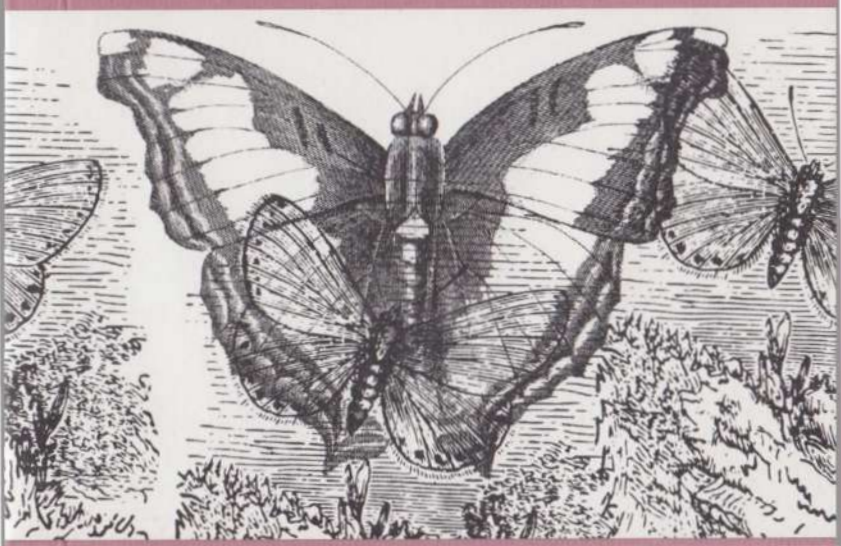
Şu Şiir İşçiliği



Norton Konferansları

Jorge Luis Borges

Editör
Călin-Andrei Mihăilescu

Çeviri
Mukadder Erkan



0497

KETEBE

ISBN: 978-605-06762-0-4

© 2018 Ketebe Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

1. BASKI
Haziran 2020,
İstanbul

KETEBE YAYINLARI: 305 **EXLIBRIS - 6**

YAYIN YÖNETMENİ
Furkan Çalışkan

DİZİ EDİTÖRÜ
Aykut Ertuğrul

EDİTÖR
Hümeyra Çalışkan

DÜZELTİ
Eray Sarıçam

KAPAK
Harun Tan

MİZANPAJ
Nilgün Sönmez

ooo

BASKI VE CİLT
Mega Basım Yayın
San. ve Tic. A.Ş.
Cihangir Mah. Güvercin
Cad. No: 3/1 Baha İş
Merkezi A Blok Kat: 2
34310 Haramidere -
Avcılar / İstanbul
Sertifika No: 44452
Tel: 212.412 17 00

KETEBE YAYINLARI | SERTİFİKA NO. 34989
Maltepe Mahallesi Fetih Caddesi No: 6 Dk: 7
Topkapı 34010 İstanbul
Tel: 212.612 29 30 | Faks: 212. 612 29 30
ketebe@ketebe.com

© Özgün adı: This Craft of Verse, The Charles Eliot Norton Lectures, 1967–1968

Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Jorge Luis Borges

Editör: Călin-Andrei Mihăilescu

Şu Şiir İşçiliği

Charles Eliot Norton Konferansları
1967–1968

Jorge Luis Borges

Çeviri
Mukadder Erkan

KETEBE

Jorge Luis Borges

(1899–1986) Arjantınlı şair, deneme ve kısa öykü yazarı. Latin Amerika'nın ve dünya edebıyatının önde gelen isimlerinden J. L. Borges, İngiliz asıllı bır aileden geliyordu ve İngilizceyi İspanyolcadan önce öğrendi. Erken çocukluğu Arjantin'de geçen Borges, I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde (1914) ailesiyle birlikte Cenevre'ye taşındı. Burada Latince, Fransızca ve Almanca öğrendi ve ünıversıte eğitimini tamamladı. Aile 1919'da Cenevre'den ayrılarak İspanya'ya geçti. İspanya'da kaldığı süre içinde Borges, Rafael Cansınos-Asséns liderliğindeki avangard edebiyat akımı Ultraizm'den etkilendi. 1921'de Buenos Aires'e dönen Borges, şiirlerini ve denemelerini edebiyat dergilerinde yayımlayarak yazarlık kariyerini başlattı. 1923'te ilk şiir kitabı *Buenos Aires Tutkusu*'nu (*Fervor de Buenos Aires*) yayımladı. *Martin Fierro*, *Prisma*, *Proa* ve *Sur* dergilerinin kuruluşuna katkıda bulundu ve bu dergilere yazılar yazdı. 1930'dan sonra Borges edebiyat alanında yeni bir deneye girişti. Şiir, eleştırı, deneme ve öykü türlerinin karışımından oluşan yazılar yazmaya başladı. Bu çalışmanın ilk ürünü, kısa öykü derlemesi *Alçaklığın Evrensel Tarihi*'dir (*Historia universal de la infamia*, 1935). Borges 1937'den itibaren Buenos Aires'te kütüphane arşıv memuru olarak çalışmaya başladı. 1942'de arkadaşı Adolfo Bıoy-Casares ile dedektif öykülerinden oluşan *Don Isidro Parodi İçin Altı Sorun*'u (*Seis problemas para don Isidro*, 1942) "Bustos Domecq" adını kullanarak yayımladı. 1946'da Juan Perón'un iktidara gelişiyle, kütüphanedeki işine son verildi. Borges, Buenos Aires'te bir akademik derginin editörlüğünü üstlendi. Ernecé Editores Yayınevi'nin edebıyat danışmanlığında bulundu. 1955'te Perón'un iktidarı kaybetmesinden sonra, Ulusal Kutüphane'nın müdürlüğüne getirildi. Aynı dönemde Buenos Aires Üniversitesi'nde İngiliz ve Amerikan edebiyatı profesörlüğüne başladı ve 1970'e kadar bu görevde kaldı. Kalıtımdan gelen bır hastalık nedenıyle Borges, 1950'lı yıllarda neredeyse tamamen kör olduysa da bu durum, hem ABD'de hem de Avrupa'da çeşitli üniversiteleri ziyaret etmesine ve konferanslar vermesine engel olmadı. Borges 1961'de Formentor ödülunu Samuel Beckett ile paylaştı. 1967'de Harvard Ünıversitesi'ndeyken Norman Thomas di Giovanni ile tanıştı. Beş yıllık ortak çalışma dönemine giren ikili, Borges'ın eserlerini İngilizceye çevirdi ve yazar, İngilizce konuşulan dünyada yeni bır un kazandı. 1973'te Juan Perón tekrar iktidara gelince Ulusal Kütüphane'deki görevinden istifa etti. 1985'te Cenevre'ye yerleşti. 1986'da Cenevre'de karaciğer kanserinden öldü

Çok üretken bir yazar olan ve 20. yüzyıl edebiyatının klâsık yazarları arasına giren Borges'in bazı eserleri şunlardır. *Yolun Otesinde Ay* (*Luna de enfrente*, 1925), *San Martin Defteri* (*Cuaderno San Martin*, 1929), *Evaristo Carriego* (1930), *Sonsuzluğun Tarihi* (*Historia de la eternidad*, 1936), *Yolları Çatallanan Bahçe* (*El jardin de senderos que se bifurcan*, 1941), *Alef* (*El Aleph*, 1949), *Ölüm ve Pusula* (*La muerte y la brújula*, 1951), *Öteki Soruşturmalar* (*Otras Inquisiciones*, 1952), *Şiirler* (*Poemas*, 1943, 1954, 1958), *Karanlığa Övgü* (*Elogio de la Sombra*, 1969), *Brodie Raporu* (*El informe de Brodie*, 1970), *Kum Kıtabı* (*El Libro di Arena*, 1975), *Yedi gece* (*Siete noches*, 1980), *Dantevarı Denemeler Shakespeare'in Belleği* (*Neuve Ensayos Dantescos La Memoria de Shakespeare*, 1982). Aynca Borges, Virginia Woolf'un *Orlando*'sunu, Henri Michaux'nun *Asya'da bir Barbar*'ını (*A Barbarian in Asıa*), Herman Melville'in *Katıp Bartleby*'sini (*Bartleby the Scrivener*) ve William Faulkner'ın *Yaban Palmiyeleri*'ni (*The Wild Palms*) İspanyolca'ya çevirdi.

Mukadder Erkan

Atatürk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü.

İçindekiler

Sunuş / 7
1. Şiir Bilmecesi / 11
2. Metafor / 31
3. Hikâye Anlatımı / 53
4. Sözün Müziği ve Çeviri / 67
5. Düşünce ve Şiir / 87
6. Şairin Amentüsü / 107
Şuradan Buradan Çok Yönlü İşçilik Üzerine / 133

Sunuş

Jorge Luis Borges çağdaş dünya edebiyatının önde gelen figürlerinden biridir. Sanatsal açıdan kışkırtıcı olan Borges, iyi planlanmış muammalı şiirler ve kısa öyküler yazdı. Bunların çoğu karmaşık felsefi temalar içermektedir. Edgar Allan Poe'nun başlattığı fantastik edebiyat geleneğini izleyen Borges, bu türü felsefi fikirleri incelemeye ve uygun soruları sormaya olanak tanıyan eklektik bir bütüne dönüştürdü. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde avangard akıma katılan Borges, zamanla yazıda biçimsel ve entelektüel yoğunluğu göstermek için kendine özgü bir post-avangard edebiyat türü geliştirdi. Bu edebiyat türü, edebiyatın kendi kendisinin bir yansıması olduğu ileri sürer ve yaşamdan koptuğu anı açığa vuran eleştirel bir özsorgulama sürecini gösterir. Borges'in edebiyatı tek tek insanların eserlerinin

toplamı olarak değil de bizzat edebiyatın –ya da yazının– eseri olarak görmesi, esasen metinlerarasılık nosyonuna zemin hazırlar. Okurun metni değiştirdiği ve onu yeniden yarattığı yönündeki görüşü, okur eleştirisinin temelini oluşturur. Paradokstan ve devamlı ertelenen anlamdan aldığı haz, güncel metin/yorum teorilerini önceler.*

Borges'in eserlerinde edebiyat, felsefe ve teoloji alanlarındaki geniş ve ezoterik okumalarının etkisi büyüktür. Gnostizmle Kabala'nın teolojik spekülasyonları olay örgülerinin çoğuna temel oluşturur. George Berkeley'den etkilenen Borges, somut gerçekliğin yalnızca zihinsel algılar olması fikriyle oynar. Ona göre, "gerçek dünya," sonsuz gerçeklikler dizisinde yalnızca olası bir gerçekliktir. İnsanın sonsuz bir evrende anlam arama çabasını beyhude bir çaba olarak gören Borges için asıl bilmece uzay değil, zamandır. Borges'in öykülerinin çoğu evrensel temaları kuşatır: Bir yaşam metaforu ya da içeriği zaman olan bir bilmece olarak karşımıza çıkan labirent, farklı kimlikleri yansıtan ayna imgesi, hançer mitolojisi, Pascal uçurumunun korkunç küresi, cogito, ergo sum cogitatio, bilginin aldatıcı doğası, uykusuzluğun soykütüğü, ebedi dönüş ikonografisi.** Yazara göre bütün kitaplar kutsaldır ve dokunulmazdır. Hepsi Gerçek Tanrı'yı ilan eder.

---

* Mary Lusky Friedman, *The Emperor's Kites: A Morphology of Borges' Tales* (Durham: Duke University Press, 1987), s. vii.

** Anthony Kerrigan, "Introduction," Jorge Luis Borges, *Ficciones* içinde, çev. Anthony Bonner (New York: Grove Press, 2000), s. 9-10.

Bir deneme yazarı olarak Borges pek çok konuda derin bilgiye sahiptir: Antik filozoflar, mistikler, kabalistler, gnostikler, Fransız şairleri, Cervantes, Dante, Schopenhauer ve özellikle Shakespeare, J. Milton, Coleridge, De Quincey, Wells, Chesterton, Poe, Stevenson, Kipling, Shaw, Whitman, Emerson ve Twain gibi yazarlar üzerine yazılar yazmıştır.

Bir psikoterapistten yardım alarak sıkılganlığının üstesinden gelip konferans tekliflerini kabul eden Borges'in konferanslarının her biri "tek başına çıkamayacağımız edebiyat yolculuklarıdır. Bizim Virgil'imizdir Borges, yolu yalnızca o bilir."* Çevirisini sunduğumuz *Şu Şiir İşçiliği* de, Borges'in 1967–1968 yıllarında Harvard Üniversitesi'nde şiir üzerine verdiği altı konferansın metinlerinden oluşan keyifli bir edebiyat yolculuğudur. Metinlerin çevirisinde Borges'in konuşma üslubu korunmaya çalışılmıştır. Ayrıca konferanslarda sık sık alıntılanan şiir ve dizelerin çevrilerinde ses, müzik, ritm vb. şiirsel özelliklere dikkat edilmekle beraber, Borges'in çözümlemelerinin teorik gereksinimleri –söz oyunları, metafor kalıpları vb.– temel kriter olarak alınmıştır. Dizelerin Türkçe çevirileri metinde köşeli parantez içinde, şiir çevirileri (*) işareti ile dipnotta verilmiştir. Metnin Türkçeye kazandırılması sırasında değerli katkılarından dolayı Ali Utku'ya ve Nazlı Ezgi Erkan'a teşekkür ederim.

Mukadder ERKAN

---

* Alaister Reid, "Introduction," Jorge Luis Borges, *Seven Nights* içinde, çev. Eliot Weinberger (New York: New Directions Publishing, 1984), s. 4.

1. Şiir Bilmecesi

Başlangıçta size benden ne bekleyeceğiniz –ya da daha çok ne beklemeyeceğiniz– hakkında açık bir uyarıda bulunmak isterim. Tam da bu ilk konferansımın başlığında bir hata yaptığımı anladım. Yanılmıyorsak bu başlık, "Şiir Bilmecesi" ve vurgu da elbette ikinci sözcük, yani "bilmece" üzerine. Bu yüzden bu bilmecenin çok önemli olduğunu düşünebilirsiniz. Ya da daha da kötüsü, bu bilmecenin doğru yanıtını bir şekilde keşfettiğime inanmakla kendimi avuttuğumu düşünebilirsiniz. Gerçek şu ki, sunacak hiçbir keşfim yok. Yaşamımı okuyarak, çözümleyerek, yazarak (ya da yazmayı deneyerek) ve keyif alarak geçirdim. Sonuncusunun içlerinde en önemlisi olduğunu anladım. Şiirin "tadını çıkarmak," şiir hakkında vardığım nihai sonuç. Gerçekten de boş bir sayfayla karşılaştığım her seferinde,

edebiyatı kendi adıma yeniden keşfetmek zorunda olduğumu hissederim. Ancak geçmişin bana hiçbir yararı yok. Bu yüzden, dediğim gibi yalnızca zihin karışıklıklarım var size sunacak. Yetmişime merdiven dayadım. Yaşamımın büyük kısmını edebiyata verdim ve size yalnızca şüpheler sunabilirim.

Büyük İngiliz yazarı ve düşçüsü Thomas De Quincey –on dört cilt tutan eserlerinin binlerce sayfasının bazılarında– yeni bir sorunu keşfetmenin, eski bir sorunun çözümünü keşfetmek kadar önemli olduğunu yazıyordu. Ancak ben size bunu bile sunamam; size yalnızca zamanla değer kazanan zihin karışıklıkları sunabilirim. Ancak bundan niye gocunayım ki? Felsefe tarihi, Hintlilerin, Çinlilerin, Yunanlıların, Orta Çağ bilginlerinin Piskopos Berkeley'in, Hume'un, Schopenhauer'ın vb. zihin karışıklıklarının tarihinden başka bir şey mi? Ben sadece bu zihin karışıklıklarını sizinle paylaşmak arzusundayım.

Her ne zaman estetik kitaplarına gömülsem, yıldızlara hiç bakmamış astronomların eserlerini okuyormuşum gibi rahatsız edici bir duyguya kapılırım. Demek istediğim bunlar, sanki şiir gerçekten olduğu şey, yani bir tutku, bir neşe değil de bir ödevmiş gibi şiir hakkında yazıyorlardı. Örneğin Benedetto Croce'nin estetik üzerine kitabını büyük bir saygıyla okudum ve bana şiir ve dilin bir "ifade" olduğu tanımı verildi. Şimdi bir şeyin ifadesi hakkında düşünürsek, o zaman biçim ve içerik hakkındaki eski soruna geri döneriz ve özel olarak bir şeyin ifadesini düşünmezsek, bize gerçekten hiçbir şey sunmaz

bu. Dolayısıyla bu tanımı saygıyla kabul ederiz ve sonra başka bir şeye geçeriz. Şiire geçeriz; yaşama geçeriz. Ve eminim ki yaşam, şiirden yapılmıştır. Şiir yabancı değildir –göreceğimiz üzere şiir köşede gizleniyor. Her an bize sürpriz yapabilir.

Şimdi biz yaygın bir karışıklığa düşme eğilimindeyiz. Örneğin Homeros'u ya da *İlahi Komedya*'yı (*Divine Comedy*) veya Fray Luis de León'u ya da *Macbeth*'i okurken, şiir okuduğumuzu sanırız. Oysa kitaplar şiir için yalnızca birer vesiledir.

Sanırım Emerson bir yerde, bir kütüphanenin ölü insanlarla dolu bir büyülü mağara olduğunu yazmıştı. Ve sayfalarını açtığınız zaman, bu ölü insanlar yeniden doğabilir, diriltilebilir. Piskopos Berkeley (ki Amerika'nın büyüklüğünün kâhini olduğunu hatırlatmama izin verin) hakkında konuşurken, elmanın tadının ne elmanın kendisinde –elma kendisini tadamaz– ne de yiyenin ağzında olduğunu yazdığını hatırlıyorum. Bu, ikisi arasında bir teması gerektirir. Aynı şey bir kitap, bir kitap koleksiyonu, bir kütüphane için de söz konusudur. Çünkü kendi başına bir kitap nedir? Bir kitap, fiziksel nesneler dünyasında fiziksel bir nesnedir. Bir dizi ölü simgedir. Ve sonra doğru okur ortaya çıkar ve sözcükler –ya da daha çok sözcüklerin arkasındaki şiir, çünkü sözcüklerin kendileri salt simgelerdir– var olmaya başlar ve sözcüğün yeniden dirilişiyle karşılaşırız.

Hepinizin ezbere bildiği bir şiiri hatırladım şimdi; ancak bu şiirin ne kadar tuhaf olduğunu belki de hiç fark etmeyeceksiniz. Çünkü şiirde kusursuz şeyler

tuhaf değil, kaçınılmaz gelir. Ve bu yüzden yazara çektiği acılardan dolayı teşekkür etmeyiz. Genç bir adamın, akciğer hastalığından ölen genç bir adamın, John Keats'in, yüzyıldan daha fazla bir zaman önce Londra'da (sanırım Hampstead'de) yazdığı bir soneyi, onun ünlü ve belki de klişeleşmiş sonesi, "Chapman'ın Homeros'una İlk Bakış Üzerine"yi ("On First Looking into Chapman's Homer") düşünüyorum. Bu şiir hakkında tuhaf olan şey –bunu üç ya da dört gün önce, bu konferansa hazırlanırken düşündüm– şiirsel deneyimin kendisi hakkında yazılan bir şiir olması olgusudur. Bu şiiri ezbere bilirsiniz, yine de son dizelerinin taşıp gürlemesini bir kez daha işitmenizi istiyorum:

> Then felt I like some watcher of the skies
> When a new planet swims into his ken;
> Or like staut Cortez when with eagle eyes
> He stared at the Pacific –and all his men
> look'd at each other with a wild surmise–
> Silent, upon a peak in Darien.*

Burada şiirsel deneyimin kendisiyle karşılaşırız. Ölmüş olan ve John Keats onun *İlyada* ya da *Odysseia*'sını okuduğunda birdenbire dirilen George

---

* Aksi belirtilmedikçe bu kitapta kullanılan bütün İngilizce şiir çevirileri eserin editörüne, Türkçe şiir çevirileri Türkçeye çevirene aittir.

Sonra göklerin gözcüsü gibi hissettim kendimi
Akarken yeni bir gezegen görüş alanına;
Ya da yiğit Cortez gibi, kartal gözleriyle
bakarken Pasifik'e –ve bütün adamları
bakarken birbirine vahşi bir kuşkuyla–
Sessiz, Darien'de bir tepede.

Chapman'la, Shakespeare'in arkadaşı ve rakibiyle karşılaşırız. Shakespeare şunları yazarken George Chapman'ı düşünüyordu sanırım (ancak emin olamam, çünkü bir Shakespeare uzmanı değilim): "Was it the proud full sail of his great verse, / Bound for he prize of all too precious you?" [Onun bir kalyon gibi heybetli pupa yelken / hazinene yönelen görkemli şiiri mi?][1]

Bana çok önemli gelen bir sözcük var: "Chapman'ın Homeros'una *İlk* Bakış Üzerine." Bu "ilk"in bize çok yararlı olacağını düşünüyorum. Keats'in bu kudretli satırlarını tekrar gözden geçirdiğim anda, belki de yalnızca hafızama bağlı kaldığımı düşünüyordum. Belki de Keats'in dizelerinden çıkardığım gerçek heyecan, Buenos Aires'te, babamı bu dizeleri sesli biçimde okurken ilk kez işittiğim, çocukluğumun o uzak anında bulunuyor. Ve şiirin, dilin yalnızca bir iletişim aracı değil, bir tutku, bir neşe olabileceği olgusunda –bu bana ifşa edildiğinde, sözcükleri anladığımı sanmıyorum, ancak bana bir şey olduğunu hissetmiştim. Bu yalnızca aklıma değil, bütün varlığıma, kanıma ve canıma da oluyordu.

"Chapman'ın Homeros'una İlk Bakış Üzerine" sözcüklerine geri dönerken, İlyada ve Odysseia'nın pek çok kitabını gözden geçirdikten sonra John Keats'in o heyecanı hissedip hissetmediğini merak ediyorum. Bir şiirin ilk okunuşunun doğru bir okuma olduğunu düşünüyorum ve bundan sonra

---

1 Shakespeare, Sone 86, *Tüm Soneler*, çev. Talât Sait Halman (İstanbul: Cem Yayınevi, 1989), s. 213.

kendimizi bu heyecanın, bu izlenimin tekrar edildiğine inanmakla avuturuz. Ancak, dediğim gibi bu, sadece sadakat, sadece bir hafıza oyunu, sadece tutkumuz ve daha önce hissettiğimiz tutku arasında bir karışıklık olabilir. Bu yüzden şiirin her seferinde yeni bir deneyim olduğu söylenebilir. Ne zaman bir şiir okusam, bu deneyim ortaya çıkar. Ve bu, şiirdir.

Bir keresinde şunu okumuştum: Amerikalı ressam Whistler Paris'te bir kafedeymiş ve insanlar kalıtımın, çevrenin, dönemin politik durumunun vb. sanatçıyı etkileme tarzını tartışıyorlarmış. Sonra Whistler "Sanat gerçekleşir" demiş. Yani sanatın özünde gizemli bir şey var. Whistler'ın sözüne yeni bir anlam yüklemek istiyorum. Şöyle diyeceğim: Ne zaman bir şiir okusak, sanat gerçekleşir. Şimdi bu, zamanla değer kazanan klâsikler nosyonunu, sonsuz kitaplar, güzelliğin daima bulunabileceği kitaplar fikrini ortadan kaldırıyor gibi görünebilir. Ama umarım burada yanılıyorumdur.

Belki de kitapların tarihine ilişkin kısa bir inceleme sunabilirim. Hatırlayabildiğim kadarıyla, Yunanlılar kitapları çok kullanmadılar. Aslında insanlığın büyük öğretmenlerinden çoğunun yazar değil, konuşmacı olduğu bir gerçektir. Pythagoras'ı, İsa'yı, Sokrates'i, Buda'yı vb. düşünün. Hazır Sokrates'ten söz etmişken, Platon hakkında da bir şey söylemek isterim. Bernard Shaw'un, tıpkı dört evangelistin İsa'yı icat eden dramatistler olması gibi, Platon da Sokrates'i icat eden dramatisttir dediğini hatırlıyorum. Bu, ileri gitmek olabilir, ancak içinde bir hakikat payı var. Platon, diyaloglarından birinde kitaplar hakkında olduk-

ça küçümseyici bir tarzda konuşur: "Kitap nedir? Kitap, tıpkı resim gibi, yaşayan bir varlığa benzer; yine de ona bir şey sorsak yanıt vermez. O zaman anlarız ki o ölüdür."[2] Platon, kitabı yaşayan bir şeye dönüştürmek için okurun şüphelerinin ve sorularının önüne geçen Platoncu diyaloğu icat etti –ne mutlu bize.

Ancak Platon'un, Sokrates'in özlemini çektiğini de söyleyebiliriz. Sokrates'in ölümünden sonra kendisine şöyle diyordu: "Şimdi, Sokrates benim bu özel şüphem hakkında ne derdi?" Ve böylece sevdiği ustasının sesini bir kez daha işitmek için diyalogları yazdı. Bu diyalogların bazılarında Sokrates hakikati temsil eder. Diğerlerinde Platon, kendi ruh hallerinden pek çoğunu dramatize eder. Bu diyalogların bazıları hiçbir sonuca ulaşmaz, çünkü Platon bunları yazarken düşünüyordu; ilk sayfayı yazarken son sayfayı bilmiyordu. Zihninin gezmesine izin veriyor ve bu zihni pek çok insanla dramatize ediyordu. Sanırım başlıca amacı, Sokrates'in baldıran içmiş olması gerçeğine karşı, Sokrates'in hâlâ kendisiyle birlikte olduğu aldatmacasıydı. Bunun doğru olduğunu hissediyorum, çünkü yaşamımda pek çok

2 Borges şüphesiz Platon'un *Phaedrus*'unu (kısım 275d) düşünüyor. Burada Sokrates şöyle der: "Phaedrus, yazının maalesef resme benzediğini düşünmekten kendimi alamıyorum; çünkü ressamın ürünleri canlıymış gibi duruyorlar, ancak onları sorgularsanız ağır bir sessizliğe bürünürler." Sokrates'e göre şeyler, sözlü biçimde öğretilmeli ve iletilmelidir: Bu "doğru yazma şekli"dir (278b). Kalem ve mürekkeple yazmak "suya" yazmaktır, çünkü sözcükler kendilerini savunamazlar. Söylenen söz –"bilginin canlı sözü, bu da bir ruha sahiptir"– bu yüzden kendi imgesinden başka bir şey olmayan yazılı söze üstündür. Kalemle ve mürekkeple yazılan sözcükler, onlara güvenen kişiler kadar savunmasızdır.

usta oldu. Bir mürit olmaktan gurur duyuyorum – umarım iyi bir mürit. Ve babamı düşünürken, büyük Yahudi-İspanyol yazar Rafael Cansinos-Asséns'i[3] düşünürken, Macedonio Fernández'i[4] düşünürken, onların seslerini de işitmek isterim. Ve zaman zaman sesimi onların sesini taklit oyununa alıştırırım, öyle ki onların düşünecekleri şekilde düşünebileyim. Her zaman çevremdeler.

Kilise Babalarından birinde başka bir cümle var. Cahil bir adamın eline kitap vermek, çocukların eline

---

3 Rafael Cansinos-Asséns, Borges'in "muhteşem anılarından" söz etmekten hiçbir zaman bıkmadığı Endülüslü yazardır. Bu genç Arjantinli 1920'lerin başında Madrid'deyken, edebiyat çevresine (*tertulia*) takılırdı. "Onunla karşılaşmak, bana Doğu'nun ve Batı'nın kütüphaneleriyle karşılaşmak gibi gelirdi" (Roberto Alifano, *Conversaciones con Borges* [Buenos Aires: Debate, 1986], s. 101-102). Hem klâsik hem modern on dört dilde (ya da Borges'in başka bir vesileyle söylediği üzere on yedi dilde) yıldızları selamlayabilmesiyle övünen Cansinos-Asséns Fransızcadan, Arapçadan, Latinceden ve İbraniceden çeviriler yapmıştır. Bkz., Jorge Luis Borges ve Oswaldo Ferrari, *Diálogos* (Barcelona: Seix Barral, 1992), s. 37.

4 Macedonio Fernández (1874-1952), mutlak idealizmin savunucusuydu, Borges'i sürekli büyülemiştir. Başlangıcın anlamları açısından Borges'in Adem ile karşılaştırdığı iki yazardan biriydi (öteki, Whitman'dı). Geleneklere hiç de uymayan bu Arjantinli şunu ifade etmiştir: "Yazıyorum, çünkü yazmak düşünmeme yardımcı oluyor." Fernández, çok sayıda şiir (*Poesias completas*'da derlenmiştir [ed. Carmen de Mora, Madrid: Visor, 1991]) ve *Una novela que comienza* (*Başlayan Bir Roman*), *Papelas de recienvenido: Continuación de la nada* (*Yeni Gelenlere İlişkin Evrak: Hiçin Bir Devamı*), *Museo de la novela de la eterna; Primera novela buena* (*Sonsuz Romanının Müzesi: İlk İyi Roman*), *Manera de una psique sin cuerpo* (*Bedensiz Bir Psikenin Sureti*) ve *Adriana Buenos Aires: Última novela mala*'nın da (*Adriana Buenos Aires: Son Kötü Roman*) aralarında yer aldığı birçok nesir kaleme almıştır. Borges ve Fernández 1922'de edebiyat dergisi *Proa*'yı birlikte kurmuşlardı.

kılıç vermek kadar tehlikelidir demişti. O halde eskilere göre kitaplar, sadece geçici çarelerdir. Pek çok mektubundan birinde Seneca, büyük kütüphaneler aleyhinde yazmıştı ve çok sonraları Schopenhauer, insanların pek çoğunun bir kitap satın almakla o kitabın içeriğini satın almayı karıştırdığını yazıyordu. Bazen evde sahip olduğum pek çok kitaba bakarken, sonlarına varmadan öleceğimi hissederim, yine de yeni kitaplar satın alma ayartmasına karşı koyamam. Ne zaman bir kitapçı dükkânına girsem ve hobilerimden biri –örneğin Eski İngilizce ya da Eski Norveç şiiri– üzerine bir kitap bulsam, kendi kendime "ne yazık ki bu kitabı alamam, çünkü zaten evde bir nüshası var" derim.

Eskilerden sonra, Doğu'da kitaba ilişkin farklı bir durum gelişti. Kutsal Kitap, Kutsal Ruh tarafından yazılan kitaplar fikri geldi; Kuran, İncil vb.

Spengler'in *Batı'nın Çöküşü*'ndeki (*Untergang des Abendlandes*) örneğini izleyerek Kuran'ı ele almak isterim, bir örnek olarak. Yanılmıyorsam, Müslüman teologlar Kuran'ın sözün yaratılışından önce geldiğini düşünürler. Kuran Arapça yazılmıştır, yine de Müslümanlar onun bu dilden önce geldiğini düşünürler. Aslında Kuran'ı Tanrı'nın bir eseri olarak değil, Tanrı'nın bir sıfatı olarak, hatta O'nun adaleti, O'nun merhameti ve O'nun bütün hikmeti olarak düşündüklerini okumuştum.

Ve böylelikle Avrupa'ya Kutsal Kitap fikri –sanırım tümüyle yanlış olmayan bir fikir– girdi. Bernard Shaw'a (daima ona geri dönüyorum) bir keresinde

İncil'in Kutsal Ruh'un eseri olduğunu gerçekten düşünüp düşünmediği sorulmuştu. Ve o şöyle dedi: "Kutsal Ruh'un yalnızca İncil'i değil, bütün kitapları yazdığını düşünüyorum." Elbette bu, Kutsal Ruh'a acımasız davranmaktır –ancak bütün kitapların okunmaya değer olduklarını düşünüyorum. Sanırım Musa'ya değinirken Homeros'un kastettiği şey bu. İbranilerin ve Milton'ın, mabedi dürüst ve saf insan kalbi olan Kutsal Ruh'tan söz ederken kastettikleri şey de bu. O kadar güzel olmayan mitolojimizde de "eşikaltı benlik"ten, "bilinçaltı"ndan söz ederiz. Elbette bu sözcükler Musalarla ya da Kutsal Ruh'la karşılaştırdığımızda oldukça kabadır. Ancak zamanımızın mitolojisine katlanmak zorundayız. Çünkü sözcükler temelde aynı şeyi kasteder.

