Octavio Paz

ÇAMURDAN DOĞANLAR

ROMANTİZMDEN AVANGARDA MODERN ŞİİR

DENEME

Ingilizceden çeviren
KEMAL ATAKAY

CAN YAYINLARI LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No. 2, 80060 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0-212) 252 56 75 - 252 59 88 - 252 59 89 Fax: 252 72 33

ÇAĞDAŞ DÜNYA YAZARLARI

ISBN 975-510-696-0
© Copyright 1974 by the President and Fellows of Harvard College /
Onk Ajans Ltd. Şti. / Can Yayınları Ltd. Şti. (1995)

Bu kitap, İstanbul'da Can Yayınları'nda dizildi,
Özal Basımevinde basıldı. (1996)

Özgün adı
Children of the Mire

Meksikalı yazar *Octavio Paz*, 1914 yılında doğdu. Edebiyata şiir yazmakla başladı. Yucatan'da işçiler ve köylüler için bir okul kurdu, yoksul yerlilerin tarihiyle ilgilendi. İç savaş sırasında, Ispanya'da bulundu, Meksika'ya döndükten sonra yeniden edebiyatla ve siyasetle ilgilendi. 1943 yılında Amerika'ya gitti; daha sonra Paris'te, Japonya'da ve Hindistan'da başıboş bir hayat sürdü. Meksika'ya döndükten sonra peş peşe deneme, şiir ve tiyatro oyunları yayınladı. Meksika halk edebiyatıyla gerçeküstücülüğü bağdaştıran birçok yapıtı vardır.

İÇİNDEKİLER

Önsöz 7
1 Kendisine Karşı Bir Gelenek 13
2 Geleceğin Başkaldırısı 28
3 Çamurdan Doğanlar 45
4 Analoji ile İroni 62
5 Çeviri ile Eğretileme 80
6 Çemberin Kapanması 101
Devrim/Eros/Meta-İroni 102
Tersine Çevrilen Örüntü 112
Avangardın Alacakaranlığı 140

Notlar 154
Kaynaklar ve Alıntılar 165
Dizin 169

ÖNSÖZ

Yıllar önce yayımlanan *El arco y la lira*'da (Mexico, 1956), şiirle ilgili üç soruyu yanıtlamaya çalışmıştım. Şiir nedir? Şiir ne söyler? Şiir ileteceklerini nasıl iletir? Bu kitap, o sorulardan üçüncüsüne vermeye çalıştığım yanıtın genişletilmiş halidir. Şiir, bir şair ile bir toplumun dilinden, ritimlerinden, inançlarından ve saplantılarından yola çıkılarak biçim verilmiş bir nesnedir. Şiir, belirli bir tarihin ve belirli bir toplumun ürünüdür, ancak tarihsel varoluş tarzı çelişkilidir. Şiir, tarih karşıtını üreten bir gereçtir –şairin niyeti bu olmasa da. Şiirsel süreç, zamanın geçişini tersine çevirir ve dönüştürür; şiir zamanı durdurmaz –onunla çelişir ve onu değiştirir. İster barok bir soneden, ister bir halk destanından, ister bir fablden söz edelim, şiirin sınırları içinde zaman, tarihte ya da gerçek yaşam adını verdiğimiz şeyde olduğundan farklı geçer. Tarih ile şiir arasındaki çelişki bütün toplumlarda bulunur, ancak yalnızca modern çağda böylesine belirgindir. Romantik çağdan bu yana, toplum ile şiir arasındaki uyumsuzluk bilinci ve bu uyumsuzluğa tepki, şiirin merkezî, çoğunlukla gizli teması olmuştur. Bu kitapta, bir İspanyol Amerikan şairin bakış açısından, modern şiir hareketini ve onun "modern" adını verdiğimiz şeyle çelişkili ilişkilerini betimlemeye çalıştım.

Dil ve kültür farklılıklarına karşın, Batı dünyasının yalnızca bir modern şiiri vardır. "Batı"nın İngiliz-Amerikan ve Latin Amerikan şiir geleneklerini kucakladığını belirtmeye gerek yok (Latin Amerikan şiiri üç koluyla: İs-

panyol, Portekiz ve Fransız). Modern şiirin birliğini ortaya koymak için onun tarihinin en önemli bulduğum üç kesitini seçtim: Modern şiirin İngiliz ve Alman romantizminde doğuşu; onun Fransız simgeciliği ile İspanyol Amerikan *modernismo*'suna dönüşümü ve son olarak, bu şiirin yirminci yüzyılın avangard eğilimlerinde ulaştığı doruk noktası. İlk günlerinden başlayarak modern şiir, modern çağa bir tepki olmuştur, modern olanın tezahürleri değiştikçe –Aydınlanma, eleştirel akıl, liberalizm, pozitivizm ve Marksçılık– önce bir yöne, daha sonra bir başkasına yönelerek. Bu, onun Fransız Devriminden Rus Devrimine dek, modern çağın devrimci hareketleriyle ilişkilerinin belirsizliğini açıklamaktadır –hemen her zaman ansız bir kopmanın izlediği coşkulu bir kendini adama. Modern rasyonalizme karşıtlıkları içinde şairler, Rönesans yeni-Platonculuğu ile on altıncı ve on yedinci yüzyıl hermetik ve okültist tarikatlarıyla eğilimlerinin canlı tuttuğu, insan kadar eski bir geleneği yeniden keşfederler. Bu gelenek on sekizinci yüzyılı bir uçtan bir uca geçer, on dokuzuncu yüzyıla nüfuz eder ve yirminci yüzyıla ulaşır. Analojiye, bir denklikler sistemi olarak evren ve evrenin ikizi olarak dil görüşüne göndermede bulunuyorum.

İroni, yani modern çağ bilinci ve bu çağın Hıristiyanlıkla öteki dinlere yönelttiği eleştiri, romantiklerin ve simgecilerin anladığı biçimiyle analojiyi yıkar. Yirminci yüzyıl ironiyi humora dönüştürür. Analoji ile ironi, şairi modern çağın rasyonalizmi ve ilerlemeciliği ile yüz yüze getirir; aynı zamanda ve benzeri bir güçle, onu Hıristiyanlıkla karşı karşıya getirir. Modern şiirin teması iki yönü içerir: Modern şiir, modern devrimlerle, Hıristiyan inançlarıyla ve onlara karşı bir diyalogtur; şiirin ve her şiir yapıtının içinde, analoji ile ironi arasında bir diyalog vardır. Bu ikili diyalogun açıldığı bağlam ise bir başka diyalogtur: Modern şiir, Roman dilleri ile Germen dilleri arasında, merkezî Yunan-Latin klasikçiliği ile romantizmin temsil ettiği bireyselin ve tuhaf olanın alışılmışdışı geleneği arasında, hece

şiiri ile vurgu şiiri arasında çelişkili ilişkilerin, iç içe geçmiş hayranlıkla tiksintinin tarihi olarak görülebilir.

Yirminci yüzyılda avangard hareketler, geçen yüzyıldaki örüntüleri izler, ancak tersi yönde. İngiliz-Amerikalı şairlerin "modernizm"i, Alman ile İngiliz romantizminin tam karşıtı olan Avrupa merkezî geleneğine bir dönüş girişimidir –buna karşın, Fransız gerçeküstücülüğü Alman romantizmini en uç sınırına götürür. Bizim yaşadığımız dönem, avangardın ve bununla bağlantılı olarak, on sekizinci yüzyıldan beri *modern sanat* olarak adlandırılan her şeyin sonuna işaret eder. Yüzyılımızın ikinci yarısında söz konusu olan şey, sanat fikri değil, modern fikridir. Bu kitabın sonunda, avangarddan bu yana varlık kazanan şiiri ele alıyorum. Bu sayfalar, şimdi *El arco y la lira*'nın sonsözü işlevini gören, 1965'de yayımladığım bir şiir manifestosu olan *Los signos en rotación*'la birleşmektedir.

Çevirmen Rachel Phillips'e, Ann Louise McLaughlin'e ve bu kitabı oluşturan konferansları (Charles Eliot Norton Lectures) gözden geçirmeme yardımcı olan şair William Ferguson'a gönül borcumu dile getirmek isterim.

Octavio Paz

Cambridge, Massachusetts
28 Haziran 1972

Mais l'oracle invoqué pour jamais dut se taire;
Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère:
–Celui qui donna l'âme aux enfants du limon.

[Ama sonsuza dek sessizlik olmalıydı kâhinin sözü,
Dünyaya tek bir varlık açıklayabilirdi bu gizi:
–O: Ruh veren çamurdan doğanlara.]

Gérard de Nerval
(*Le Christ aux Oliviers*, V)

1

Kendisine Karşı Bir Gelenek

Bu bölümün başlığı, "Kendisine Karşı Bir Gelenek", ilk bakışta bir çelişki gibi görünüyor. "Gelenek", zinciri kırıp, sürekliliği kesintiye uğratan şey olabilir mi? Bu yadsıma, kendisini inkâr etmeden bir gelenek haline gelebilir mi? Süreksizlik geleneği yalnızca geleneğin değil, aynı zamanda süreksizliğin de yadsınmasını imliyor. Çelişki, "Kendisine Karşı Bir Gelenek" yerine "Modern Gelenek" gibi görünüşte daha az çelişkili sözleri geçirmekle de çözülmüş olmuyor. Modern nasıl geleneksel olabilir?

Örtük çelişkiye –bazen bunun tamamen bilincinde olarak, Baudelaire'in "*L'art romantique*"deki düşünceleri gibi– rağmen, geçen yüzyılın başlangıcından bu yana modernlik bir gelenek olarak adlandırılmış ve yadsıma, değişimin ayrıcalıklı biçimi olarak değerlendirilmiştir. Modernliğin bir gelenek olduğunu söylemek biraz hatalıdır; *öteki* gelenek demem gerekir. Modernlik, günün geleneğini –bu her ne olursa olsun– değiştiren polemikçi bir gelenektir, ancak kısa bir süre sonra yerini, gene modernliğin anlık bir tezahürü olan bir başka geleneğe bırakır. Modernlik hiçbir zaman kendisi değildir; o her zaman *öteki*'dir. Modern olanın ayırt edici özelliği, yalnızca yenilik değil, ötekiliktir. Tuhaf bir gelenek ve tuhaf olanın geleneği olan modernlik çoğulculuğa yazgılıdır: Eski gelenek, hep aynıydı, modern her zaman farklıdır. Eski gelenek geçmiş ile şimdi arasında bir birliği varsayar; kendi farklılıklarını

vurgulamakla yetinmeyen modern, geçmişin bir değil, birçok olduğunu kesinler. Böylece, modernin geleneği, köktenci ötekilik ve geçmişin çoğulluğudur. Şimdiki zaman geçmişe tahammül etmeyecektir; bugün, dünün çocuğu olmayacaktır. Modern olan, geçmişle bağlarını koparır, onu tümüyle yadsır. Modernlik kendine yeterlidir; kendi geleneğini kendisi kurar. Buna bir örnek, Harold Rosenberg'in sanat üzerine kitabının başlığıdır: *The Tradition of the New* [Yeninin Geleneği]. Yeni tam olarak modern anlamına gelmese de – bazı yenilikler modern değildir– bu başlık, zamanımız sanatı ile şiirinin kökenindeki paradoksu, onları haklı çıkaran ve yadsıyan entelektüel ilkeyi, onların besiniyle zehrini net ve özlü olarak dile getirmektedir. Zamanımız sanatı ile şiirinin yaşam ve ölüm nedeni modernliktir.

Batı şiirinin tarihinde yeniye tapma ile yenilik sevgisi, çevrimsel deme cesaretini gösteremeyeceğim, ancak rastlantısal da olmayan bir düzenlilikle ortaya çıkar. Kuralın "Eskilerin taklit edilmesi" olduğu dönemler vardır, bazı dönemler ise yeniliği ve şaşırtıcı olanı yüceltir. İngiliz "metafizik" ve İspanyol barok şairleri bu sonuncusuna birer örnektir. Her ikisi de sürpriz estetiğini aynı coşkuyla uygulamıştır. Yenilik ile sürpriz akraba terimlerdir, ancak aynı değildirler. Barok şiirin olağandışı benzetmeleri [conceits], eğretilemeleri ve öteki sözel araçları şaşırtmak üzere tasarımlanmıştır: Yeni olan, ancak beklenmedik olduğunda yenidir. Ancak on yedinci yüzyıl romanı eleştirel değildi ve geleneğin yadsınmasını imlemiyordu. Aksine, geleneğin sürekliliğini kesinliyordu. Gracián, modernlerin eskilerden daha nükteli olduğunu söyler –farklı olduklarını değil. Çağdaşlarından bazılarının eserlerinden coşkuyla söz eder, bu eserlerin yazarları eski bir üslubu terk etmiş olduğu için değil, aynı öğelerin yeni ve beklenmedik kombinezonlarını ortaya koydukları için. Sözcüğün bugün kullandığımız anlamıyla, ne Góngora devrimciydi ne de Gracián; onlar yaşadıkları dönemin güzellik fikirlerini değiştir-

mek üzere yola çıkmadılar –Góngora bu değişikliği gerçekleştirmiş olsa bile. Onlar için yenilik, değişimle değil, şaşırtıcılıkla eşanlamlıydı. Sürpriz estetiği ile yadsımanın bu tuhaf birlikteliğini bulmak için on sekizinci yüzyılın sonuna, modern çağın başlangıcına doğru ilerlemeliyiz. Doğuşundan başlayarak modernlik eleştirel bir tutku olmuştur; hem eleştiri hem tutku olduğu ölçüde, klasik geometrilerin olduğu kadar barok labirentlerin ikili yadsınmasıdır. Başdöndürücü bir tutku, çünkü bu tutkunun doruk noktası kendini yadsımadır; modernlik bir tür yaratıcı özyıkımdır. Romantizmden bu yana, şiirsel imgelem, eleştirinin altını boşalttığı bir zemin üzerine anıtlar inşa etmektedir. Ve zeminin altının boşaltıldığının tamamıyla bilincinde olarak, bunu yapmayı sürdürmektedir.

Bizim modernliğimizi öteki çağların modernliğinden ayıran şey, önemli olmakla birlikte yeni ile şaşırtıcı olana tapmamız değil; modernliğimizin bir yadsıma, yakın geçmişin bir eleştirisi, sürekliliğin kesintiye uğratılması olduğu gerçeğidir. Modern sanat yalnızca eleştiri çağının çocuğu olmakla kalmaz, aynı zamanda kendisinin eleştirmenidir. Yeni tam olarak modern değildir, çifte patlayıcı bir şarj taşımıyorsa eğer: Geçmişin yadsınması ve farklı bir şeyin olumlanması. Bu "bir şey" son iki yüzyıl boyunca –ön-romantiklerin duyarlığından Duchamp'ın meta-ironisine– ad ve şekil değiştirmiş, ancak her zaman farklı olan olmuştur, egemen gelenekten uzak ve ona yabancı, şimdinin içine patlayarak giren ve onun yönünü beklenmedik bir doğrultuda değiştiren bir tekillik. O, çelişkili tuhaflıktır, etkin karşıtlıktır. Yeni olan, yeniliği yüzünden değil, farklılığı yüzünden baştan çıkarır bizi. Bu farklılık yadsımadır –zamanı ikiye bölen bıçaktır: Önce ve şimdi.

Modernlik, çok eski olanı, ancak şimdinin geleneğini yadsır ve farklı bir gelenek önerirse, benimseyebilir. Aynı karşıt güçlerce yeni olarak kutsanan eski, bir geçmiş değil bir başlangıçtır. Çelişkilere olan tutkumuz onu yeniden canlandırır, ona yaşam verir ve onu çağdaşımız kılar. Mo-

dern sanat ile edebiyat çok eski ve uzak olanın sürekli yeniden keşfinden oluşur, Herder'in ortaya çıkardığı Germen halk şiirinden Pound'un yeniden yarattığı Çin şiirine, Delacroix'nın Doğusundan Breton'un onca sevdiği Güney Denizleri sanatına. Bütün bu resimlerin, heykellerin ve şiirlerin estetik ufkumuzda belirişi, bir kopuşu, bir değişimi göstermiştir. Bu yüzlerce ve binlerce yıllık yenilikler, geleneği tekrar tekrar kesintiye uğratmıştır; modern sanatın tarihi, yok olmuş uygarlıkların sanat biçimlerinin yeniden canlandırılmasıyla bağlantılıdır. Sürpriz estetiğinin belirimleri olarak, ancak daha çok eleştirel yadsımanın âna özgü ete kemiğe bürünmeleri olarak, arkaik sanatın ve uzak uygarlıkların ürünleri süreksizlik geleneğine doğal olarak oturur. Bunlar, modernliğin maskeleri arasında yer alır.

Modern gelenek, eski ile çağdaş arasındaki ve çok uzak ile el altında olan arasındaki ikili ayrımları siler. Bu farklılıkları çözen asit eleştiridir. Eleştirel tutku: Aşırı, kabına sığmayan eleştiri sevgisi ve onun yapıları çözmede kullanılan şaşmaz gereçleri, ama aynı zamanda nesnesine âşık olan, yadsıdığı şeyin aşkıyla yanan eleştiri. Kendisini seven ve kendisiyle savaşan eleştiri, kalıcı hiçbir şeyi olumlayamaz ya da hiçbir ilkeyi temeli olarak alamaz; tek ilkesi, bütün ilkelerin yadsınmasıdır, sürekli değişimdir. Bu kültün köklerinin kendine özgü bir zaman kavrayışında olduğunu bilmezsek, onun anlamını kavrayamayız. Eskiler için, bugün dünü yineler; modernler için, bugün dünü yadsır. İlk durumda zaman, düzenleyici bir etmen olarak, değişmelerin ve istisnaların, aslında kuralın değişmeleri ve istisnaları olduğu bir süreç olarak görülür ve hissedilir; ikincide süreç, bir düzensizlikler dokusudur, çünkü değişmelerin ve istisnaların kendileri kuraldır. Bizim için zaman özdeş anları ya da yüzyılları yinelemez; her yüzyıl ve her an benzersizdir, farklıdır, *öteki*'dir.

Modernin geleneği, eski ile yeni, modern ile geleneksel arasındaki karşıtlığın ima ettiğinden daha büyük bir paradoksu gizler. Geçmiş ile şimdi arasındaki karşıtlık yok

olup gider, çünkü zaman öyle çabuk geçer ki, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ayrımlar yok olur. Kendimizle çelişkiye düşmeksizin modern bir gelenekten söz edebiliriz; çünkü modern çağ, eski ile güncel, yeni ile geleneksel arasındaki antagonizmi, onu neredeyse yok edecek denli aşındırmıştır. Zamanın hızlanması olmuş olanla olmakta olan arasındaki bölünmeyi bulandırmakla kalmaz, aynı zamanda yaşlılık ile gençlik arasındaki farkları da kökleştirir. Çağımız, gençliği ve gençliğin değerlerini öylesine çılgınca yüceltmiştir ki, bu tapınmayı bir din değilse de, bir batıl itikat haline getirmiştir. Gene de yaş sorunu, bugün geçmiştekinden çok daha hızlı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat koleksiyonlarımız, şiir antolojilerimiz ve kütüphanelerimiz, vaktinden önce yaşlanmış üsluplar, akımlar, resimler, heykeller, romanlar ve şiirlerle dolup taşmaktadır. Başımızın döndüğünü duyuyoruz: Şimdi olan bir şey, sonsuz uzak şeylerin dünyasına katılıyor, aynı zamanda da eskilerin eskisi sonsuzcasına yakınımızda. Bundan, modern gelenek ile bu kavramın çağrıştırdığı çelişkili fikirler ve imgelerin, daha rahatsız edici bir olgunun sonucu olduğunu çıkarabiliriz: Modern çağ, tarihsel zamanın hızlanmasına işaret ediyor. Gerçekte yıllar, aylar ve günler, şimdi daha hızlı geçmiyorsa da, en azından aynı sürede daha çok şey meydana geliyor. Ve daha çok şey aynı zamanda meydana geliyor –birbiri ardı sıra değil, aynı anda. Böyle bir hız kaynaşmaya yol açıyor: Bütün zamanlar ve uzamlar bir "burada ve şimdi" içinde üst üste yığılıyor.

Bazıları, gerçekten de tarihin şimdi eskiye oranla daha çabuk geçip geçmediğini merak edebilir. Kim yanıtlayabilir bu soruyu? Tarihsel zamanın hızlanması bir yanılsama olabilir; bizi sıkıntıya sokan ya da hayran olduğumuz değişiklikler ve sarsıntılar düşündüğümüzden çok daha az derin ve belirleyici olabilir. Rus Devrimi geçmişle gelecek arasında öylesine köklü bir kopuş gibi görünmüştü ki, bir gezgin şöyle demişti: Geleceği ve geleceğin eserlerini gördüm. Bugün ise eski Rusya'nın geleneksel özelliklerinin

varlığını sürdürmesi şaşırtıyor bizi. John Reed'in 1917 Devriminin coşkulu günlerini anlatan kitabı bize çok uzak bir geçmişi anlatıyormuş gibi görünüyor; Marquis de Coustine'in, Çarlığın bürokratik ve polis gücüne dayalı dünyasını konu alan kitabı birçok açıdan güncel bir kitap. Meksika Devrimi de bizi tarihin hızlanmasından kuşku duymaya zorluyor. Meksika Devrimi, amacı ülkeyi modernleştirmek olan derin bir başkaldırıydı; gene de günümüz Meksika'sının en göze çarpan gerçeği, sömürge çağına, hatta Ispanya-öncesi dünyaya özgü düşünme ve duyuş biçimlerinin varlığını sürdürmesidir. Aynı şey, sanat ve edebiyat için de geçerlidir. Son bir buçuk yüzyıl boyunca birçok değişimler ve estetik devrimler olmuştur, ancak Alman ve Ingiliz romantiklerini, Fransız simgecilerini ve yirminci yüzyılın ilk yarısının kozmopolit avangardını esinleyen ilke aynıdır. Çeşitli yerlerde Frederick Schlegel romantik şiiri, sevgiyi ve ironiyi, bir yüzyıl sonra André Breton'un, gerçeküstücülerin erotizm, imgelem ve humorundan söz ederken kullandığı terimlerden çok farklı olmayan terimlerle tanımlamıştır. Etki mi? Rastlantı mı? Ikisi de değil: Yalnızca belli düşünme, görme ve hissetme biçimlerinin varlığını sürdürmesi.

Örnekler için yakın geçmişe başvurmak yerine, uzak çağları ya da farklı uygarlıkları karşılaştırdığımızda, "tarihin hızlanması"nın gerçekliğiyle ilgili kuşkular daha da artmaktadır. Georges Dumézil, Hindistan ile İran'dan Kelt ve Germen dünyalarına, bütün Hint-Avrupa halklarında ortak olan bir ideolojinin varlığını göstermiştir; geçmişte ve günümüzde, coğrafi ve tarihsel yalıtılmışlığın yol açtığı ikili erozyona direnç gösteren bir ideolojidir bu. Binlerce kilometrenin ve binlerce yılın ayırdığı Hint-Avrupalılar hâlâ üçlü bir dünya kavrayışının izlerini korumaktadırlar. Benzeri bir şeyin, Asya'da olduğu kadar Amerika'daki Moğol halkları için de geçerli olduğu; dünyanın, buradaki derin birliği göstermek üzere bir Dumézil'i beklediği kanısındayım. Avrupalılar ile Hopi halklarının zihinsel yapıla-

rı arasındaki karşıtlığı ilk kez sistematik olarak dile getiren Benjamin Lee Whorf'dan da önce, bazı araştırmacılar Amerikan yerlilerinde ortak bir dörtlü dünya görüşünün var olduğunu ve varlığını sürdürdüğünü fark etmişlerdi. Ancak uygarlıklar arasındaki farklılıklar gizli bir birliği saklamaktadır: İnsan. Kültürel ve tarihsel farklılıklar, pek az değişen tek bir yazarın eseridir. İnsan doğası bir yanılsama değildir: Değişiklikleri ve kültürlerin, tarihlerin, dinlerin, sanatların çeşitliliğini yaratan değişmez etmendir.

Sonuç olarak, tarihin hızlanmasının bir yanılsama olduğunu ya da daha büyük bir olasılıkla değişikliklerin, derin gerçekliği bozmaksızın yalnızca yüzeye dokunduklarını söyleyebiliriz. Olaylar birbirini izlerken, tarihin akışı, devinimsiz vadilerle dağlardan oluşan sualtı manzarasını gizlemektedir. Öyleyse, hangi anlamda modern bir gelenekten söz edebiliriz? Tarihin hızlanması aldatıcı ya da gerçek olabilir –bunu haklı olarak sorgulayabiliriz– ancak "modern gelenek" deyişini yaratan toplum kendine özgü bir toplumdur. Bu söz mantıksal ve dilsel bir çelişkiden daha fazlasını imlemektedir: Temelini geçmişte ya da değişmez bir ilkede değil, değişimde arayan uygarlığımızın dramatik durumunu dile getirmektedir. Toplumsal yapıların çok yavaş değiştiğine ve zihinsel yapıların değişmez olduğuna ya da tarihe ve onun sonu gelmez dönüşümlerine inansak da inanmasak da, bir gerçek olduğu gibi kalıyor: Zaman imgemiz değişmiştir. Kendi zaman görüşümüzü, bir on ikinci yüzyıl Hıristiyanının zaman görüşüyle karşılaştırmak, farkı hemen belirgin hale getirmektedir.

Zaman imgemiz değiştiği gibi, gelenekle olan ilişkimiz de değişmiştir. Bir geleneğin eleştirisi, bir geleneğe ait olma bilinciyle başlar. Gelenekçi halklar, geçmişlerine dalmış olarak yaşar, onu sorgulamazlar. Geleneklerinin farkında olmadıklarından, geleneklerle ve geleneklerde yaşarlar. İnsan bir kez bir geleneğe ait olduğunu fark ettiğinde, örtük olarak o gelenekten farklı olduğunu bilir; er geç bu bilgi onu, geleneği sorgulamaya, incelemeye ve bazen yadsıma-

ya zorlar. Bizim çağımız, öteki çağlardan ve öteki toplumlardan, zamanla ilgili oluşturduğumuz imgeyle ayrılır. Bizim için zaman tarihin tözüdür, zaman tarih içinde kendini açar. "Modern gelenek"in anlamı daha açık olarak beliriyor: Bu söz, bizim tarihsel bilincimizin bir ifadesidir. Geçmişin bir eleştirisidir ve eleştirinin koşulu ve sonucu olduğu için eleştiriden bağışık olan yegâne ilkeye dayalı bir gelenek kurmaya yönelik, son iki yüzyıl boyunca değişik kereler yinelenen bir girişimdir: Değişim, tarih.

Geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişki her uygarlıkta farklıdır. İlkel toplumlarda zaman arketipi, şimdi ve gelecek modeli, geçmiştir –yakın geçmiş değil, tüm geçmişlerin ötesine uzanan, başlangıcın başlangıcındaki çok eski bir geçmiş. Bu geçmişlerin geçmişi, bir pınar gibi sürekli olarak akar, şimdiye karışır ve onun bir parçası haline gelir; gerçekten önemli olan tek gerçekliktir. Toplumsal yaşam tarihe değil, ritüele dayalıdır; değişimlerin birbirini izlemesinden değil, zamansız geçmişin ritmik yinelenmesinden oluşur. Hep şimdide olan bu geçmiş, bir taklit modeli işlevi görerek ve periyodik olarak ritüelde gerçekleştirilerek toplumu değişimden korur. Geçmişin ikili bir doğası vardır: Değişimden etkilenmeyen, değişmez bir zamandır; bir zamanlar olmuş olan değil, her zaman olandır. Geçmiş hem olumsallıktan hem âna bağlılıktan uzaktır; zamandır gerçi, ancak aynı zamanda zamanın yadsınmasıdır. Dün olan ile bugün olan arasındaki çelişkileri ortadan kaldırır. Değişime duyarsız olduğundan, normdur o: Her şey, zamansız geçmişte olduğu gibi olmalıdır.

Bizim zaman kavrayışımız, ilkellerin zaman kavrayışına taban tabana zıttır; bizim için zaman değişimin taşıyıcısıdır, onlar için değişimin bastırılmasını sağlayan etkendir. İlkel insanın zamanı, zamanın bir kategorisi olmaktan çok, zaman ötesi bir gerçekliktir: Özgün başlangıç. Bizimki dışında bütün toplumlar, zamanın kendisiyle uzlaştığı

bir öte yer düşlemişlerdir. Zaman artık değişmez; devinimsiz saydamlık haline geldiğinden, akışı sona ermiştir ya da sonsuzca aktığından kendisiyle özdeş kalır. Özdeşlik ilkesi üstün gelir: Karşıtlıklar ortadan kalkar; çünkü kusursuz zaman, zaman dışında var olur. Hıristiyanların ya da Müslümanların tersine, ilkel insanlar için zamandışı model daha sonra değil, daha önce vardır, zamanın sonunda değil, başlangıcın başlangıcında. Zaman silindiğinde varmamız gereken durum değil, başlangıçtan itibaren taklit etmemiz gereken şeydir.

İlkel toplum, zamanın geçişinin imlediği değişimlere korkuyla bakar; değişimler uğursuz addedilir. Bizim tarih diye adlandırdığımız şey, bir hatadır, bir günahtır. Doğu ve Akdeniz uygarlıkları, Kolomb öncesi Amerika uygarlıkları gibi, tarihe benzer kuşkularla bakmışlar, ancak onu böylesine köktenci bir biçimde reddetmemişlerdir. İlkellerin geçmişi, her zaman devinimsiz ve hep şimdidir; Doğu ve Akdeniz kültürlerinin zamanı, daireler ve spiraller halinde açılır: Dünyanın çağları. Zamansız geçmişin şaşırtıcı bir dönüşümü olarak, akıp gider, değişime uğrar, zamansal hale gelir. Geçmiş, başlangıçtaki tohumun filizlenmesi, büyümesi, kendini tüketmesi ve ölmesidir –yeniden doğmak üzere. Model, hâlâ tüm çağlardan önceki geçmiştir, gök ile yeryüzü arasındaki uyumun yönettiği başlangıcın mutlu zamanıdır. Ancak, bitkiler ve canlı varlıklarla aynı özelliklere sahip olan bir geçmiştir; değişen ve hepsinden önemlisi ölen canlı bir tözdür. Tarih, başlangıçtaki zamanın yozlaşması, ölümle biten yavaş ve amansız bir çöküş sürecidir. Yinelenme, değişim ile yok olmanın çaresidir; her çevrimin sonunda geçmiş bekler bizi. Geçmiş gelecek olan çağdır. Gelecek ikili bir imge sunar: Zamanın sonu ve onun yeniden doğuşu, arketip geçmişin yozlaşması ve onun yeniden doğuşu. Çevrimin sonu, başlangıçtaki geçmişin yeniden kazanılmasıdır –ve kaçınılmaz düşüşün başlangıcıdır. Bu kavrayış, Hıristiyanların ve modernlerin kavrayışından belirgin olarak farklıdır. Hıristiyanlar için kusursuz za-

man ebediliktir –zamanın yok olması, tarihin ortadan kalkması–; modernler için kusursuzluk –kusursuzluk diye bir şey varsa eğer– ancak gelecekte bulunabilir. Keza, geleceğimiz ne geçmişe benzer ne şimdiye; beklenmedik olanın alanıdır, oysa eski Akdenizlilerin ve Doğuluların geleceği, geçmişle örtüşür.

Batı Dünyasının, tüm zamanların modeli olan, insan ile doğa ve insan ile insan arasındaki uyumun çağı olan bu başlangıçtaki zamana verdiği bir ad vardır: Altın Çağ. Öteki uygarlıklarda –Çin, Orta Amerika– insanların oluşturduğu toplumsal yapı ile doğanın yapısı arasındaki uyumu altın değil, yeşim simgeliyordu. Yeşim, doğanın hep geri gelen yeşilini canlandırır, tıpkı altının güneşin ışığının somutlaşmış halini canlandırdığı gibi. Çevrimsel zamanın ölümlerini ve yeniden doğuşlarını dile getiren her şey gibi, yeşim ile altın da ikili simgelerdir. Bir aşamada zaman yoğunlaşmış ve katı, değerli bir töze dönüştürülmüştür, sanki değişimden ve onun yozlaştırmasından kaçmak istiyormuş gibi; ötekinde, taş ile metal yumuşak hale gelir, yeniden zaman olur ve bitki-hayvan pisliğiyle çürümüşlüğüne dönüşerek, parçalarına ayrılır. Ancak parçalarına ayrılma ve çürüme aynı zamanda yeniden doğuş ve berekettir: Eski Meksikalılar ölülerinin ağızlarına yeşimden bir boncuk koyarlardı.

Altın ile yeşimin iki anlamlılığı, çevrimsel zamanın iki anlamlılığını yansıtır: Zamansal arketip zamanda var olur ve geri gelen bir geçmişin biçimini alır – yeniden hareket edip uzaklaşmak üzere. Yeşil ya da altın, mutlu zaman bir uyum zamanıdır, yalnızca bir an süren zamanların birleşmesidir. Gerçek bir uyumdur; zamanın bir yeşim ya da altın damlasında yoğunlaşmasını dağılma ve çürüme izler. Yinelenme bizi tarihin değişimlerinden, bizi o değişimlere daha sert bir biçimde maruz bırakmak üzere kurtarır. Tarihin değişimleri, rastlantı, günah ya da hata olmaktan çıkıp, amansız bir sürecin birbirini izleyen anları haline gelirler. Tanrılar da kaçamaz çevrimden. Mısırlılarla

Yunanlılardan Azteklere, bütün mitolojiler tanrıların doğuşunun, ölüşünün ve yeniden doğuşunun öyküsünü anlatır. Bir Nahuatl şiirinde Quetzalcoatl "denizin sularının göğün sularıyla birleştiği yerde" gözden yok olur. Alacakaranlığın gündoğumuna dönüştüğü yerde aynı ufukta yeniden belirecektir.

Zaman çevriminin dışına çıkmanın hiçbir yolu yok mudur? Hindistan, uygarlığının başlangıcından beri tam anlamıyla zaman değil, onun yadsınması olan bir öte yer hayal etmiştir: Kendisiyle özdeş olan devinimsiz bir varlık (Brahman) ya da aynı şekilde devinimsiz boşluk (Nirvana). Brahman hiç değişmez ve onun hakkında var olduğu dışında hiçbir şey söylenemez; Nirvana hakkında ise hiçbir şey, hatta var olduğu bile söylenemez. Her iki durumda da, zamanın ve dilin ötesinde bir gerçeklikle karşı karşıyayız, evrensel değillemenin adları dışında hiçbir ada izin vermeyen bir gerçeklik, çünkü o ne bu ne şudur, ne de ötede uzanandır. Ne bu ne de şudur, ama gene de vardır. Hint uygarlığı çevrimsel zamanı bozmaz; ampirik gerçekliğini yadsımaksızın onu çözüp, maddesel olmayan bir hayale dönüştürür. Değişimi bir yanılsamaya indirgeyen bu zaman eleştirisi, tarihe karşı çıkmanın bir başka, daha radikal yoludur. İlkel insanın zamansız geçmişi zamansal hale gelir, ete kemiğe bürünür ve Akdeniz ile Doğu uygarlıklarının çevrimsel zamanına dönüşür; Hindistan, çevrimleri çözer: Onlar harfi harfine Brahman'ın düşüdür. Tanrı her uyandığında, düş çözülür. Bu düşün süresi beni dehşete düşürüyor; şimdi içinde yaşadığımız çağ –daha doğrusu, ayırt edici özelliği zenginliğin adaletsiz paylaşımı olan bu çağın düşü– dört yüz otuz iki bin yıl sürecektir. Tanrının her uyanışında yeniden uyumaya ve aynı düşü görmeye yazgılı olması daha da dehşete düşürüyor beni. Hem canavarsı hem tekdüze olan bu uçsuz bucaksız, dairesel düş onu gören için gerçekdışı, ancak düşte görülen bizler için gerçektir. Bu metafizik köktenciliğin tehlikesi, insanın evrensel yadsımadan kaçamamasıdır. Gerçekdışı çevrimleriy-

le tarih ile çeşniden ve niteliklerden yoksun bir gerçeklik arasında insana ne kalıyor? Her ikisi de yaşanmaz yerler (bkz. Not 1).

Hindistan çevrimleri yok etti; Hıristiyanlık onları böldü. Aydınlanma ânından önce Gautama geçmiş yaşamlarını anımsar ve öteki evrenlerle öteki kozmik çağlarda, boşlukta yok olan başka Gautama'lar görür. İsa yeryüzüne yalnızca bir kez gelmiştir. Hıristiyanlığın yaygınlık kazandığı dünya, o dünyanın kaçınılmaz çöküşüne olan inancın zihinleri sürekli meşgul ettiği bir dünyaydı ve insanlar bir çevrimin sonunu yaşamakta oldukları kanısındaydılar. Kimi zaman bu fikir neredeyse Hıristiyan bakış açısından dile getirilmiştir: "Yeryüzüne özgü öğeler çözülecek ve hepsi yok olacaktır, hepsi başlangıçtaki masumluğuyla yeniden yaratılabilsin diye". Seneca'nın söylediği bu sözün ilk bölümü, Hıristiyanların inandıkları ve umdukları şeye karşılık gelmektedir: Dünyanın sonunun yakın olduğu fikrine. Yeni dine geçişlerin sayısının onca yüksek oluşunun nedenlerinden birinin, sonun yakın olduğu inancı olması mümkündür. Hıristiyanlık insanlığı bekleyen bir tehdide bir yanıt sunuyordu. Dünyanın daha binlerce yıl varlığını sürdüreceğini bilse, bunca insan Hıristiyanlığa geçer miydi? Aziz Augustinus insanlığın Âdem'in günahından İsa'nın özverisine uzanan ilk çağının altı bin yıldan biraz daha az sürdüğünü ve son çağın, bizim çağımızın, yalnızca birkaç yüzyıl süreceğini düşünüyordu. Pagan filozofların çevrimsel zamanı, bir altın çağın dönüşünü imliyordu; ancak bu evrensel yeniden doğuş, çöküşe doğru amansız bir hareket içinde yalnızca kısa bir soluk alma ânı olmanın ötesinde, bireysel kurtuluşla eşanlamlı değildi. Hıristiyanlık kişisel kurtuluşu vaat ediyordu, dolayısıyla onun utkusu temel bir değişime yol açtı: Kozmik dramın başkahramanı, artık dünya değil insandı –ya da daha çok Her İnsan. Tarihin ağırlık merkezi değişmişti. Paganların çevrimsel zamanı sonsuz ve yansızdı; Hıristiyan zamanı ise sonlu ve bireyseldi.

Augustinus çevrimler fikrini ilginç argümanlarla çürütür. Rasyonel ruhların, pagan filozofların sözünü ettiği tüm o yaşamları yaşamış olduklarını anımsamamalarını saçma bulur ve bilgelik ile ebedi dönüşü bir arada önermenin daha da saçma olduğunu düşünür: "Bilgelik kazanmış olan ölümsüz ruh nasıl olur da aldatıcı bir saadet ile gerçek bir mutsuzluk arasında bu sonsuz göçlere tabi kılınabilir?" Çevrimsel zaman imgesi bir şeytan tasarımı haline gelir ve yüzyıllar sonra Ramon Llull'a şunu söyletecektir: "Cehennemde çekilen acı, dairenin devinimi gibidir". Sonlu ve bireysel olan Hıristiyan zamanı geri döndürülemezdir. Aziz Augustinus, Platon'un sayısız çevrimler boyunca Atina'da Akademi adında bir okulda aynı öğrencilere aynı öğretileri öğretmeye mahkûm edildiğinin doğru olmadığını söyler: "İsa, günahlarımız için yalnızca bir kez ölmüştür; ölüler arasından yeniden doğacak ve bir daha ölmeyecektir". Hıristiyanlık, çevrimleri kırıp sonlu ve geri döndürülemez bir zaman fikrini getirdiğinde, zamanın "ötekiliğini" vurgulamıştır; zamanın kendisinden kopma, bölünme ve kendisinden ayrılma, başka ve her zaman farklı bir şey haline gelme özelliğini belirginleştirmiştir. Âdem'in Cennetten kovuluşu, Cennetin ebedi şimdiliğini bölmüştür: Ardışık zamanın başlangıcı, ayrılığın başlangıcıdır. Sürekli olarak ayrışan zaman, sürekli olarak başlangıçtaki kopuşu, başlangıçtan kopuşu yineler: Ebedi şimdinin, her biri farklı, biricik olan bir düne, bir bugüne, bir yarına bölünmesi. Bu sürekli değişim, kusurluluğun işareti, Günahın göstergesidir. Sonluluk, geri döndürülemezlik ve başkalık, kusurluluğun tezahürleridir. Her an biricik ve seçiktir, çünkü ayrıdır, birlikten kopmuştur. Tarih, İlk Günahla eşanlamlıdır.

Tarihsel zamanın heterojenliğinin karşıtı, bütün zamanlardan sonra gelen zamanın birliğidir. Ebediyette karşıtlıklar sona erir, her şey birbiriyle uzlaşır ve bu uzlaşmada kusursuzluk ilk ve son birliğini gerçekleştirir. Son Yargıdan sonra ebedi şimdinin gelişi, ölümlerin ölümüdür

–değişimin ölümü. Hıristiyan ebediliğinin olumlanması, Hindistan'ın olumsuzlamasından daha az ürkütücü değildir. Oburların bir pislik gölünde acı çektikleri Cehennemin üçüncü halkasında Dante bir yurttaşıyla, Ciacco adlı sefil bir adamla karşılaşır. Floransa'da meydana gelecek yeni felaketlerle ilgili kehanetlerde bulunduktan – günahkârların geleceği görme yetisi vardır– ve Dante'den yeryüzüne döndüğünde insanlara kendisini anımsatmasını istedikten sonra, zavallı Ciacco pis suyun altına gömülür. "Bir daha çıkmayacak", der Vergilius, "meleğin borazanı çalıncaya dek", yani son yargı gününe kadar. Dante kılavuzuna "büyük yargı"dan sonra bu ruhun çektiği acının daha büyük mü daha hafif mi olacağını sorar. Ve Vergilius onu yanıtlar: Daha fazla acı çekecektir, çünkü daha büyük bir kusursuzluk durumunda, gerek mutluluk gerek acı daha büyük olmalıdır. Zamanın sonunda her şey ve her varlık daha eksiksiz olarak kendileri olacaktır: Cennetteki sevincin bütünlüğü tam olarak ve noktası noktasına Cehennemdeki acı çekişin bütünlüğüne karşılık gelir.

İlkellerin zamansız geçmişi, çevrimsel zaman, Budist boşluk, Brahman ya da Hıristiyan ebedilikte karşıtların çözülmesi: Zaman kavrayışları yelpazesi çok geniştir, ancak bu çeşitlilik tek bir ilkeye indirgenebilir. Farklı olsalar bile, bütün bu arketipler, değişimi yok etmeye ya da hiç olmazsa en aza indirmeye yönelik girişimlerdir. Gerçek zamanın çoğulluğunu ideal bir zamanın birliğiyle, zamanın ötekiliğini ise zaman ötesindeki bir zamanın kimliğiyle karşı karşıya koyarlar. Budist boşluk ya da Hıristiyan ontoloji gibi daha radikal girişimler, zamanın geçişine içkin olan ötekilik ve karşıtlığın tamamen yok olduğu, onun yerine zamansız bir zamanın geçtiği kavrayışlar önerirler. Öteki zaman arketipleri, ya zamanların sürekli olarak şimdi haline gelen çok eski bir geçmişte birleşmesi ya da dünyanın çevrimleri veya çağları fikriyle, karşıtlıkları tümüyle bastırmaksızın onların uyumlu hale getirilmesine yöneliktirler. Çağımız bu düşünce biçimleriyle ansızın bağlarını koparır. Hıristiyanlığın tekyönlü ve geri döndü-

rülemez zamanını devralmış olan çağımız, Hıristiyanlığın çevrimsel anlayışlara olan karşıtlığını benimser, ancak aynı zamanda Hıristiyan arketipi yadsıyıp, insanın kendi kendine oluşturduğu bütün zaman fikirlerini ve imgelerini yadsıyan bir zamanı olumlar. Modern çağ, değişimi yücelten ve onu bir temele dönüştüren ilk çağtır. Farklılık, ayrılık, ötekilik, çoğulluk, yenilik, evrim, devrim, tarih –bu sözcüklerin hepsi tek bir sözcüğe sığdırılabilir: Gelecek. Geçmiş değil, ebediyet de değil, olan zaman değil, henüz olmayan ve her zaman gelecek olan zaman: Bizim arketipimiz budur.

Hintli bir Müslüman olan Mirza Abû Tâleb Han, on sekizinci yüzyılın sonunda İngiltere'ye gitmiş, dönüşünde izlenimlerini yazmıştır. Onu en çok şaşırtan şeyler arasında –teknolojik gelişmelerin, bilimin durumunun, İngiliz kızların ("Cennet ağaçlarının gölgesinde uzanma isteğini tümüyle yok eden yeryüzü selvileri") yanı sıra– ilerleme fikrini görüyoruz:

> Ingilizlerin kusursuzluğun ne anlama geldiği konusunda çok tuhaf görüşleri var. Onun, tamamıyla karşılaştırmaya dayalı ideal bir nitelik olduğunda ısrar ediyorlar; insanlığın aşama aşama vahşilik durumundan filozof Newton'un yüce erdemine yükseldiğini, ancak kusursuzluğa ulaşmak bir yana, gelecek çağlarda filozofların, Newton'un buluşlarını tıpkı şimdi bizim vahşilerde sanatların kaba durumunu değerlendirirken gösterdiğimiz küçümsemeyle değerlendirmelerinin mümkün olduğunu söylüyorlar.

Abû Tâleb için kusursuzluğumuz ideal ve görecedir. Gerçekliği yoktur ve olmayacaktır; her zaman yetersiz ve eksik olacaktır. Kusursuzluğumuz, olan değil, olacak olan şeydir. Eskiler gelecekten korkuyor ve onu arındıracak formüller yaratıyorlardı; biz onun parıltılı yüzünü görmek için yaşamlarımızı verirdik –asla görmeyeceğimiz yüzünü.

2

Geleceğin Başkaldırısı

Her toplumda kuşaklar yinelemelerden ve değişimlerden oluşan bir ağ örer. Şu ya da bu biçimde, açıkça ya da sessizce, "Eskiler ile Modernler kavgası" her çevrimde yenilenir. Ne kadar tarihsel çağ varsa, o kadar "modern dönem" vardır. Gene de, bizimki dışında hiçbir toplum gerçekte kendini "modern" olarak adlandırmamıştır. Eğer modernlik yalnızca zamanın geçişinin bir sonucuysa, kendini "modern" olarak adlandırmak, modernliği çok çabuk yitirmeye razı olmak demektir. Modern çağ gelecekte nasıl adlandırılacak? Belki de her şeyin izini silip yok eden kaçınılmaz erozyonu geciktirmek için, öteki toplumlar bir tanrının, bir inancın ya da bir yazgının adıyla bilinmeyi seçmişlerdir: İslam, Hıristiyanlık, Orta Krallık –bu adlar, değişmez bir ilkeye ya da en azından kalıcı fikir ve imgelere göndermede bulunmaktadır. Her toplum kendi temel taşı haline gelecek olan ad üzerinde karar kılar, seçimiyle kendisini tanımlar ve başkalarına karşı kendini olumlar. Adlandırmak dünyayı ikiye böler: Hıristiyanlar ile Paganlar, Müslümanlar ile Kâfirler, uygar insanlar ile barbarlar, Toltekler ile Çiçimekler, biz ve ötekiler. Bizim toplumumuz da dünyayı ikiye bölmektedir: Eskiye karşı modern. Bu bölme, modern ile geleneksel, eski ile yeni arasındaki ikili ayrımı yarattığı toplumun içinde ve onun dışında etkisini gösterir. Avrupalılarla onların Kuzey Amerikalı torunları öteki kültürlerle ve uygarlıklarla her karşılaştıkla-

rında, onları *geri* olarak adlandırmışlardır. Bir ırkın ya da bir uygarlığın kendi biçimlerini başkalarına dayatması ilk kez olan bir şey değildir; ancak hiç kuşkusuz, insanların değişmez bir ilkeyi değil, değişmenin kendisini evrensel bir ilke olarak belirlemeleri ilk kez olmaktadır. Müslümanlar ya da Hıristiyanlar yabancının aşağılığını bir inanç farkına dayandırmışlardı; Yunanlılar, Çinliler ya da Toltekler için yabancı aşağıydı, çünkü o bir barbar, bir Çiçimekti. On sekizinci yüzyıldan beri Afrikalılar ya da Asyalılar modern olmadıkları için aşağı olmuşlardır. Batı dünyası kendisini değişim ve zamanla özdeşleştirmiştir ve Batı'nın modernliği dışında bir modernlik yoktur. Artık barbarlar, Kâfirler ya da Paganlar kalmamıştır; daha çok, yeni Putperest Köpekler milyonlarla ölçülmektedir, ancak onlara "az gelişmiş halklar" denmektedir.

"Az gelişmiş" –bu sıfat, Birleşmiş Milletler'in donuk ve iğdiş edilmiş diline aittir. Sözcüğün antropoloji ya da tarih alanlarında kesin bir anlamı yoktur; bilimsel değil, bürokratik bir terimdir. Belirsizliğine karşın ya da belki de o yüzden, iktisatçılar ile sosyologların gözde terimlerindendir. Anlam bulanıklığı iki sözde-fikri maskeler: İlki, tek bir uygarlığın var olduğunu ya da farklı uygarlıkların tek bir modele –modern Batı uygarlığı– indirgenebileceğini değişmez bir gerçek olarak kabul eder; ikincisi, toplumlarda ve kültürlerde değişimlerin doğrusal ve ilerlemeci olduğunu ve ölçülebileceğini kesinler. Modern çağı uygarlıkla ve her ikisini Batı'yla özdeşleştirme eğilimi öylesine yaygınlık kazanmıştır ki, Latin Amerika'da birçok insan kültürel az gelişmişliğimizden söz etmektedir. Bir kültür nasıl az gelişmiş olabilir? Shakespeare, Dante'den daha "gelişmiş" midir ve Hemingway'le karşılaştırıldığında Cervantes "az gelişmiş" midir? Bilim alanında bir bilgi birikimi olduğu doğrudur ve bu anlamda gelişmeden söz edilebilir. Ancak bu bilgi birikimi hiçbir biçimde bugünün bilim adamlarının dünün bilim adamlarından daha "gelişmiş" olduğunu ima etmez. En azından teknolojiden ve onun toplumsal

sonuçlarından söz ettiğimizde, gelişme kavramının geçerli olduğu öne sürülebilir. Tam olarak bu anlamıyla gelişme kavramını anlamca bulanık ve tehlikeli buluyorum. Teknolojinin dayandığı ilkeler evrenseldir: bu ilkelerin uygulanması ise değildir. Kuzey Amerika teknolojisinin Meksika'da düşüncesizce uygulanması, birçok talihsizliklere ve yaşam tarzımızla kültürümüzün aşamalı olarak yozlaşmasına yol açmıştır. Bu, nostaljik ilerleme aleyhtarlığı değildir; yegâne gerçek ilerleme aleyhtarları, her ne pahasına olursa olsun ilerleme batıl itikadını savunanlardır. Bundan kaçamayacağımızı biliyorum; "gelişme"ye yazgılıyız, ancak en azından cezayı daha insancıl hale getirelim.

