Some Problems of Philosophy*, 1911, s. 181).

Yazımın sonuna geldim, fakat spekülasyonumuz bitmedi. James'in dikkat çektiği üzere Elealı Zenon'un paradoksu, sadece uzamın gerçekliğine değil, daha kırılgan, daha incelmiş bir zamansal gerçekliğe yönelik de bir girişimdir. Fiziksel bir beden içinde varoluş, sabit devamlılık, hayatın içinde bir öğleden sonrası akışının da böyle bir maceranın meydan okumasına tabi olduğunu da eklemeliyim. Bu çözülme, tek bir sözcük, *sonsuz* sözcüğü tarafından gerçekleştirilir; korkusuzca benimsediğimiz kaygı uyandırıcı bir sözcük (ve sonra kavram); bir kere düşüncemizi ele geçirdi mi ardından patlamasına ve ölümüne neden olur. (Böylesine habis bir sözcükle eskilerde verilen başka cezalar da vardır: Örneğin, gelen her yeni kralla boyu yarıya inen Liang krallarının asalarına dair şu Çin efsanesi. Arka arkaya gelen hanedanlarca güdükleştirilen asa hâlâ mevcuttur.) Yukarıda sunduğum üstün nitelikteki düşüncelerden sonra benim görüşüm, münasebetsiz ve sıradan görünmek gibi çifte bir risk

taşıyor. Yine de şu şekilde formüle etmek istiyorum: Zenon yenilmezdir, uzam ve zamanın idealliğini kabul etmediğimiz sürece. İdealizmi, algılananın somut olarak büyümesini kabul edecek olursak, kendimizi o zaman paradoksun *mise en abîme*'inden kurtarabiliriz.

Bu kadarcık bir Yunanlı kafa karışıklığı bizim evren kavrayışımızı etkiler mi, diye soracaktır okurum.

WALT WHITMAN ÜZERİNE BİR NOT

Edebiyat uğraşısı kişide mutlak bir kitap inşa etme tutkusunu harekete geçirebilir; adeta Platonik bir arketip gibi tüm kitapları içeren bir kitapların kitabı, yıllar geçse de erdemi tükenmeyecek bir nesne. Bu tutkuyu besleyenler kendilerine yüksek konular seçmiştir: Şair Rodoslu Apollonios denizin tehlikelerini bertaraf eden ilk gemiyi; Lucanus, kartallarla kartalların birbirlerine girdikleri Caesar ile Pompeius'un büyük savaşını; Camões, Lusitanyalıların Şark'taki ordularını; Donne, Pythagoras dogmasına dayalı ruh göçlerini; Milton, günahların en eskisini ve Cennet'i; Firdevsi, Sasani hanedanlarını anlatmıştır. Sanırım Góngora, önemli bir kitabın önemli konulardan uzak durabileceği düşüncesini ilk öne sürendir; Cascales ile Garcián'ın işaret ettikleri ve tasvip etmedikleri gibi *Soledades*'teki beyhude hikâye, bile isteye önemsizdir (*Cartas filológicas,* VIII; *El Criticón*, II, 4). Mallarmé harcıâlem konularla yetinmezdi; büyüklüğü olumsuzluklarda arardı: Bir çiçeğin veya kadının yokluğu; şiir yazılmak üzere olan sayfanın beyazlığı gibi. Pater gibi, tüm sanatların müziğe meylettiğini hissederdi; temelinde

biçimin olduğu sanat, müzik. Mallarmé'nin günah çıkarması olarak görülebilecek *Tout aboutit à un livre* adlı eseri, Homeros'un "tanrılar istemişler de dokumuşlar yıkımı insana, / gelecek kuşaklara destan konusu olsun diye" ifadesinin özeti gibidir (*Odysseus*, VIII, agy. s.162). Yeats, 1900 yaklaşırken, mutlak olanı, genel hafıza, yani nabzı tek tek insanların zihinlerinin altında atan o büyük tek Hafıza'yı uyandıran simgelerin maharetinde aramıştı; bu simgeleri Jung'un arketipleriyle kıyaslamak lazım. Barbusse, haksız yere unutulmuş olan kitabı *L'enfer*'de, zamanın sınırlarını, insanın temel edimlerinin şiirsel anlatısı vasıtasıyla bertaraf etmişti (ya da etmeye çalışmıştı); Joyce, *Finnegans Wake*'te aynı şeyi birbirinden ayrı çağların özelliklerini aynı anda vererek yapmaya çalıştı. Bir sonsuzluk görünümü yaratmak için kasten anakronizmlerle oynamak, Pound ve T.S. Eliot'un da başvurduğu bir yoldu.

Birkaç yordamla ilgili bazı notlar almışım; hiçbiri Whitman tarafından 1855 senesinde uygulananı kadar tuhaf değil. Ele almadan önce, söyleyeceklerimin bağlamını yaklaşık olarak oluşturan birkaç görüşten bahsetmek istiyorum. Birincisi İngiliz şair Lascelles Abercrombie'ninki. "Gördüğümüz kadarıyla Whitman, asil deneyiminden, modern edebiyatın az sayıda büyük şeylerinden biri olan şu canlı ve kişisel imgeyi damıtmıştır: Kendisinin imgesini." İkincisi Sir Edmund Gosse'ye aittir. "Hakiki bir Walt Whitman yoktur... Whitman, edebiyatın protoplazma halidir: Öylesine basit bir entelektüel organizmadır ki, ona yaklaşan anlatılarla sınırlar kendini." Üçüncüsü ise bana ait. Whitman üzerine yazılan hemen her şeyin altı, bitimsiz iki hata tarafından oyulur. Birincisi, edebiyat insanı Whitman'm basitçe *Leaves of Grass*'ın yarı ilahi kahramanıyla özdeşleştirilmesidir; Don Quijote'nin *Quijote*'deki kahramanla özdeşleştirilmesi gibi. İkincisi, şiirlerinin üslup ve lügatinin, onun hakkında yazanlar ta-

rafından çılgınca benimsenmesi, yani kişinin açıklamaya çalıştığı şaşırtıcı fenomeni sahiplenmesidir.

Ulysses'in bir biyografisinde, kahramanın (Agamemnon, Laertes, Polyphemos, Kalypso, Penelope, Telemakhos, domuz çobanı, Skylla ile Kharybdis'in tanıklıklarına dayanarak) İthake'den hiç çıkmamış olduğunun iddia edildiğini hayal edelim. Böyle bir kitabın bizi aldatması –allahtan sadece varsayımsal bir durum– Whitman'ın bütün biyografilerinde olan şeydir. Dizelerin cennetinden gündelik hayatın yavan olaylarına geçiş, melankolik bir geçiştir. Bu kaçınılmaz melankoli, paradoksal şekilde, biyografi yazarının iki Whitman varmış gibi yazmasıyla derinleşir: *Leaves of Grass*'ın "içten, belagatli vahşisi" ile onu icat eden zavallı yazar.[1] Birincisi hiç California'da veya Platte Kanyon'da bulunmamıştır; Platte Kanyon'la ilgili sözü döndürüp dolaştırır (Spirit that Formed this Scene), California'da madencilik yapmıştır (Starting from Paumanok, 1). İkincisi 1859'da New York'tadır; birincisiyse o yılın 2 Aralığında Virginia'da, kölelik aleyhtarı ihtiyar John Brown'ın infazını izlemiştir (Year of Meteors). İkincisi Long Island'da doğmuştur; birincisi de öyle (Starting from Paumanok), fakat aynı zamanda güney eyaletlerinden birinde de doğmuştur (Longings for Home). İkincisi iffetli, mesafeli ve daha ziyade suskundur; birincisiyse coşkulu ve sefahat düşkünü. Bu tip çelişkilerin sayısı arttırılabilir; ancak esas önemli olan *Leaves of Grass*'ın dizelerini yazan mutlu serseri şairin o dizeleri yazma yeteneğine sahip olup olmadığıdır.

Byron ve Baudelaire, meşhur kitaplarında mutluluklarını dramatize ederler; Whitman ise mutluluğunu. (Otuz yıl sonra, Nietzsche Sils-Maria'da Zerdüşt'ü keşfedecekti; o pe-

1 Henry Saidel Canby (Walt Whitman, 1943) ve Mark van Doren (Viking Press'ten çıkan antolojisi, 1945) bu farkı çok iyi görmüştü. Bildiğim kadarıyla başka gören olmadı.

dagog da mutludur veya en azından mutluluğu salık verir, ancak var olmamak gibi bir kusuru vardır.) Başka romantik kahramanlar da vardır, kılı kırk yararcasına farklılıklarını vurgulayan (Vathek bu serinin başını çeker, Edmond Teste'in geride kaldığı söylenemez, ardından başkaları da gelir); Whitman o coşkulu tevazusuyla tüm insanlara benzemek ister. *Leaves of Grass*'ın "kadınlı erkekli popüler insanların bileşimi olan büyük bir kolektif kişinin şarkısı" olduğunu söyler (*Complete Writings*, V. 192). Veya Song of Myself'teki (17) şu ölümsüz dizelerde:

Bunlar gerçekte her çağdan, her ülkeden, tüm insanların
düşünceleri, bana özgü değil,
Benim olduğu kadar senin de değilseler, yok say,
Hem bilmece hem bilmecenin cevabı değilseler, yok say,
Uzak oldukları kadar da yakın değilseler, yok say.
Toprağın, suyun olduğu her yerde büyüyen çimendir bu,
*Yerküreyi yıkayan ortak havadır.**

Burada panteizm, Tanrı'nın aynı anda birçok çelişik ve (hatta daha doğrusu) muhtelif şey olduğunu söyleyen cümleleri yayar. Buna şöyle bir örnek verilebilir: "Ayin benim, sunu benim, ana babalara adak benim, ot benim, dua benim, tanrılara dökülen yağ benim, ateş benim" (Bhagavat-Gita, IX, 16). Daha erken tarihlerde yazılmış, kafa karıştırıcı bir dize Heraklitus'un 67 numaralı parçasında geçer: Tanrı gündüzle gecedir, kışla yazdır, savaşla barıştır, toklukla açlık." Plotinus, öğrencilerine "her şeyin her yerde olduğu; herhangi bir şeyin her şey olduğu; güneşin tüm yıldızlar, yıldızların her birinin tüm yıldızlar ve güneş olduğu" kavranamaz bir gök tasvir eder (Enneads, V, 8,4). XII. yüzyılda yaşayan İranlı Attar, kralları Simurg'u arayan kuşların zorlu hac yolculuğu-

(*) Çev. Nazmi Ağıl.

nun şarkısını söyler; pek çoğu yolda denize düşüp telef olur, fakat yolun sonuna ulaşanlar kendilerinin Simurg olduğunu ve Simurg'un onların her biri ve hepsi olduğunu görürler. Bu özdeşlik ilkesi sürdürülürse ortaya sonsuz bir retorik olanak çıkar gibi görünür. Hintlilerin ve Attar'ın sadık okuru Emerson bize Brahma adlı şiirini bırakmıştır; şiiri oluşturan on altı mısradan belki de en unutulmazı şudur: Onlar bana uçarken kanatları benim. Buna benzer ama daha temel bir ifade Stefan George'un "Ben Bir'im ve Hepsi'yim" ifadesidir (*Der Stern des Bundes*). Walt Whitman bu işleme yenilik getirmiştir. Başkaları gibi ilahları tanımlamak veya kelimelerin "anlayışları ve farklılıkları"yla oynamak yerine kendini, bir tür acımasız şefkatle bütün insanlarla özdeşleştirmek istemişti. Crossing Brooklyn Ferry'de (6) şöyle demişti:

Aksiydim, kibirli, doymaz, sığ, sinsi, korkak, habis;
*Kurt, yılan, domuz, hepsi vardı içimde**

Song of Myself'te ise şöyle demişti (33):

(Ben insanım, acı çektim, oradaydım.)
Bir inanç uğruna ölenlerin büyüklüğü, sessizliği,
Yaşlı bir ana, büyücü diye yakalanıp kuru odunlarla yakıldı, oğullarının, kızlarının gözü önünde,
Köpeklerle kovalanan bir köle, yorgun düşmüş, bitkin,
Parmaklığa yaslanıyor, soluk soluğa, ter içinde,
Bacaklarına boyuna iğneler batıyor, ağrılar bıçak gibi
Saplanıyor, öldürücü saçmalar, kurşunlar yağıyor,
Bütün bunları kendimde duyuyorum daha doğrusu
*bütün bunlar ben'im.***

(*) Çev. Nazmi Ağıl.

(**) *Çimen Yaprakları*, çev. Memet Fuat, Adam Şiir Klasikleri, 2003, s. 50.

Whitman bunların hepsini kendinde hissediyordu, hepsiydi de, fakat esasında şu iki dizede söylenenle özdeşti (sadece tarihsel veya mitik düzeyde değil). Song of Myself'ten (24):

Walt Whitman bu, evrenler içinde evren, Manhattan'da
görmüş ilk gün ışığını,
*Etli canlı, delikanlı, yemeğe içkiye kadına düşkün.**

Aynı zamanda gelecekteki, gelecek nostaljimizde olacak olan şeydi; Full of Life Now'dan alınma şu dizelerde beyan edilen kehanette olduğu gibi:

Şimdi hayat dolu, yoğun, görünür,
Birleşik Devletler'in seksen üçüncü yaşında kırkında olan
ben,
Bundan yüz yıl sonra, ya da yüzyıllar sonra
Doğacak, bugüne yetişememiş olan, seni arıyorum.

Sen bunları okurken görünür olan ben görünmez olacağım,
Şimdi sensin yoğun, görünür, şiirlerimi anlayan, beni
arayan,
Yanına gelebilsem, yoldaşın olsam ne büyük mutluluktur
hayal ediyorsun ya
*Yanındayım say. (Çok emin olma fakat şu an seninleyim.)***

Veya Songs of Parting'deki şu dizelerde (4, 5):

Arkadaş, kitap değil bu,
Buna dokunan, bir insana dokunur,
(Gece mi? İkimiz burada yalnız mıyız?)
...

(*) *Çimen Yaprakları*, çev. Can Yücel, Yeditepe Yayınları, 1954, s. 33.
(**) Çev. Nazmi Ağıl.

Sizi seviyorum, yalnızca maddelerden ayrılıyorum,
Bedeninden çıkıp gitmiş bir insanım, başarıya ermiş,
ölmüş bir insan.[*2]

Gerçek Walt Whitman kişisi, *Brooklyn Eagle* gazetesini çıkarıyordu, en temel fikirlerini Emerson, Hegel ve Volney'in sayfalarında okumuştu; şiir kişisi olan Walt Whitman ise fikirlerini New Orleans'ın yatak odalarında, Georgia'daki savaş meydanlarında edindiği hayali deneyimlerindeki Amerika ile olan temasından almıştı. Bu illa ki düzmece olduğu anlamına gelmez. Düzmece bir olay özünde doğru olabilir. İngiliz kralı I. Henry'nin, oğlu öldükten sonra asla gülmediği söylenir; belki düzmece olan bu olay, bir kralın kederini gösteren bir simge gibi düşünüldüğünde doğrudur. Almanların 1914'te bir grup Belçikalı tutsağa işkence edip uzuvlarını kestikleri anlatılır; bu cümlenin kendisi gerçeği yansıtmayabilir, fakat işgalin saçtığı sonsuz, anlaşılmaz dehşeti etkili ve muhtasar bir şekilde anlattığı düşünülebilir. Bundan daha affedilebilir olansa, bir doktrini bir kitaplıktaki kitaplara veya örneklere değil hayati deneyimlere bağlayanların durumudur. Nietzsche 1874'te, Pitagoras'ın tarihin döngüsel şekilde kendini tekrarladığı savıyla dalga geçmişti (*Vom Nutzen und Nachtheil der Historie,* 2); 1881'de Silvaplana ormanında bir patikada yürürken aynı savın ne anlama geldiğini apansız kavradı (*Ecce homo,* 9). Cahil kişi dedektifliğe

(*) *Çimen Yaprakları,* çev. Memet Fuat, Adam Şiir Klasikleri, 2003, s. 171-172.

