OCTAVIO PAZ

şiir nedir?

YAY VE LİR



şiir era kütüphanesi

Şiir Kütüphanesi: 2
Birinci Basım: Eylül 1995

ISBN 975-7882-38-0 Takım
ISBN 975-7882-39-9 1. Cilt

Baskı, Cilt: Umut Matbaası

Era Yayıncılık,
Zeynep Sultan Camii Sok, No: 21
Alemdar Mah. Cağaloğlu - 34410
İSTANBUL

Tel-Fax: 0 (212) 512 16 36 - 512 36 76

Octavia Paz

Yay ve Lir

Şiir Nedir?

Türkçesi
Ömer Saruhanlıoğlu

era

BİRİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Yazmayı haklı kılan tek neden, belki de, bir gün kendi kendimize sorduğumuz ve yanıtını bulana kadar bizi hiç rahat bırakmayacak sorulardır. Büyük kitaplar -gerekli olanlar demek istiyorum- öbür insanların sorup da yanıtlayamadığı sorulara yanıt verenlerdir. Bu kitabın ortaya çıkmasına neden olan soruların kaç kişiyi uykusuz bıraktığını bilmiyorum ve yanıtımın genel bir kabul görmeyeceğinden de kesinlikle eminim. Fakat, anlamından ve geçerliliğinden kuşku duysam da bu yanıta olan kişisel gereksinimden kuşkum yok. Şiir yazmaya başladığım ilk günden beri, bunun gerçekten gerekli olup olmadığını sordum kendi kendime: Şiirlerden bir hayat yaratmaktansa, hayatın kendisini şiire dönüştürmek daha iyi olmaz mı? Ve şiir, onun asıl öznesi, yaratılan şiirlerden daha çok yaratılan şiirsel anlar olamaz mı? Şiirde evrensel bir toplanma olabilir mi? 1942'de, o zaman aramızda olan, José Bergamín, Aziz Juan'ın doğumunun dörtyüzyılıncı kutlama törenlerine beni de çağırdı ve bu, yeniyetmelik çağımdan beri bana acı vermekte olan sorulara verebileceğim yanıtları daha belirgin bir odakta toparlayabilme olanağı verdi bana. O düşünceler, El Hijo Prodigo (Cömert Evlat)'nun beşinci sayısında yayınlanmıştı. Bu kitap, o eski metnin olgunlaşmasından, gelişmesinden ve şurasında burasında yapılan düzeltmelerden oluştu.

Saygıdeğer bir gelenek öngörür ki, yazar böyle bir kitabın başında, onun oluşmasında emeği geçenlerin isimlerini belirtsin. Benim borçlu olduklarım çok sayıda ve onları, hiç birisini kaçırmadan, kitap boyunca belirtmeye çalıştım. Bu yüzden burada saymıyorum onları. Bununla birlikte tek bir ayrıcalıkla Alfonso Reyes'in adını anıyorum. Bana katkıları iki yönlü oldu: Bir yandan dostluğu ve örnek kişiliği bana cesaret verdi; öbür yandan, bu kitabı ilgilendiren temalar üzerinde yazıları The Literary Experience (Yazı Deneyimi) ve öbür kitaplarındaki sayısız unutulmaz denemeler bana karanlık görüneni açık, donuk görüneni berrak, anlaşılmaz ve karmaşık olanı anlaşılır hale getirdi: Yolumu aydınlattı.

Octavio Paz
Mexico, Ağustos 1955

İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Yay ve Lir'in gözden geçirilmiş ve genişletilmiş bu yeni baskısı, kitabın fransızca basımındaki ve daha önceki tüm değişiklikleri kapsıyor. Bu değişikliklerin en önemlileri "Dize ve Düzyazı" bölümündeki genişletme (modern şiir hareketi) ve yeniden yazılan Son Söz, "Gezinen İşaretler".

Bu yeni bölüm Yay ve Lir'le, bu kitabın dışındaki yazıların kesişme noktası: Tekrarlamalar (1965) ve Yeni Benzeşim (1967). Bütün bu değişiklikler "Birinci Baskıya Önsöz"deki soruların henüz yanıtlanamadığını mı gösteriyor? Yanıtlar değişmekte, çünkü sorular değişiyor. Hareketsizlik bir yanılsama, hareketin serabı. Fakat buna karşılık, hareket de bir başka yanılsama; her bir değişikliğin de kendisini binlerce defa tekrarlayan, bu şekilde de değişmekte olan soruları yüzbinlerce defa tekrarlayan o Aynı'nın perdeye yansıyan görüntüsü-hep aynı.

Octavio Paz
Delhi, Mayıs 1967

1. ŞİİR VE ŞİİRSEL EYLEM

Şiir bilgidir, kurtuluştur, güç ve terkediştir. Dünyayı değiştirebilecek güçte bir eylemdir şiir, doğası gereği devrimcidir: Ruhun eğitilmesi ve içsel özgürlüğün yolu. Şiir bu dünyaya anlam kazandırır, onu yüceltir; bir başkasını yaratır. Seçilmişlerin ekmeği, lanetlenmiş lokma. Şiir ayırır, birleştirir. Yolculuğa davet, yuvaya geri dönüştür. Esin, soluk alma, bedenin eğitilmesi. Hiçliğe yakarış, yoklukla yapılan söyleşi: Sıkıntı, acı ve ümitsizliktir onu besleyen. Dua, pişmanlık, tövbe, ilahî güce boyun eğiş, huzur bulma. Sihir, büyü, efsun. Yücelik, kabulleniş, bilinç-dışının yoğunlaşması. Irkların, ulusların ve sınıfların tarihsel açıklaması. Şiir tarihi reddeder. Nesnel çelişkilerin tümü onun içinde çözülür ve en sonunda insan, sadece bir ölümlü olmadığının bilincine kavuşur. Deneyim, hissediş, duygu, sezgi, yönlendirilmemiş düşünce. Değişimin sonucu, hesaplamaların meyvası. Üstün biçimde konuşma sanatı; ilkel dil. Yasalara boyun eğiş; öbürlerinin yaratışı. Çok eskinin taklidi, gerçeğin kopyası, İdea'nın kopyasının kopyası. Çılgınlık, sevinç sarhoşluğu, insanın tanrılaşması. Çocukluğa geri dönüş, cennet ve cehennem

nostaljisi, unutulma isteği, sürgün arzusu. Oyun, iş, çile. İtiraf. Doğuştan gelen deneyim. Görüntü, müzik, simge. Benzeşim: Şiir, içinde yeryüzünün tınladığı bir midye kabuğudur, ritimle ölçüler de evrensel uyumun yankılarıdır. Öğreti, ahlâk, örnek, Tanrı sözü, dans, diyalog, monolog. Halkların sesi, seçilmişlerin dili, yalnızlık sözcüğü. Saf olan ve olmayan, kutsal ve lanetlenmiş, çoğunluğa ve azınlığa ait olan, çıplak ve giyinik, konuşulan, resmedilen, yazılan, her çehreyi gösteren fakat bir çehresi olmayandır. Şiir yokluğu gizleyen bir örtüdür- insan yaratıcılığının o göz kamaştırıcı kanıtı!

Tüm bu söylenenlerin içinde, onları doğrudan sahiplenen ve yaşayarak onlara hayat veren şairi nasıl görmezlikten gelebiliriz? Onların hepsi yaşanmış hayatların ve çekilmiş acıların meyvalarıdır; onlara sıkı sıkıya sarılmaktan başka çare kalmaz bizlere; önce ilkine, sonra onu bırakıp ikincisine ardından da onu izleyene. Yaşanan deneyimler benzersiz. Bu yüzden ortaya çıkmalarına neden olan kavramları aşarlar. O halde, asıl sorgulanması gereken, şiirsel deneyimin kendisi olmalıdır. Şiir eyleminin bütünlüğü ancak ve ancak şairin kendisiyle kurulabilecek aracısız ilişkiyle kavranabilir.

Şiirselliğin varlığına ilişkin sorularımıza şiirin kendisinde cevap aramakla şiir ve şiirselliği bilerek birbirine karıştırmıyor muyuz? Aristo "Homeros ve Empedocles arasında ölçünün dışında hiçbir ortak nokta yoktur, bu nedenle ilki şair ikincisi ise fizyologdur" der. Haklıdır: Her şiir-daha doğrusu ölçü yasalarıyla kurulmuş her ürün-şiirsellik içermeyebilir. Fakat, ölçü ile yaratılanlara ne demeli? Gerçekten şiir midir onlar yoksa sanatsal, öğretici ya da retorik ürünler mi? Bir sone, şiirselliğin retorik mekanizması -stanza, ölçü, ritim- ona dokunduğunda ancak şiir olabilir; doğal güzelliklerin, in-

sanların ve olayların genellikle şiirsel yanları vardır. Şiire dönüşmemiş şiirsel durumlardır bunlar. Şimdi; değişimin yoğunlaşması anlamında şiirselliğin veri olduğu veya şairin yaratıcı arzusuna yabancı güçlerin ve anlık durumların billurlaşarak görünür hale geldiği an şiirselliğin içindeyizdir. Şair-etken veya edilgen, uyanık veya uyku halinde- şiirsel akını yönlendirerek onu dönüştüren bir aracı olduğunda ise karşımıza çıkan bütünüyle farklı bir şeydir: Bir yapıt. Şiir bir yapıttır. Şiirsel eylem, insan ürününde toplanır, bütünleşir ve tüm diğer şeylerden ayrılır: Bir tablo, bir şarkı, bir trajedi. Şiirsellik, şiirsel eylemin içinde henüz biçimlenmemiş bir durumdur, dimdik yükselir ve şiir işte orada yaratılır. Şiirsel eylem tüm diğer şeylerden ayrılmıştır ve tümüyle yalnızca şiir içinde ortaya çıkar. Şiirin, içi herhangi bir içerikle doldurulabilecek bir biçim olduğunu anlamaksızın, şiirsel eyleme ilişkin sorulara şiirin kendisinde yanıt aramamız şaşırtıcı olmayacaktır. Şiir bir edebiyat biçimi değil, şiirsel eylemle insanın buluşma noktasıdır. Şiir, şiirselliği kapsayan, onu harekete geçiren ve açığa çıkartan canlı bir varlıktır. Biçim ve öz aynıdır onda.

Gözümüzü şiirsel eylemden ayırıp şiirin kendisine çevirdiğimizde, tek olduğunu sandığımız biçimlerin çokluğu karşısında şaşar kalırız. Her bir şiir kendisini bambaşka ve indirgenemez bir biçimde ortaya koyuyorsa eğer, şiirsel eyleme nasıl bağlanabiliriz ki? Edebiyat bilimi, şiirdeki bu başedilemez çokluktan onları gruplara indirgeyerek kurtulmaya çalışır, oysa şiirin doğası bu çabayı iki yönden sonuçsuz bırakır. Şiiri epik, lirik, dramatik gibi bir kaç başlığın içine sıkıştırırsak, romanları, düzyazı şiirleri ve *Aurella, Maldororun Şarkıları,** ya da *Nadja* gibi tuhaf isimli kitapları nereye yerleşti-

rebiliriz? Bütün kuraldışı durumları ve ara biçimleri kabul ettiğimizde ise bu sınıflandırma sonsuz bir kataloğa dönüşücektir. Dilin sınırları içinde kalmak koşuluyla, tüm sözel etkinlikler, tutarlı söylemlerden haykırışlara kadar-simgesel değişmelere duyarlıdırlar ve şiire dönüşme eğilimi taşırlar. Retoriğin gruplandırılmasındaki biricik ve en önemli sakınca bu değildir. Sınıflandırmak anlamak değildir, kavramak hiç değil. Gruplandırma yalnızca bir araçtır, fakat, dışsal düzenlemeden daha derin ve kapsamlı bir amaç için kullanıldığında işlevini yitirir. Asıl eleştirilmesi gereken bu geleneksel adlandırma yönteminin anlamsız ve saçma uygulanmasıdır.

Biçem ve ruh- çözümlemesi gibi eleştirel disiplinlere de benzer bir yaklaşımla bakılmalıdır. Biçem, şairin sözel eğilimlerinden, ruh-çözümlemesi ise imgelem yapısından yola çıkarak şiirin ne olduğunu açıklamayı amaçlar. Biçemci yöntem Mallarmé'ye ve şiir almanaklarına uygulanabilir. Yine, bir ruh-bilimcinin yorumları, biyografiler ve diğer çalışmalar da bir şiirin nasıl ve niçinlerine yanıt ararlar ve kimi zaman da bu yanıtları verebilirler. Bir yapıtı incelemek için retorik, biçem, sosyoloji, psikoloji ve diğer edebiyat disiplinleri gereklidir. Ne var ki bunlar bir şiirin gerçek doğası hakkında bize hiçbir şey söylemezler.

Şiirsel eylemin her birisinin farklı binlerce biçim içine dağılmış olması bizi ideal bir şiir tipi oluşturmaya zorlayabilir, ancak böyle bir çaba karşımıza bir canavar veya bir hayalet getirecektir. Şiirsellik tüm şiirlerin bir araya gelerek oluşturdukları bir toplam değildir. Her şiirsel yapıt kendi kendisi-

(*) Plus Comte de Lautréamonte'un romantizm çığırını açan ünlü şiir kitabı (Y.N.)

ne yeten bir dünyadır. Orada, parça bütünün kendisidir. Her bir şiir tektir, indirgenemez, yinelenemez. Ve bu yüzden, Ortega y Gasset'in söylediklerine katılmak zorunda hisseder insan kendisini: Quevedo'nun, La Fontaine'nin fabllları ve *Spiritual Canticle* gibi birbirlerinden tümüyle farklı şeyleri bir isim altında toplamak büyük bir haksızlıktır.

İlk bakışta, bu farklılıkların tarihten kaynaklandığı düşünülür. Her ulus ve her dil, şiirini, dönemin ve dehanın kendisine buyurduğu biçimde yaratır. Ancak tarihsel yaklaşım sorunu çözmez, tersine yeni sorunlara neden olur. Benzer ayrılıklar aynı dönem ve aynı toplum içinde ortaya çıkmaktadır. Nerval ve Hugo birbirlerinin çağdaşlarıdır, tıpkı Velázquez ve Rubens ya da Valéry ve Apollinaire'in birbirlerinin çağdaşları olduğu gibi. Hint vedaları ile Japon haikularına aynı adı vermek salt dilden kaynaklanan bir saçmalıksa eğer, Aziz Juan ve onun tanrı tanımaz modeli olan Garcilaso'nun birbirlerinden onca farklı deneyimleri için de aynı ismi kullanmak saçma değil mi? Tarihsel derinlik- onlarla aramızda olan o ölümcül uzaklık- çelişkilerle ve uzlaşmazlıklarla dolu görüntüleri bir arada toplamamıza neden oluyor. Uzaklık, Sophocles'i Euripides'den, Tirso'yu Lope'den ayıran farklılıkları unutturmakta bize. Ve aslında bu farklılıklar tarihsel çeşitlilikten değil, ondan çok daha gizli ve derin nedenlerden kaynaklanmakta: Yaşayan insan. Bu nedenle, şiiri anlayabilmenin ip-uçları tarih bilgisinden çok o şairin biyografisinde yatar. Burada da bir başka engel dikilir karşımıza. Şairin her bir yapıtı, aynı zamanda, eşsizdir, bütün diğer şeylerden ayrıdır ve indirgenemez. *La Galatea* veya *El Viaje del Parnaso, Mancha'lı Don Quixote*'u açıklamaz *Iphigenie Faust*'dan ve *Fuente-Ovejunda La Doreta*'dan çok çok farklıdır. Her bir ya-

pıtın kendi bir öz-yaşamı vardır ve *Eclogue*'ler *Aeneid* değildir. Kimi zaman bir yapıt diğerini reddeder: Lautrémont'un yayınlanmamış şiirlerinin Önsözü, *Maldororun Şarkıları*'nı gizli bir ışıkla aydınlatır; *Cehennemde Bir Mevsim, Les Illuminations*'daki sözcükler simyasının çılgınlık olduğunu önceden ilân eder. Tarih ve biyografi bize bir döneme ya da yaşama ait renkleri, sesleri verebilir, bir yapıtın sınırlarını çizebilir, bir biçemin dış görünümünü tanımlayabilir ve hatta şiirin nasıl ve niçinlerini ortaya çıkartarak bir eğilimin genel anlamını açıklayabilir. Ancak bir şiirin ne olduğunu söyleyemez bize. Tüm şiirlerin tek ortak noktaları bir yapıt olmaları, bir ressamın tablosu ya da bir marangozun sandalyesi gibi, insan ürünü olmalarıdır.

Şiirler tuhaf yapıtlardır; biri ile diğeri arasında, araçlar arasında var olan ve gözle görülebilen, açık akrabalık ilişkisi yoktur. Teknik ve yaratış, araç ve şiir birbirlerinden farklı gerçekliklerdir. Teknik bir yöntemdir ve değeri, etkinliği ile orantılıdır, yani yinelenen uygulamalara duyarlı olduğu ölçüde anlamlıdır, yeni bir yöntem bulunana dek değerini korur. Teknik, geliştiren veya değersizleştiren tekrarlardır, bir öncekini devralır ve değiştirir... Ok ve yay yerini ateşli silâha bırakır. Ama *Aeneid* yerini *Odysseus*'e bırakmaz. Her bir şiir eşsiz bir nesnedir ve tam yaratılış anında ölen bir "teknik"le yaratılır. "Şiir tekniği" denilen şey aktarılamaz çünkü formüllerden değil, sadece yaratıcısına hizmet eden buluşlardan meydana gelir. Bir dönemin ya da bir sanatçı grubunun ortak tavrı olarak alındığında, biçemin, hem devralınan miras hem de değişim anlamında tekniğe yaklaştığı doğrudur. Her tür yaratıcı çabanın başlangıç noktası biçemdir ve işte bu yüzden her sanatçı aşmaya çalıştığı bu ortak tarihsel biçemi kullanır.

Şair bir biçem kazandığında ise artık şair olmaktan çıkar ve edebiyat malzemeleri üreten bir işçiye dönüşür. Gongora'yı barok olarak nitelendirmek, edebiyat tarihi açısından belki doğrudur, fakat şiirinin içine dalmak istendiğinde, ki bu her zaman bambaşka bir şeydir, bu tanım yanlış olacaktır. Cordovan'ın şiirleri barok biçemin en yetkin örnekleridir, fakat unutulmamalıdır ki; artık onun biçemi olarak kabul edilen anlatım biçimi başlangıçta sadece buluş, formülleştirilmemiş ve açıklanmamış tasarılardı. Şair döneminin ortak birikimini, yani dönemin biçemini kullanır, uyarlar ve taklit eder fakat sonunda tüm bu malzemeleri dönüştürerek benzersiz bir yapıt üretir. Domaso Alonso'nun belirttiği gibi, Gongora'nın en güzel imgeleri atalarının ve çağdaşların anlatım dilini dönüştürmedeki ustalığından kaynaklanmıştır. Kimi zaman şair biçeme yenik düşer. (Biçem hiçbir zaman onun değil, döneminindir. Şairin biçemi olmaz.) Ve işte o zaman bu başarısız imgeler savaş ganimetleri gibi, gelecek kuşakların tarihçilerinin ve dilbilimcilerini ortak mallarını dönüştürürler. Tarihin sanatsal biçem adını verdiği yapıları oluşturan taşlar bu başarısız imgelerdir.

Biçemin varlığını reddetmiyorum, ne de bir şairin yoktan var edebileceğini söylüyorum; tüm diğer şairler gibi, Gongora da dile yaslanmıştır. Bu dil, konuşma dilinden daha kesin ve sertti; yazı dili ve biçem. Ancak Cordovan şiiri bu dili aşmıştır. Ya da başka bir söyleyişle; dil, yinelenemez bir şiirsel eyleme, imgeleme, renklere, ritimlere, görünümlere yani şiire dönüşmüştür. Gongora bir baroktan, Rubén Dario da bir modernisten çok ötede, onları aşmıştır. Şair biçemle beslenir. Biçem olmadan şiir olamaz. Biçemler doğar, büyür ve ölürler. Şiirler ise kalıcıdırlar ve hiçbiri asla yinelenemeyen, kendi

kendilerine yeten ve tüm diğer şeylerden ayrı varlıklardır.

Şiirin bu biricik ve yinelenemez doğası onu diğer yapıtlarla benzeştirir: Resim, heykel, sonat, dans. Şiir ile araçlar, biçem ile yaratış arasındaki farklılıklar bunlar için de geçerlidir. Aristo, trajedi ve epik gibi, resimi, heykeli, müziği ve dansı da şiirsel biçimler olarak kabul etmiştir. Bu yüzden de, çağdaşlarının şiirindeki ahlâki niteliklerin eksikliğinden söz ederken bir trajedi şairini değil ressam Zeuxis'i örnek olarak göstermiştir. Gerçekte, bir senfoniyi trajediden, bir resmi ilâhiden ayıran farklılıkların çok ötesinde, bunların her birisinde, aynı evrende başkaldırmalarına neden olan yaratıcı bir unsur vardır. Resim, heykel ve dans kendilerine özgü bir biçimde birer şiirdir. Ve bu kendine özgülük, sözcüklerden oluşan şiirin kendisine özgülüğünden çok farklı değildir. Sanatların çeşitliliği, onların bütünlüğünü bozmaz, tersine pekiştirir.

Seslerin, sözcüklerin ve renklerin arasındaki farklılıklar, sanatlardaki kuşkuyu ortadan kaldırıp aralarındaki temel bütünlüğü oluşturmuştur. Şiir sözcüklerden oluşur, renk ve ses belirsiz olsa da gizli anlamla yüklüdürler.

Resim ve sonat, biçim, nota, renk gibi kendi içlerinde anlam taşımayan daha basit elemanlardan oluşurlar. Plastik ve ezgisel sanatların başlangıç noktası anlam-dışılık, şiirinki ise, her koşulda yaşamını sürdürebilen, baştan sona anlamlı varlıklardır: Sözcükler. Bu ayırımı çok kapsamlı buluyorum ben. Eleştirmenlerin plastik ve müzikal dilden söz etmeleri rastlantı değildir. Ve bu tanımlar, bilinçli olarak kullanılmadan önce de insanların renklerin, işaretlerin ve seslerin dilini kullanmayı biliyorlardı. Ayrıca belirli gruplar tarafından kullanılmış olan simgeler, adlandırmalar, işaretler gibi sözel olmayan iletişim biçimlerinin üzerinde durmaya gerek yok.

Bunların her birinde anlam, plastik ve ezgisel niteliklerin ayrılmaz birer parçasıdır.

Pek çok durumda, sesler ve renkler sözlü dilden daha güçlü çağrışımlarla yüklüdür. Azteklerde siyah renk karanlığı, soğuğu, ölümü, savaşı ve kuraklığı simgeler. Tezcatlicopa, Mixcóatl gibi tanrıları, bir mekânı, bir zamanı, kuzeyi, ay ve kartalı çağrıştırır. Bir şeyi siyaha boyamak bu güçleri ifade etmek veya onları ve kartalı yardıma çağırmaktır.

Dört temel renk, yönleri, tanrıları, yıldızları ve alınyazısını simgeler. Hristiyanların bir azizin esirgeyiciliğinde doğması gibi, Aztekler de bir rengin etkisi altında doğarlar. Aynı konuda başka bir örnek, eski Çin uygarlığındaki ritmin ikili işlevidir.

Ying ve Yang'ın-Tao'yu oluşturan iki değişken ritmin özünü kavrayabilmek için müzik terimlerine başvurmak gerekir. Tüm evrenin ritmik kavrayışı olarak Yin ve Yang aynı zamanda hem felsefe ve din, hem de dans ve müzik; anlamlarla yüklü ritmik devinimlerdir. Bu dizeler biçimsel bir dil saçmalığı değil, insan davranışını açıklamak için sesin o olağanüstü gücüne uyum, ritim ve armoni, gibi kavramlarla yapılan gizli göndermelerdir. Herkes onların, birer anlam taşıdıklarını, istemlerini açığa çıkardıklarını bilerek bu sözcükleri kullanır. Bunların içinde anlamdan sıyrılmış hiçbir ses veya renk yoktur: İnsan elinin onlara dokunmasıyla doğaları değişir ve seslerle renkler yapıtlar dünyasındaki yerlerini alırlar. Ve bütün yapıtlar birer anlam olarak son bulurlar; insan elinin dokunduğu her şey istemle renklenir, bu bir "oraya doğru gidiştir. "İnsanın dünyası anlamlar evrenidir. Bu dünya, belirsizliklere, çelişkilere, çılgınlıklara veya şaşkınlıklara katlanabilir, fakat anlamsızlığa asla. Sessizlik bile simgelerle

dolup taşar. Öyleyse yapıların düzenlenmesi ve birbirleriyle olan ilişkileri de, belirli isteklere verilmiş yanıtlardır. Yunan tapınaklarının gergin dengesinde, Budist mabetlerinin yuvarlaklığında ya da Orisa ibadethanelerinin duvarlarını süsleyen erotik desenlerin hiçbirinde anlamsızlığa yer yoktur. Bunların tümü birer dildir.

Sözlü ve yazılı dil arasındaki farklılıklar alabildiğine derindir ama yine de hepsinin temelde bir dil olduğu, anlamlı ve iletişime yönelik güçlerle yüklü ifade sistemleri oldukları gözümüzden kaçar. Ressamlar, heykeltraşlar ve diğer sanatçılar özünde şairin kullandığından çok farklı olmayan araçlar kullanırlar. Dilleri farklı olmakla birlikte sonuçta hepsi birer dildir. Ve Aztek şiirlerini, kendi mimari eşdeğerlerine çevirmek, onları İspanyolcaya çevirmekten çok daha kolaydır. Tantrik metinler veya Kavya'nın erotik şiirleri Konarak'ın heykelleri ile aynı dili konuşurlar. Sor Juana'nın *Primero Sueno*'sundaki dil, Mexico City'deki Sagrario Metropolünden farklı değildir. Gerçeküstücü resim, gerçeküstücü şiire kübik resimden çok daha yakındır.

Anlamdan kaçabilmenin olanaksız olduğunu söylemek, tüm yapıtları- sanatsal ve teknik-tarihin eşitleyici evrenine sokmaya benzer. Tarihsel olmayan bir anlam bulabilir miyiz? Yapıtların kendilerini oluşturan araçları ne de anlamları insanı aşamazlar. Onların tümü somut insana yönelen "işte bu yüzden" ve "oraya doğru"lardır ve insan da ancak ve ancak kesin tarih içinde anlam kazanabilir. Ahlâk, felsefe, töreler, sanat-kısaca verili bir dönemin belgelerini oluşturan her şey-birlikte biçem dediğimiz kavramı oluştururlar. Her biçem tarihseldir ve en basit araçlardan en ilgisiz yapıtlara kadar bir dönemin bütün ürünleri tarihin, yani biçemin içinde gelişir.

Fakat bu ortak noktalar ve benzerlikler bazı farklılıkları gizlerler. Biçem yardımıyla bir şiiri bir risaleden, bir tabloyu eğitici bir resim baskısından, bir mobilyayı bir heykelden ayırd edebiliriz. Bu ayırdedici unsur şiirselliktir. Şiirsellik, tek başına, yaratışla biçem, sanat yapıtıyla sıradan bir ürün arasındaki farkları bize gösterebilir.

Uğraşı ve mesleği ne olursa olsun, sanatçı veya zanaatkâr olarak insan ham maddeyi; renkleri, taşı, metali, sözcükleri dönüştürür. Bu dönüşüm sonucunda madde, yapıtlar, yani anlamlar dünyasındaki yerini almak üzere doğanın karanlık dünyasını terkeder. Ama bir heykel yontmak veya bir merdiven yapmak için kullandığı farklı durumlarda taşa ne olur? Heykelin yapıldığı taşla, merdivenin yapıldığı taş arasında hiçbir fark yoktur ve her ikisi de ortak bir anlamlar sisteminde yer alırlar (her ikisi de, örneğin, bir ortaçağ kilisesinin parçası olabilirler) fakat taşın heykele dönüşümü, merdivenin dönüşümünden çok farklı bir değişimdir. Düzyazı yazanlarla, şairlerin kullandığı dillerin yazgıları bize bu farkılığın anlamını açıklayabilir.

Düzyazının en yüksek biçimi söylemdir. Burada sözcüklere yüklenen anlamlar tek ve sınırlıdır. Böyle bir çalışma önceden tasarlama ve çözümleme gerektirir. Fakat bu aynı zamanda asla gerçekleşmeyecek bir amaçtır, çünkü sözcükler çıplak ve sınırlandırılmış kavramlar içine sıkıştırılmayı reddederler. Her bir sözcük, fiziksel özelliklerinin dışında çok-anlamlıdır. Bu nedenle, düzyazı yazarının eylemi sözcüğün doğasına karşıdır. Ve bu yüzden M. Jourdain'ln* farkında ol-

(*) Moliere'in, düzyazının ne olduğunu bilmeyen ve konuştuklarının düzyazı olduğunu öğrenen, kahramanı (Y.N.)

maksızın düzyazı biçiminde konuştuğu doğru değildir. Alfonso Reyes'in haklı olarak belirttiği gibi insan söylemekte olduğu şeyleri bilincinde tümüyle önceden tasarlamaksızın düzyazı biçiminde konuşamaz. Buna düzyazının konuşulamayacağını ancak yazılabileceğini de ekleyebiliriz. Konuşulan dil, şiire düzyazıdan daha yakındır, daha az tasarlama gerektirir, daha doğaldır ve bu yüzden farkında olmadan şair olmak düzyazı yazmaktan daha kolaydır. Düzyazıda sözcükler, diğer anlamlarının yok edilmesi pahasına, mümkün olan anlamlarından sadece bir tanesi ile anlamlandırılma eğilimi taşırlar. Bahçe beli bahçe belidir. Bu çözümsel bir işlemdir ve zor kullanmayı gerektirir, çünkü sözcüklerin bir çok gizli anlamı vardır. Oysa şair, sözcüğün bu çok- anlamlı yapısına asla saldırmaz. Dil, günlük konuşmanın ve düzyazının kendisine zorla yüklediği kimlikten şiir yoluyla kurtularak o ilk oluş ve özgünlüğüne geri döner. Bu geri alış eylemi bütündür ve dışavurumcu değerleri olduğu kadar, plastik ve ezgisel değerleri de etkiler. Sözcük, en sonunda, sahip olduğu açık ve gizli anlamların tümünü göstererek, olgunlaşmış bir meyve ya da gökyüzüne fırlayan bir roket gibi, özgürdür ve bütün sırlarını, açık ve gizli anlamlarını gösterip içini dökebilir bizlere. Şair maddesine özgürlük verir, düzyazı yazan ise onu mahkûm eder.

Aynı şey biçim, ses ve renkler için de geçerlidir. Taş bir heykel olarak yücelir bir merdiven olarak silinir. Renkler bir tablonun içinde, bedenin devinimleri ise dans olarak ışıldar. Araç olarak bozulan madde bir sanat yapıtı olarak yücelir. Şiirsel eylem tekniğin kullanımın tam tersidir. Madde şiirsel eylem sayesinde gerçek doğasına geri döner; renk artık daha bir renktir ve ses eksiksiz bir ezgidir. Şiirsel yaratışta söz ko-

nusu olan, estetik düşkünü zavallı zanaatkârların arzuladığı gibi, maddeye ya da araçlara karşı kazanılmış bir zafer değil, tersine, maddenin özgür bırakılmasıdır. Sözcükler, sesler, renkler ve diğer maddeler şiirsel döngünün içine girer girmez bir dönüşüm başlar. Anlamın ve iletişimin aracı oldukları gerçeğini yitirmeksizin sözcükler "bir başka şeye" dönüşürler. Bu değişim, teknolojide olduğunun tersine, özgün doğallığı terkediş değil ona geri dönüştür. "Bir başka şey" olmak "aynı şey" olmaktır, gerçekten ve asıl olarak o şeyin ta kendisi olmak.

Bunun da ötesinde, heykeli oluşturan taş, tablonun kırmızısı, şiirin sözcüğü artık sadece bir taş, renk veya sözcük değil, onların üzerinde ve onları aşan şeylerin yeniden yaşam kazanmasıdır. Onlar aynı zamanda, asıl değerlerini, özgün ağırlıklarını yitirmeksizin bizi uzak kıyılara ulaştıran köprüler, salt dil yoluyla kavramayacağımız bambaşka anlam evrenlerine açılan kapılardır. Şiirsel sözcük birbirine karşıt sayısız anlamı içinde taşır, işte o kendisidir; ritim, renk, anlam- ve aynı zamanda başka bir şey: imge. Şiirsel eylem taşı, rengi ve sesi imgeye dönüştürür. Ve işte bu imge olma niteliği ve bu imgelerin se kin birlikteliğinin dinleyici veya izleyicide uyandırdığı tuhaf güçtür tüm sanat yapıtlarını şiire dönüştüren.