Gelişme, ilerleme, modernlik –modern çağ ne zaman başlamıştır? Geçmişin büyük kitaplarını okuyabileceğimiz birçok tarz arasında benim yeğlediğim bir tanesi var: Onlara ne olduğumuzu görmek için değil, olduğumuz şeyi yadsıyan nokta açısından bakmak. Dante'ye dönüyorum, Dante tam da geleneğimizin büyük şairlerinden en az güncel olanı olduğu için. Dante ile Vergilius yanan mezarların oluşturduğu çok geniş bir alandan geçmektedirler; burası Cehennemin, Epikurosçular ile maddeci filozofların yandığı altıncı halkasıdır. Bir mezarda Floransalı bir soyluya, Farinata degli Uberti'ye rastlarlar, Farinata ateşin neden olduğu acıya cesaretle göğüs germektedir. Farinata, Dante'nin sürgününü önceden bildirir ve sonra Dante'nin bir sorusunu yanıtlarken, "Geleceğin kapısı kapandığında" geleceği görme yetisinin bile kendisinden alınacağını söyler. Son Yargıdan sonra önceden görecek hiçbir şey olmayacaktır, çünkü hiçbir şey meydana gelmeyecektir. Zamanın kapanması, geleceğin sonu. Ne zaman bu bölümü okusam, yalnızca bir başka çağdan değil, aynı zamanda bir başka dünyadan bir sesi duyar gibi olurum. Gerçekte de bu korkunç sözleri dile getiren bir başka dünyadır. Tanrı'nın ölümü teması bir klişe haline geldi, ancak bir gün geleceğin kapılarının kapanacağı fikri... bazen bu fikre gülüyorum, bazen ürpertiyor beni.

Zamanı sürekli bir akış olarak algılıyoruz, geleceğe doğru sonsuz bir hareket olarak; gelecek kapanırsa, zaman durur. Katlanması, tahammül edilmesi olanaksız bir fikir bu. İnsan soyunun kusursuzlaştırılabilirliğine olan inancımızla alay ederek ahlaki duyarlılıklarımızı; evrim ile ilerlemeye olan inancımızı yadsıyarak da aklımızı rencide ediyor. Dante'nin dünyasında kusursuzluk, değişim ile devinimsizlik ötesinde bir durumla, varoluşun doluluğuyla eşanlamlıdır. Tarihin değişen ve sonlu zamanından kurtulduğunda her şey ne ise sonsuzcasına odur. Böyle ebedi bir şimdi, bize düşünülemez ve olanaksız gelmektedir; şimdi, tanımı gereği anlık olandır, anlık olan ise zamanın en katışıksız, en yoğun biçimidir. Ânın yoğunluğu süre içinde sabit hale gelirse, aynı zamanda bir kabus olan bir imkânsızlıkla karşı karşıya kalırız. Dante için ebediliğin sabit şimdisi, kusursuzluğun en üst noktasıdır; bizim için bu lanetlenmedir, çünkü bizi ölüm olmasa bile, yaşam da olmayan bir duruma sokar. Taştan mezarlara değil, dondurulmuş saniyelerden duvarlara canlı olarak gömülen insanlar krallığı. Bu kusursuzluk, düşündüğümüz, hissettiğimiz ve sevdiğimiz şekliyle varoluşun –kalıcı bir oluş, devinim, geleceğin değişebilir toprağına doğru ilerleme olanağı olarak varoluşun– bir yadsınmasıdır. Orada, varoluşun varoluşa ilişkin bir önsezi olduğu gelecektedir bizim cennetimiz. Modern çağ, insanın, Dante ile Farinata degli Uberti'yi aynı anda hem güldürecek hem ürpertecek bir edimi gerçekleştirme cesaretini gösterdiği anda başlar: Geleceğin kapılarını açmak.

Modernlik, başka hiçbir uygarlıkta görmediğimiz, tamamıyla Batılı bir kavramdır. Öteki uygarlıklar, bir yadsıma olarak bile bizim zaman fikrimizi çıkarsamanın olanaksız olduğu zaman imgeleri ve arketipler koyutlarlar. Budistlerin boşluğunun, Hinduların ayrımlaştırılmamış oluşunun, Yunanlıların, Çinlilerin ve Azteklerin çevrimsel zamanının ve ilkel insanın arketipsel geçmişinin bizim zaman fikrimizle herhangi bir bağlantısı yoktur. Ortaçağ Hı-

ristiyan toplumu zamanı sonlu, ardışık ve geri döndürülemez bir süreç olarak algılamıştır; zaman tüketildiğinde –ya da şairin dediği gibi, geleceğin kapısı kapandığında– ebedi bir şimdi hüküm sürecektir. Tarihin sonlu zamanında, burada ve şimdide, insan kendi ebedi hayatıyla kumar oynar. Bizim modern zaman fikrimiz, ancak bu geri döndürülemez zaman kavrayışı içinde ve ancak Hıristiyan ebediliğinin bir eleştirisi olarak ortaya çıkabilirdi. Evet, İslam kültüründe zaman arketipi Hıristiyan zaman arketipine benzerlik göstermektedir; ancak orada, birazdan söz edeceğimiz bir nedenden ötürü, ebedilik eleştirisinin ortaya çıkması olasılığı yoktu. Ve modernliğin özü, ebediliğin eleştirisidir: Modern zaman eleştirel zamandır.

Tarih çelişkilerle doludur ve her toplumda toplumsal, siyasal ve dinsel çelişkiler vardır. Toplumlar bu çelişkiler nedeniyle yaşar ve ölürler. Zaman arketipinin bir işlevi, bu çelişkilere karşı ideal ve zamansız bir çözüm sunmak ve böylece toplumu değişimden ve ölümden korumaktır. Bu nedenle, her zaman fikri, bir şairin değil, bir ırkın yarattığı bir eğretilemedir. Ancak bu büyük kolektif zaman imgeleri ilahiyatçılar ve filozoflar tarafından kavramlara dönüştürülüp; aklın ve eleştirinin süzgecinden geçerek, özdeşlik ilkesinin az çok yeterince tanımlanmış versiyonları haline gelirler. Bazen karşıtlıkların ortadan kaldırılması radikal olur: Budist eleştiri, evrensel boşluğu, bir Mahayana Sutra'nın söylediğine göre kendi boşluğu da dahil olmak üzere her şeyden âri olduğu için hakkında hiçbir şey söylenemeyen bir mutlağı olumlayarak "ben" ve "dünya" terimlerinden kendini kurtarır. Başka durumlarda, çelişik öğeler ortadan kaldırılmaz, uzlaştırılır, birbiriyle uyumlu hale getirilir, Çin'in zaman felsefesinde olduğu gibi. Çelişkinin patlayarak, sistemi mahvetme olasılığı hem zihinsel hem gerçek bir şeydir. Mantıksal tutarlılık çökerse, toplum temellerini yitirir ve çöker. Bu arketiplerin kapalı ve kendine yeterli doğası, hiçbir şeyin onları etkileyemeyeceği iddiası ve değişime dirençleri buradan kaynaklanmaktadır. Bir

toplum arketipini değiştirebilir – belki de çoktanrıcılıktan tektanrıcılığa ya da çevrimsel zamandan İslam veya Hıristiyanlığın sonlu ve geri döndürülemez zamanına geçebilir– ancak arketipler ne değişmiş olur ne de dönüşmüş. Bu evrensel kuralın tek istisnası Batı toplumudur.

Hıristiyanlığa özgü ikili kavrayış, Yahudi tektanrıcılığı ile pagan felsefenin ikili mirasından kaynaklanır. Yunanlıların Oluş fikri –bu fikrin, Sokrates öncesi düşünürlerden Epikurosçulara, Stoiklere ve yeni-Platonculara uzanan herhangi bir değişkesi– evreni yaratan bireysel bir Tanrı şeklindeki Yahudi fikriyle bağdaşmaz. Hıristiyan felsefesi bu çelişkiyi çok iyi biliyordu. Bu, Kilise Babalarından başlayarak Hıristiyanlığın ana teması olmuş ve Skolastik felsefe onu olağanüstü incelikli bir onotolojiyle çözmeye çalışmıştır. Modern çağ kaynağını, onu çözmenin olanaksızlığından alır. Akıl ile vahiy arasındaki tartışma Arap dünyasını da ikiyi bölmüştür, ancak orada zaferi vahiy kazanmıştır: Felsefenin ölümü, Batı'da olduğu gibi Tanrı'nın ölümü değil. Ebediliğin zaferi geleceğin kapılarını kapamış ve özdeşlik mutlak bir zafer kazanmıştır: Allah Allah'tır. Batı dünyası totolojiden kaçmış, ancak çelişkiye düşmüştür.

Modern çağ Tanrı ile Oluş arasındaki, akıl ile vahiy arasındaki çelişki çözümsüz addedildiğinde başlamıştır. İslam'da olanın aksine, akıl tanrısallık pahasına gelişmiştir. Tanrı tek ve bölünmezdir (O, ötekiliğe ancak varolmama günahı olarak katlanır); oysa akıl kendinden kopma eğilimi gösterir. Kendi üzerine her düşündüğünde, ikiye bölünür; kendisine her bakışında, *öteki* olduğunu keşfeder. Akıl birliği amaçlar, ancak tanrısallıktan farklı olarak, ne dinginliğe kavuşur ne de birlikle özdeşleşir; dolayısıyla, birliği ve çoğulluğu birleştiren Teslis, aklın nüfuz edemeyeceği bir gizdir. Birlik düşünsel hale gelirse, öteki haline gelir: Kendisini ötekilik olarak algılar. Akıldan yana çıkmakla Batı kendisini her zaman öteki olmaya ve kendisini ancak sürekli olarak kendini yadsıma yoluyla gerçekleştirmeye mahkûm etmiştir.

Modern çağın ilk günlerinde oluşturduğu metafizik sistemlerde, akıl yeterli bir ilke olarak ortaya çıkar: O, kendi kendisinin ve dünyanın temelidir. Ancak bu sistemlerin yerini, aklın öncelikle eleştiri olduğu başka sistemler almıştır. Kendine dönen akıl, sistemler yaratmaya son vermiştir. Sınırlarını irdelemiş, kendini yargılamış ve bu yargılamayla yol gösterici bir ilke olarak kendini yok etmiştir. Bu özyıkımda akıl yeni bir temel bulmuştur. Eleştirel akıl, bizim yönetici ilkemiz, kendine özgü bir biçimde yönetir: Eleştiriden bağışık sistemler kurmak yerine, kendi kendisinin eleştirmeni olarak hareket eder. Çözdüğü ve kendisini çözümleme, kuşku ve yadsıma nesnesi olarak koyduğu ölçüde yönetir. Bir tapınak ya da bir kale değil, açık bir alandır, bir meydan ile bir yol, bir tartışma, bir yöntemdir –sürekli olarak kendisini yapan ve bozan bir yol, tek ilkesi bütün ilkelerin irdelenmesi olan bir yöntem. Eleştirel akıl, kendi ölçülerinin kesinliği nedeniyle, zamansallığı vurgular. Hiçbir şey kalıcı değildir; akıl, değişim ve ötekilik ile özdeş hale gelir. Bizi yöneten, çok geniş çaplı ve tekdüze totolojileriyle özdeşlik değil, ötekilik ve çelişkidir, eleştirinin başdöndürücü tezahürleridir. Geçmişte eleştirinin amacı hakikatti; modern çağda hakikat eleştiridir. Ebedi bir hakikat değil, değişim hakikati.

Hıristiyan toplumunun çelişkisi, akıl ile vahiy arasındaki karşıtlıktı, kendisini düşündüğü düşünülen Oluş ile yaratıcı bir persona olan Tanrı. Modern çağın çelişkisi, zamansal olmayan bir ilkeye değil, değişim ilkesine dayalı sistemler kurma girişimlerinde belirir. Hegel felsefesini bölünmeye karşı bir tedavi olarak adlandırmıştır. Ancak modern çağ, Hıristiyan toplumunun bölünmesiyse ve temelimizi oluşturan eleştirel akıl sürekli olarak bölünüyorsa, kendimizi ve temelimizi yadsımadan bölünme hastalığından nasıl kurtulabiliriz? Batı'nın sorunu karşıt öğeleri yok etmeksizin onları nasıl bir tür birlik içinde bir araya getireceğiydi. Öteki uygarlıklarda, karşıtlar arasındaki çelişkileri çözmek birleştirici bir olumlamaya doğru ilk adımdı.

Katolik dünyada varlık derecelerinin ontolojisi karşıtlıkları neredeyse tamamıyla ortadan kaldıracak derecede hafifletme olanağını da sunuyordu. Aynı girişimi modern çağda diyalektik üstlenir, ancak bunu paradoksa başvurarak gerçekleştirir –yadsımayı, terimleri birleştiren köprü haline getirerek. Diyalektik, antagonizmleri, karşıtlıkları azaltarak değil ağırlaştırarak sona erdireceğini iddia eder. Kant diyalektiğe "yanılsamaların mantığı" demişti; ancak Hegel, kavramın olumsuzluğu sayesinde, Kant'ın "kendinde şey" olarak bilinen felsefi skandalını ortadan kaldırmanın mümkün olduğunu ısrarla belirtmişti. Hegel haklı olsa bile, diyalektiğin çelişkileri, olsa olsa hemen yeniden ortaya çıkmalarını sağlayacak biçimde yok ettiğini fark etmek için Kant'a katılmak gerekmez. Batı'nın son büyük felsefi sistemi spekülatif sayıklama ile eleştirel akıl arasında gidip gelmektedir; kendisini bir sistem olarak gösteren, ancak hemen ikiyi bölünen, bölünmeyi bölünmeyle tedavi eden bir düşüncedir. Modern çağın bir ucunda Hegel ile onun maddeci izleyicileri vardır; ampirizmden Nietzsche'ye, modern dilbilim ile analitik felsefeye uzanan öteki uçta ise bütün sistemlerin eleştirisi. Bu karşıtlık Batı dünyasının varlık nedenidir [raison d'être] –onun kökeni ve gelecekteki ölümüdür.

Modern çağ bir ayrılmadır. "Ayrılma"yı en bariz anlamıyla kullanıyorum: Bir şeyden uzaklaşmak, bir şeyden kopmak anlamında. Modern çağ, Hıristiyan toplumdan bir kopuş olarak başlar. Kökenlerine bağlı olduğundan, sürekli bir kopma, kesintisiz bir bölünmedir; her kuşak, kuruluşumuzun temelini oluşturan edimi yineler ve bu yinelemeyle kendimizi yadsıyıp, yenileriz. Ayrılma bizi toplumumuzun başlagıçtakı hareketiyle birleştirir ve kopma bizi yeniden geriye kendimize fırlatır. Sanki Dante'nin imgelediği (ancak bizim için beklenmedik bir şans, tarihte yaşamamızın ödülü olan), o eziyetlerden biriymişçesine ötekilikte kendimizi arıyoruz, kendimizi orada buluyoruz ve kendi yarattığımız, yalnızca kendimizin bir yansıması olan

bu ötekiyle yek vücut olur olmaz. kendimizi bu hayalet varlıktan koparıyor ve kendi gölgemizin peşine düşerek yeniden kendimizi aramaya koşuyoruz. Bu sonsuz ileri, hep ileri harekete – neye doğru olduğunu bilmediğimiz– ilerleme adını veriyoruz.

Sürekli değişim olarak zaman fikrimiz yalnızca Ortaçağ Hıristiyan arketipiyle kopmakla kalmaz, aynı zamanda onun öğelerinin yeni bir birleşimini oluşturur: Âdem'in Düşüşünden Son Yargıya yatay zaman ve onu izleyen ebedi şimdi. İlk öğe, sonlu zaman, doğal evrimin ve tarihin neredeyse sonsuz zamanı haline gelir, ancak iki özelliği korur: Yinelenemezdir ve ardışıktır. Modern çağ, Augustinus gibi, çevrimsel zamanı doğrudan reddeder: Olaylar ancak bir kez olur, yinelenmeleri mümkün değildir. Bu zaman dramının baş oyuncusu artık bireysel ruh değil, kolektif varlıktır, insan soyudur. İkinci öğe, ebedilikte somutlaşmış kusursuzluk, tarihin bir niteliği haline gelir. Böylece, ilk kez olarak, değişime bir değer biçilmiş olur. Varlıklar ve nesneler, gerçekliklerinin ve kusursuzluklarının bütünlüğüne öteki dünyanın öteki zamanında değil, şimdiki zamanda ulaşırlar –kalıcı olmayan, ebedi şimdi olmayan bir zamandır bu. Tarih kusursuzluğumuza giden yoldur. Kendi mantığının bir sonucu olarak, modern çağ herkesin gerçekte var olan gerçekliğini değil, toplumun ve insan soyunun ideal gerçekliğini vurgulamıştır. İnsanların edimlerinin ve yapıtlarının artık dinsel anlamı olmadığında, bunlar birey üstü bir nitelik edinirler; onların anlamı öncelikle tarihsel ve toplumsaldır. Hıristiyan değerlerinin bu dönüştürümü aynı zamanda bir din-değiştirmeydi. İnsan zamanı artık ebediliğin devinimsiz güneşi etrafında dönmez; onun yerine, tarihin dışında değil, içinde bir kusursuzluk koyutlar. Bu yeni kusursuzluğun öznesi birey değil, insan soyudur; Tanrı'yla yek vücut olarak değil, yeryüzü eylemine, tarihsel eyleme katılma aracılığıyla ulaşılır ona. Skolastik felsefenin ebediliğin bir özniteliği olarak gördüğü kusursuzluk zamana yerleşti-

rilir; bunun sonucu olarak, kontemplatif yaşamın en yüksek insan ideali olduğu reddedilir ve zamansal eylemin yüce değeri olumlanır. İnsanın yazgısı Tanrı'yla değil, tarihle birleşmedir. Çalışma tövbenin, ilerleme kayranın, siyaset dinin yerini alır.

Modern çağ kendini devrimci olarak nitelendirmektedir. Birçok açıdan öyledir, ilk ve en açık olanı semantiktir: Modern dünya *revolution* sözcüğünün anlamını değiştirmiştir. Başlangıçtaki anlamın –gezegenlerin ve yıldızların dönmesi– yanına yerleştirilen, şimdi daha sık kullanılan bir başka anlamı vardır: Eski düzenden şiddetli bir kopuş ve yeni, daha adil ya da daha rasyonel bir düzenin kuruluşu. Yıldızların dönüşü, dairesel bir zamanın gözle görülür bir tezahürüydü; yeni anlamıyla *revolution* ardışık, çizgisel ve geri döndürülemez zamanın en kusursuz anlatımı haline gelmiştir. Biri geçmişin ebedi dönüşünü ima ediyordu; öteki ise geçmişin yıkılmasını ve yeni bir toplumun kuruluşunu. Ancak ilk anlam, tümüyle ortadan kalkmamıştır; bir başka dönüşümden geçmektedir. Modern anlamıyla devrim, kaçınılmaz değişim ve ilerleme olarak tarih kavramını azami tutarlılıkla dile getirmektedir. Eğer toplum evrimleşmeye son verir ve atıl hale gelirse, bir devrim patlak verir. Devrimler gerekliyse, tarih çevrimsel zaman gerekliliğiyle donanmış olur. Bu, Teslis gizi kadar çözümsüz bir gizdir, çünkü devrimler geri döndürülemez zamanın ifadeleri, dolayısıyla eleştirel aklın tezahürleridir. *Revolution* sözcüğünün iki anlamlılığı çevrimsel zamanın mitsel izleriyle eleştirinin geometrik izlerini, en eski eskilikle en yeni yeniliği açığa çıkarır. Yazgıdır ve özgürlüktür.

Büyük devrimsel değişim, geleceğin başkaldırısıydı. Hıristiyan toplumda gelecek ölüme mahkûm edilmişti; çünkü Son Yargıyı izleyen ebedi şimdinin zaferi, geleceğin sonuydu. Modern çağ terimleri tersine çevirir. İnsan tarihse ve kendisini yalnızca tarihte gerçekleştiriyorsa, tarih ileriye yönelik zaman ve gelecek kusursuzluk için seçilmiş yer ise, kusursuzluk gelecekle ilişkili olarak göreceli ve

geçmişle ilişkili olarak mutlak ise, o zaman gelecek zamansal üçgenin merkezi haline gelir. Şimdi için bir mıknatıs, geçmiş için bir mihenk taşıdır. Hıristiyanlığın sabit şimdisi gibi ebedidir. Geleceğimiz tarihin bir yansıması olmakla birlikte, tarihin ötesindedir, değişimden ve rastlantıdan çok uzaktır. Hıristiyanların ebediliği gibi, zamanın öte yanında uzanır; geleceğimiz aynı anda ardışık zamanın yansıması ve onun yadsınmasıdır. Modern insan geleceğe doğru itilmektedir, tıpkı Hıristiyanın cehenneme ya da cennete doğru itildiği gibi.

Hıristiyan ebediliği tüm çelişkilere ve kaygılara karşı, tarihin ve zamanın sonuna karşı bir çözümdü; geleceğimiz, kusursuzluğun deposu olmakla birlikte, ne bir durma noktası ne de sondur; aksine, sürekli bir başlangıçtır, kalıcı bir ileriye doğru harekettir. Geleceğimiz bir cehennem/cennet'tir: Cennettir çünkü arzu toprağıdır, cehennemdir çünkü tatminsizliğin yuvasıdır. Bir bakış açısından kusursuzluğumuz her zaman görecelidir; öteki bakış açısından, ulaşılması ve dokunulması olanaksızdır. Tarihin vaat edilmiş toprağı olan gelecek ulaşılması olanaksız bir alandır. Kendi zaman arketipimize, modern dünyanın Hıristiyan ebediliğe, Hıristiyanlığın ise antikçağın dairesel zamanına yönelttiği eleştiriyi getirebiliriz. Değişime gereğinden çok değer verilmesi, geleceğe, olmayan bir zamana, gereğinden çok değer verilmesine yol açmaktadır.

Modern edebiyat modern midir? Modernliği belirsizdir: Şiir ile modern dünya arasındaki çelişki ön-romantiklerle başlar ve bugüne dek uzanır. Bu çelişkiyi, tüm evrimi boyunca değil –bir edebiyat tarihçisi değilim–, onu en açık olarak ortaya koyan anları ve yapıtları vurgulayarak betimlemeye çalışacağım. Bu yöntem keyfi görünürse, yalnızca nedensiz bir keyfiliğe kapılmadığımı öne sürebilirim. Benim görüşlerim, İspanyol-Amerikalı bir şairin görüşleridir; bu tarafsız bir inceleme değil, kendi kö-

kenlerimin bir keşfi, kendimi tanımlamaya yönelik dolaylı bir girişimdir. Düşüncelerim, Baudelaire'in "taraflı eleştiri" adını verdiği ve yegâne geçerli eleştiri türü olarak değerlendirdiği eleştiri kapsamına girer.

Modern çağı, bir yadsımadan doğan bir eleştiri çağı olarak tanımlamaya çalıştım. Bu yadsıma kendini en çarpıcı açıklıkla zaman imgemizde gösterir. Hıristiyanlık, ebediliği kusursuzluğun yeri olarak kavrayarak, geleceğin silinmesini koyutlamıştır. Modernlik, Hıristiyan ebediliğinin bir eleştirisi olarak başlar. Onun eleştirisi, Hıristiyan zaman fikrinde somutlaşan öğeleri yeni bir birleşim içinde kullanmıştır; cennet ve cehennem değerleri yeryüzüne taşınmış ve tarihe aşılanmıştır. Ebedilik silinmiştir; onun yerine gelecek tahta oturtulmuştur. Modernlik kendisini değişim ilkesince yönetiliyor gibi görür: Eleştiri. *Tarihsel değişim* adı verilen bu eleştiri iki biçime bürünür: Evrim ve devrim. Ikisinin de anlamı aynıdır: İlerleme. İkisi de tarihtir ve ikisine de takvim düşmek mümkündür.

Eleştirel yadsıma gerek sanatı gerek edebiyatı kapsar: Sanatsal değerler dinsel değerlerden ayrı olarak görülür. Edebiyat bağımsızlığını ilan eder: Şiirsel olan, sanatsal olan, güzel olan, kendine yeterli değerler haline gelir. Sanatsal değerlerin bağımsızlığı, *nesne* olarak sanat kavramına yol açmış, bu da ikili bir yaratıyı getirmiştir: Sanat eleştirisi ve müzeler. Yazınsal alanda da modernlik kendisini "nesne" kültüyle dile getirmiştir: Şiir, roman, oyun. Bu eğilim Rönesans'da başlamış ve on yedinci yüzyılda güç kazanmıştır, ama yalnızca modern çağa yaklaştığımızda şairler bu fikrin doğasını bütünüyle fark ederler: Bir şiirin yazılması, ayrı, kendine yeterli bir gerçekliğin kurulmasını ima eder. Bu yolla eleştirel ruh, yaratıcı sürecin *içinde* somutlaşmış olur. Bu görünüşte şaşırtıcı değildir: Eleştirel bir çağa uygun olarak, modern edebiyat eleştirel bir edebiyattır. Ancak yakından bakıldığında modern şiirin modernliği paradoksal görünür. En güçlü ve karakteristik yapıtlarında – romantiklerden gerçeküstücülere uzanan gele-

neği düşünün– modern edebiyat tutkuyla modern çağı reddeder. Edebiyatımız romanı olduğu kadar lirik şiiri de kapsayan en kalıcı eğilimlerinden bir başkasında –Mallarmé ya da Joyce ile doruğuna ulaşacak olan bir eğilim– aynı derecede tutkulu ve kapsamlı bir özeleştiridir. Edebiyatın konusunun eleştirisi: Burjuva toplumu ve onun değerleri; bir nesne olarak edebiyatın eleştirisi: Dil ve dilin anlamları. Bu her iki yolda da modern edebiyat kendini yadsır ve bunu yapmakla modernliğini olumlar, onaylar.

Modern edebiyat modernliğin eleştirisi olarak başlıyorsa, bu paradoksun kendisinde somutlaştığı kişi Rousseau'dur. Onun yapıtında, başlamakta olan çağ –ilerlemenin, buluşların ve kapitalist ekonominin gelişiminin çağı– temellerinden birini bulgular ve aynı zamanda güçlü bir saldırı karşısında kalır. Jean Jacques Rousseau'nun ve onun izleyicilerinin romanlarında, düzyazı ile şiir arasındaki sürekli gidip gelme giderek şiddetlenir, düzyazının değil, şiirin lehine. Romanda, düzyazı ile şiir savaşırlar ve bu savaş romanın özünü oluşturur. Düzyazının zaferi, romanı psikolojik, toplumsal ya da antropolojik bir belgeye dönüştürür; şiirin zaferi onu bir şiire dönüştürür. Her iki durumda da roman roman olmaktan çıkar. Var olabilmesi için romanın düzyazı ile şiir arasındaki birleşmeyi gerçekleştirmesi gerekir –ne tümüyle biri ne de tümüyle öteki olmaksızın. Bu güç birleşmede düzyazı modern öğeyi temsil eder: Eleştiri, çözümleme. Cervantes'den başlayarak düzyazı yavaş yavaş savaşı kazanıyor gibi görünür, ancak on sekizinci yüzyılın sonunda ani bir deprem aklın geometrisini silip yok eder, bir sis sözel camı buğulandırır. Yeni bir güç, duyarlık, aklın kurgularını altüst eder. Yeni bir güç değildir bu, oldukça eski bir güçtür, akıldan ve tarihin kendisinden önce gelir. Yeni ve modern olanın karşısına, tarihin ve onun somut takvim tarihlerinin karşısına, Rousseau duyarlığı koyar. Bu, köklerimize bir dönüştü, başlangıçların başlangıcına: Duyarlık tarih ile takvim tarihlerinin ötesine uzanır.

Romantikler duyarlığı tutkuya dönüştürmüştür. Duyarlık, doğal dünyayla bir anlaşma, tutku ise toplumsal düzenin ihlalidir. Her ikisi de Doğadır, insanlaştırılmış Doğa; her ikisi de bedene ilişkindir. Tensel tutkular on sekizinci yüzyıl edebiyatında merkezi bir yer kaplasa da, beden ancak ön-romantikler ve romantiklerle konuşmaya başlar; düşlerden, simgelerden ve eğretilemelerden oluşmuş bir dil konuşur, kutsal ile dindışının, yüceltilmiş ile müstehcenin tuhaf bir antlaşmasıdır. Bu şiirin dilidir, aklın değil. Aydınlanma yazarlarının dilinden radikal olarak farklıdır. Marquis de Sade'ın bu dönemin en serbest ve en gözüpek yapıtında, beden konuşmaz, bu yazarın tek teması beden, bedenin kendine özgülükleri ve sapkınlıkları olsa bile. Felsefe bu iki büklüm olmuş bedenler aracılığıyla konuşur. Sade tutkulu bir yazar değildir; kendinden geçmeleri zihinseldir ve gerçek tutkusu eleştiri tutkusudur. Bedenin duruşları heyecanlandırmaz onu, onların diyalektiğinin kesinliği ve parlaklığı heyecanlandırır. On sekizinci yüzyılın öteki liberten filozoflarının erotizmi Sade'inki denli sınırsız olmamakla birlikte, eşit ölçüde mesafeli ve rasyoneldir. Felsefedir, tutku değildir. Çelişki zamanımıza dek uzanır: D.H. Lawrence ile Bertrand Russell Anglosakson püritanizmine karşı savaşmışlardır; ancak hiç kuşku yok ki Lawrence, Russell'ın bedene yönelik tutumunu kinik bulmuştur, Russell ise Lawrence'ın tutumunu irrasyonel olarak değerlendirmiştir. Aynı çelişki gerçeküstücüler ile cinsel özgürlük savunucuları arasında da vardır. Gerçeküstücüler için erotik özgürlük imgelem ve tutkuyla eşanlamlıydı, oysa ötekiler için yalnızca iki cinsin fiziksel ilişkisi sorununa rasyonel bir çözümdür. Georges Bataille, ihlalin erotizmin koşulu, hatta özü olduğuna inanıyordu; yeni cinsel ahlak, yasaklamalar kaldırılır ya da hafifletilirse, erotik ihlalin yok olacağına ya da azalacağına inanmaktadır. Blake bunu şöyle dile getirmiştir: "Both read the Bible day and night / But thou read'st black where I read white"

(İkimiz de gece gündüz Kutsal Kitap'ı okuyoruz / Ama sen kara görüyorsun benim ak gördüğüm yerde).

Hıristiyanlık eski tanrıları ve toprak, su, ateş ve hava tinlerini [geniuses] kovuşturmaya uğratmıştır. Yok edemediklerini dönüştürmüştür: Bazıları, uçuruma atılmış ve onlara cehennem bürokrasisinde bir yer verilmiştir; ötekiler cennete gitmiş ve melekler hiyerarşisinde yerlerini almıştır. Eleştirel akıl cennet ile cehennemi boşaltmış, ancak tinler toprağa, havaya, ateşe ve suya dönmüştür –erkeklerle kadınların bedenlerine dönmüşlerdir. Bu dönüşün adı romantizmdir. Duyarlık ile tutku, kayalarda, bulutlarda, nehirlerde ve bedenlerde yaşayan çoğul tinin adlarıdır. Duyarlık ve tutku kültü polemikçidir. Onda ikili bir tema varlığını sürdürür: Doğanın yüceltilmesi, tarihten önceki bir zamanın olumlanması olduğu kadar uygarlığın ahlaksal ve siyasal eleştirisidir. Tutku ile duyarlık doğallığı temsil eder: Yapay olana karşı sahih olan, sahtece yeni olana karşı gerçekten özgün olan. Tutku ile duyarlık kökenler dünyasına aittir –tarihten önceki ve sonraki, hep kendisiyle özdeş zamana. Bu başlangıca ait, duyarlı, tutkulu zamanın, tarih, ilerleme ve uygarlığa indirgenip yozlaşması, Rousseau'ya göre, insan ilk kez bir toprağın sınırlarını çizip kendi kendine "Bu benimdir" dediğinde ve ona inanacak denli aptal insanlar bulduğunda başlamıştır. Tarih özel mülkiyetle başlar. Başlangıçtaki zamanın parçalanması: Tarihin başlangıcı, eşitsizlik tarihinin başlangıcı.

Başlangıçtaki zamana ve Doğayla uzlaşmış bir insana yönelik modern özlem, Hıristiyanlık öncesi kavrayışlardan radikal olarak farklıdır. Pagan dünya gibi, tarihten önceki bir altın çağın varlığını koyutlasa bile, bu çağ çevrimsel zaman görüşüne uymaz. Mutlu çağa dönüş, yıldızların dönüşünün [revolution] sonucu değil, insanların gerçekleştirdiği devrimin [revolution] sonucu olacaktır. Geçmiş geri gelmez: Insanlar istençli ve bilinçli olarak onu yaratır ve tarihin içine koyarlar. Devrimlerin geçmişi, geleceğin alacağı biçimlerden biridir. Paganlar tarafsız bir Yazgıya ina-

nıyorlardı; modernler, Hıristiyanlığın doğrudan varisi olan özgürlüğe inanmaktadırlar. Aziz Augustinus'u şaşırtan giz –insan özgürlüğü ile tanrısal kadir-i mutlaklığın nasıl bağdaştırılacağı gizi– insanları on sekizinci yüzyıldan bu yana kaygılandırmıştır. Ne ölçüde tarih bizi belirler ve hangi noktaya kadar insan onun seyrini yönlendirip, değiştirebilir? Zorunluluk ile özgürlük paradoksuna bir başkası eklenebilir: Modern toplumun eleştirisi, bir şiddet edimi biçimini benimsemektedir. Devrim, eyleme dönüştürülmüş eleştiridir. Aynı zamanda devrim başlangıçtaki eşitler arası sözleşmenin yenilenmesi, tarihten ve eşitsizlikten önceki bir zamanın yeniden kazanılmasıdır. Bu yeniden kazanım tarihin değillenmesini ima eder, böyle bir değilleme seçkin bir tarihsel edim temelinde gerçekleşecek olsa bile: Devrimci eyleme dönüştürülmüş eleştiri. Başlangıçtaki zamana, tarih ve eşitsizlik öncesi zamana dönmek eleştirinin zaferini gösterir. Böylece, diyebiliriz ki, öneri ne kadar şaşırtıcı görünürse görünsün, yalnızca modern çağ başlangıçtaki zamana dönüşü getirebilir, çünkü yalnızca modern çağ kendisini yadsıyabilir.

On sekizinci yüzyıl sonundaki doğuşundan bu yana modern şiir, böyle bir eleştirinin eleştirisini somutlaştırmıştır. Bu nedenle modernliğinden önceye uzanan ve ona karşı olan bir ilke üzerinde temelini aramaktadır. Değişimden ve zamansal ardışıklıktan etkilenmeyen bu ilke, Rousseau'nun başlangıcın başlangıcı ilkesidir, ama aynı zamanda William Blake'in Âdem'i, Jean Paul'ün görüsü, Novalis'in analojisi, Wordsworth'ün çocukluğu, Coleridge'ın imgelemidir. Modern şiir kendini bu ilkenin sesi olarak olumlar ve kendini temelin başlangıçtaki sözü olarak görür. Şiir, tüm dinsel vahiylerden önce, toplumun özgün dilidir; aynı zamanda, tarihin ve değişimin dilidir: Devrim. Şiirin ilkesi toplumsal, dolayısıyla devrimseldir: Eşitsizlikten önceki özgün anlaşmaya dönüştür. Bireysel olup, her erkeğe ve her kadına aittir; başlangıçtaki masumluğun yeniden ele geçirilmesidir. Hem modern çağa hem Hıristi-

yanlığa karşı koyar, ancak aynı zamanda gerek modern dünyanın tarihsel zamanının onaylanması (devrim), gerek Hıristiyanlığın mitsel zamanının onaylanmasıdır (başlangıçtaki masumluk). Bir başka toplumun kurulması teması devrimci bir temadır, geleceğe başlangıcın zamanını yerleştirir; başlangıçtaki masumluğun yeniden kazanılması, Düşüşten önceki geçmişi şimdiye yerleştiren dinsel bir temadır. Modern şiirin tarihi, devrimci baştan çıkarma ile dinsel baştan çıkarma arasında gidip gelmenin tarihidir.

3

Çamurdan Doğanlar

En azından modern şiir tarihinin yarısı, şairlerin eleştirel aklın biçimlendirdiği sistemlere duydukları hayranlığın tarihidir. "Hayranlık" bu bağlamda büyülemek, şaşırtmak –ve aldatmak– anlamına gelmektedir. Alman romantikleri örneğinde olduğu gibi, çekiciliği kaçınılmaz olarak iticilik izlemiştir. Bu grup çoğunlukla Katolik, monarşik ve Fransız Devrimine düşman olarak değerlendirilir. Bununla birlikte, başlangıçta hepsi devrim hareketini coşku ve sempatiyle karşılamıştır. Gerçekten de, onların Katolikliğe ve monarşik mutlakiyetçiliğe dönüşü, her zaman iki uç arasında bölünmüş olan romantizmin iki anlamlılığının sonucu olduğu kadar, bu kuşağın karşılaştığı tarihsel ikilemden kaynaklanıyordu. Fransız Devriminin iki yönü vardı: Devrimci bir hareket olarak Avrupa toplumlarına evrensel bir insan görüşü ve yeni bir toplum ile Devlet kavrayışı sunmuş; ulusal bir hareket olarak ülke dışında Fransız yayılmacılığını ve ülke içinde Richelieu'nün başlattığı merkezileştirme politikasını güçlendirmiştir. Konsül ile İmparatorluğa karşı savaşlar eşzamanlı olarak ulusal bağımsızlık savaşları ve monarşik mutlakiyetçiliği savunma savaşlarıydı. Örneğin, Fransızlarla işbirliği yapan İspanyol liberaller siyasal fikirlerine bağlı, ancak ülkelerine bağlı değillerdi; buna karşın, öteki İspanyollar İspanyol bağımsızlığını sefil Ferdinand VII ile Kilisenin bağımsızlığı davasıyla birleştirmeye razı olmak zorunda kalmışlardı.

Siyasal koşullar bir yana, Alman romantiklerinin tutumu muhafazakâr olmaktan uzaktı. Akla Hölderlin geliyor (Blake gibi ve aynı nedenle o da dar anlamıyla romantik olmasa da: Kronolojik olarak ikisi de romantizmden biraz önce gelir ve onu aşarak günümüze ulaşırlar). Fransız Cumhuriyetine karşı İlk Koalisyon günlerinde (Haziran 1792), kızkardeşine şunları yazar: "Dua et de devrimciler Avusturyalıları yensin, çünkü aksi takdirde prensler iktidarlarını korkunç derecede kötüye kullanacaklar. İnan bana ve insan haklarının savunucuları olan Fransızlar için dua et". Bir süre sonra, 1797'de, Bonaparte'a bir od yazar –İtalya'nın kurtarıcısına, bir başka mektubunda küçümseyerek söz ettiği "bir tür diktatör"e dönüşecek olan generale değil. Hölderlin'in romanı *Hyperion*'un teması ikilidir: Diotima'ya olan sevgi ile özgür insanlardan oluşan bir cemaatin kurulması birbirinden ayrılamaz. Diotima sevgisi ile özgürlük sevgisinin birleşme noktası şiirdir. Hyperion'un ülkesinin özgürlüğü için savaşımı, aynı zamanda onun özgür bir toplum kurma savaşımıdır ve bu çobanıl cemaatin kurulması Antik Yunana dönüşü ima eder. Şiir ile tarih, dil ile cemaat, tanrısal ve insani konuşma arasında bir sınır olarak şiir –bu karşıtlıklar, modern şiirin merkezî temaları haline gelmiştir.

Rousseau'dan miras alınan özgür ve eşitlikçi bir cemaat düşü, erken dönem Alman romantiklerinde yeniden ortaya çıkar, gene sevgiyle bağlantılı olarak, ancak daha şiddetli ve daha kesin bir biçimde. Alman romantikleri sevgiyi toplumsal bağların aşılması, yüceltilmiş kadını ise erotik bir nesne olarak değil, aynı zamanda erotik bir özne olarak görmüşlerdir. Novalis, şiirsel komünizmden söz etmiş, gerek şiir üretiminin gerek tüketiminin kolektif bir edim olduğu bir toplumun hayalini kurmuştur. *Lucinda*'da (1799), Frederick Schlegel özgür aşkın savunusunu yapmıştır. Romanı bugün naif bulunabilir, ancak Novalis ona "Kinik ya da Şeytansı Fanteziler" altbaşlığını vermek istemişti. Bu söz modern edebiyatın en güçlü ve kalıcı eğilim-

lerinden birini öncelemiştir: Kutsal ile küfür, tuhaf ile groteske yönelik bir beğeni, sıradan olanla doğaüstü olanın birleşmesi, kısacası, romantiklerin büyük buluşu olan ironi sevgisi. Alman romantizmini besleyen ve yok eden, Schlegel'in kullandığı anlamıyla ironidir –her birimizde yaşayan çelişkiye duyulan sevgi ve bu çelişkinin farkında olma. Bu, şiir devrimlerinin ilki ve en gözüpek olanıydı; rüya, bilinçaltı düşünce ve erotizmin yeraltı bölgelerini keşfedecek ilk şiir devrimiydi. Aynı zamanda, geçmişe olan özlemi, estetik ve siyasal bir programa dönüştürecek olan ilk devrimdi.

Ingiliz romantikleri benzeri bir örnek sunar bize. Cambridge'de öğrenciyken, Southey ile Coleridge pantisokrasi[1] fikrini, "ataerkil çağın masumluğunu, modern Avrupa'nın incelikleri"yle birleştirecek özgür, eşitlikçi, paylaşımcı toplum olarak algılıyorlardı. Özgürlükçü komünizme dayalı devrimci tema ile başlangıçtaki masumluğun yeniden kazanılmasına dayalı dinsel tema bu şekilde iç içe geçmişti. Coleridge ile Southey, pantisokratik toplumlarını yeni kıtada kurmak üzere Amerika'ya gitmeyi kararlaştırmışlar; ancak Coleridge, Southey'in yanına bir uşak almayı istediğini öğrendiğinde kararından vazgeçmiştir! Yıllar sonra Southey'i Lake District'teki inziva köşesinde genç Shelley ile ilk karısı Harriet ziyaret etmişlerdir. Sabık Cumhuriyetçi yaşlı şair, bu genç hayranını "tıpkı kendisinin 1794'de olduğu gibi" bulmuştur; ancak Shelley, arkadaşı Elizabeth Hitchener'a yazdığı mektupta (7 Ocak 1812) bu ziyaretten söz ederken, şöyle der: "Southey, dünyanın yozlaştırdığı, göreneğin kirlettiği bir adam".

Wordsworth Fransa'ya ilk olarak 1790'da gitmiştir. Bir yıl sonra, yirmi bir yaşındayken ve Cambridge'deki eğitimini bitirmesinin üzerinden kısa bir süre geçmişken, Cumhuriyete olan coşkusu yeniden Fransa'ya dönmesine neden olmuş, orada önce Paris'te, daha sonra Orléans'da

[1] *Pantisokrasi*: Herkesin mertebe ve toplumsal konum açısından eşit olduğu bir toplumsal örgüt modeli; herkesin eşit olduğu ve yönetime katıldığı ütopik bir cemaat. (Çev.)

iki yıl kalmıştır. Wordsworth, bir Jironden sempatizanıydı. Bu gerçek, onun devrim teröründen duyduğu tiksintiyle birlikte alındığında, "Molok kabîlesi" adını verdiği Jakobenlerden neden hoşlanmadığını açıklamaktadır. Nasıl birçok yirminci yüzyıl yazarı Rus Devriminin savaşımlarında yan tuttuysa, Wordsworth de Fransız Devriminin denetimini ele geçirmeye çalışan grupların birinden yana tavır almıştır: Yitiren taraf olmuştur bu. Özyaşamöyküsel şiiri *The Prelude*'de –bu büyük şairi aynı zamanda yüzyılının en gösterişlilerinden biri haline getiren büyük harflerle dolu abartmalı üslubuyla– yaşamının en mutlu anlarından birini anlatır. Bir sahil kasabasındaki bir gündür bu ("all that I saw or felt / Was gentleness and peace"; Tüm gördüğüm ya da hissettiğim / nezaket ve huzurdu) ve Fransa'dan bir süre önce gelmiş olan bir yolcunun "Robespierre öldü" dediğini duyar. Bonaparte'a da aynı derecede antipati duyar; aynı şiirde, Papanın Napolyon'a imparatorluk tacını giydirdiğini öğrendiğinde neler hissettiğini yazar: "This last opprobrium, when we see a people / ... take a lesson from the dog / Returning to his vomit"; Son rezalet bu, bir halkın / kusmuğuna dönen bir köpekten / ders aldığını gördüğümüz).

Tarihin felaketleri ve "çağın yozlaşması"yla yüz yüze gelen Wordsworth, çocukluğa ve onun yarı saydam anlarına döner. Zaman ikiye bölünür, öyle ki, gerçekliğe bakmaktan çok, onun içinden bakarız. Wordsworth'ün gördüğü, belki de ondan önce ya da sonra hiç kimsenin görmediği biçimde, fantastik bir dünya değil, olduğu gibi gerçekliktir: Ağaç, taş, nehir, her biri sağlam, hareketi yadsımayan bir tür devinimsizlik içinde kendi gerçekliği üzerinde duran nesneler. Bu yaşayan zaman kümeleri, zihnin gözü önünden yavaşça akıp giden yerler, *öteki* zamanın, kralları ve silahlarını kuşanmış uluslarıyla, devrim meclisleri ve onun kana susamış savunucuları, giyotinleri ve darağaçlarıyla tarihin zamanından farklı bir zamanın görüsüdür. Çocukluk zamanı, imgelemin, Wordsworth'ün insanın

ötesinde bir güç olduğunu dile getirmek üzere "doğanın ruhu" olarak adlandırdığı o yetinin zamanıdır. İmgelem insana ait değildir; daha çok, yerin ve ânın ruhudur. O yalnızca gerçekliğin gerek gözle görülen gerek gizli yönlerini görmemizi sağlayan güç olmakla kalmaz, aynı zamanda Doğanın şairin gözleri aracılığıyla kendisine baktığı araçtır. İmgelem aracılığıyla Doğa bizimle ve kendisiyle konuşur.

Wordsworth'ün siyasal tutkusunun büründüğü değişik biçimler, onun özel yaşamı göz önünde bulundurularak açıklanabilir. Devrime yönelik coşkulu yılların, onun, siyasal görüşlerini değiştirir değiştirmez terk ettiği bir Fransız kızı olan Annette'e (Anne Marie Vallon) sevgisinin yılları olduğu söylenebilir. Devrim hareketlerine karşı giderek artan düşmanlık yılları, dünyayı terk ederek, karısı ve kız kardeşi Dorothy ile kırda yaşama kararıyla çakışır. Ancak bu basite indirgeyici açıklama Wordsworth'ü değil, bizi küçük düşürüyor. Bir başka açıklama var: Wordsworth'ün Jirondenlere siyasal yakınlığını, Jakobenlerin *esprit de système*'ine duyduğu nefreti, papacı evrenselciliği yadsıdığı Protestan tutumunu devrimci evrenselciliğe taşımasına yol açan ahlaki ve felsefi kanıları ve Napolyon'un kalkıştığı işgale karşı İngiliz tepkisini göz önünde bulunduran entelektüel ve tarihsel bir açıklama. Bu açıklama, liberalin devrimci despotizme duyduğu antipatiyle yurtseverin yabancı bir gücün egemenlik iddialarına duyduğu antagonizmi birleştirmektedir ve belli çekincelerle Alman romantiklerine de uygulanabilir. Erken dönem romantikler ile Fransız Devrimi arasındaki karşıtlığı, yetkecilik ile özgürlük arasındaki çatışmanın bir epizodu olarak değerlendirmek tümüyle yanlış değildir, ancak tümüyle doğru da değildir.

Hayır, bir başka açıklama daha var. Bu olgu, on dokuzuncu yüzyıl boyunca ve daha sonra, daha yoğun olarak günümüze dek farklı tarihsel bağlamlarda tekrar tekrar görülmüştür. Mayakovski'nin, Pasternak'ın, Mandelstam'ın

ve başka birçok Rus şairin, sanatçının ve yazarın deneyimlerini; gerçeküstücülerin Üçüncü Enternasyonelle polemiklerini; şiire bağlılık ile Komünist Partiye bağlılık arasında bölünen César Vallejo'nun burukluğunu; "toplumcu gerçekçilik" hakkındaki kavgaları ve –ama neden örnekleri sürdürelim ki?– aktarmaya bile gerek yok. Modern şiir, devrimci bir tutku olmuştur ve hâlâ öyledir, ancak bu tutku mutsuz bir tutku olmuştur. Bir çekicilik ve bir yadsıma söz konusu olmuştur; şairleri cumhuriyetlerinden kovanlar ise filozoflar değil, devrimcilerdir. Yadsımanın nedeni, çekiciliğin nedeniyle aynıdır: Gerek devrim gerek şiir, şimdiyi, eşitsizliğin tarihi olan tarihsel ânı yıkmaya ve *öteki* zamanı yeniden ele geçirmeye çaba gösterir. Ancak şiirin zamanı, devrimin zamanı değildir, eleştirel aklın eskimiş zamanı, Ütopyaların geleceği değildir; o, zamandan önceki zamandır, çocuğun zamansız bakışında yeniden beliren *la vie anterieure*'ün [önceki yaşam] zamanıdır.

