

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

DOĞU BATI

DÜŞÜNCE DERGİSİ | YIL: 26 | SAYI: 103 | KASIM, ARALIK, OCAK 2022-23 | ISSN: 1303-7242



MODERN BATI ŞİİRİ - II

DOĞUBATI

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

DOĞU BATI

DOĞUBATI

DOĞUBATI

D Ü Ş Ü N C E D E R G İ S İ

MODERN BATI ŞİİRİ - II

103

DOĞUBATI

ÜÇ AYLIK DÜŞÜNCE DERGİSİ

Yaygın süreli hakemli yayın.

ISSN: 1303-7242

Sayı: 103

Doğu Batı Yayınları

adına sahibi

ve

Genel Yayın Yönetmeni: Taşkın Takış

Sayı Editörü: Yücel Kayıran

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Bilal Akın

Dış İlişkiler Sorumlusu: Harun Ak

Ankara Temsilcisi: Fatih Yavuz Bakır

•

Onursal Kurucuları: Halil İnalçık, Şerif Mardin

Yayın Kurulu

Oğuz Adanır, Ali Akay, Özcan Doğan, Kurtuluş Kayalı,

Cansu Özge Özmen, Armağan Öztürk, Özgür Taburoğlu, Aytaç Yıldız

Doğu Batı, yılda dört sayı olmak üzere Kasım, Şubat, Mayıs ve Ağustos aylarında yayımlanır.

Doğu Batı ve yazarın ismi kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.

Dergiye gönderilen yazıların yayımlanıp yayımlanmaması

yayın kurulunun kararına bağlıdır.

Reklâm kabul edilmez.

Doğu Batı Yayınları

Yönetim Yeri

Kültür Mah. Becerikli Sok.

No: 20/5 Kızılay/Ankara

Tel: 0 (312) 425 68 64 / 425 68 65

e-mail: dogubati@dogubati.com

www.dogubati.com

Kapak Tasarımı

Harun Ak

Baskı:

Tarcan Matbaacılık

1. Basım: 2000 adet

10 Mayıs 2023

Sertifika No: 48847

Ön Kapak Resmi: Rainer Maria Rilke.

Arka Kapak Resmi: Ezra Pound.

İÇİNDEKİLER

MODERN ŞİİR; POETİK DÜNYA MOZAIĞI	
NEDRET ÖZTOKAT KILIÇERİ 9	
Stéphane Mallarmé: Şiirde Dünyanın Gizemini Yakalamak	
ECE KORKUT 25	
En Genç Simgesi Arthur Rimbaud'yu Nasıl Biliriz?	
AYTEK SEVER 35	
Rabindranath Tagore: Sonsuz Dünyaların Sahilinde	
SENEM KURTAR 47	
Yıkıntılardan Yükselen <i>Ağıtlar</i> <i>Açık, Ölüm, Hayvan</i> Bir de Aşk	
LEVENT KAVAS 67	
Yırtma Yapıştırma: Ezra Pound'a İlişkin Bir Kırkyama	
EZRA POUND / LEVENT KAVAS 111	
IV. Boy / Yamalar	
CEM YAVUZ 153	
<i>Başlangıcımızdadır Sonum</i> Zamanın Çağıldayan Kabuğunda	
BÜLENT AYYILDIZ 163	
Eugenio Montale veya <i>Şiir Hâlâ Mümkün mü?</i>	
ALOVA 175	
Lorca Şiirinin Kaynakları	
İCLAL CANKOREL 181	
Oyun Yazarı Brecht ve Epik Tiyatro	
OĞUZ DEMİRALP 193	
Pablo Neruda	
CEVAT ÇAPAN 201	
Çağdaş Yunan Şiiri	
OĞUZ DEMİRALP 211	
Meksika'nın Sesi, Evrenin Nefesi	
CEM YAVUZ 225	
Sesler, İşitin Bizi de...	
MAKBULE ARAS EYVAZI 243	
Mavi Anları Çılginca Denemek	

MODERN Şiir; POETİK DÜNYA MOZAIĞI



Stéphane Mallarmé, Edouard Manet, 1876.

STÉPHANE MALLARMÉ: ŞİİRDE DÜNYANIN GİZEMİNİ YAKALAMAK

Nedret Öztokat Kılıçeri*

Edebiyat tarihçileri ve şiir kuramcıları modern şiirin kurucusunun Charles Baudelaire olduğunda birleşirler, onunla birlikte iki büyük şairi daha anarlar: Arthur Rimbaud ve Stéphane Mallarmé. Bazısı Paul Verlaine'i bu listeye katmayı unutmaz, öyle ya, Rimbaud'nun şiirinde de etkisi olan tek sayılı hece Verlaine'in tavsiyesidir. *Jadis et Naguère*'de yer alan 1874 tarihli “Şiir Sanatı”¹ yeni şiiri uçuşan, etki bırakan, düşü düşe kavuşturan, ezgisel dizelerle kurulmuş bir yaratım olarak tanımlar, bunları gerçekleştirmek için verdiği öğütlerin başında da “tek sayılı hece” gelir.

Rimbaud, Lautréamont (Isidore Ducasse) ve Mallarmé'nin ortak yanları ilk okuyuşta kolay anlaşılmayan, anlamı bir çırpıda okura teslim etmeyen, kendi üzerine dönük, kapalı (hermetik) şiirler üretmiş olmalarıdır. Özgün bir arayış içinde, yerleşik estetik ilkelere karşı çıkarlar. Dili bir mücevheri işlercesine çalışarak, şiir yoluyla İdeal'e, saf ve tek Gerçek'e, Mutlak'a, Hakikat'e ulaşma arzusu –Verlaine'in yapıtına göndermeyle, “lanetlenmiş şairler”²in² yazısının ortak özelliği olarak belirir.

* Prof. Dr. Nedret Öztokat Kılıçeri, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

¹ Paul Verlaine, “Art poétique”, 1864, *Jadis et Naguère* içinde, 1874.

² Paul Verlaine, “Hayal güçleriyle Mutlak, anlatım tarzlarıyla Mutlak bu şairler, ama lanetlenmişler!”, *Les Poètes maudits*, 1888.

ROMANTİZM SONRASI FRANSIZ ŞİİRİ

Fransa'nın 19. yüzyılda en güçlü şiir akımı romantizm, 1820-1830 yılları arasında, Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny ve Alfred de Musset gibi romantizmin büyük şairlerinin kalplerini açıp, iç döktükleri, hayal gücünün emrinde bir şiirdir. Ancak 1830 Temmuz devrimiyle birlikte akla, bilime, sağduyuya yöneliş başlar ve duygulara, hayal gücüne öncelik tanıyan romantizm büyük ölçüde yerini başka arayışlara bırakır. Şairi toplumsal ilerlemenin neferi olarak görmek isteyen bir rüzgâr eser; Victor Hugo bunu 1839 tarihinde yazdığı “Şairin Görevi” başlıklı şiirinde “İnancın yit-tiği zamanlarda/Şairdir güzel günleri hazırlayan/ Ütopyaların insanıdır o/ Ayakları yerde, gözleri yukarılarda” dizeleriyle dile getirir.³ Bununla birlikte 1850'lerden başlayarak şiir Parnasse ya da “Sanat için Sanat” anlayışına evrilir; 1870'lerden sonra ise, dekadan estetiğin ve hissediş tarzının baskın olduğu bir atmosfer içinde sembolizm Fransız şiirine çok farklı bir ivme kazandırır.

Aslında Parnasse akımında şiiri toplumcu, ideolojik ve yararçı işlevle-rinden sıyrarak, kendi başına tıpkı bir sanat eseri gibi Güzel'i ifade eden bir yaratım olarak görme eğilimi Baudelaire, Mallarmé, Verlaine'in de benimsediği bir tercih olmuştur önceleri. Saf, Mutlak, Güzel'i hedefleyen yeni bir şiir anlayışının tohumlarını barındırır Parnasse; ve hem şairin hem de okurun düşünsel ufkunda bir değişimi bildirir. Tarih, mitoloji, heykel, tarihöncesi ya da antik uygarlıklar, Doğu gibi 19. yüzyılın başat motifle-rinden esinlenen Parnasse, şiirin işçilik, zanaatkârlık gerektirdiğini söyle-miştir; heykelsi bir güzelliği plastik bir kusursuzluğu talep ediyorlardı. Bu da bilgili, kültürlü, donanımlı bir okur anlayışını beraberinde getiriyordu. Sembolizmle en yetkin ve en çarpıcı örneklerine kavuşacak olan bu yeni şiir, kitleleri coşturacak bir lirizmi değil, yazarın ruhunun ve zihninin derininden süzülen ve sözcüklere çok ince bir dil işçiliğiyle, yeni bir nefes üfleyen modern bir estetizmi edebiyata armağan etmiştir.

Evet, sembolizm uzmanlarının da belirttiği gibi, “Parnasse okulunun soğuk plastik biçimciliğine karşıt”tır.⁴ Ancak bu akım da Parnasse gibi an-gaje olmayan, toplumsal ya da bireysel dertlerin ifşasından uzak Arı bir şiiri tasarlamıştı. Her iki akım Şiir'i Güzellik kültü ile yüceltmek istiyor-du. Bu yazının konusu olan Stéphane Mallarmé de şiirini her türlü lirizm-den uzak tutmayı seçmiş, “sonsuzluğu arayış, tinsel'e ulaşma, madde'den sıyrılma saplantısı şiirlerinin ana izleği” olmuştur.⁵ Sanatın kutsal bir şey

³ “Le poète en des jours impies/Vient préparer des jours meilleurs./Il est l'homme des utopies, Les pieds ici, les yeux ailleurs.”, “Fonction du Poète”, *Les Rayons et les ombres*, 1840.

⁴ Tanju İnal, “Sembolizm”, *Türk Dili, Yazın Akımları Özel Sayısı*, sayı: 349, 1981, s. 170.

⁵ *Age*, s. 180.

olduğunu ve ender insanlara bağışlanmış bir yetenek olarak gördüğünü de yeri gelmişken anımsatalım.

Sonuçta romantik şiirin sonrasında ortaya çıkan bu anlayışlar lirizmi ve ideolojizmi dışlayarak şiire yeni bir alan açmışlardır. “Dizelerinin yolu açık olsun/Sabahın kuru rüzgârında/ Yayılan nane kekik kokusu eşlik etsin/ Gerisi ise edebiyattır” diyen Verlaine’in “Şiir Sanatı”⁶ ile Théophile Gautier’nin “Her şey geçer.– Güçlü sanat/Kalır sonsuza/ Kent yıkılır Büst Kalır”⁷ diyen “Sanat” şiirinin akrabalığı gözden kaçacak gibi değildir.

Okuru tıpkı bir sanat ya da müzik yapıtının tadına varır gibi, şiirle buluşturmak, onu duyumsayıp ve izlenimlerle, sözcüklerden kurulmuş bir dünyanın eşliğine, düşüncenin saf haline taşımak değil de nedir? 19. yüzyılın son yirmi yılında Sembolistler estetik açıdan kusursuzluğu hedefleyen bir şiiri talep ettiler; gözle görünen dünyanın kalabalıklara sunmadığı gizlerini keşfetmeyi amaçlayan bir şiirdi bu. O halde şiir öğrenilecek, ezberlenecek, estetik ve moral bir veri değil, kutsallığına, gizemine inisiye olunacak görkemli bir yaratımdı.

Parnasse anlayışının işaret ettiği üzere Bilgi tapınağından devşirilmiş, antik uygarlıkların taşlarında bir elmas gibi parlayan, mermerin sonsuz donukluğunda –biraz da yukarıdan bakan bir tarzda– bir şiir yaratma arzusu modern şiirin kapısını aralayacak şairlerce paylaşılmıştır. Charles Baudelaire “Taşın Rüyası”nda Güzel’in ardına düşecek, 1857 tarihli *Edgar Poe Üzerine Notlar*’da⁸ “şiirin tek doğrusu kendisidir” diye yazacaktı. Mutlak’ın ardında diğer iki şair Arthur Rimbaud ve Lautréamont ise yaşadıkları cehennem ve cennetlerin uçurumlarını yazıyla kayıt altına alma dürtüsüyle, ruhun sarmalında baş döndürücü olanı sabitlemeye çalışarak, yazının ve şiir dilinin olanaklarını sınıyorlardı.⁹

Sembolistleri edebiyat tarihçilerinin işaret ettiği gibi yazı kuramcıları ve yazı işçileri olarak görebiliriz. Saf düşüncüyü ve o düşünceden doğabilecek imgeyi, duyumsayıp, düşünsel ezgiyi dile getirmek dili bildik örtülerinden sıyıran sembolistler dilin barındırdığı yaratıcı gücü yeniden tartmışlardır. Yeni bir şiir estetiği kuran büyük adlardan biri de Mallarmé’dir.

⁶ “Art poétique”, 1864, *Jadis et Naguère* içinde, 1874.

⁷ “Tout passe. - L’art robuste/Seul a l’éternité/ Le buste / Survit à la cité”, “L’art”, *Emaux et Camées*, 1852.

⁸ *Notes nouvelles sur Edgar Allan Poe*, 1857.

⁹ Nathalie Aubert & Nicolas Wanlin, *Histoire de la poésie*, PUF, 2014, s. 95.

MALLARMÉ:

DÜŞÜNCE VE KAVRAMLARDAN ÖRÜLÜ ŞİİR

Stéphane Mallarmé (1848-1898) düzenli bir hayatı olan, pek de sevmeyen yaptığı İngilizce öğretmenliğinden geçimini sağlamış bir şairdir. Baudelaire ve Poe etkisinde sürdürdüğü edebiyat çalışmalarını daha özgün bir arayışla sürdürmek üzere öğretmenlik mesleğinden vakitlice emekli olur. Kaynaklarda erken yaşta annesi ve kız kardeşinin, daha sonra da oğlunun kaybıyla, ölüm duygusu kuvvetli, karamsar bir insan olarak betimlenir. İlk zamanlar Parnasseçi şiirden yana, sonrasında Baudelaire etkisinde, daha sonra da kendi şiirini kurma çabası içinde sürekli yazan, düşünen ve yeniyi arayan/deneyen bir şair olarak Fransız edebiyatının ve modern şiirin en büyük adları arasına yerleşir.

1863-64 yılında geçirdiği bunalımı metafizik bir kriz olarak görür edebiyat tarihçileri, Tanrıya ve hayata bakışı değişir. Sanatla ilişkisi gerçek anlamda bir şiirsel arayışa dönüşecektir. Yetersizlik duygusu ve kuşkunun cenderesinde hummalı bir çalışma dönemi başlar. Bu dönemde Hiçlik'i keşfetmeyi ve bu keşif üzerinden yeni bir dil kurmayı amaçladığı belirtilir. Bu şiir aslında radikal bir anlayışın habercisidir. Şiiri "temsil"den "çağırışım"ın alanına çekme, düşünsel olana yaklaştırma çabasıdır. Geleneksel temsil kodlarını bırakarak yeni bir şiir dili kurmayı amaçlar. Uzmanlara göre bu şiirsel bir devrimdir; 1880'lerde Mallarmé belki de hiç aklında yokken, yükselmekte olan sembolizmin öncüsüne dönüşür.

1865-76 arasında *Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası/L'Après-midi d'un faune* şiirini, 1876'da *Le Tombeau d'Edgar Poe/Edgar Poe'nun Mezarı*'nı yazar ve Poe'nun şiirlerini Fransızcaya çevirir. *Poésies/Şiirler* 1887'de ilk kez basılır. Burada deneysel tarzı dikkat çeker. Meşhur sekiz heceli *Sonnet en -X/-X'li Sone*, bu kitapta yer alır. Tek, Saf ve Mutlak bir şiir yazma hevesi iyice belirginleşmiştir. 1870'lerde yazdığı *Igitur ou La Folie d'Elbehnon/İgitur ya da Elbehnon'un Deliliği*'ni ise yayımlamaz; bu metafizik masal ölümünden sonra yayımlanacaktır. 1897'de *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* adlı modern şiirin belki de en bilinen örneğini yazar. Çeşitli şiirsel metinler ve yazılarından oluşan *Divagations* 1897'de ölmeden önce yayımlanır. Ölene kadar ilkin bir tragedya olarak tasarladığı uzun şiiri *Hérodias/Hirodias*'a emek verir. Kimileri onu bir usta olarak selâmlayacaktır, kimileri uzak durmayı yeğleyecektir.

Özetleyecek olursak, Mallarmé tıpkı diğer sembolistler gibi, dili uzlaşım (konvansiyonel) kodundan sıyrarak, sözcükleri, sözcüklerin biraraya gelme tarzlarını, sözdizim yapısını alışılmışın dışında bir şekilde yeniden kurmaya girişecektir. Bu "yeniden kurma" çabası aklı devre dışı

bırakabilen, şiiri beklenmedik çağrışım ve düzenlemelerle tasarlayan bir anlayışı örnekler. Van Tieghem'in belirttiği gibi “Şiirde idealizmin damgasını taşıyacak olan bu yeni akım betimlemeci ve anlatısal değil çağrıştırmacı, esinleyici bir şiirdir”.¹⁰ Şairce konuşmak anırtırmak yapmaktan başka bir şey değildir (allusion). Okur dışarıdan uzanacak bir elin yardımıyla şairin düşüncesine ulaşmayacaktır, ondan şiirin puslu alanında yatmakta olan düşünceyi bulması beklenmektedir; ilk bakışta, algılanamayacak belirsizlikte işaretleri takip ederek bir yere varacaktır, orada ise tüm karmaşıklığı içinde bir düşünce ya gizlenmekte ya da açılmayı beklemektedir.

Dolayısıyla “herkes kendi hayal gücü, ruhu, zaman ve uzamla ilgili algısı doğrultusunda bu çok yüzeyli fıkirden kendisine uygun olanı çekip çıkaracaktır ve şiiri okuyan kişi, tıpkı müzik parçası dinleyen birisi gibi olacaktır”.¹¹ Sembolist şairin sanatı da zanaatı da yeni bir dil yaratmak olacaktır, daha yüce, daha incelikli bir dil. Sembolizm bu açıdan bakınca şiirsel bir başkaldırı gibi görülebilir, insanın dünyayla ve kendisiyle dil aracılığıyla yeni bir bilince varmasını isteyen yeni bir şiir anlayışıdır.

Mallarmé'nin kızı ve dostları için yazdığı şiirlerinden en bilineni 1884 tarihli “Diğer Yelpaze/Autre éventail” şiiridir, burada yelpazenin hareketi kuş kanadı çağrışımıyla verilir. Kanat şaire ait “ilham” gibi okunsa da üçüncü dizedeki “incelikli yalan” bütün dengeyi altüst etmeye hazırdır: “Ah hayaller içindeki kadın, dalabilmem için/ Yolu olmayan saf hazza/ Bil, incelikli bir yalanla / Kanadımı elinde tutmayı.”¹²

Hérodias'de ise Prenses Hírodias aynaya seslenir; “göz kamaştıran bilgin uçurumlar içinde sonsuza değin gömülü kalmış ametist bahçeleri”¹³ tamlaması ışık ve boşluk kavramlarını “ayna” sözcüğünün anlamsal içeriğine farklı şekilde katar, bildiğimiz aynayı başka bir nesneye dönüştürür. Şiirdeki ayna okurun zihninde yeni bir paradigma arayacaktır. Değerli maddenin soğuk ve bozulmaz güzelliğinde şiirin simgesel dokusu başka bir dünyanın kapısını aralayacaktır.

Şiiri sözcüklerden çok, nesnenin uyandırdığı duyum ve düşünceyle kurmak isteyen şair bir yandan da Verlaine'in girişte andığımız şiirindeki “Her şeyden önce müzik”¹⁴ öğüdüne uyarak benzersiz ustalıkta bir şiir meydana getirir. Örneğin, “Sonnet en -X /-X'li Sone” adıyla bilinen ünlü şiirinde gizemli yankılara ulaşmayı dener.

¹⁰ Philippe van Tieghem, *Les grandes doctrines littéraires en France*, PUF, 1990, s. 256.

¹¹ Philippe van Tieghem, *agv.*, s. 256.

¹² “O rêveuse, pour que je plonge /Au pur délice sans chemin,/ Sache, par un subtil mensonge,/ Garder mon aile dans ta main “, “Autre éventail” *Poésies* içinde, 1887.

¹³ “jardins d’améthyste, enfouis sans fin dans de savants abîmes éblouis”, *Hérodias*, 1864.

¹⁴ “De la musique avant toute chose”, “Art poétique” 1864, *Jadis et Naguère* içinde, 1874.

Sonenin dizeleri “oniks”, “Feniks” (ateş kuşu), “Stiks” (ölüler ülkesi- nin ırmağı), “Ptiks” (ptix: bu Mallarmé’nin yarattığı bir sözcüktür) “Niks” (nix: Kuzey mitolojilerinin su perileri) ve “fiks” (fixe: sabitlemek fiili- nin üçüncü tekil, şimdiki zamanı) sözcükleriyle işitsel düzlemde sessel bir uyum yakalar, kavramsal olarak da mitolojik çağrışımlara açılır.

