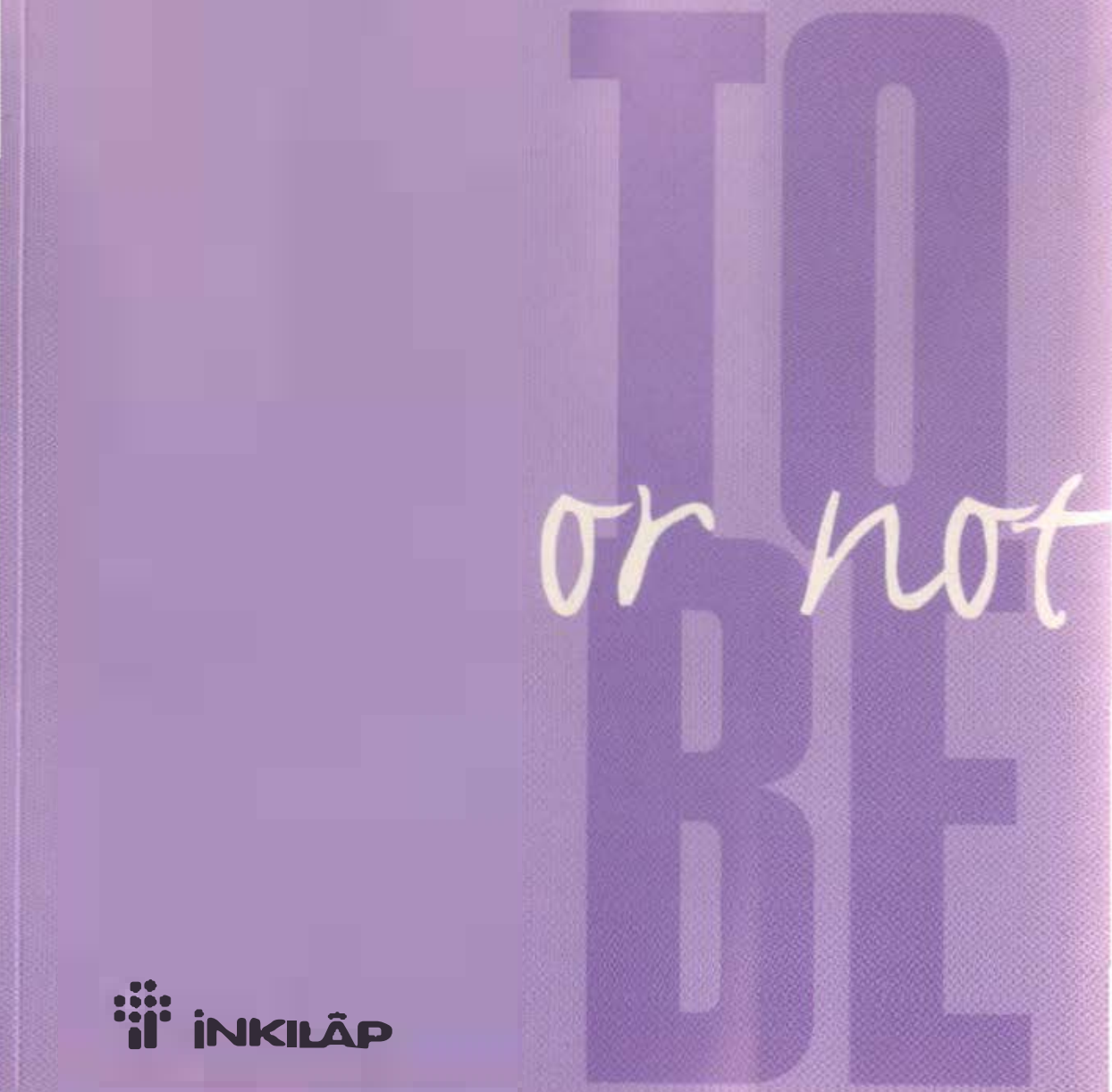
Octavio Paz

Öteki Ses



İNKILÂP

Octavio Paz

ÖTEKİ SES
(THE OTHER VOICE)

Denemeler

Türkçesi
Murat Varlı

İNKILÂP KİTABEVİ

Çağdaş Dünya Edebiyatı Dizisi / Deneme
Octavio Paz / Öteki Ses (The Other Voice)

Editör:
Hilmi Yavuz

Türkçesi:
Murat Varlı

Düzelti:
Çetin Boğa

Kapak Tasarımı:
Cem Günübek

Dizgi:
Yazıevi / Tasarım-Yapım

Baskı:
Anka Ofset

Copyright:
© *Octavio Paz, 1990*
Kesim Telif Hakları Ajansı aracılığı ile
© *İnkılâp Kitabevi, 1997*

Bu kitabın her türlü yayın hakkı,
Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu gereğince
İnkılâp Kitabevi Yayın Sanayi ve
Ticaret A.Ş.'ye aittir.

ISBN 975-10- 1187-6
97-34-Y-0051- 0492

97 98 99 00 9 8 7 6 5 4 3 2 1

İnkılâp Kitabevi
Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş.
Ankara Caddesi, No: 95 Sirkeci 34410 / İstanbul
Tel: 0.212.514 06 10 - 514 06 11 Fax: 0.212.514 06 12

İçindekiler

Giriş
7

ANLATMA VE SÖYLEME
Kaplamlı Şiir Üzerine
11

KIRIK VE YAKINSAMA
33

ŞİİR, MİT VE DEVRİM
57

ŞİİR SANATI VE YÜZYILIN SONU
Az ve Çok
73

NİCELİK VE NİTELİK
93

BİR BİLANÇO VE BİR TAHMİN
111

ÖTEKİ SES
133

Giriş

Bu kitap geçen birkaç yıl içinde yazılmış denemelerin bir toplamıdır. Tümünün konusu şiir ve şiirin günümüzdeki yeridir. Çok erken yaşlarda şiir yazmaya başladım ve onları yazma işine olduğu kadar düşünme işine de çok erken başladım. Şiir son derece belirsiz bir uğraştır; bir görev ve bir esrar, bir eğlence ve bir ayin, bir meslek ve bir tutkudur. İlk denememi 1941'de yazdım. Bu bir tefekkürdü (belki de gelişigüzel olması dolayısıyla karmakarışık arasöz demek yerinde olur), şiir ve insan deneyimlerinin iki ucu üzerine; yalnızlık ve topluluk. Bunların, o günlerde hararetle okuduğum iki şairin, Quevedo ve San Juan de la Cruz'un, *Lágrimas de un penitente*[•] ve *Cántico espiritual* adlı çalışmalarında kişileştiğini gördüm. Daha sonra bir bütün kitap yazdım *El arco y la lira*[••], bunu diğer denemeler ve çok daha sonra bir başka kitap *Los hijos del limo* izledi. Sonuncusunda Romantizm'den Sembolizm'e modern şiiri ve avant-garde akımını inceledim.

[•] Ayrıca, *Heráclito cristiano y segunda harpa a imitación de David* (1613) de denir.

[••] Mexico City, 1956. *The Bow and the Lyre*, çev. Ruth L.C. Simms (Austin: University of Texas Press, 1973).

Bu kitaptaki denemeler *Los hijos del lima*'nın* son bölümünün devamıdır; avant–garde'nin alacakaranlığını ve çağdaş dönemdeki şiirin yerini ele alır. Bazı kimselerin dediği gibi, şiir sanatının sonunu yaşamıyoruz; tersine büyük Romantiklerle başlayan şiir geleneği, Sembolistlerle doruğa ulaşmış ve yüzyılımızın avant–garde'leriyle büyüleyici alacakaranlığa erişmiştir. Bir başka sanat ışıyor.

Çağdaş döneme "post–modern" adı veriliyor. Belirsiz bir ad. Eğer çağımız "post–modern" ise, torunlarımız kendilerininkine ne diyecekler, "postpostmodern" mi? Bugün, genel olarak, modernite dediğimizi ırasallaştıran düşüncelerin, inançların, değerlerin ve uygulamaların bütünlüğünün köklü bir değişim geçirdiği düşünülüyor. Bu doğru ise, bu dönem yalnızca post–modern olarak tanımlanamaz. Daha doğrusu, o yalnızca moderniteden sonra gelendir; hâlâ şekillenme işleminde bulunduğu halde farklı, kendine has özellikleri olan bir şey. Her zaman olduğu gibi, kopuş önce pek az kişi tarafından algılandı; İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından gittikçe artarak daha görünebilir hale geldi. Birçoğunun arasından bir örnek: Devrimci düşünce, en ileri ülkelerde, kaçınılmaz ve kesin olan büyük bir dönüşümü kehanet etmişti; bu ülkelerin hiçbirinde kehanet gerçekleşmedi. Devrimler, Batı Dünyası'nın çevresinde oluyordu, ama çok çabuk taşlaşıyor; hemen amansız ve etkisiz bürokratik buyurganlıklara dönüşüyordu.

Şimdilerde, doğuşundan bu yana moderniteyi yapılandıran; zamanın, daha iyi bir geleceğe doğru olan doğrusal, ilerleyen arasızlık görünümü ve zamanın arasızlığının en iyi

---

* Barcelona, 1974 *Children of the Mire: Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*. çev. Rachel Phillips (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974).

biçimi olan değişim kavramı düşüncelerinin çöküşüne tanıklık ediyoruz. Her iki düşünce de tarih anlayışımızda, ileriye bir adım olarak, birleştirilmiştir; toplumlar sürekli değişirler, bazen şiddetle, ama her değişim bir ilerlemedir. Ilkörneksel zaman, geçmiş ve hayali Altın Çağ olmayı bırakmıştı; ve zaman dışındaki zaman —melekler ve şeytanların, adil ve lanetlinin sonsuzluğu— ilerleme tapıncı tarafından yerinden oynatılmıştı. Vaadedilmiş Toprak gelecek idi. Siyasal eylemler alanında değişimin kendini göstermesi Devrim düşüncesiydi; sanat düşüncesi. Gelecek, bugün, bir mıknatıs olmayı bırakmıştır; zamanın bunu destekleyen ve doğrulayan görünümü ise gözden kayboluyor. Bununla birlikte, yirminci yüzyılda birçok kişiyi esinlendiren Devrim de gözden kayboluyor. Devrimin alacakaranlığı sanatsal ve şiirsel avant—garde'lerin alacakaranlığına rastlar. Bu bir rastlantı değildir; modern sanat, modernite içinde yer bulmuş, Fransız Devrimi'ne bir karşılık —hem bir yankı hem de bir yanıt— olarak ortaya çıkmıştı; böylece modern sanatın alınyazısı ile Devrim düşüncesi bir olmuştu.

Bu küçük kitabın ilk bölümü üç denemeyi içermektedir. Birincisinde, "kaplamlı şiir"in öncellerini irdeliyorum. Yirminci yüzyılda fevkalade büyük şansa sahip olmuş olan bir şiir biçimidir bu. En iyi modern şiirler uzun olanlarıdır demeye çalışmıyorum. Tersi gerçeğe daha yakın olabilir; üç ya da dört dizelik bir şiirin yoğunluğu sık sık zaman duvarını delip geçer. Ama uzun şiirler —iyi bilinen üç örnek vermek gerekirse— T.S.Eliot, Saint—John Perse ve Juan Ramón Jiménez'inkiler çağımızın dışavurumu olup, onun üzerinde iz bırakmışlardır. Ikinci deneme modern şiir sanatı ve ani kopuş geleneğinin sonunu ele alıyor, üçüncüsü ise, şiir sanatı ve Devrim mitinin iki anlamlı ve hemen hiç değişmeyen şanssız ilişkileri üzerine kısa bir düşünmedir.

Kitabın ikinci bölümü şiir sanatının günümüz toplumundaki işlevini inceliyor. Bir soru ile sona eriyor: Gelecek zamanlarda şiir sanatının yeri ne olacak? Yanıtım betimlemeden fazla, kehanetten az bir inanç bildirimidir. Bu sayfalar modern şairlerin iki yüzyıldan fazladır, yorulmak bilmeden yazdıkları *Şiir Sanatı Savunusu*'nun yalnızca bir çeşitlemesi; yine de bir başkasıdır.

MEXICO CITY, 31 OCAK 1990

ANLATMA VE SÖYLEME

Kaplamlı Şiir Üzerine

"Yaşayan bir tarih,
ezgisi anlatılarak söylenir."

— Antonio Machado

"Kaplamlı şiir" nedir? Sözlük, kaplamanın bir şeyi artırarak o şeyin daha çok uzay işgal etmesi olduğunu söylüyor. Kaplamak, aynı zamanda, genişlemek, büyümek, yayılmak, daha büyük alan işgal etmek anlamına da geliyor. Özgün ve birincil anlamıyla, kaplam, uzaysal bir kavramdır. Bu nedenden ötürü, kaplamlı şiir uzun şiirdir. Sözcükler, dilde, bir sırada birbiri ardına geldiğinden, kaplamlı şiir birçok dizenin bulunduğu ve de okumanın hayli zaman aldığı şiirdir. Uzay zamandır. Ama bir şiirin kaplamlı şiir sayılabilmesi için uzunluğu ne kadar olmalıdır? Kaç dizesi olmalıdır?

Mahabharata'mn iki yüz binden fazla dizesi vardır, oysa Japonlar tarafından uzun şiir olarak değerlendirilen *uta* otuz ya da kırk dizedir. Góngora'nın *Soledades*'ında iki bin dizeden biraz fazla, Sor Juana Inés da la Cruz'un *Primero sueño*'sunda bin kadar ve *Ilahi Komedya*'da da on beş bin dize vardır. Diğer taraftan *Çorak Ülke*'nin (The Waste Land) sadece dört yüz otuz dört dizesi vardır, Mallarmé'nin *Un coup de des*'inin de üçyüzden az dizesi vardır. Uzun ve

kısa göreceli, değişken terimlerdir. Dize sayıları ölçüt değildir: Japon'a göre uzun olan şiir Hindu'ya göre kısadır; yirminci yüzyıl okuruna göre uzun olan şiir Barok Çağ okuruna göre kısa olabilir. Öteki etmenler de dikkate alınmalıdır.

Paul Valéry, şiir bir ünlemin gelişimidir, demişti. Kesin bir formül, ama geliştirilmeye gereksinimi var. Kısa şiirde, başlangıç ve son kaynaşmıştır; yok denecek kadar az bir gelişme vardır. Orta uzunluktaki bir şiirde, başlangıç ve son açıkça ayrımsanabilir, bellidir, her birinin kendine ait bir görünüşü vardır, ama aynı zamanda da ayrılamazlar. İlk dizeden son dizeye kadar bölümleri ayırmadan okuruz. Uzun şiirde, bölümler, tam anlamıyla özerk olmadıkları halde parçalar halinde var olurlar. Orta uzunlukta bir şiirden bir bölüm ayıramayız, çünkü kendi içinde bir anlam kalmaz ve kendinden anlamsız olur; ama kaplamlı bir şiirde, her bölümün özgün bir yaşamı vardır. Dante'nin *Inferno*'sundaki Paolo ve Francesca bölümü ya da Araf'a yaptığı yolculuğun sonundaki Dante ve Matilda bölümü ya da Pound'un şiirindeki "Canto on Usury" buna örnektirler.

Şiir sanatı, çeşitlilik içinde birlik iki kat ilkesiyle düzenlenir. Kısa şiirde çeşitlilik birliğe kurban edilir; uzun şiirde ise birliği bozmadan varlığın olgunluğuna ulaşır. Bundan dolayıdır ki, uzun şiirlerde yalnızca göreceli bir boyut olan kaplamı değil, üst sınırda bir çeşitlilik de buluruz. Kaplamlı şiir, bundan da öte, çeşitlilik içinde birlik kuralı ile yakın ilgisi olan bir başka iki kat gereksinimi de karşılar; tekrar ve şaşırtı. Tekrar, şiirin en önemli ilkesidir. Ölçü ve vurguları, uyak, Homeros ve öteki şairlerdeki sanlıklar, müzik motifi gibi tekrar eden ve devamlılığı vurgulayan imler gibi görev yapan tümceler ve olaylar. Diğer uçta aralıklar, değişimler, uydurmalar —öteki adıyla bilinmeyen— vardır. Gelişme de-

diğimiz sadece tekrar ve şaşırtı; depreşme ve uydurma; süreklilik ve kesinti arasındaki güç birliğidir.

En basit ve en temel biçimine indirgendiğinde şiir bir şarkıdır. Şarkı ne bir söylevdir ne de bir açıklamadır. Kısa şiirde —*Jarcha*, haiku, epigram, *chüeh—chü*, *copla*'da— geri plan ve şarkının nedeni ya da nesnesi olan pek çok durum göz ardı edilir. Achilleus'un kahramanca davranışlarını anlatmalıdır, öteki Akhalılar ve Troyalılarınkini de. Şarkı öykü olur ve öykü de sırası gelince şarkı olur. En kaçınılmaz biçimiyle, öykü bir olayın anlatımıdır, tarihtir. Şiir bize bir kahramanın öyküsünü sunar. Kaplamlı şiir başlangıçta epik bir şiirdi. Ama kahramanın öyküsü aynı zamanda tanrıların da öyküsüdür ve iki dünya —tanrısal ve ölümlü dünya— arasındaki ilişkilerin tarihidir. Ulysses, Ajax, Gılgamış, Aeneas; Tanrı ve tanrıçalarla karşılaşırlar, sevişirler ve savaşırlar. Kahramanca ve mitsel kaynaşım: Epikin konusu kahramanların yiğitçe davranışlarıdır ve kahramanlar yarı—tanrısal varlıklardır. Dünyevi, doğaüstünün müdahalesiyle ya da tanrısal soy tarafından kirletilmemiş saf epik diye bir şey var mıdır? *Cantar de mío Cid*'in realistik bir şiir olduğu söyleniyor. Hayır, Realizm modern bir kavramdır ve Cid'in şiiri de bir ortaçağ metnidir; yani, gerçek ve doğaüstü ve fevkaladeliğin sürekli olarak birbirlerine nüfuz ettiği bir çağa aittir. Epik bir uçta tarih ve öteki uçta da mitoloji ile sınırdaş olur. Epik, mitoloji ve acundoğum (cosmogony) sürekli olarak iç içe girerler. Epik şiir dinsel şiire birinci dereceden kuzendir. Dinsel şiir sırayla derhal felsefi şiire dönüşür. Parmenides'ten Lucretius'a kadar örnekler boldur.

Hıristiyan Batı, yeni ve iki kat bir yenilik ortaya koyar. İlkçağın Greko—Romen kaplamlı şiiri —ister epik, ister felsefi, ister dinsel olsun— daima nesneldir, yani yazar onun içinde gözükmez. Vergilius, bize, Aeneas'ın davranışlarını

ve aşklarını aktarır. Parmenides, bize varlığın ve yokluğun ne olduğunu anlatır. Hesiodos, dünyanın dört çağını anlatır bize. Tüm bu şiirlerde, anlatımın nesnelliği bozulmamıştır, şiirin öznesi asla şairin kendisi değildir. Ama Hıristiyan şiirinde yeni bir unsur sahne aldı: Kahraman olarak şairin kendisi. *İlahi Komedya*, önceki tüm türlerin —epik, mit, felsefe— bir araya geldiği ve bir öykünün anlatıldığı bir şiirdir. Şiirin konusu, Ulysses'in İthaka'ya dönüşü ya da Aeneas'ın serüvenleri değil: Bir adamın öbür dünyaya yaptığı yolculuktur. Bu adam Gılgamış gibi bir kahraman değildir, o bir günahkârdır; ve daha da önemlisi, bu günahkâr şair Floransalı Dante'nin ta kendisidir. İlkçağ şiirinde kişi yoktu, Dante ile birlikte *Ben* ortaya çıktı.

Büyük bir değişiklik: Birinci tekil kişi kaplamlı şiirin baş kişisi olur. Bu olasıydı; çünkü *İlahi Komedya* bir alegoridir ve bu da Hıristiyan şiirindeki ikinci büyük yeniliktir. Gılgamış'ın öbür dünyaya yaptığı yolculuğun öyküsü dünya yazınının en güzel ve en yürek sızlatıcı metinlerinden biridir —ölümün ayrımsanmasının şarkısıdır— ama hiçbir yönden bu olay bir alegori olarak görülmez: Kahramanın ölümsüzler ülkesine yaptığı yolculuk, ne kadar fantastik gözükürse gözüksün, bize gerçek, tamamıyla gerçek bir olay olarak sunulmuştur. Ve ne Homeros'un ne de Vergillius'un, Ulysses ve Aeneas'ın ölülerle karşılaşmalarını anlattığı kıtalar alegoriktir. Ancak Dante'nin üç ayrı dünyaya yaptığı yolculukların üçü bir alegorinin içindedir: İsrail'in tarihi insan soyunun tarihine bir anahtardır; İncil'lerin öyküsü insanlığın kurtulmasının öyküsüdür; Dante'nin öyküsü ise tüm günahkârların öyküsüdür, sevgi yoluyla kurtuluşun yani Hıristiyanlığın öyküsüdür.

Yeni Hayat'ın birçok pasajında Dante "Aşk bana dedi ki", "Aşk'ın yaklaştığını gördüm" gibi ifadeler kullanır. Di-

ğer bir değişle, Aşkı görür ve onu duyar; ondan bir tutku değil de bir insanmış gibi söz eder. Bununla birlikte, aynı kitapta, şiirlerinden biri hakkında yaptığı yorumda, şöyle yazar: "Aşk'ın kendi içinde bir varlık ya da akıllı bir tözmüş gibi konuşmasına —ki bu doğru değildir— şaşıranlar vardır. Aşk kendi içinde bir töz olarak bulunmaz. O, daha çok, tözün ilineğidir." Parçanın anlamını anlamak için okuyucular bilmelidir ki, ortaçağ öğretisine göre, akıllı ve gövdesiz tözler vardır, melekler gibi; aklı olmayan tözler vardır, özdeksel öğeler gibi; bir hayvan ya da bir sebze tini tarafından canlandırılan ve akla sahip olmayan tözler vardır; ve son olarak gövdeli ve akıllı tözler vardır, insanlar gibi.* Aşk nasıl meleksel bir tin, bir zebani ya da hayvansal bir özdek değilse bir insan da değildir. O halde nedir? Gövdeli ve akıllı tözün bir ilineğidir; bir insan değildir ama bir insanın başına gelen bir şeydir; bir tutkudur, bir duygudur. Dante, biçimin görünümünden doğan ama biçim yoksunu bu ilineği, sanki gerçek bir insanmış gibi betimler. Bununla da aşkı kişileştirmiştir. Sonradan açıkladığına göre aşkı insana özgü niteliklerle işlemek şairlere verilmiş ayrıcalıklardandır. İlkçağdan beri, şairlerin "cansız şeylerden, duyguları ve akılları varmış gibi söz etmek için betiler ve retorik efektler" kullandıklarını söylüyor. Aşk bir konuşma şeklidir.

Kişileştirme yapmak için şair görünebilen ve görünemeyen, düşünce ve şey, soyutlama ve nesne arasında bir köprü kurar. Aşk, kıskançlık ve öfke dilin yardımıyla kişilere dönüşürler, etsiz ve kansız ama imgesel. Kişileştirme alegori işleminde bir andır. Çeşitli kişileştirmeler —Aşk, Kıskançlık, İffet, Adalet, Öfke, Ölçülülük— kadınlar ve erkeklerin yaptığı gibi kendi aralarında konuşurlar. Kadın ve er-

---

* bkz. André Pézard'ın *Yeni Hayat XXV* (Paris: Nagel, 1953)'a notu.

kek gibi birleşirler ve ayrılırlar, birbirlerine savaş açar ve barış yaparlar. Yine de bir fark vardır; hangi biçimi alırlarsa alsınlar, alegorik betiler gerçekten biçim değildirler, belirtidirler. Üçgenin özü onun biçimidir, geometrik ve matematiksel orana indirgenebilen. Bir ortaçağ kilisesinde çizilmiş olarak gördüğümüz üçgen biçim değildir artık: Yüceliğin belirtisidir. Alegoride, varlık ile anlam arasındaki mesafe gözden kaybolur: Belirti varlığı yutar. Alegorinin her bir öğesi —yüz ve vücut, jest ve kıyafet— bir özniteliktir, ve her bir öznitelik bir belirtidir. Ancak alegori bizden, bize sunduğu o gerçek şeyi saklar. Gövdeli bir biçim takındığı halde bir varlık değildir. Gözlerle ve bir defada değil, ama yavaşça ve usla kavranan bir şeydir. Alegoriyi görmek onu yorumlamaktır. Dünyanın biçimlerini düşünürüz; alegorileri deşifre ederiz.

Alegorinin düşünsel doğası, şairin eserine karşı takındığı tavırda kendini gösterir. Esinle donanmış Romantik şairlerin aksine, alegorik şair ne dediğinin *tamamıyla farkındadır*. Dante basitçe ve dobra dobra diyor ki: "Şair bozuntusu için en utanç verici şey düşünceleri betilerle ve diluzluğunun renkleriyle örtmek, insanların gerçek anlamını görebilmeleri için, örtüyü kaldırmaları istendiğinde ise bunu beceremektir." Bundan dolayıdır ki alegoriler, imge halinde sunuldukları halde, gerçekten yazı(t)dırlar. Tüm yazı(t)ların anası olan Kutsal Kitap'ta olduğu gibi alegorilerde de anlam çokluğu gizlidir. *Il convivio'da* (Şölen) (II, 1), Dante şiirlerine *scritture* der ve onlardan çıkartılacak anlamları sıralar: Gerçek, alegorik ("güzel yalan tarafından gizlenmiş gerçek"), ahlaki ya da anagojik ya da doğaüstü. Alegorisinin gövdesi dört katlıdır ve kavranamaz. Her bir anlam yüksek olan bir diğerine yönelir ve sonuncusu bizi dışavurulamayan ve duyu dünyasının ötesinde uzananla yüzleştirir.

C.S. Lewis bu konuya adadığı, akıllı ve bilgi dolu kitabında *(The Allegory of Love)* bizi genel bir karışıklığa karşı uyarıyor: Bir ortaçağ alegorisini bir simgeymiş gibi okuma.* Alegori ve simge kardeştirler; her ikisi de analojik düşüncenin belirtilmesidir; her ikisi de düşünceler dünyası ve şeyler dünyası arasında gizli bir ilişki konutlar. Ancak Lewis temel bir ayrım ortaya koyuyor: "Özdeksel olan ve olmayan arasındaki bu temel eşdeğerlik anlık tarafından iki yolla kullanılabilir... Gerçekten tattığınız tutkular gibi özdeksel olmayan bir gerçekle başlayabilirsiniz ve onları dışa vurmak *visibilia* (görünebilir)'yı edebilirsiniz... Öfke duyarız ve elinde fenerle Öfke diye birini imgeleriz... Bu alegoridir." Diğer taraftan, tutkularımızı özdeksel olmayan dünyanın kopyası ya da yansıması olarak da görebiliriz. Bu Eflatun'un düşüncesiydi, seyrek olarak bilinçliyse de, tüm sembolizmde üstü kapalıdır. İlkörneği kopyanın yardımıyla görmek, öteki dünyaya bu dünyadan süreksiz bir bakış atmak, Lewis'in sembolizm ya da kutsallaştırmacılık dediği şeydir. Sembolist'e göre, gördüğümüz gerçeklik tümüyle gerçek değildir; asıl olan öteki gerçekliğin simgesidir. Düşüncenin, özün.

Alegori ortaçağ şairlerinin gözde biçimiydi ve bunu da, diğer eserlerin arasında *Le Roman da la rose*'a borçluyuz. Dante'nin kendi şiirini bir alegori olarak görmesi olgusuna rağmen. *İlahi Komedya* —şans eseri olarak— bunun dışında ve her şeyin üzerinde, türünün saplantılı, çorak geometrisine indirgenemeyen bir şeydir. Alegorinin çöküşü Rönesans'ta başlar. Kahramanların ve durumların tamamıyla

---

* İtiraf ediyorum ki, ben kendim otuz küsur yıl önce Dante ve *Yeni Hayat*'a adadığım sayfalardaki bu karışıklıktan dolayı suçluyum. *(El arco y la lira*'daki "La inspiración").

kurgu olduğu fantastik epik şiir ortaya çıkar. Bu yeni türün başyapıtı, günümüzde pek az kişinin okuduğu gerçeğine rağmen, Ariosto'nun *Orlando furioso*'udur; canlılığı, hızlı temposu, kibirli şaireneliği ve nüktesinin karışımıyla, akıl almazlık ve sağduyusu ile sıra dışı, çağdaş —canlı— bir kitaptır. İtalyan burlesque epiğiyle —Boiardo ve Ariosto— alegorinin dayanağı kırıldı, yol roman ve Cervantes'e açıldı. Romanda alegorik şiirin çapsal karşıtı olan bir ilke işbaşındadır: İroni. Alegori bu dünya ve öte dünya arasındaki örtüşmeyi açığa çıkarır; roman gerçek ile imgesel arasındaki mesafeyi vurgular.* Rönesans'ın diğer büyük kaplamlı şiiri yine İtalyan'dır: Tasso'nun *Gerusalemme liberata*'sı. Temposu *Orlando*'dan daha düşüktür ve heterojendir, ayrıca daha ciddi ve daha soyludur. Nükte buharlaşır ve melankolinin çöreklenen sisine dönüşür.

Avrupa'nın en yüce yazınsal yaratılarından biri olsa da ne İtalyan epik şiiri, ne de Rönesans'ın ve Barok Çağ'ın öteki büyük şiirleri —*Os Lusiadas*, *The Faerie Queenn*, *Paradise Lost*— modern şiir üzerinde hiçbir etki yapmamışlardır. Ama Romantikler, özellikle Milton, onları hararetle okurdu. Romantikler, kendi kişisel imgelerini ululadılar, onlarda şairin kaderinin belitkelerini buldular. Milton kör ve asi, Tasso ise aşka tutulmuş, deli ve mazlumdur. Çağdaş okurların Rönesans ve Barok epiklerine karşı olan umursamazlığı bu şiirlerin Greko—Latin ve Rönesans hümanizmasının doruğu olduğu olgusundan gelebilir, oysa Modern Çağ bu estetik kalıpların bozulmasının ürünüdür. Bu acıklıdır,

---

* Analoji ile ironi arasındaki çelişik ilişki konusunda *El arco y la lira* (bölüm "Ambigüedad de la novela")'da, *El signo y el garabato* ("La nueva analogia"; Mexico City, 1973)'da ve *Los hijos del limo* ("Analogía e ironía")'da değindim.

örneğin, Spencer'in *Mutabilitie Cantos*'u yalnızca yazınsal arkeolojinin gözleriyle değil günümüz şiirinin gözleriyle de okunmayı hak eder. Dillerinin eskiliğine rağmen moderndirler, konuları —değişim ile kimlik, başkalaşım ile süreklilik arasındaki diyalog— bakımından ve alıntılarının, imgelerinin ve dışavurumlarının canlılığından dolayı moderndirler. Üst sınır soyutlamalar özel ve somut terimlere yüklenmiştir. Tüm yaratıkların anası olan doğa, "Her daim genç ve tecrübe dolu / Yine de hareket ediyor, henüz yerinden kımıldamadan, / Lakin her şeye tanıklık ediyor, hiçbir şeyi görmeden." Camoens paradokslara ve felsefelere daha az yatkındır, ama dili Spencer'inki kadar somuttur ve mısraları da daha kolaydır. Hareket kısıntısı ve debdebeli arasözler. Camoëns bizden uzak olduğu halde, bazı pasajları büyülü güçlerini yitirmemişlerdir; örneğin, Malabar ve halkının betimlemesi ya da canavar Adamastor'un görünüşünün Ümit Burnu'na (ki şair büyük bir gerçekçilikle Fırtınalar Burnu diyor) dönüşmesi ya da enfes Aşk Adası bölümü.

T.S.Eliot, Milton'a Latince deyimleri kullanması ve diluzluğu dolayısıyla serzenişte bulunmuştu; ona serzenişte bulunması Eliot'un kendisinin çok övdüğü Avrupacılık sayıldığı için hayret verici bir eleştiridir. Bu tutarsızlık mıdır? Belki, daha doğrusu Avrupa'nın iki karşıt görünümüdür. Eliot için Avrupa geleneği iki adda toplanabilir: Roma ve Dante; yani, ortaçağ Hıristiyan düzeni. Milton için, Avrupa tüm Greko—Romen geçmişinin üzerinde, Rönesans hümanizması, yenilenmiş Hıristiyanlık ve yeni bilimdi. İtalya'daki yolculukları sırasında, Milton inzivaya çekilmiş olan Galileo'yu ziyaret etti. Milton'un Avrupa'sı Eliot'un Avrupa'sını bölmüş olan Avrupa'dır. Milton'un kuşağı ile Eliot'unki arasındaki anlaşamamazlık, Mikelanj'ı Matisse ve Picasso gibi ressamlardan ayıranın aynısıdır. Milton, Mikelanj'ın ölü-

münden kırk yıl sonra doğdu, ama onlar arasında bir benzerlik vardı; onlar Hıristiyanlık ile putperest hümanizmin ülküsel güzelliği arasındaki çatışmanın kahramanca kişileştirmeleridir. Her iki sanatçının da eserlerinde Rönesans ilkörneği insaniyet ve doğa galip gelir; doğacı idealizm. Yarattıkları betiler İlkçağ kahramanlarının insanüstü paylarını taşırlar ve dahası klasik örneklerde ve erken Rönesans ressam ve şairlerinin eserlerinde kayıp olan dinamizme sahiptirler. Mikelanj ve Milton'un dinamizini trajiktir; çünkü bu dinamizm kahramanın sonsuz uzaya düşüşünün görünümüdür. Bununla onun, aynı zamanda Hıristiyanlığa ve Olimpiya'ya ait olan, ilk günah gizeminin bir versiyonu olduğunu kastediyorum.

Milton'un Şeytan'ı sonsuz olarak saldırır ve daha da kötü olan, o sonsuz boşluğa düşerken kendisine düşmektedir. Modernite bu benzer sonsuzluğun keşfi ile başlar; evrensel ve tinsel. Insaniyet, derhal, gerçekten dayandığı zeminden yoksun olduğunu hissetti. Yeni bilim uzay açtı ve bu çatlağın arasından insan gözü düşünceye direnen bir şey gördü; sonsuz. Böylece şiirde ve sanatta yeni doğmuş olan modernite yeni bir baş dönmesi keşfetti. Dante'nin dünyası sonlu idi, bundan dolayı, o cehennemin, Araf'ın ve cennetin coğrafyasının taslağını çizebiliyordu. Sınırlı ama ölümsüz bir dünya: İnsanoğulları gelecek tüm yüzyıllar boyunca yaşamaya ve Kıyamet Günü'nü hiçbir değişim geçirmeden izlemeye yazgılıydılar. Ölümsüzlük, zamanı ve arasızlığı yok eder; ne isek sonsuza dek de o olacağız. Bu, ortaçağ ile modern dünya arasındaki kökten ayrımdır. Ortaçağ Hıristiyanı sonlu bir uzayda yaşadı ve kutsanmış ya da lanetlenmiş olarak ebediyete yazgılandı; ama bizler sonsuz bir evrende yaşıyoruz ve sonsuza değin kaybolmaya yazgılanmışız. Duru-

mumuz, ne İlkçağ putperestlerinin ne de Ortaçağ Hıristiyanının kuşkulanmadığı bir anlamda trajiktir.