Şu iki koşulu sağlayabildikleri sürece, hiçbir şey plastik ve müzikal yapıtları şiir olmaktan alıkoyamaz: Bir yandan maddelerini- parlayan ya da mat-özlerine geri döndürmek ve böylece faydacı dünyayı reddetmek, diğer yandan da imgelere dönüşerek alışılmadık bir iletişim biçimi olmak. Şiir bir dil olmakla birlikte- anlam ve anlamın aktarılması- dilin sınırlarını aşar. Fakat, dilin çok ötesindeki bu şeye de ancak ve an-

cak dil ile ulaşılabilir. Bir tablo, resim dilinden ileride ise eğer, bir şiir olacaktır. Piero della Francesca, Masaccio, Leonardo ve Ucello gerçekte, şairden başka bir şekilde adlandırılmayı hak etmezler. Resimdeki dışa vurum kaygısı, yani resim dili, onların yapıtlarında o dilin kendisini aşan bir biçimde kullanılmıştır. Masaccio ve Ucello'nun araştırmaları mirascıları tarafından kullanılmıştır. Ancak, bu yapıtlar onca teknik buluştan çok daha ötelerdedir. Onlar; imgeler ve yinelenemez şiirlerdir. Büyük bir ressam olmak büyük bir şair olmak demektir: Kendi dilinin sınırlarını aşan insan.

Sözün kısası, zanaatkârda olduğunun tersine, sanatçıya araçla:ı-taş, renk, ses-hizmet etmez, tersine doğal durumlarına kavuşturmak için sanatçı onlara hizmet eder. Şair dilin hizmetkârıdır ve o ne olursa olsun, dili aşar. Bu çelişkili operasyon- bu konu daha ileride incelenecektir- imgeyi üretir. Sanatçı imgelerin yaratıcısıdır: Şair. Ve imge olarak sahip oldukları güç ve yetenektir veda ilahilerini, haikuları ve Quevedo'nun sonatlarının şiir olmalarını olanaklı kılan. Sözcükler, birer imge olarak kendileri olmaktan hiçbir şey yitirmeksizin, tarihsel anlamlar sistemi olarak veri olan dili aşarlar. Şiir, sözcük ve tarih olmaktan hiçbir şey yitirmeksizin tarihini aşar. Tarihin aşılma sürecini daha yakından incelemeksizin söyleyebiliriz ki; şiirlerin çokluğu şiirin bütünlüğünü reddetmez tersine onu doğrular.

Her bir şiir tektir. Tüm şiirsel eylem az ya da çok yoğunlukta her bir yapıtın içinde gizlidir. Bu nedenle tek bir şiiri okumak, bize şiirin ne olduğu konusunda tarih veya dilbilim araştırmalarından çok daha sağlam ve güvenilir bilgiler verecektir. Fakat şiir deneyimi- onu okuyarak veya söyleyerek yeniden yaratma eylemi- aynı zamanda şaşırtıcı ve rahatsız-

lık verici bir çokluğu ve benzeşmezliği ortaya çıkartacaktır. Okuma eylemi, hemen her zaman şiirin kendisine yabancı bir eğilimi ortaya çıkartır. Aziz Juan'ın şiirlerini okumuş olan çağdaşlarının çok azı, dizelerindeki örnekleme değerlerini onların çarpıcı güzelliklerinden ayırdedebilmiştir. Quevedo'nun bugün hayranlıkla okuduğumuz pasajlarının pek çoğu 17. yüzyıl okuyucusunun ilgisini çekmemiş ve bizi sıkan bölümleri onlarca çekici bulunmuştur. Manrique'nin *Coplas*'ındaki tarihsel sıralamaların şiirsel işlevini ancak tarihi anlama çabasıyla yakalayabiliriz. Bizi çağdaşlarından daha çok etkileyen, aynı zamanda, şairin hem kendi zamanına hem de yakın geçmişe yapmış olduğu gizli göndermelerdir. Ama yine de bir metni farklı gözlerle okumamıza neden olan tek şey tarih değildir. Şiir kimileri için terkediştir, diğerleri için ise bir ürperti. Genç oğlanlar, sanki aşkın, kahramanlığın veya bedensel zevkin bulanık ve sezgisel yönleri bütünüyle sadece şiirle kavranabilirmiş gibi, duygularını tanımak ve onları açıklamak için şiir okurlar. Her okur şiirden bir şeyler umar, aradığını bulur da, çünkü aradığı şey zaten kendi içindedir.

Bu ilk ve aldatıcı karşılaşmadan sonra okuyucunun şiirin yüreğine ulaşabilmesi bütünüyle olanaksız değildir. Bu tanışmayı tasarlayalım: Doyurulamaz arzularımız ve düşüncelerimizin (bunlar her zaman bölünmüşlerdir, ben ve benim eşim ve diğer benin eşi) tekrar tekrar içimizi doldurduşu sırasında bir an gelir ki her şey yerli yerine oturur. Karşıtlıklar yok olmasalar da bu anda birbirlerine karışırlar. Bu durum, havaya sıçrayıp da orada asılı durabilmeye benzer: Zamanın hiçbir önemi yoktur. Hinduların Upanishad öğretisi bu iç-barışıklığının "Amanda" ya da O Tek Varlık'la bütünleş-

me olduğunu söyler. Bu düzeye kuşkusuz herkes ulaşmaz. Fakat hepimiz şu ya da bu zaman, saniyeden daha da kısa sürmüş olsa, benzer bir duyguyu yakalamışızdır. Bu gerçeği bilmek için mistik olmak gerekmez. Hepimiz bir zaman çocuktuk. Hepimiz âşık olduk. Aşk insana sonuna dek açık bir kenetlenme ve paylaşma durumudur. Aşk eyleminde bilinç; her şeyin-biçim ve hareketin, yerçekiminin gökyüzüne yükselen heybetli gücünün- kendiliğinden ve katkısız bir denge kazandığı ve en tepeye yükselip de beyaz köpükler halinde patlamasından hemen önce önündeki son engeli aşmakta olan bir dalgaya benzer. Devinimin dingin sessizliği. Ve tıpkı daha dolu ve daha anlamlı bir hayatı sevgilinin bedeninde yakaladığımız gibi şiirselliğin göz kamaştırıcı ışığını da şiirle elde edebiliriz. Bu an bütün anları kapsar. Zaman akıp gitmektedir ve kendisini aşan zaman durmuştur.

Çeken, sürükleyen bir şey ve sayısız karşıt- güçlerin gizli buluşma noktasıdır şiir, bize şiirsel deneyimin yolunu açar. Şiir, kişilikleri, eğilimleri ve yapıları ne olursa olsun, tüm insanlara açık bir olanaktır. İşte şiir şudur: Ancak okur veya dinleyici ile hayat kazanan bir ilişkinin olanağı. Bütün şiirlerin sadece tek bir ortak noktası vardır ve onsuz asla şiir olamazlar: Katılım. Okur her seferinde şiiri gerçek anlamda yeniden yaşar, şiirsel diyebileceğimiz bir konuma yükselir. Deneyim şu ya da bu biçimde gerçekleşebilir fakat, bu her zaman kendini aşma, geçici duvarları yıkma, bir başkası olmaya doğru gidiştir. Şiirsel yaratış gibi şiir deneyimi de tarih içinde üretilir, tarihin kendisidir ve aynı zamanda tarihin reddedilişidir. Okur Hector'la birlikte savaşıp ölür, Ajuna ile birlikte kuşkuya düşüp öldürür, Odysseus ile birlikte ana yurdunun sahillerindeki kayalıkları tanır. Bir imgeyi yeniden

yaşar, sürekliliği rededer ve zamanı aşar. Şiir kendinden geçmedir, onun sayesinde gerçek zaman, bütün zamanların öz anası, tek bir anın içinde yeniden can bulur. Süreklilik saf şimdiki ana dönüşür, şiir kendi kendisini besleyen bir ırmaktır ve insanı aşar. Şiir okuma eylemi son derece belirgin olarak şiir yaratma eylemine benzer. Şair imgeleri yani şiiri yaratır ve şiir de okuyucuyu imgeselleştirir, şiirselleştirir.

Üç bölümden oluşan bu kitap şu sorulara yanıt aramayı amaçlar: Başka ifade biçimlerine indirgenemez şiirsel bir bildiri-şiir var mıdır? Şair neden söz eder? Şiirsel bildiri nasıl iletilir? Tekrarlamak gerekebilir ki, burada önerilenlerin hiçbirisi saf kuramlar veya varsayımlar değil hepsi hepsi kimi şiirlerde ilk karşılaşmaların sonuçlarıdır. Her ne kadar, az ya da çok bir düzen içinde oluşturulmaya özen gösterilmiş olsa da, böylesi bir çalışmanın doğasından kaynaklanan sapmaların hoşgörü ile karşılanması beklenir. Ruhumuzun yabancı sakinlerinin- felsefi, ahlâki ve diğerleri- şiiri anlamaya ilişkin uyandırmış olduğu birkaç saatlik duygular söz konusu olduğunda, şiirselliğin kuşkucu yapısının tüm bu söze karışanları etkisiz bırakacağı da aynı şekilde doğrudur. Ve bu sözcükleri unutmuş olsak ve anlamları ve lezzetleri yitip gitse de o birkaç dakikanın etkisini öylesine yoğun duyarız ki, onlar zamanın aşıldığı anlar ve geçici sürekliliğin duvarlarını yerle bir eden heybetli dalgalardır. Çünkü şiir saf zamana ulaşmanın yolu, varoluşun gerçek sularının derinliklerine dalıştır. Şiir, sonsuza dek yaratıcı zaman ve ritimden başka bir şey değildir.

2. DİL

İnsan başlangıçta dile güvendi; nesneler ve onları temsil eden işaretler birbirlerinin aynısıydı. Heykel modelin eşi, dinsel ayin gerçekliğin yeniden üretilmesi. Konuşmak, işaret edilen nesnenin yeniden yaratılmasıydı. Etkinliklerinin temel koşullarından birisi, sihirli sözcüklerin en doğru şekilde telaffuz edilmesiydi. Kutsal dilin korunmasının zorunluluğu, Hint vedalarında dilbilgisinin doğuşunu açıklar. Fakat yüzyıllar sonra insan, eşyalarla onların isimleri arasında bir uçurumun açılmış olduğunu gördü. Nesnelerle onların işaretleri arasındaki birlik inancı ortadan kalkar kalkmaz dil bilimleri bağımsızlıklarını kazandılar. Düşüncenin ilk görevi sözcükler için tek ve kesin anlamlar oluşturmaktı; böylece dilbilgisi, mantığın ilk basamağı oldu. Ancak dille bilim arasındaki savaş henüz bitmiş değil, çünkü sözcükler tanımlanmaya karşı direnirler.

İnsanlık tarihi, sözcüklerle düşünce arasındaki ilişkilerin tarihine indirgenebilir. Bütün bunalım dönemleri dilin eleştirisi ile başlar. Sözcüğün gücüne duyulan inanç aniden yok olur: "Güzelliği avuçlarımın arasına aldım, acıydı" der şair.

Güzellik mi sözcük mü? Her ikisi de; sözcükler aynı yaradan akan kanlardır. Bütün toplumlar benzer bunalım dönemlerinden geçmişlerdir ve asıl önemlisi, bunların hepsinde ortak olan nokta, belirli sözcüklerin anlamlarına ilişkin bunalım olmalarıdır. Tüm diğer insan yaratışları gibi, imparatorlukların ve devletlerin de sözcüklerden oluşturduğu genellikle unutulmakta. Analect'lerin XIII. kitabında Tzu-Lu, Confucius'a sorar: "Wei prensi ülkesini yönetmen için seni çağırsaydı ilk olarak ne yapardın?" Usta yanıtlar: "Dil reformu."

Kötülüğün nerede başladığını bilmiyoruz, belki sözcüklerle, belki de şeylerle, ancak sözcükler kokuşup; anlamları belirsizleştiğinde hareketlerimiz de belirsiz hale gelir. Şeyler isimlerinin üzerlerine yaslanırlar, isimler de şeylerin. Nietzsche, değerlerin eleştirisine sözcükleri ele alarak başlar: Erdemin, hakikatın veya adaletin gerçek anlamı nedir? Batı metafiziğinin temel taşları olan bazı kutsal ve dokunulmaz sözcüklerin anlamlarını ortaya koyduktan sonra temellerini eşeleyerek onları yıkmıştır Nietzsche. Bütün felsefi eleştiriler dil çözümlemesi ile başlar.

Felsefelerin belirsizlikleri, kaçınılmaz olarak sözcüklere bağlı olmalarından kaynaklanır. Hemen hemen bütün filozoflar sözcüklerin, gerçekliğe dayandırılamayacak işlenmemiş, ham maddeler olduklarında birleşirler. Öyleyse sözcükler olmadan felsefe olabilir mi? Mantık ve matematikteki en saf ve soyut işaretler bile birer dildir. Dahası, işaretler açıklanmalıdır, onları dilden başka hiçbir şey açıklayamaz. Bir an için imkânsızı düşünelim: Sözcüklerle hiçbir şekilde ilişkilendirilmemiş işaretlerden veya matematiksel bir dilden oluşan bir felsefe. İnsan ve onun sorunları- tüm felsefelerin ana teması- böyle bir felsefe ile uzlaşamaz. Çünkü insan sözcüklerden

ayrılamaz. Sözcükler olmadan insan kavranamaz. İnsan sözcüklerden oluşur, sözcükler de insandan: Sözcüklerden oluşan her felsefe, tarihin kölesi olmaya mahkumdur, çünkü sözcükler de insanlar gibi doğar ve ölürler. Ve sonuçta; bir yanda sözcüklerle açıklanamayan gerçeklik, diğer yanda da yalnızca sözcüklerle açıklanabilen insan gerçekliği durur. Bu durumda, dilbilimini o iddialı savını ilk varsayımdan başlayarak incelememiz gerekir: Bir nesne olarak dilin anlamı.

Eğer her nesne, şöyle ya da böyle, öğrenen bir öznenin parçası ise, ki bu hem bilginin en son sınırıdır, hem de kavrayışın biricik olanağıdır, dil için ne söylenebilir? Burada özne ile nesne arasındaki sınırlar çok sisli görünüyor. Sözcük insanın kendisidir. Sözcüklerden oluşuruz bizler. Sözcükler bizim tek gerçekliğimizdir, en azından gerçekliğimizin tek kanıtı. Dil olmaksızın ne düşünce olabilir ne de bilinecek bir nesne: Bilinmeyen gerçekliğin içinde insanın yaptığı ilk şey onu isimlendirmek, onu kutsamaktır. İsimlendirilmemiş olanı bilemeyiz. Öğrenme, şeylerin gerçek isimlerini ve anlamlarını öğreten sözcüklerin ortaya çıkması ile başlar; bize bilgeliğin kapılarını açan bu sözcüklerdir. Ya da bilgisizliğin itirafı: Sessizlik. Ve sessizlik de bir şeyler söyler, çünkü işaretlere gebedir sessizlik. Dilden kaçamayız. Evet, uzmanlar dili soyutlayıp onu nesnelere dönüştürebilirler. Fakat bu soyutlama eylemi aldatıcıdır, çünkü diğer bilim objelerinin aksine sözcükler bizim dışımızda yaşayamazlar. Onlar bizim dünyamızdır, biz de onların. Dile bağlı kalabilmenin tek yolu onu kullanmaktır. Sözcükleri yakalamamıza yardım eden tuzaklar da sözcüklerden oluşur. Bunları söylerken, dilbilim araştırmaların önemini reddetmiyorum. Ancak bilimsel buluşlar bize sınırlamaları unutturmamalı: Nihai gerçekliği içinde dil, avuç-

larımızdan kayar, bizden uzaklaşır. Bu gerçeklik, bölünmez ve insandan ayrılamaz bir oluştur. Dil, kabul veya reddedebileceğimiz töresel bir sistem, bir nesne veya organizma değil, insanın temel varoluş koşuludur. Bu anlamda dil araştırmaları tüm insan bilimlerinin bir parçasıdır. (1)

Dilin insanın sahip olduğu en büyük hazine olduğunu söylemek çok eski bir inanışla çelişir. "Bir zamanlar hayvanlar konuşabiliyorken..." diye başlayan fabilları anımsayalım. Şaşırtıcı gelebilir fakat bu inanış geçtiğimiz yüzyılda bilim tarafından yeniden canlandırılmıştı. Pek çok insan, bugün de, hayvanların iletişim sistemlerinin insanlarınkinden çok farklı olmadığını düşünüyor. Bazı bilim adamları da kuşların dilinden söz etmenin çok yanlış bir benzetme olmadığını savunuyor. Aslında hayvanlarda dilin iki temel özelliği de vardır: Anlam (kuşkusuz, en temel ve ilkel düzeyde) ve iletişim. Hayvanın çığlığı bir şey anlatır, bir anlam taşır ve bu anlam diğer hayvanlar tarafından algılanır ve bir biçimde anlaşılır. Bu kesik haykırışlar, anlamla donanmış bir ortak işaretler sistemi oluşturur. Bu nedenle, konuşma, yalnızca hayvan dilinin gelişmesidir ve sözcükler diğer doğa bilimi nesneleri gibi incelenebilir.

İnsan dilinin tartışma götürmez karmaşıklığı ve hayvanlarda soyut düşüncenin gelişmemiş olması nedeniyle bu görüşe karşı çıkılabilir. Ancak bu öz değil, derece farklılığıdır. Bu konudaki en belirleyici nokta, bence, Marshall Urban'ın sözünü ettiği, sözcüklerin üçlü işlevidir: Sözcükler gösterirler, bildirirler ve birer isimdir onlar; aynı zamanda da bir maddeye veya fiziksel bir uyarıcıya karşı kendiliğinden verilen doğal yanıttırlar, bir haykırışta ve bir taklit sesinde olduğu gibi. Sözcükler temsil ederler: İşaret ve simgedirler. Söz-

cüğün bu üç işlevi de, her bir sözel ifadede farklı düzeylerde ve değişik yoğunluklarda kendisini gösterir. Bildirici ve duygu uyandırıcı olmayan hiçbir temsil etme olamaz. Aynı şey, bildirme ve duygu uyandırma için de söylenebilir. Her ne kadar bu üç unsur birbirlerinden ayrılmaz olsalar da, diğer iki unsurun temeli simgesel işlevdir. Temsil etme olmadan bildirme olmaz. Ekmek sözcüğündeki sesler anlamlandırdıkları nesnenin sesli işaretleridir; onlar olmaksızın bildirme işlevi gerçekleşmez: Bildirme simgeseldir. Aynı şekilde bir haykırış, belirli bir durum karşısında kendiliğinden oluşan bir cevap değil, aynı zamanda temsil yoluyla o durumun bildirilmesidir. Kısaca, "dilin özü, bir deneyimin bir başka deneyim aracılığıyla temsil edilmesi, *Darstellung*, işaret ve simgelerle, işaret edilen veya simgelendirilen şeyler arasındaki ilişki ve bu ilişkinin bilincidir." (2) İnsan konuşmasını bu şekilde tanımlayan Marshall Urban uzmanlara, hayvan çığlıklarında bu üç öğenin var olup olmadığını sorar. Birçok uzman, maymunlardaki *ses dizgesi*nin tümüyle *öznel* olduğunu ve yalnızca duyguları açıklayabileceği, nesneleri tanımlayamayacağını savunur. Bu sav, maymunların yüz ifadeleri ve beden hareketleri için de ileri sürülebilir. Kimi hayvan seslerinden belli belirsiz bildirme işaretleri çıkartılabilse de, simgesel ve temsil edici öğelerin varlığına rastlanmamıştır. İnsan ve hayvan dilleri arasında çok büyük bir ayırım vardır ve insan dili, nitelik ve nicelik açısından hayvan dilinden bütünüyle farklıdır. Dil, insanın sahip olduğunu en büyük hazinedir. (3)

Dilin doğuşunu ve gelişimini basitten karmaşığa, örneğin, homurtu ve haykırışlardan bildirici ve simgesel ifadeye doğru düzenli bir geçiş olarak açıklamaya çalışan savlar da sağlam bir temelden yoksundur. İlkel diller inanılmaz derece-

de karmaşıktırlar. Arkaik dillerin hemen hemen hepsinde, tek başlarına tüm bir ifadenin veya tüm bir cümlenin yerini tutan sözcükler vardır. İlkel diller üzerine yapılan araştırmalar kültür antropolojisinin bulgularını destekliyor: Geçmişe doğru uzandığımızda karşımıza çıkan toplumlar, ondokuzuncu yüzyılda düşünüldüğü gibi basit değil aksine şaşırtıcı ölçüde karmaşıktırlar. Basitten karmaşığa geçiş doğal bilimler için geçerli olabilir, fakat kültürler için değil. Dilin hayvani kökenlerine ilişkin savlar her ne kadar anlamın indirgenemez özelliği karşısında sarsılsa da, dilin "ifadeye yönelik hareketlerinin geniş çatısında" toplanmasında önemli katkılar sağlar.(4) İnsan, konuşmadan önce bedenini hareket ettirir. Bedenin hareketleri anlam taşırlar ve anlamın içinde dilin her üç unsuru da (bildirme, duygu ve temsil) yer alır. İnsan, yüzü ve bedeni ile konuşur. Haykırış bu beden hareketleri ile birleştiği zaman, bildirici ve temsil edici bir anlam kazanır. İlk insanın dili, belki de, taklit ve büyüye dayanan bir pandomimdi. Bedenin hareketleri, benzeştirici düşünce biçiminin yasalarının yönlendirmesi ile nesneleri ve durumları taklit ederek onları yeniden yarattılar.

Konuşmanın kökenleri nereye uzanırsa uzansın uzmanlar, "tüm sözcüklerin ve dil biçimlerinin en eski mitolojik doğaları" konusunda anlaşmış görünüyorlar. Modern bilim, Herder ve Alman romantiklerinin ortaya koymuş olduğu düşünceyi tartışmasız olarak onaylamaktadır: "Açıkça görülüyor ki, başlangıçta efsane ve dil birbirlerinden ayrılmaz karşılıklı ilişki sarmalı içinde var oldular... Her ikisi de simgelerin oluşmasına yönelik temel eğilimlerin dışa vurumları idi: Yani, tüm simgeleştirme eylemlerinin kökeninde yatan güçlü benzetme ilkesi. (5) Dil ve efsane, gerçekliğin uçsuz bucaksız

benzetmeleridir. Dilin özü simgeseldir, çünkü gerçekliğin bir yönüne ait olan bir unsurun, bir başka unsur ile temsil edilmesine dayanır, benzetişte olduğu gibi. Bilim, bütün zamanların şairlerinde ortak olan bir inancı doğrular: Doğal haliyle dil şiirdir. Her bir sözcük veya sözcük gurubu bir benzetiştir. Sözcük, aynı zamanda, bambaşka bir şeye dönüşmeye ve dokunduğu şeyi de bir başka şeye dönüştürmeye hazır büyülü bir araçtır. *Ekmek* sözcüğü, *güneş* sözcüğü ona dokunur dokunmaz birden bire bir yıldız olur ve bu arada güneş sözcüğü de ışıldıyan bir yiyeceğe dönüşmüştür. Sözcük simgedir ve onun içinden başka simgeler doğar. İnsanı insan yapan dildir ve insan, kendisini doğal dünyadan ayırıp bir başkası olmasına neden olan o büyük benzetiş yüzünden insan olmuştur. İnsan dili yaratırken aynı zamanda kendisini de yaratır. Sözcükler yoluyla insan, kendi kendisinin benzetişi olur.

İmgelerin ve ritmik sözel biçimlerin sür-git üretimi konuşmanın şiirsel doğasının ve onun simgeleştirici özelliğinin bir kanıtıdır. Dil benzetişler içinde, kendiliğinden billurlaşır. Sözcükler sürekli metalik kıvılcımlar ve parıltılar yayarlar. Sözcükler denizine durmadan yeni yıldızlar katılırlar ve üzerlerindeki su damlacıklarıyla soğuk yataklarından sessizce dilin yüzeyine çıkarlar. Yaşlı dilin uçsuz bucaksız topraklarında beklenmedik söz çiçekleri yeşerir ansızın. Konuşma eylemi, ışık saçan bu yaratıklarla doludur; asla doymak bilmeyen o yaratıklarla. Dilin yüreğinde, bitmek tükenmek bilmeyen bir savaş vardır; birisi hepsine ve hepsi de birisine karşı. Çalkalanıp duran, durmaksızın çoğalan ve kendi varlığı ile sarhoş olan mahşeri bir kalabalık. Ve hiçlikten gelen imgeler; çocukların, delilerin, ustaların, âşıkların ve yalnızların dudakların-

dan süzülürler sessizce. Bir an için parlar ve ardından yitip giderler. Sözcükler hayal ve düşler alemine adımlarını atar atmaz alev alarak yanmaya başlarlar. Ancak ateşlerini uzun süre koruyamazlar. Konuşma, şiirin özü ve yaşam kaynağıdır fakat şiirin kendisi değildir. Şiirle, daha dün bulunmuş veya törelerine dokunulmamış halkların yüzyıllardan bu yana tekrarlayıp durmakta oldukları şiirsel ifade arasındaki ayırım işte burda yatar: Şiir, dilin kendisini aşma çabasıdır oysa şiirsel ifade konuşma ile aynı düzlemde yer alır ve dudakların arasından süzülen, sözcüklerin kendi aralarındaki oynaşmanın sonucudur. Onlar yaratış değil birer işlev. Toplumsal dilin içinde toplanan konuşma bir bir söylenerek ortaya çıkar. Şiir ise kendi başına yükselen dildir.

Bugün artık insanlara ne Homeros epiklerinin yazarı olarak bakılıyor ne de dilin doğal sırlarının şiirin içinde saklı olduğu düşüncesi savunulabiliyor. Şiirin bir gün herkes tarafından yazılabileceğini öne sürerken, Lautréamont'un söylemek istediği çok farklı bir şeydi. Hiçbir şey, bu manzara kadar göz kamaştırıcı olamaz.' Fakat, her devrimci kehanette olduğu gibi, şiiri bütünüyle kavrayan bu öngörünün sonu da konuşmanın yaratmak olduğu o asıl zamana dönüştür. Daha doğrusu, nesne ile onun ismi arasındaki nihai birliğe geri dönüş. Nesne ile onun ismi arasındaki uzaklık, her sözcüğün kendisini tanımlayan bir benzetmeye dönüşmesini zorunlu kılan bu uzaklık, bir başka uzaklığı doğurur: İnsan kendi bilincini kazanır kazanmaz doğal dünyadan uzaklaşıp onun yerine kendisine bir başka dünya yaratmıştır. Sözcük adlandırdığı gerçekliğin benzersiz bir eşi değildir, çünkü insanla şeyler arasında -ve daha da derinlerde, insanla onun varlıkları arasına- insanın bilinci girer. İnsan, kendisini dışsal ger-

çeklikten ayıran uzaklığı sözcüklerin köprüsüyle aşmaya çalışır. Ancak bu uzaklık insan doğasının bir parçasıdır. Onu yok sayabilmesi için insanın, ya doğal dünyaya geri dönerek ya da koşulların onun çevresine çizdiği sınırları aşarak, insanlığını terketmesi gerekir. Tarih boyunca gizli kalmış bu iki arzu, bugün gittikçe artan bir şiddette, modern insanda kendisini göstermektedir. Çağdaş şiir bu yüzden, iki kutup arasında salınmakta. Bir yandan büyülü değerlerin bütünüyle kabulü, diğer yandan da devrim çağrıları. Her iki yönelim de insanın kendi koşullarına başkaldırı anlamı taşır. "İnsanı değiştirmek", insan olmaktan vazgeçmek demektir; sonsuza dek hayvan masumiyetine gömülmek ya da tarihin ağırlığından kendini kurtarmak. İkinci seçeneğe ulaşabilmek için eski ilişki terimlerini tersine çevirmek gerekir; öyle ki, tarihsel varoluş, bilincin belirleyicisi olmasın. Devrimci çabalar, devredilmiş tüm bilincin durumlarının geri kazanılması ve kazanılan bu bilincin, tarihin ve doğanın zaferini yaratması olarak ortaya çıkar. Tarihsel ve toplumsal yasaların denetimi altında bilinç var oluşu belirleyebilir. İnsanlık ikinci büyük atılımını yapabilirdi. İlki ile doğal dünyayı terketti, hayvanlıktan kurtulup ayakları üzerine doğruldu; doğayı ve kendisini kavradı. İkinci adımı atarak, bilincini yitirmeden ve onu doğanın gerçek temeline yerleştirerek asıl birliğine geri dönebilirdi. Yitirilmiş olan varoluş ve bilinç birliğinin yeniden kazanılması, insanın tek çabası olmasa da (büyü, mistisizm, din ve felsefe başka yollar önermekte) bu çaba bütün insanlara açık bir yoldur ve tarih için bir anlam veya bir amaç olabilecek saygınlıkta bir çabadır. Ancak bu noktada şu soru akla gelebilir: Eğer insanla dünya arasındaki o ilk birlik yeniden kazanılırsa sözcüklere ne gerek kalır ki? Yabancılaşmanın sonu dilin

de sonudur. Ütopyalar da, mistisizmde olduğu gibi, mutlak sessizlikle biterler. Bu görüş için ne düşünürsek düşünelim, sözcüklerle nesneler arasındaki bu kaynaşmanın -daha doğrusu birliğin- insanın kendisiyle dış dünya arasında bir ön barışıklığı gerektireceği açıktır. Ve bu değişiklik gerçekleşinceye kadar da şiir, insanın kendisini aşarak gerçekten ne olduğunu anlayabilmesine yardım edecek birkaç kaynaktan birisi olmayı sürdürecektir. Bu nedenle, şiirsel parıltıyı ondan çok daha cürektâr olan şiirsel çabalarla karıştırmamalıyız.

İçine yaratıcı bir çaba karışmamış hiçbir şiirin var olmadığını görmek, şiirsel yaratışı dilin saf dinamizminde aramanın imkânsızlığı gerçeğini pekiştirir. Evet, dil şiirseldir ve her bir sözcük, gizli mekanizması ateşlenir ateşlenmez patlamaya hazır benzetmelerle yüklüdür ancak yaratıcı güç, o sözcüğü dile getiren insanın içinde saklıdır. Dili harekete geçiren insandır. Bu yaratıcının varlığı, şiirin kaçınılmaz ön-koşulu, şiirsel iradenin, denetiminden kaçıp kurtulabileceği düşüncesini geçersiz kılar. Her şey iradeden ne anlaşıldığına bağlıdır. Her şeyden önce, ayrı bir ruh düşüncesini terkettiğimizde, becerilerin durgun kavramları denilen düşünceyi de terketmeliyiz. Bellek ve irade gibi kavramları ruhsal beceriden bağımsız ve ayrı kavramlar olarak göremeyiz. Ruhsal olan her şey görünmez bir bütündür. Bedenle ruh arasındaki sınırları ayırdedebilmek nasıl olanaksızsa, arzu ve isteklerin nerede bittiğini ve saf hareketsizliğin nerede başladığını görebilmek de öylesine olanaksızdır. Ruhsal olan, her bir bildirisinde kendisini tümüyle gösterir ve bir tek işlevi diğer bütün işlevlerini de içinde taşır. Mutlak olanın algılanmasında ortaya çıkan durum iradenin yok olması anlamına gelmez. Aziz Juan'ın "hiçbir şey arzu etmemek" mesajı burada çok önemli

bir psikolojik değer kazanır: Arzunun gücü, hiçbir şeyin kendisini harekete geçirir. Nirvana, hareketli dinginliğin, kımıltısız deviniminin benzeri bir bireşim önerir. Hareketsizlik durumu -içsel boşluk deneyiminden bedenin kütlesel varoluşuna kadar- özneyle nesne arasındaki ikiliği yok etmeye yönelik bir irade deneyimini gerekli kılar. Kendisine özgü biçimde, kımıldamaksızın, "dalgın, burnunun ucuna bakarak oturan" gerçek yogacı kendisine öylesine sahiptir ki, kendisini unutmuştur.

O sahillere ulaşabilmenin ne kadar zor olduğunu hepimiz biliriz. Böyle bir deneyim soyutlamaları, yok saymaları ve hatta sınırlamaları, alışkanlıkları ve kaçışları insan davranışının en temel biçimleri olarak sunan uygarlığımızın baskın eğilimleri ile çelişir. Neye uğradığını şaşıran insan modern dünyayı reddeder ve böyle yaparak her şeyle kumar oynar. Bu seçiş, zihinsel düzeyde, "hayatın öte yanına" duyduğu merak yüzünden canına kıyan insanın eyleminden hiç farklı değildir. Şaşkın insan kendi kendisine: "Uyanık olmanın ve nedenselliğin öte yanında ne var?" sorusunu sorar. Bu anlamda şaşkınlık, bu dünyanın öte yanına karşı duyulan dayanılmaz arzudur. Burada irade yok olmaz, yön değiştirir sadece: Çözümsel güçlerin hizmetine girmeyi reddeder ve bu güçlerin ruhsal enerjiyi kendi amaçları için tüketmesine engel olur. Psikolojik ve fiziksel söz dağarcığımızdaki yoksulluk, şiirsel ifadeler ve imgelerde sahip olduğumuz zenginlikle ters orantılıdır. Aziz Juan'ın "sessiz müziği"ni yada Lao-Tse'nin "boşluk bütünlüktür" deyişini anımsayalım. Hareketsiz durumlar hiçbir şekilde sessizliğin ve boşluğun deneyimi değil, tersine olumlu ve dopdolu anlardır: Varlığın orta yerinde bir imgeler ırmağı akar. Bir Aztek dizesi, "gecenin orta yerinde

tomurcuklanıyor yüreğim" der. İradenin gücünü yitirmesi ruhun sadece bir bölümünü etkiler. Hareketsiz olan bölge diğer bölümün etkinliğini harekete geçirerek hayal gücünün çözümsel, mantıksal ve nedensel eğilimlerine karşı zafer kazanmasını olanaklı kılar. Yaratıcı olan unsur hiçbir zaman yok olmaz. Onsuz, gerçekliği tanımamızı sağlayacak kapılar acımasızca kapalı kalacaktır.