2 Bu, şiir dışından birilerine seslenme mekanizması kafa karıştırıcıdır. Şairin bizim heyecanımızı öngördüğünde sarsıldığını fark edince biz de sarsılırız. Bunu, kendisinden bin yıl sonra dizelerini okuyacak olan şaire seslenen Flecker'ın şu dizeleriyle karşılaştırın:

Ey görülmemiş, doğmamış, bilinmeyen dost,
Öğrencisi, bizim tatlı İngiliz dilimizin,
Yüksek sesle oku bu sözlerimi, gece, yalnızken:
Ben de bir şairdim, bir zaman gençtim.
(Çev. Selahattin Özpalabıyıklar)

soyunup burada intihal de var diyebilir; durum Nietzsche'ye sorulsa, önemli olanın salt fikir yürütmüş olmak değil, bizde yaratabileceği dönüşüm olduğunu söylerdi.[3] Kutsal emsalsizliğe dair soyut önerme bir şey; kimi Arap çobanları çölden çıkıp hâlâ bitmemiş ve sınırları Aquitane'dan Ganj'a uzanan bir savaşa yönelten ani ışık da bir başka şeydir. Whitman'm tasarısı, bir kuram formüle etmek değil ideal bir demokratlık örneği sergilemekti.

Horatius'un, Platoncu ve Pitagorasçı bir imgeyle tasarladığı göksel dönüşümlerden bu yana şairin ölümsüzlüğü teması edebiyatta klasikleşmiştir. Bunu kullananlar, rüşvetle veya intikam duygusuyla değilse, kendini beğenme dürtüsüyle yapmıştır bu işi (*Not marble, not the guilted monuments*)* Whitman da bu temayı işleyerek gelecekteki her bir okuruyla kişisel bir ilişki kurar. Kendini okur yerine koyarak Whitman ile konuşur (Salut au monde, 3):

Ne duyuyorsun Walt Whitman?

İşte sonsuz Whitman'dan bu şekilde bir dost ve bir efsane çıktı; bin sekizyüzlü yıllarda yaşamış ihtiyar Amerikalı şair dost ve efsanesi ve hepimiz ve de mutluluk. Görev büyük ve neredeyse insanlıkdışıydı, fakat zaferi de bir o kadar büyük oldu.

---

3 Akıl yürütme ve kavrama o kadar farklı iki şeydir ki, herhangi bir felsefi doktrine yöneltilen en ciddi itirazlar, genelde kendisinin içinde kuluçkada bekler. Platon, Parmenides'te, gelecekte Aristoteles'in kendisine karşı kullanacağı üçüncü insan savını öngörmüştü; Berkeley (Dialogues, 3) de Hume'un reddiyelerini öngörmüştü.

(*) Shakespeare'in 55. sonesinin açılış dizeleri: "Ne yaldızlı hükümdar anıtları, ne mermer / Ömür süremez benim güçlü şiirim kadar." (çev. Talat S. Halman) – ç.n.

KAPLUMBAĞANIN VÜCUT BULDUĞU BEDENLER

Diğerlerinin tümünü çürüten, çileden çıkaran bir kavram vardır. Hâkimiyet alanı etikle sınırlı olan Şeytan'dan söz etmiyorum; sonsuzluktan söz ediyorum. Bir zamanlar onun hareketli tarihini derlemeyi çok istemiştim. Çoklu Hidra (geometrik ilerlemelerin önceden bilinmesine uzanan veya onların sembolü olan şu bataklık canavarı) tarihin revaklarına uygun bir korku unsuru olabilirdi; Kafka'nın rezil kâbusları taçlandırırdı onu ve orta bölümleri, şu uzak diyarlardaki Germen kardinalin -Krebsli Nikolas veya Cusa'lı Nikolas- hesaplamalarını görmezden gelemezdi; kendisi dairenin çevresinde sonsuz kenarlı bir poligon görmüş ve sonsuz bir çizginin, bir doğru, bir üçgen, bir daire ve bir küre olabileceğini yazmıştı (*De docta ignorantia*, I, 13). Metafizik, teoloji ve matematik öğrenerek geçirdiğim beş veya yedi yıl, benim (belki de) usturuplu bir şekilde böylesi bir kitabı planlamamı mümkün kılmış olabilir. Hayatın bana o umudu yasakladığını eklememe gerek yok.

İlerleyen sayfalar bir şekilde o aldatıcı *Biografía del infinito*'ya ait. Biyografinin amacı, Zenon'un ikinci paradoksunun kimi bedenlenişlerinin kaydını tutmak.

Şimdi o paradoksu hatırlayalım.

Akhilleus kaplumbağadan on kat hızlı koşar, dolayısıyla yarışta rakibine on metrelik avans verir. Akhilleus o on metreyi koştuğunda kaplumbağa bir metre koşar; Akhilleus o bir metreyi koşar, kaplumbağa bir desimetre; Akhilleus o bir desimetreyi koşar, kaplumbağa bir santimetre; Akhilleus o bir santimetreyi koşar, kaplumbağa bir milimetre; ayağına çabuk Akhilleus o bir milimetreyi koşar, kaplumbağa milimetrenin onda birini ve bu böyle sonsuza kadar gider. Kaplumbağa asla yenilmez... Paradoksun yaygın bilinen versiyonu budur. Wilhelm Capelle (*Die Vorsokratiker*, 1935, s. 178) Aristotales'in orjinal metnini şu şekilde tercüme etmiştir: "Zenon'un ikinci savı, içinde Akhilleus'un adı geçendir. Ağır olanın hızlı olan tarafından asla yenilmeyeceği sonucuna varır; zira takip eden her zaman öndekinin biraz önce geçmiş olduğu yerden geçmek zorundadır, dolayısıyla ağır olanın hep bir şekilde avantajı vardır." Gördüğünüz gibi problem değişmiyor. Öte yandan, paradoksa bir kahraman ve bir kaplumbağa kazandıran şairin adını bilmek isterdim. Sav, ününü o sihirli yarışçılarına ve

$$10 + 1\ 1/10 + 1/100 + 1/1000 + \ldots$$

serisine borçlu. Kendisinden bir önce gelen paradoksu bugün neredeyse kimse hatırlamaz, hani şu yolla ilgili olanı, halbuki ikisinin mekanizması da tıpatıp aynıdır. Hareket imkânsızdır (diye öne sürer Zenon), zira hareket halindeki nesne hedefine ulaşmak için aradaki mesafenin yarısını katetmek zorundadır, o yarıyı katetmek için onun yarısını, o yarıyı katetmek için onun yarısını, onun yarısını ve onun yarısını katetmelidir, bu böyle sonsuza kadar devam eder...[1]

1 Ondan bir yüzyıl sonra Çinli sofist Hui Tzu, her gün yarısı kesilen bir bastonun sonsuza kadar bitmeyeceğini öne sürdü (H.A. Giles: *Chuang Tzu*, 1889, s. 453).

Bu savların günümüze gelişini ve ilk çürütülüşünü Aristoteles'in kalemine borçluyuz. Belki biraz kibirli olduğu söylenebilecek bir basitlikle çürüttü bu savları, öte yandan bu girişimin, Platon doktrinine karşı *meşhur üçüncü adam savını* esinlemek gibi bir işlevi oldu. Bu doktrin, ortak yönleri olan iki kişinin (örneğin iki erkek), sonsuz bir arketipin salt zamansal bir görünümü olduğunu göstermeye çalışır. Aristoteles, insanların ve İnsan'ın –zamansal insanlar ve Arketipin– ortak yönlerinin olup olmadığını sorar. Elbette vardır: Hepsi genel insan özellikleri taşır. Bu durumda, diye fikir yürütür Aristoteles, hepsini kapsayacak *başka* bir arketip bulunmalıdır, daha sonra da dördüncüsü bulunmalıdır ve bu böyle devam eder... Patricio de Azcárate, *Metafizik*'in tercümesine düştüğü bir dipnotta problemin bu sunumunu Aristoteles'in takipçilerinden birine atfeder:

> Pek çok şeyde olumlanan bir şey aynı zamanda onlardan ayrı bir varlıksa, yani olumlamanın yapıldığı şeylerden farklı ise (ki bu Platoncuların kastettiği şeydir), üçüncü bir *insanın* olması zorunludur. Burada insan hem tekil kişileri hem de o düşünceyi adlandırır. Dolayısıyla, tekil insanlardan ve düşüncenin kendisinden ayrı, üçüncü bir insan vardır. Aynı zamanda üçüncüyle, tekil insanlarla ve bu düşüncenin kendisiyle ilişki içinde olan dördüncü bir insan vardır; sonra bir beşinci vardır ve bu şekilde sonsuza kadar gider.

Diyelim ki a ve b diye iki kişi olsun, bu ikisi jenerik tip c'yi oluştursun. Bu durumda şöyle bir eşitliğimiz olur:

$$a + b = c$$

Ancak Aristoteles'e göre şu eşitlikler de doğrudur:

$a + b + c = d$
$a + b + c + d = e$
$a + b + c + d + e = f$ ...

Daha dikkatli düşünürsek iki kişi olmasına gerek olmadığını görürüz: Aristoteles tarafından öne sürülen *üçüncü insanı* belirlemek için tek bir kişi ve jenerik tip yeterlidir. Eleali Zenon, hareket ve sayı karşısında sonsuz ilerleme ideasına başvurur; onun savını çürüten Aristoteles ise evrensel biçimler ideasına.[2]

Karma karışık notlarımda kaydettiğim üzere, Zenon'un vücut bulduğu bir sonraki beden, skeptik Agrippa'dır. Herhangi bir şeyin ispatlanabileceğini reddetmiştir, zira bir ispat kendinden önce gelen başka bir ispatın varlığını gerektirir (*Hypotyposes*, I, s. 166). Sextus Empiricus, buna paralel şekilde tanımların boş şeyler olduğunu öne sürmüştür, zira önce tanımda kullanılan kelimelerin her birini tanımlamak, sonra tanımı tanımlamak zorundayız (*Hypotyposes*, II, s. 207). Ondan bin sekiz yüzyıl sonra Byron, *Don Juan*'daki ithaf bölümünde Coleridge hakkında şöyle yazacaktır: "Açıklama'sını açıklamasını isterdim."

2 Platon, içindeki Zenoncu karakterin yenilmez olduğu *Parmenides*'te birin aslında birçok olduğunu kanıtlamak üzere buna çok benzeyen bir sav tasarlar. Bir var ise, varoluşa dahildir; dolayısıyla içinde iki parça vardır, hem var hem bir olan, fakat bu parçalardan her biri hem birdir hem vardır, dolayısıyla ikişer parça daha içerirler, onlar da ikişer parça içerir ve bu böyle sonsuza kadar gider. Russell, *Introduction to Mathematical Philosophy*'de (1919, s. 138) Platon'un geometrik serisinin üzerine aritmetik bir seri koyar. Şayet bir var ise, varoluşun bir parçasıdır: Fakat var olmak ve bir farklı olduklarına göre, ikilik vardır; fakat var olmak ve ikilik farklı olduklarına göre, üçlük vardır, ve böyle devam eder. Chuang Tzu (Waley: *Three Ways of Thought in Ancient China*, s. 25), On Bin Şey'in (Evren'in) tek olduğunu iddia eden monistlere karşı gelmek için aynı sonu gelmez *regressusa* başvurur. Daha en başta, der, kozmik birlik ile bu birliğin ifadesi iki şeydir; bu ikisi ile onların ikiliğinin ifadesi üç şeydir; bu üçü ile onların üçlüğünün ifadesi dört şeydir... Russell *var olmak* ifadesinin kapsamının kendisi, bu akıl yürütmeyi geçersiz kılmaya yeterlidir, der. Sayıların var olmadığını ekler, onlar salt mantıksal kurgulardır.

Şu ana kadar *regressus in infinitum*, olumsuzlamada işimize yaradı; Aquinolu Aziz Tommaso, buna, Tanrı'nın varlığına dair ispatında başvurur (*Summa Theologica*, 1, 2, 3). Evrende hiçbir şeyin etkin bir nedeni olmadan var olmadığını söyler ve elbette bu neden, kendinden önce gelen başka bir nedenin etkisidir. Dünya sonu gelmez bir nedenler zinciridir; her neden aynı zamanda bir etkidir. Her durum bir önce gelen başka bir durumdan ortaya çıkar, bir sonra geleni belirler, fakat serinin tamamı hiç var olmuş olamaz, zira onu belirleyen şeyler koşullara bağlıdır, yani rastlantısaldır. Fakat dünya *var*dır: Bundan, olumsal olmayan bir ilk nedenin var olduğu sonucuna varırız, o da Tanrı olmalıdır. Kozmolojik ispat bu şekildedir; Aristoteles ve Platon tarafından öngörülmüştür, daha sonra Leibniz tarafından keşfedilmiştir.[3]

Herman Lotze, A nesnesindeki bir değişikliğin B nesnesinde bir değişikliğe neden olabileceğini anlamamak için *regresussa* başvurmuştur. A ile B birbirinden bağımsızsa, diye akıl yürütür, A ve B üzerinde bir etkiyi postüle etmek, üçüncü bir C elementinin varlığını postüle etmek anlamına gelir; bu element B'de bir etki yaratacaksa dördüncü bir D elementine ihtiyaç duyacaktır, ki o da E olmaksızın bir etki yaratamayacaktır, o da F olmaksızın yaratamayacaktır... bu muammaların çoğalışının önüne geçmek için dünyada tek bir nesne olduğu sonucuna varır: Sonsuz ve mutlak bir töz, Spinoza'nın Tanrısı'na denk. Geçişli nedenler içkin nedenlere indirgenir; fenomenler de, kozmik tözün tezahürlerine veya modalitelerine.[4]

---

3 Bu kanıtın, artık sönmüş olan bir yankısı *Paradiso*'nun ilk dizesinde yankılanır:

La gloria de Colviche che tutto move.

Her şeyi devindirenin şanı evrenin her yerine ulaşır.

4 Burada James'in gösterimini ödünç alıyorum (*A Pluralistic Universe*, 1909, ss. 55-60). Wentscher ile karşılaştırın (*Fechner und Lotze*, 1924, ss. 166-171).

Buna benzeyen, fakat daha da şaşırtıcı olan F.H. Bradley'in örneğidir. Bu düşünür kendisini nedensel ilişkiyle mücadeleyle sınırlandırmaz, bütün ilişkileri reddeder (*Appearance and Reality*, 1897, s. 19-34). Bir ilişkinin kendisini oluşturan koşullarla ilişkili olup olmadığını sorar. Cevabı evet'tir; buradan iki başka ilişkinin varlığını çıkarsar, sonra iki başka ilişki daha. "Parça bütünden küçüktür" aksiyomunda iki ayrı ifade ve "küçüktür" ilişkisini görmez; burada üç ifade görür ("parça" "bütün" "küçük"), bunların birbirine bağlanışı fazladan iki ilişkiye daha işaret eder ve bu böyle sonsuza kadar gider. "Juan ölümlüdür" cümlesinde, birbirlerine asla bağlayamayacağımız üç değişmez kavram görür (üçüncüsü koşaçtır). Bütün kavramları, tecrit edilmiş, sabitlenmiş nesnelere dönüştürür. Onun bu savını çürütmek, gerçekdışılığın sirayet etmesi anlamına gelir.

Lotze, neden ile sonucun arasına Zenon'un periyodik uçurumlarını sokar; Bradley, (özne ile tümleçlerinin olmadığı durumlarda) özne ile yüklemin arasına; Lewis Caroll (*Mind*, 4. Cilt, s. 278) kıyasın ikinci terimi ile sonucun arasına. Karşılıklı tarafların Akhilleus ile kaplumbağa olduğu sonsuz bir diyaloğu aktarır. Şimdi artık bitimsiz yarışlarının sonuna gelmiş olan iki koşucu sakin sakin geometri hakkında sohbet eder. Şu sarih akıl yürütmeyi incelerler:

a) Birbirine eş olan iki şey üçüncü bir şeye eş ise, hepsi birbirine eştir.
b) Şu üçgenin iki kenarı MN'ye eşittir.
z) Şu üçgenin iki kenarı birbirine eşittir.