Şimdi "klâsikler" nosyonuna geldik. Şunu itiraf etmeliyim ki, bir kitabın gerçekten de toparlanıp usulen hürmet edilecek ölümsüz bir nesne değil, aksine bir güzellik vesilesi olduğunu düşünüyorum. Ve böyle olmak zorunda, çünkü dil her zaman değişiyor. Etimolojilere çok düşkünüm ve size oldukça tuhaf bazı etimolojileri hatırlatmak isterim (çünkü bu şeyler hakkında benim bildiğimden çok daha fazlasını sizin bildiğinizden eminim).

Örneğin, İngilizcede "to tease" fiiliyle karşılaşırız – muzip bir sözcük. Bir tür şaka anlamına gelir. Ancak Eski İngilizcede *tesan* "kılıçla yaralamak" anlamına gelir, tıpkı Fransızcada *navrer*'nın "birine kılıcı sokmak" anlamına geldiği gibi. Sonra farklı bir Eski İngilizce sözcüğü *þreat*'ı ele alırsak, *Beowulf*'un ilk dizelerinden itibaren bunun, "öfkeli ayaktakımı" –

yani "tehdit" nedeni– anlamına geldiğini fark edebilirsiniz. Ve böylece sonsuza kadar devam edebiliriz.

Ancak şimdi bazı özel dizeleri düşünelim. Örneklerimi İngilizceden alıyorum, çünkü –hakkındaki bilgim elbette sınırlı olsa da– İngiliz edebiyatına özel bir sevgi duyuyorum. Şiirin kendisini yarattığı durumlar vardır. Örneğin, "quietus" [ölüm] ve "bodkin" [hançer] sözcüklerinin özellikle güzel olduklarını sanmıyorum; gerçekten de bunların oldukça kaba olduklarını söyleyebilirim. Ancak "When he himself might his quietus make / With a bare bodkin"i [Ölmek varken / Basit bir hançer darbesiyle] düşünürsek, Hamlet'in yaptığı muhteşem konuşmayı[5] hatırlarız. Ve böylelikle bağlam şiir yaratır bu sözcükler için –sırf alıntı olacaklarından günümüzde kimsenin kullanmaya cüret bile edemediği sözcükler için.

Sonra başka örnekler var ve belki de daha basit olanlar. Dünyadaki en ünlü kitaplardan birinin başlığını ele alalım, *Historia del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Günümüzde *hidalgo* sözcüğü kendi başına özgül bir değere sahiptir, oysa Cervantes bunu yazdığında hidalgo sözcüğü "taşra beyefendisi" anlamına geliyordu. "Quijote" ismine gelince, oldukça komik bir sözcüğü ifade ediyordu, tıpkı Dickens'daki pek çok karakterin ismi gibi: Pickwick, Swiveller, Chuzzlewit, Twist, Squears, Quilp vb. Ve sonra "de la Mancha" var; bu şimdi bize Kastilya dilinde soylu görünüyor, ancak Cervantes bunu kaleme aldığında belki de bunun sanki

5 Shakespeare, *Hamlet*, Perde 3, sahne 1, dize 57-90.

(aramızda bu şehrin sakinlerinden biri varsa özür diliyorum) "Kansas Şehri'nin Don Kişot'u" yazmış gibi etki bırakmasını planlamıştı. Bu sözcüklerin nasıl değiştiğini, nasıl soylulaştığını görüyorsunuz. Tuhaf bir olgu görüyorsunuz: Eski asker Miguel de Cervantes, La Mancha ile nazikçe alay ettiğinden dolayı, "La Mancha" şimdi edebiyatın sonsuza dek kalacak sözcüklerinden biridir.

Bir başka değişmiş dize örneğini ele alalım. Rossetti'nin bir sonesini düşünüyorum, hiç de güzel olmayan "Kuşatıcılık" ("Inclusiveness") isminin sancısını çeken bir soneyi. Bu sone şöyle başlar:

> What man has bent o'er his son's sleep to brood
> How that face shall watch his when cold it lies?–
> Or thought, as his own mother kissed his eyes,
> Of what her kiss was, when his father wooed?* [6]

Bu dizelerin şimdi, belki de seksen yıl kadar önce yazıldıkları zamandan daha canlı olduklarını düşünüyorum, çünkü sinema, hızlı görsel imge sekanslarını izlemeyi bize öğretti. İlk dize "What man has bent o'er his son's sleep to brood"da uyuyan oğlunun yüzüne eğilen bir babayla karşılaşırız. Ve sonra ikinci dizede, iyi bir filmde olduğu gibi, ters çevrilmiş aynı imge var: O ölü adamın, babasının yüzüne

---

* Bir adam düşünmek için daldı mı oğlunun uykusuna,
Nasıl bakacak bu yüz, onun soğuk yüzüne? –
Ya da düşündü mü, gözlerinden öptüğünde öz annesi,
Neydi bu öpücük, babası kur yaparken?

6 Dante Gabriel Rossetti, "Inclusiveness," Sone 29, Rossetti, *Poems* içinde 1. basım (London: Ellis,1870), s. 217.

eğilen oğulu görüyoruz. Ve belki de son psikoloji incelememiz bizi şu dizelere daha duyarlı kılmakta: "Or thought, as his own mother kissed his eyes,/ Of what her kiss was, when his father wooed?" Burada elbette "brood," "wooed"da İngilizce yumuşak sesli harflerin güzelliğinin farkına varırız. Ve yalnız başına "wooed"un ilave güzelliğinin –"wooed her" değil, yalnızca "wooed." Bu sözcük çınlamaya devam ediyor.

Farklı bir güzellik de var. Eskiden yaygın olan bir sıfatı ele alalım. Yunancam yok, ama sanırım Yunancası *oinopa pontos* ve yaygın İngilizce karşılığı "the wine-dark sea" [şarap-kırmızısı deniz]. "Dark" sözcüğünün okurun işini kolaylaştırmak için araya girdiği kanısındayım. Belki de bu, "the winy sea" [şarap gibi deniz] ya da bu türden bir şeydi. Eminim ki Homeros (ya da Homeros'u kayda geçiren pek çok Yunanlı) bunu yazarken, basitçe denizi düşünüyorlardı; bu sıfat apaçıktı. Ancak günümüzde ben ya da herhangi biriniz pek çok süslü sıfatı denedikten sonra bir şiirde "the wine-dark sea" yazıyorsak bu, Yunanlıların yazdığı şeyin salt bir tekrarı değildir. Aksine bu, geleneğe bir geri dönüştür. "The wine-dark sea"den söz ederken, Homeros'u ve onunla aramızda bulunan otuz yüzyılı düşünüyoruz. Bu yüzden sözcükler aynı olabilse de, "the wine-dark sea" yazarken, gerçekten Homeros'un yazdığı şeyden çok farklı bir şeyi yazıyoruz.

Böylece dil değişiyor; Latinler bunun hakkında her şeyi biliyorlardı. Ve okur da değişiyor. Bu bizi Yunanlıların eski metaforuna geri götürür –hiçbir

insanın aynı nehire iki kez girmeyeceği[7] hakkındaki metafora ya da daha çok hakikate. Ve sanırım burada bir korku unsuru var. Başlangıçta nehrin aktığını düşünmeye eğilim gösteririz. Şöyle düşünürüz: "Elbette nehir devam ediyor, ancak su değişiyor." Sonra baş gösteren bir ürperti duygusuyla bizim de değiştiğimizi hissederiz –bizim de nehir kadar değişken ve fani olduğumuzu.

Bununla beraber, klâsiklerin yazgısı hakkında çok fazla endişelenmemize gerek yok, çünkü güzellik hep bizimle birlikte. Burada belki de artık unutulmuş bir şair olan Browning'in başka bir şiirini alıntılamak istiyorum. Şöyle diyor:

> Just when we're safest, there's a sunset-touch,
> A fancy from a flower-bell, some one's death,
> A chorus-ending from Euripides.*[8]

Ancak ilk dize yeter: "Just when we're safest ..." Yani güzellik hepimizi pusuda bekliyor. O bize bir film ismiyle gelebilir; popüler bir lirikle gelebilir hatta onu büyük ya da ünlü bir yazarın sayfalarında bile bulabiliriz.

---

7 Herakleitos, Fragman 41, *The Fragment of the Work of Heraclitus of Ephesus on Nature* içinde, çev. Ingram Bywater (Baltimore: N. Murray, 1889). Ayrıca bkz., Plato, *Cratylus*, 402a; Aristotle, *Metaphysics*, 101a, n3.

* En güvenli anımızda tam, gün batımının dokunuşu,
Bir çiçek çanından gelen düş, birinin ölümü vardır,
Euripides'ten bir koronun sonlanması.

8 Robert Browning (1812-1889), "Bishop Blougram's Apology," dize 182-184.

Ve hazır ölmüş ustalarımdan birinden, Rafael Cansinos-Assens'den söz etmişken (belki de bu, onun ismini ikinci kez duyuşunuz; neden unutulduğunu hiç bilmiyorum),[9] Cansinos-Assens'in, "dünyada pek fazla güzellik var" diyerek, Tanrı'dan kendisini güzellikten sakınmasını, güzellikten korumasını istediği çok güzel bir mensur şiir yazdığını hatırlıyorum. Dünyanın güzelliğe gark olduğunu düşünüyordu.

---

9 Borges'in "To Rafael Cansinos-Assens" başlıklı şiiri şöyledir:

Long and final passage over the breathtaking height of the trestle's span.

At our feet the wind gropes for sails and the stars throb intensely.

We relish the taste of the night, transfixed by

Darkness-night become now, again, a habit of our flesh.

The final night of our talking before the sea-miles part us.

Still ours is the silence

Where, like meadows, the voices glitter.

Dawn istill a bird lost in the most distant vileness of the world.

This last night of all, sheltered from the great wind of absence.

The inwardness of Good-bye is tragic,

Like that of every event in which Time is manifest.

It is bitter to realize that we shall not even have the stars in common.

When evening is quietness in my patio,

From your pages morning will rise.

Your winter will be the shadow of my summer,

And your light the glory of my shadow.

Still we persist together.

Still our two voices achieve understanding

Like the intensity and tenderness of sundown.

Robert Fitzgerald tarafından çevrilmiştir. Jorge Luis Borges, *Selected Poems, 1923-1967* içinde, ed. Norman Thomas di Giovanni (New York: Delacorte, 1972), s. 193, 248.

Ozellikle mutlu bir adam olup olmadığımı bilmesem de (umarım altmış yedi yaşının kemalinde mutlu olacağım) dört yanımızın güzellikle çevrili olduğunu düşünüyorum hâlâ.

Bir şiirin büyük bir şair tarafından yazılıp yazılmadığına gelince, bu yalnızca edebiyat tarihçileri için önemlidir. Argüman uğruna farz edelim ki güzel bir dize yazdım; bunu işleyen bir hipotez olarak ele alalım. Yazdıktan sonra bu dizenin bana hiçbir yararı olmadı, çünkü daha önce söylediğim gibi bu dize bana Kutsal Ruh'tan, eşikaltı benlikten ya da belki de bir başka yazardan geldi. Çoğunlukla yalnızca

---

Köprü kanadının nefes kesici yüksekliğinden uzun ve son geçiş.
Ayaklarımızın dibinde yelkenleri yokluyor rüzgâr ve titreşiyor hararetle yıldızlar.
Gecenin tadına varıyoruz, donakaldığımız
Kapkaranlık gece şimdi, kanımıza işliyor yine.
Bizi ayırmadan deniz milleri, sohbetimizin son gecesi.
Yine de sessizlik bizimkisi
Çimenler gibi, seslerin ışıldadığı.
Şafak, dünyanın en ırak kepazeliğinde yitmiş bir kuş.
Bu sonuncu gece, yokluğun büyük rüzgârından mahfuz.
Trajiktir Hoşçakal'ın derinliği,
Zamanın tezahür ettiği her olayın derinliği gibi.
Ortak yıldızlara bile sahip olmayacağımızı bilmek çok acı.
Benim verandamda sükûnetse akşam,
Sabah senin sayfalarından doğacak.
Senin kışın benim yazımın gölgesi,
Işığın da benim gölgemin hâlesi olacak.
Birlikte devam ediyoruz yine.
İki sesimiz bizim, bir oluyor yine
Gün batımının yeğinliği ve sevecenliği gibi.

eskiden okuduğum bir şeyi alıntıladığımı fark ederim ve sonra bunun bir yeniden keşif haline geldiğini. Belki de bir şairin isimsiz olması daha iyi.

"The wine-dark sea"den söz ettim ve hobim Eski İngilizce olduğundan (konferanslarımdan bazılarına yine gelmek cesaretini ya da sabrını gösterirseniz, korkarım Eski İngilizceye daha fazla katlanmak zorunda kalabilirsiniz) güzel olduğunu düşündüğüm birkaç dizeyi hatırlatmak isterim. Bunları ilkin İngilizce olarak söyleyeceğim, sonra sert ve ünlü harflerden oluşan dokuzuncu yüzyıl Eski İngilizcesiyle.

It snowed from the North;
rime bound the fields;
hail fell on earth,
the coldest of seeds.*

Norcan sniwde
hrim hrusan bond
hægl feol on eorþan
corna caldast.[10]

Bu bizi Homeros hakkında söylediğim şeye geri götürüyor: Şair bu dizeleri yazdığı zaman, yalnızca gerçekleşmiş olan şeyleri kaydediyordu. Elbette

---

* Kar yağdı Kuzeyden
Kırağı indi tarlalara
Dolu düştü yeryüzüne
En soğuğu tohumların.

10 *The Seafarer*, ed. Ida Gordon (Manchester: Manchester University Press, 1979), s. 37, dize 31b-33a. Borges'in "rime bound the fields" çevirisi orijinalde mevcut olan "earth" sözcüğünün tekrarından kaçınmakta. Literal bir çeviri şöyle olabilir: "Rime bound the earth" [Kırağı indi yeryüzüne].

bu, insanların mitolojiye, alegorik imgelere vb. göre düşündükleri dokuzuncu yüzyılda çok tuhaftı. Şair, yalnızca çok yaygın şeyleri anlatıyordu. Ancak günümüzde şunu okuduğumuzda

> It snowed from the North;
> rime bound the fields;
> hail fell on earth,
> the coldest of seeds...

ayrı bir şiir var. Kuzey Denizi kıyılarında –sanırım Northumberland'da– bu satırları yazan isimsiz bir Sakson'un şiiri var; yüzyılların içinden böylesine doğrudan, böylesine açık, böylesine dokunaklı gelen bu dizelerin şiiri. Böylece iki durumla karşılaşıyoruz: Zamanın bir şiirin değerini düşürdüğü, sözcüklerin güzelliklerini yitirdiği durum (bunun üzerinde durmayacağım) ve ayrıca zamanın bir şiirin değerini düşürmekten çok arttırdığı durum.

Başlangıçta tanımlar hakkında konuştum. Son verirken, bir şeyi tanımlayamıyorsak onu bilmediğimizi düşündüğümüzde çok sıradan bir hata yaptığımızı belirtmek isterim. Chestertoncu bir ruh halindeysek (sanırım içinde bulunulacak en iyi ruh hallerinden biri), yalnızca hakkında hiçbir bilgimiz yoksa bir şeyi tanımlayabileceğimizi söyleyebiliriz.

Örneğin, şiiri tanımlamak zorundaysam ve şiir hakkında kendimi oldukça şüpheli hissediyorsam, ondan çok emin değilsem, şöyle bir şey söylerim: "Şiir, sanatsal biçimde birbirine örülen sözcükler aracılığıyla güzelin ifadesidir." Bu tanım, bir sözlük ya da ders kitabı için yeterince iyi olabilir, ancak hepimiz

bunun çok zayıf olduğunu hissederiz. Çok daha önemli bir şey var –bizi yalnızca şiir yazmayı denemeye değil, ayrıca ondan keyif almaya ve onun hakkında her şeyi bildiğimizi hissetmeye devam etmeye teşvik edebilen bir şey.

Şiirin ne olduğunu *bilmemizdir* bu. Çok iyi biliyoruz ki, şiiri başka sözcüklerle tanımlayamayız, tıpkı kahvenin tadını, kırmızı ya da sarı rengini, ya da öfkenin, aşkın, nefretin, gün doğumunun, gün batımının veya ülkemize duyduğumuz sevginin anlamını tanımlayamadığımız gibi. Bu şeyler, içimizde o kadar derindir ki, yalnızca paylaştığımız o ortak simgelerle ifade edilebilirler. Öyleyse neden başka sözcüklere gereksinim duyarız?

Seçmiş olduğum örnekleri kabul etmeyebilirsiniz. Belki de yarın daha iyi örnekler düşünebilirim, başka dizeleri alıntılayabileceğimi düşünebilirim. Ancak siz kendi örneklerinizi alıp seçebileceğinizden, Homeros'a ya da Anglo-Sakson şairlerine ya da Rossetti'ye çok dikkat etmeniz gerekmiyor. Çünkü herkes şiiri nerede bulacağını bilir. Ve o geldiğinde şiirin dokunuşu hissedilir, şiirin o özel ürpertisi.

Bağlarken, Saint Augustine'den çok uygun olduğunu düşündüğüm bir alıntı yapacağım. Şöyle der: "Öyleyse zaman ne? Eğer hiç kimse bana bunu sormasa biliyorum; ama soran kişiye açıklamak istesem bilmiyorum."[11] Şiir hakkında aynı şeyi hissediyorum.

11 Bu ünlü alıntı ("Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat scio; si quaerenti explicare velim, nescio") Augustine'in *İtiraflar*, II.14'ünden geliyor.

Tanımlarla sıkıntıya düşülmez. Şu an afalladım, çünkü soyut düşüncede hiç de iyi değilim. Ancak bundan sonraki konferanslarda –bana katlanacak kadar hoşgörülüyseniz eğer– daha somut örnekler ele alacağız. Metafor hakkında, sözün müziği hakkında, şiir çevirisinin olanaklılığı ya da olanaksızlığı hakkında ve hikâye anlatma –yani en eski ve belki de en cesur şiir türü, epik şiir– hakkında konuşacağım. Ve şu an az çok hissedebildiğim bir şeyle son vereceğim. Oldukça acemi ve sıkıcı bu ilk konferansıma rağmen, "Şairin Amentüsü" başlıklı bir konferansla bitireceğim, orada kendi yaşamımı ve bazılarınızın bana duyduğu güveni haklılaştırmaya çalışacağım.

2. Metafor

Bugünkü konuşma konusu metafor olduğundan, bir metaforla başlayacağım. Hatırlatmaya çalışacağım pek çok metafordan bu ilki, Uzak Doğu'dan, Çin'den geliyor. Yanılmıyorsam Çinliler dünyayı "on bin nesne"* olarak adlandırıyorlar ya da –bu, çevirmenin zevkine ve beğenisine bağlı– "on bin varlık" olarak.

Sanırım bu çok alçakgönüllü on bin tahminini kabul edebiliriz. Elbette dünyada on bin karıncadan, on bin insandan, on bin umuttan, korkudan ya da kâbustan çok daha fazlası var. Ancak on bin sayısını kabul edersek ve bütün metaforların iki farklı şeyin birbirine bağlanmasıyla oluştuğunu düşünürsek, sonra yeterince vaktimiz varsa, neredeyse

* Zen Budizm'de "on bin nesne," fenomenal gerçekliğin tümüne işaret eden bir terimdir. (Türkçeye çev. n.)

inanılmaz sayıda olası metafor çıkarabiliriz. Cebirim iyi değil, ancak bu sayının 10,000 çarpı 9,999, çarpı 9,998 ve devamı olması gerektiğini düşünüyorum. Elbette olası kombinasyonların sayısı sonsuz değildir, ancak imgelemi şaşkına çevirir. Bu yüzden şöyle düşünmeye yönelebiliriz: Tanrı aşkına bu kadar çok olası kombinasyon varken, bütün dünyada ve bütün zamanlarda şairler neden aynı basmakalıp metaforları kullanmak zorunda?

Arjantinli şair Lugones, uzun zaman önce, 1909 yılında şairlerin her zaman aynı metaforları kullandığını düşündüğünü ve ay için yeni metaforlar keşfetmeye çalıştığını yazdı. Ve aslında yüzlercesini hazırladı. *Duygusal Ay Takvimi* (*Lunario sentimental*[1]) başlıklı bir kitabın önsözünde her sözcüğün ölü bir metafor olduğunu da söylüyordu. Elbette bu ifade bir metafordur. Yine de sanırım hepimiz, ölü ve canlı metaforlar arasındaki farkı hissediyoruz. Elimize iyi bir etimolojik sözlük alıp (tanınmayan eski arkadaşım Dr. Skeat'i düşünüyorum)[2] herhangi bir sözcü-

---

1 Yirminci yüzyılın başlarında önemli bir Arjantinli yazar olan Leopoldo Lugones (1874-1938), başlangıçta bir modernistti. *Lunario sentimental*'i (Buenos Aires: Moen, 1909) ay teması etrafında dönen, eklektik bir şiir, öykü ve oyun kitabıdır; hem çoktan kabul edilmiş entelektüel *modernismo*'dan ayrıldığı hem de bu akımın izleyicileriyle alay ettiği için yayımlandığında bir skandala yol açmıştı. Lugones, Borges'in eserlerinde sıkça alıntılanır ve yorumlanır. Örneğin bkz., Borges, "Leopoldo Lugones, *El imperio jesuitico*," *Biblioteca personal*, *Obras completas* içinde, cilt 4 (Buenos Aires: Emecé Editores, 1996), s. 461-462; burada Lugones "temel inançlar ve tutkular adamı" olarak tanımlanır.

2 Borges, Reverend Walter W. Skeat tarafından yazılan, ilk kez 1879-1882 yıllarında İngiltere, Oxford'da yayımlanan *An*

ğe bakarsak, bir yere sıkıştırılmış bir metafor bulacağımızdan eminim.

Örneğin –bunu *Beowulf*'un ilk dizelerinde bulabilirsiniz– *þreat* sözcüğü "öfkeli ayaktakımı" anlamına gelir, ancak şimdi sözcük nedenin değil, sonucun karşılığıdır. Sonra "king" [kral] sözcüğü var. "King" orijinal olarak *cyning*'tir, bu da "aynı ulustan gelenleri –halkı– temsil eden adam" demektir. Bu yüzden etimolojik olarak "king," "kinsman" ve "gentleman" aynı sözcüktür. Ancak "The king sat in his counting house, counting out his money" [Kral muhasebe dairesinde oturmuş, tek tek sayıyordu paralarını] dersem, "king" sözcüğünü bir metafor olarak düşünmeyiz. Aslında soyut düşünceye girersek sözcüklerin metafor olduklarını unutmak zorundayız. Örneğin "consider" [iyice düşünüp taşınmak] sözcüğünde astroloji imasının bulunduğunu unutmak zorundayız –"consider" sözcüğü orijinal olarak "yıldızlarla birlikte olmak," "yıldız falı bakmak" anlamına gelir.

Şunu söylemeliyim ki metafor hakkında önemli olan şey, onun okur ya da dinleyen tarafından bir metafor *olarak* hissedilmesi olgusudur. Bu konuşmayı okur tarafından metafor olarak hiss*edilen* metaforlarla sınırlandıracağım. "King" ya da "threat" –saymaya devam edebiliriz, belki de sonsuza kadar– gibi sözcüklerle değil.

İlkin bazı yaygın metafor kalıplarını ele almak istiyorum. "Kalıp" sözcüğünü kullanıyorum, çünkü alıntı-

Etymological Dictionary of the English Language'e göndermede bulunuyor.

layacağım metaforlar imgeleme çok farklı gelecek, yine de mantıklı düşünüre göre bunlar neredeyse aynıdır. Öyle ki bunlardan eşitlikler olarak söz edebiliriz. Aklıma gelen ilk metaforu ele alalım. Yaygın biçimde kullanılan gözler ve yıldızlar ya da tersi, yıldızlar ve gözler benzetmesini, zamanla değer kazanan bu benzetmeyi ele alalım. Hatırladığım ilk örnek, Yunan Antolojisi'nden[3] geliyor ve sanırım bunu Platon'un yazdığı varsayılıyor. Dizeler (Yunancam yok) aşağı yukarı şöyle: "İsterdim gece olmayı, binbir gözle uykunu gözleyeyim diye." Burada elbette hissettiğimiz şey âşığın sevecenliğidir; sevdiğini aynı anda pek çok noktadan görebilme arzusunu hissederiz. Bu dizelerin arkasındaki sevecenliği hissederiz.

Şimdi başka bir örneği, daha az bilinen bir örneği inceleyelim: "Yıldızlar tepeden bakarlar." Mantıksal düşünceyi ciddi biçimde ele alırsak, burada aynı metaforla karşılaşırız. Ancak imgelemimiz üzerindeki etki oldukça farklıdır. "Yıldızlar tepeden bakarlar," bize sevecenliği düşündürtmez; aksine zahmet çeken erkek kuşaklar ve çalımlı bir kayıtsızlıkla tepeden bakan yıldızlar fikrini verir.

---

3 Bugün Yunan Antolojisi olarak bildiğimiz şey, MÖ. yedinci yüzyıldan MS. onuncu yüzyıla kadar Yunan edebiyatını temsil eden 300 civarında yazarın yazdığı yaklaşık 4.500 kısa şiirden oluşur. Bunlar, esasen birbiriyle örtüşen iki derleme, (onuncu yüzyılda derlenen ve adını Heidelberg'deki Palatine Kütüphanesi'nden alan) Palatine Antolojisi ve (on dördüncü yüzyıldan gelen ve adını hatip ve derlemeci Maximus Planudes'ten alan) Planudes Antolojisi içinde saklıdır. Palanudes Antolojisi ilk kez 1484'te, Floransa'da yayımlandı; Palatine Antolojisi 1606'da yeniden keşfedildi.

Farklı bir örneği ele alalım –beni çok çarpan kıtalardan birini. Bu dizeler Chesterton'ın, "İkinci Çocukluk" ("A Second Childhood") başlıklı şiirinden:

> But I shall not grow too old to see enormous night arise
> A cloud that is larger than the world
> And a monster made of eyes*[4]

A monster *full* of eyes [gözlerle *dolu* bir canavar] değil (bu canavarları Saint John'un Vahyi'nden biliriz), a monster *made* of eyes [gözlerden *oluşan* bir canavar] –bu çok daha korkunçtur– sanki bu gözler onun canlı dokusuymuş gibi.

Hepsi aynı kalıba doğru geriye izlenebilen üç imgeye baktık. Ancak vurgulamak istediğim nokta –ve bu, gerçekten de konuşmamdaki iki önemli noktadan biridir– kalıp temelde aynı olsa da ilk örnekte, Yunanca örnek "İsterdim gece olmayı" dizesinde şairin bize hissettirdiği, kendi sevecenliğidir, kendi kaygısıdır; ikincisinde insânî şeylere karşı bir tür ilâhî kayıtsızlık hissederiz ve üçüncüsünde bildik gece, bir kâbus haline gelir.

Şimdi farklı bir kalıba bakalım: Akan –bir nehir gibi akan– zaman fikrine bakalım. İlk örnek Tennyson'ın

---

* Ama görecek kadar yaşamayacağım muhteşem gecenin doğurduğu
Dünyadan daha büyük bulutu
Ve gözlerden oluşan canavarı.

4 G. K. Chesterton (1874-1936), "A Second Childhood," *The Collected Poems of G. K. Chesterton* içinde (London: Cecil Palmer, 1927), s. 70 (5. kıta).

sanırım on üç ya da on dört yaşındayken yazdığı bir şiirden geliyor. Tennyson bu şiiri yok etmişti ancak ne mutlu bize ki, bir dize kurtarılmış. Sanırım bunu Tennyson'ın Andrew Lang tarafından yazılan biyografisinde[5] bulacaksınız. Dize şöyle: "Time flowing in the middle of the night" [Gecenin ortasında akan zaman]. Tennyson'ın zamanını çok bilgece seçtiğini düşünüyorum. Gece her şey sessizdir, insanlar uykudadır, ancak zaman sessizce akıp gider. Bu, bir örnek.

Bir de roman var (eminim onu düşünüyorsunuz) basitçe *Zaman ve Nehir Üzerine* (*Of Time and The River*[6]) başlıklı. Sırf bu iki sözcüğü bir araya getirmek şu metaforu ima ediyor: Zaman ve nehir, her ikisi de akıp gider. Ve sonra Yunanlı filozofun ünlü cümlesi var: "Hiçbir insan aynı nehre iki kez giremez."[7] Burada dehşetin başlangıcıyla karşılaşıyoruz, çünkü ilkin nehri akıp gidiyor olarak, su damlalarını ise farklı olarak düşünüyoruz. Ve sonra *bizim* nehir olduğumuz, nehir gibi geçici olduğumuz hissettiriliyor bize.

Manrique'in yazdığı şu dizeler de var:

---

5 Andrew Lang, *Alfred Tennyson*, 2. basım (Edinburg: Blackwood, 1901), s. 17. Lang, aslında bu dizenin Tennyson'ın 1830'da yayımlanan "The Mystic" şiirinden geldiğini söyler.

6 Thomas Wolfe'un *Of Time and the River*'ı ilk kez 1935'te yayımlandı.

7 Herakleitos, 41. Fragman, *The Fragment of the Work of Heraclitus of Ephesus on Nature* içinde, çev. Ingram Bywater (Baltimore: N. Murray, 1889). Ayrıca bkz., Plato, *Cratylus*, 402a; Aristotle, *Metaphysics*, 101a, n3.

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar
qu'es el morir

Our lives are the rivers
That flow into that sea
Which is death.*[8]

Bu ifade İngilizcede pek etkileyici değil; keşke Longfellow'un bunu kendi "Coplas de Manrique"inde[9] nasıl çevirdiğini hatırlayabilseydim. Ancak elbette (ve başka bir konferansta bu soruya gireceğiz) basmakalıp metaforun arkasında sözcüklerin ciddi müziğiyle karşılaşırız:

---

* Nehirlerdir yaşamlarımız
Akar gider denize
ki o, ölümdür.

8 Jorge Manrique (1440-1479), "Coplas de Don Jorge Manrique por la muerte de su padre," kıta 3, dize 25-30. Bir yeniden-basım için bkz., Manrique, *Poesía*, ed. Jesús-Manuel Alda Tesán, 13. basım (Madrid: Cátedra, 1989).

9 Longfellow'un çevirisi şöyledir:
Our lives are rivers, gliding free
To that unfathomed, boundless sea,
The silent grave!
Thither all earthly pomp and boast
Roll, to be swallowed up and lost
In one dark wave.

Nehirlerdir yaşamlarımız, özgürce akar
O derinliği ölçülemez, dipsiz denize,
Sessiz mezara!
Bütün dünyevi tantana ve böbürlenme oraya
Yuvarlanır, tümüyle yutulmak ve yitmek için
Tek bir karanlık dalgayla.

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar
qu'es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir...

Yine de bu metafor, bütün bu örneklerde kesinlikle aynıdır.