Hiçbir on altıncı ve on yedinci yüzyıl destanı belirttiklerimle boy ölçüşemez. Lope de Vega, Ariosto'yu taklit ederek, *La hermosura de Angélica*'yı yazmış ve birkaç yıl sonra *Jerusalén conquistada*'sı ile Tasso'yu izlemiştir. Unutulmayı hak eden şiirler. Lope ayrıca, Madrid çatılarındaki kedilerin savaşlarını ve aşk nöbetlerini anlatan, *Gatomaquia* adlı burlesque bir epik yazdı. Kedileri çok insan, insanlarıysa çok basmakalıptır. Ya Alonso de Ercilla? Yıllar önce Neruda, *Canto general*'ini yazmaya hazırlanırken, bana, hayran olduğu Ercilla'nın pasajlarını okumam konusunda ısrar etti. Aynı zamanda hem sıkıcı hem de sürükleyici bir okumaydı. Ercilla'nın tarzı arazide ilerleyen süvari taburu adımlarına benziyordu. Ama tekdüzeliği kendini dengeliyordu; ölçülülük, gerçeklik ve belli bir yiğitçe soyluluk. Düşmanın, Prens Caupolicán'ın, azametle övülmesi şiirsel ahlakın bir dersidir, özellikle yenilenin haysiyetini kırma alışkanlığına sahip olduğumuz çağımızda.

O yüzyıllarda bolca bulunan fabllar da kaplamlı şiir sayılabilirler, gerçek doğalarıyla onların mitoloji denen büyük kitaptan alınmış olmaları dışında. Hemen hepsi de Ovidius'un *Metamorphoses*'inden esinlenmişlerdir. En ünlüsü, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Avrupa kıtasının en mükemmel şiirlerinden biridir, ama bu kaplamlı bir şiir midir? Beş yüz dört dizesi vardır; bizim için uzun bir eser ama zamanı için öyle değil. Ne de *Soledades*, zannediyorum ki, kaplamlı şiirdir. Sonrakinin farklılığı yalnızca dize sayısı değil, ama gelişimidir; çeşitli bölümler arasında bölünmeler, ve onlar arasındaki ilişkiler ve bitiştirmeler. Kaplamlı şiir şu iki kat gereksinimi karşılamalıdır; birlik içindeki çeşitlilik ile tekrar ve şaşırtının birleşimini. *Soledades*'te bir gelişim değil de

bazen kamaştırıcı, bazen sıkıcı ve baş ağrıtıcı olan bir ayrıntı ve parça yığılması buluyorum. Epey zamandır söylemeyi istiyordum ve nihayet cesaret ediyorum: *Soledades* süsleme işinin yüce ve anlamsız bir parçasıdır. Ne bir eylem ne de bir öykü vardır ve lafı çok uzatan ve dolambaçlı sözlerle kaplanmıştır. Sürekli arasözler zaman zaman büyüleyicidir —büyülü bir bahçede dolaşmak gibidir— ama sonuçta mucizeler, büyülü görünümler ve anlamsız bilmeceler yorucu oluyor. *Soledades*'i gerçekten şevkle okumak olası mıdır? Şevk, ilahi çılgınlık şiirin ayırt edici niteliğidir.

Türleri ne olursa olsun *Aeneid ve İlahı Komedya, Coplas a la muerte del maestro de Santiago* ve *The Prelude, Song of Myselt* ve *Un coup de dés*'in bileştirilmiş eserler olması bakımından, Soledades'te bileşim (composition) yoktur. *Polifemo,* ki bana göre Gongora'nın en iyi şiiridir, daha başarılı tasarlanmıştır; bu belki de Kurtubalı şairin inançla Ovidius'u izlemiş olmasından kaynaklanır. Olay Latin şairinki kadar yoğun ve tempoludur, ama Göngora'nın özgünlüğü harikulade olan dilinde ve doğal dünyanın cennetsel görünümünde yatmaktadır. Karakterleri bizleri insanüstü boyutlarıyla etkiler. Polyphemus'u ne Theocritus tarafından tasarlanmış olan gibi bizi güldürür, ne de Ovidius'unkine minnettar olduğumuz gibi bizi etkiler; o, bizi şaşkınlıktan serseme çevirir. Aynı şey Acis ve onun bahtsız sonu ya da güzel Galatea ve hırsı için de söylenebilir: Yazının çoğu erkek ve kadın kahramanı gibi, bizi, duygulu ya da dokunaklı suç ortaklığımızı kazanmadan şaşkın bırakmaya neden olurlar. Onlar ne kişidirler ne de karakter; onlar imgedirler. Göngora'nın dünyası ne insan hırslarının tiyatrosudur ne de tanrıların savaş ve aşklarının; estetik bir dünyadır ve sözcüklerden eğirilmiş yaratıkları düşüncelerdir, gölgelerdir, parıltılardır, yanılsamalardır, tapınılacaktır ve kısa ömürlüdür. Ki-

tap kapatıldığında geride ne kalır? Şekil ve sureti dile çevrilmiş bir doğa. Güzellik.

Góngora'nın etkisi uçsuz bucaksızdır. O, sözlüğümüzü genişletti ve bize görmesini öğretti, alışılmışın dışında ve tensel yolla gördüğümüzü birleştirmeyi öğretti; ama bize insanın görünümünü ya da bu dünyanın ve öte dünyaların görünümünü vermedi. Bize *bileştirmesini*, sözcüğün tam anlamıyla değişik şeylerle bir bütün oluşturmasını, öğretmedi. O, yaygın olarak taklit edildi, ancak bu etki Sor juana Inés de la Cruz'un *Primero sueño*'su bir kenara büyük bir eser üretmedi. Meksikalı kadın şair tarafından yazılan şiir Góngoracıydı, ama aynı zamanda da Góngora ve estetiğinin olumsuzlamasıydı: İnsan ruhunun evrenin genişliğinde kayboluşunun görünümüydü. *Primero sueño*, başlangıcıyla, karmakarışık gelişimi ve ani, beklenmedik sonuyla, gerçek bir kaplamlı şiirdir.

On altıncı ve on yedinci yüzyıllarımızın şiirlerinde ona benzeyen bir şey yoktur. O zamanın İspanyol şiirinde, yalnız bir sütundur. Bilme edirninin ve bilginin sınırlarının şiiridir. Benzer görünümleri ve saplantıları bulmak için Mallarmé'nin *Un coup de dés*'ine ve onun torunlarına gidilmelidir.

Birden fazla yolla on sekizinci yüzyılın mirasçıları ve takipçileri (onun hoşgörüsünü ve görgü kurallarını unutarak daima vefalı olunmamıştır) olduğumuz halde, o şiirsel olarak bize on altıncı ve on yedinci yüzyıllardan daha uzaktır. On sekizinci yüzyılda, modernite kesin olarak var oldu, ama modern şiir değil. O yüzyılın kaplamlı şiirlerinin nitelikleri, bizim Romantiklerin ve Sembolistlerin şiirlerinde sevdiklerimizin karşıtıydı. Örneğin Alexander Pope'nin *Essay on Man*'ı özgün bir denemedir; berrak, sanatlı, tarif ve titiz

olarak bileştirilmiş; bu şiir, acaba, övgüye değer dize kurma tekniğine rağmen düzyazı olarak yazılamaz mıydı? Diğer yandan Milton'un diluzluğu bize cıvıldar ve onun uzun ve karmaşık tümceleri şaşırtır bizi; ve bölümü bitirmeye yakınken ani bir tinsel perspektif gözlerimizin önüne serilir ve bizi büyüleyerek sıkıca kavrar. Sanki gerçeğin inerek kapanan perdesi yırtılır ve *öteki tarafı* görebiliriz. Blake, Milton'un gerçek bir şair olarak farkında olmadan Şeytan'ın yanında yer aldığını söylüyor. Ondan beri de Şeytan Prometheus'un özgecil kahramanlığına katılan bir biçime dönüşmüştür, meydan okumasına ve özgürlük sevdasına. Şeytan; bozgunculuk ve ironi, düşüş ve melankoli. Ve günahlarımızdan kurtulma vaadi. Düşen Prens —Lucifer, sabah yıldızı, karanlığı parçalayan meşale taşıyıcısı— Romantikleri ve onların izleyicilerini büyülemiştir. Victor Hugo'nun *La fin de Satan*'ında asi melek sonsuz düşüşünde tüy döker. Tanrı'nın gözü değdiğinde, tüy özgürlük meleğine dönüşür.

Romantizm kaplamlı şiiri, mimarisini ve konusunu olduğu kadar temelini de, adamakıllı değiştirdi. Romantizm alegoriden aşağı kalmayan bir yenileşmeydi. Öncelikle, şiirin öznesi olarak öznel bir öğe sundu, şairin Ben'ini, gerçek kişisini. Ikinci olarak, şarkıyı öykünün kendi yaptı. Bununla şarkının öykünün şarkısı olduğunu; şiirin konusunun da şiirin kendisi olduğunu kastediyorum. Ya da Machado'nun özdeyiş haline getirdiği gibi: Öykü söylenir, ezgi anlatılır. Anlatmak aynı anda ilişkilendirmek ve koşukla ifade etmektir: Ben öykünün şarkı haline gelmesini aktarıyorum ve ben şarkının öyküyü anlattığını söylüyorum. Romantik şiirin öznesi şarkı, şarkıcı; şiir ve şairdir. *İlahi Komedya*'da, kahraman bir yarı—tanrı değil ama bir günahkârdır: Floransah şair Dante Alighieri'dir, o, gerçek bir kişidir ama aynı zamanda düşen bir adamın alegorisidir de. Byron'un Don Ju-

an'ının öznesi Sevillalı efsanevi çapkın değil, şairin ta kendisidir. *Don Juan*, Byron'un bir alegorisi değildir; o simgesel bir maskedir, bir şahıstır. Byron hem Byron'dur hem de kendisini aşan bir yansımadır; özgür, asi şair. Ilkörneğin yersel yansıması, tinsel ve gövdeli kopyasıdır: Şeytan, özgürlük meleği.

Simge, alegorinin ters yönünde işler. Blake, içinde beti olarak Milton'un bulunduğu epik–simgesel bir şiir yazar, ama Blake'nin Milton'u aslında Blake'nin ta kendisidir, ki o şiirsel imgelemin insani kendini gösterimidir. Blake'ye göre, imgelem, şair yardımıyla, "belleğin çocukları"nı (Greko–Romen şiiri) "esinin çocukları"na (yeni çağın şiiri) dönüştürme görevine sahiptir. Blake'nin Milton'u "sonsuz enerji"nin (Şeytan) canlanmasıdır, bir alegori değildir; o yeni şairin *simgesidir*. Yeni şiirin amacı "Vergilius, Ovidius ve öteki putperestlerin, kılıç kölelerinin saptırılmış yazıları"nın taklidine bir nokta koymaktır. Blake'nin Milton'unda, şairin şiiri ve şiir (sanatının) şiiri bitiştirilmiştir.

Hemen hemen tüm Romantik şiirlerde bu iki ırasal özelliği, süreklı olarak simgesel biçimde bulmak zor değildir. Hölderlin'in *Hyperion*'u, Shelley'in *Adonais*'i, Coleridge'nın *The Rime of the Ancient Mariner*, *The Prelude*'de, bu iki öğe doğrudan doğruya ve kesin olarak görünür. Wordsworth bize, şair Wordsworth'un düşsel çocukluğundan olgunluğa yol alışını anlatır. Gerçek yaşam bölümleri atlanmamıştır gerçi, ama bu bir özgeçmiş değildir. *The Prelude*'nin gerçek kahramanı şiirsel imgelemedir; bir çocukta nasıl doğduğu, sönmesi ve kaybolayazması; ve olgun şairin onu, doğa ve insan toplumunu düşünmesi yoluyla, yaşama geri döndürmesidır. Bu, ikili bır eylem tarafından canlandırılan bir şiirdir: Olgunluğa geçiş aynı zamanda çocukluğa da dönüştür.

Şiirin konusu ruhbilimsel ve felsefi ve her şeyin üzerinde, şiirsel ve dinidir; çocuğun gözlerini yeniden kazanmak. Saf bilginin geri istenmesidir. Şairin şiiri ile şiirin şiiri bir olur.

Sembolizm, Romantik şiirin iki büyük temasını ele aldı, şairin şiir (sanatı) ve şiirin şiir (sanatı), bu iki kutup arasında Sembolizm bir başka Romantik mirası açıkta bıraktı; ironi ve analoji arasındaki diyalogu. Zamanın farkında olunması ile evrensel örtüşümün görünümü arasındaki. Baudelaire'deki uyumsuzluk halinde biten bir diyalog. Sembolist şiir bir başka değişim sundu ki bu gerçekten köklüydü: Kısa şiirin estetiğini kaplamlı şiire uyguladı. Sembolist şiir açıklamalardan hoşlanmaz; anlatmaz, hatta demez, önerir. Şarkısı sessizlikle sınır oluşturur. Kaplamlı şiirin öğelerinden biri de gelişimin sürekliliğidir, yani, bileşiminin doğrusal doğasıdır; bölüm bölümü takip eder, her biri bir öncekine ve bir sonrakine bağlanır, kopma ya da kırılma olmadan. Sembolist şair bu sürekliliği yok etmiştir; o, durağa ve uzaya değer verir. Sembolist bir şiir bir parçalar takımadasıdır. Gelişim atomize edilmiştir. Romantik şiirin parçalarının aksine sözlü bir zincir ile değil ama sessizlik, benzerlik ve renklerle bileştirilmiştir. Arasızlığın üstü kapalıdır, belirgin değildir. Son olarak Sembolist ile yoğunun karşılaşmasıdır; kaplamlı şiir kuvvetli hareketlerin dizisi haline gelmiştir.

Yeni şiirin en iyi örneği *Un coup de dés*'ti, konusu şiir yazma edimi olan ilginç bir şiirdir. Ancak daha önce denenmemiş bir şiirdi; mutlak bir şiirdi. Şiir hakkında bir şiir değil, şiir hakkındaki şiirdi. Bilme ediminin şiiri olan Sor Juana Inés de la Cruz'un öznesi onda yeniden ortaya çıkar, uç noktaya taşınır. Yanıtı da eşit düzeyde olumsuzdu: Şiir hakkındaki şiir, şiir hakkında bir şiirdi. Şimdi yazmakta ol-

duğum dışında kaybolmaya yazgılanmış bir dilde başka bir şiir yoktur. Böylece Hölderlin'in şiirinin şiiri ve öteki Romantikler onun eleştirisinde ve olumsuzlamasında doruğa ulaştılar; aynı şiiri yazmaya lanetlenmiştik ve bu evrensel şiirin her bir versiyonu tikel ve görecelidir. 1866'da Mallarmé'nin Hegel'in düşünce dizgesini keşfettiğindeki duygusu iyi bilinen bir gerçekti. Filozof ve şair arasında kuşkulanılmayan bir yakınlık vardır: Her ikisi de hareket noktası olarak varlığın ve yokluğun temel denklemini alır.* Hegel'e göre, eytişim tam ve son doğrulamasına kadar varlığın çeşitli halleri arasında aracılık etmeye yazgılıdır. Bu düşünce Mallarmé'nin, şansı (dil) mutlak bir sayıya (şiir) indirgeme hırsına denk düşer. Kibirli Hegel'inkinin acıklı karşıtı olan bir duruma ulaşır —ve bu açıdan Mallarmé'nin alçakgönüllülüğü bilgeliktir aynı zamanda— ve "belki"den biraz fazlasını söyleyerek sona erdirir. Şiirsel zar kupası şansı ortadan kaldıramaz, mutlak sayı yoktur. Eğer olsaydı, bilinemez ve dışa vurulamazdı. Her bir şiir, her bir sayı bir anlık mutlaktır. Ilımlılık ve kahramanlık dersidir. Kant'ta üstü kapalı olarak bulunan bir dönüştü, Mallarmé bunun farkında olmasa bile. Gerçek modernitenin kurucusu olan Kant haklı olarak "yanılsama felsefesi" dediği eytişimin hezeyanlarına karşı bizi uyaran ilk kimsedir.

Walt Whitman öteki uçtadır. Onun sıra dışı modernitesi hakkında fikir sahibi olmak için *Song of Myself*'in basım tarihi anımsanmalıdır. 1855. Avrupa ve Amerika'da o zamanda neler yazıldı? Mallarmé'nin şiiri yaklaşık yarım yüzyıl sonra ortaya çıktı, 1897'de. Ancak bu iki şairi bir tarih-

---

* Hindu düşüncesinde, özellikle de Nagarjuna Budizm'inde de bulunulabilecek bir düşünce.

ten fazlası ayırıyor; eserleri —tamamlayıcı olduğu halde— yirminci yüzyıl şiirinin izleyeceği yolun tersine yönelir. Whitman şairin Romantik temasını şiirin öznesi olarak ele alır. Aynı zamanda bu geleneği kökten değiştirir. Bize, Hölderlin'in *Hyperion*'unda ya da Byron'un *Childe Harold*'unda olduğu gibi efsanevi bir kahramanın —ki şair kendini onun bedensel yapısının ardına gizler— öyküsünü anlatmaz. Ne de Wordsworth'un *The Prelude*'si tarzında bir şiirsel biyografi yazar. *Song of Myself* şiirsel bir anlatış değil; ama, şiirsel bir genişlemedir. Whitman yaşamının değişikliklerinden ya da kendisinden bahsetmiyor. Şair *siz*, *o* ve *biz* olan bir *Ben*'den söz eder. O, birçoğun arasında birdir ve tek bir varlıktır; yaya bir gezginci ve bir kozmostur. Şarkının zamanının da eşi görülmemiştir, çünkü o ne mitsel bir geçmiş ne de zamansal olmayan bir şu andır. Kapalı bir şu andır, 1855'tir ve tümüyle tarihsel olmayan bir şu andır: İnsanoğulları insan olduğundan beri, her gün gelen ve giden, burası ve şimdidir. Whitman zamanın ilkörneksel doğasını efsanevi geçmiş yoluyla değil ama şu andaki ana dalma yoluyla yeniden kazanır. Şimdi ne meydana geliyorsa, her zaman meydana gelecektir.

Şiirin biçimi de Mallarmé ile karşıtlık içindedir. Her ikisi de uyaktan kaçınır, ama Mallarmé'nin vezni başlangıcından beri —dizelerin sayfalardaki düzeni, açık aralıklar ve değişik harfler— görselken, Whitman'mki sözlüdür; görmediğimiz ama işittiğimiz bir şeydir. Şiirin özüne dönüştür; ifade edilen sözcüğe. Mallarmé gizliliği, sessizliği, boşlukları çok över; dili yazı kaynaklı ve enfestir. Whitman'ın dili konuşulandır ve taşkınlıkları yapmacıklıktan değil ama vaizlik ve jestlerinden ileri gelir. Coşkunluğunda, şair her şeyi söylemek ister. Aynı zamanda çocukça ve kozmik bir neşe ile birlikte can sıkacak kadar uzun sıralamaya kapılarak hem

kazanır hem kaybeder; sır paylaşımından, dostça itiraza, kehanete uzanır. *Ben*'i göğe çıkarırken, *bizi* göğe çıkarır. Demokrasisi, özgürlükçü, eşitlikçi ve kozmiktir. Düşman kuvvetlerin uzlaştırılması üzerine bir şiirdir; gövde ve tin, şu an ve geçmiş, *Ben* ve *sen*, ak ve kara, kadın ve erkek, yüksek ve alçak. *Song og Myself* bağımsız topluluğun kuruluşu, insanların insanlarla, insanların şeylerle —ister yıldız veya fare, ister kaplanlar veya lokomotifler, ister ağaçlar veya soneler olsun— kardeşliğinin şarkısı olarak sona erer. Mallarmé; evren yüzeyindeki yalnız şairin şarkısıdır. Whitman; eşitlerin özgür topluluğunun kurucu şarkıcısıdır. Bu iki şairle bir modernite sona erer —Romantik şiir, Sembolizm— ve bir başkası başlar; bizimki.

Mexico City, 1976

KIRIK VE YAKINSAMA*

"Yinelediğimi söylüyorsun
Daha önce söylediğim bir şeyi.
Yine söyleyeceğim.
Yine söyleyeyim mi?"

T.S. Eliot

* Bu metin 1986'da Universidad Menéndez Pelayo (Santander)'de yaz okulu derslerinden birinde ve daha sonra 1989'da Collége de France ve University of Utah'da (Tanner Dersleri) okutuldu.

Modernite ve romantizm

Araştırmayı istediğim konu, ilişkileri açık olmaktan uzak olan, şiir ve modernitedir. Bu yüzyılın son yıllarındaki şiir, Romantizm'den bugünün avant-garde'sine modernite hareketlerinin mirasçısıdır, ama aynı zamanda onların reddedilişidir de. *Modernite* sözcüğü ile anlatılmak istenen şey de açık değildir. Karşılaştığımız bu güçlük sözcüğün bulunmaz ve daima değişen doğasıdır. "Modern" olan kendinden süreksizdir; "çağdaş" adlandırdığımız anı yok eden bir niteliktir. Çağlar ve toplumlar kadar moderniteler ve ilkçağlar vardır: İskender Amenhotep IV ile kıyaslandığında olduğu gibi, Aztekler de Olmeklerle kıyaslandıklarında moderndirler. Rubén Darío'nun "Modernist" şiiri Ultraistlere göre antiktir ve Fütürizm şimdi bizi bir yadigârdan ziyade bir estetik olarak çarpar. Modern Çağ pek yakında yarının ilkçağı olacaktır. Etiketin hem ikiz değerli hem de geçici olduğunu bildiğimiz halde, bir an için kendimizden sıyrılmalı ve Modern Çağ'da yaşadığımız gerçeğini kabul etmeliyiz.

Bu *modernite* sözcüğü ile neyi kastediyoruz? Ne zaman başladı? Kimisi Rönesans, Reform ya da Amerika'nın keşfiyle başladığına inanıyor; kimisi ulus-devletlerinin ya da bankacılık kurumunun doğuşu, ticari kapitalizmin yükselmesi ya da kentsoyluluğun türemesi ile ortaya çıktığını iddia ediyor; diğerleri de on yedinci yüzyılın bilimsel ve felsefi devrimlerinin, ki onlarsız ne teknoloji ne de endüstri olurdu, üzerinde duruyor. Her görüşün ona bıraktığı bir şey var. Kendi başına her biri yalnızca kısmen doğrudur; birlikte tutarlı bir açıklama oluştururlar. Belki de bu yüzden pek çok kültür tarihçisi on sekizinci yüzyılı himaye etme eğiliminde; yalnızca bu değişim ve yenileşmeleri miras olarak aldığından değil ama günün birinde bizim olacak olan pek çok niteliğin bilinçlice farkında olduğundan dolayı. O çağ, bugün içinde yaşadığımız çağın bir habercisi miydi? Hem evet hem hayır. Bizimkinin o büyük yüzyılın düşüncelerinin ve görüşlerinin çarpıtıldığı bir çağ olduğunu söylemek daha yerinde olur.

Modernite, dinin, felsefenin, ahlakın, hukukun, tarihin, ekonominin ve siyasetin bir eleştirisi olarak başladı. Eleştiri en ayırıcı özelliği, alameti farikasıydı. Modern Çağ'ın sunduğu her şey, araştırma yöntemi, yaratma ve eylem bağlamında, eleştirinin emeği idi. Modern Çağ'ın anahtar kavramlarının -evrim, devrim, özgürlük, demokrasi, bilim, teknoloji- kaynağı eleştiridir. On sekizinci yüzyılda akıl dünyanın ve kendisinin eleştirisine yöneldi; bundan dolayı klasik usçuluğu ve onun sonsuz geometrilerini kökünden değiştirir. Kendisinin bir eleştirisidir; akıl, onu Varlık, İyi ya da Doğru ile eşanlamlı kılan muazzam yapıları reddetti. Düşünce Han'ı olmaktan çıkıp bir patika ve bir keşif yolu oldu. Metafiziğin ve onun geçirmeyen doğrularının bir eleştirisidir: Hume ve Kant. Dünyanın, geçmişin ve şu anın bir

eleştirisidir; kesinliklerin ve geleneksel değerlerin bir eleştirisidir; kurumların ve inançların, Taht'ın ve Sunak'ın bir eleştirisidir; örflerin, tutkuların, duyarlığın ve cinselliğin bir eleştirisidir: Rousseau, Diderot, Choderlos de Laclos, Sade. Gibbon ve Montesquieu'nun tarihsel eleştirisi: Çinli'de, İranlı'da, Amerikan yerlilerinde *öteki*'nin keşfidir. Astronomi, coğrafya, fizik ve biyolojide perspektif değişimidir. Sonunda tarihsel olaylarda beliren bir eleştiridir: Amerikan Devrimi, Fransız Devrimi, İspanyol kolonilerinin özgürlük hareketi (Öteki yazılarımda belirttiğim nedenlerden ötürü, İspanyol ve Portekiz Amerikası'ndaki özgürlük için yapılan devrimler hem siyasi hem de toplumsal olarak başarısızdı. Bizim modernitemiz eksiktir; ya da daha kesin olarak o tarihsel bir melezdir.)

Modern tarihin kökleri olan, bu büyük devrimlerin, on sekizinci yüzyıl düşüncesi tarafından esinlenmesi rastlantı değildir. Toplumsal reform tasarıları ve bol miktarda ütopya üreten bir çağ idi. Bu ütopyaların on sekizinci yüzyıl mirasının en az uygun yanı olduğu söylenirdi. Ancak onları ne hesaba katabiliriz ne de lanetleyebiliriz; onlar adına nice cinayetler işlendiği halde, hemen tüm insaniyetperver eylemleri ve Modern Çağ'ın düşlerini de onlara borçluyuz. On sekizinci yüzyıl ütopyaları gelecek iki yüzyılın tarihini harekete geçiren büyük bir mayadır. Ütopya eleştirinin ters yanıdır ve yalnızca bir eleştiri çağı böyle rüyaların mucidi olabilir. Eleştirel tinin yıkımlarından kalan boş yerler çoğunlukla her zaman ütopyacı yapılar tarafından doldurulur. Ütopyalar usun rüyalarıdır; etkin olana, devrimlere ve yeniden yapılanmalara dönüşen rüyalardır. Ütopyaların önemi Modern Çağ'ın bir başka özelliğidir. Her çağ zamanının görünümüyle tanımlanabilir ve bizimkinde devrimci ütopyaların sürekli varlığı geleceğe verdiğimiz ayrıcalıklı yere tanıklık eder.

Geçmiş şu andan daha iyi değildi; mükemmeliyet ardımızda değil, önümüzde yatıyor. Terk edilmiş bir cennet değil ama günün birinde kolonileşmemiz gereken bir bölgedir, bir gün inşa etmemiz gereken bir kent olmalıdır.

Hıristiyanlık, zamanın eski Greko–Romen çevrimsel görünümünün yerine, başı ve sonu olan, Adem ve Havva'nın düşüşünden Kıyamet Günü'ne kadar süren, doğrusal, sürekli ve tersine çevrilemez bir zamanı koydu. Bu ölümlü ve tarihsel zamanın karşıtı, doğaüstü, ölüme ve değişime dayanıklı, bir başka zaman vardı: Sonsuzluk. O halde evrensel tarihin en gerçek kesin anı, Günahların Affedilmesidir. İsa'nın inişi ve kurban edilişi. Sonsuzluğun dünyevilik, insanın arasız ve ölümlü zamanının ötenin zamanı ile –ki sonsuza dek kendiyle özdeştir, ne değişir ne de geçer– kesişimini sunar. Modern Çağ, Hıristiyan Sonsuzluğu'nun eleştirisiyle başladı ve ona bir başka tür zamanın görünümü ile eşlik etti. Bir yandan, başlangıcı ve sonuyla, Hıristiyan sonlu zamanı hemen hemen doğanın ve tarihin evriminin sonsuz zamanı olmuştu, geleceğe her zaman açık olan bir zaman. Diğer yandan, modernite Sonsuzluğun değerini düşürdü; mükemmeliyet öteki dünyada değil bu dünyada yatan bir geleceğe aktarıldı. Hegel'in ünlü imgesiyle, usun hilesi şimdiki zamanda çarmıha gerildi. Hegel, tarih İsa'nın çarmıha gerildiği yer, Hıristiyan hikmetinin tarihsel eyleme dönüştüğü yerdir, diyor. Mutlak'a giden yol zamanın aracılığı ile yolculuk eder, zamandır. Değişim ve devrim, insan adımının geleceğe ve onun cennetlerine doğru olan canlanmasıdır.

Romantizm ve modernite arasındaki ilişki bir zamanlar çocukça ve ihtilafla parçalanmıştı. Romantizm Eleştiri Çağı'nın çocuğuydu ve değişim onun doğumundan sorumluydu ve kişiliğinin işaretiydi. Romantizm yalnızca sanat ve ya-

zın alanında değil; imgelem, duyarlık, beğeni ve düşüncelerde de değişimdi. Romantizm bir ahlaktı, bir kösnüydü, bir siyasetti, bir giyinme tarzı, bir yaşam ve ölüm biçimiydi. Asi bir çocuk, Romantizm ussal eleştirinin bir eleştirisiydi. Kökenlerini, zamanını, tarihöncesini, tarihsel zamana tercih etti; ütopik gelecek yerine tutkuların, aşkın ve bedenin kaçınılmaz şimdiki zamanını tercih etti. Romantizm modernitenin büyük olumsuzlamasıydı, on sekizinci yüzyıl eleştirel, ütopik ve devrimci usunca düşünüldüğü üzere; ama modernitenin içinde kalan bir olumsuzlamaydı. Yalnızca Eleştiri Çağ'ı böyle tümden bir olumsuzlamayı üretebilirdi.

Romantizm, modernite ile birlikte yaşadı, yalnızca ona karşı gelmek için tekrar tekrar onunla birleşti. Bu karşı gelişler pek çok biçim takındılar ama kendilerini yalnız iki şekilde belirttiler; analoji ve ironi. Analoji ile "bir örtüşmeler dizgesi olarak evrenin görünümü ile evrenin eşi olarak dilin görünümünü"* kastediyorum. Bu, on altıncı ve on yedinci yüzyılların çeşitli Hermetik gelenekleri yoluyla Rönesans Neoplatonizmi'nin özenerek yeniden düzenlediği ve yaydığı çok eski bir düşüncedir. On sekizinci yüzyıl felsefi ve uçarı topluluklarını besledikten sonra, Romantikler ve takipçileri tarafından ele alınıp çağımıza ulaşmıştır. İlk Romantikler'den Yeats'e, Rilke'ye ve Sürrealistlere modern şiir geleneğinin merkezidir, ancak yeraltındadır. Bu evrensel örtüşme görüşü ortaya çıktığında, aynı zamanda düşman kardeşi olan ironi de ortaya çıkıyordu. İroni, analojiler dokusundaki yırtık, örtüşmeler akımındaki bir kesintiydi. Analojiyi yelpaze gibi düşünürsek, açıldığında bununla onun, mikrokozmos ile makrokozmosun, yıldızlar, insanlar ve kurtlar arasındaki benzerliği ortaya çıkarır ve ardından ironi bu yelpa-

---

* bkz. *Los hijos del limo.*

zeyi yırtar. İroni dinletiyi bozan ve onu kakofoniye çeviren uyumsuzluktur. İroni pek çok ada sahiptir; aykırılık, istisna, Baudelaire'nin dediği gibi *tuhaflık*. Sözün kısası o, en yıkıcı kazadır; ölüm.

Analojinin belirli bir yeri vardır, mitte bütünsel bir rol oynar; özü, ritim, görünüş ve kayboluşların çevrimsel zamanı, ölümler ve dirilmelerdir. İroni, imgelem krallığına ve duyarlığına karşı eleştiri akımıdır. Zamanı hem insanların hem de tanrıların ölümsüzlüğüne giden doğrusaldır. (Tanrı'nın ölümü teması Romantiklerin ilk metinleri olarak modern bilinçte ortaya çıktı.)* Karşılıklı bir karşı geliştir; analoji tarihin doğrusal zamanının ve ütopik geleceğin azizleştirilmesinin yerine mitin çevrimsel zamanını koyar; ironi, sırayla, kazaya düşmeyi, tanrıların ve mitlerin çokluğunu, Tanrı'nın ve yaratıklarının ölümünü onaylamak için mitsel zamanı dilim dilim keser. Romantik şiirin ikiz belirsizlikleri: Birincisi, devrimciydi, yüzyılın devrimleriyle değil onlara rağmen var oldu. İkincisi, yalancı dindarlığı hiçbir Hıristiyan zümrenin sözünü dinlemedi. Romantizm'den Sembolizm'e modern şiir tarihi doğumundan bu yana onu oluşturan iki ilkenin, analoji ve ironinin, çeşitli görünümlerinin tarihidir.

Modernite ve avant-garde

On dokuzuncu yüzyıl modernitenin doruğu olarak görülebilir. On sekizinci yüzyılda eleştiriden doğan ve tartışma değeri olan —demokrasi, devletin ve dinin ayrılması, soylulara tanınan ayrıcalıklara son verilmesi, inanç, görüş ve dü-

---

* Jean Paul (Richter). Ayrıca bkz. *Los hijos del limo*, 3. bölüm

şünce özgürlüğü– düşünceler, on dokuzuncu yüzyılda hemen hemen tüm Avrupa ulusları ve Amerika tarafından paylaşılan ilkeler haline geldiler. Batı, sınırlarını genişleterek ve üstünlüğünü kabul ettirerek yayıldı. Ancak geçen yüzyılın sonunda uygarlığımızın büyük merkezlerinde derin bir sıkıntı hissedildi, bu sıkıntı inanç ve değerler dizgeleri kadar toplumsal, siyasi ve ekonomik dizgelere de etki etti. Modernitenin doğuşunu, doruğunu ve buhranını içeren döngüyü Modern Çağ diye adlandırabiliriz. Son evre olan buhran çağdaş dönemdir, ama süresi –ki yaklaşık bir yüzyıldır sürüyor– bu terimin yerinde olup olmadığı konusunda endişeye sevk etti. Bu başlığa yönelirken değişimden kaynaklanan –gerileme, çöküş, alacakaranlık– sözcükleri de aynı şekilde uygun değildir. Buhran da aşırı kullanım sonucu zayıflatıldı. Ne ad verirsek verelim bu yüzyılın başlangıcında başlayan dönem ötekilerden modernitenin temelini oluşturan değerler ve düşüncelerin belirsizliği ile de ayırt edilebilir. Bu evrensel buhranın ilk izleri geçen yüzyılın sonunda göründü ve 1910'dan itibaren de acımasızca berraklaştı. Bunları anlatmaya bir gerek görmüyorum. Şimdilerde uzun bir zamandır toplumbilimcilerin, astrologların, rahiplerin, ekonomistlerin, kâhinlerin, psikanalizcilerin, gazetecilerin ve toplumumuzun hastalıklarını telkin ile tedavi eden diğerlerinin gözde konusu olmuşlardır.