Kaplumbağa (a) ve (b)'yi kabul eder, fakat çıkarsanan sonucu etmez. Akhilleus'tan varsayımsal bir önerme çıkarmasını ister.

a) Birbirine eş olan iki şey üçüncü bir şeye eş ise, hepsi birbirine eştir.

b) Şu üçgenin iki kenarı MN'ye eşittir.

c) (a) ve (b) geçerliyse (z) de geçerlidir.

z) Şu üçgenin iki kenarı birbirine eşittir.

Bu basit açıklamadan sonra kaplumbağa (a), (b) ve (c)'nin geçerliliğini kabul eder, ancak (z)'ninkini etmez.

Akhilleus öfkeyle şu çıkarsamada bulunur:

d) (a), (b) ve (c) geçerliyse (z) de geçerlidir.

Carroll, Yunanlının paradoksunun, gittikçe sönümlenen sonsuz bir mesafeler serisiyle, kendisininkininse gittikçe artan mesafelerle ilgili olduğu gözleminde bulunur.

Son bir örnek vermek istiyorum, belki hepsi arasında en şık olanı, aynı zamanda Zenon'unkinden en az farklı olanı. William James, *Some Problems of Philosophy*'de (1911, s. 182) on dört dakikanın geçebileceğini reddeder; zira en başta yedi dakika geçmek zorundadır ve yedi dakikadan önce üç buçuk dakika geçmek zorundadır ve üç buçuk dakikadan önce bir ve üç çeyrek dakika geçmek zorundadır ve bu böyle devam eder, görünmez sona doğru, zamanın kılcal labirentlerinde.

Descartes, Hobbes, Leibniz, Mill, Renouvier, Georg Cantor, Gomperz, Russell ve Bergson, kaplumbağa paradoksuna dair –her zaman illa ki açıklanamaz ve boş olmayan– çeşitli açıklamalar formüle etmişlerdir. (Ben bunların bazılarını not etmişim). Uygulamaları da, okurun görmüş olacağı gibi zengindir. Tarihsel uygulamaları, olanakları tüketememiştir: Baş döndürücü *regressus in infinitum* belki bütün konulara uygulanabilir. Örneğin estetikte: Falanca dize bizi filanca nedenden ötürü sarsar, filanca nedense falanca neden-

den ötürü... Bilgi sorunsalına uygularsak: Bilmek tanımaktır, fakat tanımak için önceden bilmek gerekir, ama bilmek tanımaktır demiştik... Bu diyalektiği nasıl değerlendireceğiz o zaman? Bu paradoks bir incelemede kullanılabilecek meşru bir araç mıdır yoksa kötü bir alışkanlık mı?

Kelimelerin koordinasyonunun (ki felsefe ekolleri bundan ötesi değildir zaten) evrene çok fazla benzediğini düşünmek cüretkârlıktır. Tüm bu aydınlatıcı koordinasyonlar arasında birinin evrene, diğerlerinden bir gıdım daha fazla benzemediğini -en azından bölünemeyecek kadar küçük ölçüde- düşünmek de bir o kadar cüretkârdır. Ben bunlar arasında bir nevi prestijin keyfini sürenleri inceledim; sadece bir tanesinin, Schopenhauer tarafından formüle edilende evrenin bir izini gördüğümü söyleme cüretini göstereceğim. Bu doktrine göre dünya, istencin bir kurmacasıdır. Sanat -her zaman- görünür gerçekdışılıklara ihtiyaç duyar. Burada bir tanesini belirtmekle yetineceğim: Bir tiyatro oyununda konuşanların metaforik veya çok sayıda veya özenle rastlantısal gösterilmeye çalışan söyleyişleri... Tüm idealistlerin teslim ettiği şeyi biz de teslim edelim: Dünyanın sanrı kabilinden doğası. Hiçbir idealistin yapmadığını yapalım: Bu doğayı teyit eden gerçekdışılıkları arayalım. Bulabiliriz onları, inanıyorum, Kant'ın karşıtlıklarında ve Zenon'un diyalektiğinde.

"Gelmiş geçmiş en büyük büyücü," diye yazar sözleri hafızalarımıza kazınan Novalis, "kendine öyle bir büyü yapmıştır ki kendi fantazmagoralarını kendisinden bağımsız görünümler zanneder. Bizim durumumuz da bu olmasın?" Sanırım öyle. Biz (içimizde bizden ayrılmaz bir parça olarak işleyen Tanrı) dünyayı gördük rüyamızda. Onu, uzamda dayanıklı, gizemli, görünür, aynı anda her yerde olan; zamana dayanıklı bir şey olarak düşledik; fakat mimarisinde, sonsuz sayıda kılcal akıldışılık çatlağına rıza gösterdik, ki sahte olduğunu bize hatırlatsın.

Bouvard et Pécuchet'nin Savunusu

Bouvard ile Pécuchet'nin hikâyesi aldatıcı ölçüde basittir. (Alonso Quijano gibi ellilerine merdiven dayamış olan) iki müstensih arasında yakın bir dostluk vardır: Birine bir yerlerden miras kalır, bu sayede işlerini bırakıp taşraya taşınırlar; orada tarım, bahçecilik, konservecilik, anatomi, arkeoloji, tarih, bellek bilimi, edebiyat, hidroterapi, spiritüalizm, jimnastik, pedagoji, veterinerlik, felsefe ve din gibi konulara el atarlar, ancak bu heterojen alanların her birinde hüsrana uğrarlar; yirmi otuz yıl sonra hayalleri suya düşmüş vaziyette (birazdan göreceğimiz gibi bu "edim" zamanın değil sonsuzluğun içinde vuku bulur) bir marangoz çağırıp kendilerine iki taraflı bir yazı masası yapmasını isterler ve önceden olduğu gibi yazıların kopyalarını çıkarmaya koyulurlar.[1]

Flaubert, hayatının son altı yılını bu kitabın tasarımına ve hayata geçirilmesine vakfetmişti, heyhat, nihayetinde tamamlayamadı; *Madame Bovary*'nin büyük bir hayranı olan Gosse burada bir sapma görecektir; Rémy de Gourmont ise

1 Burada Flaubert'in kendi yazgısına ironik bir gönderme olduğunu düşünüyorum.

Fransız edebiyatının bir numaralı eserini. Hatta neredeyse edebiyatın ta kendisini.

Emile Faguet ("grimsi Faguet" demişti bir yerde Gerchunoff onun için) 1899 senesinde, *Bouvard et Pécuchet*'ye karşı mümkün olabilecek tüm savları içermek gibi bir özelliğe sahip bir monograf yayımlamıştı; eserin eleştirel incelemesine elverişli bir metin. Faguet'ye göre Flaubert, insan budalalığına dair bir destan hayal etmiş ve ona (Pangloss ile Candide ve belki Sancho ile Don Kişot'un hatıralarından etkilenerek) gereksiz yere, birbirini tamamlamayan veya karşıt nitelikte olmayan, ikilikleri yapay bir sözellikle malul *iki* karakter bahşetmişti. Bu iki kendini beğenmişi yaratan veya postüle eden Flaubert, onlara kocaman bir kütüphanedeki kitapları, *anlamasınlar diye* okutur. Faguet, bu oyunun safiyane olduğunu kabul etmez, tehlikesini de; zira Flaubert, iki embesilinin tepkilerini hayal edebilmek için kendisi tarım, pedagoji, tıp, fizik, metafizik vs. hakkında bin beş yüz kitap okumuştur. O da anlayamasın diye. Faguet şöyle bir yorumda bulunur: "Şayet bir kişi, anlamadan okuyan bir adamın bakış açısını benimseyerek inatla okursa kısa sürede kendisi kesinlikle hiçbir şey anlamaz hale gelir ve aptal olur." Durum şudur: Beş yılı aşkın bir süre Pécuchet ile Bouvard'la içli dışlı olan Flaubert yavaş yavaş onlara veya (daha doğrusu) Pécuchet ile Bouvard, Flaubert'e dönüşmüştür. Başlangıçta iki karakter, yazarlarının küçümsediği ve hicvettiği iki budalaydı, ancak sekizinci bölümde şu meşhur sözler çıkar karşımıza: "Sonra ruhlarında esef edilesi bir nitelik ortaya çıkmıştı; aptallığı görebilmek ve ona tahammül edememek." Ve: "Önemsiz şeyler onları üzüyordu: Gazetelerdeki reklamlar, bir burjuvanın profili, tesadüfen kulak misafiri olunan aptalca bir lakırdı." İşte tam bu anda Flaubert, Bouvard ile Pécuchet'yle; Tanrı, yarattıklarıyla uzlaşır. Bu, bütün uzun veya canlı eserlerde olabilir aslında (Sokrates, Platon olur; Peer

Gynt, Ibsen olur), fakat biz burada -akraba bir metafor kullanmak gerekirse- rüya görenin rüya görmekte olduğunu ve rüyasındaki biçimlerin aslında kendisi olduğunu fark ettiği anda hayrete düşeriz.

Bouvard et Pécuchet'nin ilk basımı 1881 Mart'ında yapıldı. Nisan ayında Henry Céard şöyle bir tanımlama girişiminde bulundu: "Bir tür, iki kişilik Faust." Pléiade edisyonunda Dumesnil bu görüşü tasdik eder: "Faust'un birinci bölümün başında verdiği monoloğun ilk kelimelerinde *Bouvard et Pécuchet*'nin olay örgüsünün tamamı bulunabilir." Bunlar, Faust'un boşuna, felsefe, hukuk içtihadı, tıp ve heyhat! teoloji okuduğunu kederle söylediği sözlerdir. Zaten Faguet de şöyle yazmıştır: "*Bouvard et Pécuchet*, aptal bir Faust'un hikâyesidir." Bu epigramı aklımızın bir köşesinde tutalım, zira sonrasında gelen çetrefilli polemik bir şekilde bu sözlerde deşifre olur.

Flaubert, amaçlarından birinin modern düşüncenin tamamını elden geçirmek olduğunu belirmişti; muarızları, bu elden geçirmenin iki embesil tarafından kamilen yapılmasının Flaubert'i değersizleştirdiğini söylediler. Tüm dinlerin, bilimlerin ve sanatların kibrinin, bu iki salağın talihsizliklerinden çıkarılması düpedüz küstah bir safsata veya kaba saba bir aldatmacaydı onlara göre. Pécuchet'nin başarısızlıkları, Newton'un da başarısızlığı anlamına gelmiyordu.

Bu akıl yürütmeyi, belirli bir temelden yoksun olduğunu söyleyerek çürütmek yaygın kabul gördü. Digeon ile Dumesnil, Flaubert'in yakın bir dostu ve tilmizi olan Maupassant'ın bir metnine başvurdular; bu pasajda Bouvard ile Pécuchet'nin, "oldukça sağduyu sahibi, vasat ve basit iki ruh" olduklarını okuruz. Dumesnil, *sağduyulu* sıfatının altını çizer, ancak Maupassant'ın vasiyetnamesi -veya bulunabilseydi Flaubert'inki- eser metni kadar ikna edici olamaz asla; zira eserde "embesil" sözü kullanılır.

Bouvard et Pécuchet'nin doğrulanması diye bir şey önermek istiyorum; doğrulama estetik düzlemdedir ve kıyaslamanın dört figürü ve on dokuz kipiyle pek az alakası vardır, hatta hiç yoktur. Mantıksal dikkat başka şeydir, şimdilerde neredeyse içgüdüsel olan, özlü sözleri kıt akıllıların veya delilerin ağzından söyletme geleneği başka şey. İslam'ın, ruhlarının cennetten kovulduğuna inanılan budalalara gösterdiği saygıyı unutmayalım; *Kitabı Mukaddes*'te geçen "Ne var ki, Tanrı bilgeleri utandırmak için dünyanın saçma saydıklarını ... seçti," sözünü (Korintlilere 1. Mektup, 1:27) unutmayalım; yahut daha somut bir örnek istenirse, Chesterton'ın *Manalive*'ını hatırlayabiliriz; görünürde kocaman bir basitlik abidesidir, derin kuyularında ise ilahi bir bilgelik yatar. Veya Johannes Scottus Erigena'yı hatırlayalım; Tanrı'ya en uygun adın *nihilum* [hiçlik] olduğunu öne sürmüş, "aslında kendi de ne olduğunu bilmiyor, çünkü herhangi bir 'ne' değil..." demişti. İmparator Montezuma, aptalların akıllılardan daha çok şey öğrettiğini, çünkü hakikati söyleme cesaretine sahip olduklarını söylemişti; (nihayetinde kılı kırk yaran bir gösterim, bir *Destructio Philosophorum* değil, hiciv yapmak isteyen) Flaubert de pekâlâ en büyük şüphelerini ve en gizli korkularını iki geri zekâlıya söyletmek gibi tedbirli bir yaklaşım benimsemiş olabilir.

Daha derinlemesine bir doğrulamaya da göz kırpılabilir. Flaubert, Spencer hayranıydı; üstadın *First Principles*'ında evrenin bilinemez olduğunu okuruz; bir olguyu açıklamanın daha genel başka bir olguyla bağlantı kurmak anlamına geldiği ve bunun sonu olmayan bir süreç olduğunu savlayan açık ve yeterli nedenden ötürü.[2] Bu süreç bizi öylesine genel bir hakikate götürür ki sonrasında onu ilişkilendireceğimiz, yani açıklayabileceğimiz başka bir hakikat kalmaz. Bi-

2 Skeptik Agripa herhangi bir kanıtın bir başka kanıta ihtiyacı olduğunu, bunun bu şekilde sonsuza kadar gittiğini söylemişti.

lim, sonsuz bir alan içinde genişleyen sonlu bir alandır; her bir genişleme halkası, bilinmeze ait daha geniş bir kuşağı içine alır, halbuki bilinmez, tüketilemezdir. Flaubert şöyle yazar: "Hâlâ hemen hemen hiçbir şey bilmiyoruz ve bize asla ifşa edilmeyecek olan nihai sözü tahmin etmek istiyoruz. Bir sonuca varma çılgınlığı, olabilecek en kısır, en feci cinnet halidir." Sanat zorunlu olarak simgelerle çalışır; en geniş alan, sonsuzluktaki bir noktadır; iki absürd müstensih Flaubert'i, aynı zamanda Schopenhauer'i, aynı zamanda Newton'u temsil edebilir.

Taine, Flaubert'e pek çok defa, romanının konusunun on sekizinci yüzyıla ait bir kaleme, bir Jonathan Swift'in az sözle çok şey anlatan istihzasına ("*le mordant*") ihtiyacı olduğunu söylemişti. Belki de Swift'e atıfta bulunmasının nedeni bu iki büyük, hüzünlü yazar arasında bir akrabalık görmüş olmasıdır. İkisi de, kılı kırk yaran bir öfkeyle insanın aptallığından nefret etmişti; ikisi de bu nefreti, uzun yıllar derledikleri sıradan cümlelerle, aptalca kanaatlerle ifade etmişti; ikisi de bilimin tutkularını yerle bir etmek istemişti. Swift, Gulliver'in üçüncü kısmında ihtişamlı ve muhterem bir akademi tasvir eder; mensupları, insanoğlunun, sözlü dilden akciğerleri boşuna tükenmesin diye uzak durmasını önerir. Başkaları, yastık ve iğnedanlık yapımında kullanılsın diye mermeri yumuşatır; başkaları yünleri tıraşlanmış koyun sürüsü yetiştirme hayali kurar; başkaları, kelimeleri rastlantısal bir şekilde bir araya getiren demir kulplarla bezeli bir tahta aracılığıyla evrenin muammalarını çözmeyi düşünür. Llull'un *Ars magna*'sına zıt bir buluş...