Şiirin eleştirel akla ve onun tarihsel somutlanmaları olan devrimci hareketlere yönelik iki anlamlılığı madalyonun bir yüzüdür; madalyonun öteki yüzü, onun Hıristiyanlığa yönelik iki anlamlılığıdır. Burada da, çekicilik ve yadsıma söz konusudur. Rousseau'nun ve on sekizinci yüzyıl yaradancılığının [deizm] mirasçıları olan büyük romantiklerin hemen hepsi, din yönelimliydi, ancak Hölderlin'in, Blake'in, Coleridge'in, Hugo'nun, Nerval'in gerçek inançları neydi? Aynı soru açıkça dinsiz olduklarını açıklayanlar için de sorulabilir. Shelley'in tanrıtanımazlığı dinsel bir tutkudur. 1810'da, Thomas Hogg'a bir mektupta şunları yazar: "Ah! Hıristiyanlığın çözüleceği an için sabırsızlıkla tutuşuyorum; beni yaraladı o ... alçağı gizlice bıçaklayacağım". Bu bir tanrıtanımaz için tuhaf bir dildir ve Nietzsche'nin son dönemini önceler. Dinin reddi ve din sevgisi: Her şair kendi mitolojisini yaratır ve her mitoloji farklı inançların, yeniden keşfedilmiş mitlerin ve kişisel

saplantıların bir karışımıdır. Hölderlin'in İsa'sı bir güneş tanrısıdır ve "Tek Olan" adlı o enigmatik şiirinde, İsa Hercules'in ve "arabasını bir kaplan sürüsüne bağlayıp Hintistan'a giden" Dionysos'un kardeşine dönüşür. Novalis'in şiirlerinin Meryem'i, İsa'nın ve Hıristiyanlık öncesi Gecenin, nişanlısı Sophie'nin ve Ölümün annesidir. Nerval'in Aurelia'sı İsis'dir, Pandora'dır ve mutsuz aşkı aktris Jenny Colon'dur. Romantiklerin dinleri ve aşkları, sapkınlıklar, senkretizmler, dinden dönmeler, küfürler, din değiştirmelerdir. Romantik iki anlamlılığın, sözcüğün müzikteki anlamıyla iki modu vardır: Öznelliğin vadsınmasını nesnellik alanına sokan ironi ve varlığın bütünlüğüne bir hiçlik iması düşüren kaygı. İroni bütün görünen şeyin ikiliğini, özdeş olandaki çatlağı, aklın öteki yanını açığa çıkarır; özdeşlik ilkesinin kopuşudur. Kaygı, varolusun boş olduğunu, cennetin bir çöl olduğunu gösterir; o, dinin kırılmasıdır.

Tanrı'nın ölümü romantik bir temadır. Felsefi değil, dinseldir: Akıl açısından bakıldığında, Tanrı ne vardır ne de yok. Varsa, ölemez; yoksa, hiç var olmamış biri nasıl ölebilir? Ancak bu uslamlama, yalnızca Batının tektanrıcılığı ve çizgisel, geri döndürülemez zaman kavrayışı açısından geçerlidir. Antikçağ insanları tanrıların ölümlü olduklarını biliyorlardı; onlar, çevrimsel zamanın tezahürleriydi ve bu nitelikleriyle yeniden yaşama dönecek, yeniden öleceklerdi. Akdeniz sahil şeridinin yukarısında ve aşağısında denizciler geceleyin "Pan öldü" diyen bir ses duyuyorlardı ve tanrının ölümünü duyuran bu ses aynı zamanda onun yeniden doğuşunu duyuruyordu. Nahuatl efsanesi bize Quetzalcoatl'ın Tula'yı terk ettiğini söyler; kendini kurban eder; ikili gezegen haline gelir: Gündüz ve Akşam Yıldızı olur ve bir gün mirasını talep etmek üzere geri dönecektir. Ancak İsa vervüzüne yalnızca bir kere gelmiştir, çünkü Hıristiyanlığın kutsal tarihinde her şey biriciktir ve yinelenmeyecektir. Biri "Tanrı öldü" derse, yinelenemez bir olguyu duyurmaktadır: Tanrı ebediyen ölmüştür. Çiz-

gisel ve geri döndürülemez bir ilerleme olarak zaman kavramı içinde, Tanrı'nın ölümü düşünülmesi olanaksız bir şeydir, çünkü Tanrı'nın ölümü olumsallığın ve akıldışının kapılarını açar. Bunun ikili bir yanıtı vardır: İroni, humor, entelektüel paradoks; aynı zamanda, şiirsel paradoks, imge. Her ikisi de romantiklerde görülür. Grotesk, dehşet verici, tuhaf, yüce ve alışılmış dışı olana yönelik beğeni; karşıtlar estetiği; gülme ile gözyaşı, düzyazı ile şiir, bilinemezcilik ile inanç arasında anlaşma; ani tarz değişiklikleri, gülünçlük – her romantik şairi bir İkaros'a, bir Şeytan'a, bir palyaçoya dönüştüren her şey, temelde kaygı ile ironidir. Bu tutumlardan her birinin kaynağı dinsel olmakla birlikte, bu tuhaf ve çelişkili türden bir dindir, çünkü dinin boş olduğu bilincinden oluşur. Romantik dinsellik, dinsizdir, ironiktir; romantik dinsizlik dinseldir, kaygılıdır.

Bu dinsel/dinsiz anlamda Tanrı'nın ölümü teması, sanırım ilk olarak Jean Paul Richter'de ortaya çıkar. Bu büyük öncüde, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl şiiriyle romancılığında kendini ortaya koyacak olan bütün eğilimler ve akımlar kaynaşmış olarak bulunmaktadır –düşçülük [onirizm], humor, kaygı, türlerin karıştırılması, gerçekçilikle birleştirilen fantastik edebiyat ve felsefi spekülasyonla birleştirilen gerçekçilik. Jean Paul'ün *Düş*'ü, Tanrı'nın ölümüyle ilgili bir düştür; tam başlığı *Tanrı'nın Olmadığı Evrenden İsa'nın Konuşması*'dır (1796). Yapıtın daha önceki bir versiyonunda, anlamlı olarak, duyuruyu yapan İsa değil, Shakespeare'dir. Romantikler için Shakespeare'in adı şairlikle özdeşti, Ortaçağ için Vergilius'un adının şairlikle özdeş olduğu gibi. Böylece, Jean Paul duyuruyu İngiliz şairin ağzından aktardığında, bütün romantiklerin daha sonra söyleyeceklerini önceden dile getirmiş olur: Şairler, ruhun kendileri aracılığıyla konuştuğu uzgörücüler ve yalvaçlardır. Şair rahibin yerini alır ve şiir Kutsal Kitap'a rakip olan bir vahiy haline gelir. Jean Paul'ün *Düş*'ünün son versiyonu bu temel metnin derin dinsel karakterinin ve aynı zamanda tamamıyla dindışı doğasının altını çizer.

Tanrı'nın var olmadığını kesinleyen, bir filozof ya da bir şair değil, Tanrı'nın oğlu İsa'nın kendisidir. Ve bunun bildirildiği yer, bir mezarlıktaki bir kilisedir. Zaman gece yarısı olabilir, ancak bunu kesin olarak söylemek mümkün değildir, çünkü saatin yüzeyinde rakamlarla akrep-yelkovan yoktur ve saatin boş yüzeyinde kara bir akrep ya da yelkovan yorulmamacasına, bir anda yok olan ve ölülerin boşuna çözmeye çalıştığı göstergeleri çizer. Bağrışan gölgelerin ortasına inen İsa şöyle der: "Dünyaları gözden geçirdim, güneşlere uçtum ve hiçbir Tanrı göremedim. Evrenin en uç sınırlarına dek gittim, boşluğa baktım ve bağırdım 'Baba, nerdesin?' diye, ancak yalnızca derinlere düşen yağmuru ve hiçbir düzenin yönetmediği ebedi fırtınayı gördüm". Ölü çocuklar İsa'nın çevresine üşüşür ve sorarlar: "İsa, Babamız yok mu?" İsa yanıt verir: "Hepimiz öksüsüz".

Düş'te iki tema iç içe geçmiştir: Hıristiyan Tanrı'nın evrensel Babanın ve dünyanın Yaratıcısının ölümü ve evrenin hareketini düzenleyen tanrısal ya da doğal bir düzenin yokluğu. İkinci tema, dönemin aydın kesimi arasında yeni felsefenin yaydığı fikirlerle doğrudan çelişir. Aydınlanma filozofları Hıristiyanlığa saldırmış ve onun Tanrı'sını insana dönüştürmüşlerdi, ancak yaradancılar ve onların yanı sıra maddeciler, evrensel bir düzenin varlığını koyutlamışlardır. Birkaç istisnayla on sekizinci yüzyıl, temel olarak aklın yasalarından pek farklı olmayan yasaların yönettiği bir kozmosa inanıyordu. İster tanrısal olsun ister doğal, zekâya dayalı bir gereklilik dünyayı hareket ettiriyordu. Evren rasyonel bir düzenekti. Jean Paul'ün görüsü bunun tam karşıtını ortaya koyar: Düzensizlik, tutarsızlık. Evren, bir düzenek değil, abartma olmaksızın tutkulu denebilecek bir biçimde kıpırdayan uçsuz bucaksız bir biçimsizliktir. Başlangıçtan sonsuz uçuruma düşen şu yağmur ve çalkantı içindeki şu kıra düşen ebedi fırtına, olumsallığın imgesidir. Bu yasasız evrende, bu başıboş bırakılmış dünyada, bu grotesk kozmos görüsünde, "ebedilik ka-

osun üzerine bütün gücüyle çöker ve onu tükettiğinde, ebediyetin kendisi de tükenir". Hıristiyanların "düşkün Doğa"sıyla karşı karşıyayız, ancak Tanrı ile dünya arasındaki ilişki tersine çevrilmiştir. Tanrı'nın elinden düşüp hiçliğe savrulan dünya değil, ölüm çukuruna düşen Tanrı'nın kendisidir. Bu büyük bir küfürdür, aynı zamanda ironi ve kaygıdır. Felsefe bir yaradanın değil, zeki bir düzenin hareket ettirdiği bir dünya kavramı oluşturmuştu; Jean Paul için olumsallık Tanrı'nın ölümünün bir sonucudur. Evren kaostur, çünkü bir yaratıcısı yoktur. Jean Paul'ün tanrıtanımazlığı dinseldir ve filozofların tanrıtanımazlığıyla çarışır, çünkü Jean Paul bir düzenek olarak dünya imgesinin yerine çalkantılı, sonsuzcasına can çekişen, ancak asla ölmeyen bir dünya imgesini koyar. Bu varoluşsal alanda evrensel olumsallığın adı öksüzlüktür. Ve ilk öksüz, Büyük Öksüz, İsa'dan başkası değildir. *Düş*, filozofu olduğu kadar rahibi, tanrıtanımazı olduğu kadar inançlıyı allak bullak eder.

Jean Paul'ün düşünü, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın birçok şairi, filozofu ve romancısı görmüş, düşünmüş ve onun verdiği acıyı yaşamıştır: Nietzsche, Dostoyevski, Mallarmé, Joyce, Valéry. Bu yapıt Fransa'da Madame de Staël'in *Almanya Üzerine* (1814) adlı yapıtı sayesinde biliniyordu. Nerval'in, *Düş*'ün bir uyarlaması olan ve beş soneden oluşan "Le Christ aux Oliviers" (1844) adlı bir şiiri vardır. Jean Paul'ün metni çalkantılı, kesik kesik ve abartılıdır. Nerval günah çıkarma öğesini, psikoloji öğesini bir yana bırakır. Onunki bir düşün değil, bir mitin anlatımıdır; bir mezarlık kilisesindeki bir şairin kabusu değil, İsa'nın uyuyan müridleri karşısında bir monologudur. İlk sonedeki olağanüstü "le dieu manque à l'autel où je suis la victime" (Kurban olduğum sunakta Tanrı yok) dizesi, Jean Paul'de olmayan ve sonraki sonelerin şiirin son dizesinde doruk noktasına ulaştırdığı bir temayı getirir. Bu, gene Tanrı'nın ölümü temasıyla bağlantılı olarak, benzersiz bir yoğunluk ve saydamlıkla Nietzsche'de yeniden belirecek olan ebedi dönüş temasıdır. Nerval'in şiirinde, İsa'nın bu

tanrısız dünyadaki özverisi, onu yeni bir tanrıya dönüştürür –şu farkla: Bu, Hıristiyan Tanrı'yla pek ilgisi olmayan yeni bir tanrı haline gelir. Nerval'in İsa'sı bir İkaros'tur, bir Phaethon'dur, Kibele'nin yaşama döndürdüğü güzel, yaralı bir Attis'tir. Yeryüzü bu değerli kanla sarhoş olur, Olympos boşluğa çöker ve Caesar, Jüpiter Ammon'un kâhinine başvurarak "Kim bu yeni tanrı?" diye sorar. Kâhin suskundur, çünkü bu gizi dünyaya açıklayabilecek olan yegâne kişi, "çamurun çocuklarına ruh veren"dir ("Celui qui donna l'âme aux enfants du limon"). Bu giz çözümsüzdür, çünkü çamurdan yaratılan Âdem'e ruh veren Baba'dır, Yaradan'dır, İsa'nın kurban olduğu sunakta olmayan Tanrı'nın kendisidir. Yüz elli yıl sonra Fernando Pessoa aynı muammayla yüzleşir ve onun yanıtı bir ölçüde Nerval'inkine benzer. Tanrı yoktur. tanrılar vardır ve zaman daireseldir: "Dios es un hombre de otro Dios más grande; / También tuvo caída, Adán supremo; / También, aunque criador, él fué criatura" (Tanrı daha büyük bir başka Tanrı'nın Âdem'idir; / O da düşmüştür yüce Âdem gibi; / Yaradan olsa bile o da yaratılmıştır).

Batının şiir bilinci Tanrı'nın ölümünü, sanki bir mit gibi kabul etmiştir; daha doğrusu, bu ölüm, yalnızca toplumumuzun dinsel fikirlerinin tarihinde bir epizot değil, gerçekten de bir mit olmuştur. Tüm insanlığın oluşturduğu öksüz çocukların ağabeyi olan büyük öksüz İsa'da simgeleştirildiği biçimiyle evrensel öksüzlük, mistiklerin değilleme yolunu anımsatan ruhsal bir deneyimi dile getirir. Bu, kendimizi başıboş, düşman ve kayıtsız bir dünyaya terk edilmiş, suç olmaksızın suçlu, masumluk olmaksızın masum hissettiğimiz o "karanlık gece"dir. Bununla birlikte, temel bir fark söz konusudur: Bu, sonu olmayan bir gecedir, Tanrı'sız Hıristiyanlıktır. Aynı zamanda, Tanrı'nın ölümü şiirsel imgelemde mitsel bir öykü anlatma duygusu uyandırmaktadır ve her tanrının bir başka tanrının yaradılanı, Âdem'i, olduğu tuhaf bir kozmogoni yaratılmaktadır. Bu, çevrimsel zamanın dönüşüdür, bir Hıristiyan te-

masının pagan bir mite dönüştürülmesidir. Eksik bir paganlık, olumsallığa düşmenin kaygısıyla yüklü bir Hıristiyan paganlığı.

Bu iki deneyim –Tanrı'sız Hıristiyanlık ile Hıristiyan paganlık– romantik çağdan bu yana Batı şiiri ile edebiyatının temel öğeleri olagelmiştir. Her ikisinde de ikili bir ihlalle karşı karşıya geliriz. Tanrı'nın ölümü, filozofların tanrıtanımazlığını dinsel bir deneyime ve bir mite dönüştürür; buna karşılık, deneyim kendi kökenini yadsır: Mit boştur, şairin yalnız bilinci üzerinde bir yansımalar oyunudur, çünkü sunakta hiç kimse yoktur, kurban İsa bile. Kaygı ile ironi: Eleştirel aklın ve devrimin gelecek zamanıyla karşı karşıya kalan şiir, duyarlığın ve imgelemin ardışık olmayan zamanını, başlangıç zamanını olumlar. Hıristiyan ebediliği karşısında, Tanrı'nın ölümünü, olumsallığa düşüşü ve tanrılarla mitlerin çoğulluğunu olumlar. Ancak bu değillemelerin her biri kendine döner: İmgelemin zamanı mitsel değil, devrimci bir zamandır; Tanrı'nın ölümü felsefi değil, dinsel bir temadır, bir mittir. Romantik şiir devrimcidir, ancak yüzyılın devrimleriyle birlikte değil, onlara karşı; onun dini, dinin ihlalidir.

Ortaçağ'da şiir, dinin hizmetindeydi; romantik çağda gerçek dindi, Kutsal Metinlerin kaynağıydı. Rousseau ile Herder dilin, insanın ruhsal gereksinimlerinden çok duygusal gereksinimlerine yanıt verdiğini göstermişlerdi; bizi konuşmaya iten, açlık değil, sevgi, korku ya da şaşkınlıktı. İnsanlığın ilk inanç bildirgeleri şiirlerdi. İster büyü sözlerini, münacatları, mitleri, ister duaları ele alalım, şiirsel imgelem baştan beri oradadır. Şiirsel imgelem olmaksızın, mitler ya da Kutsal Metinler olmazdı; aynı zamanda ve gene başlangıçtan beri, din şiirsel imgelemin ürünlerini kendi amaçları için müsadere altına almaktadır. Mitlerin büyüsü onların dinsel doğasından kaynaklanmaz – bu inançlar bizim inançlarımız değildir–, onlarda şiirsel öykü anla-

tın:ının dünyayı ve gerçekliği dönüstürmesi gerçeğinden kaynaklanır. Şiirin asal işlevlerinden biri, günlük yasamın öte yanını, mucizelerini göstermektir: Şiirsel gerçekdışılık değil, dünyanın mucizevi gerçekliği. Din bu görüleri alır, imgelemin ürünlerini inançlara ve bu inançları sistemlere dönüştürür. Ancak o zaman bile şair, dinsel fikirlere algılanabilir bir biçim verir, onları imgelere dönüştürüp onlara can verir: Kozmogoniler ile soy kütükleri birer şiirdir, Kutsal Metinler şairlerce yazılmıştır. Aslında, şair cennet ile cehennemin coğrafyacısı ve tarihçisidir: Dante bize öteki dünyanın coğrafyasını ve orada yaşayan insanları betimler; Milton bize Düşüşün gerçek öyküsünü anlatır.

On sekizinci yüzyılın girişti̇ği din eleştirisi, toplumun temeli olarak Hıristiyanlığı sarsmıştır. Ebediliğin tarihsel zaman halinde parçalanması, şiirin kendisini toplumun gerçek temeli olarak kavramasına olanak vermiştir. Şiirin gerçek din ile bilgi olduğuna inanılmıştır. Kutsal Kitap'lar, Incil'ler, Kuran'lar filozoflarca yaşlı kadınların masalları ve fantezilerinden oluşan yığınlar olarak ilan edilmiştir. Aynı zamanda, maddeciler bile bu masalların şiirsel bir hakikat içerdiğini teslim etmiştir. Vahyedilmiş ya da doğal dinden önce gelen bir temel arayışı içinde olan şairler, filozoflar arasında kendilerine yandaşlar bulmuşlardır. Coleridge'ın düşüncesinin ikinci evresinde Kant'ın etkisi belirleyiciydi. Alman filozof "üretken imgelem"in, duyu verileri ile anlama arasında, tekil ile tümel arasında, aracı işlevini gördüğünü göstermişti. Onun aracılığıyla özne kendini aşar: Imgelem duyu verilerinin nesnelerini anlağa yansıtır ve sunar. Imgelem bilginin koşuludur: Onsuz algılama ile yargı arasında bir bağlantı olmazdı. Coleridge için imgelem yalnızca tüm bilginin gerekli koşulu olmakla kalmaz, aynı zamanda fikirleri simgelere ve simgeleri varlıklara [presences] dönüştüren yetidir. İmgelem "bir Oluş biçimi"dir: Artık yalnızca bilgi değil, bilgeliktir. Coleridge şiirsel imgelem ile dinsel vahiy arasında herhangi bir fark olmadığına inanıyordu, ancak dinsel vahiy tarihsel ve değ-

şen bir şeydir, oysa şairler (şair oldukları ölçüde, inançları her ne olursa olsun) "hiçbir mezhep görüşünün köleleri" değildirler. Coleridge dinin "insanoğlunun şiiri" olduğunu da söylemiştir. Yıllarca önce Novalis "Dinin uygulamalı şiir" olduğunu ve şiirin "insanoğlunun ilk dini" olduğunu yazmıştı. Hepsi aynı anlamı taşıyan böyle birçok alıntı vardır: Resmî din ile felsefeye karşı şiirin tarihsel ve tinsel önceliğini ilk olarak ortaya koyanlar, romantik şairler olmuştur. Onlar için şiirin sözü kurucu sözdür. Modern şiirin dinler ve ideolojiler karşısındaki heterodoksisinin kökü bu cesur kesinlemede yatar.

William Blake'ın kişiliğinde, romantiklerin ilk kuşağının bütün çelişkileri yoğunlaşmış olarak yer alır; bunlar romantizmi aşan bir kesinlemede patlak verir. Blake gerçekten de bir romantik miydi? Onun yapıtında doğaya tapma görülmez. Blake imgelem dünyasının ebedi, üreme dünyasının ise sonlu ve zamansal olduğunu düşünüyordu. İlki zihinseldi, öteki ise görüşümüzü çarpıtan bir "bitkisel cam"dı. Bu fikirler onu bilinemezcilerle bağlantılı gibi göstermektedir, ancak Blake'in beden sevgisi ve erotik arzu ile zevki yüceltmesi ("sooner murder an infant in its cradle than nurse unacted desires"; eyleme geçirilmemiş arzular beslemektense, bebeği beşiğinde öldür) onu yeni-Platoncu geleneğin karşısına koyar. Blake bir Hıristiyan mıydı? Onun İsa'sı Hıristiyanların İsa'sı değildir, erotik enerjinin ışıltılı denizinde yıkanan çıplak bir Titan'dır, imgelemenin ve yapmanın, arzu ile tatminin kendisi için aynı şey olduğu bir demiurgos'dur. Onun İsa'sı bize Şeytan'ı anımsatır; dev bedeni şimşeğin aydınlattığı dev bir bulut gibi, Cehennemin mesellerinin alevli harfleriyle kaplıdır.

Fransız Devriminin ilk yıllarında Blake, başında kan kırmızısı bir Frigya kepiyle Londra sokaklarında yürürdü. Siyasal coşkusu zamanla söndü, ancak aynı anda hem özgürlükçü hem özgürleştiren imgeleminin ateşi sönmedi:

Bütün Kutsal Kitap'lar ya da kutsal kurallar şu Hataların nedenleri olmuşlardır: 1. İnsanın iki gerçek ılkesi olduğu, yani bir Beden ile bir Ruh. 2. Kötü adı verilen Enerjinin yalnızca Bedenden geldiği; İyi adı verilen Aklın yalnızca Ruhtan geldiği. 3. Tanrı'nın İnsana Ebediyette, Enerjilerinin peşi sıra gittiği için azap çektireceği.

Ancak bunların şu Karşıtları Doğrudur: 1. İnsanın Ruhundan ayrı bir Bedeni yoktur; çünkü Beden adı verilen şey, Ruhun beş Duyu aracılığıyla algılanan kısmıdır; bu çağda beş Duyu Ruhun dışa açılma noktalarını oluşturur. 2. Enerji tek yaşamdır ve Bedenden gelir; Akıl, Enerjiyi kuşatan ya da onun dışsal çevresidir. 3. Enerji, Ebedi Hazdır.

Blake'in Hıristiyanlık karşıtı kesinlemelerinin şiddeti, Rimbaud ile Nietzsche'nin daha sonraki Hıristiyanlık karşıtı kesinlemelerinin şiddetinin habercisidir. Filozofların rasyonalist yaradancılığına da aynı şiddetle saldırmıştır: Voltaire ile Rousseau, onun öfkesinin kurbanlarıydı ve kehanet şiirlerinde Newton ile Locke, kötülüğün demiurgosu olan Urizen'in eyleyenleri olarak belirir. Urizen, sistematik aklın efendisidir, insanları tasımlarında hapseden, onları birbirine karşı ve her birini kendisine karşı bölen ahlakın yaratıcısıdır. Urizen: Bedensiz ve kanatsız akıl, büyük gardiyan. Blake felsefe batıl itikadını ve akıl putperestliğini ortaya koymakla kalmamış, aynı zamanda ilk sanayi devrimi yüzyılında ve bu devrimin beşiği olan ülkede, ilerleme kültünün tehlikelerini önceden görmüştür. İngiltere'nin görünümü değişmekteydi, tepelerle vadileri sanayinin bitkileri kaplamaya başlıyordu: Demir, kömür, toz ve çöp. Blake her açıdan çağdaşımızdır.

Blake'in çelişkilerinde ve tuhaflıklarında, onun eleştirmenlerinde gördüğümüzden daha büyük bir tutarlılık vardır. Eliot, onun mitolojisini özümsenmemiş ve senkretist olmakla, mit parçalarından ve eksantrik inançlardan oluşmuş özel bir din olmakla suçlamıştır. Hölderlin ile Nerval'den Yeats ile Rilke'ye modern şairlerin birçoğunu aynı

şeyle suçlamak mümkündür; Hıristiyan mitolojisinin aşamalı çözülüşüyle karşı karşıya kalan şairler – *Çorak Ülke*'nin şairini dışta tutmamak koşuluyla– az ya da çok felsefelerin ve dinlerin parçalarından oluşan kişisel mitolojiler yaratmak zorunda kalmışlardır. Şiirsel sistemlerin bu çeşitliliğine karşın –daha doğrusu, onun tam merkezinde– ortak bir inanç ayırt edilebilir. Bu inanç, romantizmden gerçeküstücülüğe modern şiirin gerçek dinidir ve bütün şairlerde belirir, bazen örtük olarak, ancak daha sık olarak açıkça. *Analoji*'den söz ediyorum. Bütün varlıklar ve dünyalar arasında denklikler olduğu inancı Hıristiyanlıktan önceye uzanır, Ortaçağ boyunca devam eder ve yeni-Platonculuk, aydınlanmacılık [illuminism], okültizm aracılığıyla on dokuzuncu yüzyıla ulaşır. O zamandan beri, gizli ya da açık olarak, Goethe'den Balzac'a, Baudelaire ile Mallarmé'ye, Yeats ile Pessoa'ya Batılı şairleri beslemeyi sürdürmüştür.

Analoji paganlıktan sonra varlığını sürdürmüştür ve olasılıkla Hıristiyanlıktan ve çağdaş bilimcilikten sonra da varlığını sürdürecektir. Modern şiirin tarihinde ikili bir işlevi olagelmiştir: Bütün ilkelerden önceki, felsefelerin aklından ve dinlerin vahyinden önceki ilkeydi ve bu ilke şiirin kendisiyle örtüşüyordu. Şiir analojinin tezahürlerinden biridir; ritimler ve aliterasyonlar, eğretilemeler ve düzdeğişmeceler analojik düşüncenin kendini gerçekleştirme tarzlarıdır. Bir şiir, asla tam olarak başlangıcına geri dönmeksizin, kesintisiz olarak dönen bir sarmal dizidir. Analoji evreni bir şiire, denklikler içinde çözülen karşıtlıklardan oluşmuş bir metne dönüştürüyorsa, aynı zamanda şiiri de bir evrene dönüştürür. Böylece evreni *okuyabiliriz*, şiiri *yaşayabiliriz*. İlk durumda şiir bilgidir; ikincide eylemdir. Her ikisinde de, felsefe ile dinin sınır komşusudur, ancak onlarla çatışır. Şiirsel imge devrimcinin görüsü ile dincinin görüsüne rakip olan bir gerçekliğe şekil verir. Şiir, nedenlerden değil, ritimlerden oluşan *öteki* tutarlılıktır. Ve denkliğin bozulduğu bir an vardır; şiirde "ironi", yaşamda

ise "ölümlülük" adı verilen bir uyumsuzluk vardır. Modern şiir, analoji içindeki bu uyumsuzluğun bilincidir.

Hıristiyan şairlerin mitolojileri de dahil olmak üzere şiirsel mitolojiler yaşlanır ve dinlerle felsefeler gibi toprak olurlar. Ancak şiir kalır ve böylece Veda'larla Kutsal Kitap'ları birer dinsel metin olarak değil, birer şiir metni olarak okumayı sürdürebiliriz. İşte gene Blake'ten bir alıntı: "Şiir Dehası Hakiki İnsandır ... bütün Felsefe akımları Şiir Dehasından uyarlanmıştır ... bütün Ulusların Dinleri her Ulusun Şiir Dehasını farklı algılamasından kaynaklanmaktadır". Dinler tarihe ait iken ve yok olurken, onların hepsinde dinsel olmayan bir tohum yaşamda kalır: Şiirsel imgelem. Hume böylesine tuhaf bir fikir karşısında gülümserdi. Kime inanalım? Hume ve onun din eleştirisine mi, yoksa Blake'e ve onun imgelemi yüceltmesine mi? Bütün kurucular için –Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Jean Paul, Novalis– şiir ardışık olmayan zamanın dünyasıdır, bedenin ve arzunun zamanıdır. Başlangıçtaki söz: Kurucu söz. Ama aynı zamanda çözücü söz, ironi ya da kaygı aracılığıyla, onlarda ölüm bilgisi olan tarih bilinci aracılığıyla analojiden kopma.

4

Analoji ile İroni

Bir edebiyat akımı olan romantizm aynı zamanda yeni bir ahlak, yeni bir erotizm ve yeni bir politikaydı. Bir din olmamış olabilir, ancak bir estetik ile bir felsefeden daha fazla bir şeydi: Bir düşünme, hissetme, âşık olma, savaşma, gezme tarzıydı –bir yaşama ve bir ölme tarzı. Romantizm akımına yön veren yazılarından birinde Frederick Schlegel, romantizmin yalnızca edebiyat türlerinin ve güzellik fikirlerinin çözülmesini ve karışımını önermediğini, aynı zamanda imgelem ile ironinin çelişik, ancak örtüşen eylemleri aracılığıyla yaşam ile şiirin kaynaşmasını aradığını belirtmiştir. Bunun da ötesinde, romantizmin amacı şiiri toplumsallaştırmaktı. Romantik düşünce kaynaşmayla sona eren iki doğrultuda kendini ortaya koyar: Şiiri dilin, dolayısıyla toplumun temeli kılan eski ilkeyi arayış ve bu ilkenin yaşam ve tarihle birleşmesi. Şiir, insanın ilk dili idiyse –ya da dil temel olarak, dünyayı bir simgeler ve bu simgeler arasındaki ilişkiler örgüsü olarak görmeden oluşan bir şiirsel işlem idiyse– o zaman her toplum bir şiir üzerine kurulmuştur. Modern çağ devrimi toplumun kökenine, eşitin eşitle başlangıçtaki anlaşmasına geri dönmesi hareketi ise, o zaman bu devrim şiirle özdeş hale gelir. Blake şöyle demiştir: "Şiir Dehasında bütün insanlar aynıdır". Romantik şiir de eylem olduğunu iddia eder; bir şiir yalnızca sözel bir şey değil, bir inanç bildirimi ve bir edimdir. Bu tutumu yadsır görünen "sanat için sanat" öğretisi bile

onu onaylar ve sürdürür; çünkü "sanat için sanat" öğretisi estetik olduğu kadar etik bir tutum alma olup, çoğu zaman dinsel ya da siyasal bir tutum almayı da imliyordu.

Romantizm İngiltere'de ve Almanya'da hemen hemen eşzamanlı olarak doğmuş ve ruhsal bir salgın gibi Avrupa'ya yayılmıştır. Alman ve İngiliz romantizminin üstünlüğü yalnızca kronolojik öncelikten değil, aynı zamanda eleştirel içgörü ile şiirsel özgünlüğün birleşiminden kaynaklanır. İki dilde de şiirsel yaratı, şiirin doğası üzerine eleştirel düşüncelerle iç içe geçmiş, öteki Avrupa edebiyatlarında benzeri olmayan bir yoğunluk, özgünlük ve nüfuz ile gerçekleştirilmiştir. İngiliz ve Alman romantiklerinin eleştirel metinleri gerçek birer devrim manifestosu olup, bugün de süren bir geleneği kurmuştur. Kuram ile uygulamanın, şiir ile poetikanın birleşmesi, romantiklerin aşırı uçları – yaşam ile sanat, zamandan bağımsız antikçağ ile çağdaş tarih, imgelem ile ironi– birleştirme yönündeki arzularının bir başka göstergesiydi. Romantikler, düzyazı ile şiir arasındaki diyalog aracılığıyla şiiri günlük konuşmanın içine sokarak yeniden canlandırmaya ve konuşmanın mantığını imgenin mantığında çözerek düzyazıyı idealleştirmeye çalıştılar. Bu iç içe geçmenin sonuçları olarak, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılda düzyazı şiirin ortaya çıkışını ve giderek daha çok halk dili zerkiyle şiir dilinin dönemsel yenilenmesini görüyoruz. Ancak 1800'de, 1920'de yeniden olduğu gibi, yeni olan, şairlerin şiir hakkında düzyazıyla düşünüyor olmaları değildi; söz konusu düşünmenin, yeni şiirin aynı zamanda yeni bir duyuş ve yaşama tarzı olduğunu beyan ederek eski poetikanın sınırlarını aşmasıydı.

Şiir ile düzyazının birleşmesi İngiliz ve Alman romantiklerinde değişmez bir özelliktir, tüm şairlerde aynı yoğunlukla ve aynı tarzda görülmese bile. Coleridge ve Novalis gibi bazı yazarlarda, şiir ile düzyazı, aralarındaki iletişime karşın, açıkça birbirinden bağımsızdırlar. Bir yanda *Kubla Khan* ile *The Ancient Mariner*; öte yanda ise *Biographia Literaria*'nın eleştirel metinleri var; ya da *Fragmen-*

te'nin felsefi düzyazısına karşıt olarak *Hymnen an die Nacht*. Öteki şairlerde esin ile düşünme, düzyazı ile şiirde eşit derecede kaynaşır. Ne Hölderlin ne Wordsworth felsefi şairlerdir, kendi talihlerinedir bu, ancak her ikisinde de düşünce algılanabilir imgeye dönüşme eğilimi gösterir. Blake gibi bir şairde, şiirsel imge spekülatif düşünceden ayrılamaz ve düzyazı ile şiir arasındaki sınırı ayırt etmek olanaksızdır.

Bu şairleri birbirlerinden ayıran farklılıklar –üstelik derin farklılıklardır bunlar– ne olursa olsun, hepsi şiiri insanın bütününü kapsayan yaşamsal bir deneyim olarak görürler. Bir şiir yalnızca sözel bir gerçeklik değildir, bir edimdir aynı zamanda. Şair konuşur ve konuşurken *kurar*. Bu kurma, her şeyden önce kendini kurmadır: Şiir yalnızca kendini bilme değil, kendini yaratmadır. Okur, şairin kendini yaratma deneyimini yineler ve şiir tarihte ete kemiğe bürünmüş olur. Bu fikrin arkasında sözlerin gücüne olan eski inanç yatmaktadır: Gerçekliği dönüştürmeye yönelik büyülü bir işlem olarak düşünülen ve yaşanan şiir. Büyü ile şiir arasındaki analoji –on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl boyunca yinelemeli olarak beliren bir tema– kaynağını Alman romantiklerinden alır. Şiirin büyü olarak kavranışı bir eylem estetiğini ima eder. Sanat yalnızca temsil etme ve derin düşünce olmaktan çıkar; aynı zamanda gerçekliğe bir müdahale haline gelir. Sanat dünyayı bir ayna gibi yansıtıyorsa, o zaman bu ayna büyülüdür; dünyayı değiştirir.

Barok ve neoklasik estetik, sanat ile yaşam arasında katı bir ayrım üzerinde ısrar etmiştir. Güzellik fikirleri çok farklı olmakla birlikte, ikisi de sanat yapıtının ideal doğasını vurgulamıştır. Romantizm esin, tutku ve duyarlığın önceliğini kesinlediğinde, sanat ile yaşam arasındaki sınırı silmiştir. Şiir yaşamsal bir yaşantıydı ve yaşam şiirin yoğunluğunu ediniyordu. Calderón için yaşam bir yanılsama ve aldatmacadır, çünkü onda düşlerin sürekliliği ve tutarlılığı vardır; romantikler için yaşamı tekdüzeliğinin

dehşetinden arındıran şey, onun bir düş olmasıdır. Romantikler düşü "ikinci bir yaşam" olarak görürler, gerçek yaşamı, başlangıçtaki zamana özgü yaşamı yeniden ele geçirmenin bir yolu olarak. Şiir, masumluğun yeniden ele geçirilmesidir. Bu tutumun dinsel köklerini ve onun Protestan geleneğiyle yakın ilişkisini görmememiz olanaklı mı? Romantizm, yalnızca Yunan-Roma estetiğinden bir kopma olduğu için değil, aynı zamanda Protestanlık ile tinsel bağı nedeniyle İngiltere ve Almanya'da doğmuştur. Roma'nın törenciliğine karşıt olarak, Protestanlığın vurguladığı dinsel deneyimin içedönük doğası, romantik başkaldırının ruhsal ve ahlaki önkoşullarını sağlamıştır. Romantizm her şeyden önce şiirsel görünün bir içe dönmesiydi. Protestanlık, her inançlının bireysel bilincini dinsel gizemin sahnesi haline getirdi; romantizm Yunan-Roma geleneğinin yansız estetiğine son verdi ve şairin beninin birincil gerçek haline gelmesini sağladı.

Romantizmin ruhsal köklerinin Protestan gelenekte olduğunu söylemek gereğinden fazla gözüpek görünebilir, özellikle çeşitli Alman romantiklerinin Katolikliğe geçtiklerini anımsarsak. Ancak, bu din değiştirmelerin gerçek anlamı, ancak romantizmin on sekizinci yüzyıl rasyonalizmine karşı bir tepki olduğu göz önünde bulundurulursa açıklık kazanır. Alman romantiklerinin Katolikliği rasyonalizm karşıtlığıydı ve anlamı Calderón'a olan hayranlıkları denli belirsizdi. Onların İsyanyol oyun yazarını okumaları gerçek bir okumadan çok bir inanç bildirimiydi; August Schlegel onda Racine'in yadsınmasını gördü, ancak Calderón'un oyunlarının, Racine'inki kadar, hatta daha katı bir rasyonel düzen içerdiğini fark etmedi. Racine'in teması estetik ve psikolojiktir: İnsani tutkular; Calderón'un teması teolojiktir: İlk günah ve insanın özgürlüğü. Romantiklerin Calderón yorumu, barok şiir ile Katolik neoskolastiğini klasikçilik karşıtlığı ve antirasyonalizm ile karıştırmıştır.

Romantizmin yazınsal sınırları, Protestanlığın dinsel sınırlarıyla aynıdır. Bu sınırlar öncelikle dilseldi. Romantizm, dilleri Roma'dan kaynaklanmayan ülkelerde doğup olgunluğa erişmiştir. O zamana dek Batı kültürü açısından merkezî bir nitelik taşıyan Latin geleneği sonunda kırılmıştı. Başka gelenekler ortaya çıktı: Almanya ve Ingiltere'nin halk şiiri ve geleneksel şiiri, Gotik sanat, Kelt ve Germen mitolojileri. Latin geleneğinin sunduğu Antik Yunanistan imgesinin yadsınması, bir başka Yunanistan'ın keşfedilmesine (ya da yaratılmasına) neden olmuştur –aynı zamanda Nietzsche'nin Yunanistan'ı ve bizim Yunanistan'ımız haline gelecek olan Herder ile Hölderlin'in Yunanistan'ı. Dante'nin Cehennem'deki rehberi Vergilius'tur, Faust'unki ise Mephistopheles. "Klasikler!", der Blake, Homeros ve Vergilius'a göndermede bulunarak, "Avrupa'yı savaşlarla kasıp kavuranlar Gotlar ya da Keşişler değil, klasiklerdir". Ve ekler: "Yunan, Matematiksel Biçimdir; buna karşılık Gotik, Yaşayan Biçimdir". Roma'ya gelince: "Savaşçı bir Devlet hiçbir zaman Sanat üretemez". Romantiklerden sonra Batı dünyası kendisini Roma geleneğinden farklı bir gelenek olarak görmüştür ve bu gelenek tekil değil çoğuldur.

Dilsel etki daha derin düzeylerde kendini gösterir. Romantik şiir yalnızca bir üsluplar değişimi değil, bir inançlar değişimiydi; bu onu geçmişin öteki akımlarından radikal olarak ayıran bir şeydir. Barok sanat da neoklasik sanat da Batılı inanç sistemini yadsımamıştır. Romantik devrime koşut bir devrim bulmak için Rönesans'a, her şeyin ötesinde Provans şiirine geri dönmemiz gerekir. Bu son karşılaştırma özellikle aydınlatıcıdır, çünkü romantik şiirde olduğu gibi Provans şiirinde de ölçü devrimi, yeni duyarlık ve her iki akımda kadınların kapladığı merkezî konum arasında henüz tamamıyla anlaşılmamış, yadsınamaz bir ilişki vardır. Romantizmde ölçü devrimi, Almanya ile İngiltere'nin geleneksel şiir ritimlerini yeniden canlandırmayı içeriyordu. Ritimlerle biçimlerin yeniden can-

lanması ile analojinin yeniden ortaya çıkması arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Romantizmin evren ve insan görüsünü analoji esinlemişti. Ve analoji şiirde ölçü tekniği [prozodi] ile iç içe geçmiştir: Düşünmekten çok hissedilen ve hissedilmekten çok işitilen bir görüydü bu. Analoji, dünyayı ritim olarak kavrar: Her şey birbirine karşılık gelir, çünkü her şey uyum ve uyak içindedir. Bu, yalnızca kozmik bir sözdizimi değil, aynı zamanda prozodidir. Eğer evren bir yazı, bir metin ya da bir göstergeler ağıysa, bu göstergelerin hareketini ritim yönetir. Denklik ile analoji, evrensel ritme verilen adlardan ibarettir.

Analojik görü Dante'yi ve Rönesans yeni-Platoncularını esinlemekle birlikte, bu görünün romantik çağda yeniden belirimi, neoklasik arketiplerin yadsınmasıyla ve ulusal şiir geleneklerinin keşfiyle çakışır. İngiliz ve Alman romantikleri geleneksel şiir ritimlerini ortaya çıkararak, dünya ve insanla ilgili analojik görüyü yeniden canlandırmışlardır. Vurguya dayalı nazım ile analojik görü arasında bir neden-sonuç ilişkisi bulunduğunu kanıtlamak olanaksızdır, bunlar arasında tarihsel bir ilişki bulunduğunu görmemek de olanaksızdır. İlkinin romantik dönemde ortaya çıkışı, ikincisinden ayrı tutulamaz. Analojik görü, on yedinci ve on sekizinci yüzyıl okültist, hermetik ve liberten tarikatlarınca bir *fikir* olarak korunmuştu; İngiliz ve Alman şairler bu "ritim olarak dünya" fikrini çevirdiklerinde onu sözcüğü sözcüğüne çevirmişler, onu sözel ritme, şiirlere dönüştürmüşlerdir. Filozoflar dünyayı ritim olarak düşünmüşlerdi; şairler ritmi duydular. Feleklerin dili değildi bu –öyle olduğunu düşünseler bile– insanların diliydi.

Roman dillerinde nazım biçimlerinin evrimi, vurguya dayalı nazım ile analojik görü arasındaki denkliğin dolaylı bir kanıtıdır aynı zamanda. Roman ve Germen dillerinin nazım sistemleri arasındaki ilişki, ters simetri ilişkisidir. Öncekinde, hece ölçüsü vurgudan daha önemlidir, ikincisinde ise hece hesabı vurguların ritmik dağılımından sonra

gelir. Vurguya dayalı nazım konuşmadan çok şarkıya yakındır; İngiliz ile Alman nazmının tehlikesi, entelektüel kurulukta değil, lirik kargaşada yatmaktadır. Roman prozodisinin ayırt edici özelliği bunun tam karşıtıdır. Rönesans'tan beri egemen olan ve Fransız yeniklasikçiliğinin etkisinin güçlendirdiği kurallılık eğilimi, romantik döneme dek nazım sistemlerinin değişmez bir özelliğiydi. Heceye dayalı nazım kolaylıkla soyut ölçüme ve on sekizinci yüzyıl Fransız şiiri örneğinin gösterdiği gibi, nazım konuşma ve uslamlamaya dönüşür. Düzyazı, şiiri tüketir –şiirin kaynaklarından biri olan canlı, konuşma diline dayalı düzyazı değil, hitabetin ve entelektüel söylemin düzyazısı. Ezgiden ziyade belagat. On dokuzuncu yüzyılın başında, Latin dilleri büyüleme güçlerini yitirmişlerdi ve artık analoji kadar söylev karşıtı ve temelinde ritmik olan düşüncenin araçları olamazlardı.

Analojinin yeniden doğuşu Almanya ve İngiltere'de geleneksel şiir biçimlerine dönüş ile örtüşürken, Latin ülkelerinde kurallı heceye dayalı nazma karşı başkaldırıyla örtüşmüştür. Fransızcada bu başkaldırı İtalyanca ve İspanyolcaya oranla daha şiddetli ve daha bütünseldi, çünkü heceye dayalı nazım öteki Roman dillerine oranla Fransızcaya daha fazla egemendi. Fransa'daki romantik akımın iki büyük öncüsünün düzyazı yazarları olması önemlidir: Rousseau ile Chateaubriand; analojik görü, şiirin soyut ölçülerine oranla Fransız düzyazısında daha kolaylıkla kendini gösterir. Gerçek Fransız romantizminin temel yapıtları arasında Nerval'in romanı *Aurelia*'yı ve Charles Nodier'nin birkaç anlatısını bulmamız da aynı derecede önemlidir. Son olarak, geçen yüzyıl Fransız şiirinin büyük yaratıları arasında düzyazı şiiri görüyoruz, düzyazı ile şiiri birleştirmeye yönelik romantik arzunun gerçekleştiği bir biçim. Böyle bir biçim ancak vurguların serbest veznin ritim kaynaklarını sınırladığı bir dilde gelişebilirdi.

Nazma gelince: Hugo aleksandreni bozdu ve yeniden kurdu; Baudelaire düşünceyi, kuşkuyu, ironiyi getirdi –ku-

rallı ölçüyü kırmak yerine, ruhsal düzensizlik, istisna üretme eğilimi gösteren zihinsel durak; Rimbaud halk şiirini, şarkıyı ve serbest vezni denedi. Ölçü tekniğindeki yenilik iki karşıt uçla sonuçlandı: Laforgue ile Corbière'in kesintili canlı ritimleri ve *Un coup de des*'in müziksel notaları/kümeleri. Laforgue ile Corbiere'in Kuzey Amerika ile Güney Amerika şairleri üzerinde derin bir etkisi oldu: Lugones, Pound, Eliot ve López Velarde. Mallarme'yle ne on dokuzuncu yüzyıla ne de yirminci yüzyılın ilk yarısına ait olmayan, günümüze ait olan bir biçim doğmuştur. Bu gelişigüzel sıralamanın bir tek amacı var: Geçen yüzyıl Fransız şiirinin genel hareketinin, geleneksel heceye dayalı nazma karşı bir başkaldırı olarak görülebileceğini göstermek. Başkaldırı, evreni ve şiiri yöneten ilke arayışıyla örtüşmüştür: Analoji.

Daha önce "gerçek Fransız romantizmi"ne değinmiştim. Aslında iki Fransız romantizmi vardır: Biri, Musset ile Lamartine'in temsil ettiği, ders kitaplarının ve edebiyat tarihlerinin resmi romantizmidir –güzel/ etkili söze dayalı, duygusal ve insicamsız–; benim için gerçek Fransız romantizmi olan öteki ise, çok az sayıda yapıttan ve yazardan oluşur: Nerval, Nodier, son dönemiyle Hugo ve "daha az önemli romantikler" adı verilenler. Aslında, Gautier ile Baudelaire'den simgecilere Alman ve İngiliz romantizminin gerçek mirasçıları, resmî romantiklerden sonra gelen şairlerdir. Bu şairler bize çok farklı bir romantizm sunarlar. Farklı, ancak aynı romantizm, çünkü modern şiirin tarihi analoji ilkesinin şaşırtıcı bir onaylanmasıdır: Her yapıt, öteki yapıtların yadsınması, yeniden doğuşu ve dönüştürülmesidir. Bu yolla, geçen yüzyılın ikinci yarısının Fransız şiiri –bu şiire simgeci adını vermek onu sakatlamak olur– Alman ve İngiliz romantizminden ayrılamaz: Onun uzantısı, ama aynı zamanda eğretilemesidir. Roman-

tizmin kendine döndüğü, kendini gözlediği ve dönüştürdüğü, kendini sorguladığı, kendini aştığı bir çeviridir. Bu, *öteki* Avrupa romantizmidir.

Bu dönemin büyük Fransız şairlerinden her birinde, analojik denklikler yelpazesi açılıp kapanır; aynı şekilde, *Les Chimères*'den *Un coup de dès*'e Fransız şiirinin tarihi çok geniş bir analoji olarak görülebilir. Her şair, Fransız şiiri olan o şiirler şiirinde bir kıtadır ve her şiir bu çoğul metnin bir versiyonu, bir eğretilemesidir. Eğer şiir, Roman Jakobson'un söylediği gibi, bir eşdeğerlilikler sistemiyse –birer yankı olan uyaklar ve aliterasyonlar, düşüncelerle oynayan ritimler, eğretilemelerin ve karşılaştırmaların özdeşliği– o zaman bir bütün olarak Fransız şiiri, bir eşdeğerlilikler sistemler sistemi, bir analojiler analojisi haline gelir. Ayrıca, bu analojik sistem gerek Almanların gerek Ingilizlerin özgün romantizminin bir analojisidir. Çoğulluğunu ihlal etmeksizin Avrupa şiirinin birliğini anlamak için onu analojik bir sistem olarak kavramalıyız. Her yapıt biricik bir gerçekliktir ve aynı zamanda ötekilerin bir çevirisidir –onun eğretilemesidir.

Fransız şairleri, okültistlerin, gnostiklerin, kabalacıların, simyacıların ve öteki marjinal kişilerin etkisini de derinden hissetmişlerdi. Zaman zaman Alman romantikler gibi aynı kaynaktan beslendiler (örneğin, Jakob Böhme Fransa'da Louis Claude de Saint-Martin aracılığıyla biliniyordu). Öte yandan, okültist gelenek, liberten ve devrimci düşüncenin belli eğilimleriyle bağlantılı hale gelmişti. Restif de la Bretonne'un erotik mistisizminden, tutkusal çekiciliğin güneşince hareket ettirilen bir toplum kavrayışına geçiş, tek bir insan tarafından gerçekleştirilmişti: Charles Fourier. Fourier'nin, Fransız şiirinin tarihi açısından olduğu kadar, devrimci hareketin tarihi açısından da merkezî bir önemi vardır. Marx denli çağdaşımızdır –ve ben daha da çağdaşımız haline geleceğini sanıyorum. Marx gibi, Fourier de toplumun güç, zorlama ve yalanlarca yönetildiğine inanır; Marx'ın aksine, Fourier insanları birleştiren şe-

yin tutkusal çekicilik olduğuna inanır: Arzu. Toplumu değiştirmek demek, tutkusal çekiciliğin yasalarının işlemesini yasaklayan engellerden onu kurtarmak demektir:

> Keşfettiğim ilk bilim, tutkusal çekicilik kuramıydı ... Kısa sürede tutkusal çekicilik yasalarının, Newton ve Leibniz'in açıkladığı biçimiyle maddenin çekimini yöneten yasalarla tamamen uyum içinde olduğunu ve *gerek maddi gerek ruhsal dünyaların hareket sisteminde bir birlik* olduğunu gördüm. Bu analojinin genel yasalardan tekil yasalara genişletilebileceğini, hayvanların, bitkilerin ve minerallerin çekimlerinin ve özelliklerinin belki de insanların ve yıldızlarınkiyle aynı düzlemde koordine edildiğini düşündüm ... Çekim ve bu dört hareketin birliği kuramlarını fark eder etmez, Doğanın el yazısını okumaya başladım.