Ve şimdi çok bilinen bir şeyle, sizi gülümsetebilecek bir şeyle devam edelim: Kadınların çiçeklere ve çiçeklerin de kadınlara benzetilmesi. Elbette burada kolayca bulunabilecek çok fazla örnek var. Ancak o tamamlanmamış şaheserden, Robert Louis Stevenson'ın *Herminston Bendi*'nden (*Weir of Hermiston*) hatırlatmak istediğim (belki de bu size aşina gelmeyebilir) bir örnek var. Stevenson, İskoçya'da bir kiliseye giren, burada bir kız –sevimli bir kız, bu bize hissettirilir– gören kahramanını anlatır. Ve onun kıza âşık olmak üzere olduğu hissedilir. Çünkü ona bakar ve sonra bu güzel kafesin içinde ölümsüz bir ruhun olup olmadığını ya da bu kızın çiçekler renginde basit bir hayvan olup olmadığını merak eder. Ve "hayvan" sözcüğünün kabalığı "çiçekler rengi" tarafından kesinlikle yok edilir. Bütün çağlarda, bütün dillerde, bütün edebiyatlarda bulunabilecek bu kalıbın başka bir örneğine gereksinim duyduğumuzu sanmıyorum.

Şimdi temel metafor kalıplarından bir diğerine geçelim: Yaşamın bir düş olması kalıbı –bizi alt eden, yaşamın bir düş olduğu duygusu. Aklımıza gelen açık örnek şöyle: "We are such stuff as dreams are

made on" [Aynı hamurdan yapıldık düşlerinkiyle].[10] Şimdi bu, saygısızlık gibi gelebilir –Shakespeare'i istemeyecek kadar çok seviyorum– ancak burada örneğe bakarsak (ve ona çok yakından bakmamız gerektiğini sanmıyorum; bu ve başka pek çok armağanı için Shakespeare'e minnettar olmalıyız) yaşamlarımızın düş gibi olması ya da yaşamlarımızda düş gibi bir öz olması olgusuyla, çok genel "Aynı hamurdan yapıldık düşlerinkiyle" ifadesi arasında çok hafif bir karşıtlık olduğunu düşünüyorum. Düşlerde gerçeksek eğer ya da yalnızca düşlerin düşgörenleriysek, o zaman böylesine genel ifadelerde bulunabilir miyiz acaba. Shakespeare'in bu cümlesi –bağlamla kesinlikle şiire yükseltilse de, yüceltilse de– şiirden çok felsefeye ya da metafiziğe ait.

Aynı kalıptan başka bir örnek, büyük bir Alman şairinden geliyor –Shakespeare'in yanında önemsiz bir şairden (ancak, sanırım onun yanında bütün şairler önemsiz, ikisi ya da üçü dışında). Bu, Walther von der Vogelweide tarafından yazılmış bilinen bir parçadır. Sanırım bunu şöyle söylemeliyim (Orta Almancamın ne kadar iyi olduğunu merak ediyorum –beni affedin): "Ist mir mîn leben getroumet, oder ist es war?"[11] [Düşledim mi yaşamımı, yoksa gerçek bir yaşam mıydı?]. Bunun, şairin söylemeye çalıştığı şeye çok yakın olduğunu düşünüyorum, çünkü

10 Shakespeare, *The Tempest*, Perde 4, sahne 1, dize 156-158: "We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep." [Aynı hamurdan yapıldık / düşlerinkiyle ve küçük yaşamımız / çevrilmiş bir uykuyla.]

11 Walther von der Vogelweide, ozanların on iki "havari"sinden (*zwölf Schirmherrenden Meistersängers*) biri olan Orta Çağ

genel bir olumlama yerine elimizde bir soru var. Şair merak ediyor. Bu, hepimizin başına gelir, ancak biz bunu Walther von der Vogelweide'nin anlattığı gibi anlatmadık. O kendisine şunu soruyor: "Ist mir mîn leben getroumet, oder ist es war?" ve sanırım bu tereddüt, bize yaşamın düş benzeri özünü sunuyor.

Son konferansımda size Çinli filozof Chuan Tzu'dan bir alıntı sunup sunmadığımı hatırlamıyorum (çünkü, tekrar tekrar alıntılarım bu cümleyi ve bütün yaşamım boyunca alıntıladım). Bir kelebek olduğunu gördü düşünde, uyandığında düşünde kelebek olduğunu gören bir insan mı yoksa şimdi düşünde insan olduğunu gören bir kelebek mi olduğunu bilmiyordu. Bence bu metafor, bütün metaforların en zarifidir. Çünkü birincisi bu, bir düşle başlar ve sonra uyandığında yaşamında hâlâ düş benzeri bir şey vardır. Ve ikincisi, neredeyse mucizevî bir uygunlukla doğru hayvanı seçmiştir. "Chuan Tzu rüyasında bir kaplan olduğunu gördü" deseydi, bunda bir şey olmayacaktı. Kelebekte narin ve geçici bir şey var. Biz düş isek, bunu öne sürmenin doğru yolu kelebekledir, kaplanla değil. Chuan Tzu düşünde bir daktilo olduğunu görseydi, hiç de yararı

Alman şairiydi (yaklaşık 1170-1230). "Mersiye" ("Die Elegie") şiirinin ilk üç dizesi şöyledir:

Owêr sint verswunden
ist mir mîn leben getroumet,
daz ich ie wânde ez wære.

Walther von der Vogelweide, *Gedichte: Mittelhochdeutscher Text und Übertragung* içinde, ed. Peter Wapnewski (Frankfurt: Fisher, 1982), s. 108. Borges'in alıntı versiyonunun yarısı Orta Yüksek Almanca, yarısı modern Almancadır.

olmayacaktı. Ya da bir balina *–bu* da ona bir yarar sağlamayacaktı. Söylemeye çalıştığı şey için tam da doğru sözcüğü seçtiğini düşünüyorum.

Başka bir kalıbı izlemeye çalışalım –uyku ve ölüm fikirlerini birleştiren, çok yaygın bir kalıp. Günlük konuşmada da oldukça yaygındır bu. Yine de örneklere bakarsak, bunların çok farklı olduklarını anlarız. Sanırım Homeros da bir yerde "ölümün demir uykusu"ndan[12] söz eder. Burada Homeros bize iki karşıt fikir sunar: Ölüm bir tür uykudur; yine de bu tür uyku sert, acımasız ve zalim bir metalden –demir– yapılmıştır. Bu, kırılmamış ve kırılamaz bir tür uykudur. Elbette burada Heine ile de karşılaşıyoruz: "Der Tod daß ist die frühe Nacht" [Ölüm ki o, erken gelen gecedir]. Ve Boston'ın kuzeyinde olduğumuzdan sanırım Robert Frost'un yazdığı muhtemelen o çok iyi bilinen dizeleri hatırlamak zorundayız.

> The woods are lovely, dark, and deep,
> But I have promises to keep,
> And miles to go before I sleep,
> And miles to go before I sleep.*[13]

12 Homeros'a uyum içinde listelenen doksan bir "uyku" kaydında "demir uyku" kullanımı yoktur. Borges, John Dryden'ın çevirisiyle Virgil'in *Aeneid*'ini düşünüyor olabilir: "Dire dreams to thee, and iron sleep, he bears" [Sana korkunç düşler ve demir uykular taşıyor] (Kitap 5, dize 1095); "An iron sleep his stupid eyes oppress'd" [Ebleh gözleri kapandı bir demir uykuya] (Kitap 12, dize 467).

* Ormanlar hoş, karanlık ve derin
Lakin tutulacak sözlerim var,
Ve gidilecek millerce yol, uyumadan önce,
Ve gidilecek millerce yol, uyumadan önce,

13 Robert Frost, "Karlı Bir Kış Akşamı Ormanda Duraklama" ("Stopping by Woods on a Snowy Evening"), kıta 4, dize 13-16.

Bu dizeler öylesine kusursuzdur ki bir oyun olduğunu düşünmeyiz. Ancak maalesef bütün edebiyat oyunlardan oluşur ve bu oyunlar –uzun vadede– keşfedilir. Ve sonra okur bunlardan bıkar. Ancak bu örnekte oyun öylesine gösterişsiz ki buna oyun demekten çok utanıyorum (Yalnızca daha iyi bir sözcük gereksinimiyle buna oyun diyorum). Çünkü Frost burada çok cesaret isteyen bir şeye girişmiştir. Kelimesi kelimesine iki kez tekrarlanan aynı dize var elimizde, yine de anlam farklı. "And miles to go before I sleep" [Ve gidilecek millerce yol, uyumadan önce]: Bu tamamıyla fizikseldir –miller uzamdaki, New England'daki millerdir ve "sleep" "uyumak" anlamına gelir. İkinci kez –"And miles to go before I sleep"– bize millerin yalnızca uzamda değil, zamanda da olduğu ve "sleep"in "ölmek" ya da "ebedi uyku" anlamına geldiği hissettirilir. Şair bunu daha fazla sözcükle söylemiş olsaydı, çok az etkili olurdu. Çünkü, anladığım kadarıyla, ima edilen bir şey, bildirilen bir şeyden çok daha etkilidir. Belki de insan zihni bildirimi reddetme eğilimi gösterir. Emerson'ın söylediği şeyi hatırlayınız: Argümanlara kimse inanmaz. Kimse inanmaz, çünkü argüman olarak sunulurlar. Sonra onlara bakarız, onları tartarız, üzerlerinde düşünürüz ve aleyhlerinde karar veririz.

Ancak bir şey yalnızca söylendiğinde –daha iyisi– ima edildiğinde imgelemimizde kabule bir yatkınlık olur. Onu kabul etmeye hazırız. Otuz yıl kadar önce, Martin Buber'in eserlerini okuduğumu hatırlıyorum –onların harika şiirler olduklarını düşünmüştüm. Sonra Buenos Aires'e gittiğimde arkadaşlarımdan

birinin, Dujovne'nin[14] yazdığı bir kitabı okudum ve büyük bir şaşkınlıkla o kitabın sayfalarında Martin Buber'in bir filozof olduğunu ve bütün felsefesinin şiir olarak okuduğum kitaplarda bulunduğunu anladım. Bana argüman olarak değil şiirle, imayla, şiirin müziğiyle geldikleri için kabul ettim o kitapları belki de. Sanırım Walt Whitman'da bir yerde aynı fikir, nedenlerin inandırıcı olmaması fikri bulunabilir. Bir yerde gece havasını, birkaç büyük yıldızı, salt argümanlardan çok daha inandırıcı bulduğunu söylüyor sanırım.

Başka metafor kalıplarını düşünebiliriz. Şimdi savaş ve ateş örneğini (bu diğerleri kadar yaygın değil) ele alalım. *İlyada*'da ateş gibi parlayan bir savaş imgesi buluruz. Destansı Finnesburg fragmanında[15] da aynı fikri buluruz. Bu fragmanda bize Frizyanlara karşı savaşan Danimarkalılar, silahların, kalkanların vb. pırıltısı anlatılır. Sonra yazar bütün Finnesburg'un, bütün Finn kalesinin yanıyormuş gibi göründüğünü söyler.

Sanırım oldukça yaygın birkaç kalıbı dışarıda bıraktım. Şimdiye kadar gözler ve yıldızları, kadın ve çiçekleri, zaman ve nehirleri, yaşam ve düşü, ölüm ve uykuyu, ateş ve savaşları aldık. Yeterli zamanımız ve bilgimiz olsaydı, başka yarım düzine kalıp bulabilirdik ve belki de bunlar edebiyattaki metaforların çoğunu verebilirdi bize.

---

14 Başka eserlerinin yanında León Dujovne, *Sepher letzirah*'ı İbraniceden İspanyolcaya çevirdi.

15 Bkz., *"Beowulf" and the Finnesburg Fragment*, modern İngilizceye çev. John R. Clark Hall (London: Allen and Unwin, 1958).

Gerçekten önemli olan şey, birkaç kalıbın olması değil, bu kalıpların neredeyse sonsuz çeşitlemelere açık olması olgusudur. Şiir teorisine değil, şiire önem veren okur, örneğin "İsterdim gece olmayı" ve sonra "Gözlerden oluşan bir canavar" ya da "Yıldızlar tepeden bakar"ı okuyabilir ve bunların tek bir kalıba geriye doğru izlenebileceğini düşünmekten asla vazgeçmez. Cesur bir düşünür olsaydım (ama değilim; ben çok çekingen bir düşünürüm, el yordamıyla yürürüm) yalnızca bir düzine kadar kalıbın mevcut olduğunu ve diğer bütün metaforların salt keyfi oyunlar olduklarını kesinlikle söyleyebilirdim. Bu, Çince tanımın "on bin nesne"si içinde yalnızca on iki kadar temel benzerliğin bulunabileceği ifadesiyle aynı anlama gelir. Çünkü elbette yalnızca şaşırtıcı olan başka benzerlikler de bulabilirsiniz, ancak şaşkınlık bir andan fazla sürmez.

Düş-yaşam eşitliğine ilişkin oldukça iyi bir örneği unuttuğumu hatırladım. Ancak sanırım bunu şimdi hatırlatabilirim: Bu örnek, Amerikalı şair Cummings tarafından verilmiştir. Dört dize var. Birincisi için özür dilemeliyim. Açıkçası genç bir adam tarafından genç adamlar için yazılmış ve ben artık bu ayrıcalıkta hak iddia edemem –bu tür bir oyun için fazlasıyla yaşlıyım. Ancak kıta tam olarak alıntılanmalı. Birinci dize şöyle: "God's terrible face, brighter than a spoon" [Tanrı'nın korkunç yüzü, bir kaşıktan daha parlak]. Kaşık için çok üzgünüm, çünkü ilkin kesinlikle bir kılıcı ya da bir mumu ya da güneşi veya bir kalkanı ya da geleneksel olarak daha parlak bir şeyi düşündüğü hissedilir ve sonra şair şöyle der, "Hayır

–her şeyden önce ben modernim, bu yüzden bir kaşıkla çalışacağım." Ve böylece kaşığını alır. Ancak peşinden gelen için şairi affedebiliriz: "God's terrible face, brighter than a spoon, / collect the image of one fatal word" [Tanrı'nın korkunç yüzü, bir kaşıktan daha parlak, / devşirir ölümcül bir sözcüğün imgesini]. İkinci dize daha iyi sanırım. Ve arkadaşım Murchison'ın bana dediği gibi, bir kaşıkla biz sık sık pek çok imge devşiririz. Bunu hiç düşünmemiştim, çünkü kaşık beni şaşırtmıştı ve hakkında fazla düşünmek istemedim:

> god's terrible face, brighter than a spoon,
> collects the image of one fatal word,
> so that my life (which liked the sun and the moon)
> resembles something that has not occurred.*[16]

"Resembles something that has not occurred" [Gerçekleşmemiş bir şeye benzesin]: Bu dize tuhaf bir yalınlık taşıyor. Sanırım bize yaşamın düş benzeri özünü o daha ünlü şairlerden, Shakespeare ve Walther von der Vogelweide'den daha iyi sunuyor.

Elbette yalnızca birkaç örnek verdim. Eminim hafızanız biriktirdiğiniz pek çok metaforla dolu –belki de alıntılayacağımı umduğunuz metaforlarla. Biliyorum ki bu konferanstan sonra unuttuğum birçok güzel

* Tanrı'nın korkunç yüzü, bir kaşıktan daha parlak,
devşirir ölümcül bir sözcüğün imgesini,
(güneşe ve aya benzeyen) yaşamım
gerçekleşmemiş bir şeye benzesin diye.

16 E. E. Cummings'in 1931'de (otuz yedi yaşındayken) yayımlanan *W (ViVa)* derlemesindeki Şiir 51'den. Borges üçüncü kıtanın ilk dört dizesini alıntılıyor.

metaforu düşünerek beni rahatsız eden bir pişmanlık duyacağım. Ve elbette bana şöyle fısıldayacaksınız: "Ama neden falancanın olağanüstü metaforunu atladınız?" Ve sonra ben, kem küm ederek özür dilemek zorunda kalacağım.

Ancak şimdi sanırım eski kalıpların dışında duruyor görünen metaforlara dönebiliriz. Ve hazır aydan söz etmişken, Brown'ın İran edebiyatı tarihinde bir yerde okuduğum bir İran metaforunu ele alayım. Diyelim ki bu, Ferüdiddin Attar'dan ya da Ömer Hayyam'dan veya Hafız'dan[17] ya da başka bir büyük İran şairinden geliyor. Ayı "zamanın aynası" olarak adlandırıp ondan söz ediyor. Sanırım astronominin bakış açısından ayın bir ayna olması fikri yerinde –ancak bu, şiirsel bakış açısından hiç de uygun değil. Aslında ayın bir ayna olup olmamasının hiçbir önemi yok, çünkü şiir imgeleme hitap eder. Aya zamanın aynası olarak bakalım. Bunun çok güzel bir metafor olduğunu düşünüyorum –çünkü birincisi ayna fikri bize ayın parlaklığını ve kırılganlığını verir ve ikincisi zaman fikri, açık gökyüzünde baktığımız ayın çok eski bir zamandan kalma olduğunu, şiir ve mitolojiyle dolu olduğunu, zaman kadar yaşlı olduğunu bize aniden hatırlatır.

17 Feridüddin Attar (ölümü yaklaşık 1230) *Mantık al-tayr*'ın yazarıdır, İngilizce *The Conference of the Birds*, çev. Afkham Darbandi ve Dick Davis (Harmondsworth: Penguin, 1984). Ömer Hayyam (on birinci yüzyılda yaşamıştır), Edward FitzGerald tarafından 1859'da çevrilen *Rubâiyât*'ın yazarıdır. FitzGerald'ın çevirisi daha sonra pek çok baskı yapmıştır. Şirazlı Hafız (ölümü 1389-1390), Gertrude Lowthian Bell tarafından Farsçadan çevrilen (London: Octagon Press, 1979) *Divan*'ın yazarıdır.

"Zaman kadar yaşlı" deyişini kullanmışken, başka bir dizeyi alıntılamalıyım –belki de hafızanızda kabaran bir dize. Yazarın adını hatırlayamıyorum. Bu dizenin, *Denizden Denize* (*From Sea to Sea*) başlıklı çok fazla hatırlanmayan bir kitabında Kipling tarafından alıntılandığını keşfettim: "A rose-red city, half as old as Time."[18] [Gül kırmızısı bir şehir, zamanın yarı yaşında.] Şair, "A rose-red city, as old as Time" [Gül kırmızısı bir şehir, zaman kadar yaşlı] diye yazmış olsaydı, hiç de bir şey yazmış olmayacaktı. Ancak "half as old as Time" ona bir tür –o garip ve yaygın İngilizce deyişle, "I will love you forever and a day" [seni sonsuzluk ve bir gün kadar seveceğim] ile sağlanan büyü kesinliğiyle aynı türden– büyü kesinliği veriyor. "Forever," "çok uzun bir süre" anlamına gelir; ancak bu, imgeleme hitap edemeyecek kadar soyuttur.

O ünlü kitabın adında, *Thousand and One Nights*'da aynı türden bir oyun (bu sözcüğün kullanımından dolayı özür diliyorum) var. Çünkü "thousand nights" imgeleme göre "pek çok gece" anlamına gelir, tıpkı "forty"nin [kırk] on yedinci yüzyılda "pek çok" anlamında kullanılması gibi. "When forty winters shall besiege thy brow" [Kırk yılın kışı güzel alnını kuşattı mı] diye yazar Shakespeare;[19] "kısa uyku" anlamına gelen yaygın İngilizce ifade "forty winks"i

18 Rudyard Kipling, *From Sea to Sea* (Garden City, N.Y.: Doubleday Page, 1912), s. 386. Bu alıntı, Dean Burgon'ın "Petra" (1845) şiirinden; bu dize de Samuel Rogers'ın "Italy: A Farewell" (1828) şiirini yankılar: "many a temple half as old as Time" [Zamanın yarı yaşında pek çok tapınak].

19 Shakespeare, Sone 2, *Tüm Soneler*, s. 45.

düşünüyorum. Çünkü "forty" "pek çok" demek. Ve burada "thousand nights and a night" [bin gece ve bir gece] var –"A rose-red city" gibi ve "half as old as Time"ın hayalî kesinliği ki elbette bu, çok daha uzun gösteriyor zamanı.

Farklı metaforları değerlendirmek için şimdi geriye –kaçınılmaz biçimde diyebilirsiniz– benim gözde Anglo-Saksonlarıma gideceğim. Denize "balina yolu" adını veren o çok yaygın *kenning*'i[20] hatırlıyorum. Bu *kenning*'i ilk kez türeten o meçhul Sakson'un bunun ne kadar güzel olduğunu bilip bilmediğini merak ediyorum. Onun balinanın büyüklüğünün denizin büyüklüğünü ima ettiğini ve vurguladığını hissedip hissetmediğini (bunun bizi ilgilendirmesi gerekmese de) merak ediyorum.

Başka bir metafor var –bir Norveç metaforu, kan hakkında. Kan için yaygın *kenning*, "yılan suyu"dur. Bu metaforda temelde kötü bir varlık olarak, erkeklerin kanını sanki suymuş gibi içen bir varlık olarak kılıç nosyonuyla –bunu Saksonlarda da buluruz– karşılaşıyorsunuz.

Sonra savaş metaforları var. Onlardan bazıları oldukça iyi bilinir –örneğin "erkeklerin toplantısı". Burada belki de oldukça zarif bir şey var: Birbirlerini

20 Bir *kenning* (çoğulu *kenningar*) tekil bir ismin yerine kullanılan çok isimli açımlamadır. *Kenningar*, Eski Germence şiirinde, özellikle Skalt şiirinde ve daha az ölçüde Edda edebiyatında yaygındır. Borges, bu tür deyişleri *La historia de la eternidad*'ın (*Sonsuzluğun Tarihi*, 1936) bir parçası olan "Las *kenningar*" başlıklı denemesinde ve María Esther Vázquez ile birlikte yazdığı *Literaturas germánicas medievales*'te (*Orta Çağ Germen Edebiyatları*, 1951) tartışmıştır.

öldürmek için toplanan erkekler fikri (sanki başka hiçbir "toplantı" olası değilmiş gibi). Ancak "kılıçların toplantısı," "kılıçların dansı," "zırh şakırtısı," "kalkan şakırtısı" da var. Bunların hepsi Brunanburh "Kaside"sinde bulunabilir. Ve bir diğer zarif metafor da şu: *þorn æneoht*, "öfke toplantısı." Belki de "toplantı"yı düşündüğümüzde yoldaşlığı, arkadaşlığı düşündüğümüz için buradaki metafor etkileyicidir ve sonra karşıtı geliyor, *öfke* toplantısı.

Ancak savaş hakkında çok zarif bir Norveç ve –oldukça tuhaf biçimde– İrlanda metaforuyla karşılaştırıldığında bu metaforların önemsiz olduklarını söylemeliyim. Bu metafor, savaşı "erkekler ağı" olarak adlandırır. "Ağ" sözcüğü burada gerçekten de olağanüstü, çünkü ağ fikriyle Orta Çağ savaş kalıbına ulaşırız: Kılıçlarla, kalkanlarla, silahların çarpışmasıyla karşılaşırız. Ayrıca yaşayan varlıklardan oluşmuş bir ağın kâbus dokunuşu da var. "Erkekler ağı": Ölen ve birbirini öldüren erkekler ağı.

Góngora'dan, "erkekler ağı"na çok benzeyen bir metafor geldi aklıma birden. Bir "bárbara aldea"ya –"barbar bir köy"e– gelen bir yolcudan söz eder; sonra bu köy onun etrafına "köpeklerden bir halat" örer.

> Como suele tejer
> Bárbara aldea
> Soga de perros
> Contra forastero.

Bu durumda oldukça tuhaf bir biçimde aynı imgeyle karşılaşırız: Canlı varlıkların oluşturduğu bir halat ya

da ağ fikri. Ancak eş anlamlı görünen bu örnekler arasında yine de gerçekten bir fark var. Köpeklerden bir halat bir şekilde barok ve grotesk iken, "erkekler ağı"nda korkunç bir şey, dehşetli bir şey var.

Son verirken artık unutulmuş Byron'dan bir metafor ya da bir benzetme alacağım (ne de olsa bir profesör değilim ve farkın beni endişelendirmesine gerek yok). Şiiri bir çocukken okumuştum –Hepinizin onu çok küçük bir yaşta okuduğunuzu sanıyorum. Ancak iki üç gün önce birden o metaforun çok karmaşık bir metafor olduğunu keşfettim. Hiçbir zaman Byron'ı özellikle karmaşık olarak düşünmemiştim. Hepiniz şu sözcükleri bilirsiniz: "She walks in beauty, like the night" [O yürür güzellikte, gece gibi].[21] Dize öylesine kusursuz ki onu olduğu gibi kabul ederiz. "İsteseydik *biz* bunu pekâlâ yazabilirdik" diye düşünürüz. Ancak sadece Byron bunu yazmayı istedi.

Şimdi dizenin gizli ve gizemli karmaşasına geliyorum. Sanırım şimdi size açıklayacağım şeyi zaten buldunuz. (Çünkü bu daima sürprizlerle gerçekleşir, değil mi? Bir dedektif romanı okurken başımıza gelir bu.) "She walks in beauty, like the night": Başta güzel bir kadınla karşılaşırız; sonra bize güzellikte yürüdüğü söylenir. Bu, bir şekilde Fransız dilini ima ediyor – "vous êtes en beauté," vb. gibi bir şeyi.

21 Bu dize Byron'ın, müzisyen Isaac Nathan tarafından geleneksel Yahudi ezgilerinin uyarlamaları olarak düzenlenecek bir dizi şarkı derlemesi *Hebrew Melodies*'inde (1815) ilk kez yayımlanan on sekiz dizeli "She Walks in Beauty, Like the Night" şiirinin ilk dizesidir.

İlk anda güzel bir kadın, güzel bir hanımefendi var, geceye benzetilen. Ancak dizeyi anlamak için geceyi de bir kadın olarak düşünmek zorundayız; düşünmezsek dize anlamsız olur. Öyleyse bu çok yalın sözcüklerin içinde çifte bir metafor var: Kadının geceye benzetilmesinden başka, gece de kadına benzetiliyor. Byron'ın bunun farkında olup olmadığını bilmiyorum ve bu umrumda değil. Sanırım farkında *olsaydı*, dize bu kadar iyi olmazdı. Bunu belki ölmeden önce fark etti, belki de biri buna dikkatini çekti.

Şimdi bu konferansın açık ve temel iki sonucuna geliyoruz. Birincisi, bulunacak yüzlerce ve aslında binlerce metafor olsa da bunların hepsi kesinlikle birkaç basit kalıba geri götürülebilir. Ancak bu bizi rahatsız etmemeli, çünkü her metafor farklı: Kalıp her kullanıldığında çeşitlemeler farklıdır. Ve ikinci sonuç, belirli kalıplara geri götürülemeyen metaforlar –örneğin "erkekler ağı," ya da "balina yolu"– var.

Öyleyse metafor için geleceğin –konferansımdan sonra bile– oldukça iyi olduğunu düşünüyorum. Çünkü eğer istersek, temel yönelimlerin yeni çeşitlemelerini deneyebiliriz. Bu çeşitlemeler çok güzel olur ve ancak benim gibi birkaç eleştirmen şunu söyleme zahmetine girer: "İyi de burada gözlerden ve yıldızlardan söz ediyorsunuz, burada da yine zamanı ve nehri kullanıyorsunuz." Metaforlar imgelemi etkiler. Ancak bu bize de bahşedilebilir –ve ayrıca bunu neden ummayalım ki?– alışıldık kalıplara bağlı olmayan ya da henüz bağlı olmayan metaforlar icat etmek bize de bahşedilebilir.

3. Hikâye Anlatımı

Sözel ayrımlara değer verilmelidir, çünkü onlar zihinsel –entelektüel– ayrımları temsil ederler. "Şair" sözcüğünün parçalanmış olmasının bir şekilde acınacak bir durum olduğu hissedilir. Çünkü günümüzde bir şairden söz ettiğimiz zaman "With ships the sea was sprinkled far and nigh, / Like stars in heaven" ["Her yere saçıldı deniz gemilerle, / gökteki yıldızlar gibi"] (Wordsworth)[1], ya da "Music to hear, why hears't thou music sadly? / Sweets with sweets war not, joy delights in joy"[2] [Sen ki müziksin, müzik dinlerken hüznün niye? / Tatlılar kavga etmez; sevinç, sevinçle coşar] gibi liriklerin, kuşlar gibi uçuşan seslerin sahibini düşünürüz. Oysa eskiler bir şairden –"yaratıcı"dan– söz ettikleri zaman, onu yalnızca bu yüksek lirik seslerin sahibi

1 William Wordsworth, "With Ships the Sea Was Sprinkled Far and Nigh," *Poems* (1815) kitabında yer alıyor.

2 William Shakespeare, Sone 8, *Tüm Soneler*, s. 57.

olarak değil, ayrıca bir hikâyenin anlatıcısı olarak da düşünürlerdi. İçinde insanlığın bütün seslerinin –yalnızca lirik olanın, arzulu olanın, melankolinin değil, ayrıca cesaretin ve umudun seslerinin de bulunabileceği bir hikâye. Bu, sanırım en eski şiir biçiminden, yani epikten söz ettiğim anlamına geliyor. Bunlardan birkaçı üzerinde düşünelim.

Belki de ilk aklımıza gelen, Andrew Lang'ın çok iyi biçimde çevirip *Truva Hikâyesi* (*The Tale of Troy*) olarak adlandırdığı epiktir. Bu epiği, bir hikâyenin o çok eski anlatımı açısından inceleyeceğiz. Tam da birinci dizede, şöyle bir şey buluruz: "Tell me, Muse, of the anger of Achilles" [Anlat bana Musa, Aşil'in öfkesini]. Ya da sanırım Profesör Rouse'un çevirdiği şekliyle: "An angry man – that is my subject" [Öfkeli bir adam –işte konum].[3] Belki Homeros ya da Homeros olarak adlandırdığımız adam (çünkü bu kesinlikle eski bir sorudur) şiirini öfkeli bir adam hakkında yazdığını düşünüyordu ve bu, bir şekilde bizi endişelendiriyor. Çünkü biz öfkeyi, Latinlerin düşündüğü gibi düşünüyoruz: "Ira furor brevis" –öfke kısa bir deliliktir, delilik nöbetidir. *İlyada*'nın olay örgüsü gerçekten kendi içinde çekici bir olay örgüsü değildir –çadırında somurtan, kralın kendisine haksızlık yaptığını düşünen ve arkadaşı öldürüldüğü için savaşı özel bir kan davası olarak gören ve sonra öldürdüğü adamı bu adamın babasına satan kahraman fikri.

Ancak belki de (bunu daha önce söylemiş olabilirim; söylediğime eminim), belki de şairin niyetleri o

3 Homer, *The Iliad: The Story Of Achillês*, çev. William H. D. Rouse (New York: New American Library, 1964).

kadar önemli değildir. Günümüzde önemli olan şey şu ki, Homeros muhtemelen bu hikâyeyi anlattığını düşünmüş olsa da, aslında çok daha güzel bir şeyi anlatıyordu: Asla fethedemeyeceğini bildiği bir şehre saldıran, şehir düşmeden önce kendisinin öleceğini bilen bir adamın, bir kahramanın öyküsünü ve kötü yazgısı kendilerince zaten bilinen bir şehri, zaten ateşler içinde olan bir şehri savunan erkeklerin daha heyecanlı hikâyesini. Sanırım *İlyada*'nın gerçek konusu bu. Ve aslında insanlar, Truvalıların gerçek kahramanlar olduklarını daima hissederler. Virgil'i düşünüyoruz, ayrıca genç döneminde Odin'in –Saksonların Odin'i, tanrı– Priam'ın oğlu ve Hektor'un kardeşi olduğunu yazan Snorri Sturluson'u[4] da düşünebiliriz. İnsanlar galip Yunanlılarla değil, mağlup Truvalılarla akrabalık bağı aradılar.