René Descharmes, *Bouvard et Pécuchet*'nin kronolojisini incelemiş ve kusurlu bulmuştu. Bu uğraşı yaklaşık kırk yılını almıştı. Roman karakterleri yetmiş sekiz yaşlarında kendilerini jimnastiğe vakfeder, Pécuchet aynı yıl aşkı keşfeder. Kitap çok sayıda olayla doludur, halbuki zaman hareketsiz

geçer: İki Faust'un (veya iki başlı Faust'un) girişimlerinin ve başarısızlıklarının dışında hiçbir şey olmaz; hayatın evreleri, ölümlülük ve şans, tüm bunlar ortada yoktur. "Kitabın kalabalık kadrosunu özetleyen cümle şudur: Kimse bir yerden bir yere gitmez, kimse ölmez," Claude Digeon'un gözlemidir bu. Başka bir sayfada şu sonuca varır: "Flaubert'in entelektüel dürüstlüğü ona korkunç bir oyun oynadı: Felsefi hikâyesinin sırtına aşırı bir yük bindirdi, romancı kalemiyle felsefe yazsın diye."

Hayatının son yıllarındaki Flaubert'in kayıtsız halleri, küçümsemeleri veya aklma eseni söylemeleri, eleştirmenleri rahatsız etmişti; bu hallerinde gizli bir simge görür gibiyim. *Madame Bovary* ile gerçekçi romanı şekillendiren adam, onu ilk paramparça edendi. Ondan hemen önce Chesterton şöyle yazmıştı: "Roman pekâlâ bizimle birlikte ölebilir." Flaubert gerçekten de yaklaşmakta olan bu ölümü sezmişti (tüm o haritaları, zaman çizelgeleri, ayrıntılı tasvirleriyle *Ulysses*, bir türün görkemli ölüm sancıları değil miydi?) ve eserinin beşinci bölümünde, Balzac'ın ve onun uzantısı olarak Zola'nın "istatistiksel veya etnografik" romanlarını lanetlemişti. *Bouvard et Pécuchet*'nin zamanının sonsuzluğa uzanmasının nedeni budur; karakterlerinin ölmemesinin ve Caen yakınlarında *Sottisier*'lerini anakronik bir biçimde durmadan yazmaya devam edecek olmalarının asıl nedeni budur, 1870'ü ne kadar bilmiyorlarsa 1914'ten de o kadar bihaber olarak; eserin yüzünü, geçmişe doğru Voltaire'in, Swift'in, Şarklıların ve geleceğe doğru Kafka'nın mesellerine çevirmesinin nedeni de budur.

Belki başka bir anahtar daha vardır. Swift, insanoğlunun özlemleriyle alay etmek için onları pigmelerle veya maymunlarla bir tutmuştu; Flaubert de iki grotesk kişiyle. Elbette, eğer evrensel tarih, Bouvard ile Pécuchet'nin tarihiyse, onu meydana getiren her şey gülünç ve önemsiz olmalıdır.

FLAUBERT VE ÖRNEK YAZGISI

John Middleton Murry, İngiltere'deki Flaubert kültünü ortadan kaldırmayı veya yıldırmayı hedefleyen bir yazısında iki Flaubert olduğu gözleminde bulunur: Birincisi iri kemikli, heybetli, sevilesi, biraz basit, köylü görünüşlü ve gülüşlü bir adamdır, hayatını, yarım düzine birbirine benzemeyen kitabın yetiştirilmesi için yoğun şekilde cebelleştiği bir mücadele içinde geçirmiştir; ikincisiyse, tinsel bir dev, bir simge, bir savaş çığlığı, bir bayraktır. Bu karşıtlığı anlamadığımı itiraf etmeliyim; paha biçilmez, açgözlü bir eserler bütünü yaratmak için mücadele eden Flaubert ile efsaneye ve (dört ciltten oluşan mektupları bizi yanıltmıyorsa) tarihe ait olan Flaubert aynı kişidir. Bu ikinci Flaubert, öngördüğü ve hayata geçirdiği önemli edebiyattan daha önemlidir, zira o yeni bir türün Âdem'iydi: Rahip, keşiş ve neredeyse din şehidi olan edebiyatçı türünün.

Antikite, ileride ele alacağımız nedenlerden ötürü böyle bir figür yaratamazdı. *Ion*'da, şairin, "esin gelmeden, başka bir deyişle delirmeden tek bir dize yazamayan semavi, kanatlı, kutsal bir varlık" olduğu yazar. Yel dilediği yerde eser

(Yuhanna 3:8). Ruha dair böyle bir doktrin, Tanrı'nın anlık bir aracı olan şairin bir kişi olarak kabulü düşüncesine düşmandı. Yunan şehir-devletlerinde bir Flaubert düşünülemez, veya Roma'da; belki ona en yakın insan tipi, kasidelerini kaldırımlı yollarla, bir med-cezirle, altın ve mermer oymalarla ve yapılarla karşılaştıran ve edebiyat yapma işinin haysiyetini hisseden, onu bedenleştiren rahip şair Pindar idi.

Klasiklerin yeşerttiği bu "romantik" esin doktrinine[1] şu olgu eklenebilir: Homeros'un çoktan şiirin tüm olanaklarını tükettiğine veya bir şekilde nihai biçimini -kahramanlık şiiri- keşfettiğine dair genel his. Makedonyalı İskender her gece bıçağıyla *İlyada*'sını yastığının altına koyarmış; Thomas de Quincey de kürsüden "insan acılarının büyüklüğü, insan tutkularının büyüklüğü, insan yaratılarının ölümsüzlüğü, *İlyada, Odysseia!*" üstüne yemin eden bir İngiliz keşişten söz eder. Akhilleus'un gazabı ve Ulysses'in eve dönüş yolculuğunun meşakkati, evrensel temalar değildir ve halefleri umutlarını bu sınırlandırmaya bağlamıştır. *İlyada*'nın olay akışıyla kurgusunu başka olay örgülerinin üzerine, her bir niyazı, her bir çarpışmayı, her bir doğaüstü unsuru tek tek gözeterek bindirmek, yirmi yüzyıl boyunca şairlerin en büyük tutkusu oldu. Bu durumla dalga geçmek çok kolaydır, ancak talihli sonuçlardan biri olan *Aeneas*'la dalga geçmek pek kolay değildir. (Lemprière, Vergilius'u Homeros'un mirasçıları arasına ihtiyatla koyar.) Roma zaferinin adanmış takipçisi Petrarcus on dördüncü yüzyılda, Pön Savaşları'nda kahramanlık şiirinin zamana meydan okuyan konusunu bulduğuna inanmıştı; Tasso, on altıncı yüzyılda, iki eserini veya tek eserinin iki versiyonunu adamak üzere ilk haçlı seferini seçmişti kendine. Bu eserlerden birincisi olan *Gerusalemme liberata* meşhurdur; ikincisi, yani *İlyada*'ya yakın

1 Bunun tam tersi, şairin çalışmasını entelektüel bir egzersiz haline getiren romantik Poe'nun "klasik" doktrinidir.

durmaya çalışan *Conquistata*, bir edebi tuhaflıktan pek öteye geçemez. *Conquistata*'da orijinal metne yapılan vurgular belli belirsizdir; temel olarak ifadesi güçlü olması istenen bir esere uygulandığında eserin yıkımına neden olabilecek bir hamledir bu. Böylece, *Liberata*'da (VIII, 23), ölüme direnen cesur, yaralı bir adam hakkında şu dizeleri okuruz:

Hayat değil cesarettir diri tutan, vahşi, boyun eğmez cesedi

Gözden geçirilmiş versiyonunda hiperbol ve etki kaybolmuştur:

Hayat değil cesarettir diri tutan,
vahşi, boyun eğmez şövalyeyi

Daha sonra Milton, bir kahramanlık şiiri yazmak için yaşayacaktır. Çocukluğunda, belki henüz tek bir dize yazmamışken, hayatını edebiyata adayacağını biliyordu. Doğduğu zamanın destan türü için gecikmiş bir zaman olmasından (Homeros'tan, Âdem'den çok sonra doğmuş olmaktan) dolayı, fazlasıyla soğuk bir enlemde doğmuş olmaktan korkar, fakat kendini uzun yıllar şiir yazma sanatında yetiştirir. İbranca, Aramca, İtalyanca, Fransızca, Yunanca ve elbette Latince öğrenir. Latince ve Yunanca altı heceliler ve Toscana diyalektinde on bir heceliler yazar. Hayatındaki zevkleri kısıtlayarak yaşar, sefahatin şiir yazma melekesini tüketeceğine inanır. Otuz üç yaşında, şairin hakiki bir şiir olmak, "yani en iyi, en onurlu şeylerden oluşan bir kompozisyon ve izlek olmak" gibi bir yükümlülüğü olduğunu yazar; kendisinde övgüye değer bir şey olmayan bir kimsenin, "kahraman adamlar, meşhur şehirler" hakkında büyük sözler söylemeye cüret etmemesini söyler. Ölümsüz bir kitabın kendi kaleminden çıkacağını bilir, fakat bu kitabın konusu henüz kendisine ifşa edilmemiştir, o da

onu *Matière de Bretagne* ile Eski ve *Yeni Ahit*'te arar. Birkaç kâğıt parçasına (bugün *Cambridge Manuscript* diye bilinir) yüz küsur konu yazar. Sonunda meleklerin ve insanın cennetten kovuluşunda karar kılar; o zamanlar tarihsel sayılan bu konuyu biz bugün sembolik veya mitik addediyoruz.[2]

Milton, Tasso ve Vergilius kendilerini şiir yazmaya vakfetmişti; Flaubert ise kendini *nesir türünde* saf estetik bir eser yaratmaya vakfeden (bu kelimeyi en katı etimolojik anlamında kullanıyorum) ilk kişiydi. Edebiyat tarihlerine baktığımızda nesrin nazımdan sonra geldiğini görürüz; bu paradoks, Flaubert'in tutkusunu kamçılamıştı. "Nesir daha dün doğdu," diye yazmıştı. "Nazım, antikite edebiyatlarının *par excellence* biçimidir. Manzum ölçülere dayalı tüm kombinasyonlar tüketilmiştir; nesir için bu, geçerli değildir." Bir başka yerdeyse, "Roman, Homeros'unu bekliyor," der.

Milton'un şiiri, Cenneti, Cehennemi, dünyayı ve kaosu kucaklar, ama bir *İlyada* olarak kalır; evren boyutlarında bir *İlyada*; Flaubert ise kendinden önceki bir modeli tekrar etmek veya aşmak istememişti. Her şeyin tek bir şekilde söylenebileceğini düşünüyordu, yazarın görevi o şekli bulmaktı. Klasikçilerle romantikler hararetli tartışmalar yapadursunlar, Flaubert, çeşit çeşit başarısızlıkları olabileceğini ama başarılarının hepsinin aynı olduğunu söylemişti, zira güzellik her zaman kesindir, her zaman doğrudur ve Boileau'nun güzel bir dizesi Hugo'nun güzel bir dizesidir. Ahenkli olanın, kesin olanın önceden belirli olduğuna inanan Flaubert, "doğru sözcükle müzikal sözcük arasındaki kaçınılmaz iliş-

2 Bir Homerik izleğin zaman içindeki değişkelerinin izini sürelim. *İlyada*'daki Troyalı Helen bir halı dokur; dokudukları, Troya Savaşı'ndaki çarpışmalar ve talihsizliklerdir. *Aeneas*'taki Troya Savaşı'ndan kaçan kahraman Kartaca'ya varır, oradaki bir tapınakta o savaştan sahnelerin temsillerini görür; kalabalık savaşçılar arasında kendisi de vardır. İkinci *Gerusalemme*'de Godofredo, duvar resimleriyle süslü bir yerde Mısır'dan gelen elçileri kabul eder, duvar resimlerinde onun kendi savaşı temsil edilmektedir. Bu üç versiyon arasında en az zarif olanı üçüncüsüdür.

ki" karşısında büyülenirdi. Dile dair bu batıl düşünce, başka bir yazarı, kötü sentaks ve nazım alışkanlıklarıyla dolu sınırlı bir diyalekt tasarlamaya itebilirdi, fakat Flaubert'i değil. Ta derinlerinde yatan nezihliği ve hüneri onu, benimsediği doktrinin tehlikelerinden korudu. Her zaman beraberinde olan yüksek düşünceyle, sıradan sözü elbette dışlamayan ve ileride sembolistlerin salonlarında kibirli *mot rare*'a dejenere olacak olan *mot juste*'ü aradı hep.

Tarih, meşhur Lao Tzu'nun gizli, adsız sansız yaşamak istediğini yazar; Flaubert'in isteği de onun gibi görmezden gelinmiş, onun gibi benzer bir şöhret yazgısına damgasını vurmuştu. Kitaplarında olmak istemedi veya belli belirsiz, görünmez bir şekilde var olsun istedi, tıpkı eserlerinde görünmek istemeyen Tanrı gibi; sahiden de *Salammbô* ile *Madame Bovary*'nin aynı kalemden çıktığını bilmesek, asla tahmin edemeyeceğimiz de bir gerçektir. En az bunun kadar reddedilemeyecek olan bir başka gerçek de, Flaubert'in eseri üzerine düşünmenin, Flaubert'in kendisi üzerine; o kaygı ve acı dolu yazı işçisi, onun ardı arkası gelmeyen düşünümleri, nüfuz edilemez taslakları üzerine düşünmek olduğudur. Don Quijote ile Sancho, onları icat eden İspanyol askerden daha gerçektir; halbuki Flaubert'in yaratımlarından hiçbiri Flaubert'den daha gerçek değildir. *Correspondence*'ın en büyük eseri olduğunu iddia edenler, bu yiğit ciltlerin, onun yazgısının gerçek yüzünü içerdiğini de öne sürebilirler.

Bu yazgı hepimize örnek teşkil etmeye devam ediyor, tıpkı Byron'ınkinin romantiklere örnek olması gibi. *The Old Wives' Tale*'i ve *O primo Basilio*'yu, Flaubert'in tekniğinin taklidine borçluyuz; yazgısı da gizemli abartılar ve değişikliklerle, ("Dünyanın tasarımı bir kitaptadır" epigrafıyla Flaubert'in bir düşüncesini yankılayan) Mallarmé'de, Moore'da, Henry James'te ve *Ulysses*'i dokuyan karmaşık, belki de ölümsüz İrlandalı'da tekrar edilmiştir.

ARJANTİNLİ YAZAR VE GELENEK[1]

Arjantinli yazar ve gelenek meselesiyle ilgili bazı şüpheli önermeleri dile getirmek ve doğrulamak istiyorum. Benim şüpheciliğim, bu meselenin çözümünün güçlüğü veya imkânsızlığıyla değil, tam da böyle bir meselenin varlığıyla ilişkili. Hakiki bir zihinsel güçlükten ziyade hastalıklı şekilde didik didik edilebilecek bir retorik konuyla karşı karşıya olduğumuza inanıyorum; bana göre bir görünüm, bir simülakrum, uydurma bir sorun söz konusu.

Meseleyi incelemeden önce, standart ifade biçimlerini ve çözümlerini ele almak istiyorum. Neredeyse içgüdüsel hale gelmiş olan ve kendini hiçbir makul muhakemeye hizmet etmeyecek şekilde sunan bir çözümle başlamak istiyorum: Arjantin edebiyat geleneğinin zaten *gauchesca* şiirde var olduğu iddiası. Bu düşünce çizgisini sürdürürsek, *gauchesca* şiirin söz dağarcığı, teknikleri ve konuları, çağdaş yazara ışık tutmalıdır, onlar için bir hareket noktası, bir arketip olmalıdır. Önerilen en yaygın çözüm budur, dolayısıyla üstünde biraz uzunca durmak istiyorum.