Resmî eleştiri Fourier'nin etkisini görmezlikten gelmiş ya da azımsamıştı; şimdi, her şeyden önce, Fourier'nin zamanımızın ilgi odaklarından biri olduğunu ilk olarak gören André Breton sayesinde, devrimci düşünce ile şiirsel düşüncenin örtüştüğü bir an olduğunu biliyoruz: Tutkusal çekicilik fikri. Fourier: Sade gibi gizli bir yazar, farklı nedenlerle olsa da. "Geleceği gören" Balzac'tan söz ettiğimizde –*Louis Lambert*'in, *Séraphita*'nın, *La peau de chagrin*'in, *Melmoth réconcilié*'nin yazarı– Fourier'i tamamıyla unutarak, öncelikle Swedenborg'un etkisini düşünüyoruz. Sosyalizmin ve kadın özgürlüğü hareketinin büyük öncülerinden Flora Tristán bile aynı haksızlığı yapmıştır: "Fourier, Swedenborg'un bir izleyicisiydi; denklikler öğretisini ortaya koyarak, Isveçli mistik bilimin evrenselliğini öne sürmüş ve Fourier'e güzel analojiler sistemini esinlemiştir. Swedenborg cennet ile cehennemi, çekicilik ile iticiliğin hareket ettirdiği sistemler olarak düşünmüştür; Fourier yeryüzünde Swedenborg'un cennet düşünü gerçekleştirmeyi dilemiş ve melek ordularını emekçi ortaklıklarına dönüştürmüştür". Stendhal şunu söylemiştir: "Belki de

yirmi yıl içinde Fourier'nin dehası anlaşılacaktır". Nisan 1973 onun iki yüzyılıncı doğum yıldönümüydü ve hâlâ onun yapıtını yeterince bilmiyoruz. Bir süre önce Simone Debout, Fourier'nin erdem taslayıcısı müridlerinin gizlemiş olduğu *Le nouveau monde amoureux* adlı bir elyazmasını yayımladı. Bu yapıtta Fourier, bir tür Sade karşıtı ve Freud karşıtı olduğunu ortaya koymaktadır, insan tutkuları konusundaki bilgisi onlarınkinden daha az derin olmasa da. Onun çağı ile bizim çağımızın akımına karşı, iki bin yıllık bir geleneğe karşı, Fourier arzunun Sade'ın kesinlediği gibi zorunlu olarak ölümcül olmadığını ve toplumun Freud'un düşündüğü gibi doğası gereği bastırıcı [represif] olmadığını savunmaktadır. Batı'da zevkin iyi olduğunu savunmak, bir skandaldır ve Fourier gerçekten de skandal yaratan bir yazardır, buna karşın Sade ile Freud bir anlamda –olumsuz olarak– Hıristiyanlığın kötümser görüşünü onaylarlar.

Baudelaire, analojiyi poetikasının odak noktası yapmıştır. Ironinin, ölüm bilincinin, günah fikrinin –kısacası, Hıristiyanlığın– sarstığı, sürekli sallantı halinde bir odak noktası. Belki bu ikircik (belki Baudelaire'in siyasal şüpheciliği de), onun Fourier'e bunca sertlikle saldırmasına yol açmıştır. Ancak onun sertliği coşku yüklüdür, hayranlığın öteki yüzüdür: "Bir gün Fourier, gereğinden fazla bir törensilik içinde, bize analojinin gizlerini göstermeye geldi. Onun bazı küçük keşiflerinin değerini yadsımıyorum, gene de sanırım zihni tasarladığı sistemi gerçek anlamıyla ve eksiksiz olarak anlamasını sağlayacak bir ayrıntı kesinliğine ulaşamayacak kadar meşguldü... Üstelik, Doğa gözlemi yerine, bize çok üstün şairlerden okumalar sunsa, aynı derecede değerli bir açıklama getirebilirdi". Temel olarak Baudelaire, Fourier'yi bir poetika sistemi yazmamış olduğu, yani bir Baudelaire olmadığı için, analojiden bir poetika oluşturmadığı için eleştirmektedir. Fourier için evren sistemi (analoji) toplum sisteminin anahtarıdır; Baudelaire için evren sistemi şiirsel yaratı için bir modeldir. Sweden-

borg'dan söz etmemesi olanaksızdı: "Daha büyük bir değerlendirme yetisi olan Swedenborg, bize cennetin devasa bir insan olduğunu ve ruhsal alanda olduğu kadar maddesel alanda da her şeyin –biçim, renk, hareket, sayı, koku– anlamlı, karşılıklı ve denk olduğunu göstermiştir". Bu olağanüstü pasaj, gerçek eleştirinin yaratıcı doğasını göstermektedir: Bir paylamayla başlar ve bir evrensel analoji görüsüyle sona erer. Bununla birlikte, Novalis'in daha önce, "Bir kadının bedenine dokunan kişi, göğe dokunmuş olur" dediğini ve Fourier'nin şunları yazdığını unutmamalıyız: "İnsan tutkuları can verilmiş matematiktir".

Baudelaire'in kavrayışında iki fikir kendini gösterir. İlki çok eski olsa da, onda bir saplantıdır. Evreni bir dil, bir metin olarak görmek. Ancak sonsuz bir hareket ve değişim içindeki bir dildir bu: Her tümce bir başka tümceyi besler, her biri hep farklı, gene de aynı şeyi söyleyen bir şey söyler. Wagner üzerine denemesinde Baudelaire bu fikre döner:

> Gerçek müziğin farklı zihinlerde benzer fikirler uyandırması şaşırtıcı değildir; sesler renkleri çağrıştırmasa, renkler melodi fikrini akla getirmese ve seslerle renkler karşılıklı analojilerle fikirleri dönüştürmese, şaşırtıcı olurdu. Nesneler kendilerini her zaman karşılıklı analojilerle dile getirmişlerdir, Tanrı dünyayı bölünemez ve karmaşık bir bütünlük olarak dile getirdiği günden beri.

(Baudelaire "Tanrı dünyayı yarattı" demez, onun dünyayı "dile getirdiği"ni, onu *söylediğini* yazar.) Dünya bir nesneler ya da göstergeler bütünü değildir; ya da, daha doğrusu, bizim nesne adını verdiklerimiz aslında sözcüklerdir. Dağ bir sözcüktür, nehir bir başka sözcüktür, bir manzara bir tümcedir. Ve bütün bu tümceler sürekli değişim halindedir: Evrensel denklik, sürekli başkalaşım anlamına gelir. Dünyayı oluşturan metin, bir değil birçoktur: Her sayfa bir başka sayfanın çevirisi ve başkalaşımıdır, bu başka sayfa da bir başkasının ve bu böylece sonsuza dek

sürüp gider. Dünya bir eğretilemenin eğretilemesidir. Dünya gerçekliğini yitirir ve bir beti [figure of speech] haline gelir. Analojinin temelinde boşluk vardır: Metinlerin çoğulluğu, bir başlangıç metninin olmadığını ima eder. Dünyanın gerçekliği ve dilin anlamı birlikte hızla bu boşluğa koşar ve yok olurlar. Ancak bu boşluğa bakma cesaretini gösteren ve bu bakışı şiirin tözüne dönüştüren şair Baudelaire değil, Mallarme'dir.

Baudelaire'ın saplantısı olan öteki fikir de aynı derecede baş döndürücüdür: Evren bir şifreyse, kodlanmış bir dilse, "şair, en geniş anlamıyla, bir çevirmenden, bir şifre çözücüden başka nedir ki?" Her şiir, gerçekliğin bir okunmasıdır; bu okuma bir çeviridir; bu çeviri bir yazıdır, çözülen gerçeklik için yeni bir koddur. Şiir evrenin ikizidir: Gizli bir yazı, hiyerogliflerle kaplı bir uzam. Bir şiir yazmak, yalnızca yeni bir şifre yaratmak üzere evreni çözmek demektir. Analoji oyunu sonsuzdur. Okur, şairin edimini yineler; şiiri okumak, onu çevirmek ve kaçınılmaz olarak bir başka şiire dönüştürmektir. Analoji poetikası sonuçta yazınsal yaratıyı bir çeviri olarak kavramaktan ibarettir; bu çeviri çoğuldur ve bizi bir paradoksla karşı karşıya bırakır: Yazarların çoğulluğu. Bir şiirin gerçek yazarı, ne şairdir ne de okur, dildir. Dilin, şairin ve okurun gerçekliğini yok ettiğini söylemek istemiyorum, ancak dil onları kapsar ve yutar. Şair ile okur, dilin iki varoluş ânıdır –bunu böyle açıklayabilirsek eğer. Konuşmak için dili kullandıkları doğruysa, dilin onlar aracılığıyla konuştuğu da doğrudur. Hareket eden bir metin olarak dünya fikri, daha önce söylediğim gibi, metinlerin çoğulluğuyla sonuçlanır; çevirmen ya da şifre çözücü olarak şair fikri, yazarın ortadan kalkmasına yol açar. Ancak bu paradokstan bir şiir yöntemi oluşturanlar, Baudelaire değil, yirminci yüzyıl şairleri olmuştur.

Analoji denklikler bilimidir. Bununla birlikte, o yalnızca farklar temelinde var olan bir bilimdir. Bu, şu *olmadığı* içindir ki, bu ile şu arasında bir köprü kurmak müm-

kündür. Köprü, *gibi* sözcüğüdür ya da *-dır* sözcüğüdür: Bu şunun gibidir, bu şudur. Köprü uzaklığı ortadan kaldırmaz: O bir aracıdır; farklılıkları da ortadan kaldırmaz: Farklı terimler arasında bir ilişki kurar. Analoji, ötekiliğin kendisini birlik olarak düşlediği eğretilemedir ve farklılık aldatıcı bir biçimde kendini özdeşlik olarak ortaya koyar. Analoji aracılığıyla çoğulluğun karışık manzarası düzenli ve anlaşılır hale gelir. Analoji, onun aracılığıyla, benzerlikler oyunu sayesinde, farklılıkları kabul ettiğimiz işlemdir. Analoji farklılıkları ortadan kaldırmaz: Onları arındırır, onların varoluşunu katlanılabilir hale getirir. Her şair ve her okur yalnız bir bilinçtir: Analoji onların yansıdığı aynadır. Ve böylece, analoji dünyanın birliğini değil, onun çoğulluğunu imler, hiç kimsenin aynılığını değil, insanın sürekli kendinden kopuşunu imler. Analoji, her şeyin bir başka şeyin eğretilemesi olduğunu söyler, ancak özdeşlik alanında eğretilemeler yoktur. Farklılıklar birlik içinde silinir ve ötekilik yok olur. "Gibi" sözcüğü yitip gider: Varoluş kendisiyle özdeş hale gelir. Analoji poetikası ancak eleştiri üzerine kurulmuş ve eleştirinin tükettiği bir toplumda ortaya çıkabilirdi. Analoji, çizgisel zamandan ve sonsuz bölünmelerden kurulu modern dünyanın karşısına, değişimin ve tarihin zamanının karşısına, olanaksız bir birliği değil, bir eğretilemenin dolayımını koyar. Analoji şiirin ötekilikle yüzleşme yoludur.

Modern şairin bilincini parçalayan iki uç, Baudelaire'de aynı açıklıkla –aynı şiddetle– belirir. Baudelaire'in bize tekrar tekrar söylediği gibi, modern şiir tuhaf güzelliktir: Biricik, tekil, kuralsız, yeni. O, klasik kurallılık değil, romantik özgünlüktür: Yinelenemezdir ve ebedi değildir –ölümlüdür. Çizgisel zamana aittir: O, her günün yeniliğidir. Öteki adı mutsuzluk, bilinç ya da sonluluktur. Grotesk, tuhaf, garip, özgün, tekil ve biricik –romantik ve simgeci estetikte bütün bu adlar, yalnızca aynı sözcüğü söylemenin değişik yollarıdır: Ölüm. Kımlığın –Hıristiyan ebediliğin– yittiği bir dünyada, ölüm tüm ötekileri içine

alan ve kurallarla yasaları yok eden büyük istisna haline gelir. Evrensel istisnanın tedavisi ikilidir: İroni, grotesk estetiği, garip ve biricik olan; analoji, denklikler estetiği. İroni ile analoji bağdaştırılamaz. İlki, çizgisel, ardışık ve yinelenemez zamanın çocuğudur; ikincisi, çevrimsel zamanın tezahüdür: Gelecek geçmiştedir ve her ikisi şimdidedir. Analoji ironiyi benzerlikler yelpazesinin yeni bir değişkesine dönüştürür, ancak ironi yelpazeyi ikiye böler. İroni, analojinin ölümüne kan kaybettiği yaradır; istisnai olandır, kaçınılmaz/ölümcül ârazdır. İroni, evren yazılı bir metin ise, bu metnin her çevirisinin farklı olduğunu ve denklikler konserinin Babil'in karışmış sözü olduğunu gösterir. Şiirsel söz bir uğultuyla ya da sessizlikle sona erer: İroni, bir söz değildir, bir konuşma da değildir, sözün tersidir, iletişimsizliktir. Evren, der ironi, bir metin değildir; öyle olsa, onun göstergeleri insan için anlaşılmaz olurdu, çünkü onda ölüm sözcüğü belirmez ve insan ölümlüdür.

Sık sık alıntılanan bir sonede, "Correspondences"da, Baudelaire şunu söylemiştir:

> La Nature est un temple où de vivants piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles;
> L'homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers.
>
> [Doğa bir tapınak, canlı direklerinden
> Anlaşılmaz sözlerin yayıldığı yer yer;
> İnsan orda simgeler ormanından geçer
> Bildik bakışlarla gözlenirken derinden.][1]

Bu ağaç-direklerin söylediği sözler *anlaşılmaz*'dır: İnsan bu söz ve anlam ormanlarından nesnelerin dilini tümüyle anlamaksızın geçer. Analojinin anahtarı olan koz-

[1] Türkçe çevirinin alıntılandığı kaynak için bkz.: *Yazko Çeviri*, Temmuz-Ağustos 1981, "Charles Baudelaire, Şiirler", Çev. Sait Maden, s.20. (Çev.)

mik dilin gizini yitirmişizdir. Fourier içtenlikle Doğanın "büyü kitabı"nı okuduğunu söylemişti, ancak Baudelaire bu kitaptaki yazıyı ancak belli belirsiz anladığını itiraf eder. Evreni bir kitap olarak görme şeklindeki eğretileme çok eskidir ve Dante'nin *Cennet*'indeki son kantoda da ortaya çıkar. Şair Teslis'in gizine, yani birlik ve gene de ötekilik olan, ötekilik paradoksuna bakmaktadır:

Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna:
sustanze e accidenti e lor costume
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i' dico è un semplice lume.

[Onun derinliklerinde, gördüm ki
evrende dağınık olan her şey
sevgiyle tek bir ciltte birleşmiş:
töz, âraz ve biçim
öylesine kaynaşmış ki,
benim söylediklerim cılız bir ışıktır ancak.]

Dünyanın çoğullukları –rüzgârın dört bir yana saçtığı yapraklar– kutsal kitapta bir araya gelir; töz ile âraz sonunda birleşir. Her şey, bu birliği adlandıran şairin sözleri de dahil her şey, o birliğin bir yansımasıdır. Bir sonraki üç dizelik kıtada [terzina] töz ile ârazın birliği bir ***düğüm*** olarak sunulur ve bu düğüm bütün biçimleri içine alan evrensel biçimdir. Bu düğüm, tanrısal sevginin hiyeroglifidir. Fourier bu sevginin tutkusal çekicilikten başka bir şey olmadığını söylerdi. Ancak Fourier, hepimiz gibi, bu merkezin *ne* olduğunu, neden yapıldığını bilmez. Onun analojisi, Baudelaire'in ve modernlerin analojisi gibi, bir işlemdir, bir "ars combinatoria"dır; Dante'nin analojisi, bir ontolojiye dayanır. Analojinin özü, bizim için boş bir uzamdır; Dante için bu merkez bir düğümdür, Biri ve Birçok'u, tözü ve ârazı bağdaştıran Teslis'tir. Bu yüzden, analojinin gi-

zini, evrenin kitabını okuyacağı anahtarı bilir –ya da bildiğine inanır–; bu anahtar bir başka kitaptır: Kutsal Kitap. Modern şair bunun tam karşıtını bilir –ya da bildiğini düşünür: Dünya okunmazdır, kitap yoktur. Yadsıma, eleştiri, ironi, bunlar da bilgiyi oluşturur, Dante'nin bilgisine karşıt türden olsa da. Birliğin bakış açısından ötekiliğin düşünülmesi değil, birlikten kopmanın görüsü olan bir bilgi. Dipsiz bir bilgi, ironik bir bilgi.

Mallarmé bu dönemi kapamış ve bunu yapmakla bizim dönemimizi açmıştır. Onu, aynı kitap eğretilemesiyle kapamıştır. Gençliğinde, kasabalardaki yalıtılmışlık yıllarında, Yapıt görüsü oluşmuştu kafasında, "atalarımız" adını verdiği simyacıların yapıtına benzettiği bir yapıt. 1866'da arkadaşı Cazalis'e şunları söylemişti: "İki uçurumla karşılaştım: Biri, Budizmi bilmeksizin ulaştığım Hiçlik ... öteki ise Yapıt". Yapıt: Hiçlikle yüz yüze gelen şiir. Ve eklemiştir: "Belki de lirik şiir kitabımın başlığı *Yalanın Utkusu* ya da *Utkulu Yalan* olacaktır". Bu başlık açıklayıcı bir başlıktır: Mallarmé analoji ile ironi arasındaki karşıtlığı çözmek istiyordu. Hiçliğin gerçekliğini kabul etmişti –sonuçta, ötekiliğin ve ironinin dünyası hiçliğin tezahürüdür– ancak aynı zamanda analoji gerçeğini, şiir yapıtı gerçeğini kabul etmiştir. Hiçliğin maskesi olarak şiir. Evren bir kitap içinde çözülür: 1866 yılı ruhsal bunalımı içinde gözden yiten şair Mallarmé'nin ya da başka herhangi bir kimsenin olmayan yansız bir şiir. Şair aracılığıyla konuşan dildir bu, artık yalnızca bir saydamlıktır. Dilin, romantiklerin ve simgecilerin arzulamış olduğu gibi, yalnızca evrenin ikizi olmakla kalmayıp, onun yok edilmesi olduğu yansız bir yapıtta kristalleşmesi. Dünya olan hiçlik kendisini bir kitaba dönüştürür: *Kitaba*. Mallarmé, bu gevşek dokulu kitabın fiziksel özelliklerini; yapraklarının her okumada her kombinezon aynı metnin farklı bir versiyonunu oluşturacak şekilde nasıl dağıtılıp birleştirileceğini; katılımcıların sayısı ve giriş ücretiyle her okuma ritüelini; kitabın basımını ve satılmasını (bize Balzac'ı ve onun parayla ilgili spe-

külasyonlarını anımsatan tuhaf hesaplamalar) betimleyen yüzlerce not bırakmıştır; düşünceler, açıklamalar, şüpheler, fragmanlar, hesaplamalar bırakmıştır –ancak kitap yoktur; asla yazılmamıştır. Analojinin son sözü sessizliktir.

5

Çeviri ile Eğretileme

Fransa'da bir romantik edebiyat vardı –bir üslup, bir ideoloji, bazı jestler–, ancak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına kadar gerçek bir romantik ruh yoktu ve bu hareket Rönesans'dan beri süren Fransız şiir geleneğine karşı, o geleneğin estetiğine olduğu kadar prozodosine karşı bir isyandı; buna karşın, İngiliz ve Alman romantizmi, ulusal şiir geleneklerinin bir yeniden keşfi (ya da yaratılması) idi. Ya İspanya ile onun eski sömürgeleri? Ispanyol romantizmi yüzeysel ve şaşaalı, yurtsever ve duygusaldı, kendileri de parlak sözlere dayalı olup, kaynağını İngiltere ile Almanya'dan alan Fransız modellerinin bir taklidiydi. Fikirler değil, yalnızca konular; üslup değil, yalnızca eda; taklit edilen, makrokozmos ile mikrokozmos denkliği görüsü de değildi, "ben"in evren sisteminde bir hata, bir yanlış olduğu bilinci de. İroni değil, yalnızca duygusal öznellik. Romantik tavırlar vardı ve Byron'un hareketlerini (dil ekonomisini değil) ve Hugo'nun gösterişli üslubunu (geleceği gören dehasını değil) özümseyen, yetenek ve tutkudan yoksun olmayan şairler vardı. Belki de, Mariano José de Larra hariç olmak kaydıyla, İspanyol romantizminin resmî adları arasında birinci sınıf bir şair yoktur. Ancak imgelemlerimizi harekete geçiren Larra, kendi döneminin ve kendisinin bir eleştirmenidir, romantizmden çok on sekizinci yüzyıla yakın bir ahlakçıdır ve öfkeli sözlerin yazarıdır: "Burada İspanya'nın yarısı yatıyor; öteki yarısı yüzün-

den ölen kısmı". İspanya'ya 1846'da gelen Arjantinli Domingo Faustino Sarmiento, İspanyollara şunu söylemiştir: "Bugünlerde yazarınız yok, kayda değer herhangi başka bir şeyiniz de ... siz burada biz orada *çeviriyoruz*". İspanya'da Fransızlar taklit ediliyordu, İspanyol Amerika'da ise İspanyollar.

Bu dönemin romantik nitelemesini hak eden tek İspanyol yazarı José María Blanco White'dır.[1] Ailesi İrlanda asıllıydı ve dedelerinden biri, yalnızca çeviri yoluyla soyadlarını İspanyollaştırmıştı: Blanco, White'dır. Blanco White'm İspanyol edebiyatından bir yazar olduğunu iddia etmek doğru mu bilmiyorum, çünkü yapıtlarının birçoğu İngilizce yazılmıştır. Görece önemsiz bir şairdi ve bazı İngiliz romantik şiiri antolojilerinde, uygun olduğu üzere, mütevazi ve seçkin bir yer kaplamaktadır. Gene de, tarih, ahlak, siyaset ve edebiyat alanlarında büyük bir eleştirmendi. İspanya ve İspanyol Amerika üzerine düşünceleri bugün de geçerlidir. Blanco White, İspanyol ulusların entelektüel ve siyasal tarihinde çok önemli bir ânı temsil etmektedir. Muhafazakârlarla milliyetçilerden olduğu kadar bizim ihmalimizden de çekmiştir: Yapıtının büyük bir bölümü İspanyolcaya çevrilmemiştir bile. İngiliz düşüncesiyle yakın temas içinde olduğundan, şiir geleneğimize romantizmin bakış açısından bakabilecek tek İspanyol eleştirmendi: "Boscán ile Garcilasco on altıncı yüzyılın ortasında İtalyan nazım biçimlerini getirdiklerinden bu yana, en iyi şairlerimiz, Petrarca'nın ve Petrarca ekolünden yazarların kölece taklitçileri olagelmişlerdir ... Uyak, İtalyan ölçüleri ve yalnızca başka şairlerin sözünü etmiş oldukları şeyleri söylemelerine izin veren yanlış bir şiir dili fikri, onları düşünce ve anlatım özgürlüğünden yoksun bırakmıştır". Rönesans estetiği ile kurallı hece ölçüsüne dayalı nazım arasındaki bağıntının bundan daha iyi ya da daha özlü bir betimlemesini bulamadım. Blanco White on sekizinci yüzyıl şiir modellerini (Fransız klasikçiliği) eleştirmekle

[1] *Blanco* İspanyolcada, *white* ise İngilizcede "beyaz" anlamına gelmektedir. (Çev.)

kalmaz, onların kökenini gösterir: On altıncı yüzyılda kurallı hece ölçüsüne dayalı nazmın ve onunla birlikte kişisel görüşten çok simetriye dayalı bir güzellik fikrinin girişi. Blanco White'ın önerdiği çare, Wordsworth'ünkiyle aynıdır: "Şiirsel dil"den vazgeçmek ve günlük dili kullanmak, "kendi dilimizde kendimiz için düşünmek". Aynı nedenlerle, süregiden Fransız etkisinden yakınır: "İngilizce öğrenmenin güçlüğü yüzünden İspanyolların yalnızca Fransız yazarlara yönelmeleri açık bir talihsizliktir".

İki ad, söylediğim her şeyi yadsır görünmektedir: Gustavo Adolfo Bécquer ile Rosalía Castro. İlki, herkesin hayranlık duyduğu bir şairdir; ikincisi ise Bécquer'den daha az yoğun olmayan ve belki de kapsam olarak daha geniş ve daha güçlü bir yazardır. (Daha "eril" demede duraksıyorum; güç aynı zamanda kadınlara özgü bir özelliktir.) İkisi de geç dönem romantikleridir, hatta geç İspanyol romantizminden de daha geç olarak değerlendirilmelidirler. Mallarmé, Verlaine ve Rimbaud'nun, Whitman'ın çağdaşları olmakla birlikte, yapıtları onların çağını sarsan ve değiştiren akımlardan etkilenmediklerini göstermektedir. Bununla birlikte, İspanyol romantizminin çenebazlık dönemini kapatan ve hiç sahip olmadığımız bir romantizme yönelmemizi sağlayan gerçek şairlerdir. Juan Ramón Jiménez, modern şiirin dilimizde Bécquer'le başladığını söylemiştir. Eğer öyleyse, çok çekingen bir başlangıçtı bu: Endülüslü şair bize fazlasıyla Hoffmann'ı anımsatır, öte yandan da Heine'yi. Bécquer de, Rosalía Castro da bir dönemin sonunu ya da bir başkasının başlangıcını işaret etmez; bir alacakaranlık kuşağında yaşarlar ve kendi başlarına bir dönem oluşturmazlar.

Romantizm İspanya'ya ve İspanyol Amerika'ya geç gelmiş olmakla birlikte, sorun yalnızca kronolojik değildir. Bu, "İspanya'nın tarihsel geriliği"nin (bizim uluslarımızın tuhaflıklarını, eksantrikliğimizi göstermek üzere kullanılan bir söz) ilk örneği değildir. Romantizmimizin yoksulluğu, "İspanyol dekadansı" adı verilen bu tezler ya

da ağıtlar temasının yeni bir bölümünü mü oluşturuyor? Bu, sanat ile tarih arasındaki ilişkiyle ilgili görüşümüzden kaynaklanmaktadır. Şiirin, tarihin bir ürünü olduğunu kim yadsıyabilir? Şiiri yalnızca tarihin bir yansıması olarak değerlendirmek de bir aşırı basitleştirmedir. Onlar arasındaki ilişki daha incelikli ve daha karmaşıktır. Blake "Çağların hepsi Eşittir, ancak Deha Her Zaman Çağın Üstündedir" demiştir. Böylesine uç bir bakış açısı gerekli değil; dekadan olarak değerlendirdiğimiz dönemlerin çoğu zaman büyük şairler açısından zengin olduğunu anımsamak yeterli: Góngora ile Quevedo'nun yaşadıkları dönem, III. Felipe ile IV. Felipe dönemine rastlamaktadır; Mallarmé Ikinci Imparatorluk döneminde yaşamıştır; Li Bo ile Du Fu, T'ang'ın çöküşünü görmüşlerdir. Dolayısıyla, tarihin gerçekliğini olduğu kadar, kendisi de görece özerk olan şiirin gerçekliğini göz önünde bulunduran bir varsayımı ana çizgileriyle ortaya koymaya çalışacağım.

Romantizm Aydınlanmaya karşı bir tepkiydi, bu yüzden de onun tarafından belirlenmişti; onun çelişkili ürünlerinden biriydi. Eleştirel aklın bir yana bıraktığı ruhları yeniden harekete geçirmek yönünde şiirsel imgelemin bir girişimi, dinden farklı bir ilke arayışı ve devrimlerin ardışık zamanının yadsınması olan romantizm, modernliğin öteki yüzüdür: Onun pişmanlığı, hezeyanı, ete kemiğe bürünmüş söze olan özlemidir. Romantik iki anlamlılık: Çocuğun, çılgının, kadının, rasyonel olmayan *öteki*'nin güçlerini ve yetilerini yüceltir, ancak bunları modern çağ bakış açısından yüceltir. İlkel kendisini ilkel olarak tanımaz ve ilkel olmak istemez; Baudelaire, Delacroix'nın "yamyamlık"ı karşısında tam da "modern güzellik" adına büyük bir coşku duyar. İspanya'da modern çağa karşı bu tepki ortaya çıkamazdı, çünkü gerçekte İspanya'nın bir modern çağı olmamıştır: Ne eleştirel aklı ne burjuva devrimi olmuştur, ne de Kant ya da Robespierre'i. Bu, tarihimizin paradokslarından biridir. Amerika'nın keşfi ve fethi, modern çağın oluşumunda Reform kadar belirleyici etmenlerdi: Reform,

kapitalist gelişme için etik ve toplumsal temèlleri sağladıysa, öteki de Avrupa yayılmacılığına kapıları açmış ve o zamana dek bilinmeyen oranlarda ilkel sermaye birikimini olanaklı kılmıştır. Ancak yayılmacılık çağını açan uluslar, İspanya ve Portekiz, kapitalist gelişmenin kıyılarında kalmış ve Aydınlanmanın içinde yer almamışlardır. Bu, konumun sınırlarını aştığından, burada ele almayacağım; on yedinci yüzyıldan başlayarak İspanya'nın giderek daha fazla kendi içine kapandığını ve bu yalıtılmışlığın zamanla çürümeyle sonuçlandığını anımsatmak yeterli olacaktır. Ne on sekizinci yüzyıl Fransız kültürünün beslediği küçük bir entelektüeller elitinin eylemi, ne de on dokuzuncu yüzyılın şokları İspanya'yı değiştirmeyi başaramamıştır. Aksine, Napolyon'un işgali mutlakiyetçi monarşizmi ve aşırı Katolikliği güçlendirmiştir.

İspanya'nın yalıtılmışlığını, şiirde, edebiyatta ve sanatta şiddetli ve ani olarak başgösteren hızlı bir çöküş izlemiştir. Niçin? On yedinci yüzyıl İspanya'sı büyük oyun yazarları, romancılar, lirik şairler ve ilahiyatçılar yetiştirmiştir. Söz konusu dekadansı genetik değişime bağlamak saçma olurdu. İspanyollar ansızın aptallaşmış değildir: Her kuşak az çok aynı sayıda zeki insan üretir; değişen şey, yeni kuşağın becerileriyle tarihsel ve toplumsal koşulların sunduğu olanaklar arasındaki ilişkidir. On yedinci yüzyıl boyunca İspanyollar, toplumlarının dayandığı entelektüel, ahlaki ve sanatsal varsayımları değiştiremezlerdi, Avrupa kültürünün genel hareketi içinde de yer alamazlardı: Her iki durumda, resmî görüşten ayrılanların girdiği tehlike ölümcüldü. Bu yüzden, on yedinci yüzyılın ikinci yarısı, öğeleri, biçimleri ve fikirleri yeni bir bileşim içinde düzenleme zamanıydı, aynı şeyi söylemek üzere sürekli olarak aynı noktaya dönüştü. Sürpriz estetiği, Calderón'un "sessizlik retoriği" adını verdiği şeyle sonuçlanır. Yankılanan bir boşluk. İspanyollar kendilerini tüketmişlerdir. Sor Juana'nın söylediği gibi, "kendi yıkımlarından bir anıt yapmışlardır".

Rezervlerini tükettikten sonra İspanyollar taklit dışında bir yol seçemezlerdi. Her edebiyatın, her sanatın, her kültürün tarihi, talihli ve talihsiz taklitler şeklinde ikiye bölünebilir. Talihli taklitler üretkendir: Taklit eden insanı ve taklit edilen şeyi değiştirirler; ötekiler ise kısırdır. İspanyol taklidi ikinci türdendi. On sekizinci yüzyıl bir eleştiri yüzyılıydı, ancak eleştiri İspanya'da yasaktı. Fransız yeni-klasikçiliği estetiğinin benimsenmesi, İspanya'nın derin gerçekliğini değiştirmeyen bir dışsal taklit edimi olmuştur, daha doğrusu ruhsal ve toplumsal yapılara işlememiştir. Romantizm, burjuva bilincinin kendisine yönelik ve kendisine karşı –kendi eleştirel üretimine karşı– tepkisiydi: Aydınlanma. İspanya'da orta sınıf ve entelektüeller, geleneksel kurumları eleştirmediler ya da böyle bir eleştiri getirdi iseler, bu eleştiri yetersizdi. Hiç sahip olmadıkları bir modern çağı nasıl eleştirebilirlerdi? İspanyolların gördüğü biçimiyle cennet Jean Paul ile Nerval'i dehşete düşüren çöl değildi; hoş bakirelerle, tombul meleklerle, çatık kaşlı havarilerle ve öç alıcı başmeleklerle dolu bir yerdi –bir panayır meydanı ve amansız bir mahkemeydi. Evet, Ispanyol romantikleri bu cennete karşı başkaldırmışlardı; ancak onların tarihsel olarak haklı olabilecek başkaldırısı yalnızca görünüşte romantikti. İspanyol romantizmi, Fransız romantizminden daha da belirgin olarak, Batı duyarlığında tamamıyla yeni olan bu özgünlük öğesinden yoksundur –şeytansı adını vermekten kendimizi alamadığımız ikili öğeden: Evrensel analoji görüsü ve ironik insan görüsü. Bütün dünyalar arasında denklik ve merkezde ölümün sönmüş güneşi.

İspanyol Amerikan romantizmi, İspanyol romantizminden daha da yoksuldu: Bir yansımanın yansıması. Bununla birlikte, hemen olmasa da, tarihsel bir koşul şiirimizi etkilemiş ve onun yönünü değiştirmesini sağlamıştır. Bağımsızlık Devriminden söz ediyorum. (Aslında, çoğul biçimi kullanmalıydım, çünkü çeşitli devrimler vardı ve hepsinin anlamı aynı değildi, ancak gereksiz karmaşıklık-

lardan kaçınmak için onları sanki birleşik bir hareket oluşturuyorlarmış gibi ele alacağım.) İspanyol Amerika'daki Bağımsızlık Devrimi İspanyolların hiçbir zaman sahip olmadıkları devrimdi, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda tekrar tekrar başarısızlığa uğrayan devrimdi. Bizimki modern çağın iki büyük siyasal arketipinin esinlediği bir hareketti: Fransız Devrimi ile Amerikan Devrimi. Bu çağda benzer ideolojileri olan üç devrimin olduğu bile söylenebilir: Fransız, Kuzey Amerikan ve İspanyol Amerikan. Her üçü de başarılı olmakla birlikte, sonuçları çok farklıydı: İlk ikisi yeni toplumlar yarattı, buna karşılık bizimki on dokuzuncu yüzyıldan günümüze dek tarihimizi belirleyen yalnızlığı başlattı. İlkelerimiz, Amerikalılar ile Fransızların ilkeleriydi, ordularımız İspanyol mutlakiyetçilerini bozguna uğrattı ve Bağımsızlık elde edilir edilmez, topraklarımızda Cumhuriyetçi hükümetler kuruldu. Gene de hareket başarısızlığa uğradı: Toplumlarımızı değiştirmedi ve bizi özgürleştirenler bizi köle yaptılar.

Amerikan Devriminin aksine, bizim devrimimiz İmparatorluk tahtındaki aşırı bir dekadans durumuyla örtüştü. Buna eşlik eden, ancak özdeş olmayan iki olgu vardır: İspanyol İmparatorluğunun parçalanma eğilimi –Napolyon işgalinin olduğu kadar İspanyol dekadansının bir sonucu– ve İspanyol Amerikan devrimcilerinin özerkliğe yönelik hareketleri. Bağımsızlık İmparatorluğun parçalanmasını hızlandırdı. Özgürleşme hareketlerinin başını çeken insanlar, birkaç istisna dışında, uluslarımızı kendi amaçları doğrultusunda işlemekte gecikmediler: Her yeni ülkenin sınırları, yörel yöneticinin ordusunun ulaştığı yere kadar uzandı. Daha sonra, oligarşiler ve militarizm, yabancı güçlerle ve özellikle Kuzey Amerikan sömürgeciliğiyle birlikte İspanyol Amerika'nın parçalanmasını tamamlayacaktı. Yeni ülkeler eski sömürgeler olmayı sürdürdüler; toplumsal koşullar değişmedi, ancak şimdi gerçeklik liberal ve demokratik retorik katmanlarının altında

gizlenmişti. Sahte cepheler gibi, Cumhuriyetçi kurumlar eski dehşetleri ve kötülüğü gizlemiştir.

İspanyol iktidara meydan okuyan gruplar dönemin devrimci fikirlerinden yararlandılar, ancak toplumumuzu değiştirecek ne becerileri vardı ne de istekleri: İspanyol Amerika, İspanya'sız bir İspanya'ydı. Sarmiento'nun dediği gibi: İspanyol Amerika'nın hükümetleri "II. Felipe'nin iradesinin icra mercileriydi". Burjuva liberalizmi kılığına bürünen feodalizm, bir hükümdarı değil, sıradan kralları –başkanları– olan bir mutlakiyetçilik. Böylece, maske krallığı doğmuştur, yalanlar imparatorluğu. O andan sonra, dilin yozlaşması, bulaşıcı anlam hastalığı bölgeye özgü bir hastalık haline geldi; yalanlar bünyesel, tözsel hale geldi. Bizim ülkelerimizde eleştirinin önemi buradan kaynaklanmaktadır. Bizim için felsefi ve tarihsel eleştiri yalnızca entelektüel bir işlev değildir; psikanaliz gibidir. Kuram ve uygulamadır. İspanyol Amerika'da acil bir görev varsa, o da tarihsel ve siyasal mitlerimizin eleştirisidir.

Bağımsızlık Devriminin bütün sonuçları olumsuz değildi. Bizi İspanya'dan kurtardı; toplumsal gerçekliği değiştirmediyse de, bilincimizi değiştirdi. Monarşik mutlakiyetçiliği ve aşırı Katolikliği sonsuza dek gözden düşürdü. İspanya'dan ayrılış bir mitin çözülmesi edimiydi: Ete kemiğe bürünmüş varlıklar istila ediyordu bizi, İspanyolları uyanık tutan hayaletler değil. Yoksa farklı adları olan aynı hayaletler miydi bunlar? Her durumda, adlar ve onlarla birlikte İspanyol Amerikalıların ideolojisi değişti. İspanyol geleneğinden kopuş, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında genişleyip, ikinci yarısında net bir kopuş haline geldi. Bölünmeyi gerçekleştiren bıçak pozitivizmdi. Bu yıllar boyunca Latin Amerika'nın yönetici sınıfları ve entelektüel grupları, pozitivist felsefeyi keşfedip, coşkuyla bağırlarına bastılar. Danton ile Jefferson'un maskelerini Auguste Comte ile Herbert Spencer'in maskeleriyle değiştirdik. Liberallerin özgürlük ve akla kurdukları sunaklara bilim ile ilerleme yerleştirildi, bilim ile ilerlemenin çevresini kendi

mitsel yaratıkları kuşatmıştı: Asfalt yollar ve telgraf. Bu noktada İspanya ile İspanyol Amerika'nın yolları ayrıldı. Pozitivizm kültü, Brezilya ile Meksika hükümetlerinin dini değilse de resmi ideolojisi haline geldi; İspanya'da ayrılıkçıların en iyileri, kaygılarına tanınmamış Alman idealist düşünür Karl Christian Friedrich Krause'nin öğretilerinde bir yanıt aradılar. Hiçbir kopma böylesine eksiksiz olamazdı.

Latin Amerika'da pozitivizm, Avrupa'da olduğu gibi sınai ve toplumsal ilerlemeyle ilgili bir liberal burjuvazinin ideolojisi değildi, büyük toprak sahiplerinin oluşturduğu bir oligarşinin ideolojisiydi. Bir mistifikasyondu, kendini aldatma olduğu kadar bir aldatmaydı da. Aynı zamanda, dinin ve geleneksel ideolojinin radikal bir eleştirisiydi. Pozitivizm, rasyonalist felsefeden olduğu kadar Hıristiyan mitolojiden de uzaklaştı. Sonuca, metafizik ile dinin ayrışması diyebiliriz. Bu gelişme, on sekizinci yüzyıl Aydınlanmasına benziyordu; Latin Amerika'nın entelektüel sınıfları, belli bir ölçüde, yüzyıl önce Avrupalıları rahatsız eden bunalıma benzer bir bunalım yaşamışlardı. Bilime olan inanç, eski dinsel kesinliklere olan özlemin izini taşır hale geldi; ilerlemeye olan inanç ise hiçlik görüntüsünün yarattığı başdönmesinin. Tam anlamıyla modernlik değil, onun acı öntadıydı; insanların olmadığı bir cennet görüsü, olumsallığın dehşeti.

1880'e doğru İspanyol Amerika'da *modernismo* adı verilen edebiyat akımı ortaya çıktı. Kullandığım terimlere açıklık getireyim: İspanyol Amerika modernismosu belli bir ölçüde Fransız parnasçılığı ile simgeciliğine eşdeğerdir ve bu yüzden İngilizcede "modernizm" adı verilen şeyle herhangi bir bağlantısı yoktur. Modernizm, 1920'lerde başlayan edebiyat ve sanat akımlarına gönderme yapar; Kuzey Amerikalı ve İngiliz eleştirmenlerin kullandığı biçimiyle, Fransa'da ve İspanyolca konuşan ülkelerde *vanguardia* (avangard) adını verdiğimiz şeydir. Karışıklığı önle-

rhek amacıyla İspanyol Amerikan akımına göndermede bulunmak üzere "modernismo" sözcüğünü kullanacağım; yirminci yüzyıl sanat ve şiir akımlarından söz ederken, "avangard" ve "öncü" sözcüklerini, İngiliz-Amerikan şiiri için de "modernizm"i kullanacağım.

Modernismo, pozitivizme bir yanıttı; ampirizme ve pozitivist bilimciliğe karşı duyarlık eleştirisi –yürek ve aynı zamanda sinirler. Bu anlamda tarihsel işlevi, on dokuzuncu yüzyılın başlarındaki romantik tepkinin işlevine benziyordu. Modernismo, bizim gerçek romantizmimizdi ve Fransız simgeciliği gibi, onun biçimi bir yineleme değil, bir eğretilemeydi: *Öteki* romantizm. Pozitivizm ile modernismo arasındaki bağlantı tarihsel ve psikolojiktir. Latin Amerikan pozitivizminin bilimsel bir yöntemden çok bir ideoloji ve bir inanç olduğunu unutursak, bu bağlantının niteliğini anlamama riskine düşeriz. Onun, bilimin gelişimi üzerindeki etkisi, entelektüel grupların zihinleri ve duyarlıkları üzerindeki egemenliğinden çok daha azdı. Eleştirmenlerimiz ve tarihçilerimiz, pozitivizm ile modernismoyu birleştiren çelişkili diyalektiğe duyarsız kalmışlardır. Bunun sonucu olarak, modernismoyu yalnızca bir edebiyat eğilimi olarak ve her şeyden önce kozmopolit ve hayli yüzeysel bir üslup olarak görmede ısrar etmektedirler. Hayır, modernismo ruhsal gereksinimlere karşılık geliyordu. Ya da, daha kesin olarak söylemek gerekirse, pozitivist kuraklığa imgelemin ve duyarlığın yanıtıydı. Yalnızca ruhun gereksinimlerine yanıt verdiği için gerçek bir şiir akımı –aslında, on dokuzuncu yüzyıl boyunca dilimizdeki bütün akımlar arasında bu adı hak eden tek akım– olabilirdi. Yüzeysellik suçlamasını, *modernista* şairlerin hafifliği ve kozmopolit niteliği içinden ruhsal sürgünün göstergelerini (izlerini) okuyamayan eleştirmenlere yöneltmek daha doğru olur.

Aynı nedenden ötürü eleştirmenler, Fransız şiirinin dilimize istençli bir uyarlaması olarak başlayan modernismo akımının neden İspanya'da değil de İspanyol Amerika'da ortaya çıktığını tam olarak açıklayamamışlardır. El-

bette, gelenek ile tarihe daha az hapsolmuş İspanyol Amerikalılar, İspanyollara oranla dünyada olanlara karşı daha duyarlı olmuşlardır ve bugün de daha duyarlıdırlar. Ancak bu açıklama yetersizdir. İspanyolların bilgi eksikliği midir neden? Ya da *gereksinim* eksikliği mi? Bağımsızlıktan sonra ve özellikle pozitivizmin benimsenmesinden başlayarak, İspanyol Amerikalıların entelektüel inançları İspanyollarınkinden ayrılmıştır. Farklı gelenekler farklı yanıtları gerektirmiştir. Bizde modernismo dinin ve metafiziğin pozitivist eleştirisinin yarattığı ruhsal boşluğa karşı koymak için gereken yanıttı; İspanyol Amerikan şairlerin, bu dönemin Fransız şiirinin çekiciliğine kapılmalarından daha doğal bir şey olamazdı. Onda yalnızca bir dilin yeniliğini değil, romantik ve okültist geleneklerin analoji görüsüyle yüklü bir duyarlığı ve bir estetiği keşfettiler. İspanya'da, bunun aksine, Krause'nin rasyonalist yaradancılığı bir eleştiri olmaktan çok dinin –ayrılıkçı liberallerin kullanımına yönelik çekingen felsefi bir din– bir ikamesiydi ve bu yüzden modernismo İspanyol Amerika'da sahip olduğu dengeleyici işlevden yoksundu. Modernismo sonunda İspanya'ya ulaştığında, bazıları onu salt olarak Fransa'dan ithal edilmiş bir edebiyatla karıştırdılar. İspanyol Amerikan modernista şairlerinin yüzeyselliği fikri, bu yanlış yorumdan, Unamuno'nun yorumundan kaynaklanmaktadır; Juan Ramón Jiménez ve Antonio Machado gibi başkaları bunu ayrılıkçı entelektüel gruplar arasında revaçta olan ruhsal geleneğin terimlerine çevirdiler. İspanya'da modernismo bir dünya görüşü değil, iki büyük İspanyol şairin içselleştirdiği ve değiştirdiği bir dildi: Antonio Machado ile Juan Ramón Jimenez (bkz. Not 2). Gene: Bir çeviri ile bir eğretileme.

1880 ile 1890 arasında, hemen hemen birbirlerinden habersiz olarak, kıtaya dağılmış olan –Havana, Mexico City, Bogota, Santiago de Chile, Buenos Aires, New York– bir avuç genç insan büyük bir değişimi başlattı. Bu dağınık birliğin merkezi, akımın irtibat subayı, sözcüsü ve

teşvikçisi olan Rubén Darío'ydu. 1888'de Darío yeni eğilimleri betimlemek üzere modernismo sözcüğünü türetti. Modernismo: Modern çağın miti, daha çok onun serabı. Modern olmak nedir? Tanımlanamaz ve elde edilemez bir şey arayışı içinde insanın evini, ülkesini ve dilini bırakmasıdır, çünkü modern olmak değişimle karıştırılmıştır. "Koşar, arar. Neyi arar?" diye Baudelaire şaşkınlığını dile getirir. Ve yanıtlar: "*Modernlik* adını vereceğimiz bir şeyi arar". Ancak Baudelaire bu ele geçmez modernliği tanımlamaz ve onu "güzel her şeydeki tekil öğe" olarak adlandırmakla yetinir. Modernlik sayesinde, güzellik bir değil birçoktur. Modernlik bugünün yapıtlarını dünün yapıtlarından ayırır, onları farklı kılar: "Güzel her zaman tuhaftır". Modernlik, güzelliği benzersiz kılarak ona yaşam veren şeydir. Ancak bu yaşam verici süreç, ölüm cezasına çarptırılmadır: Modernlik ölümün işaretidir. On dokuzuncu yüzyılın sonunda genç şairleri baştan çıkaran modernlik, onların babalarını baştan çıkaran modernlikten çok farklıdır; onun adı ilerleme değildir ve dış tezahürleri asfalt yol ile telgraf değildir; onun adı lükstür, göstergeleri ise yararsız ve güzel nesnelerdir. Onların modernliği, umutsuzluğun narsisizmle, biçimin de ölümle bağlantılı olduğu bir estetiktir.

Modern çağ karşısında romantiklerin ve simgecilerin karşıt duyguları içeren tutumu, İspanyol Amerikan modernistalarında yeniden belirir. Onların lüks ve yararsız nesne sevgisi, yazgılarının onları yaşamak zorunda bıraktığı dünyanın bir eleştirisidir, ama bu eleştiri aynı zamanda bir saygı göstergesidir. Gene de, Avrupalılar ile İspanyol Amerikalılar arasında radikal bir farklılık vardır; Baudelaire ilerlemeyi "grotesk bir fikir" olarak nitelediğinde ya da Rimbaud sanayiyi eleştirdiğinde, onların ilerleme ve sanayi deneyimleri doğrudandır, gerçektir; oysa İspanyol Amerikalıların deneyimleri ikinci eldendir. Bir İspanyol Amerikalının o günlerde modern çağla ilgili tek deneyimi, sömürgecilik deneyimi olabilirdi. Bizim uluslarımızın ger-

çekliği modern gerçeklik değildi: Sanayi, demokrasi ya da burjuvazi değil, yalnızca feodal oligarşiler ve militarizm. Modernistalar dehşet duydukları şeye bağlıydılar; isyan ile boyun eğme arasında bocalıyorlardı. Martí gibi bazılarının yoldan çıkarılması olanaksızdı ve kurban edildiler; zavallı Darío gibi bazıları apoletli kaplanlarla timsahlara odlar ve soneler yazdılar. Ancak Fransızca, Almanca ve İspanyolcada Stalin'in yüce eylemlerinin ezgisini söyleyen birçok büyük şairi görmüş ve işitmiş olan bizler, iki Orta Amerika zorbası olan Zelaya ile Estrada Cabrera'yı öven birkaç kıta yazmış olduğundan ötürü Darío'yu bağışlayabiliriz.