4 Bkz., Borges, "Las kenningar," *La historia de la eternidad* içinde (Buenos Aires: Emece Editores, 1936); bu deneme Edda'nın İzlandalı ustası Snorri Sturluson'u (1179-1241) kapsamlı biçimde ele alır. Borges'in ona adadığı şiiri şöyledir:

You who bequeathed a mythology
Of ice and fire to filial recall,
Who chronicled the violent glory
Of your defiant Germanic stock,
Discovered in amazement one night
Of swords that your untrustworthy flesh
Trembled. On that night without sequel
You realized you were a coward....
In the darkness of Iceland the salt
Wind moves the mounting sea. Your house is
Surrounded. You have drunk to the dregs
Unforgettable dishonor. On
Your head, your sickly face, falls the sword,
As it fell so often in your book.

Belki de, mağlubiyette galibiyette olmayan bir asaletin olmasındandır bu.

İkinci bir epiği, *Odysseia*'yı ele alalım. *Odysseia* iki tarzda okunabilir. Sanırım bunu yazan erkek (ya da Samuel Butler'ın düşündüğü gibi kadın)[5] gerçekten iki öykü olduğunu hissetmişti: Ulysses'in eve dönüşü ve denizin mucize ve tehlikeleri. *Odysseia*'yı ilk anlamıyla ele alırsak, o zaman eve dönüş fikrine, sürgünde olduğumuz, hakiki yuvamızın geçmişte ya da cennette veya başka bir yerde olduğu, hiçbir zaman yuvada olmadığımız fikrine ulaşırız. Ancak elbette deniz yolculuğunun ve eve dönüşün ilginç kılınması zorunluydu. Bu yüzden

Richard Howard ve César Rennert tarafından çevrilmiştir. Jorge Luis Borges, *Selected Poems*, 1923-1967 içinde (iki dilli basım), ed. Norman Thomas di Giovanni (New York: Delacorte, 1972), s. 163.

Sen ki, bir mitoloji miras bıraktın
Buzdan ve ateşten, kuşakların hatırlaması için,
Şiddetli ihtişamını yazdın Alman soyunun,
Bir gece keşfediverdin şaşkınlık içinde
Kılıçtı güvenilmez bedenini
Titreten. Sonu gelmeyen o gecede
Fark ettin bir korkak olduğunu....
İzlanda'nın karanlığında tuzlu
Rüzgâr devindiriyor kabaran denizi. Evin
Kuşatılmış. Dibine kadar içtin
Unutulmaz haysiyetsizliği.
Başına, iğrenç yüzüne iniyor kılıç,
Kitabında sık sık indiği gibi.

5 Bkz., Samuel Butler (1835-1902), *The Authoress of the "Odyssey," Where and When She Wrote, Who She Was, the Use She Made of the "Iliad," and How the Poem Grew under Her Hands*, ed. David Grene (Chicago: University of Chicago Press, 1967).

içine pek çok mucize katıldı. Ve *Arap Geceleri*'ne (*Arabian Nights*) gelince *Odysseia*'nın Arapça versiyonunun, *Denizci Sinbad'ın Yedi Seyahati*'nin (*Seven Voyages of Sindbad the Sailor*) yalnızca bir eve dönüş öyküsü değil, ayrıca bir serüven öyküsü olduğunu da zaten anlarız ve sanırım onu bu yüzden okuruz. *Odysseia*'yı okuduğumuz zaman, hissettiğimiz şeyin denizin çekiciliği, büyüsü olduğunu düşünüyorum; hissettiğimiz şey, deniz gezgininde bulduğumuz şey. Örneğin onun harp çalmakta ya da evlenmekte veya kadınlardan hoşlanmakta ya da dünyanın büyüklüğünde gönlü yok. O yalnızca uzun, tuzlu deniz akıntılarını düşünür. Öyle ki bir öyküde her iki öyküyü de buluruz: Bunu eve dönüş hikâyesi olarak okuyabiliriz ve –belki de şimdiye kadar yazılan ya da söylenen en güzel– serüven hikâyesi olarak okuyabiliriz.

Şimdi bunların çok yukarısında hayal meyal görünen bir üçüncü "şiir"e geliyoruz: Dört İncil'e. İnciller de iki tarzda okunabilirler. İnananlar tarafından insan soyunun günahlarının kefaretini ödeyen bir insanın, bir Tanrı'nın tuhaf hikâyesi olarak okunurlar. Izdırap çekmeye –Shakespeare'in dediği gibi "acı haç"taki ölüme[6]– rıza gösteren bir Tanrı. Daha tuhaf bir yorum var, bu yorumu Langland'da bulmuştum:[7]

---

6 Shakespeare, *King Henry the Fourth*, Bölüm I, Perde I, sahne 1, dize 25–27: "Those blessed feet / Which fourteen hundred year ago were nail'd / For our advantage on the bitter cross." [O kutsal ayaklar / ki çivilenmişti dörtyüz yıl önce / iyiliğimiz için acı haça.]

7 William Langland (1330?-1400?), *The Vision of Piers the Plowman*, ed. Kate M. Warren (London: T. Fisher Unwin, 1895).

Tanrı'nın insan ızdırabı hakkında her şeyi bilmek istediği, O'nun için bunu bir Tanrı'nın bilebileceği gibi entelektüel olarak bilmenin yeterli olmadığı fikri; bir insan olarak ve bir insanın sınırlarıyla ızdırap duymak istedi. Ancak eğer inançsızsanız (pek çoğumuz inançsız) o zaman öyküyü farklı bir tarzda okuyabilirsiniz. Dâhi bir adamı, kendisinin Tanrı olduğunu sanan ve sonunda yalnızca bir insan olduğunu ve o Tanrı'nın –Tanrı'sının– kendisini terk ettiğini anlayan bir adamı düşünebilirsiniz.

Bu üç öykünün –Truva'nın hikâyesi, Ulysses'in hikâyesi, İsa'nın hikâyesi– yüzyıllardan beri insanoğluna yettiği söylenebilir. İnsanlar bunları defalarca anlatıyorlar ve yeniden anlatıyorlar; bunlar müziğe uyarlanmıştır, resmedilmişlerdir. İnsanlar bunları pek çok kez anlatmıştır, yine de öyküler hâlâ oradadır, sınırlandırılamazlar. Bin yıldır ya da on bin yıldır bunları tekrar tekrar yazan birini düşünebilirsiniz. Ancak İnciller örneğinde bir fark var: İsa'nın öyküsünün daha iyi anlatılamayacağını düşünüyorum. Pek çok kez anlatıldı, yine de okuduğumuz birkaç şiirin, örneğin İsa'nın Şeytan tarafından baştan çıkarılmasına ilişkin birkaç şiirin, *Yeniden Kazanılan Cennet*'in (*Paradise Regained*) dört kitabının hepsinden daha güçlü olduğunu düşünüyorum. İsa'nın ne tür bir insan olduğu konusunda Milton'ın belki de hiçbir sezgisi olmadığı hissedilir.

İşte, bu öyküleri görüyoruz ve insanların pek çok öyküye gereksinim duymadıkları olgusunu da. Chaucer'ın bile bir öykü yaratmayı düşündüğünü san-

mıyorum. O günlerde insanların bugün olduklarından daha az yaratıcı olduklarını düşünmüyorum. Sanırım onlar, öyküye sokulan yeni nüansların –öyküye sokulan güzel nüansların– yeterli olduğunu düşünüyorlardı. Ayrıca bu, şair için durumu daha kolaylaştırıyordu. Dinleyenleri ya da okurları onun ne söyleyeceğini biliyorlardı. Ve böylece bütün farkları kabul edebiliyorlardı.

Şimdi, epikte –ve İncilleri de bir tür ilâhî epik olarak düşünebiliriz– her şey bulunabilir. Ancak söylediğim üzere şiir parçalanmıştır; ya da daha çok bir yanda lirik şiir ve mersiye var ve diğer yanda bir hikâyenin anlatımı –roman. Joseph Conrad ya da Herman Melville gibi yazarlara rağmen romanı neredeyse epiğin bir dejenerasyonu olarak düşünme eğilimi gösterilir. Çünkü roman epiğin asaletine geri dönüyor.

Romanı ve epiği düşünürsek temel farkın şiir ve nesir arasındaki farkta, bir şeyi söylemekle bir şeyi bildirmek arasındaki farkta yattığını düşünmeye eğilim gösteririz. Ancak daha büyük bir farkın olduğunu düşünüyorum. Fark, epik hakkında önemli olan şeyin bir kahraman –bütün erkekler için model olan bir erkek– olması olgusunda yatar. Oysa Mencken'in işaret ettiği üzere, pek çok romanın özü bir erkeğin yıkılmasında, karakter dejenerasyonunda yatar.

Bu bizi başka bir soruya taşır: Mutluluk hakkında ne düşünüyoruz? Mağlubiyet ve galibiyet hakkında ne düşünüyoruz? Günümüzde insanlar mutlu bir sondan söz ettiklerinde, bunu sadece halkı hoşnut etmek olarak düşünürler ya da ticari bir araç

olduğunu; bunun yapay olduğunu düşünürler. Ancak yüzyıllardır mağlubiyetin temel asaletini hissetseler de insanlar, çok samimi biçimde mutluluğa ve galibiyete inanabildiler. Örneğin insanlar (insanoğlunun eski öykülerinden biri) Altın Post'u yazdıklarında, sonunda hazinenin bulunacağı başından itibaren okurlara ve dinleyenlere hissettirilir.

İyi ama günümüzde bir serüvene girişilecekse biliriz ki bu başarısızlıkla sonuçlanacak. *Aspern'in Evrakı*'nı (*The Aspern Papers*[8]) –hayran olduğum bir örneği düşünüyorum– okuduğumuzda evrakların hiçbir zaman bulunmayacağını biliriz. Franz Kafka'nın *Şato*'sunu (*The Castle*) okuduğumuzda, adamın hiçbir zaman şatonun içine girmeyeceğini biliriz. Deyim yerindeyse, biz gerçekten de mutluluğa ve başarıya inanamıyoruz. Ve bu, zamanımızın yoksulluklarından biri olabilir. Sanırım Kafka, kitaplarının yok edilmesini istediğinde aynı şekilde hissediyordu: Gerçekten mutlu ve zafer kazanmış bir kitap yazmak istedi ve bunu yapamayacağını hissetti. Elbette bunu yazmış olabilirdi, ancak insanlar onun gerçeği söylemediğini hissederlerdi. Olguların gerçeğini değil, düşlerinin gerçeğini.

On sekizinci yüzyılın sonunda ya da on dokuzuncu yüzyılın başında (tarih tartışmasına girmeye gerek yok) insanın öyküler yaratmaya başladığını söyleyelim. Belki bu girişimin Hawthorne ile ve Edgar Allan Poe ile başladığı söylenebilir, ancak elbette

8 Henry James, *The Aspern Papers* (London: Martin Secker, 1919).

her zaman öncüler vardır. Rubén Darío'nun işaret ettiği üzere, hiç kimse edebiyatın Adem'i değildir. Ancak bir öykünün son cümle uğruna ve bir şiirin son dize uğruna yazılması gerektiğini kaydeden Poe idi. Bu, bozulup oyun öyküsüne dönüştü ve on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda insanlar bütün olay örgüsü türlerini yarattılar. Bu olay örgüleri bazen çok akıllıcadır. Sadece anlatıldıklarında bu olay örgüleri, epiğin olay örgülerinden daha akıllıcadır. Yine de her nasılsa bunlarda yapay bir şey olduğunu hissederiz –ya da daha çok bunlarda önemsiz bir şey olduğunu. İki örneği ele alalım –Dr. Jekyll ve Mr. Hyde öyküsü ve sonra bir roman ya da Sapık (Psycho) gibi bir film varsayalım– belki de roman ya da filmin olay örgüsü daha akıllıcadır, ancak biz Stevenson'ın olay örgüsünün arkasında daha fazla şeyin olduğunu hissederiz.

Başlangıçta sözünü ettiğim fikre, yalnızca birkaç olay örgüsü olduğu fikrine gelince: Belki de ilginin olay örgüsünde değil, pek çok olay örgüsünün değişimi, dönüşümünde yattığı kitaplardan söz etmeliyiz. *Arap Geceleri*'ni, *Orlando Furioso*'yu vb. düşünüyorum. Uğursuz bir hazine fikri de eklenebilir. *Völsunga Saga*'da[9] ve muhtemelen *Beowulf*'un sonunda bu fikri buluyoruz –kendisini bulan insanlara uğursuzluk getiren hazine fikri. Burada metafor üzerine son konferansımda çözümlemeye çalıştığım fikre gelebiliriz –muhtemelen bütün olay örgülerinin

9 *Völsunga Saga: The Story of the Volsungs and Niblungs*, ed. H. Halliday Sparling, İzlandacadan Eirikr Magnússon ve William Morris tarafından çevrildi (London:W. Scott, 1870).

yalnızca birkaç kalıba bağlı olduğu fikrine. Elbette günümüzde insanlar o kadar çok olay örgüsü yaratıyorlar ki, bunlar bizi körleştiriyor. Ama belki de bu yaratıcılık nöbeti yanıp sönebilir ve sonra bu pek çok olay örgüsünün yalnızca birkaç temel olay örgüsünün görünümleri olduğunu anlayabiliriz. Ancak, bunu tartışmayacağım.

Dikkat edilecek başka bir olgu var: Şairler, bir zamanlar bir hikâye anlatmanın önemli olduğunu ve hikâyeyi anlatmanın ve şiir söylemenin farklı şeyler olarak düşünülmediğini unutmuş görünüyorlar. Bir adam bir hikâye anlatırdı; onu söylerdi; dinleyenleri onu iki görevi gerçekleştirmeye çalışan bir adam olarak değil, daha çok iki yönlü bir görevi gerçekleştirmeye çalışan bir adam olarak düşünürlerdi. Ya da belki de iki yönlü bir görev olduğunu hissetmezlerdi de, her şeyi tek bir temel şey olarak düşünürlerdi.

Şimdi zamanımıza geliyoruz ve şu çok tuhaf ortamı buluyoruz: İki dünya savaşı geçirdik, ancak bunlardan hiçbir epik çıkmadı –muhtemelen *Bilgeliğin Yedi Sütunu* (*Seven Pillars of Wisdom*[10]) dışında. *Bilgeliğin Yedi Sütunu*'nda birçok epik özellik buluyorum. Ancak bu kitap, kahramanın anlatıcı olması ve böylece bazen kendisini küçültmek zorunda kalması, kendisini insan kılmak zorunda kalması, kendisini fazlasıyla inanılabilir kılmak zorunda kalması olgusuyla kösteklenir. Aslında o bir romancının oyunbazlığına düşmek zorundadır.

---

10 T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom: A Triumph* (London: J. Cape, 1935).

Şimdi tamamen unutulmuş başka bir kitap daha var, sanırım 1915'te okumuştum –Henri Barbusse'ün *Ateş* (*Le Feu*[11]) adlı romanı. Yazar bir savaş karşıtıdır; roman savaşa karşı yazılan bir kitaptı. Yine de her nasılsa epik kendisini kitaba *sokmuştu* (Kitapta çok hoş bir süngü hamlesini hatırlıyorum). Epik duyguya sahip bir başka yazar Kipling'ti. "Efendinin Savaşı" ("A Sahib's War") gibi harika bir öyküde görürüz bunu. Kendisini okurlarından yabancılaştırabileceğini düşündüğünden dolayı hiçbir zaman sone yazmaya girişmediği gibi, yapabileceği halde hiçbir zaman epik yazmaya da girişmedi. Kral Alfred'in Danimarkalılarla yaptığı savaşlar hakkında bir şiir olan "Beyaz At Baladı"nı ("The Ballad of the White Horse") yazan Chesterton'ı da hatırlıyorum. Orada çok tuhaf metaforlar buluruz (geçen sefer bunları alıntılamayı nasıl unutabildim!) –örneğin "sert ay ışığı gibi mermer," "donmuş ateş gibi altın," burada mermer ve altın çok daha temel olan iki şeye benzetiliyor.[12] Ayışığına ve ateşe benzetiliyorlar –ateşin kendisine değil, büyülü donmuş bir ateşe.

İnsanlar bir şekilde epiğe aç ve susuz. Epiğin insanların gereksinim duyduğu şeylerden biri olduğunu hissediyorum. Dünyaya epiği temin eden tek yer Hollywood'dur (ve sıradan bir meseleye dönmek gibi

11 Henri Barbusse, *Le Feu: Journal d'une escouade* (Paris: Flammarion, 1915).

12 G. K. Chesterton, "The Ballad of the White Horse" (1913), *The Collected Poems of G. K. Chesterton* içinde (London: Cecil Palmer, 1927), s. 225. Bu, yaklaşık 530 kıtadan oluşan uzun bir şiirdir. Borges Kitap 3, kıta 22'den alıntı yapıyor.

gelebilir ama, gerçek bu). Bütün yeryüzünde insanlar, bir western seyrederken –süvari mitolojisini, çölü, adaleti, şerifi, silah kullanmayı vb. görüp– sanırım bilerek ya da bilmeyerek bundan epik duygusuna ulaşıyorlar. Nihayetinde bunu bilmek önemli değil.

Şimdi, kehanette bulunmak istemiyorum, çünkü bu tür şeyler (uzun vadede doğru çıkabilseler de) tehlikeli; ancak hikâye anlatmak ve şiir söylemek tekrar bir araya gelebilse, sanırım o zaman çok önemli bir şey gerçekleşebilir. Muhtemelen bu, Amerika'dan kaynaklanacak –çünkü hepinizin bildiği üzere Amerika, bir şeyin doğru ya da yanlış olması konusunda etik bir duyguya sahiptir. Başka ülkelerde de hissedilebilir bu, ancak burada bulduğum kadar açık bir biçimde bulunabileceğini sanmıyorum. Bu gerçekleştirilebilseydi, epiğe geri dönebilseydik, o zaman çok büyük bir şey başarılmış olurdu. Chesterton "Beyaz At Baladı"nı yazdığı zaman şiir güzel eleştiriler vb. aldı, ancak okur şiiri tutmadı. Aslında Chesterton'ı düşündüğümüz zaman, bu şiiri değil, Peder Brown efsanesini düşünürüz.

Yaşamımın ancak oldukça geç bir döneminde bu konuyu düşünüyorum; ayrıca epik yazma girişiminde bulunabileceğimi de sanmıyorum (iki ya da üç epik dizesi çalışmış olsam da). Bu, daha genç adamların yapacağı bir iş. Ve umuyorum ki bunu yapacaklar, çünkü kesinlikle hepimiz romanın bir şekilde bozulduğunu hissediyoruz. Zamanımızın başlıca romanlarını düşünün –örneğin Joyce'un *Ulysses*'ini. Binlerce şey söylenir bize iki karakter hakkında,

yine de onları tanımayız. Dante'de ya da Shakespeare'de bize birkaç cümleyle verilen karakterler –ki yaşarlar ve ölürler– hakkında daha iyi bilgiye ulaşırız. Onların binlerce durumunu bilmeyiz, ancak onları yakından tanırız. Bu, elbette çok daha önemli.

Sanırım roman bozuluyor. Romanla ilgili çok cesur ve ilginç bütün o deneyler –örneğin zamanı değiştirme fikri, farklı karakterlerle anlatılan öykü fikri– bütün bunlar, romanın artık bizimle birlikte olmadığını hissedeceğimiz bir uğrağa gidiyor.

Ancak bir hikâye, bir öykü hakkında daima devam edecek olan bir şey var. İnsanların öyküler anlatmaktan ya da dinlemekten bıkacağına hiç inanmıyorum. Ve bir öykünün anlatılması hazzının yanı sıra şiirin asaletinin ilave hazzını da alırsak, o zaman büyük bir şey gerçekleşmiş olacak. Belki de ben on dokuzuncu yüzyıldan kalma eski moda bir insanım, ancak iyimserim, umutluyum ve gelecek pek çok şeyi kapsadığı için –gelecek muhtemelen her şeyi kapsadığı için– epiğin bize geri döneceğini düşünüyorum. Şairin bir kez daha bir yaratıcı olacağına inanıyorum. Demek istediğim, şair bir öykü anlatacak ve onu söyleyecek de. Ve bu iki şeyin farklı olduğunu düşünmeyeceğiz, tıpkı Homeros'da ya da Virgil'de bunların farklı olduğunu düşünmediğimiz gibi.

4. Sözün Müziği ve Çeviri

*Anlaşılırlık adına şimdi kendimi şiir çevirisi sorunuyla sınır*landıracağım. Önemsiz bir sorun, ancak çok da yerinde bir sorun. Bu tartışma bizi, sözün müziği (ya da belki de sözün büyüsü), şiirde anlam ve ses konusuna götürmeli.

Çok geniş ölçüde benimsenen bir boş inanca göre bütün çeviriler emsalsiz orijinallerine ihanet ederler. Bu, çok iyi bilinen İtalyanca "Traduttore [çevirmen], traditore [hain]" söz oyunu ile ifade edilir, ki bu su götürmez. Çok popüler olduğundan bu söz oyununun içinde bir yerde saklı bir doğruluk payı, bir doğruluk esası olmalı.

Şiir çevirisinin olanakları (ya da tersi) ve başarısı (ya da tersi) üzerine bir tartışmaya gireceğiz. Alışkanlığım doğrultusunda birkaç örnekle başlayacağız, çünkü herhangi bir tartışmanın örnekler olmadan sürdürülebileceğini sanmıyorum. Hafızam bazen

unutmaya yatkın olduğundan kısa örnekler seçmeliyim. Bütün kıtaları ve şiirleri çözümlemek zamanımızı ve kapasitemi aşar.

Brunanburh Kasidesi ve bunun Tennyson çevirisi ile başlayalım. Bu kaside (tarihler konusunda her zaman çok zayıfımdır) Wessexli erkeklerin Dublinli Vikinglere, İskoçlara ve Gallilere karşı zaferini kutlamak için onuncu yüzyılın başlarında yazılmıştı. Bir ya da iki dizeyi incelemeye başlayalım. Orijinalde aşağı yukarı şöyle bir şey buluruz: "Sunne up æt morgentid mære tungol." Yani "sabah vakti güneş" ya da "sabahleyin güneş" ve sonra "o şanlı yıldız" ya da "o kudretli yıldız" –ancak burada "şanlı" daha iyi bir çeviridir ("mære tungol"). Şair, güneşten "godes candel beorht" –"Tanrı'nın parlak kandili"– şeklinde söz ederek devam eder.

Bu kaside, Tennyson'ın oğlu tarafından İngilizcede nesirleştirildi; bir dergide yayımlandı[1]. Muhtemelen oğul, babasına Eski İngilizce şiirine ait –tempoyu, uyak yerine aliterasyonu kullanması vb. hakkında– bazı temel kuralları açıkladı. Deneye çok düşkün olan Tennyson, sonra Eski İngilizce şiiri modern İngilizceyle yazmayı denedi. Bu deney oldukça başarılı olsa da, Tennyson'ın bir daha buna geri dönmediğinin belirtilmesi gerekir. Bu yüzden Lord Alfred Tennyson'ın eserlerinde Eski İngilizce şiiri arıyorsak göze çarpan tek bir örnekle, Brunanburh Kasidesi ile yetinmek zorunda kalırız.

---

1 Bu nesirleştirme, *Contemporary Review*'da (Londra), Kasım 1876'da yayımlandı.

Bu iki fragman –"güneş, o şanlı yıldız" ve "güneş, Tanrı'nın parlak kandili" ("godes candel beorht")– Tennyson tarafından şöyle çevrilecekti: "When first the great / Sun-star of morning-tide."[2] [ilkin muhteşem / güneş-yıldızı sabah vaktinin]. Şimdi "sun-star of morning-tide"ın çok çarpıcı bir çeviri olduğunu düşünüyorum. Bu, orijinalinden de daha çok Saksonca, çünkü iki bileşik Germence sözcüğümüz var: "Sun-star" ve "morning-tide." Ve elbette "morning-tide" kolayca "morning-time" olarak açıklanabilse de, Tennyson'ın gökyüzünden taşmakta olan şafak imgesini bize ima etmek istediğini de düşünebiliriz. Öyle ki karşılaştığımız şey, çok tuhaf bir deyiş: "When first the great / Sun-star of morning-tide." Ve sonraki dize, Tennyson "Tanrı'nın parlak kandili"ne geldiğinde, bunu "Lamp of the Lord God" [Efendimiz Tanrı'nın lambası] olarak çevirir.

Şimdi başka bir örneği, yalnızca kusursuz olmakla kalmayıp güzel de olan bir çeviriyi ele alalım. Bu kez İspanyolcadan bir çeviriyi düşünelim. İspanyol şairlerinin, İspanyol dilini şiir amaçları için kullanan bütün insanların en büyüklerinden birisi –kesinlikle *en* büyüğü diyebiliriz– tarafından on altıncı yüzyılda yazılan mükemmel şiir "Noche oscura del alma," "Ruhun Karanlık Gecesi"dir bu. Elbette San Juan de la Cruz'dan söz ediyorum. İlk kıta şöyledir:

---

2 Tennyson, "The Battle of Brunanburh," *The Complete Poetical Works of Tennyson* içinde (Boston: Houghton Mifflin, 1898), s. 485 (kıta 3, dize 6-7).

En una noche oscura
con ansias en amores inflamada
jo dichosa ventura!
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada[3]

3 Bu, San Juan'ın sekiz kıtalık "Noche oscura del alma"sının ilk kıtasıdır ya da Altın Çağ Kastilyalısının ortaya koyduğu üzere "Cancionesde el alma que segoza de aver llegado al alto estado de la perfection, que esla unión con Dios, por elcamino de la negación espiritual." E. Allison Peers bunu şöyle çevirir:

Upon a darksome night,
Kindling with love in flame of yearning keen –O moment of delight!–
I went by all unseen,
New-hush'd to rest in the house where I had been.

Kasvetli bir gecede,
Şiddetli bir hasret ateşinde aşkla yanarak –Ey haz anı!–
Geçip gıttım görünmeden
Dinlenmek için bulunduğum ev sessiz yenice.

Saint John of the Cross (1542-1591), *The Spiritual Canticle and Poems*, çev. E. Allison Peers (London: Burns and Oates, 1935) s. 441. Willis Barnstone'un çevirisi şöyledir:

On a black night,
starving for love and dark ın flames,
Oh lucky turn and flight!
unseen I slipped away,
my house at last was calm and safe.

Karanlık bir gecede,
Duyarak aşkın yokluğunu, ateşler içinde üzgün,
Ah! Şanslı dönüş ve kaçış!
Sıvışıp gittim görünmeden,
Nihayet evim sakin ve güvenli.

Saint John of Cross, *The Poems of Saint John of the Cross*, çev. Willis Barnstone (NewYork: New Directions, 1972), s. 39.

Mükemmel bir kıtadır bu. Ancak son dizeyi bağlamından koparıp tek başına düşünürsek (emin olun bunu yapamayız) vasat bir dizedir: "Estando ya mi casa sosegada," "sessiz kaldığında evim." "Casa sosegada"da üç *s*'nin oldukça tıslayan sesiyle karşılaşırız. Ve "sosegada" çarpıcı bir sözcük değil. Metni yermeye çalışmıyorum. Yalnızca tek başına alınan, bağlamından koparılan bu dizenin oldukça sıradan olduğunu gösteriyorum (ve kısa bir süre içinde bunu neden yaptığımı anlayacaksınız).

Bu şiir on dokuzuncu yüzyılın sonunda Arthur Symons tarafından İngilizceye çevrildi. Bu, iyi bir çeviri değil, ancak bakmak isterseniz Yeats'in *Oxford Modern Şiir Kitabı*'nda (*Oxford Book of Modern Verse*[4]) bulabilirsiniz. Bir Güney Afrikalı da olan büyük İskoç şair, Roy Campbell birkaç yıl önce "Ruhun Karanlık Gecesi"ni ("Dark Night of the Soul") çevirmeye girişti. Keşke kitap yanımda olsaydı, ancak kendimizi şimdi alıntıladığım dizeyle "estando ya mi casa sosegada" ile sınırlandıracağız ve Roy Campbell'in bundan ne çıkardığını göreceğiz. O, bu dizeyi şöyle çevirmişti: "When all the house was hushed"[5] [bütün ev sessizleştiği zaman]. Burada "all" [bütün] sözcüğüyle karşılaşıyoruz ki bu, dizeye bir uzam

4 Symons bunu şöyle çevirir: "The Obscure Night of the Soul" ["Ruhun Muğlak Gecesi"]. Bkz., William Butler Yeats, ed. *The Oxford Book of Modern Verse*, 1892-1935 (New York: Oxford University Press, 1936), s. 77-78.

5 Roy Campbell, *Collected Poems* (London: Bodley Head, 1949; yeniden basım 1955), s. 164-165. Campbell İspanyolca orijinalin ilk cümlesini çevirisinin başlığı olarak alır: "En una noche oscura."

anlamı, bir genişlik anlamı veriyor. Ve sonra o güzel, sevimli İngilizce sözcük "hushed" [sessiz] var. "Hushed" bir şekilde bize tam da sessizliğin müziğini verir gibi görünüyor.

Çeviri sanatının bu iki çok gözde örneğine bir üçüncüyü ilave edeceğim. Bunu tartışmayacağım; çünkü bu, nazma çevrilen nazım değil, aksine nazma, şiire yükseltilen nesir örneği. Şu ünlü Latince (elbette Yunancadan çevrilen) sözü biliriz, "Ars longa, vita brevis" – ya da düşündüğüm telaffuz şekliyle, "wita brewis." (Bu kesinlikle çok kötü. "Vita brevis"e –"Wirgilius"a değil "Virgil"e– geri dönelim." Burada açık bir bildirimle, bir görüş bildirimiyle karşılaşıyoruz. Bu oldukça basit; apaçık. Hiçbir derin duyguya girmiyor. Aslında bu, kendisiyle geliştirilen telgrafa ve edebiyata ilişkin bir tür kehanet. "Sanat uzun, yaşam kısa." Bu ünlü söz, pek çok kez tekrarlandı. Sonra on dördüncü yüzyılda "un grand translateur"[6] –Geoffrey Chaucer Usta – bu dizeye gereksinim duydu. Tıbbı düşünmüyordu elbette; muhtemelen şiiri düşünüyordu. Ama belki (metin yanımda değil, bu yüzden tercihte bulunabiliriz) belki aşkı düşünüyordu ve bu dizeyi katmak istedi. Şöyle yazdı: "The life so short, the craft so long to !earn" [Yaşam öyle kısa, sanatı öğrenmek öyle uzun ki] – ya da onun telaffuzunu düşündüğünüz şekilde "The lyfe so short, the craft so long to lerne."[7] Burada

6 "Grand transleteur" [büyük çevirmen] deyişi, Chaucer'ın Fransız çağdaşı Eustache Deschamp'ın yazdığı bir *ballade*'dan geliyor. Nakarat şöyle: "Et translateur, noble Geoffroy Chaucier" [ve çevirmen, asil Geoffroy Chaucier].

7 Bu, Chaucer'ın "Parlement of Fowles"unun ilk dizesidir.

yalnızca bildirimi değil, ayrıca tam da arzulu oluşun müziğini buluyoruz. Şairin yalnızca meşakkatli sanatı ve yaşamın kısalığını düşünmediğini, ayrıca bunu hissettiğini de anlayabiliriz. Bu, açıkça görülemez ve işitilemez anahtar bir sözcükle veriliyor –"so" [öyle] sözcüğüyle. "The lyfe *so* short, the craft *so* long to lerne."