Modern çağın doğuşu o büyük kıyamet ve büyük sapkınlık olan ulusçuluğun filizlenişidir. Geçen yüzyılda ulusçuluk kocaman bir canavarlık kazandı, devletin dini haline dönüştü. Bu sırada, Marx'ın da ironik bir şekilde ortaya koyduğu gibi, kentsoylu demokrasisinin gerici eleştirisi –akılcılık, yabansıllık, şüphecilik, hazcılık– kendisini özlemle kapitalizm–öncesi toplumlara ve onların "saf ilişkileri"ne bağıtladı. İlerlemenin günahlarına karşı olan bu vaazlarda; endüst-

ri, zevk ve sanat düşkünü zeki Mammon ve şüpheci Şeytan'ın saldığı eski Hıristiyan korkusunun yankıları vardı. Siyasi görüntünün öteki ucunda, ama eşit bir tutkuyla, devrimciler —hepsinin üzerinde anarşistler— devletin ve aile, mülkiyet, yasa gibi toplumsal kurumların baskıcı doğasını açıkça suçladılar. Buhranın ilk aşamasında Marksist sosyalizm eleştireldi ama yıkıcı değildi; İkinci Enternasyonal emekçilerin haklarını artırmak için çok didindi ama bağlarını endüstrileşmiş ulusların yerleşik kurumlarıyla sürdürdü.

Yirminci yüzyılın ikinci on yılında toplumsal kurumların buhranı uluslararası siyasetin buhranı haline geldi ki, bu da Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesine neden oldu. Bunu izleyen devrimler gezegenin çehresini değiştirdi. Marksizm, —ya da daha kesin olarak söylersek onun otoriter versiyonu olan Leninizm— bir dünya gücü haline geldi. Üçüncü on yılda, çeşitli adlar altında ve çelişen ideolojilerle yeni bir gerçeklik olan bürokratik totaliter devlete hayat verdi. Bu işlem yüzyılın geri kalan bölümünde de her yerde sürdü. Demokratik bir dizgeyi sürdüren devletler bile, dev kapitalist konsorsiyumlarında, emekçilerin sendikalarında, devlet teknokrasisinde, bürokratik egemenlik örneğine öykündüler. Bu yüzyılın başında pek az kimse zamanın, özgürlükçü ve devrimci olan, iyiliksever emellerinin, elli yıl sonra yeni bir buyuruculuk olarak yozlaşacağından kuşkulanmıştı.

Kamusal yaşamın buhranı bilincin de buhranı idi. Ailenin ve erkek egemenliğinin, cinsel ahlakın, okulların, kiliselerin, inançların ve değerlerin bir eleştirisiydi. Ucu bucağı olmayan teknolojik kazanımların yanında Batı'nın büyük yönlendirici ilkesi ve onun en önemli düşünsel miti olan ilerlemeye karşı kuşkular oluşmaya başladı. Yüzyılın ilk yarısında hüküm süren tinsel durum, eylemsizlik ile zorbalık,

kökten kuşkuculuk ile içgüdüsel inanç, aşırı anlıkçılık ile kan dökme tapıncı arasındaki şiddetli salınımlar, pek çok kez anlatılmıştır ve ben burada onları yeniden betimlemeyeceğim. Yalnızca bu salınımların, aynı şekilde, kesinlikleri sorgulayan bilimlerdeki kutsanmış bazı temel keşiflere denk düştüğünü belirtmek isterim. Öklitçi olmayan geometri, kuantum kuramı, görelilik, dördüncü boyut. Bu gelişmelere son zamanlarda moleküler biyoloji ve genetik de eklendi. Eğer kocamış bir anlak buharlaşırsa, kimyasal bir tepkimeden başka bir şeye dönüşmezse, kocamış madde de eşit şekilde kütlesini kaybeder, zaman—uzayda saf enerji şeklini alır, sonsuz olarak genişleyen ve sonsuz olarak kendisine geri dönüşen bir gerçeklik olur. Eğer madde atomlara ve zerreciklerin zerreciklerine bölünebiliyorsa, bilinç adına ne söyleyebiliriz? Bilinç insanın köşe taşı olmayı bıraktı. Bazıları için, yeni kendiliklerin savaş tiyatrosu haline geldi; kendilikler belki de Rönesans psikolojisinden daha az aldatıcı değillerdir; bilinçaltı, id, libido, süperego. Diğerleri için, düşünce ve duygu, şimdi, psikolojik ve kimyasal kombinasyonların ürünlerinden başka bir şey değildirler. Aile, fanteziler için fidanlığa dönüştürüldü ve Oedipus'un suçu, daha önce, ilk günaha atfedilen evrensel ünü üzerine aldı: İnsan türünün başlıca işareti, onu öteki tüm türlerden ayıran bir özellik.

Sanat ve yazın gerçekliğin temsilidirler. Ancak gerçekliğin kendisi, bu yüzyılda, imgeselin sıfatlarını elde etti; tehditkâr, aşağılık, tutarsız, fantastik hale geldiler. Sandalye bizim gördüğümüz sandalye olmayı bıraktı; o artık görünmeyen güçlerin, atomların, parçacıkların bir yapısıdır. Yalnızca yeni fizik özdeksel nesnelerin sağlamlığını baltalamadı, öteki uzamların olanaklarını genişlettiler. Yeni bir kavram doğdu, yazarlar ve ressamların sonsuz didinmelerinin özne-

si ve ilk avant–garde'nin merkezi miti olan; zaman–uzay. Psikanaliz, yalnızca sonra, gelecek kuşakta –Sürrealistlerinkinde– şairleri ve ressamları etkiledi. Ondan bu yana, *Ben*'in ve nefsin görünümü pek derin değişimler geçirdi ve bununla sanatçıların dili bilincin ve duyuların süreksizlik ve kesikliklerini anlatmayı arzuladı.

Sembolizm kendini içreksel bir dil ile birleştirdi. Evrenin gizeminin tapıncı; gizli bir dinin baş rahibi olan şairin bir tapıncıdır. Yeni şairler bu dilin ironi ve yavanlığına karşı koydular. Sembolizm ışık–gölge oyununu yüceltti; kolayca fark edilmez gölgelemeleri kendisinin en yüksek değeri olarak kabul eden kapalı bir sanattı. Yeni sanat sokaklara çıktı; keskin kontrastların ve hayvanca karşıtlıkların şiiridir o. Sembolizm, ötesi için bir nostalji ifade etti, olanaksız bir geçmişte yerleşmiş bir öte ya da bizzat olanaksız bir *hiçbir yer*. Yeni şiir anı kutladı, şu anı: Gözlerin gördüğü, ellerin dokunduğu. Baudelaire'nin şehri havagazı ışığı ve onun bir insan bilinci kadar çapraşık olan yansımalarının, dolambaçlı sokakları ve onların fuhuş, suç ve tenha umutsuzluklarının geçit törenlerini aydınlattığı bir kentin gece manzarasıdır. Ama modern şairlerin şehirleri kalabalıkların, parlakça aydınlatılmış reklamların, tramvayların ve otomobillerin şehridir, o her gece kendisini bir elektrik bahçesine dönüştüren bir şehirdir. Ama bu modern şehir Baudelaire'ninkinden daha az korkunç değildir: "Şimdi kalabalığın arasında yalnız çiftler halinde yürüyorsunuz / Ve böğüren otobüs sürüleri kuşatıyor sizi / Aşkın ıstırabı kavrıyor sizi boğazınızdan."*

---

*Guillaume Apollinaire, "Zone," 1912.

Romantik kahraman özgürlük savaşçısına dönüşen ya da ıssız bir gölün kıyısında, yüce tefekkür içinde kaybolmuş bir serüvenci, bir korsan, bir şairdir. Baudelaire'nin kahramanı şehre düşmüş bir melekti; karalar giymiş ve onun havı dökülmüş elbisesi şarap, yağ ve çamurla lekelenmişti. Apollinaire'nin kahramanı gülünç ve dokunaklı, kalabalıkta kaybolmuş hemen hemen bir serseri, bir kent külhanbeyidir. Betisi daha sonra Charlie Chaplin'de, Mayakovski'nin *Pantolonlu Bulut*'unda ve Pessoa'nın *Tütün Dükkânı*'nda canlandırılmıştır. Gizli güçlere sahip zavallı bir şeytandır, bir palyaço ve büyücü. Böyle karakterler yeniydiler ama aynı zamanda da Romantizm'in doğrudan doğruya torunlarıydılar.

Her ne kadar insan serüveni —tutkuları, delilikleri, aydınlanma anları— yeni şiirde ortaya konsa da muhatabı değişti. Eski doğal dünya; koruları, vadileri, okyanusları ve canavarların, tanrıların, cinlerin ve diğer harika varlıkların oturduğu dağlarıyla gözden kayboldu. Onun yerinde soyut şehir ve eski anıtların ve saygıdeğer açık alanların arasında makinelerin korkunç yeniliği göründü. Gerçekliğin bir değişimi, mitolojinin bir değişimi. Geçmişte, insanlar evren ile konuşurlardı ya da öyle yaptıklarını zannederlerdi; o yanıt vermediyse de en azından onların aynasıydı. Yirminci yüzyılda mitsel konuşmacı ve gizemli sesler yitip gitti. Her bir insan devasa şehirde yalnızdır, yalnızlığını yalnız milyonlarla paylaşır. Yeni şiirin kahramanı kimsesizlerin kalabalığında bir kimsedir. O Joyce'nin H.C.E. (Here Comes Everybody)'sidir. Evrende yalnız olduğumuzu keşfettik; makinelerimiz ile yalnızız. Milton'un çalışkan şeytanları ellerini sevinçle oğuşturuyor. Bu büyük tekbenciliğin başlangıcıydı.

Eskiler ata ve yelkenli gemiye tapmıştı; yeni çağ tren ve transatlantiğe tapıyor. Whitman'ın, onu izleyenleri en çok

etkileyen şiiri, büyük bir olasılıkla lokomotife adanmış olandır. Valéry Larbaud, "milyonerlerin treni" Orient Express'e unutulmaz bir güzelleme yazdı. Blaise Cendrars'ın eşit derecede unutulmaz "Trans–Siberian'ın Düzyazısı", şiir ve filmin ilk evliliğidir. Fütüristler otomobili övdüler, sonraları uçağa sayısız şiirler adandı, denizaltıya ve öteki modern araçlara. Bu sebatkâr metinlerin hiçbiri Whitman'ın orijinal metni ile karşılaştırılamaz. Transatlantikler de imgelemi ateşlediler. Alvaro de Campos –de Campos takma adı Fernando Pessoa'nın ne bir alegorisi ne de bir sembolüydü, ama onun ikizi ve düşmanıydı– "Oda ınaıítima"yı yalnız Lizbon rıhtımında değil; Liverpool, Singapur, Yokohama, Harbin limanlarında da yazdı. Bu dönemin şiirinde transatlantikler Amerika'dan çok Asya'yı çağrıştırıyorlardı. Claudel'in *Partage de midi*'sinin ilk perdesi sonsuz olarak Hint Okyanusu'na sefer yapan bir buharlı gemide geçer. Denizin şiiri ötenin şiiriydi; yalnızca bilinmeyen denizler ve karalar değil öteki uygarlıklardı da: Kipling'in Hindistan'ı, Conrad'ın Afrika'sı, Claudel ve Saint-John Perse'nin Güneydoğu Asya'sı ve Uzak Doğu'su.

Doğu'nun, Afrika'nın ve Kolomb–öncesi Amerika'nın sanatsal manzaraları ve biçimlerinin varlığı o yılların şiir ve sanatının önemli özelliklerindendir. Şairler haiku'yu benimsediler ve No tiyatrosu Yeats ve öteki oyun yazarlarını etkiledi. Ezra Pound Çin şiirlerini çevirdi. Kısaca yirminci yüzyılın ilk üçte birlik bölümü *öteki* uygarlıkları keşfetmenin bir uzun işleminin ve onların çeşitli gerçeklik ve insanlık görünümlerinin doruğudur. Bu işlem on altıncı yüzyılda Amerika kıtasının keşfiyle başladı ve zamanımızda Batı'nın merkezi geleneğinden yalnızca farklı değil ama zıt olan sanatsal biçimlerin benimsenmesiyle sonuçlandı. Pek derin bir değişimdir, bizi halen etkiliyor ve bizi izleyecek olanların sanat-

larını ve duyarlılıklarını etkileyecek. Romantizm ile başlayan estetik devrimin doğal ürünü ve ölçüsüz sonucudur; aynı zamanda temel değişimdir, değişimlerin değişimi, Rönesans ile başlayan bir geleneğin sona ermesidir. Bu geleneğin modelleri Greko–Romen ilkçağının eserleridir. Modern sanat onları yadsıyarak Batı'nın sürekliliğini keser. Bundan dolayı değişim hem bir kendini–yadsımadır hem de bir başkalaşımdır. Ülküselleştirilmiş doğanın, perspektifin ve altın kesitin, gerçekliğin görüntüsünü vermeye niyet eden temsillerin sonudur.

Buradaki belirleyici unsur geleneksel ölçütlerin –Romantik, Sembolist ve Empresyonist çeşitlerini– yabancı kültürler ve uygarlıkların yer değiştirmesi değil ama, daha doğrusu, güzelliğin *öteki* biçimlerine olan arayıştır. Bu gerekçeden ötürü yalnızca bir kendini–yadsımadan değil bir başkalaşımdan söz ettim. Estetik değişim de ondan daha az etkili değildi; bilim tarafından işlenen gerçeklik görüşümüzdeki değişimden. Fizik görülen gerçekliğin, kararsız bir dengedeki güçlerin ilişkisi olan bir yapıya bağlı olduğunu gösterdi. Sanatçılar aynı şekilde gündelik nesnelerin görünebilirliğini sökmeye çalıştı ve Kübistler özellikle resmi bir denklemler dizgesi olarak gördüler. Bu kavramda bir tür Neoplatonizm vardır; ressam cezvenin ya da piponun yapısını –ilkörneğini, ideasını– betimliyor. Aynı düzlemde hem önü hem de arkayı içeren, Afrika maskeleri örneği öğreticiydi. Fütüristler, kendi adlarına, fotoğrafın resimden daha iyi yaptığı bir şeyi, hareketi çizmek istiyorlardı. O dönemde koşan bir at, uyumlu olarak yürüyen bir kadın, bir bisikletçi gibi hareketli bir betinin ardışık anlarının bir dizisi olan kronofotoğraflar popülerdi. Resimdeki en dikkat çekici örnek Marcel Duchamps'ın *Merdivenden Inen Çıplak*'ıdır. *(Nude Descending a Staircase)*

Tüm bu deneyler gerçekliği taklit eden yeni uygulayımlar tarafından etkilenmiştir. Özellikle şairler için, başlıca çekim, hareketli fotoğraftı; sinema. Kurgunun büyük kuramcısı, Sergei Eisenstein, yazdığı denemelerin birinde sözdizimi kuralları ve noktalama imlerinin filmde bulunmayışının, ona bu sanatın gerçek doğasını açıkladığına dikkat çekiyor; yan yana bulunma ve hep birlikte bulunma. Diğer bir deyişle, anlatımın doğrusal doğasının parçalanmasıdır. Eisenstein, Doğu'nun sanatında eşzamanlılığın kullanımının atalarını buldu: Japon tiyatrosu, Çin ideografisi. Yıllar sonra Jung, Bir Çin klasiği olan *I Ching*'e yazdığı önsözde, altı köşeli yıldızları çizen kuralın nedensellik değil bitişkenlik olduğunu ileri sürdü. Nedensellik bir şeyin bir diğerini izlediğini, bir olayın başka bir olayın nedeni olduğunu varsayar. *I Ching* birkaç nedenin hep birlikte bulunmasına bağlıdır. Jung bu rastlantıya *eşzamanlılık* (synchronicity) adını veriyor, aynı zamanda uzayların birleşmesi olan zamanların birleşmesi. Kısaca, yirminci yüzyılın ikinci on yılında resimde, şiirde ve öncenin ve sonranın, önün ve arkanın, için ve dışın çatallaşmalarını hem eriten hem de yan yana bulunduran zamansal ve uzaysal birleşimlerin bir sanatı olan romanda gözüktü. Bu sanat pek çok ada sahipti; bunlardan en iyisi, en betimleyici olanı Hepbirlikteciliktir (Simultaneism).

Ressamlar, resim bir nesnenin çeşitli yönlerinin hep birlikte gösterilmesi olmalıdır, düşüncesini ilerlettiler. Fütürist bir resim önceyi ve sonrayı verirken; koşan bir köpek, açık bir alanı geçen troleybüs, Kübist bir resim nesnenin hem içini hem de dışını, gerçekliğin önünü ve arkasını gösteriyordu. Resim uzaysal bir sanattır; göz aynı zamanda tek bir yüzey üzerindeki gösterileri ve biçimleri görebilir. Görme hep birliktedir. Yan yana bulunma görsel ilişkilerin dizgesinde ortaya çıkar. Bu tip bir gösteriyi yönlendiren ilke *biti-*

şiklik (contiguity)'tir: Birbirinin yanında bulunan şeyler hep birlikte algılanır. Müzik ve şiir gibi, geçici sanatlarda şeyler bir diğerini izler. Sesler sesleri, sözcükler sözcükleri izler. Burada yönlendiren ilke bitişiklik değil *arasızlık* (succession)'tır. Ancak şiir ile müzik arasında temel bir fark vardır. Müzikte eşzamanlılık süreklidir; kontrpuan (bir başka ezgiye eşlik için eklenen ezgi), füg, uyum. Bununla beraber şiir sözcüklerden —anlamlı seslerden— yapılmıştır. Her bir ses açıkça duyulmalıdır, ki dinleyen onun anlamını anlasın. Müziğin özü olan uyum şiirde yalnızca karmaşa yaratır. Şiir kendi gerçek doğasına karşı gelmedikçe ve sözcüğün büyük gücünden vermedikçe eşzamanlı olamaz. Lakin hep birliktelik şiirin temel öğelerinde bulunan güçlü bir araçtır. Karşılaştırma, metafor, ölçü ve uyak hep birlikte olan gösterilerle aynı kurala uyan birleşimler ve tekrarlardır. Bu 1910 civarında şairliğin karşılaştığı bir meydan okumaydı: Zamansal *arasızlık* tarafından yönlendirilen bir sanata uzaysal hep birlikteliği nasıl uyarlamalı?

1911'de, "Dramatizm" Paris'te göründü; daha sonra ona "Hepbirliktecilik" dendi. Hem sözcük hem de kavram daha önce Fütüristler tarafından pek az kullanılmıştı. Yöntem gayet basitti: Şiirin farklı bölümleri aynı zamanda sesli olarak okunuyordu. Fütürist çözüm daha da karışıktı; bağırmalardan fısıltılara uzanan saf sesin öğelerine indirgenmiş insan sesinin, daktilo tıkırtıları gibi kentsel seslerle karmakarışık edildiği "dinletiler" verilmişti. Daha sonra, savaş sırasında Zürih'te, Dadaist Hugo Ball; Erken Hıristiyanların, Gnostiklerin ve diğer dinlerin "dillerinde konuşmayı" yeniden keşfetti. Moskova'da ve St. Petersburg'da, aynı zamanlarda, Rus Fütüristler, "usaşırı dil" (transrational language) dedikleri, dil uydurmanın (glossolalia) olanaklarından yararlandılar. Ancak dilin bu örtüşen yayınlara indirgenmesi,

yan yana bulunma ve hep birlikteliğe izin verdiği halde, aynı zamanda anlamı da en aza indirgiyordu. Bu bir fakirleşmeydi ve hemen her zaman bir sakat bırakmaydı.

Kübizm, Delaunay'ın tüm Orfizminin üzerinde, Hepbirlikteciliği gerçekten başlatan Cendrars'ın ve Apollinaire'nin ilk deneylerini esinledi. Özellikle Cendrars'ın durumunda, film tekniklerinin —kurgu, flash—back— etkisi kesindi. Sinematografik araçların kullanılması sözdizimini ve geleneksel şiirin doğrusal, arasız doğasını parçalara böldü. Apollinaire daha da ileri gitti; hemen tümüyle bağları ve bağlaçları atladı —resimde perspektifin bertaraf edilmesi gibi bir yöntem— ve kolaj tekniğini uyguladı, rasgele olarak bulunan metin metin, sözcük bloklarını birleştirerek. Bu yolla tek bir sayfada uzay ve zaman kaynaşması yarattı. Kübistlerin resimlerinin aksine Apollinaire'nin şiiri hareket eder. Bununla onların yalnızca bir başlangıcı ve sonu olduğunu değil ama *geçtiğini* de kastediyorum. Fütürizm, hareketi göstermeye niyet etti; yeni şiir hareketin ta kendisiydi. Öteki Fransız ressamlar Apollinaire'yi bu yönde izlediler; özellikle Pierre Reverdy'i düşünüyorum.

Birkaç yıl sonra, Ezra Pound ve T.S. Eliot Hepbirlikteciliği benimsediler. Onu benimserken onu dönüştürdüler ve genişlettiler, kaplamlı şiirin yeni bir biçimini yarattılar ve Fransız şairlerinin el atmadığı bir bölge keşfettiler: Batı'nın tinsel ve toplumsal tarihi. İspanyolca'da Hepbirliktecilik, José Juan Tablada'nın küçük ama mükemmel bir şiiri dışında, benim kuşağıma dek araştırılmadı. Burada bir şikâyeti dile getirmeye değer, daha önceki bir şikâyeti: Amerikalı eleştirmenler, Roger Shattuck, şair Kenneth Rexroth ve birkaç tane başkası dışında, hiçbir zaman Hepbirlikteciliğin Fransız kökenlerine gönderme yapmazlar; Pound'un, kendi

dediği gibi, *kendini gösterme* (presentation) yönteminin Çin şiirlerinden ve Fenollosa okumalarından doğduğu iddialarını yinelemekte ısrar ederler. Çeşitli vesilelerle bu hatayı düzeltmeye çalıştım ama Anglo–Amerikan kültürünün sıra dışı etkisi nedeniyle, eleştirmenler –Latin Amerika'da ve hatta Fransa'da da büyük bir bölümü kapsıyorlar– kabul edilmiş versiyonlara yapışıyorlar. Hiç kimse *Canto*'lar ve *Çorak Ülke*'yi, Apollinaire ve Cendrars'ın on yıl önce ortaya koyduğu Hepbirlikteciliğin ürünü olarak görmek istemiyor. Bir üründür tabii ki aynı zamanda bir yaratıdır da: Taklit değil ama bir aşılama, yeni bir bitki, daha büyük, daha karışık ve aslından daha güçlü olan.

Hepbirliktecilik –bazen Şiirsel Kübizm de denir– sıklıkla çiğ ama hemen her zaman etkili, Romantik ve Sembolist şiirin başlıca ilkesi olan analojinin daha bir başka bildirimidir. Şiir, parçaları arasındaki yakınlıkların ve karşıtlıkların bütünsel eylemleri tarafından yürütülmüş –ve ilerletilmiş– bir bütünlüktür. Bitişikliğin arasızlık karşısındaki zaferidir. Ya da, daha kesin olarak, ikisinin uzaysal ve zamansal bir kaynaşmasıdır. Bunun hemen ardından, avant–garde şiirin öteki ucunda –Sürrealizm– hem analoji hem de nükte daha açık ve dolaysız tavırla yeniden göründü. Romantizmin tüm büyük şiirsel, erotik ve metafiziksel temaları Sürrealistler tarafından alındı ve sınırlarına taşındı. Yirminci yüzyılın ilk yarısının iki büyük şiirsel hareketinin ekseni –Hepbirliktecilik ve Sürrealizm– Romantizm'inkiyle aynıydı: Evrensel mütekabiliyet görünümü ve kopuşun ve ölümün bilinciydi. Romantizm'in Batı dinsel gelenekleri ve devrimci siyasal hareketlerle olan belirsiz ilişkisi, yüzyılımızın hemen tüm büyük şairlerinde yeniden göründü. Doğumundan bu yana, modern şiir hep birlikte mo-

dernitenin hem doğrulaması hem de olumsuzlaması olmuştur.

Yakınsama şiiri

Sesler, kesin bir düzenlilik ile, bize sonun yakın olduğunu önceden haber vermek için yükseliyorlar. Öyle görünüyor ki, Chateaubriand'dan Nietzsche'ye, Nietzsche'den Valéry'ye modernite kendisini, yapılandırdığı arasız olumsuzlamalarla beslemişti. Geçen yirmi beş yıl içinde, felaket ve yıkım dolu bu sesler fevkalade arttı. Umutsuz bir kimsesizin ya da küçük bir grup uyumsuzun kederli ağlayışı değil ama şimdiki yaygın, genel kanının ve ortak tinin sesidir. Bu yüzyılın huysuzluğu, bazen, bin yılının yılgılarını ya da kozmosun döngüsel sonu tehdidi altında yaşayan Azteklerin karanlık görünümünü andırıyor. Modernite, geleceğin bir vaadedilmiş toprak olduğunun duyurulmasıyla başladı; bugün bu düşüncenin düşüşüne tanıklık ediyoruz. Hiç kimse bizi neyin beklediğini bilemiyor ve çoğu kimse de yarın insanlığın günün doğumunu görüp göremeyeceğinden endişe duyuyor. Gelecek pek çok yönden, tümünü sıralamak olanaksız, itibar kaybetti. Doğal kaynakların tüketilmesi, gezegenin kirletilmesi, kıtlık, totaliter ideokrasilerin evrensel onarımı tarafından tarihin taşlaştırılması ve atomik soykırım. Nükleer caydırıcılık bizi bir Üçüncü Dünya Savaşı'ndan alıkoyuyor, evet, ama ne kadar daha? Ve yıkımı önlemeyi başarsak da, atom silahlarının varlığı ilerleme düşüncemizi patlatıyor, ister tedrici evrimin isterse devrimci sıçrayışın ilerlemesi olsun. Bomba henüz dünyayı yok etmediyse de bizim dünya düşüncemizi yok etti. Modernite ölümcül bir yaradır; ilerlemenin güneşi ufukta kayboldu, henüz bize ka-

lavuzluk edecek yeni bir yıldızın doğuşunu göremedik. Alacakaranlıkta mı yoksa şafakta mı yaşadığımızı bilemiyoruz.

Modernite kendini değişim ile özdeşleştirdi, eleştiriyi değişimin aracısı olarak gördü ve her ikisini de ilerlemeye eşitledi. Marx'a göre, devrimci ayaklanma eyleme geçmiş eleştiriydi. Yazın ve sanat alanında, Romantizm'den günümüze kadar modernitenin estetiği, değişimin estetiği oldu. Öteki uygarlıkların —Hindistan ve Uzak Doğu, Afrika ve Okyanusya, Kolomb—öncesi Amerika— sanatlarının bulunuşu Batı geleneğinin kopuşu gibi görüldü. Bugün bu değişim ve kırılmanın estetiğinin günbatımına tanıklık ediyoruz. Bu yüzyılın son yıllarının yazın ve sanatı yavaşça olumsuzlama güçlerini yitirdiler. Şimdi bir süredir, olumsuzlamaları ayinleştirilmiş tekrar, başkaldırıları bir formül, aykırılıkları bir tören olmuştur. Bu sanatın sonu değildir; bu modern sanat *düşüncesinin* sonudur.

Eleştiri belli bir gecikmeden sonra, yüzyılın geçen çeyreği içinde başka bir tarih dönemine ve başka bir sanata girişti̇ğimizi, en sonunda, fark etti. Avant—garde'nin içinde bulunduğu buhran hakkında pek çok şey söylendi, kendi dönemimizi belirtmek için "postmodernist çağ" deyimi yaygın olarak kullanıldı. Modernizmin kendi gibi ikiz değerli ve çelişik bir etiket. Modernin ardından gelen herhangi bir şey olamaz, ancak ultramodern olur; dünkünden bile daha modern bir modernite. İnsanlar hiçbir zaman içinde yaşadıkları dönemin adını bilemediler ve bizler de bu kurala istisna değiliz. Kendimize "postmodern" demek son derece modern olduğumuzu söylemenin yalnızca saf bir yoludur. Ve henüz sorgulanmayan şey de zamanın doğrusal kavramı ve eleştiriyle özdeşleştirilmesidir, değişim ve ilerleme; zaman geleceğin önüne vaadedilmiş toprak gibi serilir. Kendimize

postmodern demek arasız, doğrusal, ilerleyici zamanın mahkûmu olmayı sürdürmektir.

Eğer *postmodern* terimi bir addan çok bir maske ise, çağdaş sanatın etiketi olarak Anglo–Amerikan eleştirmenler tarafından kullanılan *postmodernizm* deyimine ne demeli? Bu eleştirmenlere göre, *modernizm* sözcüğü Joyce, Pound, Eliot, William Carlos Williams, Hemingway, vb. adlar tarafından çağrıştırılan eserler, yazarlar ve eğilimler topluluğunu gösterir. Ancak hemen herkes (Anglo–Amerikan eleştirmenleri ve kitap eleştirmenleri dışında belki de) biliyor ki Ispanyolca'da *modernismo* dediğimiz şey Latin Amerika ve Ispanya'daki ilk yazınsal harekettir. Rubén Darío ve Valle–Inclán, Juan Ramón Jiménez ve Leopoldo Lugones, José Martí ve Antonio Machado'nun tümü *modernisttir*: Modern geleneğimiz onlarla başlar, onlar olmasaydılar çağdaş yazınımız var olamazdı. Gerçek şu ki, Anglo–Amerikanların *modernizm* terimi altına topluca yığdığı şey Fransa'da her zaman biliniyordu. –Avrupanın geri kalan bölümünde ve Latin Amerika'da biliniyordu– eşit derecede belirsiz bir terimle; avant–garde ile.* Bunu bilmemezlikten gelmek, *modernizm* sözcüğünü İngiliz dilinde otuz yıl sonra oluşan bir harekete gönderme yaparak kullanmak, kültürel kibir, ethnocentrizm ve tarihsel duygusuzluk göstermektir. Aynı olay, Birleşik Devletler ve öteki ülkelerin sanat ve yazınlarının sıfatı olan *postmodernizm* sözcüğünün de başına gelir. En üzücü –ve en tuhaf– olan şey de bu terimlerin, Anglo–Amerikan eleştirmenler tarafından bunlara yüklenen özel anlamları ile yalnızca Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde değil Latin Amerika ve İspanya'da da kullanıl-

---

* Ona benzeyen yüzlercesinden bir örnek: Guillermo de la Torre'nin *Literaturas de vanguardia*. 1925'te yayımlandı.

maya başlanmasıdır. Belirtmeye çalıştığım nokta boş yere bir polemik değildi, ne de çok kullanılıp bayağılaşmış bir tür şovenizm yansıtır; *modernizm* sorunu sözcükler üzerine değil; anlamlar, kavramlar ve tarihin düşünceleri üzerine bir tartışmadır. Dünya adların dünyasıdır. Adlar bizden alınırsa dünyamız da bizden alınmış olur.

Eskiler için geçmişin büyük dönemi Altın Çağ idi, terk ettiğimiz Cennet idi; yeniler için, vaadedilmiş toprak gelecekti ama o daima şairlerin ve aşıkların, epikürcülerin ve gizemcilerin zamanı olmuş olan şu andır. Şu an zevkin ve hatta ölümün anıdır, duyguların ve ötenin kendini göstermesinin zamanıdır. Inanıyorum ki, yeni yıldız —tarihsel ufukta hanüz gözüken ama halihazırda pek çok dolaylı yolla önceden haber verilmiş olan— şu anın yıldızı, *şimdi*'nin yıldızı olacaktır. Erkekler ve kadınlar pek yakında şimdinin Ahlakını, Siyasetini, Aşkını ve Şiir Sanatını yapılandıracaklardır. Şu ana olan yol bedenden geçer ama bu modern Batı toplumunun mekanik ve karmakarışık hazcılığı ile karışmamalı ve karıştırılmamalıdır. Şu an, içerisinde yaşamın ve ölümün bir olduğu meyvedir.

Şiir her zaman kürenin iki yarısını uzlaştıran varlığın görünümü olmuştur. Çoğul bir varlık; tarihin akışı içinde yüzünü ve adını pek çok kez değiştirmiş ve tüm bu değişimler boyunca bile bir olarak kalmıştır. Bildirimlerinin çeşitliliğinden dolayı yok edilememiştir. Budist gelenekte ve Batı'daki bazı modern şairlerin arasında olduğu gibi, boşlukla özdeşleştirildiğinde bile, paradoksal bir şekilde, varlık olarak ortaya çıkar. Bu bir düşünce değildir; saf zamandır. Ölçüsü olmayan zamandır. Hemen şimdi geçmekte olan ve başlangıçtan beri durmaksızın geçmiş olan tekil, biricik özel zamandır. Varlık şu anın canlı simgesidir.

Başlangıç olan bu zamanın şiirine çeşitli nedenlerle yakınsama sanatı demiştim. Ve onu kopuş geleneği ile karşılaştırmıştım. "Modern çağın şairleri değişimin ilkesini aradılar; başlayan çağın şairleri olan bizler tüm değişimin kökü olan değiştirilemez ilkeyi arıyoruz. *Odysseia* ile *A la recherche du temps perdu*'nun ortak yönlerinin olup olmadığını merak ediyoruz. Değişimin estetiği şiirin tarihsel ısrarını vurgular. Şimdi soruyoruz: Değişim ilkesi ile eylemsizlik ilkesinin kaynaştırılabileceği bir nokta var mıdır?.. Bu yüzyılın sonu ile başlayan şiir, ne gerçekten başlamıştır ne de başlangıç noktasına dönmüştür; bu karşılıklı bir yeniden—başlayış ve sürekli bir dönüştür. Şimdi başlayan şiir, başlangıcı olmadan, zamanın kesişimlerini ve yakınsama noktalarını arar. Darmadağınık geçmiş ile yerleşmemiş gelecek arasında, şiirin şu an olduğunu ileri sürer." Bu sözcükleri on beş yıl önce yazdım. Bugün şunları ekleyebilirim: Şu an varlıkta kendini göstermiştir ve varlık üç zamanın uzlaştırılmasıdır. Uzlaştırmanın şiiri: Tarihi olmayan bir *şimdi*'de vücuda getirilmiş bir imgelemdir.

Mexico City, 12 Ağustos 1986

ŞİİR, MİT VE DEVRİM*

"Devrim, batıl inancı fedakârlık yoluyla doğrulamaktır."