Şiirsel yaratış, dile saldırı olarak başlar. Sözcükler önce tahrip edilir. Şair onları alışılmış bağlantılarından kopartıp alır; konuşma dilinin şekilsiz dünyasından ayrılan sözcükler sanki yeni doğmuşcasına, biricik hale gelirler. İkinci aşama sözcüklerin geri düşünüdür. Şiirin içinde iki karşıt güç bir arada yaşar: Birincisi, sözcüğü gerisin geriye yere indiren yer çekimi gücü. Şiir biricik ve özgün bir yaratıştır, fakat aynı zamanda da okuma, söyleme, yani katılımdır. Şiiri yaratan şairse eğer, onu yeniden yaratan da insanlardır. Şair ve okur tek bir gerçekliğin iki hareket noktasıdır. Bu gidiş gelişin orta yerinde bir kıvılcım parıldar: Şiir.

Bu iki işlem -ayrılış ve geri dönüş- şiirin ortak bir dil üzerine dayanmasını gerektirir. Ancak bu, şimdilerde düşünüldüğü gibi sınırlanmış bir anlatım dili değil, bir topluluğun, bir kentin, bir ulusun, bir sınıfın ya da bir mezhebin dilidir. Homeros'un şiirleri "gerçekte hiçbir zaman konuşulmamış edebi ve yapmacık bir lehçe ile yazılmıştır." (Alfonso Reyes). Eski Hint edebiyatının en büyük metinleri, bu dilin küçük guruplar dışında artık konuşulmadığı dönemlere aittir. Kalidasa tiyatrosunda soylular Sanskritçe, plebler Prakrit dilini konuşurlar. Yaygın ya da azınlığa ait olsun, şiirin dayandığı dil sonuçta iki belirgin özellik taşır: Ortak ve yaşanan dil. Bir başka ifadeyle; deneyimlerini, derin arzularını, inançlarını ve

ümitlerini iletmek ve yaşatmak için insanların kullanmakta olduğu dil. Bir edebiyat denemesinin dışında, ölü bir dille şiir yazılamaz (böyle bir şey de zaten şiir olamaz, çünkü şiir ancak katılımla gerçekleşebilir, okuyucusu olmayan şiir yarım kalmış bir şiirdir). Ne matematik, ne fizik ne de bir başka bilimin dili şiiri, şiirin özünü oluşturamaz: Bunların ortak dil olduğu doğrudur, fakat canlı değillerdir. Kimse formüller halinde konuşmaz. Bilimsel formüllerin şiirde kullanılabileceği doğrudur (Lautréamont şiirinde bunları dahice kullanmıştır), fakat bunu yaparken bir dönüşümünü, bir değişimi gerçekleştirmiştir: Bilimsel formüller kanıtlamalara hizmet etmek yerine onları yok etmiştir. Hümor şiirin en etkili silâhlarından biridir.

Efsane ve epik şiir, Avrupa halklarının yaratılmasına katkıda bulunmuş, hatta en geniş anlamıyla, bilinçlerini vererek onları kurmuştur. Gerçekten dil, şiir yoluyla en temel değerini kazanarak mitolojik imgelere dönüşmüştür. Roland, Arthur, Lancelot ve Persifal birer kahramandır. Bazı sınırlamalarla birlikte, aynı şey burjuva toplumunun, yani romanın ortaya çıkışı ile yakışan epik yaratışlar içinde söylenebilir. Şairin toplumsal durumu söz konusu olduğunda, modern çağın en belirleyici özelliği kuşkusuz, şairin marjinal konumudur. Bir sınıf olarak burjuvazi, şiiri zaman zaman evcilleştirmeye çalışsa da hiçbir zaman sindirememiştir. Ne zaman bir şair veya bir şiir hareketi toplumsal düzene boyun eğip geri dönmeyi kabullense, hemen ardından, kimi zaman da istemeden, eleştiri ve skandallarla yüklü yeni bir yaratış ortaya çıkar. Modern şiir burjuvazinin muhalifleri ve sürgünleri için bir yaşam kaynağı olmuştur. Bölünmüş bir toplum ve başkaldıran şiir el ele giderler. Ancak bu uç durumda bile toplumsal

dille şiir arasındaki ilişki kopmaz. Şairin dili, ne olursa olsun, birlikte yaşadığı insanların dilidir. Her ikisi arasında karşılıklı bir etkilişim ve sürekli bir değiş tokuş vardır. Mallarmé, bu dilin başlangıcıdır. Modern şiir okurları bir tür karmaşa içerisinde birleşmişlerdir ve gizli bir topluluk oluştururlar. Ancak bugünün en göze çarpan özelliği, ondokuzuncu yüzyıl boyunca belli- belirsiz sağlanmış olan dengenin bozulmuş olduğudur. Küçük inanç gruplarının dilleri yok olmaya yüz tutmuştur, çünkü üzerlerindeki baskı artık dayanılmaz boyutlara ulaştı: Dil, bir yandan sadece gazetecilerin ve teknisyenlerin cılız ve cansız jargonuna dönüşüp gün geçtikçe bozulmakta, diğer yandan da şiirin kendisi bir intihar eylemi halini almakta. Modern çağın ilk ışıklarıyla birlikte başlamış olan sürecin sonuna geldik artık.

Modern dünyanın önlerine dikmiş olduğu duvarları yıkmaya çabalayan pek çok şair yitik dinleyicileri arayıp durdu: "İnsanlara gitmek". Ama artık ortada insanlar yok, örgütlenmiş kalabalıklar var. Ve artık "insanlara gitmek", bu kalabalıkları "örgütleyenler" arasında bir yer kapmak demektir. Şairler artık memurdur. Ne şaşırtıcı bir değişim. Geçmiş zamanların şairleri, peygamberler veya din adamları, beyler veya asiler, soytarılar veya azizler, hizmetkârlar veya dilencilerdi. Bürokratik düzen yaratıcılarını, "kültürel cephenin" tepesine yerleştirdiği ücretlilerden oluşturmayı uygun buldu. Evet, bugün şairin toplumda bir "yeri" var ama ya şiirin?

İdeolojilerle düşünce ve fikir olarak adlandırdığımız her şey bilincin en yüzeydeki katmanlarını oluştururken şiir varlığın en derin sularında yaşar. Şiir toplumun yaşayan dili, onun efsaneleri, düşleri ve derin arzuları, yani dilin en güçlü ve gizli eğilimleri tarafından beslenir. İnsanları oluşturan şi-

irdir, çünkü şair dilin ardından giderek onu bulur ve bu berrak kaynaklardan içerek giderir susuzluğunu. Toplum şiirde varoluşun temeli ile, onun ilk sözcüğü ile karşı karşıyadır. Ve insan kendi kendisini bu ilk sözcüğü söyleyerek yarattı. Achilles ve Odysseus salt iki kahraman olmanın çok ötesinde, kendisini yaratan Yunanistan'ın yazgısıdırlar. Şiir, toplumla onu yaratanın arasında kendinden geçiştir. Homeros olmasaydı, Yunan halkı olmuş olduğu gibi olmazdı. Şiir üzerimizde örtüyü kaldırıp bize ne olduğunu gösterir ve bizi gerçekte olduğumuz şey olmaya çağırır.

Modern siyasi partiler şiiri bir propaganda aracına dönüştürerek onu alçaltmaktalar. Propagandacı, liderin fikirlerini "kitlelere" yayar. Görevi belirli komutları yukarıdan aşağıya aktarmaktır ve bu komutlara yorumlama yetkisi ve olanağı alabildiğince sınırlıdır (istemeden de olsa her hangi bir sapmanın son derece tehlikeli olacağı açıktır). Şair ise bunun tersine, aşağıdan yukarı, birlikte yaşadığı insanların dilinden şiire doğru gider. Ürün, göz açıp kapayana kadar kaynağına geri dönerek herkesin ortak malı haline dönüşür. Şairle halk arasındaki ilişki kendiliğinden ve organik bir ilişkidir. Şimdilerde her şey bu sürekli yeniden yaratma sürecine karşı gelişmekte. İnsanlar önce sınıflara ve bloklara ayrıldılar, ardından bloklar içinde taşlaştılar. Ortak dil bir formüller sistemine dönüştü. İletişim yollarının kapanmasıyla; şair kendisini yaslanabileceği bir dilin dışında buldu ve insanlar da kendilerini yeniden bulmalarını sağlayacak imgelerden yoksun kaldılar. Bu durumu dürüstlükle kabullenmeliyiz. Şair sürgün durumunu terkederse, ki bu gerçek başkaldırının biricik olanağıdır, şiirsel eylemi ve bu sürgün durumunu diğerlerine aktarabilme olanağını da terkeder, Propagandacı ile onun dinleyicisi

arasında iki yönlü bir aldatıcı ilişki vardır: O halkın dilini konuştuğunu, halk da şiirin dilini dinlediğini sanır. Halkın koruyucularının bu yalnızlığı mutlaktır ve geri döndürülemez. Bu yalnızlık, ortak sözcükleri bulmak için savaş verenin yalnızlığı değil, hiçbir çıkışı geleceği olmayan bir yalnızlıktır.

Kimi şairler sıradan ve basit bir sözel değişikliğin şiirle toplumsal dil arasındaki barışıklığı sağlayabileceğini sanır. Bir kısmı folklora sarılır, diğerleri de günlük dile. Ancak, müzelerde ve bazı dinlerin kapalı dünyası içinde korunmakta olan folklor dil olma özelliğini çoktan yitirmiştir. Folklor artık dil olmada bir zamanlar uyumlu ve yapıcı olmuş bir bütünden geriye kalan kırıntılardır. Kent dili formüller ve sloganlar arasında sıkışıp kalmış ve kaskatı kesilmiştir, bu yüzden de endüstriyel üretime dönüşmüş olan popüler sanatla, insan olmaktan çıkıp gürûha dönüşen bireylerin ortak yazgısını paylaşır. Folklorik metinlerin fazlasıyla kullanılması, gerilimi yüksek bir metinde günlük dilin ya da şiirsel olmayan düzeysiz pasajlarının bilinçli kullanımı, geçmiş arayışlardır. Sonuçta bunlar, her zaman, azınlık şiiri olarak adlandırılan şiirin belirgin özellikleridir. İngiliz "metafizik" şairlerinin kullanmış olduğu doğa imgeleri, rönesans yazarlarındaki mitolojik göndermeler ya da Lautréamont ve Jarry'deki hümor bolluğu. Şiirin özü, geri kalan kısmını açıklar ve bu özün işlevi, asıl olarak bu dünyaya ait olmayan maddelerin resimdeki kullanımından farklı değildir. *Çorak Ülke*'nin bir kolaja benzetilmesi boşuna değildir. Aynı şey Apollinaire'in kimi şiirleri için de söylenebilir. Bunların hepsinde şiirsel etkinlik vardır, fakat bu etkinlik yapıtları daha kavranabilir hale getirmez. Kavrayışın kaynakları farklıdır: Onlar dilin ve değerlerin ortak zinciri içine kök salmışlardır. Modern şair ne toplumunun dilini

kullanır ne de mevcut uygarlığın değerlerini paylaşır. Bugünün şiirinin yalnızlıktan ve başkaldırıdan kurtulabilmesinin tek yolu toplumun ve insanın kendisinin değişmesidir. Çağdaş şiir, eylemini yalnızca bireyler ve gruplar üzerinde gerçekleştirebilir. Şairin sahip olduğu etkinlik ve gelecekteki verimliliği, belki de, bu sınırlamada yatıyor.

Tarihçiler, bunalım ve durgunluk dönemlerinin dekadan (çöküş) şiirini de beraberinde getirdiği konusunda uzlaşmaktalar, bu nedenle de hermetik, yalnız ve zor şiir olumsuzlanmakta. Tarihsel yükseliş dönemlerinde ise, tersine, tüm toplumu kavrayan sanatsal bir zenginlik göze çarpar. Şiir herkese ait denilen bir dille yazılmışsa eğer, olgunlaşmış sanattır. Kimi sıfat grupları bu ikili yapıyı açıklar: İnsani ve insani olmayan, yaygın ve azınlığa ait, klasik ve romantik (yani barok) sanat. Bu olağanüstü dönemler, hemen her zaman, ulusların siyasal veya askeri yükseliş dönemlerine rastlar. Halklar büyük ordulara ve yenilmez liderlere sahip oldukları anda büyük şairler ortaya çıkar. Tarihçilerin bir kısmı, bu şiirsel yükselişin orduların dişlerini göstermeye başlamasından az önce veya torunların, dedelerinin askeri zaferlerini özümlemelerinden az sonra ortaya çıktıklarını ileri sürerler ve bu savla gözleri kamaşarak uyumlu çiftler oluştururlar: Racine ve XIV. Luis, Garcilaso ve V. Charles, Shakespeare ve Elizabeth veya Luis de Góngora ve IV. Philip, Lycophron ve Ptolemy Philadelphus gibi daha belirsiz çiftler.

Yapıtların anlaşılmazlığı ve belirsizliği konusuna gelince; kabul edilmelidir ki, her şiir dışardan bakıldığında zorluklar taşır. Şiirsel yaratış hareketsizliğin ve derinliğin direnişi ile karşı karşıyadır. Aeschylus anlaşılmazlıkla suçlandı. Çağdaşları, Euripides'den nefret ettiler ve onun açık olmadığını

söylediler. Garcilaso İspanyol olmamakla, romantikler hermetik ve dekadan olmakla suçlandılar. "Modernler" de benzer eleştirilerle karşı karşıya kaldılar. Gerçek olan şu ki, her yapıtın zorluğu onun ilk oluşunda yatar. Alışılagelmiş kimliklerinden uzaklaşmış ve günlük konuşma ve söylemin bilinen sıralamasına uymayan bir düzenle bir araya getirilen sözcükler her zaman rahatsız edicidirler. Bütün yaratışlar belirsizlik kokarlar. Belirli güçlükleri yenmeksizin, benzeri zorluklar yaratış sürecinde de vardır, şiirsel haz asla yakalanamaz. Katılım, yeniden yaratmayı gerekli kılar; okur, şairin deneyimlerini yeniden üretir.

Bunların yanı sıra, bunalım ve çöküş dönemleri de büyük şairler doğurur: Góngora ve Quevedo, Rimbaud ve Lautréamont, Donne ve Blake, Melville ve Dickinson. Söz konusu olan eğer tarihsel ölçü ise; Poe güneyin çöküşü ve Rubén Dario da yitik İspanyol-Amerikan toplumunun en uç noktasıdır. Ya İtalya'nın çözülüşünün en yüksek noktasında ortaya çıkan Leopardi'yi veya Napoleon ordularının çatırdatmakta olduğu Almanya'daki Alman romantiklerinin ortaya çıkışını nasıl açıklayabiliriz? İbranicedeki dinsel şiirin büyük bir kısmı, İsrail'deki kölelik, çözülme ve çöküş dönemlerine rastlar. Villon ve Manrique "Orta Çağın sonbaharında" ortaya çıkmıştır. Ya Dante'nin yaşadığı dönemdeki "dönüşmekte olan toplum" için ne söyleyebiliriz? IV. Charles İspanyası Goya'yı yaratmıştır. Hayır, şiir tarihin mekanik bir yansıması değildir. Şiir ve tarih arasındaki ilişki çok daha derin ve karmaşıktır. Şiir değişir, fakat şiirin gelişmesi veya gerilemesi söz konusu olamaz: Toplumlardır gerileyen.

Bunalım dönemlerinde toplumu organik bir bütün halinde tutan zincirler zayıflayıp kırılır. Yorgun toplum hareketsiz-

leşir. Önce dağılır, ardından baskının dev maskesi altında katılaşır ve resmi sanat doğar. Fakat mezhep gruplarının ve küçük toplulukların dilleri şiirsel yaratışa her zaman açıktır. Grubun içinde bulunduğu sürgün durumu, sözcüklere özel bir gerilim ve anlam kazandırır. Tüm kutsal diller gizlidir ve bunun gibi tüm gizli diller de -hainlerle suikastçıların dilleri de dahil olmak üzere- kutsallığın sınırlarına dayanır. Hermetik şiir, şiirin büyüklüğünü ve tarihin önemsizliğini vurgular. Góngora İspanyol dilinin zenginliğini ve verimliliğini, Conde-Duque de Olivares ise bir imparatorluğun çöküşünü simgeler. Toplumun yorgun oluşu ne airin sanatsal yaratış ateşinin sönüşü ne de şairin suskunluğu anlamına gelmez. Bu durum yalnızlık şairlerinin ve yapıtlarının ortaya çıkışını hızlandırmak gibi tersine bir etki gösterebilir. Ne zaman büyük bir yalnızlık şairi veya toplumsal değerlere başkaldıran bir iir hareketi ortaya çıkarsa, işte o zaman, şiirin değil, toplumun kendisinin çok ciddi bir hastalıkla kıvranmakta olduğundan kuşkulanılmalıdır. Bu hastalıklar şu iki durumla ölçülebilir: Ortak bir dilin eksikliği ve toplumun yalnızlık ezgilerine karşı duyarsızlığı. Şairin yalnızlığı, toplumsal çöküşü açıklar. Yaratış, hiç değişmeyen yüksekliğinden, tarihsel düzeyin alçalışını gösterir. Böylece, kimi zaman, zor şairler bize üstün görünür. Fakat bu bir perspektif hatasından kaynaklanır: Yüksekte değildir onlar, sadece çevrelerinde ki dünya onlardan aşağıdadır. (6)

Şiir toplumsal ve ortak bir dile dayanır, ancak bu geçiş nasıl gerçekleşir ve toplumsallık kalıbından çıkıp bir şiirin sözcükleri haline geldiklerinde sözcüklere ne olur? Filozoflar, yazarlar ve hatipler sözcüklerini anlamlarına, ahlâki, ruhsal ve edebi değerlerine göre seçerler. Şair sözcüklerini seçmez.

Dilini arayan şair, kitaplıklara giderek, pazara çıkan birisinin yaptığı gibi, eski veya yeni sözcükler seçen değil, başlangıçtan bu yana içinde ve her zaman gerçekten ona ait olan sözcükler arasında kararsız gezinen kişidir. Şair sözcüğünü bulur bulmaz onu tanır: Çünkü sözcük zaten onun içindedir ve o da sözcüğün içinde. Şairin sözcüğü, kendi varlığı ile içiçe geçmiştir. O, sözcüğün kendisidir. Yaratış, hiçbir şekilde bizden ayrılamayacak sözcüklerden oluşur. Bir kere yaratıldıktan sonra bir yapıtı düzeltmek işte bu yüzden alabildiğince zordur. Her düzeltme bir yeniden yaratış ve iç dünyamıza geri dönüştür. Şiirin bir başka dile çevrilmesinin olanaksızlığı da bundan kaynaklanır. Şiirin her bir sözcüğü biriciktir. O sözcükler için benzer anlamlar yoktur. Biriciktirler ve yerlerinden kımıldatılamazlar: Şiirin bütününü yaralamadan bir tek sözcüğü yaralamak, bütünlüğü bozmadan bir tek virgülün yerini değiştirmek olanaksızdır. Şiir, yerleri değiştirilemez organları olan bir canlıdır. Ve işte bu nedenle, gerçek bir çeviri bir yeniden yaratış olabilir ancak.

Şairin aslında kendi içinde var olan sözcükleri kullandığını söylemek, şiirle ortak dil arasındaki ilişki konusunda söylenmiş olan şeylerle çelişmez. Belirsizliği ortadan kaldırmak için, dilin aslında bütünüyle bir iletişim aracı olduğunu anımsamak yeter. Şairin sözcükleri aynı zamanda kendi toplumunun sözcükleridir. Yoksa sözcük olamazlar. Her bir sözcük iki kişiyi ilgilendirir: Söyleyen ve dinleyen. Şairin söz evreni sözlük sayfalarında yer alanlardan değil, ait olduğu topluluğun sözcüklerinden oluşur. Şairin zenginliği ölü sözcüklerde değil, yaşayan sözcüklerdir Bireysel dil şair tarafından biçimi değiştir' en veya sırları ortaya saçılan ortak dilin kendisidir. Hermetik şairler, şiirin görevini, "kabilenin sözcük-

lerine daha duru bir anlam vermek" olarak tanımlamışlardı. Bu tanım, sözcüğün en yüzeysel anlamında bile doğrudur: Sözcüğün etimolojik anlamına geri dönüş ve dilin zenginleşmesi. İtalyanizm, Juan Mena'nın veya Garcilaso'nun Latinizmi gibi bugün olağan bulduğumuz pek çok sözcük birer buluştur. Şairin sözcüğü aynı zamanda kabilenin sözcüğüdür veya bir gün öyle olacaktır. Şair dönüştürür, yeniden yaratır, dili durulaştırır ve sonunda onu paylaşır. Fakat sözcüğün şair tarafından durulaştırılması ve sözcüklerin şaire değil, şairin sözcüklere hizmet etmesi ne demektir?

Acılarımızı, coşkularımızı ve diğer duygularımızı dışa vuran sözcükler, deyimler ve haykırışlar dilin salt tepkisel değerlere indirgenmesidir. Bu şekilde kullanılan sözcük, ilişki kurmayı sağlayan bir araç olmaktan çıkar. Croce, bu tür sözcüklerin tam sözel ifadeler olmadığını söyler: Bunlarda gönüllü ve bireysel boyut yoktur ve mekanik bir kendiliğindenlikle, kendilerini yaratan nedenleri gösterirler. Her türlü bireysel farklılıktan uzak hazır ifadelerdir. Bu ifadelerin belirleyici bir boyuttan yoksun olduklarını ve bir iletişim aracı olmadıklarını görebilmek için İtalyan filozofun görüşlerine baş vurmak gerekmez. Her sözcük bir söyleyenin varlığını gerekli kılar ve duygularımızı mekanik olarak harekete geçiren bu ifadeler için, en azından, söyleyenin hiçbir önem taşımadığı ve silikleştiği söylenebilir. Sözcük, dinleyenin eksikliğinin acısını çekmektedir.

Valéry: "*Şiir bir haykırışın gelişmesidir*" der. Haykırış ve gelişme arasında çelişkili bir gerilim vardır ve ben bu gerilimin şiir olduğunu ekliyorum. Bu iki unsurdan birisi ortadan kalkarsa şiir mekanik söz dizgelerine, dokunaklı ifadelere, tanımlamalara veya varsayımlara dönüşür. *Gelişme*,

haykırışın göndermede bulunduğu işlenmemiş ve tümüyle ifade edilemez gerçeklik karşısında kendi kendisini yaratan bir dildir. Şiir: Bir haykırışın söylemediği şeyi söyleyen ağızı dinlemekte olan kulak. Acılı veya coşkulu bir çığlık, bizi yaralayan veya mutlu eden bir şeyi işaret eder fakat onu saklar: İşte orada der fakat *kim* ve *ne* olduğunu söylemez. Bir haykırışta işaret edilen şey adlandırılmamıştır henüz; ne vardır ne de yoktur ve birazdan ortaya çıkacakmış ya da sonsuza dek yitip gidecekmiş gibi orada öylece durur. Sadece bir oluş hazırlığıdır-neyin? *Gelişme* bir soru veya bir cevap değil, bir çağrıdır. Şiir; konuşmakta olan bir ağız ve onu dinleyen bir kulak, haykırışın onu adlandırmaksızın işaret ettiği şeyin üzerindeki giz perdesinin çekilip alınmasıdır. O şeyin açıklanması değil, üzerindeki giz perdesinin çekilip alınması diyorum. *Gelişme* açıklamaysa eğer, gerçeklik gizlerinden arınıp ortaya çıkartılamayacak, sadece açıklanabilecek ve dil derin acılarla kıvranacaktır: Bizler görüp duyamayacağız, sadece anlayacağız.

Diğer bir uç nokta, dilin anlık bir değiş-tokuş aracı olarak kullanılmasıdır. Bu durumda sözcükler kesin anlamlarından uzaklaşır ve plastik, ezgisel ve duygusal değerlerini yitirirler. Söyleyen ortadan kaybolmaz, tersine olması gerektiğinde de fazla ölçüde öne çıkar. Zayıflayarak incelen, salt değiş-tokuş aracına dönüşen sözcüktür. İlişki kurulabilmesi pahasına sözcük taşıdığı tüm değerleri yitirir.

Haykırışta sözcük, boşluğa gönderilen bir çığlıktır, söyleyeni terkeder. Sözcük bir soyut düşünce aracı olduğunda, sözcüğün anlamı, dinleyeni ve sözel hazzı, yani her şeyi yutar. Bir değiş-tokuş aracı olarak dil önemsizleşir. Bu durumların hepsinde sözcük gücünü yitirip belirli bir noktada

yoğunlaşır ve bu ortak felaketin sonucunda dil bizim için bir araca, bir şeye dönüşür. Sözcükler bizlere hizmet ettiklerinde kötürümleşirler. Oysa sözcük şaire hizmet etmez, sözcüğün hizmetinde olan şairdir. Şair, böylece sözcükleri doğalarındaki zenginliğe geri gönderir, onlara varoluşlarını geri verir. Dil, şiir sayesinde özgün durumunu geri kazanır; önce düşünce tarafından aşağılanan plastik ve ezgisel değerlerini ardından da ifadeye yönelik değerlerini. Dili durulaştırmanın anlamı, şairin amacıdır bu, dili özgün doğasına kavuşturmaktır. Ve işte burada, bu düşüncenin en temel noktalarından birisi dikilir karşımıza. Sözcük kendi içinde zengin bir anlamlar demetidir. Eğer şiirsel eylemle özgün doğasına geri dönerse, yani aynı anda birden fazla anlam taşıma olanağını yeniden kazanırsa, şiir, dilin en temel niteliğine, anlama, karşı düşecektir. Şiir, bu durumda, hem boş hem de insanı en değerli hazinesinden yoksun bırakacak ve karşılığında ona anlaşılmaz ezgisel mırıltılar verecek ürkütücü bir uğraşa dönüşecektir! Gerçekten bir anlamı varsa eğer, nedir şiirdeki sözcüklerin ve dizelerin anlamı?

3. RİTİM

Sözcükler nazlı ve bir başına varlıklar gibi davranırlar. Her zaman "bu ve şu" derken aynı zamanda da "diğeri" derler. Düşünce kendisini asla geri çekemez, sözcüklerden kurtulamayarak onları tekrar tekrar kendi yasalarına indirgemeye çalışır; dil de sözdizimi ve sözlüklerin engellerine karşı tekrar tekrar başkaldırır. Dilbilgisi ve sözlük çalışmaları her zaman yarım kalmaya mahkumdur. Dil her zaman hareket halindedir, fakat insan yüreğinde kopan şiddetli fırtınaların sarsıntısından bu sürekli değişikliğin farkında değildir. İşte bu yüzden dilbilgisi dili, sanki durağan bir şeymiş gibi, sözcüklerin bileşimi, sözcükleri de dilin en basit birimi olarak görür. Oysa gerçekte, söylenebilen şeyler tek başlarına ortaya çıkmazlar; hiç kimse birbiriyle bağlantısı olmayan sözcüklerle konuşmaz. Dil bölünmez bir bütündür ve tıpkı toplumların onları oluşturan bireylerin to lamından oluşmadığı gibi, dil de sözcüklerin matematik toplamından oluşmaz. Diğerleri ile ilişkisini yitiren sözcük anlamlı bir bütün oluşturma olanağından yoksundur. Kopuk bir sözcük aslında ne bir dildir ne de rastlantısal olarak ardarda getirilmiş seslerin oluşturduğu

bir bütün. Dilin üretilebilmesi için önce, işaretlerin ve seslerin anlamı oluşturup aktaracak bir biçimde bir araya gelmeleri gerekir. Bir ifadedeki tek bir sözcüğün sahip olduğu gizli anlamlar zenginliği, her zaman şiddetli ve kesin olmasa da, belirli ve tek bir yöne doğru yönelir. Yani konuşmanın en basit birimini oluşturan şey sözcük değil, cümledir. Cümle, bir mikrokosmos gibi kendi kendisine yeten bir bütündür ve dilin tümü onun içinde yaşar. Atom gibi, onu da parçalamanın tek yolu zor kullanmaktır. Gerçekten de bir cümle, yalnızca dilbilgisi çözümlemesinin saldırısı ile parçalanabilir. Dil anlamlı birimlerle dolu bir evrendir, yani cümleler.

Bu söylenenlerin doğruluğunu kanıtlamak için dilbilgisi çözümlemesi eğitiminden geçmemiş olanların yazdıklarına bir göz atmak yeter. Dilbilgisi, cümlelerin sözcüklere, sözcüklerin de hecelere ve harflere nasıl bölüneceğini öğretmekle başlar. Oysa çocuklarda sözcük bilinci yoktur, onların bilinçlerinde var olan ifadelerdir, anlamlı kalıplar halinde konuşur, düşünür, yazarlar ve bir cümlenin sözcüklerden oluştuğunu anlamakta güçlük çekerler. Yazarken sözcükleri rastlantısal olarak ayırıp birleştirirler: Bir sözcüğün nerede bittiğini ve bir diğerinin nerede başladığını kavrayamazlar. Okuma-yazma bilmeyen bir insan konuşurken duruşları doğru yerlerde yapar: Çünkü cümleler halinde düşünmektir. Yine, kendimizi unuttuğumuzda, heyecanlandığımızda veya kendimizi kaybettiğimizde doğal dil kendisini gösterir ve sözcüklerimiz dilbigisi kurallarına göre değil düşüncemizin buyruğuna göre sıralanırlar. Şaşkınlığa uğradığımızda da, dilin doğal durumu dilbilgisinin önüne geçer. Kimi kopuk sözcüklerin kendi başlarına anlamsal bir bütünlük taşıdıkları ileri sürülebilir. Bazı ilkel dillerde bu bütünlüğü sözcüğün kendisi üstlenir: Bu dil-

lerdeki işaret zamirleri sadece bunu veya şunu değil, "şu ayakta duran", "şu senin hemen yanındaki", "burada olmayan şu kız" veya "bu görünen adam" gibi tamlamaları gösterir. Fakat bu sözcüklerin her birisi birer cümledir ve en basit dillerde bile ayrık sözcükler dil değildir. Bu zamirler kelime-sözcüklerdir. (1)

Şiir de dilin ve onun çekirdeğinin, yani cümlenin sahip olduğu bütünlüğü ve bölünmezlik özelliğini taşır. Her bir şiir kendi kendisine yeten bir bütündür: Cümle veya cümle gruplarının oluşturduğu bir bütün. Diğer insanlar gibi, şairler de kendilerini kopuk cümlelerle değil, ayrılamaz ve yoğun birimlerle ifade ederler. Şiirin çekirdeği ve özü şiirsel cümlelerdir. Fakat düzyazıda olduğunun tersine, cümleyi şiirselleştiren ve onun dil olmasını sağlayan anlama yönelik eğilimleri değil ritimdir. Şiirsel ifadenin bu şaşırtıcı özelliğini daha sonra inceleyeceğiz, ancak öncelikle ortak dilin şiirsel ifadeye dönüşüm sürecini açıklamalıyız.

Hiç kimse sözcüklerin büyülü gücüne duyulan inanıştan kaçamaz, onlara kuşkuyla bakanlar bile. Dile karşı sakınma duygusu entellektüel bir tavırdır. Sözcükleri ancak belli anlarda tartıp ölçeriz ve o an geçtiğinde onlara olan inancımızı sürdürürüz. Dile güvenmek kendiliğinden ve doğal bir insan yaklaşımıdır: Bir şeydir onun ismi. Sözcüklerin gücüne olan inanç, en eski inanışlarımızdan birisidir: Doğa canlıdır ve her bir nesnenin kendi öz yaşamı vardır; nesnel dünyanın ikiz kardeşi olan sözcükler de canlıdır. Dil, evrenin kendisi gibi bir seslenişler yanıtlar dünyasıdır: Akış ve geri dönüş, birleşme ve ayırlış, soluk alıp soluk verme. Kimi sözcükler birbirlerini çeker kimisi birbirlerini iter ve hepsi birbirleriyle ilişki halindedir. Konuşma dili ritimlerle hareket eden bir canlılar

evrenidir, yıldızların ve bitkilerin de ritimle hareket ettikleri gibi.

Otomatik yazı yöntemini denemiş olan herkes, dilin kendi haline bırakıldığında ortaya çıkan tuhaf ve baş döndürücü sonuçları bilir. Davet, çağrı ve toplantı. "Les mots font l'amour" (sözcükler sevişiyorlar) der André Breton. Ve Alfonso Reyes gibi bir usta, dile karşı zaferinden fazlasıyla emin olan şairi uyarır: "Ve birgün bütün sözcükler bir araya gelip, hep birlikte sana karşı başkaldıracaklar..." Bu edebiyat bildirilerine baş vurmaya hiç gerek kalmayabilir. Düş, sayıklama, hipnoz gibi bilincin dinlenmekte olduğu anlar ifadelerin serbest akışı için büyük olanaklar sunar bizlere. Adeta sonsuz bir akıştır bu: Bir cümle bizi bir diğerine ulaştırır. İmgeler ırmağında bizler saf varoluşun kıyılarına ulaşır, kendi varlığımız ve dünyanın varlığı ile nihai buluşmamızda tanrısal birlik durumuna erişiriz. Coşkun dalgalara karşı koyamayan bilincimiz bocalar. Ve her şey, ansızın, son bir imge olarak kala kalır. Önümüzde bir duvar belirir: Sessizliğe gömülürüz.