1 Colegio Libre de Estudios Superiores'te verilen bir dersin deşifresi.

Bu çözüm Lugones tarafından *El payador*'da önerilmişti; bu metinde biz Arjantinlilerin klasik şiir *Martín Fierro*'ya sahip olduğumuzu okuruz, Homeros şiirleri Yunanlılar için neyse, bu şiir de bizim için o olmalıdır. *Martín Fierro*'ya zarar vermeden bu görüşe karşı çıkmak zor görünür. *Martín Fierro*'nun, biz Arjantinlilerin yazdıkları arasında ömrü en uzun olan olduğuna inanıyorum; *Martín Fierro*'yu, kimi zaman söylendiği gibi *Kitabı Mukaddes*'imiz, kanonik kitabımız olarak göremeyeceğimize de keza kuvvetle inanıyorum.

Martín Fierro'nun kanona dahil edilmesini öneren Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina* adlı eserinde ona, neredeyse basmakalıp diyebileceğimiz bir sayfa ayırmıştır; bir miktar kurnazca olduğunu da eklemeliyim.

Rojas; Hidalgo, Ascasubi, Estanislao del Campo ve José Hernández gibi şairlerin eserlerine bakarak *gauchesca* şiiri inceler; bu şiirin kökenlerini *payador* adı verilen, doğaçlama şarkılar söyleyen köy ozanlarının, yani *gaucho*ların kendiliğinden şiirine dayandırır. Bu halk şiirinin ölçüsünün sekizli olmasına dikkat çeker; *gauchesca* şiir yazanların da kullandığı ölçü budur. Sonra buradan hareketle *gauchesca* şiirin, *payador* şiirinin devamı, geliştirilmiş hali olduğu sonucuna varır.

Bu iddianın ciddi bir hataya dayandığından şüpheleniyorum; zekice bir hata olduğunu da söyleyebiliriz, zira Rojas, Hidalgo ile başlayan, Hernández ile yeşeren *gauchesca* şiirin kökenlerini halkta bulabilmek için, bu türü *gaucho*ların yazdığı şiirlerin devamı veya türevi olarak sunar; dolayısıyla, Mitre'nin ifade ettiği gibi Bartolomé Hidalgo bu şiirin Homeros'u değil, zincirdeki bir halkadır sadece.

Ricardo Rojas, Hidalgo'dan bir *payador* yaratır; yine de aynı *Historia de la literatura argentina*'ya göre *payador* olduğu iddia edilen bu şair ilk dizelerini on birli ölçüde yazmıştır; doğası gereği, ahengini algılayamayan *payador*lara yasak

bir ölçüdür bu. Tıpkı Garcilaso'nun İtalya'dan ithal ettiği on birli ölçüyü İspanyol okurların algılayamamaları gibi.

*Gaucho*ların yazdığı şiirlerle *gauchesca* şiir arasında temel bir fark olduğunu düşünüyorum. Bu farkı görebilmek için tek yapılması gereken, herhangi bir halk şiiri derlemesini *Martín Fierro*, *Paulino Lucero* veya *Fausto*'daki şiirlerle karşılaştırmaktır. Söz dağarcığı ve şairlerin niyetleri bakımından eşit oldukları görülür. Köylerdeki halk şairleriyle şehrin çeperlerindeki şairler, dizelerinde genel birtakım konuları ele alırlar: aşk ve ayrılık acısı; aşkın kederi. Ve bunu bir o kadar genel bir söz dağarcığıyla yaparlar. Halbuki *gauchesco* şairler, aksine, halk şairlerinin hiç denemedikleri bir şey yaparak bile isteye bir halk dili yaratmışlardır. Halk şairlerinin dilinin doğru bir İspanyolca olduğunu söylemekten ziyade o dildeki yanlışların cahillikten kaynaklandığını söylemeye çalışıyorum. Halbuki *gauchesco* şairlerde yerli kelime arayışı, yöresel renk bolluğu vardır. İşte size ispatı: Bir Kolombiyalı, bir Meksikalı veya bir İspanyol, *payador*ların –yani *gaucho*ların– şiirini gördüğü anda anlar, fakat bir Estanislao del Campo veya Ascasubi'yi kıyısından köşesinden anlamak için bile bir lügatçeye ihtiyaç duyar.

Tüm bunlar şu şekilde toparlanabilir: Tekrar ediyorum, hayranlık verici eserlerin çıktığı *gauchesca* şiir, herhangi bir edebi tür kadar yapaydır. İlk *gauchesca* şiirlerden sayılan Bartolomé Hidalgo'nun baladları kendilerini *gaucho*yla uyumlu bir şekilde, sanki bir *gaucho*nun ağzından çıkmış gibi sunmaya çalışırlar, böylece okuyanlar *gaucho* telaffuzuyla okuyacaktır. Hiçbir şey halk şiirinden bu kadar uzak olamaz. Dizeleri okurken sanki çok önemli bir işle meşgul gibi hissederler (bunu sadece kırsaldaki *payador*lar arasında değil, Buenos Aires'te çeşitli yerlerde de gözlemledim.) Dolayısıyla içgüdüsel olarak halk diline ait sözcükleri reddedip tumturaklı heceler ve söz öbekleri ararlar. Şu da mümkündür: *Gauchesca*

şiir günümüzde *payador*ları etkilemeye başlamış olabilir, bu nedenle onlarda da bol miktarda *criollo*culuk vardır, fakat en başta durum böyle değildi ve bunun kanıtını (hiç kimsenin fark etmediği kanıtı) *Martín Fierro*'da buluruz.

Martín Fierro, *gaucho* aksanlı bir İspanyolcayla yazılmıştır, bu şiir uzun süre şiiri söyleyenin bir *gaucho* olduğunu unutmamızı engeller; pastoral hayattan alınmış bol miktarda kıyasla karşılaşırız; ve yazarın bir anda yerel renk derdini bir kenara koyup genel İspanyolcayla kaleme aldığı meşhur pasaj çıkar karşımıza, orada gündelik hayatın konularından değil, zaman, uzay, deniz, gece gibi büyük, soyut konulardan bahseder. *Martín Fierro* ile *El Moreno*'nun, ikinci kısmın sonundaki doğaçlama müzikal taşlamalarından bahsediyorum. Hani Hernández'in kendisi, kendi *gauchesca* şiiriyle hakiki *gaucho*ların şiiri arasındaki farkı göstermek istese böyle yapardı. İki *gaucho* olan Fierro ile El Moreno şarkılarına başladıklarında, tüm o yapmacık *gaucho*luklarını bir kenara bırakıp felsefi konulara geçerler. Bunun doğru olduğunu, Buenos Aires kenar mahallelerinde *payador*ları dinlerken anladım; *orillero* veya *lunfardo* [Buenos Aires sokak argosu] kullanarak dize yazmayı reddedip kendilerini doğru düzgün ifade etmeye çalışıyorlardı. Elbette başaramıyorlardı, fakat amaçları, şiirden seçkin, ulu bir şeyler çıkarmaktı. Bir tebessümle belki de.

Arjantin şiirinin, Arjantin'e özgü unsurlarla ve Arjantin'in yöresel renkleriyle dolu olması gerektiği fikri bana yanlış görünüyor. *Martín Fierro* mu Enrique Banchs'ın *La urna*'daki soneleri mi daha Arjantinlidir diye sorsak, birincinin daha Arjantinli olduğunu öne sürmek için geçerli bir nedenimiz olamaz. Banchs'ın *La urna*'sında ne Arjantin manzaraları ne Arjantin topografyası ne Arjantin botaniği ne de Arjantin zoolojisi var denecektir; halbuki *La urna*'da başka özgül Arjantinli halleri vardır.

La urna'dan şu iki dizeyi hatırlıyorum, adeta bunun bir Arjantinlinin kitabı olduğunun söylenmesinin kesinlikle önüne geçmek için yazılmış gibiler:

El sol en los tejados
y en las ventanas brilla. Ruiseñores
quieren decir que están enamorados.

Güneş eğimli çatılarda
ve pencerelerde parlıyor. Bülbüller
âşık olduklarını söylemek istiyor.

Burada, "güneş eğimli çatılarda ve pencerelerde parlıyor" yargısına varmak kaçınılmaz gibidir. Enrique Banchs bu dizeleri, Buenos Aires'in kenar mahallelerinden birinde yazmıştı; Buenos Aires'in kenar mahallelerinde eğimli çatılar yoktur, düz damlar vardır. "Bülbüller âşık olduklarını söylemek istiyorlar," der şair. Bülbül, gerçek bir kuş olmaktan ziyade Yunan ve Germen edebiyatlarına ait bir kuştur. Yine de bu konvansiyonel imgelerin kullanımında, her ne kadar mimarlık ve ornitoloji Arjantinlilere özgü olmasa da, o eğimli ve yersiz çatılarda, bülbüllerde, Arjantinlilere özgü çekingenlik ve üstü kapalılıktan izler gördüğümü söylemeliyim; Banchs'ın, üzerine çöken büyük kederden, arkasında kocaman bir boşluk bırakarak onu terk eden bir kadından söz ederken, eğimli çatı, bülbül gibi konvansiyonel, yabancı imgelere başvurması dikkat çekicidir: Arjantinlilere özgü nitelikler olan çekingenlik, güvensizlik ve üstü kapalılığı dile getirdiği için dikkat çekicidir; mahremimizi, özelimizi açmakta çektiğimiz güçlüğü anlatması bakımından dikkat çekicidir.

Dahası, bir edebiyatın kendini içinden çıktığı ülkenin ayırt edici özellikleriyle tarif etmesi gerektiği düşüncesi-

nin görece yeni olduğunu; yazarların yerel konuların peşine düşmesi gerektiği düşüncesinin de bir o kadar yeni ve keyfi olduğunu bilmem söylemeye gerek var mı? Racine'e bakmak yeterli, çok geriye gitmemize gerek yok; Yunan ve Latin edebiyatına özgü konuların peşine düştüğü için kendisinden Fransız şairi unvanını almaya yeltenecek başka bir yazarı asla hoş göremezdi diye düşünüyorum. Shakespeare, birisi çıkıp onu sadece İngilizlere özgü konularla sınırlandırmak istese, bir İngiliz olarak İskandinavya'da geçen *Hamlet*'i veya İskoçya temalı *Macbeth*'i yazmaya hakkının olmadığını söylese şaşardı. Yerel renkli Arjantin kültü, milliyetçilerin ithal diye reddetmeleri gereken, Avrupa'nın yakın tarihine özgü bir külttür.

Birkaç gün önce, hakiki yerlinin, yerel renkten vazgeçebileceğini ve vazgeçmesi gerektiğini söyleyen tuhaf bir olumlamayla karşılaştım; bu olumlamayı Gibbon'ın *Decline and Fall of the Roman Empire* adlı eserinde buldum. Gibbon, *par excellence* Arap olan Kuran'da deve olmadığını gözlemler; Kuran'ın sahiciliğiyle ilgili en ufak bir şüphe varsa, bu deve yokluğunun, kitabın Arap kökenli olduğunu kanıtlamaya yeteceği kanısındayım. Muhammed tarafından yazıldı ve Muhammed'in, bir Arap olarak, develerin özellikle Araplara özgü bir şey olduğunu bilmesini gerektirecek bir şey yoktu; develer ona göre gerçekliğin bir parçasıydı, onları ayrı bir yere koyması için bir neden yoktu; halbuki bir sahtekârın, bir turistin veya bir Arap milliyetçisinin yapacağı ilk şey her sayfayı develerle, kervanlarla doldurmak olurdu; fakat Muhammed, bir Arap olarak develere karşı kayıtsızdı: Devesiz de Arap olunabileceğini biliyordu. Biz Arjantinlilerin Muhammed gibi olabileceğimize inanıyorum; bolca yerel renge boyanmadan da Arjantinli olma ihtimalimize inanabiliriz.

Size bir sır vermeme izin verin, küçücük bir sır. Uzun yıllar, bugün çok şükür unutulmuş olan kitaplarda Buenos Ai-

res'in kenar mahallelerinin tadını ve esasını anlatmaya çalıştım; doğal olarak bolca, *cuchilleros*, *milonga*, *tapia* vb. yöresel kelime kullandım, unutulası ve unutulmuş kitaplardan bu şekilde bahsettim; sonra bir yıl kadar önce "Ölüm ve Pusula" adlı bir hikâye yazdım; bir tür kâbus, kâbusun dehşetiyle deforme olmuş bir Buenos Aires'ten öğelerle dolu bir kâbus; ve o hikâyede, Paseo Colón'u düşündüm, Rue de Toulon adını verdim ona; Adrogué'nin *quinta*larını düşündüm, onlara Triste-le-Roy dedim; hikâye yayımlandığında dostlarım bana en sonunda Buenos Aires'in kenar mahallelerinin tadını aktardığımı söylediler. Tam da kendimi bir rüyaya kaptırmadığım için, onca yıl boşuna aradığım şeyi yakalayabilmiştim.

Şimdi milliyetçilerin sıkça başvurduğu, haklı bir şöhrete sahip olan bir eseri ele almak istiyorum. Güiraldes'in *Don Segundo Sombra*'sından söz ediyorum. Milliyetçiler bize, *Don Segundo Sombra*'nın milletin karakteristik kitabı olduğunu söyler; fakat *Don Segundo Sombra*'yı *gauchesca* gelenekten bazı eserlerle kıyasladığımızda dikkatimizi çekecek ilk şey aralarındaki farklar olacaktır. *Don Segundo Sombra* bolca, yöresel-kırsal ağızlarla hiç alakası olmayan türden ve dönemin Montmartre salonlarında dolaşımda olanlara fazlasıyla benzeyen metaforlar barındırır. Olay örgüsü ve kurgusuna baktığımızda Kipling'in, Hindistan'da geçen ve Mark Twain'in Mississippi destanı *Huckleberry Finn*'inden esinlenmiş olan *Kim*'den etkilendiğini görebiliriz. Bu değerlendirmeyi yaparken *Don Segundo Sombra*'yı değersizleştirmek istemem; aksine, bizim böyle bir kitapla tanışabilmemiz için Güiraldes'in, zamanın Fransız salonlarındaki şiir tekniklerini ve uzun yıllar önce okumuş olduğu Kipling'in eserlerini yardıma çağırması gerektiğini vurgulamak istiyorum; başka deyişle, bu Arjantinli kitabın mümkün olabilmesi için Kipling, Mark Twain ve Fransız şairlerinin metaforları gerek-

mişti; tekrarlıyorum, yazar bu etkileri içselleştirdiği için daha az Arjantinli değildir.

Başka bir çelişkiye daha dikkat çekmek istiyorum: Milliyetçiler Arjantinli zekâsına taparcasına hürmet eder gibi görünürler, halbuki istedikleri, o zekânın şiirsel pratiklerini birkaç gariban yöresel temayla sınırlandırmaktır, sanki Arjantinliler evrenden bahsedemez de sadece kenar mahallelerden, çiftliklerden söz edebilirmiş gibi.

Şimdi bir başka çözüm düşünelim. Biz Arjantinli yazarların bir şekilde sığınması gereken bir gelenek olduğu söylenir; İspanyol edebiyatı geleneği. Elbette bu ikinci öneri birinciden daha dardır, fakat o da bizi sınırlamaya yöneliktir; buna pek çok itiraz yöneltilebilir, ben burada iki tanesine değinmekle yetineceğim. Birincisi; Arjantin tarihi, şaşmaz şekilde İspanya'dan uzaklaşma arzusuyla, İspanya'yla arasına koyduğu gönüllü mesafeyle tanımlanabilir. İkinci itirazsa; bizlerin İspanyol edebiyatından zevk alması, ki ben de kişisel olarak bu zevki paylaşırım, genelde sonradan edindiğimiz bir şeydir; edebi görgüsü olmayan kişilere İngilizce ve Fransızca kitapları ödünç veririm sık sık ve bu kitaplar hemencecik beğenilir. Ancak dostlarıma İspanyolca bir eser önerdiğimde, eğer özel bir eğitim almamışlarsa bu kitaplardan zevk almakta zorlandıklarını gözlemlerim; dolayısıyla, bazı Arjantinli kültürlü yazarların İspanyollar gibi yazdığı olgusunun, belirli bir devralınmış yetkinlikten ziyade, Arjantinlilere özgü bir çokyönlülüğe işaret ettiği kanısındayım.