Charles Baudelaire

* Fransa Cumhurbaşkanı François Mitterrand'dan, 1989 yılı Alexis de Tocqueville Ödülü'nü alırken yapılan kabul konuşması.

Belli birkaç sözcükle ne hissettiğimi anlatmak çok zor; duygu, minnet, şaşkınlık. Her şeyden önce, Bay Başkan, beni bizzat Alexis de Tocqueville Ödülü ile onurlandırma inceliğiniz beni çok duygulandırdı. Bu jestinizi asla unutmayacağım. Yüce gönüllü sözcükleriniz beni derinden etkiledi: Onlarda bazen bir yazarın —o diller İspanyolca ve Fransızca kadar yakın olsalar da— dili başka bir yazara bağışladığı dostluğun, özellikle, değerli izlerini görüyorum. Bu yüzden minnetim iki kat oldu: Devlet'in başına ve Fransızca'da yazan yazarına, ki onun dilinin yazını ikinci tinsel anavatanım olmuştur.

Alexis de Tocqueville Derneği'nin jüri üyelerine olan şükranım, düşsel olanın hafif ve en hoş heyecanıyla boyandı. Bay Alain Peyrefitte bana jürinin kararını bildirme inceliğini gösterdiğinde ilk tepkim, itiraf ediyorum ki, bir güvensizlikti: Neden beni seçsinler, bir şairi? Hemen nedenini tahmin ettim: Çeşitli zamanlarda; yaşamımdaki rastlantısal

olaylarla, dünyada ve ülkemde yaşanan değişim ve kargaşalıkların sevk etmesiyle, toplum yaşamına katıldım, tarih ve zamanımızın siyasal olayları üzerine birkaç kitap yazdım, yazılarımın şüpheli değerlerinin üzerinde ve ötesinde despotizm tarafından zorla yüklenen hareketsizlik ve karşı görüşlü olanların neden olduğu kargaşalık arasında sık sık bölünen bir kıtanın yazarı olarak, jürinin şahsıma bir beğeni belirtisi gösterdiğini düşünüyorum. Ve de sadakate bir beğeni belirtisidir. Gerçekte, Alexis de Tocqueville'nin eserinde ve kişiliğinde gösterilen, şu birkaç sözcükle özetlenebilecek, tavra hep bağlı kalmaya çalıştım: Özgürlüğüm diğerlerinin özgürlüğünün tanınmasıyla başlar. Modern çağın şafağında, o zamandan beri pek çok kez yinelenen —kurtarıcı kılığına girmiş zalim— manzarasıyla karşılaştığında Chateaubriand şu kehanet yüklü sözcükleri yazdı:

Devrim beni alıp götürebilirdi... Ama kargının ucundaki ilk kellenin teşhir edildiğini gördüm ve geri çekildim. Cinayete asla özgürlük yanlısı bir yargı olarak bakmayacağım. Teröristten daha aşağılık, daha korkak, daha kalın kafalı bir şey bilmiyorum. Daha sonra, bütün bir Brütüs'ler soyunun Sezar'ın ve polisinin hizmetinde olduğunu görmedim mi?

İlkgençliğimden beri şiir yazıyorum ve yazmaktan hiç vazgeçmedim. Amacım şair olmaktı, yalnızca şair. Düzyazı ile yazdığım kitaplarımda niyetim şiire hizmet etmekti, onu haklı çıkarmak ve savunmak, onu başkalarına ve kendime açıklamak. Kısa zaman içinde yüzyılımızda hor görülen şiirin savunulmasının, özgürlüğün savunulmasından ayrılamayacağını keşfettim. Bu da zamanımızı allak bullak eden siyasal ve toplumsal sorunlar konusundaki ilgimin kaynağıdır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra André Breton ve arkadaşlarıyla tanıştım. Breton'un felsefi ve estetik düşüncelerinin çoğunu paylaşmıyorum ama ona olan hayranlığım hâlâ derindir ve hiçbir zarar görmemiştir. Yazılarında da, yaşamında olduğu gibi, özgürlük ve şiir aynı ateşli yüze sahiptir; aynı anda hem ele geçiren hem de pek fırtınalı. Tayfın diğer ucundaki Chateaubriand gibi, Breton, asla zalimle kurtarıcıyı birbirine karıştırmamıştır. Özgürlük bir felsefe değildir, bir düşünce bile değildir. Bizi belli zamanlarda iki çift heceli sözcükten —evet ya da hayır— birini söylemeye iten bir bilinç hareketidir. Şimşeğin çakışı gibi ani ama sürekli olan kısalıklarda insan doğasının çelişen niteliği gözler önüne serilir.

Tarih boyunca ve en değişik koşullar altında şairler siyasal yaşama katılmışlardır. Şiirden bir devletin, bir kilisenin ya da bir ideolojinin hizmetinde bulunan bir sanat olarak bahsetmiyorum. Şiirin, siyasal ve ideolojik güç kadar eski olan, bu kavranışının değişmeden aynı sonuçları ürettiğini zaten biliyoruz; devletler çöker, kiliseler bölünür ya da taşlaşır, ideolojiler gözden kaybolur; ama şiir kalır. Hayır, ben şairin uygar yaşama katılmasından söz ediyorum. Siyasal özgürlükleri bilmeyen toplumlarda, örneğin Eski Çin'de olduğu gibi, kamu işlerinin yönetimine yardım eden şairlerin sayısı hiç de az değildi. Aralarından pek çoğu Cennet'in Oğlu'nun yolsuzluklarını eleştirmekte duraksamadılar ve görüşleri uğruna hapsi, sürgünü ve diğer cezaları çektiler. Batı'da bu gelenek son derece esaslı ve uzun ömürlü olmuştur. Yunan ve Roma şairlerinin belleklerini anmama bile gerek yok. Geleneğimizin iki büyük şairi, Floransalı Dante ve İngiliz Milton ayrıca dikkate değer siyasal düşünürlerdir. Birincisine, *On Monarchy* (Monarşi Üzerine) adıyla yazdığı risaleyi ve ikincisine de vicdan özgürlüğü adına yaptığı

cesur yargılar; boşanma hakkının ünlü savunmasını ya da Parlamento'nun önünde Parlamento tarafından buyurulan sansüre olan eleştirisini verme cesaretini göstermesini borçluyuz.

Ancak böylesine tarihsel örnekler, bizden, bu tavırlar ve modern şairlerin durumu arasında bir temel ayrım olduğu gerçeğini saklamamalıdır. Çinli şairler tahtı eleştirdiler ama onlar kraliyet bürokrasisine aittiler. Hemen hemen tümü yüksek düzeyli memurlardı ve onların eleştirileri Konfüçyusçuluğun ahlaki ve zihinsel geleneğinin bir parçasını oluşturmuştur. Dante ve Milton kendilerini dinin siyasetle ayrımsanamayacağı gibi bir ihtilafla uğraşırken buldular. Her ikisi için de, görüşlerinin temeli tanrıbilimde bulunuyordu. Onlar, Sonsuzluktan gelen kanıtlarla, gözleri ötekine dikilmiş olarak bu dünyada savaştılar. Dante, imparatorluğun iki düşmanı olan Brütüs ve Cassius'u Cehennem'in son halkasına yerleştirdi, baş hain Yahuda Iskariotes ile yan yana. Ona göre, bu dünyanın gerçekliği, öte dünyanın daha büyük gerçekliğinin bir kopyasıdır. Bundan dolayıdır ki, siyasal suçlar ilahi mahkeme tarafından yargılanmalıdır. Yunan şehir devletlerinin ve Roma cumhuriyetlerinin aksine, dinin daha az yeri vardı. İnsanları bölen sorunlar açıkça siyasaldı, tanrıbilim tarafından bulandırılmamıştı. Ancak Greko—Romen ilkçağına benzerliğimiz yanıltıcıdır. Merkezi bir öğeyi içermez, Modern çağın doğuşu belirten ayırıcı işareti: Devrim düşüncesini. Yalnızca çağımızda doğabilecek bir düşünceydi bu, hem Yunanistan'ın hem de Hıristiyanlığın vârisi olduğu için yani felsefesinin ve günahların affedileceğinin özleminin.

Diğer hiçbir tarihsel dönemde Devrim düşüncesinin böyle manyetik çekiciliği yoktu. Öteki uygarlıklar ve öteki toplumlar ucu bucağı olmayan değişimler —başkaldırılar,

hanedanların çöküşü, iç savaşlar— yaşadılar ama onların yalnızca büyük dinsel kargaşalıkları bizim devrime olan cazibemizle karşılaştırılabilir. Bu pek çok beyni ve kuşağı iki yüzyıldan fazladır hipnoz eden bir düşüncedir. Haccımıza kılavuzluk eden Kutupyıldızı, pek çok yalnız insanın uykusuz gecelerini aydınlatan ve ısıtan gizli bir güneş olmuştur. Onun içinde usun kesinliği ve dinsel hareketlerin umutları birleşmiştir.

Devrim tarihin ufkunda göründüğü andan itibaren, ikili bir doğaya sahipti: Hem usun ediminin ürünü hem de Tanrı'nın ediminin sonucu. Ussal neden; sonuç ve mucize, tarih ve mit. En kaba ve parlak biçiminde usun yavrusu olan eleştiri, Devrim'in imgesidir —hem yaratıcı hem de yıkıcı bir imge. Yıktıkça yaratır. Devrim eleştirinin ütopyaya dönüştüğü andır— ütopyanın birkaç bireyde ve davranışta canlandığı an. Usun dünyaya düşüşü gerçek bir epifanyadır (ortaya çıkıştır). O kahramanları ve sonraları yorumcuları tarafından öylece yaşandı; yaşandı, düşünülmedi. Devrim, hemen tümü için, bazı ussal konutların ve toplumun genel evriminin sonucu olsa bile. Hemen hemen hiçbiri onların bir diriltmede var olduğundan kuşkulanmadı. Devrimin yeniliği mutlak göründü; o, geçmişten kopuyor ve ussal, adil ve eskisinden kökten farklı bir rejim kuruyordu. Ancak bu mutlak yenilik gerçekten ilksel başlangıca, asılların zamanına, adaletsizlik öncesine, Rousseau'ya göre, ilk insanın bir avuç toprağı imleyerek "Bu benimdir." dediği anın öncesine bir geri dönüştür. O gün eşitsizlik başladı, onunla anlaşmazlık ve zulüm, yani tarih. Kısaca, Devrim, yine de tarihi olumsuzlayan, tarihsel olağanüstü bir edimdir. Yolunu gösterdiği yeni zamanın, asıl zamanın bir onarımıdır. Devrim, tarihin ve usun çocuğu olarak, doğrusal, arasız ve yinelenemez zamanın bir dölüdür. Ama mitin çocuğu olarak, yıldız-

lar ve mevsimler gibi döngüsel zamanda ilerler. Devrimin doğası, o halde, ikilidir. Onun iki öğesini ayırmanın ve mitsel olanı yabancı bir kütle gibi bertaraf etmenin dışında düşünemeyiz; ve onu, bunları birleştirmeden de yaşayamayız. Onu us tarafından önceden sezilmiş bir olayınış gibi düşünüyoruz; onu bir gizmiş gibi yaşıyoruz. Devrimin büyüsü bu muammada yatıyor.

Modern Çağ, şiiri Devrim'e doğrudan doğruya bağlamayı sürdürmek için, şiir ve miti, mitin sonunu duyuran düşünceye birleştiren eski bağı kopardı ve böylece modernitenin ana miti oldu. Modern şiir tarihi, Romantizm'den günümüze, o mit ile olan ilişkilerinin dışında hiçbir şeydi, bir mit ki geometrideki kanıtlamalar kadar açık ve tutarlı ve ilksel kaosun açığa çıkması kadar fırtınalıdır. Baştan çıkarmadan tiksintiye, sadakatten aforoz edilmeye, putperestlikten yeminle vazgeçmeye uzayan kışkırtılmış, aşırı ilişkiler; iki büyük tutkunun, aşk ve dinin tüm gamlarıdır. Hölderlin'in genç Bonaparte'ye olan hayranlığı ve onun Imparator Napoleon'a dönüştüğünü görmenin hayal kırıklığı, Wordsworth'un Girondçu eğilimi ve Robespierre'nin ona esinlediği dehşet. Bunlar ancak Alman ve İngiliz Romantikleri'nin Fransız Devrimi'ne karşılık iki büyük sallanışına örnektir. Ve bu on dokuzuncu yüzyılın tamamında her bir devrimsel harekete tepki olarak yinelendi. Yirminci yüzyılda, bir kez daha bağnazlıktan iğrenmeye uzanarak, Bolşevik Devrimi'nin uzatılmış etkisinin tüm dünyada ürettiği çelişen duyguların dalgalarıyla doruğa ulaştılar.

Tüm devrimler tarafından uyandırılan bağlılık biz insanların bedbaht durumumuzu düzeltmeye, bir nokta koymaya duyduğumuz gereksinimle açıklanabilir. Geleneksel inançların gözden kaybolmasından dolayı, bu gereksinimin daha yoğun ve daha ivedi olarak büyüdüğü dönemler de vardır.

Eski tanrılar, batıl inanç tarafından ufalanmışlar, çürütülmüşlerdir, bağnazlıkla itibarları düşürülmüştür, eleştiriyle aşındırılmışlardır. Bir hayaletler kabilesi kalıntıların arasında ortaya çıkar: Önce parlak düşünceler olarak gözükürler ama pek yakında tanrılaşırlar ve korkunç putlara dönüştürülür. Devrimsel olayın öteki açıklamaları olsa da —ekonomik, psikolojik, siyasal— onların tümü yanlış değillerse, temelde bu basit olguya dayanırlar. Tükenmiş inançların bıraktığı boşlukta doğan bir inanç; acımızın farkında olma hatta usun geometrileriyle beslenen, sağlam ve dirençli bir inançtır. Öğretinin bağdaşmazlığına ve önderlerinin gaddarlıklarına inatla gözlerini kapatırlar. Bu açıdan devrimci inanç dinsel inanca benziyor: Ne 1792 Eylül'ünün boğazlaması ne Saint Bartholomew Günü'nün katliamı ne de Stalin'in 'gulag'ı inançlının kanaatini sarsmadı. Ama bir fark var. Devrimci inançlar zamanın tanıtılmasına bağlıdırlar, oysaki dinsel inançlar zaman ve değişim tarafından ellenmemiştir. Devrimler tarihsel, zamansal olaylardır. Ve zamanın eleştirisi gerçekliğin eleştirisi olduğu için reddedilemezdir: Nedenleri ve niçinleri sunmaya hiçbir gereksinim duymadan kanıtları önünüze koyar. Ve onun bize gösterdiği şey şudur: Devrim bir söz olarak başladı, enerjisini hummalı heyecanlarla tüketti ve onu var eden ateşli etkinin antitezi olan kanlı bir diktatörlükte buz tuttu. Tüm devrimci hareketlerde, mitin kutsal zamanı kaçınılmaz bir şekilde tarihin kutsal olmayan zamanı haline geldi.

Her bir başarısızlıktan sonra, umut yeniden doğuyor. Shelley'in heyecanı Coleridge'nin hayal kırıklığını yalanlar, Heine *Concerning Germany*'i, başında Fransız Devrimi'ne sempati gösteren ama zamanla onun düşmanları olan önceki kuşak şairleriyle alay etmek amacıyla, Madame de Staël'e yanıt olarak yazıyor. Bağlılık —yadsıma— bağlılık dön-

güsü iki yüzyıldan fazladır önce Avrupa'da sonra dünyanın tamamında yineleniyor. Modern devrimler için, şiirsel sözcük aynı zamanda kehanet, aforoz edilme ve mersiye idi. İki büyük devrimsel prototip (1789 Fransız Devrimi ve 1917 Rus Devrimi) arasındaki farklar benzerliklerinden çıksa da, esinledikleri duygu çekim ve itimin aynı etkileyici ritmine uydular. Modern devrimlerin dinsel işlevi —değişmeden bu hareketlerin olağanüstü tarihsel doğalarıyla ezilir, sonuç benzer rüyaların ve korkunç hayallerin bir sonraki kuşakta yeniden doğmasıdır— ya da kişisel mitolojilerin benimsenmesidir.

Ve bu modern şiir ile ondan önce gelen şiir arasındaki bir diğer farklılıktır. Dante'nin şiirine kılavuz Kutsal Kitap'tı, evrensel eğretilemenin ekseni; diğer taraftan Blake, Gnostisizm ve Hermetik geleneğin döküntülerinden bir mitoloji icat etti. Pek çok şair aynı şeyi yaptı. Nerval ve Hugo'nun inançları, Yeats'in Tanrı sevgisi, Breton'un gizli güçlere inanışı (occultism). Görünen bu paradoksun nedeni modernitenin özel dini şiir iken kamu dininin Devrim olmasıdır.

Devrimin eleştirmenleri eski düzene özlem duyanlar ve liberallerdi (sözcüğün geniş anlamıyla, felsefi ve siyasal bir eğilim olarak bir öğretiyi kastetmeyen.) Liberal eleştiri, gerici eleştiriden daha etkiliydi. Devrimlerin ideolojik yapılarını söktü, onları dinsel maskelerinden soydu ve onları tarihsel, kutsal olmayan çıplaklıklarında gösterdi. Liberalizm bu yapıların yerine başkalarını koymayı önermez. Eleştirel olmak liberal geleneğin gerçek doğasıdır, bu onu öteki büyük siyasal felsefeler gibi bir meta—tarih (metahistory) önermekten alıkoyar. Meta—tarih bir zamanlar dine ait olan bir alandı ama değiş tokuşta hiçbir şey arz etmeyen liberalizm, dini özel küreyle sınırladı. Özgürlüğü onu besleyebilecek

tek bir kurumda temellendirdi: Bilincin özerkliği ve ötekilerdeki bilincin özerkliğinin tanınması. Beğenilmeye değer, ama korkutucu da çünkü bizi bir tekbenciliğe kilitliyor, *beni size* ve her ikisini de üçüncü kişiye bağlayan köprüyü kopardı: Öteki, ötekiler, özgürlük ve kardeşlik arasında bir çelişki yoktur, yalnızca liberalizmin yok edemediği bir ara vardır. Robespierre ve Saint-Just yurttaşlar arasında erdem üzerine bir dayanışma kurmak istiyorlardı. Ama erdemin esası nedir? Jakobenler, torunları Bolşevikler gibi, kendilerine bu soruyu sormadılar. Ya da, daha doğrusu, yanıtları buyrulan erdemdi, ki bu terördür. Ve terör, cellat ile kurban arasındaki uzlaştırılamaz kardeşlikten başka bir şeyi oluşturmaz.

Demokratik liberalizm birlikte yaşamanın uygarlaştırılmış bir kipidir. Bana göre, siyasal felsefenin tasavvur ettiklerinin en iyisidir. Yine de insanoğlunun kendisine, kardeşlik, asıllar ve kesin sonlar, anlam ve var oluşun değeri hakkında sorduğu soruların yarısını yanıtsız bırakır. Modern Çağ bireyselciliği yüceltti ve böylece kişisel farkındalıkların yalıtımı ve dağınıklığın dönemi oldu. Şairler bu boşluğa özellikle duyarlıydılar. 1851'de Baudelaire not defterlerinden birine şöyle yazmış:

Dünya sona erecektir... Güney Amerika'daki cumhuriyetlerin soytarıca kaoslara indirgeneceğini belki de yabani bir duruma döneceğimizi söylemiyorum. Hayır: Makineler bizi öyle Amerikanlaştırmış olacak ve gelecek bizim tinsel yetilerimizi öyle dumura uğratacaktır ki hiçbir şey, ütopyacıların umut verici korkunç hayalleri bile, bu muhteşem sonuçlarla karşılaştırılamayacaktır... Ama evrensel kalıntı (ya da gelenek, adlar beni ilgilendirmiyor) kendisini siyasal kurumlarda

değil ama bunun yerine tinlerimizin bodrumunda gösterecektir.

Doksan yıl sonra, Eliot *Four Quartets (Dört Kuartet)*'lerinden birinde, Baudelaire'nin düşüncelerini izlermiş gibi, ilerlemeyle yönlendirildiğini zannettiğimiz dünyamızı, boşluğun boşluğa bitmez tükenmez bir düşüşüymüş gibi görüyor:

Ah karanlık, karanlık, karanlık. Her şey karanlığa gömülüyor,
Yıldızlar arası boş uzaylar, boşluk boşluğa,
Kaptanlar, tüccar bankacılar, seçkin yazarlar,
Sanatın cömert koruyucuları, devlet adamları ve hükümdarlar,
Ayrıcalıklı sivil hizmetliler, pek çok komitenin başkanları,
Sanayi lortları ve aşağılık müteahhitler, tümü karanlığa gömülüyor,
Ve Güneş'i ve Ay'ı ve Almanach de Gotha'yı karart
Ve Borsa Gazetesi'ni, Yöneticiler Rehberi'ni,
Ve dondur duyguyu ve kaybet eylem güdüsünü.
Ve biz hepimiz onlarla gideceğiz sessiz cenazeye.
Hiç kimsenin cenazesine, gömecek kimse olmadığı için.

Daha çok alıntı ekleyebilirdim ama bu ikisi modernite depremiyle karşılaştıklarında şairlerin tinsel durumunu göstermeye yeter. Baudelaire'nin düşünceleri ve Eliot dizeleri, Whitman ve Hugo'nun coşku dolu övgü türkülerine kasvetli kontrpuanlardır. Tümü modern şiirin ayrılışının ya da daha iyisi ikiye bölünmesinin örnekleridir, onu öteki zamanların ve öteki uygarlıkların şiirinden ayıran yırtıktır. Zamanın iki

elinin arasında asılı kalarak, mit ve tarih arasında, modern şiir yalnızlığının aynı duygusundan doğan bir kardeşliği kutsar, tıpkı yabancı ve düşmanca bir doğa tarafından kuşatılan ilkel insan gibi. Farkı, biz şimdi o yalnızlığı yaşıyoruz yalnızca kozmosla karşılaşır gibi değil kendi odalarımızda, gerçekten yalnız değiliz: Kardeşlik boşluğu bağlıyor.

Uzun bir siyasal durgunluk devresinden sonra, daima uçurumun kenarında, her zaman toptan savaşın hayaleti ve insan ırkının yok ediliş tehdidi ile yüz yüze gelerek, son otuz yılda bir dizi değişime, ışıyabilecek yeni bir çağın geleceğini gösteren belirtilere tanıklık ettik. Her şeyden önce, devrim miti alacakaranlığın toplandığını gerçek doğum yerinde gördü, Batı Avrupa'da, ki bugün savaşın yaralarını sarmıştır ve bayındırdır, Avrupa Topluluğu'nun her bir ülkesinde liberal, demokratik bir hükümet biçimini vaadetti. Ikincisi, Latin Amerika'da, her ne kadar demokrasi, bizim iki yöresel hastalığımız olan popülist demagojinin hayaletleri ile militarizm arasında sendelese ve borcun demir prangaları boynunun çevresinde asılı olsa da demokrasiye bir geri dönüş var. Son olarak, Sovyetler Birliği'nde ve Doğu'daki ve Orta Avrupa'daki öteki totaliter rejimlerde değişimler oluyor. Bu reformların amacı ne olursa olsun, otoriter sosyalizm mitinin sonu olduğunu açıkça belirtiyorlar. Reformlar özeleştiridirler, itirafa denktirler. Bir çağın sonundan bu nedenle söz ediyorum: Devrim'in alacakaranlığı son, felaket getiren, Bolşevik tecessümünde. Devrim bir düşünce olarak çevrenin birkaç bölgesinde ve Perulu teröristler gibi bazı çılgın gruplar arasında hayatta kalıyor. Geleceğin ne taşıdığını bilmiyoruz: Şiddetli uluşçuluk, ekolojik felaket, gömülü mitolojilerin yeniden doğuşu, yeni bağnazlıklar. Ancak yeni keşifler, yeni yaratılar; tarih ve dehşetlerin büyülerinin heyeti. Sovyetler Birliği'ndeki insanların yeni

bir biçim zulüm ya da bazı orijinal, demokrasinin Slav versiyonunu yaşayıp yaşamayacağını bilemiyoruz. Her iki durumda da devrimci mit ölüyor. Dirilecek mi? Zannetmiyorum. Kutsal bir Müttefik onu öldürmüyor, doğal bir ölümle ölüyor.

Joyce tarihin bir karabasan olduğunu söylemişti. Yanılıyordu, karabasan gün ışığıyla yiter ama tarih türlerimiz sona ermeden bitmeyecek. Bizler tarihin içinde ve tarih boyunca insandık. Eğer tarih durursa bizlerin de insanlığı biter. Devrimci mitin sonu belki bize toplumumuzu kuran ilkeler, onun eksiklikleri ve boşlukları üzerinde tekrar düşünmeye izin verecektir. Totaliter batıl inanca karşı olan savaşımın sonunda serbest kalıyoruz, geleneğimiz hakkında şimdi daha özgür düşünebiliriz. Ve yurttaşların *erdemi* teması yeniden gözüküyor. Bu tema bize klasik ilkçağdan geliyor. Machiavelli ve Montesquieu'yu da ilgilendirmiş ve bugün pek çok ülkede acı veren bir gerçekliğe sahip, bu Püritan etiği üzerine kurulmuş Anglo–Amerikan demokrasilerini de içeriyor. Kant bize etiğin tarih üzerine kurulamayacağını öğretti, tarih durmaksızın aktığına göre, onu herhangi bir yasanın ya da bir ereğin yönlendirip yönlendirmediğini bilmiyoruz. Meta–tarihsel yapımları da biliyoruz –ister dinsel ister metafiziksel, ister tutucu, ister devrimci olsun– hürriyeti boğar ve en sonunda kardeşliği çürütür. Başlayan çağın düşüncesi, eğer gerçekten bir çağ başlıyorsa, zorunluluk isteği hürriyet ile kardeşlik arasında bir yakınsama noktası bulmalıdır. Geleneğimizi yeniden düşünmeliyiz, onu yenilemeliyiz ve modernitenin iki büyük siyasal geleneği olan liberalizm ve sosyalizmi uzlaştırmanın yollarını aramalıyız. Ortega y Gasset'ten alıntılayarak, bunun "zamanımızın teması" olduğunu söyleyecek kadar ileri gideceğim. Bana öyle geliyor ki çağımız böyle büyük bir üstlenmeyi hoş göre-

cektir. Bazı çağdaş yazarlarda —örneğin Cornelius Castoriadis'in eserinde— yanıtın başlangıcını keşfettim.

Şiirin yeni bir siyasal kuram yaratımındaki katkısı ne olabilir? Yeni düşünceler değil ama daha değerli bir şey: Bellek. Her bir kuşakta, şairler korkunç ilkçağın tutkusunu ve daha az korkunç olmayan gençliği yeniden keşfederler. Siyaset bilimi denen şeyin okutulduğu okullarda ve üniversitelerde Aeschylus ve Shakespeare okumaları mecburi olmalıdır. Şairler, Hobbes ve Locke'nin, Marx ve Tocqueville'nin düşüncelerini beslediler. Şairin ağzından *öteki* ses konuşur; konuşmayı vurguluyorum, yazmayı değil. Bu trajik şairin ve soytarının sesidir, yalnız melankoli ve mutluluğun, kahkaha ve iç çekişlerin, sevgililerin kucaklayışlarının ve Hamlet'in kafatasını düşünmesinin sesidir, sessizliğin ve gürültünün sesidir, deli bilgelik ve bilge deliliğin, yatak odasının samimi fısıltılarının ve alandaki kalabalığın gürültü patırtısının sesidir. Bu sesi duymak, zamanın kendisini duymaktır, geçen ama geri gelen zamanı, birkaç kristal heceye dönüşmüş olan.

Mexico City, Haziran 1989

ŞİİR SANATI
VE
YÜZYILIN SONU

Az ve çok

Şiir üzerine her düşünme şu soru ile başlamalı ya da bitmelidir. Kaç kişi şiir kitabı okur ve bunlar kimlerdir? Bilerek *şiir* sanatı değil, şiir sözcüğünü kullandım; çünkü, şiir sanatının ne olduğu hakkında sonsuz tartışılabilir, ama anlamı üzerinde uzlaşmaya varmanın hiç zor olmadığı bir sözcüktür *şiir*. Sözcükler tarafından kavranılmaz, açıklamaya karşı koyan ve adına şiir sanatı denen bir tözü içermek ve saklamak amacıyla sözcüklerden oluşturulmuş bir şeydir. Sorunun hem istatistikte —Ne kadar?— hem de toplumbilimde olan iki bölümü ve sınırı vardır: Ne tür erkekler ve kadınlar şiir okur? Benzer bir soruyla karşılaştığında, Juan Ramón Jiménez bunu kitaplarından birine yazdığı bir adama cümleciği ile yanıtladı: "Ucu bucağı olmayan azınlığa." *Azınlık*, okuyucu sayısını Stendhal'in "mutlu az"ına indirger; ama *ucu bucağı olmayan* onu aniden artırır: Az çoktur öyle çoktur ki sayılamaz, ucu bucağı olmayan her şey gibi. Jiménez sayılabilen çoğunluk ile sayılamayan azınlığı birbi-

rine karşıt olarak koyar. Mantıksal bir olanaksızlık, çünkü azınlık sayılamıyorsa azınlık olamaz ve eğer sayılabiliyorsa, ucu bucağı olmayan olamaz. Hatta, eğer azınlık sayılamıyorsa, çoğunluk da sayılamaz olmalı. İki ucu bucağı olmayan, iki sonsuzluk mu? Bu pek fazla olur: Bir sonsuzluk bizi şaşkına çevirmeye ve alt etmeye yeter.

Tümcenin bir başka anlamı da olabilir: Şiir okuyucuları, ki onlar her zaman az olmalarına rağmen çokturlar, bireysel ve toplu olarak ucu bucağı olmayana katılırlar. Peki ucu bucağı olmayan nedir? Ölçüsü olmayan ya da ölçülmesi olanaksız olandır. Şiir okuyan çok/az, ölçülemez gerçeklere olan yolda emeklerle ve sözcüklerin aynalarında kendi sonsuzluklarını keşfederler. Bir şiirin okunması okuyucuyu kişiler ötesi olan ve bu yüzden, kelimenin tam anlamıyla, ucu bucağı olmayan bir dünyaya bağlar. Bu bağlantı, hemen her zaman kısadır. Bazen altı sözcüğe sığar: "D'altri diluvi una colomba ascolto" (Başka tufanlardan bir kumru duyuyorum).*

Ancak ister az ister çok olsun, şiir okuyucularının bir toplumun çoğunluğunu oluşturması hiçbir zaman mümkün olmamıştır; belki tarihin şafak vakti ya da ilkel dediğimiz toplumlar hariç. Bazı budunbilimcilere göre, birkaç yıl öncesine kadar Ekvatoral Amerika'nın balta girmemiş ormanlarında kadınlar ve erkekler geceleri bir kamp ateşi çevresinde tanrılarının ve kabilenin atalarının öykülerini, büyülenmişçesine, dinlemek için toplanırlardı. Şiirsel anlatıların tözü olan mitler yoluyla, kümenin her bir üyesi kendini aynı zamanda doğal ve doğaüstü olan —çünkü ölü atalarda kabilenin üyesidirler— bir bütünün parçası olarak hissediyorlar-

* Giuseppe Ungaretti, *"Una Colomba"* (1925)

dı. Kamp ateşinin ışığında dünyanın ve soylarının kökenini anlatan şiirlerin ezbere okunması bu ikisinin arasındaki ilişkiyi yaşatır ve kelimenin tam anlamıyla gerçek yapardı. Kabile, bir ya da iki saat için, yaşayanı ve ölüyü içine alan gerçek bir şiir topluluğuna dönüşürdü.

Bununla beraber, tarihin başlangıcından itibaren —yani, insanların kendi Neolitik köylerini terk edip, kentlerde yaşamaya başladığından beri— özgün işbirliği bölümlere ayrılmıştı; sınıflara, mesleklere ve kümelere —gündelikçiler, zanaatçılar, askerler, papazlar, lordlar, hükümdarlar— bölünmüştü. Dinsel inançlar bile bölünmüştü; çömlekçinin imanı ilahiyatçınınkinden değildi, tefsircininki de köleninkinden. Toplumun bölünmesi, şimdilerde sanatların, bilimlerin ve teknolojinin varlığı ile örtüştü. Zamandan önceki zamanlarda, şiir ve din; bilim ve büyü; şarkı ve dans bir ve aynı şeydi. Her bir sanat özerk hale geldiğinde ve bilginin her bir dalı ayrıldığında, kümeler, gelenekler ve dinleyiciler de bölümlere ayrıldı. Kültür içinde alt kültürlerin çokluğu, kimi şiir, kimi müzik, kimi gökbilim sever çeşitli azınlıkların bir arada var olduklarının göstergesidir. Bu azınlıklar göreceli ve değişkendirler, bununla demek istediğim, yalnız kısa bir süre için bile olsa bazen çoğunluk olabildikleridir. Böyle anlarda, diğer pek çoklarında olduğu gibi, istatistikler birer yanılsama olur: Çok ve az, çoğunluk ve azınlık, sabit sınırları olmayan kavramlardır.

Çeşitli azınlıkların bir arada var olmaları aralarındaki iletişimi dışlamaz —tam tersine, içine alır. Değişik kümeler arasındaki ilişki ağı kavranılmaz ama gerçek bir yapı oluşturur: İnsanların kültürünü. Her bir alt kültürün üzerinde —ve de altında— toplumun tüm üyelerinde ortak olan düşünceler, inançlar ve gelenekler vardır. Bu topluluğun —tinsel, zihinsel ve duygusal— temelidir; ayrıca sanatların,

özellikle şiirin de dayanağıdır. Tükenmez bir kaynak. İnsanlar sanat eserlerinde kendilerini tanırlar, çünkü sanat eserleri onlara saklı bütünlüğün imgelerini sunar. Bir toplumun ve bireylerin dağılmasını ve zerreciklere ayrılmasını anlattıklarında bile, modern şiir ve romanda olduğu gibi, hâlâ kayıp topluluktan söz etmektedirler. Bundan dolayı da bir eserin başlangıçta yalnız birkaç kişi tarafından okunması o kadar da önemli değildir. Ortak belleğin, küçük bile olsa, bir küme tarafından korunması, tüm topluluk için kurtuluşun gerçek bir yazıtıdır. Bu yazıtlar yoluyladır ki, gelenekler ve kültürler zaman denizini aşarlar.