Modern karşıtı bir modernlik, anlamı belirsiz bir isyan olarak modernismo, geleneğe karşı çıkan bir edimdi ve ilk evresinde belli bir İspanyol geleneğenin yadsınmasıydı. (Belli bir gelenek diyorum, çünkü bir ikinci evrede modernistalar öteki geleneği, gerçek İspanyol geleneğini keşfettiler.) Fransa tutkuları bir kozmopolitlik biçimiydi; Paris, bir ulusun başkenti olmaktan çok bir estetiğin merkeziydi. Kozmopolitlikleri onları öteki edebiyatları keşfetmeye ve Kızılderili geçmişimizi yeniden değerlendirmeye yöneltti. Her şeyden önce bir estetik olarak Ispanya öncesi dünyanın yüceltilmesi, aynı zamanda modern çağın, özellikle Kuzey Amerika ilerlemesinin bir eleştirisiydi: Edison'a karşı Prens Netzahualcoyotl. Bu nokta açısından onlar da, ilerlemeye inananları "zookratik sanayi filozoflarınca Amerikanlaştırılan zavallı biçareler" olarak betimleyen Baudelaire'i izliyorlardı. Kızılderili dünyasının ve daha sonra İspanyol geçmişin ıslahı, Amerika Birleşik Devletleri'nin uyandırdığı hayranlık, korku ve öfkeyle onun Latin Amerika'daki egemenlik politikasına bir karşı denge oluşturdu. Kuzey Amerikan kültürünün özgünlüğüne ve gücüne duyulan hayranlık, Amerika Birleşik Devletleri'nin uluslarımızın yaşamına sürekli müdahalesine duyulan korku ve öfke ile yarışıyordu. Bu olguya bir başka yerde değinmiştim; burada yalnızca modernistaların sömürgecilik karşıtlığının yalnızca siyasal ve ekonomik bir temele değil,

Latin Amerika ile Anglosakson Amerika'nın Batı uygarlığının iki farklı ve olasılıkla bağdaştırılması olanaksız biçimini temsil ettiği fikrine dayandığını vurgulayacağım. Karşıtlık yalnızca sınıflar ile ekonomik ve toplumsal sistemler arasında değil, dünya ve insanla ilgili iki farklı görüş arasındaydı.

Romantizm İspanyol nazım biçimlerinin çekingen bir ıslahını gerçekleştirmeye çalıştı, ancak bu ıslahı en uç noktasına götürerek sonunda başaranlar modernistalar oldu. Modernistaların ölçü devrimi, Garcilaso ile on altıncı yüzyılda İtalyan şiir modellerini İspanyolcaya uyarlayanların ölçü devriminden daha az radikal ve daha az belirleyici değildi –karşıt yönde olsa da. Yabancı etkilerin, on altıncı yüzyılda İtalyan, on dokuzuncu yüzyılda Fransız etkisinin karşıt ve öngörülmesi olanaksız sonuçları: Birinde kurallı hece nazmı üstün geldi, ötekinde ise sürekli ritim deneyleri geleneksel ölçülerin yeniden ortaya çıkmasını teşvik etti ve hepsinden önemlisi vurguya dayalı nazmı yeniden canlandırdı. On dokuzuncu yüzyılın başında Andrés Bello İspanya'da egemen olan öğretiye karşı, İspanyol ölçüsünün kurallı hece ölçüsünden çok vurguların oyununa bağlı olduğunu göstermişti. (Burada, Charles Eliot Norton kürsüsünde ders veren ilk İspanyol Amerikalı Pedro Henríquez Ureña'nın bu öğretiyi olağanüstü bir yetiyle derleyip sistematikleştirdiğini belirtmeliyim.) Modernistalar bu konuyla ilgili kuramsal çalışmalar da yapmış olmakla birlikte, şiirimizi değiştiren onların fikirlerinden çok uygulamaları olmuştur. Modernista devrimi, şiirimizin özgün ritimlerinin yeniden keşfedilmesi sonucunu getirmiştir. Onun kozmopolitliği aslında İspanya'da yadsınmış ya da unutulmuş gerçek İspanyol geleneğine geri dönüştü.

Vurguya dayalı nazım ile analojik dünya görüşü arasındaki bağlantıyı daha önce göstermiştim. Modernistaların yeni ritimleri, dilin özgün ritim ilkesinin yeniden ortaya çıkışını sağladı; ölçülerin bu yeniden doğuşu, zamanla *öteki* dine, analojiye bir dönüş olduğu açıklık kazanan ye-

ni bir duyarlığın ortaya çıkışıyla örtüşmüştü. Şiirsel ritim, evrensel ritmın bir tezahüründen başka bir şey değildir. Analoji, evreni ritim temelinde kavramaktır; bir fikir olmaktan çok, sözel bir deneyimdir. Şair evreni bir dil olarak duyuyorsa, evreni *dile getiriyordur* da. Baudelaire'in söylediği gibi, Tanrı onu dile getirmiştir. Çevrimsel zamana geri dönüş: Şairin sözleri, Hıristiyanlığı açıkça yadsımadıklarında bile, onu çok daha geniş ve daha eski inançlara ayrıştırırlar. Hıristiyanlık evrensel ritmin kombinezonlarından daha fazla bir şey değildir. İsa'nın çektiği acı, Darío'nun bazı şiirlerinin açıkça söylediği gibi, çağların ve mitolojilerin dönüşünde anlık bir imgeden daha fazlası değildir. Analoji senkretizme gelip yaslanır. Bu Hıristiyan olmayan nokta, İspanyolca şiirde kesinlikle yeni bir şeydi.

Okültist geleneğin İspanyol Amerikan modernistalar üzerindeki etkisi, Avrupalı romantiklerle simgeciler üzerindeki etkisinden daha az derin değildi. Bu olgunun farkında olmalarına karşın bizim eleştirmenlerimiz bundan kaçınıyor gibidirler, sanki bu utanç verici bir şeymiş gibi. Utanç verici bir şey olsa da, bu doğrudur: Blake'den Yeats'e ve Pessoa'ya, Batıda modern şiirin tarihi, Swedenborg'dan Madame Blavatski'ye uzanan hermetik ve okült öğretilerin tarihiyle bağlantılıdır. Abbé Constant'ın, öteki adıyla Eliphas Levi'nin etkisi, yalnızca Hugo üzerinde değil, Rimbaud üzerinde de belirleyici olmuştur. Fourier ile Levi arasındaki göze çarpıcı yakınlıklar, André Breton'a göre, şununla açıklanabilir:

> [Her ikisi de] kendilerini, Zohar'a dek izini sürebileceğimiz ve on sekizinci yüzyıl ile on dokuzuncu yüzyıl Aydınlanmacı okullarına yayılmış çok geniş bir düşünce akımına yerleştirirler. Bu, idealist sistemlerde, Goethe'de ve genel olarak matematiksel özdeşliği dünyanın birleştirici ideali olarak görmeyi reddeden herkeste bulduğumuz bir düşünce eğilimidir (*Arcane* 17).

İspanyol Amerikalı modernistaların –Darío, Lugones, Nervo, Tablada– okültist yazılarla ilgilendiğini biliyoruz. Neden bizim eleştirimiz Aydınlanmacılık ile analoji görüşü arasındaki ve analoji görüşü ile ölçü devrimi arasındaki bağlantıyı hiçbir zaman gündeme getirmemiştir? Rasyonalist sakınganlık mı, Hıristiyan sakınganlığı mı? Her durumda, bağıntı açıkça ortadadır. Modernismo sözel bir ritim arayışı olarak başlamış ve evrenin ritim olarak görülmesiyle sonuçlanmıştır.

Rubén Darío'nun inançları, şiirlerinin birinden sıkça alıntılanan bir dizede gördüğümüz gibi, "katedral ile pagan kalıntılar arasında" gidip gelmiştir. Dizeyi değiştirme cüretini göstereceğim: Katedralin kalıntıları ile paganlık arasında. Darío'nun ve modernista şairlerin birçoğunun inançları, birer inanç olmaktan çok, bir inanç arayışıdır ve eleştirel akıl ile pozitivizmin yerle bir ettiği bir manzara içinde gelişme gösterirler. Bu bağlamda paganlık yalnızca Yunan-Roma antikçağı ve onun kalıntıları değil, yaşayan bir paganlık anlamına gelir: Bir yanda beden, öte yanda Doğa. Analoji ile beden aynı Doğa inancının iki uç noktasıdır. Bu kesinleme, Hıristiyan ruhaniliğine karşı olduğu kadar pozitivist ve bilimselci maddeciliğe de karşıdır. Katedralin kalıntıları: Günah fikri, ölüm bilinci, insanın düştüğü ve bu dünya ile öteki dünyada sürgün olduğu bilgisi, bir olumsallık dünyasında insanın kendisini ârazi bir varlık olarak görmesi. Bir inanç sistemi değil, bir avuç fragman ile saplantı. Modernista trajikomedi, beden ile ölüm, analoji ile ironi arasındaki bir diyalogtan oluşur. Bu trajikomedinin psikolojik ve metafizik terimleri dile çevrilirse, kurallı hece ölçüsüne dayalı nazım ile vurguya dayalı nazım arasındaki karşıtlığı değil, daha belirgin ve daha radikal olan şiir-düzyazı karşıtlığını buluruz. İroni sürekli olarak analojiyi kırar, düzyazı ise şiiri. Baudelaire'in gözdesi olan paradoks yeniden ortaya çıkar: Modanın makyajı ardında kafatasının yüzünü ekşitmesi. Modern sanat ölümlü olduğunu bilir; onun modernliği buradan kaynaklanır.

Modernismo, ölümlü olduğunun bilincine vardığında modern olur, yani kendisini ciddiye almayı bir yana bıraktığında, düzyazıyı şiire zerkettiğinde ve şiirin eleştirisinden şiir yaptığında. Bu ironik, istençli olarak şiir karşıtı, dolayısıyla daha yoğun olarak şiirsel yön tam olarak modernismonun doruk noktasında belirmiştir (Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, 1905) ve hemen her zaman ölüm imgesiyle bağlantılıdır. Ancak ikinci modernista devrimi başlatan şair, Darío değil, Leopoldo Lugones'di. Lugones ve Lugones'in kitabı *Lunario sentimental* (1909) ile Laforgue İspanyolca şiire nüfuz etmiştir: Simgecilik karşıtı ânında simgecilik.

Bizim eleştirimiz, yeni eğilime *postmodernismo* adını vermektedir. Bu, doğru değildir. Postmodernismo, modernismoyu izleyen şey değil –onu izleyen vanguardismoydu– akımın içinden modernismonun bir eleştirisiydi. Çeşitli şairlerin bireysel bir tepkisiydi. Bir başka akım onlarla başlamış değildir; modernismo onlarla sona ermiştir. Onlar modernismonun eleştirel bilinciydi, onun sonunun bilinci. Üstelik, bu şairlerin karakteristik özellikleri –ironi, konuşma dili– önde gelen modernista şairlerde zaten belirmişti. Son olarak, sözcüğün gerçek anlamıyla, kronolojik olarak, bu sözde-akıma yer yoktur: Modernismo yaklaşık 1918'de sona erip vanguardia öncülük yaklaşık bu zamanlarda başladıysa, *postmodernistaları* nereye koyabiliriz? Gene de değişim kayda değerdi. Bir değerler değişimi değildi bu, tutumlar değişimiydi. Modernismo dünyayı Tritonlar ve deniz kızlarıyla doldurmuştu; yeni şairler ticari gemilerle yolculuklara çıkıyor ve Cytherea'da değil, Liverpool'da karaya çıkıyorlardı; onların şiirleri artık eski ya da yeni Roma'lara birer ezgi değil, orta sınıf bölgelerin oldukça buruk ve suskun betimlemeleriydi; doğa cengel ya da çöl değil, bahçeleri, rahibi ve "kız yeğeni"yle, "diri ve mütevazı lahanalar gibi alçakgönüllü kızları"yla köydü. İroni ile düzyazısallık: Günlük yaşamın şiirinin fethi. Darío için şairler "Tanrı'nın kuleleri"dir; López Velarde bir ağaçlıklı yoldan yürüyüp kendi kendine konuşurken görür kendisi-

ni; üstün, grotesk bir büyücü olarak, bir tür "avant la lettre" Charlie Chaplin olarak şair. En az olanın, el altında olanın, tanıdık olanın estetiği. Büyük keşif: Konuşma dilinin gizli gücü. Bu keşif Lugones ile López Velarde'nin amacına çok uygun düşmüştür: Şiiri psikolojik bir denklem, düşünce ile lirizmin, ezgi ile ironinin, düzyazı ile şiirin birbiriyle kaynaştığı ve ayrıldığı, birbirine baktığı ve yeniden kaynaştığı dolambaçlı bir monolog haline getirmek. Ezgi parçalanır, şiir kesintiye uğramış bir itiraf haline gelir, melodi sessizlikler ve boşluklarla vurgulanır. López Velarde bunu özlü bir biçimde dile getirmiştir: "Şiirsel sistem eleştirel bir sisteme dönüşmüştür".

Daha önce belirttiğim nedenlerden ötürü, İspanyol şairler –başka birçok açıdan olduğu gibi bu açıdan da benzersiz olan Ramón del Valle Inclán dışında– modernismonun gerçek ve gizli özgünlüğünü oluşturan şeyden yararlanamamışlardır: Romantiklerle simgecilerden miras alınan analojik görü. Bununla birlikte, yeni dili, ritimleri ve ölçü biçimlerini hemen benimsemişlerdir. Örneğin, Unamuno yüzeysel olarak değerlendirdiği bu parıltılı yeniliklere gözlerini kapamıştır. Gözlerini kapamıştır, kulaklarını değil; modernistaların yeniden keşfettiği ölçüler onun dizelerinde sık sık belirir. Unamuno'nun reddi, modernismonun bir parçasıdır; Darío ile Lugones'in ötesine giden değil, onlarla karşı karşıya gelen şeydir. Unamuno reddinde kendi şiir sesini bulurken, İspanya da bu seste on dokuzuncu yüzyılda sahip olmadığı büyük romantik şairi bulmuştur. Modernistaların öncüsü olması gerekirken, Unamuno onların çağdaşı ve tamamlayıcı karşıtıydı. Modernistalar olmaksızın Unamuno bildiğimiz şair olamazdı. Şiirsel adalet.[1]

İspanyol modernismosunun –Valle Inclán'ı, Antonio Machado'yu ve Juan Ramón Iiménez'i düşünüyorum– İs-

[1] "Poetic justice" sözcüğü sözcüğüne "şiirsel adalet" olarak çevrilebilse de, İngilizcedeki genel anlamı "tanrısal adalet, ilahi adalet, tam ve mükemmel adalet, yüce adalet"tir. Paz'ın bu sözü, her iki anlamı da düşünerek kullandığı açık. (Çev.)

panyol Amerikan postmodernismosuyla birden çok bağlantı noktası vardır: Basmakalıp tutumların ve incelikli klişelerin eleştirilmesi, sahte bir biçimde rafine dile yönelik nefret, antikacı simgeciliğine yönelik suskunluk, *saf* şiir (Jimenez) ya da *tözsel* şiir (Machado) arayışı. Lugones'in istençli konuşma dili kullanımı ile López Velarde ve Antonio Machado'nun ilk kitabındaki (*Soledades*, ikinci basım, 1907) şiirlerden bazıları arasında şaşırtıcı bir benzerlik vardır. Ancak kısa sürede yollar ayrılır; İspanyol şairler konuşma dilinin içerdiği şiir potansiyelini –Eliot ona konuşmanın müziği demiştir– keşfetmekten çok geleneksel şiirin melodilerini yenilemekle ilgileniyorlardı. Bu dönemin iki büyük İspanyol şairi her zaman konuşma diliyle halk şiirini karıştırmışlardır. Halk şiiri, romantik bir kurmaca (Herder'in "Halkın Ezgisi") ya da yazınsal bir kalıntıdır; konuşma dili ise bir gerçekliktir, yanlış kullanımları, yabancı sözcükleri, teknik deyimleri, yeni sözcükleriyle modern kentlerin yaşayan dilidir. İlk evrelerinde İspanyol modernismosu, İspanyol Amerika'nın ilk modernismosunun yazınsal diline karşı postmodernista tepkiyle buluşmuştur; daha sonra bu karşıtlık İspanyol şiir geleneğine bir dönüş haline gelmiştir: Şarkı, balad, copla. Böylece, İspanyollar modernismonun romantik doğasını onaylarlar, ama aynı zamanda kendilerini modern yaşamın şiirinden koparırlar. Bu yıllarda Fernando Pessoa, Alvaro de Campos adını kullanarak, onun sesi aracılığıyla şöyle yazmıştır:

> İşde, ofislerde şiir olmadığını söyleme bana!
> Öyle ya, her gözenekten sızar o ... onu deniz havasında soluyorum
> Çünkü gemilerle ve modern denizcilikle yakından ilişkilidir o,
> Çünkü faturalar ve ticari mektuplar tarihin başlangıçlarıdır ...

Başlangıç sonu içeriyorsa, modernismonun başlatıcılarından biri olan José Martí bu akımı özetler ve çağdaş şiiri

muştular. Şiir, savaştaki ölümünün bir önsezisidir (1895); şiir bu ölümden gerekli ve bir bakıma istenen bir kendini feda etme olarak söz eder.

İki ülkem var: Küba ile gece.
Yoksa bir mi ikisi? Güneş görkemiyle
yok olurken gökte, onu görüyorum, Küba'yı,
tüllere bürünmüş, bir karanfil tutuyor,
dul bir kadın gibi, sessiz, üzüntülü.
Ne iyi bilirim o kanayan, elinde titreyen
çiçeği! Göğsüm
boş, kalbimin olduğu yer
yok edilmiş ve boş.
Ölmenin vakti şimdi. Gece uygun
elveda demeye. Işık
engelliyor, bir de insan sözleri. Evren
daha iyi konuşuyor insandan.
Kırmızı mum alevi
titreşiyor, savaşa çağıran
bir bayrak gibi. Yüreğim dolup taşarak,
pencereleri açıyorum. Suskun, karanfilin
yapraklarını bükerek, göğü karartan
bir bulut gibi, dul Küba geçiyor ...

Düşünmenin, sessizliklerin, insan ile gecenin soluk alıp verişinin kesintiye uğratıp kırdığı, on bir hecelik ölçüyle yazılmış ritimsiz bir şiir. Şarkıdan kaçan bir monolog-şiir, kesintili bir akış, şiir ile düzyazının sürekli iç içe geçişi. Bu birkaç dizede bütün romantik temalar belirir: İki kadın olarak ülke ve gece, biricik kadın olarak, biricik uçurum olarak ölüm. Ölüm, erotizm, devrimci tutku, şiir: Gece, büyük ana, onun tümünü içine alıyor. Toprak ana, ama aynı zamanda cinsellik ve halk dili. Şair sesini yükseltmiyor, geceyle ve devrimle konuştuğunda kendi kendine konuşuyor. Ne kendine acıma ne şatafatlı sözler: "Ölmenin vakti şimdi. Gece uygun / elveda demeye". İroni ölümün kabullenilmesine dönüşmüştür. Ve şiirin ortasında,

iki dize arasında askıda kalmış, ağırlığını vurgulamak için bir suskuyla yalıtılmış bir söz; ondan önce, hepsinin aklını Hıristiyan Tanrı'nın hayaleti istila ettiği için ve hepsi dünyaya düşmüş Doğa olarak baktığı için dilimizde hiçbir şairin (ne Garcilaso, ne San Juan de la Cruz, ne Góngora, ne Quevedo, ne Lope de Vega) yazamayacağı bir söz; söylemeye çalıştığım her şeyi içeren bir söz: "Evren / daha iyi konuşuyor insandan".

6

Çemberin Kapanması

Romantizm ile yirminci yüzyıl avangardı arasındaki benzerliklere birçok kez değinilmiştir. İkisi de gençlerin akımlarıdır; ikisi de akla, aklın kurgularına ve değerlerine karşı başkaldırıdır; ikisi de tutkulara ve bedensel görülere merkezî bir yer verir –erotizm, rüya, esin; ikisi de, büyülü, doğaüstü ve gerçektekinden daha kapsamlı bir başka gerçekliği bulmak ya da yaratmak için gözle görülür gerçekliğin yıkılmasına çalışır. İki büyük tarihsel gelişim, sırasıyla onları büyüler ve böler: Romantizm için, Fransız Devrimi, Jakoben Tedhiş ve Napolyon İmparatorluğu; avangard için, Rus Devrimi, "temizlik harekâtı" ve Stalin'in despotik bürokrasisi. Romantizmde olduğu gibi avangardda da "ben" kendisini dünyadan korur ve öcünü ironide ya da humorda bulur; bunlar saldırılanı olduğu kadar saldıranı da yok eden silahlardır. Modern çağ, iki akımda da kendini yadsıyıp kesinler. Eleştirmenler kadar sanatçılar da bu bağıntıların farkındaydı. Gelecekçiler, dadacılar, ultraistler ve gerçeküstücülerin hepsi, romantizmi redlerinin kendisinin romantik bir edim olduğunu, romantizmin başlattığı gelenekte, yadsıma yoluyla süreklilik arayan gelenekte yer aldığını biliyordu; ancak hiçbiri, avangardın ondan önceki şiir akımlarıyla kendine özgü ve gerçekten benzersiz ilişkisini fark etmemiştir. Hepsi yadsımalarının paradoksal niteliğinin bilincindeydi; yani geçmişi yadsıdıklarında onun ömrünü uzattıklarını ve böyle

yapmakla onu onaylamış olduklarını biliyorlardı; hiçbiri, reddi bu geleneği başlatmış olan romantizmin aksine, yadsımalarının onları bir çıkmaz yola getirdiğini fark etmemiştir. Avangard büyük kopuştur ve onunla birlikte "kendisine karşı gelenek" son bulur.

Devrim/Eros/Meta-ironi

Romantizm ile avangard arasındaki en dikkat çekici benzerlik, benzerliğin can alıcı noktası, yaşam ile sanatı birleştirme girişimidir. Romantizm gibi avangard da yalnızca bir estetik ve bir dil değildi, aynı zamanda erotik ve siyasal bir değerlendirme çerçevesiydi, bir dünya görüşü, bir eylemdi: Bir yaşam tarzı. Gerçekliği değiştirme itkisi romantiklerde olduğu gibi avangardda da belirir ve her iki durumda da karşıt, ancak ayrılmaz doğrultularda dallanır – büyü ve politika, dinsel baştan çıkarma ve devrimci baştan çıkarma. Troçki avangard sanatı ve şiiri beğeniyordu, ancak André Breton'un okültist geleneği neden çekici bulduğunu anlayamıyordu. Breton'un inançları, Yesenin'inkiler denli tuhaf ve antirasyoneldi. Yesenin intihar ettiğinde, Troçki yazdığı parlak ve coşkulu makalede şunları söylemiştir: "Çağımız sert bir çağdır, belki de uygarlaşmış insanlık dediğimiz şeyin tarihinde en sert olanıdır. Devrimci, tek gerçek anavatanı olan bu çağa yurtseverce bir bağlanmayla bağlıdır. Esenin devrimci değildi ... o kendi içine bakan lirik bir şairdi. Öte yandan, bizim çağımız lirik bir çağ değildir. Sergey Yesenin'in kendi isteğiyle ve böyle vakitsizce bizden ve bu çağdan kopup gitmesinin temel nedeni budur" (*Pravda*, 19 Ocak 1926). Dört yıl sonra, "kendi içine bakan lirik bir şair" olmayan ve çağın devrimci çabasına katılmış olan Mayakovski de intihar etti ve Troçki bir başka makale yazmak zorunda kaldı –bu kez *Rus Muhalefet Bülteni*'nde (Mayıs 1930). Çağ ile şiiri arasındaki, devrimci ruh ile şiirsel ruh arasındaki karşıtlık, Troç-

ki'nin düşündüğünden çok daha geniş ve derindir. Rusya bunun abartılı, ancak istisnai olmayan bir örneğidir. Orada karşıtlık acımasız bir şekil almıştır: Öldürülmeyen ya da intihar etmeyen şairler başka yöntemlerle susturulmuştur. Bu katliamın nedenleri Rus tarihinden – Lenin ile Troçki'nin birkaç kez değindikleri o barbar geçmiş– olduğu kadar, Stalin'in paranoid acımasızlığından kaynaklanmaktadır. Ancak Jakobenciliğin ve onun toplum ile insan doğası üzerine aşırı iddialarının mirasçısı olan bolşevik ruhu bundan aynı derecede sorumludur.

Şairler Hıristiyanlığa yönelik saldırıya eleştirel felsefeyle, Hıristiyanlık ve Hıristiyanlık öncesi eski dinsel ruhun aktarıldığı kanallar haline gelmek suretiyle tepki göstermişlerdir. Analoji, simya, büyü, kişisel senkretizmler ve mitolojiler. Aynı zamanda, modernden etkilendikleri ölçüde, şairler dine (ve kendilerine) karşı ironi silahıyla tepki göstermişlerdir. Troçki birçok kez – öfkeyle, ancak belli bir içgörüyle de– Rus şairlerinin büyük bir bölümünde ve "yoldaşlar" adıyla anılan 1920'lerin şairleriyle yazarlarında dinsel öğelere işaret etmiştir. Troçki, bütün bu şair ve yazarların Ekim Devrimini *devrimci* bir olgu olmaktan çok bir *Rus* olgusu olarak gördüklerini söyler. Rus olan şey, köylüler ile onların eski mitolojilerinin dinsel dünyasıdır, "büyücüler ile onların büyüleridir"; oysa Devrim, modern çağdır: Bilim, teknoloji, şehir kültürü. Eleştirisini desteklemek üzere Pilniak'ın *Çıplak Yıl*'ından alıntı yapar: "Büyücü Egorka şöyle der: 'Rusya kendi içinde bilgedir. Alman zekidir, ancak yarım akıllıdır'. 'Ya Karl Marx' diye sorar biri. 'O Almandır, derim size, bu yüzden de yarım akıllıdır'. 'Ya Lenin?' 'Lenin köylüdür, yani bolşeviktir; bu yüzden komünist olmanız gerekir ...' " Troçki şu sonuca varır: "Pilniak'ın büyücü Egorka'nın arkasına gizlenmesi ve onun aptal dilini kullanması çok rahatsız edici, komünistler lehine olsa bile". Bu yazarların Devrime yönelik başlangıçtaki sempatisi –Blok'un *On İki*'deki Hıristiyan komünizmi için de geçerli olduğu gibi– "en az devrimci,

en Asyalı, en edilgen ve Hıristiyan teslimiyetçiliğiyle tasavvur edilebilecek en ağır derecede yüklü bir dünya kavrayışından kaynaklanmaktadır". Troçki, o dünya görüşüne aynı derecede sahip olan ve artık devrimci yanılsamalardan yoksun bugünün Rus yazarları ile romancılarını okusa ne derdi?

Troçki, Devrimi açıkça desteklemiş olan bir grubu, Mayakovski'nin başını çektiği devrimci gelecekçiliğin LEF'i kuran kolunu da tamamıyla devrimci olarak değerlendirmemiştir. "Gelecekçilik, mistisizme, Doğanın edilgen bir biçimde tanrısallaştırılmasına yönelmektedir ... Ve teknolojiyi, bilimsel örgütlenmeyi, makinaları, toplumsal planlamayı desteklemektedir ... Bu estetik 'isyankârlık' ile toplumsal ve ahlaksal kışkırtıcılık arasında doğrudan bir bağlantı vardır". Ancak gelecekçi isyanın kökleri bireycilikteydi: "Gelecekçilerin abartılı geçmiş reddi, devrimci proleteryacılıktan değil, Bohem nihiliziminden kaynaklanmaktadır". Bu nedenle, Mayakovski'nin devrime bağlılığı, içten olmuş olsa bile, Troçki'ye trajik bir hata olarak görünmektedir: "Onun şehre, doğaya, tüm dünyaya yönelik bilinçaltı duyguları, bir işçinin değil, bir bohemin duygularıdır. Büyük bir imge olan *sokağın çoraplarını çıkaran cesur sokak lambası*, başka herhangi bir şeyden çok şairin bohem özünü açığa vurmaktadır". Troçki, Mayakovski'nin "birçok imgesinin kinik ve utançtan yoksun tonu"nu vurgular ve olağanüstü bir kavrayışla bu imgelerin romantik kökenini ortaya çıkarır:

> Gelecekçiliğin, kökenleri açısından toplumsal doğasını tanımlarken burjuva yaşam ile sanata karşı şiddetli protestolarına büyük önem veren düşünürler [Troçki, akımın en üretken bölümü olan devrim öncesi döneme değinmektedir], kendi saflıklarını ve cehaletlerini açığa vurmaktadırlar ... Gerek Alman gerek Fransız romantikler, burjuva ahlakı ile onun dar görüşlü yaşamı hakkında her zaman gelişigüzel konuşmuşlardır. Saçlarını uzatmışlar ve Théophile Gautier kırmızı bir yelek giymiştir. Ge-

lecekçilerin sarı bluzları, hiç kuşkusuz annelerle babaları dehşete düşüren romantik yeleğin varisleridir.

Mayakovski'nin ve arkadaşlarının "sinizmi ile bireyci isyan"larındaki romantik ironiyi nasıl görmezden gelebiliriz? Bu dönemin Rus edebiyatı, "büyücülerin büyüleri" ile gelecekçilerin hicvi arasında bölünmüştür. Romantik dönemin yeni bir çehreyle yeniden belirimleri, analoji ve ironiye dayalı eğretilemeler.

Troçki'nin eleştirisi, yalnızca Rus Devrimi adına değil, aynı zamanda genel olarak modern ruh adına şiirin mahkûm edilmesi sonucunu getirir. Troçki, "Marx'dan geriye Hegel'e ve Adam Smith ile David Ricardo'ya uzanan" modern çağın entelektüel geleneğini benimsemiş olan bir devrimci gibi konuşur. Bu geleneğin kökleri, Fransız Devriminde ve Aydınlanmada yatar. Troçki'nin şiir eleştirisi de, o bunun tamamıyla bilincinde olmasa da, felsefe ile bilimin on sekizinci yüzyıldan bu yana din, mitler, büyü ve geçmişin öteki inançlarıyla ilgili eleştirisinin biçimini alır. Filozoflar da devrimciler de, büyü ile devrimde dünyayı değiştirmenin birbirine koşut, ancak karşılıklı olarak birbirini dışlamayan iki yöntemini gören şairlerin çelişik tutumuna sabırla katlanamazlar. Troçki'nin Pilniak'dan aktardığı bölümler, daha önce Novalis ile Rimbaud'nun söylediklerini yankılar: Büyü, temel olarak devrimin yönteminden farklı olmayan bir yöntemle işler. Blake'ten zamanımıza modern şiirin büyüye olan eğilimi, devrimci eğiliminin yalnızca öteki yanı, karanlık yanıdır. Burada, devrimcilerle şairler arasında hiç kimsenin çözemediği yanlış anlamanın temeli yatmaktadır. Şair, büyü yanını bir yana bırakırsa, şiiri bırakmış olur ve bir memur ile bir propagandacı haline gelir. Ancak büyü, onu sevenleri yutar ve onun güçlerine tamamıyla teslim olma intihara sürükleyebilir. Ölümün çekiciliğine Mayakovski *devrim* adını vermişti; Nerval ise *büyü*. Şair hiçbir zaman iki yönlü hayranlıktan kaçamaz; onun kaygısı, Harry Martinson'un ip

cambazının kaygısı gibi, "uçurumun üzerinden gülümsemek"tir.

Şiire yönelik saldırı, öteki mahkûm etmeleri getiriyor akla. On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda kilisenin, mistikleri, aydınlanmışları ve dingincileri cezalandırdığı gayretkeşlikle devrimci devlet şairleri kovuşturmuştur. Şiir modern çağın gizli diniyse, siyaset onun kamusal dinidir. Kılık değiştirmiş, kana susamış bir din. Şiirin suçlanması, dinsel bir suçlama olmuştur: Devrim şiiri sapkınlık olarak mahkûm etmiştir. Geleneksel dinin alacakaranlığının iki yönlü sonucu: Şiirde bireysel, dinsel bir dünya ve insan görüşü kendini gösteriyorsa, o zaman devrimci politikada ikili bir dinsel amaç belirir: İnsan doğasını değiştirmek ve evrensel bir dogmaya dayalı evrensel bir kilise kurmak. Bir yanda analoji ile ironi; öte yanda, dogmacı teolojiyi ve eskatolojiyi tarih ile toplum alanına aktarma. Yeni siyasal dinin –kendisinin bilincinde olmayan bir din– kökenleri on sekizinci yüzyıla uzanmaktadır. Bunu ilk fark eden David Hume olmuştur. Hume, çağdaşlarının felsefesinin, özellikle onların Hıristiyanlık eleştirisinin bir başka dinin tohumlarını içerdiğini göstermiştir: Evrene bir düzen atfetmek ve bu düzende bir istenç ile bir amaçlılık keşfetmek, yeniden dinsel yanılsamaya maruz kalmak anlamına geliyordu. Ancak bunu önceden görmekle birlikte Hume, felsefenin siyasete ve sözcüğün dinsel anlamıyla ete kemiğe bürünmüş halinin, devrime nüfuz edişine tanık olacak kadar yaşamadı. Felsefi evrenselciliğin epifanisi, Jakobenciliğin dogmacı, kanlı biçimini ve onun tanrıça Akıl kültünü benimsemiştir.

On dokuzuncu ve yirminci yüzyıl devrim hareketlerinin dogmacılık ve hizipçilikle yan yana gitmesi rastlantı değildir; bir kez iktidara geldikten sonra bu hareketlerin Aztek kurban adaklarını ve *auto de fe*'lerını anımsatan törenleri dönemsel olarak yerine getiren engizisyonlara dönüşmesi de rastlantı değildir. Marksçılık "cennetin eleştirisi" olarak, yani yönetici sınıfların ideolojilerinin eleştirisi

olarak başlamıştır, ancak utkulu Lenincilik bu eleştiriyi tedhişçi bir ilahiyata dönüştürmüştür. İdeolojik cennet, Merkezî Komite kılığında yeryüzüne inmiştir. Hıristiyanlığın özgür irade-tanrısal yazgı dramı, özgürlük-toplumsal belirlenimcilik tartışmasında yeniden kendini gösterir. Hıristiyan Kadir-i Mutlak gibi, tarih kendisini göstergelerle ortaya koyar: Devrimcinin yorumlaması gereken "nesnel koşullar", "tarihsel durum" ve geleceği haber veren öteki alâmet ve kehanetler. Bu yorum, Hıristiyanın yorumu gibi, hem özgürdür hem de Tanrısal Kadir-i Mutlaklığın ikamesi olan toplumsal güçlerce belirlenmiştir. Bu anlamı belirsiz özgürlüğün kullanımı ölümcül riskleri imler: Hata yapmak, Tanrı'nın sesini Şeytan'ın sesiyle karıştırmak, Hıristiyan için ruhun yitirilmesi, devrimci içinse tarihsel lanetlenme anlamına gelir. Bu bakış açısından, liderlerin tanrısallaştırılmasından daha doğal hiçbir şey olamaz: Metinlerin kutsal yazılar olarak kutsallaştırılmasını, kaçınılmaz olarak onları yorumlayanların ve uygulayanların kutsallaştırılması izlemiştir. Bu yolla, çok eski tapma ve tapınılma gereksinimi tatmin edilmiş olur. Devrim için acı çekmek, Hıristiyan şehitlerin sevinçle kabul ettiği eziyetlerin eşdeğeridir. Baudelaire'in savsözü, biraz değiştirildiğinde, yirminci yüzyıla çok iyi uymaktadır: Devrimciler, siyasete dinin doğal vahşiliğini aşılamışlardır (bkz. Not 3).

Şiirsel ruh ile devrimci ruh arasındaki karşıtlık, daha büyük bir karşıtlığın, modern çağın çizgisel zamanı ile şiirin ritmik zamanı arasındaki karşıtlığın bir parçasıdır. Tarih ile imge: Joyce'un yapıtı, modern edebiyatın tarihinin bir ânı olarak görülebilir ve bu anlamda tarihtir; ancak gerçek şu ki, yazarı onu bir imge olarak kavramıştır –tam olarak, tarihin kronolojik zamanının şiirin ritmik zamanında çözülmesinin imgesi olarak. Dün, bugün ile yarının, dilin birleştirme ve bir araya getirmeleri içinde ortadan kaldırılması. Modern edebiyat, modern çağın tutkulu bir reddidir. Bu red, İngiliz-Amerikan "modernizm"inin şairlerinde, Avrupa ve Latin Amerika avangardlarının üyele-

rinde olduğu denli şiddetlidir. İlk gruptakiler gerici, ikinci gruptakiler devrimci olmakla birlikte, her iki grup da antikapitalistti. Farklı tutumları kaynağını, burjuvazi dünyasına yönelik ortak bir karşı oluştan alıyordu. Bazen reddediş bütünseldi, Henri Michaux örneğinde olduğu gibi (zehrin damıtıcısı / zamanımıza –zamana– karşı panzehir). Yirminci yüzyıl şairleri, romantik ve simgeci öncülleri gibi, ilerlemenin ve tarihin çizgisel zamanına karşı erotizmin anlık zamanını ya da analojinin çevrimsel zamanını veya ironik bilincin boş zamanını koymuşlardır. İmge ile humor: Eleştirel aklın kronolojik zamanının ve onun geleceği tanrısallaştırmasının yadsınması. Romantik şairlerle onların on dokuzuncu yüzyıldaki ardıllarının isyanları ve talihsizlikleri zamanımızda yinelenmiştir. Rus Devrimini, komünizmin bürokratik diktatörlüklerini, Hitler'i ve *Pax Americana*'yı yaşadık, tıpkı romantiklerin Fransız Devriminin, Napolyon'un, Kutsal İttifakın ve ilk sanayi devriminin korkunç sonuçlarının çağdaşları olduğu gibi. Yirminci yüzyılda şiirin tarihi, on dokuzuncu yüzyılda olduğu gibi, bir altüst oluşlar, din değiştirmeler, inkârlar, sapkınlıklar, sapmalar tarihidir. Bu sözcükler karşılıklarını başka sözcüklerde bulur: Kovuşturma, sürgün, akıl hastanesi, intihar, hapis, aşağılanma, yalnızlık.

Büyü ile siyasetin ikili niteliği, modern şiirin yüklü olduğu karşıtlıklardan yalnızca biridir. Sevgi ile humor öteki karşıtlıktır. Marcel Duchamp'ın tüm yapıtı, erotik olumlama ile ironik yadsıma ekseninde döner. Sonuç *meta-ironi*'dir, bir tür hareketli askıda bırakılmışlık, olumlama ile yadsıma ötesi bir bölgedir. Philadelphia Müzesi'ndeki nüyü ele alalım: Bacakları açık, bir elinde tuttuğu gaz lambasıyla (düşkün bir Özgürlük Anıtı gibi), bir şelale görüntüsü önünde, bir ölü yakma alanına yığılmış odun parçalarını andıran ince dal demetleri üzerinde uzanan çıplak, röntgenci Aktaion'un bir kapının aralığından gördüğü seks ilahesi Artemis'tir. Meta-ironi dairesel tarzda işler: Bir sanat yapıtını görme edimi, bir röntgencilik edimine dö-

nüşür. Bir şeye bakmak, yansız bir deneyim değildir; bir suç ortaklığı itirafıdır. Bakışımız, nesneyi ateşe verir ve bakışımız, bir göz süzerek bakmadır. Duchamp bakışımızın yaratıcı gücünü, aynı zamanda da onun alaycı yönünü göstermektedir. Bakmak, aşmak demektir, ancak aşma, yaratıcı bir oyundur. Estetik ve ahlaksal sansürün kapısındaki bir yarıktan baktığımızda, sanatsal seyretme ile erotizm arasındaki, görmek ile arzulamak arasındaki anlamı belirsiz ilişkiye göz atmış oluruz. Arzumuzun imgesini ve onun bir nesnede taşlaşmasını görürüz –çıplak bir oyuncak bebek. *Büyük Cam*'da Duchamp ebedî kadını bir yakımlı motor olarak, büyük tanrıça ve onun kurbantapımcıları çevresi mitini ise bir elektrik devresi olarak sunmuştu: Bize bir aygıtın nasıl çalıştığını gösteren sınai talimatlar gibi yansız bir tarzla ele alınan Batı dünyası sanatı ve onun Bakire Meryem'den Melusina'ya uzanan erotik-dinsel imgeleri. Philadelphia asamblajı aynı temaları yeniden üretir, ancak karşıt bakış açısından: Doğanın (genç kız, şelale) sınai bir aygıta dönüştürülmesi değil, gaz ile suyun erotik bir imgeye ve bir manzaraya dönüştürülmesi. Bu yapıt, *Bekârları* –röntgencileri– *Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin*'in tersidir, ayna imgesidir. Öteki: Aynı.

İroni nesneyi küçük görür; meta-ironi nesnelerin değeriyle değil, nesnelerin nasıl iş gördüğüyle ilgilenir. Ve nesnelerin iş görme tarzı simgeseldir: Amor/umor/hamor ... Meta-ironi, "üstün" ve "aşağı" olarak adlandırdığımız şeylerin nasıl karşılıklı olarak birbirine bağlı olduğunu gösterir ve bizi yargıda bulunmamaya zorlar. Değerlerin tersine çevrilmesi değil, karşıtları iletişime sokan ahlaksal ve estetik bir özgürleşmedir. Duchamp, romantik ironinin açtığı dönemi kapar ve bu açıdan onun yapıtı, komik-erotik kozmogonilerin öteki şairi James Joyce'un yapıtına benzer. Duchamp: Bakan özne ile bakılan nesnenin eleştirmeni; Joyce: Dilin ve dil aracılığıyla konuşanın, insanın mitlerinin ve ritüellerinin eleştirmeni. Her ikisinde de

eleştiri, Mallarme'nin istediği gibi, yaratı haline gelir; modern çağın, kendi silahlarıyla alaşağı edilmesini içeren bir yaratı edimi: Eleştiri ile ironi. Bütün modernliklerin en moderni olan sanayi, aynı zamanda en eski olandır, erotizm mitinin öteki yanıdır. Düz çizgisel zamanın sonudur ya da daha kesin olarak, çizgisel zamanın, zamanın tezahürlerinden biri olarak sunuluşudur. Modern geleneğin en uç ve "modern" iki yapıtı, bu geleneğin sınırını da, sonunu da belirler. Onlarla ve onlarda modern çağ, gerçekleştirimi ânında, kapanır.

Sevgi/humor ile büyü/politika, merkezî karşıtlığın değişkeleridir: Sanat/yaşam. Novalis'den gerçeküstücülere, modern şairler bu karşıtlıkla karşıya karşıya kalmış ve onu çözmeyi ya da ayrıştırmayı başaramamışlardır. Bu ikilik başka biçimlere bürünür: Mutlak olan ile görece olan ya da söz ile tarih arasındaki antagonizm. Tarihin düş kırıklığına uğrattığı Góngora şiiri değiştirir, *çünkü* yaşamı değiştiremez; Rimbaud yaşamı değiştirmek *amacıyla* şiiri değiştirmek ister. Góngora'nın estetik devriminin doruk noktasını gösteren *Soledades* şiirinin, ticarete, sanayiye ve özellikle İspanya'nın büyük tarihsel başarısı Amerika'nın keşfi ve fethine karşı bir eleştiriyi içerdiği hemen her zaman unutulur. Bunun aksine, Rimbaud'nun şiiri eyleme dökülme eğilimi gösterir. *Sözün simyası*, insan doğasını değiştirmeye yönelik bir şiir yöntemidir; şiirsel söz tarihsel olaydan önce gelir, çünkü onu üretir ya da Rimbaud'nun dediği gibi "geleceği çoğaltır". Şiir yeni psikolojik durumlar uyandırmakla (dinlerle uyuşturucuların uyandırdığı gibi) ve ulusları özgürleştirmekle (devrimlerin özgürleştirdiği gibi) kalmaz, onun bir görevi de yeni bir erotizmin yaratılması ve erkeklerle kadınlar arasındaki tutku ilişkilerinin dönüştürülmesidir. Rimbaud, "aşkı yeniden yaratma" gereğinden söz eder; bu, bize Fourier'yi anımsatan bir çabadır. Şiir ütopik düşünce ile gerçeklik arasındaki köprüdür, fikrin ete kemiğe büründüğü andır. Şiir, tarih ile fikir arasındaki uyumsuzluğu sona erdirecek gerçek devrimdir.

Ancak Rimbaud tuhaf bir vasiyetname bırakmıştır: *Cehennemde Bir Mevsim*. Sonrası: Sessizlik.

Öteki uçta, ancak aynı serüveni amaçlayarak ve ortak çabanın bir başka örneği olarak Mallarmé, katışıksız bir edimin –şiirin– kendini ortaya koyacağı âna, anların çakışması olan o âna bakar. Bu edim, bu "ebedi koşullarda atılmış zar" çelişkili bir gerçekliktir, çünkü bir eylem olmakla birlikte, aynı zamanda bir şiirdir, edim olmayandır. Ve edim-şiirin açıldığı yer bir yok-yerdir: Ebedi koşullar, yani yok-koşullar. Göreceli ile mutlak, gözden yitmeksizin kaynaşırlar. Şiirin ânı, bütün anların çözülmesidir; gene de, şiirin ebedi ânı *bu* andır: Benzersiz, yinelenemez, tarihsel zaman. Şiir, katışıksız bir edim değildir, bir olumsallıktır, mutlak olanın ihlalidir. Olumsallığın yeniden ortaya çıkışı da, dünyaların dönüşüyle karışmış olan zarın dönüşünde yalnızca bir andır. Mutlak olan, rastlantıyı içine alır, bu ânın biricikliği "oluşum halindeki" sonsuz bir "toplam hesap" içinde çözülür. Evrenin bir ihlali olarak şiir aynı zamanda evrenin ikizidir; evrenin ikizi olarak, şiir istisnadır.

Sanat/yaşam karşıtlığı, ne şekilde belirirse belirsin, çözümsüzdür. Tek çözüm, Duchamp ile Joyce'un getirdiği görkemli-gülünç çaredir. Bu, çözüm olmayan bir çözümdür: Edebiyat, yok olma noktasına dek dilin yüceltilmesi haline gelir; resim, resmedilen nesnenin ve ona bakan gözün eleştirisidir. Meta-ironi nesneleri zaman yüklerinden ve göstergeleri anlamlarından kurtarır; karşıtları çevrime sokar; her şeyin yeniden karşıtına dönüştüğü evrensel bir harekete geçirmedir. Nihilizm değil, yön yitimi: Karşımızda duran yan, bizden uzak olan yandır. Karşıtlar oyunu, görme ile arzulama, erotizm ile seyretme, sanat ile yaşam arasındaki karşıtlığı çözmeden çözülmeye uğratır. Temel olarak, bu Mallarmé'nin yanıtıdır: Şiirin ânı mutlak olan ile görece olanın kesişmesidir, kendini kesintisiz olarak yıkan anlık bir yanıttır. Karşıtlık her zaman yeniden ortaya çıkar, kâh olumsallığın mutlak olanı yadsıması olarak, kâh

olumsallığın, kendi de sönüp giden bir mutlakta çözülmeye uğraması olarak. Meta-ironinin mantığı gereği, bir çözüm olan çözümsüzlük bir çözüm değildir.

Tersine Çevrilen Örüntü

Avangard kendinden hemen önce gelen gelenekle –edebiyatta simgecilik ve natüralizm, resimde izlenimcilik– bağlarını koparır ve bu kopuş, romantizmin başlattığı bir geleneğin devamıdır. Simgeciliğin, natüralizmin ve izlenimciliğin de birer kopuş ve süreklilik ânı oldukları bir gelenek. Ancak avangard akımları önceki akımlardan ayırt eden bir şey vardır: Tutumların ve programların şiddeti, yapıtların köktenciliği. Avangard, kendinden önce gelen eğilimlere yönelik öfke ve onların abartılmasıdır. Şiddet ve aşırılık kısa süre içinde sanatçıyı sanatının ya da yeteneğinin sınırlarıyla yüz yüze getirir: Picasso ile Braque birkaç yılda kübizmin olanaklarını keşfeder ve tüketirler; gene birkaç yılda Pound "imgecilik" yolundan döner; Chirico "metafizik resim"den akademik klişeye García Lorca'nın geleneksel şiirden yeni-barok gongoracılığa ve oradan gerçeküstücülüğe geçtiği hızla geçer. Avangard, yeni yollar açmakla birlikte, sanatçılarla şairler bu yollardan öylesine hızlı ilerlerler ki, çok kısa sürede yolun sonuna varıp, bir duvara çarparlar. Tek çare, yeni bir aşmadır: Duvarda bir delik açmak, uçurumun üzerinden atlamak. Her aşmayı yeni bir engel izler, her engeli de yeni bir sıçrama. Hep aşırı uçlar arasında kalan avangard, romantizmin başlattığı değişim estetiğini yoğunlaştırır. Hızlandırma ve çoğaltma: Estetik değişimler kuşakların akımıyla çakışmamaya başlar ve tek bir sanatçının ömrü içinde meydana gelir. Picasso buna iyi bir örnektir: Onun yapıtını oluşturan başdöndürücü ve çelişkili kopmaların ve keşiflerin birbirini izlemesi, çağın genel doğrultusunu yadsımaktan çok onaylar. Şiir ve sanat yapıtları açısından yirminci yüzyılın on dokuzun-

cu yüzyıldan daha zengin olduğu kesin değilse de, daha çeşitli ve rastlantısal olduğu yadsınamaz. Ancak değişimin hızlanması ve ekollerle eğilimlerin sayısının artması iki beklenmedik sonucu ortaya çıkarmıştır: Biri, değişim ve kopuş geleneğini zayıflatır, öteki ise "sanat yapıtı" fikrini. Her ikisini de daha sonra ele alacağım.

Yoğunluk ve genişlik. Değişimin hızlanan adımına yazınsal alanın genişletilmesi eşlik eder. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, çeşitli büyük edebiyatlar sınırlı Avrupa alanının dışında belirmeye başlar. İlk olarak Kuzey Amerika, sonra Slav, özellikle Rus edebiyatı, günümüzde de Latin Amerika'nın, İspanyolca konuşan uluslarla Brezilya'nın edebiyatları. Felsefî ve savaşçı Amerikan Yerlisinde Chateaubriand *öteki*'ni keşfeder; Edgar Allan Poe'da Baudelaire kendi ayna görüntüsünü bulgular. Poe, Avrupalıların ilk yazınsal mitidir; bununla, Poe'nun bir mite dönüştürülen ilk Amerikalı yazar olduğunu kastediyorum. Gene de bu aslında bir Amerikan miti değildir. Miti yaratan Baudelaire için Poe, Amerika Birleşik Devletleri'nin demokratik sanayi barbarlığında yolunu yitirmiş bir Avrupalı şairdir. Poe, bir yaratı olmaktan çok, Baudelaire'in çevirisidir. Onun öykülerini çevirirken Baudelaire kendisini çevirir. Poe, Baudelaire'dir ve Kuzey Amerika demokrasisi modern dünyadır, "ilerlemenin sokaklardakı gaz lambalarıyla değil, ilk günahın izlerinin yok oluşuyla ölçüldüğü" bir dünya. (Bu tuhaf görüş Max Weber'in fikrini önceden yadsır: Kapitalizm, Protestan etiğin değil, Hıristiyan karşıtlığının bir ürünüdür, ilk günahın lekesini silmeye yönelik bir girişimdir.) Baudelaire'in görüşü, Mallarmé ile ardıllarının görüşü olacaktır: Poe, yabancı ve düşman bir ülkede değil, modern tarihte yiten kardeşin mitidir. Bu şairlerin hepsi için Amerika Birleşik Devletleri bir ülke değildir; modern çağdır.