Karşıt durumlar -bilincin aşırı gerginliği, şiddetli dil kavrayışları, düşüncelerin birbirleriyle çarpışıp kıvılcımlar saçtığı karşılıklı konuşmalar, insanın kendisini dinlerken karşılaştığı sonsuza açılan saydam dehlizler- cennetten kopup gelen anlık ifadelerin ortaya çıkmasına olanak verir. Onları hiç kimse çağırmamıştır, uyanışın ödülleridir onlar. Yolumuzu açan bu çabalardan sonra bir uyumlar ülkesine ulaşırız. Her şey kolaylaşır, her şey gizli bir cevap ve beklemekte olan bir işarettir. Düşüncelerin birbirleriyle uyum içinde olduğunu hissederiz. Ardından anlarız ki, düşünceler ve sözcükler de birer ritim, çağrı ve yankılanmadırlar. Düşünmek; doğru notayı seslendirmek ve ışık dalgası bize dokunur dokunmaz ür-

permektir. Öfke, gayret, kızgınlık, bizi kendimizden geçiren her şey benzer bir özgürleşme olanağıdır. Elektrik yüklü beklenmedik ifadeler çıkıverir ortaya: "Gözlerinden ateşler püskürterek baktı ona", "ağzından gökgürültüsü ve şimşekler fışkırıyordu". Ateştir bu ifadeleri yöneten. Yeminler ve şeytanca sözler, acımasız, yok edici güneşler gibi yakar kavurur ortalığı, Kozmik düzeni yerinden oynatan lânetlemeler vardır. Ama sonra insan, söylediklerinden pişman olup vicdan azabı çeker. Gerçekte bunları söyleyen kendisi değil bir "başkasıydı", söyleyen bunları söylerken "kendisinde değildi". Aşk fısıltıları da böyledir. Sevgililer, "sözcükleri birbirlerinin ağızlarından alırlar". Her şey birbirine denktir: Duruşlar ve haykırışlar, kahkaha ve sessizlik. Bu karşılıklı konuşma yalnızca denk değil uyumlu bir korodur ve sevgililer de görünmeyen ağızdan çıkan mutlu bir uyak.

Dil insandır, ama ondan öte bir şeydir aynı zamanda. Bu nokta, sözcüklerin sahip olduğu rahatsız edici özellikleri incelemek için bir başlangıç noktası olabilir. Ancak şair dilin neden yapıldığını ve dilin bu gücünün kendisinden mi kaynaklandığını yoksa sadece bir yansıma mı olduğunu sormaz. Yaratıcılara özgü masumiyetiyle bir gerçeği kabullenir ve onu kullanır: Sözcükler hiç kimse tarafından çağrılmadan hep birlikte gelirler ve onların birlikteliği veya ayrılıkları saf rastlantının sonucu değildir: Bu benzerlikleri ve ayrılıklarını yöneten bir güç vardır. Her sözel hareketin yüreğinde ritim yatar. Sözcükleri belirli ritim ilkelerine göre birleştirip ayırırlar. Eğer dil, ifadelerin sürekli olarak çekişi ve itişiyse ve sözel ilişkiler gizli bir ritim tarafından yönetiliyorsa, bu ritmin yeniden üretilmesi bize sözcüklerin üzerindeki gücü verecektir. Dilin dinamizmi, şairin bu çekiş ve itiş güçlerini kullanarak sözel ev-

renini kurmasını sağlar. Şair, benzetiş yoluyla yaratır. Onun modeli, dili hareket ettiren ritimdir. Ritim bir mıknatısdır. Şair ritmi, ölçü ve uyak gibi araçlarla yeniden yaratırken sözcükleri davet eder. Kısırlığı bolluk ve bereket izler ve bentlerin kapakları açılır açılmaz sözcükler ve ifadeler dört bir yana saçılırlar. Gabriela Mistral, asıl güçlüğün ritimleri yakalamak değil onların bolluğundan kurtulabilmek olduğunu söyler. Şiirsel yaratış, bir noktaya kadar, ritimlerin baştan çıkartıcı bir araç olarak kullanılmasıdır.

Şiirsel yaratış sihir ve büyüye benzer, şairin tavrı da bir büyücününkine. Her ikisi de benzeşimin ilkelerine dayanırlar; anlık sonuçlar için çalışırlar, dilin veya doğanın ne olduğunu kendilerine sormaksızın onları kendi amaçları için kullanırlar. Filozofların, teknisyenlerin ve bilginlerin tersine şairler ve büyücüler güçlerini kendi içlerinden alırlar. İşlerini yapabilmeleri için, bir fizikçi veya bir şoför için yeterli olan bilgili bir beden yetmez onlara. Her büyü işlemi, ancak acı dolu çabalarla elde edilebilecek içsel bir gücün varlığına gerek duyar. Sihirli güçlerin kaynağı iki yönlüdür: Büyülü formüller ve madde-ötesi güç: Büyücünün ritmini kosmosu sarmalayan ritmin düzeyine yükselten ruhsal duruluk. Aynı şey şair için de geçerlidir. Şiirin dili şairin kendi içindedir ve yalnızca onda açığa çıkar. Şiirsel yükseliş içsel bir arayıştır ve ne insanın durup kendisine yönelmesine ne de çözümlemeye benzer; arayıştan da öte imgeleri bir bir ortaya çıkartan dinginlik durumuna ulaşılmasına olanak veren madde-ötesi ruhsal bir eylemdir bu.

Büyücüler, genellikle, asilerle karşılaştırılırlar. Büyücünün baştan çıkarıcı görüntüsünün bizi hâlâ etkisi altında tutması, onun tanrılara hayır ve insanın arzularına evet diyen-

lerin ilki olmasındandır. Bütün öbür başkaldırılar, özellikle de insanı insan yapanlar, bu ilk isyandan kaynaklanır. Büyücünün yüzünde, bir bilim adamında veya filozofta olmayan trajik bir gerilim vardır. İkinciler bilgiye hizmet eder ve onların dünyalarında tanrılar ve doğal güçler birer bilinmez ve varsayımdır. Büyücü için ise, tanrılar ne bir varsayım ne de kızdırılmaması ve sevilmesi gereken gerçeklikler değil, baştan çıkartılması, fethedilmesi ve kullanılması gereken güçlerdir. Büyü, tehlikeli ve kafirce bir uğraştır ve insanın gücünün doğa-üstü güçlere karşı üstünlüğünü onaylar, Hem insanlardan ayrı hem de tanrılara karşı olan büyücü yalnızdır. Büyüklüğü ve hemen hemen her zaman nihai kısırlığı da bu yalnızlıktan gelir. Bu yalnızlık bir yandan onun trajik seçişinin kanıtıdır. Diğer yandan da gururunun. Aslında aşkın olmayan, yani bir erdeme, insan sevgisine dönüşmeyen bütün büyüler kendi kendilerini tüketirler ve yaratıcılarını yok ederek sona ererler. Büyücü, insanı gizli enerjisinin özü için besleyici bir güç ve bir araç olarak görür. Büyünün bir türü, diğerleri üzerinde kurulucak mutlak hakimiyet için büyücünün kendi üzerinde hakimiyet kurmasını öngörür. Prensler, krallar ve liderler çevrelerinde politik danışmanlar olarak sihirbazlar ve astrologlar bulundururlar. Büyülü güçlerin formülleri, kaçınılmaz olarak baskıya ve insanlar üzerinde hakimiyete dayanır. Büyücünün başkaldırısı bir yalnızlık isyanıdır, çünkü büyünün özünde iktidar arzusu yatar. Teknolojiyle büyü arasındaki benzerliklerden sık sık bahsedilir ve bazılarına göre büyü teknolojinin gizli kaynağıdır. Bu varsayım doğru veya yanlış olabilir fakat modern teknolojinin en belirgin işaretinin -geçmiş zamanların büyüsü gibi- güce tapınma olduğu açık seçik ortadadır.

Büyücüye karşı çıkan Batının düşsel gücünün yaratmış olduğu en soylu ve yiğit insan Prometheus'dur: Ne sihirbaz, ne filozof ne de bir bilge: Ateşi çalan, insana aşık kahraman. Onun başkaldırısı insan soyunun başkaldırısıdır. Onun yalnızlığında, derinlerde, insanın dünyasına dönme arzusunun çırpınışları yatar. Büyücünün yalnızlığı, geri dönüşü olmayan bir yalnızlıktır. Onun başkaldırışı kısırdır çünkü büyü-yani güç yoluyla iktidar arzusu-kendi kendisini yok ederek biter. Modern toplumun dramı da işte budur.

Büyünün sevgi ve nefret gibi iki uç çelişkiyi de içinde taşıyan yapısı şöyle özetlenebilir: Büyü bir yandan insanı kosmosla aktif bir ilişkiye iter ve bu yönüyle evrenseldir, diğer yandan da bu eylemiyle sadece iktidar sahibi olmayı arzular. "Niçin" sorusu, büyücünün hiçbir zaman sormadığı bir sorudur ve din, felsefeye veya insan sevgisi gibi bir başka şeye dönüşmedikçe de hiçbir zaman cevaplanamayacak bir sorudur bu. Kısacası büyü bir dünya kavramıdır, fakat insani bir düşünce değil. Bu yüzden, büyücü kozmik güçlerle olan ilişkisiyle insana ulaşamamanın arasında sıkışıp kalmıştır, çünkü insana ulaşabilmenin tek yolu sahip olduğu kozmik güçlerdir. Büyü yaşamın kardeşliğini savunur -evrensel akımın en belirgin özelliği- ve insanların kardeşliğini reddeder.

Modern şiirin kimi yapıtları büyülü gerilimlerle doludur. Mallarmé bunun en keskin örneği olarak gösterilebilir. Sözcükler daha önce hiçbir zaman birbirlerine böylesine sıkı sıkıya sarılmamışlar ve böylesine bir bütün oluşturmamışlardır; iç içe geçmiş kırmızılarından dolayı siyah görünen tropikal çiçekler gibi, o sözcükleri birer birer seçmekte zorluk çekeriz. Sözcükler ışıldarlar, saydamlık budur işte. Ama metalik bir saydamlıktır bu: Yansır ve bizi yutar, ne sıcak ne de

soğuk. Böylesine derin bir dil tiyatronun ateşiyle kutsanmayı hakeder ancak. Bu dil bütünüyle sadece sahnede hayat bulabilirdi, Mallarmé bunu denedi ve bizlere yalnızca birkaç şiirsel deneme değil aynı zamanda olanaksız tiyatro üzerine bir düşünce bıraktı. Ortak bir şiirsel sözcük olmadan tiyatro olamaz. Mallarmé'nin şiirsel dilinin gerilimi, kendi içinde tüketildi. Onun efsanesi insan aşkı değildir; insana ateşi veren Prometheus değildir, o Igitur'dur: Kendisini seyreden insan. Kendi saydamlığı kendi kendisini tutuşturarak biter. Hedef kendi imgemizin sorgulanması ise, ok dönüp onu fırlatana saplanır. Mallarmé'nin büyüklüğünü yalnızca evrenin büyülü bir eşi olabilecek bir dil yaratma çabasında -kosmosun kendisi- değil her şeyin üzerinde, o dili tiyotroya, insanla diyaloğa dönüştürebilmenin olanaksızlığını kavrayışında yatar. Tiyatronun içinde çözülemeyen yapıt boş bir sayfa olarak sona ermeye mahkumdur. Büyülü eylem intihara dönüşür. Fransız şair büyülü dilin patikalarından sessizliğe ulaşır. Fakat insanın sessizliği de bir şeyler söyler. Sor Juana der ki: "Söylenecek hiçbir şeyimiz olmadığı için sessiz durmayız, sessiz duruyorsak eğer söylemek istediklerimizin hepsini nasıl söyleyeceğimizi bilmediğimizdendir bu." İnsanın sessizliği kımıldamadan durmaktır ve bu yüzden gizli bir iletişim, saklanmış bir anlamdır. Mallarmé'nin sessizliği bize (hiç) bir şey söyler ve bu hiçbir şey söylemediği anlamına gelmez. O, sessizliği önceleyen sessizliktir.

Şair büyücü değildir ancak "hayatın birliği" -Cassier, kosmosun büyülü görüntüsünü böyle tanımlar- olarak sahip olduğu dili onu büyüye yaklaştırır. Şiir sihir veya büyü olmasa da şair heceler ve rastlantısal serpiştirmelerle dilin gizli güçlerini uyandırır; ritimleri kullanarak dili büyüler. Bir imge

bir başka imgenin içinden fışkırır. Ritmin ağırlığı şiiri bütün diğer edebiyat biçimlerinden ayırır. Şiir, ritim üzerine kurulmuş bir ifadeler bütünü, sözel bir düzendir.

Bir davula düzenli aralıklarla vurduğumuzda, eşit parçalara ayrılmış şekliyle, ritim ortaya çıkar. Bunu aralıklı çizgiler halinde gösterebiliriz - - - - -. Ritmin yoğunluğu vuruş hızına bağlı olarak değişecektir. Vuruşlar arasındaki sürenin kısalması şiddeti arttırır. Çeşitlemeler de vuruş aralıklarının birleşimine bağlıdır. Söz gelimi: - l - - l - l - - l. Bu sınırlı tanımlamada bile ritim, ölçüden ve zamanın parçalara ayrılmasından daha farklı bir şeydir. Vuruşların ve beklemelerin arka arkaya gelişleri belli bir niyeti açıklar. Ritim bir beklentiyi harekete geçirir, bir arzuyu uyandırır. Kesildiğinde rahatsız oluruz. Bir şeyler kopmuştur. Devam ettiğinde ise açık olarak tarif edemediğimiz bir şey bekleriz. Ritim, ancak sonunda "bir şeyler" olduğu zaman rahatlayabileceğimiz zihinsel bir durum yaratır bizde. Bizi bir bekleme durumuna sokar. O şeyin ne olduğunu bilmesek bile, ritmin bir şeye doğru gidiş olduğunu hissederiz. Her ritim bir şeyin anlamıdır. Öyleyse ritim içi boş bir ölçü değil, bir yönelme, bir anlamdır. Ritim ölçü değil asıl zamandır. Ölçü ise zaman değil, zamanı hesaplamanın bir yoludur. Heidegger ölçünün, "zamanı şimdiye dönüştürme yöntemi" olduğunu göstermiştir. Takvimler ve saatler adımlarımızı işaretlemeye yararlar. Bu temsil etme işi asıl zamanın indirgenmesi ve soyutlanmasıdır: Saat zamanı temsil eder ve bunu yaparken zamanı anlamsız eşit parçalara böler. İnsanın kendisi olan ve bu yüzden de dokunduğu her şeye anlam kazandıran fanilik temsil etme işinin önünde yer alır, ayrıca temsil etmeyi de mümkün kılar.

Zaman ne bizim dışımızdadır ne de bir saatin akrepleri

yelkovanı gibi gözümüzün önünden akıp gider: Zaman biziz ve geçip gitmekle olan da yıllar değil kendimiz. Zamanın akışının bir yönü ve anlamı vardır çünkü zaman soyut bir yöneliş. Sürekli bir akış, durmaksızın daha ötelere gidiştir zaman ve kendini aştıkça aşar. Özünde yatan şey, *daha çok* ve bu daha çok'un reddedilişi. Asla bir ölçü ve boş bir dizi değil. Ritim önümüzden akıp giderken içinden biz, kendimiz de geçeriz. Ritimde bir "oraya doğru gidiş" vardır ve bu gidişi aydınlatabilmenin tek koşulu aynı zamanda bizim ne olduğumuzun aydınlatılabilmesidir. Ritim ölçü değildir, bizim dışımızda bir şey de değildir; ritmin içinde akan ve "bir şeye" doğru koşar adım giden bizleriz. Ritim bir anlamdır ve bize "bir şey" söyler. Öyleyse sözel ve ideolojik içeriği birbirinden ayrılamaz. Şairin sözcüklerinin söylediği şey aslında sözcüklerin ritmiyle söylenir. Dahası, bir çiçeğin sapının üzerinde yükselmesi gibi, bu sözcüker de ritmin doğal uzantılarıdır. Ritimle şiirsel sözcük arasındaki ilişki, dansal müzikal ritim arasındaki ilişkiden farklı değildir: Ritmin dansın müzikteki yansıması ya da dansın ritmin bedenle yapılan çevirisi olduğu söylenemez. Bütün danslar ritimdir ve bütün ritimler de dans. Ritmin içinde müzik zaten vardır; müzikte de ritim.

Dinsel ayinler ve mitolojik masallar, ritmin anlamdan ayrılamayacağını gösterir. Ritim, anlık bir amaç için kullanılmış sihirli bir eylemdi: Diğerlerini büyülemek için belirli güçlere hükmetmek. Ritim aynı zamanda, ayinleri, daha doğrusu efsaneleri yeniden yaratmak için de kullanılmıştır: Şeytanın ortaya çıkışı veya bir tanrının gelişi, bir zamanın bitişi ve bir başkasının başlangıcı. Kozmik gücün bir eşi olarak ritim yaratıcı bir güç, yağmur, av bolluğu, düşmanların ölümü gibi en geniş anlamda insanların arzularını doyurucu bir güç olmuş-

tur. Dansın içinde temsil unsuru zaten vardır; dans ve pandomim özünde dramdır, tören ve dinsel ayindir. Ritim ayindi. Dahası, ritmin ve ayinin birbirlerinden ayrılmaz gerçeklikler olduklarını biliyoruz. Her mitolojik hikâyenin içinde törensel bir yön vardır, çünkü masallar aslında sadece dinsel ayinin sözcükleriyle ayinleri açıklarlar; ayinler hikâyeleri güncelleştirirler. Danslar ve törenlerle efsane tekrarlanır ve yeniden yaratılır: Kahraman insanların arasına bir kere daha geri döner, iblisi alt eder, yeryüzü yeşillenir ve aydınlık yüzlü kız mezarından çıkar: Biten zamanın doğumudur bu ve yepyeni bir dönem başlar.

Masal ve onun temsili birbirlerinden ayrılamazlar. Her ikisi de aynı zamanda dram ve dans, efsane ve âyin, hikâye ve tören olan ritmin içindedir. Efsane ve ayinin iki yönlü gerçekliği, her ikisini de kavrayan ritimde yatar. Bir kere daha açıkça ortaya çıkar ki, ritim soyut ve boş bir ölçü değildir ve belirli bir içerikten kopartılmaz. Bu, sözel ritim için de böyledir: Cümle veya "şiirsel buluş" ritmin önüne geçemez ne de onu izler. Her ikisi de bir ve aynıdır. Cümle ve onun mümkün olan anlamı zaten dizenin içinde gizlidir. Şiddetli ve hafif, dans eden ve ağır başlı, şen-şakrak ve hüzünlü ölçülerin olması da bu yüzdendir.

Ritim ölçü değil, dünyanın görüntüsüdür. Takvimler, ahlâk, siyaset, teknoloji, sanat, felsefe, kısacası kültür dediğimiz herşey ritmin içinden çıkarlar. Ritim bütün yaratışların kaynağıdır. İkili veya üçlü ritimler, dairesel ritimler, hepsi kurumları, inançları ve felsefeleri beslerler. Tarihin kendisi bir ritimdir ve hatta bütün uygarlıkları başlangıçtaki ritimlerin gelişmelerine indirgeyebiliriz. Geçmiş zamanlarda yaşamış olan Çinli, evreni iki ritmin hareketli bileşimi olarak gör-

müştü (duymuştu demek daha doğru olur): Önce Yin, ardından Yang; yani Tao. Yin ve Yang, (en azından sözcüğün Batıda geçerli anlamıyla) bir düşünce, bir ses veya bir nota değil, Granet'in de söylediği gibi, evrenin somut bir görüntüsünü oluşturan işaretler ve imgelerdir. Gerçekliğin yaratıcı dinamiği ile dolup taşan Yin ve Yang birbirlerini izlerler ve bu değişim bütünlüğü oluşturur. Bu bütünlük içinde hiçbir şey zorlanıp yerinden kopartılamaz, her parça sahip olduğu özelliklerini kaybetmeden canlı ve yerli yerindedir. Yin kıştır; kadınların, evlerin ve gölgelerin mevsimi. Simgesi kaplandır; kapalı ve karanlığın içine gizlenmiş olgunluk. Yang ışıktır; ziraat, av, temiz hava, insanların zamanı ve açıklık. Sıcak ve soğuk, ışık ve karanlık, "bolluk zamanı ve tükeniş zamanı, dişi ve erkek zaman -ejderha ve yılan- yani hayatın kendisi." Evren, karşıt, değişen ve tamamlayan ritimlerin ikili sistemidir. Çiçeklerin, imparatorlukların, mahsulün ve kurumların gelişmelerini yöneten ritimdir, ahlâk ve inceliğin de. Prenslerin bazan sapkınlığı bazan da iffeti kozmik düzeni değiştirir. İyi yönetim ve incelik de aşk ve mevsimlerin değişmesi gibi birer ritmik biçimdir. Kosmosun meşruluğunu kucaklayan ritim, evrenin kesin görünüşüdür. Yi Yin-Yi Yang: "Önce Yin sonra Yang: Yani Tao" (2)

Evreni ritimlerin birleşmeleri, ayrılmaları ve sonra tekrar birleşmeleri olarak görenler sadece Çinliler değildir. Bütün insanların kosmosa ilişkin düşünceleri özgün bir ritimle başlar. Bütün kültürlerin yüreğinde, dinsel, estetik veya felsefi olarak açıklanmazdan önce hayata karşı ritim olarak ortaya çıkmış olan temel bir tutum vardır. Çin'deki Yin ve Yang, Azteklerdeki dörtlü, Yahudilerdeki ikili ritim. Antik Yunan'da karşıt güçlerin mücadelesi ve birleşimi olarak anlaşılan kosmos.

Yaşadığımız dünyanın kültürü üçlü ritimlerden oluşur. Mantık ve dinden siyaset ve tıbba kadar her şey iç içe geçip bir bütün oluşturan ritimler olarak ortaya çıkar: Ana-baba, çocuk; tez, antitez, sentez; komedi, dram, trajedi; cehennem, mahşer, cennet; dolaşım, kas ve sinir sistemleri; hatırlama, irade ve anlama; hayvansal, bitkisel ve mineral; aristokrasi, monarşi ve demokrasi... Ritmin, ilkel sosyal kurumların ve üretim sistemlerinin ya da diğer "şeylerin" ifade biçimi olup olmadığı veya tersine, bu sosyal yapıların insanın gerçekliğe karşı takındığı bu ilk ve kendiliğinden tavrın sonucu olup olmadığının tartışılacağı yer burası değil. Olsa olsa tarihin temel sorusu olabilecek bu soru, insanın kendi varoluşu hakkındaki soru kadar ürpertici bir sorudur. Çünkü öyle görünüyor ki, varoluş herhangi bir destekten veya temelden yoksun ve varoluşumuz havaya fırlatılmış veya buharlaşmışcasına kendi sonsuzluğunun üzerinde durmakta. Bu soruya bir yanıt bulamasak da, en azından, ritmin bizim koşullarımızdan ayrılamayacağını söyleyebiliriz. Şunu söylemek istiyorum: Ritim, bizim insan olmamıza neden olan asıl gerçeğin en basit en eski ve en sürekli bildirisidir: Geçici ve ölümlü olduğumuz gerçeğin ve her zaman "bir şeye" doğru, "diğerine" doğru: Yani ölüme yani Tanrı'ya, yani sevgiliye ve hemcinslerimize doğru sürüklendiğimiz gerçeği.

Bütün insan ifadelerinde her zaman var olan ritmik biçimler, ritim üzerine bir felsefe kurma arzusunu kışkırtırlar. Ancak her toplumun bir ritmi vardır. Daha doğrusu her ritim dünyaya karşı kesin ve kendine özgü bir tavır, bir anlam ve bir imgedir. Ritmi saf ölçülere indirgemek nasıl olanaksızsa onları ayırıp akılcı şemalara çevirmek de öylesine olanaksızdır. Yani kimi filozofların sözünü ettiği evrensel ritim bir so-

yutlamadır ve asıl ritimle, yaratıcı imgelerle, şiirle ve yapıtlarla hiçbir ilişkisi yoktur. İmge ve anlam olarak ritim insanın tekrarlanamaz yaşamı, faniliğin en somut şeklidir. Dante'nin anladığı ritim, yıldızları ve ruhları harekete geçiren aşktır; Lao-Tse ve Chaung-Tzu, görece karşıtlıklardan oluşan başka bir ritim duyarlar. Heraclitus'un duyduğu ritim savaştır. Bütün bu ritimleri, içinde taşıdıkları acıları buharlaştırıp yok etmeden, bir arada toplamak olanaksızdır. Ritim felsefe değil, dünyanın görüntüsüdür, yani filozofların dayandığı şey.

Her toplumda iki ayrı takvim vardır. Birisi günlük hayatı, dünyevi işleri düzenler diğeri ise kutsal dönemleri, ayinleri ve bayramları. Birincisi zamanın aynı cinsten ve birbirlerini takip eden saatlere, günlere, aylara ve yıllara bölünmesidir. Ölçmek için nasıl bir yöntem kullanırsak kullanalım, zaman aynı cinsten parçaların sayısal olarak birbirlerini izlemesidir. Kutsal takvimde ise, tersine bu süreklilik bozulur. Efsanevi tarih, ancak olayı yeniden üretecek koşullar dizisinin bir araya gelmesiyle gerçekleşebilir. Kutsal tarih dünyevi tarihin tersine, bir ölçü değil, belirli yerlerde ortaya çıkan ve doğaüstü güçlerle yüklü yaşayan bir gerçekliktir. Zamanın dünyevi olarak temsilinde 1 Ocak zorunlu olarak 31 Aralığı izler. Dinsel takvimde ise yeni zaman pekâlâ eski zamanı takip etmeyebilir. "Zamanın sonunun" dehşetli duygusunu bütün kültürler hissetmişlerdir. Ayinlerdeki "giriş ve çıkış törenlerinin" varlık nedeni de bu duygudur. Azteklerde her yılın, özellikle de 52 yıllık dönemin sonunda yapılan ayinlerin tek amacı yeni zamanın gelişini hızlandırmaktı. O ana kadar gölgelerin içine gömülmüş olan geniş Meksika Vadisi, Yıldız Tepesindeki ilk şenlik ateşi yakılır yakılmaz ışıklar içinde parlamaya başlar. Bir daha yaşanır efsane. Zaman, ki içi boş bir

dizi değil yaşamsal yaratıcılıkla doludur, bir kere daha canlanmıştır. Hayat o ana kadar devam edebilir. Bunun çok güzel bir plastik örneği Meksika Antropoloji Müzesi'nde küçük bir taş anıt olarak durur: Zamanın Cenaze Töreni. Yeni zaman, geçmiş zamanı simgeleyen kuru kafalarla çevrilidir ve onların kalıntılarının içinden fışkıracaktır. Bu engellenemez bir yeniden doğuştur. Kral Arthur döneminin kimi efsaneleri ise ölüme ve uzaklara gidişe karşı inatçı bir direnişin izlerini taşır: Kısırlıktır geçerli olan, topraklar kavrulmuştur, kadınlar doğurmazlar ve yaşlılardır yöneticiler. Hemen hemen her zaman genç bir kahramanın araya girmesiyle gelişen "başlama ayinleri" geçmiş zamanın yerini bir sonraki yeni zamana bırakmasını sağlar.

Efsanevi zaman bir diğerini izleyen saf bir zincir değilse ne zaman ortaya çıkar? Bu sorunun cevabını hikâyeler verir: "Evvel zaman içinde bir kral varmış.." "Efsane kesin bir tarihte değil zamanla mekânın birbirlerine karıştığı "evvel zaman içinde" ortaya çıkar. Efsane, aynı zamanda gelecek olan bir geçmiştir. Efsanenin ortaya çıktığı geçici zaman, insanın yeri doldurulamaz ve bütünüyle bitmiş bir dünü değil, sonsuz olanaklarla yüklü ve her an şimdiye dönüşmeye hazır geçmişidir. Efsane en eski zamanda oluşur. Dahası, bu zaman yeniden yaşatılabilir en eski zamandır. Kutsal takvim ritimlerle yüklüdür, çünkü en eski ve asıl zamandır. Efsane, şimdi gerçekleştirilebilecek bir gelecek ve geçmiştir. Günlük hayatımızda kavradığımız şekliyle zaman, geleceğe doğru akan ve kaçınılmaz olarak geçmişte oluşan şimdiki andır. Efsane düzen bu tanımı alt-üst eder: Geçmiş, şimdiki anda oluşan gelecektir. Dünyevi takvimler bütün zamanlara, yani geçmişe ve geleceğe, şimdiki anda ulaşabilmenin yollarını tıkarlar. Efsa-

ne ise geçmişle geleceği aynı çatı altında birleştiren bir şimdiki anı gösterir bize. Yani efsane, insan hayatını bütünüyle kavrar: Ritim yoluyla en eski ve asıl zamana, yani gelecek ve şimdiki anda yeniden yaratılmaya hazır geçmişe güncellik kazandırır. Günlük hayatımızda anladığımız zaman kavramından ne kadar farklı. "İyi ya da kötü geçen" zamandan söz etsek ve her 31 Aralıkta eski yılı uğurlayıp yeni yılın gelişini kutlasak da, günlük hayatımızda zamanın dakik kullanımına inatla bağlıyızdır. Bize eski zaman kavramından miras kalmış olan bu tutumların hiç birisi her an saate baş vurmamızı ve hergün bir takvim yaprağını yırtıp atmamızı engellemiyor. "İyi geçen" zamanımız da birbirini takip eden dizinin bir parçası. Şimdi, daha iyi olduğu söylenen geçmişi özleyebiliriz ama biliriz ki, geçmiş zaman hiç geri gelmeyecektir. Bütün zamanların öldüğü gibi "iyi geçen" zaman da ölür. Fakat efsanevi zaman ölmez: Tekrarlanır ve yeniden yaratılır. Öyleyse efsanevi zamanı bütün öbür zamanlardan ayıran şey, onun ilk ve en eski zaman oluşudur. Her an bugüne dönüşebilecek, yeniden hayat bulmaya ve tekrarlanmaya hazır bir geçmiş: Bir görünüp bir kaybolan bir gerçekliktir efsane.

Ritmin ne olduğu şimdi daha anlaşılır bir hale gelir: Ritmik tekrarlamalar efsaneyi geri getirir. Hubert ve Massus, bu konudaki klasikleşmiş yapıtlarında ritmin süreklilik göstermeyen özelliğini incelemişler ve kaynağının ritmik büyüde yattığını bulmuşlardır: "Zamanın efsanedeki yansıması özünde ritmiktir. Din ve büyü için takvimlerin amacı zamanı ölçmek değil onu ritimlendirmektir." (3) Bunun, zamanı ritimlendirmek olmadığı açıktır- yazarların pozitivist saplantısı-, söz konusu olan asıl zamana geri dönüştür. Daha doğrusu, en eski zamanın yeniden yaratılması. Her efsane şiir değildir

fakat her şiir bir efsanedir. Efsanelerde olduğu gibi, şiirde gündelik zaman dönüşüme uğrar: Bir örnek ve boş bir ölçü olmaktan çıkıp ritme dönüşür. Trajedi, epik, şarkı ve şiir bir anı, bir hareketi tekrarlayarak bir bakıma ilk ve en eski olanı yeniden yaratma eğilimi taşır. Şiirin zamanı saatin zamanından farklıdır. "Olan oldu", der insanlar. Şair içinse olmuş olan, tekrar olacak ve yeniden yaşanacak olan şeydir. Yarıat, yarı insan Chiron, Faust'a: "Zaman şairi sınırlandıramaz" der. Ve Faust yanıtlar: "Achilles, Helen'i zamanın dışında buldu". Zamanın dışında mı? Daha doğrusu asıl zamanda. Tarihi ve güncel bir teması olmayan romanlarda bile hikâyenin zamanı süreklilikten ayrılır. Romanın geçmişi ve şimdiki anı tarihin ve gazete küpürlerinin zamanı değildir. Olmuş olan değil doğmakta olandır. Yeniden doğup hayat bulan geçmiş. Bu yeniden doğuş iki şekilde gerçekleşir: Şiirsel yaratış anı ve okuyucunun şairin imgelerinin çekmekte olduğu acıları dindirdiği ve geri gelen geçmişi kucakladığı an. Şiir, bir dudak, onun ritmik ifadelerini tekrarlar tekrarlamaz şimdiki ana dönüşen ilk ve en eski zamandır. Bu ritmik ifadeler dizelerdir ve dizeler zamanı yeniden yaratırlar.