Bu —"insanların ruhu" diye anılan— inançların ve imgelerin topluluğundan başka, daha yüzeysel bir düzeyde kitleleri hareket ettirip ortak imgelemeye sahip olan konular, bölümler ve ıralar vardır. Bunlar "topluma dair işler"dir: Dinsel ve siyasal düşünceler, inançlar ve kurumlar hakkındaki tartışmalar, şu ya da bu yöndeki görüş hareketleri. Olaylar, haberler ve adlar da topluma dair işlerdir: Taç giyme törenleri, dinsel ya da yurttaşlara ait kutlamalaı, hanedanların çöküşleri, başkaldırı ve ayaklanmalar, kraliyet düğünleri, hükümdarların katledilmeleri, kabile başkanlarının ölümü ve daha başkaları. Özel bir olay da toplumsal hale gelebilir: Bir kadın oyuncunun aşkı, bir bankerin intiharı, bir soygun, bir cinayet, şu ya da bu kişinin birdenbire zengin oluşu ya da umulmadık bir şekilde fakir düşmesi, bir şampiyonun başarısı ve son olarak, çarkıfeleğin bütün şaşılacak dönüşleri. Hiçbir yazar, bugünün en iyi satan kitaplarının yazanları da dahil, bir Attila ya da bir Napoleon'un ününe, bir Jack Dempsey ya da bir Marilyn Monroe'nun popülaritesine erişememiştir. Elbette on yedinci yüzyılda Lope de Vega, on sekizinci yüzyılda Voltaire, on dokuzuncu yüzyılda Victor Hugo, günümüzde Picasso ve başka bir

avuç kişinin durumları var. Onların bir avuç olduğu gerçeğinin yanı sıra, bu istisnalar kuralı tanıtlamaktadır.

Önderlerin, kralların, başkanların, spor dünyasının ünlülerinin, sinema ve televizyon yıldızlarının popüler imgelemindeki üstünlük şaşırtıcı olmamalı, bu doğaldır. Sıra dışı olan, zamanın başlangıcından beri, insanların şiir yazmaları, resim çizmeleri, taştan heykeller yontmaları ve onları bronza dökmeleri, çamuru biçimlendirmeleri ve sözcüklerle öyküler yaratmalarıdır. Bu eserlerin dayanmaları ve kuşaktan kuşağa aktarılmaları da bir o kadar sıra dışıdır. Teknoloji değişir —basım el yazmalarının yerini alıyor ve televizyon belki de kitapları alt edecek (bundan çok kuşku duyuyorum)— ama sanatlar, teknoloji ve toplumun durumu ne olursa olsun dayanıyor. Topluma dair işler ve onların seçkin kahramanları geçicidir; şiirler, resimler ve senfoniler kalır. Sanatların kalıcılığı —aynısı bilimler ve felsefe için de söylenebilir— daima bir azınlığın uğraşı olmuştur. Şu yargıya ulaştım: Sayısal soru —Ne kadar? Çok ya da az mı?— kendiliğinden anlamsızdır. Anlamlı olabilmesi için, soru iki terımin içinde bulunacağı bir yapıya oturtulmalıdır. Bu terimler uzayın bölünmesi, yani halkların ve dinleyicilerin çokluğu ile zamanda süreklilik, yani okuyucu ve dinleyici kuşaklarının kesintisiz ardışıklığıdır. Ne çeşitlilik ne de süreklilik yalnızca sayısal kavramlardır.

Korkarım ki uslamlamam pek çok kişi için ikna edici olmayacak. Modern anlayışa göre, hiçbir uslamlamanın bir sayı kadar değeri yoktur. Toplumbilimciler, akademisyenler, gazeteciler ve idare müdürleri bize karşı çıkılamaz istatistiklerle donandıklarını anlatırlar. İstatistiklere dayanarak, şiirin yok olmaya yazgılı bir sanat olduğunu ya da ancak eskiçağ müzesinde bir başka antika olacağını ileri sürerler. Şiirin ilerleyen çöküşüne dair cesurca bir çeşit yasa biçimlen-

dirmişlerdir: Şiirin, bugün, otuz yıl öncesinden daha az okuyucusu vardır, otuz yıl önce de yetmiş yıl öncesinden daha az okuyucusu vardı ve böylece zaman içinde geri gider. Ama bu alanda, hemen hemen diğer hepsinde olduğu gibi, niceliksel ölçütler tek başına yetersizdir. Böyle bir uslamlama doğru mudur? Bakalım ve görelim. Birkaç gün önce, New York City'deki bir kitapçıdan küçük bir cilt satın aldım: *En İyi Amerikan Şiirleri*, 1989. Kitap, 1988 yılında Birleşik Devletler'de yazılmış olan en iyi şiirlerin bir seçkisiydi. Yayımcısı, şair ve eleştirmen Donald Hall idi. Önsözünde, Hall bu sayfalarda yer alan aynı konuya değiniyor, olguları ve biçimleri ortaya koyuyor. Aşağıda onun bazı verilerini yeniden ortaya koydum. Her ne kadar, onlar kendi kendilerini açıklıyor olsalar da, bazı yorumlar katmayı uygun buldum.

Hall, şiirin yaşamsallığının bir belirtisi olarak, şairlerin kendi eserlerini büyük dinleyici toplulukları önünde yüksek sesle okuma alışkanlığının diriltildiğini belirterek başlıyor. Uygulama 1950 dolaylarında başladı, onu izleyen on yılda popüler oldu ve o zamandan beri popülaritesi artarak büyüdü. Bu olgunun önemini anlamak için, her ne kadar bayağı bir bilgi olsa da hemen her zaman unutulan bir şeyi anmalıyım: Uygarlığımızın başlangıcında (Uzakdoğu'da da olduğu gibi) şiirler ezbere okunur ve söylenirdi. *Aoidos* Eskiçağ Yunan epik şairiydi ve de sözcük şarkı söyleme eylemi olan *Aeidein*'den gelir. Rapsodi bir şiirdir ya da epik bir şiirin parçasıdır; rapsod da epik şarkıları, özellikle Homeros'unkileri, ezbere okuyan gezgin şarkıcıydı. Lirik şiir de hem Yunan hem de Romalılar tarafından bir müzik aleti eşliğinde ezbere okunurdu. Bu genel bir alışkanlık olmuştu ve tüm toplumlarda görülüyordu, Kolomb–öncesi Amerika'da olduğu gibi Doğu'da da. Bu, Avrupa'da on beş yüzyıldan

fazla sürdürüldü; ortaçağ saz şairlerini (minstrels), ortaçağ ozanlarını (jongleurs) ve aşka dair kısa koşuklar söyleyenleri (madrigalists) ya da soyluların evlerinde aile üyelerinin, yakın arkadaşların ve saray mensuplarının oluşturduğu seçkin bir küme önünde yüksek sesle şiir okunduğunu anımsamak bile gerekmez. On dokuzuncu yüzyılda, yüksek sesle okumanın yerini sessizce bireysel okuma aldı: Kitabın ve yazmanın zaferi. Yirminci yüzyılın ilk üçte birlik kısmında, şiirleri yüksek sesle okuma alışkanlığı hemen hemen tümüyle gözden kayboldu.

Hall, 1920 ile 1950 arasında, ki Birleşik Devletler'de modern şiirin en büyük dönemlerinden biridir, toplu okumaların seyrek olmalarının yanı sıra, ünlü şairlerin —Frost, Eliot, Pound— onlara pek nadir olarak katıldığını gözlemler. 1950'lerin sonunda, Beat kuşağının birdenbire ortaya çıkışıyla, bu değişti, artık toplu okumalar Birleşik Devletler'de yazınsal hayatın ırasal özelliklerinden biridir. Bugün sergiler, konserler ve dans gösterileri ile birlikte kültürel takvimin bir parçası oldular. Hem büyük şehirlerde hem de üniversitelerde, herhangi bir haftada böyle olayların sıklığı şaşırtıcıdır. Dinleyicilerin çoğunlukla gençlerden oluşması —bunun şiirin sonunu gören bilicilerin ileri sürdükleri gibi— ölmekte olan alışkanlık olmadığını, aksine yeniden ele alınan ve yenilenen bir gelenek olduğunu gösterir. Bazı kimseler bana ne Latin Amerika'da ne de Avrupa'da, İngiltere dışında, toplu şiir okumalarına Birleşik Devletler'de olduğu kadar sık ve düzenli katılınmadığını söylüyorlar. Bu doğrudur. Hatta Rusya'da böyle okumaların Birleşik Devletler'de olduğundan daha popüler olduğu da doğrudur.

Hall, 1950'de, halk tarafından zaten tanınan bir şairin kitabının —ki ikinci ya da üçüncü kitabıdır— birkaç yüz adet bastırıldığını ifade ediyor; bugün dört ya da beş bin

adet satıyor. Büyük şairlerin ya da sağlam bir üne sahip olanların kitapları rahatça on bin nüsha satıyor ve birkaçı da elli bin adet gibi bir düzeye çıkmışlardır. Birkaç yıl önce, *Publishers Weekly* biyografileri, güncel konular üzerine olan kitapları, romanları, seyahat ve yemek kitaplarını, seksoloji üzerine çalışmaları ve diğer birçok türü kapsayan —ama şiir kitaplarını kapsamayan— bir en çok satan kitaplar listesi çıkarttı. Listenin en başında milyonlarca satan *The Joy of Sex (Seksin Hazzı)*, sıralamanın daha alt sıralarında 250.000 nüsha satışı olan kitap adları vardı. Aynı yıl, şair Lawrence Ferlinghetti'nin *A Coney Island of the Mind*'i bir milyon nüsha sattı ve Allen Ginsberg'in *Howl*'u, aynı dönemde, bir milyon nüshayı kolayca aştı. Buna rağmen *Publishers Weekly* onları listeye katmadı. Şiir kitapları oldukları için! Bu iki durum da, kabul ediyorum ki, alışılmışın dışındadır, çağımızın pek çok şairi, kitaplarının satışları milyona ulaşmasa bile, otuz bin ya da daha fazla okuyucu tarafından okunuyor. Bu kitaplar arasında García Lorca, Rilke ya da Neruda gibi şairler tarafından özgün olarak başka dillerde yazılmış olanlar da var. Okuyucuma Hall'ın vargısını değil, ama onun öteki hesaplarını vereceğim: Geçen otuz yıl boyunca şiir okuyucularının sayısı on kat arttı. Bu demektir ki bugün, yirminci yüzyıl şiirinin tarihinde muhteşem bir anıt olan Eliot, Pound, Williams ve Stevens gibi büyük şairlerin üstün oldukları dönemin on kat daha fazlası şiir okuyucusu vardır. Bu etkileyici.

Hall'ın istatistikleri yalnızca Birleşik Devletler'in yaşayan şairlerini hesaba katıyor. Onların öteki ülkelerde denkleri var mıdır? Bilmiyorum. Ama şiir okuyucularının sayısının Sovyetler Birliği'nde Birleşik Devletler'den daha da çok arttığını varsaymak ihtiyatsız davranmak sayılmaz. Bu kadarı, şiir geleneği hep önde gelmiş bir ulus olan Japonya için de

söylenebilir. Avrupa'da, en azından İngiltere'de, İskandinav ülkelerinde, Polonya ve Macaristan'da şiir okuyucularının arttığı da aynı oranda kesindir. Az okuru olan ülkemiz Meksika'da da şiir okuyucularının sayısı arttı: 50 yıl önce, şairlerimizin —Pellicer, Gorostiza, Villaurrutia— kitapları beş yüz nüsha basılıyordu.

Ama ya nitelik? Tüm dillerde ve tüm dönemlerde, gerçekten değer verilen şiir kitabı pek azdır. Öteki türler, özellikle de roman için aynısı doğru değil mi? Her yıl yayımcılar parlakça renklendirilmiş kapaklarıyla kitapçı vitrinlerini kaplayan binlerce romanı birbiri ardına piyasaya sürerler. Bu kitaplar birkaç haftada izi bile kalmadan gözden kaybolurlar. Onlar birer kuş değil, pasajlardan oluşmuş kitaplardırlar. Ticari basımevlerinin öteki ucundaki akademi ve üniversite basımevleri de yalnızca yazınsal trafik karmaşası denebilecek şeye katkıda bulunuyorlar. Üniversitelerdeki eleştiri endüstrisinin son patlaması yazının ardında bıraktığı alçakgönüllü çöp yığınlarını süprüntünün gerçek Himalayalar'ına dönüştürür.

Hall'ın rakamları avutucudur, ama biri okurlardaki artışın tüm türleri içine alan bir olay olduğunu fark edince önemlerini yitirirler. Evet, insanlar bugün her zamankinden daha fazla okuyorlar. Ama daha iyi mi okuyorlar? Bundan kuşkuluyum. Oyalanma alışılagelmiş durumumuzdur. Bu, kendisini fantezisinin gizli ve daima değişen ülkesine kapatmak için dünyadan elini eteğini çeken birinin oyalanması değil, her zaman kendisinin dışında olan, gündelik yaşamın ufak tefek, anlamsız kargaşalığında kaybolmuş birinin oyalanmasıdır. Binlerce şey, aynı anda dikkatimizi çeker, ama hiçbiri ilgimizi üzerinde toplamayı beceremez; böylece yaşam parmaklarımızın arasında kuma, saatler de beyinlerimizde bir dumana dönüşürler. Günlük edimlerimizin ve dü-

şüncelerimizin bir incelemesini yapacak cesarete sahip olsaydık, affolunamaz suçlardan değil de kendimizin ve diğerlerinin sayısız anlık tutkularını ve isteklerini izleyen anlık vazgeçişler ve aldatışlardan suçlu olduğumuzu itiraf ederdik. Ama dün ne yaptığımızı anımsayabiliyor muyuz ki? Günahımız sefahat adıyla geçiyorsa, cezamız da unutkanlık adıyla geçer. Okuma sefahatın zıttıdır: Bizi bilinmeyen dünyalara doğru yönlendiren zihinsel ve tinsel bir yoğunlaşmanın uygulamasıdır. Kendilerinin daha eski, daha gerçek bir anayurt olduklarını ufak ufak açığa vuran dünyalar: Biz oradan geldik. Okumak kendi özvarlığımıza giden, kuşkulanılmayan yolları keşfetmektir. Bir tanımadır. Reklam ve anlık iletişim devrinde, kaç kişi bu yolla okuyor? Pek az. Ama uygarlığımızın devamı onlarda yatıyor, istatistiksel araştırmalardan çıkan bilgilerde değil.

Olgular ve sayılar, kendi başlarına, sorumuza yanıt değildirler; ama onu tanımlamamıza, daha kesin olarak dile getirmemize yardım ederler. Ülkesi ve içinde bulunduğu dönem ile sınırlı olan Hall'ın istatistiklerini, öteki ülkelerden ve dönemlerden istatistiklerle karşılaştırmak yararlı olur. Şair ve eleştirmen Pere Gimferrer bu konuyu, hem akıllı hem de bilgi dolu "La poesía y el libro" adlı denemesinde ele alıyor. Gimferrer'in görüşüne göre, modern şiirin ana özelliklerinden biri de onun azınlığın sanatı olarak kalmaktaki kararlılığıdır. Geçen yüzyılın ilk yarısında, büyük Avrupa'lı Romantikler çok geniş bir sadık okur kitlesini kazanmak için ellerinden gelenin en iyisini yaptılar. Aralarından Byron, Hugo ve Lamartine gibi birkaç tanesi başarılı oldu. Sonraları, büyük romantik ateşi yatışırken, şairler halkın gözünden uzaklaştılar. Büyük Sembolistlerden bu yana, şiir tek başına başkaldırının bir edimi, dilin ya da tarihin gizli tahribi olageldi. Modernitede öncü olan hiçbir şair ka-

labalıkların onayını elde etmeye çalışmadı. Tam tersine, "Halkın zevkini bozarak" yazma yolunu kasıtlı olarak seçtiler. Rimbaud ve mirasçıları yirminci yüzyılın ilk yarısında bu eğilimin bir yönüne örnek oluştururlar; bunun başka türlü, daha salt estetik ifadesi ise Mallarmé ve onun izinden gidenlerde bulunabilir.

Gimferrer'le aynı fikirde olmamak güç. Ama onun uslamlama çizgisinin geniş ölçüde modern Fransız şiir tarihine dayandığını belirteyim; öteki dillerde halkın beğenisini bozma isteği her zaman gözükmez. Viktorya dönemi İngiltere'sinde, ne Tennyson ne de Browning, şiddetli saptırma gayretlerinde ve estetik çileciliklerinde Fransızları izlemişlerdir. Tennyson ve Browning, Fransız Sembolistlerinden çok daha yaygın olarak okunuyorlardı. Benzer bir yargı Almanya ve Rusya, Polonya ve öteki Slav uluslarına ilişkin olarak da verilebilir. Dilleri İspanyolca olan ülkelerde —şairlerin, kentsoyluların beğenisiyle alay etmeleri nedeniyle değil, geçen yüzyılın sonunda İspanya'yı ve eski kolonilerini saran düşünsel durgunluk nedeniyle— okuma oranı azdı. On dokuzuncu yüzyılın son üçte birlik bölümündeki Fransız şiiri, şiir olarak, bir başka zamanda yaşadı: Günümüz şiirinin başlangıcını imliyor. Mallarmé ve Tennyson çağdaştılar, ama Tennyson on dokuzuncu yüzyıla, Mallarmé ise yirminci yüzyıla aittir. Yüzyılımızın başlangıcı olan şiirin sık sık kendini Rimbaud'unki ya da Mallarmé'ninkinden farklı —hatta karşıt— bir yolla gösterdiği de doğrudur. Dünyadan elini eteğini çekmek yerine, sokaktaki adamla bir olabilmeye çalışmış olabilir. Özellikle de Walt Whitman'ı düşünüyorum.

Gimferrer'in istatistikleri, ters yönde olmasına rağmen, Hall'ınkinden daha az şaşırtıcı değildir. 1886'da, Verlaine en ünlü kitaplarından biri olan *Fêtes galantes*'in ikinci bas-

kısını yayımladı. Altı yüz nüsha basıldı, içinden yüz tanesi şair ve kitap eleştirmenleri için ayrıldı. Açıklayıcı bir olgu, çünkü 1886'da Verlaine zaten tanınmış bir şairdi ve yalnızca Fransa'da da değil: Tüm Avrupa'da istekle okunurdu; Buenos Aires ve Mexico City'de ona tapılırdı. 1876'da Mallarmé *L'Après-midi d'un faune*'nin lüks baskısını yayımladı: 195 nüsha. On bir yıl sonra, 1887'de kendi şiirlerinden kendi seçtiği bir seçki olan *Poésies* ortaya çıktı: Bu baskı kırk nüsha kadardı. Rimbaud da, 1873 yılında, bilindiği gibi yirminci yüzyıl şiirinin üstünde çok büyük etkisi bulunan bir metin olan *Une saison en enfer*'in ilk baskısının basımının masraflarını kendi karşılamıştı. Baskı beş yüz nüsha ile sınırlandırılmıştı. Rimbaud kendisi için altı tane aldı: Gerisi de, 1901'de bir kitapsever tarafından kurtarılmasaydı, basımevinin deposunda kaybolacaktı; gerçi o da bulduğunu 1914'e kadar açıklamadı. Rimbaud'un öteki büyük eseri *Illuminations*'ın yazgısı da bir o kadar garipti: 1886'da, Verlaine onu kısa bir önsöz ile *La Vogue* dergisinde ve daha sonra aynı yıl içinde incecik bir kitap halinde yayımladı. O zaman Habeşistan'da bulunan Rimbaud her iki yayından habersizdi. Lautréamont da *Les Chants de Maldoror* adlı kitabının yayın masraflarını kendi üstlendi. Bu baskı hiçbir zaman dağıtılmadı ve yayıncının mahzeninde unutulmuş olarak kaldı, ta ki Léon Bloy ve Rémy de Gourmont, yazarın ölümünden yıllar geçtikten sonra, bu debdebeli, acıklı esere hevesle dikkat çekme görevini alana dek.

Gimferrer İspanyolca yazılmış olan şiir kitaplarından da benzer birkaç örnek veriyor. Neruda'nın *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*'sı özellikle dramatiktir. Şili Santiago'da, 1924'te basılan bu küçük kitap İspanyolca'da kesinlikle bilinmiyordu; Neruda'nın 1936'ya kadar İspanyolca konuşan dünyanın her tarafında tanınan bir şair oldu-

ğu gerçeğine rağmen. Altolaguirre kitabın değişik bir ad altında, *Primeros poemas de amor*, yeni bir baskının yayımlanmasına karar verdi. Beş yüz nüsha basıldı. Rimbaud ve Lautréamont'unkinden daha az üzücü olmayan iki örnek de ben ekleyebilirim: Gutíerrez Nájera ve Silva şiirlerinin bir kitapta toplandığını göremeden öldüler. Peki *Azul*'un ilk iki baskısı kaçar nüsha basıldı? Ya da *Prosas profanas*'ın ilk baskısı? Ya da Jalapa'da Veracruz eyaletinin resmi matbaasında basılan; Díaz Mirón'un *Lascas*'ı kaç nüsha basıldı? Ya da Vallejo'nun *Los heraldos negros*'u ve *Trilce*'si? Bir başka örnek İtalya'dan: Bu yüzyılda, daha sonra İtalyan şiirinin temel kitaplarından biri haline gelecek olan Ungaretti'nin *L'allegria*'sının (1915) ilk baskısı seksen nüshadan oluşuyordu. Liste istenildiği gibi uzatılabilir ve en tanınmış, en yaygın şekilde okunan şairlerimizi de içine alır.

Bu noktada şu soru ortaya çıkar: Nüsha sayısının az olması şairler tarafının bir kararına mı bağlı, yoksa halkın umursamazlığına mı? Her ikisi de. Başka yerlerdeki yazılarımda göstermeye çalıştığım gibi, başından beri şiirin modernite ile arasında ikiz değerli bir ilişki olmuştur. Şiir ile halk arasındaki çelişki geçen yüzyılın sonunda tatsız hale geldi ve yüzyılımızın ilk üçte birlik bölümünde, avant–garde'lerin dönemi boyunca da açık bir muhalafete dönüştü. Şiir, hem ahlaki hem de estetik olan geleneksel değerleri aşağıladı ve sık sık onlarla alay etti. Dili küçük gördü. Belirtileri ve anlamları aşağı itti ve büyüleyici sözel canavarların yaşadığı, bilincin ölümüne içine atlayabileceği aldatıcı saydamlıkta havuzlara sahip olan dünyalar icat etti. Halkın umursamazlığı, şairler tarafından aynı anda hem arzulanan hem de küçük görülen modernitenin tüm özelliklerini üstünde taşıyan toplumsal bir sınıfın, kentsoyluların tepkisiydi. Bu sınıf kendini ilk olarak Romantikler, daha

sonra Sembolistler ve en sonunda da çeşitli avant–garde akımlar tarafından hakaret edilirken buldu. Onun modern sanata karşı olan antipatisi de düşmanca akademik eleştiriler ile cahil gazetecilerin ve eleştirmenlerin kötü niyetliliğiyle cesaretlendirilmişti. Bununla birlikte, görüleceği gibi, şiirin muhalefeti hiçbir zaman salt değildi, ve şiir sanatı bir gereklilikti ve öyle kalacaktır.

1857'de *Les Fleurs du mal*'ın ilk baskısının bin yüz nüshalık bir basımı vardı ve tüm mevcut stokun satılmasından bir hayli önceydi. Dört yıl sonraki ikinci baskısının başarısı daha yankılı oldu, çünkü bunun nedeni hiç şüphesiz, yayıncıya, ahlaksızca olduğu yargısına varılan bazı şiirlerin çıkarılmasını bildiren mahkeme kararıydı. Baudelaire, aralarında Hugo ve Gautier'inde olduğu savunuculardan yoksun değildi; bundan başka iki genç şair, Mallarmé ve Verlaine, onu genç edipler için olan dergilerden selamladılar ve onun, onların üstatları olduğunu duyurdular. Ama bu tanımanın gelişi gecikmişti: Baudelaire zaten çoktan yarı inme nöbetini geçirmişti, iki yıl sonra da öldü. 1867'de ölümünün ardından baskılar, hiçbir kesinti olmadan birbirini izledi, hemen tüm dillere çevrildi. Baudelaire öleli bir yüzyıldan fazla oluyor, ama o bizim çağdaşımızdır. Onun eseri de Verlaine'ninki, Rimbaud'unki ve Mallarmé'ninki ile aynı iyi yazgıyı paylaştı: Bu şairlerin kitapları herhangi bir kütüphanede bulunabilir ve öğrenim görmüş binlerce insan tarafından okunmaktadır. 1855'te, *Leaves of Grass*'ın ilk baskısı yazarın adı olmadan ama ön sayfada Whitman'ın kendisinin karakalem bir portresiyle çıktı. Bir yıl sonra ikinci baskı yayımlandı, 1892'deki ölümüne dek onu diğerleri, her biri ek şiirlerle tamamı dokuz baskı izledi. İlk baskı 795 nüshadan oluşuyordu. Whitman yalnızca yayının masraflarını üstlenmekle kalmadı, basımcılığını da yaptı. Beşinci baskıya dek

tek kuruş kazanmadı, beşinciden kazandı: Yirmi beş dolar! Ama Whitman pek çok başka on dokuzuncu yüzyıl şairinin aksine, yarım yüzyıldan az bir süre boyunca, kitabının aralıksız baskılarının ona ateşli okuyucular —ki aralarında büyük yazarlar vardı; yurttaşları Emerson ve Thoreau ve sonraları Ingiltere'de Swinburne ve Tennyson— kazandırdığını görebilirdi. Oscar Wilde, Walt Whitman'ı 1882'de ziyaret etti ve 1886'da Thomas Eakins onun bir portresini çizdi.

Baudelaire ve Whitman'ın baskılarının tarihçeleri her dilde yazan tüm modern şairler için aynıdır. Birinci baskının masrafları hemen her zaman yazar tarafından karşılanır ve yazarın yakın çevresi için düşünülmüştür; ancak yavaş ama emin bir süreçte, kitapları en sonunda geniş baskılara erişir ve büyük bir okur kitlesine ulaşır. Rubén Darío, Antonio Machado, Federico García Lorca ve Ispanyolca yazan öteki şairlerin eserleri bugün yalnız binlerce nüshaya varmakla kalmıyor, sürekli olarak yeni baskılarıyla ortaya çıkıyor. Ülkesine bakmaksızın, şair ister Apollinaire ya da Rilke, ister Montale ya da Mandelshtam olsun bu olay ortaya çıkar. Yeats ve Eliot'un yeni baskıları sık sık yapılır ve nüsha sayıları da şimdilerde yüz bin gibi yüksek rakamlara ulaşır. Auden'in tüm şiirlerinin önde gelen baskısını borçlu olduğumuz genç eleştirmen Edward Mendelson, kısa bir süre önce bana bu şairin popüler yeni baskılarının kırk bin ile elli bin nüsha arasında değiştiğini söyledi. Tüm bu örneklerde önemli olarak gözüme çarpan şey nüsha sayılarından çok sürekliliktir. En iyi satan, eser ister bir roman ister güncel konularda yazılmış bir kitap olsun; sahnede bir göktaşı gibi görünür: Herkes satın almak için peşinden koşar, o ise kısa sürede sonsuza dek kaybolur. Kendi başarılarının fazla yaşamasının yolunu bulan en iyi satanlar pek nadirdir. En iyi satanlar yazın eserleri değil, ticari eşyalardır. Yazınsal

bir eseri yalnızca eğlendirici ya da bilgilendirici bir kitaptan ayıran, ikincisinin doğrudan okurları tarafından tüketilmek üzere düşünülmüş olduğu, birincisinin ise yaşama geri dönme yetisine sahip olduğu olgusudur. Şiir ölümsüzlüğü değil, yeniden dirilmeyi arzular.

Bazen beğeni, düşünce ya da toplumsal inanç konularındaki tarihsel bir değişim; yaşamı boyunca kutladığı bir şairi, arafa mahkûm edebilir. Neruda, Aragon ve Eluard, örneğin, şimdilerde siyasal günahlarının cezasını çekiyorlar. "Günahları" diyorum çünkü Stalinizm salt bir yanılgı olmaktan fazlaydı, ahlaki yanlıştı. Ama Auden'in Yeats dolayısıyla yazdığı gibi —tevekkülcülükten mi, yoksa kötümserlikten mi bilemeyeceğim?— bu şairler sanatlarındaki ustalıklarından ötürü yeniden okunacaklardır:

Zaman, o garip göz yumuşuyla
Kipling'i ve görüşlerini affetti,
Ve affedecektir Paul Claudel'i,
Affedecektir onu iyi yazdığı için.

Şiir kitaplarının baştaki karşılanışı ile daha sonraki yazgıları arasındaki farklılık bir yorum gerektirir. Çekememezlikten ya da umursamazlıktan beğeniye geçiş hiçbir zaman ansızın olmamıştır; zaman gerektirir. Bu durumda, zaman kültür demektir, terimin ilk anlamıyla kültür: Okur yetişkin hale gelmelidir. Ve yetiştirmenin her türlüsü değişim ve dönüşüm üretir. Her yeni şiirsel eser halkın aklına ve beğenisine meydan okur. Onu anlayabilmek için, okur eserin sözcüklerini öğrenmeli ve sözdizimini özümsemelidir. Bu da bilineni unutmak ve yeniyi öğrenmektir; unutmak/öğrenmek yakın bir yenilenmeyi içerir, duyarlığın ve görünümün değişimi. Bu deneyim Modern Çağ'a has değildir. On yedinci yüzyıl İngilteresi'ndeki saray mensupları ve papazlar Meta-

fizik Şairler denen kişilerin dillerini öğrenmek zorundaydılar ve aynı yüzyılda Ispanyollar da Góngora ve onun izinden gidenlerin dilini öğrenmek zorundaydılar. Bu olay her çağda ve her toplumda yinelenir. Biçim ve sanatsal dil üzerindeki tartışmalar hemen her zaman kuşaklar arası çatışmayla bağlantılıdır: Eski ve yeni, yaşlı ve genç.

Şimdiki durum ise daha da karışık. Eski ve yeni arasındaki geleneksel uyuşmazlığa ek olarak tarihsel ve tinsel bir doğası olan daha derin bir karşıtlık var. Yukarıda da belirttiğim gibi, bunun, moderniteye karşı bir başkaldırı olan şiir ile modernitenin —yaratıcısı ve aynı zamanda tamamlayıcısı— en dinamik üretimi olan kentsoylular arasındaki gedikle ilgisi var. Romantizm ile başlayıp günümüze kadar süren bu karşıtlık nasıl oluyordu da yeni kesintilerle izlenen uyumun perde aralarına dönüşebiliyordu? Her dönem farklıdır, her okur ile her şiir arasındaki ilişkinin farklı olması gibi, ama genel bir açıklama sunmak çılgınlık değildir. Bunu önünüze çok kısaca sereceğim. Romantizm'den bu yana şairler modernitenin asi çocukları olmuşlardı; onu yaraladıkça yüceltmişlerdir. Kendilerini hem yarada hem de yüceltimde görerek, okurlar, bu ikiz değeri yansıtırlar, çünkü onlar da, modernitenin, ona aynı nefretlik aile bağlarıyla bağlı olan çocuklarıdırlar. Modern şiir tam da modern olduğu için, moderniteyi eleştirmiştir ve eleştirmektedir ve okurları da aynı gerekçeden dolayı kendilerini onun içinde tanırlar. Doğumundan bu yana, modernite kendisiyle savaşa kilitlenmiştir. Belirsizliğinin, mürekkep salıvermesi gibi modernite de eleştiri salıverir. Bu eleştiri, yanılmaksızın, kendisine karşı döner.

NİCELİK VE NİTELİK

Bu derin düşünme iki bölüme ayrılmış bir soru ile başladı. Birinci bölüm nicelikseldi: Kaç tane şiir okuru vardır? Gördüğümüz gibi sorunun bu sayısal bölümü kendiliğinden anlamsızdır. Okuyucuların sayısı farklı toplumlar ve dönemlerle değişir, her bir dönemin içinde değişir ve hatta aynı şair için bile değişir. İçreksel, okunamayan Eliot, 1920'de bir bölük eksantrik tarafından okunuyordu, 1940'da kalabalıklar tarafından tapılarak dinlenen Piskopos Eliot oldu. *Kaç tane?* Anlamlı olabilmesi için sorunun ikinci bölümüyle birlikte düşünülmelidir: *Kimler?* Ne tür insanlar şiir kitabı okuyorlar? *Kimler?, Kaç tane?*'yi içeriyor. Ya da, daha doğrusu, onu sulandırıyor ki rakam rakam olmaktan vazgeçiyor. *Kimler?* sorusu, ilk olarak, bir yer çokluğu içeriyor: Neresi, ülke mi, şehir mi? Ve zamanın boyutunu sunuyor: Ne zaman, hangi yüzyıl, hangi yıl? Ve son olarak, neresi ve ne zaman, toplumsal sınıfa, siyasal ve dinsel bağlılığa, bir ekonomiye ve bir kültüre aittir. Neresi ve ne zaman, tarihe

dönüşür. Şiir okuyan ve dinleyen bir halkın doğası tarihsel bir konudur. Korkunç geniş bir konudur ve bu tip bir denemede araştırılması olanaksızdır. Bazı düşünceleri belirtmek, bazı tür varsayımların taslağını çizmek tamamıyla olasıdır. Buradaki amacım daha da gösterişsiz: Pek uzak olmayan bir gelecekte birini yirminci yüzyılın sonundaki şiirin durumuna ilişkin bir araştırmaya sevk eder umuduyla bazı öneriler ve tahminler sunmaktır.

En başta Yunan ve dolayısıyla bizim şiirimizin kökeni olan Homeros ile başladım. Onun büyük şiirleri, kahramanları, ahlaki ilkeleri Yunanlılar ve Romalılar için estetik ve etik ilkörnektiler. *Ilyada* ve *Odysseia* seslenme tarzıyla Yunanlıların Incil'i ve Veda'larıdır. Çocuklar ve gençler aritmetiği öğrendikleri gibi ya da spor alanlarında alıştırma yaptıkları gibi, eski altı ayaklı (hexameters) dizeleri de ezbere okuyorlardı. Roma'yı Yunanlaştırmanın pek gösterişli çabasında, Homeros'un şiirlerine denk olan bir şiirsel metin kesinlikle gerekliydi. Ancak Roma tarihinin doruğunda yazılan *Aeneid*, bir yeniden—yaratım olarak bir yaratım bile değildi, bir kaynak değil ama bir kutsamadır. Ortaçağ ve Rönesans boyunca Vergilius'un şiirinin eğitimsel işlevi ilkçağdaki Homeros'un şiirlerininkine benzerdi. Çin'de *Shih Ching (Şarkıların Kitabı)*, Konfüçyus tarafından derlenen eski şiirler seçkisidir, aynı uygarlaştıran etkiye sahipti. Japonya'da görev *Manyoshu (On Bin Yaprak Derlemesi)* ve onu izleyen büyük seçkiler tarafından yerine getirildi. Şiir, epik geleneğimizin olası kaynağı olan Gılgamış'ın şiirinden Cid'inkine kadar bir insanın temel sözü olarak her uygarlıkta ortaya çıkan bir özelliktir. Öteki kültürlerde, şiir yalnızca sıkı bir şekilde din ve mitoloji ile değil, öteki sanatlarla da ilişkilendirilir. Örneğin Azteklerin şiirlerini ezbere okuduklarını, söylediklerini ve hatta, daha da dikkat çekici olanı,

dans ettiklerini biliyoruz. Meslektaşlıklar, kardeşlikler, şairlerin kıdemleri eski toplumlarda ortak olan bir başka özelliktir. Bu kümeler sık sık dini ve törensel işlevlerini yerine getiriyordu. Pek çok insanın arasında şairler falcı ve kâhin olarak görülüyordu. Çokça olarak şairin geçmişi bilmesi nedeniyle geleceği de bildiğine inanılıyordu. Onun bilgisi köklerin bilgisiydi. Böyle toplumlarda, sözcüğün matematiksel anlamıyla, şu an ve geleceğin her ikisi de geçmişin işlevleridir.