İlk iki örneğe geri dönelim: Ünlü Brunanburh Kasidesi'ne ve Tennyson'a ve San Juan de la Cruz'un "Noche oscura del alma"sına. Alıntıladığım bu iki çeviriyi düşünürsek, orijinallerinden aşağı kalmazlar; yine de bir fark olduğunu hissediyoruz. Bu fark çevirmenin yapabileceği şeyin ötesinde; daha çok şiiri okuma tarzımıza bağlı bu. Çünkü Brunanburh Kasidesi'ni yeniden gözden geçirirsek, onun derin duygudan kaynaklandığını biliriz. Saksonların pek çok kez Danimarkalılara yenildiklerini ve bunu içlerine sindiremediklerini biliyoruz. Ve uzun bir gün boyunca süren mücadelenin –Orta Çağ İngiltere tarihindeki en büyük savaşlardan biri olan Brunanburh Savaşı– ardından Dublinli Vikinglerin kralı Olaf'ı ve kin besledikleri İskoçları ve Gallileri yendiklerinde Batı Saksonlarının hissettikleri sevinci düşünmek zorundayız. Hissettikleri şeyi düşünürüz; kasideyi yazan adamı düşünürüz. Belki de bir papazdı o. Ancak onun galibiyet için (Ortodoks tarzda) Tanrı'ya şükredeceği yerde kralının kılıcına ve Prens Edmund'ın kılıcına şükretmesi olgusu sürer gider. Onlara zaferi Tanrı'nın lütfettiğini söylemez; zaferi "swordda edgiou" –"kılıçlarının ucuyla"– kazandıklarını söyler. Bütün şiir şiddetli, acımasız bir sevinçle

doludur. Yenilenlerle alay eder. Onların yenilmelerinden dolayı çok mutludur. Kendi Wessex'lerine –Tennyson'ın söylediği şekliyle kendi "West-Saxonland"lerine [Batı-sakson ülkesine] (ikisi de "went to his own West-Saxonland, glad of the war"[8] [kendi Batı-Sakson ülkesine gitti, savaştan kıvançlı])– geri dönen kraldan ve erkek kardeşinden söz eder sonra İngiliz tarihinde daha geriye gider; Jutland'den gelen insanları, Hengist'i ve Horsa'yı[9] düşünür. Bu çok tuhaf –pek çok insanın Orta Çağ'da bu tarihsel duyguya sahip olduğunu sanmıyorum. Bu yüzden bu şiirin derin duygudan kaynaklandığını düşünmeliyiz. Büyük bir şiir akımı olarak düşünmeliyiz bunu.

Tennyson'ın versiyonuna geldiğimizde, buna hayran olduğumuz kadar (Saksonca orijinalini bilmeden önce bu şiiri biliyordum) bunu Eski İngilizce şiirde modern İngilizce şiirin bir ustası tarafından işlenmiş başarılı bir deneyim olarak da düşünebiliriz; yani bağlam farklı. Çevirmen bundan dolayı suçlanamaz elbette. Aynı şey San Juan de la Cruz ve Roy Campbell örneğinde de olur: "When all the house was hushed" ifadesinin sözel olarak –saf edebiyat bakış açısından– "estando ya mi casa sosegada"-ya üstün olduğunu düşünebiliriz (sanırım böyle düşünmemizde beis yok). Ancak bu iki parçaya, İspanyolca orijinal ve İngilizce çeviriye ilişkin yargımız

8 Tennyson, "The Battle of Brunanburch," *The Complete Poetical Works* içinde, s. 486 (kıta 13, dize 4-5).

9 Geleneğe göre Hengist ve Horsa, beşinci yüzyılın ortalarında Britanya'nın Jüt işgalini yöneten ve Kent krallığını kuran erkek kardeşlerdir.

açısından bunun hiçbir yararı yok. İlk örnekte, San Juan de la Cruz'da, onun insan ruhunun erişebileceği en yüksek deneyime –esriklikler deneyimine, insan ruhunun kutsal ruhla, tanrısal ruhla, Tanrı'nın ruhuyla kaynaşmasına– eriştiğini düşünürüz. Dile getirilemeyen bu deneyimi yaşadıktan sonra, bunu metaforlarla bir şekilde iletmek zorundaydı. Sonra "Neşideler Neşidesi"ni ("Song of Songs") yardıma hazır buldu, insan ve Tanrısı arasındaki mistik birlik imgesi olarak beşeri aşk imgesini aldı (pek çok mistik bunu yapmaktadır) ve bu şiiri yazdı. Böylece biz, tam da onun dile getirdiği sözcükleri işitiyoruz –diyebiliriz ki Saksonca örneğinde olduğu gibi kulak misafiri oluyoruz.

Sonra Roy Campbell'in çevirisine geliyoruz. Onu güzel buluyoruz, ancak belki de şöyle düşünmeye eğilimliyiz: "Sonuç olarak İskoçyalı bundan pekâlâ oldukça iyi bir iş çıkarmış." Bu farklı elbette. Yani, bir çeviri ile orijinali arasındaki fark, bizzat metinlerdeki bir fark değil. Sanırım hangisinin orijinal, hangisinin çeviri olduğunu bilmesek, bunlar hakkında adil biçimde yargıda bulunabiliriz. Ancak maalesef bunu yapamayız. Ve bu yüzden çevirmenin eserinin her zaman daha aşağı olduğu varsayılır –ya da daha kötüsü, aşağı olduğu *hissedilir* –çeviri, aynen metin kadar iyi olsa bile.

Şimdi başka bir soruna geliyoruz: Literal çeviri* sorununa. "Literal" çevirilerden söz ettiğim zaman

* Aynı dil ailesinden olan diller arasıda geçerli olan, sözcüğün aynen aktarılması yoluyla veya sözcüklere sadık kalınarak yapılan çeviri. (Türkçeye çev. n.)

geniş bir metafor kullanıyorum, çünkü bir çeviri orijinaline kelimesi kelimesine sadık kalamazsa, harfi harfine daha da az sadık kalır. Tamamen unutulmuş, Yunanca âlimi Newman, on dokuzuncu yüzyılda Homeros'un literal heksametre çevirisine girişti.[10] Amacı Pope'un Homeros'una "karşı" bir çeviri yayımlamaktı. "Wet waves" [ıslak dalgalar], "wine-dark sea" vb. deyişler kullandı. Şimdi, Matthew Arnold'ın da Homeros çevirisi üzerine kendi teorileri vardı. Mr. Newman'ın kitabı yayımlandığında eleştirisini yazdı. Newman ona cevap verdi; Matthew Arnold sert bir karşılık verdi. Bu çok keskin ve yaman tartışmayı Matthew Arnold'ın makalelerinde okuyabiliriz.

Sorunun iki cephesi hakkında her iki adamın da söyleyecek çok şeyi vardı. Newman literal çevirinin en güvenilir çeviri olduğunu öne sürüyordu. Matthew Arnold, Homeros hakkında bir teoriyle başladı. Homeros'da çeşitli niteliklerin –açıklık, soyluluk, yalınlık vb.– bulunacağını söylüyordu. Metin bunları doğrulamasa bile, bir çevirmenin daima bu niteliklerin etkisini aktarması gerektiğini düşünüyordu. Matthew Arnold literal bir çevirinin garipliğe ve kabalığa yol açtığına dikkat çekiyordu.

Örneğin, Latince kökenli dillerde "It is cold" [hava soğuk] demeyiz –"It makes cold" deriz: "Il fait froid," "Fa freddo," "Hace frío," vb. Ancak "Il fait froid"nun

10 Francis William Newman (1805-1897) yalnızca klâsikler âlimi ve çevirmen değildi, aynı zamanda din, politika, felsefe, ekonomi, ahlâk ve başka toplumsal meseleler hakkında da kapsamlı yazılar yazdı. *İlyada* çevirisi 1856'da yayımlanmıştır (London: Walton and Maberly).

"It makes cold" şeklinde çevrilmesi gerektiğini düşünmüyorum. Başka bir örnek: İngilizcede "Good morning" [İyi sabahlar], İspanyolcada "Buenos días" ("Good days" [İyi günler]) denir. "Good morning" "Buena mañana" [İyi sabahlar] olarak çevrilseydi, bunun literal bir çeviri olduğunu, ancak doğru bir çeviri olmadığını hissederdik.

Matthew Arnold, bir metin literal biçimde çevrilirse, o zaman yanlış vurgular yaratılacağına işaret etmişti. Onun Captain Burton'ın *Arap Geceleri* çevirisine rastlayıp rastlamadığını bilmiyorum; belki de çok geç rastladı. Çünkü Burton, *Quitab alif laila wa laila*'yı *Book of the Thousand and One Nights* yerine *Book of the Thousand Nights and a Night* olarak çevirdi. Bu çeviri literal bir çeviridir. Arapçaya kelimesi kelimesine sadıktır. Yine de "book of the thousand nights and a night" sözcükleri Arapçada yaygın bir biçim olması anlamında yanlışken, İngilizcede hafif bir şaşkınlık şokuna gireriz. Ve elbette orijinalin böyle bir niyeti yoktur.

Matthew Arnold, Homeros'un çevirmenine yanıbaşında bir İncil bulundurmasını öğütlüyordu. İngilizce İncil'in Homeros çevirisi için bir standart olabileceğini söylüyordu. Ancak Matthew Arnold İncil'ini yakından incelemiş olsaydı, İngilizce İncil'in literal çevirilerle dolu olduğunu ve İngilizce İncil'in muhteşem güzelliğinin bir kısmının o literal çevirilerde bulunduğunu görmüş olabilirdi.

Örneğin İngilizce İncil'de "a tower of strength"i [güç kulesi] görürüz. Bu, varsayıldığı üzere, Luther

tarafından "ein feste Burg" [güçlü ya da sağlam kale] olarak çevrilen deyiştir. Sonra "Neşideler Neşidesi" var. Fray Luis de León'da İbranilerin sıfatlarda en üstünlük derecesine sahip olmadıklarını okumuştum, bu yüzden onlar "en yüce neşide" ya da "en iyi neşide" diyemezlerdi. "Neşideler neşidesi" diyorlardı, aynı şekilde "imparator" ya da "en yüce kral" için "krallar kralı" ya da "en yüksek ay" için "aylar ayı" ya da en kutsal gece için "gecelerin gecesi" demiş olabilirler. İngilizce çeviri "song of songs"u Luther'in yaptığı Almanca çeviriyle karşılaştırdığımızda güzelliği umursamayan, yalnızca Almanların metni anlamasını isteyen Luther'in bunu "das hohe Lied," "yüce neşide" olarak çevirdiğini görürüz. Böylece bu iki literal çevirinin güzelliğe yol açtığını anlarız.

Aslında literal çevirilerin Matthew Arnold'ın dikkat çektiği üzere yalnızca kabalığa ve garipliğe değil, ayrıca tuhaflığa ve güzelliğe yol açtığı da söylenebilir. Sanırım bunu hepimiz hissediyoruz; çünkü yabancı bir şiirin literal bir versiyonunu incelersek tuhaf bir şey umarız. Bunu bulamazsak, bir şekilde hayal kırıklığına uğrarız.

Şimdi en zarif ve en ünlü İngilizce çevirilerden birine geliyoruz. Elbette Ömer Hayyam'ın[11] Fitzgerald'ın çevirdiği *Rubâiyât*'ından söz ediyorum. İlk kıta şöyle:

---

11 Ömer Hayyam (1048–1122), *Rubaiyát*, çev. Edward FitzGerald (1809–1883), ed. Carl J. Weber (Waterville, Maine: Colby College Press, 1959). FitzGerald'ın versiyonu ilk kez 1859'da Londra'da yayımlanmıştır.

Awake! For morning in the bowl of night
Has flung the stone that puts the stars to flight;
And, lo! The hunter of the East has caught
The Sultan's turret in a daze of light.*

Bildiğimiz üzere, bu kitap Swinburne ve Rossetti tarafından bir kitapçı dükkânında keşfedildi. Güzelliği karşısında şaşkına döndüler. Tanınmayan bir yazar olan Edward FitzGerald hakkında hiçbir şey bilmiyorlardı. Calderón'u ve Feridüddin Attar'ın *Kuşlar Meclisi*'ni (*Parliament of Birds*) çevirmeyi denemişti; bu kitaplar çok iyi değildi. Ve sonra artık bir klâsik olan bu ünlü kitap çıkageldi.

Rossetti ve Swinburne çevirinin güzelliğini hissettiler, yine de FitzGerald *Rubâiyât*'ı bir çeviri olarak değil de orijinal olarak (kısmen orijinal *idi*) sunsaydı, bu güzelliği hissedip hissetmeyeceklerini merak ediyoruz. FitzGerald'ın "Awake! For morning in the bowl of night / Has flung the stone that puts the stars to flight" dizelerini (ikinci dize bizi, 'to fling a stone into a bowl'un [bir kaseye taş atmak] kervanın yola çıkışının göstergesi olduğunu açıklayan bir dipnota götürür) söylemesine olanak tanınmış olduğunu düşünürler miydi? Ve FitzGerald'ın kendisine ait bir şiirde "noose of light" [ışık ilmiği] ve "sultan's turret" [sultanın kulesi] demesinin onay görüp görmeyeceğini merak ediyorum.

---

* Uyan! Gecenin kasesine sabah
Taş attı yıldızları kaçıran;
Ve bak! Doğunun avcısı
Gözler kamaşırken yakaladı Sultan'ın kulesini.

Ancak tek bir dize –diğer kıtalardan birinde bulunacak bir dize– üzerinde güvenle durabileceğimizi düşünüyorum:

> Dreaming when dawn's left hand was in the sky
> I heard a voice within the tavern cry,
> "Awake my little ones, and fill the cup
> Before life's liquor in its cup be dry."*

İlk dize üzerinde duralım: "Dreaming when dawn's left hand was in the sky." Elbette bu dizedeki anahtar kelime "left" [sol] sözcüğüdür. Başka bir sıfat kullanılmış olsaydı, dize anlamsız olurdu. Ancak "left hand" [sol el] bize tuhaf bir şeyi, meşum bir şeyi düşündürtüyor. Biliyoruz ki right hand [sağ el], "right" [doğru] ile ilişkili –başka bir deyişle "righteousness," [doğruluk] "direct" [dosdoğru] vb. ile –oysa burada bu uğursuz sözcük "left" var. İspanyolca deyişi hatırlayalım "lanzada de modo izquierdo que atraviese el corazón," [kalbi bozmak için soldan başlanmış] –meşum bir şeyin fikri. "Dawn's left hand"e ilişkin ince bir terslik olduğunu hissederiz. İranlı, şafağın sol eli gökteyken düş görüyor olsaydı, o zaman onun düşü her an bir kâbusa dönüşebilirdi. Ve biz bunun pek farkında değiliz; "left" sözcüğü üzerinde durmamız gerekmez. Çünkü "left" sözcüğü bütün farkı yaratır –şiir sanatı öylesine zarif, öylesine gizemli ki. "Dreaming when dawn's left hand was in the sky"ı kabulleniyoruz, çünkü bunun arkasında

---

* Düşümde şafağın sol eli gökteyken
Bir nida duydum meyhanede,
"Uyanın yavrularım, doldurun kadehi
Kurumadan kadehinde ab-ı hayat."

Farsça orijinali olduğunu varsayıyoruz. Bildiğim kadarıyla Ömer Hayyam, FitzGerald'ı onaylamıyor: Bu bizi ilginç bir soruna taşıyor: Literal bir çeviri kendisine ait bir güzellik yaratmış.

Her zaman literal çevirilerin kaynağını merak etmişimdir. Günümüzde literal çevirilere düşkünüz; aslında pek çoğumuz yalnızca literal çevirileri kabul ediyor, çünkü herkese hakkını vermek istiyoruz. Geçmiş çağlarda çevirmenlere bir suç gibi görünürdü bu. Onlar çok daha değerli bir şeyi düşünüyorlardı. Anadilin muhteşem bir şiire orijinali kadar yatkın olduğunu kanıtlamak istiyorlardı. Ve kanımca, Lucan'ı İspanyolcaya çevirirken Don Juan de Jáuregui de böyle düşünüyordu. Pope'un çağdaşlarından herhangi birinin Homeros *ve* Pope hakkında düşündüğünü sanmıyorum. Okurların, aslında en iyi okurların, tek başına şiiri düşündüklerini zannediyorum. *İlyada* ve *Odysseia* ile ilgileniyorlardı ve kelimesi kelimesine ayrıntılara önem vermiyorlardı. Bütün Orta Çağ boyunca insanlar, çeviriyi literal çeviri açısından değil, yeniden yaratılan bir şey açısından düşünüyorlardı. Bir şairin bir eseri okuması ve sonra bir şekilde o eseri kendisinden hareketle, kendi yeteneğinden, kendi dili hakkında şimdiye kadar bilinen olasılıklardan hareketle geliştirmesi açısından.

Literal çeviriler nasıl başladı? Bilimden doğduğunu sanmıyorum; tereddütlerden doğduğunu sanmıyorum. Teolojik bir kaynağa sahip olduklarını düşünüyorum. Çünkü insanlar Homeros'u en büyük şair olarak düşünseler bile, yine de Homeros'un insan olduğunu biliyorlardı ("quandoque dormitat bonus

Homerus," vb.)[12] ve bu yüzden onun sözlerini yeniden biçimlendirebiliyorlardı. Ancak iş İncil'i çevirmeye geldiğinde, bu tamamen farklı bir şeydi, çünkü İncil'in Kutsal Ruh tarafından yazıldığı varsayılıyordu. Kutsal Ruh'u düşünürsek, edebi bir işe girişen Tanrı'nın sonsuz zekâsını düşünürsek, o zaman onun eserinde hiçbir rastlantı unsurunu –gelişigüzel unsuru– düşünmemize izin verilmez. Hayır –eğer Tanrı bir kitap yazarsa, eğer Tanrı edebiyata tenezzül ederse, o zaman Kabalistlerin dediği gibi her sözcük, her harf planlanmış olmalıdır. Ve sonsuz, ebedi bir zekâyla yazılan metni kurcalamak küfür olabilir.

Bu yüzden literal çeviri fikrinin İncil çevirilerinden doğduğunu düşünüyorum. Bu yalnızca benim tahminim (yanılıyorsam, sanırım burada beni düzeltecek pek çok âlim var); ancak bunun çok muhtemel olduğunu düşünüyorum. İnsanlar İncil'in çok zarif çevirilerine girişildiğinde yabancı ifade tarzlarında bir güzellik olduğunu keşfetmeye, hissetmeye başladılar. Şimdi herkes literal çevirilere düşkün, çünkü literal çeviri, beklediğimiz o küçük sürpriz şoklarını her zaman sunar bize. Aslında orijinale gerek olmadığı da söylenebilir. Belki bir çevirinin kendi başına düşünüleceği bir gün gelecek. Elizabeth Barrett Browning'in *Portekiz'den Soneler*'ini (*Sonnets from Portuguese*) düşünebiliriz.

Zaman zaman oldukça cesur bir metafor deniyorum, ancak bu benden (ben önemsiz bir çağdaşım)

12 Dize Horace'ın *Ars poetika*'sı, sayfa 359'dan alınmıştır: "Indignor quandoque bonus dormitat Homerus" [Kusursuz Homeros bile bazen hata yaptığında üzülürüm].

çıkarsa kimsenin bunu kabul etmeyeceğini anlıyorum ve bu yüzden bunu ulaşılması zor bir İranlıya ya da Norveçliye atfediyorum. O zaman arkadaşlarım bunun oldukça güzel olduğunu söylüyorlar ve elbette onlara asla bunu ben icat ettim demiyorum, çünkü metafora düşkünüm. Bununla birlikte İranlılar ya da Norveçliler de o metaforu ya da çok daha iyilerini icat etmiş *olabilirler*.

Böylece başlangıçta söylediğim şeye geri dönüyoruz: Bir çeviri asla kelimesi kelimesine yargılanmaz. Kelimesi kelimesine yargılanmalıdır, ancak asla yargılanmaz. Örneğin (umarım saygısızlık yaptığımı düşünmezsiniz) çok dikkatli biçimde Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'ni (*Fleurs du mal*) ve Stefan George'nin *Blumen des Böse* başlıklı çevirisini inceledim (ancak bu kırk yıl önceydi ve gençlik hatalarına sığınabilirim). Elbette Baudelaire'in Stefan George'den daha büyük bir şair olduğunu düşünüyorum, ancak Stefan George çok daha yetenekli bir ustaydı. Onları dize dize karşılaştırırsak, Stefan George'nin *Umdichtung*'unu buluruz (başka bir şiirden çevrilen bir şiir değil bu, başka bir şiirin etrafında örülen şiir anlamına gelen güzel bir Almanca sözcük; şu sözcükler de var: *Nachdichtung*, "yan-şiir," bir çeviri; *Übersetzung*, salt çeviri) –Stefan George'nin çevirisinin muhtemelen Baudelaire'in kitabından daha iyi olduğunu düşünüyorum. Ancak bunun Stefan George'ye bir yararı yok elbette, çünkü Baudelaire'le ilgilenen insanlar –ben de Baudelaire'le çok ilgileniyorum– onun sözcüklerinin kendisinden kaynaklandığını düşünürler; yani onun bütün yaşamının

bağlamını düşünürler. Oysa Stefan George örneğinde Baudelaire'in bütün sözcüklerini yabancı bir dile, Almancaya dönüştüren, etkili ancak oldukça kendini beğenmiş bir yirminci yüzyıl şairiyle karşılaşırız.

Şu andan söz ediyorum. Diyorum ki, kendi tarih duygumuzla yüklüyüz, aşırı yüklüyüz. Eski bir metni, Orta Çağ ya da Rönesans veya hatta on sekizinci yüzyıl insanlarının incelediği gibi inceleyemeyiz. Şimdi koşullar bizi kaygılandırıyor; "wine-dark sea"yi (eğer "wine-dark sea" doğru bir çeviriyse; bilemiyorum) kaleme alırken Homeros'un tam olarak neyi kastettiğini bilmek istiyoruz. Ancak tarihsel olarak düşünürsek, belki insanların artık bizim kadar tarihin farkında olmayacakları bir günün geleceğini öne sürebiliriz sanırım. İnsanların güzellik konusunda rastlantılara ve koşullara çok az önem vereceği bir gün gelecek; bizzat güzelliğe önem verecekler. Belki de şairlerin isimlerine ya da biyografilerine bile önem vermeyecekler.

Bu, tümüyle yararlı; tamamen bu tarzda düşünen ulusların var olduğunu düşünürsek. Örneğin Hindistan'da insanların tarih duygusuna sahip olduklarını sanmıyorum. Hint felsefesi tarihleri yazan ya da yazmış olan Avrupalıları rahatsız eden şeylerden biri, bütün felsefenin Hintliler tarafından çağdaş kabul edilmesidir. Yani onlar sorunların kendileriyle ilgilenirler, sırf biyografik olguyla ya da tarihsel, kronolojik olguyla değil. Filanca, falancanın ustasıymış da, önce gelmiş de; şu etki altında yazmış da –bütün bunlar onlara bir şey ifade etmez. Onlar evrenin bilmecesine önem verirler. Sanıyorum ki, gelecek

olan günde (ve umarım o gün çok yakındır) insanlar güzelliğin koşullarını değil, güzelliği isteyecekler. O zaman yalnızca iyi çevirilere (zaten onlara sahibiz) değil, Chapman'ın Homeros'u gibi, Urquhart'ın Rabelais'si gibi, Pope'un *Odysseia*'sı[13] gibi ünlü çevirilere de sahip olacağız. Sanırım bu, yürekten arzulanacak bir gaye.

13 George Chapman'ın *İlyada* çevirisi 1614'te yayımlandı; *Odysseia*'sı 1614-1615'te yayımlandı. Thomas Urquhart (ya da Urchard) beş ciltlik Rabelai çevirisini 1653–1694 yılları arasında yayımladı. Alexander Pope'un *Odysseia* çevirisi 1725–1726'da yayımlandı.

5. Düşünce ve Şiir

Walter Pater, bütün sanatların müziğin durumunu arzuladığını yazmıştı[1]. Bunun apaçık nedeni (elbette uzman olmayan biri olarak konuşuyorum) müzikte biçim ve tözün ayrılamaması olabilir. Melodi ya da bir müzik parçası zamanla çözülmeyen bir sesler ve duraklamalar kalıbıdır, ayrılabileceğini zannetmediğim bir bağlantı. Melodi yalnızca bu kalıptır ve kaynaklandığı duygular ve uyandırdığı duygulardır. Avusturyalı eleştirmen Hanslick,[2] müziğin kullanabileceğimiz, anlayabileceğimiz, ancak çeviremeyeceğimiz bir dil olduğunu yazmıştı.

1 "Bütün sanatlar daima müziğin durumunu arzular." Walter Pater, "The School of Giorgione," Pater, *Studies in the History of the Renaissance* (1873) içinde.

2 Eduard Hanslick (1825–1904), Avusturyalı müzik eleştirmeni, ilk kez 1854'te yayımlanan *Vom Musikalisch-Schönen* adlı eserin yazarıdır. İngilizcede: *The Beautiful in Music*, çev. Gustav Cohen (London: Novello, 1891).

Edebiyata ve özellikle şiire gelince, bu durumun tamamen karşıt bir durum olduğu varsayılır. Arkadaşlarımızdan okumamış birine *Kırmızı Damga*'nın (*Scarlet Letter*) olay örgüsünü anlatabiliriz ve sanırım örneğin Yeats'in sonesi "Leda ve Kuğu"nun ("Leda and the Swan") kalıbını, çerçevesini, olay örgüsünü bile anlatabiliriz. Öyle ki, şiiri soysuz bir sanat olarak, bir tür melez olarak düşünmeye başlarız.

Robert Louis Stevenson da şiirin bu sözde ikili yapısından söz etmiştir. Şiirin sıradan insana, sokaktaki insana bir anlamda daha yakın olduğunu söyler. Çünkü şiirin malzemesi, sözcüklerdir ve bu sözcükler tam da yaşamın dilidir, der. Sözcükler gündelik sıradan amaçlar için kullanılır ve şairin malzemesidir, tıpkı seslerin müzisyenin malzemesi olması gibi. Stevenson sözcüklerden salt bloklar olarak, salt kolaylıklar olarak söz eder. Sonra gündelik ya da soyut amaçlar için hazırlanmış bu katı simgeleri "ağ" adını verdiği bir kalıp içinde ören şaire şaşar.[3] Stevenson'ın söylediklerini kabul edersek, bir şiir teorisine ulaşırız –amaçlanmış kullanımlarının ötesinde bir şeye edebiyat tarafından hizmet ettirilen sözcükler teorisi. Sözcükler, der Stevenson, ortak gündelik yaşam alışverişi için hazırlanırlar ve şair bunlardan bir şekilde büyülü bir şey ortaya çıkarır. Sanırım Ste-

3 Bkz., Stevenson'ın incelemesi "On SomeTechnical Elements of Style in Literature" (bölüm 2, "The Web" [Ağ]), Robert Louis Stevenson, *Essays of Travel and in the Art of Writing* içinde (New York: Charles Scribner's Sons,1923), s. 253-277, özellikle s. 256 ve 259: "Her tür sanatın nedeni ve ereği bir kalıp üretmektir ... öyleyse ağ ya da kalıp: Hem duyulara hitap eden hem de mantıksal olan bir ağ, zarif ve yüklü bir doku: Bu, üsluptur, edebiyat sanatının temelidir."

venson'la aynı fikirdeyim, ancak belki hatalı olabileceğini düşünüyorum. Biliyoruz ki o yalnız ve takdire şayan Norveçliler, bize ağıtlarında yalnızlıklarını, cesaretlerini, sadakatlerini, iç karartıcı denizlere ve iç karartıcı savaşlara ilişkin duygularını aktarabilmişlerdi. Ancak sanırım bize böylesine yakın gelen ve yüzlerce yıldan bize ulaşan o şiirleri yazan bu insanlar –biliyoruz ki bu insanlar nesirle düşünmüş olsalardı bunu yapamazlardı. Bu, Kral Alfred için de doğru. Onun nesri basittir; amaçlarına uygundur ancak hiçbir derin nota çalmaz. Bize bir öykü anlatır –bu öykü belki ilgi çekicidir, belki de değil, ancak hepsi bu kadar; oysa hâlâ nota çalan şiirler, hâlâ capcanlı olan şiirler yazmış çağdaşları vardı.

Tarihsel bir argümanı izleyerek (elbette bu örneği rastgele aldım; bütün dünyada benzerleri bulunabilir), sözcüklerin soyut olarak değil, aksine somut olarak başladıklarını anlarız –ve bu durumda "somut"un "şiirsel" ile aynı şey olduğunu varsayıyorum. "Dreary" [hüzünlü] gibi bir sözcüğü düşünelim: "Dreary" *sözcüğü* "bloodstained" [kanlı] anlamına geliyordu. Aynı şekilde "glad" [memnun] sözcüğü "polished" [cilalanmış] anlamına geliyordu ve "threat" [tehdit] sözcüğü "a threatening crowd" [tehditkâr ayaktakımı] anlamına geliyordu. Şimdi soyut olan bu sözcükler, zamanında güçlü anlamlara sahipti.

Başka örneklerle devam edebiliriz. "Thunder" (gök gürültüsü) sözcüğünü alalım ve Norveçli Thor'un Sakson karşılığı olan tanrı Thunor'u hatırlayalım. *Punor* sözcüğü gök gürültüsü ve tanrı anlamına gelir;

ancak Hengist'le birlikte Ingiltere'ye gelen insanlara bu sözcüğün gökteki gürleme anlamına mı yoksa öfkeli tanrı anlamına mı geldiğini sormuş olsaydık, sanmam ki onlar farkı anlayacak kadar kavrayışlı olsunlar. Bu sözcüğün, birine çok yakından bağlı olmaksızın her iki anlamı taşıdığını sanıyorum. "Thunder" sözcüğünü söylediklerinde ya da işittiklerinde hem gökyüzündeki alçak gürlemeyi hissediyorlardı hem şimşeği görüyorlardı hem de Tanrı'yı düşünüyorlardı sanırım. Sözcükler büyüyle dolmuştu; çok kesin bir anlama sahip değillerdi.

Bu yüzden, şiirden söz ederken şiirin Stevenson'ın düşündüğü şeyi gerçekleştirmediğini söyleyebiliriz –şiir, bir dizi mantıksal öge almaya ve onları büyüye dönüştürmeye çalışmıyor. Aksine şiir, dili kendi orijinal kaynağına geri taşıyor. Hatırlayın, Alfred North Whitehead, pek çok safsata arasında mükemmel sözlük safsatasının da bulunduğunu yazmıştı –duyuların her algısı için, her bildirim için, her soyut fikir için sözlükte bir karşılık, tam bir simge bulunabileceğini düşünme safsatası. Ve tam da dillerin farklı olması olgusu, bizde bunun var olmadığı şüphesini uyandırır.

Örneğin İngilizcede (ya da daha çok İskoç İngilizcesinde) "eerie" [ürkütücü] ve "uncanny" [tekinsiz] gibi sözcükler var. Bu sözcükler başka dillerde bulunamaz. (Pekâlâ, elbette Almanca *unheimlich* var.) Bunun nedeni ne? Çünkü başka dilleri konuşan insanlar bu sözcüklere gereksinim duymuyorlardı –bir ulusun, gereksinim duyduğu sözcükleri geliştirdiğini varsayıyorum. Chesterton tarafından (sanırım Watts

üzerine kitabında)[4] yapılan bu gözlem, sözlük tarafından öyle düşünmeye yönlendirilmemizin aksine, dilin akademisyenlerin ya da filologların icadı olmadığını söylemekle aynı şeydir. Aksine dil, zaman içinde, çok uzun bir zaman içinde köylüler, balıkçılar, avcılar, süvariler tarafından geliştirilmektedir. Dil kütüphanelerden gelmedi; o tarlalardan, denizden, nehirlerden, geceden, şafaktan geldi.

Böylece, dilde sözcüklerin bir anlamda büyü olarak başladığı olgusuna ulaşıyoruz (ve bu apaçık görünüyor bana). Belki de "light" [ışık] sözcüğünün aydınlatma olarak göründüğü, "night" [gece] sözcüğünün karanlık olduğu bir an vardı. "Night" örneğinde sözcüğün başlangıçta gecenin kendisi –gecenin karanlığı, tehlikeleri, parlayan yıldızlar– anlamına geldiğini tahmin edebiliriz. Sonra, çok uzun bir zaman sonra, "night" sözcüğünün soyut anlamına ulaşırız –(İbranilerin söylediği gibi) kuzgunun alacakaranlığı ile güvercinin alacakaranlığı arasındaki dönem, günün başlangıcı.