Şiirin kaynağıyla ilgili bir konuşmasında Aristo şöyle söyler: "Sonuçta şiirin kaynağı, her ikisi de doğal olan iki özel nedene dayanır; ilki, çocuklukta başlayan taklite dayalı yeniden üretme isteği ki, bu onu hayvanlardan ayırır, insan öğrenmenin ilk adımını taklit ederek atar. İkincisi de taklit etmekten duyduğu haz."(4) Daha sonra, taklite dayalı yeniden üretmenin asıl hedefinin benzerlikler ve karşılaştırmalar yoluyla kavrama olduğunu ekler. Şiirin en temel aracı benzeşimdir, çünkü imgeler şaire bunun ötekine benzer olduğunu söyleme olanağını verir. Aristo'nun şiir düşüncesi

yaygın bir şekilde eleştirildi. Ancak ilk elde düşünüldüğünün tersine düşüncelerinde yetersiz bulunan taklide dayalı yeniden üretmeden çok onun doğayla ilgili yaklaşımıdır.

Garcia Bacca'nın, Poetika'nın önsözünde yazdığı gibi, "taklit etmek bir şeyin aslının aynısını yaratmak anlamına gelmez... O şeyi şimdiki ana getirmek için gösterilen çabaların bütünüdür." Böyle bir çabanın sonucu, "bir şeyi kopye etmek değil, bir sonat ve bir senfoni gibi şimdiye kadar hiç görülmemiş, hiç duyulmamış özgün bir nesne olacaktır." Fakat şair bu daha önce hiç duyulmamış ve görülmemiş şeyleri nerden alır? Şairin modeli bütün Yunanlılara esin kaynağı ve örnek olmuş olan doğadır. Yunan sanatı Zola'nın sanatından ve disiplininden daha çok doğacıdır. Bizi (Antik) Yunan'dan ayıran şeylerden birisi de doğa hakkındaki düşüncelerimizdir. Biz doğanın neye benzediğini ve eğer varsa, şeklinin nasıl olduğunu bilmiyoruz. Bizim için doğa canlı bir şekil olan organik bir varlık olmaktan çıktı. Artık bir nesne bile değil çünkü nesne kavramının kendisi daha önceki tutarlılığını yitirdi. Neden duygusu bir kenara itildiğinde, dört nedene dayalı doğa düşüncesi de aynı yazgıyı paylaşmaz mı? Yüzyıllar var ki, insan doğallığını kaybetti. Bazıları insanı bir etki ve tepkiler yumağı, yani gelişmiş bir hayvan olarak kabul etti, ötekiler de bu hayvanı belirli uyarıcılara karşı önceden tahmin edilebilen ve bir makinanınkini andıran yanıtlar dizisine dönüştürdü: Sibernetik düşüncesinde insan bir makina gibi davranır. Diğer uçta ise, bizi değişimden başka hiçbir sürekliliği olmayan tarihsel yaratıklar olarak görenler var. Hepsi bu kadar değil. Tarih ve doğa Yunan düşüncesinde olduğunun tersine, birbirleriyle baştan sona karşıt iki kavrama dönüştü. Eğer insan bir makina veya

hayvansa, biyoloji ve fiziğin alt kolları olmanın dışında nasıl olup da politik bir varlık olabilir? Ve bunun tersi: Eğer insan tarihselse doğal ve mekanik olamaz. O halde Garcia Bacca'nın da haklı olarak altını çizdiği gibi tuhaf ve geçersiz kabul ettiğimiz Aristo'nun şiirsel düşüncesi değil ontolojisidir. Doğa artık bize modellik edemez, çünkü bu kavram bütün anlamını kaybetmiştir.

Aristo'nun benzeşim düşüncesi de aynı şekilde tatmin edici değildir. Aristo'ya göre şiir tarihle felsefenin ortasında yer alır. Tarih olayları yönetir, felsefe de zorunluklar dünyasını. Şiir, bu iki ucun ortasında "isteğe bağlı olarak" kendisini gösterir. "Şairin görevi", der Garcia Bacca, "olup biteni olduğu gibi değil, olmasını arzuladığımız gibi göstermektir." Şiirin ülkesi "keşke"lerdir.

Şair bir "arzular insanıdır". Evet şiir gerçekten arzudur. Ancak bu arzu mümkün olanın veya olabilirin sınırları içinde söylenmez. İmge "olmayabilirin" değil, olanaksızın arzu edilmesidir: Şiir de gerçekliğe susayış. Arzu her zaman uzaklıkları yok etmek ister. İmge, arzunun insanla gerçeklik arasına uzattığı köprüdür. "Keşke"nin dünyası benzerliklerin karşılaştırılmasıyla oluşan imgelerin dünyasıdır ve en temel aracı "gibi" sözcüğüdür: Bu, şunun gibidir. Fakat imgeyi bastıran bir başka benzeşim vardır ve "bu şudur" der. Arzu onun içinde herekete geçer: O karşılaştırıp benzerlikler göstermez, bize indirgenemez görünen nesnelerin nihai kimliklerini gösterir, dahası bu kimliklerin oluşmasına neden olur.

O zaman, Aristo'nun düşüncelerini hangi anlamda doğru buluruz? Şu anlamda ki; şairin ilk ve eskiyi, sözcüğün en eski kabulü ile, efsaneleri yeniden yarattığı gerçeği kabul edildiğinde şiir taklide dayalı bir yeniden üretmedir. Lirik şiir

bile, deneyimini yeniden yaratırken aynı zamanda gelecek olan geçmişi davet eder. Çocuklar, ilkel insanlar, kısacası en derinlerde yatan doğal eğilimlerin akışını özgür bırakan bütün insanlar gibi şairin de taklitçiliği meslek edinmiş olduğunu kabul etmek hiç de çelişkili bir durum değildir. Bu taklit özgün yaratıştır: Bütün insanların doğasında ve bütün zamanların yüreğinde var olan şeylerin çağrısı, dirilişi ve yeniden yaratılması, zamanın kendisiyle ve bizlerle tek vücut olması, herkese ait olan ve aynı zamanda da biricik olan. Şiirsel ritim hem gelecek hem de şimdiki an olan geçmişin, yani kendimizin güncelleştirilmesidir. Şiirsel ifade yaşayan ve somut zamandır: Kendisini durmadan yeniden yaratan ritim ve asıl zaman. Sürekli yeniden doğuş ve yeniden ölüş ve sonra tekrar doğuş. Düzyazıda anlam yoluyla ulaşılan bütünlük şiirde ritimle kazanılır. Şiirsel uyum, öyleyse, düzyazıdakinden farklı olmalıdır. Ritmik ifade, böylece bizi anlamın incelenmesi noktasına getirir. Ancak şiirsel ifadenin anlamlı bütünlüğüne nasıl ulaşıldığını incelemeden önce dize ve düzyazı arasındaki ilişkilere daha yakından bakmak gerekir.

4. DİZE VE DÜZYAZI

Ritim sadece dilin en eski ve kalıcı unsuru olmakla kalmaz, aynı zamanda konuşmadan da önce gelir. Bir anlamda dilin ritimden kaynaklandığı ya da en azından, ritmin dilin sınırlarını çizdiği söylenebilir. Öyleyse en soyut ve öğretici düzyazı biçimlerine kadar bütün sözel ifadeler ritimdir. Düzyazıyı şiirden ayıran nedir o halde? Şudur: Her sözel ifadede ritim verili bir kendiliğindenliktir, fakat bütünüyle yalnızca şiirde kendisini gösterir. Ritimsiz şiir olamaz; tek başına ritim de düzyazı değildir. Düzyazıda zorunlu olmayan ritim, şiir için gerekli bir koşuldur. Nedenselliğin saldırısı sözcükleri ritimden ayırır. Akılcılığın bu saldırısı düzyazının, söylem yasaları tarafından değil, sözcüklerin itiş ve çekişlerinin yasaları tarafından yönetilen konuşma denizine düşmesini önler. Ancak bu ayrılık nihai değildir, aksi takdirde dil yok olurdu, onunla birlikte de düşünce. Dil ritim olmak ister. Sözcükler yer çekiminin gizli yasalarına boyun eğercesine kendiliklerinden şiirselliğe geri dönerler. Bütün düzyazıların yüreğinde, söylemin baskısıyla biraz zayıflamış da olsa, görünmez bir ritmik akış dolaşır. Ve düşünce de, sonuçta dil oldu-

ğundan, dilin çektiği acıları çeker. Düşünceyi özgür bırakmanın yolu ritme geri dönmektir: Orda sorular uzlaşmaya, mantıksal karşılaştırmalar benzeşimlere ve entellektüel yürüyüş de imgeler ırmağının coşkun akışına dönüşür. Ancak düzyazı yazarı bütünlük ve kavramsal açıklık arar ve bu yüzden de kendisini kavramlar olarak değil imgeler olarak gösteren ritmik akışa karşı çıkar. Düzyazı gecikmiş bir biçimdir ve düşünceye ve dilin doğal eğilimlerine duyulan güvensizlikten doğmuştur. Şiir bütün dönemlere aittir: İnsanın en doğal ifade biçimidir. Düzyazı yazarına sahip olmayan birkaç halk olsa da şaire sahip olmayan halk yoktur. Öyleyse denilebilir ki, düzyazı toplumlarda her zaman var olmuş bir ifade biçimi değildir, fakat şarkı, efsane ve diğer şiirsel ifade biçimleri olmadan toplumların varlıkları kavranamaz. Şiir ne gelişme tanır ne de evrim: Onun başlangıcı ve sonu, dilin başlangıcı ve sonuyla iç içedir. Asıl olarak eleştiri ve çözümleme aracı olan düzyazı geç olgunlaşır ve konuşmaya yönelik uzun çabalardan sonra oluşturulabilir. Burada gelişmişlik düzeyi düşüncenin sözcükler üzerindeki kontroluna ve yoğunluğuna bağlıdır. Düzyazı dilin doğal eğilimlerine karşı verdiği savaşla büyür ve en gelişmiş biçimi, içindeki ritmin ve kesintisiz gidiş gelişlerin yerlerini düşüncenin gelişmesine bıraktığı söylem ve anlatımdır.

Şiir kendisini kapalı bir düzende gösterirken, düzyazı açık ve doğrusal bir şekilde gelişir. Valéry düzyazıyı yürüyüşe, şiiri de dansa benzetir. Açıklama ve söylem, tarih ve tasvir olarak düzyazı, bir tören yürüyüşüdür: Düşünceler ve olaylar hakkındaki gerçek teoriler. Düzyazıyı simgeleyen geometrik işaret çizgidir: Düz, köşeli, kıvrılan veya zig-zaglı fakat her zaman önceden açıkca belirlenmiş bir hedefe doğru

ilerleyiş. Düzyazının en eski şeklinin anlatım ve söylem, hikâye ve tarih olmasının nedeni budur. Şiir ise, bunun tersine, bir dâireye veya bir küreye benzer: İçine kapalı, sonun aynı zamanda geri dönen başlangıç olduğu, tekrarlanan ve yeniden yaratılan ve kendi kendisine yeten bir evren. Ve bu bitmek tükenmek bilmeyen tekrarlar ve yeniden yaratmalar da ritimden başka bir şey değildir: Kıyıya vurup geri çekilen dalgalar, yükseliş ve düşüş. Yazarın kendisini dilin akışından çektiği her zaman düzyazının bu doğal olmayan yanı kendisini gösterir, fakat bir şair veya müzisyen olarak kendisine döner dönmez, dilin baştan çıkarıcılığının kollarına bırakır kendisini, akılcı düşüncenin sınırlarını zorlar ve şiirsel çağrıların yankılanmakta olduğu dünyaya sızar. Bir çok çağdaş romanın başına gelmiş olan da budur. Aynı şey, Murasaki'nin *Genji Masalları* ve *Kırmızı Odanın Düşü* isimli ünlü Çin romanı gibi kimi doğu romanları içinde söylenebilir. Bunların birincisi Proust'u, yani düzyazı ile ritim, kavramla imge arasında durmadan gidip gelerek romanın gizli ve belirsiz anlamını hiç kimsenin yapamadığı kadar uzaklara taşımış olan yazarı anımsatır, ikincisi de dünyanın alışılagelmiş anlamını terketmeden hiç bir şekilde roman olarak düşünülemeyecek uçsuz bucaksız bir benzetişler evrenidir. Gerçekte, bizim roman olarak adlandırdığımız biçime en yakın doğulu yapıtlar, ahlâki derslerle biten hikâyeler, pornografi ve Chin P'ing Mei'in yazıları arasındaki kitaplardır.

Şiirin çekirdeğinin ritim olduğunu söylemek şiirin bir ölçüler yumağı olduğunu söylemek anlamına gelmez. Şiirsellikle yüklü düzyazıların ve eksiksizce şiir şekline sokulmuş ancak yine de şiirsel olmayan yapıtların varlığı bu yargıyı çürütür. Ölçü ve ritim aynı şeyler değildir. Eski söz ustaları rit-

min ölçünün babası olduğunu söylerler. Ölçü içi boşalmış durgun bir biçime, sadece ezgisel bir kabuğa dönüştüğünde ritim yeni ölçüler yaratmaya devam eder. Ritim ifadeden ayrılamaz: Ne birbirleriyle ilişkisiz sözcüklerden ne hecelerden ne de duruşlardan oluşur: Ritim imge ve anlamdır. Ritim, imge ve anlam sıkı sıkıya ve ayrılmaz bir biçimde kendiliklerinden şiirsel ifadenin düzeni içinde mevcutturlar. Vezin ise imgeden bağımsız soyut bir hesaplamadır.. Her dizenin yeteri kadar hece ve vurgudan oluşması dize ölçüsü için tek gerekliliktir. İstenilen her şey bir matematik formülü, bir yemek tarifi, Troya savaşları, her şey onbir heceli kalıplarla ve birbirleri ile ilişkisiz sözcüklerden bile vazgeçebilir insan: Bir dizi hece veya birkaç harf yeterlidir. Bunların içindeki ölçü anlamın kendisinden ayrıdır. Oysa ritim tek başına asla verilemez: O ölçü değil niteliksel ve somut içeriktir. Her sözel ritim bir imgedir ve içinde şimdi ya da daha sonra ortaya çıkacak olan eksiksiz bir şiirsel ifade taşır.

Dizenin ölçüsü ritmin içinden doğar ve ona geri döner. Her ikisinin arasındaki sınırlar başlangıçta kesin değildir. Derken ölçü sabit kalıplar içinde belirginleşir. Anlık bir görkem fakat aynı zamanda da bir felaketttir bu durum. Dilin bitmez tükenmez akışından kopan dize ezgisel bir ölçüye dönüşür. Bu hareketsizliği bir başka uyumsuz an izler, ardından bu uyumsuzluk ağır basar ve şiirin yüreğinde bir savaş patlar: Bastırılan imgeler ya da imgelerin zincirlerini kırarak başka ritimler içinde yeniden yaratılmak üzere konuşmanın dünyasına geri dönüşü. Dizenin ölçüleri dilden uzaklaşmaya çalışan kalıplardır, ritim ise anlatım dilinden asla ayrılamaz çünkü anlatım dilinin kendisidir. Dize ölçüleri birer yöntemdir; ritim somut geçicilik. Garcilaso'nun onbir heceli yapıtları,

Quevedo veya Góngora'nınkilere benzemez. Onlarda dize ölçüleri aynıdır fakat ritimler farklı. İspanyol dilindeki bu özellik her ölçüde var olan ilk vurgulanan heceden sonra ve son vurgulanan heceden önce gelen ritmik dönüşümden kaynaklanır. Ritmik dönüşüm dizenin aslıdır ve burada önemli olan hecelerin düzenliliği değil, dizedeki vurgulamalarla duruşların birleşimidir. Her dönüşüm aynı zamanda güçlü vurgular ve duruşları kapsayan en az iki bölümden oluşur. *Metrica española* adlı kitabında Tómas Navarro, "biçimsel olarak dizeyi oluşturan, ölçü ve dilbilgisi elemanlarının dönüşümüdür ve bu dönüşüm temelde ritmiktir, dizenin hareketinin hızlı veya yavaş oluşu, ağır başlı ve hafif oluşu, rahat veya sıkıntılı oluşu dizenin birleşimine ve boyutlarına bağlıdır" der. Ritim ölçüye hayat verir, ona kimliğini kazandırır. (1)

Ritim ve dizenin ölçüsü arasındaki ayırım, birçok gerçek şiirsel yapıtın şiir olarak adlandırılmasını engeller. *Maldoror'un Şarkıları, Alice Harikalar Ülkesinde ve El Jardin de Senderos que se bifurcan* birer şiirdir. Onlarda düzyazı kendisini reddeder; ifadeler birbirlerini izlerken hikâyenin kurgusuna veya kavramsal sıralamalara boyun eğmezler, tersine onlarla imgelerin ve ritmin yasaları yönetir. Onlarda imgelerin, vurgulamaların ve duruşların coşkun akışı, yani şiirin belirsizliğinin işaretleri vardır. Çağdaş şiirdeki serbest dizeler için de aynı şey söylenmelidir: Ölçünün özellikleri yerlerini ritmik bütünlüğe bırakır. Ezgisel özellikler-Fransız çağdaş şiirinde olduğu gibi-yerlerini genellikle görsel özelliklere bırakmış olsalar da ritim yerli yerinde durur: Tekrarlanan sesler, duruşlar, sözcük oyunları, çarpışan sesler, sözle akış. Serbest dize ritmik bir bütündür. D.H. Lawrence, serbest dizelerde bütünlüğü oluşturan şeyin dışsal ölçüler değil imgeler olduğunu

söyleyerek Walt Whitman'ın güçlü bir yüreğin atışlarını anımsatan şiirinden dizeler okur bize. Serbest dize bir bütündür ve hemen hemen her zaman bir bütün olarak ağızdan çıkar. Modern imgeler eski dize ölçülerine dönüşüyor: Ölçünün doğal ifade biçimi olduğu eski zamanlarda daha ortaya çıkmamış olan onbir ve ondört heceli geleneksel ölçü kalıplarına uymuyorlar. Garciloso, Herrera, Fray Luis veya onaltıncı ve onyedinci yüzyılın herhangi bir şairinin dizeleri kendi içinde tutarlı bir bütündür. Bu şiirsel biçimlerle dönemlerinin dilleri arasında artık ortadan kalkmış olan bir ilişki vardır. Aynı şey çağdaş şiirdeki serbest dizeler için de doğrudur: Her dize bir imgedir ve onu söylemek için durup soluklanmak gerekmez, bu nedenle de noktalama işaretleri genellikle gereksizdir: Şiir sözcüklerin ritmik akışıdır. Ancak yine de soluk alabilmemizi gittikçe zorlaştıran zihinsel ve görsel ön yargılar serbest dizelerin, Aleksandra şiirinde ve onbir heceli şiirde olduğu gibi, birer mekanik ölçü ve kalıba dönüşmesi tehlikesini yaratıyor. Bu tehlike özellikle çağdaş Fransız şiiri için geçerli.(2)

Dize ölçüleri tarihseldir fakat ritim dilin kendisiyle iç içedir. Ölçüdeki entellektüel ve soyut unsurlar onlardan çok daha saf olan ritmik unsurlardan kolaylıkla ayırdedilebilir. Modern dillerde dizenin ölçüsü, güçlü vurgular ve duruşlarla kesilen belirli sayıda heceden oluşur. Vurgular ve duruşlar ölçünün en eski ve en saf ritmik bölümünü oluştururlar: Onlar, tam-tam seslerine, dinsel törenlere ve dans eden bir bütüne dönüşür. Hece ölçüsü dilde soyutlamaya, zorlamaya ve öndüşünceye yolaçarlar. Dil, sadece doğrusal bir süreklilik olarak mekaniktir. Vurgu, duruş, tekrarlanan sesler, çarpışan veya beklenmedik bir şekilde bir araya gelen sesler ise ölçünün en somut ve sürekli bölümünü oluşturur. Dil düzyazıyla

şiir arasında gider gelir. Bazan ritim ağır basar, bazan da dil, ritmik ve imgesel değerlerin yitirilişi pahasına çözümsel güçlerin yükselişine bırakır kendisini. Dilin doğallığıyla soyut düşüncenin zorlayıcılığı arasındaki mücadele, modern batı dillerindeki ölçünün ikili yapısı olarak açıklanır: Bir yandan hecelerin dizeleştirilmesi ve sabit ölçü diğer yandan da vurguların ve duruşların özgürce oynayışı. Latin dilleri ve Germanik diller. Bizde ritim, sabit ölçülere dönüştürülme eğilimi taşır. Bu saplantı çok şaşırtıcı görülmemeli çünkü kökleri Roma'ya kadar uzanmakta. Heceli dizelere verilen bu önem, dilbilgisi ve söylem emperyalizmini ortaya çıkartır. Hece ölçüsünün ağır baskısı aynı zamanda, bizim dillerimizdeki modern şiirsel yaratışın niçin heceli dizelere karşı bir başkaldırı olarak ortaya çıktığını da açıklar. Başkaldırı, cılız haliyle ölçüyü içinden atamaz fakat imgenin görsel değerini öne çıkartır veya ölçüyü değiştirip tahrip eden unsurların ağırlık kazanmasına neden olur: Günlük ifadeler, hümor, iki dizede oluşan ifadeler, vurguların ve duruşların değişmesi. Öteki durumlarda başkaldırı şiirsel durumun kendiliğindenliğine ve yaygınlığına geri döner. En uç durumlarda ise başkaldırı, ölçüden sıyrılır ve kendisini dışa vurma yolu olarak düzyazıyı veya serbest dizeleri seçer. Ölçüden arınmış bu geleneksel uyakların davet ve çağrısının gücüyle şair asıl dili akarken gerilere döner ve en ilkel özü bulur: Ritim.

Fransız şiirinin Alman romantizmini alışındaki heyecan, heceli dizelere ve onun simgelediği her şeye karşı içgüdüsel bir başkaldırı olarak görülmelidir. Almanca, ingilizce gibi akılcı çözümlemelerin kurbanı olmamıştır. Alman dilindeki ritmik değerlerin ağırlığı, bu dildeki romantizm macerasını kolaylaştırmıştır. Romantizm, aydınlanma çağının akılcılığına

karşı benzeşim ilkelerinden oluşan bir insan ve doğa felsefesinin bayrağını taşımıştır. "Her şey", der Baudelaire *L'Art romantique*'de, "doğada ve ruhlar ülkesinde yaşayan her şey anlamlı, karşılıklı, bir diğeri ile ilişkili... her şey anlaşılmaz bir dille yazılmıştır... ve şair bu yazıları çözüp açıklayan bir çevirmendir sadece. "Ritmik dize ve benzeşime dayalı düşünce aynı madalyonun iki yüzüdür ve bu ikisinin arasındaki evrensel ilişkiyi ritim sayesinde kavrayabiliriz, daha doğrusu ritim bu ilişkinin elle tutulabilir bir sonucudur. Ritme geri dönüş, gerçekliğe bakışımızı değiştirir ve tersi: Benzeşim ilkelerini kabullenmek ritme geri dönüş demektir. Sabit ölçünün aldatıcılığına karşı ritme dayalı dizeleştirmenin gücünü kabul eden romantik şair imgelerin kavramlara ve benzeşimin de mantıksal düşünceye karşı zaferini haykırır.

Çağdaş Fransız ve İngiliz şiirinin gelişimi, sözel ritim ve şiirsel yaratış arasındaki ilişkinin bir örneğidir. Fransız dilinde güçlü vurgular yoktur ve onların yerini duruş ve bekleyişler alır. İngilizce ise vurgular üzerine kurulmuştur. İngilizcede şiir saf ritim olma eğilimi taşır: Dans ve şarkı, fransızca ise söylem: "Şiirsel kendinden geçiş". Fransızcada şiir dilin üzerine gitmektir, ingilizcede kendini akıntının kollarına bırakmak. Fransızca, modern dillerin en az şiirsel ve en az şaşırtıcı olanıdır, ingilizce ise süprizlerle dolup taşan tuhaf ifadelerle doludur. Bu yüzden şiirsel devrim her iki dilde de farklı anlamlar taşır.

İngilizcenin ritmik zenginliği, Elizabeth dönemi tiyatrosuna, "metafizik" ve romantik şiire damgasını vurmuştur. Bununla birlikte, yine de yer yer karşıt eğilimler, İngiliz şiirinin Latin geleneğine geri dönme arzusunun ağır bastığı dönemler görülür. Milton, Dryden ve Pope'un isimlerini hatırla-

mak yeterli. Bu isimler, geleneksel denilebilecek İngiliz şiirine bütünüyle karşı bir dizeleştirme sistemini çağrıştırır: Milton'un ingilizceden çok Latince kokan boşluklu dizeleri, Pope'un en sevdiği "beş vurgulu dizeler". Uyak, imgelem gücünü besler ve ritim sözel akışın önüne dikilen bentlerin arasından süzülüp gider. Yüzyılımızın ilk yarısı, bir önceki yüzyılın tersine bir "Latin" tepkisi olmuştur. Blake'den ilk Yeats'e kadar (ilk Yeats diyorum, çünkü Juan Ramón Jimenéz gibi Yeats de bir tek şair değildir) modern İngiliz şiirinin yenilenmesi aslında iki şaire ve bir romancıya dayanır: Ezra Pound, T.S. Eliot ve James Joyce. Yapıtları hiçbir şekilde benzerlik taşımasa da, onları birleştiren ortak bir nokta vardır: Avrupa mirasının yeniden kazanılması, bu geri alışın, her şeyin ötesinde Latin mirasının geri alınışı olduğunu söylemeye gerek yok: Pound'un İtalya ve Fransa üzerine şiirleri; Eliot'ın ağzından Baudelaire ve Dante. Joyce'da Grek-Latin ve orta-çağ, kendisini diğer şairlerden daha belirgin olarak hissettirir. Joyce'un, İsa'nın toplumunun asi çocuğu olması boşuna değildir. Avrupa gelenegine geri dönüş her üç sanatçıda da sözel devrimle başlar ve gelişir. Bunların en şiddetlisi, ingilizce olma özelliğini kaybetmeden aynı zamanda her hangi bir Avrupa dili yaratmış olan Joyce'un devrimidir. Eliot ve Pound önce Laforgue tarzında uyaklı serbest dizeler kullandılar, ikinci dönemlerinde sabit ölçü ve stanzalara, daha sonra da, Pound'un kendisinin söylediği gibi, Gautier'in örneklerine geri döndüler. Bütün bu değişiklikler, aslında bir başka şeye bağlıydı: "Şiirsel dil" ya da *fin de siecle* (yüzyılın sonu) şairlerinin edebi dilinin yerini günlük konuşma diline bırakması. Son tahlilde en az "terbiye edilmiş" şiir dili kadar yapmacık olan Juan Ramon Jimenez, Antonio Machado, García Lorca

veya Alberti'nin sitilize olmuş "popüler" dili değil, kentin dili. Geleneksel ezgiler değil, karşılıklı konuşma; yüzyılımızın dev yerleşim merkezlerinin dili. Bu dönüşümde Fransız etkisi açıktır. Fakat İngilizleri harekete geçiren güç, örnek aldıkları modelleri etkilemiş olan nedenler olmamıştır. İlk olarak Victor Hugo ve Baudelaire ile başlanmış olan sıradan ve şiirsel olmayan ifadelerin dizelerde boy göstermeleri, serbest dize ve düzyazı şiirin ortaya çıkışı, heceli dizeleri ve şiiri sadece uyaklardan oluşan bir söyleyiş olarak kabul eden anlayışa karşı çıkıştan kaynaklanır. Ölçüye ve çözümsel dile karşı, evrensel benzeşimin anahtarı olan ritme geri dönüş çabası. İngiliz dilinde reform farklı bir anlam taşır: Ritmin baştan çıkarıcı cazibesine teslim olmamak ve en şiddetli terkedişlerde bile kritik bilinci canlı tutmak. (3) Her iki dilin şairleri de "şiirsel" söyleyişin sahteliğinin yerine somut imgeyi koymak için uğraştılar. Bunu yaparken Fransız heceli dizenin *soyutluğuna*, İngiliz de ritmik şiirin *belirsizliğine* baş kaldırdı.

Çorak Ülke,* İngiliz ve yabancı eleştirmenlerin büyük bir çoğunluğunca devrimci bir şiir olarak değerlendirilir. Bununla birlikte bu şiirin önemi bütünüyle, ancak İngiliz dize geleneğinin ışığında anlaşılabilir. Şiirin teması yalnızca modern dünyanın ürperticiliği değil aynı zamanda, modeli Roma dönemi hristiyanlığı olan, evrensel bir düzen özlemidir. Bu yüzden şiir olarak ilk örneği bu dünyanın en eksiksiz ifadesi ve zirvesi olan *İlâhi Komedya*'dır.** Putperestliğin bolluk ve bereket ayinlerini, onlara bireysel kurtuluş anlamı yükleyerek dönüştürmüş olan hristiyanlık karşısında Eliot, hem parlak

(*) T.S. Eliot'ın ünlü şiir kitabı.
(**) Dante'nin ünlü yapıtı.

Rönesas kökeni hem de iğrenç ve hayaletimsi sonuçlarıyla birlikte modern toplumun gerçekliğine karşı çıkar. Böylelikle, şiirinindeki alıntılar- şiirin ruhsal kaynakları-ikiye ayrılabilir: Dante, Buda, Aziz Augustine ve Hinduizmden gelen etkilenme ve bireysel dünya ve kozmik esenlik anlamı taşıyan efsaneler. İkinci kısım da kendi arasında ikiye ayrılır: Birinci bölüm çağımızın doğuşunu, ikinci bölüm de şu anki durumunu gösterir. Bir yanda, Shakespeare, Spenser, Webster ve Marvell'den parçalarla birlikte modern dünyanın doğuşunun ilk ışıklarıyla diğer yanda da Baudelaire, Nerval, kent folkloru ve banliyölerin kendine özgü dili. Birincilerdeki canlılık ve parlaklık, ikincilerde ruhsuz bir hayat olarak görünür. Elizabeth ve Lord Robert'in atlas yelkenler ve muhteşem flamalarla süslenmiş gemileriyle Titan veya Veronese'nin tablolarında resmedilmesi yerini bir hafta sonu playboy tarafından sahip olunan tezgahtar kızın fotoğraflarına bırakır.

Bu ruhsal ikilik dilin kendisinde de bir ikiliğe neden olur. Eliot, şiirini iki akıma borçludur: Elizabeth dönemi ve sembolistler (özellikle de Laforgue). Bunların her ikisi de, Eliot'ın çağdaş dünyanın durumunu anlatmasına yardımcı olmuştur. Gerçekten de modern insan, konuşmaya Hamlet'in Prospero'nun, Morlowe ve Webster'in kahramanlarının ağzından başlamıştır, ancak insan-üstü bir yaratık olarak ve ta ki, Baudelaire kendisini düşen insan ve bölünmüş bir ruh olarak anlatmaya başlayana kadar. Baudelaire'i modern şair yapan şey hristiyan geleneğinden kopuşundan çok, bu kopuşun bilincidir. Modernlik bilinçtir ve bu bilincin belirsiz ikiliği: Reddetme ve nostalji, düzyazı ve (şiirsel) coşku. Eliot'ın dili bu mirası geri alır: Sözcük kırıntıları, küçük hakikat parçaları, modern metropollerin sefaletine ve kuraklığına karış-

mış olan İngiliz Rönesansının ihtişamı. Bozuk ritimler, yol boyunca ölü fareler ve ansızın ortaya çıkıveren yitik güzelleklerin ve asfalt yolların dünyası. Bu çökmüş insanların ülkesinde ritim tekrarlamalardır. Kartaca Savaşları aynı zamanda 1. Dünya Savaşıdır: Geçmiş ve şimdiki an, birlikte, çaresiz çiğneyip yutan bir ağıza doğru sürüklenirler: Tarih. Ardından o aynı olaylar ve aynı insanlar tekrar ortaya çıkarlar, alabildiğine bitkindirler, kimlikleri yoktur ve kurşunî suların üzerinde amaçsızca salınıp dururlar. Onların hepsi o'dur, o ise hiç kimse. Bu kaos, Dante'nin temsil ettiği evrensel esenlikle karşılaşır karşılaşmaz tekrar önem kazanır. Suçluluk bilinci de bir nostaljidir; sürgün bilinci. Fakat Dante'nin hiçbir şeyi kanıtlamasına gerek yoktur ve onun dünyası, meyvasını tutan bir sap gibi, ruhsal anlamı bıkıp usanmadan tutmaktadır: Sözcük ve anlam arasında hiçbir kopukluk yoktur. Eliot ise çare olarak alıntılara ve kolaja başvurmak zorundadır. Floransalı, yaşayan paylaşılan inançlara bağlanmıştır. C.Brooks'un işaret ettiği gibi, İngiliz şairin teması "bilinen fakat artık değer verilmeyen bir inanç sistemini yeniden canlandırmaktır." (4) Eliot'ın şiirinin hangi anlamda bir reform olduğu şimdi anlaşılabilir ve ayrıca onunla Milton ve Pope'un reformları arasında benzerlikler vardır. Bu bir yeniden düzenlemedir fakat İngiltere'nin Reformasyon döneminden beri sürekli olarak başkaldırdığı şeyin, Roma'nın yeniden düzenlenmesi.