Şiirsel metinlerin, gerçek temel yazmaların derlemesi, laik toplumumuzun bugün *klasik kurallar* dediğini oluşturur. Bu şiirler olmaksızın, onların toplumlarını bilmek ve anlamak olanaksızdır. Gösterdikleri estetik, etik ve felsefi etkinin ucu bucağı yoktu. Yunanistan'da trajedinin hem çatışmaları hem de kahramanları epik tarafından beslendi. Aynı şekilde, felsefe de Homeros'un tanrıbiliminin ve onun ahlak ilkelerinin eleştirisi olarak başladı. Klasik kural gençlerin eğitimi yoluyla yayılıyordu: Şiir gençlerin öğretim programlarında en önemli konuydu. Böylece, uygar ve dinsel eğitim, savaş hazırlıkları için yapılan alıştırmalarla birlikte, şiir yetişkin yaşamına ve onun iki büyük yönüne, eylem ve tasarlamaya bir başlayıştı. Yurttaş, soylu, *eques*, mandarin, *tecuhtli* ve eski toplumların işlerini hem savaşta hem de barışta çekip çeviren diğer toplumsal kümelerin ve kategorilerin, tümü eğitim görmüş, devletlerinin söylevini ve eylemini esinlendirmiş bir şiirsel gelenekle biçimlenmişlerdir.

Özel yaşamda şiirin etkisi aynı derecede derindi: Kösnü, arkadaşlık, birisinin bahtsız çocuğuna karşı merhamet şeklinde gösterilen dindarlık (Akhilleus'un Priamos ile yüz yüze gelmesi), yalnızlık, melankolinin acı zevkleri, belleğin kırılgan bölgeleri. Şairler tutkuların ne olduğunu bilmemize ve böylece kendimizi bilmemize yardımcı oldular: Gıpta,

duyarlık, gaddarlık, ikiyüzlülük; kısaca insan tininin tüm çapraşıklıkları. Batı'nın ilk büyük aşk şiiri İ.Ö. üçüncü yüzyıla aittir: Theocritus'un, bahtı kara genç Simetha'nın kösnül ve candan, azgın ve yüce aşkının dokunaklı öyküsüdür. Sonraları, Roma'da Catullus ve Propertius aşkın karanlık köşelerini aydınlatıp, kıskançlık denen o ölümcül tutkunun sinsi gücünü keşfettiler. Catullus ve Propertius olmadan, Shakespeare Othello'yu tasarlayamayabilirdi ya da Proust Swann'ın acısını keşfedemeyebilirdi. Derebeyliği döneminden kentsoylularınkine kadar, şiir savaşçıları ve aşkları esinlemeyi sürdürdü: Parsifal ve Roland, soylu aşk ve Petrarchçılık, hovardalar ve Romantikler. Çağdaş feminizmin kökenlerinden biri on ikinci yüzyılın "aşk avlularında" bulunabilir. İlkçağda ve Doğu'da olduğu gibi şiir filozofları beslemişti. Aziz Thomas'tan Machiavelli'ye, Bacon'dan Schopenhauer'e, Montaigne'den Karl Marx'a; yazmamış olan ya da yazıları şairlerden alıntılanan dizeler ve özdeyişlerle süslenmemiş hemen hiçbir büyük düşünürümüz yoktur. Bu perspektiften bakıldığında, sayısal soru gözden kayboluyor. Kaç tane Romalı'nın Ovidius'u, kaç İtalyan'ın Petrarch'ı, kaç tane Fransız'ın Ronsard'ı okuduğunu bilemiyoruz; ama onları *kimlerin* okuduğunu biliyoruz. Ve bu okuyucular ister az ister çok olsunlar, toplumun başı ve kalbi, onun düşünen ve hareket eden çekirdeğidir. Yöneten sınıflara ait oldukları halde, pek çoğu muhaliftiler, statükonun eleştirmenleriydiler. Bazıları münzevi, düşünsel kaçkınlardı.

Değişim on dokuzuncu yüzyılın son yıllarında başladı. Romantizm'in büyük meydan savaşlarından sonra, şiir yeraltına geri çekildi: Gömütlerdeki gizli savaş, bozgunculuk. Ama gördüğümüz kadarıyla bu geri çekiliş bir zaferdi: dünün Cehennem'e gitmekte olan lanetli şairleri bugünün koruyucu azizleri oldular. Eğitim dizgelerimizin artık merkezi

olmayan edebi bilimlerin yer değiştirmesinin daha önemli sonuçları vardır. O devrin bir işareti: Baudelaire Latince bir şiir yazdı, Rimbaud okuduğu lisede Latince kompozisyonda ilk ödülünü aldı, Lautréamont, katı bir klasisist ve *İlyada*'nın önemli bir çevirmeni olan José Gómez Hermosilla tarafından yazılmış bilimsel bir eserden yazınsal kuralları öğrendi. Ancak, ilk büyük modern şair, Whitman hiçbir zaman üniversiteye gitmedi ne de herhangi bir yazınsal bilim dersi aldı. Kayıp mı, kazanç mı? Kazancın kaybın yerini doldurduğunu söylemeliyim. Whitman başka bir geleneği sürdürdü, Greko–Latin'den aşağı kalmayan bir saygınlığı olan: İncil üzerine kurulu olan geleneği.

Bugün Latince'nin ve Yunanca'nın yerini bilimler işgal ediyor. Değişim doğaldı ve ispatlanmıştı. Ama modern bir boş inanç olan *bilimciliğin (scientism)* seçkinliği daha az doğal olmuş ve tamamıyla ispatlanmamıştır. Her bir bilim kendi özgün alanına gelince yetkinlikle konuşabilir: Bilim diye bir şey yoktur, yalnızca bilimler vardır. Ama bilimcilik fiziğin, kimyanın ya da biyolojinin söylevini insan alanlarına –tarih, toplum, birey, tutkular– çevirebilir. Biri çıkıp da, "yazınsal bilimler tarafından temsil edilen aklın ortak ambarı olmadan çeşitli bilimlerin uygulaması olanaklı mıdır?" diye sorabilir. Belki bu olasıdır ama bedeli çok büyüktür. Ne Freud ne de Einstein klasikleri unutmuşlardı.

Toplum bilimlerinin tohum vermesi bilimsel batıl inançtan bile daha tehlikelidir. Yöntemlerinin zaafları ve vargılarının ikircikliklerine rağmen bu bilimlerin saygıdeğer gerçek değerlerine değil, profesör ya da bilimsel araştırmacı maskesi takan ideologlar tarafından yanlış kullanılmasına gönderme yapıyorum. Verilen zarar iki katlıdır: Hem siyasal hem de estetik. Klasiklerimiz biçimsel kusursuzluk örnekleri ve tinsel hazlarımızın kaynakları olmaları bir yana,

iki bin yıldır siyasal bilgeliğin öğretmenleridirler. Bugün bu işlev toplumbilim ve siyaset bilimi denen şeyin profesörleri tarafından yerine getiriliyor. Bu insanların çoğunluğu klasik mirasın cahilidirler ya da onu hor görmektedirler. Üniversite kürsülerinde, onların modern dünyadaki kendi özel yerlerini koruyan, herhangi bir ve her bir toplumsal olayı açıklayan, dogmaların üzerine sağlam olarak oturtulmuş formüller tebliğ ederler. Modernite adına, yeni bir siyasal ve düşünsel anlaşılmazlığın sözcüsü; bazen de aracısı olmuşlardır. Tutucu safsatacılar, onlar Aydınlanma'nın değersiz mirasçılarıdır. Son günlerde "bürokratik sosyalizm" rejimi altında yaşayan ülkelerdeki dramatik değişikliklere tanık olduk. Profesörlerin yazılarında bu muazzam değişikliklerin en küçük bir uyarısını, dahası bugün, bunların nedenlerinin bir açıklamasını aramak da boşuna olacaktır. Şimdi ne olduğunu önceden sezen tutarlı eleştirmenleri bulmak için, muhaliflerin ve aforoz edilmişlerin metinlerini yeniden okumak gereklidir. Profesörlerin körlüğü ideolojilere olan inançlarından, aldatıcı kesinliklerin alanından ve şansa, umulmayana bağlı olan tarihi küçümsemelerinden gelir. Diğer taraftan klasik yazın tamamıyla tarihsel olayların rastlantısal doğası ile doludur. Machiavelli ve Montesquieu, Tocqueville ve Marx ilkçağ şairlerini ve tarihçilerini okumalarından yararlandılar. Bugün akademik politikologlar, eğer herhangi bir şey okuyorlarsa, ne okuyorlar? İstisnalar vardır, doğal olarak, ama onlar yine de istisnadırlar.

Doğal bilimlerin yöntemlerinin toplum ve toplumsal değişim incelemelerine uygulanması, şimdiye kadar, umulan sonuçları alamadı. Bu başarısızlığa rağmen kendinden memnun ve tamamıyla şaşkın kuramcılar bilimsel yöntemi yazına da uzatmaya karar verdiler. Farklı gerçekliklerin farklı yöntemler, farklı kıstaslar getirdiğini unutuyorlar. Ne

bir hücrenin başkalaşımı bir toplumun başkalaşımıyla aynı şeydir, ne de toplumsal değişim sanat ve yazın alanındaki değişimi açıklamaya yeter. Yaratılan eser toplumsal bir belgeden başka bir şeye indirgenmemiş ve daha sonra, metnin söylediği şeyi gerçekten söylemediği ileri sürülmüştür. Bir başka deyişle, bir metin bazı toplumsal, siyasal gerçeklikler için bir kılıftır. Bir metni okumak onu çözmektir, onun varsayılan anlamlarını söküp sözcüklerin gizlediğine ulaşmaktır. Yazınsal eleştiri gizleri araştıran bir alıştırma haline geliyor; damarlarında Torquemada ve Devlet Savcısı Vishinsky olduğu kadar çok Sherlock Holmes yoktu. Shakespeare'nin *Fırtına*'sı *(Tempest)* bir havai fişek gösterisine dönüşür, ışığın canlı oyunu bizi temel gerçekliği görmez hale getirir: Modern emperyalizmin doğuşu, Prospero Avrupalı efendidir, Caliban da onun sömürdüğü kölesidir. Metin bir yalanlar dokusudur: Onu çözerek, eleştirmen, zorbalık ve zulmün suç ortağı olan yazarın maskesini indirir. Hiç kimse bu cübbeli ve kepli yargıçların gülünç yargılarından kaçamaz.

Bu değişim şiir yazma sanatını olduğu kadar okuma sanatını da etkiledi. *Odysseia*'yı yazınsal bir metin olarak okumakla toplumsal bir belge olarak okumak aynı şey değildir. Eğer onu, kahramanları güçlü, basit tutkular tarafından hareket ettirilen, tamamı aynı zamanda hem asil hem de dolaysız ustaca söz sanatı ile anlatılan şaşılacak bir serüvenmiş gibi okursak, Ulysses'in Polyphemus'u kandırırkenki kurnazlığı ile Kirke'nin onu bağlamaya çalıştığı aşk düğümlerini çözmesinde, büyülenmeyi nasıl da beceremiyoruz? Bunu bir belgeymiş gibi okuyan herhangi biri için, insanın batıl inancı tarihindeki bir parçadan başka bir şey değildir. Kirke masalı büyüye olan inancı ve onun cinsellikle olan ilişkisini aydınlatır; Polyphemus'un öyküsü bir yerli kabilesi (Kikloplar) ile bir avuç emperyalist serüvencinin çarpışına-

sının alegorisi olarak okunur. Gerçekten *Odysseia*, sorgulanmayacak derecede tarihçilerin ilgilerini çeken örfleri betimler ama bu ne tarihsel bir anlatıdır ne de budunbilimsel bir incelemedir: Bu bir şiir, sözsel bir yaratıdır; belli bazı bentlerin güzelliğinden dolayı kendinden geçmeyen her bir okur vahşi bir yobazdır. Ne de biz, bu kocamış şiire, bir kez çözüldüğünde Homeros'un Yunanistan'ının —ki o, sefil köylülerden, kuvvetli savaşçılar ile hırsızlardan ve yalancı şairlerden oluşan, batıl inancın hüküm sürdüğü bir tarım toplumudur— gerçekliğini gözler önüne serecek bir bulmacaymış gibi yaklaşmalıyız. Yani, daha başka türlü bir sınıf toplumu ve onun zaaflarıdır. Böyle bir yorumlama, yavanlığı ve aşırı sadeliğine rağmen tamamıyla yanlış olmayabilir. Ancak bir şiiri bu yolla okumak, bitkibilimi bir Corot ya da bir Monet kır resmini gözden geçirerek incelemeye benzer.

Üniversitenin kapalı çevrelerinin dışında, şiirsel gelenek, sürekli ve gizli, tamamıyla güdümlü olmadığından dolayı durdurulması son derece zor bir aşınmaya uğruyordu. Saldırış, daha önce belirttiğim kuramcılar için olduğu gibi, eleştirmenlerin namına tasarlanmış bir seçimin değil, mekanizmaların içinde bulunan nihilizmin sonucudur. Aşındırmanın sorumlusu bir düşünce değil, bir işlemdir: Yayın endüstrisinin büyümesi, tanıtımın gücüyle birleştiğinde, bir zamanlar düşüncelerin, değerlerin, beğenilerin ve görüşlerin değiş tokuşu olanı, modern piyasaya dönüştürdü. Yazın dünyası —sanatsal, bilimsel ve felsefi olanları gibi— bir alışverişti, hem özdeksel hem de tinsel malların ticaretiydi: Kitaplar nesnedirler, aynı zamanda düşünce ve estetik biçimdirler. Ikinci Dünya Savaşı'ndan birkaç yıl önce Paris'te yayımlanan ünlü bir yazın dergisinin adı *Commerce (Ticaret)* idi. Derginin adı eğer yanılmıyorsam Valéry'den çıkmıştı.

Bir küme pek seçkin talepkâr uzman arasında son derece seyrek olan tinsel ve estetik malların alışverişini, kesin bir kibirle, ima ettiğini zannediyorum. Valéry'ye özgü ve aynen bir sanatçının düşünsel ve yazınsal ticaret görünüşünü açığa çıkartan bir düşüncedir. Yarım yüzyıl öncesinin "ticaretinin" bugünün basım endüstrisine dönüşmesi kitle piyasasının eski uygulamalar üzerindeki bir başka zaferidir.

Yazın piyasasının montaj bandındaki bağlantılar: Yazar, yayımcının yaptığı ve tüketicilere dağıttığı tüketim maddelerini (kitapları) üretir. Kendi gerçek doğalarından ötürü tüketicinin açlığını hiçbir zaman doyuramayan yeni ürünleri sürekli olarak sağlayan, durmayan bir montaj bantıdır. Modern kapitalizmin bir buluşudur, Tantalus'u anımsatan: Daha çok, daima daha çok; asla yeterli değil. Charles Fourier, Uyum dediği gerçek uygarlık durumunda, sınırlı bir sayıda kıyaslanamaz bir nitelikte çok–kalıcı nesnelerin üretileceğine inanıyordu. Ancak toplumlarımızda her çaba orta nitelikli, az kalıcı ve hızlı tüketilen nesnelerin üretimi için gösteriliyor. Piyasa ekonomisinin avantajlarını yadsımıyorum. Gelişmiş ülkelerde, bu, tarihi örneği olmayan bir bolluğun nedenidir (Böyle olsa bile bu bolluk pek çok kez yanıltıcı ve gereksizdir: Yanlış gereksinimler yaratır ve bazı temel gereksinimlere seslenmeyi beceremez.). Ama şuna da dikkat ettim ki, üretim ve tüketim arttıkça israf da artıyor. Kütüphanelerde ve kitapçılarda yığılan kitap dağları ortaya can sıkıcı bir soru çıkarıyor: Artakalanlarla ne yapacağız?

Şiirsel gelenek, önceden dediğim gibi, biri uzaysal diğeri zamansal iki eksinin kesişmesinin sonucunda oluşmuştur. Uzaysal olan aralarında sürekli iletişim bulunan halkların çeşitliliğidir; zamansal olan şairlerin ve okurların kuşaklar boyunca olan sürekliliğidir. Aralarındaki iletişim, geleneği

yeni bir kan ve yeni gözler getirerek zenginleştirir. Karl Marx Dante ile, Stendhal Byron ile yoldaşlık ettiler, çünkü farklı kümelerden insanlar —kimi felsefe ya da ekonomi bilimi aşığı, kimi de roman ya da tarih âşığı— birbirleriyle iletişim kurdular. Bu alışkanlıklar halen var ama ölmeye yüz tutuyor. En hoş yazınsal anılarımdan biri fizikçi Steven Weinberg'in evindeki akşam toplantısına aittir, toplantı sırasında konuşma kendiliğinden basit parçacıklardan Donne ve Marvell'in şiirine kaydı. Farklı bilim dallarından okurların çokluğunun bir araya aynı beğeniler ve değerler tarafından toplanması gelenek ile kastedilen şeydir. O gelenek içinde görüşlerin farklı hatta karşıt olması bir sorun oluşturmaz; hepimiz Goethe'yi okuyoruz ama her birimiz onu farklı gözlerle okuyoruz.

Pek yakın bir geçmişte, gelenek Greko—Latin klasikleriyle besleniyordu. Onlar bugün daha az yaygın olarak okunuyorlar, gerçi bereket versin ki tamamıyla gözden kaybolmadılar; dünyanın pek çok diline halen Homeros'un, Vergilius'un, Theocritus'un ve Horatius'un çevirileri yapılıyor. Diğer taraftan bugün diğer dillerde yazan modern yazarları babalarımızın okuduğundan çok daha sık okuyoruz. Bazısı kapalı, bazısı açık rastlantıların ve karşıtlıkların bu ağı, bir dönemin yazınsal söyleşisini yapılandırıyor; bir söyleşi ki hemen her zaman sessiz, bir odada bir kitap tarafından tek başına yönetiliyor. Okudukça yazarla kendi dilimizde ve diğer dillerde söyleşiyoruz; bu yazarların bazıları yaşıyor ama çoğunluğu yaşamıyor. Quevedo, bir kâğıt parçasına değil de, taşa dönüşmüş bir zaman blokuna yazılmışa benzeyen bir sonede diyor ki:

Bu çölün sükûnetine çekildim,
az ama bilge bir kitap topluluğu ile,

Merhum ile söyleşi yaparak yaşarım
*ve dinlerim ölüyü gözlerimle.**

Çağdaş yayın endüstrisi halkların çeşitliliğini bir kişiliksiz çoğunlukta eritiyor. Bu, ne şu ya da bu kişi tarafından tasarlanmış bir seçimin sonucudur ne de bir komplo ürünüdür: Bu eğilim yayın dünyasını yöneten dizgenin gerçek doğasından kaynaklanır. Bugünkü yazınsal alışveriş tamamıyla ekonomik nedenler tarafından güdülenir. Bir kitabın değeri, böylece, onu satın alan insanların sayısıdır. Para kazanmak yasal bir etkinliktir, "halk yığını" için kitaplar üretmek de öyle; yayıncıların başlıca amacı en iyi satanları, popüler eğlence ve tüketim eserlerini üretmek olduğunda yazın ölür ve toplum çökmüş olur. Gerçekten bir kitabın popülaritesi ile seçkinliğinin rast geldiği zamanlar da olmuştur: Dickens ve Balzac'ın, Byron ve Victor Hugo'nun eserleri geçen yüzyıldan yalnızca birkaç örnektir. Ama kimse Batı'daki yazın tarihinin, özellikle Modern Çağ'da, azınlıkların —statükoya karşı ayaklanan yazarlar ve eleştirmenlerin, yeni biçimler üreten şairler ve yazarların, sımsıkı kapalı ve zor beğenir sanatçıların— tarihi olmuş olması ve olduğu gerçeğine gözlerini kapamamalıdır. Piyasanın mantığı yazının mantığı değildir.

Yayın endüstrisi giderek kişiliksizleştikçe —bu alan şimdi güçlü çokuluslu ortaklıkların istilasına uğruyor— ekonomik düşünceler yazınsal olanların yerini alıyor. Şüphesiz tümü kaybolmadı: Eskiden kurulmuş ve saygıdeğer bir avuç

---

* Quevedo bu soneyi kır evinin bulunduğu Sierra Morena'nın kuzeyindeki küçük bir köyde yazdı. *Çöl* burada az insanın olduğu yer anlamındadır.

yayınevi dayandı; küçük basımevleri, özellikle şurada burada çıkıveren şiir kitaplarının yayımlanmasını üstlendiler ve son olarak, bazı ülkelerdeki üniversite basımevleri, satılması güç olan eserlerin yayıncıları olarak ticarethanelerin yerini almaya başlıyorlar. Bu son gelişmeye ilişkin bazı kuşkularım var: On dokuzuncu ve yirminci yüzyılın büyük yazınları hemen tümüyle üniversitelerin dışında yazılıyor ve basılıyordu. Ama bu övgüye değer istisnaların dışında, yayın endüstrisi çıkarılan baskıların sayısını artırdıkça satılan nüshaları kitapların çeşidini azaltmaya eğilim gösterir ve bunun sonucu olarak okuyucu çeşidini de.

Ekonominin öteki sektörlerinde, ticari eşyaların çeşitliliği temeldir ama buradaki eğilim bir birörnekliğe doğrudur. İdeal birdir ve tek bir halktır: Tıpatıp aynı beğenileri olan, tümü aynı kitabı okuyan okurlar. O kitap birçok kitaptır: Başka bir yazar tarafından hergün yeni bir kitap yayımlanabilir ama onların tümü gerçekten aynı kitaptır. Birörnekliğe ve sınırlı bir kitap seçimine olan eğilim yazara da etki eder. Geçmişte halk için yazıyordu ama aynı zamanda söyleşi ortağı olan bir okura. Tüm şairler ideal bir okuru düşlerler: Yazarın kendisine ait olan. Bugün yazar, yayıncı ve onun pazarlama yöneticileri takımının karşısına dikilmelidir. Dahası, her bir yayınevinde, özellikle Birleşik Devletler'de, işleri yazıları düzeltmek ve uyarlamak olan "editörler" vardır. Bazı kurgu uygulamaları, kendileri içinde ve kendileri hakkında, akla yakındır ve mazur görülebilir; ama tümüyle berbattırlar: Onların; yazarların, eserlerin ve okuyucuların çeşitliliğini yok etme tehlikeleri vardır. Hesap edilemez bir kayıp, yalnızca söyleşi ortaklığı kaybolduğu için değil amasöyleşi ortaklığının gerçek kavramı gözden kaybolur. Tüm sorunların en önemlisi: Bir kişi *nereden* yazar ve okur? Reklamcılık ve televizyon tarafından yardım gören modern ya-

yın dizgesi için, tüm yerler, ne kadar uzak olurlarsa olsunlar, *burası*dırlar. *Burası* neresidir? Bu hiçbir yerde o heryerdir. *Burası* zamanda yerleşmiştir; o *tam bu andır*. Uzaysal eksen zamansal eksende erir.

Pazarlama uygulamaları şiirsel geleneğin zamansal ekseni üzerinde de eşit bir aşındırıcı etkiye sahiptir. *Şimdi*nin seçkinliği bizim geçmişle olan bağlarımızı zayıflatıyor. Basın, televizyon ve reklamcılık bu dakikada Patagonya'da, Sibirya'da ve kapı komşumuzda olan bitenin gündelik imgelerini sunuyor. Işıldaması asla durmayan ve bize devamlı bir ivme hissi veren bir şimdiye daldırılıyoruz. Ama biz gerçekten de bir yere gidiyor muyuz? Ya da sadece aynı yerin çevresinde mi dönüyoruz? İster aldatıcı olsun ister gerçek, geçmiş baş döndürücü bir hızla savruluyor ve gözden kayboluyor. Geçmişin yitirilişi kaçınılmaz olarak geleceğin yitirilişiyle sonuçlanıyor. On sekizinci yüzyıldan bu yana, uygarlığımız geleceğe doğru yöneldi. Bu yolculuktaki kılavuzu Kutupyıldızımız olan ilerleme düşüncesiydi. Şimdi birkaç yıldır, bu yıldız gittikçe kararıyor ve şu an, miras olarak, onun aydınlığını alıyor. Ancak şu anımız ağırlıksız bir şeydir: Sonuna doğru yüzüyor, yükselmiyor, ilerliyor ama hiçbir gelişme göstermiyor. Her tarafa gittiğini zannediyor ama hiçbir yere gitmiyor: Yön duyusunu yitirmiş. Amaçlar buharlaşıyor ve buna karşılık olarak yollar artıyor. Şu anımız ona kılavuzluk edecek kuzeyi olmayan bir zamandır. Şu anın yazınsal gelenek alanında genişlemesi, kendisini bir anlık iletişime doğru olan eğilimde gösterir. Kalıcılık, mükemmelliğin bu sıfatı, yerini çabuk tüketime bırakır. Geçmiş ve gelecek gözden kayboluyor ve şu an tek bir anda yoğunlaşıyor: Üç zaman bir nefeste dışarı veriliyor. An patlıyor ve dağılıyor.

Şairler insanlarının belleği olmuşlardır. Homeros kahramanca bir çağın edimlerini söylemiştir ve yıllar önce meydana geleni anlatmıştır: Onun için gelecek yoktu; o, gözleri şimdinin modeli ve kaynağı olan bir geçmişe odaklanmış durağan bir toplumda yaşadı. Sonraları, Yunanlı şairler Homeros'tan esinlendiler, Romalılar Yunanlılar'dan, Catullus İskenderiyelileri izledi, Vergilius Dante'nin Cehennem'e yaptığı yolculukta ona kılavuzluk etti, Petrarch Avrupalı bir örnekti ve bu, günümüze dek böyle sürer. Her bir şair gelenek ırmağında bir dalgalanmadır, dilin bir anıdır. Şairler bazen gelenekleri yadsırlar ama yalnızca başka bir şey için yadsırlar. Olay sürelidir ve Modern Çağ'da yoğunlaşmıştır. Romantizm'den Sembolizm'e her şiirsel hareket kendi geleneğini yeniden yaratır. Sürrealistler hem Kıyamet Günü'nün hem de Bakalorya derecesi final sınavlarının bir parodisi olarak şairlerin listesini çıkartmışlar. Listedeki her bir şairin adının yanma bir de not verilmiş: Baudelaire 8, Rimbaud 9.5, Lautréamont 10 (summa cum laude), Apollinaire 7, Claudel 5, Valéry 1, Apuleius 6, Vergilius 0, Dante 8, Sade 10 (onur ile), vb. Pek çok şair kendi atasını seçer: Eliot Metafizik Şairleri ve Laforgue'yi; Pound, Cavalcanti ve Li Po'yu; Neruda, Whitman'ı; Borges bir başka Whitman'ı Neruda'nınkini değil ve Whitman, Walt adlı anonim bir şairi seçti, bir kozmos ve New York City'nin bir kasabası. Geçmişin icadı geleceğin içine doğru bir gösterimdir. Her şair gelecekte, kendi zamanından daha derin ve daha yüce gönüllü bir yolla, okunmayı arzular. Bu bir üne susamışlık değil, yaşama susamışlıktır. Şair bilir ki kendisi zincirdeki bir halkadır, dün ile yarın arasında bir köprüdür. Ama aniden, bu yüzyılın sonuna gelindiğinde şair köprünün iki uçurum arasına asıldığını görecektir: Uzakta geri çekilen bir geçmiş, ufalanan bir gelecek. Şair zamanda kaybolduğunu duyumsar.

Şiirsel biçimler şiirde temeldirler çünkü onlar ölüme karşı olan başvurumuz ve yılların aşındırmasıdır. Biçim şiirin dayanması için verilmiştir. O, bazen bir meydan okumadır, bazen bir hisar ya da bir anıttır ama o daima dayanma arzusunu temsil eder. Zaman yoğunlaşmış ve başkalaşmıştır. Gerçek zamana sabit bir yapı olarak değil, yaşayan mimarlık olarak karşı koyar. Sone ya da balad, İtalyan on birli hecesi ya da Japon tankası, serbest nazım ya da düzyazı bir şiir; tüm biçimler ve tüm ölçüler yıllar ve yüzyıllar denizini aşmak için kullanılan mavnadırlar. İnsanoğlunun belleğidirler. Sanat biçimlendirme istemidir çünkü o bir dayanma istemidir. Bir biçimin modası geçtiğinde ya da yalnızca bir formüle dönüştüğünde şair yeni bir tane icat etmelidir. Ya da eski bir tane bulup onu yeniden yapmalıdır: Yeniden icat etmelidir. Biçimin icadı iki ya da üç yüzyıllık yeni bir şeydir. Pound'un yeniden yarattığı Çin şiirlerinden, Apollinaire'nin ortaçağ ölçülerini yaşama geri getirdiği şarkılardan ya da kararsız müzikten, Darío'nun Verlaine'den, Verlaine'in Villon'dan öğrendiği müzikten daha yeni hiçbir şey yoktur. Ancak yayın endüstrisi hazımı kolay yenilikleri otantik yeniliklere, formülleri de biçimlere tercih ediyorlar.

Bu yüzyılın ilk yarısı tüm sanatlarda bir icat ve yaratma dönemi idi. Bundan ötürü de, Sembolizm'de olduğu gibi, yeni sanatın popüler olmadığı bir zamandı da. Bereket versin, şairler ve sanatçılar birçok koruyucunun, yayıncının, sanat galerisinin ve koleksiyoncunun desteğini arkalarına aldılar. Bugün müzelerde yüzlerce, binlerce kişinin saygı duyduğu modern sanat ve herkesin üzerinde konuştuğu ve aldığı kitaplar, elli yıl öncesinden azıcık fazla küçük bir azınlığın sanatı ve edebiyatıydı. İkinci Dünya Savaşı'ndan beri, sanatsal etkinlikler arttı; müzeler, galeriler, bienaller, uluslararası müzayedeler, altın ırmakları, tanıtım okyanusla-

rı. Aynı şey çok daha az bir ölçüde yayın endüstrisinde de meydana geldi. Hâlâ hem görsel sanatlarda ve hem de yazında klişeler çoğunluğu oluşturuyorlar. "İn" sözcük *postmodernizm* bir seçmeciliği adlandırmaktadır. Bir eseri bir az değiştirip tekrar ortaya koymak resimde ve öteki sanatlarda bolca bulunuyor. Abarttığım söylenecektir. Belki, ama abartmak gerekiyor. Bu durumun nedenleri pek çok ve karışık olduğu halde, bunun başlıca nedeninin bir zamanlar yazınsal ve sanatsal alışveriş olanın modern, paralı bir pazara dönüşmüş olduğuna kesinlikle inanıyorum. Başka bir değişimin —ahlaki— siyasal bir değişimin ekonomik bir değişimle rastlaşması, Batı demokrasilerinde: Yurttaşların tüketicilere dönüşümüdür.

BİR BİLANÇO
VE BİR TAHMİN

Yüzyılın sonundaki şiirin durumunu betimlemem eksiktir, bir taslaktan çok hemen hemen bir kabataslaktır. Ancak hem yayılmasının yolunda duran engelleri hem de yaşaması için var olan çareleri gösterdiğimi zannediyorum. Hayır, şiir can çekişmiyor. Yorgun ya da belli bir kısırlıktan mustarip olduğu izlenimini veriyor ve bu doğrudur, son otuz yıl içinde, Roma döneminden bu yana ilk kez, büyük hedefli hiçbir şiirsel hareket görünmedi. Ancak aynı şey öteki sanatlar için de söylenebilir. Bu olay iyi şairlerin ya da iyi sanatçıların gözükmesini engellemez. Her kuşak kendi kendisinin olanı üretir. Şiirsel hareketlerin yokluğu dönemimizin geçirdiği büyük değişimin bir yansımasıdır: Kopuş geleneğinin alacakaranlığı. Bu alacakaranlık ya modernitenin sonunu ya da onun dönüşümünü önceden haber veren işaretlerden biridir. Bazı kimseler kendilerine soruyorlar: Otuz yıl öncesinde olduğu gibi hâlâ büyük şairler var mı? Bu soru perspektifteki bir hatadan kaynaklanıyor çünkü her kuşak aynı

şikâyette bulunuyor: Darío'nun çağdaşları nostaljik olarak Bécquer'e, Bécquer'inkiler Espronceda'ya, Espronceda'nınkiler Meléndéz Valdes'e özlem duyuyorlardı. Bu olay döngüsel ve evrenseldir, tüm zamanların ve tüm dillerin ırasalıdır. Şiir, yazın ölüyor mu? Hayır, bizler pek derin düşünsel ve tinsel sıkıntıların korkunç bir tarihsel sıkıntıyla rast geldiği bir dönemde yaşıyoruz. Bir dönem sona eriyor. Bir başkası doğacak mı? Ya da bu gördüğümüz ve yaşadığımız Modern Çağ'ın daha başka bir başkalaşı mı? Doğum ya da yeniden doğum olsun yüzyılın bu ucunun imi soru işaretidir. Ama belirsizliğin tüm dönemleri, şiirsel ve yazınsal yaratılarda zengindir. Şiirin sağlığı hakkında değil, yaşadığımız toplumdaki yeri hakkında endişe duyuyorum.

Sanatların en çok finansal piyasalar tarafından emilmesinden zarar görenler, kesin olarak her görünüşleriyle çok kâr edenlerdir. Resim ve roman artık tüketici ürünleridir. Biri tüm bu değişimler üzerine nasıl bir görüş biçimlendirebilir? Bir taraftan, değişik değerler tarafından yönetilen bir alana kârlılığın sokulması sanatların itibarını düşürürken, diğer taraftan sanatsal üretim uyarılıyordu. Genel vasatlık önemli değil: Uzun vadede mükemmellik daima sivrilir ve hüküm sürer. Şiire gelince, o hayatta kaldı, dehlizlerde saklanmaya mahkum olduğunda bile. Kısacası, durum zahmetli ve zor —ne zaman değil ki?— ama umutsuz değil.