İkinci dörtlüğün ikinci dizesinde geçen ünlü “aboli bibelot d’inanité sonore” (sesli boşlukla yok edilmiş biblo) dizimi ses açısından akıcı, melo- dili, şiirsel bir oyunu andırır; ancak anlama ve yoruma direnir. Burada “so- nore” (sesli, ses çıkaran) sıfatı sessel çağrışım yoluyla (“son” + “or”) şek- linde de algılanabilir ve “altın” sözcüğünü aklı getirir. Oniksin, Styks’in, Niks’in, Feniks’in yanında altın çağrışımı yadırgatıcı gelmez, üstelik altın sözcüğü Mallarmé şiirinde önemli bir öge olarak da bilinir.

Bu yazının başında hermetik, kapalı şiir nitelemesini kullanmıştım, uzmanlar bilmecemsi (sybillin) de diyor; bu şiirde “sonore” sözcüğüyle uyaklı şekilde kullanılan “s’honore” (onurlandırmak) sözcüğü de aynı ses oyununu izler: /s+o+n+o+r/ seslerinin dizilimi bu dizide okurun kafasında birden çok çağrışıma açılır, anlamsal kapalılığı ise iyice güçlendirir. Mal- larmé ses ve anlam arasındaki tereddüde dikkat çekmişti. “Aboli bibelot d’inanité sonore”un ses yapısının mükemmelliği, akılda kalıcılığı ile an- lamsal kapalılığı arasında açılan yarık Mallarmé’nin düşünsel ve bilmec- emsi tarzının en güzel örneğidir.

ŞİİRLE DİLİ YENİDEN İŞLEMEK

Mallarmé’nin öğretisi modern bir anlayışı örnekler. Van Thieghem “Kı- sırlaşmış, kireçlenmiş bir gelenekten kaçınan bir şair bir şeyi sıfırdan ya- ratmakla yükümlü değildir, o varolandan, geleneğin içinden kendi ruhu elverdiğince en küçük parçacıkları bulup aydınlığa tutacaktır”¹⁵ der. Mal- larmé’nin şiir anlayışı ona göre üç özellik üzerine kuruludur: Sözcük ya da dize, kendi içinde kendine özgü bir müzik değerine sahiptir; nesne sadece anıştırma yoluyla, çağrışımsal yoldan gösterilir; şiirin tözü Düşünce’dir (Idée) yani soyut, zihne (intellect) ya da duyguya bağlı bir kavramdır. Bu üç nokta modern şiirin de temelini kurar ancak Mallarmé’nin zamanında yani 1870-1885 arasında bir okul kurmaya yetmemiştir. 1890’dan sonra bu görüşler doktrinleşmiştir.¹⁶

Mallarmé üzerine araştırma ve çevirilerden oluşan Türkçe kaynak kita- bı hazırlayan Ömer Aygün de Mallarmé’nin mektuplarından hareketle şiir anlayışını üç ana durakta özetler: “Şeyin kendisini değil, yarattığı etkiyi yansıtmak.” (30 Ekim 1864); “Yapıtımın konusu Güzelliktir, görünüşteki

¹⁵ Philippe van Tieghem, *age.*, s. 256.

¹⁶ Philippe van Tieghem, *age.*, s. 257.

konu Güzelliğe varmak için bir gerekçe[dir]” (31 Aralık 1865); ve “Yalnızca Güzellik vardır: –Şiir de onun tek ve mükemmel dışavurumudur. (14 ya da 17 Mayıs 1867).”¹⁷

Gene edebiyat tarihçilerine göre Mallarmé şiiri spiritüel bir serüven olarak görmüştür. Mutlak’ın peşinden gitmesine izin veren, hayatın sunduğu görünüşlerin gerisinde yatan anlamı bulmaya yarayan bir serüven. Şiir varoluşun gizemli anlamının ifadesidir, yeryüzündeki yolculuğumuzun özgünlüğü ve ruhun tek sahici çabasını yansıtır. Mutlak olanı aramak, şairin içine dönüp, sıradan gerçeklikten kendini yalıtarak, bayağı ve hayal kırıklığı getiren ne varsa bunlardan uzak durmasıyla gerçekleşebilir. Bu yaklaşım, yalnızlığı seven ve yücelten Mallarmé’yi kimilerinin gözünde ulaşılmaz, hattâ kibirli yapmıştır.

Edebiyatın şimdiye değin kullandığı sözcüklere yüz vermez Mallarmé, çünkü o sözcükler tek anlamlıdır. 1876 tarihli “Le Tombeau d’Edgar Poe/ Edgar Poe’nun Mezarı” şiirinde “Kabilenin sözcüklerine daha saf bir anlam vermek”¹⁸ dizesi gündelik dilin alışılmış kodlarını, sözdizimin ve anlamın alışılmış kalıplarını kırmak şeklinde yorumlanmıştır. Şair kalabalığa konuşmaz, bu nedenle şeyleri adlarıyla çağırması gerekmez. Şiir böylece sözün gerçeklikle birebir bağını çözen bir yaratımdır; bu yoldan şairi gerçeğin dünyasından farklı bir dünyaya yerleştirir; şair orada kendi yönelimlerinin uyumunda yaşar.

Divagations başlığıyla topladığı metinlerde benzer şekilde dil ve şiir dili üzerine düşüncelerini okuruz Mallarmé’nin. Ona göre sıradan dil şiirsel dille karşıt konumdadır; bu noktada müziğe yakındır: “Wagner’den bu yana Müzik Şiiri kurmak üzere Dize’yle buluşmaktadır”¹⁹ der. Şairin işi yeni bir dünya kurmak, yeni bir hissediş yaratmak üzere herkese ait olan dili işlemek, onu saflaştırmaktır. Şiirsel yazılardan ve denemeye yakın metinlerden (kendi deyişiyle, anekdotlar ya da şiirlerden) oluşan bu kitapta tanımladığı gibi, “dize mükemmel,engin, doğuştan gelen bir sözcüktür, sözcüklerin erdemine tapınç”tır.²⁰

Bu kitapta yer alan “Bir Konu Üzerine Çeşitlemeler”den devam edecek olursak, Mallarmé için dize birçok sestten bir sözcük yaratır, işte bu sözcük yepyenidir yani gündelik dilin yabancısidir. Dize, şairin dediği gibi, bir anda sözün tek başınalığına son verir. Dize terimlere yerleşmiş tesadüfî yok sayar, anlam ve sese dalıp çıkar bu terimler ve dize böyle bir şeyi bir söz dizisinde asla duymamış olduğumuzu hissettirerek şaşırtır

¹⁷ Ömer Aygün, (yay. haz. ve çev.) *Stéphane Mallarmé*, Edebi Şeyler, 2015, s. 35.

¹⁸ “donner un sens plus pur aux mots de la tribu”, “Le Tombeau d’Edgar Poe”, 1876.

¹⁹ “la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie”, *Divagations*, 1897.

²⁰ “le vers n’étant autre qu’un mot parfait, vaste, natif, une adoration pour la vertu des mots” *Divagations*, 1897.

bizi ve şiirde o adıyla çağrılan nesne ise yepyeni bir hava içinde yıkanan bir nesnenin uzak anımsayıdır.²¹ Bir başka deyişle, şair dilin gücüllüğünü (dilnin virtuel alanı) işleyerek –o sözcükte daha önce asla duymadığımız bir etkiyi yaratır, dili yeniden yaratır.

“Bir Konu Üzerine Çeşitlemeler”de²² geçen “Ben –’Bir çiçek!’ der demez, sesimin her konturu teslim ettiği unutuştan, bilindik çanakyapraklarından başka şey halinde, müzik yoluyla, bizzat ve nefis fikir halinde yükselir bütün demetlerin noksanı” (çev. Ö. Aygün)²³ sözü çok bilinir ve alıntılanır. Bu nedenle Aygün çevirisiyle burada anmak istedim. Bir sözcüğü tanımlayan anlam bütünü içinde olmayanın kendini duyurması; daha önceden akla gelmemiş olanın dizeden bir ezgi gibi yükselişi Mallarmé şiirine belki de en çok yakıştırılan özelliktir.

Mallarmé bir şeyi adıyla çağırmanın, onu adıyla anmanın şiirselliği azalttığını, şiir istiyorsak önerme, zihinde uyandırma, akla getirme yolunu seçmemiz gerektiğini, ideal olanın bu olduğunu belirtmiştir. Bir sözcüğü yazmak o sözcüğün içindeki gücül bileşenleri –tıpkı bir mücevherin saçtığı ışık gibi– ortaya koymak demektir. Tek anlamlılıktan çok anlamlılığa geçiştir bu. Anlamanın parça parça ufalanması, yeni bir yapıya geçmektir, prozodisi, ritmi ve sözdizimiyle dili yeniden kurmaktır, bu ise rastlantısal olanı ortadan kaldırmak ve şiirsel dile en uygun biçimini vermektir.

Şiir anlamı en iyi taşıyan biçimi bulmak ise, Mallarmé’yi hem bir “bir sözcük fetişisti”²⁴ hem de sözdizime müdahale eden yenilikçi bir şair olarak görmek gerekir; gene birçok kaynakta alıntılanan, şairin gündelik sözcüklere “daha saf bir anlam katma” yönelimi bu çabada açıkça anlaşılır.

BÜYÜK KİTAP: TASARIDA KALAN YAPIT

Şiir görünenin ötesinde özleri toparlayan, şeylerin ve insanların görünmez gizlerini içinde barındıran bir yapıt olarak kabul edildiğinde, uzmanlara göre bu gizli özlere ulaşmaya çalışmak Hiçlik’le ve ölüm saplantısıyla ilişkilendirilir. Belki de bu itkiyle Mallarmé bir *Kitap*, bir *Büyük Yapıt* tasarlamıştır. Onun son projesidir bu. 1891 tarihli “Edebiyatın Gelişimi Üzerine”de²⁵ “Dünya güzel bir kitaba varmak için vardır” demiştir. Neredeyse yirmi yılı bulan *Le Livre /Kitap* bir tasarım olarak kalır. Eleştirmenlere göre *Kitap* Mallarmé’nin idealize ettiği “metin”dir. Şairin yazma arzusunun miti olarak görülür.

²¹ “*Variations sur un sujet*”, “*Crise de vers*”, *Divagations* içinde, 1897.

²² “*Variations sur un sujet*”.

²³ Ömer Aygün, *age.*, s. 181.

²⁴ Ömer Aygün, *age.*, s. 64.

²⁵ “*Enquête sur l’évolution littéraire*”, Jules Huret - Stéphane Mallarmé, 1891.

Claude Abastado şöyle değerlendiriyor bu tasarıyı: “Batı edebiyatı gerçeğin sınırlarını edebiyatın sınırı yapmıştır, Mallarmé işte bu anlayıştan kopuşu gösterir. Dünyanın algoritması olarak *Kitap* bir “düş”tür”; yazara göre Mallarmé’de yazma pratiği, anlamlamayı (signification) üstlenir ve sözcüklerin nasıl anlam üstlendiğini keşfe yöneliktir. Edebiyat kendi üzerine dönüktür, kendi işlemlerinin ve kendi işleyişinin aynasına dönüşür. Metin saydamlığını yitirir, tek anlamlı, geçişken ve iletişimin hizmetinde bir mesaj değildir artık. Yazınsal mesajdan söz edilebilecekse eğer, çok anlamlılığın, anlam değişimlerinin, anlamın kararsızlığının üzerinden okunur, dilin simgesel işlevidir bu.²⁶

Mallarmé’nin ufkunda şiir kurmayı, sözcüğün (ya da dilsel göstergenin) içerdiği biçimsel yapı ve anlamsal içerik (gösteren/gösterilen) arasındaki ilişkiyi yeniden düzenlemek gibi bir çabayla özdeşleştirebiliriz; bu anlayışın içinde de şair sözcüğün gönderdiği “şey”, yani gönderge ile kurulan bağa tümünden müdahale eder. Burada Ömer Aygün’ün “Mallarmé bağlamında özel isim [şiirdeki ad] sözcükten çok, takımyıldıza yakındır” önermesi anlamlıdır.²⁷ Sözcükten yansıyabilecek çağrışımlarla, anıştırmalarla, sözcüğün içinde olan ve olmayanın alanında şair gösteren/gösterilen bağının saymaca niteliğini kurcular.

Hérodiade/Hirodias’ta geçen ünlü “Meçhul altınlar ki eskil ışığını bir ilk toprakta/O karanlık uykunun altında saklamakta”²⁸ dizelerindeki “altınlar” ve “ışık”ın gözde uyandıracığı kamaşmanın “karanlık uykusu” ile köreltilmesi ve “toprak” sözcüğüyle opaklaştırılması; “karanlık uykusu”, “meçhul altınlar”, “eskil ışık” tamlamalarında sıfatın, adın anlam içeriğine beklenmedik bir etkiyle bulunması (belki müdahale?) dikkatimizden kaçmaz. Bu tamlamalar birer dizimdir (syntagme) ve dizimin kurduğu göstergeyi kendi alanında tutar, başka yere gitmesine izin vermez, çünkü gösteren de (dilsel biçim) kendi üzerine kapanmaktadır; sonuç olarak, bu iki dizedeki gösterenler başka hiçbir yerde aranamaz, sadece şiirin yarattığı düşünsel alanda tüm geçişsizliğiyle var olacaktır.

Ömer Aygün gene Mallarmé’nin şiir dilinden söz ederken “gece” sözcüğünün şairde ışığı, “gündüz” sözcüğünün ise karanlığı çağrıştırdığını belirtir. Dolayısıyla dilsel göstergenin saymaca niteliğini (gösteren/gösterilen arasındaki keyfi bağ) ortadan kaldırma çabası, “şairde Rastlantı”nın ortadan kaldırılması tutkusuyula” örtüşür: “Mallarmé bu *Kitap* tasarısında yüzlerce nottan çok ileri gidememişse de göstergenin nedensizliğinin yol

²⁶ Claude Abastado, *Le ‘Livre’ de Mallarmé: un autoportrait mythique*, s. 81, *Romantisme* içinde, 1984, n°44. *Le livre et ses mythes*, s. 65-82.

²⁷ Ömer Aygün, *agy*, s. 46.

²⁸ “Ors ignorés, gardant votre antique lumière/ Sous le sombre sommeil d’une terre première.”

açtığı kusurluluğu, yani rastlantıyı giderecek bir dil kullanımını geliştirmeyi denemiştir.”²⁹

Büyük Kitap, Büyük Yapıt konusunu Enis Batur’un sözleriyle tamamlayalım: “Hemen hemen her tarafı kuşatılmış, tanımlanmış, kavramsal olarak dokunulmadık hiçbir yanı kalmamış bir kitabın gölgesi var elimizde. Belli sayıda fişten oluşan bir hazırlık, ama hiçbir biçimde başlamadığı için, Mallarmé’nin bir bozgun olarak ister istemez görmek zorunda kaldığı ve “ben bunu yapmadım” son sözüyle kapattığı bir konu.”³⁰

KAPALI ŞİİR VE DÜNYA GİZEMİ

Mallarmé’nin şiirini hermetik, kendi içine kapalı kolay anlaşılmayan bir şiir olarak görme eğilimi yaygındır. Hattâ Hugo Friedrich, Mallarmé şiirinin başka hiçbir modern şiir öncüsünün eseriyle karşılaştırılamayacağını vurgular; şiirinin hermetizmini “korkutucu ve kışkırtıcı” bulur.³¹ Yazara göre Mallarmé’yi modern yapan öncelikle “kişisellikten uzak bir şiir kurması, duygularının ya da hayallerinin değil, zekâsının yönettiği bir hayal gücü” olmuştur.³² Diğer özellikleri ise, mantıksal ve duygusal ilişkilendirme eğilimini dışlamak, şeylerin temsili ya da betimi yerine, onları akla seslenen bir açıklık içinde sunmak yerine anıştırmak, Hristiyan ve hümanist gelenekten kopuş ve düşünce ile şiiri el ele düşünmek şeklinde sıralıyor.

Mallarmé’nin şiirini tıpkı Rimbaud’nun şiiri gibi kendi başına bir etki olarak görmekten yanadır. İki şair de tek başlarına, yalnızlıkları içinde tedirgin edicidir belki ama yazdıkları okunup dinlenen ve yorumlanan onlardır, etraflarında toplaşanlar onları Usta yapmışlardır. “Modern şiiri yeniden –yapılandırmış ve derinleştirmişlerdir.”³³

Mallarmé’nin özellikle ikinci dönemi yani 1870 sonrasında şiirin daha farklı daha nadir bir tona büründüğünü belirtir Friedrich. Bu dönemde şiirleri birbiri içine geçmiş anlam katmanlarıyla örülmüş gibidir ve yoruma direnir. Bir çırpıda anlaşılır olmaya yüz vermeyen hermetizm, sınırlayıcı bir kavrayışı reddeder. Şiir Mutlak’ı dil ile buluşturma çabasından başka bir şey değildir. Bu şiirin doruk noktası varsa ve uzmanların dediği gibi, eğer oraya çıkabiliyorsanız, sizi bekleyen boşluk olacaktır, hiçbir tanrı orada oturmamaktadır. O zaman bu okuduğumuz nasıl bir şiirdir, diye sorulabilir. Friedrich, Mallarmé’nin zihnin karşısına açık ve anlaşılır bir şiir koyarak kendi ontolojik arayışlarını ifade etmeyi istememesine dikkat çeker. Ona

²⁹ Ömer Aygün, *age.*, s. 46.

³⁰ Enis Batur, *Önküde, acayip bir şiir*. Epona, 2022, s. 39.

³¹ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Références, Le livre de Poche, 1999, s. 132.

³² Hugo Friedrich, *age.*, s. 133.

³³ Hugo Friedrich, *age.*, s. 133.

göre “tek bir anlamda odaklanmak tüm gizemin silinmesine yol açar”.³⁴ Başka uzmanların da özellikle şairin yazışmalardan yola çıkarak saptadığı üzere, Mallarmé, şiiri insan dilinin esas (öz’sel) ritmini yakalayan bir anlatım, varoluşun görünüşlerinde yatan gizemli anlamın ifadesi olarak görmüştür. Şiir böylece yeryüzündeki yolculuğumuzu özgün kılar ve bu yoldan şiir insanın tinselliğiyle buluşur.

İşte önemli olan bu gizemdir (*mystère*) ve şiir bu gizeme olabildiğince yaklaşmanın kapısını aralar. Dolayısıyla yukarıda da gönderge konusunda belirttiğimiz gibi, Mallarmé’nin şiirinin çıkış noktasını deneyimlenebilir gerçeklikte aramamak gerekir. Bu şiirde yer alan nesnelere şöyle bir baktığımızda basit ve tanıdığımız şeyler ve yanı başlarında beliren mitolojik varlıklar dikkat çeker. Şair aynı şiirsel alana yerleştirmiştir hepsini. Nesnelerin yorumlanması burada gerilim yaratır. Şiirdeki dünyada bize tanıdık gelen nesnelerin her birinin nesne özellikleri koparılmıştır; nesneler sanki olmayanın (absence) içine yerleştirilmiş, görünmeyen bir gerilimin taşıyıcısı durumuna getirilmişlerdir. Gene de “ad” onları okurun imgeleminde var etmektedir. Olmayanın içine yerleşmiş şeyler alışılmadık bir belirsizlik ufkunda gezinen bir anlamla donanırlar; buna anlamlılık desek daha doğru olacak sanki.

Friedrich’in yorumuna dönerek “Gizem/Şiir” konusunu bitirelim. Okurun karşısında beliren gerilimli alanda, anlamı sezme çabası öyle derinlere iner ki, kendimize ait dünyanın sıradan nesnelere de bu gizem bulaşır: “Mallarmé gündelik nesnelerin sakladığı öz’sel gizemi gerçek kılar. Çünkü kavramsal değildir onun tarzı, tersine en basit şeylere mutlak bir varlık ve bir hiçlik katar. Bu nedenle onun şiiri bir şairin yapıtıdır, imgelerden ve sözcüklerden örülmüş bir gizemin şarkısıdır, bunu algılamaksa ruhumuzu yabancı diyarlara sürükleyerek titreştirir.”³⁵

“HER DÜŞÜNCE BİR ZAR ATIMI”

Mallarmé “Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı”³⁶ şiiriyle yepyeni bir şiir anlayışını örnekleyerek üzerinde belki de en çok düşünülen, yazılan ve sanatsal esinlenişe yol vermiş yazınsal metni yaratmıştır. *Cosmopolis* dergisinde 1897’de yayımlanan *Bir Zar Atımı* 19 sayfalık bir metindir. Yazışmalarında Mallarmé’nin de bu şiirin yaratacağı etkiyle zihninin hayli meşgul olduğunu okuruz. Sayfanın düzenlenişinde yakalamaya

³⁴ Hugo Friedrich, *agy.*, s. 135.