Çorak Ülke ruhsal bir dirilik özlemidir ve şiirdeki imgeler ve ritimler benzeşim ilkelerini reddeder. Benzeşim ilkeleri yerlerini bilincin bütünlüğünü yıkıcı düşünce çağrışımlarına bırakmıştır. Eliot'ın en büyük başarısı bu yöntemi sistematik olarak kullanmış olmasındadır. Merkezi cennet, yeryüzü ve

cehennem arasındaki evrensel benzeşim ve çağrışım olan hristiyan değerlerinin ortadan kalkmasıyla insana düşünce ve imgelerin rastlantısal çağrışımlarından başka hiçbir şey kalmadı. Modern dünya anlamını yitirmiştir ve bu yönelim yokluğunun en dehşetli kanıtı düşüncelerin kozmik veya ruhsal bir ritim tarafından değil, sadece rastlantılar ve kendiliğinden çağrışımlar tarafından yönetilmesidir. Bu yıkıntıların ve parçaların oluşturduğu kaos, Roma kilisesinin değerleri tarafından düzenlenmiş olan Tanrısal (teolojik) evrenin antitezi olarak sunuluyor. Eliot'ın kahramanı modern insandır. Her şey onun yabancısıdır ve o kendisini hiçbir yerde tanıyamaz. O bütün benzeşimleri ve çağrışımları karnında taşıyan bir istisnadır. İnsan ağaç değildir, ne bir bitki ne de bir kuş. Yaratışın orta yerinde yapayalnızdır o. Ve bir insan bedenine dokunduğunda Novalis'in söylediği gibi, gökyüzüne dokunmaz, bir yankılar labirentinin içine dalar. Hiçbir şey bu şiirden daha az romantik ve daha az İngilizce olamaz. *Çorak Ülke*'nin ortağı *İlâhi Komedya,* yolunu açan da *Kötülük Çiçekleri*'dir. Baudelaire'in kitabının özgün isminin (Limbo) olduğunu ve *Çorak Ülke*'deki evrenin, yazarın kendi ifadesiyle, Cehennem değil, Mahşer Yeri (Purgatory) olduğunu eklemeye gerek var mı?

Pound, "İl miglior fabbro", Eliot'ın ustasıdır ve *Çorak Ülke*'nin her şeyi "eş-zamanlı" bir düzlemde toplamasını Pound'a borçludur. Aynı yöntemi Pound *Kantolar*'da kullanmıştır. Her iki şair de modern çağın krizinin karşısında gözlerini geçmişe çevirerek tarihi güncelleştirdiler: Bu dönem bütün dönemlerdir. Aslında Eliot İsa'ya geri dönerek onu yeniden kurmak ister; Pound ise geçmişi geleceğin başka bir biçimi olarak kullanır. Kendi dünyasının köklerini yitirmiş olduğu

için bulduğu her maceraya atılır. Eliot'ın tersine, Pound tutucu değil eylemcidir. Aslında Pound bir Kuzey Amerikalı olmaktan hiçbir zaman vazgeçmemiştir ve Whitman'ın meşru torunu, yani bir Ütopya çocuğudur. Bu yüzden değer ve gelecek onun için eş-anlamlıdır: Bu da, geleceğin bir değer olarak garanti altına alınması demektir. Az önce doğmuş her şeyin içinde bir değer vardır ve şimdiki anın ötesindeki bu şey körpe ışıkları ile hâlâ parıldamaktadır. Shih Ching ve Arnault'un şiirleri, yalnızca çok eski olduklarından, yepyenidirler, mezarlarından daha yeni çıkmışlardır ve birer bilinmezdir onlar. Pound için tarih düz bir-yürüyüştür, daire değil. Odysseus'la birlikte denize açılıyorsa eğer, bu Ithaca'ya geri dönmek için değil, ama tarihsel mekâna olan susuzluğundan dolayı, ileriye, en ileriye, geleceğe gitmek içindir. Pound'un bilgeliği bir fetih seferinden sonra şölen olur, Eliot'ınki ise tarihe anlam verecek bir ölçü arayışı: Harekete bir düzen kazandırmak. Pound'un alıntıları, mezarları soyan birinin küstahça edasıyla söylenir; Eliot batık bir geminin cesetleri arasında sürükleniyormuşcasına verir emirlerini. Pound'un yapıtı bizi belki de hiçbir yere götürmeyecek bir yolculuktur; Eliot'ınki atalarının toprağını arayış.

Pound büyük uygarlıklara, daha doğrusu en eski olarak gördüğü belirli anlara delicesine tutkundur. *Kantolar*, bu örnek dönemlerin, isimlerin ve yapılmış olan işlerin güncelleştirilmesi, modern tanımıyla "sunulmasıdır". Dünyamız yitik bir düzlemde salınır: Şiddet, aldatmaca, sahtekârlık ve pişmanlıklar içinde yaşarız, çünkü geçmişten kopmuşuzdur. Pound bize bir gelenek sunar: Confucius, Malatesta, Adams, Odysseus... Gerçek olan şudur ki, Pound birbirinden farklı yığınla gelenek önerir bize, çünkü kendisine ait bir geleneği yoktur.

Böylece Fransa'dan Çin'e uzanır, Sophocles'ten Frobenius'a atlar. Yapıt baştan sona hem kendisinin hem de ülkesinin yitirmiş olduğu geleneğin dramatik bir arayışıdır. Ancak bu gelenek, Birleşik Devletlerin gerçek geleneği, Whitman'da da dile geldiği gibi, geçmişte değildi; geleceğin kendisiydi: Yoldaşların özgür ülkesi, yeni demokratik Kudüs. Birleşik Devletler geçmişini değil, geleceğini yitirmiştir. Bu ulusun kurucularının büyük tarihsel plânı sermayenin tekeli, emperyalizm, eylem uğruna eylem sapkınlarının ve düşüncelerin nefreti tarafından yerle bir edilmiştir. Pound tarihe döner, kitapları ve büyük uygarlıkların temel taşlarını sorgular. Bu uçsuz bucaksız mezarlıkta yolunu kaybetmişse eğer, bunun nedeni bir önderinin olmamasıdır: Bir gelenek. Püritan düşüncenin mirası, Eliot'ın çok iyi gördüğü gibi, bir köprü olamaz: Çünkü zaten kendisi kırıktır bu köprünün: Batıya karşı çıkıştır bu köprü.

Yurdunun bu durumu karşısında Pound, kendisinin uzlaşmaz bir kişi olduğunun farkına varmadan, bir uzlaşma arar. Kantolar'ın kahramanı ne her zaman kendisini kontrol altında tutabilen temiz yürekli Ulysses, ne de uzlaşmanın sırlarına ermiş olan Kung usta değil, aynı anda hem bir estetikçi, hem de peygamber hem de soytarı olan küstah bir yaratıktır. Pound, bir maskenin arkasına gizlenmiş şair, romantik geleneğin eski kahramanın bir başka bedende geri gelişidir. Kantolar'dan önce gelen yapıtın Personae (Latince: Oyuncu maskesi) isminin arkasına gizlenmiş olması rastlantı değildir. İçinde yüzyılın en güzel şiirlerinin olduğu bu kitapta Pound, Ezra Pound olmaktan hiçbir zaman vazgeçmeksizin hem Bertrand ve Born, hem de Profertius ve Li Po'dur. Aynı kahraman sahte yüzlerini inanılmaz bir maharetle saklaya-

rak Kantolar'ın bulanık ve parlak, sisli ve berrak sayfalarının arasında gezinir. Bu yapıt dünyanın ve tarihin görünümü olarak merkezi bir ağırlığın eksikliğini taşır: Fakat kahramanın kendisi bir ağırlık merkezidir. Gerçek dışı bir sahnede geçse de kendisi gerçektir. Kantolar'daki tema kent veya ortak mutluluk değil, tutkuların, esaretin ve yalnızlık şiirinin ortaya çıkışının en eski tarihidir.'Bu, İngiliz dilinin ve belki de batının en son büyük romantik şiiridir. Pound'un şiiri Homeros, Virgil, Dante ve Goethe'yi izlemez, belki Profertius, Quevedo ve Baudelaire'in arkasından da gitmez. Tuhaf bir şiirdir o; uyumsuz fakat aynı zamanda yumuşak ve hassas, İngiliz ve Yankee geleneğinin büyük isimleri gibi. Biz Latinler için Pound'u okumak, en az onun Lope de Vega ya da Ronsard okuması kadar şaşırtıcı ve ilham verici olmalı. Saksonlar Batının asi çocuklarıdır ve şiirlerinin en belirgin özelliği, Latin-Germen kökenli uygarlığımızın geleneklerine oranla tuhaf ve ele avuca sığmaz olmalarıdır. Olanaksız bir eski Akdeniz birliğinin arayıcıları olan fakat birbirlerinden farklı olan Pound ve Eliot'ın (başkaldırıya karşı başkaldırı) tersine Yeats hiçbir zaman geleneklerine sırt çevirmemiştir. Düşünceleri ve alışılmadık, tuhaf şiirselliği onun temelindeki romantizmle çelişmez, tersine bunu pekiştirir. İrlanda mitolojisi, Hint mistisizmi, Fransız sembolizmi bu özelliğin farklı renklerde ortaya çıkışıdır. Bu çıkışların hepsi insanla doğa arasındaki nihai birliği doğrular: Hepsi kendilerini İsa'dan ve Roma'dan önceki yitirilmiş geleneklerin ve yitirilmiş bilginin arayıcıları olarak ilân ederler. Kısacası onların hepsinde sadece şairin okuyabileceği işaretlerle dolu ortak bir gökyüzünün yansımaları vardır. Şairin dili benzeşimdir, benzeşimse ritim. Yeats, Blake'in ardından gider, Eliot zamanı farklı bir darbeyle çizer.

Birincisinde ritmik değerler, ikincisinde de kavramsal değerler zafer kazanır. Sözcüğün asıl anlamında şair, efsaneler icad eden veya onları canlandırandır. Öbürleri eski efsaneleri kullanarak modern insanın insanlık durumunu anlatırlar.

Özet olarak; Pound, Elliot, Wallace Stevens, Cummings ve Marianne Moore'un şiirsel yenilikleri ingilizce şiirin yeniden latinleştirilmesi olarak görülebilir. Bütün bu şairlerin Birleşik Devletler'den çıkmış olması yeterince açıklayıcıdır. Aynı süreç daha önce Latin Amerika'da da yaşanmıştır. İngilizce şiirin Avrupalı köklerini hatırlatan Yankee şairleri gibi İspanyol-Amerikan "modernistleri" de İspanyol şiirinin İspanya'da yok olup gitmiş olan *Avrupalı geleneğini* ele aldılar.

Anglo-Amerikan şairlerinin çoğu, vurgulu dize ve ölçü düzeni, ritim ve söylem, benzeşim ve çözümleme arasındaki karşıtlıkları kozmopolit bir şiir dili yaratarak (Pound, Eliot, Stevens) ya da Avrupalı öncüleri (Cummings ve William Carlos Williams) Amerikalılaştırarak aşmaya çalıştılar. İlk grup Avrupa geleneğini klasizm olarak, ikinci grup ise bir karşıtgelenek olarak William Carlos Williams, Anglo- Amerikan edebiyatında Whitman'dan beri tekrar tekrar ortaya çıkan efsaneyi, "Amerikan özdeyişini", geri almak için yola çıktı. Williams'ın şiiri bir anlamda Whitman'a geri dönüşse, eklemek gerekir ki bu, Avrupalı öncülerin gözlerinden Whitman'ın kendisinin görüntüsüdür.

Bütün bunlardan sonra Fransız şiirinin gelişimine derinlemesine girmeye fazla gerek kalmadığı söylenebilir. Birkaç nokta üzerinde durmak yeterli olacaktır. Her şeyden önce saf bir etkileme olmaktan çok bir hızlandırıcı görevi yapan Alman romantizmi. Baudelaire ve sembolistlerin düşüncelerinden pek çoğu Novalis ve diğer Alman şairlerinde önceden gö-

rülmüş olsa da, bu durum bir ödünç almadan çok uyarıcı bir unsurdur. Bununla birlikte Almanya'nın zengin ruhsal ortamından zaman zaman alınan bazı şeyler de olmuştur. Nerval, Goethe'yi ve diğer romantikleri Fransızca'ya çevirip onları taklit etmekle kalmamış, *Chimères*'lerin birisinde ("Delfica") doğrudan doğruya *Mignon*'dan esinlenmiştir. "Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn..."* Goethe'nin bu lirik şarkısı gerçek bir tapınak olan bir hermetik sonata dönüşmüştür (Nerval'in anladığı şekliyle bir kabul ve kutsanma yeri). Fransız şiirine İngilizlerin katkısı da önemlidir. Almanlar Fransızlara bir dünya görünümü ve simgeler felsefesi sundular, İngilizler de bir efsane: İnsanlara ve yıldızlara karşı savaşan sürgündeki şairin görüntüsü. Ardından Baudelaire, Poe'yu keşfeder: Yeniden yaratma anlamına gelen bir keşif. Sefalet ve derin acılar, içlerindeki istisnaların ve çarpık güzelliklerin gerçek yasalar olduğu bir estetik anlayışı yaratır. Böylece, Baudelarie-Poe'nun karışımı bu tuhaf şair klasik dönemin ahlaki ve metafizik temellerini sarsar. Diğer taraftan, tabiat manzaralarının ve yıkık dökük görüntülerin dışında İspanya ve İtalya yok olmaktadır. Onaltı ve onyedinci yüzyıllarda belirleyici olan İspanyol varlığı ondokuzuncu yüzyılda bütünüyle ortadan silinmiştir; *Poesies*'de Lautréamont ısrarla Zorella'yı çağırır (onu okumuş mudur?) Hugo ise Romancero'ya aşkını ilân eder. İspanyol edebiyatının-özellikle de Calderon'un- Alman ve İngiliz romantiklerini nasıl derinden etkilemiş olduğu düşünüldüğünde bunlar önemsiz ayrıntılar olarak kalmaktan kurtulamazlar. Bana kalırsa bu farklı yaklaşımların nedeni şurda yatıyor: İngilizler ve Almanlar Barok

(*) Bu yurdu biliyor musun, limonların çiçek açtığı

İspanyasını kendi tekilliklerinin haklı nedeni olarak görürken Fransız şairler kendilerine İspanya'nın değil Almanya'nın verebilceği bir şeyi arıyolardı: Kendi geleneklerine karşı bir şiir ilkesi.

Düş ve gerçeklik arasındaki çağrışımlara sarılan ve doğayı ısrarla bir simgeler kitabı olarak gören Alman düşüncesinin yayılışı sadece fikirlerin yayılması olarak sınırlandırılamaz. Dünya kosmosun bir eşi ise eğer, ruhun eğitildiği yer de dil ülkesidir. Ölçü tekniğine ilk karşı çıkan Hugo'dur. Hugo Aleksandria tekniğini daha esnek hale sokarak serbest dizenin gelişmesini hazırlamıştır. Ancak dilin doğasından ötürü, şiirsel reform, dizeleştirme sisteminde yapılan bir değişiklikle gerçekleştirilemez. Dahası bu değişiklik olanaksızdır. Dize içindeki duruşlar arttırılabilinir, dizeden dizeye atlanabilir: Vurgulu dizelerdeki ritmik destek her zaman eksik kalacaktır. Fransız serbest dizelerini öteki dillerden ayıran şey ritmik farlılıklar değil, farklı uzunluktaki hecelerin birleşiminden meydana gelmeleridir. Bu yüzden Claudel ses benzerliklerine, Saint-John Perse de içsel uyak ve ses tekrarlarına başvurmuştur. Böylece yenilik düzyazı ve dizenin içindeki karşılıklı iletişimden doğmuştur. Modern Fransız şiiri romantik düzyazının doğuşuyla başlar, öncüleri ise Rousseau ile Chateaubriand'dur. Düzyazı nedenselliğe hizmet etmekten vazgeçer ve duyarlılığın sırdaşı olur. Ritim yürekten gelen baskıya ve gökyüzüne yükselen hayal gücüne boyun eğer ve ardından da şiir doğar. *Aurella*'nın evrenini benzeşim yönetir. Aloysius Bertnard ve Baudelaire'in düzyazı şiirleri *Les Illuminations*'un muhteşem başarısını hazırlar. İmgeler düzyazıdaki anlatımı ve öyküleme düzenini paramparça ederler. Lautreamont bu yıkıntılara son darbeyi indirir. Şiirin intikanu daha

önce hiç böylesine eksiksiz olarak alınmamıştır. Ve *Nadja, Le Paysan de Paris, un Certain Plume* gibi kitapların yolu açılmıştır. Dizeler bundan başka şekilde yararlanırlar. Şiir-dışı ve sıradan unsurları ilk olarak Hugo kullanmıştır, onun ardından daha kesin ve anlamlı olarak Baudelarie. Hecelerin dansının yolunu kesen ritimde yapılan bir reform değil, bambaşka bir bedenin araya gidişidir-hümor, ironi, yansımalı duruşlar, Şiir-dışının gelişi uzun bir duruştur: Zihinsel bekleyiş, düşüncenin tutuluşu, amacı da düzensizliği kızıştırmaktır. Tutkuların estetiği, istisnanın felsefesi. Bir sonraki adım da popüler şiir ve serbest dizeler olmuştur. Ancak daha önce de söylediğim gibi serbest dizelerin olanakları sınırlıdır. Eliot, Laforgue'un elindekilerin yalnızca geleneksel Aleksandria şiirinin eğilip bükülmüş şekli olduğunu görür. Uzun bir zaman, düzyazı şiirin ve serbest dizelerin ötesine gidebilmenin olanaksız olduğu düşünüldü. Gelişme en son noktasına ulaşmıştı. Ancak, Mallarmé 1897'de ölümünden bir yıl önce, bir dergide *Un Coup de des Jamais n'abolira le hasard*(*) yayınladı.

Şaşırtıcı olan her şeyden önce, farklı boy ve kalınlıklardaki harflerle-büyük harfler düz ve italik harfler-basılmış olan sözcüklerin rastlantısal fakat alışılmamış bir şekilde birleşip ayrılmalarıdır. İnsan bir poster veya bir reklam panosuna baktığını sanır. Mallarmé bu dağılımı müzikal dizilere benzetir: La difference de caracteres d'imprime... dicte son importance a l'emission orale.(**) Ayrıca onların aslında dize-traits sonores reguliers-değil, "subdivisions prismatiques de

(*) Bir zar atışı kaderi ortadan kaldırmaz.

(**) Baskının karakterinin farkı... Onun önemini yayan oral yayınlardır.

l'Idee" olduğunu belirtir. Kulak için değil anlayış için müzik, fakat içsel anlamlarıyla görüp duyan bir anlayış. Düşünce nedenselliğin öznesi değil, havada uçuşmakta olan birçok biçimiyle şiirin bize gösterdiği gerçeklik, yani geçici olmanın düzenidir. Düşünce her zaman kendisine eşittir ve bütünlüğüyle asla kavranamaz: Çünkü zaman insandır, sonsuz bir harekettir: Şiirin prizmasını içinden gördüklerimiz ve duydukları-mız İde'nin (İdea'nın) "alt bölümleridir." Kavrayışımız kısmidir ve ard arda gelir. Dahası eş-zamanlıdır: Görsel (metnin harekete geçirdiği imgeler), ezgisel (görüş biçimi: Şiirin içten söylenişi) ve ruhsal (sezgisel, kavramsal ve duygusal anlam). Bu şiirle ilgili aynı açıklamada Mallarmé, bir konserde dinlenen müziğin kendisinin ilham kaynağına yabancı olmadığını söyler ve bunu tamamlamak için de, vokal müziği senfoniye dönüştüren sürecin benzerinin şiirde bu metinle başladığını müjdeler. Geleneksel dizeler tutkuların ve fantazyanın sınırları içinde kalmaya devam ederken bu yeni biçim saf imgelemin ve zihnin temalarına hizmet edecektir. Sonunda bize en önemli ip-ucunu verir: Şiiri, yaşadığımız dünyanın en değerli ve özel biçimlerini, düzyazı şiirle serbest dizeleri birleştirme çabasıdır.

Mallarmé'nin Fransa'nın içinde ve dışındaki modern şiir tarihine çok büyük bir etkisi olmuş olsa da, ben bu metnin şiirde açmış olduğu olanakların bütünüyle araştırılmış olduğunu sanmıyorum. Dünyanın sesini yeniden üretmek için gün geçtikçe daha iyi araçların bulunmasıyla, belki de yüzyılın ikinci yarısında Mallarmé'nin öncülüğünü yaptığı bu biçim taşıdığı bütün zenginlikleri ortaya serecek. Batı şiiri müzikle iç içe doğdu. Sonra bu iki sanat birbirlerinden ayrıldılar ve onları yeniden birleştirmek için verilen her çaba ya bir itiş

kakışla ya da sözcüklerin sesler tarafından yutulmasıyla sonuçlandı. Bu yüzden ben, bu ikisinin arasında bir uzlaşmaya varılabileceğini sanmıyorum. Şiirin kendi müziği vardır. Ve bu müzik, Mallarmé'nin göstermiş olduğu gibi, geleneksel dizelerden ve düzyazıdan çok daha geniş bir alana yayılır. Apollinaire, kısa ve öz bir biçimde kitapların ömrünün azalmakta olduğunu söyler: "La typographie termine brillamment sa carriere, a l'aurore des moyens nouveaux reproduction que sont la cinema et le phonographe".* Yazmanın sonuna gelindiğine inanmıyorum ben. İnanıyorum ki, şiir gittikçe daha müzikal dizelere dönüşecek. Bir gün gelecek ve şiir tekrar konuşulan sözcükler olacak.

Un Coup de des bir dönemi kapatır, bu sembolizmdir, ve bir diğerini açar: Çağdaş şiir dönemi. *Un Coup de des*'nin içinden iki yol çıkar: Birincisi Apollinaire'den gerçeküstücülere, ikincisi de Claudel'den Saint-John Perse'e uzanır. Perde henüz bütünüyle kapanmamıştır ve Rene Char'ın, François Ponge'un ve Yves Bonnefoy'nın şiirleri şu ya da bu biçimde düzyazıyla dizenin, ön düşünmeyle şarkının arasındaki gerilimle, birleşmeyle ve ayrılışla beslenir. Fransız şiiri ritmik yoksulluğuna rağmen Mallarmé sayesinde son yarım yüzyılda Alman romantizminin elinde tuttuğu olanaklara sahip oldu. Aynı zamanda İngiliz şiirinden farklı bir yolla olsa da, benzer bir yoğunlukta, fransızcanın sözcükleri kendisine döndü ve kendi ezgisinin bilincini kazandı. Kısacası Fransız şiiri düzyazının aldatıcı yapısını yıktı ve sözdiziminin dayanağının anlamsız olduğunu gösterdi bize. Geleneksel olarak

(*) Kariyerini başarıyla tamamlayan tipografi fonografinin kimliğinde yeni yöntemlerin şafağında

"Fransız ruhu" diye adlandırılan kavramın yerle bir edilmesi: Çözümleme, söylem, ahlâki cezbe, ironi, psikoloji ve geride kalan her şeyin yıkılışı. Yüzyılın en derin şiirsel başkaldırısı söylemin, içinde ritme ait hiçbir şey bırakmamacasına, dili baştan sona ele geçirdiği yerde patlak verdi. Nedenselliğin içine gömülüp kalmış insanların arasında bir imgeler ormanı serpilişip gelişti: Tepeden tırnağa zehirli silahlarla donanmış yeni bir şövalyeler birliği. Şiir, Alman romantizminden yüz yıl uzakta aynı cephelerde tekrar savaştı. Bu savaş Fransız dizelerine karşıydı: Şiirsel söylemin heceli dizelerine karşı.

İspanyolca'da vurgulu ve heceli dizeler birbirlerini fransızca ve ingilizceden daha iyi tamamlar, bu yüzden İspanyolca her iki dilin uç noktalarına da eşit uzaklıktadır. Pedro Henriquez Urena İspanyol dizelerini ikiye ayırır: Düzenli dizeler-her bir dizenin belli sayıda heceden oluştuğu sabit ölçü kalıpları-ve ölçünün vurgulamanın ritmik darbeleri kadar önem taşımadığı düzensiz dizeler. İspanyolcada en saf heceli dizelerde bile belirleyici olan baskın vurgulardır ve onlar olmadan ispanyolcada dize olmaz. Ölçülerde sabit vurgulara gerek duyulmaması ritimdeki serbestliği sağlar; en katı dizeler bile, yani onbir heceli dizeler, çok geniş ritim darbelerine tahammül edebilirler: Dördüncü ve sekizinci heceler, altıncı hece; dördüncü ve yedinci heceler; dördüncü veya beşinci hece... Bu serbestliğe sondan iki önce gelen ve güçlü vurgunun değişken hece değeri de eklendiğinde; seslilerin birleşmesi, bazı seslerin yutulması gibi olanaklarla hece sayıları değiştirilebilir. Gerçekten, heceler ve vurgular iki bağımsız sistem değil birleşip ayrılan değişik iç içe geçen tek bir akımın parçalarıdır.

İspanyolcadaki düzenli ve ritmik dizeler arasındaki mü-

cadele imgeyle kavram arasındaki karşıtlık olarak ortaya çıkmaz. Bizde ikilik hikâye etme isteği ile şarkı söyleme isteğinin arkasında yatar. Ne kadar uzun olursa olsunlar İspanyolcada dizeler birleşen vurgularla-adımların dansı- hecelerin ölçüsünden oluşur. Bu iki karşıt ucu birbirlerini kucakladığı birlikteliktir: Dans ve doğrusal anlatım, bir tören yürüyüşü. Bizdeki geleneksel dizeler, yani sekiz heceli dizeler, at üzerinde savaşmak için fakat aynı zamanda da dans etmek için yaratılmışlardır. Aynı ikilik Berceo ve Ercilla'nın öyküleme leri, Aziz Juan ve Dario'nun şarkıları için kullanmış olduğu on bir hece ve Aleksandria gibi geniş ölçülerde de görülür. Bizim ölçülerimiz de görülür. Bizim ölçülerimiz koşmakta olan bir atla dans etmekte olan bir beden arasında, şiirimiz de iki kutup arasında gider gelir: Romancero ve *Spritual Canticle*. İspanyol şiirinin bir kahramanlığı ya da sıradan bir olayı nesnellik, kesinlik ve anlaşırlıkla ilişkilendirme konsunda doğal bir mahareti vardır. Epik şiirimizdeki bu belirleyici nitelik gerçekçilik olarak adlandırılacaksa, bunun her zaman ideolojik ve entellektüel bir anlam taşıyan modern gerçekçilikten farklı ve İspanyol dilinin ritmik özelliklerinden kaynaklanan bir gerçekçilik olarak anlaşılması gerekmez mi? Virile dizeleri, sekiz heceli dizeler ve Aleksandria dizesi, öyküleme ve anlatmaya karşı dayanılmaz bir arzudur. Balad bizi ilişkilendirmeye zorlar. "Saf şiir"in zirvesinde sekizli hecelerin cazibesine kapılmış ve öykülemenin ayrıntıları arasında kaybolmaktan korkmayan Garcia Lorca vardır. Onun olayları ve imgeleri düzensiz ölçüler içinde değerlerini yitirirlerdi. İlyada'yı İspanyolcaya çevirirken Alfonsa Reyes'in tek çaresi Aleksandria ölçüsüne geri dönmekti. Öte yandan bizim şairlerimiz, örneğin Pablo Neruda, serbest dizeli öyküleme deneme-

lerinde (*Canto General*'de olduğu gibi) başarı kazanamadılar. (Bunun dışında Neruda başarılıydı; söz gelimi *Alturas de Macchu Picchu,** ancak bu şiir bir öyküleme değil bir şarkıdır.) Aynı şekilde Dario, epik denemeleri için bir çeşit altılı ölçü oluşturma çabasında başarısız oldu. İspanyol dilindeki epik şiirlerin düzensiz dizelerden oluştuğu ve heceli dizelerin lirik şiirle birlikte bizde onbeşinci yüzyılda başlamış olduğu düşünüldüğünde bu özellik oldukça şaşırtıcı görünür. Ancak olabilir ki, güçlü vurgular bizim incelik ve zerafete, daha da derinlerde dansın çoşkun çağrısına duyduğumuz aşkı ifade eder. Vurgular insanı sınırda bir varlık olarak, aynı zamanda da, yükseklerdeki ve alçaklardaki dünyaların buluşma noktası olarak görememize neden olur. En sonunda, sondan bir önce ve daha önce vurgulanan sözcükler-davulun vuruşları, çırpılan eller, "ay" çığlıkları, nefeslilerin çağrısı: İspanyolcada dil bir şölen ve cenaze dansıdır. Erotik dans ve mistik yükseliştir. Bizim şiirimiz, hemen hemen hepsi, mistik olanlar da dahil olmak üzere Sokrat öncesi filozofların kendi şiirlerini dansa dönüştürdükleri söylendiği gibi, dans ve şarkıdır.

Bu ikilik, İspanyol dilinin şiirindeki sayısız anti-tezi ve karşıtlıkları açıklar. Barok canlı bir oyunsa, chiarocuro, ve bununla şunun arasındaki şiddetli karşıtlıksa eğer, bizler ele avuca sığmaz dilimizden ötürü barok'uz. Zaten dilimizin içinde, yüreğimizdedir bütün karşıtlıklarımız: Mistiklerin gerçekçiliği ve picaro'ların mistisizmi. Ancak geleneğimizin hem kendisini hem de karşıtlıklarını oluşturan bu yolları birbirlerinden ayırmak yordu bizleri. Gongora için başka ne söylenebilir ki? Baştan sona plastiktir bu görsel şairin imgeleri ve

(*) *Macchu Picchu tepeleri (Y.N.)*

aynı zamanda onda görebileceğimiz hiçbir şey yoktur: Gözleri kör eden bir ışık. Bu ikili eğilim şiirlerinin içinde durmadan savaşır ve şairi bütün şiirlerini sıkı sıkıya sarılmış tek bir imge yumağı haline getirmeye zorlar. Klasiklerimize cesaret veren bu gerilim ve belirsizliktir. Sonsuzluğun derinliklerine düşüştür bu, bir anlam çabasıdır, bükülmezlik ve kaçış kalelerinin labirentlerinde, ustalıktan kaçış varsa eğer, durmaksızın kayboluştur. Fakat kimi zaman savaş biter ve her şeyin uyum ve ritim olduğu dizeler çıkar ortaya:

Corrientes aguas, puras, cristalinas,
arboles que os estais mirando en ellas.. *

Seslilerin ve sessizlerin berraklığı ve vurguların mucizevi birleşimi. Dil, "güzellikle ve alışılmadık bir ışıkla" bezenir. Her şey sadece bir kaç vurgu ile dönüşür, süzülüp gider, dans eder ve yükselir. İspanyol dizelerinin eskimiş çizmelerinde mahmuzlar vardır ama kanatları da vardır o çizmelerin. Ve ritim öylesine güçlüdür ki, bazan, Aziz Juan'ın her zaman sözü edilen *"un no se que quedan balbuciendo"* dizesinde olduğu gibi müzikal unsurlar tek başlarına şiirsel aydınlığın oluşması için yeterli olur. Coşkunun o en son sınırı; kendinden geçiş ne bir imge ne de bir düşünce veya kavram olarak ifade edilemez. Bu aslında, ifade edilemezin kendisini ifade edilemez bir biçimde ifade etmesidir. Dil kendiliğinden gerilimin en uç noktasına ulaşmıştır. Dize ifade edilemezi ifade eder. Hiçbir şey söylemeksizin her şeyi söylemenin dil tutuk-

(*) Coşkun akan saf, berrak sular,
bakışınızın takılı kaldığı ağaçlar.

luğudur; yoksul sesin coşkulu tekrarı: Saf ritim. Bu dizeyi, aynı coşkuyu içi boş dizelerle yakalamaya çalışan Eliot'ın *Çorak Ülkesi*'ndeki bir dizeyle karşılaştırın: İngiliz şair eski Hint dilinden bir alıntıya baş vurur. Kutsal olan -en azından aynı zamanda hem ilahi hem yumuşak ve hassas hem de kahredici olan- ispanyolcada daha bir doğallıkla ortaya çıkıyor. Bunun gibi, Blake "Auguries of Innocence" de şimdiye kadar İspanyolcada söylenmemiş ve belki de hiçbir zaman söylenmeyecek olan şeyleri söyler.

Düzyazı bu sürekli gerilimin acısını şiirden daha fazla çeker ve bu da anlaşılabilir bir durum. Şiirin içindeki mücadele, sahip olduğu karşıtların hiçbirisini incitmeden hepsini kucaklayan imgenin zaferi ile biter. Kavram ise karşıt güçlerle çevrilmiştir. Bu nedenle ispanyolcada düzyazı öykülemede başarılıdır ve anlatmayı usa varmaya tercih eder. Bizde cümleler virgül ve parantezlerin arasına yayılmıştır; bir paragraf bölümlere ayrıldığında arka arkaya gelen patlamalara, düzensizce uçuşan düşüncelere ve dört bir yana kıvrılan bir yılanın parçalarına benzer. Sıkıcılıktan kurtulmak için bizler genellikle imgelere baş vururuz. Ardından da öyküleme silinir ve sözcükler dans etmeye başlarlar. Şiirselliğin sınırına, güzel sözün sınırlarına ulaşırız. Düzyazıda denge, somut ve dokunulabilirse, ancak hem bedenin hem de ruhun gözleri ile geri dönerek elde edilebilir. Romancılar, tarihi hikâye edenler, dinbilimciler ve mistikler, yani İspanyolca düzyazı yazanların hepsi düşünceleri bırakıp imgeleri kullandılar, yazdılar ve anlattılar. Ortega y Gasset gibi bir filozof bile imgelerin plastik ağırlığı ile yüklü bir düzyazı biçimi oluşturdu. Düşüncelerin öğle-ortası aydınlığında bir bir geçtiği berrak ve duru bir havada dolaşan güzel bedenler, gözler ve heykeller için

yaratılmış yüksek platolardaki güneşli düzyazı. Düşünceler daha önce hiçbir zaman böylesine bir güzellik içinde gezinmemişlerdir. "Bunlar aynı zamanda birer dans olan düşünme biçimleridir." Dilin doğası, uç noktaların, bir başınalığın ve görülmedik bir ustalığın doğuşunu müjdeler. Bizler, Fransızların tersine çoğunlukla kötü yazar, güzel dans ederiz. En büyük yazarlarda bile düzyazıyla şiir arasındaki sınırlar belirsizdir. Artistik açıdan, yazar Valle-Inclan'ın büyük bir şair olması anlamında ispanyolcada düzyazı vardır fakat sözcüğün gerçek anlamında -tasvir, entellektüel kuramlar- düzyazı yoktur.