Hazır İbranilerden söz etmişken, Yahudi mistisizminde, Kabala'da ilave bir örnek bulabiliriz. Yahudilere göre sözcüklerde bir gücün bulunduğu apaçık. Bu, bütün tılsım hikâyelerinin, Abrakadabra hikâyelerinin –*Arap Geceleri*'nde bulunacak hikâyelerin– arkasındaki fikirdir. Torah'ın ilk bölümünde şunu okuyorlardı: "Tanrı 'Işık olsun' diye buyurdu ve ışık oldu." Bu yüzden onlara "ışık" sözcüğünde ışığın bütün dünyayı aydınlatmasına yeterli bir kuvvetin,

4 G. K. Chesterton, *G. F. Watts* (London: Duckworth, 1904). Borges Chesterton'ın göstergeleri, simgeleri ve dilin değişkenliğini tartıştığı sayfa 91-94'ü düşünüyor olabilir.

ışığı oluşturmaya, yaratmaya yeterli bir kuvvetin bulunduğu apaçıktı. Bu düşünce ve anlam sorunu (elbette çözemeyeceğim bir sorun) üzerinde biraz düşündüm. Daha önce müzikte sesin, biçimin ve tözün ayrılamaması, –aslında onların aynı şey olması– olgusundan söz etmiştik. Ve aynı şeyin belirli bir dereceye kadar şiirde de gerçekleştiği düşünülebilir.

İki büyük şairin iki fragmanını düşünelim. Birincisi, İrlandalı büyük şair William Butler Yeats tarafından yazılan kısa bir eserden geliyor: "Bodily decrepitude is wisdom; young / We loved each other and were ignorant"[5] [Bedensel kocamışlık bilgeliktir; gençken / seviyorduk birbirimizi ve cahildik]. Burada, başta bir bildirim buluyoruz: "Bodily decrepitude is wisdom." Elbette ironik biçimde okunabilir bu. Yeats çok iyi biliyordu ki, bedensel kocamışlığa bilgeliğe ulaşmadan ulaşabiliriz. Sanırım bilgelik sevgiden daha önemlidir, sevgiden, salt mutluluktan. Mutluluğa ilişkin önemsiz bir şey var. Kıtanın diğer bölümünde mutluluk hakkında bir bildirim yer alır. "Bodily decrepitude is wisdom; young / We loved each other and were ignorant."

Şimdi George Meredith'in bir şiirini alalım. Şöyle: "Not till the fire is dying in the grate / Look we for any kinship with the stars"[6] [Ateş sönmedikçe ocakta / Aramayız yıldızlarla hısımlık]. Yüzeysel değeri ele alındığında bu bildirim yanlıştır. Hepimizin yalnızca be-

5 William Butler Yeats, "After Long Silence," W. B. Yeats, *The Poems* içinde, ed. Richard J. Finneran (New York: Macmillan, 1983), s. 265 (dize 7-8).

6 George Meredith, *Modern Love* (1862), Sone 4.

densel arzulardan elimizi eteğimizi çektiğimiz zaman –ya da bedenin arzuları bizden elini eteğini çektiği zaman– felsefeyle ilgilendiğimiz fikrinin yanlış olduğunu düşünüyorum. Birçok tutkulu genç filozof biliyoruz; Berkeley'i, Spinoza'yı ve Schopenhauer'ı düşünün. Yine de bu, epey konu dışı. Gerçekten önemli olan şey, her iki fragmanın –"Bodily decrepitude is wisdom; young / We loved each other and were ignorant," ve Meredith'in "Not till the fire is dying in the grate / Look we for any kinship with the stars"– soyut tarzda ele alındıklarında, aynı şeyi ifade etmeleri olgusudur. Yine de oldukça farklı duygular uyandırırlar. Bize aynı şeyi ifade ettikleri söylendiğinde –ya da şimdi bunu ben size söylediğimde– hepiniz içgüdüsel biçimde ve haklı olarak bunun yersiz olduğunu, şiirlerin gerçekten farklı olduğunu hissedersiniz.

Pek çok kez anlamın gerçekten de şiire eklenmiş bir şey olduğundan şüphe etmişimdir. Bir şiirin güzelliğini, anlamı düşünmeye başlamadan önce bile *hissettiğimizi* biliyorum. Shakespeare'in sonelerinden birinden bir örneği önceden alıntılayıp alıntılamadığımı bilmiyorum. Şöyle:

> The mortal moon hath her eclipse endured,
> And the sad augurs mock their own presage;
> Incertainties now crown themselves assured,
> And peace proclaims olives of endless age*[7]

---

* Tutulan ölümlü ay katlandı karanlığa,
Kendi boş fallarını şom kâhinler yeriyor;
Belirsizler taç giyip başlarken hakanlığa
Barış, sonsuz çağlara defne dalı veriyor.

7 Shakespeare, Sone 107, *Tüm Soneler*, s. 255.

Dipnotlara bakarsak, ilk iki dizenin –"The mortal moon hath her eclipse endured, / And the sad augurs mock their own presage"– Kraliçe Elizabeth'e – Bakire Kraliçe; saray şairlerinin erdemli, masum Diana ile karşılaştırdıkları ünlü kraliçe– bir anıştırma olarak düşünüldüğünü anlarız. Sanırım Shakespeare bu dizeleri yazarken, her iki ayı da düşünüyordu. "The moon, the Virgin Queen" [Ay, Bakire Kraliçe] metaforunu kullanıyordu. Gökyüzündeki ayı düşündüğünü sanmıyorum. Göstermek istediğim şey, kendimizi bir anlama –anlamlardan herhangi birine– bağlamak zorunda olmadığımızdır. Bu hipotezlerden birini, ötekini ya da her ikisini de seçmeden önce dizeleri *hissederiz* –"The mortal moon hath her eclipse endured, / And the sad augurs mock their own presage," en azından bana göre, sırf nasıl yorumlandığı olgusundan çok ötede bir güzelliğe sahip.

Güzel ve anlamsız dizeler var elbette. Yine de onlar hâlâ bir anlama sahip –akla göre değil, ama imgeleme göre. Çok basit bir örnek alayım: "Two red roses across the moon"[8] [İki kırmızı gül ayın karşısında]. Burada anlamın, sözcükler tarafından verilen bir imge olduğu söylenebilir. Ancak en azından bana göre kesin bir imge yok. Sözcüklerde ve elbette sözcüklerin kıvraklığında, sözcüklerin müziğinde bir haz var. Ve William Morris'den bir başka örnek alalım: "'Therefore,' said fair Yoland of the flowers" (güzel Yoland

8 William Morris, "Two Red Roses across the Moon," Morris, *"The Defence of Guenevere" and Other Poems* (London: Longmans, Green, 1896) içinde, s. 223-225. Bu dize her dokuz kıtanın sonunda nakarattır.

bir büyücü) "'This is the tune of Seven Towers.'"[9] ["Bu yüzden," dedi çiçeklerin güzel Yoland'ı, "Yedi Kule ezgisi bu"]. Bu dizeler bağlamlarından ayrıldılar, yine de yerli yerinde olduklarını düşünüyorum.

İngilizceyi sevmeme rağmen, İngilizce şiir aklıma geldiğinde her nasılsa kendi dilimin, İspanyolcanın bana seslendiğini anlıyorum. Birkaç dize aktarmak isterim. Bu dizeleri anlamazsanız eğer, benim de anlamadığımı düşünerek ve anlamsız olduklarını düşünerek kendinizi rahatlatabilirsiniz. Güzel bir tarzda, oldukça hoş bir tarzda anlamsızdırlar; herhangi bir anlama gelmeyi amaçlamazlar. Bu dizeler, çoktan unutulmuş Bolivyalı şair Ricardo Jaimes Freire'den –Darío'nun ve Lugones'in bir arkadaşı– geliyor. Bunları on dokuzuncu yüzyılın son on yılında yazmış. Keşke bütün soneyi hatırlayabilseydim –tınılı özelliğinden bir şeyin size ulaşacağını düşünüyorum. Ama gerek yok. Sanırım bu dizeler yeterli olacak. Şöyle:

> Peregrina paloma imaginaria
> Que enardeces los últimos amores
> Alma de luz, de música y de flores
> Peregrina paloma imaginaria.[10]

---

9 William Morris, "The Tune of Seven Towers," *"The Defence of Guenevere" and Other Poems* içinde, s. 199–201. Borges nakaratı yine alıntılar. Bu şiir 1858'de yazıldı ve Dante Gabriel Rossetti'nin resmi *The Tune of Seven Towers*'dan (1857) esinlendi.

10 Dizeler şöyle çevrilebilir:

Daldan dala konan hayali güvercin
Son aşkları tutuşturan,
Ruhu ışığın, müziğin ve çiçeklerin,
Daldan dala konan hayali güvercin.

Herhangi bir anlama gelmiyorlar, herhangi bir şey anlamına gelmeyi amaçlamıyorlar; yine de yerli yerindeler. Güzelliğe ilişkin bir şey gibi yerli yerindeler. Bunlar tüketilemez –en azından bana göre.

Ve şimdi, hazır Meredith'i alıntılamışken, başka bir örneği ele alayım. Bu örnek ötekilerden farklı, çünkü bir anlam taşıyor; bunun, şairin bir deneyimine tekabül ettiği yönünde bir kanaat ediniriz. Hal böyleyken, bu deneyimi tespit etmek zorunda kalsak ya da şair bu dizelere nasıl eriştiğini, bunları nasıl bulduğunu bize söyleyecek olsa, ne yapacağımızı bilemeyiz. Dizeler şöyle:

> Love, that had robbed us of immortal things,
> This little movement mercifully gave,
> Where I have seen across the twilight wave
> The swan sail with her young beneath her wings*[11]

İlk dizede bize tuhaf gelen bir düşünüm buluruz: "Love, that had robbed us of immortal things" – (açıkça zannetmiş olabileceğimiz gibi) "love that made us a gift of immortal things" [aşk, bize bir ölümsüzlük armağanı verdi] değil. Hayır –" Love, that had robbed us of immortal things, / This little movement mercifully gave." Kendisinden ve sevgilisinden söz ettiği hissettiriliyor bize. "Where I have

11 Bizden ölümsüzlüğü çalan aşkı,
Bu küçük hareket şefkatle verdi,
Alacakaranlık dalganın ötesinde gördüğüm yere
Kanatları altında yavrusu, süzüldü kuğu.

11 Meredith, *Modern Love*, Sone 47.

seen across the twilight wave / The swan sail with her young beneath her wings": Burada dizenin üçlü temposu var –kuğu hakkında, onun nehre ve sonra Meredith'in şiirine ve sonsuza dek hafızama nasıl süzüldüğü hakkında bir anekdota gerek duymayız. Biz biliriz, en azından ben bilirim ki unutulmaz bir şey işittim. Ve Hanslick'in müzik hakkında söylediği şeyi, ben de bunun hakkında söyleyebilirim: Bu dizeleri hatırlayabilirim, anlayabilirim (salt akılla değil –daha derin bir imgelemle), ancak çeviremem. Ve bu dizelerin bir çeviriye gereksinim duyduğunu sanmıyorum.

Hazır üçlü sözcüğünü kullanmışken, İskenderiye'den Yunanlı bir şairin kullandığı bir metaforu hatırladım. "Üçlü gecenin liri"ni kaleme almıştı. Muazzam bir dize olarak çarpar bu beni. İşaretleri incelediğimde, lirin Herkül olduğunu ve tanrının hazzı çok büyük olabilsin diye Herkül'ün üç gece uzunluğunda bir gecede Jüpiter tarafından yaratıldığını anladım. Bu açıklama çok yersiz; aslında belki de daha çok şiire zarar veriyor. Bize küçük bir anekdot sunarken o harika bilmeceden, "üçlü gecenin liri"nden bir şeyi alıp götürüyor. Bu yeterli olmalı –bilmece bu. Okumamıza gerek yok. Bilmece orada.

Başlangıçta, insanlar icat ettiklerinde sözcüklerin göze çarptıklarından söz ettim. "Thunder" sözcüğünün yalnızca ses değil, tanrı anlamına da gelebildiğini düşündüm. Ve "night" [gece] sözcüğünden söz ettim. Geceden söz ettiğimde nihayet –ve sanırım ne mutlu bize– *Finnegans Wake*'in ilk kitabının son cümlesini hatırladım, burada Joyce "the

rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!"dan[12] [taşan sularını, hertarafıbasan sularını. Gecenin!] söz eder. Bu, özenli bir üslubun uç örneğidir. Böylesine bir dizenin ancak edebiyat yüzyıllarından sonra yazılabilmiş olduğunu hissederiz. Bu dizenin bir icat, bir şiir olduğunu hissederiz –Stevenson'ın da ortaya koymuş olduğu gibi, çok karmaşık bir ağ. Yine de "night" sözcüğünün şu güzel, büklümlü cümle "the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!" kadar çok etkileyici olduğu, tuhaf olduğu, hayranlık uyandırdığı bir an olduğunu sanmıyorum.

Elbette şiiri kullanmanın iki yolu var –en azından iki karşıt yol (elbette pek çok başka yollar da vardır). Şairin yollarından biri sıradan sözcükleri kullanmak ve onları bir şekilde sıradışı kılmaktır –onlardan hareketle büyü geliştirmek için. Oldukça iyi bir örnek, tam da Edmund Blunden'ın o önemsenmeyen İngilizce şiiridir:

---

12 James Joyce, *Finnegans Wake* (Harmondsworth: Penguin, 1976; yeniden basım 1999), s. 216 (Kitap 1'in sonu). Pasajın bütünü şöyledir: "Who were Shem and Shaun the living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!" [Shem ve Shaun kimlerin yaşayan oğulları ve kızları? Gecenin şimdi! Bana anlat, bana anlat, bana anlat, banlat! Gecenin gecenin! Sap ile samanın hikâyesinibananlat. Ayrıca taşan sularını, hertarafıbasan sularını. Gecenin!] Borges'in Joyce'un son romanına karşı tutumu müphemdir: "Bütün dönemin haklılaştırımı Joyce'un iki eserinde bulunur, ...ki ana karakteri İngiliz dili olan *Finnegans Wake*, kesinlikle okunamaz ve İspanyolcaya kesinlikle çevrilemez." Bkz., Roberto Alifano, *Conversaciones con Borges* (Madrid: Debate, 1986), s. 115.

I have been young and now am not too old;
And I have seen the righteous forsaken,
His health, his honour and his quality taken,
This is not what we formerly were told*[13]

Burada elimizde basit sözcükler var, basit bir anlam ya da en azından basit bir duygu var –ve bu çok önemli. Ancak sözcükler Joyce'dan alınan son örnekteki sözcüklerin göze çarptığı gibi göze çarpmıyor.

Ve sırf alıntı olacak olan şu örnekte. Üç sözcükten ibaret bu. Şöyle geçiyor: "Glittergates of elfinbone"[14] [fildişinden parıltılıkapılar]. "Glittergates" bize Joyce'un armağanı. Ve sonra elimizde "elfinbone" var. Elbette Joyce bunu yazdığında "ivory"nin [fildişi] Almanca karşılığı, *Elfenbein*'ı düşünüyordu. *Elfenbein*, *Elephantenbein*'ın, yani "fildişi"nin bozulmuş biçimidir. Ancak Joyce bu sözcüğün olanaklarını gördü ve

---

13 Gençtim ve şimdi çok da yaşlı değilim;
Gördüm doğru insanın terk edildiğini,
Sağlığının, onurunun ve doğruluğunun elinden alındığını,
Daha önce bize anlatılan bu değildi.

13 Edmund Blunden'ın (1896-1974) "Report on Experience" şiirinden alınan bu dizeler, gücünü İncil'in Kral James versiyonundaki bir pasajı ters yüz edilmiş biçimde yankılaması olgusundan alırlar: "I have been young, and now am old; yet have I not seen the righteous forsaken, nor his seed begging bread" (Psalms 37:25) [Gençtim ve şimdi yaşlandım; ama hiç görmedim doğru insanın terk edildiğini, soyunun ekmek dilendiğini].

14 "Luck! In the house of breathings lies that word, all fairness. The walls are of rubinen and the glittergates of elfinbone. The roof herof is of massicious jasper and a canopy of Tyrian awning rises and still descends to it." James Joyce, *Finnegans Wake*, s. 249 (Kitap 2) [Talih! Soluklanma evinde duruyor şu söz, tüm içtenlik. Yakuttan duvarlar, fildişinden parıltılı kapılar. Burada çatı tamamen yeşim taşı ve Tyre tentesinden bir gölgelik yükselip iniyor yine üzerine].

bunu İngilizceye çevirdi ve işte "elfinbone." "Elfin"in "elfen"den daha güzel olduğunu düşünüyorum. Ayrıca *Elfenbein*'ı o kadar çok duyduk ki, bizde o yeni ve zarif "elfinbone" sözcüğünde duyduğumuz şaşkınlık şokunu, hayret şokunu uyandırmaz.

Böylece şiir yazmanın iki yolundan söz edilebilir. İnsanlar genellikle basit bir üsluptan ve özenli bir üsluptan söz eder. Bunun yanlış olduğunu düşünüyorum, çünkü önemli olan şey, anlamlı olan şey şiirin canlı mı yoksa ölü mü olacağı olgusudur, üslubun basit mi yoksa özenli mi olacağı değil. *Bu*, şaire bağlı. Örneğin basitçe yazılmış çok çarpıcı bir şiir olabilir ve böyle bir şiir, bana göre, diğerinden daha az hayranlık uyandırıcı değildir –aslında zaman zaman daha çok hayranlık uyandırıcı olduğunu düşünüyorum. Örneğin Stevenson (ve Stevenson'a katılmasam da, şimdi ona büyük bir hayranlık duymak zorundayım) "Ağıt"ını ("Requiem") yazdığında:

> Under the wild and starry sky
> Dig the grave and let me lie
> Glad did I live and gladly die,
> And I laid me down with a will.
> This be the verse you 'grave for me:
> "Here he lies where he longed to be;
> Home is the sailor, home from the sea,
> And the hunter home from the hill."*

---

* Issız ve yıldızlı gökkubbenin altına
Kaz mezarı, bırak yatayım
Mutlu yaşadım, mutlu öleceğim,
Arkamda bir vasiyet bıraktım.

Bu şiir basit dildir; basit ve canlı. Ayrıca şair buna ulaşmak için çok çalışmış olmalı. "Glad did I live and gladly die" gibi dizelerin Musa'nın cömert olduğu o çok nadir anlar dışında geleceğini sanmıyorum.

Sözcüklerin salt bir simgeler cebiri olduğuna ilişkin fikrimizin sözlüklerden kaynaklandığını düşünüyorum. Sözlüklere nankörlük etmek istemem –en sevdiğim okumalar Dr. Johnson, Dr. Skeat ve o karma yazarlı Shorter Oxford'dur.[15] Sözcüklere ve açıklamalara ilişkin uzun katalogların olması olgusunun, bu açıklamaların sözcükleri yorduğunu ve bu sözcük türetimlerinden, bu sözcüklerden herhangi birinin bir diğeriyle değiş tokuş edilebileceğini düşünmemize yol açtığını sanıyorum. Ancak her sözcüğün tek başına durduğunu, her sözcüğün eşsiz olduğunu bildiğimizi –şair de bunu hissetmelidir– sanıyorum. Bir yazar az bilinen bir sözcük kullandığında da bu duyguya kapılırız. Örneğin "sedulous" [gayretkeş] sözcüğünü oldukça zorlamalı ama ilgi çekici bir sözcük olarak düşünürüz. Ancak Stevenson –onu tekrar selamlıyorum– kendisinin Hazzlitt'e karşı "played the sedulous ape" [gayretkeş maymunu oynadığını] yazdığında, bu sözcük aniden

Mezartaşıma yazacağın şiir şu:

"Burada yatıyor, olmak istediği yerde;
Evinde denizci, evinde denizde,
Ve evinde avcı, tepede."

15 Samuel Johnson'ın *Dictionary of the English Language* 1755'te Londra'da yayımlandı. Walter W. Skeat'in *Etymological Dictionary of the English Language* ilk kez 1879-1882'de İngiltere, Oxford'da yayımlandı. (On iki ciltlik *OED*'ye dayanan) *The Shorter Oxford English Dictionary* ilk kez 1933'te Oxford'da yayımlandı.

canlanır.[16] Bu yüzden bu teori (bu, benim değil elbette –bunun başka yazarlarda da bulunabileceğinden eminim), sözcüklerin büyü olarak başladıklarına, şiir tarafından büyüye geri döndürüldüklerine ilişkin bu fikir, sanırım doğru bir fikir.

Şimdi oldukça önemli başka bir soruna, inanç sorununa geliyoruz. Bir yazarı okuduğumuz zaman (şiiri düşünüyor olabiliriz, nesri düşünüyor olabiliriz –fark etmez) esas olan, ona inanmamızdır. Ya da daha çok, Coleridge'in sözünü ettiği "inançsızlığın gönüllü olarak askıya alınışı"na[17] erişmemizdir. Özenli şiirlerden, sözcüklerin göze çarpmasından söz ettiğimde, elbette şunu hatırlamış olmalıyım:

> Weave a circle round him thrice,
> And close your eyes with holy dread,
> For he on honey-dew hath fed,
> And drunk the milk of paradise*[18]

16 Robert Louis Stevenson, *Memories and Portraits* (1887), Bölüm 4: "I have thus played the sedulous ape to Hazzlit, to Lamb, to Wordsworth, to Sir Thomas Browne, to Defoe, to Hawthorne, to Montaigne, to Baudelaire, and to Obermann" [Bu yüzden Hazzlit'e, Lamb'e, Wordsworth'e, Sir Thomas Browne'a, Defoe'ya, Hawthorne'a, Montaigne'e, Baudelaire'e ve Obermann'a karşı gayretkeş maymunu oynadım].

17 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, Bölüm 14: "Şimdilik inançsızlığın gönüllü olarak askıya alınışı, bu da şiirsel inancı kurar.

* Çevresinde üç kere dolaş onun,
Ve gözlerini kapa kutsal bir korkuyla,
Çünkü o çiçek özüyle beslenmiş,
Ve cennet sütü içmiş.

18 Bunlar, Samuel Taylor Coleridge'in "Kubilay Han"ının ["Kubla Khan"] son dört dizesidir.

Şimdi hem nesirde hem şiirde gereksinim duyulan bu inanç hakkında konuşalım –ve bu, bizim son konumuz olacak. Örneğin bir romanda (şiirden söz ederken romandan neden söz etmeyelim) inancımız ana karaktere inanmamız olgusunda yatar. Ona inanırsak her şey yolundadır. Don Kişot'un serüvenlerinden emin değilim –umarım bu aykırılık gibi gelmez size– hiç emin değilim. Bunların bazılarına inanmayabilirim. Sanırım bazıları abartılmış olabilir. Şundan çok eminim ki, şövalye toprak ağasıyla konuşurken o uzun söz dizilerini kurmuyordu. Yine de bu tür şeyler önemli değil; gerçekten önemli olan şey, benim Don Kişot'un kendisine inanıyor olmam olgusudur. Azorín'in *Don Kişot'un Yolu* (*La ruta de Don Quijote*) ya da hatta Unamuno'nun *Don Kişot ile Sancho'nun Hayatı* (*Vida de Don Quijote y Sancho*[19]) gibi kitapların bana biraz önemsiz gelmesinin nedeni budur, çünkü onlar serüvenleri fazlasıyla ciddiye alırlar. Oysa ben gerçekten şövalyenin kendisine inanırım. Biri bana bu tür şeylerin hiçbir zaman gerçekleşmediğini söylese bile, yine bir arkadaşımın karakterine inandığım gibi Don Kişot'a inanmaya devam ederim.

Hayranlık uyandıran birçok dosta sahip olma şansına eriştim, onlar hakkında anlatılan pek çok anekdot da var. Bu anekdotlardan bazılarını –bunu söylediğim için özür diliyorum, söylemekten gurur

19 Azorín (1873–1967), *La ruta de Don Quijote* (Buenos Aires: Losada, 1974). Miguel de Unamuno (1864–1936), *Vila de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra*, 2. basım (Madrid: Renacimiento, 1913).

duyuyorum– ben uydurdum. Ancak bunlar yalan değil; esasen doğru. De Quincey bütün anekdotların uydurma olduğunu söylemişti. Sanırım meselenin derinine inmiş olsaydı, onların tarihsel olarak uydurma olduklarını, ancak esasen doğru olduklarını söylerdi. Bir öykü bir adamdan söz ediyorsa, o zaman bu öykü o adama benzer; bu öykü onun simgesidir. Don Kişot, Mr. Pickwick, Mr. Sherlock Holmes, Dr. Watson, Huckleberry Finn, Peer Gynt (çok daha fazla dostum olduğundan emin değilim) gibi aziz dostlarımı düşünürken, onların tarihini yazan insanların uzun hikâyeler anlattıklarını (drawing the longbow[20]), ancak geliştirdikleri serüvenlerin bu insanların aynaları ya da sıfatları veya nitelikleri olduklarını hissediyorum. Yani Mr. Sherlock Holmes'a inanıyorsak, o zaman Baskervilles'in tazısını alaya alarak izleyebiliriz; ondan korkmamız gerekmez. Bu yüzden diyorum ki, önemli olan şey, bir karaktere inanmamızdır.

Şiire gelince, bir fark varmış gibi görünebilir –çünkü şair metaforlarla çalışır. Kendilerine inanılması gerekmeyen metaforlar. Gerçekten önemli olan şey, bunların şairin duygularına tekabül ettiğini düşünmemiz gerektiği olgusudur. Bunun tamamen yeterli olduğunu söylemeliyim. Örneğin Lugones gün batımının "un violento pavo real verde, deliriado en oro"[21] olduğunu yazdığı zaman, bir gün batımının yeşil bir tavuskuşuna benzemesi –ya da aksine

20 "To draw the longbow" "uzun hikâyeler anlatmak," "abartılı ifadeler kullanmak" anlamına gelir.

21 Vahşi yeşil bir tavuskuşu, bir altın çılgınlıkta.

benzememesi– hakkında endişelenmek gerekmez. Önemli olan şey, onun gün batımıyla heyecanlandığının, duygularını bize aktarmak için bu metafora gereksinim duyduğunun bize hissettirilmesidir. Şiire inançla kastettiğim şey budur.

Elbette bunun basit ya da özenli dille hemen hemen hiç ilgisi yok. Örneğin Milton (bunların *Yeniden Kazanılan Cennet*'in son dizeleri olduğunu size söylediğim için, belki de size gösterdiğim için özür diliyorum) "hee unobserv'd / Home to his Mothers house private return'd,"[22] [hey görünmeyen / analarının evine gizlice dönüp yerleşen] diye yazdığında, bu dil yeterince basittir, ancak ölüdür de. "When I consider how my light is spent / Ere half my days, in this dark world,"[23] [Işığımın nasıl tükendiğini düşünürken, ömrümün yarısında, bu karanlık dünyada] diye yazarken kullandığı dil özenli olabilir, ancak canlı bir dildir bu. Góngora, John Donne, William Butler Yeats ve James Joyce gibi yazarlar, sanırım bu anlamda haklılaştırılıyor. Onların sözcükleri, kıtaları zorlama olabilir; içlerinde tuhaf şeyler bulabiliriz. Ancak bize bu sözcüklerin arkasındaki duygunun gerçek bir duygu olduğu hissettirilir. Onlara hayranlığımızı sunmak için yeterli bu.

Bugün birkaç şairden söz ettim; son konferansta daha önemsiz bir şairden söz edeceğimi söylemekten

---

22 *Paradise Regained*, Kitap 4, dize 638–639; *The Complete Works of John Milton* içinde, ed. John T. Shawcross (New York: Doubleday, 1990), s. 572.

23 Milton'ın kendi körlüğü üzerine "When I Consider How My Light Is Spent" (1673) başlıklı sonesinden.

üzüntü duyuyorum –eserlerini hiçbir zaman okumadığım bir şairden, ama eserlerini yazmak zorunda olduğum bir şairden. Kendimden söz edeceğim. Ve bu oldukça tarafgir ani değişiklikten dolayı beni bağışlarsınız umarım.

6. Şairin Amentüsü

Amacım şairin amentüsünden söz etmekti; ancak, kendime bakarak anladım ki, yalnızca tereddütlü bir amentüm var. Bu amentü bana yararlı olabilir belki, başkalarına değil.

Aslında bütün şiir teorilerinin şiir yazımında salt araç olduklarını düşünüyorum. Sanırım şairler sayısınca amentü, inanç olmalı. Sonunda şiir yazımı konusunda beğendiklerimden ve beğenmediklerimden söz edecek olsam da, birkaç kişisel anıyla başlamayı düşünüyorum; yalnızca bir yazarın değil, aynı zamanda bir okurun da anılarıyla.

Esasen kendimi bir okur olarak düşünüyorum. Farkında olduğunuz üzere yazmaya cüret ettim; ancak okuduğum şeyin yazdığım şeyden çok daha önemli olduğunu düşünüyorum. Çünkü insan beğendiği şeyi okur –ancak yazmak istediği şeyi değil, yazabildiği şeyi yazar.

Hafızam beni altmış yıl kadar önceye belirli bir akşama götürüyor, babamın Buenos Aires'teki kütüp-

hanesine. Babamı görüyorum; gaz lambasının ışığını görüyorum; ellerimi raflara koyabiliyorum. Bu kütüphane artık var olmasa da, Burton'ın *Arap Geceleri*'ni ve Prescott'ın *Peru'nun Fethi*'ni (*Conquest of Peru*) nerede bulacağımı tam olarak biliyorum. Çok eski bir zamanda kalmış o Güney Amerika akşamına geri dönüyorum ve babamı görüyorum. Şu anda görüyorum onu ve anlamadığım, yine de hissettiğim sözcükler söyleyen sesini duyuyorum. O sözcükler Keats'ten, onun "Bülbüle Kaside"sinden ("Ode to a Nightingale") geliyordu. Sizin de yaptığınız gibi, şimdiye kadar pek çok kez yeniden okudum bu sözcükleri, ancak bir kez daha okumak istiyorum; eğer buradaysa babamın ruhunu hoşnut edeceğini düşünüyorum bunun.

Hatırladığım dizeler, şimdi sizin de hatırlayacağınız dizelerdir:

> Thou was not born for death, immortal Bird!
> No hungry generations tread thee down;
> The voice I hear this passing night was heard
> In ancient days by emperor and clown:
> Perhaps the self-same song that found a path
> Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
> She stood in tears amid the alien corn.*[1]

* Ölmek için doğmadın, ölümsüz Kuş!
Aç kuşaklar seni çiğnemeyecek;
Bu fani gecede duyduğum ses işitildi
Eski günlerde imparator ya da soytarı tarafından:
Belki de aynı şarkı bir yol buldu
Ruth'un üzgün kalbinde, evini özlediğinde,
Yaban ellerde gözyaşları içinde.

1 John Keats, "Ode to a Nightingale," dize 61–67 (kıta 7).

Sözcükler hakkında, dil hakkında her şeyi bildiğimi sanıyordum (çocukken insan pek çok şeyi bildiğini sanır), ancak bu sözcükler bana vahiy gibi geldi. Elbette onları anlamamıştım. Kuşların –hayvanların– ebedi, sonsuz oldukları, çünkü şimdide yaşadıkları hakkındaki o dizeleri nasıl anlayabilirdim ki? Biz ölümlüyüz, çünkü geçmişte ve gelecekte yaşıyoruz –çünkü var olmadığımız bir zamanı hatırlıyoruz ve ölmüş olacağımız bir zamanı öngörüyoruz. O dizeler bana kendilerinin müziğiyle ulaştı. Dili, şeylerden söz etmeye, şikâyetleri dillendirmeye, insanın hoşnut mu yoksa üzgün mü vb. olduğunu söylemeye ilişkin bir yol olarak düşünmüştüm. Oysa bu dizeleri duyduğumda (ve bir anlamda o zamandan beri bu dizeleri duyuyorum) dilin müzik ve tutku olabileceğini de anladım. Ve böylece bana şiir vahyedildi.