³⁵ Hugo Friedrich, *agy.* s. 135.

³⁶ *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard.*

çalıştığı etki, sayfaların üzerine yayılan yazınının bir “takımyıldız” gibi görünmesidir. Son sayfada da “takımyıldız gibi olsun” dizesini okuruz.³⁷

Edebiyat kuramcısı Daniel Leuwers’in bu deneysel şiirde altını çizdiği özellikler sıralayalım: Şair tipografik olanakları sonuna kadar kullanır, karakterleri karıştırır, boşluklar bırakır, okuma alanında boşluklar dolaşır. Burada tipografi süs değildir. Bir oyundur, sayfa alanını çağrışımlara açılacak şekilde bir düzenlemedir. Gözün hareketini devreye sokan, okumanın çizgiselliğini kıran bir oyundur. Müzik ve edebiyat arasında yakınlığı da örnekleyen şiir müzikal bir kompozisyonla rekabete girmiş gibidir.³⁸

Bir Zar Atımı’nı kimi büyük eleştirmenler Mallarmé’nin arkadaşlarıyla sık sık konuştuğu tasarısı *Le Livre/Kitap*’ını yazamamanın hayal kırıklığı olarak yorumlamıştır. Oysa Robert Greer Cohn “Büyük Yapıt” üzerine çalışmasında, şairin bu işi bir ölçüde gerçekleştirdiğini düşünür. Henri de Régnier’yi de anarak, Mallarmé’nin *Bir Zar Atımı* denemesiyle büyük bir şiir kurmaktan da öte, dünyanın açıklamasını kapsayacak bir şiir, kendi deyişiyle tipografik ve kozmogonik bir şiir tasarladığını kabul eder.³⁹ Böylece “İnsanlık” ve bu “Büyük Şiir” arasında bir benzerlik olduğu ve şiirin dünyanın Orpheus’çu bir açıklaması olarak görülmesi konusunda birçok yazarla buluşur.

Aynı kaynaktan Mallarmé’nin Paul Valéry’ye 1891 yılında yazdığı bir mektupta edebiyat yaratımını üst düzey bir senfoniye ulaşmak gibi gördüğünü okuruz: “(...) herkes bunu yapamaz, ancak Müzik böyle bir şiiri akla getirebilir”.⁴⁰ Yıllarca yakınlarına Büyük Yapıtı/Kitabı yazacağını söylemiş olan Mallarmé’nin bu şiiri ölümünden önce yazarak bir tür vasiyet bırakma isteği de gene Robert Greer Cohn’un dikkat çektiği bir noktadır.

Tek ve uzun bir cümleden oluşan şiir araya yerleşen cümle parçalarıyla bir takımyıldızının kendine özgü çoğulluğuna ulaşır. Önsöz’de şairin de belirttiği gibi bütün sözcükler kâğıt yüzeyindeki boşluklarla çevrilidir; “dizeyi kuşatan sessizlik gibi (...) Ben ölçüyü “bozmuyorum” sadece şiirin yüzeyine “dağıtıyorum” der.⁴¹ Pierre Champion bu tek cümleyi şöyle yorumluyor: “*Bir Zar Atımı* kendi hareketi içinde, belli bir zamanda, ‘her şeyin içinde varolan ilişkilerin bütünü’ yansıtır, âdeta evrenin bir tablosudur; gözle görülür biçimde bir ‘cümle-evrenin’ içine yerleştirilmiştir bu

³⁷ “Kuzeye ya da Küçükayıya doğru/BİR TAKIMYILDIZ OLSUN”.

³⁸ Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Nathan Université, 2001, s. 53.

³⁹ Robert Greer Cohn, “Réflexions sur le Grand Œuvre” de Mallarmé” traduit par René Arnaud, 85_1998_S_p6_27.pdf (po-et-sie.fr), s. 7.

⁴⁰ Robert Greer Cohn, *agy.*, s. 9.

⁴¹ Stéphane Mallarmé, Préface, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1914) - Wikisource, okuma tarihi: 19.01.2023.

tablo; ne devasa ne ölçüsüz; sayfa ve sözdizim alanının izin verdiği ölçüde bir cümle-evrenin içine yerleşmiştir.”⁴²

Şiiri müzikal bir partisyona benzettiğimizde şiirin müziği taklit etmesi değil, şiiri yeni bir yapının üzerinde yeniden kurma girişimi akla gelmelidir. Burada yeni olan, şiir cümlesini dize olarak tasarlamak yerine, şiiri sayfanın iki alanına dağıtarak çizgisel akışı kırmasıdır. Aubert ve Wanlin’in önerdiği gibi, Mallarmé’yi 20. yüzyılın şiirsel denemelerinin başlatıcısı olarak görmeliyiz.⁴³ Şiirin uzamı yani kullandığı ve yayıldığı alan sadece müzik anlamında duyuları değil, bakışı da ilgilendirir. Marcel Broodthaers’in 1969 tarihli düzenlemesinden hareketle Jacques Rancière, Mallarmé’nin şiirindeki sözcükler ve şiirin alanı arasındaki ilişki üzerinde uzun bir düşünsel çabaya girmiş ve *Bir Zar Atımı*’nı şiirin “mekânsallığına ait ciddi kavramsallaştırma” olarak görmüştür.⁴⁴ Rancière’e göre sayfanın yüzeyinde saf bir düşüncenin parlaması, aynı zamanda bu alana biçimler yaratma gücü de kazandırır. Yazar *Bir Zar Atımı*’nı temel alan düzenlemeye Broodthaers’in Mallarmé gibi tamamen sözcüklere ait bir uzamı radikal biçimde onaylayan tarzına dikkat çeker.⁴⁵ Diğer sanat dallarındaki yorumlar için Enis Batur’un bu yazıda yararlandığım *Önkudöde*’si zengin bir kaynak sunmaktadır.

Mallarmé kült şiirini şöyle bitirir: “Bekleyerek/kuşkulanarak/ yuvarlanarak/ parlayarak ve derin derin düşünerek/ta durana kadar/kendisini kutlayan bir son noktada/Her düşünce bir Zar Atımı” (çev. Ö. Aygün). Şiir kendi deneysel tarzında düşüncenin hareketini, akışını hem hareket hem durma bildiren fiiller yardımıyla tek bir hareket ve tek bir zaman içinde toplar o da “zar atımı”nın “ân”ıdır.

“DIZE KRİZİ”

Eleştirmenler 19. yüzyılın son yıllarında edebiyata genel anlamda bir “kriz”in damga vurduğuna dikkat çekerler; romanın krizi, şiirsel değerlerin krizi, temsilin krizi derken, şiirde “tam bir kriz, kökten bir kriz”in ortaya çıktığını ve Mallarmé’nin işaret ettiği “dizenin krizi” ile iyice görünür hale geldiğini belirtirler.⁴⁶

⁴² Pierre Champion, “Uniment reprendre notre bien”, *Mallarmé et la musique, La musique et Mallarmé*, éd: Pierre-Henry Frangne & Antoine Bonnet, s. 59-64, Presses Universitaires de Rennes, 2016; Open Edition Books: 2022.

⁴³ Nathalie Aubert & Nicolas Wanlin, *agy*, s. 139.

⁴⁴ Jacques Rancière, *Kelimelerin Mekânı*, Mallarmé’den Broodthaers’e, çev. Elif Karakaya, Lemis Yayın, 2020, s. 7.

⁴⁵ Jacques Rancière, *agy*, s. 11.

⁴⁶ Nathalie Fortin, *Mallarmé et la quête du “rythme essentiel” ou “l’apprentissage de la relativité”*, s. 91-111. <https://books.openedition.org/pulm/107>, okuma tarihi: 19.01.2023.

Mallarmé'nin ünlü “Dizeye dokunuldu” cümlesini, dizenin eğilip büküldüğü, esnetildiği bir büyük eşik olarak görebiliriz. “Müzik ve Edebiyat”⁴⁷ konferansının girişinde bu cesur cümleyi kurar Mallarmé. 19. yüzyılın son otuz yılında şiirin karşılaştığı bir krize işaret etmektedir Mallarmé. Aubert ve Wanlin'e göre kendisi bu krizden hiç şikâyetçi değildir. Bir yenilenmenin başladığını bilir. Kaldı ki, 1869'da Baudelaire'in *Spleen de Paris*, Lautréamont'un 1869 tarihli *Maldoror'un Şarkıları* ve Rimbaud'nun 1873 tarihli *Cehennemde Bir Mevsim*'i Fransız şiirinde vezin derdinin çoktan aşıldığını haber veriyordu.⁴⁸

Bundan böyle şiirin geçerli ve yeterli koşulu olarak vezin ölçüsünden vazgeçilecekti. Dizenin esnetilmesi, sözdizimin kırılıp parçalanmasını istemek biraz da hem tinsel hem yazınsal bir arayış içindeki bu “lanetlenmiş şairler”in ruhlarındaki o derin yalnızlığı, karanlığı ve bireyciliği daha iyi ifade etmesine yarayacaktı. Klasik dizenin parçalanması, aynı zamanda ölçülü vezin kuralını yücelten Parnasse'a da bir başkaldırmaydı.⁴⁹

Enis Batur “dize krizi”nin geçtiği metni “modern şiirin kırılma noktasına ilişkin ilk önemli bombası” olarak görür.⁵⁰ “Dizeye dokunuldu” önermesi “serbest dizenin başlangıç eşiği olarak yorumlanabilecek, ritmik olasılıkların dize çerçevesinde artık tükendiği, dolayısıyla aritmik bir yapıya geçme ihtiyacı olarak da görülebilir, ritmik kaygıların terk edilmesi anlamına gelebilir” der.⁵¹

BİTİRİRKEN...

Mallarmé'nin düşüncesi gücünü estetik, şiirsel, dilsel anlamda alışılmışın reddinden almıştır demek yanlış olmaz, Fransız edebiyatında 19. yüzyılın yerleşik şiir damarından tam bir kopuşu örneklemiş, 20. yüzyılın modern şiirine alan açmıştır. Bir Mallarmé okuru olarak söylemek gerekirse, Mallarmé dizesinden geriye son derece soyut ve uzak bir etki kalır. Şiirsel etki, bir yol gibi sürer zihinde. Dil ve imge üzerine zihinsel çaba gerektiren bir okumaya davettir bu şiir: Asla tümüyle –satırı satırına– kendini ele vermeyen, parça parça bir saf etki halinde okurun imge dağarcığında tuhafça yankılanan dizenin gücüne teslim olmak gibidir Mallarmé okumak. Söz dizilerinin anlama direnişi ve bu direnişten okurda kalan saf ve adlandıramaz bir etki.

⁴⁷ “La musique et les lettres”, 1895.

⁴⁸ Nathalie Aubert & Nicolas Wanlin, *age.*, s. 133.

⁴⁹ Nathalie Aubert & Nicolas Wanlin, *age.*, s. 135.

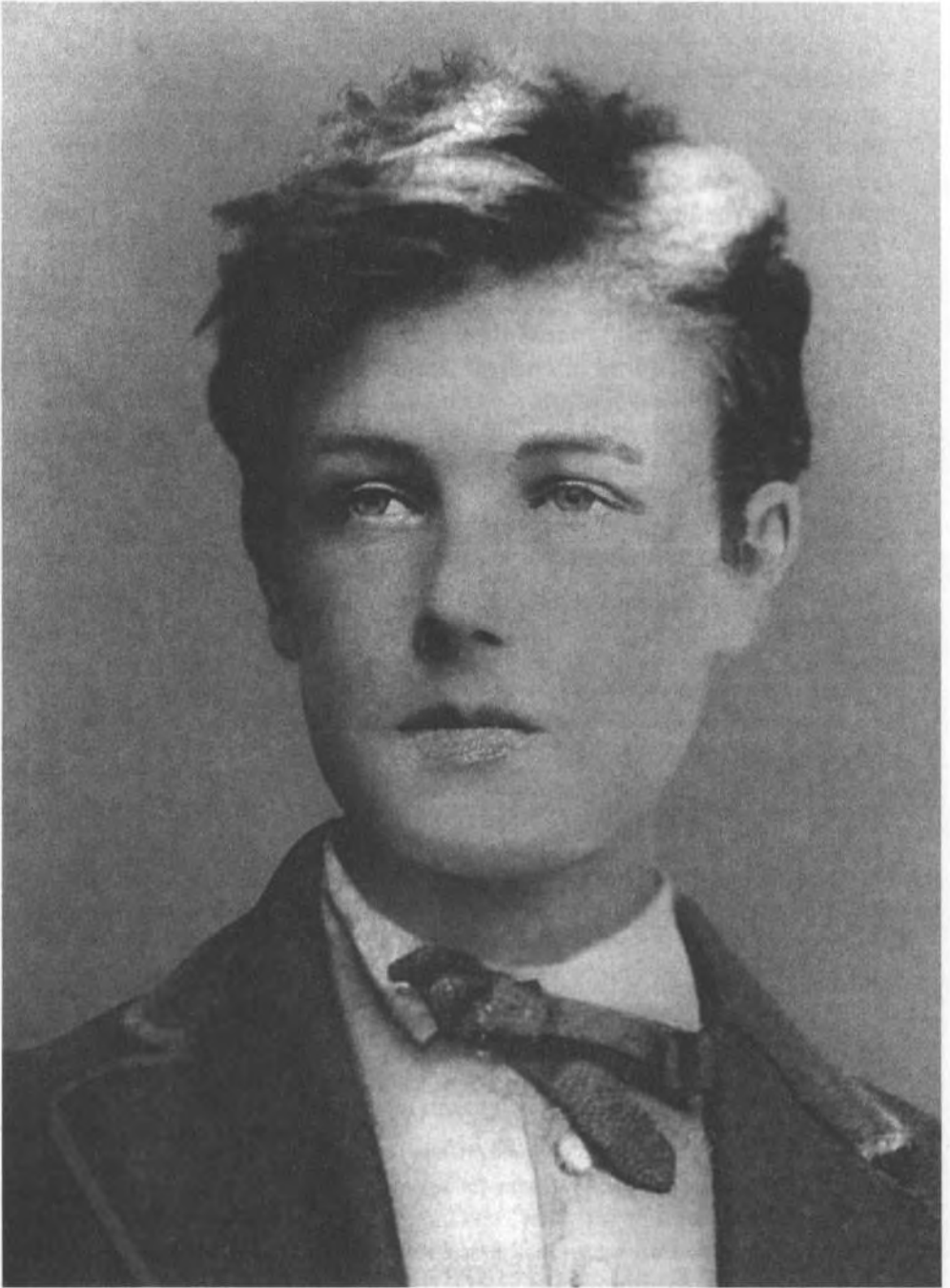
⁵⁰ Enis Batur, *age.*, s. 37.

⁵¹ Enis Batur, *age.*, s. 38.

Mallarmé şiirinde sıklıkla beliren “beyaz”, “kanat(lanış)/uçuş”, “altın”, “aydınlık/ışık”, “düş/rüya”, “mitolojik kuşlar ve tanrılar”, “batık gemiler”, “elmaslar”, “rüzgârlar”, “göller” zamanı aşan, zamanı tanımayan, zamana direnen, bildiğimiz zamanı olumsuzlayan bir “ân” a taşır okuru. Benzeri olmayan bir şiir deneyimidir bu. Mallarmé’nin dizelerinde, sözcüklerin yarattığı o aşılmaz mesafeden soyut bir dünyaya bakar okur; şiirin dilde yarattığı hareketlilik içinde şeylerin yeni bir estetik alanda doğuşuna tanıklık eder. Su perilerini ölümsüz kılmak isteyen Kır Tanrısının hayalinden, beyhude sürgünündeki Kuğunun soğuk düşünden yükselen tarifsiz bir imge okurun zaman ve yer kavramlarını altüst etmekte, onu bilmediği bir ufka yöneltmektedir.

KAYNAKÇA

- Abastado, Claude, *Le “ Livre “ de Mallarmé: un autoportrait mythique*, s. 81, *Romantisme* içinde, 1984, n°44. *Le livre et ses mythes*. s. 65-82 ; doi: <https://doi.org/10.3406/roman.1984.4694>
https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_44_4694
- Aubert, Nathalie & Wanlin, Nicolas, *Histoire de la poésie, XIX^e et XX^e siècles*, Presses Universitaires de France, 2014.
- Aygün, Ömer, (yay. haz. ve çev.), *Stéphane Mallarmé*, Edebi Şeyler, 2015.
- Batur, Enis, *Önkudöde, acayip bir şiir*. Epona, 2022.
- Campion, Pierre, “Uniment reprendre notre bien”, in *Mallarmé et la musique, La musique et Mallarmé*, éd: Pierre-Henry Frangne & Antoine Bonnet, s.59-64, Presses Universitaires de Rennes, 2016; OpenEdition Books: 2022.
- Greer Cohn, Robert, “Réflexions sur le Grand Œuvre” de Mallarmé”, çev. René Arnaud, https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/08/85_1998_S_p6_27.pdf, okuma tarihi: 11.01.2023.
- Friedrich, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Références, Le livre de Poche, 1999.
- İnal, Tanju “Sembolizm”, *Türk Dili, Yazın Akımları Özel Sayısı*, sayı: 349, 1981.
- Leuwers, Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Nathan Université, 2^e éd., 2001.
- Mallarmé, Stéphane, Préface, Un coup de dés jamais n’abolira le hasard (1914) - Wikisource, okuma tarihi: 19.01.2023. Mallarmé, Stéphane, *Divagations*, Eugène Fasquelle, éd. 1897; *Divagations* - Bibliothèque NUMERIQUE TV5MONDE 21.01.2023
- Jacques Rancière, *Kelimelerin Mekânı, Mallarmé’dan Broodthaers’e*, çev. Elif Karakaya, Lemis Yayın, 2020.
- Philippe van Thiegem, *Les grandes doctrines littéraires en France*, PUF, 1990.
- Verlaine, Paul, *Jadis et Naguère*, 1874, <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/179/Oeuvres-completes>.
- Verlaine, Paul, *Les Poètes maudits* - Bibliothèque NUMERIQUE TV5MONDE, okuma tarihi: 21.01.2023.



Arthur Rimbaud

EN GENÇ SİMGEÇİ ARTHUR RIMBAUD'YU NASIL BİLİRİZ?

Ece Korkut*

SİMGEÇİLİĞE GİDEN YOL

Herhangi bir sanatçının kişisel tarihinin yanı sıra içinde yaşadığı toplumsal koşulları ve sanat ortamı hakkında bilgi sahibi olmak, eserlerini daha iyi anlamaya ve değerlendirmeye yardımcı olabilir. O sanatçıyı o sanatçı yapan, onun özgün veya vasat olarak nitelendirilmesinde rol oynayan değişkenler, sanat eserinin kendisi kadar olmasa da önemlidir. Bu bağlamda, bu yazıya simgeci bir şair olarak bilinen Arthur Rimbaud'yu yaşadığı çağa yerleştirmekle başlayabiliriz. Fransız edebiyatında 19. yüzyıl, içine en çok sayıda akımın sığıdığı yüzyıl olarak anılır: arka arkaya gelen romantizm, ardından buna tepki olarak romanda gerçekçilik (realizm) ve doğalcılık (natüralizm), şiirde gerçekçilik akımı olan parnasizm (ya da Parnasse) ve son olarak da buna ve diğer şiir akımlarına tepki olarak ortaya çıkan simgecilik. Filozof yazarların çağı olan ve Aydınlanma Çağı olarak adlandırılmış olan 18. yüzyıl, Fransa'da kanlı bir biçimde sona ermiş ve yeni yüzyılda ardı ardına rejim değişiklikleri ve çalkantılar yaşanmıştı. Sanayileşme işçi

* Prof. Dr. Ece Korkut, Hacettepe Üniversitesi, Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı.

sınıfını ortaya çıkarmış, soyluların yerini kentsoylular almıştı. Bu gelişmeler ortasında Fransız edebiyatı da çeşitlenmiş, toplumsal ve tarihî olaylara koşut olarak çeşitli yönlerde ilerlemişti. Bu tarihsel karmaşanın içinde kendilerini bir kenara itilmiş hisseden, birey olarak anlaşılmadıklarını düşünen romantikler, tüm kişisel ve psikolojik katmanlarıyla “ben”den ve doğadan beslenmişlerdi. Varoluşsal bir sıkıntı içindeki romantikler umutsuzluk içinde kendilerini doğaya, dine, alkole vermiş, birçoğu da bohem bir yaşam tarzını benimsemişti. Ardından gelen gerçekçiler ise romantiklerin yer yer aşırıya kaçan lirizminden sıkılıp sanatta yüzlerini sadece Güzel’e değil Gerçeğe de döndürmeyi yeğlemişlerdi; sanatçının doğayı seyre dalması ve taklit etmesi değil, kişisel bakışıyla yeniden yorumlaması gerektiğini düşünüyordular. Gerçekçi romanlardaki kahraman ya vasat bir kentsoylu ya da yıkıcı bir hırsla yükselmeye çalışan orta sınıftan bir gençti çoğu zaman. Romandaki gerçekçilik kısa zamanda yerini, gerçekçilikte bilimselliğe varan doğalcılığa bırakmıştı.