İkinci mit Walt Whitman'dı, farklı bir serap. Poe kültü, benzerlikler kültüydü; Whitman tutkusu ikili bir keşifti: O bir başka kıtanın şairiydi ve şiiri bir başka kıtaydı.

Whitman demokrasiyi, ilerlemeyi ve geleceği yüceltir. Görünüşten yola çıkarak yargıya varılırsa, onun şiiri modern şiir geleneğine aykırı bir geleneğe aittir: Öyleyse, Whitman dünya şiirinde nasıl olup da böylesine güçlü bir etki haline gelebilmiştir? Victor Hugo'nun şiirlerinden bazıları, onun şiirini zaman zaman belagetinden ve kolaycı iyimserliğinden arındıran karanlık, kâhince bir öğe içerir. Ya Whitman'ın şiiri? Whitman'a uzam şairi denmiştir –hareket halindeki uzamın şairi, diye eklemek gerekir. Göçebe uzamlar, yakın bir gelecek: Ütopya ve Amerikancılık. Ancak aynı zamanda ve öncelikli olarak, dil, sözcüklerin, imgelerin, ritimlerin fiziksel gerçekliği. Whitman'ın dili bir bedendir, çok güçlü, çok katlı bir mevcudiyettir. Bu olmaksızın onun şiiri hatiplik, vaaz verme, gazete makalesi, bildiri olarak kalırdı. Fikirlerle ve sözde-fikirlerle, klişelerle ve sahih vahiylerle yüklü bir şiir, birden görebildiğimiz, koklayabildiğimiz, dokunabildiğimiz ve hepsinden önemlisi duyabildiğimiz bir beden dili içinde ete kemiğe bürünen çok büyük, köpüklü bir kütle. Gelecek gözden yiter; şimdi kalır geriye, bedenin varlığı kalır. Whitman'ın etkisi çok geniş çaplı olmuş, bir uçta Claudel, öteki uçta García Lorca olmak üzere, her yönde ve karşıt mizaçlarda gücünü göstermiştir. Pessoa'nın Lizbon'undan Rus gelecekçilerinin Moskova'sına kadar Avrupa kıtasını onun gölgesi kaplar. Whitman, Avrupa ve Latin Amerika avangardının büyükbabasıdır. Aramızda erken bir belirimi vardır: José Martí 1887'de yazdığı bir yazıda onu İspanyol Amerikan halkına sunmuştur. Rubén Darío hemen onu taklit etmenin çekiciliğine kapılmıştır –ölümcül bir kapılma. O zamandan beri Whitman birçok şairimizi heyecanlandırmaya devam etmiştir: Taklit, hayranlık, coşku, boş konuşma.

Avangardın ilk tezahürleri kozmopolit ve çokdilliydi. Marinetti manifestolarını Fransızca yazar, Moskova ile St. Petersburg'daki Rus kübistgelecekçilerle polemiğe girer; Khlebnikov ve arkadaşları *zaum*'u, akılötesi dili yaratırlar;

Duchamp yapıtlarını New York'ta sergiler ve Buenos Aires'de satranç oynar; Picabia New York'ta, Barselona'da ve Paris'te çalışıp, insanları şoka uğratır; Arthur Cravan, Apollinaire'le Paris'te düelloya girişmeyi kabul etmez, ancak Madrid'de zenci şampiyon Jack Johnson'la boks yapar, Devrim sırasında Mexico'ya girer ve bir mavnayla yolculuğa çıkıp, Quetzalcoatl gibi, Mexico Körfezi'nde gözden yiter; Cendrars'ın erken dönem şiirleri New York'taki Noel ile Transsibirya'daki sonu gelmez yolculuk üzerine bilgiler aktarır; Diego Rivera, Montparnasse'da Ilya Ehrenburg'la karşılaşır ve birkaç yıl sonra *Julio Jurenito*'nun sayfalarında yeniden ortaya çıkar; Vicente Huidobro Şili'den Paris'e gelir, o zamanlar kendilerine kübist adını veren şairlerle işbirliği yapar ve Pierre Reverdy *Nord-Sud*'u kurar. Dada patlaması bu Babil olgusunu güçlendirir: Arp Fransız-Alsace'lıdır; Ball ile Huelsenbeck Almandır; Tzara Rumendir ve Picabia Fransız-Kübalıdır. İkidillilik ağır basar –Arp, Almanca ve Fransızca, Ungaretti İtalyanca ve Fransızca, Huidobro İspanyolca ve Fransızca yazar. Fransızcaya olan eğilimleri, Fransız avangardının modern şiirin evriminde oynadığı merkezî rolü açığa çıkarır. Bu iyi bilinen gerçekten söz etmemin nedeni, bazı Kuzey Amerikalı ve İngiliz eleştirmenlerin onu görmezlikten gelme eğilimi göstermeleridir. Hatta şairler de. 1961 yılındaki bir söyleşide Pound şu aşırı kesinlemede bulunmuştur: "Paris 1924 yılında İtalya kadar ilginç olsa, Paris'te kalırdım".

İngilizcede avangard akım, kıtadakinden ve Latin Amerika'dakinden biraz daha geç başlamıştır. Pound ile Eliot'un ilk kitapları, Laforgue, Corbière, hatta Gautier ile yüklüdür. İngiliz dili şairleri simgeciliğe çekingen bir tepki olan imgecilikle oyalanırken, Apollinaire *Alcools*'u yayımlıyor ve Max Jacob düzyazı şiiri dönüştürüyordu. İngiliz-Amerikan şiirinin büyük yaratıcı dönemi, *Kantolar*'ın (1924) son versiyonu, *Çorak Ülke* (1922) ve William Carlos Williams'ın küçük, çekici, pek iyi bilinmeyen kitabı *Kora*

in Hell: Improvisations (1920) ile başlar. Bütün bunlar Avrupa avangardının ikinci evresiyle örtüşür: Gerçeküstücülük. Modern akımın iki karşıt biçimi, biri kırmızı, öteki beyaz.

Amacım, önce avangardın kozmopolit doğasını ve ikinci olarak, İngilizce yazılan şiirin, geniş bir eğilimin bir parçası olduğunu göstermekti. Tarihler, Eliot ile Pound'un yalnızca simgeci geleneği bildiği ve Apollinaire, Reverdy, dada ve gerçeküstücülüğü pas geçtiği kesinlemelerinin ne denli olasılık dışı olduğunu göstermektedir. Harry Levin bana Apollinaire'in e. e. cummings üzerindeki etkisini göstermiştir (kaldı ki, e. e. cummings, Aragon'un dostu ve çevirmeniydi); *Kora in Hell* ile *Les champs magnétiques* arasındaki, André Breton'un düzyazı-şiiri ile Philippe Soupault arasındaki ilişki doğrudandır; Wallace Stevens çağdaş Fransız şiirini çok iyi biliyordu – ancak büyük değişimin ortaya çıkmakta olduğu o yıllar hakkında daha çok şey bilmemiz gerekiyor. Pound ile Eliot'un Paris'i, yirminci yüzyılın birçok sanatsal ve yazınsal devrime sahne olan ilk otuz-otuz beş yılının kozmopolit Paris'idir. Laforgue'un Eliot üzerindeki etkisinin öyküsü gereğinden çok yinelenmiştir; öte yandan, hiç kimse Pound ile Eliot'un şiir *kolajı* ile *Zone*, *Le musicien de Saint-Merry*'nin ve öteki Apollinaire şiirlerinin "simultanéiste" yapısı arasındaki benzerlikleri bulgulamamıştır. İngiliz-Amerikan şairlerinin özgünlüğünü yadsıyor değilim, yalnızca İngilizcedeki şiir akımının ancak Batı şiiri bağlamında tam olarak anlaşılabileceğini göstermeye çalışıyorum. Aynı şey öteki eğilimler için de geçerlidir: Zürih'te doğan ve Tzara'nın Fransızcaya çevirdiği dada olmaksızın, gerçeküstücülük açıklanamazdı. Dada olmaksızın ve benzeri biçimde, Alman romantizmi olmaksızın. Keza, İspanyol ile Arjantin ultraísmoları Huidobro olmaksızın, Huidobro da Reverdy olmaksızın açıklanamaz.

Bu örnekleri, çizgisel bir edebiyat tarihi fikri önermek için değil, edebiyat tarihinin karmaşıklığını ve onun

ulus ötesi karakterini vurgulamak için verdim. Bir edebiyat, yalıtılmışlık içinde değil, öteki dillerle, öteki edebiyatlarla sürekli ilişki içinde var olan bir dildir. Eliot, çelişkili ya da farklı deneyimlerin birliğinin, Ingiliz "metafizik" şairlerinin özelliği olduğunu belirtir. Özellik tekil bir nitelik değildir: Karşıtların birliği –paradoks ile eğretileme– o dönemin bütün Avrupa şiirinde belirir. Duyarlık ile imgelemin daha sonraki ayrışması – neoklasik nükte ile romantik Miltongil belagat– da genel bir Avrupa olgusudur. Bu nedenle Eliot şöyle diyebilmektedir: "Jules Laforgue ve birçok şiiriyle Tristan Corbière, 'Donne okulu'na herhangi bir modern İngiliz şairinden daha yakındırlar". Okuma imkânı bulabilse, Eliot aynı şeyi López Velarde için de söyleyebilirdi. Batı edebiyatı, bir ilişkiler örgüsü, akımların, kişilerin –ve şansın– içe ve dışa doğru dokunmasının çizdiği örüntülerden oluşan bir kumaştır. Yirminci yüzyıl şiir eğilimleri, romantizmin çizdiği örüntüleri yineler, ancak göstermeye çalışacağım üzere, tersi yönde. Aynı örüntüdür –tersine çevrilmiş olarak. Germen ile Roman dilleri arasındaki karşıtlık ilişkisi yirminci yüzyılda yeniden ortaya çıkar ve iki uçta billurlaşma eğilimi gösterir: İngilizce şiir ile Fransız şiiri. Yalnızca kendi geleneğim olduğu için değil, aynı zamanda modern dönem, İspanya'da olduğu kadar Amerika'da da, tarihimizin en zengin dönemlerinden biri olduğu için İspanyolca şiire göndermede bulunacağım. Önemli akımları ve büyük kişilikleri göz ardı ettiğimin farkındayım: İtalyan ve Rus gelecekçiliği, Alman dışavurumculuğu, Rilke, Benn, Pessoa, Montale, Ungaretti, Yunanlılar, Brezilyalılar, Polonyalılar... Bir Alman ya da İtalyan şairin değerlendirmesi hiç kuşkusuz farklı olurdu. Benim bakış açım yanlı bir bakış açısı, bir İspanyol Amerikalının bakış açısı.

Romantizm yalnızca yeni-klasik estetiğe karşı değil, Rönesans'ın ve Barok dönemin biçim verdiği şekliyle Yunan-Roma geleneğine karşı bir tepkiydi. Sonuçta, yeni-klasikçilik bu geleneğin yalnızca sonuncu ve en radikal

tezahürüydü. Ulusal şiir geleneklerine dönüş (ya da bu geleneklerin yaratılması), Batı dünyasının merkezî geleneğinin bir reddiydi. Romantizmin ilk ifadelerinin, gotik roman ve ortaçağcılık ile birlikte, Wathek'in şarkiyatçılığı ve Natchez'in Amerikan enginliği olması rastlantısal değildir. Katedraller ve gotik manastırlar, mezquitalar, Hindu tapınakları, çöller, Amerika ormanları: Birer imge olmaktan çok yadsımanın göstergeleri. Gerçek ya da hayal ürünü, her bina ve manzara Roma ile onun mirasının zorbalığına karşı polemikçi bir öneridir. Şiir eleştirisi denemelerinde Blanco White, Fransız yeni-klasikçiliğinin etkisi üzerinde pek durmaz, çünkü doğrudan konunun özüne girer: İspanyol şiirini etkisi altına alan kötülüğün kaynağı on altıncı yüzyılda yatmaktadır; bu kötülüğün adı İtalyan Rönesans'ıdır. Belagat, kurallılık, Petrarcacılık: Çarpıtan simetri, İspanyol şiirini boğan ve onu kendisi olmaktan alıkoyan geometri. Kendi varlıklarına yeniden kavuşmak için İspanyol şairler kendilerini bu mirastan kurtarmak ve gerçek geleneklerine geri dönmek zorundadırlar. Blanco White, *öteki* gelenek olduğunu söylemek dışında bu geleneğin ne olduğunu söylemez. Garcilaso, Góngora ve yeni-klasik şairlerin eşit ölçüde hayranlık duydukları gelenekten farklı bir gelenek. Avrupa'nın ana geleneği bir sapmaya, yabancı bir dayatmaya dönüştürülür. Geçmişte birleştirici öğe –diller, tinler ve uluslar arasında köprü– olmuştu: Şimdi yabancıdır. Romantizm, Protestanlığın uyduğu merkezkaç gücüne uyar; bir bölücülük değilse de, bir ayrılmadır, bir kopuştur.

Ana Batı geleneğinin kırılması, birçok geleneğin belirmesine yol açmıştır; geleneklerin bu çoğulluğu farklı güzellik fikirlerinin kabul edilmesini getirmiştir; estetik görecilik, değişim estetiğinin –kendini yadsımasında kendini onaylayan eleştirel geleneğin– haklı çıkarılması haline gelmiştir. Bu gelenek içinde, İngiliz-Amerikan şiirinin modernizmi büyük bir değişim, büyük bir yadsıma ve büyük bir yeniliktir; gelenekten kopuşu, ana geleneğin reddi olmak bir yana, o geleneği aramasında yatar. Başkaldırı değil, eski

haline getirme. Bir yön değişimi: Toplanma, ayrılma değil. Bu geleneğin gerçekte ne olduğu konusunda farklı görüşleri olmasına karşın, Eliot ile Pound'un çıkış noktaları aynıydı: Bölünme bilinci, kopmuş olma duygusu ve bilgisi. İkili bir bölünme, hem bireysel hem tarihsel. Eliot ile Pound, Avrupa'ya sürgün olarak değil, kökenlerini aramak üzere gitmişlerdir; onların yolculukları bir sürgün değil, kaynağa bir dönüştü. Whitman'ınkinin tersi yönde bir hareketti: Bilinmeyen uzamların, Amerika ötesinin keşfi değil, İngiltere'ye dönüştü. Bununla birlikte, Reformdan beri Avrupa'nın kalanından ayrılmış olan İngiltere kopan zincirin yalnızca bir halkasıydı. Eliot'un Anglikancılığı Avrupalı bir özellikti; daha aşırı uçta olan Pound, İngiltere'den Fransa'ya ve Fransa'dan da İtalya'ya sıçradı.

"Merkez" sözcüğü bu iki şairin yazılarında, genellikle "düzen" sözcüğüyle bağlantılı olarak, sık sık karşımıza çıkar. Gelenek, evrensel birleşme fikriyle, dünyevi ve semavi bir düzenle özdeşleştirilir. Şiir, bu düzenin aranması, bazen de onun görüsüdür. Eliot için ruhsal düzenin tarihsel imgesi Ortaçağ Hıristiyan toplumudur. Ortaçağ'daki Hıristiyan düzenin çözülmesi olarak modern dünya fikri, bu dönemin birçok yazarında görülür, ancak Elito'ta bu, bir fikir olmanın ötesinde bir şeydir, bir yazgı ve bir görüdür. Düşünülen ve yaşanan bir şey – konuşulan bir şey: Bir dil. Modern çağ Eliot için Hıristiyan düzenin bozulması ise, şair ve modern insan olarak yazgısı tam olarak bu tarihsel bağlamda yerini bulur. Sonra, tarih tinsel alana yönelir. Modern tarih düşüş, ayrılma, çözülmedir; benzeri şekilde, arınmanın ve uzlaşmanın yoludur. Sürgün, sürgün değildir: Zamansız zamana dönüştür. Hıristiyanlık, zamanı yalnızca dönüştürmek üzere üstlenir. Eliot'un poetikası, modern Batı tarihinin dinsel görüsüne dönüştürülmüş olur.

Pound'un durumunda, gelenek fikri daha karışık ve değişkendir. Karışıktır, çünkü bir fikir olmaktan çok bir imgeler sıralamasıdır; değişkendir, çünkü Dante'nin Arafta

gördüğü grifon gibi hep aynı kalarak sonsuzcasına değişmektedir. Belki onun derin Amerikancılığı burada yatar: Pound'un merkezî gelenek arayışı, arayış ve keşif geleneğinin yalnızca ek bir biçimi, aşırı bir biçimidir. Onun Whitman'la istençsiz benzerliği şaşırtıcıdır. İkisi de Batının sınırlarının ötesine gider; ancak biri mistik-panteist bir taşma (Hindistan), öteki ise semavi düzeni dünyevi düzenle uyum içine sokacak bir bilgelik (Çin) arayışı içindedir. Pound'un Konfüçyüs sistemine olan hayranlığı, on sekizinci yüzyıl Cizvitlerinin hayranlığı gibidir ve onlarınki gibi siyasal bir tutkudur. Cizvitler Hıristiyan bir Çin'in bir dünya modeli olacağını düşünüyorlardı; Pound, Konfüçyüsleştirilmiş bir Amerika Birleşik Devletleri düşlüyordu.

Göndermelerin, anıştırmaların ve öteki dönemlerle uygarlıklardan yankıların olağanüstü zenginliği ve karmaşıklığı, *Kantolar*'ı kozmopolit bir metin, gerçek bir şiir Babil'i haline getirir (bu nitelemede hiçbir küçümseme yoktur). Bununla birlikte, *Kantolar* öncelikle Kuzey Amerikalılar için yazılmış bir Kuzey Amerika şiiridir –elbette bu, *Kantolar*'ın herkesi büyülemesini önlemez. Şiirdeki çeşitli sahneler, kişiler ve metinler, şairin yurttaşlarına önerdiği modellerdir. Hepsi evrensel bir standardı, daha kesin olarak söylemek gerekirse, bir imparatorluk standardını hedefler. Bu açıdan Pound, Whitman'dan farklıdır. Biri, sonunda demokrasiyi gerçekleştirecek, dünya kadar geniş ulusal bir toplumun ezgisini söyler; öteki ise bütün uygarlıkların ve bütün imparatorlukların varisi olan evrensel bir ulusun. Pound dünya hakkında konuşur, ancak her zaman kendi ülkesini, dünya genişliğinde ülkesini düşünür. Whitman'ın milliyetçiliği bir evrenselcilikti; Pound'un evrenselciliği bir milliyetçilikti. Pound'un Konfüçyüsçülüğün siyasal ve ahlaki sistemine yönelik hayranlığının nedeni budur: Pound, Çin İmparatorluğunda Amerika Birleşik Devletleri için bir model görmüştür. Mussolini'ye olan hayranlığı da buradan kaynaklanmaktadır. Son kantolardaki

Iustinianos hayaleti de bu imparatorluk görüsüne karşılık gelir.

Dünyanın merkezi, Eliot'ta olduğu gibi, dinsel sözün belirgin olduğu yer değil; insanları hareket ettiren ve onları ortak bir dava içinde birleştiren enerji kaynağıdır. Pound'un düzeni, hiyerarşiktir, önerdiği hiyerarşi paraya dayanmasa da. Onun tutkusu ne özgürlük ne de eşitliktir; eşit olmayanlar arasında yücelik ve adalettir. Tarım toplumu özlemi demokratik köye olan özlem değil, büyük bürokratik imparatorluklar olan Çin ve Bizans gibi imparatorluk toplumlarına yönelik özlemdir. Onun hatası, bu uygarlıklarla ilgili görüşünden değil; daha çok, devletin köylüleri, zanaatkârları ve esnafı ezen büyük ağırlığını görmemesinden kaynaklanır. Ünlü Tefeciliğe karşı *Kanto*'da da görülebileceği gibi, Pound'un antikapitalizmi modern dünyaya karşı haklı bir dehşet duygusunu dile getirir, ancak onun para hırsını lanetlemesi, Ortaçağ Katolik Kilisesinin lanetlemesiyle aynıdır. Pound, kapitalizmin tefecilik ve dışkısal altının istiflenmesi değil, bu altının yüceltilmesi ve insan çabası aracılığıyla toplumsal ürünlere dönüştürülmesi olduğunu görmemiştir. Tefecinin birikimi refahı durdurur, onu mübadeleden kaldırır, buna karşın kapitalizmin ürünleri üretkendir: Mübadeleye girer ve çoğalırlar. Pound, Adam Smith'i, Ricardo'yu ve Marx'ı –ekonominin ve dünyamızın ABC'si– bilmiyordu.

Pound'un dışkı saplantısı, onun tefecilik ve Yahudi karşıtlığı ile bağlantılıdır; bu saplantının öteki yüzü, onun güneş kültüdür. Dışkı şeytansı ve dünyevidir; onun imgesi, altın, yeryüzünün bağırsağında ve sandıklarda, tefecinin simgesel bağırsağında saklanır. Ancak bunun biçim değiştirmiş hali olan bir başka dışkı imgesi vardır: Güneş. Tefecinin dışkısal altını derinlerde saklıdır; güneş ise herkes için yükseklikleri aydınlatır. Birbirinin antitezi iki hareket: Dışkı yeryüzüne döner; güneş onun üstünde uzanır. Pound, bu iki imge arasındaki karşıtlığı çok iyi algılamış, ancak bağlantıyı, onları birleştiren çelişkili ilişkiyi görme-

miştir. Bütün imparatorluk armalarında ve görülerinde güneşin ya da onu temsil eden şeyin –güneş kuşu, kartal– merkezî bir konumu vardır. İmparator güneştir. Semavi düzen içinde –gezegenlerle mevsimlerin ışıltılı bir eksen çevresinde dönüşü– yeryüzünü yönetmenin yolu budur. Düzen, ritim, dans: Toplumsal uyum, üsttekilerin adaleti, alttakilerin bağlılığı. Pound'un düşü, karşıt anlamda olsa da, Fourier'in düşü gibi, güneş sisteminin bir analojisidir.

Eliot için şiir, tanrısal düzenin buradan, tarihin denetimsiz bir yana bıraktığı bir dünyadan görülmesidir; Pound için doğal (tanrısal) düzenin insan düzeniyle kaynaşmasının anlık algılanışıdır. Anlar arketipsel hale gelir: Kahramanın başarıları, yasa koyucunun yasası, imparatorun terazisi, sanatçının yaratısı ve her şeyden önce, tanrıçanın belirmesi "önünde solgun bulutun tülüyle / akıntının taşıdığı bir yaprak olarak Κνθηρα δε ϐά". Tarih cehennemdir, arafdır, cennettir, limbodur –şiir ise insanın tarihin bu dünyaları boyunca yolculuğunun öyküsü, onun anlatısıdır. Yalnızca öyküsü değil, aynı zamanda düzen ve kargaşa anlarının nesnel sunumudur. Şiir *paideia*'dır. Tarihin gölgelerini Diana'nın bulutları parçaladığı gibi parçalayan o anlık görüler, fikirler ya da nesneler değildir –ışıktır onlar. "Işık olan her şey". Ancak Pound kendi iç dünyasına dalmış birisi değildir; bu ışıklar birer edimdir ve bir eylem sürecini imlerler.

Merkezî gelenek arayışı, sözcüğün askeri anlamıyla bir keşif hareketidir: Bir polemik ve bir bulgulama. Bir polemiktir, çünkü İngiliz şiirinin tarihini merkezî gelenekten aşamalı bir ayrılma olarak görmüştür. Chaucer, der Pound *ABC of Reading*'de, kıtanın entelektüel yaşamına katılır ve bir Avrupalıdır, ancak Shakespeare "Avrupa'ya dışarıdan bakmaya başlamıştır bile". Bir bulgulamadır, çünkü gerçekten merkezî geleneğe ait yapıtları bulur ve onları birleştiren bağları gösterir. Avrupa şiiri canlı ve tutarlı bir bütündür. Pound sorar: "Donne'ın en iyi şiirleri Cavalcanti ile ilişkisi dışında değerlendirilebilir mi?" Eliot ise "metafi-

zik" şairlerle bazı Fransız simgecileri arasında ve bu ikisiyle on üçüncü yüzyıl Floransalı şairleri arasında benzerlikler bulgular. Provansal şairlerinden Baudelaire'e uzanan geleneğin bu yeniden kuruluşu, bir hayaletler topluluğu değil, bir yaşayan yapıtlar topluluğuydu. Merkezde Dante vardır; Dante standarttır, mihenk taşıdır. Eliot, Baudelaire'i Dante'nin perspektifinden okur ve *Les fleurs du mal*, *Cehennem* ile *Araf*'ın çağdaş bir yorumuna dönüşür. *Odysseia* ile *İlahi Komedya* arasında bölünen Pound, aynı zamanda bir cehennem, bir araf ve bir cennet olan bir epik şiir yazar. *İlahi Komedya* epik bir şiir olmaktan çok, alegorik bir şiirdir; şairin bu üç dünyadaki yolculuğu *Çıkış Kitabı*'nın bir alegorisidir, *Çıkış Kitabı* da insan soyunun Düşüşten Son Yargıya dek tarihinin bir alegorisi, bu tarihin kendisi ise sonunda tanrısal sevgiyle günahtan kurtulan insan ruhunun gezinmelerinin bir alegorisidir. *İlahi Komedya*'nın teması, ruhun Tanrı'ya dönüşüdür; *Kantolar*'ın teması da bir dönüştür, ama nereye? Yolculuk sırasında yolcu varış noktasını unutmuştur. *Kantolar*'ın konusu epiktir; üçlü bölümleme teolojiktir. Laikleştirilmiş teoloji: Yetkeci politika. Pound'un faşizmi, ahlaksal bir hata olmaktan önce, yazınsal bir hataydı, türlerin birbirine karıştırılmasıydı.

Parçaların bir araya getirilmesi bir antikacı çabası değildi, bir kefaret ve uzlaşım ritüeliydi: Protestanlığın ve romantizmin günahlarından arındırılması. Sonuçlar çelişkiliydi. Merkezî geleneği yeniden ele geçirmeye yönelik bu keşif seferinde, Pound Roma'nın ötesine –M.Ö. altıncı yüzyıl Çin'ine– geçti; buna karşın Eliot orta noktada durdu: Anglikan Kilisesi. Pound, bir tek değil, birçok gelenek keşfetti ve bunların hepsini kucakladı; çoğullukla birlikte birleştirmeyi ve senkretizmi seçti. Eliot tek bir gelenek seçti, ancak onun görüsü daha az eksantrik değildi. Bu iki şairde eksantriklik bir yanlış değildi; hareketin en başında ve çelişkili doğasında somutlaşmış bir şeydi. İngiliz-Amerikan "modernizm"i kendisini bir "klasik yeniden

canlanma" olarak algılamıştır. T.E. Hulme, "Romanticism and Classicism" adlı denemesini tam olarak bu sözle açar. Bu genç Ingiliz şair ve eleştirmen, Charles Maurras'ın fikirleriyle onun *L'Action Française* hareketinde estetik ve siyasal bir inanç bildirgesi bulmuştu. Hulme, romantizm ile devrim arasındaki bağlantıya işaret etmiştir: "Devrimi yapan romantizmdir". Bu bir aşırı basitleştirmedir: Romantizm ile devrim arasındaki başlangıçtaki ilişki, daha önce gördüğümüz gibi, tersine dönmüştür. Romantizm bir antirasyonalizmdi; devrim terörü, sistematik niteliği ve rasyonel iddiaları nedeniyle romantikleri dehşete düşürmüştür. Heine, Madame de Stael'e yanıtında ("Almanya Üzerine"), Robespierre'in soyluların kafalarını, tıpkı Kant'ın eski metafizikçilerin fikirlerinin kafalarını uçurduğu gibi uçurduğunu belirtmiştir. Alman romantiklerin estetik fikirlerini eleştirmekle birlikte, Hulme'un ve çevresinin tutumu romantiklerin ruhunu anımsatıyordu. Her ikisinde de, devrim nefreti ortaçağ Hıristiyan dünyasına yönelik nostaljiye dönüşmüştür. Bu, bütün Alman romantiklerinde görülen ve Novalis'in "Avrupa ve Hıristiyanlık" adlı denemesinde biçim verdiği fikirdir. Rasyonalist, devrimci Avrupa'nın kalıntılarından doğan yeni Hıristiyan toplumu, sonunda Kutsal Roma İmparatorluğunun habercisi olduğu birliği gerçekleştirecekti. Hulme, Eliot ve Pound'un klasikçiliği, kendisini romantizm olarak görmeyen bir romantizmdi.

Maurras'ın hareketi, Yunan-Roma ve ortaçağ geleneğinin mirasçısı olduğunu öne sürüyordu: Klasikçilik, rasyonalizm, monarşizm, Katoliklik. Kökeni itibarıyla bu geleneğin düalist ve çelişkili olduğunu söylemeye gerek bile yok: Herakleitos/Parmenides, monarşi/demokrasi. Üstelik, Reform, romantizm ve Devrim artık merkezî akım niteliğini kazanmış ve Eliot ile arkadaşlarının yeniden canlandırmak istedikleri şey marjinal hale gelmiştir. Modern Fransa tarihinde, Maurras'ın hareketi siyasal bir hizip hareketiydi. Tarihsel açıdan bakıldığında marjinal olmakla

kalmıyordu, dinsel anlamda sapkın bir hareketti aynı zamanda: Roma bu hareketi mahkûm etti. Maurras'ın rasyonalizmi, ne yetke kültünü ne de eleştirinin şiddet ve Yahudi karşıtlığıyla bastırılmasını dışlıyordu. Siyasal klasikçiliği eskimiş bir dilin kullanımından ibaretti. Siyasal fikirlerinde temel kavram ulus kavramıydı: Romantik bir fikir. Merkezî gelenek arayışında Eliot dinde bölücü ve estetikte marjinal bir grubu izlemiştir. Maurras'ın şiirlerini kim okuyor bugün? Neyse ki, Hulme, Eliot ve Pound'un romantizm karşıtlığı, Maurras'ınki denli katı değildi. Daha az katı ve daha az tutarlıydı. Romantiklerin kendilerine öncü olarak seçtiği adları odak noktası yapan bir şiir geleneği icat ettiler. Bu geleneğin en seçkin adları Dante ile Shakespeare'di. İkisi de yeni-klasik estetiğe ve Racine'in egemenliğine karşı birer silah olarak kullanılmıştı. "Metafizik" şairlerin dahil edilmesi –Avrupa barok şiirinin ve "conceptismo"nun İngiliz'ce anlatımı– genel olarak klasikçilikten anlaşılan şeyle bağdaşmadı. Hulme klasikçi ortodoksinin bu ihlallerini zarif bir üslupla haklı çıkarmıştır: "Racine'in aşırı klasik uçta olduğunu kabul ediyorum, ... ama Shakespeare devinimin klasiğidir". Akıllıca, ancak inandırıcı değil.

İngiliz-Amerikan "modernizm"i Maurras'da esin bulurken, genç Fransız şairleri, Lautréamont ile Sade'ı keşfediyordu. Bundan daha büyük bir fark olamazdı. Alman dışavurumculuğu gibi en sakıngan olanından, İtalyan ile Rus gelecekçiliği gibi en coşkulu olanına kadar Avrupa avangard akımları güçlü bir romantik renkle boyanmıştı. Dada ile gerçeküstücülük ultra-romantikti, bunu belirtmek zaten bilineni yinelemek olsa bile. Bu eğilimlerden bazılarının aşırı biçimciliği –kübizm, konstrüktivizm, soyut sanat– benim iddiamı yalanlıyor görünmektedir; ancak yalanlamamaktadır: Modern sanatın biçimciliği, Yunan-Roma geleneğinin natüralizmi ile hümanizminin bir yadsınmasıdır. Tarihsel kökenleri, Batının klasik geleneğinin dışındadır: Zenci sanatı, Kolomb öncesi sanat, Okya-

nusya sanatı. Biçimcilik, romantizmin başlattığı eğilimi sürdürür ve vurgular: Öteki gelenekleri Yunan-Roma geleneğinin karşısına koymak. Modern biçimcilik, temsil fikrini –Yunan-Roma ve Rönesans yanılsamacılığı anlamında– yıkar ve insan figürünü –resimden tümüyle kaldırmadığında– rasyonel ya da tutkusal bir geometrinin stilizasyonuna bağımlı kılar. Kübizmin, izlenimciler ile Fauves'in romantizmine karşı bir tepki olduğu söylenir. Bu doğrudur, ama kübizm ancak avangardın çelişkili bağlamı içinde anlaşılabilir, tıpkı Ingres'in ancak Delacroix ile karşılaştırıldığında *görülebilir* olduğu gibi. Avangardın tarihinde kübizm klasikçiliğin değil, aklın ânıdır. Uçurumun üzerinde; Fauves ile gerçeküstücüler arasında asılı kalmış sayıklamalı bir akıl. Kandinsky ile Mondrian'ın geometrilerine gelince: Bunlar okültizm ve hermetizmle yüklüdür, öyle ki romantik geleneğin en derin ve en sürekli akımını sürdürürler. Avrupa avangardı, en katı ve rasyonel tezahürlerinde bile –kübizm ve soyut sanat– romantik geleneği sürdürmüş ve güçlendirmiştir. Avrupa avangardının romantizmi çelişkiliydi, kendini yeniden üretmek için sürekli olarak kendini yadsıyan bir eleştirel tutkuydu.

Karşıtlıklar, romantik dönemin karşıtlıklarını yineler –tersi yönde olmak kaydıyla: Pound, genç İspanyol şairler Góngora'yı tam da ustaları ilan ettikleri anda onu mahkûm eder; Breton için Kelt mitleri ile Kutsal Kâse efsanesi *öteki* geleneğe –Roma'yı yadsıyan ve asla tamamıyla Hıristiyan olmayan gelenek– tanıklık eder; buna karşın, Eliot için aynı mitler yalnızca Roma Hıristiyanlığı ile ilişkiye girdiklerinde ruhsal bir anlam edinirler; Pound, Provansal şiirde bir poetika ve geleneğimizin başlangıcını görür, gerçeküstücüler onda yıkıcı bir erotik gelenek görürler –zinayı yüceltmesi nedeniyle burjuva ahlakı açısından yıkıcı, başkalarıyla paylaşılmayan sevgiyi yüceltmesi nedeniyle modern cinsellik açısından yıkıcı–; Avrupa avangardı istisna estetiğini yüceltir, Eliot dinsel istisnayı –Protestan ayrılmasını– yeniden Hıristiyan Roma düzeniyle bütünleş-

tirmek, Pound ise evrensel bir düzene tarihsel bir özgüllüğü, Amerika Birleşik Devletleri'ni sokmak ister; dada ile gerçeküstücüler yasanın koyduğu kuralları yıkıp, sunaklarla kurumlara alay ve tükürük yağdırırlar, Eliot Kiliseye ve Monarşiye inanır, Pound Amerika Birleşik Devletleri için Konfüçyüs, Malatesta ve Mussolini'nin bir karışımı olan Onder-Filozof-Kurtarıcı imgesini önerir; Avrupa avángardı için ideal toplum tarih dışındadır (ilkellerin dünyası ya da geleceğin kentidir, tarihsiz geçmiş ya da paylaşmacı ve özgürlükçü ütopyadır), buna karşın, Eliot ile Pound'un sundukları arketipler imparatorluklar ve kiliselerdir, tarihsel modellerdir; dada, geçmişin olduğu kadar şimdinin yapıtlarını da yadsır ve Ingiliz-Amerikalı şairler bir geleneğin yeniden kurulması konusunda ısrar ederler; gerçeküstücülük için şair bilinçaltının kendisine dikte ettirdiklerini yazar, şiir uyanıklığın sesini susturduğumuzda her birimizde konuşan *öteki ses*'in yazıya geçirilmesidir, Ingiliz-Amerikalılar içinse şiir tekniktir, denetimdir, ustalıktır, bilinçtir, açıklıktır; Breton, Troçki'nin arkadaşıydı, Eliot ise bir monarşist. Karşıtlıklar listesi sonsuzdur. Siyasal ve ahlaki "hatalar"da bile karşıtlık simetrisi yeniden belirir: Pound'un faşizmi, Aragon ile Neruda'nın Stalinizmiyle dengelenir.

Gerçeküstücüler arzunun yıkıcı gücüne ve erotizmin devrimci işlevine inanırlar. İspanyol Cernuda hazda yalnızca fiziksel bir patlama değil, aynı zamanda Hıristiyan ve burjuva toplumunun ahlaki ve siyasal bir eleştirisini görür:

> Abajo estatuas anónimas,
> Preceptos de niebla:
> Una chispa de aquellos placeres
> Brilla en la hora vengativa.
> Su fulgor puede destruir vuestro mundo.
>
> [Kahrolsun anonim heykeller,
> Sisli kurallar:

O yasak zevklerin bir kıvılcımı
İntikam saatinde parıldar.
Alevi yok edebilir dünyanızı.]

Rüyalar ve görülerle ilgili farklı değerlendirmeler, erotizmle ilgili farklı değerlendirmeler denli çarpıcıdır. Eliot, Dante'yle ilgili olarak şunları söyler: "Dante, insanların hâlâ görüler gördüğü bir çağda yaşamıştır ... Bizim düşler dışında başka bir şeyimiz yok ve görüler görmenin bir zamanlar daha önemli, ilginç ve disiplinli bir düş görme biçimi olduğunu unuttuk. Düşlerimizin belden aşağıdan kaynaklandığını bir kesinlik olarak görüyoruz: Olasılıkla düşlerimizin niteliği bundan olumsuz olarak etkileniyor." Gerçeküstücüler düşleri ve görüleri yücelttiler, ancak bunlar arasında ayrım yapmayı kabul etmediler: İkisi de belden aşağıdan kaynaklanır, ikisi de uçurumun vahiyleridir –insanların ve gerçekliğin "öteki yanı"dırlar.

Bütün bu karşıtlıklar, tek bir karşıtlık içinde eritilebilir: Avrupa avangardı bütün geleneklerden kopar, dolayısıyla romantik geleneği sürdürür; İngiliz-Amerikan hareketi romantik gelenekten kopar. Gerçeküstücülüğün aksine, bir devrimden çok bir restorasyon girişimidir. Protestanlık ve romantizm, Anglosakson dünyayı Avrupa'nın dinsel ve estetik geleneğinden ayırmıştı. İngiliz-Amerikan "modernizm"i bu geleneğe bir dönüştür. Bir dönüş mü? Onun Alman romantizmine olan istençdışı benzerliğini daha önce göstermiştim; romantizmi yadsıyışı da romantikti: Dante ile Provansal şairlerin, Eliot ve Pound tarafından yeniden yorumu, bir yüzyıl önce Calderón'un Alman romantiklerince okunmasından daha az eksantrik değildi. Terimlerin konumu tersine çevrilmiştir, ancak terimler ortadan kalkmaz, onlar arasındaki ilişki de. İngiliz-Amerikan "modernizm"i Avrupa avangardının *öteki* versiyonudur, Fransız simgeciliği ile İspanyol Amerikan "modernismo"sunun romantizmin öteki versiyonları olduğu gibi. Versiyonlar: Eğretilemeler: Dönüştürümler.

İngiliz-Amerikan "restorasyonu", gerçeküstücü "devrim"den daha az derin ve daha az köktenci bir değişim değildi. Bu gözlem yalnızca *Kantolar* ile *Çorak Ülke*'ye değil, Wallace Stevens, e. e. cummings ve William Carlos Williams şiirine de uygulanabilir. Neredeyse yalnızca Pound ile Eliot'a değindim, çünkü ikisinde de bu kuşağın öteki şairlerinde görülmeyen eleştirel ve akımın ilkelerini sergileyen bir yön vardır. Bunun dışında, o şairlerin Eliot ile Pound'dan daha az önemli olduğuna inanmıyorum. Ancak "önemli" aptalca bir söz: Her şair farklı, biricik ve ikame edilemezdir. Şiir ölçülemez; ne küçük ne de büyüktür –yalnızca şiirdir. cummings'in, aşırı ve hayranlık uyandırıcı şiirsel yoğunlaşmasından kaynaklanan sözel patlamaları olmaksızın; Wallace Stevens'ın, "Esthétique du mal" ve "Notes Toward a Supreme Fiction"ının saydamlığı ve yoğunluğu olmaksızın ("The Prelude"de olduğu gibi, artık romantik ve avangard seraplardan kurtulmuş olan şairin gözü, bu şiirlerde "zihin ile gök" arasında bir köprü kurar), Stevens'ın belirttiği gibi bize "yeni bir gerçeklik bilgisi" veren Williams'ın şiirleri olmaksızın, modern İngiliz-Amerikan şiiri büyük ölçüde yoksullaşmış olurdu. Biz de.

İngiliz-Amerikan kozmopolitliği radikal bir biçimcilik olarak başlamıştır. Anglosakson modernizmini Avrupa ve Latin Amerika avangardlarına bağlayan şey, tam olarak bu biçimciliktir –Pound ile Eliot'ta şiir *kolajları*, cummings ile Stevens'da sözel ihlallerle sözel birleşimler. İngiliz-Amerikan biçimciliği kendini romantizm karşıtı bir tepki olarak sunmuş olmakla birlikte, modern şiirde başlangıcından beri var olan ikiliğin bir başka tezahüründen başka bir şey değildir: Analoji ile ironi. Pound'un şiir sistemi, imgeleri sayfa üzerindeki gösterge kümeleri olarak sunmaktan oluşur: Statik olmayan, devinen ideogramlar, bir gemiden görülen bir manzara ya da daha çok gökyüzünde birbirine doğru ya da birbirinden uzağa hareket eden takımyıldızlar gibi. "Takımyıldız" sözcüğü müzik fikrini akla getiriyor; "müzik" sözcüğü ise bedenlerin ero-

tik uyumundan insanlar arasında siyasal uyuma dek sayısız çağrışımlarıyla Mallarmé adını zihnimizde canlandırıyor. Analojinin özü buradadır. Pound, Mallarmé'nin bir müridi değildir, ancak yapıtının en iyi bölümü *Un coup de dés*'in başlattığı gelenekte yer alır. *Kantolar*'da ve *Çorak Ülke*'de analoji sürekli olarak eleştiriyle, ironik bilinçle parçalanır. Mallarmé ile Duchamp: Analoji bir görü olmaktan çıkar ve bir permütasyonlar sistemine dönüşür. *Büyük Cam*'ın erotik-endüstriyel, mitsel-ironik ikiliği gibi, *Çorak Ülke*'deki bütün karakterler gerçek ve mitseldir. Göstergelerin ve anlamların tersine çevrilebilirliği: Duchamp'da, Artemis bir "seks ilahesi"dir, Eliot'ta gök ve gökte dönen takımyıldızlar imgesi bir falcının masaya yaydığı bir deste kağıda dönüşür. İskambil kağıtları imgesi, zar imgesine, zar imgesi ise bir kez daha takımyıldızlar imgesine götürür. "Sonnet en ix"de betimlenen boş odanın aynasında Mallarmé Büyük Ayı'nın yedi yıldızını yedi nota gibi yansımış olarak görür, bu notalar "dünyanın bu boş evini göğe bağlar" (relient au ciel ce logis abandonné du monde). *Arcane 17*'de (bir kez daha Tarot ve kartların büyüsü), André Breton odasının penceresinden bakar ve geceyi iki kat gece olarak, yirminci yüzyıl gecesinin yankıladığı yeryüzü gecesi olarak görür, ta ki yavaş yavaş pencerenin kara dörtgeni, Mallarmé'nin aynası gibi aydınlanıp bir görüntünün ana çizgileri ortaya çıkıncaya kadar: "Yedi yıldıza dönüşen yedi çiçek". Burçların dönüşü gerçekten de bir sarmaldır; onun kıvrımlarında sırasıyla maskeli ve çıplak olarak iki kız kardeş –analoji ile ironi– belirir, yok olur ve yeniden belirir. Her birimizin yazarı ya da okuru olmaktan çok bir kıtası, birkaç hecesi olduğumuz anonim bir kolektif şiir.

İspanyolca modern şiir tarihi ile İngilizce modern şiir tarihi arasında ilginç bir benzerlik vardır. Hemen hemen aynı zamanda İngiliz-Amerikalı ve İspanyol Amerikalı şairler kendi topraklarını terk etmişler; Avrupa'daki yeni eğilimleri, onları dönüştürüp değiştirerek özümsemişler-

dir; iki önemli engeli aşmışlardır (Pireneler ve Manş Denizi); birden Madrid ve Londra sahnesinde belirerek uyuklayan İspanyol ve İngiliz şairleri uyandırmışlardır; her iki grubun yenilikçileri (Pound ile Huidobro) Fransa ve kozmopolitlik sapkınlığıyla suçlanmıştır; yeni eğilimlerle temas, bir önceki kuşağın iki büyük şairini (Yeats ile Jiménez) simgeci giysilerini çıkarmaya ve en iyi şiirlerini yaşamlarının sonuna doğru yazmaya götürmüş; başlangıçtaki kozmopolitlik kısa sürede yadsımaya yol açmıştır: Williams ile Vallejo'nun Amerikancılığı. Kozmopolitlik ile Amerikancılık arasında gidip gelmeler, bizim ikili baştan çıkmamızı, ortak serabımızı sergiler: Ardımızda bıraktığımız toprak Avrupa ile aradığımız toprak Amerika.

İngiliz-Amerikan ile İspanyol Amerikan edebiyatının evrimi arasındaki benzerlik, her ikisinin de bir başka yerden getirilmiş dillerde yazılmasından kaynaklanır. Bizimle Amerikan toprağı arasında, yabancı sözcüklerle doldurmamız gereken bir boşluk açılmıştır. Yerliler ile melezler de dahil olmak üzere dilimiz Avrupalıdır. Edebiyatlarımızın tarihi, Amerika ile ilişkilerimizin ve aynı zamanda konuştuğumuz sözcüklerin doğup büyüdüğü yer ile ilişkilerimizin tarihidir. Başlangıçta edebiyatımız Avrupa edebiyatlarının bir yansımasıydı. Bununla birlikte, on yedinci yüzyılda İspanyol Amerika'da barok şiirin, yalnızca İspanyol modelin bir abartılması değil, zaman zaman aşılması olan benzersiz bir çeşidi doğdu. İlk büyük Amerikan şairi bir kadındı: Sor Juana Inés de la Cruz. Onun *El Sueño* (1692) adlı şiiri bizim ilk kozmopolit metnimizdi; Pound ve daha sonra Borges gibi, Meksikalı rahibe bir metni bir kule gibi kurmuştu –gene, Babil Kulesi. Kozmopolitliğinin bir başka örneği olarak, öteki şiirlerde Meksikalı ses, bir diller karışımı ile birlikte görülür: Latince, Kastilya lehçesi, Nahatl, Portekizce, Yerli dili, mestizo ve mulatto lehçeleri. Sor Juana'nın Amerikancılığı, Borges'inki gibi, bir kozmopolitliktir; bu kozmopolitlik damarı aynı zamanda bir Meksikalı ve Arjantinli varoluş tarzını dile getirir. Sor Juana piramitlerden söz edecek olursa, Teotihuacán piramit-

lerinden değil Mısır piramitlerinden söz eder; *El divino Narciso* gibi bir *auto sacramental* yazdığında, pagan dünya bir Yunan ya da Roma tanrısınca değil, Kolomb öncesi hasat tanrısınca kişileştirilir.

Kozmopolitlikle Amerikancılık arasındaki, kültür diliyle konuşma dili arasındaki gerilim, Sor Juana Inés de la Cruz zamanından beri İspanyol Amerikan şiirinin değişmez bir özelliğidir. Geçen yüzyıl sonundaki İspanyol Amerikan *modernistalar*'da kozmopolitlik, akımın başlarında başat eğilimdi, ancak daha önce gösterdiğim gibi, konuşma dili kullanımına yönelik eleştirel ve ironik tepki ("post-modernismo" adı verilen tepki) hareketin kendi içinden çıktı. 1915 yılı civarında İspanyol Amerikan şiirini belirleyen özellik, bölgecilik, konuşma diline düşkünlük ve insan ile dünyanın ironik bir bakış açısıyla görülmesi oldu. Lugones köşedeki berberden söz ettiğinde, bu berber bir simge değildir, ama olağanüstü bir varlıktır, çünkü yalnızca köşedeki berberdir. López Velarde, sesinin "la gemela de la canela" (tarçının tıpkısı) olduğunu söyleyerek, bir hardal tohumunun gücünü göklere çıkarır. İspanya'da, İspanyol Amerikan konuşma dili kullanımı, geleneksel şiirin –gerek ortaçağ gerek modern– zengin damarını yeniden ele geçirmeye dönüştürülmüştür. Antonio Machado ile Juan Ramón Jiménez'de sınırsız küçüklüğün estetiği (ve etiği) gene başat özellik olmuştur: Evrenler bir beyite sığar. Bazı genç şairler başka yolları izlemiştir: Az çok Valéry'nin esinlediği, sözgelimi, *Ifigenia cruel*'de (1924) Alfonso Reyes'in izlediği, klasik bir bilinçle donanmış bir simgecilik; ya da Jorge Guillén'de olduğu gibi pitoresk her şeyden arındırılmış bir şiir. Ancak uç alternatif, artık simgecilikle değil, Apollinaire ile Reverdy'nin Fransız avangardıyla bağlantılı yeni bir kozmopolitliğin belirmesiydi. 1885'de olduğu gibi, başlangıcı gerçekleştiren bir İspanyol Amerikalıydı: 1916'nın sonunda genç Şilili şair Vicente Huidobro Paris'e geldi; kısa bir süre sonra, 1918'de Mad-

rid'de, *Ecuatorial* ile *Poemas Articos*'u yayımladı. Onlarla birlikte İspanyol avangardı başlamış oldu.

Huidobro hem hayranlık duyulan hem küçümsenen bir şair olmuştur. Onun şiirleriyle fikirleri birçok genç şaire esin vermiş, iki akım onun sunduğu örnekten doğmuştur: İspanyol ve Arjantin "ultraísmo"su –Huidobro bu ikisini de kendi "creacionismo" anlayışının taklitleri olarak öfkeyle yadsımıştır. Huidobro'nun fikirleri hiç kuşkusuz o sıralar Reverdy'nin ortaya koyduğu fikirlere benzemektedir: Şair gerçekliği kopya etmez, onu üretir. Huidobro şairin doğayı değil, onun *modus operandi*'sini[1] taklit ettiğini belirtmiştir: Şair, yağmur ile toprağın ağaçları yarattığı gibi, şiiri yaratır. Williams, *Spring and All*'un (1923) ilk basımında şiirler arasına konmuş düzyazı parçalarda buna benzer bir şey söylemiştir: Şair şiirsel nesneleri elektriğin ışığı ürettiği gibi üretir. Ancak Huidobro, Williams'dan çok cummings'e benzer. İkisi de Apollinaire'in ardılları-dır, ikisi de lirik ve erotiktir, ikisi de sözdizimsel ve tipografik yenilikleriyle büyük gürültü koparmışlardır. cummings daha yoğun ve yetkindir; Huidobro çok daha geniştir. Huidobro'nun dili uluslararasıydı (bu, onun sınırlarından biridir) ve konuşulan dil olmaktan çok görsel dildi. Toprağa değil hava uzamına ait bir dil. Bir havacının dili: Sözcükler havada açılan paraşütlerdir. Yere inmeden önce gürültüyle açılır ve renkli patlamalar halinde çözülürler. Huidobro'nun büyük şiiri *Altazor*'dur (1931): Yükseklere saldıran ve güneşin yakmasıyla gözden yiten şahin. Sözcükler anlamlı ağırlıklarını yitirir ve birer gösterge değil, bir yıldız yıkımının izleri haline gelirler. Romantik Lucifer miti, havacı-şair imgesiyle yeniden ortaya çıkar.