Bir fikri kurcalamaktayım –insan ömrü binlerce ve binlerce andan ve günden oluşsa da, o pek çok anın ve o pek çok günün bir tek ana, insanın kim olduğunu bildiği, kendisiyle yüz yüze geldiği ana indirgenebileceği fikrini kurcalamaktayım. Sanırım Yahuda İsa'yı öptüğünde (gerçekten öpmüşse), o anda bir hain *olduğunu*, bir hain olmanın kendi yazgısı olduğunu ve bu kötü yazgıya bağlı kaldığını hissetti. Hepimiz *Cesaret Madalyası*'nı (*The Red Badge of Courage*) hatırlarız, korkak bir adam mı yoksa cesur bir adam mı olduğunu bilmeyen bir adamın öyküsünü. Sonra o an gelir ve kim olduğunu bilir. Keats'ın o dizelerini işittiğimde, aniden bunun büyük bir deneyim olduğunu hissettim. O zamandan beri bunu hissediyorum. Ve belki de o andan beri (sanırım bir

konferansın amaçları için aşırıya kaçabilirim) kendimi "edebiyatla ilişki içinde" düşünüyorum.

Yani, pek çok insanın olduğu gibi benim de başımdan birçok şey geçti. Pek çok şeyden keyif aldım –yüzmekten, yazmaktan, gün doğumunu ya da gün batımını seyretmekten, âşık olmaktan vb. Ama her nasılsa yaşamımın ana olgusu, sözcüklerin varoluşu ve bu sözcükleri şiirle örme olanağıdır. Başlangıçta tabii ki yalnızca bir okurdum. Yine de bir okurun mutluluğunun bir yazarın mutluluğunu aştığını düşünüyorum, çünkü okurun sıkıntı, kaygı duymasına gerek yok: O yalnızca mutluluğun peşindedir. Mutluluk da, bir okur iseniz eğer, olağandır. Bu yüzden edebi ürünlerimden söz etmeye geçmeden önce, benim için önemli olan kitaplar hakkında birkaç söz söylemek istiyorum. Her liste gibi bu listenin de noksanlarla dolu olduğunu biliyorum. Aslında bir liste hazırlamanın tehlikesi, noksanların göze çarpması ve insanların sizin duyarsız olduğunuzu düşünmesidir.

Birkaç dakika önce Burton'ın *Arap Geceleri*'nden söz ettim. Gerçekten *Arap Geceleri*'ni düşündüğüm zaman, o sıkıcı, aşırı detaycı (ya da daha çok, doğallıktan yoksun) pek çok cildi değil, hakiki *Arap Geceleri* olarak adlandırabileceğim şeyi düşünüyorum –Galland'ın ve belki Edward William Lane'in *Arap Geceleri*'ini.[2] Okumalarımın çoğunu İngilizce

2 Borges, 1936'da yayımlanan *La historia de la eternidad* kitabında yer alan "Los traductores de las 1001 noches"de ("Binbir Gece'nin Çevirmenleri") bu meseleyi kapsamlı biçimde ele alır. Âlim Antoine Galland (1646–1715) *Binbir Gece*'nin Fransızca çevirisini 1704–1717 yıllarında yayımladı. Britanyalı

yaptım; çoğu kitap bana İngiliz dili aracılığıyla ulaştı ve ben, bu ayrıcalık için çok minnettarım.

Arap Geceleri'ni düşünürken kapıldığım ilk duygu, muazzam özgürlük duygusudur. Ancak muazzam ve özgür olsa da kitabın birkaç kalıpla sınırlandığını da biliyorum. Örneğin üç sayısı kitapta çok sık ortaya çıkıyor. Ve elimizde karakter yok, ya da daha çok (belki de sessiz berber dışında) düz karakterler var. Sonra kötü insanlar ve iyi insanlar, ödüller ve cezalar, büyülü yüzükler ve tılsımlar vb. var.

Sırf hacmi bir şekilde kaba olarak düşünme eğilimi göstersek de, sanırım upuzun olmaları esas nitelikleri olan pek çok kitap var. *Arap Geceleri* örneğinde bu kitabın büyük bir kitap olduğunu, öykünün devam ettiğini, belki de asla sonuna ulaşmayacağımızı düşünmeye gereksinim duyarız. Binbir geceyi bütünüyle bitirmemiş olabiliriz, ancak bunların orada olması olgusu, bir şekilde meseleye tümüyle genişlik veriyor. Daha derin araştırabileceğimizi, amaçsızca dolaşabileceğimizi ve mucizelerin, büyücülerin, üç güzel kız kardeşin vb. her zaman orada olduğunu, bizi beklediğini biliriz.

Hatırlatmak istediğim başka kitaplar var –örneğin, en başta okuduğum kitaplardan biri olan *Huckleberry Finn*. O zamandan beri onu öyle çok okudum ki ve ayrıca *Sürterken*'i (*Roughing It*) (California'daki ilk günler), *Mississipi'de Yaşam*'ı (*Life on the Mississipi*) vb. *Huckleberry Finn*'i çözümleseydim, büyük bir

şarkiyatçı Edward William Lane (1801–1876) İngilizce çevirisini 1838–1840 yıllarında yayımladı.

kitap yazmak için muhtemelen bir tek temel ve çok basit olguya gereksinim olduğunu söylerdim: Tam da kitabın çerçevesinde imgelemi hoşnut eden bir şeyin olması gerekir. *Huckleberry Finn* örneğinde siyah adam, oğlan çocuğu, sal, Mississippi, uzun geceler fikri –bu fikirlerin bir şekilde imgeleme uygun geldiğini, imgelem tarafından kabul edildiğini hissederiz.

Don Kişot hakkında da bir şey söylemek isterim. Şimdiye kadar baştan sona okuduğum ilk kitaplardan biriydi. Gravürleri çok iyi hatırlıyorum. İnsan kendisi hakkında öylesine az şey bilir ki, *Don Kişot*'u okurken onu, arkaik üslupta ve şövalye ile toprak ağasının serüvenlerinde bulduğum hazdan dolayı okuduğumu düşünmüştüm. Şimdi, aldığım hazzın başka bir yerde yattığını düşünüyorum –bunun şövalyenin karakterinden kaynaklandığını. Serüvenlere ya da şövalye ile toprak ağasının konuşmalarına inandığımdan şimdi pek emin değilim; ancak şövalyenin karakterine inandığımı biliyorum ve sanırım bu serüvenler kahramanın karakterini bize göstermek için Cervantes tarafından kurgulandı.

Aynı şey ikincil bir klâsik olarak adlandırılabilecek başka bir kitap için de söylenebilir. Aynısı Mr. Sherlock Holmes ve Dr. Watson için de söylenebilir. Baskervilles'in tazısına inandığımdan emin değilim. Fosforlu boya ile resmedilen bir köpeğin korkutabileceğine inandığımdan emin değilim. Ancak Mr. Sherlock Holmes'a ve onunla Dr. Watson arasındaki tuhaf dostluğa inandığımdan eminim.

Elbette geleceğin ne getireceği asla bilinmez. Sanırım gelecek, uzun vadede her şeyi getirecek ve bu

yüzden bütün serüvenleri yok olsa da Don Kişot'un ve Sancho'nun, Sherlock Holmes ve Dr. Watson'ın hâlâ var olacakları bir anı hayal edebiliriz. Yine de insanlar, başka dillerde, hâlâ bu karakterlere uygun öyküler kurgulamaya devam edebilirler –bu karakterlerin aynaları olacak öyküler. Bütün bildiğim, bu gerçekleşebilir.

Şimdi yılları atlayıp Cenevre'ye gidiyorum. O zamanlar çok mutsuz genç bir adamdım. Sanırım genç adamlar mutsuzluğa düşkün; mutsuz olmak için ellerinden geleni yapıyorlar ve genel olarak bunu başarıyorlar. O zamanlar şüphesiz çok mutlu olan bir yazar keşfetmiştim. Walt Whitman'a ulaşmam 1916'da olmalı ve o zaman mutsuzluğumdan utanmıştım, çünkü Dostoyevski'yi okuyarak daha da mutsuz olmaya çalışıyordum. Walt Whitman'ı ve ayrıca onun biyografilerini yeniden okuduğumdan, sanırım Walt Whitman kendi *Çimen Yaprakları*'nı (*Leaves of Grass*) okuduğunda kendi kendisine şöyle söylemiş olabilir: "Oh! Keşke Walt Whitman olabilseydim, bir kozmoz, Manhattan'ın oğlu!"[3] Çünkü o çok farklı bir adamdı şüphesiz. Şüphesiz kendinden hareketle "Walt Whitman"ı geliştirdi –bir tür fantastik izdüşüm.

Aynı zamanda çok farklı bir yazar da keşfettim. Thomas Carlyle'ı da keşfettim –ve ondan da çok etkilendim. *Sartor Resartus*'u okudum ve onun pek çok sayfasını hatırlayabilirim; onları ezbere biliyo-

3 Deyiş Withman'ın *Leaves of Grass*'indendir (1892 baskısı), "Song of Myself," bölüm 24, dize 1.

rum. Carlyle beni Almanca çalışmaya yönlendirdi. Heine'nin *İntermezzo Lirikler*'ini (*Lyrisches Intermezzo*) ve bir Almanca-İngilizce sözlük aldığımı hatırlıyorum. Bir süre sonra sözlüksüz yapabileceğimi ve onun bülbüllerini, aylarını, çam ağaçlarını, aşkını vb. okumaya devam edebileceğimi anladım.

Ancak gerçekten istediğim ve o zaman anlamadığım şey, Germenizm fikriydi. Sanırım bu fikir bizzat Alman halkı tarafından değil, Romalı bir beyefendi tarafından, Tacitus tarafından geliştirilmişti. Carlyle, bunu Alman edebiyatında bulabileceğimi düşünmeye yönlendirdi beni. Pek çok başka şey buldum. Beni Schopenhauer'a, Hölderlin'e, Lessing'e vb. yönlendirdiği için Carlyle'a minnettarım. Ancak sahip olduğum fikir –hiç de entelektüel olmayan, ancak sadakate, cesarete, yazgıya mertçe boyun eğmeye adanan insanlar fikri– bunu örneğin *Nibelungenlied*'de bulamadım. Bunların tümü bana fazlasıyla romantik geliyordu. Onu yıllar sonra, Norveç sagalarında ve Eski İngilizce şiiri okurken bulacaktım.

Genç bir adamken aramakta olduğum şeyi sonunda orada buldum. Eski İngilizcede sert bir dil keşfettim, ama sertliği belirli bir güzellik ve ayrıca (muhtemelen çok derin düşünce olmasa bile) derin duygu sağlayan bir dil. Sanırım şiirde duygu yeterlidir. Duygu size ulaşırsa bu yeterli olmalı. Metafora eğilimim ile Eski İngilizce çalışmaya yönlendim. Lugones'te metaforun edebiyatın temel unsuru olduğunu okumuştum

ve bu görüşü kabul ettim. Lugones bütün sözcüklerin başlangıçta metafor olduklarını yazmıştı. Bu doğru, ancak çoğu sözcüğü anlamak için onların metafor oldukları olgusunu unutmak zorunda olmanız gerektiği de doğru. Örneğin "Style should be plain" [Üslup basit olmalı] dersem, o zaman "style"ın (*stylus*) "kalem," "plain"in "düz" anlamına geldiğini hatırlamamız gerektiğini düşünmüyorum, çünkü bu durumda onu asla anlamayız.

Tekrar çocukluk günlerime geri dönmeme ve beni çarpan başka yazarları hatırlamama izin verin. Poe ve Oscar Wilde'ın gerçekten çocuk yazarları olduklarının sıkça söylenip söylenmediğini merak ediyorum. En azından, bir çocukken Poe'nun öyküleri beni etkilemişti; ancak şimdi yazarın üslubundan çok rahatsız olmadan onları yeniden okuyamıyorum. Emerson'ın Edgar Allan Poe'yu "şıngırtı" adam olarak adlandırdığında ne demek istediğini tamamen anlayabiliyorum aslında. Bu çocuk yazarı olma olgusu, sanırım başka pek çok yazara atfedilebilir. Bazı durumlarda böyle bir tanımlama haksızdır –örneğin Stevenson'ın ya da Kipling'in durumunda; çünkü çocuklar için yazmalarına rağmen, yetişkinler için de yazarlar. Ancak insanın gençken okumak zorunda olduğu başka yazarlar vardır; çünkü yaşlı, saçları ağarmış ve güngörmüş iken bu yazarları okumak onlara hoş gelmeyebilir. Baudelaire ve Poe'dan keyif almak için genç olmamız gerektiğini söylemek saygısızlık olabilir. Sonraları onları okumak zor. İnsan pek çok şeye katlanmak; tarihi vb. düşünmek zorunda kalır.

Metafora gelince, metaforun düşündüğümden çok daha karmaşık bir şey olduğunu şimdi anladığımı ilave etmeliyim. O, sırf bir şeyi başka bir şeyle karşılaştırma değildir –örneğin "ay .... gibi" vb. Hayır –bu, çok daha ince bir tarzda yapılabilir. Robert Frost'u düşünün. Elbette şu dizeleri hatırlarsınız:

> For I have promises to keep,
> And miles to go before I sleep,
> And miles to go before I sleep.*

Son iki dizeyi alırsak, ilki –"And miles to go before I sleep" [Ve gidilecek millerce yol, uyumadan önce]– bir bildirimdir: Şair milleri ve uykuyu düşünüyor. Ancak bunu tekrar ettiğinde –"And miles to go before I sleep," dize bir metafor haline gelir; çünkü "miles" "günler", "yıllar," "uzun bir zaman süresi" anlamına gelir, oysa "sleep" muhtemelen "ölüm" demektir. Belki de bunu ifade etmekle bizim için yararlı bir şey yapmıyorum. Belki de "miles"ı "yıllar"a ve "uyku"yu "ölüm"e çevirmekte değil, daha çok imayı hissetmekte yatıyor haz.

Aynı şey onun o çok hoş diğer şiiri –"Geceye Aşina" ("Acquainted with the Night")– için söylenebilir. Başlangıçta "I have been one acquainted with the night" [Geceye aşina biriyim] bize anlattığı şeyi literal olarak ifade edebilir. Ancak bu dize sonunda yine ortaya çıkar:

---

* Lakin tutulacak sözlerim var,
Ve gidilecek millerce yol, uyumadan önce,
Ve gidilecek millerce yol, uyumadan önce,

O luminary clock against the sky,
Proclaimed the time was neither wrong nor right,
I have been one acquainted with the night.*

O zaman geceyi bir günah –sanırım cinsel günah– imgesi olarak düşünmemiz sağlanır.

Bir dakika önce Don Kişot'tan ve Sherlock Holmes'dan söz ettim; karakterlere inanabildiğimi, ancak onların serüvenlerine inanamadığımı ve yazarların onlara söylettiği sözcüklere hemen hemen hiç inanamadığımı söyledim. Şimdi, tam tersinin gerçekleştiği bir kitap bulup bulamadığımızı merak ediyoruz. Karakterlerine inanmadığımız, ancak öyküsüne inanabildiğimiz bir kitap bulabildik mi? Burada beni çarpan başka bir kitabı hatırlıyorum: Melville'in *Moby-Dick*'ini hatırlıyorum. Kaptan Ahab'a inanıp inanmadığımdan emin değilim, beyaz balinayla kan davasına inandığımdan emin değilim; karakterleri hemen hemen hiç ayırt edemem. Ancak öyküye inanıyorum –yani bir tür mesele inandığım gibi inanıyorum ona (bunun neyin meseli olduğunu tam olarak bilmesem de –belki de kötülükle mücadeleye, kötülükle savaşın yanlış yoluna dair bir mesel). Bunun söylenebileceği kitapların olup olmadığını merak ediyorum. *Hacının Yolculuğu*'nda (*The Pilgrim's Progress*) sanırım hem alegoriye hem karakterlere inanıyorum. Bunun incelenmesi gerekir.

---

* Ah! Ay saati gökyüzünde,
İlân ediyor ne yanlış ne de doğru olduğunu zamanın,
Geceye aşina biriyim.

Hatırlayın ki Gnostikler günahtan kurtulmanın tek yolunun günah işlemek olduğunu, çünkü ondan sonra tövbe ettiğinizi söylemişlerdi. Edebiyat açısından temelde haklılar. Tahammül edilmez on beş cilt yazdıktan sonra, tahammül edilebilir dört beş sayfa yazmanın mutluluğuna eriştiysem, bu başarıya yalnızca yıllar sayesinde değil, deneme yanılma metodu sayesinde de ulaştım. Sanırım olası hataların hepsini olmasa da –çünkü sayısız hata vardır– pek çoğunu yaptım.

Örneğin pek çok genç adamın yaptığı gibi ben de serbest şiirin kurallı şiir biçimlerinden daha kolay olduğunu düşünerek başlamıştım. Bugün tamamıyla eminim ki serbest şiir, kurallı ve klâsik biçimlerden çok daha zor. Bunun kanıtı –kanıt gerekiyorsa eğer– edebiyatın şiirle başlamasıdır. Sanırım bu şöyle açıklanmalıdır: Bir kalıp geliştirilir geliştirilmez –uyaklar, yarım uyaklar, aliterasyonlar, uzun ve kısa heceler vb. kalıbı– yalnızca bu kalıbı tekrar etmeniz gerekir. Oysa nesre kalkışırsanız (ve elbette nesir şiirden çok sonra ortaya çıkar) o zaman Stevenson'ın ifade ettiği gibi daha incelikli bir kalıba gereksinim duyarsınız. Çünkü kulak bir şey ummaya yönlendirilir, sonra umduğu şeyi elde edemez. Ona başka bir şey sunulur; o başka şey, bir anlamda, bir fiyasko ve aynı zamanda bir tatmin olacaktır. Böylece önceden Walt Whitman ya da Carl Sandburg olmaya karşı önlem almazsanız, o zaman serbest şiir daha zor olur. En azından, şimdi yolculuğumun sonuna yaklaştığım bu zamanda, klâsik şiir biçimlerinin daha kolay olduğunu anladım. Başka bir ra-

hatlık, başka bir kolaylık, sizin belirli bir dize yazar yazmaz, belirli bir dizeye teslim olur olmaz, belirli bir uyağa bağlanmış olmanız olgusunda bulunabilir. Ve uyaklar sınırsız olduğundan, çalışmanız sizin için daha kolaylaşır.

Elbette önemli olan şey, şiirin arkasında olan şeydir. Ben –bütün genç adamların yaptığı gibi– kendimi gizlemeye çalışarak başladım. İlkin o kadar yanılmıştım ki, Carlyle ve Whitman'ı okuduğum sırada, Carlyle'ın nesir yazma tarzını olası tek nesir yazma tarzı ve Whitman'ın şiir yazma tarzını da olası tek şiir yazma tarzı olarak düşünmüştüm. İki karşıt insanın nesrin ve şiirin kusursuzluğuna ulaştığı yönündeki çok tuhaf olguyu herhangi bir şekilde uzlaştırma girişiminde bulunmadım.

Yazmaya başladığımda her zaman kendime fikirlerimin çok sığ olduğunu –bunların ne olduğunu anlarsa okurun beni küçümseyeceğini– söyledim. Ve böylece kendimi gizledim. Başlangıçta belirli bir Latince bilgisine sahip bir on yedinci yüzyıl İspanyol yazarı olmaya çalıştım. Latince bilgim oldukça azdı. Şimdi bir on yedinci yüzyıl İspanyol yazarı olduğumu sanmıyorum ve İspanyolcada Sir Thomas Browne olma girişimlerim tümüyle başarısızlığa uğradı. Ya da belki de bu girişimler tam da bir düzine hoş tınısı olan dize geliştirdi. Aşırı süslü ifadelerin peşindeydim. Şimdi, aşırı süslü ifadelerin bir hata olduğunu düşünüyorum. Bir hata olduğunu düşünüyorum, çünkü bunlar bir kibir göstergesi ve okur da bunları kibir göstergeleri olarak görüyor. Okur sizin ahlâkî kusurunuz olduğunu düşünüyorsa,

size hayran olması ya da sizi sineye çekmesi için hiçbir neden yoktur.

Sonra çok sıradan bir hataya düştüm: Modern olmak için elimden geleni yaptım –olacak şey değil. Goethe'nin *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları*'nda (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*) şöyle diyen bir karakter vardır: "Pekâlâ, benim için istediğinizi söyleyebilirsiniz, ancak hiç kimse benim bir çağdaş olduğumu inkâr etmeyecek." Goethe'nin romanındaki bu tamamen absürt karakter ile modern olma isteği arasında hiçbir fark görmüyorum. Çünkü biz moderniz; modern olmaya çalışmak zorunda değiliz. Bir konu ya da üslup meselesi değil bu.

Sir Walter Scott'ın *Ivanhoe*'sunu ya da (çok farklı bir örnek ele alırsak) Flaubert'in *Salammbô*'sunu incelerseniz, bu kitapların yazıldığı tarihi söyleyebilirsiniz. Flaubert *Salammbô*'dan bir "*roman cartaginois*" [*Kartaca romanı*] olarak söz etse de, yetkin bir okur ilk sayfayı okuduktan sonra, kitabın Kartaca'da yazılmadığını, on dokuzuncu yüzyıla ait çok yetenekli bir Fransız tarafından yazıldığını bilecektir. *Ivanhoe*'ya gelince, şatolar, şövalyeler ve Sakson domuz çobanları vb. tarafından ele geçirilmiyoruz. Bir on sekizinci ya da on dokuzuncu yüzyıl yazarını okuduğumuzu her zaman biliyoruz.

Ayrıca şimdide yazıyor olmamız çok basit olgusuyla moderniz. Geçmişte yaşama sanatını henüz kimse keşfetmedi ve hatta fütüristler de gelecekte yaşamanın sırrına ermediler. İstesek de istemesek de biz moderniz. Belki de şimdi benim moderniteye saldırmam olgusu, bir modern olma tarzıdır.

Öyküler yazmaya başladığımda, onları süslemek için elimden geleni yaptım. Üsluba emek verdim ve bazen bu öyküler pek çok katman altına gizlendi. Örneğin oldukça iyi bir olay örgüsü düşünmüştüm, sonra "Ölümsüz ("El inmortal"[4]) öyküsünü yazdım. Bu öykünün arkasındaki fikir –bu fikir aranızdan öyküyü okuyan herhangi birine bir sürpriz gibi gelebilir– bir insan ölümsüz olsaydı, o zaman uzun vadede (ve bu vade elbette uzun *olacaktır*) o her şeyi söylemiş, her şeyi yapmış, her şeyi yazmış olacaktı. Örneğim olarak Homeros'u aldım; (gerçekten yaşamışsa) onu *İlyada*'sını yazmış olarak düşündüm. Sonra Homeros yaşamaya devam edecekti ve insan kuşaklarının değiştiği gibi o da değişecekti. Elbette sonunda Yunancasını unutacaktı ve zamanı gelince Homeros olduğunu unutacaktı. Pope'un Homeros çevirisini yalnızca güzel bir sanat eseri olarak (gerçekten de öyle) değil, ayrıca orijinaline sadık olarak da düşüneceğimiz bir an gelebilir. Homeros'un Homeros olduğunu unutmasına ilişkin bu fikir, kitabın etrafında ördüğüm pek çok yapının altına gizlenir. Aslında bu öyküyü birkaç yıl önce yeniden okuduğumda, bir anlatım yorgunluğu olduğunu anladım ve onu basitçe kaleme almakla ve bu kadar aşırı süslü ifadelere ve bu kadar çok tuhaf sıfat ve metafora izin vermemekle yetinseydim, öykünün oldukça iyi olacağını görmek için eski planıma geri dönmek zorunda kaldım.

4 "El inmortal" ilk kez 1949 yılında, Borges'in derlemesi *El Aleph*'de yayımlandı.

Belirli bir bilgeliğe değil, ama muhtemelen belirli bir anlama ulaştığımı düşünüyorum. Kendimi bir yazar olarak düşünüyorum. Bir yazar olmak benim için ne anlama gelir? Basitçe bu, imgelemime sadık olmak anlamına gelir. Bir şey yazdığım zaman, onu olgusal biçimde doğru olarak değil (salt olgu, bir koşullar ve rastlantılar ağıdır) daha derin bir şeye sadık olarak düşünüyorum. Bir öykü yazarken, bir şekilde –salt tarihe inanıldığı gibi değil, aksine bir düşe ya da bir fikre inanıldığı gibi– ona inandığım için bu öyküyü yazarım.

Sanırım çok değer verdiğim incelemelerden biri, edebiyat tarihi incelemesi tarafından ayartılıyor olabiliriz. Tarihin fazlasıyla bilincinde olup olmadığımızı merak ediyorum (ve umarım bu saygısızlık değildir). Edebiyat tarihinin –ya da hatta başka bir sanatın tarihinin– bilincinde olmak gerçekten de bir inançsızlık biçimi, bir şüphecilik biçimidir. Örneğin kendime Wordsworth'ün ve Verlaine'in çok iyi on dokuzuncu yüzyıl şairleri olduklarını söylersem, o zaman zamanın bir şekilde onları yıkıma uğrattığını, onların şimdi eskiden oldukları kadar iyi olmadıklarını düşünme tehlikesine girebilirim. Sanırım eskilerin düşüncesi –tarihleri dikkate almadan sanata kusursuzluk sağlayabiliriz– daha cesur bir düşünceydi.

Birkaç Hint felsefesi tarihi okudum. Yazarlar (İngilizler, Almanlar, Fransızlar, Amerikalılar vb.) Hindistan'da halkın hiçbir tarih bilincine sahip olmaması –bütün düşünürleri çağdaş olarak ele alması– olgusuna daima hayret ederler. Hindistan halkı antik felsefenin sözlerini, günümüz felsefesinin modern

jargonuna çevirirler. Ancak cesur bir şeyi temsil eder bu. İnsanın felsefeye inanması ya da şiire inanması –bir zamanlar güzel olan şeylerin hâlâ güzel olarak devam edebileceği– düşüncesini temsil eder.

Bunu söylediğimde (sözcüklerin anlamları ve yan anlamları değiştiğinden dolayı) oldukça tarih dışı olduğumu varsaymama rağmen –örneğin Virgil, "Ibant obscuri sola sub nocte per umbram"[5] diye yazdığında (bunu gerektiği gibi vezne uygun okuyup okumadığımdan şüpheliyim –Latincem çok paslanmış) ya da bir Eski İngilizce şairi "Norþan sniwde ...,"[6] diye yazdığında ya da "Music to hear, why hear'st thou music sadly? Sweets with sweets war not, joy delights in joy"u [Sen ki müziksin, müzik dinlerken hüznün niye? / Tatlılar kavga etmez; sevinç, sevinçle coşar[7]] okurken– bir şekilde zamanın ötesine geçtiğimiz dizelerin olduğunu hâlâ düşünüyorum. Sanırım güzellikte bir sonsuzluk var ve Keats'in "A thing of beauty is a joy forever"[8] [Güzel bir şey, ebedi bir neşedir] diye yazarken düşündüğü şey elbette budur. Bu dizeyi kabul ederiz, ancak bunu bir tür doğru olarak,

---

5 Virgil, *Aeneid*, Kitap 6, dize 268. John Dryden'ın çevirisinde dize şöyledir: "Obscure they went thro' dreary shades" [Hazin gölgelerden belli belirsiz geçtiler] (Kitap 6, dize 378). Robert D. Williams bunu şöyle çevirir: "They walked exploring the unpeopled night" [Issız geceyi keşfederek yürüdüler] (Kitap 6, dize 355).

6 *The Seafarer*'dan, ed. Ida Gordon (Manchester, England: Manchester University Press, 1979), s. 37. Bkz., Borges'in bu kitabın birinci bölümündeki tartışması.

7 Shakespeare, Sone 8, *Tüm Soneler*, s. 57.

8 Bu, Keats'in "Endymion" başlıklı şiirinin ilk dizesidir.

bir tür formül olarak kabul ederiz. Bazen, şunun doğru olabileceğini –bütün insanlar zamanın içinde yazsalar da, zamana ilişkin koşullara, rastlantılara ve başarısızlıklara karışsalar da bir şekilde sonsuz güzelliğe ait şeylerin gerçekleştirilebileceğini– düşünecek kadar cesur ve umutluyum.

Yazarken, düşlere sadık kalmaya çalışırım, koşullara değil. Elbette öykülerimde (insanlar bana onlar hakkında konuşmam gerektiğini söylüyorlar) gerçek koşullar var, ancak bir şekilde bu koşulların her zaman belirli ölçüde bir asılsızlıkla anlatılması gerektiğini hissetmekteyim. Bir öyküyü gerçekte olduğu şekliyle anlatmak, hiç de tatmin edici değildir. Gidişatı değiştirmek zorundayız, bunun anlamsız olduğunu düşünsek bile; bunu yapmazsak kendimizi sanatçı olarak değil, belki de sırf gazeteci ya da tarihçi gibi düşünmemiz gerekir. Yine de sanırım bütün gerçek tarihçiler kendilerinin hakikaten romancılar kadar yaratıcı olabileceklerini bilirler. Örneğin Gibbon'ı okurken, ondan aldığımız zevk, büyük bir romancıyı okumaktan aldığımız zevke çok benzer. Bununla birlikte Gibbon, kendi karakterleri hakkında çok az şey biliyordu. Sanırım koşulları tasarlamak zorundaydı. Bir anlamda kendisini Roma İmparatorluğu'nun gerileyişini ve çöküşünü yaratmış gibi düşünmüş olmalı. Ve bunu o kadar mükemmel bir şekilde yaptı ki, başka bir açıklamayı kabul etmek istemiyorum.

Yazarlara öğüt verseydim (buna gereksinim duyduklarını da sanmam, çünkü herkes şeyleri kendi adına keşfetmek zorundadır) kendilerine basitçe

şunu söylerdim: Kendi eserlerini olabildiğince az kurcalamalarını isterdim. Bir şeyi düzeltmeye çalışmanın bir işe yaradığını sanmıyorum. İnsanın ne yapabileceğini keşfettiği –kendi doğal sesini, kendi ritmini bulduğu– an gelir. Ayrıca küçük düzeltmelerin yararlı olacağını sanmıyorum.

Yazarken okuru düşünmem (çünkü okur, hayali bir karakterdir), kendimi de düşünmem (belki ben de hayali bir karakterim); aktarmaya çalıştığım şeyi düşünür ve bunu bozmamak için elimden geleni yaparım. Gençken ifadeye inanırdım. Croce'yi okumuştum ve Croce'yi okumanın bana bir yararı olmadı. Her şeyi ifade etmek istiyordum. Örneğin bir gün batımına gereksinim duyduysam gün batımı için doğru sözcüğü –ya da daha çok en şaşırtıcı metaforu– bulmam gerektiğini düşünüyordum. Şimdi ifadeye artık inanmadığım sonucuna ulaştım (ve bu sonuç üzücü gelebilir): Yalnızca anıştırmaya inanıyorum. Her şeyden önce, nedir sözcükler? Sözcükler paylaşılan hatıraların simgeleridir. Bir sözcük kullanırsam, o zaman bu sözcüğün temsil ettiği şeye ilişkin bir deneyiminizin olması gerekir. Yoksa, o sözcük size hiçbir şey ifade etmez. Sanırım yalnızca anıştırabiliriz, yalnızca okurun hayal etmesini sağlamaya çalışabiliriz. Okur, yeterince kavrayışlıysa, bir şeyi sırf ima etmemizle tatmin olabilir.