Şiirde ise küçük bir grup tarafından ortaya çıkarılan Parnasse akımındaki şairler yine sanatta güzelin peşinde koşarken şiirde biçime ön planda yer vermeyi seçmişler, lirizmi öteleyip anlamın sadece biçimden çıkacağını söylemişlerdi. Aslında “biçim” şiirin birincil niteliklerindendir; hattâ şiir, anlamdan önce biçimdir, ancak Parnasçılar biçime verdikleri önemi aşırılığa vardırıarak sanat için sanat tuzağına düşmüşlerdi.

SİMGEÇİLER

Sanatta öteden beri gerçekler ve her türden olgular, olaylar, duygular simgelerle temsil edilmiştir, bu açıdan “simgecilik” adı altında bir akımın getirdiği yenilik ne olabilir sorusu akla gelir. Fransız simgeçileri gerçekliğin yeniden sunumunda simgelere başvururken öncelikle Parnasse ekolünün katı ve soğuk gerçekçiliğinden uzaklaşmak istemişlerdir. Bunu yaparken, sanat için bile olsa, genel olarak gerçekçiliğin olduğu gibi ortaya döktüğü çirkinlik ve kabalıklardan da kaçarak hayale, duyarlılığa, düşlere sığınmışlardır. 1880’lerde yeniden ortaya çıkan bohem yaşama düşkünlükleri nedeniyle simgeçilere yeni-romantikler de denmiştir. Gerçekten de romantiklerin tutulduğu ve yaşadıkları çağın berbatlığından yakındıkları “zamane hastalığı” (*le mal du siècle*) simgeçilerde de görülür ama onlar bu hastalığı romantikler gibi aşırıya vurmazlar. Bu arada simgeçileri en çok besleyen şair, iç sıkıntısını ideale kavuşturmak isterken zamanın hızla akışı karşısında umutsuzluğa kapılan ve bundan kurtulmak için yapay cennetlere ve sanata sığınan Charles Baudelaire olmuştur. İç sıkıntısı simgeçilerde varoluşsal bir karamsarlığa dönüşür, ancak romantiklerden farklı olarak simgeci şairler, gördüğümüz bu çirkin dünyanın arkasında aşkın bir ev-

ren olduğunu düşünerek ve düşleyerek bu sıkıntıdan kurtulmanın yollarını ararlar. Ulaşılamaz gibi görünen bu hayalî evrene maddi dünyadan kopup iç yaşamlarına dönmekle varabileceklerini hissederler. Bu yolda içgüdülerine güvenip görünenlerin boşluğunu varlıkların ve şeylerin tinsel özülle doldurmaya çalışırlar. Dolayısıyla simgeci şairler “başka” bir dünyanın gerçekliğini sözel imgelerle, dilsel simgelerle ve olağandışı benzeşimlerle göstermek ve anlamak isterler.

Ama ideal olan, mükemmel olan (metafizik) bir dünya, doğası gereği yetersiz olan bir dille nasıl aktarılabilir? Belki de bunun için yeni bir dil yaratmak gerekir. Bu düşünceyle, bir şeyi doğrudan adlandırmak yerine o şeyi anıştırmak, çağrıştırmak yoluna giderler. Simgecilerin getirdiği en önemli yenilik de bu olacaktır zaten. Ancak bu yenilik, şiirleri bir anlamda deşifre etmeye, sözcüklerin uyandırır gibi olduğu bazı duygu ve duyumsamaları alışık olmadığı bir çabayla yorumlamaya çalışmak durumunda kalan okuyucuyu da zora koşacaktır. Üstelik bu yenilik ve zorluk sadece sözcüklerden değil, müzik ve resim gibi diğer sanatlarla başvurulmasından da kaynaklanmaktadır. Paul Verlaine “Her şeyden önce müzik” diyerek seslerin uyumunu ve ritmi öncelerken Rimbaud da çoğu zaman onun izinden gider (ama daha sonra serbest dizelere ve düzyazı şiire geçerek yenilikçi bir ritim oluşturur). Bununla birlikte, yine simgeci olan Mallarmé şiirindeki aşırı kapalılığa, çözülemeyecek denli gizemli anlamlara tüm simgeci şairlerde aynı oranda rastlanmaz.

ARTHUR RIMBAUD’NUN ŞİİRDE YARATTIĞI YENİLİKLER

Rimbaud 1854-1891 yılları arasında 37 yıl süren kısacık yaşamının sadece dört beş yılına sığdırdığı eserlerle kalıcı olmayı başarmış bir şairdir. Erken yaşta şiir denemeleri, evden kaçmalar, uyuşturucu ile tanışma, Paris’te edebiyat çevresinde yer edinme çabaları, maceracılığa olan düşkünlüğü gibi pek çok şey şairin yaşamını da şiiri kadar farklı kılar. On beş-on altı ile yirmi-yirmi bir yaşları arasında oluşturduğu eserinin tamamı topu topu yüz kadar sayfadan oluşur. Ancak şiir ve şairle ilgili görüşlerini aktardığı bazı şiirsel yazışmaları da eserleri arasında anılır. Sonrasında da birden sessizliğe bürünüp ortadan yok olur. Şiiri de ülkesini de terk eder. Henüz 17 yaşındayken yazdığı uzun şiiri “Sarhoş Gemi” Baudelaire’in ve Verlaine’in dikkatini çekince Verlaine’in daveti üzerine Paris’e gidip şairle tanışır. Buradan hem özel yaşamında hem de şiirinde yeni bir macera doğar. Zaten Rimbaud demek büyük olasılıkla çocukluğundaki sevgisizlikten doğan korkusuzluk, pervasızlık, macera, öfke, isyan, yenilik demektir.

Şiir kadar düzyazı şiirle de uğraşır Rimbaud ve 53 sayfalık *Cehennemde Bir Mevsim* (1873) adlı ilk kitabındaki gibi ikisini bir araya getirdiği

de olur. Rimbaud'nun şair dehasını en iyi ortaya koyduğu alanın gerçek dünyanın dışına taşan yeni bir evren oluşturmaktaki ustalığı olduğu söylenmiştir. Bunu yaparken yeni ifade biçimleri arar hep: “Yeni çiçekler yaratmaya çalıştım, yeni yıldızlar... Doğaüstü güçler edindiğimi sandım” der ve devam eder: “[alfabedeki] ünlülere renk uydurdum! – *A* siyah, *E* beyaz, *I* kırmızı, *O* mavi, *U* yeşil. – Her bir ünsüzün biçimini ve hareketini düzenledim ve içgüdüsel ritimlerle, günün birinde bütün anlamlara² açık olacak bir şiirsel söz icat etmekle övündüm.”³ Bu yeteneğiyle kendini bir kâhin gibi görür, ancak sona geldiğinde bu çabalarının aslında boş olduğunu anlayıp bir yerde pes eder ve “artık devam edemezdim: bu kötü bir şeydi” der. Aslında burada karmaşık bir duyu ve algı durumunu ifade eden ve Türkçede duyum ikiliği olarak karşılanan sinestezi⁴ söz konusudur; sesleri görmek, renkleri duymak gibi duyumlardaki bir tür kısa devredir bu. Ancak bu konuda şunu da belirtmemiz gerekir ki, Rimbaud yeni bir buluş yaptığından söz etse de, Victor Hugo Rimbaud'dan çok daha önce (*Her Gün Öğrendiklerimin Güncesi*, 1846-1847) şunları yazmıştı: “Ünlüler neredeyse kulak için olduğu kadar, göz için de yaratılmıştır, renkleri betimler ünlüler. Görürüz onları. *A* ve *İ* beyaz ve parlak ünlülerdir. *O* kırmızı bir ünlüdür. *E* ve *eu* [ö] mavi ünlülerdir. *U* siyah ünlüdür.” Görüldüğü gibi fikir aynı olmasına karşın ünlülere iki şairin atfettiği renkler farklıdır. J. L. Joubert'e göre, “modern şiir, sinesteziyi bu şiirin işleyişinin içgücü olarak kabul etmiştir; ya şairin keşfettiği uyum ağlarının algılamasına olanak tanır ya da seslerin simgeselliğini genişleterek onu giderek tüm duyumlarla birleştirir. Ancak sinestezinin dayanağı yalnızca öznelirdi.”⁵

Rimbaud'nun bu şekilde, şair öznelliğine dayanarak ünlüler ve renkler, ünsüzler ve hareketler gibi birbiriyle ilgisiz gibi görünen farklı olguları buluştururken “ilk kâhin, şairlerin kralı, *gerçek bir Tanrı*” dediği Baudelaire'den de etkilendiği neredeyse aşikârdır. Baudelaire de yaşamın her parçasının birbiriyle iletişim halinde olduğunu göstermiş ve “Correspondances”⁶ şiirinde “kokular, renkler ve sesler karışır birbirine” [ya da cevap

² Fransızcada (“accessibles à tous les sens”) “le sens” sözcüğü çokanlamlıdır: hem ‘anlam’ hem ‘duyu’ hem de ‘yön’ demektir. Bu nedenle burada şairin hangisinden söz ettiği açık değildir: tüm anlamlara / tüm duyulara / tüm yönlere açık. Bununla birlikte, bu sözcüğü özellikle seçip her üç anlamı da hedeflemiş olabilir.

³ “Sözün Simyası” (“Alchimie du verbe”), *Cehennemde Bir Mevsim* (1873) içinde.

⁴ “Birleşmiş duyular ya da “eşduyum” olarak da ifade edilebilir. Sinestezi, istemsiz yoğunlaşma sonucu ortaya çıkan belirgin canlı ve güçlü duyuşsal deneyimdir. Yalnızca, insanların çok azı günlük olağan durumda bu deneyimi yaşarlar.” (Sultan Tarlacı, *Bilim ve Teknik*, Aralık 2001, s. 62)

⁵ Jean-Louis Joubert, *La Poésie*. Armand Colin, 1988; *Şiir Nedir?*, çev. Ece Korkut, Öteki Yayınevi, 1993, s. 88-89.

⁶ “Correspondances” şiiri Sabahattin Eyüboğlu tarafından “Çoklukta Bir” başlığıyla çevrilmiştir.

verir birbirine] demişti; ona göre sanat zaten bu uyumun, bu uzlaşmanın ta kendisiydi. Aynı şiirde, insanı “sembol ormanları içinden geç”irmiştir Baudelaire. Şiirin, yaşamda ve doğada dağınık halde bulunan her şeyi uyumlu bir biçimde birbiriyle bağlantılı kıldığını, birbiri içinde erittiğini söylemiştir.

Rimbaud yeni bir söz yaratmak için önceleri sıkı bir çalışma sürdürmüştür: “Sessizlikler, geceler yazıyordum, sözle ifade edilemez olanı not ediyordum. Baş dönmelerini belirliyordum.” Aslında, kendisinin de sözünü ettiği gibi şair çoğu zaman sanrılar (“hallucinations”) ve hezeyan⁷ içindedir: “Bir fabrikanın yerinde bir cami görüyordum, [...] bir gölün dibinde bir salon; canavarlar, gizemler. [...] Sonunda aklımın karışıklığında kut-sal bir taraf buldum.” Bu sanrıların elbette bazı uyaranlara bağımlılıkla da ilgisi vardır Rimbaud’nun yaşamında. Baudelaire’in düzyazı şiirlerinden oluşan *Paris Sıkıntısı*’ndaki (1869) şiirsel telkinini aşırılığa vardırıdığını şüphe yoktur: “Sarhoş olma saatidir! Zamanın inim inim inletilen köleleri olmamak için sarhoş olun durmamacasına! Şarapla, şiirle, ya da erdemle, nasıl isterseniz.”⁸

Rimbaud ikinci kitabına⁹ *Illuminations* (1886) adını verir ama Verlaine kitaba yazdığı özsözde, Rimbaud’nun bunu Fransızcadaki karşılığı olan “aydınlanmalar ya da aydınlatmalar” anlamında değil de İngilizcedeki anlamlarından biri olan “renkli resimler” (coloured plates) ya da “renkli tabaklar veya tabakalar veya gravürler” anlamında kullandığını belirtir. Bi-çim ve içerik olarak kesinlikle yenilikçi olarak kabul edilen bu kitapta 53 kısa ve serbest ölçülü şiir/düzyazı şiir yer alır. Eleştirmen, yazar ve kitabın yayıncısı Félix Fénéon bu eserin yenilikçiliği ve niteliği konusunda şöyle der: “tüm edebiyatın dışında ve belki de üstünde”.

Rimbaud’nun sözcük üretmekte ve türetmekte de yenilikçi olduğu bilinir. Birkaç örnek verelim sadece: abracadabra sözcüğünden “abracadabrantesque”¹⁰; asker argosunda asker anlamına gelen “pioupiou” sözcüğünden “pioupiesque” (piyade erivari?) veya “hargne” (hırçınlık) sözcüğünden “hargnosité” (hırçınlıklılık?)... Bunun yanı sıra, Latince, İngilizce, Almanca ve İspanyolca bilen çokdilli Rimbaud eserlerinde yabancı dillerden sözcüklere, yöresel dile, argoya, hattâ kaba sözcüklere de sıklıkla başvurduğu gibi seçkin dile ve bilimsel dile (zooloji, botanik, tıp...) de yer

⁷ Hezeyanın Fransızca karşılığı “le délire”dir ve *Cehennemde Bir Mevsim* kitabının iki bölümünün başlığı budur: Délires I, Délires II.

⁸ Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, çev. Tahsin Yücel, İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.

⁹ Basım tarihine göre ikinci kitap olarak anılsa da, bu kitabın ilkinden (*Cehennemde Bir Mevsim*) önce yazıldığı ileri sürülmüştür.

¹⁰ “Ey yüce abrakadabravari dalgalar / Yüreğimi alın da yıkansın” (“İşkenceli Kalp” şiirinden).

verir. Ayrıca dilbilgisi kuralları da umurunda değildir, noktalama işaretleri de; yinelemelerden de kaçınmaz, ses kakışmalarından da...

KALİPLARI KIRMAK: PARÇALANAN ŞİİR

Bazı edebî akımlar bir öncekinin ya da öncekilerin tam tersi bir biçem, anlayış ve tavır sergilerken, birçok akım da görece farklılaştığını söylerken yine de –ve belki de iyi ki– önceki akımlardan beslenir. Bu açıdan şiirde simgecilik de örneğin romantizmden çokça izler taşır. Dönem olarak 19. yüzyıl şairleri kendilerini “lanetlenmiş” şair olarak niteler. İsyankâr ve serseri bir doğası olan ve yaşamı “sayıklamalarla”, sanrılarla geçen Rimbaud, modası geçmiş olan her şeyi bir kenara bırakıp yukarıda da sözü edildiği gibi kendi sözünü oluşturmak, yaratmak için yazar. Ama doğayı farklı renklerle görseler de, doğaya bakarken gerçeğe ve maddi dünyaya aykırı imgeler yakıştırsalar da –aşırı lirizm bir yana– bir anlamda romantikler gibi doğadan beslenirler. Peki, onun ötesine romantiklerden farklı olarak ne taşırlar? Özgün ve kişisel bir bakış ve hissedişle doğayı farklılaştırırlar, ortak dilin bittiği yerde iç dünyalarını, dışarıdan duyumsadıklarını yeni sözler, yarattıkları imge ve simgelerle temsil ederler. Doğanın içindeki “ben”in iç dünyasını yeni bir söz oluşturarak görselleştirmenin yollarını arar ve bulurlar. Ortak dilden ve bilinen, daha önce kullanılmış eğretilmelerden uzaklaştıkça da doğal olarak anlaşılabilirliği zorlaşır, ama geriye tüm duyu, duygu ve duygulanımların içine yerleştiği özel bir şiirsel tat kalır. Zaten simgecilerin öncelikli hedefleri herkesçe anlaşılacak değil, yaşadıkları çağda neden anlaşılamadıklarını sözel imgelerle hissettirmektir. İsyankâr bir kişiliğe sahip olan Rimbaud da yaşamında olduğu gibi şiirinde de tüm kuralları yıkmak, daha önce görülmeyeni görmek, duyulmayı duymak ve tabii şair sorumluluğuyla bunu da söze dökmek ister. Bunun için de yeni bir dil yaratması gerektiğini düşünür. İşte şiirde eski kalıpları, alışılmış ritimleri ve yapıları yıkmakla ya da bozmakla başlar; sonra dilde yaratıcılığını kullanarak görülmeyeni görülenle birbirine bağlar. Kişiliği de buna uygundur, çünkü zaten her şeye muhaliftir: aileye, otoriteye, egemen siyasi iktidarlara, kentsoylu ahlâk anlayışına ve bu arada da sanatsal geleneklere. Nitekim pek çok ünlü şaire sataşmış, onları yazılarında küçümseyen, sert ve kimi zaman kaba sözlerle eleştirmiştir.

Bir zamanlar kendisinin retorik öğretmeni olan Georges Izambard’a yazdığı 13 Mayıs 1871 tarihli ünlü mektubunun sonlarında (Kâhin’in Mektubu, 1) şöyle der: “Ben bir başkasıdır. Kendini keman zanneden oduna yalık. Hiç bilmedikleri konularda ahkâm kesen bilinçsiz insanlara da alkış!” Rimbaud, bu sözlerle şairin öncelikli görevinin kendini tanımaya çalışmak olduğunu yineler. Kişinin tıpkı bir başkasını tanımaya çalıştığı gibi kendi

benini tanımak için de çaba göstermesi gerektiğini sezdirir. Sormalıyız kendimize: Gerçekte odun muyum keman mı? Bu anlamda, erken gerçeküstücü olduğu gibi erken varoluşçu bir düşünce de sergiler. Bu mektuptan iki gün sonra, şair dostu Paul Demeny'ye yazdığı bir başka mektupta (Kâhin'in Mektubu, 2) "Ben bir başkasıdır" ifadesini yineler; şiir ve şair anlayışını açıklar, ayrıca şiirin geleceğinden söz ederken yine /müzik/ izleğine başvurur: "Çünkü ben bir başkasıdır. Eğer bakır, bir borazan olarak uyanırsa, onun bir suçu yoktur. Bu benim için gün gibi ortada: Düşüncemin doğuşuna tanık oluyorum. Ona bakıyor, onu dinliyorum: kemanın yayını harekete geçiriyorum: Senfoni derinlerde kımıldamaya başlıyor ya da bir sıçrayışta sahneye geliyor" (Çev. Ö. İnce). Bu benzeşime söyle bir değerlendirmeye yaklaşılabilir: Bir hammadde olarak bakır, varlığına hiç müdahale etmezse bir anda (uyandığında) tek sesli, sıradan bir şey olarak (borazan) bulabilir kendini. Bakır benzetmesi insanın varlığına denk düşer; kendini tanımayı (ona bakmayı, onu dinlemeyi, derinlerine inmeyi, harekete geçirmeyi) başarır, bu varlığı güzel, uyumlu, nitelikli bir şeye, bir öze (örneğin tuba, trompet veya trombon) dönüştürebilir. Sorduğu soru şudur: Bakır olarak var oldum, ama bundan dümdüz, sıradan bir borazan mı yapacağım yoksa ses rengi yüksek ve zengin bir trompet mi? Şair odundan keman, bakırdan trompet yapabilen biri olmalıdır. Rimbaud'nun bu sözleri 20. yüzyılda Sartre'ın "varlık özden önce gelir" ilke-sözünü de akla getirmektedir.

Rimbaud şiirinde en dikkat çeken özelliklerden biri, daha önce de sözü edildiği gibi, doğadaki ya da yaşamdaki farklı olguları birbirinin içinde eritmesidir. Bunu yaparken en çok da renklerden yararlanır. Sadece, kendini bir gemi olarak betimlediği, devinimlerle görüntülerin ve duyguların birbirine karıştığı "Sarhoş Gemi"¹¹ şiirindeki bu buluşmalara, bu tuhaf bağdaştırmalara bakalım: ("mayhoş elmalardan / Tatlıydı çam tekne işleyen) yeşil sular"; "(içim dışım) süt beyaz köpükten"; ("Güneşi gördüm, alçakta, kanlı bir âyinde / Sermiş parıltısını uzun,) mor pıhtılara"; "Yeşil geceyi gördüm [...] Beyaz öpüşler"; "(Uyanır çın çın öter) fosforlar, mavi, sarı"; "(Büründüm) mor dumanlara"; "(Ama ben,) o mavi dünyaların serserisi". Bunun yanı sıra, elbette tüm şiirlerinde etkileyici bir özgünlükle yarattığı pek çok eğretilime Rimbaud'nun poetiğine damgasını vurur. Aradığı, şiirde yaratmaya çalıştığı da hep yeniliktir zaten. "Paul Demeny'e yazdığı mektupta; şiirin öznel değil nesnel olması gerektiğini belirtir: "Tüm duyuları uzun süre, sonsuzca ve bilinçle bozup değiştirerek, 'Voyant' (Bilici), görülmezi gören kılar ozan," demiştir kendine. Ozan, ona göre [Prometheus gibi] ateş hırsız olmalıdır, insanlıktan sorumludur. Şiirin, özülle de

¹¹ Bu şiir Türkçeye Sabahattin Eyüboğlu tarafından çevrilmiştir.

biçimiyle de yenilik sergilemesi gerektiğini belirtir.”¹² Bu açıdan, modern şiire öncülük eder ve kendinden sonra özellikle gerçeküstücülere esin verir. Özdemir İnce de Rimbaud'nun *Ben Bir Başkasıdır*¹³ çeviri kitabının tanıtımında şöyle der: “On yedi yaşından yirmi bir yaşına kadar, dört yılda, şiirin bütün geleneklerini, yapısal ve zihinsel düzenini parçalayıp altüst etti. Şiir parçalandı. Düzyazı şiirleriyle yarattığı şiirsel söylemin dili günümüz modern şiirinin yazınsal temellerini oluşturdu.”