Belli bir ölçüye kadar olumsuz etkileri tartıştıktan sonra olumlu işaretleri belirtmenin görevim olduğunu hissediyorum; sayıca az olsalar da atlanılmamalı. Bazılarına kısaca değindim ama ötekilerden söz etmedim, belki de en umut verici olanlardan. Tümüne kısaca değinmeme izin veriniz? Büyük yayın piyasası çevresinde şiir kitapları üzerinde uzmanlaşan küçük yayınevleri türedi. Çeviri alanında yoğun

bir etkinlik var ve yalnızca şiire ayrılan dergilerin sayısı hayli arttı. Şiir meraklılarının uluslararası bir derneği var ve bu gruplar kendi aralarında dilbilimsel ve siyasal sınırların öte yanında iletişim kuruyorlar. Birkaç tane uluslararası şiir festivali var. Toplu şiir okumaları gittikçe yayılmayı sürdüren, televizyon ve radyoya kadar genişleyen (özellikle Amerika Birleşik Devletleri ve Büyük Britanya'da) bir alışkanlık halini alıyor. Hatırı sayılır olduğu kadar geniş, yayılmış okur topluluğunun var olduğunu ve yıldan yıla büyüdüğünü zannetmek uluorta olmaz. Batı'da, şairler hâlâ büyük Romantiklerin sahip olduğu etkiye sahip değiller ama Latin Amerika'da ve öteki yerlerde şair bir halk betisidir. Sovyetler Birliği'nde, Çin'de ve Orta Avrupa'nın tümünde, şairler oralarda dizginleri elinde tutan Komünist bürokrasilere karşı olan ve demokrasi savaşımında önemli ve bazen merkezi oyuncular olmuşlardır.

Donald Hall'a göre, 1988'de Philip Morris Şirketi, anketçi Lou Harris'i "Sanat ve Amerikalılar" araştırmasını yönetmesi için görevlendirdi. Sanatlar Ulusal Merkezi, Harris'in istatistiklerini araştırma biter bitmez yayımladı. Birkaç sayı: Doksan yedi milyon A.B.D yurttaşı sanat müzelerini yılda en az bir kez ziyaret ediyor ve altmış milyon bale ve dans gösterilerine katılıyorlar. Birleşik Devletler'de kaç tane fotoğrafçı var? Doksan milyon. Kaç tane meraklı bale ve dansı araştırıyor ve icra ediyor? Kırk milyon. Böyle sayılardan sonra, Birleşik Devletler'de kırk iki milyon kişinin şiir ve öykü yazdığına inanmak hiç de zor değil. Zaten şiir ve kısa öyküye olan bu düşkünlük de —kısa öykü türü düzyazı ile anlatı arasında bir yerde yatıyor— yalnız Birleşik Devletlerle sınırlı değil. Tümümüz burada da çok sayıda insanın şiirler yazdığını biliyoruz, her ne kadar pek azı yayımlan-

malarını sağlayabiliyorsa da. Bu hevesliler potansiyel okur olduklarından, şaşırtıcı olan kırk iki milyon gizli yazarın var olduğu gerçeği değil, pek azının şiir kitaplarını satın almaları ve okumalarıdır. Biri bunu nasıl açıklar? Gizli yazarlar halka mal olmuş yazarlara mı gıpta ediyorlar? Böyle olduğuna inanmıyorum. Sert bir yanıt ileri süreceğim: Amatör yazarlar etkin okur olamazlar çünkü son yazınsal gelişmeler ve yeni şiirsel biçimler hakkında yeterli bilgiden yoksundurlar. Son derece az istisnalar ile onların beğenileri önceki kuşaklarınkindendir. Bu onların basmakalıplıklarını ve yazdıklarının modası geçmiş biçimlerini açıklar. Kendini ifade için haklı ama belli belirsiz bir istekle güdülenmiş olan amatör, iyi şiiri sık okumaktan gelen o bilgi deposundan yoksundur. Bu bilgi yalnızca kuramsal değildir; ikinci doğa haline gelen deneyimdir de. O, diğer bir deyişle, *yazma işinin nasıl olacağının bilgisidir.* Bu durumda kabahat kimdedir? Bazı yönleriyle kısmen yayıncılar ve yürürlükteki eğitim dizgesinden sorumlu olanlardadır.

Yayıncılar bu potansiyel okurlara, şiir yazan bu heveslilere, aldırmadılar. Şaşırtıcı değildi: Hemen tüm yayıncılar yöneten teknokrasilere aittirler ve dolayısıyla kuşkulu toplumbilimcilere taparlar, klasikleri hor görürler ve şiire güvenmezler, onu meyvesiz bir etkinlik ya da modası geçmiş bir eğlence sayarlar. Bu gerekçeden ötürü, yapılması gereken, başlangıç olarak, yayıncıları, onların asistanlarını ve sözcülerini eğitmektir. Son derece zor bir görevdir ama olanaksız değildir. Bu devasa endüstriyi değiştirmek olanaklı olmayabilir ve hatta arzu bile edilmeyebilir, ama elbette ki amacı azınlıkların gereksinimlerini karşılayan kitaplar üretmek olan küçük özerk birimler yaratmak olanaklıdır. Diğer bir deyişle, tinsel ve estetik beğenilerin, heveslerin, ilgilerin

çoğunluğu üzerine bahse tutuşma riskini alacak birisine gereksinimimiz var. Bir Amerikan yayınevi olan New Directions'ın (Yeni Yönler) durumu dikkate değer bir örnektir. Hali vakti yerinde bir ailenin çocuğu olan James Laughlin, Harvard'da elli yıl kadar önce eğitim gördü. Profesörlerinden umduğunu bulamamasına rağmen bir şiir âşığıdır, kimi zamanını Rapallo'da şiir araştırmalarına candan bağlı küçük bir grubun —"Ezraversity" Pound topluluğu böyle adlandırıyordu ve grubun odak noktası Ezra Pound'un ta kendisiydi— arasında geçirmeye karar verdi. Altı ay birbirlerinin deneyimlerini paylaştıktan sonra, Pound ve Luaghlin bir pakt yaptılar: Laughlin bir yayıncı olacaktı ve kendini Pound, William Carlos Williams ve o zamanın öteki şairlerinin kitaplarını çıkartmaya adayacaktı. Böylece New Directions oluştu. Şimdi yarım yüzyıldan fazladır dayanan bir yayınevidir ve eşit derecede zor iki şeyi başarmıştır: Yalnızca pek çok değerli Kuzey Amerikalı şairi değil ama modern Avrupa ve Latin Amerika'nın yazı koleksiyonunu da yayımlarken devasa çokuluslu bir şirket olmayı reddetti.

Nefis ve usta düzyazılarla dolu yeni kitabında *(Recollections of a Publisher*, 1989) Laughlin, Pound'un ona hangi kitapları basacağını tavsiye ettiğini ama onları nasıl satması gerektiği konusunda hiçbir tavsiyede bulunmadığını kaydediyor. Ekliyor: "Belki de bilmiyordu ya da aldırmıyordu. Onun tam tabirini anımsıyamıyorum, ama yazdığı ya da adı sanı duyulmamış bir dergiye verdiği bir şey yirmi yedi okurun gözlerine ve kafalarına ulaşıyorsa, eğer onlar onun düşüncelerini yayabilecek doğru okurlarsa oldukça memnun gözükürdü." Pound pek haklıydı: Bir kitabın değeri onu ilan eden hoparlörlerle değil ağzın sözcüğü ve alçak sesle bilinebilir. Laughlin, Pound'un tüm tavsiyelerini dinlememe

sağduyusuna sahipmiş: Örneğin, Clifford Hugh Douglas'ın eksantrik ekonomik kuramlarını yayımlamamış. Ancak o yeni yazının, üniversite profesörleri ile iyi istihkâm edilmiş eleştirmenlerinin oybirliği ile hor görülen küçük ama ateşli bir okur kazanabileceğini anladı. Bu, halihazırdaki beğenilere karşı giden ve bilerek bir azınlığı içine alan bir girişimdi. Bir mektupta Pound, genç dostuna şöyle yazıyor: "Tanrı aşkına sana daha önce söylediğim bir şey hakkında düşün: Para için yazılmayan hiçbir şey bir şey eder: Yalnızca piyasaya *karşı* yazılmış bir şey. Para kazanmak kadar sarhoş eden hiçbir şey yoktur. Büyük tutarlı bir çek ile bir şey *yaptığını* zannedersin ve iki yıl sonra ortada bundan daha iyi bir şey yoktur." Bu satırlar 1940'da yazıldı. Dokuz yıl sonra Pound suçlamalarını artırdı: "Eskiden kalan tüm Amerikan yayınevlerinin ölümü Tanrı'nın insanlığa lütfunun bir işaretidir. Bu firmaların yaşayan yazarları ya da yazını taltif eden bilinen hiçbir edimleri yoktur."

Küçük bağımsız yayınevlerinin işlevi, antikorların bünyeyi savunmaları için yaratılmalarına benzetilebilir. Genel bir kayıtsızlıkla kuşatılmış, bir grup yetenekli genç bir araya gelip bir dergi kurmaya karar veriyorlar. İçlerinden biri cesur ve akıllı bir kaptan olacağını kanıtlıyor, kültürsüz bir bölgede kamp kurmaya muktedir. Kısa bir zamanda, dergi etkileyici bir yayınevi haline gelir ve kitapları okurların beğenilerini ve düşüncelerini dönüştürür. Burada André Gide ve Gaston Gallimard tarafından kurulan *Nouvelle Revue Française*'den söz ediyorum. Dergi büyük ve son derece itibar edilen bir kişiliğin, çevresinde de kurulabilir. *Revista de Occidente* ve José Ortega y Gasset'in eserlerinin kendi bünyesinin düşünsel uyarısı kocaman ve pek derindi benim kuşağım için. Yirmi yaşındayken *Revista de Occidente*'nin elime

ulaşan kitapları arasında Guillén'in *Cantico*'su, Lorca'nın *Romancero gitano*'su ve Alberti'nin *Cal y Canto*'su vardı. Ondan hemen sonra, José Bergamin'in *Cruz y Raya*'sı gibi dikkate değer eserler arasında yayımladı ve içlerinden biri hepimizi şaşkınlıktan serseme çevirdi: Neruda'nın *Residencia en la tierra*'sı. Aynı yıllarda Buenos Aires'te *Sur* dergisi ortaya çıktı, Victoria Ocampo fikir babasıydı, alçakgönüllü ve kurnaz yetenek José Bianco tarafından destek görüyordu. *Sur* de kitap yayımladı: Damgasının altında, ötekilerin arasında, Borges'in *Yolları Çatallanan Bahçe*'si çıktı. Bazen madenciler yerin içini terk ederler, yüzeye doğru çıkarlar, yayın hisarlarının koridorlarına girerler ve endüstrinin prenslerinin danışmanları ve esinleyicileri olurlar; Eliot'un Londra'daki Faber & Faber'in ofisindeki gibi.

Daha fazla örnek vermek yorucu olabilir ama bu böyle çabaları ayıran iki özelliği eklemeye değer. Birincisi: Küçük yayın girişimleri genellikle genç olan bir küme yazarın ortak hareketi sonucudur. Bu küme, her zaman açık olmasa da, söyleyecek yeni ya da değişik bir şeyi olduğunu hisseder. Dergi ya da yayınevi bir kuşağındaki kadar olmasa da duyguların, dilin ya da bir görüşün yeniliğine ifade verir. Söyleyecek bir şeyi yoksa yayınevi iflas eder ya da işe dönüşür. Ikinci özellik: Derginin yayınları bir azınlığın beğenilerini ve düşüncelerini dışavurur; böylece hüküm süren beğenilere ve düşüncelere karşı yönelmiş olur. Bu iki özellik olayı tanımlıyor: Eski düzenden bir kopuş ve yeni bir yazının bir istilasıdır. Hem kopuş hem de istila görecelidir: Her bir kopuş geleneği doğrular ve onu sürdürür; her bir yenileşme geçmişin yenileşmeleriyle beslenir, her bir kırılma önden gidenler için bir biattır.

Bu iki katlı olumsuzlama ve olumlama, kırılma ve sımsıkı bağlılık hareketi, tüm yazın tarihlerinde ve özellikle modern yazında sabittir. Günümüz yazınsal yaşamındaki eksikliği endişe verici bir işarettir. Modern Çağ'da azınlıkların etkinlikleri yazınsal gelenek yaşamının nefesi olmuşlardır. Azınlıkların gözden kayboluşu ve onların dışavurum yolları —dergiler ve küçük yayınevleri— tekörneklik adına yalnızca yazının yaşayan bedeninde bir kötürümlük değildi ve hatta belki de onun ölümüdür. Bundan böyle artık yazın olmayacak, yalnızca en iyi satanlar olacak. Rüyalarının asla gerçekleşmemesini umalım. Ancak sanatın tüm alanlarında bir belirsizlik içinde yaşadığımız doğrudur. Çağdaş yazında kesin olarak bir şey eksiktir. O şey *hayır* sözcüğüdür, daima büyük olumsuzlamaların öncüsü olan bir sözcüktür. Ama bu yüzyılın dolambaçlarında gizli olan bu *şey* şimdi sona yaklaşıyor, mayalanıyor.

Yayıncıların eğitimi yazınsal geleneği —bir gelenek ki azınlıklar ve çoğunlukların, kırılma ve tekrarların ikili etkinliğidir— korumak için gereklidir. Yazınsal eserleri tarihsel ve toplumsal belgeler olarak düşünen modern eğilimin zararlı etkilerinden halihazırda söz ettim. Bu düşünsel moda bilginlerin köklü bilgiçliklerine bağlı olarak değil, her ne kadar bilgiçlik (pedantry) devreye girerse de, Ortodoksların daima uyguladıkları düşünsel büyülere bağlıdır. Marx'ın dediği gibi, bazı kafalara göre "evrensel kısaltmalardan ve dünyanın genel açıklamalarından" daha çekici hiçbir şey yoktur. Dine gönderme yapıyordu, kendi dogmasının yirminci yüzyıldaki yazgısını kehanet ettiğini bilmiyordu. Ancak bu tarihte şiirin Ortodoksluğun istibdatının zorladığı biçimsizleştirme ve kötürümlüğün nesnesi olması ilk kez değildir. Konfüçyus'a yüklenen büyük derleme *(Shih Ching)*

İspanyol geleneksel erotik lirik şiirini nadiren de olsa akla getirmez. Ama mandarinlerin ihtiyatlılıkları bu şiirleri kaprisli ve alışılmadık tutkuların şiirlerinden sert siyasal alegorilere ve ahlak dersi veren fabllara dönüştürür. Âşıkları birleştiren ya da yabancılaştıran bağların yerine, resmi yorum, hükümdar ile bakanı arasındaki ilişkileri yönlendiren yasanın geometrisini koyar. Uygarlığımızda öteki Ortodoksluklar, Yahudiler ve Hıristiyanlar, *Şarkıların Şarkısı* gibi erotik olarak bilinen şiirleri, Yehova'nın Israil'e olan ya da İsa'nın Kilisesi'ne olan sevgisinin bir dinsel alegorisine dönüştürdüler. Bedenin olumsuzlanması, Platonizm'in Hıristiyanlık üzerindeki etkisiyle daha da şiddetli oldu; bu, büyük Menéndez Pelayo'nun, popüler aşk şarkılarını tinin Tanrı ile düğününü kutlamak için kullanan Avilalı Saint Teresa'nın cüretkârlığına dövünmesine yol açtı. İngiliz Kanalı'nın öteki ucunda, aynı türde bir skandal seslendirildi: Ölümünden hemen önce Auden, San Juan de la Cruz'un bazı dizelerinin aşırı şehvetliliğine teessüf etti.

Dinsel Ortodoksluların eleştirisi bile bazı bilimsel yorumlamalardan daha az gülünçtür. Şimdi toplumbilimi değil ama pisikanalizi düşünüyorum. Bazı profesörler San Juan de la Cruz'un "Spiritual Canticle"sini kutsal olmayan aşkın bir şiiri ve "Dark Night"ım ise evinden, korudaki kayranda erkek arkadaşıyla buluşmak için, kaçan genç bir kızın serüveni olarak görmeye kararlılar. Bu şiirleri kutsal olmayan aşk üzerine yazılmış —ya da cinsel belki de homoerotik eğilimlerin yüceltilmesi olan— metinler olarak okumak Çinli bilginlerin *Shih Ching*'e yönelttikleri siyasal okumaya denktir. Böyle yorumlar naif ve aşırı basitleştirilmiştir: Onlar, bu şiirlerin, ileri ve geri sürekli hareketlerine, kutsal ve kutsal olmayan, tinsel ve duyusal, düşünsel ve cinsel arasındaki

ikiz değerliliklerine önem vermezler. Ancak bu ikiz değerlilik San Juan de la Cruz ile de sınırlı değildir: İster Hıristiyan ya da Müslüman isterse Hindu ya da Taoist olsun gizemcilerin tüm büyük metinlerinde de ortaya çıkar. E.R. Dodds'un belittiği gibi, yalnızca Neoplatonistler arasında, beden ile tin arasında kesin bir çizgi çiziliyordu (ve tümü tarafından da değil.). Doğu'daki Tantrizm ile Batı'daki çeşitli Gnostik mezhepler, eski ve önüne geçilmez duyular ve düşünceyi, eylem ve simgeyi birbirine katan eğilimin en saf ve en uç örnekleridir.

Dinsel ve erotiğin birbirlerine karıştırılması kutsal olmayan şiirin de sabit özelliklerinden biridir. Dante ve Donne, Quevedo ve Baudelaire, Lope de Vega ve Sor Juana, Petrarch ve Ronsard, Novalis ve Blake; Medrana ve López Velarde gibi küçük şairleri belirtmiyorum bile, sürekli olarak dinsel terimleri duyusal tutkuları betimlemek için, kullandılar. San Juan de la Cruz'un, çoğu bilgili şiirden ve popüler şarkılardan gelen, erotik imgelere sık sık başvurduğu gerçeği tamamen doğaldır. Ama Sufi şairlere ya da Tantrik metinlere döndüğümüzde, San Juan de la Cruz'un oldukça çekingen olduğu görülür. Örneğin Tantrik metinlerde *sukra* (semen) terimi aniden aydınlanmaya da *(bodhicitta)* gönderme yapılarak kullanılıyor; orgazm ile tinsel kendinden geçiş ayrımsanmıyor, her ikisine de *mahasukka* (büyük mutluluk) deniyor. Eğer tatmin edilmiş daha büyük bir mutluluk ya da yadsınan aşktan daha kötü bir talihsizlik varsa, onu neden gizemsel sevgiyle karşılaştırmayalım? Her ikisi de aynı yaşamsal gücün dışavurumlarıdır. Bu kısa arasöz, en azından, aydının eğitiminden bahsettiğimde anlaşılması gereken açıklamaya hizmet etti. Onların, kapsamlı ve çeşitli bilgi depolarını azımsamıyorum ama onlar bir şiiri birtakım top-

lumsal ve psikanalitik belgeler olarak okumayı değil, şiirsel bir metin olarak okumayı öğrenmelidirler.*

Akademisyenlere yargılarımda acımasızım çünkü şiirsel geleneğin devamı, büyük ölçüde, onlara bağlı. Yunanlı öğretmenler, Homeros'un şiirlerini okuyamayan kimseler olsalardı Yunanistan Yunanistan olmazdı. Şiirsel gelenek yanlış muamele görse de dayanıyor, onlara teşekkürler; klasiklerin aksine, ulusal şiir geleneğimiz hâlâ öğretiliyor ve hemen her üniversitede işleniyor. Genç insanların şiire olan aşinalığı ve bu okurların Amerika'daki canlılığı üniversitelerde dilin şiirsel geleneğine verilen önemden kaynaklanıyor. İngiltere, Rusya, Almanya ve Japonya gibi bazı ülkelerde, ulusal şiir geleneğinin sevilmesi saygı duyulacak bir alışkanlıktır ve henüz bozulmamıştır. Shakespeare halen İngilizlerin Tanrı'sı olmayı sürdürüyor, Goethe Almanların, Puşkin de Rusların. Latin Amerika'da bu gelenek ölüyor; bazı ülkelerde tamamıyla gözden kayboldu. Ancak biz hasta bir kıtayla uğraşıyoruz. Dünya'nın hiçbir yerinde tarihsel belleğin kaybı ülkelerimizde olduğu kadar yaygın, derin ve sonuçları itibarıyla da bu kadar yıkıcı değildir.

Eklemeliyim ki üniversitelerin şairlere olan tavırları büyük ölçüde değişti, özellikle üniversitelerin en iyi ve en zengin oldukları Birleşik Devletler'de. Geçmişte, üniversite ortamından şairler bir elin parmaklarıyla sayılıyordu. Ama İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, Amerika'daki üniversiteler onlara kapılarını açtılar; şairler yalnızca şiirlerini oku-

---

* Böyle bir iyi çeşit okumaya örnek Domingo Yndurain'in, San Juan de la Cruz'un *Poesías* adı altında basılan şiirsel eserlerinin, enfes yayınıdır (Madrid: Cátedra, 1983).

mak için değil akademik kürsüleri doldurmak ve seminerleri yönetmek için davet edildiler. Bu değişime karışık duygularla bakıyorum. Şaire, pek sık olarak, orta sınıf ve akademik enstitüler tarafından bir parya (pariah) ve bir serseri olarak bakılır, onur makamı verildi aynı zamanda, üniversitenin temel olarak düşünsel ve hâlâ kitabi olan yerleşmiş yaşamı da şehir yaşamının kıyılarında yaşayan bir şairin görüşünü daraltabilir. Şairin deneyimi dolaysız, engin ve çeşitli olmalıdır: Ne bankada çalışmak Eliot'a ne de Rangoon'da müşavirlik yapmak Neruda'ya bir zarar verdi. Ancak Robert Lowell ve Elizabeth Bishop gibi, A.B.D'li en iyi çağdaş şairlerin pek azı akademinin aseptik (mikropsuz) cennetinden yollarını yitirmeden çıktılar, belki de o manastırlarda yaşamlarının kaosu içinde bir anlık huzuru buldular. Bir başka yenilenme: Şairin sanatını bir küme öğrenciye öğrettiği "şiir atölyeleri". Böyle atölyeler Amerika'daki hemen tüm üniversitelerde kurulmuştu (ve Meksika'da da). Ama onların yarardan çok zarar getirdiği düşüncesindeyim. Eğer "nasıl yazılacağını öğretmek" istiyorsak belki de sınıflardaki kompozisyona, retoriğe ve klasik örnekleri inceleyen saygıdeğer geleneğe geri dönmeliyiz.

Ortaçağlarda, şairler üniversitelere sığınıyorlardı ama eğer şehir yaşamına kapılsalardı bu pek talihsiz olurdu. Villon üniversitenin bir çocuğuydu, ancak şair olarak yaşamı Paris'in sokaklarında yaratıldı (ve yok edildi). Villon'un temsilcisi olduğu şiir, aynı zamanda kişisel ve ortak olan duygusal ve tinsel gereksinimleri giderir. Bazı şiirleri pek derindir ve diğerleri yalnızca var oluşun günlük akıntısı ile birleşirler: Aşk serüvenleri, kederler, pişmanlıklar, öngörüler, tüm erimler. Şiir ne olduğunu söyler; işlevi günlük yaşama biçim vermek ve onu görünür kılmaktır. Ancak bunun

şiirin biricik misyonu olduğunu ileri sürmüyorum, her ne kadar en eskisi, en kalıcısı ve en evrensel olanı olsa da. Tüm insanlar bir *Ilahi Komedya*'ya ya da bir *Paradise Lost*'a sahip değilken, onların tümü, kendi tarihleriyle bir olan bir şiirsel geleneğe —şarkılar, baladlar, manzum öyküler— sahiptiler. Tüm zamanlarda ve tüm yerlerde, şarkılar ve masallar, aşk ve düellolardan, yalnızlık ve ortak kutlamalardan müteşekkildi. Bu dizeler tapınma yerlerinde ve açık alanlarda, sergilerde ve meyhanelerde, tiyatrolarda ve gelin odalarında söyleniyordu. Popüler bestecileri, müzisyenleri ve şarkıcıları çepeçevre saran kocaman ünün iyice gösterdiği gibi gelenek hâlâ yaşıyor. Televizyon, radyo ve fotoğraf albümleri sonsuz olarak onların kompozisyonlarını, seslerini ve imgelerini taklit ediyorlar. Şiirsel ve müzikal biçimler değişebilir ama bir John Lennon'un konuları on altıncı ve on yedinci yüzyıl manzum öykülerinden ya da şarkılarından tamamıyla farklı değildir. Ya nitelik? Mağazalarda olduğu gibi, her şeyden biraz vardır: Ne iyi ise daima az bulunur. Ama bu şarkılar değerleri ne ise de, şiddetle duyulan bir psikolojik gereksinimi üç yüzyıl öncesinde olduğu gibi bugün de gideriyorlar. Ya da çok daha kesin olarak söylersek binlerce yıl öncesinde olduğu gibi.

Bu konuya değinirken yine bir yokluk ile karşılaştım. Geniş olarak bilinen çağdaş şairler arasında, pek azı geleneksel türleri geliştirmeye ilgi duydular. Bu büyük bir kaybı gösteriyor. Geleneksel şiirler ve şarkılar bizim en canlı ve en saf şiirsel mirasımızdır. Bu tüm dillerde var olan ve kendimizinkinde özellikle zengin olan bir gelenektir. Dil ile doğmuştur, *Romancero* dediğimiz balad ve manzum öykü antolojilerini meydana getirir; denizi aşar ve tüm kıtada, Ispanyolca'nın konuşulduğu ve okunduğu her yerde, yayılır.

Bu şiirlerin pek çoğu anonimdir, diğerleri de en yüce şairlerimizin eserleridir, toplu ve bireyselin takdire değer kaynaşmasıdır. Yirminci yüzyılın ilk üçte birlik bölümünde, Ispanya'daki Şiir Rönesansı büyük ölçüde Bécquer ve sonraları Juan Ramón Jiménez, Antonio ve Manuel Machado tarafından saklanan ve arıtılan geleneksel lirik şiirin etkisi sayesindedir. Bu yarımkürede ne bir García Lorca'mız var ne de bir Alberti'miz var ama Afro–Amerikan şiirin kısa, parlak şimşeğine sahibiz. Ama geleneksel şarkıların ve baladların biçimleri ne kadar çekici olsalar da, popüler çağdaş şiirin resmi olarak bu örnekleri izlemesinin hiçbir gerekçesi yoktur. Şairler, dil ve kentlerimizin yaşamıyla daha uyumlu olacak biçimler ve ritimler aramalıdırlar. Bir sürrealist olan Jacques Prévert'in eseri, geleneğin biçimlerini değil ama tinini yeniden elde eden şiirin bedenine bir örnektir. Sözünü ettiğim örnekler –Brecht de eklenebilir– münferit vakalardır. Belki yarının şairleri bu büyük ülkeyi, insanın tinini, keşfetmeye karar vereceklerdir.

Şehrin genel yaşamındaki şiirden söz ederken "sadık şairler"i anamadım, şüphe yok ki bazı okurlarım şaşkınlıktan kaşlarını havaya dikmişlerdir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında siyasal şiir büyük öneme sahipti, ama o yıllarda yazılan şiirlerin pek azı gerçek şiirin evrenselliğine eriştiler. Yazarları, haber bültenlerine yakın ve olayların kendilerinden de pek uzaktılar. Haber bülteni salt propagandaya dönüştü, halbuki olayın kendisi aniden kendini gösteren tarihtir. Bizimki şaşırtıcı bir gerçekliktir, yenip bitirilmek istemiyorsak onu çözmeliyiz. Tarih *poètes engagés* denenleri yiyip bitirdi. Adalete ve insanlığın kurtulacağına inandılar, ama onlarınki bir inançtı; zalimleri zorbalara benzettiler. Sezişten, görü-

nüm de diyebiliriz, yoksundular. Bu gerekçeden ötürü, şiirleri otuz yıldan daha az bir sürede fena halde yaşlandı.

Yirminci yüzyılın siyasal tarihi, tamamlayıcı iki yönü, sosyalist realizm ve sorumluluk ile zamanımızın en tuhaf olaylarından birini dramatize eder: Pek çok sanatçı ve aydının otoriter rejimlere hayran olmasını. J.F. Revel'in dediği gibi "totaliter ayartma"nın gizemi psikolojik ve tarihseldir: Ahlaki sapmaların ve kitle hezeyanlarının incelenmesine aittir. Bu iki öğe tamamıyla kesin olabilir: Mutlak olana şiddetli tutku ve gücün putperestliği. Düşünce ve Sezar. Bu konu hakkında çok yazıldı, ancak bulmaca hiçbir şekilde çözülmedi.

Bu sayfalarda birden çok kez yeni şiirin popülariteden yoksun olduğunu ancak yıllar sonra okurlar tarafından kutsanmasının izlediğini belirttim. Astronomik bir düzenlilik ile, ilk çağların "şiirsel adaleti"nin gizemli çalışmalarını görmek mantıksızca değildir: Modern Çağ'ın şairleri mesleklerine bir karanlıkta başlıyorlar; daha sonra hicivlerin hedefi ve elâlemin maskarası oluyorlar ve sonunda toplu ayinlerde azizlik mertebesine yükseltiliyorlar. Sıklıkla, tanınma ölümden sonra oluyor. Ama her zaman değil: Eliot, Neruda ve Valéry yaşayan efsane haline gelmişlerdi. Hatta kendi zamanında, Baudelaire olayın döngüsel doğasına dikkat çekti ve 1990'nın yeni şairlerinin de büyük yararla okuyabileceği *Advice to Young Littérateurs (Genç Edebiyatçılara Tavsiyeler)* adlı kitabında şöyle yazıyor:

Kendilerini yetenek ile şiire adamış olanlara onu asla terk etmemelerini tavsiye ederim. Şiir en iyi karşılığı getiren sanatlardan biridir, ama o kazanç getirmeyen bir yatırım tipidir, ta ki daha sonra; çok yüksek bir oranda kazanç getirece-

ğini eklemeliyim. Meydan okuyorum, bana, bir yayıncıyı yıkıma uğratmış dizeleri gösterecek olan kıskançlara.

Yayın piyasasından söz ettim ama yeni iletişim yollarından söz etmedim. Teknolojinin nihilizmi ya "da teknoloji ile şiir arasındaki ilişki denen argümanları tekrar ortaya koymak gibi bir niyetim yok. Bu konuda pek çok deneme yazdım,* onları yinelemeyeceğim ama onlarda modern teknoloji ile şiir arasında var olan temel karşıtlığı göstermeye çalıştığımı söyleyerek kendimi sınırlayacağım. Teknoloji dünyanın bir imgesi değildir, bir praksistir, amacı onu değiştirmek ve bir ölçüye kadar da onu bir köşeye atmak olan bir eylemdir; diğer yandan şiir daima dünyanın görüşü olmuştur. Şiirin, iletişimin yeni yollarını halihazırda kullandığını belirttimse de, şairlere onları daha cesurca ve daha yaratıcı bir şekilde kullanmalarını tavsiye ettim. Şiir tüm toplumlar ile yan yana var oldu ve o toplumların onun kullanımını yerleştirdiği tüm iletişim yollarını kullandı; tosbağa ve denizkulağı kabuğundan en sofistike müzik aletine, bir tuğladaki yazıdan parlak kırmızı renkli harflerle süslenmiş bir el yazısına, bir kitaptan bir fotoğraf albümüne ve manyetik banta kadar.

---

* Bunların en eskisi *Los signos en rotación*, ilk olarak "şiirsel bir manifesto"nun satırları olarak ayrı bir ince kitapta basıldı (*Sur*, 1965) ve daha sonra *El arco y la lira*'nın ikinci ve son basımının içine alındı, son bölüm olarak. Bir başka deneme de "La nueva analogía: Poesía y Tecnología" (1967), *El signo y el garabato*'nun (1973) ilk bölümünde "La modernidad y sus desenlaces" adıyla yeniden basıldı. Bir diğeri *Hombres en su siglo*'nun (1984) içinde yer alan "El pacto verbal" (1980)'dir ve *Convergences: Essays on Art and Literature*, çev. Helen Lane (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1987)'de de çıkmıştır.

Çoğunlukla olduğu gibi, bu konudaki ilk düşüncelerim kendi şiirsel çalışmalarıma rast geldi: Görsel şiir, hareket eden metinler ve bir şiirin yayımlanışı, "Blanco"da alışılmışın dışında bir yolla şiir yazmanın ve okumanın iki eksenini —uzaysal ve zamansal— birleştirmeyi denedim.• "Blanco" vakasında, kendime sayfaları ve tipografisi ile bir düşünsel deneyimin fiziksel yansıması olan bir kitap tasarlama ödevini verdim: Hem uzayı hem de zamanı ortaya koyan bir şiirin okunması. Araştırmam kuşkulanılmamış ve keşfedilmemiş olasılıkların film bantındaki ve televizyon ekranındaki tanınmasına yöneldi. Her ikisi de bir kitabın sayfalarına denktir. Tümüyle ayrı bir sayfa, Mallarme'nin istediği gibi ama aynı zamanda onun hiç düşlemediği bir niteliğe sahiptir: Hareket, hareket eden bir sayfanın, hareket eden bir metnin göz önüne geldiği. Geçen bir uzay: Zaman.

Başlangıçta şiir sözlüydü: Dizelerden örülmüş bir sütun. Ritimle sözlü birlikler,havada biri öteki ardından gözüken ve kaybolan. Góngora şiirsel söylevi bir ırmağın akıntısına benzetir. Ancak ırmak iki kışı arasında akar, halbuki bir şiirin sözlü akıntısı havanın içinde akar ve havada kaybolur. En saf biçimindeki zamandır o. Sonraları, şiir yazıya bel bağladı; ondan beridir de yazılı işaretleri ve konuşulan sözcükleri kullanmıştır. Sık sık birbirlerini kesip, birbirleriyle karıştılarsa da iki gelenek koşut çizgiler boyunca gelişti. Bazı ülkelerde ve dönemlerde, yazılı şiir grafik işaretlere bir görsel öğe ekledi: Çin, Japon, Arap ve Farsi kaligrafiler; be-

---

• "Blanco" (1966). *Discos visuales* (1968): *Topoemas* (1968): *Anotaciones/Rotaciones* (1974). *Discos visuales*, Vicente Rojo'nun, *Anotaciones/ciones* de Toshihiro Katayama'nın işbirliğiyle yapıldı. "Blanco"nun Eliot Weinberger tarafından yapılan bir de İngilizce çevirisi var: New York'taki The Press tarafından basılmış (sınırlı basım, Toshihiro Katayama'nın grafik dizaynlarıyla).

zeli el yazmaları; büyük sanatçılar tarafından resimlendirilen kitaplar ve şiirler; alışılmadık tipografiler. Modern dönemde bu geleneğin en aşkın anlarından biri Mallarmé'nin *Uncoup de dés*'idir. Bu şiirde görsel kompozisyon metrik verseden (dizeden) farklı bir prosodi tarafından yönetilir: Tipografi ile şiirin anlatılışı arasında ustaca bir oyundur. Ama içsel bir anlatış; sözcükler konuşuluyor, gözlerle ve beyinle duyuluyor.