Büyük bir düzyazı ustası ortaya çıktığında dil yeniden doğar, onunla birlikte de yeni bir gelenek başlar. Bu yüzden düzyazı şiirle iç içedir ve şiir olmak ister. Buna karşılık ispanyolcada şiir düzyazıya yaslanmaz. Modern çağın istisnai bir durumudur bu. Çağdaş Avrupa şiiri, öncülerini, şu anını ve sonrasını kapsayan eleştirel bir inceleme olmadan kavranamaz. Bunun bir tek istisnası Antonio Machado'nun şiiri olabilir. Ancak onun şiirselliğiyle şiiri arasındaki -en azından benim onun düşüncelerinin merkezi olarak aldığım şeyler arasında- bir kopukluk vardır. Machado, hem "modernistlerin" sembolizmine hem de öncülerin imgelerine karşı aynı suskunluğu gösterir: Üstelik bu hareketin deneyimlerine karşı yargısı katı ve eksiksizdir. Bu eğilimlere karşı çıkışı onun geleneksel şarkı biçimlerine dönmesine neden olur. Öte yandan şiir anlayışı alabildiğine modern hatta çağının ötesindedir. Şu önemli sezgiyi şaire değil düzyazı yazarına borçluyuz: Şiir, eğer bir anlamı varsa, "varlığın temel benzeşmezliğidir", erotizm, "bir başkası olma". Machado'nun şiirinde bu "bir başkası" olmanın veya kendimizden uzaklaşmanın izlerini

aramak boşuna olur. Onun şiirindeki buluşlar gerçeklik olarak değil düşünceler olarak ortaya çıkar. Şunu söylemek istiyorum: Onlar bizim "bir başkası" olmanıza uzanan dil yaratıcılığına dönüşmemiştir.

Neoklasik prestij kaygıları, uzun yıllar boyunca ortaçağ şiirimizi dürüstlükle değerlendirmemizi engelledi. Düzensiz dizeler onları öğrenenler için ayak bağı ve belirsizlik olarak kaldı. Araştırmacılar düzenli ölçülere meylettiler ve farklı uzunluktaki ölçüler şairlerimiz için beceriksizlik nedeni olarak göründüler. Bu "düzenlilik" eğilimi, sanıyorum, modern bir buluş. Aslında ne şair ne de dinleyiciler ölçülerin "düzensizliğini" duymadılar, gerçekte duyarlı oldukları şey şiirin derin ritmik ve imgesel bütünlüğüydü. Dahası, bu dizelerin o zamanlar nasıl söylenmiş olduklarını bildiğimizi de sanmıyorum. Atalarımızdan sadece farklı düşünüp, yaşadığımız değil, ayrıca onlardan farklı görüp duyduğumuz gerçeği de genellikle unutuluyor. Düzenli dizelerin öncüleri vurguya dayalı dizelerin yok olmasına neden olmamıştır. Çünkü daha önce de söylediğim gibi bunlar birbirinden farklı sistemler değil aynı akımın içindeki iki farklı eğilimdir. İtalyan dizeleştirme biçiminin onaltıncı yüzyıldaki zaferinden sonra ölçü, ölçüsüz dizelere karşı ağırlığını iki kere hissettirdi: Romantik ve modern dönemlerde. Birincisinde gizli, ikincisinde açıkça. Modern dönem iki harekete ayrılır: Parnasyan şiirin "modern" öncüleri ve Fransız sembolistlerinin ve çağdaşlarının etkisi. Her ikisinde de reformun öncüleri İspanyol-Amerikan şairleridir ve her iki durumda da bu dışardan gelen etkilerin her şeyden önce Kastilya'nın* sözel güçlerinin yeniden keşfi ol-

(*) Modern ispanyolcanın doğduğu bölge (Y.N.)

duğunu farkederek İspanyol-Amerikan düşüncesinin "zihinsel Galisizm"inden uzaklaştılar.

Amerikada "modernizm" yaklaşık olarak 1885 yılında başlar ve 1.Dünya Savaşı yıllarında sonra erer. İspanya'da bu hareket daha sonra başlayıp biter ve belirleyici olan Fransız etkisidir. Daha az bir düzeyde olsa da Kuzey Amerika şairleri (Poe ve Whitman) ve bir Portekiz şairinin (Eugenio de Castro) etkileri de görülür. Hugo ve özellikle Verlaine, Rubén Dario'nun en büyük ilahlarıdır. *Los raros* (1896), Dario'nun ilgisini çeken ve beğendiği bir dizi şair üzerine yaptığı çalışmalardır: Baudelaire, Lecont de Lisle, Moréas, Villiers de L'Isle, Adam, Castro, Poe... ve tek İspanyolca kullanan yazar olarak Kübalı José Marti. Dario, Rimbaud'dan, Mallermé'den ve daha büyük bir saygıyla Lautreamont'dan söz eder. Ducasse üzerine Fransanın dışında yapılmış olan ilk ve, yanlış hatırlamıyorsam, Leon Bloy ve Remy de Gourmont'dan sonraki tek çalışmadır. Dönemin çok önemli olmayan diğer noktaları bir yana bırakılırsa, modernizmin şiiri Gautier'in heykel idealiyle sembolizmin müziği arasında gidip gelir. *Bulamadığım bir biçimin peşinden koşuyorum,* der Dario, *ve karşıma sadece uçuşup duran sözcükler çıkıyor... ve bir de bana sorular soran büyük beyaz bir kuğunun boynu.* Evrenin "tanrısal birliği" ritmin içindedir. Şair midye kabuğunun içinde *derinlerden gelen dalganın ve esrarengiz bir rüzgârın sesini duyar: Yürek biçimindedir bu midye kabuğu.* Kimi zaman gerçek bir çılgınlığa dönüşen "modernist" şiirin yöntemi Synesthesia'dır. Müzikte renkler, ritimle düşünceler arasındaki, görünmeyen gerçeklikle uyakların dünyası arasındaki gezinti. Tam ortada kadın durur: *Baştan çıkarıcı bir gül (ki), açtığında her şey varolur.* Dünya, anlamlar ve

ruh arasındaki köprüyü kurabilmek için yaratışın ritmini duymak ama aynı zamanda da o ritmi görmek ve ona dokunmak: Şairin görevi budur.

Şairin bu kaygıları dizelerin müziğini meydana getirir. Teori ve pratik el eledir. Hareketin koro başları olan Dario, Diaz Miron, Valencia ve ötekilerine ek olarak iki şair daha bu konuya kitaplar ayırdılar: Perulu Manuel Gonzalez Prada ve Bolivyalı Ricardo Jaimes Freye. Her ikisi de dizenin özünün hece birliği değil ritmik bütünlük olduğunu savundular. Çalışmalarıyla Venezuelalı Andres Bello'nun daha 1835 yılında söylemiş olduğu şeyi doğruladılar. Modernistler bazan yirmi heceye kadar gelişen ölçüler yarattılar, diğerlerini Fransız, İngiliz ve Almanlardan alıp uyarladılar ve İspanya'da unutulmuş olan başka ölçüleri yeniden canlandırdılar. Ölçüsüz dizeleştirmede Fransız etkisi oldukça önemsizdi, bana öyle geliyor ki, asıl önemli etkiler Poe, Whitman ve Castro'dan geldi. Yüzyılın sonunda İspanyol şairler bütün bu yeniliklere sevgiyle kucak açtılar. Çoğu "modernist" harekete karşı duyarlıydı fakat çok azı hareketin gerçek anlamını kavrayabildi. İki büyük şair çekimser kaldı: Unamuno sabırsızdı, Antonio Machado ise bu hareketle arasında düşmanca olmayan bir mesafe bıraktı. Bununla birlikte her ikisi de bu ölçü yeniliğinden sık sık yararlandılar. Bu okulu en dışsal anlamıyla ilk dönemlerinde Juan Ramon Jimeniz uyarladı. Sonraları, *Cantos de vida y esperanza'nın** Rubén Dario'su gibi, daha belirgin bir içsel dünya arayışıyla şiiri gereksiz süslemelerden arındırarak "çıplak" denilen, benim de gerekli demeyi tercih ettiğim şiiri denedi.

(*) Hayatın ve umudun şarkıları.

Jimenez "modernizmi" reddetmez, bu hareketin derin bilincini sahiplenir, ikinci ve üçüncü dönemlerinde de geleneksel kısa ölçüleri, "modernistlerin" serbest ve yarı serbest dizelerini kullanır. Jimenez şiirinin evrimi Yeats'ınkine benzer. Her ikisi de Fransız sembolistlerinden ve onların izleyicilerinden etkilenmişlerdir (İngiliz-İspanyol-Amerikan şairler); her ikisi de ardından gittikleri şairlerin derslerinden faydanlanmışlardır (Yeats, Pound'a olan borcunu açık sözlülükle itiraf eder, Jimenez ise Guillen'i, Garcia Lorca'yı ve Cernuda'yı karalar); her ikisinin başlangıç noktaları da güçlükle hafifleyen ve berraklaşan ağır ve yüklü şiirdir; her ikisi de en iyi şiirlerini yaşlılık dönemlerinde yazmışlardır. Her ikisinin de ölüme gidişleri şiirsel gençliğe gidişleri oldu. Bütün bu değişim içinde Jimenez kendisine olan inancını hiçbir zaman yitirmedi. Bu evrim değil olgunlaşma ve yetişmedir. Onun bütünlüğü değişen ve yerinden kıpırdamayan bir ağacın büyümesine benzer. O sembolist bir şair değil İspanyol dilinin sembolüdür. Bunu söylemek büyük bir keşif değil, aynı şeyi kendisi de defalarca söylemişti. Eleştirmenler Jimenez'in ikinci ve üçüncü dönemlerini ısrarla "modernizmin" reddi olarak görüyorlar. Bu hareketi en uç noktasına, *doğal* durumuna taşıyan birisi için böyle bir şey nasıl söylenebilir? Ölümünden birkaç yıl önce Jimenez, şiir yaşamının özeti ve eleştirisi olan uzun bir şiir, *Espacio*, yazar. Florida'nın tropikal manzarasındadır (ve gördüğü ve düşündüğü bütün doğaların içinde): Kendi kendisine mi konuşuyor yoksa kuşlarla mı? Jimenez, ilk ve belki de son defa doğanın sessizliğinin *anlamsızlığının* farkına varır. Yoksa insanın sözcüğü mü bu sadece, hava ve gürültü olan? Şairin görevi, der, insanı değil dünyayı kurtarmaktır: Onu adlandırmak. *Es-*

pacio o modern şiirsel bilincin bir anıdır ve bu büyük metin Dario'nun gençliğindeki büyük kuğuyla onurlanır ve sorgulama biter.

"Modernizm", aynı zamanda düzyazıyla şiir arasında yorum yapabilmenin de yolunu açar. Konuşulan dil ve aynı zamanda tekniğin ve bilimin dünyası, İngilizce ve Fransızca ifadeler, kısacası kent dilini oluşturan her şeyin yorumlanması. Hümor, monolog, diyalog ve sözcüklerin kolajı çıkar ortaya. Dario her zamanki gibi, burda da başı çeker. Fakat gerçek usta, İspanyol dilinin en büyük şairlerinden (belki de en büyük yazarlarından biri demek gerekir) birisi olan Leopoldo Lugones'tir. Lugones, 1909'da *Lunario sentimental*'i yayınlamıştır. Lugones, bir Laforgue'dur, fakat yüreği ondan daha küçük, gözleri ise ondan daha büyük ve alayın çirkin ve ürkütücü boyutlara ulaştığı uyumsuz bir Laforgue. Buenos Aires'in iğrenç bir penceresinden teleskopla bakılan dünya. Görünmekte olan bir ay vadisidir. Uçsuz bucaksız Güney Amerika düzlüğü çatıdan girip şairin masasının üzerine kırışmış bir masa örtüsü gibi yayılır. Meksikalı Lopez Velarde, Lugones'in bu insanlık dışı estetiğini uyarlayıp dönüştürür. O, insanların konuşmalarını gerçekten duyan ve bu karmakarışık mırıltılardaki ritmin dalgasını, zamanın müziğini yakalayanların ilkidir. Lopez Velarde'nin monoloğu insanın kulaklarını tırmalar, çünkü "öbürü", bizim eşimiz ve yabancımız şiirin sonunda çıkar ortaya. Jimenez ve Machado, "halkın diline" dönüşü aynı yıllarda ortaya atmışlardır.

Lopez Velarde bizi çağdaş şiirin kapısına kadar getirir, kapıyı açan o değil Vicente Huidobro olacaktır. "Muhteşem kuş" Huidobro ile birlikte Apollinarie ve Reverdy gelir. İmgeler yeniden kanatlanırlar. Şilili şairin Amerika ve İspan-

ya'ya etkisi büyük olmuştur. Büyük ve tartışmalı. Bu ikinci özellik yapıtlarının saygınlığını zedeledi. İsminin üzerindeki söylentiler yapıtlarını gölgeledi. Bundan daha büyük bir haksızlık olamaz. *Altazor,* şiirsel havalanışın "insanın kendi iç derinliklerine" düşüşe, hiçliğin içine baş döndürücü bir dalışa dönüştüğü büyük bir şiirdir. Vicente Huidobro, "unutuluşun yurttaşı": *O yüksekliklerde farkına varır ki, her şey havaya doğru dönmekte.* O her yerdedir ve hiçbir yerde: Şiirimizin görünmeyen oksijeni. Cesar Vallejo ise havalarda değil yerin altındadır. Uykusuzluğun kucağından zorlukla kurtarılan sözcükler kararırlar ve kızarırlar: Sözcük taştır; sözcük kor halinde kömürdür: "Öyle sıcak ki üşüyorum". Dil kendisine geri döner. Kitapların dili değil, sokağın dili; sokağın dili değil, içinde kimsecikler olmayan otel odalarının dili. Eriyip birbirlerine kaynayan sözcükler: *Gün göründü, giy paltonu. Gün göründü; gir kabuğunun içine sıkıca... Gün göründü, giy ruhunu... Bu gece hiçbir şeyde yaşayıp her şeyde öldüğünü gördün rüyanda...* Kentin şiiri değil kentteki şair. Orda açlık bir tema değil, bitip tükenmiş ve sayıklayan sesiyle konuşmakta olanın kendisidir. O ses rüyadaki sesten çok daha güçlüdür ve açlık, alıp verilebilecek sonsuz bir arzuya dönüşür: *Cesedinin içine girdi bütün dünya.*

Modernizm'de olduğu gibi, bu hareketin öncüleri de Buenos Aires (Borges, Girondo, Molinari) ve Meksika'da (Pellicer, Villaurruti, Gorostoz) odaklanmıştı. Mulatto şiiri* Küba'da ortaya çıkar: Şarkı, dans ve lanetleme (Nicolas Guillen, Emilio Ballagas); Ekvator'da Jorge Carrera Andreade, Amerikan imgelerinden derleme bir "dünya kütüğü" başlattı...

(*) Orta Amerika zenci karakterli şiir.

Fakat bu dönemi en iyi canladıran şair aslında Pablo Neruda'dır. Neruda çok hızlı ve değişken ürünler verdi ve bu onun yanlış anlaşılmasına neden oldu: Neruda'nın hemen hemen en zengin ve en yoğun şairimiz olduğu doğrudur. Öncüler iki dönem yaşadılar: Birincisi, 1920'lerde Huidobro ile sözcüğün ve imgenin buharlaşması ve ikincisi bundan on yıl sonra, Neruda ile şeylerin yüreğine geri dönüşü. Toprağa geri dönüş değil, okyanusun derin ve sakin sularına dalış. "Modernizm"in tarihi tekrarlanır. Bu iki şair dilin bütün sınırlarını derinden etkileyerek, Dario gibi, İspanya'da tanındılar. Eklenebilir ki, Huidobro-Neruda ikilisi efsanevi önder Dario'nun çözümüdür ve gerçek Dario'nun iki dönemini hatırlatırlar: Huidobro'nun *Prosas profonas*'ı ve Neruda'nın *Cantos de vida y esperanza*'sı. İspanya'da erken şiirden kopuş daha yumuşak olmuştur. Konuşulan dille imgeler arasındaki geçişi ilk olarak gören bir dize şairi değil, bir düzyazı şairidir: Büyük sanatçı Romen Gomez de la Serna. Onyedinci yüzyıldan sonra İspanya'nın gördüğü en zengin ve özel grupları kapsayan bir antoloji 1930'da Gerardo Diego tarafından yayınlanır: Jorge Guillen, Federico Garcia Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Alexiandre... Ama artık susmalıyım, bir edebiyat araştırması yazmıyorum. Hem zaten bir sonraki bölüm yolumu kesmeye başladı bile.

İspanyolcadaki modern şiir düzyazıyla ritim, ritimle ölçü arasındaki ilişkilerin bir başka örneğidir. Bu, ifade yapısı ispanyolcaya ve almancaya oldukça benzeyen italyanca için de genişletilebilir. İspanyol-Amerikan şairlerinin gerçekleştirdiği bir reformun sonucu olarak ritmin dizeleştirme, ispanyolca için aslında geleneksel İspanyol dizelerine geri dönüştür. Fakat bu geri dönüş yabancı şiir akımları, özellikle de bize

ritimsel şiirsel imgelerin ilişkisini göstermiş olan fransızca olmadan asla gerçekleşemezdi. Bir kere daha; ritimle imge birbirinden ayrılamaz. Bu uzun gezinti bizi başlangıç noktasına geri getirdi. Dizenin ne olduğunu bize sadece ritmik bir bütün olan ve anlam taşıyan imgeler söyleyebilir.

5. İMGE

Bütün diğer sözcükler gibi *imge* sözcüğünün de birçok farklı anlamı vardır. Örneğin: Apollo'nun veya Meryem Ana'nın bir heykeli ya da tablosu söz konusu olduğunda imge bir anıttır, temsil eder, hayal gücümüzle gerçek ya da gerçek dışı bir görüntü üretiriz. Bu yönüyle dünya psikolojik bir anlam taşır: İmgeler hayal gücümüzün ürünleridir. Bizi burada ilgilendirdiği biçimiyle, imgenin tek anlamı bu değildir. Tanımı şöyle yapabiliriz: İmge sözcüğünün şairin söylediği ve hep birlikte şiiri oluşturan bütün sözel biçimleri, ifadeleri veya ifade gruplarını anlatmak için kullanırız. Retorik bu sözel ifadeleri sınıflandırmıştır ve onlara ayırma, eşitleme, benzeşim, sözcük oyunu, simge, mit, fabl... v.s. isimlerini verir. Aralarındaki farklar ne olursa olsun onların hepsi ifadelerin söz dizimi birliğini zedelemeden sözcüğün içindeki çok anlamlılığı korurlar. Her imge- ya da imgelerden oluşan her şiir-içinde sayısız karşıt ve uyumsuz anlamı barındırır ve bu anlamların hepsi imgenin içinde hiçbir zorlamaya neden olmadan barış içinde yaşarlar. Böylece, Aziz Juan birbirleriyle barışmaz görünen iki şeyin dost olmasından, "sessiz mü-

zik"ten söz eder bize. Trajik kahraman da, bu anlamda, bir imgedir. Antigone'nin kişileri tanrısal saygıyla insani yasalar arasında parçalanmışlardır. Achilles'in öfkesi de basit değildir çünkü o öfkede karşıtlıklar birleşmiştir: Patroculos'a duyulan aşk ve Priam'a duyulan merhamet; ölümün baş döndürücü çekiciliği ve sonsuza kadar yaşama arzusu. Segismundo'da uyku ve uyanıklık esrarengiz ve ayrılmaz bir şekilde birbirlerine karışmışlardır. Oedipus'daki özgürlük ve alın yazısı... İmge insanlık durumunun bir anahtarıdır.

İster epik, dramatik veya lirik olarak tek bir ifade toplanmış olsun, isterse yüzlerce sayfanın içine yayılmış olsun, imge karşıt, ilgisiz veya birbirlerinden çok uzaklardaki gerçeklikleri birbirlerine yaklaştırır, onları birleştirir. Kavramlar ve bilimsel yasalar da bu yakınlaşma ve birleşme için çalışırlar. Kişiler ve nesneler-hafif kuş tüyleri ve ağır kayalar-bu akılcı indirgemenin sayesinde türdeş birimler olurlar. Ve çocuklar da bir gün bir kilo kuş tüyüyle bir kilo kayanın eşit ağırlıkta olduğunu keşfettiklerinden haklı olarak şaşırıp kalırlar. Kayaları ve kuş tüylerini somut ağırlıklara indirgemek çok zor gelir onlara. O zaman farkına varırlar ki, kayalar ve kuş tüyleri asıl doğalarını terketmişler ve gizli bir el hilesiyle kendilerine özgü niteliklerini ve bağımsızlıklarını kaybetmişlerdir. Bilimin birleştirici işlemi kayaların ve kuş tüylerinin güçlerini kurutur, onları kötürüm eder. Fakat şiirde böyle olmaz. Şair şeyleri isimlendirir: Bunlar kayadır, diğerleri kuş tüyü. Ve ansızın söyleyiverir: Kayalar kuş tüyüdür, bu şudur. İmgenin unsurları kendi tekil ve somut özelliklerini yitirmezler: Kaya kaya olmaya devam eder; sert, pürüzlü, katı, güneşte sararmış veya yosunlarla yeşermiş: İşte o ağır taş. Ve kuş tüyleri; o hafif kuş tüyleri. İmge şaşkındır, çünkü çelişki

ilkesine meydan okumaktadır: Ağır olan aynı zamanda hafiflemiştir. Karşıtlıkların birliğini dile getirdiğinde imge düşüncemizin temeline saldırır. Bu yüzden imgenin şiirsel gerçekliği hakikatın içinde soluk alıp vermez. Şiir olanı değil olabileceği söyler. Sınırları da varlığın sınırları değil, Aristo'nun "hemen hemen olanaksız"ın ülkesine uzanır.

Bu karşıt yargıya rağmen şair imgenin, olabileceği değil olanı gösterdiğini söylemeyi ısrarla sürdürür. Dahası imgenin felsefi namusunu yeniden kazanma arzularında diyalektik mantığın yardımına baş vurmaktan çekinmezler. Aslında imgelerin çoğu diyalektik sürecin üç aşamasına uyarlar: Kaya gerçekliğin bir anıdır kuş tüyü bir başka anı. Onların bu zorunlu karşılaşmasından imge fışkırır: Yeni gerçeklik. Diyalektiğin bütün imgeleri kuşatmadığı gerçeğini görebilmek için, numaralandırmanın olanaksızlığına baş vurmaya gerek yok. İmgelerin biri bazen diğerini yutar. Bazen de ikinci imge birincisini etkisiz hale getirir. Veya üçüncü aşama hiç gerçekleşmeyebilir, iki unsur karşı karşıya, indirgenemez ve düşmanca bir biçimde ortaya çıkarlar. Hümorun imgeleri genellikle bu üçüncü gruba girerler: Çelişkiler dilin veya gerçekliğin tamir edilemez saçmalığına işaret ederler sadece. Son olarak, imgelerin bir çoğu Hegel'in ilkelerine göre gelişseler de, bu hemen hemen her zaman bir benzerlik durumudur, gerçek kimlik değil. Diyalektik süreçte kayalar ve kuş tüyleri üçüncü bir gerçeklik uğruna ortadan kalkarlar, artık ne kaya ne de kuş tüyü vardır, ortaya çıkan başka bir şeydir. Fakat bazı imgelerde -kesin konuşmak gerekirse en iyi imgelerde- kayalar kuş tüyleri oldukları şey olarak kalmaya devam ederler: Bu budur, şu da şu, fakat aynı zamanda bu şudur. Burada ne bilimin öngördüğü sayısal indirgeme ne de Hegel mantığının

öngördüğü niteliksel dönüşüm yoktur. Kısacası imge hem diyalektiğe karşı bir şok ve bir meydan okumadır hem de düşüncenin yasalarına karşı bir saldırı. Bu yetersizliğin nedeni -çünkü bu orda, gözümüzün önünde duran ve en az gerçeklik denilen şeyin geri kalan kısmı kadar gerçek olan ve hiçbir açıklama istemeyen bir şeyin yetersizliğidir belki- diyalektik düşüncenin mantık ilkelerini -özellikle de çelişki ilkesini- koruma arzusundan kaynaklanıyor, çünkü mantık, gerçekliğin çelişkili doğasını hazmetmekte gün geçtikçe zorlanmakta. Tez anti-tezle aynı zamanda üretilmez ve her ikisi de yerlerini kendilerini yutarak dönüştüren yeni bir doğrulamaya bırakırlar. Bu üç aşamanın her birisinde de çelişkiler hüküm sürer. Doğrulama ve red hiçbir zaman eş-zamanlı gerçeklikler olarak verilmezler, çünkü bu, gelişme düşüncesinden kendisine aykırıdır. Diyalektik mantık el sürülmemiş çelişkiler ilkesini terkederek bu ilkeden mahrum kalan imgeyi mahkum eder.

Tamamlayıcı çelişkiler ilkesi imgelerin bir kısmını bağışlar, ama hepsini değil. Aynı şey diğer mantık sistemleri için de söylenebilir. Ama şiir, karşıtların dinamik ve zorunlu bir arada varoluşlarını ilân etmekle kalmaz aynı zamanda bu karşıtlıkların nihai kimliklerini de ilân eder. Batı dünyası tanımların tekilliklerini bozmayan ve incitmeyen ve barıkşıklığı bugüne kadar yakalayabilmiş değil. Dünyamız Parmenides'den bu yana, olan ve olmayan arasındaki keskin ve açık ayırımlar dünyası. Olmak olmamak değildir. Bu sarsıntı -çünkü kökleri en eski kaosa kadar uzanır- düşüncelerimizin temelini oluşturur. "Açık ve kesin düşüncelerin" dev binası bu temelin üzerine oturtulmuştur ve Batı dünyasını mümkün kılan bu bina aynı zamanda içindeki her çabayı kendisini

oluşturan ilkelerden uzaklaştıran bir yazgıya mahkum etmiştir. Böylece şiir ile mistisizm birlikte kısa ve gizli bir ömür sürdüler. Bu ifade edilemez ve sürekli bir çatlaktı. Bu şiir yasağının sonuçları gün geçtikçe daha korkutucu bir boyut kazanıyor: İnsan kozmik akıştan ve kendisinden gün geçtikçe daha çok uzaklaşmakta. Çünkü bugün artık herkes biliyor ki, Batı metafiziği insanın kendi kendisinin tanrısı olmasıyla (Solipsizm) bitti. Hegel bunu yıkmak için Heraclitus'a geri döndü. Fakat bu çaba bize huzurumuzu geri vermedi. Diyalektiğin kristal taşlarla örülmüş kalesi, en azından, bir aynanın labirentleri gibi göründü bize. Husserl bütün sorunları yeniden ortaya koyarak "olgulara geri gidilmesi" gerektiğini söyledi. Görünen o ki, Husserl'in idealizmi de bizi "Solipsizm"e götürür. Heidegger Parmenides'in sorduğu soruyu kendisine sormak için Sokrat öncesine geri gider ve bulduğu yanıt varlığın hareketsizliği değildir. Heidegger'in son sözünü henüz işitmedik, fakat biliyoruz ki bulmak istediği varoluş yüksek bir taş duvara çarptı. Heidegger şimdi şiire döndü. Yolculuğunun sonuçları ne olursa olsun Heidegger'in gözünde Batı'nın tarihi bir hatalar ve yanlış yollara gidişin tarihi olarak görülebilir; sözcüğün her iki anlamıyla da: Kendimizden uzaklaştırdığımız dünyanın içinde yolumuzu kaybetmek. Her şeye yeniden başlamalıyız.

Doğu düşüncesi aynı zamanda hem olan hem de olmayanın, "diğerinin" dehşetini yaşamadı. Batının dünyası "bunun veya şunun", Doğunun dünyası ise "bunun ve şunun" hatta "bu şudur"un dünyasıdır. Karşıtlıkların birliği ilkesi, en eski Hindu yazılarında açıkça gösterilmiştir: "Sen kadınsın. Sen adamsın. Sen gençlik hem de bekâretsin. Sen iki yaşlı bir adam gibi yaslanırsın değneğine... Sen lacivert kuşsun ve

kırmızı gözleri olan yeşil kuşsun... Mevsimler ve denizler sensin" Bütün bunlar Upanishad yazılarında şu ünlü formül içinde özetlenmiştir: "O sensin." Tıpkı Batı düşüncesinin Parmenides'le başladığı gibi bütün Doğu düşüncesinin tarihi de bu en eski sözle başlamıştır. Büyük Budist filozofların tekrarladıkları tema ve Hindu inancının ilham kaynağı bu sözdür. Aynı eğilim Taoizm'de de görülür. Bu öğretilerin hepsi bununla şunun arasındaki karşıtlığın eş zamanlı, görece ve zorunlu olduğunu savunurlar ve bir an gelir ki bağdaşmaz olduklarını sandığımız bu tanımlar arasındaki bütün düşmanlıklar ortadan kalkar.

Chuang-Tzu, bugünlerde şahit olduğumuz tartışmalar üzerine düşünceler belirtircesine, karşıtlıkların özelliklerini şöyle açıklar: "Bu olmayan hiçbir şey yoktur. Şu olmayan hiçbir şey yoktur. Bu, şununla yaşar. Bunun ve şunun karşılıklı bağımlılığının öğretisi böyledir. Hayat, ölüm karşısında hayattır. Ve tersi. Doğrulama, reddetme karşısında doğrulamadır. Ve tersi. Bu yüzden insan buna dayandığı zaman şunu reddetmek zorunda kalır. Fakat bu, doğrulamayı ve reddi içinde taşır ve aynı zamanda hem de şu oluşunu kanıtlar. Bu yüzden gerçek bilge bunu ve şunu iterek Tao'ya teslim olur..." Bunda ve şunda, kayada ve kuştüyünde bir nokta vardır: Eriyip birleşmek. Ve o an zamanlardan önce veya sonra, zamanların başlangıcında veya sonunda değildir. O ne doğuma ait veya doğum öncesi cenneti ne de yedi kat gökyüzüdür. Onun yeri görece karşıtlıkların ülkesi değildir. Her anın içindedir, her andır, kendisidir o an. Kendi kendisini oluşturan, kendi kendisi içinde akan zamandır: Kendi kendisine, sürekli bir başlangıç olan bitişe açılır. Fışkıran sular ve onların kaynağı. Orda, varoluşun yüreğinde -ya da daha doğ-

rusu kendisi olmanın yüreğinde- ağır ve hafif, doğan ve ölen, kendileri olan kayalar ve kuş tüyleri bir ve aynıdır.

Doğunun bize sunduğu öğretiler usa vurmaya veya formüllere dönüştürülemezler. Hakikat bir deneyimdir ve bunun için insanın kendisi çaba göstermelidir. Öğreti bize yolu gösterir fakat bu yolculuğa bizim yerimize hiçkimse çıkamaz. Bu yüzden meditasyon teknikleri çok önemlidir. Öğrenme bilginin birikmesi değil, bedenle ruhun arasındaki uyumdur. Meditasyon bize öğrenmiş olduğumuz her şeyi unutmak gerektiğinden başka hiçbir şey öğretmez. Bu çabaların sonunda daha az şey biliriz fakat daha hafifizdir: Yolculuğa başlayabilir ve hakikatın boş ve baş döndürücü görüntüsüyle yüz yüze gelebiliriz: Baş döndürücü olan hareketsizlik, boş olan da doluluktur. Hegel mutlak hiçlikle eksizsiz varlık arasındaki nihai dengeyi bulmadan yüzyıllar önce, Hindular boşluk durumunu varlığa katılma anı olarak tanımlamışlardır: "En yüksek düzeye, bilmenin beş unsurundan da sessiz kalıp zihinde birleşmeleri ve zihnin hiç hareket etmemesiyle ulaşılır." Düşünmek soluk almaktır. Soluğun tutulması düşüncenin dolaşımını durdurur: Varlığın ortaya çıkabilmesi için bir boşluk oluşturmak. Düşünmek soluk almaktır çünkü düşünce ve hayat birbirlerinden ayrı değil, birbirleriyle sürekli ilişki içinde bir evrendir: Bu şudur. İnsanla dünya arasındaki, bilinçle varlık arasındaki, varlıkla varoluş arasındaki nihai birlik, insanın en eski inancı, bilimin ve dinin kökenidir: Büyü ve şiir. Bütün çabalar o eski patikayı, her iki dünya arasındaki yitirilmiş ilişkiyi bulmak içindir. Arayışlarımız karşıtlıkların evrensel ilişkisini yeniden keşfedip doğrulamaya götürüyor bizleri. Bu düşünceden yola çıkan Tantrik sistem insan bedenini kosmosun bir eşi ve imgesi olarak görür. Duygu merkezleri

enerji düğümleridir: Yıldızlar, kan dolaşımı sinirsel denge. Kucaklaşan bedenlerin her birisi, öz-suyu kan ve ışığın ritmiyle yönetilen zodiak yıldızlar sisteminin bir simgesidir. Konarak tapınağı iç içe kenetlenmiş, sarmaş dolaş bedenlerle kaplıdır: Taşlar yanıp tutuşurlar ve aşık bedenler iç içe girerler. Simyanın evliliği de insanların evliliğine benzer. Po-Chü-i otobiyografik şiirinde şöyle söyler:

Gecenin karanlığında gizlice baktım.
Tüy gibi sarılmışlardı birbirlerine:
Görülmemiş bir şey,
Karı-kocaya benziyordu birleşmeleri,
Ejderhalar gibi içiçe.