İspanyol Amerikan avangardı ile İngiliz-Amerikan "modernizm"i, Amerikan taşralılığından kaçış olduğu kadar, Londra ve Madrid ölçütlerinin de ihlaliydi. İki akımda da doğu şiirinin, özelllikle haikunun olumlu bir etkisi

[1] *Modus operandi* (Lat.): Çalışma biçimi, çalışma yöntemi; bir şeyi yapmanın belli bir yolu, şekli, tarzı ya da bir şey yapılırken izlenen yol. (Çev.)

olmuştur. Kastilya lehçesine haikuyu getiren şair Jose Juan Tablada'ydı; Tablada aynı zamanda ideografik ve simültaneist şiirler de yazmıştır. Ancak bunlar biçimsel benzerliklerdir. Karşıt kozmopilitlikler: Pound ile Eliot'un Avrupa'da aradıkları, bu yıllarda Huidobro, Oliverio Girondo ve Borges'in aradıklarının tam tersiydi. İngiliz-Amerikan modernizmi Dante'ye ve Provans'a dönmeye çalışıyordu; İspanyol Amerikalılar ise o geleneğe karşı isyanlarını en uç noktalara taşımayı amaçlıyorlardı. Bu yüzden, Huidobro hiçbir zaman Darío'yu yadsımamıştır: Onun "creacionismo"su, modernismonun değil, modernismonun en uç noktasına vardırılmış biçiminin yadsınmasıydı.

Başlangıçta İspanyol Amerikan avangardı Fransızlara bağlı olmuştur, daha önce ilk modernistaların parnasçıları ve simgecileri izlemiş olduğu gibi. Yeni kozmopolitliğe karşı isyan, yerlicilik ya da Amerikancılık biçimini almıştır. César Vallejo'nun ilk kitabı (*Los heraldos negros*, 1918) Lugones'in şiir çizgisini genişletmiştir. İkinci kitabında (*Trilce*, 1922) bu Perulu şair, avangardın uluslararası biçimlerini içselleştirip özümsemiştir. Gerçek bir çeviri ya da daha doğrusu dönüştürüm. Huidobro'nun mukabili: Havanın değil, yerin şiiri. Herhangi bir yer değil: Bir tarih, bir dil. Peru: İnsanlar/kayalar/tarihler. Yerli ve İspanyol göstergeler. *Trilce*'nin dili ancak bir Perulunun, ama aynı zamanda her Peruluda insanı ve her insanda tanık ile kurbanı gören şair bir Perulunun dili olabilirdi. Vallejo büyük bir din şairiydi. Militan bir komünist olarak onun dünya görüşünün ve inançlarının artalanı Marksçılığın eleştirel felsefesi değil, kendi çocukluğunun ve ırkının Hıristiyanlığının temel gizemleriydi: Komünyon, ekmek ile şarabın İsa'nın bedenine ve kanına dönüşmesi [transubstantiation], ölümsüzlük özlemi. Onun sözel yaratıları bizi yalnızca olağanüstü yoğunluklarıyla değil, aynı zamanda sahihlikleriyle etkiler. Kimi zaman onun anlatım başarısızlıklarına, yersiz kullanımlarına, kekelemelerine takılırız. Bunun önemi yoktur: En az başarılı şiirleri bile canlıdır.

Yerlicilik ve Amerikancılık bu dönemin birçok şairinde görülür. Sözgelimi, Borges'in, ölüm ile ölenlere adanmış olağanüstü güzellikte bir dizi şiirini içeren *Fervor de Buenos Aires*'i (1923). Amerika Birleşik Devletleri'nde de Eliot'un kozmopolitliğine bir tepki boy göstermiştir, başta Williams'ın ve Louis Zukofsky ile George Oppen gibi "nesnelciler"in temsil ettiği bir tepki. Bir kez daha, bu benzerlik biçimseldir. Sanayi çağı manzarasıyla karşı karşıya kalan İngiliz-Amerikalılar her şeyden önce nesneye –nesnenin geometrisine, iç ve dış bağıntılarına, anlamına– ilgi duymuş, sanayi öncesi dünyaya hemen hiçbir özlem hissetmemişlerdir. İspanyol Amerikalılarda bu özlem temel bir öğeydi. Sanayi, İngiliz-Amerikalılarda bir tema olarak değil; bir bağlam olarak ortaya çıkar. Propertius'un modernliği büyük şehir temasında değil, şair açıkça dile getirmemiş olsa bile, büyük şehrin şiirlerinde belirmesi olgusunda yatar: Aynı şey Williams için de geçerlidir. Öte yandan, bazı İspanyol Amerikalı şairler, Carlos Pellicer ve Jorge Carrera Andrade, Amerika manzarasını betimlemek için modern dünyanın terimlerini ve eğretilemelerini kullanırlar: Havacılık ve Vergilius. Bir Zukofsky şiirinde endüstriyel nesnenin büyüsü nasıl gözde bir yer kaplıyorsa, Pellicer'in şiirinde de Kolomb öncesi kalıntıların gözde bir yer kaplaması aydınlatıcıdır.

Modernismonun aşamalarının özetlenmesi: İspanyol Amerikan konuşma dili kullanımı ve yerliciliği İspanya'da gelenekçiliğe dönüştürülmüştür –Federico García Lorca ile Rafael Alberti'nin baladları ve şarkıları. Juan Ramón Jiménez'in, genç İspanyol şiirini yönlendirmede belirleyici bir etkisi olmuştur. Bununla birlikte, 1927'de, Góngora'nın ölümünün üç yüzüncü yıldönümünde, doğrultu değişmiştir. Góngora'nın yeniden gündeme getirilmesi Rubén Darío ile başladı ve çeşitli seçkin eleştirmenlerin incelemeleri bunu izledi. Ancak büyük Endülüslü şairin yeniden doğuşu iki koşuldan kaynaklanır: İlki, eleştirmenler arasında bir şair vardı: Dámaso Alonso; ikincisi, belirleyici etmen,

genç İspanyolların Góngora'nın estetiğiyle avangard estetiği arasında fark ettikleri çakışmadır. *Antología poética en honor de Góngora* (Madrid, 1927) adlı yapıtında şair Gerardo Diego, önemli olanın, "yalnızca sözcüklerden, birer dizeden çok birer büyü gibi olması gereken sözcüklerden oluşan" sözel nesneler (şiirler) yaratmak olduğunu vurgular. Reverdy'nin ve Huidobro'nun estetiği. Gene Gerardo Diego daha sonra, barok öğelerin *creacionismo* ile birleştiği çok güzel bir şiir yayımlamıştır: *Fábula de Equis y Zeda* (1932). Ispanyol şairlerin zihinlerinde avangardın biçimciliği Góngora'nın biçimciliği ile bağlantılandırılmıştır. Bu yıllarda José Ortega y Gasset'in *La deshumanizacion del arte*'yi yayımlaması da tuhaf değildir.

İki şair hem gelenekçiliğe hem de yeni-Gongoracılığa karşı direnmiştir: Pedro Salinas ile Jorge Guillen. Salinas, modern yaşama ait şeylerin – filmler, otomobiller, telefonlar, kaloriferler– Provans kaynaklı bir erotizmin berrak sularında yansıdığı bir tür lirik monolog oluşturmuştur. Guillén'in yapıtı, bir zamanlar yazdığım gibi, "bir ada ve bir köprüdür". Bir adadır, çünkü avangardın başkaldırısı karşısında Guillen kusursuzluğun da devrimci olduğunu söylemek gibi inanılmaz bir saygısızlık göstermiştir; bir köprüdür, çünkü "baştan beri Guillén bir ustaydı, gerek kendi çağdaşları için (García Lorca) gerek daha sonra gelenler için".

Yeni bir kopuş: Gerçeküstücülük ötesi patlayıp açılma. İngilizce konuşulan ülkelerde gerçeküstücülüğün etkisi gecikmeli ve yüzeyseldir (1950'lerde Frank O'Hara ile John Ashberry'nin ortaya çıkmasına kadar). Bunun aksine, İspanya'da ve İspanyol Amerika'da bu etki erken ve çok derin olmuştur. "Etki" diyorum, çünkü gerçeküstücülüğün farklı dönemlerine bireysel olarak katılmış olan sanatçılar ve şairler –Picabia, Buñuel, Dali, Miró, Matta, Lam, César Moro ve ben– olmasına karşın, ne İspanya'da ne de Amerika'da dar anlamıyla gerçeküstücü etkinlik vardı. (Bir istisna: 1936 yılında Braulio Arenas, Gonzalo Ro-

jas, Enrique Gómez-Correa ve başkaları tarafından kurulan Şilili grup *Mandrágora*.) O dönemin birçok şairi düşçülüğü [onirizm] ve öteki gerçeküstücü yöntemleri benimsedi, ancak Neruda, Albertine ya da Alexaindre'nin gerçeküstücü olduğu ileri sürülemez –yapıtlarının belli anlarında, arayış ve keşifleri gerçeküstücülerin arayış ve keşifleriyle örtüşmüş olsa bile. 1933'de Madrid'de Pablo Neruda'nın *Residencia en la tierra* adlı bir kitabı yayımlandı. Temel bir kitap. Huidobro'nun şiiri hava öğesini çağrıştırır; Vallejo'nunki toprak öğesini; Neruda'nınki ise su öğesini. Gölden çok okyanus. Neruda'nın etkisi yayılan ve kilometrelerce alanı kaplayan bir sel gibiydi –karışık, güçlü, uyurgezer, şekilsiz sular. O yıllar çok verimli bir üretime tanık olmuştur: "Oda a Walt Whitman" gibi bu yüzyılın en yoğun şiirlerinden bazılarını içeren, olasılıkla Federico García Lorca'nın en iyi kitabı *Poeta en Nueva York* (1929); Vicente Aleixandre'nin hem karanlık hem görkemli bir erotik tutku görüsü olan *La destruccion o el amor*'u (1935); Rafael Alberti'nin *Sermones y moradas*'ı (1930) –sayıklamaya ve sunaklarla günah çıkarma odalarına bombalar koymaya başlayan bir din dili saptırması; Xavier Villaurrutia'nın on yılın en iyi şiirlerinden altı-yedisini içeren *Nocturnos*'u (1933) –metalik, parlak, kaygılı şiir, arzu ile kısırlığın ikili sesi; tuhaf öğle vakti gölgesiz ağaçlar içeren Ricardo Molinari; *haz* sözcüğünün ikiliğini –toplum ahlakının etkin eleştirisi ve ölüme götüren kapı– en parlak ve en cesur biçimde kabul eden Luis Cernuda. İspanya İç Savaşı ile İkinci Dünya Savaşı bu dönemi sona erdirir. İspanyol şairler dağılır; İspanyol Amerikalıların ise dış dünyayla ilişkileri kopar.

Bu şairlerden birçoğu bireysel isyandan toplumsal isyana geçmiş; bazıları Komünist Partiye, bazıları da Stalincilerin Halk Cephelerinin gölgesinde yaratmış oldukları kültürel örgütlere katılmışlardır. Sonuç, birçok yüce gönüllü dürtünün –aşağılık bir fırsatçılık payını hesaba katmazlık edemesek de– komünist bürokrasilerce manipülas-

yonuydu. Şairler "toplumcu gerçekçilik"i benimseyip, toplumsal ve siyasal propaganda şiiri yazdılar. Sözel arayış ile şiir serüveni, açıklık ve siyasal etkililik sunaklarında kurban edildi. Bu şiirlerin büyük bir bölümü, gazetelerin köşe yazıları ve başmakaleleri gibi yok olup gitti. Bunlar tarihe tanıklık etmeye çalıştılar ve tarih onları sildi. En önemli şey, şiirsel değil, ahlaksal gerilimin var olmamasıydı: Stalin'e, Molotov'a, Mao'ya ilahiler ve övgüler –Troçki'ye, Tito'ya ve öteki ayrılıkçılara yönelik az çok uyaklı hakaretler. Kruşçev'in açıklamalarından sonra yazarları kendi kendileriyle çelişkiye düşmeye zorlayan ilginç bir gerçekçilik. Dünün hakikatleri bugünün yalanlarıdır: Gerçeklik nerededir? Benjamin Pėret'nin nitelemesiyle bu, "şairlerin onursuzluğu"nun çağıydı.

Sanatlarını bir partinin hizmetine sunmayı reddedenler bile, şiirsel deneylerden ve buluşlardan neredeyse tümüyle vazgeçtiler. Genel bir düzene sığınma hareketi vardı. Siyasal didaktizm ve yeni-klasikçi retorik. Eski avangardçılar –Borges, Villaurrutia– kendilerini sonelerle *dėcima*'lar yazmaya adadılar. Bu dönemin en iyisi ile en kötüsünü temsil eden iki kitap, Pablo Neruda'nın *Canto general*'i (1950) ile Josė Gorostiza'nın *Muerte sin fin*'idir (1939). İlki dev boyutlu, bağlantısız, karışık bir yapıttır, ancak yer yer büyük maddeci şiirden pasajlar içerir: Su kabarması dili ve lav dili. Öteki ise uyaksız sekiz yüz kadar dizeden oluşan bir şiirdir, entelektüel bilincin dilin akışını katı bir saydamlık içinde dondurucaya dek yoğurduğu bir şiirdir: Retorik ve büyük şiir. İki uç: Tutkulu evet ile düşünsel hayır. Belagate dikilen bir anıt ile suskunluğa dikilen bir anıt.

1945 yılında dilimizdeki şiir iki ekole ayrılmıştır; "toplumcu gerçekçi" ekol ile tövbekâr avangard ekol. Değişim birkaç şairin birkaç kitabıyla başlamıştır. Burada tüm nesnellik iddiam sona eriyor: İstesem de, bu dönemle bağlantımı yok sayamam. Bu nedenle, onu birkaç temel noktaya indirgemeye çalışacağım. Başlangıcı, Josė Lezama Lima'nın *La fijeza* (1944) adlı kitabıyla olmuştur. Sonra

1949'da (bundan söz etmemem olanaksız) ben *Libertad bajo palabra*'yı ve 1951'de *¿Aguila o sol?*'u yayımladım. Hemen hemen eşzamanlı olarak Buenos Aires'te Enrique Molina'nın *Costumbres errantes o la redondez de la tierra*'sı (1951) yayımlandı. Kısa bir süre sonra, Nicanor Parra, Alberto Girri, Jaime Sabines, Cintio Vitier, Roberto Juarroz ... Bu adlar ve bu kitaplar, çağdaş İspanyol Amerikan şiirinin hepsi *değildir*; onun başlangıcıdır. Bunu neyin izlediğinden söz etmek, önemli olsa da, tarihyazıcılığına soyunmak anlamına gelecektir.

Başlangıç: Gizli, neredeyse görünmez bir eylem. Başta hemen hiç kimsenin dikkatini çekmedi. Bir anlamda avangardın dönüşünü belirledi. Ancak sessiz, gizli, düş kırıklığına uğramış bir avangard. İlk avangardın dönüştüğü ekole karşı yalnız başına bir isyanla meşgul, özeleştirel, *öteki* avangard. 1920'de olduğu gibi yaratmak değil, keşfetmekti söz konusu olan. Bu şairleri kendine çeken toprak ne dışarıda ne de içerideydi. Dışsal olanla içsel olanın iç içe geçtiği bir bölgeydi bu: Dilin bölgesi. Onlarınki estetik bir kaygı değildi; bu genç insanlar için dil eşzamanlı ve çelişkili olarak onların yazgısı ve seçimiydi. Verili bir şey, bizim oluşturduğumuz –ve bizi oluşturan– bir şey.

Dil insandır, ancak aynı zamanda dünyadır da. Tarih ve yaşamöyküsüdür: Ötekiler ve kendim. Yeni şairler düşünmeyi ve kendileriyle alay etmesini öğrenmişlerdi: Şairin, dilin aracı olduğunu biliyorlardı. Dünyanın onlarla başlamadığını da biliyorlardı, ancak onlarla sona erip ermeyeceğini bilmiyorlardı: Nazizmi, Stalinciliği ve Japonya'daki atom bombası patlamalarını yaşamışlardı. İspanya'yla iletişimleri yok denecek kadar azdı, yalnızca siyasal koşullar yüzünden değil, aynı zamanda savaş sonrası İspanyol şairlerinin toplumsal ya da dinsel şiir retoriğiyle oyalanmaları yüzünden. Onlar, sona ermekte olan gerçeküstücülük akımının çekiciliğine kapılmışlardı ve postmodernist İngiliz-Amerikalı şairleri –Lowell, Olson, Bishop, Ginsberg– gerçek çağdaşları olarak değerlendiriyorlardı, İngiliz-Amerikalılar modern geleneğin karşıt yanından yü-

zeye çıkıyor olsalar bile (ya da çıktıkları için). Pessoa'nın şiirini de keşfettiler ve onun aracılığıyla kuşaklarının Cabral de Melo gibi Brezilyalı ve Portekiz şairlerinin yapıtını. Bazıları Katolik, bazıları ise komünist olmakla birlikte, Troçkizm ile anarşizm arasında gidip gelerek, bireyselci ayrılıkçılığa eğilim gösterdiler. Ancak onlara ideolojik yaftalar yapıştırmak saçma olur. Dünya olayları karşısında Batı uygarlığından tiksinti duyuyorlar, aynı zamanda Doğu'nun, ilkellerin, Kolomb öncesi Amerika'nın çekiciliğine kapılıyorlardı. Onlarınki bir tür dinsel tanrıtanımazlıktı, dine karşı dinsel bir isyandı. Yeni bir poetikadan çok bir erotika arayışıydı. Hemen hepsi kendilerini Camus'nün Ikinci Dünya Savaşı sonrası sözleriyle özdeşleştirdiler: "solitaire solidaire" (yalnız dayanışmacı). Marjinalliği kabul eden ve onu kendilerinin gerçek yurdu kılan bir kuşaktı onlar. Post-avangard şiir (bazı eleştirmenlerin kullanmaya başladığı bu ada razı olmalı mıyız bilemiyorum) yalnız insanların sessiz bir isyanı olarak doğmuştur. Algılanması olanaksız bir değişim olarak başlamış, on yıl sonra, geri döndürülmesi olanaksız bir değişim olduğunu ortaya koymuştur. Kozmopolitlik ile Amerikancılık arasında, benim kuşağım net ve kalıcı bir kopuşu gerçekleştirmiştir: Babalarımızın ya da büyükbabalarımızın Amerika'yı aramaya ya da ondan kaçmaya yazgılı oldukları gibi, Amerikalı olmaya yazgılıydık. Sıçramamız kendi içimizde olmuştur.

Avangardın Alacakaranlığı

Modern çağın karşıtlığı çağın içinde işler. Onu eleştirmek, modern ruhun görevlerinden biridir; dahası, onu gerçekleştirmenin yollarından biridir. Modern çağ, bölünmenin ve kendini yadsımanın çağıdır, eleştirinin çağı. Modern çağ değişimle, değişim eleştiriyle ve her ikisi ilerlemeyle özdeşleşmiştir. Modern sanat eleştirel olduğu için moderndir. Onun eleştirisi iki çelişik yönü açığa çıkarmış-

tır: Modern çağın çizgisel zamanını reddetmiş ve kendini reddetmiştir. İlkiyle modernliği yadsımış; ikincisiyle onu onaylamıştır. Tarih ve tarihin değişimleriyle karşı karşıya kaldığında, başlangıcın, ânın ya da çevrimin zamansız zamanını koyutlamıştır; kendi geleneğiyle karşı karşıya kaldığında ise, değişimi ve eleştiriyi. Her sanat akımı öncülünü reddetmiş ve bu redlerin her biri aracılığıyla sanat kendisini sürdürmüştür. Yalnızca çizgisel zaman içinde reddetme tam olarak gerçekleşebilir ve yalnızca bizimki gibi eleştirel bir çağda eleştiri yaratıcı olabilir. Bugün bir başka dönüşüme tanık oluyoruz: Modern sanat yadsıma güçlerini yitiriyor. Birkaç yıldan bu yana modern sanatın yadsımaları törensel yinelemeler olmuştur: İsyan bir yönteme, eleştiri retoriğe, ihlal törene dönüşmüştür. Yadsıma artık yaratıcı değildir. Sanatın sonunu yaşamakta olduğumuzu söylemiyorum: *Modern sanat fikrinin* sonunu yaşıyoruz.

Sanat ile şiir yeryüzü yazgımızdan ayrılamaz: Sanat, insan insan olduğundan beri vardı ve insan yok olana dek varlığını sürdürecektir. Ancak sanatın ne olduğuyla ilgili fikirlerimiz, ilkellerin büyü görüşünden gerçeküstücülüğün *Manifestes*'ine, toplumlar ve uygarlıklar denli çok ve onlar kadar çeşitlidir. "Kendisine karşı geleneğin" çöküşü modern çağın genel bunalımını göstermektedir. Bu temayı yazılarımdan bazılarında ele almıştım; burada kendimi en bariz belirtilerden bazılarını sıralamakla sınırlandıracağım. İlk iki bölümde zaman fikrimizin eleştirel bir sürecin sonucu olduğunu göstermiştim: Hıristiyan ebediyetinin yok edilmesini, onun değerlerinin laikleştirilmesi ve onun bir başka zaman kategorisine taşınması izlemiştir. Modern çağ, geleceğin isyanıyla başlar. Ortaçağ Hıristiyanlığının bakış açısından gelecek ölümlüydü: Son Yargı, geleceğin ortadan kaldırılmasının ve ebedi bir şimdinin gelişinin günü olacaktı. Modern çağa özgü eleştirel süreç terimlerin yerini değiştirdi: İnsanın bildiği yegâne ebediyet geleceğin ebediyetiydi. Ortaçağlı Hıristiyan için dünyevi yaşam iyi ya da kötünün sonsuz varlığı içinde duruyordu; modern

insan için dünyevi yaşam geleceğe doğru sonsuz bir yürüyüştür. Kusursuzluğun yüceliği burada yatar, ölümün ötesinde ebedi bir yaşamda değil. Şimdi, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, bazı belirtiler inanç sistemimizde bir değişikliği göstermektedir. İlerlemeci ve çizgisel bir süreç olarak tarih kavrayışının tutarsız olduğu kanıtlanmıştır. Bu inanç modern çağla doğmuş ve bir ölçüde onun varlık nedeni olmuştur. Onun egemenliğinin zayıflaması, çağdaş bilincin tam merkezinde bir çatlağı açığa çıkarmaktadır: Modern çağ kendine olan inancını yitirmeye başlıyor.

Kesintisiz bir ilerleyiş olarak tarih inancı, bazı tökezlemelere ve düşmelere karşın, birçok biçime bürünmüştür. Kimi zaman Darwinciliğin tarih ve toplum alanlarına naif bir uygulaması olmuştur; kimi zaman, özgürlük, adalet, akıl ya da buna benzer başka bir değerin aşamalı olarak gerçekleştirimi olarak tarihsel süreç görüşü olmuştur. Bazı başka durumlarda ise, tarih bilimin ve teknolojinin gelişmesiyle ya da insanın doğa üzerindeki egemenliği veya kültürün evrenselleşmesiyle özdeşleştirilmiştir. Bütün bu fikirlerin ortak bir noktası vardır: Geleceği sömürgeleştirmek insanın yazgısıdır. Son yıllarda kesin bir değişim olmuştur: İnsanlar geleceğe korkuyla bakmaya başlıyorlar ve daha dün ilerlemenin mucizeleri olarak görülen şeyler, ilerlemenin yıkımları haline geliyor. Gelecek artık kusursuzluğun değil, dehşetin deposu. Nüfus uzmanları, çevrebilimciler, sosyologlar, fizikçiler ve genetikçiler geleceğe yürüyüşün yıkıma doğru bir yürüyüş olduğunu açıklıyorlar. Bazıları doğal kaynakların tükeneceğini, bazıları yeryüzünün kendisinin kirleneceğini, bazıları ise bir atom patlamasını öngörüyorlar. İlerlemenin başarıları açlık, toksik zehirlenme, gaz haline gelme adını alıyor. Burada bu kehanetlerin abartmalı olup olmadığı ilgilendirmiyor beni: Bunların ilerleme hakkında genel bir kuşkunun dışavurumları olduğunu vurgulamak istiyorum. "Değişim" sözcüğünün batıl itikad düzeyinde bir saygınlığa ulaştığı Amerika Birleşik Devletleri gibi bir ülkede, bu sözcüğü ta-

mamen çürüten bir başka sözcük ortaya çıkmıştır: "Korunum". Şimdi, geleceğe karşı eleştirel bir tutum almıştır ve onu yerinden etmeye başlamaktadır.

Marksçılık olasılıkla progresif ve çizgisel bir süreç olarak tarihin en tutarlı ve gözüpek dile getirilişidir. En tutarlı olanıdır, çünkü tarihi rasyonel bir söylemin kesinliğiyle bir süreç olarak kavramaktadır; en gözüpek olanıdır, çünkü söylem insan soyunun geçmişiyle bugününü, aynı zamanda da geleceğini kucaklamaktadır. Bilim ile kehanet. Marx için tarih, bir matematik serisi ya da bir mantık önermesi gibi kendini ortaya koyan tekil –bütün insan soyu için aynı– bir süreçtir. Her önerme, onaylamayla çözülen bir koşuntu [apposition] üretir. Bu yolla, yadsımalar ve çelişkiler yoluyla, yeni evreler gelişir. Tarih öteki metinleri doğuran bir metin gibidir; ilkel toplumun paylaşmacılığından sanayi çağının komünizmine ilerleyen bir süreçtir. Bu sürecin başkahramanları, farklı üretim tekniklerinin gücüyle yönlendirilen toplumsal sınıflardır. Her tarihsel dönem öncekine oranla bir ilerlemeyi gösterir ve her dönemde bir toplumsal sınıf bütün insanlığı temsil etme görevini üzerine alır: Feodal aristokrasi, burjuvazi, proletarya. Bunlardan sonuncusu tarihsel şimdinin ve yakın geleceğin somutlaşmasıdır. Hepimizin bildiği bir şeyi yineliyorum: Yirminci yüzyılın şiddete dayalı değişimleri Marx'ın kıyamet görüsünü doğrularken, bunların gerçekleşme biçimi tarihsel sürecin varsayılan rasyonalitesini yadsımaktadır.

Batı dünyasının eteklerindeki isyanlar gibi, endüstriyel açıdan daha ileri ülkelerde proletarya devrimlerinin olmayışı, Marksçı ideolojinin işçilerin dünya devrimini ve gerçek sosyalizmi değil, yalnızca Rusya'nın, Çin'in ve endüstri ile teknoloji çağına ulaşmada geri kalan ülkelerin ulusal ayaklanmasını teşvik ettiğini göstermektedir. Bu değişimlerin kahramanları işçiler değildi, Marksçı kuramın tarihsel sürecin kenarına ya da arkasına yerleştirdiği sınıf-

larla gruplardı: Entelektüeller, köylüler, alt orta sınıf. Daha ciddi olan nokta: Utku kazanan devrimler, katı bir Marksçı bakış açısından anormal olan rejimlere dönüşmüşlerdir. Sosyalizmin yeni bir bürokrasi sınıfı ya da kastın diktatörlüğü biçimini alması tarihsel bir sapmadır. Tarihi, içkin bir rasyonellikle donanmış progresif, çizgisel bir süreç olarak kavramaktan vazgeçersek, bu sapma ortadan kalkar. Bunu kabul etmemiz güçtür, çünkü bu inançtan vazgeçmemiz, geleceği şekillendirme iddialarımızın sonunu imler. Gene de, etik ve siyasal bir *özgür seçim* olarak sosyalizmden vazgeçilmesi demek değildir bu, sosyalizmin tarihsel sürecin *gerekli bir ürünü* olduğu fikrinden vazgeçmedir. Çağdaş "sosyalizmler"in siyasal ve ahlaki sapmalarının eleştirisi, kendi entelektüel sapmalarımızın eleştirisiyle başlamalıdır. Tarih tekil değildir: Çoğuldur; o, insanların ve insanların yarattığı çok çeşitli toplumlarla uygarlıkların tarihidir. Geleceğimiz, gelecek fikrimiz kekeliyor ve duraksıyor; geçmişlerin çoğulluğu, geleceklerin çoğulluğu fikrini makul hale getiriyor.

Az gelişmiş olup, sanayileşmiş ülkelerin kıyısında yer alan ülkelerdeki ayaklanmalar devrimci düşüncenin öngörülerini yalanlamaktadır; daha ileri ülkelerdeki isyanlar ve kargaşalar, evrimcilerin, liberallerin ve progresif burjuvazinin kendi başlarına oluşturduğu gelecek fikrini temelinden zayıflatmaktadır. Devrim görevinin kendiliğinden atfedildiği sınıfın, sanayileşmiş toplumları sarsan huzursuzlukları paylaşmamış olması kayda değer bir şeydir. Yakınlarda bu olguyu yeni bir toplumsal kategoriyle açıklama girişimi oldu: Daha ileri toplumlar, özellikle Amerika Birleşik Devletleri, şimdi sanayi çağından sanayi-sonrası çağa geçmişlerdir. Sanayi-sonrası toplumun belirleyici özelliği, üretken bilginin üretimi adını verebileceğimiz şeye, bir başka deyişle bilginin bugüne dek sanayinin sahip olduğu merkezî yere sahip olacağı yeni bir üretim tarzına verilen önemdir. Sanayi-sonrası toplumda toplumsal mücadeleler emek ile

sermaye arasındaki karşıtlığın değil, kültürel, dinsel ve ruhsal alanlardaki çatışmaların sonucudur. Bu yüzden, son on yılın öğrenci ayaklanmaları, bu yeni üretim tarzının gerektirdiği toplumsal ve bireysel yaşamın aşırı rasyonelleştirilmesine karşı içgüdüsel bir isyan olarak görülebilir. İnsanlıktan çıkarmanın farklı tarzları: Kapitalizm insanlara birer makina gibi davranmıştır; sanayi-sonrası toplum onlara birer gösterge gibi davranmaktadır.

Sanayi-sonrası toplum üzerine kafa yormaların değeri her ne olursa olsun, gerçek şu ki, gelişmiş ülkelerdeki isyanlar, şimdiki durumu haklı ve tutkulu olarak red etmelerine karşın, geleceğin toplumunun örgütlenmesine yönelik programlar sunmamaktadırlar. Bu yüzden onlara devrim değil, isyan adını veriyorum. Geleceğin alacağı şekle karşı bu kayıtsızlık, yeni köktenciliği on dokuzuncu yüzyılın ve yirminci yüzyılın ilk yarısının devrimci hareketlerinden ayırmaktadır. Doğrudanlığın gücüne olan güven, sistematik kurgulara yönelik nefretle ters orantılıdır. Geometrik cennetleriyle geleceğin gözden düşüşü yaygın bir olgudur. Bu tuhaf da değildir: Geleceği kurmak adına, gezegenin yarısı zorunlu çalışma kamplarıyla kaplanmıştır. Gençliğin isyanı, şimdinin yadsınmasına yönelik bir harekettir, ancak yeni bir toplum kurma girişimi değildir. Gençler şimdiki duruma, tam da bizi hayal ürünü bir gelecek adına baskı altında tutan bir şimdi olduğu için son vermek istemektedirler. Bu şimdinin yıkılmasının, kapsamlı, sezgisel ve büyülü değerleriyle *öteki* şimdinin ansızın belirmesini getireceği yolunda içgüdüsel, ancak netlik kazanmamış bir umutları var. Hep o *öteki zaman*, gerçek zaman arayışı.

Etnik ve kültürel azınlıkların isyanlarında, ekonomik yeniden dağılım talepleri tek konu değildir, çoğunlukla merkezî konu da değildir. Zenciler ile Chicanolar kimliklerinin tanınması için savaşım veriyorlar. Benzeri bir şey, kadın özgürlük hareketlerinde, hatta cinsel azınlıklar hareketlerinde de oluyor: Sorun, geleceğin şehrini kurmaktan

çok, çağdaş toplumda kimlik arayışı içinde olan ya da tanınma savaşımı veren grupların üste çıkmasıdır. Milliyetçi ve antiemperyalist hareketler, özgürlük savaşları ve Üçüncü Dünyanın öteki huzursuzlukları da çizgisel ve progresif tarih kavrayışının işlediği devrim fikrine uymamaktadır. Bu hareketler, Batı yayılmacılığı döneminde aşağılanan özgüllüklerin dışavurumudurlar, bu yüzden de Amerika Birleşik Devletleri'nde ve başka yerlerde etnik azınlıkların savaşımlarının birer modeli haline gelmişlerdir. Üçüncü Dünyadaki ayaklanmalar ve sanayileşmiş toplumlarda etnik ve ulusal azınlıkların isyanları, evrensellik maskesini takan bir başka özgüllüğün bastırdığı özgüllüklerin başkaldırısıdır: Batı kapitalizmi. Marksçılık bir sınıf olarak proletaryanın, burjuvazinin ortadan kalkmasından hemen sonra ortadan kalkacağını öngörüyordu; sınıfların çözülmesi insanoğlunun evrenselleşmesine karşılık geliyordu. Çağdaş hareketler karşıt yönde ilerlemektedir: Bunlar, her grubun bireyselliğinin, hatta cinsel kendine özgülüklerinin onaylanmalarıdır. Marksçılık bütün sınıfların ve özgüllüklerin tek bir evrensel toplum içinde çözüleceği bir gelecek varsaymıştı; bugünün savaşımı, herkesin somut ve bireysel gerçekliğinin burada ve şimdi tanınması içindir.

Bütün bu isyanlar çizgisel zaman fikrinde bir kopuş olarak ortaya çıkmaktadır. Bunlar, hakarete uğrayan şimdinin bir patlak vermesidir, dolayısıyla açık ya da örtük olarak geleceğin bir değersizleştirilmesini koyutlarlar. Bu isyanların artalanı, çağın değişen duyarlığıdır. Protestan ve kapitalist etiğin, tasarruf ve emekle ilgili ahlaksal kurallarıyla birlikte çöküşü: Geleceğe şekil vermenin iki yolu, geleceği kendi gücümüz altına alma yönünde iki girişim. Bedensel ve cinsel değerlerin uyanışı, insanın ikili cezalandırılmasına karşı bir isyandır –çalışmaya ve arzunun bastırılmasına mahkûm edilme. Hıristiyanlık için insan bedeni *düşkün Doğa*'ydı, ancak tanrısal kayra onu *utkulu beden*'e dönüştürebilirdi. Kapitalizm bedenin kutsallığını ortadan kaldırdı; beden meleklerle şeytanların bir savaş alanı ol-

maktan çıkıp, bir emek aracı haline geldi. Bir araç olarak beden kavrayışı onun bir zevk kaynağı olarak hor görülmesine yol açtı. Çilekeşlik değişime uğradı; cennete ulaşmanın bir yolu olmak yerine, bir üretkenliği artırma tekniği haline geldi. Zevk bir israf, duyumsallık utanç verici bir şeydir. Zevki mahkûm etmek, imgelemi mahkûm etmekti, çünkü beden yalnızca bir duyumlar kaynağı değil, bir imgeler kaynağıdır. İmgelemin düzensizlikleri, üretim ve optimum çıktı açısından, duyumsal zevkin bedensel ürpertileri denli zararlıdır. Gelecek adına bedenin sansür edilmesi, insanın şiirsel güçlerinin sakatlanmasıyla sonuçlandı. Şimdilerde bedenin isyanı aynı zamanda imgelemin isyanıdır. İkisi de çizgisel zamanı yadsır: Onların değerleri şimdinin değerleridir. Beden ile imgelem geleceği bilmez; duyumlar, içinde bulunulan anda zamanın ortadan kaldırılmasıdır, arzu imgeleri geçmiş ile geleceği zamansız bir şimdi içinde çözer. Başlangıcın başlangıcına dönüştür o, romantiklerin duyarlığı ile tutkusuna dönüş. Bedenin yeniden dirilmesi, insanın zamanla yitmiş bilgeliğini yeniden kazanacağının bir habercisi olabilir. Beden geleceği reddetmekle kalmaz: O, şimdiye doğru, yaşam ile ölümün aynı çemberin iki yarısı oldukları burada ve şimdiye doğru bir yoldur.

Bu çeşitli göstergeler, zaman imgemizdeki bir değişimi gösterir. Modern çağın başlangıcında, Hıristiyan ebedilik mantıksal tutarlılığını olduğu kadar ontolojik gerçekliğini de yitirmiştir; anlamsız bir önerme, boş bir söz haline gelmiştir. Bugün, gelecek, ebedilikten daha az gerçek dışı görünmemektedir. Hume'dan Marx'a, felsefenin din eleştirisi geleceğe uygulanabilir bir şeydir; gerçek değildir ve bizden gerçekliği çalar; mevcut değildir ve bizden yaşamı çalar. Gene de, geleceğin eleştirisini felsefe değil, beden ile imgelem yapmıştır.

Eskiler geçmişe gereğinden fazla değer vermişlerdir. Onun zorbalığına göğüs germek için insan âna dayalı bir istisnalar etiği ve estetiği yaratmıştır. Geçmişin ve öncülle-

rin katı kurallarına karşı, insan ânın özgürlüğünü koymuştur: Ne önce ne de sonra, şimdi –zevkin şimdiliği, dinsel vahiy ya da şiirsel görü. Modern çağda içinde bulunulan an görüşü, aynı zamanda geleceğin kuracağı egemenliğin önünde bir engel olmuştur. Ardışık ve sonsuz olan tarihsel zamanın aksine, Blake'den bu yana modern şiir kökenin zamanını, başlangıç ânını olumlamıştır. Başlangıç zamanı bir önce değil, bir şimdidir. Başlangıç ile sonun uzlaştırılmasıdır; her şimdi bir başlangıç ve her şimdi bir sondur. Başlangıca dönüş şimdiye dönüştür.

Şimdinin bütün zamanların bir çakışma noktası olduğu şeklindeki başlangıçta şairlere ait görüş, çağdaşlarımızın birçoğunun tutumlarının ve fikirlerinin ardında yatan inanç haline gelmiştir. Şimdi, zaman üçgeninin merkezî değeri haline gelmiştir. Üç zaman arasındaki ilişki değişmiştir; ancak bu, geçmişin ya da geleceğin yok olmasını imlemez. Aksine, geçmişle gelecek daha fazla gerçeklik kazanır: Şimdinin boyutları haline gelirler, ikisi de şimdidir –ikisi de şimdideki mevcudiyetlerdir. Şimdi Poetikası üzerine bir Etik ve bir Siyaset Kuramı kurmanın vakti gelmiştir. Siyaset geleceğin bir kurgusu olmaktan çıkar; onun görevi şimdiyi yaşanılır kılmaktır. Şimdiye dayalı etik kuramı, sözcüğün sıradan anlamıyla hazcı değildir, zevki ve duyumları onaylasa bile. Şimdi, sonun başlangıçtan farklı ve ona karşıt olmadığını, onun tamamlayıcısı, ayrılmaz parçası olduğunu açığa çıkarır. Şimdide yaşamak, ölümle yüz yüze gelerek yaşamak demektir. İnsan ölümden kaçmak için ebediliği ve geleceği yaratmıştır, ancak bu yaratıların her biri ölümcül bir tuzaktır. Şimdi bizi gerçeklikle uzlaştırır: Ölümlüyüz biz. Yalnızca ölümle yüz yüze gelindiğinde, yaşam gerçekten yaşamdır. Şimdi içinde, ölüm yaşamdan ayrılmamıştır. İkisi de aynı gerçekliktir, aynı meyvedir.

Modern çağın sonu, geleceğin çöküşü sanatta ve şiirde değişim kavramını olduğu kadar gelecek kavramını da çözülmeye uğratan bir hızlanma olarak görülebilir. Gelecek

ansızın geçmiş haline gelir; değişimler öylesine hızlıdır ki, devinimsizlik izlenimi yaratırlar. Değişimlerin kendilerinden çok değişim *fikri* modern şiirin temel yapı taşıydı: Bugünün sanatı dünün sanatından farklı olmalıdır. Dün ile bugün arasındaki farkı algılamak için belli bir ritim olması gerekir. Değişimler çok yavaş olursa, devinimsizlikle karıştırılmaları tehlikesi vardır. Bu, geçmişin sanatında olmuş bir şeydir: "Eskilerin taklidi" fikrinin hipnotize ettiği sanatçılarla halk, değişimleri net olarak algılayamıyordu. Onları bugün algılayamıyoruz, ancak karşıt nedenle: Ortaya çıktıkları hızla ortadan yok oluyorlar. Aslında birer değişim değil bunlar; daha önceki modellerin birer çeşitlemesi. Modernlerin taklidi, eskilerin taklidinden daha çok sayıda yeteneği kısırlaştırmıştır. Sahte hıza çoğalmayı eklemeliyiz: Avangard akımlar doğdukları an ölmekle kalmıyorlar yalnızca, aynı zamanda yabani otlar gibi yayılıyorlar. Değişiklik tekbiçimlilik içinde çözülüyor. Avangardın yüzlerce özdeş hareket halinde parçalanması: Karınca yuvasında farklılıklar gözden yitiyor.

Romantizm türlerin karışımını getirmiştir. Simgecilik ve avangard, düzyazı ile şiirin kaynaşmasını tamamlamıştır. Bunun sonuçları, Rimbaud'nun düzyazısından Joyce'un sözel epiğine olağanüstü karışımlar olmuştur. Türlerin karışımı ve sonuçta ortadan kalkması, sanat nesnesinin eleştirisi sonucunu getirmiştir. Yapıt fikrinin bunalıma girmesi bütün sanatlarda –resim, heykel, şiir, roman– gözle görülür hale gelmiştir, ancak bu bunalımın en radikal ifadesi Duchamp'ın "ready-made"leridir. Alaycı kutsallaştırma: Önemli olan nesne değil, sanatçının nesneyi bağlamından ayırması ve onu eski sanat yapıtının sütun kaidesi üzerine yerleştirmesidir. Bu jest yapıtın yerini alır. Çin'de ve Japonya'da birçok sanatçı, anonim bir taştaki belli bir estetik ışıltıyı keşfettiklerinde onu alır ve taşa imzalarını koyarlardı. Bu, keşiften çok bir tanıma jestiydi. Yaratıcı bir güç olarak doğaya saygının sergilendiği bir törendi: Doğa yaratır, sanatçı ise bunu teslim eder. Duchamp'ın "re-

ady-made"lerinin bağlamı yaratıcı doğa değil, endüstriyel teknolojidir. Onun jesti bir seçim ya da tanıma edimi değil, bir yadsıma edimidir; bir seçimsizlik ve kayıtsızlık atmosferinde Duchamp "ready-made"i bulur, onun jesti nesnenin anonimliğinin tanınmasının çözülmeye uğramasıdır. Duchamp'ın jesti bir eleştiri edimidir; sanatın değil, *nesne olarak sanatın* eleştirisi.

Romantizmin başlangıcından bu yana modern şiir öznenin eleştirisi olmuştu. Bizim çağımız bu eleştiriyi kusursuz hale getirdi. Gerçeküstücüler bilinçdışı ile rastlantısal olana şiirsel yaratıda birincil bir işlev yüklediler; şimdi bazı şairler permütasyon ve kombinezon fikirlerini vurguluyorlar. Örneğin, 1970'de dört şair (bir Fransız, bir İtalyan, bir İngiliz ve bir Meksikalı) dört dilde bir kolektif şiir oluşturmaya kara verdiler (şiire Japonca *Renga* adını verdiler). Yalnızca farklı metinlerin değil, metin üreticilerinin (şairlerin) bir kombinezonu. Şair, sözcüğün geleneksel anlamıyla "yazar" değildir; o bir metne akan farklı seslerin bir çakışma ânıdır. Nesnenin ve öznenin eleştirisi bizim zamanımızda iç içe geçer: Sanat nesnesi anlık edim içinde çözülmeye uğrar, özne bir ölçüde dilin rastlantısal billurlaşmasıdır.

Sanatın ve şiirin sonu mu? Hayır: Modern çağın sonu ve onunla birlikte "modern sanat ve edebiyat" fikrinin sonu. Nesnenin eleştirisi, sahip olunacak bir şey olarak değil, izlenecek bir varlık olarak sanat yapıtının yeniden doğuşuna zemin hazırlamaktadır. Yapıt kendi içinde bir amaç değildir, kendi başına var da değildir: Yapıt bir köprüdür, bir aracıdır. Öznenin eleştirisi de şairin ya da sanatçının yok edilmesini değil, yalnızca burjuva yazar fikrinin yok edilmesini imler. Romantikler için şairin sesi *herkesin* sesiydi; bizim için *hiç kimsenin* sesidir. "Herkes" ve "hiç kimse" birbirine eşittir ve ikisi de yazardan ve onun "ben"inden eşit derecede uzaktır. Şair, Huidobro'nun arzuladığı gibi, "küçük bir tanrı" değildir. Şair kendi sesi arkasında gözden yiter: Dilin sesi olduğu için şairin sesi olan bir sestir bu,

hiç kimsenin ve herkesin sesi. Bu sese ne ad verirsek verelim –esin, bilinçdışı, rastlantı, ilinek, vahiy– o her zaman *ötekilik*'in sesidir.

Değişim estetiği, Antikçağ yazarlarının taklit estetiği denli aldatıcıdır. Biri değişimleri önemsiz görme, öteki ise abartma eğilimindedir. Modern çağın şiir devrimlerinin tarihi, analoji ile ironi arasındaki diyalogtan başka bir şey değildir. Analoji modern çağı yadsımıştır; ironi ise analojiyi. Modern şiir, modern dünyanın ve kendisinin eleştirisi olmuştur. Hölderlin'den Mallarmé'ye, kendisini şiirlerde çözülmeye uğratan eleştiri. Şiir kendi çöküşünden saydam anıtlar inşa eder. Ancak ironi ile analoji, imge ile tuhaf olan, yalnızca göstergelerin hareketi içinde birer andır. Değişim estetiğinin tehlikeleri aynı zamanda onun erdemleridir de: Her şey değişiyorsa, değişim estetiği de değişir. Bugün olan şey budur. Modern şairler değişim ilkesini aramışlardı; kapanan çağın şairleri değişimin kökü olan değişmez ilkeyi arıyorlar. *Odysseia* ile *A la recherche du temps perdu*'nün ortak bir yönü olup olmadığını merak ediyoruz. Bu soru, avangardı yadsımaktan çok, onun ötesine giden bir sorudur. Değişim estetiği şiirin tarihsel niteliğini vurgulamıştır. Şimdi soruyoruz: Değişim ilkesinin kalıcılık ilkesiyle iç içe geçtiği bir nokta var mıdır?

Şiirin tarihsel karakteri, birisinin yazdığı ve bir başkasının okuduğu bir metin olması nedeniyle hemen görülür bir şeydir. Şiirin yazılması ile okunması, olan edimlerdir: Zamanda vuku bulurlar ve onlara tarih düşülmesi mümkündür. Onlar tarihtir. Ancak, bir başka bakış açısından, bunun karşıtı da doğrudur. Şair yazarken, şiirinin neye benzeyeceğini bilmez; bunu ancak şiir bittikten sonra onu okuduğunda bilecektir. Yazar, şiirin ilk okurudur ve onun okumasıyla bir dizi yorum ve yeniden yaratım başlar. Her okuma farklı bir şiir üretir. Hiçbir okuma nihai değildir ve bu anlamda her okuma –yazarınki de bunun dışında tutulmamak koşuluyla– metnin bir ilineğidir. Metin onun yazar-okuru ve daha sonraki okurları üzerinde egemenlik

kurar. Metin varlığını sürdürür ve her okumanın değişimlerine direnir. Metin tarihe direnir. Aynı zamanda, metin yalnızca bu değişimler aracılığıyla varlık kazanır. Şiir, tarihte, okumada, gerçekleşen tarihötesi bir gücüllüktür. *Kendi içinde* bir şiir yoktur, yalnızca *bende* ya da *sende* şiir vardır. Tarihötesi ile tarihsel olan arasında gıdıp gelmeler: Bir metin olmaksızın okuma yoktur ve okuma olmaksızın metin yoktur. Metin, okumaların koşuludur ve okumalar metni gerçekleştirir, onu zaman sırası içine sokarlar. Metin ile onun okunmaları arasındaki ilişki *çelişkili* ve *gerekli*'dir.

Bir şiir bir metindir, ancak aynı zamanda bir yapıdır. Metin, kendisinin dayanağı olan yapı üzerinde yükselir. Metin görülür, okunur bir şeydir; iskelet görünmez. Bütün romanların benzer yapıları vardır, ancak *Madame Bovary* ile *The Turn of the Screw* benzersiz, başkalarıyla karıştırılamayacak iki metindir. Aynı şey epik şiirler, soneler ya da fabller için de geçerlidir. *Odysseia*'nın yapısı, *Aeneis*'in yapısına benzer: İkisi de aynı retorik kurallarına uyarlar, gene de her biri farklıdır, ikame edilemez bir metindir. Her şiir metni, bütün şiirlerde ortak olan belli yapıları gerçekleştirir –ve her metin bu yapıların bir istisnası ve çoğu zaman bir ihlalidir. Metinler değişir, yapılar değişmez kalır. Edebiyat, her yapıtın biricik olduğu bir krallıktır. Baudelaire'e tam da yalnızca ona özgü olan, Racine ya da Mallarmé'de bulunmayan şeyler adına hayranlık duyarız. Bilimde yinelenmeler ve benzerlikler ararız –yasalarla sistemler; edebiyatta, istisnalarla sürprizler –biricik yapıtlar. Bazı Fransız yapısalcılarının (elbette Jakobson'un değil) öne sürdükleri türden bir edebiyat bilimi, özgül nesnelerin bilimi olurdu. Bir yok-bilim: Her yapıtın gerçekliğiyle sürekli olarak yalanlanan bir katalog ya da ideal sistem.

Yapı tarihdışıdır; metin tarihtir, üzerinde bir tarih taşır. Yapıdan metne ve metinden okumaya: Değişim ve özdeşlik diyalektiği. Yapı metinle ilişkili olarak değişmezdir, metin ise okumayla ilişkili olarak değişmezdir. Metin her

zaman aynıdır –ve her okumada farklıdır. Her okuma, metne bağlı olarak tarihi yadsıyan ve bu yadsımaya dayalı olarak kendisini tarihe zorlayan tarih düşülmüş bir deneyimdir. Çeşitlenme ve yinelenme: Okuma bir yorumdur, metnin bir çeşitlenmesidir ve bu çeşitlenmede metin gerçekleştirilir, yinelenir – ve çeşitlenmeyi özümser. Son olarak, okuma tarihseldir ve aynı zamanda tarihin tarih düşülmemiş bir şimdide yayılmasıdır. Okumanın tarihi eriyip yok olur; okuma, başlangıçtaki edimin bir yinelenmesidir (yaratıcı bir çeşitlenmesidir): Şiirin oluşumu. Okuma bizi bir başka zamana döndürür, şiirin zamanına. Takvimlerin ya da saatlerin zamanı olmayan bir zaman –onlardan önce var olan bir zaman.