Şiirin tüm yazılı biçimlerinde, grafik işaret sözlü işaretin bir işleviymiş gibi hareket eder. Bir Çin şiirinin kaligrafisi ne kadar anlamlı ve arıtılmış olursa olsun, okur onun zarif ve enerjik ırasının ardından, metnin sözcüklerini ve onun sözlü müziğini zihinsel olarak duyar. Hat sanatıyla yazılmış bir sayfa fırça darbelerinin, seslerin ve anlamların bir dokusudur. Aynı şey *Uncoup de dés*'in tipografik kompozisyonunda da ortaya çıkar. Bu gerekçeden dolayı Mallarmé, şiirinin önsözünde diyor ki: "Geri çekilişler, gelişmeler, uzatmalar ve şiirin fügleri, gerçek sayfa düzenleri onu sesli olarak okumaya dikkat edecek her bir kimse için müzikal bir partisyon olacaktır." Apollinaire'nin kaligramlarında bile, ki onlar daha safça görseldir, konuşulan sözcük, ses öğesi, düzenlenen ve yazılan metni destekler. Sürrealizm'in zayıflıklarından biri de prosodiyi hor görmesidir. Yalancı çıkaran bir kayıtsızlık, dahası, Sürrealist şairlerin kendi görsel uygulayımları: Metinler, sözcük oyunlarıyla sınırlanır, ses ve duyu arasında çatışır. Öteki hiçbir yazınsal türde sesin duyu ile birliği şiirdeki kadar yakın değildir. Bu şiiri öteki yazınsal biçimlerden ayırır; bu onun temel ırasalıdır. Şiir ritimli, sözlü bir bünyedir, söylenen ve duyulan sözcüklerden imal edilmiş olan bir nesnedir, yazılan ya da okunan sözcüklerden değil.

Şimdi bizler toplu şiir okumalarının gerçek önemini anlayacak bir konumdayız. Bu da daha önce belirttiğim olumlu işaretlerden biridir. Şiirin özüne bir dönüştür, kaynağına bir dönüştür. Ve bu gerçek gerekçeden ötürü televizyon ekranının olanakları uçsuz bucaksızdır. Her şeyden önce, video kasetlerin artan popülerliği bizleri ratinglerin zorbalığından kurtarıyor ve halkların çeşitliliğinin yolunu açıyor. Ikincisi, televizyon ekranında iki büyük şiirsel gelenek, yazılı ve sözlü, bir araya geliyorlar. Ekran, Mallarmé'nin öngördüklerinden bile daha çapraşık kompozisyonların tasarılarını hoş gören bir sayfadır. Harfler farklı renklerde ve hareket ederken görülebilir. Böylece sayfa nefes alan bir yüzey olur, geçen ve renkten renge giren. Ve insan sesi, pek çok ses, harflerle birleştirilebilir. Son olarak, görsel imgeler ve ses öğeleri, sadece süs olarak hizmet görmenin yerine, şiirin bedeninin organik bölümleri haline gelir.

Bazılarımız, farklı kentlerde, birbirimizden bağımsız, televizyon ekranını şiirlerimizin bir gösterimi olarak kullanmaya başladık. Güçlükler fevkaladedir —kendi hesabıma itiraf ediyorum ki ben yolumda ihtiyatla ilerliyorum— ama ufak ufak açılan fırsatlar da eşit derecede korkunçtur. Televizyon ekranında gösterilen şiirlerin yeni bir şiir biçimi olmaya yazgılı olduklarından eminim. Bu tür, şiirin yayılmasını ve kabullenilmesini, zamanında matbaa makinelerinden daha az derin olmayan bir şekilde etkileyecektir. Ve bundan dolayı, sonunda, türümüzün (insanların) ayrıcalıklı duyularının birleşmesine neden olacaktır: Görme ve duyma, imge ve sözcük. Pek yakında televizyon şiirinin estetik beğeni ile şiirsel deneyimin ikili doğasını —kutlama ve tefekkür— doyurabileceğine ikna oldum. Birincisi katılımdır, birlik; ikincisi sessiz bir diyalogdur, evren ve kendimiz ile. Geleceğin şiirinde, duyulan ve okunan, görülen ve dinlenen iki

birleşecektir. Kutlama ve teſekkür: Ekranın canlandırılmış sayfasında, tipografik işaretlerin, vuruşların, renk ve harekete sahip imgelerin fışkıran fıskıyesi olacaktır; sesler, sırayla, yankıların ve yansımaların geometrisini, seslerin, anlamların ve havanın birlikte dokunmuş bir kumaşını çizecektirler.

ÖTEKİ SES

Bu düşünceleri yazarken, her defasında, uzun yıllardır ve farklı ülkelerde şair, yazar ve sanatçı olan bazılarımızın açtığı savaşımları üzüntüyle anımsadım. Gençliğimde insanlığın özgür kılınması adına yazını bir Devlet'in ve bir Parti'nin emirlerine boyun eğdiren bir öğreti olan "sosyalist gerçekçilik"e karşı olan savaşım kamçı ve botun anıtlarını dikiyordu. Sonra, "teslim edilmiş" yazın üzerine tartışmalar. Eğer Sartre'nin *la littérature engagée* düşüncesi karıştırılsaydı, özellikle Latin Amerika'da, yol açtığı yorumları gerçekten zararlı olurdu. Onları eleştiri yoluyla dezenfekte etmek gerekecekti. O muharebelere üzülmüyorum; buna değerdi. Bugün yazın ve sanatlar değişik bir tehlikeye maruz kalıyorlar: Bir öğreti ya da siyasal bir parti tarafından değil, yüzsüz, tinsiz ve yönü olmayan ekonomik bir işlem tarafından tehdit ediliyorlar. Piyasa, dairesel, kişisel olmayan, tarafsız ve çok serttir. Kimileri, bana, bunun böyle olması gerektiğini anlatacaktır. Belki öyledir. Ancak kör ve sağır olan piyasa yazın ya da risk düşkünü değildir ve nasıl seçeceğini de bilmiyor. Denetimi ideolojik değildir: Düşünceleri yoktur. Fiyatlar hakkında her şeyi bilir ama değerler hakkında hiçbir şey bilmez. Piyasa ekonomisine karşı savaşmanın ya da onun yararlarını yadsımanın olanaksız olduğunu biliyorum. Tüm belirtilere göre totaliter sosyalizm

ayrışıyor ve demokratik toplumlara karşı tehdit oluşu sona eriyor, yeni bir siyasal ve toplumsal düşünce yolu belki daha az külfetli değiş tokuş biçimlerine izin verebilir. Bu benim ateşli umudum. Şimdi yüzyılımızı kana bulayan acımasız ütopyalar gözden kayboldu, en sonunda kökten, daha insanca liberal kapitalist toplumun reformuna başlama zamanı geldi. Üçüncü Dünya şüpheli adı altında kümelenen, çevre insanlarının da reformudur. Belki de —modası geçmiş zorbalıklar ve kurnaz demagoglar silsilesinin, açgözlü oligarşilerin ve şiddet âşığı çılgın aydınların kurbanı olan— son yıllardaki felaketlerde şiddetle cezalandırılmış olan bu fakir uluslar siyasal kurtuluşlarını ve saadet kırıntılarını onunla bulacaklardır. Hiç kimse sağlam kafasında, bürokratik Komünizm'in buyurganlığı altında yaşayan ülkelere bugün karışıklık getiren buhranın dünyanın geri kalan kısmına yayılmayacağını düşünemez. Devrin değişiminden geçerek yaşıyoruz; bir devrim değil ama, kelimenin eski ve en derin anlamıyla bir başkaldırı; öze ve başlangıca dönüştür. Birleşik Devletler'den adı lazım olmayan bir profesörün öne sürdüğü gibi, tarihin sonuna değil, yeniden başlangıcına tanıklık ediyoruz. Gömülü gerçekliklerin diriltilmesi, unutulmuş ve bastırılmış olanın yeniden gözükmesi, tarihin başka devirlerinde olduğu gibi bir ıslaha götürür. Öze dönüşler hemen her zaman başkaldırıdırlar: Yenilenmeler, yeniden doğuşlar.*

---

* Bkz. *Corriente alterna* (1967), özellikle üçüncü bölüm *(Alternating Current*, çev. Helen Lane — New York: Viking 1973-) ve *Ttempo Nublado* (1983), dördüncü ve beşinci bölümler (*One Earth Four or Five World: Reflections on Contemporary History*, çev. Helen Lane - New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1987).

On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında Fransız ve Amerikan devrimlerini belirginleştiren karışık ve güçlü düşünce akımları, duygular, istekler ve kimi berrak kimi delice rüyalar ortaya çıktı. Tarihimiz, zamanımızın tarihi, onlarla başladı. Bu iki devrimden doğan hareket yirminci yüzyıldan, tekrar tekrar yeraltına inen ve yeniden yüzeye çıkan bir ırmak gibi, akarak geçer. Akarken değişir; değişirken hiç durmaksızın kaynağına döner. Her yeniden yüzeye çıkışa, yeni düşünceler ve varsayımlar, ütopyalar, toplumsal ve siyasal düzenlemelerle eşlik edilir. Aydınlanma felsefeleri değiştirildi; Tocqueville ya da John Stuart Mill'in liberal düşüncelerinden —daha iyi bir geçmişin ya da (eşit düzeyde şu anın eleştirisi olan) daha özgür, daha adil ve barışçıl bir geleceğin— yeni, nostaljik ideolojileri tomurcuklanır. Ütopyalar kısa zamanda, çok defa bilimsel iddialarla, devrimsel programlar haline gelir. Geçen yüzyılın büyük yanılgısı, eski felsefenin us ve Tanrısal esinde aradığı temeli bilimde aramaktı. Örneğin Marksizm Hegel'den miras kalan eytişimi (aldatıcı bir mantıktır) terk etmediğinde, Ricardo'nun ekonomik kurama olan katkılarından yararlanmayı deniyordu; sonra, hatta daha az bir tanıtlamayla Darwin'in evrim kuramını kendi kullanımına çevirmeyi denedi.

Anarşist ve sosyalist öğretiler yirminci yüzyılın ikinci yarısının büyük siyasal ve toplumsal mayalarıdır. Ama yüzyılımızdaki iki büyük savaş ve onu izleyen Asya'daki ve Avrupa'nın en uzak kısımlarından birindeki sert devrimler sosyalistlerin ve demokratların önceden haber verdikleri basamak basamak değişim işlemini kesti. Marksizm'in Bolşevik bir çeşidi olarak yükselen baskıcılıklar, sosyalizmin geri tepmeleridir; ancak tarihin özdeksel temelinin, kuramın iddialarına dayanıklı oluşu da bir başka kanıttır. Bizler, bugün, bilimsel sosyalizm denen etkileyici yalanlamaya tanık-

lık ediyoruz. Bilimsel sosyalizme inanan kimseler sorgulanan rejimlerin asla ne tam sosyalist ne de tam bilimsel olduklarını kabul etmelidirler. Ama bu korkunç deneyimin saygınlığının azalması, geçen yüzyılın anarşist ve sosyalist düşünürlerini mahmuzlayan özgürlükçü, yenilikçi özlemlere de etki ediyor mu? Öyle olduğuna inanmıyorum. Kapitalist dizgenin insafsızlığı ile karşılaştıklarında bu insanlar kendilerine birkaç soru sormuşlardır. Yanıtsız kalmış sorular.

Kapitalist dizgenin yenileşme için korkunç bir verim gösterdiği doğrudur: Kendini düzeltmiş ve insanlaşmıştır. Batı'da bolluk hüküm sürer ve geniş, mamur bir orta sınıf şimdi eski emekçilerin çoğunu içine alıyor. Ama bu bolluk insan türünün yalnızca bir bölümüne ulaşıyor. En gelişmiş uluslarda hâlâ var olan adaletsizliği ve eşitsizliği kim yadsıyabilir? Tüketici toplumun pek çok acınacak görünüşleri. Bolluk, Avrupalıları ya da Kuzey Amerikalıları daha şefkatli, daha akıllı, daha mutlu yapmamıştır. Estetik fakirliğimizi, ahlaki ve tinsel aşağılılığımızı ölçmek için, kendimizi yalnızca I.Ö. 5. yüzyılda yaşamış bir Atinalıyla, Trajan ve Marcus Aurelius'un günlerindeki bir Romalıyla ya da on beşinci yüzyılda yaşamış bir Floransalı ile karşılaştırmamız gerekir.

Sosyalist ve özgürlükçü yazarların tasımlamaları çoğunlukla saf, basit ve bazen de vahşice ve despotçadır. Ama bu tasımlamaların ne yetersizlikleri, eksikleri, hataları ve aşırılıkları ne de muazzam tarihsel başarısızlıkları bu insanların kendilerine sordukları soruları geçersiz kılar. Kendimize aynı soruları sormamız için, zaman geliyor kanısındayım. Yanıtlarımız, hemen kesinlikle, farklı olacaktır: Bu yalnızca doğaldır. Benzer güdülerden esinlenip, benzer umutları doyuracaklardır. Sorular temel olanlardır. Modern Çağ'ın doğumuyla birlikte görünürler ve zamanımızın tüm tarihi kuruntuları ve çatışmaları, yanılgıları ve aydınlatmalarıyla bir

çekirdek içi gibi içinde yatar. Çok aşırı basitleştirme riski olmadan modern demokrasinin üç en önemli sözcüğüyle özetlenebilir: Özgürlük, eşitlik, kardeşlik. Bunlar arasındaki ilişki belirgin değildir ya da daha doğrusu belkilidir. Karşılıklı bir çelişme içerirler. Onları bağlayacak köprü nerede?

Gördüğüm kadarıyla bu üçlünün ana sözcüğü *kardeşlik*tir. Diğer ikisi ona takılmışlardır. Özgürlük eşitlik olmadan var olabilir. Yalıtılmış özgürlük eşitsizliği daha derin bir hale getirir ve zorbalıkları körükler; eşitlik özgürlüğü ezer ve sonunda onu yok eder. Ama kardeşlik onları birleştiren bağıntıdır, onları insanlaştıran ve uyuşturan bir erdemdir. Onun öteki adı dayanışmadır, Hıristiyanlığın yaşayan bir mirasıdır, saygıdeğer sözcük *yardımseverliğin* modern bir çeşididir. Özgürlük âşığı olup gerçek merhametin farkında olmayan Yunanlılar ve Romalılar tarafından bilinmiyordu. İnsanlar arasında doğal farklılıklar olsun, eşitlik buyurganlığa ya da bir kardeşlik edimine başvurmadan kavranamayan ahlaki bir özlemdir. Benim özgürlüğüm yazgılı olarak bir başkasının özgürlüğü ile yüz yüze gelir ve onu yok etmeyi ister. Birbirleriyle sürekli düşmanlık içinde bulunan bu iki kardeşi barıştırmanın tek ve biricik köprüsü kardeşlikti; sıkıca kenetlenmiş kollardan yapılmış bir köprüdür bu. Gelecek günlerde, yeni bir siyasal felsefe bu alçakgönüllü, basit ve apaçık doğru üzerinde temellenebilir. Yalnızca kardeşlik piyasanın dairesel karabasanını giderebilir. Bu düşünce silsilesini tasarlamadığıma ya da önceden haber vermediğime lütfen dikkat edin: Kardeşlik modernitenin ikili geleneğinin; liberal/sosyalist geleneğin mirasçısıdır. Yineleneceğine inanmıyorum; sınırını aşacaktır. Bu gerçek bir yenilenme olabilir.

Bu düşüncelerin ya da daha doğrusu umutların ışığında, başta yöneltilen soru —Şiir kitaplarını kimler okuyor?— ger-

çek anlamını alıyor. Geçmişte, şiirlerin okurları yöneten sınıflara aittirler. Yunan yurttaşları, Romalı soylular ve *equites,* ortaçağ papazları, Barok çağın saray mensupları, kentsoylulara ait olan aydınlar. Bazı durumlarda bu okurlar gerçek yöneticilerdi, aralarında Pericles, Augustus ve Hadrian gibi büyük hükümdarlar; ya da IV. Philip gibi duygusal ama zayıf (Manuel Machado'nun onu andığı biçimiyle "iyi kralımız") ve bahtsız imparator Hsüan-t'ung ya da Büyük Frederick gibi aydınlanmış buyurganlar vardı. Büyük değişim Modern Çağ'da gerçekleşti: Romantik dönemden bu yana, şiir okurları, şairlerin kendileri gibi yalnız başına geçinen kimselerdi ve muhaliftiler. Kentsoylu şairler ve okurlar kendi geçmişlerine, kendi sınıflarına ve kendi dünyalarının ahlakına karşı bir başkaldırı içindeydiler. Bu kentsoyluların en yadsınamaz övünçlerinden biridir, öyle bir toplumsal sınıf ki eleştirel düşünce silahıyla güç alır ve onu hiç durmadan kendini ve eserlerini incelerken kullanır. Bilincin yoklanması ve ona eşlik eden vicdan azabı, Hıristiyanlıktan bir bırakıttır, uygarlığımızın hastalıklarına karşı en etkili çare olmuşlar ve oluyorlar.

Modernitenin eleştiri ve başkaldırı geleneğinde, şiir aynı zamanda hem merkezi ve hem de dışmerkezli yer işgal eder. Merkezidir çünkü başlangıçtan beri, on dokuz ve yirminci yüzyılda akan büyük eleştiri ve tahrip akımının köklü bir parçası olmuştur. Hemen tüm büyük şairlerimiz, bir zamanda ya da bir başkasında, bu azatlık hareketlerine katılmışlardır. Ancak modern şiirin eşsizliği, devrimcilerin düşünsel geometrilerinden ve ütopyacıların kavramsal zindanlarından çok, geçmişte daha derin kökleşmiş gerçekliklerin ve rüyaların dışavurumu olmasında yatıyor. Uç noktalarından birinde, şiir dinsel görünümün elektrikli sınırına dokunuyor. Bu gerekçeden ötürü de nöbetleşe olarak devrimci

ve gerici olmuştur. Öyleyse, tüm sevgilerinin boşanmayla ve din değiştirmelerinin de dinden dönme ile sona ermesi şaşırtıcı değildir. Şiir on sekizinci yüzyıl bakışımlarını yok eden Romantizm'in ani şimşek çakışının altındaki doğumundan, devrimiz tarafından saçılan tahripkâr gölgeye kadar devamlı olarak inatçı, ele avuca sığmaz bir heterodoksi olmuştur. Öğretilere ve kiliselere karşı aralıksız dolambaçlı bir başkaldırı olmuştur. Ama aynı zamanda, gerçekliğin küçümsenen azımsanmayacak sadık aşkı, inancılığın (fideizm) yönlendirmesini hor görme ve usçuluğun kurgulanmasıdır. Şiir: Modernitenin utanca taşıdır.

Devrim ile din arasında, şiir *öteki* sestir. Sesi *öteki*'dir çünkü tutkuların ve görünümlerin sesidir. Öteki dünyalıdır ve bu dünyalıdır, çoktan gitmiş günlerdir ve bugünkü gündür, tarihi olmayan eski çağdır. Kâfir ve dindar, masum ve saptırılmış, berrak ve kararmış, göksel ve yeraltı olan, inziva yeri ve köşedeki bar, elin ulaşabileceği ve her zaman ötesidir. Tüm şairler şiirin uzun ya da kısa, anlarında, eğer gerçek şairlerse *öteki* sesi duyarlar. Kendilerinindir, başkalarınındır, başka hiç kimsenindir, hiç kimsenindir ve herkesindir. Bir şairi *öteki* erkek ve kadınlardan ayıran, nadir ancak sık olan o anlardan başkası değildir, ki kendileri olarak ötekidirler. Tuhaf güçlere ve yetilere sahip olma, tinsel bilgi deposunun aniden ortaya çıkışı onların varlıklarının en özel derinliklerinde mi gömülüdür yoksa bu sözcükleri, imgeleri, sesleri ve biçimleri çağrıştırmanın özel bir yeteneği midir? Böyle soruları yanıtlamak kolay değildir. Ama şiirin sadece bir *yetenek* olduğuna inanmıyorum. Öyle olsa bile, nereden geliyor bu? Özetle, ne olursa olsun, şiirsel olayın büyük tuhaflığı hâlâ bir doktorun tanısını bekleyen bir rahatsızlığı akla getirdiği kesindir. İlkçağ tıbbı —ve Eflatun ile başlayan ilkçağ felsefesi de— şiirsel yeteneği tinsel bir bozukluğa yo-

ruyordu. Bir mani, diğer bir deyişle, kutsal bir gazap, bir coşkunluk, bir aktarım. Ama mani bu bozukluğun yalnızca bir kutbudur; diğeri *absentia* (yokluk)dır, içsel bir boşluktur, şairin bahsettiği "melankolik ilgisizlik"tir. Doluluk ve boşluk, uçuş ve düşüş, coşkunluk ve melankoli: Şiir.

Şairin tuhaflığı, onun geçmişini düşündüğümüzde daha önemli oluyor. Tüm modern şairler, yarım düzine soylu dışında, orta sınıfa aittirler. Hepsi ünivesite öğrenimi görmüş. Bazıları, avukat, gazeteci, doktor, profesör ve diplomat, bazıları da halkla ilişkiler ve reklamcılık uzmanı, bankacı, işadamı, önemli ve önemsiz bürokrattırlar. Verlaine ve Rimbaud gibi olanlar, asalak ve kanun kaçağıdırlar. Ancak Verlaine'nin az bir geliri vardı ve Rimbaud taşralı kentsoyluların ürünüdür. Ve tam bu gerekçeden ötürü de, istisnasız hepsi, modernitenin sert düşmanlarıdır. Düşmanlar ve kurbanlar. Bundan ötürü —gerçi bu bir başka paradokstur ama— onlar tamamıyla moderndiler. Eliot gibi kurulu düzene hayır dualarını sunduklarında ya da Claudel gibi kendilerini astıklarında ya da Brecht ve Neruda gibi Leninist yakarıları yüksek sesle okuduklarında heterodoks, Pound gibi Sezar kılığına girmiş bir demagoga tütsülerini sallayıp parfümlediklerinde özgürlükçüdürler. Tümü ister üniformalı ister paçavralara bürünmüş olsun, kadın ve erkek şairler, her cinsten ve hiçbir cinsten şairler, her türlü meslekten, partiden ve tarikattan, dünyanın dört bir yanını dolaşan şairler ve şehirlerini, komşularını, odalarını asla terk etmemiş olanlar: Tümü duyarlar, dışarıdan değil ama kendi içlerinden (gök gürültüsü, bağırsaklardaki bir koşuşmaca, suyun bir püskürüşü) *öteki* sesi. Hiçbir zaman modern olan buradaki ve şu andaki sesi değil, öteden gelen, öteki olan, başlangıca ait olan sesi duyarlar.

Modern şiirin tekilliği şairin düşünce ve tavırlarından değil, onun sesinden gelir. Yani sesin aksanından. Tanımlanamaz ama aşikâr bir tadildir onu *öteki* ses yapan. İlk günahın değil, ilk ayrımın imidir. Şiirimizin anti—modern modernitesi, devrim ve din arasında yırtılmış, Heraklitus'un ağlaması ve Demokritus'un gülüşü arasında duraklayan bir aykırılıktır. Hemen her zaman, şairin kastı olmadan istemdışı bir aykırılıktır. Dediğim gibi ilk ayrımdan ileri gelmiştir; protez ya da peruk gibi bir ek ya da sahte yapıştırma değil, Modern Çağ'daki şiirin gerçek özüdür. Şiirin tekilliğinin gerekçesi tarihseldir. Bir şiir konusu, dili ve biçimi nedeniyle modern olabilir ama pek derin doğası nedeniyle sesi anti—moderndir, tarihin değişimlerinden daha eski gerçeklikleri anlatırlar ama aynı zamanda tarihin değişmelerine karşı geçirgen değildir. Paleolitik çağdan bu yana, şiir tüm insan topluluklarının yaşamlarının bir parçası olmuştur; şiirin bir biçimini ya da başkasını bilmeyen bir toplum yoktur. Belli bir toprağa ve belli bir tarihe bağlı olmasına rağmen, şiir her bir ve tüm bildirimlerinde tarihaşırı (transhistorical) bir öteye daima açık olmuştur. Dinsel bir öteyi kastetmiyorum: Gerçekliğin *öteki yüzünün* algılanmasından söz ediyorum. Bu algılama tüm çağlarda ve tüm insanlarda ortaktır, buna göre tüm dinlerden ve felsefelerden *önce* olan bir deneyimdir.

Piyasa mantığıyla ya da Komünist ülkelerdeki devlet planlamasıyla yönetilen bir dünyada, şiir hiçbir dönüşümü olmayan bir etkinliktir. Ürünleri ancak satılabilir ve adeta kullanışsızdır (buyurganlıklar ve totaliter ideokrasilerde propaganda olmanın dışında). Modern anlaşıya göre, bunu kendine itiraf edemeyecekse de, şiir enerjidir, zamandır, gereksiz nesnelere dönüşen yetenektir. Tüm tuhaflığına karşın, şiir deveran eder ve okunur. Piyasayı reddederek, hiç-

bir şey etmeden, hava ve su gibi ağızdan ağıza gidiyor. Değeri ve kullanışlılığı ölçülemez; şiiri zengin olan bir kişi fakir de olabilir. Şiirler biriktirilmez, harcanmalıdırlar. Yani seslendirilmelidirler. Büyük bir gizem: Yalnızca saklanmazsa şiir şiiri içerir; şiir verilmeli, paylaşılmalı şarabın şişeden ve suyun sürahiden dökülmesi gibi dökülmelidir. Tüm sanatlar, özellikle resim ve heykel, biçimler olarak *şeyler*dir; saklanabilir, satılabilir ve finansal spekülasyonların nesnesi olarak kullanılabilirler. Şiir de bir şeydir ama hiçbir şey etmeyen bir şey: Sözcüklerden yapılmıştır, uzayda yer kaplamayan bir hava kabarcığıdır. Resmin aksine, şiir betileri göstermez: Okurda ya da dinleyende zihinsel imgeler serpintisini kışkırtan bir sözsel büyüdür. Şiir kulaklarla duyulur ama yalnızca kafayla görülür. Imgeleri amfibi yaratıklardır: Hem şekil ve düşünce, hem de sesler ve sessizliktir.

Herkese göre bugün büyük bir değişime tanıklık ediyoruz. Bugün modernitenin sonunu mu yoksa yenilenmesini mi yaşıyoruz bilmiyoruz. Bu zamanlar civarında şiirin işlevi ne olacaktır? Umduğum ve inandığım gibi, yeni bir siyasal düşünce var olursa, yaratıcıları *öteki* sesi dinlemeye mecburdurlar. Bu ses yüzyılımızın devrimci ideologlarınca ciddiye alınmamıştı ve onların tasarılarının afetsel başarısızlıklarını, en azından bir bölümünü açıklar. Eğer yeni siyasal felsefe Modern Çağ'ın erkekleri ve kadınları tarafından gizlenen ve gömülen bu gerçeklere kulak asmasalardı felaket olabilirdi. Geçen iki yüzyıl içinde şiirin işlevi bize onların varlığını anımsatmak oldu, yarının şiiri de aksini yapamayacaktır. Görevi yeni düşünceler sağlamak değil ama yüzyıllardır müzmin olarak unutulanları duyurmaktır. Şiir bellektir imge olan ve imge ses olur. *Öteki* ses mezarın ötesinden gelen ses değildir: Insanlığın kalplerinin kalbinde derin uykuda olan insandır. Bin yaşındadır ve sizin ve benim kadar

yaşlıdır ve henüz doğmamıştır. O büyükbabamızdır, kardeşimizdir, torunumuzdur.

Yirmi birinci yüzyıl insanları ve toplumlarının ne yöne gideceklerini tabii ki bilemiyoruz. Belki Modern Çağ'ın başlattığı yeni felsefenin yüce gönüllü soruları yanıtlaması saf bir umuttan başka bir şey değildir, bu olabilecek bir şeydi ama tarih tarafından sonsuza dek ertelendi. Bu korkunç olacaktır, dünyanın pek çok yerinde eski dinsel özlemlere, uluşçu bağnazlıklara ve kabilenin tapınmasına dönüşün tehditkâr işaretleri var. Zaptedilen inançlar ve özlemler hem liberal rasyonalizm hem de "bilimsel sosyalizm" maskesini görkemle teşhir eden rejimlerde yeniden ortaya çıkıyor. Önceleri tehlikeliydiler, hızlarını kesmez ve tasfiye etmezsek yine öyle olacaklardır.

Geleceğin, ambarında insanlık için ne sakladığı önemli değil, benim için bir şey kesindir: Şu an en parlak devrinde olan piyasa ekonomisi kurumu değişecektir. Ezeli ve ebedi değildir; tüm insan yaratıları gibi. İnsan usuyla mı düzeltilecek yoksa kendi aşırılıkları ve çelişkileriyle mi yok olacak bilmiyorum? İkinci durumda, demokratik kurumları da kendiyle birlikte sürükleyebilir; beni korkuyla titreten bir olasılık, böyle olursa tarihte bir kereden çok olan, karanlık bir çağa gireriz. Greko–Romen dünyasının sonu, Hindistan ve Çin'deki uygarlıkların çöküşü, Islam'ın içine düştüğü yüzyılların uyuşukluğu. Ne olursa olsun insan türü bu dünyada yaşamak istiyorsa doğal kaynakların, ucu bucağı olmayan, aptal ve intihar sayılacak boşu boşuna harcanmasının sona erdirilmesinin gereği açıktır. Zenginliklerin –şu andaki ve gelecekteki yaşamımızın– çok büyük savrulmasının nedeni piyasanın döngüsel işlemidir. Piyasa çok etkilidir ama hedefi yoktur; tek amacı daha çok tüketmek için daha çok üretmektir. Latin Amerika, Asya ve Afrika'daki pek çok

azgelişmiş ülke hükümetlerinin ahmakça ekonomik politikaları da göllerin, ırmakların, denizlerin, vadilerin, ormanların ve dağların evrensel yok oluşlarına ve kirlenmelerine katkıda bulunuyor. Geçmişteki hiçbir uygarlık böyle kör, mekanik, yıkıcı bir öldürücülükle yönetilmedi.

Kriz, siyasal ve toplumsal kurumlarımız her ne olursa olsun inanç ve görüşlerimizden bağımsız olarak, daha şimdiden üzerimizde olan kendisini gittikçe artarak önceden yerini almış ve tehditkâr terimlerle hissettiriyor. Hatta denebilir ki, abartısız olarak, bu yüzyılın ana temasını toplumlarımızın siyasal düzenlenmesi ve yeniden düzenlenmesi değil, önemli bir soru olan: Insanlığın kurtuluşunu nasıl sağlayabiliriz? alır. Bu gerçekliğin karşısında, şiirin işlevi ne olabilir? *Öteki* ses ne demelidir? Daha önce, eğer yeni bir siyasal düşünce ortaya çıkacaksa, şiirin etkisinin dolaysız olacağım: Bazı gömülü gerçeklikleri anımsatacağını, onları yeniden yaşama geçirip sunacağını ileri sürdüm. Ve insan türünün zehirlenmiş ve harap olmuş bir gezegendeki kurtuluşu sorunuyla karşılaştığında şiir başka bir şekilde tepki veremez. Etkisi dolaysız olmalıdır: Anıştırıcı, öne sürücü, esinleyici. Mantıksal olarak açıklamaz ama gösterir.

Şiirsel düşünüşün işleyiş tarzı imgelemedir ve imgelemek aslında karşıt ve ıraksak gerçeklikleri ilişkilendirmek yeteneğinden oluşur. Tüm şiirsel biçimler ve tüm dilbilimsel betilerin ortak noktaları vardır: Gizli benzerlikleri ararlar ve çoğunlukla da bulurlar. Karşılaştırmalar, analojiler, metaforlar, metonymiler ve şiirin öteki ustalıklarının tümu bunun ve şunun, birinin ve ötekinin, birin ve çoğun birleştiği imgeleri üretmeye eğilirler. Şiirsel işlem dili iki taraflı bir çekim ve itim akımı tarafından yan yana hareket eden canlı bir evren olarak algılar. Dilde birleşmeler ve bölünmeler, yıldızların aşk ilişkileri ve ayrılışları, hücreler, atomlar ve

insanlar çoğaltılır. Her şiir, onu şekillendiren düşünceler ve konuları ve biçimleri her ne ise de, her şeyden önce küçücük canlı bir kozmostur. Eski Çinlilerin dediği gibi, şiir "evreni oluşturan on bin şeyi" birleştirir.

Kozmosun kardeşliğinin aynası olan şiir insan toplumunun ne olacağının bir örneğidir. Doğanın yok edilişinin karşısında, yıldızların ve yalınç taneciklerin, kimyasalların ve bilincin kardeşliğinin yaşayan kanıtını sunar. Şiir imgelemimizi çalıştırır, bize ayrımları tanımayı ve benzerlikleri bulmayı öğretir. Evren benzeşimlerin ve zıtlıkların canlı bir dokusudur ve her bir şiir konusu kahramanın öfkesi, aldatılmış bir genç kızın yalnızlığı ya da beynin aynanın durgun sularına dalışı olsa bile uyum ve uygunluk üzerine uygulamalı bir derstir. Şiir teknoloji ve piyasanın panzehiridir. Şiirin işlevi her ne idiyse de, zamanımızda ve gelecek zamanda buna indigendi. Bundan daha fazla bir şey. Daha az hiçbir şey.

Başlangıçta sorulan soru —Ne kadar ve ne tür insanlar şiir okuyor?— kaçınılmaz olarak Modern Çağ'da şiirin yaşaması sorusuyla bağlanıyor. Ve bu soru da daha ivedi ve daha ciddi birine bağlanıyor: İnsanlığın kendisinin yaşamasının. Şiir, öğelerin, biçimlerin ve evrendeki yaratıkların kardeşliği üzerine kurulmuştur, kurtuluş modelidir. Hugo bunu muhteşem bir tümcede söylüyor. *Tout cherche tout, sans but, sans trêve, sans repos* —Her şey her şeyi arıyor, amaçsız, sonu olmadan, durmaksızın.— İnsan ve şiir arasındaki ilişki tarihimiz kadar eskidir: Tarihimiz, insanoğlunun insan olmaya başlamasıyla başladı. İlk avcılar ve toplayıcılar bir gün kendilerine şaşkınlıkla baktılar, bitmez tükenmez bir an, şiirin durgun sularında. O andan beri, insanlar kendilerine bu aynada bakmayı kesmiyorlar. Ve kendilerini, tek ve aynı zamanda, imgelerin yaratıcısı ve yaratılarının imgeleri

olarak görüyorlar. Bu gerekçeden ötürü diyebilirim ki, kesinlik zerresiyle, insanlar oldukça şiir de olacaktır. İlişki her ne kadar bozuk olsa da. İnsan imgeleminden doğan ilişki ölebilir, eğer imgelem ölür ya da çürürse. İnsanlar şiiri unuturlarsa, kendilerini unutacaklardır. Ve ilk kaosa geri döneceklerdir.

Mexico City, 1 Aralık 1989

– SON –