Şimdi de Arjantinli yazarlar ve gelenek konusunda üçüncü bir görüşe değinmek istiyorum; yakınlarda bir yerlerde okudum ve çok şaşırdım. Bu görüşe göre biz Arjantinli yazarlar geçmişten kopukmuşuz; Avrupa ile aramızda bir nevi kopuş varmış. Bu müstakil bakış açısına göre biz Arjantinliler dünya tarihinde çok gerilerde, adeta tarihin ilk aşamala-

rında bulunmaktaymışız; Avrupalı tema ve tekniklere yönelik arayışımız bir hayal, bir hataymış; esasen yalnızlığımızın farkına varmalıymışız; Avrupalı olmaya soyunamazmışız.

Bu görüş bana temelsiz görünüyor. Pek çok kişinin neden kabul ettiğini anlıyorum: Yalnızlığımıza, kaybolmuşluğumuza ve ilkel karakterimize dair böyle bir açıklamanın varoluşçulukta olduğu gibi hastalıklı bir tarafı var. Pek çok kişi bu görüşü kabul edebilir, çünkü bir kez kabul edince, kendilerini yalnız, tesellisiz ve bir şekilde ilginç insanlar gibi hissedebilirler. Bununla beraber, bizim ülkemizde güçlü bir zaman duygusu gözlemliyorum, tam da yeni bir ülke olduğumuz için. Avrupa'da olan biten her şeyin, yakın tarihin tüm dramatik olaylarının, burada derin yankıları oldu. Bir kişinin İspanyol İç Savaşı'nda Francocuların veya Cumhuriyetçilerin tarafında olması ya da Nazilerin veya Müttefiklerin tarafında olması bizde çok ciddi münakaşalara, küslüklere neden oldu. Avrupa'dan kopuk olsaydık böyle şeyler olmazdı. Arjantin tarihine gelince... hepimiz ta en derinlerimizde hissederiz bu tarihi; böyle olması da doğaldır, zira bu tarih bize hem kronoloji hem kan bakımından çok yakındır; adlar, iç savaşlardaki çarpışmalar, bağımsızlık savaşı, tüm bunlar, hem zamanda, hem aşina olduğumuz gelenekte çok yakınımızdadır.

Arjantin geleneği nedir o halde? Bu soruya kolayca yanıt verebiliriz, ayrıca bu soruda yanlış bir şey de yok. Arjantin geleneğinin Batı kültürünü bir bütün olarak içerdiğini düşünüyorum, ayrıca bu geleneğe sahip olma hakkımızın olduğuna da inanıyorum, şu veya bu Batı ülkesinde yaşayanlardan daha çok sahibiz bu hakka. Bu noktada Kuzey Amerikalı sosyolog Thorstein Veblen'in, Yahudilerin Batı kültüründeki entelektüel seçkinliğine dair bir denemesi aklıma geldi. Bu seçkinliğin, Yahudilere içkin bir üstünlük varsaymamıza izin verip vermediğini sorar, cevabı hayır'dır; Ya-

hudilerin Batı kültüründe seçkin bir yere sahip olduklarını, çünkü o kültürün içinde hareket ettiklerini, ama aynı zamanda kendilerini ona herhangi bir adanmışlıkla bağımlı hissetmediklerini söyler; dolayısıyla, der, " bir Yahudi için Batı kültürünün içinde yenilik yapmak daima bir Batılıya nazaran daha kolay olacaktır." Aynı şeyi İngiliz kültürünün içinde olan İrlandalılar için de söyleyebiliriz. Konu İrlandalılar olunca, İngiliz edebiyatı ve felsefesindeki İrlandalı bolluğunun herhangi bir toplumsal üstünlükten ileri geldiğini varsaymak için bir nedenimiz yoktur, zira o kültürlü İrlandalıların çoğu (Shaw, Berkeley, Swift) İngiliz asıllıdır, Kelt soyundan gelmez; öte yandan kendilerini İrlandalı hissetmeleri, farklı görmeleri, İngiliz kültüründe yenilikler yapmalarına yetmiştir. Biz Arjantinlilerin, hatta genel anlamda Güney Amerikalıların benzer bir durum içinde olduğumuzu düşünüyorum; Avrupa'ya özgü tüm konuları ele alabiliriz, üstelik hiçbir hurafeye tenezzül etmeden ve istediğimiz şekilde saygısızlık ederek ve güzel sonuçlar elde ederek; zaten ediyoruz da.

Tabii bu, Arjantin'de yapılan tüm deneylerin eşit ölçüde isabetli olduğu anlamına gelmiyor; Arjantin ve gelenek meselesinin, kısacası, ezeli bir determinizm sorununun çağdaş ve gelip geçici bir tezahürü olduğunu düşünüyorum. Diyelim ki önümdeki masaya elimle dokunacağım, kendime soruyorum: "Sol elimle mi sağ elimle mi?" Sonra sağ elimle dokunuyorum; deterministler bundan başka yolun olmadığını, evrenin o ana kadarki tarihinin bir bütün olarak beni masaya sağ elimle dokunmaya zorladığını, sol elimle dokunmanın bir mucize olacağını söyler. Öte yandan sol elimle dokunsaydım, aynı şeyi söyleyeceklerdi; o elimle dokunmaya mecbur olacaktım. Aynı şey edebiyattaki konular ve teknikler için de geçerlidir. Biz Arjantinli yazarların güzel ve doğru yaptığımız her şey Arjantin geleneğine ait olacaktır; İtalyan-

lara özgü temaların Chaucer ve Shakespeare dolayımıyla İngiliz geleneğine mal olması gibi.

Bunun dışında, edebi pratiklerin amacına dair süregiden tüm bu tartışmaların, niyetlerle planların çok önemli olduğu gibi bir yanlış varsayıma dayandığını düşünüyorum. Kipling örneğine bakalım: Kipling hayatını, verili bir siyasi fikirler dizgesine uygun bir şekilde yazmaya vakfetmişti, eserlerinin propaganda aracı olmasını istiyordu; bununla beraber hayatının sonunda, bir yazarın eserinin hakiki özünün genelde yazar tarafından dahi bilinmediğini itiraf etmek zorunda kalmıştı; ve *Gulliver's Travels*'i yazarken insan ırkına karşı bir ithamda bulunmak isteyen, sonuçta geride bir çocuk kitabı bırakan Swift örneğini hatırlamıştı. Platon, şairlerin, onları kendi iradelerine, niyetlerine karşı hareket ettiren bir tanrının kâtipleri olduğunu söylemişti; mıknatısın demir halkaları hareket ettirmesi gibi.

Bu nedenle tekrar ediyorum, korkmamalıyız ve mirasımızın evren olduğunu düşünmeliyiz; her konuyu deneyebiliriz; Arjantinli olabilmek için Arjantinli olan şeylerle kendimizi sınırlayamayız: Çünkü, ya Arjantinli olmak bizim kaçınılmaz yazgımızdır, ki bu durumda ne yaparsak yapalım hep Arjantinli oluruz; ya da Arjantinli olmak sadece yapmacıklıktır, maskedir.

İnanıyorum ki, şu sanatsal yaratı denen gönüllü düşe kendimizi kaptırırsak, işte o zaman Arjantinli olacağız, aynı zamanda iyi veya kabul edilebilir yazarlar olacağız.

NOTLAR

G.H. WELLS VE MESELLER

Bu sene Wells iki kitap çıkardı. Birincisi, *The Croquet Player;* pis kokulu bataklıkların olduğu bir yerde geçiyor, ilerleyen sayfalarda iğrenç olaylar oluyor; sonunda anlıyoruz ki bu yer bizim gezegenimiz. Ötekisi, *Star Begotten;* Mars sakinleri, kozmik ışınlar kullanarak insanlığa çekidüzen vermeye yönelik dostane bir komplo içerisindeler. Kültürümüz, canavarsı bir aptallık ve acımasızlık rönesansının tehdidi altında, demek istiyor birinci kitap; kültürümüz, biraz ayrıksı bir nesil tarafından yenilenebilir, diye fısıldıyor ötekisi. İki kitap da o eski alegoriler ve semboller çekişmesini ortaya koyan birer mesel aslında.

Hepimiz, yorumun sembolleri tükettiğine inanmaya eğilimliyiz. Bundan daha yanlış bir şey olamaz. Temel bir örnek düşünüyorum da... kâhinlikle ilgili bir örnek. Kimse Tebli Sfenks'in, Oidipus'a şu soruyu sorduğunu inkâr edemez: "Gün doğumunda dört ayağı, öğle vakti iki ayağı, akşamüzeri üç ayağı olan hayvan hangisidir?" Yine hiç kimse Oi-

dipus'un bu soruya verdiği cevabın insan olduğunu da inkâr edemez. Aramızdan kim, buradaki çıplak *insan* kavramının, soruyu sezinleyen sihirli hayvandan daha düşük bir konumda olduğunu; sıradan insanın bu bir gün içinde değişen canavarımsı hayvan, yetmiş yılın bir gün, ihtiyar bastonunun da üçüncü ayak olduğunu hemen anlamaz? Bu çoklu tabiat, bütün sembollerde vardır. Örneğin alegoriler, okurda iki veya üç katmanlı bir sezgi yaratır; soyut cins adlarla mübadele edilemeyecek birkaç figür değil. "Alegorik karakterler," der De Quincey (*Writing*, on birinci cilt, s. 199) kalınca altını çizerek, "insan hayatına dair mutlak gerçeklikler ile mantıksal kavrayışın saf soyutlamaları arasında bir bölgeyi işgal ederler." *İlahi Komedya*'nın birinci kantosundaki aç ve cılız kurt, açgözlülüğün bir timsali veya sembolü değildir: O bir kurttur, aynı zamanda da açgözlülüktür, tıpkı düşlerdeki gibi. Bu ikilik karşısında fazla kafamız karışmasın: Mistiklere göre maddi dünya, bir semboller sisteminden fazlası değildir...

Daha önce söylediğime dönersem; bir hikâyeyi kıssasına; bir meseli altında yatan niyete; bir "biçim"i, "aslı"na indirgemek bana saçma görünüyor desem fazla mı ileri gitmiş olurum? (Keza Schopenhauer de, insanların pek nadiren biçime dikkat ettiğini, her zaman meselenin aslına baktıklarını gözlemlemişti.) *The Croquet Player*'da kabul etmeyebileceğimiz, ama yok sayamayacağımız bir biçim var; buna mukabil *Star Begotten* hikâyesi tamamen amorftur. Bir dizi boş konuşma tüm kitaba yayılır. Öne sürülen sav –insan türünün, kozmik ışınlar sayesinde kesin bir biçimde değişebileceği düşüncesi– sonuçta gerçekleşmez; halbuki karakterler bu imkânı tartışıp dururlar. Yarattığı etki pek harekete geçirici değildir. "Şu kitabın Wells'in aklına gelmemesi ne yazık!" diye düşünür okur nostaljik hislerle. Doymak bilmez arzusu akla yatkındır: Bahsi geçen savın zorunlu kıldığı Wells, *World of William Clissold*'un ve tedbirsiz ansiklopedi-

lerin enerjik, avare konuşmacısı değildir. Ötekisidir, hani şu kadim, iğrenç mucizeleri anlatan anlatıcı: Solgun bir çiçeğin geleceğini hasıl eden gezginin hikâyesinin anlatıcısı; geceleyin, süfli amentülerini mırıldanan hayvan insanların hikâyelerinin anlatıcısı; aydan kaçan hainin hikâyesinin anlatıcısı.

EDWARD KASNER VE JAMES NEWMAN: *Mathematics and the Imagination* (Simon and Schuster)

Kütüphanemi elden geçiriyordum, yeni baştan okuduğum ve her tarafını el yazısıyla aldığım notlarla doldurduğum eserlerin, Mauthner'in *Diccionario de la filosofía*'sı; Lewes'in *Historia biográfica de la filosofía*'sı; Liddell Hart'ın *Historia de la guerra de 1914-1918*'i; Boswell'in *Vida de Samuel Johnson*'ı; Gustav Spiller'm psikoloji üzerine 1902 tarihli *The Mind of Man*'i olduğunu gördüm hayranlıkla. (G.H. Lewes'in kitapları gibi sırf alışkanlıktan dolayı sevdiğim kitapları da içeren) bu heterojen kataloğa, yıllar sanırım bu güzeller güzeli kitabı da ekleyecektir.

Kitabın dört yüz sayfasına, matematiğin en temel, en erişilebilir sihirleri açık ve net bir biçimde nakşedilmiş, basit bir edebiyat insanının bile anlayabileceği şekilde; ya da anladığını hayal edebileceği şekilde: Brouwer'in sonu olmayan haritası; More'un öngördüğü ve Howard Hinton'ın sezdiğini beyan ettiği dördüncü boyut; Moebius'un hafifçe baştan çıkaran şeridi; sonsuzötesi sayılar kuramına giriş; Zenon'un sekiz paradoksu; Desargues'in birbirini sonsuzda kesen paralel çizgileri; Leibniz'in I King'in diyagramlarında keşfettiği ikili sayı sistem; Eukleides'in, asal sayıların astronomik sonsuzluğunu ortaya koyduğu güzel ispatı; Hanoi kulesi problemi; dilematik veya ikilemli kıyas.

Eski Yunanlılar, bu sonuncusuyla oynamayı severdi; yöntemi aynı, karakterleri ve hikâyesi farklı sayısız örnek ver-

mişlerdir (Demokritos Abderalıların yalancı olduğunu söyler; halbuki Demokritos da Abderalıdır; o halde Demokritos yalan söylemiştir; o halde tüm Abderalılar yalancı olmayabilir; aslında Demokritos yalan söylememiştir; o halde Abderalıların yalancı olduğu doğrudur; o halde... bu böyle devam eder.) Aulo Gelio (*Noches áticas*, beşinci cilt, Bölüm X), bir vaiz ile tilmizine başvurur; Luis Barahona de Soto (*Angélica*, on birinci kanto), iki köleye; Miguel de Cervantes (*Quijote*, ikinci kısım, Bölüm LI) bir nehir, bir köprü ve bir darağacma; Jeremy Taylor, vaazlarından birinde, bir zamanlar rüyasında bir ses duyduğunu, sesin ona bütün rüyaların yalan olduğunu söylediğini anlatan bir adama; Bertrand Russell (*Introduction to Mathematical Philosophy*, s. 136), kendilerini içermeyen tüm kümelerden oluşan kümeye başvurur.

Bu aydınlatıcı karmaşık problemlere ben de şunu eklemek isterim:

Sumatra'da biri, kehanet işinde el almak istemiş. Onu sınava çeken büyücü, sınavı geçip geçemeyeceğini sormuş. Kâhin adayı sınavdan çakacağını söylemiş... Bu böyle sonsuza kadar devam etmiş.