Doğu geleneklerinde hakikat kişisel deneyimler sonucu elde edilebilir ve bir başkasına aktarılamaz. "Biliş durumunun içinde olmak" bazan yürekten bir kahkaha, bir gülücük ya da paradoks olarak ifade edilir. Fakat bu gülümseme ustanın hiç bir şeye ulaşamadığı anlamına da gelebilir. Ardından bilginin hepsi, bilmenin olanaksızlığını bilmeye dönüşür. Yazılar tekrar tekrar bu tür belirsizliklere geri dönerek onların zevkini tattırırlar. Öğreti sessizlik içinde çözülür. Chuang-Tzu, dilin, doğası gereği, mutlak olanı anlatamayacağını söyler. "Tao ifade edilemez... bilen kişi konuşmaz. Konuşan kişi ise bilmez. Bu yüzden bilge sözsüz anlatır. "Sözcüklerin mahkum edilmesinin nedeni, dilin görece ve karşılıklı olarak bağımlı zıtlıkların dünyasını, *buna* göre *şunu* anlatmadaki yetersizliktendir. "İnsanlar gerçeği kavrayabilmekten bahsederken kitapları düşünüyorlar. Ama kitapları yapan sözcüklerdir. Kuşkusuz sözcükler bazı değerler taşır. Sözcüklerin

değeri taşıdıkları anlamlarda yatar. Bu anlam, sözcüklerle doğru olarak ulaşılamayacak şeylere ulaşma çabasıdır." Gerçekten de anlam şeyleri gösterir ve işaret eder fakat onlara hiçbir zaman ulaşamazlar. Nesneler sözcüğün ulaşamayacağı kadar uzaktadırlar.

Chuang-Tzu dili eleştirse de sözcükleri reddetmez. Zen Budizm de paradokslarla ve sessizlikle biter. Fakat yine de insanlık ulaşmış olduğu en yüksek sözel yaratışlardan ikisini bu öğretiye borçludur: No tiyatrosu ve Basho'nun haikuları. Bu çelişkili durumunu nasıl açıklayabiliriz? Chuang-Tzu şiiri, söylenemez olanı ifade eden sözcük. Chuang-Tzu "bilgenin öğretisini sözsüz anlattığını" söyler. Taoizm-hristiyanlığın tersine- iyi işlere inanmaz. Kötü işlere de: Sonuçta işlerin hiçbirisine inanmaz. Sözsüz anlatmayla Çinli filozofun söylemek istediği örnekleme değil, dilden çok daha ötede olan bir dildir: İfade edilemez olanı ifade eden sözcük. Chuang-Tzu şiiri, söylenemez olanı söyleyen, bunun ve şunun anlamlarını aşabilen bir dil olduğunu hiç düşünmemiş olsa da vardığı sonuç imgeden, sözcük oyunlarından ve diğer şiirsel biçimlerden ayrılamaz. Chuang-Tzu'da şiir ve düşünce, alaşılmadık ve tek bir maddeyi şekillendirmek için iç içe girmiştir. Aynı şey diğer öğretiler için de söylenmelidir. Taocu, Hindu ve Budist düşünceler şiir yoluyla kavranabilir hale gelir. Chuang-Tzu, Tao'nun dilin görece anlamlarını etkisiz bırakan bir çeşit temel bilince geri dönüş olduğunu söylerken bir sözcük oyununa başvurur. Aslında olduğumuz şeye geri dönüşün "İçerdeki kuş şarkı söylemeden kuş kafesine geri dönmek" olduğunu söyler. *Fan* kafes ve geri dönüş demektir, *ming* de şarkı ve isimler. İfade böylece, "isimlerin gereksiz olduğu yere", sessizliğe ve belirlilikler ülkesine geri dönüş anlamına gelir.

Ya da isimlerin şeylerle eriyip iç içe geçtiği yere, isimlendirmenin varlık olduğu şiir ülkesine geri dönüş. İmge ifade edilemez olanı ifade eder: Hafif kuş tüyleri ağır kayalardır. Dilin, doğası gereği, söyleyemez göründüğü şeyleri imgenin nasıl söyleyebildiğini görebilmek için dile geri dönmemiz gerekir.

Dil anlamdır: Bunun veya şunun anlamı. Kuş tüyleri hafiftirler; kayalar ağır. Hafif ağıra karşı hafiftir, karanlık aydınlığa karşı aydınlıktır...vs. Bütün iletişim sistemleri göndermeler ve görece anlamlar dünyasında yaşarlar, belirli bir hareketle yüklü işaretler gruplarından oluşurlar. Sayılarda, örneğin, soldaki bir sıfırla sağdaki bir sıfır aynı anlamı taşımaz; sayıların anlamları bulundukları yere göre değişir. Aynı şey dilde de olur fakat dilin hareket alanının sınırı öteki anlam ve iletişim sistemlerinden çok daha geniştir. Her sözcüğün birçok anlamı vardır ve bu anlamlar az ya da çok birbirleriyle ilişkilidirler. Bu anlamlar sözcüğün cümle içindeki yerine göre düzenlenip belirlenirler. Bir ifadeyi meydana getiren bütün sözcükler -ve onlarla bilikte farklı anlamlar- birden bire tek bir anlama gelirler: Cümlenin anlamı. Diğer anlamlar yok olur veya zayıflarlar. Ya da başka bir ifadeyle; dil sonsuz bir anlamlar olanağıdır, bu olanak bir ifadenin içinde ortaya çıktığında ve gerçek anlamda dil olduğunda belirli bir yönde sabitleşir. Düzyazıda ifadenin bütünlüğünü veren anlamdır, ve bu, bütün sözcükleri aynı hedefe doğru gönderen bir oka benzer. Şimdi; imge anlamın çoğulluğunu yok etmez. İmge sözcüğün içindeki birincil, ikincil ve bütün anlamlarıyla birlikte bütün değerlerini alır ve yüceltir. Bir sözcük iki veya daha fazla anlamıyla birlikte, anlamsızlığın içine düşmeden bunca karşıt güce nasıl dayanabilir ve bütünlüğünü nasıl yitirmez? Birçok önerme dilbilgisi ve söz dizimi mantığı dediği-

miz şeye tamamen uygun olarak düzenlenmiş olsa da söylemek istediği şeyi söyleyemeyebilir. Bir çoğu da, Garcia Bacca'nın *Modern Mantığa Giriş* kitabında verdiği örnek gibi ("iki sayısı iki taştır") anlamsızlıkla sonuçlanır. Fakat imge ne karşı anlam ne de anlamsızlıktır. Öyleyse imgenin bütünlüğü sadece bir karşıt anlamla, genelde, tutarsız ve anlamsız önermelerle verilebilen biçimsel bir birlik değildir. İçinde birçok ayrık anlamın boğuştuğu imgenin ne anlamı olabilir?

Şairin imgeleri farklı düzeylerde anlam taşırlar. Birincisi; onlar doğru ve güvenilebilirdirler: Şair onları görüp duymuştur, imgeler şairin kavrayışının ve dünya deneyiminin gerçek ifadeleridir. Bu, hakikatın psikolojik kısmıdır ve bu haliyle bizi ilgilendirmez. İkincisi, bu imgeler nesnel gerçekliğin parçaları ve kendi içlerinde geçerlidirler: Yapıttır onlar, Gongora'nın doğa görüntüleri gerçek doğadan farklıdır, fakat farklı ortamlarda yaşasalar da, her ikisinde de gerçeklik ve tutarlılık mevcuttur. Onlar birbirleriyle kesişmeyen, bağımsız iki gerçekliktir. Burada şair hakikatı söylemekten öte bir şey yapar; hakikatla dolu gerçeklikler oluşturur: Kendi varoluşunun gerçeklikleri. Şiirsel imgelerin kendilerine özgü mantığı vardır ve şair suyun kristal olduğunu söylediğinde veya "biber ağacı söğütün kuzenidir" (Carlos Pellicer) dediğinde hiç kimse şaşırmaz. Ancak imgenin bu estetik hakikatı sadece kendi içinde geçerlidir. Sonuç olarak şair bize dünyayla ve kendimizle ilgili bir şey söyler ve bu şey, saçma görünse de, gerçekten bizim ne olduğumuzu açığa çıkartır. Bu şiirsel imge tanımının nesnel bir temeli var mı? Ya da şiirsel sözün tartışma götürmez karşıt anlamlılığının veya anlamsızlığın bir anlamı var mı?

Nesne bize kendisini duygular ve anlamlar demeti ola-

rak sunar. Bu çoğulluk, biz nesneye baktığımız anda bir bütünlüğe dönüşür. Niteliklerin bu sayısız çelişkilerini birleştiren unsur anlamın kendisidir. Şeylerin bir anlamı vardı. En basit, en sıradan ve en olağan dışı kavramalarda bile, fenomenolojik araştırmaların da göstermiş olduğu gibi, bir amaç vardır. Öyleyse anlam sadece bir dil özelliği değil aynı zamanda da gerçeğe bağlanıştır. Gerçekliğin çoğulluğuna ve belirsizliğine ilişkin deneyimlerimiz bizi anlama yöneltiyor. Sıradan bir kavrayışta olduğu gibi, şiirsel imge de gerçekliğin çoğulluğunu yeniden üretir ve bunu yaparken aynı zamanda o gerçekliğe bir bütünlük verir. Bu noktaya kadar şair de sadece diğer insaların yaptığını yapar. Şimdi imgenin gerçeklikleri birleştiriciliğinin diğer yöntemlerden nasıl ayrıldığını görelim.

Gerçeğin bizdeki dönüşümleri -kıyaslama, tanım, bilimsel formül, yorumlama... vs- açıklamaya çalıştıkları şeyleri yeniden yaratmaya çalışmazlar. Kendilerini onu temsil etmekle veya tanımlamakla sınırlandırırlar. Bir sandalye gördüğümüzde, örneğin, renklerine, biçimine ve neden yapılmış olduğuna aynı anda bakarız. Bu parça parça ve çelişkili noktalara bakışımız, sandalyeye bir mobilya parçası, bir araç olarak derhal bir anlam vermemizi engellemez. Fakat sandalyeyi anlatmak istersek, anlama ulaşıncaya kadar dikkatle ve aşama aşama ilerlememiz gerekecektir: Önce biçime, sonra renge ve birbirini izleyerek daha birçok şeye. Tasvir sürecinde nesnenin bütünlüğü kaybolur. Sandalye başlangıçta sadece bir ağaç çeşidiydi ama en sonunda, şimdi, saf soyut bir anlamdır: Sandalye, üzerinde oturulmak için kullanılan bir nesnedir. Şiirde sandalye bütün yönleriyle bir anda ortaya çıkan bütünsel bir varlıktır ve gözümüze ansızın bir sandalye ola-

rak çarpar. Şiir sandalyeyi tanımlamaz, onu bizim önümüze koyar. Sandalye, kavrayış anında olduğu gibi, karşıt nitelikleriyle birlikte taşıdığı anlamların hepsiyle onurlandırılarak bize geri verilir. Öyleyse imge kavrayış anını yeniden üretir ve okuyucuyu bir zamanlar algılanmış olduğu nesneye geri dönmeye çağırır. Dize, yani ritim hatırlatır, canlandırır ve yeniden meydana getirir. Ya da Machado'nun söylediği gibi: Bir şeyi temsil etmez, o şeyin kendisidir. Bizim yaşadığımız gerçeği imge yeniden yaşar ve yeniden oluşturur. Bu yeniden canlanma, söylemeye gerek yok ki, sadece günlük hayata ilişkin deneyimlerimizi değil, aynı zamanda hayatımızın en derin ve gizli yönlerini de kapsar.. Şiir bize unutmuş olduğumuz şeyi hatırlatır: Gerçekten biz olduğumuz şey.

Sandalye aynı zamanda birçok şeydir: Oturmak için bir şey, ama başka şekillerde de kullanılabilir. Aynı şey sözcükler içinde geçerlidir. Sözcükler çoğulluklarını geri kazanır kazanmaz kayıp anlamlarını ve değerlerini de geri alırlar. Kavrayış değildir: Çelişkili, çoğul, sisli, ve anlık da olsa bir anlam. İmgenin sayesinde nesneyle onun ismi arasındaki, gerçeklikle onun temsili arasındaki barışıklık kuruluyor. Bu yüzden özneyle nesne arasındaki uzlaşma ancak çoğullukla sağlanabilir. Şair dili işler hale getirmezse ve bu dil de imgenin yetkinliğiyle, eski zenginliğini geri almazsa bu uzlaşma olanaksızdır. Fakat dilin asıl doğasına yani anlamsal çoğulluğuna geri dönüş şiirsel eylemin daha ilk basamağıdır. Şiirsel imgenin anlamını bütünüyle kavramış değiliz henüz.

Her ifade bir başka ifadeye gönderme yapar ve başka bir ifade tarafından açıklanmaya karşı çıkmaz. Simgelerin akıcılığı sayesinde sözcükler başka sözcükler tarafından açıklanabilirler. Belirsiz bir cümle ile karşılaştığımızda, "bu sözcükler

bunu ya da şunu söylemeye çalışıyorlar" deriz. Ve "bunu ya da şunu" söyleyebilmek için başka sözcüklere baş vururuz. Her ifade bir başka ifade tarafından açıklanan veya açıklanabilen bir anlam taşır. Sonuçta anlam *söylemeye çalışmak*; ya da daha doğrusu başka bir biçimde söylenebilen şeydir. İmgenin anlamı ise, bunun tersine, imgenin kendisidir: Öbür sözcüklerle söylenemez. *İmge kendi kendisini açıklar.* Söylemeye çalıştığı şeyi kendisinin dışında hiç bir şey söylemez. Anlam ve imge aynı şeydir. Bir şiirin kendi imgelerinden başka hiçbir anlamı yoktur. Bir sandalye gördüğümüzde, hiçbir sözcüğe başvurmadan anlamını derhal kavrarız: Gidip o sandalyeye otururuz. Şiirde de aynı şey olur: Şiirin imgeleri, düzyazıda olduğunun tersine, bizi başka bir yere götürmez somut gerçeklikle burun buruna getirir. Quevedo sevgilisinin dudaklarını anlatırken, "buzdan ezgiler mırıldanıyor alaycı bir bükülüşle" der, ama aşağılamanın, kibirin buz beyazlığını anlatmaz bize. Kanıtlamaya başvurmadan bir gerçekliğin önüne çıkartır bizi: Dişleri, sözcükleri, ayrı olmanın gerçekliğini ansızın ve hepsini birlikte görürüz. Goya bize savaşın dehşetini anlatmaz: Savaşın imgelerini getirir önümüze. Göndermeler, açıklamalar, özetlemeler gereksizdir. Şairin söylemeye çalıştığı şey *o diyor ki* değildir. Cümleler ve ifadeler birer yol, imge ise kendi kendisine dayanan anlamın ta kendisidir. Anlam imgenin içinde başlar ve imgenin içinde biter. Şiirin anlamı şiirin kendisidir. İmgeler herhangi bir açıklamaya veya yoruma indirgenemezler. O halde sözcükler --asıl olan belirsizliklerini yeniden kazanmışlardır-- Şimdi bir başka şaşırtıcı ve daha şiddetli bir dönüşümle karşı karşıyadırlar. Nedir bu dönüşüm?

Dilin ifadeye yönelik doğasından gelen sözcüklerde iki

özellik göze çarpar: Birincisi akılcılıkları ve karşılıklı değişebilirlikleri; ikincisi de, bu akılcılığın sağladığı, bir sözcüğün bir başka sözcükle açıklanabilmesi. En basit düşünceyi bile birçok değişik yoldan açıklayabiliriz. Ya da anlamı çok büyük bir değişikliğe uğratmadan bir metindeki sözcükleri ve ifadeleri değiştirebiliriz. Veya bir cümleyi bir başka cümleyle açıklayabiliriz. İmge için bunların hiçbirisi mümkün değildir. Düzyazıda bir şey söylemenin bir çok yolu vardır, şiirde ise sadece tek bir yol. "Çıplaklığıyla ışıldıyor yıldız" demekle "yıldız ışıldıyor, çünkü çıplak" demek aynı şey değildir. İkinci deyişte anlam bastırılmış ve sıradan bir açıklamaya dönüşmüştür. Şiirsel akımın gerginliği yumuşamıştır. İmge sözcüğün akılcılığını ve karşılıklı değişebilirliğini kaybetmesine neden olur. Sözcük de, dil de bir araç olmaktan çıkmıştır artık. İmgenin biricik ve nihai amacı olan sözcüğü özgün doğasına geri döndürmek daha şiddetli bir işlemin ön adımıdır. Şiirin büyülü eli ona dokunduğunda dil artık ne bir dildir, ne de akıcı ve ifade edici bir simgeler yumağı. Şiir dili aşar. Bu kitabın başında söylediklerim şimdi açıklık kazandı: Şiir dildir -düzyazının ve karşılıklı konuşmanın saldırısına uğramadan önceki hâli- fakat aynı zamanda dilin çok ötesinde bir şeydir ve bu dil olmanın çok ötesinde bir şey oluşa sadece dil yoluyla ulaşabilirse de, bu oluşu dil açıklayamaz. Sözcüklerin içinden doğan şiir, sözcükleri aşan bir biçimde ortaya çıkar.

Şiirsel deneyim sözcüklere indirgenemez ama yine de onu açıklayabilecek olan tek şey sözcüktür. İmge karşıtlıkları barıştırır, fakat bu barışma sözcüklerle açıklanamaz -imgeye dönüşmüş sözcüklerin dışında- fakat onlar artık sözcük değildir. Böylece imgeler bizi ve çevremizi saran şeylerin

yaşadığı korkunç deneyimi ne zaman ifade etmeye çalışsak içimize zorla giren sessizliğe karşı umutsuz bir sığınak olur. Şiir gerilimin içindeki dildir: Varlığın en uç noktasındaki dil ve dilin en uç noktasındaki varlık. Sözcüğün en uzak sınırı ve en uzak sınırdaki bu sözcükler kendi derinliklerine gömülmüş konuşmanın öbür yüzünü gösterirler: Sessizlik ve anlam-dışılık. İmgenin bu yüzünde dilin, açıklamaların ve tarihin dünyası yatar, öbür yüzünde ise gerçeğe açılan kapılar: Anlam ve anlam-dışılık birbirlerine eşitlenirler. İmgenin nihai anlamı budur: İmgenin kendisi.

Karşıtlıklar, kuşkusuz, imgelerin içinde aynı uyumla barışmazlar. Bazı imgeler gerçekliği oluşturan tanımların aralarındaki benzerlikleri gösterirler. Bunlar, Aristo'nun dediği gibi, kıyaslamalardır. Diğerleri "karşıt gerçeklikleri" birbirlerine yakınlaştırarak, Reverdy'nin söylediği gibi, "yeni bir gerçeklik" oluştururlar. Ötekiler dilin, dünyanın ve insanın gülünç doğasına ihanet eden dayanılmaz bir çelişkiyi veya mutlak bir saçmalığı kışkırtılar (bu gruba alayın dahice parıltıları ve şiirin dışında da şaka girer). Yine başkaları bize gerçeğin çoğulluğunu ve karşılıklı değişebilirliğini gösterirler. Kısacası, sadece mantıksal olarak değil aynı zamanda dilbilime göre de olanaksız görünene ulaşabilen imgeler vardır: Karşıtlıkların birlikteliği. Güçlükle seçilebilen veya açıkca görülebilen bütün imgeler aynı süreçten geçerler: İçindeki her unsurun kendi temel tekilliğini koruyabildiği bir şekilde gerçek, çoğulluğunu nihai bütünlük olarak gösterir. Kuştüyleri kuş tüyü olmaktan vazgeçmeksizin, aynı zamanda kayadır. Kendisine dönen dil, doğası gereği kaçınılmaz olarak kendisinden uzaklaşmakta olanı söyler. Şiirsel ifade, ifade edilemezi ifade eder.

Chuang-Tzu'nun sözcüklere yaklaşımı imgeler için geçerli olamaz çünkü imge artık sözel bir hareket değildir. Anlam isimle, isimlendirmiş olduğu şey arasındaki karşılıklı bağımlılıktır. Yani ikisi arasında bir mesafe oluşturur. Belirli bir tür önerme ileri sürdüğümüzde ("telefon yemektir", "Mary bir üçgendir", vs) sonuç anlamsızlık olacaktır, çünkü sözcükle şey, simgeyle nesne arasındaki mesafe katedilemez: Köprü yıkılmıştır. İnsan kendi kendisine terkedilmiş ve dilinin orta yerinde dili tutulmuştur. Ve aslında dili de elden gitmiştir çünkü söylenen şey anlamsız seslere dönüşmüştür. İmgede bunun tam tersi olur. Sözcükle şey arasındaki mesafe açılmak bir yana, azalmış veya bütünüyle yok olmuştur: İsim ve isimlendirilen şey aynıdır. Bir köprü olarak anlam da ortadan kalkmıştır. Ancak oluşturulan şey ne bir karşı anlam ne de anlamsızlıktır. Bu kendisinin dışında hiçbir şeyle ifade edilimeyecek bir şeydir. Yine: İmgenin anlamı imgenin kendisidir. Dil *bunun* ve *şunun* görece anlamlar döngüsünü aşar ve söylenemezi söyler: Kuş tüyleri kayadır, bu şudur. Dil gösterir ve temsil eder; şiir ne açıklar ne de temsil eder; O şeyin kendisidir. Gerçekliğe gizli göndermeler yapmaz, onu yeniden yaratmaya çalışır ve bazen de bunu başarır.

Şiirin hakikatı şiirsel deneyime dayanır ve Doğuda ve Batının bir bölümünde bilinen "gerçekliğin gerçekliği" ile anlama deneyiminden çok farklı değildir. Söylenemeyecek şey olarak bilinen bu deneyim imgeyle ifade edilir, iletilir. Ve işte bu noktada da şiirin bir başka zorluğu çıkar karşımıza. İmgenin asıl biçimi kavramsal olarak aktarılamaz, çünkü o kendisinin dışında hiçbir şey tarafından ifade edilemez. İmge açıklamaz, insanı yeniden oluşturmaya yani imgeye yeniden yaşamaya davet eder. Şairin ağzından çıkanlar şiirsel toplan-

ma esnasında canlanırlar. İmge insanı aşar ve buna karşılık onu bir imgeye yani karşıtlıkların eriyip iç içe geçtiği bir dünyaya dönüştürür. Ve insanın kendisi, doğduğu andan itibaren ikiye bölünmüş olan insan imgeye dönüştüğünde, *bir başkası olduğunda* kendisiyle barışır. Şiir dönüşümdür, değişimdir, simyadır ve bu yüzden şiirin toprağı büyünün, dinin ve "bunu" ve "şunu" zaten kendisi olan "bir başkasına" dönüştürmeye çabalayanların sınırlarına kadar uzanır. Evren ayrı türden şeylerin uçsuz bucaksız deposu olmaktan çıkar. Yıldızlar, ayakkapları, gözyaşları, lokomatifler, söğüt ağaçları, kadınlar, sözlükler, her şey sonsuz bir ailedir, her şey ortak iletilir ve durmaksızın dönüşür, bütün biçimlerin içinde aynı kan dolaşır ve en sonunda insan kendi arzuladığı şey olabilir: Kendisi. Şiir insanı kendisinin dışına çıkartır ve aynı anda asıl varlığına; kendi kendisine geri götürür. İnsan kendisinin imgesidir. Bu kendisi ve şu diğeri. İfade olarak ritimdir bu, imgedir -durmadan var olan- insandır. Şiir varlığa giriştir.

2. DİL

1) Bu paragrafın yazılışından onbeş yıl sonra bugün yine aynı şeyleri söyleyemem. Özellikle N.Trubetzkoy ve Roman Jakobson'un sayesinde dilbilim, en azından sesbilim (phonoigy) düzeyinde, bir nesneye indirgenebilmiştir. Fakat, Jakobson'un söylediği gibi, ses ve dil (sesbilim) birleştirmişse de bu işlem, anlam ve sesin (anlambilim) birleştirilmesi, bütünüyle tamamlanmış değil. Bu açıdan söylediklerim geçerliliğini koruyor. Dahası, diyebilirim ki bu çalışmaların sonuçları -örneğin iradeden bağımsız ve kesin yasaları olan bir dil kavramı- bu bilimi insan araştırmalarının merkezi bir disiplini olmaya itmekte. Bu genel simgeler sisteminin bir parçası olarak dilbilim Levi-Strausse'a göre bir uçta sibernetiğe, öteki uçta da antropolojiye uzanır. Öyleyse dilbilim doğa bilimleriyle insan bilimlerinin kesişme noktası olabilir.

2) Wilbur Marshall Urban, Dil ve Gerçeklik, Lengua Y Estudios Literarios (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1952).

3) İnsan ve hayvanların iletişimleri arasındaki farklılığı bugün böylesine kesin olarak ayırmayabilirim. Her ikisi arasında gerçekten bir ayrım vardır, fakat ikisi de sibernetiğin keşfettiği -bütün şairlerin de evrensel benzeşim biçimi altında hissedip kullandığı- evrensel iletişimin bir parçasıdır.

4) Urban, Language and Reality (Dil ve Gerçeklik).

5) Adı geçen eser.

6) "Şiir, Toplum ve Devlet" için son bölüme bakınız.

1) Modern dilbilim bu düşünceye karşı görünüyor. Ancak, göreceğimiz gibi, bu çelişki mutlak bir çelişki değil. Roman Jakobson'a göre "sözcük kendisinden daha yüksek bir yapının, cümlenin, parçası ve aynı zamanda da daha küçük parçaların oluşturduğu bir bütün: Morphem (anlamda yüklü en küçük birim) ve phonemler". Phonemler ise farklılaştırıcı ögelerdir. Her farklılaştırıcı nitelik diğer parçalarla karşıtlık ilişkisi içindedir: Phonemler "bir başkalığı tanımlarlar". Kendileri bir anlam taşımasalar bile, phonemler "anlamın oluşumunda yeralırlar" çünkü işlevleri morphemleri "farklılaştırmak, oluşturmak, ayırmak veya güçlendirmek", yani birini diğerinden ayırdetmektedir. Böylece morhpem sözcüğün içinde sözcük de cümlenin veya cümle sözcüğün içinde anlam kazanabilir. Öyleyse farklılaştırıcı ögeler, morphemler ve sözcükler ancak genel bir yapının içinde anlam kazanan işaretlerdir. Sonuçta bu genel yapı konuşana ve dinleyene yabancı olmayan ortak bir anahtar yardımıyla anlaşılır hale gelir: Dil. Anlambilimin birimleri (morphem ve sözcükler) ve sesbilim birimleri (farklılaştırıcılar ve phonemler) dilbilimin elemanlarıdır, çünkü kendilerini oluşturan bir anlamlar sistemine aittirler. Dilbilim elemanları dili kapsamaz, tersine onları kapsayan dildir.

Her birim, gerek ses, gerekse anlam düzeyinde, öbür parçalarla olan ilişkisine göre tanımlanır: "Dil görünmez bir bütündür."

2) Marcel Granet, La pensée chinoise (Paris 1938), (Çin Düşüncesi).

3) H. Hubert ve M. Mauss, Mélanges d'histoire des religions (Paris 1929) (Karışık Dinler Tarihi).

4) Aristo, Poetika, Juan David Garcia Bacca'nın önsöz ve notlarıyla asıl metin (Mexico City, 1945)

4. DIZE VE DUZYAZI

1) Dilbilim ve Şiir'de Jakobson der ki: "Dize ölçüsü ya da daha açık tanımıyla dize tasarımı, soyut ve kuramsal bir şema olmanın çok ötesinde tek bir satırın yapısını gösterir... Dizenin tasarımı, dizenin değişmez özelliklerini belirler ve değişikliğin sınırlarını çizer." Ardından da, sabit ölçülerle şiirler yaratan ve hiçbir ölçü hatasına düşmeden yarattıkları bu şiirleri okuyan Sırp köylülerinden örnek verir. Dizenin ölçüsünün en azından bazı durumlarda gerçekten bilinç dışı bir ölçü olması mümkündür (İspanyolca'daki sekiz heceli dizeler buna bir örnek olabilir). Bununla birlikte, yine de, Jakobson'un saptamaları ölçüyle somut dize arasındaki farklılıkları geçersiz kılmaz. Ölçünün varlığı bir model ve bir soyutlamadır. Somut dize ise tekdir: *Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa* (Lope de Vega) dizesi, altıncı hecede vurgulu bir onbir heceli dizedir, *Yen uno de mis ojos te llagaste* (Aziz Juan*) ve *De ponderosa vana pesadumbre* (Gongora) dizeleri de aynı şekilde. Onları birbirlerine karıştırmak mümkün değildir. Her birisinin kendi belirgin ritmi vardır. Sonuç olarak üç gerçeklik göz önünde tutulmalıdır: Şurda veya burda, belirli bir tarihi durumda dilin ritmi; dilin ritminden gelen veya başka dizeleştirme sistemlerinden uyarlanan ölçüler; ve her bir şairin ritmi. Bu sonuncusu en belirleyici unsurdur ve dizelerden oluşan edebiyatı gerçek anlamda şiirden ayıran şeydir.

2) Sözel ve yapısal ritimlerle ilgili olarak son bölüme bakınız.

3) Bu, İngiltere ve Birleşik Amerika'daki gerçeküstücü hareketin o dönemdeki etkilerini açıklar. Öbür taraftan bu etki çağdaş şiirde belirleyicidir ve yaklaşık olarak 1955'lerde başlar.

** İspanyol edebiyatında San Juan de La Cruz ismiyle geçen şair. İngilizce çevirileri kontrol eden Paz'ın "St John" ismini kabul etmesi dikkat çekicidir. Biz de "Aziz John" ismini tercih ettik. (Y.N.)*

4) Bkz. T.S. Eliot: A Study of His Writings By Several Hands (London, 1848). (T.S. Eliot: Çeşitli Ellerden Yazıları Üzerine Bir Çalışma).

5. İMGE

1) Roberto Vernengo, karışıklığı önlemek için "şiirsel imâ" ifadesini öneriyor.

2) Hinduların On Üç İlkesi, Sanskritçe'den çeviren R.E.HUME (Oxford University Press, 1951)

3) Katha Upanishad, bkz. dipnot 2.

4) Arthur Waley, Po Chü-i'nin Hayatı ve Dönemi (London, 1949).

5) Arthur Waley: Yolun Gücü: Çin Düşüncesinde Tao Te Ching'in Yeri Üzerine Bir Çalışma (London, 1949)

6) Adı geçen eser.

Alarcon, Juan Ruiz de: (1581?-1639?) Meksikalı şair. On yıl kadar İspanya'da yaşamıştır. Yerlilerin sorunlarıyla ilgilenmiştir. XVII yy. İspanya'sından dramatik görünüşler verdiği tiyatro eserleri ilgi çekmiştir.

Alberti, Rafael: (1902-1989) Çağdaş İspanyol şairlerinden. Gongoro'dan ve halk türkülerinden etkilenerek yazdığı geleneksel yapılı şiirlerinden sonra gerçeküstücülükle ilişki kurmuş, İç Savaş döneminin katı gerçekçiliğine ulaşmıştır. Şiirlerinin çoğu fransızcaya ve italyancaya çevrilip buralarda yaygın bir ün kazanmasına karşın asıl vatanı İspanya'da çok geç tanınmıştır.

Aleixandre, Vicente: (1900-1984) Çağdaş İspanyol şiirinin en önemli adlarından biri. 1930'lu yıllarda, gerçeküstücülükten ve psikanalizden yararlanarak güçlü ve zengin imgelerle yazdığı şiirleri önemlidir. Nobel Edebiyat Ödülünü de kazanmış olan Aleixandre'nin uluslararası çapta bir ünü vardır.

Alonso, Damaso: (1898-1990) İspanyol şair ve eğitimcisi. Büyük bir dilbilimci sayılır. Olağanüstü acılardan dem vuran şiirler yazmıştır.

Andrade, Jorge Carrera de: (1903- ?) Ekvatorlu şair. Naturalizmi sürrealizme karıştırarak yazdığı şiirlerinde yerel duyarlığın doruğuna çıkmıştır.

Barca, Calderon de la: (1600-1681) Büyük İspanyol oyun yazarı. "Hayat Bir Rüyadır" (La Vida es sueño) adlı eseri önemlidir.

* *Yayınevi tarafından hazırlanmıştır.*