ETKİLEŞİMLER - METİNLERARASILIK

Yukarıda Rimbaud'nun şiirlerinde etkilendiği şairlerden söz etmiştik. Özellikle romanda, tek bir eserin içinde çokseslilik ve söyleşimlilik (Bart-hes; Bakhtin) olabileceği gibi tüm eserler arasında da çeşitli türden metinlerarası ilişkilerin (Kristeva; Riffaterre; Genette) olduğu kabul edilir ve bu etkileşimler dilsel, yapısal ve kurgusal açıdan gösterilebilir niteliktedir. Biz burada çok kısaca, aynı yüzyılda ortaya çıkan iki edebî akım arasındaki etkileşimi somutlaştırmak için romantik şair Victor Hugo'nun 38 yaşında yazdığı “Yarın Seherle Birlikte” (“Demain, dès l'aube”) ya da çevirmenin önerisiyle “Yarın Erkenden” başlıklı şiiri ile simgeci Arthur Rimbaud'nun 15 yaşında yazdığı ve ölümünden sonra yayımlanan “Duyumsama” (Sensation) ya da çevirmenin önerdiği şekliyle “Özlem” başlıklı şiirini karşılaştıralım. İçeriğin tonu bütünüyle birbirine zıt olmasına karşın (Hugo'da hüznün, güçsüzlük; Rimbaud'da keyif, özgürlük), metinlerarasılık¹⁴ açısından iki şiir yapısal olarak –örtük, kapalı da olsa– birbirine göndermede bulunur (anıştırma: allusion): Her ikisi de “ben”in doğada bir yürüyüş tasarısı üzerine kuruludur ve doğal olarak gelecek zaman kullanılmıştır; ayrıca her ikisi de on ikişer heceli dizelerden (aleksandren) ve çapraz uyaklardan oluşan şiirlerdir. Rimbaud âdeta biçimde ve içeriğin bir kısmında benzeşim ve anıştırma yaparken içeriğin duygu değerini (esenliksiz/esenlikli) tam tersine çevirerek Hugo'yla söyleşime girmiştir.

¹² Erdoğan Alkan, *Ateş Hırsızları Arthur Rimbaud - Yaşamı Sanatı ve Şiirleri*. Broy Yayınları, 1993.

¹³ Arthur Rimbaud, *Ben Bir Başkasıdır - Bütün Düzyazı Şiirleri*, çev. Özdemir İnce. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2015.

¹⁴ Kubilay Aktulum'a göre (*Metinlerarası İlişkiler*, 2014), “Ortakbirliktelik ilişkileri”ne dayanan yöntemler açık ve kapalı metinlerarası ilişkiler olarak ayrılırlar: Alıntı ve gönderge (citation-référence) açık; gizli alıntı (plagiat) ve anıştırma (allusion) ise kapalı metinlerarası yöntemlerdir. “Türev ilişkileri”ne dayanan yöntemler ise, yansılama (parodi), alaycı dönüştürme (travestissement burlesque) ve öykünmedir (pastiş).

“Yarın Erkenden”, Hugo

Yarın erkenden kırlar ağardığı zaman
Gideceğim... biliyorum beni bekliyorsun bak,
Geçip gideceğim dağlardan, ormanlardan
Daha fazla kalmayacağım senden uzak.

Gözlerim düşüncelerime saphı yürüyeceğim,
Duymadan hiçbir haber, hiçbir şey görmeden,
Yalnız, kimsesiz, birbirine kenetli ellerim
Gideceğim, farkı yok gündüzümün gecemden.

Ne uzaklarda Harfleur’ü saran perdelere
Bakacağım, ne de inen altın renkli akşama
Kavuşunca bir bağ yeşil çoban püskülü ve
Bir çiçekli funda koyacağım mezarına.

(1847) (Çev. Tozan Alkan)

“Özlem”, Rimbaud

Mavi yaz akşamlarında, özgür, gezeceğim,
Ayaklarımın altında nemli, serin kırlar;
Başakları devşirip otları ezeceğim,
Yıkayıp antacak çıplak başımı rüzgâr.

Ne bir söz, ne düşünce, yalnız bitmeyen düş
Ve yüreğimde sevgi; büyük, sonsuz, umutlu,
Çekip gideceğim, çingene gibi, başıboş
Doğada, –bir kadınla birlikte gibi mutlu.

(1870) (çev. Erdoğan Alkan)

Son söz olarak, pek çok eleştirmenin ve şairin de kabul ettiği gibi, Arthur Rimbaud’nun kendinden önceki şiir sanatını ileriye taşıdığını ve –daha pek çok büyük şair gibi– ardından gelen şair ve şiirlere esin oluşturduğunu yineleyebiliriz. Dünya şiirinde zaman zaman öyle şairler çıkmıştır ki, bundan daha iyisi yazılamaz denmiştir; ama hep yazılmıştır. Öyle ki dünyanın tüm şairleri bambaşka zaman ve uzamlarda birlikte soluk alıp vermişlerdir. Örneğin Fransız şiirinde nasıl ki Baudelaire, Hugo’ya çok şey borçluysa, Rimbaud da, Lamartine’e, Hugo’ya ve özellikle de Baudelaire’e pek çok şey borçludur.

Yazıyı bir başka dünya şairi, Şilili Pablo Neruda¹⁵ ile bitirelim:¹⁶

Şiir 2000 yılında nereye varmış olacak diye bir soru yöneltebilirsiniz. [...] Eğer bu soruya karanlık bir sokakta rastlasaydım, korkudan ödüm patlardı.

Çünkü 2000 yılı hakkında ne biliyorum? Ve dahası, şiir hakkında ne biliyorum?

Bildiğim, şiirin cenaze töreninin gelecek yüzyılda yapılmayacağı.

¹⁵ Pablo Neruda. *Şiir Boşuna Yazılmış Olmayacak. Yazı ve Konuşmalar*, çev. Nesrin Arman, Broy Yayınları, 1984. Bu alıntı (s. 129-130) için kitaptaki dipnot bilgisi: “*Ercilla*’da yayımlanan *Isla Negra*’dan *Yansımalar*’dan (1968-70).”

¹⁶ Nâzım Hikmet adına Barış Ödülü alan Neruda (1904-1974) bir kongrede “Onun yanında biz şair bile olamayız” demiştir. Neruda’nın “Güz Çiçeklerinden Nâzım’a Çelenk” şiiri şöyle başlar: “Niçin öldün Nâzım? / Ne yaparız şimdi biz / şarkılarından yoksun? / Nerde buluruz başka bir pınar ki / onda bizi karşıladığın gülümseme olsun? / Seninki gibi ateşle su karışık / acıyla sevinç dolu, / gerçeğe çağırın bakışı nerde bulalım? [...]”

Şiir her çağda ölüme terk edilmiştir, ama o, savurucu ve dayanıklı olduğunu göstermiştir sağlıklı toparlanmanın her işaretini sergileyerek; canlılığını kanıtlamıştır o, sonsuza dek yaşayacak [gibi] görünüyor. Dante ile bittiği sanıldı. Ama kısa bir süre sonra Jorge Manrique bir kıvılcım yaktı, gölgeler arasında parlamayı sürdüren bir çeşit sputnik. Daha sonra, Victor Hugo kendisini izleyecelere hiçbir şey bırakmaksızın her şeyi sildi götürdü. Ama çok geçmeden Charles Baudelaire adlı zarif, çıtkırıldım bir genç göründü sahnede, ardı sıra Arthur Rimbaud adlı bir serseriye de sürükleyerek; ve şiir taptaze bir soluğa kavuştu. Walt Whitman'dan sonra şiir yazılacağını kim umabilirdi? Tüm çimen yapraklarını ekmişti o:¹⁷ kimse yeşilin üzerinde yürüyemezdi. Bununla beraber Mayakovski çıkageldi ve boru sesleri ve tüfek atışlarıyla, iç çekmeler ve hıçkırıklarla, tren homurtuları ve zırlı arabalarla yankılanan bir şiir evi kurdu. Ve öykü devam eder.

Yıl 2023. Sanatın her türü hep devam edecektir. Her yeni bakış, hissediş ve yenilenen sözle tazelenerek; ve önceki başyapıtlara eklenip onlar üzerinde yükselerek...

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Alkan, Erdoğan (1993). *Ateş Hırsız Arthur Rimbaud - Yaşamı Sanatı ve Şiirleri*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Darcos, Xavier (1992). *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette.
- Joubert, Jean-Louis (1988). *La Poésie*. Paris: Armand Colin. *Şiir Nedir?* (1993) (çev. Ece Korkut). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Neruda, Pablo. *Şiir Boşuna Yazılmış Olmayacak. Yazı ve Konuşmalar*. (1984) (çev. Nesrin Arman). İstanbul: Broy Yayınları.
- Rimbaud, Arthur. *Ben Bir Başkasıdır - Bütün Düzyazı Şiirleri*. (2015) (çev. Özdemir İnce). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Rimbaud, Arthur (1873). *Une Saison en enfer*. Brüksel.

¹⁷ Çeviri, değişiklik yapılmadan aktarılmıştır.

RABİNDRANATH TAGORE: SONSUZ DÜNYALARIN SAHİLİNDE

Aytek Sever

Hint-Bengal şairi Rabindranath Tagore'un Batı'da yıldızının parlaması 1912'de ellili yaşlarının başındayken yaptığı İngiltere seyahatiyle olur. Bu dönemde şairin kendi Bengalce şiirlerinden İngilizceye ilk defa yaptığı çeviriler ressam arkadaşı William Rothenstein tarafından W. B. Yeats'e ulaştırılır. Yeats'in edebiyat çevresinde beğeniyle karşılanan *Gitanjali* adlı bu şiir toplamı kısa süre sonra ünlü yayınevi Macmillan tarafından yayımlanır ve büyük ses getirir. Ertesi yıl Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülen Tagore bir anda uluslararası bir fenomene dönüşür. Sonraki onyıllarda Tagore, şiirlerinin İngilizce basımlarının çeşitli dillere çevrilmesiyle dünya çapında bolca okunur ve Avrupa, Kuzey ve Güney Amerika ve Uzak Doğu'da kapsamlı geziler yapar, konferanslar verir, önemli isimlerle görüşür ve dostluklar kurar. Ülkesinde edebiyat, müzik ve resim alanlarında yenilikçi bir sanatçı, Hinduizme (Vaishnavizm ve Upanishadlar merkezinde) çağdaş yorumlar getiren bir filozof, eğitim ve tarım alanlarında idealist bir toplum reformcusudur (Gandhi'nin tabiriyle Hindistan'ın "Ulu Gözcüsü"); ülkesinin dışında ise modern Hint'in bilge şairidir, bir "dünya kültürü" elçisidir ve milliyetçilik ve militarizm karşıtı bir evrensellik savunucusudur.

1941'deki ölümünü izleyen yıllarda Tagore'a olan ilgi azalsa da, son otuz yılda doğrudan doğruya Bengalceneden çeşitli dillere yapılan yeni çeviriler sayesinde şairin okunurluğunun yeniden arttığı söylenebilir. Bu sayede Rabindranath Tagore meraklıları, yavaş yavaş, Rabindranath *Thakur*'u da keşfetmeye başlıyorlar – İngilizcede bizzat yayımladığı yapıtların otuz katından fazlasını anadilinde yazmış bir *homo universalis*'i. Ölümünden sonra şairin Batı'da ününün azalmasını kullandığı İngilizcenin bazı handikaplarına, şiirlerini basitleştirip düzyazılaştırmış olmasına ve bu yüzden de aslen şarkı sözü olan bu ritimli şiirlerin ruhunu tam olarak verememesine bağlayan yorumcular olsa da yalnızca bu bakış açısına bağlı kalmak şairi yaşamının ve yapıtının bütünlüğü içinde anlamamıza engel olacaktır. Bir Tagore okuru ve çevirmeni olarak ben, terazinin hassas dengesini buldurmamız gerektiğini düşünüyorum ve şairin İngilizcesinin sadeliği ve yer yer naifliğiyle büyük bir ustalığı gizlediğini, yalın, anlaşılır, kapsayıcı ve kucaklayıcı bir edebiyata yönelik bir dil anlayışını yansıttığını ve bu satırlarda ve dizelerde görünenden fazlasının olduğunu savunuyorum. Ne de olsa Tagore'a dünya çapındaki ününü ve okur, çevirmen ya da dost olarak W. B. Yeats, Romain Rolland, Ezra Pound, André Gide, Gabriela Mistral, Victoria Ocampo, José Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Zenobia Camprubi, Yasunari Kawabata, Anna Ahmatova, Octavio Paz, Pablo Neruda, Boris Pasternak, Henri Bergson, Albert Einstein, Robert Frost, Thomas Mann, Bernard Shaw, H. G. Wells, Saint-John Perse gibi önemli figürleri ve Nobel Edebiyat Ödülü'nü getiren, kendi İngilizcesiyle yayımladığı kitaplar olmuştur. Günümüzde de şairin dünyada geniş bir izlerçevreye ulaşmasına olanak tanıyan öncelikle aynı metinlerdir. Avrupalı ve Latin Amerikalı entelektüel ya da bilim insanından Hintli siyasi öndere, reformcuya, sanatçıya ve Bengalli balıkçıya, dokumacı köylü kızına, ilkokul çocuğuna uzanan akıl almaz genişlikteki bir yelpazeden sayısız okura ve dinleyiciye hitap etmeyi başarabilmiş bir edebiyatçının dil becerilerine ve üslubuna güvenmek gerekir.

Bu yazıda, yaşarken yayımlanan İngilizce yapıtları üzerinden Tagore'un şiirine odaklanacak; bu şiirin okunabileceği, birbiriyle kesişen ve birbirini tamamlayan çeşitli hatları göstermeye çalışacağım. Başlıca referansım *Gitanjali*, *Bahçivan*, *Yeni Ay*, *Meyve Hasadı*, *Firari* gibi şiir toplamlarının yanı sıra, şairin poetikasıyla örtüştüğünü düşündüğüm felsefi düşüncelerini yansıtan, çoğu Tagore'un İngilizce konferanslarından kitaplaştırılmış *Sādhana*, (1913), *Avare Kuşlar* (1916), *Personality* ("Benlik," 1917), *Kadim Düşünceler* (1921), *Creative Unity* ("Yaratıcı Birlik," 1922), *The Religion of Man* ("İnsanın Dini," 1931) adlı yapıtlar olacak. Böylece şairi kendi sözcükleriyle anlatma şansına sahip olacağım ve Tagore'un modern şiirdeki ve modern dünyadaki yerini okurun yorumuna bırakacağım.

İNANÇ, TİNSELLİK, ÖZKÜLTÜR

Tagore'da varlığa ve insana yönelik derin bir inanç göze çarpar. Muazzam bir yaşam tutkusuna ve kesintisiz bir tinsel/manevi çabaya karşılık gelen ve durmadan araştırmayı, sorgulamayı, sınamayı gerektiren bir inançtır bu. Şifahi değildir, kalıplaştırılmış amentülerin dünyevi bir ezberle tekrarlanıp durması değildir; sonlulukta keşfedilen sonsuzluktur; tinin ve tenin iç yoğunluğunda bir bulunup bir yitirilerek döngüler halinde yaşanır. Kâh aydınlıkla kâh kör edici parlaklıkla kâh alacakaranlıkla kâh zifirî karanlıkla yaşanır; seyrin, yolculuğun, serüvenin tamamıdır.

Tinsellik/maneviyat insanın tüm benliğiyle gerçekliği yaşamasının bir yoludur. Hakikatin ta kendisidir; herhangi bir metne, ritüele, kuruma, mezhebe, otoriteye dayanmaz; dış dünyaya ve deneyime içkindir; doğanın ve insanın binbir türlü durumlarında haz ve ıstırap olarak yansır. Evrenin özündeki devridaim ve yaratıcılıkla/dönüştürücülükle örtüşen bir yaratıcılığı vardır insanın; duyum, duygulanım, eylem, davranış ve ifadenin sanatıyla karşılık bulmayı bekler.

Tagore için din ancak “insanın dini” olabilir, insanlık durumunun, insan *olmanın* dini. Bulunabilecek, bilinebilecek, inanılabilecek, sevilebilecek tek Tanrı doğadaki ve insandaki yansımasıyla deneyimlenen Tin'dir; bir kerelik olmayıp saat saat, gün gün, ay ay, yıl yıl tekrarlanmak zorunda olan aydınlanma, Tin'in keşfidir; kişi kabul etse de reddetse de tecelli eden Tin-Tanrının keşfi. Dolayısıyla, bu, öte dünyada soyutlanmış ve şahıslaştırılmış, gözcülük eden, hesap kitap yapan, buyurgan bir otorite Tanrısı olmadığı gibi, dünyevi insanın kendisi için icat ettiği benmerkezci, doyumsuz bir bireysel Tanrı da değildir; hissedene, bağ kuran, eşleşen, kucaklayan, kendini teslim eden bir Tanrıdır. Mekanik bir Tanrı değildir, kaprisli bir Tanrı değildir; kişinin varoluşun yüceliğiyle yaşadığı bir Tin-Tanrıdır.

Burada gözden kaçırılmaması gereken bir püf noktası vardır: Benlik ve Tin eşzamanlı değildir; dalgalanan frekanslarında zaman zaman kesişmeler yahut teğet gelseler de ayırırlar. Tinin benliğe tâbi olmasını beklemek abestir; insan için esas olan, bulma ve yitirme, birleşme ve kopuş oyununu coşkuyla sürdürmektir. Sonluluğa hapsolmak kasvetlidir ama durmadan sonsuzluğa kovalamak da tehlikelidir. Ötelere bakma (aşkınlık) arzusuyla beride kalma (içkinlik) arzusunu sağduyu içinde dengelemek gerekir. Bu bakımdan çilecilik de ancak negatif dindir: Çileci, Tanrıyı dünyadan ayırır; duygulanım, yaratıcılık, eylem, ifade yoluyla kendini bilfiil gerçekleştirmek yerine, kendinden vazgeçip dünyadan el etek çekerek soyut bir birleşmeyi arar. Oysa ölümsüz Sevgili, erişilebilirse, ölümlülüğün ta kendisinden daha katlanılmaz olacaktır, zira insanı özlemle ve arzuyla kendini ifade etme gücünden mahrum bırakır. Ben olmadan Tin olanaksızdır.

Varoluş serüveninin bir konağı, döngünün zorunlu bir evresi olarak deneyimlenen *başka türlü* bir olanaksızlık vardır insan için: Ben sönümlenip hiçleşir ve Tin olanaksızlaşır; zaman ve olaylar dar bir kalıba, tekdüze bir algoritmaya sıkışır, anlamsız bir seyrüsefere dönüşür. Ne var ki tükenişin, yetersizliğin ve boşunaliğin alacakaranlığında, yaşam ve ölüm arasındaki sınır çizgisi gizlidir. İnsana çağrıda bulunur yaşam – karşı konulmaz biçimde ileriye doğru olan bir akışla; uğranılan bozgunlar ve çileler ne olursa olsun daima yoluna devam etmek isteyen bir tutkuyla, iyimserlikle, olumlayıcılıkla, dönüştürücülükle.

Istırabın, yasın, melankolinin, ataletin ardından yaşam enerjisinin, coşkunun, yaratıcılığın kabarıışı gelir; çalkantılara ve travmalara yenik düşmeyen iradenin uyanışı; varlıkların şenliğine geri dönüş. Tıpkı Bhagavad Gita’da, Tanrı Krishna’nın, savaşın tam ortasında bir tür Doğulu Hamlet’e dönüşen Arcuna’ya söylediği görkemli cesaret şarkısında olduğu gibi, deniz kabuğundan borunun/borazanın (*conch*) tınısı, kâh bireye, kâh bir halka, kâh bütün bir dünyaya hitaben bir mücadele çağrısıdır: vicdani aydınlanmanın pırıltısı; yaşam gücünün fışkırmasından kaynağını alan bir özveri (olanı terk ediş) ve atılım; içgörü ve özkültüre yönelik dürtü/ethos (*vita contemplativa*) ile eylem ve devinime yönelik dürtü/ethos (*vita activa*) arasındaki uyum ve güç birliğini temel alan bir yaşam etiği.