GERALD HEAD: *Pain, Sex and Time* (Cassell)

Bernard Shaw, 1896 başlarında, Friedrich Nietzsche'de, Rönesans ve klasikler etrafında oluşturulmuş batıl kültün etkisi altında olan yeteneksiz bir akademisyen keşfetmişti (*Our Theatres in the Nineties*, ikinci cilt, s. 94). Yadsınamaz olan, Nietzsche'nin, Darwin çağma, üstün insanı öngören evrimci hükme yanıt vermek için çürük çarık bir kitap yazmış olduğudur: Doğunun Bütün Kutsal Kitapları'mn tatsız bir parodisi. Geleceğin biyolojik türünün anatomisi veya psikolojisine dair tek bir söz bulamazsınız orada; kendini türün ahlakıyla sınırlandırmıştır, bu ahlakı César Borgia ve Viking-

lerinkiyle özdeş görür (şimdiye ve geleceğe dair korkutucu bir durum).[1]

Heard kendi tarzında, Zerdüşt'ün ihmal ettiği, görmediği şeyleri düzeltir. Düz bir mantıkla, sergilediği üslup epey kötüdür; bir silsile izleyen bir okumada biraz daha hoş görülebilirdi belki. Üstün insana inanmaz, öte yandan insan melekelerinin geçirdiği uzun evrimi ilan eder. Bu zihinsel evrim için yüzyılların geçmesine gerek yoktur: İnsanlarda, yorulmak bilmez bir sinirsel enerji vardır, bu sayede, cinsel hayatları dönemsel olan diğer türlerden farklı olarak, dur durak bilmeden cinsel ilişkiye girerler. "Tarih," diye yazar Heard,

---

1 Başka bir kitabımda (*Historia de la eternidad*) bengidönüş doktriniyle ilgili Nietzsche öncesi bütün görüşleri listelemeyi veya tasnif etmeyi denemiştim. Bu boş uğraş, bir kitabın fiziksel boyutlarını ve bir insan hayatının sınırlarını aşıyordu. Orada listelediğim görüşlerden sadece birini, rahip Feijoo'nunkini burada vermem yeterli olur (*Teatro crítico universal*, dördüncü cilt, on ikinci söylev) Rahip burada, tıpkı Sir Thomas Browne gibi söz konusu doktrini Platon'a atfeder. Şöyle formüle eder: "Platon'un hezeyanlarından biri, büyük yıl (bütün gökcisimlerinin, yörüngelerinde oluşturdukları sayısız döngüden sonra, aralarında ta en başta var olan dizilişe geldikleri zaman uzamına verilen ad) döngüsünde herkesin suçlarının bağışlanacağıydı; o zaman geldiğinde her şey yenilenecek, yani aynı aktörler, aynı olayları dünya sahnesinde yeniden sahneleyecekler, fakat yeni bir varoluş kazanan insanlar, hayvanlar, bitkiler olarak; yüzyıllar boyu bir canlanıp bir ölüp sürdürdükleri bu döngüde, ilk varoluşlarında sergiledikleri aynı hareketler, yaşadıkları aynı olaylar, başlarına gelen talihin aynı oyunlarına döneceklerdir." Bunlar 1730 yılına ait sözler; *Biblioteca de Autores Españoles*'in LVI. Cildinde tekrar ediliyor. Bengi dönüşün *astrolojik* doğrulamasına güzel bir örnek teşkil ediyor.

Platon, *Timaisos*'ta, farklı hızlarda hareket eden yedi gezegenin belli bir dengeye ulaşacaklarını, ilk hareket ettikleri ana geri döneceklerini söyler, ancak bu engin devreye, tarihin dakik bir tekrarını atfetmez. Tabii Lucilius Vanini'nin şu sözlerini de hatırlamak lazım: "Akhilleus bir kez daha Truva'ya gidecek; ayinler ve dinler yeniden doğacak; insanlık tarihi tekrar ediyor; bugün, eskiden vuku bulmamış hiçbir şey yok; eskiden olanlar ileride de olacak; ama her şey genel olarak olacak, tekil olarak değil (Platon'un söylediği gibi)." Bu sözler de 1616'da kaleme alınmıştı; Burton bu sözlere *The Anatomy of Melancholy* adlı kitabının üçüncü kısmının, dördüncü bölümünde atıfta bulunur. Francis Bacon da (*Essay*, LVIII, 1625), Platon'un yılını tamamlayan gökcisimlerinin aynı jenerik etkileri doğuracağını söyler, ancak tek tek cisimlerin tekrar etme becerileri olduğunu reddeder.

"tabiat tarihinin bir parçasıdır. Psikolojinin ivme kazandırdığı insanlık tarihi biyolojiktir."

Bu kitabın temel konusu belki de zaman bilincimizin evrimi ihtimalidir. Heard, hayvanlar bu bilincin eksikliğini hisseder, dolayısıyla devamı olmayan organik hayatları saf bir gerçekliktir görüşünü öne sürer. Bu, eski bir görüştür; Séneca bunu daha o zaman Lucilius'a son mektubunda şu şekilde dile getirmişti: *Animalibus tantum, quod brevissimum est in transcursu, datum, proesus...** Ayrıca teozofik literatürde de bolca karşılaşırız bununla. Rudolf Steiner, minerallerin içsel aşamalarıyla kadavralarınkini; bitkilerin sessiz hayatıyla uyku halindeki insanlarınkini; hayvanların anlık dikkatleriyle her şeyden bihaber, bazı tutarsız düşler görmekte olan bir insanınkini karşılaştırır. Hayranlık verici *Woerterbuch der Philosophie* adlı eserinin üçüncü cildinde Fritz Mauthner şu gözlemde bulunur: "Öyle görünüyor ki hayvanların zamanın ardışıklığı ve süreye dair bazı önsezileri var. Buna mukabil insan, özellikle de yeni psikoloji ekolünden biriyse, aralarında saniyenin en az 500'de 1'i kadar bir süre bulunan iki izlenimi birbirinden ayırt edebilir." Guyau'nun ölümünden sonra yayımlanan kitaplarından, 1890 tarihli *La Genèse de l'Idée de Temps*'da bu görüşe benzeyen iki üç pasaj vardır. Uspenski, (*Tertium Organum*, Bölüm IX) meseleyi zarafetle ele alır; hayvanlar âleminin iki boyutlu olduğunu, bir küreyi veya küpü algılama yetisine sahip olmadıklarını öne sürer. Hangi açıdan bakarsak bakalım, hayvanlar için her şey harekettir, zamanda ardışık hareketler... Uspenski; Edward Carpenter gibi, Leadbeater gibi, Dunne gibi, zihinlerimizin bir gün doğrusal, art arda gelen zamanı bir kenara koyacağı ve evreni meleklere özgü bir yaklaşımla hissedeceği kehanetinde bulunur: *Sub specie aeternitatis.***

(*) (Lat.) Hayvanlarda sadece anlık olana, kısa sürene, yani şimdiye dair bir mefhum vardır – ç.n.

(**) (Lat.) Sonsuzluğun bakışının altında – ç.n.

Heard de aynı sonuca, bazen psikiyatrik ve sosyolojik bir *patois*a bulanmış bir dille varır. Varır ya da ben vardığına inanıyorum. Kitabının ilk bölümünde, biz insanların katettiği hareketsiz bir zamanın varlığını ileri sürer. Bu unutulmaz fikir, sadece Newton'ın kozmik, tektip zaman metaforuna bir itiraz mıdır, yoksa kelimenin dolaysız anlamıyla geçmiş, şimdi ve geleceğin bir aradalığını mı öne sürer, bilmiyorum. Son kertede (Dunne muhtemelen böyle derdi), hareketsiz zaman uzama doğru dejenere olur ve bizim bir yerden bir yere hareketimiz *başka* bir zamanı zorunlu kılar...

Zaman algısının bir şekilde evrimleşeceği fikri bana pek muhtemel görünmüyor; belki de böyle olması kaçınılmazdır. Bu evrimin çok sert olma ihtimali, bana yazara verilen bedava bir şey gibi, yapay bir dürtü gibi görünüyor.

GILBERT WATERHOUSE: *A Short History of German Literature* (Methuen, Londra, 1943)

Laplace Markisi (olmuş, olmakta ve olacak olan her olayı açıklayan tek bir formül ihtimalinden söz etmişti) ile onun tam zıddı paradoksal Doktor Rojas'a (yazdığı Arjantin edebiyatı tarihi Arjantin edebiyatından daha çok yer kaplar) eşit mesafede duran Bay Gilbert Waterhouse, her bakımdan yeterli olmayan yüz kırk sayfalık bir Alman edebiyatı tarihi kaleme aldı. Bu el kitabının incelenmesi insanda ne küçümseme ne kasideler düzme hissi uyandırır; en bariz kusuru -ki kaçınılmaz bir durumdur- De Quincey'nin Alman eleştirmenlerin yargılarına yönelttiği serzenişle aynıdır: Aydınlatıcı örneklerin göz ardı edilmiş olması. Çoğul Novalis'e bir *hat* bahşetmek ve o hattan, modeli *Wilhelm Meister* olan bir madun romancılar kataloğu çıkarmada faydalanmak da pek o kadar cömert bir hamle sayılmaz. (Novalis, *Wilhelm Meister*'i mahkûm etmişti; ayrıca Goethe hakkında şu söylediğiy-

le de meşhurdur: "Pratik bir şair. İngilizler mobilyacılıkta nasılsa o da edebiyatta öyle: Temiz, basit, rahat, dayanıklı.") Schopenhauer ile Fritz Mauthner, geleneksel olarak bu tarihten dışlanmıştır, burada da böyle olması beni sinirlendirdi, ama hiç şaşırtmadı: *Felsefe* kelimesinin uyandırdığı dehşet, eleştirmenlerin, Alman edebiyatındaki deneme kitapları arasında en tüketilmez, en hoşa gidenlerden ikisinin, *Woerterbuch* (Mauthner) ve *Parerga und Paralipomena* (Schopenhauer) olduğunu kabul etmelerini engellemiştir.

Almanlar, halüsinasyona dayalı bir çıraklık dönemi olmadan eser veremiyorlar gibi gelir bana: Coşkulu savaşları ve kitapları doldurabilirler, cansız, sonsuz romanlar kaleme alabilirler, ama tek bir şartla; "saf ari ırka" veya Yahudilerin kötü muamele ettiği Vikinglerin varlığına veya Tacitus'un *Germania*'sındaki aktörlere inanmak koşuluyla. (Friedrich Nietzsche bu geriye dönük yegâne umut hakkında şu görüşü öne sürmüştü: "Tüm hakiki Almanlar bir gün göçecek; günümüzün Almanya'sı Slavların bir ileri karakoludur, Avrupa'nın tamamının Ruslaştırılmasının koşullarını hazırlayan yer." Buna paralel bir ifade, Amerikalı fatihlerin torunları olduklarını düşünen İspanyollara da yaraşır: Biz Güney Amerikalılar onların torunlarıyız; onlar ise kuzenleri...) Herkesin bildiği üzere Tanrı Almanlardan spontan güzelliği esirgemiştir. Bu mahrumiyet, Alman Shakespeare kültünde trajik olanın belirleyici özelliğidir; bir bakıma bedbaht aşka benzer. Alman (Lessing, Herder, Goethe, Novalis, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, Stefan George...), Shakespeare'in dünyasını gizemli bir yakınlıkla hisseder; bir yandan da o coşkuyla, o masumiyetle, o narin mutlulukla, o kendi farkında olmadığı görkemle yaratma yeteneğinin de kendisinde olmadığını bilir. *Unser Shakespeare* –"bizim Shakespeare"– derler veya demişlerdir bir zamanlar Almanlar, ancak kendilerinin ayrıksı bir sanata yazgılı olduklarını da bilirler:

Önceden tasarlanmış simgelerin veya polemik savların sanatına. Bu nostaljinin veya Teutonik zekânın uyumsuzluğunun hissedilmediği tek bir kitap bile bulamazsınız Alman edebiyatında. Gundolf'un *Shakespeare und der deutsche Geist*'ini veya Pascal'ın *William Shakespeare in Germany*'sini hatırlayalım. Aktörünün tek bir insan değil, pek çok insan nesli olduğu o seküler trajedi.

Başka toprakların insanları çaresizce gaddar, sonra da kahraman olabilirler; Almanlarınsa, vatan için kendini feda etme, alçaklık etiği gibi konularda eğitim almaları gerekir.

Kısa Alman edebiyatı tarihleri arasında bildiğim kadarıyla en iyisi, Kroener tarafından basılan Karl Heinemann'ınkidir; en vazgeçilmez ve okuması en meşakkatli olanı ise, vatanperver boş inançlarla değerinden çok şey kaybeden ve Katalan bir yayınevinden basıldığı için İspanyolcanın ürkütücü ölçüde gadrine uğramış olan Max Koch'unkidir.

LESLIE D. WEATHERHEAD, *After Death* (The Epworth Press, Londra, 1942)

Bir zamanlar bir fantastik edebiyat derlemesi yapmıştım. İkinci bir Tufan olsa Nuh'un kurtarması gereken pek az şeyden biri olması gerektiğini söylemeliyim, fakat türün hiç şüphesiz en önemli ve büyük örneklerinden bazılarını göz ardı etme suçunu işlediğimi buradan ihbar etmek isterim: Parmenides, Platon, Johannes Scottus Erigena, Alberto Mango, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley gibi. Sahi, Wells veya Edgar Allan Poe'nun mucizeleri -bize gelecekten gelen bir çiçek, hipnozla gerçekleşen bir ölüm- Tanrı'nın icadıyla, bir varlığın bir şekilde aynı anda üç varlık ve *zamanın dışında* münzevi bir kayboluş olduğunu söyleyen el emeği göz nuru bir kuramla karşılaştırıldığında nedir ki? Her şeyin başlangıcında kurulan ahenk karşısında panzehir

taşı nedir? Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un karşısında tekboynuz nedir? Büyük Araç'ın çoğul Budaları'nın karşısında Lucius Apuleius kimdir? Berkeley'in tek bir argümanı karşısında Şehrazat'ın tüm geceleri nedir? Tanrı'nın aşamalı icadına hürmet ederim; Cennet ile Cehennem'in (sonsuz ödül, sonsuz ceza), insan tahayyülünden çıkan hayranlık verici, merak uyandırıcı tasarımlar olduğunu düşünüyorum.

Teologlar, Cennet'i bir her dem taze zafer ve talih yeri olarak tanımlıyor ve oranın, sonsuz işkencelere ayrılan o yerle aynı olmadığını söylüyorlar. Bu kitabın dördüncü bölümü, son derece akla yatkın bir şekilde bu ayrımı reddediyor. Cennet ile Cehennem'in topografik yerler olmadığını, ruhun en uç halleri olduğunu öne sürüyor. Bir zamanlar Milton'un bir dizesinde dile getirilmiş olan içsel bir cehennemden söz eden André Gide (*Journal*, s. 677) ile tamamen hemfikir. Milton'ın dizesi şu: *Which way I fly is Hell; myself am Hell* (Nereye uçsam karşımda Cehennem; Cehennem benim). Kısmen de Swedenborg'un, Cennet'in dayanılmaz görkemi yerine mağaraları, bataklıkları tercih eden iflah olmaz kayıp ruhlarıyla hemfikir. Weatherhed, söz konusu ruhun kapasitesine göre zaman zaman cehennemi veya cennetsi olan tek bir heterojen ultradünya tezini öne sürüyor.

Hemen hemen tüm insanlar için Cennet ve mutluluk, birbirinden ayrılmaz iki kavram. On dokuzuncu yüzyılın son on yılında Butler, içinde bulunan her şeyin başarısızlığa uğrayacağı bir Cennet (eh, kimse böyle bütüncül bir ifadeyi hoş göremez) ve bununla ilişkili olarak, düş görmeyi yasaklayan dürtü haricinde tüm nahoş dürtülerden yoksun bir Cehennem tahayyül etmişti. Bernard Shaw, 1902 civarında Cehennem'e erotik hayaller, kendini feda, zafer ve öncesinde benzeri olmayan saf aşk imgeleri iliştirmişti; Cennet'e ise gerçekliğin kavranışını. (*Men and Supermen*, üçüncü sahne) Weatherhead vasat bir yazardır, varlığıyla yokluğu bir-

dir, birtakım dini okumalardan etkilenmiştir, fakat ölümden sonra saf ve sonsuz mutluluk arayışının en az bu dünyada saf ve sonsuz bir mutluluk arayışı kadar komik olduğunu sezmiştir. Şöyle der:

> Cennet'e atfettiğimiz haz verici deneyimlerin en yücesi hizmettir: İsa'nın eserine tam ve özgür iradeyle katılımdır. Bu başka ruhlar arasında olabilir, belki de başka dünyalarda; belki de bizi kurtarana yardım ederiz biz de." Başka bir bölümde de şöyle der: "Cennet'in gazabı çoktur, öyleyse bu dünyada ne kadar evrimleşirsek, öteki dünyada Tanrı'mn hayatını o kadar paylaşabiliriz. Ve Tanrı'nın hayatı gazap doludur. Onun kalbinde, tüm günahlar, hatalar, dünyanın tüm çektikleri yatar. Evrende tek bir günahkâr kalana kadar Cennet'te mutluluk olmayacak

(Yaradan'ın, şeytan dahil tüm varlıklarla nihai olarak uzlaştığını öne süren Origenes bu düşü çoktan görmüştü.)