Şiirin zamanı tarihin içindedir, dışında değildir. Metin ve okumalar birbirlerinden ayrılamazlar ve onlarda tarih ile tarihdışı, değişim ve özdeşlik çözülmeye uğramaksızın birleşir. Bir aşkınlık değil, bir örtüşmedir. Kendisini yineleyen ve yinelenemez olan zamandır, akış olmaksızın akan zaman: Kendisine dönen bir zaman. Okumanın zamanı burada ve şimdi gerçekleşir: Herhangi bir anda gerçekleşen bir şimdi ve herhangi bir yerde var olan bir burada. Şiir tarihtir ve tarihi olumladığı anda onu yadsıyan şeydir. Şiirsel olmayan bir metni okumak, onu anlamak, onun anlamını kavramak demektir; bir şiir metnini okumak, onu yeniden canlandırmak, onu *yeniden üretmek* demektir. Bu *yeniden üretim* kendisini tarih içinde açar, ancak tarihin yok edilmesi olan bir şimdiye doğru açılır. Yirminci yüzyılın bu ikinci yarısında başlayan şiir, aslında başlıyor değildir. Başlangıç noktasına dönüyor da değildir. Şimdi başlayan şiir, başlangıcı olmaksızın, zamanların kesişmesini, çakışma noktasını aramaktadır; şiirin, karmakarışık geçmiş ile yaşanmamış gelecek arasında, şimdi olduğunu kesinler. Yeniden üretim bir sunumdur. Katışıksız zaman: Belirmesi/yok olması ânında şimdinin yürek atışı.

Notlar

1.

Zaman eleştirisi tarihi arındırmanın yollarından yalnızca biriydi. Öteki, kast sistemiydi. Portekizce *casta* sözcüğü, Hindistan'da kullanılan *cati* terimini genellikle bir hayli aslına sadık kalarak aktarsa da, Batılılar bu sözcüğe tarihselcilik etkisi taşıyan bir anlam verme eğilimindedirler: Zürriyet ya da kuşak değil, çeşitli tabakalardan oluşmuş bir toplumu ima ederek. *Sınıf* sözcüğü bizi hemen tarihe ve değişime bağlıyor. Batılı antropologlarla onların Hintli öğrencilerinin bakış açısına göre, kast olgusu evrensel bir olgunun aşırı bir örneğidir: Toplumsal tabakalanma eğilimi. Bu yorum, kast kavramının biricik niteliğini çözülmeye uğratıp yok eder. Çünkü kast fikrinde, sınıf fikrinde olmayan kendine özgü bir şey vardır. Kast gerçeğinin ardında yatan ideolojiyi, bu kavramın geleneksel bir Hitli için gerçekten ne anlama geldiğini anlamak istersek, yapmamız gereken ilk şey "kast"la "sınıf"ı birbirinden ayırmaktır.

Bizim için toplum, genellikle birbiriyle çatışan ve sürekli devinim halinde olan bir sınıflar topluluğudur. İnsan toplumu sürekli değişen dinamik bir bütün oluşturur; bu kesintisiz hareket onu hayvanların statik toplumsal yapılarından ayırır. İnsan toplumunda, doğada var olmayan bir şey kendini gösterir: Kültür. Ve kültür tarihtir. Hint kavrayışı bunun tersidir. Doğa ile toplum arasında bir karşıtlık yoktur, ilki ikincisinin arketipidir. Bir Hintli için "kastlar" –üç binden fazla kast vardır– birer "sınıf" değil,

birer cinstir. "Cati" sözcüğü kelimesi kelimesine cins anlamına gelir. Hintli, insan toplumunu doğanın devinimsiz aynasında ve onun değişmeyen cinsinde görür. İnsan dünyası bir istisna olmak bir yana, doğal düzeni sürdürür ve onaylar. Toplumu bir süreç olarak görmeye alışmış olan bizler, kast sistemini korkunç bir istisna, tarihsel bir anormallik olarak düşünürüz; dolayısıyla, "kast" ile "sınıf" arasındaki karşıtlık daha derin bir çatışmayı gizler: Tarih ile doğa arasında, değişim ile istikrar arasında. Öteki uygarlıkların insanları tartışmada aracılık edebilseydi, olasılıkla gerçek istisnanın kast sistemi olmadığını –bazıları onu az çok haksız bir abartı olarak değerlendirse bile– ne de kast sistemini esinleyen fikrin böyle bir istisna oluşturduğunu; istisna oluşturanın, değişimi topluma içkin bir şey olarak gören ve onu hemen her zaman yararlı bir şey olarak değerlendiren bizim görüşümüz olduğunu söylerlerdi. Biricik ve ayrıksı olan; değişime gereğinden çok değer verip, onu bir felsefeye dönüştüren ve sonra bu felsefeyi toplumun temeli yapan bakış açısıdır. Bir ilkel böyle bir bakışı en azından ihtiyatsız olarak değerlendirirdi. Bu, olsa olsa başlangıçtaki kaosa kapıları açmaktadır.

2.

Bu sayfaları yazdıktan sonra, Edmund L. King'in yazdığı "What is Spanish Romanticism?" [İspanyol Romantizmi Nedir?] adlı ilginç bir incelemesi geçti elime (*Studies in Romanticism*, Cilt 2, Sayı 1, Sonbahar 1962). Prof. King'in çözümlemesinin ilk bölümü, benimkiyle örtüşmektedir: Romantik tepkinin zayıflığı, İspanyol yeni-klasikçiliğinin zayıflığıyla ve İspanya'da sahih bir Aydınlanmanın olmayışıyla açıklanmaktadır. Bununla birlikte, King'in incelemesinin *Krausçuluk*'un gerçek İspanyol romantizmi olduğunu öne sürdüğü ikinci bölümünde sergilenen bakış açısına katılmıyorum: "[Krausçuluk], genç bir İspanyollar ku-

şağını, 1898 Kuşağı adını verdiğimiz kuşağın sanatında ve edebiyatında kaçınılmaz olarak dile getirilen gerçek romantik ilgilerle tanıştırmıştır". Katılmadığım yönler iki ana noktada özetlenebilir.

İlki, Krausçuluk bir felsefeydi, bir şiir akımı değildi. "Krausçu" şairler yoktur, yirminci yüzyılın başında bazı şairler (başkalarının yanı sıra Jimenez) Krause'nin İspanyol öğrencilerinin fikirlerinden az ya da çok etkilenmiş olsa bile.

Ikincisi, Prof. King'in açıklaması kendisiyle çelişmektedir, çünkü King incelemenin ilk yarısında onayladığını ikinci yarısında yadsımaktadır (ya da unutmaktadır). Önce İspanyol romantizminin, tarihsel sahihliği olmadığı için (İspanyol romantikler bireysel olarak içten olsa bile) başarısızlığa uğradığını belirtmektedir; İspanyol romantizmi, İspanya'nın sahip olmadığı bir şeye, yani Aydınlanmaya ve onun geleneksel inançlarla kurumlara yönelik rasyonalist eleştirisine karşı bir tepki oluşturmuştur. İncelemesinin ikinci bölümünde King, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki Krausçuluğun, İspanya'nın yüzyılın ilk yarısında sahip olmadığı romantizm olduğunu belirtmektedir. Peki, romantizm Aydınlanmaya ve ona karşı bir *tepki* idiyse, Krausçuluk da bir tepki olmalıdır –neye karşı? King bunu bize söylememektedir. Öne sürdüğüm noktayı açıklığa kavuşturayım: Krausçuluk, romantizmin İspanyol eşdeğeriyse, Aydınlanmanın İspanyol eşdeğeri nedir? İspanyol geleneğini tek bir gelenek olarak (yarımada geleneği) düşünmek yerine, ikili bir gelenek olarak düşünürsek (İspanyol ve İspanyol Amerikan), sorun çözülmüş olur. Bu belirgin bulmacanın yanıtı, iki sözcükte ve onların İspanyol Amerika bağlamındaki çelişik ilişkisinde yatmaktadır: Pozitivizm ile modernismo. Pozitivizm, Avrupa Aydınlanmasının İspanyol Amerikan eşdeğeridir, modernismo ise romantik tepkimizdi. Elbette bu, 1800'ün özgün romantizmi değil, onun eğretilemesiydi. Bu eğretilemenin öğeleri romantiklerin ve simgecilerin öğeleriyle aynıdır: Analoji ile ironi. O dönemin İspanyol şairleri, İspanyol

Amerikalılara, tıpkı İspanyol Amerikalıların Fransız şiirinin etkisine gösterdikleri tepkiyi göstermişlerdir. Yaratıcı yanıtlar, kimi zaman eleştiriler: Dönüştürümler. Zincirin halkaları: İspanyol Amerikan pozitivizmi → İspanyol Amerikan modernismosu → İspanyol şiiri.

Neden İspanyol Amerikan şiirinin etkisi bunca verimli olmuştur? Modernistaların ölçüsel ve sözel yenilikleri sayesinde, o zamana dek yalnızca İngilizce, Fransızca ve Almancada söylenen şeylerin İspanyolcada söylenmesi olanaklı hale gelmiştir de ondan. Unamuno bunu tahmin etmiş, ancak yadsımıştır. Rubén Darío'ya yazdığı bir mektupta, şöyle demiştir: "Benim gördüğüm, özellikle sizde, İspanyolcada asla düşünülmemiş olan ve *şimdi bile* düşünülemeyecek olan şeyleri İspanyolca söylemek isteyen bir yazardır". Unamuno, modernistaları parlak ve boş biçimlere tapan Fransızlaşmış vahşiler olarak değerlendiriyordu. Ancak boş ya da anlamsız biçimler yoktur. Şiirsel biçimler bir şey *söyler*; modernista biçimler de o âna dek İspanyolcada söylenmemiş bir şeyi söylüyordu: Analoji ile ironi. Yineliyorum: İspanyol Amerikan modernismosu, Avrupa romantizmi ile simgeciliğinin bir versiyonu, bir eğretilemesiydi. Bu versiyondan başlayarak, İspanyol şairler öteki şiir dünyalarını kendi başlarına keşfettiler.

Aydınlanma fikirlerinin İspanya'ya bunca az nüfuz etmiş olması nasıl açıklanabilir? *Liberales y Románticos*'da Lloréns, Alcalá Galiano'nun bazı cesaret kırıcı sözlerini aktarıyor:

> Hiç kuşkusuz, şiirin ve eleştirinin bu yenilenmesi (romantizm) son derece sağlıklıydı; ancak onun Ispanya'daki zayıflığı, hatalı olarak klasik adı verilen öğretilerin zayıflığıyla aynıydı, yani toprağımıza getirilip, zekice olmayan bir biçimde ekilen yabancı bir bitkiydi; bu da, niteliği düşük, rengi solgun ve zayıf, zorlama meyveler sonucunu verdi.

Alcalá Galiano'nun açıklaması ikna edici değildir: On altıncı yüzyıl İtalyan şiiri, on sekizinci yüzyıl yeni-klasikçiliği ile on dokuzuncu yüzyıl romantizmi kadar yabancı bir bitkiydi, ancak onun meyveleri ne zayıf ne de yoksuldu. Lloréns Londra'ya sürülen ve *Filópatro* takma adıyla kimliğini gizleyen ekstremistlerden ya da Jakobenlerden birinin görüşünü aktarıyor. 1825'de Filópatro, sürülen ekstremistlerin sözcüsü olarak kabul edilen *El Español constitucional*'da şunları yazmıştır:

> Ispanyollar, o zamana dek en ufak bir fikir sahibi olmadıkları en seçkin felsefe ve kamu hukuku yapıtlarını özümseyerek kendilerini gizlice aydınlattılar... Bununla birlikte, aynı aydınlanma (Locke, Voltaire, Montesquieu, Rousseau ve arkadaşları...) hazmedilmemiş olduğundan ve ampirik gerçekliğin tamamen dışında kaldığından, cehaletten bile daha buruk meyveler üretti".

Filópatro haklıydı: Aydınlanmanın İspanya'yı verimli kılmış olması için, fikirleri (eleştiri) yaşama (praksis) geçirmesi gerekirdi. İspanya'da geleneksel toplumu eleştirecek ve ülkeyi modernleştirecek bir sınıf, ulusal burjuva sınıfı yoktu.

3.

On sekizinci yüzyıl din eleştirisi göğü ve yeryüzünü içeriyordu: Hıristiyan tanrısının, onun azizlerinin ve şeytanlarının bir eleştirisiydi, onun kiliselerinin ve rahiplerinin bir eleştirisi. Bir yandan dini vahyedilmiş hakikat ve değişmez yazı olarak eleştiriyordu; öte yandan, insan yapımı bir kurum olarak. Felsefe, ilahiyatın kavramsal binasını zayıflattı ve kilisenin egemenlik ile evrensellik iddialarına saldırdı. Hıristiyan tanrı imgesini yok etti, Tanrı fikrini değil. Felsefe Hıristiyanlık karşıtı ve yaradancıydı; Tanrı bir kişi olmaktan çıkıp, bir kavrama dönüştürüldü. Evren gösterisiyle karşı karşıya gelmek filozofları coşturdu: Evre-

nin hareketlerinde gizli bir düzen, yalnızca tanrısal olabilecek gizli bir esin keşfettiklerine inandılar. İkili kusursuzluk: Evreni aynı zamanda ahlaksal bir tasarım olan rasyonel bir tasarım hareket ettiriyordu. Doğal din, vahyedilmiş dinin yerine geçti ve *philosophes* [filozoflar] Kardinaller Kurulunun yerine geçtiler. Düzen fikri ile nedensellik fikri, tanrısal bir planın varlığının gözle görülür tezahürleri, rasyonel ve duyulur kanıtlarıydı; evrenin hareketini esinleyen bir son ve bir amaç vardır: Görünmez olan Tanrı'dır, eserleri ya da bu eserlere can veren niyet değil. Çok az birkaç istisna dışında maddeciler ve tanrıtanımazlar bu inancı paylaşmışlardır: Evren belirgin bir amaçla donanmış zeki bir düzendir, sonucunu bilmesek bile.

David Hume, din eleştirisini eleştiren ilk düşünür olmuştur; onun eleştirisi bugün de aşılmamıştır ve birçok çağdaş inanca uygulanabilir. Hume, *Dialogues Concerning Natural Religion* adlı eserinde, filozofların Hıristiyanlığın boş sunaklarına aynı ölçüde hayal ürünü başka tanrılar koyduklarını, evrensel uyum ve bu uyuma can veren amaç gibi kavramları tanrısallaştırdıklarını göstermiştir. Tasarım ya da amaç fikri, dinsel fikrin kökünü oluşturur; her nerede ortaya çıkarsa –maddeci ve tanrıtanımaz felsefeler de dahil olmak üzere– din de ortaya çıkar ve er geç bir kilise, bir mit ve bir engizisyon da. Her dinin içeriği değişebilir –tanrıların sayısı ve insanların eskiden ve şimdi taptıkları fikirler neredeyse sonsuzdur– ancak bütün bu inançların ardında aynı örüntüyü buluruz: Evrene bir amaç atfedilir ve bunun hemen ardından bu amaç iyilikle, özgürlükle, kutsallıkla, ebedilikle ya da benzeri bir fikirle özdeşleştirilir.

Hume'un eleştirisinden şu sonucu çıkarmak güç değildir: İlerleme olarak tarih fikrinin kökeni dinseldir ve fikrin kendisi dinsel bir nitelik taşır. İkili ve kusurlu bir çıkarsamanın sonucudur: Doğanın bir tasarımı olduğu inancı ve bu tasarımın tarih ile toplumun ileriye doğru hareketiyle özdeşleştirilmesi. Aynı uslamlama çizgisi bütün din-

lerde ve sahte dinlerde ortaya çıkar. İlk evresinde, doğal süreçlerin gerçek ya da görünürdeki düzenliliği gözlenip, doğa düzenine amaçlılık fikri katılır; bunun hemen ardından, toplumsal değişimler ve huzursuzluklar doğayı harekete geçiren ilkenin eylemine bağlanır. Tarihin gerçekten bir anlamı varsa, zamanın geçişi yazgısal hale gelir, bu yazgının adı toplumun değişimleriyle ve kültürle değişse de: Ona bazen Tanrı denir, bazen evrim, bazen de tarihin diyalektiği. Antik Çin'de (ya da Orta Amerika'da) takvimin önemi aynı fikrin bir başka sonucudur: Tarihsel zaman modeli doğanın zamanıdır, semavi zamandır.

Din, insanın başlangıçtaki durumunun bir yorumudur: Yabancı bir dünyaya fırlatılmış olan ve bu dünyaya yönelik ilk duyumu terk edilmişlik, öksüzlük, savunmasızlık olan insanın. Dinsel yorumun anlamını ve değerini birçok biçimde yargılayabiliriz. Örneğin, paradoksal olarak, onun bilinçdışı bir ikiyüzlülük edimi olduğunu, onun aracılığıyla akranlarımızı aldatmadan önce kendimizi aldattığımızı söyleyebiliriz. Ya da onun bir bilme aracı olduğunu veya daha çok, *öteki* gerçekliğe, açık gözlerimizle asla görmediğimiz o bölgeye nüfuz etme aracı olduğunu söyleyebiliriz. Onun belki de insan doğasında yerleşik bir eğilimin tezahüründen başka bir şey olmadığını da söyleyebiliriz. Bu böyle olsa, bir "dinsel içgüdü"nün varlığını kabul etmek dışında başvuracağımız bir şey olmazdı. Hume'un eleştirisi belirleyicidir, çünkü bizim kaçınılmaz olarak aynı işlemle ilgilendiğimizi göstermekle –toplum, dönem, içerik ve temsillerle inançların doğası her ne olursa olsun– Hume örtük olarak, bütün insanlarda ortak olan bir zihinsel yapı ile karşı karşıya olduğumuzdan kuşkulanmamızı sağlar. Aynı zamanda, bilinçdışı doğasını vurgulayarak, onun ruhsal, bir ölçüde içgüdüsel bir gereksinimin sonucu olduğunu gösterir. Hume'un eleştirisi yüz elli yıl sonra Freud ile Heidegger tarafından tamamlanacaktı, ancak hâlâ "dinsel içgüdü"nün eksiksiz bir betimlemesinden yoksunuz.

Kökeni her ne olursa olsun, din bütün toplumlarda vardır: Antikçağın ilkel toplumlarıyla büyük toplumlarında, büyüye inanan insanlar arasında, günümüzün sanayi toplumlarında, Muhammet'e inananlarla Marx adına yemin edenler arasında. Bütün yerlerde ve zamanlarda "dinsel içgüdü", fikirleri inançlara ve inançları ritüellerle mitlere dönüştürür. Fikirlerin algılanabilir imgeler halinde somutlaştırılmasını ona borçlu olduğumuzu unutmak haksızlık olur. Hindistan'ın Orissa eyaletindeki, Mahayana budistlerinin asal metafizik kavramları olan Pracnaparamita'yı –Budist Yüce Bilgelik– çıplak, mücevherlerle donanmış bir kız olarak temsil eden on ikinci yüzyıl heykelinden daha güzel bir şey olamaz. Dinin iki çehresi vardır: Mistiklerin yalnızlık deneyimi ile halka gösterilen hoyrat tavır, ruhsal aydınlanma ile rahiplerin zorbalığı, cemaat kutlamaları ile sapkınların yakılması.

Hume'un eleştirisi, tanrıları olmayan, ancak rahipleri, kutsal kitapları, kurulları, inananları, icracıları, sapkınları ve dönekleriyle çekingen birer dinden başka bir şey olmayan bütün felsefelere ve ideolojilere uygulanabilir. Hume daha sonra olacakları öncelemiştir: Bir tanrıça olarak tapılan akıl ile bilgiç ve kana susamış mezheplerin Yehova'sına dönüşen filozofların yüce varlığı. Din eleştirisi Hıristiyanlığın yerini almıştır ve insanlar onun yerine yeni bir tanrıyı alelacele tahta geçirmişlerdir: Siyaset. "Dinsel içgüdü" felsefenin suç ortaklığından destek almıştır. Filozoflar bir inancın yerine bir başkasını geçirdiler: Vahyedilmiş dinin yerine doğal din, kayranın yerine akıl. Felsefe göğü kutsal olmaktan çıkardı, ancak yeryüzünü kutsallaştırdı; tarihsel zamanın kutsallaştırılması, en yoğun ve en acil biçimiyle değişimin kutsallaştırılmasıydı: Siyasal eylem. Felsefe kuram olmaktan çıktı ve insanlara indi. Onun ete kemiğe bürünmesine devrim dendi. İnsanlık tarihi, farklılığın ve eşitsizliğin tarihiyse, onu günahtan arındıran, eşitliğe ve özgürlüğe dönüştüren komünyon devrimdir.

Başlangıçtaki zaman şeklindeki mitsel tema gelecek toplumun devrimci temasına dönüştürülür. On sekizinci yüzyılın sonundan ve göze çarpacak şekilde Fransız Devriminden beri, devrimci siyaset felsefesi, geleneksel olarak dinlere ait olan kavramlara, değerlere ve imgelere birer birer el koymaktadır. On altıncı ve on yedinci yüzyılların din savaşları yüzyılları olduğu gibi, siyasal dinlerin yüzyılı olan yirminci yüzyılda bu kendine mal etme süreci daha keskin bir hal alır. Son iki yüz yıldır, önce Avrupalılar, sonra herkes, bizim için ilk Hıristiyanlar açısından İsa'nın İkinci Gelişinin yaratacağı ciddilik ve korkutucu çekicilikte bir olayın beklentisi içinde yaşadık: Devrim. Bazılarının umut, bazılarının ise korkuyla değerlendirdiği bu olay, belirttiğim gibi, ikili bir anlam taşımaktadır: Yeni bir toplumun kurulmasıdır ve başlangıçtaki toplumun, özel mülkiyet, Devlet, kutsal kitap, Tanrı fikri, kölelik ve kadınlara yönelik baskı günlerinden önceki toplumun restorasyonudur. Eleştirel aklın bir ifadesi olarak devrim kendisini tarihsel zaman içine yerleştirir; kötü şimdinin yerine adil ve özgürleşmiş geleceği geçirir. Bu değişim bir dönüştür –başlangıç zamanına, başlangıçtaki masumluğa bir dönüş. Dolayısıyla, devrim bir fikir ve bir imgedir, mitin özelliklerini paylaşan bir kavram ve aklın yetkesi üzerine kurulan bir mit.

Daha önceki toplumlarda, dinlerin iki özgül işlev vardı: Zamanı değiştirmek ve insanı değiştirmek. Takvim değişiklikleri devrimsel değil, dinseldi. Çağın değişimi, tanrının değişimi: Dünyanın değişimleri öteki dünyanın değişimleriydi. İsyanlar, başkaldırılar, tahtı zorla ele geçirmeler, tahttan feragatler, yeni hanedanların ortaya çıkışı, toplumsal dönüşümler, mülkiyet sistemindeki ya da yargının yapısındaki değişimler, icatlar, keşifler, savaşlar, fetihler –bütün bu uçsuz bucaksız ve tutarsız tarih curcunası, kesintisiz olaylarıyla zaman imgesinde ve yılların hesaplanmasında herhangi bir değişikliği getirmemiştir. Tekil bir olgunun fark edilip edilmediğini ya da değerlendirilip de-

ğerlendirilmediğini bilmiyorum: Meksikalı Yerliler için Fetih bir takvim değişikliğiydi. Tanrıların değişimi, din değişimi. Modern dünyada, devrim dinin yerini almaktadır, bu yüzden Fransız devrimcileri takvimi değiştirmeye çalışmışlardır. Marx'ın iyi bilinen deyişi uyarınca, filozofun görevi dünyayı yorumlamaktan çok onu değiştirmektir; bu değişim yeni bir zaman arketipinin benimsenmesini imler: Devrimlerin geleceği için Hıristiyan ebediliğinde bir değişimi. Böylece takvimin yaratılması ve değiştirilmesinden oluşan dinsel işlev, devrimci bir işleve dönüştürülmüş olur.

Benzeri bir şey dinlerin bir başka işlevinde gerçekleşmektedir: İnsanı değiştirmek. Erginleme törenleri ve ergenliğe geçiş ritüelleri insan doğasının gerçek bir dönüştürümünü içerir. Bütün bu ritüellerin ortak bir yönü vardır: Ayin, dinsel topluluğa yeni giren gencin dindışı dünyadan kutsal dünyaya, bu kıyıdan ötekine geçtiği simgesel köprüdür. Ölüm ve yeniden doğuş olan bir geçiş: Ritüelden yeni bir insan doğar. Vaftiz bizi değiştirir, bize bir ad verir ve bizi öteki kılar; komünyon da bir dönüşümdür, aynı şey *viaticum*[1] için de geçerlidir –birçoğundan daha anlamlı bir sözcük. Bütün dinlerin ana ritüeli, inançlıların cemaatine giriş ritüelidir ve her durumda bu ritüel bir doğa değişimini imler. *Dönme* [conversion], aynı zamanda başlangıçtaki cemaate dönüş olan bu dönüşümü çok net olarak dile getirir. Modern çağın doğuşundan bu yana ve son elli yılda daha ısrarlı olarak, yönetici devrimciler devrimin nihai amacının insanı değiştirmek olduğunu yinelediler: Bireyin ve cemaatin değişmesi [conversion]. Zaman zaman bu iddia, acımasız değilse de grotesk denebilecek biçimler almıştır; sözgelimi, teknolojiye yönelik batıl itikadı ideolojik batıl itikadla birleştirerek, Stalin'e "insan mühendisi" adı verildiğinde. Stalin örneği korkunç bir örnektir; ötekiler bizi

[1] *Viaticum*: Hıristiyan dininde, ölmek üzere bulunan birine yedirilen şaraplı ekmek, yapılan son kudas ayini; sözcüğün bir ikinci anlamı ise, yolluk, yol harcı, yol parasıdır. (Çev.)

derinden sarsar: Saint-Just, Troçki. Onların iddialarının Prometheus'a özgü doğası beni etkilemekle birlikte, saflıklarını kınamamam ve aşırılıklarını mahkûm etmemem olanaksız.

Kaynaklar ve Alıntılar

24-25	Augustinus, *The City of God.*
26	Dante, *Cehennem*, Kanto VI.
27	"The Travels of Mirza Abû Tâleb," *Sources of Indian Tradition* (New York, Columbia University Press, 1958).
30	Dante, *Cehennem*, Kanto X.
41-42	*The Everlasting Gospel, The Complete Poetry of William Blake* (New York, Random House, 1941).
46	Friedrich Hölderlin, *Poems and Fragments*, Çev. Michael Hamburger (Londra, Routledge and Kegan Paul, 1966); *Oeuvres* (Paris, Bibliothèque de la Pléaide, 1967).
47-48, 50	*Letters of Percy Bysshe Shelley*, ed. F. L. Jones (2 cilt, Oxford, 1964). Wordsworth, *The Prelude* (1805 metni), Kitap X, 515-516, 535-536.
52-53	Jean Paul Richter, *Siebenkas*, 1796.
54-55	Nerval, *Oeuvres* (Paris, Bibliotheque de la Pléaide, 1952).
57-58	Coleridge, "Poetry and Religion", *The Portable Coleridge*, ed. I. A. Richards (New York, Viking, 1958). Novalis, *Fragments*. Blake, "Proverbs of Hell", *The Marriage of Heaven and Hell* (1790).
59	"The Voice of the Devil", *aynı yerde*.
61	"All Religions Are One", *aynı yerde*.
62	Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, ed. H. Eichmer (1968).
66	Blake, "On Homer's Poetry and on Virgil" (1820).
71	Charles Fourier, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* (Paris, Anthropos, 1967).
72-74	Charles Baudelaire, *L'art romantique*, *Oeuvres* (Paris, Bibliothèque de la Pléaide, 1941).
76	Baudelaire, "Correspondances", Çev. Carlyle F. MacIntyre, *French Symbolist Poetry* (Berkeley, University of California Press, 1961).

77 *Cennet*, Kanto XXXIII, 85-90.

78-79 Mallarmé, *Oeuvres completes* (Paris, Bibliothèque de la Pléaide, 1956) ve *Correspondance* (2 cilt, Paris, Gallimard, 1959).

81-82 Vicente Llorèns, *Liberales y románticos* (2. basım, Madrid, 1968) ve Juan Goytisolo, *Antologia de José Maria Blanco White, Libre* içinde (Sayı 2, Paris, 1971).

85-86 Öteki İspanyol Amerikalı yazarların tersine, Arjantinliler doğrudan Fransız modellerden esin aramaktadırlar. Romantizmi de dışsal ve belagate dayalı olmakla birlikte, Arjantin akımı bir süre sonra ve bölgesellik kılığı altında, José Hernández'in yazdığı (1834-1866), bu dönemin tek büyük İspanyol Amerikan şiiri olan *Martin Fierro*'yu üretmiştir.

91 Baudelaire, "La peinture de la vie moderne" (1863), *Curiosités Esthètiques*.

92 Paz, *The Other Mexico: Critique of the Pyramid*, Çev. Lysander Kemp (New York, Grove, 1972).

93 1940-1941 Konferanslarından, *Literary Currents in Hispanic America* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1945).

94 Breton, *Arcane 17 ente d'ajours* (Paris, Sagittaire, 1947).

95 Darío, Poema XIII, *Otros poemas, Cantos de vida y esperanza*'nın (1905) 3. Bölümü.

96-98 Lugones, *Los crepúsculos del jardín* (Buenos Aires, 1905); López Velarde, *Obras* (Mexico, F.C.E., 1971); Machado, *Poesías completas* (Buenos Aires, 1959); Jiménez, *Tercera antologia poética* (Madrid, 1957).

102 Troçki, Cilt 1, *Literatura y revolución* ve cilt 2, *Otros escritos sobre la literatura y el arte* (Paris, 1969). İlk iki alıntı 2. ciltten; kalanı 1. ciltendir.

108-110 Marcel Duchamp, *Etant Donnès: 1. La Chute d'Eau; 2. Le Gaz d'Eclairage* (1946-1966), Asamblaj, Philadelphia Museum of Fine Arts.

110 Arthur Rimbaud, "Alchimie du verbe", *Une Saison en Enfer* (1873); "Lettre du voyant" (Paul Demeny'ye mektup, 15 Mayıs 1871); *Oeuvres completes*, ed. Roland de Renéville ve Jules Mouquet (Paris, Bibliothèque de la Pléaide, 1946).

111 Mallarmé, *Un coup de dés* (Paris, 1897).

113 Baudelaire, *Mon coeur mis à nu* (1862-1864).

115 Hugh Kenner, *The Pound Era* (Berkeley, University of California, 1971); 1961'de *New Directions*'da yayımlanan söyleşi (D. C. Bridson ile).

117 T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets" (1921), *Selected Essays* (New York, Harcourt, Brace, 1932).

122 Pound, *Canto* 80; *Pisan Cantos*, 74. *The ABC of Reading* (New York, New Dircetions).

124 Thomas Ernest Hulme, "Romanticism and Classicism", *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art* (Londra, Routledge and Kegan Paul, 1924).

126-127 Eliot, "Dante" (1929), *Selected Essays*.

136 Paz, "Horas situadas de Jorge Guillén", *Puertas al campo* (2. basım, Barselona, Seix Barral, 1972).

141 *Alternating Current*, Çev. Helen D. Lane (New York, Viking, 1973); *Conjunctions and Disjunctions*, Çev. Helen D. Lane (New York, Viking, 1973); Rita Guibert, *Seven Voices* (New York, Knopf, 1973).

144-145 Daniel Bell, "The Post-Industrial Society: The Evolution of an Idea", *Survey*, Sayı 78 ile 79, 1971.

145 *Alternating Current*'de devrim, başkaldırı ve isyan arasındaki farkları betimledim. "Devrim"in klasik örneği Fransız Devrimidir; derin ve belirleyici değişiklikler olmalarına rağmen, bu sözcüğün Rusya, Çin ve başka yerlerdeki değişikliklere uygulanmasının doğru olup olmadığını bilmiyorum. "Başkaldırı" sözcüğünü, Üçüncü Dünya ile Latin Amerika'daki (Latin Amerika, doğrusunu söylemek gerekirse, Üçüncü Dünya içinde yer almamaktadır) ayaklanmaları ve özgürlük hareketlerini göstermek üzere, "isyan"ı ise sanayileşmiş toplumlarda etnik azınlıkların, kadın özgürlüğünün, öğrenci gruplarıyla öteki grupların protesto hareketlerini göstermek üzere kullanıyorum.

Dizin

ABC of Reading (Pound), 122
Aeneis, 152
¿Aguila o sol? (Paz), 139
A la recherche du temps perdu (Proust), 151
Alberti, Rafael, 135, 137
Alcools (Apollinaire), 115
Aleixandre, Vicente, 137
Almanya Üzerine (Staël), 54, 124
Alonso, Dámaso, 135
Altazor (Huidobro), 133
Alternating Current, 167
Ancient Mariner, The (Coleridge), 63
Antología poética en honor de Góngora (Diego), 136
Apollinaire, Guillaume, 115, 116, 132, 133
Araf (Dante), 123
Aragon, Louis, 116, 127
Arcane 17 (Breton), 94, 130
Arenas, Braulio, 136
Arp, Hans, 115
Art romantique, L' (Baudelaire), 13.
Ashberry, John, 136
Augustinus, Aziz, 24, 25, 36, 43
Aurelia (Nerval), 68
Avangard, 88, 89, 101, 102, 107, 112, 114, 115, 125, 129, 132, 133, 136, 139, 140, 149, 151
"Avrupa ve Hıristiyanlık" (Novalis), 124

Balzac, Honoré de, 60, 71
Ball, Hugo, 115
Bataille, Georges, 41
Baudelaire, Charles, 13, 39, 60, 68, 69, 72, 76, 83, 91, 92, 95, 107, 113, 123, 152
Becquer, Gustavo Adolfo, 82
Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Duchamp), 108, 109
Bello, Andres, 93
Benn, Gottfried, 117
Biographia Literaria (Coleridge), 63
Bishop, Elizabeth, 139
Blake, William, 41, 43, 46, 50, 58, 62, 64, 66, 83, 94, 105
Blanco White, José María, 81, 82, 118
Blavatski, Elena, 94
Blok, Aleksandr, 103
Böhme, Jakob, 70
Borges, Jorge Luis, 131, 134, 135, 138

Boscán, Juan, 81
Brahman, 23, 26
Braque, Georges, 112
Breton, Andre, 16, 18, 71, 94, 102, 116, 126, 127, 130
Buñuel, Luis, 136
Büyük Cam. Bkz. *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin*
Byron, Lord, 80

Cabral de Melo, Joao, 140
Calderon de la Barca, Pedro, 64, 65, 84, 128
Camus, Albert, 140
Canto general (Neruda), 138
Cantos de vida y esperanza (Darıo), 96
Carrera Andrade, Jorge, 135
Castro, Rosalia, 82
Cavalcanti, Guido, 122
Cazalis, Henri, 78
Cehennem (Dante), 123
Cehennemde Bir Mevsim (Rimbaud), 111
Cendrars, Blaise, 115
Cernuda, Luis, 127, 137
Cervantes, Miguel de, 29, 40
Champs magnètiques, Les (Breton ve Soupault), 116
Chateaubriand, Vicompte François Renè de, 68, 113
Chaucer, Geoffrey, 122
Chimères, Les (Nerval), 70
Chirico, Giorgio de, 112
"Christ aux Oliviers" (Nerval), 54
Ciacco, 26
Claudel, Paul, 114
Coleridge, Samuel Taylor, 43, 47, 50, 57, 58, 61, 63
Comte, Auguste, 87
Constant, Abbè. Bkz. Levi, Eliphas
Corbiere, Tristan, 69, 115, 117
Correspondances (Baudelaire), 76
Costumbres errantes o la redondez de la tierra (Molina), 139
Coup de des, Un, 69, 70, 130
Coustine, Marquis de, 18
Cravan, Arthur, 115
Creacionismo, 133, 136
Cruz, San Juan de la, 100
Cruz, Sor Juana Ines de la, 84
cummings, e. e., 116, 129, 133

Çıkış Kitabı, 123
Çıplak Yıl (Pilniak), 103
Çorak Ülke (Eliot), 60, 115, 129, 130

Dada, 115, 116, 125, 127
Dali, Salvador, 136
Dante Alighieri, 26, 30, 31, 35, 57, 66, 67, 77, 78, 119, 123, 125, 128, 134
Danton, Georges Jacques, 87
Darío, Rubén, 91, 92, 95, 97, 114, 134, 135, 157
Debout, Simone, 72
Delacroix, Eugène, 16, 83, 126
"Denize Övgü" (Pessoa), 98
Deshumanizaciòn del arte, La (Ortega y Gasset), 136
Destrucciòn o el amor, La (Aleixandre), 137
Dışavurumculuk, 117, 125
Dialogues Concerning Natural Religion (Hume), 159

Diego, Gerardo, 136
Donne, John, 117, 122
Dostoyevski, Fyodor, 54
Duchamp, Marcel, 15, 108, 109, 111, 130, 149, 150
Du Fu, 83
Dumézil, Georges, 18
Düş (Richter), 52, 54

Ecuatorial (Huidobro), 133
Edison, Thomas A., 92
Ehrenburg, Ilya, 115
Eliot, T. S., 59, 69, 98, 115, 117, 119, 121, 122, 125, 126, 130, 134, 135
Español constitucional, El, 158
"Esthétique du mal" (Stevens), 129
Estrada Cabrera, Manuel, 92

Fábula de Equis y Zeda (Diego), 136
Farinata degli Uberti, 30, 31
Faust, 66
Fauves, Les, 126
Fervor de Buenos Aires (Borges), 135
Fijeza, La (Lezama Lima), 138
Filópatro, 158
Fleurs du mal, Les (Baudelaire), 123
Fourier, Charles, 70, 71, 72, 77, 94, 110, 122
Fragmente (Novalis), 63
Freud, Sigmund, 72, 160

Galiano Alcalá, Antonio, 157, 158
García Lorca, Federico, 112, 114, 135, 137
Garcilaso de la Vega, 81, 93, 100, 118
Gautama, 24
Gautier, Théophile, 69, 104, 115
Gelecekçilik, 104, 105, 117, 125
Gerçeküstücülük, 60, 112, 116, 125, 127, 128, 136, 139, 141
Ginsberg, Allen, 139
Girondo, Oliverio, 134
Girri, Alberto, 139
Goethe, Johann, 60, 94
Gómez-Correa, Enrique, 137
Gongora, Luis de Argote, y, 14, 15, 83, 100, 110, 118, 126, 135
Goytisolo, Juan, 166
Gorostiza, José, 138
Gracián, Baltasar, 14
Guillén, Jorge, 132, 136

Hegel, Georg, 34, 35, 105
Heidegger, Martin, 160
Heine, Heinrich, 82, 124
Hemingway, Ernest, 29
Henriquez Ureña, Pedro, 93
Herakleitos, 124
Heraldos negros, Los (Vallejo), 134
Herder, Johann, 16, 56, 66, 98
Hoffmann, E. T. A., 82
Homeros, 66
Hölderlin, Friedrich, 46, 50, 51, 59, 64, 66, 151
Huelsenbeck, Richard, 115
Hugo, Victor, 50, 68, 69, 80, 94, 114

Huidobro, Vicente, 115, 116, 131, 133, 134, 136, 137, 150
Hulme, T. E., 124, 125
Hume, David, 61, 106, 147, 159, 161
Hymnen an die Nacht (Novalis), 64
Hyperion (Hölderlin), 46

Ifigenia cruel (Reyes), 132
"İki Ülke" (Martı), 99
Ilahi Komedya (Dante), 123
İmgecilik, 112, 115
Ingrès, Jean, 126
İsa, 24, 25, 51, 56, 58, 162
İzlenimcilik, 112

Jacob, Max, 115
Jakobson, Roman, 70, 152
Jean Paul. Bkz. Richter, Jean Paul
Jefferson, Thomas, 87
Jiménez, Juan Ramón, 82, 90, 97, 131, 132, 135, 156
Johnson, Jack, 115
Joyce, James, 40, 54, 107, 109, 111, 149
Juana Inés de la Cruz, Sor. *Bkz.* Cruz, Sor Juana Inés de la
Juarroz, Roberto, 139
Julio Jurenito, 115

Kandinsky, Wassily, 126
Kant, Immanuel, 35, 57, 83, 124
Kantolar (Pound), 115, 120, 123, 129, 130
Khlebnikov, Velemir, 114
King, Edmund L., 155, 156
Klasikçilik, 124, 125
Konfüçyüs, 120, 127
Konstrüktivizm, 125
Kora in Hell: Improvisations (Williams), 116
Krause, Karl Christian Friedrich, 88, 90, 156
Kruşçev, 138
Kubla Khan (Coleridge), 63
Kübizm, 112, 125, 126

Laforgue, Jules, 69, 96, 116, 117
Lam, Wifredo, 136
Lamartine, Alphonse, 69
Larra, Mariano José de, 80
Lautreamont, comte de, 125
Lawrence, D. H., 41
Leibniz, Gottfried, 71
Lenin, 103
Levi, Eliphas, 94
Levin, Harry, 116
Lezama Lima, Jose, 138
Liberales y románticos (Llorens), 157
Libertad bajo palabra (Paz), 139
Li Bo, 83
Lloréns, Vicente, 157, 158
Llull, Ramón, 25
Locke, John, 59, 158
Lôpez Velarde, Ramón, 69, 96, 97, 98, 117, 132
Louis Lambert (Balzac), 71
Lowell, Robert, 139
Lucinda (F. Schlegel), 46
Lugones, Leopoldo, 69, 95, 97, 132, 134
Lunario sentimental (Lugones), 96

Machado, Antonio, 90, 98, 132
Madame Bovary (Flaubert), 152
Malatesta, Alberto, 27
Mallarmé, Stephane, 40, 54, 60, 69, 78, 82, 110, 112, 113, 130, 151, 152
Mandelstam, Osip, 49
Mandrágora, 137
Manifestes (Breton), 141
Mao Tse Tung, 138
Marinetti, Filippo, 114
Martí, José, 92, 98, 114
Martin Fierro (Hernández), 166
Martinson, Harry, 105
Marx, Karl, 70, 103, 105, 121, 143, 147, 161, 163
Matta Echaurren, Roberto, 136
Maurras, Charles, 124, 125
Mayakovski, Vladimir, 49, 102, 105
Melmoth réconcilié (Balzac), 71
Mephistopheles, 66
Michaux, Henri, 108
Milton John, 57
Miró, Joan, 136
Mirza Abû Tâleb, Han, 27
Modernismo, 88, 90, 92, 95, 98, 128, 135, 156, 157
Modernizm, 88, 107, 118, 123, 129, 133
Molina, Enrique, 139
Molinari, Ricardo, 137
Molotov, 138
Mondrian, Piet, 126
Montale, Eugenio, 117
Montesquieu, Baron de, 158
Moro, César, 136
Muerte sin fin (Gorostiza), 138
Muhammet, 161
Musicien de Saint-Merry, Le (Apollinaire), 116
Musset, Alfred de, 69
Mussolini, Benito, 120, 127

Napolyon Bonaparte, 46, 48, 108
Natüralizm, 112
Neruda, Pablo, 127, 137, 138
Nerval, Gérard de, 50, 54, 55, 59, 68, 69, 85, 105
Nervo, Amado, 95
Netzahualcoyotl, Prens, 92
Newton, Isaac, 27, 59, 71
Nietzsche, Friedrich, 35, 50, 54, 59, 66
Nocturnos (Villaurrutia), 137
Nodier, Charles, 68, 69
Nord-Sud, 115
"Notes Toward a Supreme Fiction" (Stevens), 129
Nouveau monde amoureux, Le (Fourier), 72
Novalis, 43, 46, 51, 58, 61, 63, 105, 110, 124

"Oda a Walt Whitman" (Lorca), 137
Odysseia, 123, 151, 152
O'Hara, Frank, 136
Olson, Charles, 139
On İki (Blok), 103
Oppen, George, 135
Ortega y Gasset, José, 136

Pantisokrasi, 47
Parmenides, 124
Parnasçılık, 88
Parra, Nicanor, 139

Pasternak, Boris, 49
Peau de chagrin, La (Balzac), 71
Pellicer, Carlos, 135
Peret, Benjamin, 138
Pessoa, Fernando, 55, 60, 94, 98, 114, 117, 140
Petrarca, Francesco, 81
Picabia, Francis, 115, 136
Picasso, Pablo, 112
Pilniak, Boris, 103, 105
Platon, 25
Poe, Edgar Allan,113
Poemas árticos (Huidobro), 133
Poeta en Nueva York (Lorca), 137
Postmodernismo, 96, 98, 132
Pound, Ezra, 16, 69, 112, 115, 116, 119, 125, 126, 131, 134
Pracnaparamita, 161
Pravda, 102
Prelude, The (Wordsworth), 48, 129
Propertius, 135

Quetzalcoatl, 23, 51
Quevedo, Francisco de, 83, 100

Racine, Jean, 65, 125, 152
Reed, John, 18
Renga, 150
Residencia en la tierra (Neruda), 137
Restif de la Bretonne, Nicolas, 70
Reverdy, Pierre, 115, 116, 133, 136
Reyes, Alfonso, 132
Ricardo, David, 105, 121
Richelieu, Kardinal, 45
Richter, Jean Paul, 43, 52, 53, 54, 61, 85
Rilke, Rainer Maria, 59, 117
Rimbaud, Arthur, 59, 69, 82, 91, 94, 105, 110, 111, 149
Rivera, Diego, 115
Robespierre, Maximilien, 48, 83, 124
Rojas, Gonzalo, 136
Romantizm, 15, 42, 45, 46, 58, 60, 62, 63, 64, 66, 68, 70, 80, 83, 85, 89, 93, 101, 102, 112, 116, 117, 118, 123, 126, 128, 129, 149, 155, 158
Rosenberg, Harold, 14
Rousseau, Jean Jacques, 40, 42, 43, 46, 50, 56, 59, 68, 158
Rus Muhalefet Bülteni, 102
Russell, Bertrand, 41

Sabines, Jaime, 139
Sade, Marquis de, 41, 125
Saint-Just, Antoine, 164
Saint-Martin, Louis Claude de, 70
Salinas, Pedro, 136
Sarmiento, Domingo Faustino, 81, 87
Schlegel, August, 65
Schlegel, Frederick, 18, 47, 62
Seneca, 24
Seraphita (Balzac), 71
Sermones y moradas (Alberti), 137
Shakespeare, William, 29, 52, 122, 125
Shelley, Percy Bysshe, 47, 50

Simgecilik, 88, 96, 112, 115, 128, 132, 149, 157
Smith, Adam, 105, 121
Soledades (Góngora), 98, 110
"Sonnet en ix" (Mallarme), 130
Soupault, Philippe, 116
Southey, Robert, 47
Soyut sanat, 125, 126
Spencer, Herbert, 87
Spring and All (Williams), 133
Stael, Madame de, 54, 124
Stalin, 92, 101, 103, 138, 164
Stendhal, 71
Stevens, Wallace, 116, 129
Studies in Romanticism (King), 155
Sueño, El (J. I. de la Cruz), 131
Swedenborg, Emanuel, 71, 94

Tablada, José Juan, 95, 134
Tanrı'nın Olmadığı Evrenden Isa'nın Konuşması. Bkz. *Düş*
"Tek Olan" (Hölderlin),51
Tito, Marshal, 138
Tradition of the New, The (Rosenberg), 14
Trilce (Vallejo), 134
Tristan, Flora, 71
Troçki, Leon D., 102, 103, 104, 105, 127, 138, 164
Turn of the Screw, The (James), 152
Tzara, Tristan, 115, 116

Ultraismo, 116, 133
Unamuno, Miguel de, 90, 97, 157
Ungaretti, Giuseppe, 115, 117
Utkulu Yalan, Bkz. *Yalanın Utkusu*

Valery, Paul, 54, 132
Valle Inclán, Ramón del, 97
Vallejo, Cesar, 50, 131, 134, 137
Vallon, Anne Marie (Annette), 49
Vanguardia, 88, 96
Vanguardismo, 96
Vega Carpio, Lope de, 100
Vergilius, 26, 30, 52, 66, 135
Verlaine, Paul, 82
Villaurrutia, Xavier, 137, 138
Vitier, Cintio, 139
Voltaire, François Marie Arouet de, 59, 158

Weber, Max, 113
Whitman, Walt, 82, 113, 114, 119, 120
Whorf, Benjamin Lee, 19
Williams, William Carlos, 115, 129, 131, 133, 135
Wordsworth, Dorothy, 49
Wordsworth, William, 43, 47, 49, 61, 64, 82

Yalanın Utkusu (Mallarme), 78
Yeats, W. B., 59, 94, 131
Yesenin, Sergey, 102

Zaum, 114
Zelaya, José Santos, 92
Zone (Apollinaire), 116
Zukofsky, Louis, 135

Octavio Paz

ÇAMURDAN DOĞANLAR



Ikinci Dünya Savaşı sonrasında Amerika kıtasının yetiştirdiği en önemli edebiyatçılardan sayılan ve 1990 yılında Nobel Edebiyat Odülünü kazanan Meksikalı şair, yazar ve eleştirmen *Octavio Paz*'ın 1971-72 öğretim yılında Harvard Üniversitesinde verdiği altı konferansın metnini sunuyoruz okurlarımıza: *Çamurdan Doğanlar*. Bu kitapta *Paz*, romantizmden avangard sanata uzanan çizgide modern şiirin estetik ve düşünsel temellerini irdeliyor; şiirin tarih, toplum, devrim ve dinle olan ilişkilerini ele alıyor. *Paz*'a göre modern şair, modern çağın rasyonalizmi ve ilerlemeciliğiyle olduğu kadar Hıristiyanlıkla da hesaplaşmak zorunluluğu duymuştur. Modern şiir hem modern devrimlerle ve Hıristiyan inançlarıyla diyaloga girmiş hem de onlara karşı bir söylem geliştirmiştir. *Çamurdan Doğanlar*'ın en önemli yönlerinden biri, *Octavio Paz*'ın batı kültürüne getirdiği bakış açısıdır: Batı kültürüne ilişkin bir konuyu ele almakla birlikte Hint kültürünü de derinlemesine incelemiş bir İspanyol-Amerikalı olarak *Paz*, Batının günümüzde de çok tartışılan bir dönemine, kıta Avrupasının bakışı dışında çok değişik bir açıdan bakıyor.

Kapaktaki resim: MANUEL GEERINCK

ISBN 975-510-696-0



KDV İÇİNDEDİR

4.400.000 lira