Tozlar arasında yatıyor borazan.

Rüzgâr bitkin, ılık ölgün.

Ah, bu uğursuz gün!

Gelin savaşçılar, bayraklarla gelin; ey şarkıcılar, savaş marşlarıyla gelin!

Alelacele giden hac yolcuları, gelin!

Tozlar arasında bizi bekleyerek yatıyor borazan.

Günün tatsız zahmetlerinden sonra huzurlu bir yer arayarak, akşam adaklarımla tapınak yoluna düşmüştüm. Yaralarım iyileşip elbisemdeki lekeler temizlenir diye umarken, tozlar arasında yatan borazanını buldum senin.

Akşam lambasını yakma zamanı gelmemiş miydi?

Yıldızlara ninni söylememiş miydi gece?

Uykumun gelincikleri kuruyup soldu, ey kankırmızı gül!

Avareliğimin bittiğine ve borçlarımı ödediğime emindim, aniden senin tozlar arasında yatan borazanına rastladım.

Gençlik büyüyle dirilt uyuşuk yüreğimi!

Yaşam sevincim harlasın alev alev! Capcanlı huzmeler parlasın gelenin yüreğinde! Dehşetli bir ürperişle sarsılsın bu körlük ve felç!

Borazanını yerden almaya geldim.

*Uyku yok artık bana; yürüyeceğim okların sağanağında!
Kimisi koşup gelecek evinden, saf tutacak benimle, kimisi gözyaşı
dökecek. Kimisi yatağında feci düşlerle kıvranıp inleyecek.
Zira bu gece senin borazanın ses verecek!
Huzuru diledim senden, hicabı buldum...
İşte, duruyorum karşında – zırhımı kuşandır bana!
Belanın amansız darbeleri ateşler çaktırsın yaşamıma!
Sancıyla çarpsın yüreğim, zafer davulundur o senin!
Bomboş kalsın ellerim ki borazanını tutabileyim...*

Meyve Hasadı, XXXV

RİTİM, BİRLİK, BENLİK

Tagore için yaşam daimi bir akış, kesintisiz bir ilerleyiştir. Bu süreklilik, insanın duyumsadığı, deneyimlediği ve eylemleriyle ortaya koyduğu her şeyi sağlam ve dinamik bir anlam ve ilkeler dünyasına yerleştiren bir birliği aramasını talep eder. Tüm varlıkları ve Tanrıyı birleştiren özdeşlik insana yaratıcı bir benlik olarak yansır: kendi yaşamının Tanrısı, bir yaşam-Tanrısı. İnsanın yaşam-Tanrısı, tüm ilgi, uğraş, etkinlik ve etkileşimlerine değer yükler; gizem ve kudretiyle insanın –ölüm de dâhil olmak üzere– tüm deneyimlerinde ifade bulur. Tuhaf bir rehberdir ve yol arkadaşısıdır; örtük bir tecellidir.

Yaşam-Tanrısı bir yandan insanın bilincine yansıdığı şekliyle öyledir, diğer yandan insanın eylem ve deneyimlerinde cisme büründüğü ve giderek genişleyen ve başlı başına bir yapıt olan bireysellikte tezahür ettiği şekliyle. İnsanı bir deneyimden diğerine sevk eden ve bizzat *olan* bir Tanrıdır bu; iten ve ilerleyen bir güç; yaşamda kendi kendini ortaya seren, gizemli ve kavranılmaz olan ve basit bir şablona indirgenemeyen bir dürtü; capcanlı bir ruhla dönüşüp duran bir yazgı.

Evrenin merkezinde bir benlik vardır – insanın aşına olduğu bir karakter. Gökteki yıldızların ezgisi insanın sevgisiyle kandaştır. Doğa ve insan ayrılmaz bir şekilde iç içedir; uçsuz bucaksızlıkta birbirlerine karışıp giderler. Birleşme Tagore’a göre dünyayla ilişki kurmanın ideal biçimidir ve buna yönelik arzu, iradi olarak da, insanın uğraşları, eylemleri ve etkinlikleriyle ortaya konulur.

Tagore için değişmez bir yasadır birlik: tinsel çabanın başlangıcında, sonunda ve tüm uğraklarında sabit bir delil gibi duran bir iz, bir imge, bir düğüm. Birliğin akışkan doğasıysa ritim üzerine kuruludur: evrenin, doğanın, canlı ve cansız tüm varlıkların nabzını tutan inişli çıkışlı, gelgitli, müziksel bir ritim. İnsanın duyum, düşünce ve duygulanım dünyasına kişi-

sel, kendisine özgü bir ritim olarak yansıyan, bazen belirgin bazen örtük bir ahenk.

Doğadaki tüm süreçlerde tekrarlanır ölüm/dirim döngüsü; yaşam ateşini kâh dindirir kâh harlandırır evrensel nefes. Yaratılış, ezeli olduğu kadar halihazırdadır da; fiziksel dünyada ışık ile karanlık, sıcak ile soğuk, devrim ile durgunluk, eksi kutup ile artı kutup, itme ve çekme, merkezci kuvvet ve merkezkaç kuvvet arasında kesintisiz bir süreklilik, tamamlayıcı bir bağ, tezatlar arası bir denge vardır. Doğa sayısız etkenin çatışma ve uyumunu, kargaşa ve dinginliğini serimler. Nesnel algının ötesinde, evrenin tinsel olarak duyumsanması gereken ve insanda neşe, güzellik, sevgi ve esrimeyle karşılık bulan bir gerçekliği vardır.

Yaşamın ritminde, ruhun yenilenişi adına duraksamalar kaçınılmazdır. İnsan eylem ve etkinliklerle kendini ortaya koyar, yaşam enerjisi kabardığında coşkulu bir sarfiyat ve hareket içindedir, ama bu sonsuza dek süremez. Ruhun canlı alevi bir süre sonra sönümlenir; dinlenme, durgunluk ve ağırkanlı toparlanma aşaması gelir. Varoluşun medcezrinde kâh karanlık geceyle bir olur insan kâh zirvedeki dolunaya uzanır; kâh beride arar aynasını, pırıltısını, sesini kâh ötede; yasa ve özgürlük, akıl ve duygu, uygarlık ve dürtü arasında ileri geri salınır.

OYUN VE EVREN

Tagore'a göre evrendeki uyum, düşünsel olarak değil, ancak ve ancak ruh, güzellik olarak duyumsanabilir ve insan eliyle en güçlü ifadesini de şiirde ve müzikte bulur. Bu noktada, Tagore'un pek çok şiirinin, aslen şarkı sözleri olduğunu ve yazılı edebiyat ile sözlü edebiyatın çarpıcı bir güçbirliğini sunduğunu hatırlatmamız yerinde olur. Şaire göre, imgelemin ve duygulanımın bir şarkıda –hem yapım hem de icra sırasında– yoğunlaştırılması hakikate erişmeye çabalamaktır. Şiirin ve müziğin birleşimi olarak şarkı söylemek yüce bir tinsel etkinliktir; insanı tanrısallığa yaklaştırır. Bir şarkının bütünlüğünde varlığın birliği tezahür eder; layıkıyla söylenen ezgili sözlerde yaratılış oyunu ortaya serilir.

Sonu gelmeyen oluş ve olaylar trafiğiyle evren bir oyundur Tagore için. Tanrı ve varlıklar, sonsuz ve sonlu, ölümsüz ve ölümlü, mükemmellik ve ona duyulan özlem arasındaki ilişki bir oyundur. Bu karşılıklı oyun, ebedî akışın sürmesini sağlar ve tümel ile tekili birbirine bağlar; aralarındaki engin gizem tüm hakikati barındırır. İnsanlar arasındaki sevgi tanrısallığın tezahürüdür; aşk serüveni evrenin şenliğinden payını alır. Haz ve acı, iniş ve çıkışlar, parıltı ve kasvet varoluş dansının enstantaneleridir.

Şiir ve şarkılar geçicidir, ama sonsuzluk da kendini sonlulukla sunar daima. Yanılsamaların pusuyla bakışları perdelenen insan, evrenin kalbin-

deki neşeyi daracık aralıklardan anbean görür; ilâhi lütuflar ise bir an bile durmaz. Öte yandan, insan kendini uyumlu, özgür ve şen hissettiği bir ruh hali içindeyken dünyada iş ve oyunu bir görür. Doğanın verimli süreçlerinde böyle bir ayırım zaten yoktur ve örneğin oyun zevki içindeki bir çocuğun hal ve etkinlikleri de bunu yansıtır. Çocuk, doğaya da oyuna da yetişkin insandan daha yakındır.

Tagore, yaşadığı çağa yüzünü döndüğünde, uygar insanın iş ve eğlencesinin, çalışması ve dinlencesinin bir olmadığını görür. Oysa doğa daima hem işler hem de oyun oynar; nehir için akmak ya da çiçek için açmak ve kokmak yalnızca kendini bırakıvermektir. Aslında insan ruhunun aradığı etkinlik ve dinginlik durumu da böyle bir “coşkulu teslimiyet” durumudur.

Profesyonel işbölümüne dayanan modern kamusal hayat, insani duygulanım, ilişki ve birleşmelerin spontan dünyasıyla örtüşmez. Takvim ve saatlerin mekanik zamanıyla tinsel zaman karşıtlık içindedir; bir yanda bireyleri hapseden toplumsal zorunluluklar vardır, diğer yanda iç dünyanın zenginliği ve yakın ilişkilerin sıcaklığıyla sürdürülen yaşam dansı.

Peki, insanın eylem ve etkinlikleri evrendeki uyumla nasıl olup da çatışmaktadır? Dünyadaki kötülükler, haksızlıklar, suçlar, meydana gelen savaşlar, yıkımlar, felaketler ve muktedirlerin bitmek bilmeyen pespayeliği yaşam dansını sarsıntıya uğrattır hep; ve Tagore sık sık sorar: İnsanın neşe dolu dansını sürekli maruz kaldığı kopuş ve tahribatlarla nasıl bir arada düşünebiliriz; kötülükler ve ıstıraplarla nasıl uzlaşabiliriz?

Kabul edilmesi gereken gerçek şudur ki evrendeki oyunun bir de karanlık yüzü vardır; insanı Tanrıdan, tekili tümelden, sonluyu sonsuzdan koparır, hakikati gölgeleyerek yaşamı hiçliğe düşürür. Ama varılan karanlık ve yokluk hali ne olursa olsun yolculuğun nihai konağı olamaz: Hint’in tanrıları üçlemesinde, birbirini tamamlayan bir tarzda Vishnu yaratıcı, Brahma koruyucu ve Şiva yıkıcıdır ve birinden biri imdada yetişir. İstirap eşiğini aşamayan insan tıpkı Walt Whitman’ın “Benliğimin Şarkısı,” Bölüm XXXVIII’de dediği gibi, nihayet “kendini yaygın bir yanlışın kıyısında bulur” ve “hatırlar yeniden,” “geçer takılıp kaldığı aralığı,” “üstün güçle donanıp ilerler akın akın”. Özünde daima bu Hiç-Hep döngüsüdür haliha-zırdaki yaratılışı sürdüren.

Tanrı, sonlu biçimlerle ruh verir evrene; insan da şiirlerle, şarkılarla, danslarla şen şakrak yanıt verir varlığa: Ayrılık vardır ki birleşme de vardır; oyun sürer gider.

Sen mağlupların arasına koydun beni.

Bilirim ki ne kazanmak bana göredir ne de oyunu terk etmek.

Dibe batacaksam bile dalacağım bu havuza.

Bu mahvoluş oyununu oynayacağım.

Varımı yoğumu gözden çıkarıp, sıfırı tüketince kendimi de oynayacağım ve öyle sanıyorum ki mutlak yenilgimle nihayet kazanacağım.

Meyve Hasadı, XXIX

DİL, HAKİKAT, GÜZELLİK

İster şiir ve şarkı isterse öykü, tiyatro, roman, deneme (hattâ resim) olsun, Tagore yapıtlarında doğadaki birliği, hakikatin özdeşliğini görmeye ve aktarmaya çalışmış, zaman zaman zihnin perdelediği daha derindeki, el değmemiş, değişken, akışkan gerçekliğe ulaşmak için coşkulu hamleler yapmıştır.

Yasa özgürlük yolunda ilk basamaktır, güzellik ise yasanın sunduğu kaideyi dayanak alan tam özgürleşmedir. Güzellik; sınırları ve aşkınlığı kendisinde bir ahenge dönüştürür. Tıpkı Yunancada *kozmos*'un hem düzen hem de güzellik olması gibi, Sanskrit dilinde ve Bengalcide ve dolayısıyla Tagore'un düşünce dağarcığında da biçim ve güzellik birbiri yerine kullanılan sözcüklerdir. Akıl ve yasa vazgeçilmezdir, ama bunların sakıncaları insanı ruhen ve bedenlen şematik ve kısıtlayıcı yapılara hapsedme potansiyellerinde yatar.

Tüm bunlar dil için de geçerlidir. Tagore, Söz'ü olgulaştıran Dil'e bir yandan inançla diğer yandan şüpheyle yaklaşır, sözcüklerle ikircikli bir ilişki kurar. Hakikat olguların ötesindedir. Sözelimi, dolunay bir olgudur, ama ondaki güzellik olguyu aşar, varlığın birliğine işaret eden sonsuz bir ilintiler yumağından yansır; bir surete indirgenemez; açıklanamaz, tanımlanamaz, sabitlenemez; özün ifadesidir. Olgu, güzelliğin şarabını taşıyan bir kadehtir yalnızca; ve güzellik de şarabın esrikliğindedir. Hakikatte uzanan zihin hayrete düşmeye, başkalaşmış sözcüklerle geri dönmeye mahkûmdur.

Tagore için hakikatin ifadesini aramak başlı başına etik bir eylemdir. Şair, sözcükleri sabit anlamlardan kurtarıp canlı kılmaya çalışır ve bunu yaparken, hakikate uzanan yolların kristalize tasvirlerin paravanlarıyla tıkanmayacağı bir döngüsellığı, evrensel oyuna yönelik açıklığı ve esenliği korumayı gözetir. Tagore'da biçim arayışları, sözel buluşlar, ritim denemeleri okuru/değerlendiricileri şaşırtmak ya da teknik becerileri sergilemek için bir amaç değil, halk edebiyatına ve bazen çocuk diline yaklaşan bir sadeliği ve spontanlığı yakalamak için bir araçtır. Şair giderek gösterişsiz, içten, doğrudan bir ifadeye ulaşmaya, kısıtlılık ve geleneklere hapsolmama, yapmacılıktan arınarak en özgün sesiyle ve yalın bir üslupla konuşmaya çalışır; tuhafıktan, oyunbazlıktan, muziplikten de çekinmez. Kaygı, kasvet ve katılıktan ferahlık ve aydınlığa; şöhrat, unvan, kibir ve iktidardan tevazu, doğallık ve masumiyete doğru firar eder.

Bu sadeliği yakaladığı ölçüde Tagore'un sözcükleri dil nesneleri olmaktan çıkar ve şairin yaşam bütünlüğü içinde nefes alıp veren varlıklara dönüşür, içten, mütevazı ifadede kendiliğinden tinsel yoğunlukla yüklenmiş olarak karşımıza gelir – özellikle de doğaya ya da insanın duygulanım dünyasına aitse. Sözelimi, Tagore için “sabah yıldızı,” karanlık gecenin sınır çizgisinde yolculuğun devam edeceğine ve aydınlığın yaklaştığına dair yol gösterici bir pırıltıdır; “sabah,” ışığın usul usul fişkırdığı dingin bir başlangıçtır; “gökyüzü,” ötelerin aynasıdır, enginlik, özgürlük ve aşkınlıktır; “güneş,” yanılsamaların örtüsünü ortadan kaldıran ve harikulâde ışıltısıyla dört bir yanda güzellik ve neşeyi doğuran hakikattir. “Meltem,” dünyevilikten uzak tinsel çağrılarının esinlenişidir; “yağmur,” şiddetiyle gelse dahi daima yenilenme, tazelenme ve dirimdir; “ağaç,” hem gökyüzüne hem yeryüzüne doğru uzanan, kavurucu güneşte, fırtınalarda ve çalkantılarda dengesini ve sağlamlığını koruyan dingin bir özlemdir; “serçe,” şen şakrak bir şafak müjdecisidir; “köpek,” spontan bir sıcaklıkla insana his ve tahayyül olarak temas ediveren bir *dharma* temsilcisidir. “Gül” ise hem düzen hem güzellik olan evrenin bir numunesi, amblemidir; sevginin kendinden türeyen ve kendine dönen ifadesidir.

SEVGİ, ÖZEN, İRTİBAT

Tagore'da şiir tinsel ideallerle ve etik ilkelerle iç içedir; yaşayan sözün mayasından insan ve doğa sevgisi eksik olmaz. Bir mistikte olduğu gibi vazgeçiş ve tefekkür yoluyla bilinci özgürleştirmek Tagore'un mesafeli olduğu bir anlayıştır. Onun hümanizmi, sevgi ve özene dayanan davranış ve eylemi, benliğin kendisini somut ifade ve işlerle içten bir şekilde ortaya koymasını yüceltir. Sevginin kıvılcımı anlamı ateşler, varlığa can verir, böylelikle ilgi ve uğraşları, kural ve kurumları, yapıt ve etkinlikleri, varlıkları ve doğayı olumlar.

Tagore'a göre insanın “kurtuluşu” evrenle birleşmesinde yatar ve gerek algıda gerek eylemde bu ancak sevgiyle mümkün olabilir. Sevgi özgürleştiricidir; bir yandan sınırlar diğer yandan bağımsızlaştırır. Seven insan, sınırları kucaklar ve aşar, yaşamını varoluşa emanet eder; ölüm ile yaşamı, geçicilik ile kalıcılığı uzlaştırır. İnsanın başkalarından alan ve başkalarına veren yanları böylece ayrılmaz bir şekilde bir araya gelir; Başka'nın sevgisine –ancak ve ancak sevgiyle elde edilebilen sevgiye– teslim olan Ben, varoluş çemberini tamamlar.

Sevgi, insanı ruhun döngüsünde mutlak varoluşa yaklaştırıp sağ salım geri getirebilen güvenilir bir vasıta; tekâmülün doğal yoludur. İnsanlar arasındaki sevgi ile insan ve Tanrı arasındaki sevgi örtüşür ve birbirini tamamlar. Bundan dolayıdır ki Tagore pek çok şiirinde ikincil tekil şahsa

seslenerek hem Başka'yla hem de Tanrıyla bağ kurar ve ikisini ayırt edilemez bir şekilde birbirleriyle irtibatlandırır.

İçim senin neşenle öyle dolu ki! Sen kalbime öyle bir eriştin ki! Ey arşın efendisi, ben olmasam sevgin nerede olurdu?

Sen beni ortak ettin tüm bu zenginliğe. Sevincin sonu gelmez oyundur sürüp gidiyor kalbimde. Daima senin iraden şekilleniyor hayatımda.

Bu yüzden, sen, sultanlar sultanı, kalbimi esir almak için güzellikle süslemişsin kendini. Ve bu yüzden aşığının sevişinde yitiriyor senin aşkın kendini – ve o zaman sen görünüyorsun, sen, ikinin mükemmel birliğinde.

Gitanjali, LVI

ÇOCUK, BİLGE, İNSAN

Tagore, inancı ve tinsel duyarlılığı ne denli güçlü olursa olsun kendini aydınlanmış bir mistik olarak görmez, yazılarında ve şiirlerinde (şarkılarında) kendini bir ermiş ya da aziz gibi sunmaya kalkışmaz. Tutku ve özlem dolu bir insandır; mükemmeli arzular ama ona varamaz. Doğada duyumsadıkları ona hazlar ve esinler sunar; mest olur, ama hakikati bulmuş olmanın kibrine sahip değildir asla.

Daima arzusundan güç alır Tagore. Arzusu insanın en büyük hazinesidir; kusurlardan mürekkep olup da kusursuzluğa can atan, tüm parçalanmışlığı içinde birliğe özlem duyan insanın hazlar ve ıstıraplar arasında salınan çabasıdır varoluşun alevini harlandıran. Tanrının insana en büyük lütfudur arzu, özlem. Şair, hakikati sinayıp duyumsarken kendinden geçer, vardığı uğrakların ona sunduğu ışığı da karanlığı da kabul eder; ortaya koyduğu işlerin hiçliğe savrulmasıyla, yakaladığı zirvelerin ya da sevdiği kişilerin yitip gitmesiyle uzlaşmaya gayret eder. Kendi sınırlılık ve kırılganlıkları içinde idealist bir ruhla mücadelesini sürdürürken dürüst, samimi ve özü sözü bir olmayı her şeyin üzerinde tutar. Zayıf, hassas, incinebilen biri olduğunu, insanlığın çaba ve buhranlarını paylaştığını ve hakikat karşısındaki nihai bilgisizliğinden arınamayacağını itiraf eder. Süssüz, yalın, sade bir söyleyişle kendini ifade etmenin, doğal, insani bir tınıyla konuşmanın ve tüm insanlığa seslenmenin yollarını arar.