Okur, bu tip yarı teozofik varsayımlar hakkında ne düşünür, bilmem. Katolikler (bunu, Arjantinli Katolikler diye okuyun), dünya ötesi bir dünyaya inanmaktalar, fakat fark ettim ki ona pek ilgi göstermiyorlar. Bende ise tam tersi söz konusu: İlgimi çekiyor ama inanmıyorum.

M. DAVIDSON, *The Free Will Controversy* (Watts, Londra, 1943)

Bu kitap, deterministler ile volontaristler arasında süregiden uzun polemiğin tarihini anlatmaya çalışıyor. Ama olmamış veya biraz kusurlu bir şekilde olmuş, yazarın hatalı yönteminden dolayı. Farklı felsefi sistemlerin açımlanması ve her birinin belirli bir problemle ilgili öğretisinin tanımlanmasıyla sınırlanmış. Yöntem hatalı veya yetersiz, zira hakkındaki en iyi tartışmaların bazı özel metinlerde aranmasını gerekti-

ren özel bir problemle karşı karşıyayız, kanonik eserlerin şu veya bu paragrafında bulamayız bu tartışmaları. Bu özel metinlerin, James'in *The Dilemma of Determinism* adlı denemesi, Boecius'un *De consolatione Philosophiae* eserinin beşinci kitabı ve Cicero'nun *De divinatione y De fato* başlıklı incelemesi olduğunu biliyorum.

Determinizm biçimlerinin en eskisi, önemli olayların zamanlamasına karar veren astrolojidir. Bu görüşün sahibi Davidson'dır, kitabının giriş bölümlerini bu konuya vakfetmiştir. Gezegenlerin etkilerinden söz eder, fakat müneccimlerin stoik öğretisini yeterli bir açıklıkla vermez; bu öğretiye göre evrenin bütününün her parçası, (gizemli bir yoldan) diğerlerinin hikâyesini öngörür. "Olmakta olan herhangi bir şey, gelecekte olacak bir şeyin işaretidir," der Seneca (*Naturales questiones*, II, 32) Cicero da şu şekilde açıklar: "Stoikler, tanrıların karaciğerdeki her çatlağa veya kuşların her ötüşüne müdahale ettiklerini kabul etmezler; ilahi iradenin aşağılık bir tecellisi, kesinlikle kabul edilemez derler; dünya tam tersine daha ilk günden öyle bir düzene oturtulmuştur ki, belirlenmiş olaylar, kuşların iç organlarına, güneşin ışınlarına, mucizelere, gökcisimlerine, düşlere, kâhinlerin büyük öfkesine nakşedilmiş belirli işaretlerin ardından gelir... Her şey mukadderatla olduğuna göre, şeylerin genel gidişatını ruhunda içeren bir ölümlü dünyaya gelmiş olsaydı, yanılmaz olurdu; öyleyse, gelecekteki bütün olayların nedenlerini bilen, geleceği görebilen biri olurdu." Bundan yaklaşık iki bin yıl sonra, Laplace Markisi, tek bir matematik formülüyle, dünyanın belirli bir ânını içeren bütün olayları deşifre etme ihtimalini inceledi, bu formülden hareketle tüm geleceğe ve geçmişe ulaşacaktı.

Davidson, Cicero'yu görmezden gelir; kellesi kesilen Boethius'u da. Şüphesiz teologlar, bu ikisinden, insan iradesiyle Takdiri İlahi arasındaki mutabakatlardan en olumluları-

na dair çok şey öğrenmiştir. Şayet Tanrı, yıldızların ışıklarını dünyaya düşürmeden önce, tüm edimlerimizi, en gizli düşüncelerimizi önceden biliyorsa bizimkisi nasıl bir irade olabilir ki? Boethius, derin bir kavrayışla, hizmetkârlığımızın, Tanrı'nın *önceden,* nasıl yapıp edeceğimizi bilmesine dayandığını söyler. İlahi bilgi, olaylardan önce değil de olaylarla aynı anda vuku bulsaydı, irademizin hükümsüz olduğunu hissetmezdik. Geleceğimizin, daha şimdiden Bir Başkası'nın zihninde en küçük ayrıntısına kadar varlığı bizi resmen bitirir. Boethius bu noktayı izah etmek için bize, Tanrı nezdinde ne önce ne de sonranın olduğunu hatırlatır; saf niteliği sonsuzluk olan O'nun zihninde tüm çeşitliliğiyle bütün yerler vardır ve O'nun gözünde zamanın ardışıklığı bir ve esastır. Tanrı bizim geleceğimizi öngörmez; geleceğimiz, Tanrı'nın tek zamanının, yani değişmez, yegâne şimdinin parçalarından biridir. (Boethius bu savını öne sürerken takdiri ilahi [providencia] kelimesine öngörü [previsión] kelimesinin etimolojik değerini atfeder; işte hatası da burada yatar, zira Takdiri İlahi, sözlüklere bakılırsa, olayları önceden görmekle smırlandırılamayacak bir şeydir; onlara hükmeder aynı zamanda).

James'ten söz ettim, o da ilginç bir şekilde Davidson tarafından görmezden gelinmiştir. Öte yandan Davidson, kitabının gizemli bir bölümünü Haeckel ile tartışmaya ayırmıştır. Deterministler, evrende tek bir olay, *id est* vuku bulabilmiş veya bulamamış tek bir olay ihtimalini dahi reddederler; James, evrenin tek bir büyük plana sahip olduğunu öne sürer, ancak bu planı uygularken ortaya çıkan milyonlarca ayrıntı aktörlerin inisyatifine kalmıştır.[2] Geriye, bu ayrıntılar Tanrı nezdinde ne anlama gelir sorusu kalır. Fiziksel acı mı, bireysel yazgılar mı, etik mi? Hepsi olabilir.

2 Heisenberg ilkesi, bu kavrayışa pek karşı değil gibidir (bunu korkarak ve cehaletle söylüyorum).

DUBLAJ ÜZERİNE

Bir şeyleri kombine etme sanatının imkânları sonsuz değildir elbette, ancak ürkütücü boyutlara varabilir. Yunanlılar kimerayı, o aslan kafalı, ejderha kafalı, keçi kafalı canavarı hâsıl ettiler; ikinci yüzyıl teologları, Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'u birbirinden ayrılmaz şekilde birleştiren Teslis'i; Çinli zoologlar, altı ayaklı, dört kanatlı, yüzü ve gözü olmayan parlak kızıl renkli doğasütü kuş *tiyiang*'ı; on dokuzuncu yüzyıl geometricileri, sonsuz sayıda küpü içine alan, sekiz küp ile yirmi dört kare yüzeyle çevrili dört boyutlu cisim hiperküpü hâsıl ettiler. Hollywood, daha yakınlarda bu anlamsız teratolojik müzeyi zenginleştirdi; dublaj adı verilen habis keşif marifetiyle, Greta Garbo'nun güzel yüz hatlarıyla, Aldonza Lorenzo'nun sesini birleştirip bir canavar yarattı. Böylesine acı verici bir mucize, böylesine büyük çabayla üretilen fonetik-görsel anormallikler karşısında hayranlığımızı dile getirecek bir şey yazmamak elde mi?

Dublajı savunanlar, (belki) karşı olanların, herhangi başka bir tercüme örneğine de karşı olacaklarını söyleyerek akıl yürüteceklerdir. Bu sav, şu temel kusuru anlamaz veya ıskalar: Başka bir sesin ve başka bir dilin rastgele aşılanması. Hepburn veya Garbo'nun sesi olumsal değildir; sesleri, tüm dünyanın gözünde onları tanımlayan niteliklerden biridir. İngilizin mimikleriyle İspanyolunkilerin aynı olmadığını hatırlamak fena olmaz.[3]

Dublajın taşrada sevildiğinin söylendiğini işitiyorum. Bunda da basit bir otoriter sav söz konusu; Chilecito veya Chivilcoy *connaiseur*'lerinin mukayeseleri bir yerlerde yayımlanmadığı sürece, en azından yılgınlığa düşmeyeceğim.

3 Birden fazla izleyici şu soruları sorabilir: Sesler gasp edilebiliyorsa neden çehreler de edilemesin? Sistem ne zaman mükemmel olacak? Juana Gonzâlez'i doğrudan Greta Garbo rolünde veya İsveç Kraliçesi Cristina rolünde ne zaman göreceğiz?

Dublajın, İngilizce bilmeyenler için hoşa giden veya hoş görülebilen bir şey olduğunun söylendiğini de işitiyorum. İngilizce bilgim, Rusça konusundaki cehaletime taş çıkartır; yine de *Aleksandr Nevski*'yi kendi dilinden başka bir dilde bir kez daha okumaya dayanamazdım, ayrıca ister orijinal versiyonu ister orijinal olduğunu düşündüğüm bir versiyonu göstersinler, dokuzuncu, onuncu kere de olsa aynı coşkuyla izlerim. "Düşündüğüm" derken önemli bir noktaya işaret etmek istiyorum; dublajdan daha kötüsü, dublaj barındıran bir ikâmeden daha kötüsü, bir ikâmenin, bir kandırmacanın bilincinde olmaktır.

Alın yazısına ve determinizme niyaz etmekten vazgeçen tek bir dublaj yanlısı bile yoktur. Bu gidişat, dizginsiz bir evrimin meyvesidir, diyeceklerdir ve pek yakında önümüzde sadece dublajlı film izlemek veya hiç film izlememek seçenekleri kalacaktır. Sinema dünyasının çürüyüşüne bakılırsa (*La máscara de Demetrio* gibi çok nadir istisnalar dışında), ikinci seçenek çok acı verici görünmüyor bana. Yakın tarihli saçmalıklar –ilk aklıma gelenler Moskova'da çekilen *El diario de un nazi*, Hollywood yapımı *La historia del doctor Wassel*– filmleri bir tür negatif cennet gibi görmeye teşvik ediyor bizi. Stevenson'dan alıntıyla *Sight-seeing is the art of disappointment,** diyorum son olarak; bu ifade sinema dünyasına uyuyor. Ne yazık ki son zamanlarda sıklıkla, şu hayat dediğimiz bitimsiz sahte pratiğe de uyduğunu düşünüyorum.

DOKTOR JEKYLL / EDWARD HYDE DÖNÜŞÜNCE

Hollywood, Robert Louis Stevenson'm itibarını üçüncü defa lekeledi. Bunun adı *El hombre y la bestia*; bu işi Victor Fleming yaptı: Mamoulian'ın versiyonunun (yani *perversiyo*nunun) estetik ve ahlaki hatalarını rezil bir sadakatle tek-

(*) (Ing.) Bir yeri gezmek, hayal kırıklığı sanatıdır – ç.n.

rar ederek. İkinciden, ahlaki hatalardan başlayacağım. 1886 tarihli romanda Doktor Jekyll ahlaki bakımdan ikili bir karaktere sahiptir, bütün insanlar gibi; öteki karakteri, kötülerin kötüsü Edward Hyde, katıksız, durmaksızın kötüdür; 1941 tarihli filmdeyse Doktor Jekyll iffetli genç bir patologdur; öteki karakteri -Hyde- sadist ve akrobat özelliklere sahip bir sefihtir. Hollywood ideologlarına göre İyi, iffetli, zengin Bayan Lana Turner'la nişanlı olandır; Kötü ise (ki bu mesele bir şekilde David Hume ve İskenderiyeli heretiklerin de zihnini kurcalamıştır) Fröken Ingrid Bergman veya Miriam Hopkins ile dost hayatı yaşayandır. Stevenson'ın, meselenin bu şekilde sınırlandırılması ve çarpıtılmasından tamamen bihaber olduğunu söylemek de boşuna. Eserin son bölümünde Jekyll'm kusurlarını şu şekilde açıklar: Duygusallık ve ikiyüzlülük; 1888 tarihli *Ethical Studies*'de yer alan incelemelerinden birinde de "gerçek anlamda şeytani olan şeylerin tüm tezahürleri"ni sıralamak ister ve şöyle bir liste sıralar: "Haset, kötü niyet, yalan, hasis suskunluk, suçlu hakikat, müfteri, küçük tiran, ev hayatını sürekli şikâyetlerle zehirleyen." (Etiğin, ihanet, tamahkârlık veya kibirle kirlenmediği sürece cinsel edimleri içermediğini kabul etmeliyim.)

Filmin yapısı, teolojisinden de ilkel. Kitapta Jekyll ile Hyde'ın kimlikleri sürprizdir: Yazar bunu dokuzuncu bölümün sonuna saklar. Alegorik anlatısı, polisiye hikâyeymiş gibi gösterir kendini; Hyde ile Jekyll'ın aynı kişi olduğunu hiçbir okur tahmin edemez; kitabın adı, bunların iki kişi olduğunu varsaymaya yöneltir bizi. Bu durumu sinemaya aktarmaktan kolay bir şey yoktur: Herhangi bir polisiye düğüm hayal edelim; halkın tanıdığı iki oyuncu olaylarda rol oynasın (mesela George Raft ile Spencer Tracy olsun); benzer kelimeler kullanabilirler, ortak bir geçmişe sahip olduklarını düşündüren bazı olaylara atıfta bulunabilirler; düğümün çözülemediği bir anda ikisinden biri sihirli ilacı içsin

ve ötekine dönüşsün. (Elbette bu planın iyi bir şekilde uygulanabilmesi için bir iki fonetik ayarlama gerekebilir: Kahramanların adlarının değiştirilmesi gibi.) Benden daha medeni olan Victor Fleming, tüm sürprizlerden ve gizemden kaçınmış: Filmin başındaki sahnelerden birinde Spencer Tracy, korkusuzca ne idüğü belirsiz nahoş içeceği kafasına dikiyor ve tuhaf peruklu, zencimsi yüz hatlı bir Spencer Tracy'ye dönüşüyor.

Stevenson'ın düalist meselinin ötesine geçip Feridüddin Attar'ın on ikinci yüzyılda yazdığı *Mantıku't-Tayr*'a yaklaşarak, sayısız kahramanının en sonunda ebedi bir Bir olduğu panteist bir film hayal edebiliriz.



Borges'in düzyazı ile şiirin iç içe geçtiği denemeleri, edebiyata ve yazmaya ilgi duyan herkese sesleniyor.

1930'larda Jorge Luis Borges.

Tartışmalar, Borges'in 1930'lu yıllarda kaleme aldığı felsefeye, teolojiye, edebiyata dair kısa denemelerinden oluşuyor: Akhilleus ile kaplumbağa paradoksu, zaman içinde bir an olarak uzam, Kabala, Kutsal Üçlü gizemi, Cehennem kültü, okurun batıl inanışları, anlatı sanatı ve büyü, Arjantin edebiyatı ve gelenek/evrensellik meselesi, Chaplin, Sternberg, Fleming ve Vidor filmleri, hatta küçük bir Hollywood/Rus sineması karşılaştırması, tekrar tekrar dönülen Whitman ve onun bir edebiyatçı ve şair olarak benzersiz kişiliği, Flaubert'in ibretlik yazgısı... bu kitaba sığan sayısız temadan sadece birkaçı. Borges rehberliğinde edebi fikirler ve imgeler arasında bir gezintiye çıkmak isteyenler için...

"Borges, Buenos Aires banliyölerinin aykırı düşünürü, Latin argosunun uzmanı, kütüphanecilerin sonsuz toplamı, Ön Asya ve Palermo'nun nadir harmanı, Chesterton ve Carriego, Kafka ve Martin Fierro. Borges, her şeyden önce büyük bir şair."

ERNESTO SABATO

18.00

THG 0731406 CAP

ISBN-13: 978-975-05-1555-2

iletişim