Bu, hızlı ve verimli çalışmaya yola açar –ve benim durumumda bu tembelliğe de yol açar. Neden bir roman yazmadığım soruluyor bana. Tembellik elbette ilk açıklama. Ama başka bir açıklama daha

var. Hiçbir zaman belirli bir yorgunluk duymadan roman okumadım. Romanlar doldurmalar içerir; doldurmanın romanın temel parçası olduğunu düşünüyorum, bildiğim kadarıyla. Ancak birçok kısa öyküyü tekrar tekrar okudum. Şunu anladım ki, örneğin Henry James ya da Rudyard Kipling'in kısa öyküsünde, gerçekten de uzun bir romanda bulabileceğiniz kadar çok karmaşıklığı daha zevkli bir tarzda bulursunuz.

Sanırım amentümün ulaştığı şey şu. "Şairin amentüsü" vaadinde bulunurken, safiyane bir şekilde, beş konferans verirsem bu süreçte bir amentü geliştirmiş olacağımı düşünmüştüm. Ancak sanırım size şunu söylemek zorundayım: Size sözünü etmekte olduğum o birkaç önlem ve kuruntu dışında hiçbir özel amentüm yok.

Bir şey yazarken onu anlamamaya çalışırım. Anlayışın bir yazarın eserleriyle çok ilişkili olduğunu düşünmüyorum. Modern edebiyatın günahlarından biri, onun fazlasıyla öz-bilinçli olması galiba. Örneğin Fransız edebiyatını dünyanın büyük edebiyatlarından biri olarak düşünüyorum (bundan kimsenin şüphesi olduğunu sanmam). Ancak Fransız yazarların genel olarak fazlasıyla öz-bilinçli oldukları duygusuna kapılıyorum. Bir Fransız yazar, ne yazacağını tam olarak bilmeden önce kendini tanımlayarak başlar. Şöyle der: (Örneğin) filan şehirde doğan ve biraz sosyalist olan bir Katolik ne yazmalı? Ya da İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra nasıl yazmalıyız? Sanırım dünyanın her yerinde bu asılsız sorunlar üzerine kafa yoran birçok insan var.

Yazarken (ben güzel bir örnek olmayabilirim ama, yalnızca korkunç bir uyarıyım) kendim hakkında her şeyi unutmaya çalışırım. Kişisel koşullarımı unuturum. Bir zamanlar olmaya çalıştığım gibi bir "Güney Amerikalı yazar" olmaya çalışmıyorum. Yalnızca düşün ne olduğunu aktarmaya çalışıyorum. Ve bu düş bulanık bir düş ise (benim durumumda genellikle bulanıktır) onu güzelleştirmeye ya da hatta anlamaya çalışmam. Belki de iyi yaptım, çünkü kendi hakkımda makale okurken –ve galiba bir şekilde pek çok insan bu tür bir şey yapıyor– genellikle her defasında hayrete düşer ve o oldukça gelişigüzel karalamalarıma atfedilen derin anlamlar için çok minnettar olurum. Elbette onlara minnettarım, çünkü yazıyı bir tür ortak çalışma olarak düşünüyorum. Yani okur kitapta üzerine düşeni yapar; kitabı zenginleştirir. Ve aynı şey konferans verirken de gerçekleşir.

Bazen iyi bir konferans dinlediğinizi düşünebilirsiniz. Bu durumda sizi kutlamalıyım, çünkü her şeyden önce benimle çalışmaktasınız. Size öyle gelmeyebilir ama, bu konferansların çok iyi ya da hatta katlanılır bile olduklarını sanmıyorum. Bu gece benimle ortak çalışma yapmakta olduğunuzu umuyorum. Ve bu gece diğer gecelerden farklı olduğundan, kendim hakkında bir şeyler söylemek isterim.

Amerika'ya altı ay önce geldim. Ülkemde pratik olarak (Wells'in ünlü bir kitabının başlığını tekrarlamak gerekirse) Görünmez Adam'ım.[9] Burada her nasılsa

9 Willis Barnstone ile söyleşirken Borges bir anonimlik arzusunu dile getirmişti: "'İncil tavuskuşunun tüyleriyse, siz hangi kuşsu-

görünüyorum. Burada insanlar beni okuyor –beni o kadar çok okuyorlar ki, tamamen unuttuğum öyküler hakkında beni sıkıştırıyorlar. Bana filan adamın yanıt vermeden önce neden sessiz kaldığını soruyorlar; ben de filan adamın kim olduğunu, neden sessiz kaldığını, ne yanıt verdiğini merak ediyorum. Onlara gerçeği söylemeye çekiniyorum. Filan adamın yanıt vermeden önce sessiz kaldığını, çünkü genellikle yanıt verilmeden önce sessiz kalındığını söylüyorum. Yine de bütün bu şeyler beni mutlu ediyor. Yazılarımı beğenirseniz (beğenip beğenmediğinizi merak ediyorum) çok yanılmış olacağınızı sanıyorum. Ancak çok cömert bir yanılgı olduğunu düşünüyorum bunun. İnsanın, daha sonra hayal kırıklığına uğratsalar da şeylere inanmaya çalışması gerektiğini düşünüyorum.

Şimdi şaka yapıyorsam içimde bir şey hissettiğim için yapıyorum. Şaka yapıyorum, çünkü bunun benim için ne ifade ettiğini gerçekten hissediyorum. Bu geceyi hatırlayacağımı biliyorum. Şunu merak edeceğim: Söylemem gereken şeyleri neden söylemedim? Amerika'daki bu ayların bana ne ifade ettiğini –bütün bu bilinen ve bilinmeyen dostların bana ne ifade ettiğini– neden söylemedim? Ama sanırım bir şekilde duygum size ulaşıyor.

---

nuz?' diye sordum. Borges yanıtladı: "Kuşun *yumurtası*, Buenos Aires'teki yuvasında, kuluçkaya yatırılmamış, ayrımcılık yapan herkes tarafından görülmediği için memnun, kesinlikle umuyorum ki o şekilde kalacak! Willis Barnstone, *With Borges on an Ordinary Evening in Buenos Aires: A Memoir* (Urbana: University of Illinois Press, 1993), s. 2.

Bazı dizelerimi okumam istendi; bu nedenle bir soneyi Spinoza üzerine soneyi sunacağım. Pek çoğunuzun İspanyolca bilmemesi olgusu onu daha hoş bir sone kılacak. Belirttiğim gibi, anlam önemli değil –önemli olan, belirli bir müziktir, şeylerin belirli bir tarzda söylenmesidir. Belki müzik orada olmasa da, onu hissedeceksiniz. Ya da daha çok, sizin çok kibar olduğunuzu bildiğimden, onu benim için icat edeceksiniz.

Şimdi bu soneye, "Spinoza"ya gelelim:

Las traslúcidas manos del judío
Labran en la penumbra los cristales
Y la tarde que muere es miedo y frío.
(Las tardes a las tardes son iguales.)
Las manos y el espacio de jacinto
Que palidece en el confín del Ghetto
Casi no existen para el hombre quieto
Que está soñando un claro laberinto.
No lo turba la fama, ese reflejo
De sueños en el sueño de otro espejo
Y el temeroso amor de las doncellas.
Libre de la metáfora y del mito,
Labra un arduo o cristal: el infinito
Mapa de Aquél que es todas Sus estrellas [10]

10 "Spinoza," Leopoldo Lugones'e adanan bir kitapta, *Et otro, el mismo*'da (*Ben ve Öteki*) yayımlandı. Çeviri şöyle:

The jew's hands, translucent in the dusk,
Polish the lenses time and again.
The dying afternoon is fear, is
Cold, and all afternoos are the same.
The hands and the hyacinth-blue air
That whitens at the ghetto edges
Do not quite exist for this silent
Man who conjures up a clear labyrinth,
Undisturbed by fame–that reflection
Of dreams in the dream of another
Mirror –or by maidens timid love.
Free of metaphor and myth, he grinds
A stubborn crystal: the infinite
Map of the One who is all His stars.

Yahudinin elleri, yarı saydam alacakaranlıkta,
Durmadan gözlük parlatıyor.
Can çekişen öğle sonrası korkudur,
Soğuktur ve aynıdır bütün öğle sonraları.
Eller ve sümbül mavisi hava
Ki ağartır getto köşelerini
Asla var olmayan bu sessiz,
Açık bir labirenti hatırlatan adam için
Huzuru kaçmayan şöhretten –ki yansıması
Başka bir aynanın düşünde
Düşlerin– ya da ürkek aşklarından genç kızların.
Metafor ve mitten azade, öğütüyor
İnatçı bir kristali: sonsuz
Haritasını Bir'in, kendi yıldızlarının tümü olan.

Richard Howard ve César Rennert tarafından çevrildi, Jorge Luis Borges, *Selected Poems, 1923-1967* içinde, ed. Norman Thomas di Giovanni (New York: Delacorte Press, 1972), s. 193. Filozofa adanan ikinci bir sone "Baruch Spinoza," 1976 yılında *La moneda de hierro*'da (*Demir Para*) yayımlandı ve Willis Barnstone tarafından çevrildi:

A haze of gold, the Occident lights up
The window. Now, the assiduous manuscript
Is waiting, weighed down with the infinite.
Someone is building God in a dark cup.
A man engenders God. He is a Jew
With saddened eyes and lemon-colored skin;
Time carries him the way a leaf, dropped in
A river, is borne off by waters to
Its end. No matter. The magician moved
Carves out his God with fine geometry;
From his disease, from nothing, he's begun
To construct God, using the word. No one
Is granted such prodigious love as he:
The love that has no hope of being loved.

Altın bir dumanı, Batı tutuşturdu
Camı. Şimdi, özenli el yazması
Bekliyor, sonsuzlukla yüklenmiş.
Tanrı'yı yaratıyor biri karanlık bir kadehte.
Bir insan vücuda getiriyor Tanrı'yı. Bir Yahudi o
Hüzünlü gözleri ve limon sarısı teniyle;
Taşıyor onu zaman, Nehirde
Bir yaprak gibi taşınan sularla
Ereğine. Fark etmez. Taşınan büyücü
Kendi Tanrı'sını biçimlendiriyor ince geometriyle;
Marazından, hiçten başlamış
Kurmaya Tanrı'yı, sözü kullanarak. Hiç kimseye
Bahşedilmedi büyük aşk, onunki gibi:
Âşık olunma umudu olmayan aşk.

Barnstone, *With Borges on an Ordinary Evening in Buenos Aires*, s. 5. Orijinali için bkz., *Obras completas*, cilt 3 (BuenosAire: Emece Editores, 1995), s. 151.

Şuradan Buradan
Çok Yönlü İşçilik Üzerine

Călin-Andrei Mihăilescu[1]

Borges Norton Konferansları'nı sunmak için 1967 sonbaharında Harvard'a geldiğinde uzun süreden beri değerli bir cevher kabul edilmekteydi. Kendini küçümseyen tavrıyla ülkesinde bir Görünmez Adam olduğunu iddia etti, ancak Kuzey Amerikalı çağdaşları onun isminin uzun yıllar unutulmayacak isimlerden biri olduğundan (gayretle istemek bir yana) emin görünüyorlardı. Şimdiye kadar yanılmadıklarını biliyoruz: Borges zamanın olağan silişine karşı direndi* ve

1 Melitta Adamson, Sherri Clendinning, Richard Green, Christina Johnson, Gloria Koyounian, Thomas Orange, Andrew Szeib, Jane Toswell ve Marek Urban'a teşekkür ederim. Onların yardımı olmadan bu konferansları kitap biçimine sokma çabalarım çok meşakkatli olurdu. Harvard University Press'in kıdemli editörü Maria Ascher'e minnettarım, profesyonelliği ve kendini tamamen Borges'e adaması bu kitabın ortaya çıkmasını sağladı.

* Bu alışılmış ironiyle Borges, kendisiyle alay etmede –yakın arkadaşı Adolfo Bioy Casares'in de aralarında yer aldığı– başka yazarlar kadar iyi olmadığını bildiriyor. "Unutulup gideceğimi bilmek beni avutuyor. Unutulup gitmek beni anonim kılacak, değil mi?" *Borges–Bioy: Confesiones, confesiones*, ed. Rodolfo Braceli (Buenos Aires: Sudamericana, 1997), s. 51-52.

bu unutkan kaytarıcının eserlerinin cazibesi ve gücü azalmadı. Bu altı konferans otuz yıldan fazla bir zamandır yayımlanmamıştı, bant kayıtları o zamandan beri bir kütüphanenin kasasında sessizce tozlandılar. Yeteri kadar tozlanmışken bulundular. Önceki muhteşem örnek, 1939–1940 yıllarında Norton Konferansları olarak sunulan ve Harvard University Press tarafından 1970'te yayımlanan Igor Stravinsky'nin *Altı Konferans Biçiminde Müziğin Poetikası* (*Poetics of Music in the Form of Six Lessons*) yayına geçişteki uzun gecikmenin konferansları geçerliliklerinden yoksun bırakmadığını gösteriyor. Borges'in konferansları bugün de otuz yıl önceki kadar çekicidir.

Şu Şiir İşçiliği edebiyata, beğeniye ve Borges'in kendisine bir giriştir. Bütün eserleri bağlamında, yalnızca Buenos Aires'te, Belgrano Üniversitesi'nde Mayıs-Haziran 1978'de verdiği –bu konferanslardan kapsamca biraz daha dar– beş konferansı içeren *Borges, Konuşuyor* (*Borges, oral*,* 1979) ile karşılaştırılır. *Borges, Konuşuyor*'dan on yıl önce gelen bu Norton Konferansları denemevari, mütevazı, çoğunlukla ironik ve her zaman aydınlatıcı biçimlerle bize ulaşan bir edebi zenginlik hazinesidir.

Birinci konferans, 24 Ekim 1967'de sunulan "Şiir Bilmecesi," şiirin ontolojik statüsüyle ilgilenir ve bizi

---

* *Borges, oral*, bu Belgrano konferanslarının "kişisel bölüm"ünü kapsar. Konular (kronolojik düzende) kitap, ölümsüzlük, Swedenborg, dedektif öyküsü ve zamandır. *Borges, oral*, ilk kez 1979'da, Buenos Aires'te Emecé Editores tarafından yayımlandı ve Borges, *Obras completas*, cilt 4 (Buenos Aires: Emecé Editores, 1996), s. 161-205'te yeniden basıldı. Yayımlanmasından itibaren Borges araştırmacıları ve İspanik dünyadaki okurlar için standart bir başvuru kitabı haline gelmiştir.

etkileyici bir biçimde bir bütün olarak kitaba yönlendirir. (16 Kasım'da sunulan) "Metafor," Leopold Lugones modeli üzerinden, yüzyıllar boyunca şairlerin aynı metafor kalıplarını kullanma ve yeniden kullanma tarzını tartışır. Borges bunların on iki "temel benzerlik"e indirgenebileceğini, geri kalanlarının yalnızca şaşırtmak için tasarlandığını ve bu yüzden geçici olduklarını öne sürer. Epik şiire tahsis edilen "Hikâye Anlatımı"nda (6 Aralık) Borges, modern dünyanın epiği ihmal edişini yorumlar, romanın ölümü üzerine spekülasyon yapar ve çağdaş insanlık durumunun roman ideolojisi içinde yansıtılma tarzını gözden geçirir: "Biz gerçekten de mutluluğa inanmıyoruz ve bu, zamanımızın yoksulluklarından biridir." Burada Walter Benjamin ve Franz Kafka (bu ikisinden sonuncusunu G. B. Shaw ya da G. K. Chesterton'dan daha az önemli bir yazar olarak düşünür) ile benzerlikleri gösterir: Öykü anlatımının doğrudanlığını savunur ve roman yazmamanın temel nedeni olarak tembelliğe sığınıp biraz anti-romancı gibi görünür. "Sözün Müziği ve Çeviri" (28 Şubat 1968) şiir çevirisi üzerine yetkin bir düşünümdür. "Düşünce ve Şiir" (20 Mart) Borges'in edebiyatın statüsü üzerine teorik olmaktan çok denemevari yönelimini örnekler. Borges büyülü, müziksel hakikatin aklın istikrarlı kurgularından daha güçlü olduğuna inanırken, şiirde anlamın bir fetiş olduğunu ve güçlü metaforların anlamı çoğaltmaktan ziyade, hermenötik çerçeveleri bozduğunu öne sürer. Son olarak "Şairin Amentüsü" (10 Nisan), "yaşam yolunun yarısında" yazdığı bir itiraf metni, bir tür edebi vasiyettir. 1968'de Borges hâlâ yeteneklerinin doruğundaydı ve –en iyi

öyküsü olduğunu öne sürdüğü "İşgalci"nin de ("La Intrusa") yer aldığı– *Dr. Brodie'nin Raporu* (*El informe de Brodie*, 1970) ve *Kum Kitabı* (*El libro de arena*, 1975) gibi birinci sınıf eserler yayımlıyordu.

Bu Norton Konferansları, sık sık "Batının [diğer] büyük kör adamları" ile aynı mertebede tutulan bir kâhin tarafından verildi. Borges'in bitmez tükenmez Homeros hayranlığı, yüksek fakat karmaşık Joyce övgüsü, hafifçe maskelenmiş Milton şüphesi bu gelenek hakkında çok şey söyler. İlerleyen körlüğü, şekilsiz bir sarı alandan başka bir şey göremediği 1960'larda neredeyse tam bir körlüğe dönüştü. *Kaplanların Altını*'nı (*El oro de los tigres*, 1972) kendi dünyasının bu son ve en sadık rengine adadı. Borges'in sunum üslubu zorlayıcı olduğu kadar eşsizdi: Konuşurken yüzünde nazik ve mahçup bir ifadeyle yukarı bakar, metinlerin dünyasına maddeten – renklerine, dokularına, müziklerine– dokunmuş gibi görünürdü. Ona göre edebiyat bir deneyim tarzıydı.

İspanyolca söyleşilerinin ve halka açık konferanslarının çoğunu karakterize eden sert ve kendine özgü edasından farklı olarak Borges'in *Şu Şiir İşçiliği*'ndeki tavrı, çok yönlü ve tatlı dilli bir onur konuğunun tavrıdır. Yine de bu kitap mükemmel bir biçimde açık olmasına rağmen, hap gibi yutulacak kadar kolay öğretiler sunmaz; aksine derinlemesine kişisel düşünümlerle doludur ve ne naif ne de alaycıdır. Sözel sunumuna ilişkin doğrudanlığı –akışını, hümorunu ve ara sıra tereddütlerini– korur. (Burada Borges'in sözdizimi, nesri gramer kurallarına uygun ve okunabilir kılmak için yalnızca gerekli görüldüğünde

değiştirildi. Ayrıca kendine özgü nadir yanlış aktarımlar düzeltildi.) Bu sözlü-yazılı metin, gayri resmilik ve büyük bir içtenlikle izleyicisine hitap ediyor.

Borges'in İngilizcedeki rahatlığı büyüleyici. Bu dili erken çocukluğunda, Stafordshire'dan Buenos Aires'e gelen babaannesinden öğrenmişti. Her iki ebeveyni de İngilizceyi iyi biliyorlardı (babası psikoloji ve modern diller profesörü, annesi bir çevirmendi). Borges İngilizceyi akıcı ve müziksel biçimde, zarif sessiz harflerle konuşuyor ve Eski İngilizcenin "sert ve ünlü harflerden oluşan" sedasından özel bir keyif alıyordu.

Borges'in yolunda "el yordamıyla yürüdüğü," "cesur bir düşünürden çok çekingen bir düşünür" olduğu ve kültürel altyapısının "bir dizi kötü derleme" olduğu yönündeki iddiası tamamen yüzeysel değerle ele alınamaz.* Borges son derece bilgiliydi ve eserlerinin ana temalarından birinin –sonsuz bir kütüphane olarak dünya temasının– açık otobiyografik imaları var. Hafızası olağanüstüydü: Zayıf görme gücü onun için okumayı imkânsız kıldığından, bu altı konferansı notların yardımı olmaksızın verdi.[2] Bu dikkat çekici hafıza kapasitesinden yardım alan Borges, konferanslarını sayısız metinsel

---

* Bkz., Bölüm 2; ayrıca bkz., *Borges–Bioy: Confesiones, confesiones*, III.

2 Borges'in hafızası efsanevidir. Romanya kökenli Amerikalı bir profesör, Borges'le 1976'da Indiana Üniversitesi'nde yaptığı bir sohbette, Arjantinli yazarın kendisine, 1916 yılında Cenevre'de genç bir mülteci olan yazarından işittiği sekiz kıtalık Romence bir şiiri ezbere okuduğunu aktarır. Borges Romence bilmiyordu. Ayrıca hafıza gücü garipti, çünkü kendisinin yazdığı metinleri tamamen unuttuğunu iddia ederken, başkalarının sözlerini ve eserlerini hatırlama eğilimindeydi.

örnekle zenginleştirir –onun estetiği, her zaman edebiyatın birincil zemininde kök salar. Edebiyat teorisyenlerine gelince, bunlardan çok yararlanmaz; eleştirmenlere gelince, çok az eleştirmeni vardır ve fikirleri salt soyutlama için dünyadan vazgeçmedikleri ölçüde filozoflar onu ilgilendirir. Bu yüzden onun dünya edebiyatını hatırlayışı, konuşurken *belles lettres*'yi yaşatır.

Şu Şiir İşçiliği'nde Borges yeniden aktarma ve tartışma hazzını hiçbir zaman yitirmediği yazarlarla ve metinlerle, Homeros'dan, Virgil'den, *Beowulf*'tan, Norveç Eddaları'ndan, *Binbir Gece*'den, Kuran'dan, İncil'den Rabelais'ya, Cervantes'e, Shakespeare'e, Keats'e Heine'ye, Poe'ya, Stevenson'a, Whitman'a, Joyce'a ve elbette kendisine uzanan kaynaklarla sohbet eder.

Borges'in büyüklüğü, kısmen yalnızca eserlerini değil, ayrıca yaşamını da karakterize eden nükte ve nezaketten kaynaklanır. Juan Perón'un (Arjantinli diktatör ve Evita'nın dulu) düşlerinde kendisini hiç ziyaret edip etmediği sorulduğunda, şu yanıtı yapıştırmıştı: "Düşlerimin kendi üslubu var –onu düşlerime alacağım hiçbir yol yok."*

---

* *Borges–Bioy: Confesiones, confesiones*, s. 60. Borges söyleşilerine ilişkin diğer derlemeler şunlardır: *Dos palabras antes de morir y otras entrevistas*, ed. Fernando Mateo (Buenos Aires: LC Editor, 1994); *Borges, el memorioso: Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica,1982); *Borges: Imágenes, memorias, diálogos*, ed. María Esther Vásquez, 2. basım (Caracas: Monte Ávila,1980) ve Jorge Luis Borges ve Osvaldo Ferrari, *Diálogos últimos* (Buenos Aires: Sudamericana, 1987).

Dizin

A

Amerika, 13, 64, 108, 127, 128
Arap Geceleri, 57, 61, 77, 91, 108, 110, 111
Ariosto, Ludovico
Orlando Furioso, 61
Arnold, Matthew, 76, 77, 78
Azorín
Don Kişot'un Yolu, 103

B

Barbusse, Henri
Ateş, 63
Baudelaire, Charles, 83, 115
Kötülük Çiçekleri, 83
Belgrano Üniversitesi, 134
Benjamin, Walter, 135
Beowulf, 20, 33, 61, 138
Berkeley, George, 12, 13, 93
Blunden, Edmund, 98
Borges Konuşuyor, 134
Browne, Thomas, 119
Browning, Elizabeth Barrett
Portekizden Soneler, 82
Browning, Robert, 24
Brunanburh Savaşı, 73
Buber, Martin, 42
Buda, 16
Buenos Aires, 15, 42, 107, 134, 137
Bunyan, John
Hacının Yolculuğu, 117
Burton, Richard, 77, 108, 110
Butler, Samuel, 56, 92, 105
Byron, George Gordon, Lord, 50

C - Ç

Calderón de la Barca, Pedro, 79
Campbell, Roy, 71, 74, 75
Cansinos-Asséns, Rafael, 18, 25
Carlyle, Thomas
Sartor Resartus, 113
Cenevre, 113
Cervantes, Miguel de, 22
Don Kişot, 22, 103, 104, 112, 113, 117
Chapman, George, 15, 85
Chaucer, Geoffrey, 58, 72
Chesterton, G. K., 35, 63, 64, 90, 135

Chuan Tzu, 40
Coleridge, Samuel Taylor, 102
Conrad. Joseph, 59
Crane, Stephen
Cesaret Madalyası, 109
Croce, Benedetto, 12, 125
Cummings, E. E., 44
Çin, 31

D

Dante Alighieri
İlahi Komedya, 13
Darío, Rubén, 61, 95
De Quincey, Thomas, 12, 104
Dickens, Charles, 21
Donne, John, 105
Dostoyevski, Feodor, 113
Doyle, Arthur Conan
Sherlock Holmes'un Serüvenleri, 113
Dujovne, León, 43

E

Emerson, Ralph Waldo, 13, 42, 115
Eski İngilizce, 19, 20, 27, 68, 74, 114, 123, 137

F

Ferıdüddin Atar
Kuşlar Meclisi, 79
Fernández, Macedonio, 18
Finnesburg fragmanı, 43
FitzGerald, Edward, 79, 81
Flaubert, *Gustave*
Salammbô, 120
Fransız dili, 50
Freire, Ricardo Jaimes, 95
Frost, Robert, 41, 42, 116

G

Galland, Antoine, 110
George, Stefan
Blumen des Böse, 83
Gibbon, Edward, 124
Gnostizm, 118
Goethe, Johann Wolfgang von
Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları, 120
Góngora y Argote, Luis de, 49, 105

H

Hanslick, Eduard, 87, 97
Harvard University, 134
Hawthorne, Nathaniel
Kırmızı Damga, 60
Hayyam, Ömer
Rubâiyât, 78, 79
Heine, Heinrich, 41, 114, 138
İntermezzo Lirikler, 114
Hengist, 74, 90
Hındistan, 84, 122
Homeros, 13, 15, 20, 23, 27, 29, 41, 54, 55, 65, 76, 77, 81, 84, 85, 121, 136, 138
İlyada, 14, 15, 43, 54, 55, 81, 121
Odysseia, 14, 15, 56, 81, 85
Horsa, 74
Hölderlin, Friedrich, 114
Hume, David, 12

İ

İbraniler, 20, 78, 91
İncıl, 20, 57, 77, 82, 138
İngiliz dili, 111
İngiltere, 73, 90
İsa, 16, 58, 109
İspanyol dili, 69

J

James, Henry, 126
Jáuregui, Juan de, 81
Johnson, Samuel, 101
Joyce, James, 64, 97, 99, 105, 136, 138

Finnegans Wake, 97
Ulysses, 64

K

Kabala, 91
Kafka, Franz, 60, 135
Şato, 60
Keats, John, 14, 15, 108, 109, 123, 138
Kipling, Rudyard, 47, 63, 115, 126
Denizden Denize, 47
Kral Alfred, 63, 89
Kraliçe Elizabeth, 94
Kuran, 138
Kutsal Ruh, 20, 26, 82

L

Lane, Edward William, 110
Lang, Andrew, 36, 54
Langland, William, 57
Latin, 23, 54
Lawrence, T. E.
Bilgeliğin Yedi Sütunu, 62
Lessing, Gotthold, 114
Londra, 14
Longfellow, Henry Wadsworth, 37
Lucan, 81
Lugones, Leopoldo, 32, 95, 104, 114, 135
Duygusal Ay Takvimi, 32
Luther, Martin, 77

M

Manrique, Jorge, 36, 37
Melville, Herman, 59, 117
Moby-Dick, 117
Mencken, H. L., 59
Meredith, George, 92, 96, 97
Milton, John, 20, 58, 105, 136
Yeniden Kazanılan Cennet, 58, 105
Morris, William, 94
Müslümanlar, 19

N

Newman, Francis William, 76
Nibelungenlied, 114
Norton Konferansları, 133, 134, 136
Oxford Modern Şiir Kitabı, 71

P

Paris, 16
Pater, Walter, 87
Perón, Juan, 138
Platon, 16, 17, 34
Poe, Edgar Allan, 60, 115, 138
Pope, Alexander, 76, 81, 85, 121
Prescott, William, 108
Pythagoras, 16

R

Rabelais, François, 85, 138
Roma, 124
Rossetti, Dante Gabriel, 22, 29, 79
Rouse, W. H. D., 54

S - Ş

Saint Augustine, 29
Saint John, 35
Sandburg, Carl, 118
Sapık (film), 61
Schopenhauer, Arthur, 12, 19, 93, 114
Scott, Walter
Ivanhoe, 120
Seneca, 19
Shakespeare, William, 15, 39, 45, 47, 57, 65, 94, 138
Hamlet, 21
Macbeth, 13
Shaw, Bernard, 16, 19, 135

Skeat, Walter W., 32, 101
Sokrates, 16, 17
Spengler, Oswald
Batının Çöküşü, 19
Spinoza, Baruch, 93, 129
Stevenson, Robert Louis, 38, 61, 88, 90, 98, 100, 101, 115, 118, 138
Dr. Jekyll ve Mr. Hyde, 61
Stravinsky, Igor
Altı Konferans Biçiminde Müziğin Poetikası, 134
Sturluson, Snorri, 55
Swinburne, Algernon Charles, 79
Symons, Arthur, 71
Şirazlı Hafız, 46

T

Tacitus, 114
Tennyson, Alfred, 35, 68, 69, 73, 74
Twain, Mark
Huckleberry Finn, 111
Mississipi'de Yaşam, 111
Sürterken, 111

U

Unamuno, Miguel de
Don Kişot ile Sancho'nun Hayatı, 103
Urquhart, Thomas, 85

V

Verlaine, Paul, 122
Virgil, 55, 65, 72, 123, 138
Vogelweide, Walther von der, 39, 45
Völsunga Saga, 61

W

Watts, G. F., 90
Wells, H. G
Görünmez Adam, 127
Whistler, James McNeill, 16
Whitehead, Alfred North, 90
Whitman, Walt, 43, 113, 118, 119, 138
Çimen Yaprakları, 113
Wilde, Oscar, 115
Wolfe, Thomas
Zaman ve Nehir Üzerine, 36
Wordsworth, William, 53, 122

Y

Yahuda, 109
Yeats, William Butler, 71, 88, 92, 105
Yunan Antolojisi, 34

"...şiiri tanımlamak zorundaysam ve şiir hakkında kendimi oldukça şüpheli hissediyorsam, ondan çok emin değilsem, şöyle bir şey söylerim: 'Şiir, sanatsal biçimde birbirine örülen sözcükler aracılığıyla güzelin ifadesidir.' Bu tanım, bir sözlük ya da ders kitabı için yeterince iyi olabilir, ancak hepimiz bunun çok zayıf olduğunu hissederiz. Çok daha önemli bir şey var –bizi yalnızca şiir yazmayı denemeye değil, ayrıca ondan keyif almaya ve onun hakkında her şeyi bildiğimizi hissetmeye devam etmeye teşvik edebilen bir şey. Şiirin ne olduğunu *bilmemizdir* bu. Çok iyi biliyoruz ki, şiiri başka sözcüklerle tanımlayamayız, tıpkı kahvenin tadını, kırmızı ya da sarı rengini, ya da öfkenin, aşkın, nefretin, gün doğumunun, günbatımının ya da ülkemize duyduğumuz sevginin anlamını tanımlayamadığımız gibi."



KİTAP NO	DİZİ ADI	38 TL KDV'den muaftır
005	EXLIBRIS	

ŞU ŞİİR İŞÇİLİĞİ
JORGE LUIS BORGES

9 786050 676204