Tagore için sıradan insanın deneyimi esastır. Kutsal metinlerin yüce isimlerinden ve tarihin büyüklerinden ziyade sıradan insanda bulur kahramanı. Şair dünyaya açık hale geldikçe görüş alanı aydınlanır ve gözünü bir köşede sessiz sedasız yaşayan, seven, çile çeken, umut eden, hayal kuran bireye çevirir, mütevazı hayatın keşfedilmemiş cevherini yakalar. Kurum-

lar, devletler ve muktedirler birer birer silinip kaybolurken, bir çağdan diğerine dünyanın esas zamanı insanın gündelik halleri ve uğraşlarında sürüp gitmektedir.

Şair için evrenle bir olmanın yolu, tüm insanlarda ortak olan İnsan'ın benliğinden geçer. İlgi, sevgi, çaba, etkinlik, keyif ve şaşkınlığının kendiliğindenliği içinde, insan, varlığa yanıt verir, en küçük ölçeklerde, farkında bile olmadan tanrısallığı tekrarlar. Bu insanlık durumuna Tagore en saf biçimiyle çocuklarda tanık olur. Çocuğun eşsiz erdemleridir oyunbazlık, neşe, tazelik, masumiyet, merak ve açıklık. Yetişkinler yere, zamana (çağa), eğitime ve geleneklere göre değişirler, oysa çocuklar yüzbinlerce yıldır aynıdır; değişmez bir kadimliğe ve ebedî bir yeniliğe sahiptirler. Çünkü yetişkin büyük ölçüde insanın eseridir, çocuk ise doğanın.

Dolayısıyla bilge de olgunlaşıp çocuk olmayı arzular. Ve yüzünü dönüp baktığı insan ister âlim olsun ister avam, ister yüce olsun ister düşkün, ister varıl olsun ister yoksul, ister yalvaç olsun ister çılgın, şair onda gizemli, uçsuz bucaksız evrenin kıyısında oyun oynayan bir çocuğun hallerini görür.

Sonsuz dünyaların sahilinde çocuklar buluşur. Engin gökyüzü kıpırtısızdır, çalkantılı sular yaygara koparır. Sonsuz dünyaların sahilinde, bağrışlar ve danslarla, çocuklar buluşur.

Kumdan evler kurar onlar, boş deniz kabuklarıyla oynarlar. Kurumuş yapraklardan yaparlar gemilerini, gülümseyerek yüzdürürler onları engin denizde. Çocuklar oyunlarını oynar dünyaların sahilinde.

Yüzmeyi bilmezler, denize ağ atmasını bilmezler. İnci avcıları suya dalar, tacirler gemileriyle açılır; o sırada çocuklar çakıl taşlarını bir toplar, bir saçar. Gizli hazineler aramaz onlar, ağ atmasını bilmezler.

Kahkahalarla kabarır deniz; kumsalın tebessümü parıl parıl parlar. Ölüm satan dalgalar, beşikte bebeğini sallayan anne misali, çocuklara anlamsız şarkılar söyler. Deniz, oynar çocuklarla; kumsalın tebessümü parıl parıl parlar.

Sonsuz dünyaların sahilinde buluşur çocuklar. Yolların olmadığı gök yüzünde gezinir fırtına; gemiler harap olur işaretsiz sularda; ölüm kol gezer her yanda; çocuklar ise oyun oynar.

Çocukların büyük buluşmasıdır sonsuz dünyaların sahilinde.

Gitanjali, LX



Rainer Maria Rilke, Leonid Pasternak.

YIKINTILARDAN YÜKSELEN AĞITLAR AÇIK, ÖLÜM, HAYVAN* BİR DE AŞK

Senem Kurtar**

Hayvan bütün gözleriyle bakar açığa.
Yalnız bizim gözlerimiz, tersine dönmüşçesine,
onun özgürlük yolunu çevreleyen
tuzaklar gibidir tıpkı.
Biz dışarıdakini ancak hayvanın yüzüne bakarak
biliriz; çünkü biz çocuğu küçükken döndürür,
geriye doğru baktırırız
biçimler dünyasına ve çocuk görmez
o derin açıklığı hayvanın yüzünde. Ölümünden uzak.
Onu biz görürüz ancak; özgür hayvanın
ölmüşleri durur arkasında hep, önündeyse
Tanrı; yürüse, sonsuzluk içre yürür
akan pınarlar gibi.¹

** Prof. Dr. Senem Kurtar, Gaziantep Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü.

* Rilke'nin bu sözcüğü literal anlamda kullanmadığını onu Almanca *die Kreatur* ile ifade ettiğini ve aslen hayvan/yaratık/dünya olarak nitelenebilir bir genişliğe sahip olan bu kavramın hayvan ve yaratığı birleştiren bir duyum, algı ve anlam biçimine işaret ettiği söylenebilir.

¹ Bu çeviride doğrudan Turan Oflazoğlu çevirisi esas alınmıştır (Bkz. Rainer Maria Rilke, *Rilke Seçilmiş Şiirler-Duino Ağuları*, çev. Turan Oflazoğlu, İz Yayıncılık, İstanbul, 2001, s. 181. İngilizce-Almanca karşılaştırmalı çeviri için ayrıca bkz. Rainer Maria Rilke, *Duino Elegies and The Sonnets to Orpheus*, çev. A. Poulin JR., Boston: Houghton Mifflin, 1977, s. 55-56).

Açık’a bakar şair kendi içinde yarılmak için yaratığa. Hayvanın, çocuğun ve âşıkların görebildiğini görmek için bir övgüye teslim eder benliğinin iç uzamını. Saf varoluşun birliğini ve eksiksiz bütünlüğünü bu övgü poetikasında sonsuzca arzularak *Açık* adını verir Rilke tüm yaşamı boyunca ısrarla sürdürdüğü ve mücadelesini durmaksızın verdiği nihai arayışına. 20. yüzyılın başlarında peşine düştüğü bu zahmetli arayış her daim yakındığı ve karşısında durduğu *Vorstellung*’un yani hesaplayıcı ve tasarımsal düşünmeye odaklı bir aklın türlü entrikalarının ötesinde yaratıcı ve saf bir yaşamın mümkünlüğüdür. Bu yeni varoluş imgesi Rilke’nin *Duino Ağutları*’nda ve sonraki yazılarında ya da şiirlerinde doğa, hayvan, türlü çiçekler ve tüm bunlarla yakından ilişkilendirdiği *das Offene*, *Açık*’a bakma ya da ona geri dönme çağrısında biçimlenir. Şairin *Açık*’a yüklediği bu büyüleyici anlam ve çağının siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel çalkantılarında ona beslediği yüce inanç şaşırtıcı olduğu kadar esrarengizdir de. Bu anlamda *Duino Ağutları* Rilke’nin *Açık* olarak adlandırabileceğimiz tüm poetik serüveninde merkezî bir yere sahiptir. *Ağutlar*, Rilke’nin Erich Heller gibi kimi yorumcuları ya da eleştirmenleri için ‘kıyamet eseri’ olarak okunmaktayken, Mark S. Burrow bu okumayı kesinlikle haklı bulmakla birlikte ağutları “şairin görüşünün, ifşa gücünün, kültürel ve entelektüel bir yer değiştirmenin baskıları ve siyasi yıkım girdabında harap olmuş, sarsılmış dünyanın ötesinde değil, içinde yaratıcı bir alan açmaya çalıştığı” eserler olarak anlamaktan da geri durmaz.²

Ağutlar böylelikle bir yandan dehşetli bir yıkıma diğer yandan ise yıkıntılar arasından seslenmeye, söylenmeyi ya da adlandırılmayı övmeye adanmış daima yeniden kazanılması gereken masumiyetin ve ne olursa olsun acemiliğe özgü bilgeliğin anlatısıdır. Rilke *Ağutlar*’da bu yeni varoluşu *die Kreatur* olarak adlandırır ve mevcut hali ve durumuyla insanı ondan uzağa fırlatır. Nitekim 1922’de yazdığı ağıtta Rilke, bitki ve hayvan yaşamının, yaratığın çevresel karşılığı olan ya da tam ve mükemmel kuşatımı ya da küresi olan *das Offene-Açık* olarak adlandırdığı, görünüşte sınırsız bir uzamda yaşama kapasitesini övmektedir: “Doğal dünya [die Kreatur] tüm gözleriyle *Açık*’a bakar”³ Hayvanın gözlerindeki uçsuz bucaksız, vahşi uzaklıkların derinliğinde yaşar *Açık*. Yaratık, *Açık*’a, onun en derinlerine vahşi bir bakıştır. İnsan ise ölüm kaygısı ve dolayısıyla şeylerle bitip tükenmez meşguliyeti, mücadelesi ve dünyalı varlık olması bakımından *Açık*’tan alıkonulmuş, uzaklaşmıştır. Yalnızca çocuklukta kısa bir süre ve

² Mark S. Burrows, “‘The Poet Only Unites the World’: The Poetics of Praise in Rainer Maria Rilke’s “Duino Elegies”, *Literature & Theology*, cilt 29, No.4, Re-Imagining Human (Aralık, 2015), 415-430, s. 416.

³ Rilke, *Duino Elegies and The Sonnets to Orpheus*, s. 55.

bir de ölüme yaklaşma ânında ve son olarak da aşkta insan için öteye, uçsuz bucaksız *Açık*'a bakma mümkünleşir. Oysa *Açık*'ta özgürce salınan sadece hayvandır. İnsanı *Açık*'tan alıkoyan, uzaklaştıran benliğine dönen ve arzuyla sahip olmaya yönelmiş bilincinin hazin bir yanılgı içinde temsiller matrisine tutsaklığıdır. Bu tutsaklık gözleri geriye çevirip bakmakla, başlangıçta yakın olunanın uzağına düşmüş olmayı kanıksamakla ve bitkiler, hayvanlar ve çocuklar ve bir de âşıklar özgürlüğüne kavuşurken bu aralıkta aşılabılır.

Rilke, çocuğun bile *Açık* tarafından yalnızca bir süreliğine içine çekildiğini belirtmektedir. Dışarıda gerçekte ne olduğunu ancak hayvanın bakışından anlarız; çünkü küçük bir çocuğu alıp zorlarız ki şeyleri görsün – hayvanların yüzlerinde çok derin olan *Açık*'ı değil.⁴ Rilke için insanlığın bir bütün olarak *Açık*'ta özgürce salınmasını bozan şey nihai olarak *ölüm kaygısı*dır. “Onu biz görürüz ancak; özgür hayvanın ölmüşleri durur arkasında hep, önündeyse Tanrı; yürüse, sonsuzluk içre yürür akan pınarlar gibi.”⁵

İnsan, sonsuza dek olumsuzun ürettiklerine kapılmış, gözleri onlarla köreltilmiştir. Yüzü belirli türden arzu ve sahiplenmeye izin veren nesnelerin haritalandırılması ve kodlanmasından ibaret bir döngüye yönelmiştir. Rilke'nin yaratık tarafından tezahür ettirilen başkalıktaki benliğin tahayyülü mümkün olmayan keyfi ve zevki olarak öne sürdüğü şey ise “hiçbir zaman”ın derinlikli duyumdur:

Hiçbir zaman, tek bir gün bile, önümüzde çiçeklerin sonsuzca açıldığı o saf uzamı göremiyoruz. Her zaman dünya vardır ve hiçbir zaman o olmadan hiçbir yer olamaz: kişinin arzu duymadan soluduğu ve sonsuzca bildiği o saf ayrılmamış öge.⁶

İnsanı yeniden tahayyül etmek. Nietzsche'nin üst insanını anımsatır bir edası ve üslubu var Rilke'nin *Orpheus'a Soneler*'inde tezahür eden bu tasarısının. Her ne kadar insan yaşamının belirli hallerinde veya evrelerinde *Açık*'ın farklı dereceleri ya da boyutlarıyla kısa ve geçici temaslar kurabilse de *Ağutlar* bu temasların kaynağında bir yandan çocukluk yaşantısını görür ve çocuğu bu temasın yeniden gerçekleşebilmesi adına âdeta geçici ve sınırlı bir eşik olarak sunar. Bir çocuk diyor Rilke, ‘saatlerce orada, zamansız bir sessizlikte dolaşabilir, içinde kaybolabilir ve de sarsılabilir’.⁷

Diğer yandan ise aşklarının geçiciliği, arzularının nesnesine kaygılı bir şekilde sarılmaları olmasaydı şayet *Açık*'a erişimi engelleyen o kaçınılmaz,

⁴ Rilke, *age*.

⁵ *Age*.

⁶ *Immer ist es Welt / und niemals Nirgends ohne Nicht*. Rilke, *age*., s. 55-56.

⁷ Rilke, *age*., s. 55.

karşıt duruştan vazgeçmek için en iyi konumda olan âşıkları seçer: “Âşıklar, eğer sevgili orada, manzarayı kapatmıyorsa, ona yakındır ve hayret eder... Sanki yanlışlıkla arka arkaya açılırlar... Ancak hiçbirini diğerini ge-çemez ve tekrar Dünya’ya dönüşürler.”⁸

Son olarak *Ağutlar*’da Rilke, varlık-yaratık âlemine bir dizi ayırım ge-tirmekte gibidir. Varlıklar ya da yaratıkların *Açık*’a nüfuzu ya da girmesi birtakım saflık derecelerinin keşfini ve bu derecelere göre hayvan yaşamı-nın da kırılma ve kopma biçimlerine maruz kaldığını gösterir. “Buradaki düşünce, yalnızca gebelik alanı ile hareket alanı arasında asla radikal bir kopuş yaşamamış, Rilke’nin ifadesiyle, rahmin daha hassas ve samimi bir-likliliğine dair anılarla dikkati dağılmayan yaratıkların tamamen yuvala-rında olduklarıdır. Böylece, böceklerin yaşamının başka türlü ilginç bir şe-kilde kutlanması”⁹ söz konusudur: “... sığınağı olan rahmin içinde sonsuza kadar kalan minik yaratığın mutluluğu; Henüz içinde olan, çiftleşirken bile sıçrayan sivrisinek sevinci: çünkü her şey anne rahmidir.”¹⁰

Açık’a erişimin ve bakışlarını onun vahşi derinliklerine dikmek kadar onun içinde özgürce gezinmenin bu türlü boyutları açısından asıl can alıcı ayırım, bir bütün olarak ele alındığında, insan ile yaratık/Dünya arasındaki ayırım olmaya devam eder. Rilke’nin, insanın *Açık*’tan uzağa atlama yahut da daha tanıdık bir terim kullanacak olursak yabancılaşması olarak karakterize ettiği temsiller ve dolayımaların konfigüre ettiği bir iç tiyatroya kapanma halini seyirci ya da izleyici olmakla niteler. Özellikle de insanın annenin bedenindeki gizli açıktan ayrılmasını, dünyaya karşı zorlayıcı bir seyircilik duruşu biçiminde yaşanan bir tür kalıcı yurt özlemi ve dolayısıyla da yurtsuzluk olarak yaşadığını ileri sürer: “Ve biz: seyirciler, her zaman, her yerde, nesneler dünyasına dönük, asla dışa dönük değil. Bizi dolduru-yor. Biz onu düzenleriz. Bozular. Yeniden düzenleriz, sonra da kendimizi yok ederiz-yıkırız.”¹¹ Burada insana biçilen bu rol yani izleyici ya da seyir-ci olmak Rilke’nin 20. yüzyıl insanının içine tutsak olduğunu düşündüğü ve yukarıda bahsi geçen temsillerin, tasarımların kapalı sahnesi ve kendi içinde dönenen teatral konfigürasyonu derin bir tasarımsal ve belki daha sonra Martin Heidegger’in *Beitrage zur Philosophie* yani Felsefeye Katkı-lar’ında “hesaplayıcı düşünme”¹² olarak nitelediği çağı zapteden düşünme biçiminin eleştirisini içerir. Ancak Heidegger yoğun bir ilişkilene içinde

⁸ Age.

⁹ Eric L. Santner, *On Creaturely Life Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago: University of Chicago Press, 2006, s. 4.

¹⁰ Rilke, *Duino Elegies and The Sonnets to Orpheus*, s. 59.

¹¹ Rilke, *age.*, s. 59.

¹² Martin Heidegger, *Contributions to Philosophy (From Enowning)*, çev. Parvis Emad & Ken-neth Maly, Bloomington: Indiana University Press, 1999, s. 15.

olduğu bu şairin *Ağutlar*'ında “yaratık yani hayvanın canavarca insanlaştırılmasını ve buna karşılık gelen insanın da hayvanlaştırılmasını” üreten türden ‘bir düşünce hareketi’ne¹³ katılmanın vuku bulduğundan yakınır: İnsan yaşamını tasarımsal düşünce kapasitesi ve laneti ile özdeşleştirdiği için, “nesnelerin bilinci... Kendinin bilincinde olan ve kendi üzerine yansıyan” Rilke, hayvan yaşamının görünürdeki özbilinç eksikliğini özgürlükle birleştirmek zorunda kalır.¹⁴

Heidegger'in Rilke okumalarında beliren bu eleştirisi belki de şairin içine düşebileceğini öngördüğü bir tehlikeye işaret etmektedir. Bu esrarengiz olduğu kadar eşsiz de olan şairin *Açık*'a ilişkin ‘yaratıksal’ ve ‘hayvani, hayvanı anımsatan’ anlayışı onu, insanın hakikatine ve onun varlıklar ya da şeylerden Heideggerci “ontolojik ayrımı”na¹⁵ karşı körleştirir; bu ayırım, bilinç dili, kendi üzerine düşünme ve özne ve nesne arasındaki ilişkiler tarafından yakalanamaz. Rilke'nin *varlığın kendisi* ile *varlıklar çokluğu* arasındaki ontolojik ayırımın unutulmasına dayandığı için, *Açık*'ı engellenmemiş hareketliliğin bir yeri olarak anlaması, “varlıktan özgür” düşünme olasılığını ortadan kaldırır ve “yaratığın” asla görmediği tam da bu özgür olmadır; çünkü onu görme kapasitesi, insanda esas olarak farklı olanı biçimlendirir ve sonuç olarak hayvan ile insan arasındaki aşılma temel sınırı oluşturur.¹⁶ Heidegger için *Açık* insan varoluşu ve varlığın kendisi ilişkisinin dil ya da konuşmada kendini açtığı ve böylelikle dilin varlığın

¹³ Heidegger'in burada işaret ettiği düşünce akımı 19. yüzyılın sonlarının popüler biyolojik metafiziğidir. Bu metafizik, Schopenhauer ve Nietzsche'nin izinde, hayvan yaşamının içgüdüsel iradesini, varoluşun temel alanlarında ilkel ve sınırsız bir hareket kolaylığı olarak varsaymaktadır (Martin Heidegger, *Parmenides*, çev. Andre Schuwer ve Richar Rojewicz, Bloomington: Indiana University Press, 1998, s.158).

¹⁴ Heidegger, *age.*, s. 158.

¹⁵ *Ontologie Differenz*, Heidegger'in *Sein und Zeit*'ta (Varlık ve Zaman) insan varoluşu ve diğer tüm şeyler arasına yerleştirdiği *Dasein* olmayı imler. Ontolojik ayırım *Dasein* olmakta köklenen insan varoluşunun anlayan ve dolayısıyla açığa çıkaran varlık olması bakımından kendisi, şeyler ve diğerleriyle olan ilişkiselliğinin biricik gerçekliği ya da hakikatidir. Heidegger'in gene aynı yapıtında *Mitsein* olarak nitelediği bu karakteristik ve özgün olanaklılığı ile insan varoluşu kendini dünyası ve diğer şeylerle birlikte anlam ve kavrama kapasitesine sahiptir ve bu onda olası bir birliğin ve bütünlüğün imkânı demektir. Aynı zamanda bu birlik ve bütünlük ‘dinleme’ yoluyla *Dasein*'in varoluşunda açığa çıkacaktır. ‘Mitsein dinleme yoluyla açılan bir açıklıktır.’ (Bkz. Martin Heidegger, *Being and Time*, çev. John Macquarrie & Edward Robinson, USA: Blackwell Publishing, s. 202), Oysa Rilke tüm poetik serüveni boyunca izinde olduğu bu birliği eksiksiz bir bütünlük nihai uğrağı olarak nitelemekte ve onu insan varoluşuna özgü özel bir imkân ya da olanakta değil gerek *Duino Ağutları* gerekse *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'nda belirginleşmeye başlayan *Açık* olarak adlandırdığı yaratıksal, uçsuz bucaksız ve hayvansı bir duyuma ve algıya seslenen uzamsallığın içerde olanı dışarıya dışarıda olanı içeriye alan aralığında olmaya atfeder. Bu konudan metnin ilerleyen kısımlarında söz edilecektir.

¹⁶ Santner, *On Creaturely Life*, s. 6-7.

ikamet yeri olduğu tarihsel alandır.¹⁷ Burada insan varoluşu anlama ve dil yoluyla şeylerin hakikatine yataklık eder ve onlar hakkında, onların öyle ya da böyle olmaları veyahut da doğru ve yanlış olmaları hakkında ahkâm keser.

Heidegger’in dil, varlık ve insan varoluşu arasında belirgin kıldığı bu yakınlık onun kendine özgü hakikat anlayışında köklenir. Felsefi serüveninin bütünlüğü içinde keskin olmasa da ince ayırımlarla anlam değiştiren bu hakikat filozofun Antik Yunan’dan devraldığı ve kendi üslubuyla yorumladığı *aletheia* yani ‘açıklık’, ‘gizini açma’dır.¹⁸ Onun açıklık olarak nitelendiği ve Rilke’nin *Açık*’ıyla karşılaştırarak insan-hayvan ayırımını yaratmış vahşi, duyumsal derinliğine atfetmekle suçladığı hakikat sorunu özünde *Metafiziğin Temel Kavramları*’nda¹⁹ derecelendireceği varlıklar ayırımının dünyayla ilişki ölçütünde nitelenmesi ile nihai bir temele oturtulacaktır. Gizlenmişlik ve gizini açma arasındaki çekişmede açığa çıkan bu temelde Heidegger ‘hayvan’ı dünya yoksulu (*weltarm*) olarak sunar. İnsan varoluşu ise dünyaya biçim veren (*weltbildend*) ya da dünya açan-inşa edendir. Diğer şeyler ise daha ziyade cansız olarak nitelenebilecek şeyler ve belki hareket özgürlüğünden yoksun olan bitkiler âlemi de dünyasız (*weltlos*) varlıklardır.²⁰ Heidegger’in hayvan davranışı –onun ifadesiyle *sich benehmen*’dir. İnsan davranışı *sich verhalten*’dir. Ayırımın arka planında bahsi geçen dünya nitelermeleri vardır. Rilke’nin *Açık*’ta engellenmemiş hareket olarak ayrıcalık verdiği şeyi, Heidegger bir çevre tarafından tamamen işlevsel ve içgüdüsel bir tutsaklık (*Benommenheit*) olarak, bir *Welt*’in açıklığı içindeki kasıtlı bir davranışa karşıt olarak bir *Umwelt*’te soğurulma²¹ olarak görür:

Hayvanın tutsaklığı, bu nedenle, bir şeyi ondan esirgenmiş gibi kavramayı ifade eder. Ve dahası: Bunun kendisinden esirgenmesiyle, hayvan

¹⁷ Martin Heidegger, “Letter on Humanism”, *Pathmarks* içinde, (ed.) William McNeill. USA: Cambridge University Press, 1998, s. 239.

¹⁸ Heidegger’in *Varlık ve Zaman* dâhil olmak üzere pek çok çalışmasında (*Herakleitos Fragmanı*, *Platon’un Sofist Diyalogu*, *Sanat Yapıtının Kökeni*, *Hümanizm Üzerine Mektup*, *Metafizik Nedir?* vd.) temas ettiği bir sözcüktür, *aletheia* ve erken dönem ya da ilk dönem diyebileceğimiz *Kehre* (düşünsel-tarihsel dönüş) öncesi hakikat anlayışını karakterize eder. *Kehre* sonrasında Heidegger’in hakikat anlayışını varlığın açıklığına ve dile özellikle de poetik dile aktardığını söyleyebiliriz. Ancak Rilke’ye yönelik eleştirisinde Heidegger’in *Dasein* olarak insan varoluşunu ve onun ontolojik önceliğini öne çıkarıyor gibi görünmektedir ve bu nedenle de burada açıklık ya da gizini açma olarak *aletheia*ya göndermede bulunmak yeterli görünmektedir. *Aletheia* hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Heidegger, *Being and Time*, s. 256.

¹⁹ Bkz. Martin Heidegger, *Fundamental Concepts of Metaphysics, World, Finitude, Solitude*, çev. McNeill and Nicholas Walker, Bloomington: Indiana University Press, 1995.

²⁰ Heidegger, *age.*, s. 247-248.

²¹ Santner, *On Creaturely Life*, s. 8

kesinlikle şeyler tarafından zaptedilir... Böylece, hayvanın tutsaklığı, hayvanın kendini başka bir şeyle ilişkilendirdiği, hattâ hareket etme ve ilişki kurma olasılığı ondan alıkonulsa da –ya da bizim de diyebileceğimiz gibi, hayvandan alınsa da– kendine özgü varlık tarzını– şu veya bu şekilde başka bir şeye, elde mevcut bir şey olarak, bir varlık olarak karakterize eder. Ve tam da bu olasılığın –ilişkili olduğu şeyi bir şey olarak kavramak– ondan esirgenmiş olması nedeniyle, hayvan kendini tamamen başka bir şey tarafından tutulmuş, yakalanmış bulabilir.²²

Bununla birlikte *Şairler Ne İçindir?*'de Heidegger'in Rilke'nin *Açık*'a bakış açısıyla düşünmeye çalıştığı da görülür. Heidegger burada Rilke'nin 25 Şubat 1926 tarihli mektubundan bir alıntı yapar:

Dolayısıyla “Açık” derken gökyüzünü, havayı ve uzayı kastetmiyorum; onlar “nesne”dir ve dolayısıyla “opaktır” ve gözlemleyen ve yargılayana kapalıdır. Hayvan, çiçek muhtemelen her şeydir ve bu nedenle önünde o tarif edilemez açık özgürlüğe sahiptir.²³

Benlik, nesneleştirme yoluyla bütünlükten, Açık'tan dışlanır. Sınırlar ölümü bilmeyi ve dolayısıyla varlığın veya Açıklığın bütününe erişimini engeller. Hayvan, çiçek yani benlikten ve onun sınırlarından mahrumlar Heidegger'in tabiriyle dünya yoksulları *Açık*'tadır. O halde yaratık-dünya insan varlığını Açık'tan uzaklaştırır mı? Açık'ın kendisini bir nesne olarak düşünmekten kaçınmak için Heidegger mevcudiyete gelmekten söz eder. Açık, bir çemberin çevresi olarak düşünülürse, bir sınır haline gelir. Heidegger'in metaforu, daha çok her yerde olan ama hiçbir yerde sınırlanmayan merkezdir. Açık daire, çarkın içindeki çark, çarkın içinde dönerken, diğer dönen taraflar bir an için görülebilir.

Heidegger'in Rilke'nin yaratık ve hayvana yakınlaştırmak insana uzaklaştırdığı Açık'a yönelik eleştirisi ve buna karşın kendi açıklık anlayışını öne çıkartması kendi içinde yoğun ve derin bir tartışma konusuna mahal verebilecek kadar muğlaktır. Rilke'nin hayvan ya da yaratık ifadeleriyle basitçe *bios*'u ya da fizyolojik bir maddeselliği kastetmediği açıktır. Nitekim şairin anlaşılması güç ve esrarengiz *Weltinnenraum* açıklaması belli bir boyutta Heidegger'in Rilke'ye yönelttiği keskin suçlamayı biraz da olsa yumuşatacak bir potansiyel taşımaktadır.

Weltinnenraum Rilke için yeni bir birliğin, eksiksiz bütünlüğün ve insanı yeniden tahayyül etmenin umut ışığı gibidir. İçi dışı, dışı içe taşıyan onları ayrılmazcasına birbiriyle ilişkilendiren bir yaratma açıklığı olarak

²² Heidegger, *Parmenides*, s. 157-158.

²³ Rilke'den alıntılan Martin Heidegger, “What are Poets for?”, *Poetry, Language, Thought*, Albert Hofstadter, New York: Harper & Row, 1971, s. 107-108.

dünyanın içeriye giren, sokulan ve içine girilen, dünya içre dalan uzamı hiçbir biçimde şairin bir anlam verme kaynağı olarak nitelediği bir şey değildir. İnsan ve dünyanın bu yeni ilişkileneşinde *Açık*'a anlam atfetme ya da onu anlamlı bir birlik olarak bulma söz konusu edilemez. Heidegger'i en azından *Kehre* öncesinde fenomenoloji geleneğiyle birleştiren bu türden anlam odaklı kaygılar Rilke'nin poetikasına özgü *Açık* projesinde kendine tutunacak hiçbir aralık bulamaz. İnsan *Açık*'ın anlam vericisi ya da kendi anlamını *Açık*'ta bulan değildir Rilke'de. *Açık* anlam verilebilecek bir şey değildir ve kendisi de hiçbir şeye anlam veremez. Her tür anlamın ötesine bakan bu derinlikli uzam her tarafa sinen, giren olması bakımından kuşatıcı olduğu kadar dışarıya atan, uzaklaştıran, kendinden mahrum da kılandır. Rilke bu nedenledir ki yalnızca şair için mümkün bir ilişkileneş söz edecektir burada. Evet, yalnızca şair kendine *Açık* ile ilişkide tek bir iş, tek bir gaye, tek bir yol edinebilecektir: Övgü. *Açık* anlam atfedilemeyen karşısında övgüden başka bir şey yapılamayacak bir sesin güzelliğiyle seslenir şaire. Böylelikle, dünyanın insanın içinde yatan anlamı, dolayısıyla ne dünyanın dışındadır ne de bir şekilde onun içindedir. 1914'teki bir şiirinde en dikkat çekici şekilde ifade ettiği gibi: "Tüm varlık boyunca tek bir uzam yeterlidir: Dünya/içre/uzam. Kuşlar sessizce içimizde uçarlar. Ah, büyüyüp gelişmek istiyorsam etrafa bakmalıyım ve ağaç içeride serpilir."²⁴ Dünyayı algımızda ya da duyulumumuzda içerideki ve dışarıdaki birlikteliğini veren *Weltinnenraum* dünyanın parçalanmasına bir tür birlik atfedendir.

Rilke dünyayı yaşamamızın önemsiz ya da anlamsız olduğunu söylemediği gibi dünyanın anlamının dünyanın içinde yattığını ve bir anlamda bizim ötemizde veya dışımızda olduğunu da söylemez. "Birincil amacı daha çok, içimizde gözlemlenen dünyayı 'yarattığımız' –veya 'yeniden yarattığımız'– yaratıcı yollarla dünya algımızın nasıl biçimlendiğini göstermektir. Bizler, bizim ve –Rilke'nin kendine özgü algısına göre– dünyanın da 'yeni bir varoluş birliği'nin yeriyiz."²⁵ *Weltinnenraum* olarak dünya varlık olarak bilinip tanınan, algılanan ne varsa hepsini kuşatır, hepsini devasa bir biçimde ve sonsuz gücüyle içine çeker. İnsana dair yeni tahayyül umudunda Rilke onun bu şekilde açılan bir dünyayla ilişkisini herhangi bir özne ve nesne ilişkisinin indirgeyici, sınırlayıcı ve hiyerarşik yapısından kurtararak içte, imgesel uzamın ta derinlerinde ve en hisli, en canlı övgünün tevazusu ve coşkusunda karşılıklı olarak dönüşerek başkalaşma olarak anlar. Benlik burada şeylerin içinden sanki şeffafmışçasına geçerken şeyler de benliğin şeffaflığında tutulur, yakalanırlar.

²⁴ Rilke, *Duino Elegies and The Sonnets to Orpheus*, s. 6-7.

²⁵ Santner, *On Creaturely Life*, s. 8-9.

Dünyanın benlikteki dönüşümüyle benliğin başkalaşması arasında kalan *Weltinnenraum* bir yaratma kapasitesinin de yeri ya da uzamı olarak belirir. O, yası tutulan bilincin yeri ya da açıklığıdır. Bilinç onda yeni bir birlik içerisinde sahneye çıkar. Yaşantılarımızın ya da dünyanın ötesinde hiçbir varoluş duyumu olmadığına uyanan bu yeni bilinç yaşamın, dünyanın, benliğin zaman ve mekânda birleştiği bir duyumsallığın oluşma kapasitesinde gizlidir. Rilke özellikle de karanlık şehir hayatından uzaklaşmaya, tıpkı *Malte*'de olduğu gibi ve tabii bu ne kadar mümkünse, daıdır. Orada, 1912'de bu şiir döngüsüne başladığı sırada Paris'te yaşayan genç bir yazar olarak kasvetli dehşetleri anlatmıştı, on yıl sonra *Ağutlar*'da, onu yaşanacak güzel bir dünya önerirken buluyoruz. Bu anlamda *Duino Ağutları* Rilke'nin kasvetli, karanlık ve umutsuz yalnızlığında bir umut pırıltısı gibi parlar. Nitekim *Sekizinci Ağut* tam da içimizde çiçeklenen bir varoluş duyumuna seslenir. Belki tek bir anda duyumsanan ve içe açılan, içerde büyüyen dünya açıklığı. İşte bu varlıkla dolma anı ya da zamanı. Bu en görünür mutluluktur diğerleriyle paylaşmak zorunda olduğumuz varlık armağanı olarak. Dünya ve benliği birleştiren, benliğin içinde duyumsanan dünya ya da *Weltinnenraum* yeni bir bilincin açığa çıkmasının habercisidir. Biz ve dünyanın bir bütün olduğu yeni bir bilinç durumu. İnsana özgü kabiliyet birleştirici bir imgeleme yetisinde açık olarak bulunur. Böylesi bir şeyin farkına varmak ya da onu bilmekle bizler insan varlıkları olarak temel amacımızı da bilmiş oluruz. *Dünyabenlik* yeni bilincin adı ve gerçekliğidir.²⁶

Rilke için bu saf varoluş duyumu benliğin dünyayı içine alarak ve kendini dünyaya bırakarak ulaşma kapasitesini övdüğü bir *Dünyabenlik* olmanın birliğini arzular. Ancak burada bu birliği bozabilecek ya da ona erişimi engelleyecek tüm sınırlarından, kaygı ve meşguliyetlerinden de kurtulmalıdır. Nitekim *Orpheus'a Soneler*'de Rilke, varoluşun özünü, yani bu dönüşümü, eşzamanlılığı ve sonsuzluğu tanıyarak kişinin saf varoluşun bütünlüğüne yaklaştığını varsayar. Böylelikle "Rilke zamanı durdurmak ya da geçici bir dünyada kalıcılık peşinde koşmak istemez –geçiciliği sonuna kadar kucaklar, inceler ve varoluşun uçup gitmesiyle övünür."²⁷ Burada terk edilmesi gereken en büyük kaygımızı geride bırakmak ve ondan özgürleşmek âdetâ saf varoluş halinin ve Dünyabenlik umudunun sarsılmaz ve vazgeçilmez ilkesi olur. İnsanın bu en büyük kaygısının kaynağı ölüm ve dolayısıyla ölümlü olmaktır. Heidegger'in ölüme ve nihai kaynağını

²⁶ Bkz. Dünya-benlik yakınlığı için Jennifer Anna Gosetti-Ferencei, "Interstitial Space in Rilke's Short Prose Works", *The German Quarterly*, Summer, 2007, cilt 80, No. 3, 302-324, s. 303, 321.

²⁷ Carol Keon, "Flowers of Pure Existence Flowers as Pure Existence in Rilke's 'Sonette an Orpheus' (II:5 & 7)", *Modern Austrian Literature*, cilt 15, No. 3/4, Special Rainer Maria Rilke Issue (1982), 112-126, s. 115.

ölümünden alan kaygının varoluşsal duyumuna atfettiği ontolojik hakikatin aksine Rilke'de insanın *Açık*'tan uzaklaşmasının en büyük sorumlusu ölüm kaygısıdır.

Ölüm, *Açık*'tan kovulandır. Rilke'nin *Sekizinci Ağut*'ı, yaşam ve ölüm arasında hiçbir sınırın olmadığı *Açık* uzam içinde hareket eder. Bu uzamda "Yaratık-dünya açık olanı görür. Fakat gözlerimiz ters çevrilmiş gibi, çevresini çepeçevre çevreler, tuzaklar gibi."²⁸ Bizi *Açık*'tan alıkoyan sınırlardan biridir nesnel bir olay olarak ölüm. *Sekizinci Ağut*'ta açıkça görülen bu motif son derece tanındıktır ve Heidegger'in ölümü, zamansallıkla ve dolaşısıyla da geçmiş ve geleceğin şu anki varoluş durumumuzdan ayrılamaz olmasıyla temellendirmesiyle benzerlik göstermektedir. Rilke bu motifi, zaman ve mekânsal imgeleri çiçeğin övgüsüyle iç içe geçirerek geliştirir ve ardından insanoğluna dair dolambaçsız bir soru sorar: "Ya da biri ölür ve öyle mi? Çünkü ölüme yaklaşan kişi ölümü görmez; belki bir hayvanın engin bakışlarıyla öteye bakar."²⁹ Hiçbir zaman "duyulmamış merkeze", varoluşun derinlik boyutlarına ve *Açık*'a fırlatılmak, şeylerin ya da varlıkların kendisini görmezden ya da tanımazdan gelmekten vazgeçmeyi gerektirir. Bu özellikle ölüm söz konusu olduğunda tüm her şeyden çok daha fazla gereklidir. Rilke ölümün saf varoluş duyumu ve *Açık*'a erişimde yaşamı ya da yarattığı olumsuzlayan, onları geriye çeken olması bakımından değil nihai birlik ya da eksiksiz bütünlük arayışının tamamlayıcı çehresi olması bakımından irdeleyerek *Açık*'ın enginliğiyle ilişkisinde dönüşüme uğratar.

Bu dönüşüm Heidegger ve Rilke arasındaki ölüm tartışmasının içeriğini de karakterize etmektedir. *Varlık ve Zaman*'da Heidegger, kitlelerin ya da onun özel tabiriyle *Das Man*'ın ölümü, gündelik yaşamın herhangi bir olgusal olayından farksız olarak yorumladığını ve bu nedenle de ölümü biri olmanın, otantik varoluşun ayrılmaz bir parçası olarak görmediklerini belirtir. Heidegger için olduğu kadar Rilke için de bu otantik olmayan ölüm anlayışının üstesinden, kişinin ölümü kendisininmiş gibi sahiplenmesi yoluyla gelinebilir. Rilke, kendi başına bir ölüme sahip olmanın, kendi başına bir yaşama sahip olmak kadar nadir olduğundan yakınır. Bu yakınlığıyla Heidegger'in otantik olmayan ölüm anlayışına yakındır. Kişinin kendisine ait olduğu kabul edilmediğinde, ölüm bir yabancı gibi görünür. Yaşamın diğer tarafıdır ve bilinmiyordur. Rilke, *Malte*'de ölümü kendimizinmiş gibi bilmenin zorluğundan bahseder: "Kendi gücümüzün, tümüyle kendimize ait gücümüzün bizim için hâlâ çok büyük olduğuna inandım. Bunu bilmediğimiz doğru; ama sadece en çok bize ait olan ve en az bildiğimiz

²⁸ Rilke, *Duino Elegies and The Sonnets to Orpheus*, s. 55.

²⁹ *Age*.

şey değil mi?”³⁰ O halde yabancı olan şey nasıl benliğin bir parçası yapılır; insan ölümü nasıl bilebilir? *Malte*’nin başka bir yerinde de Rilke’nin bu yanıtlanmaktan ısrarla imtina ettiği sorunun belki de bu şekilde bırakılması ve gizemini benlikten daha öte bir yerde, sonsuz bir içkin uzamda korması gerektiği varsayımına varabileceğimiz düşüncelerini bulmaktayız:

Hepsinin kendi ölümü olmuştur. Zırlarını içlerinde taşıyan adamlar... Çocuklar ve hattâ çok küçük olanlar bile herhangi bir çocuğun ölümüyle ölmedi; kendilerini bir araya topladılar ve zaten oldukları ve olacakları şöyle öldüler.³¹

Buradan devam ettiğimizde Rilke sanki ölümün kişilerin kendisiyle ve eşsiz yaşam aralıklarıyla ilgili olduğunu kimsenin bir ‘çocuğun ölümüyle ölmediği’ vurgusunda ifade etmekte gibidir. Gene ölümün herkes içinliğinin ve bu anlamda da nesnel bir olay olmasının vurgusu da anlatımın içinde gizlenmektedir.

Buna karşın *Varlık ve Zaman*’da Heidegger şöyle yazar: “Ölmek, o anda her Dasein’in kendisinin üstlenmesi gereken bir şeydir. Özü gereği ölüm, ‘var olduğu’ ölçüde, her durumda benimdir.”³² Böylece Heidegger “ölüyorum”da ölümün benim kendim içinliği (*Jemeignikeit*) ve varoluş için ontolojik bir temel olmasını açıklamaktadır. Rilke ve Heidegger’in ölüm konusundaki bu tartışmalara mahal veren yaklaşımlarına dair Heidegger’le birebir yazışmaları sonucunda bize ilk elden nesnel bir bulguyu Jenny Yeats Hammet sunmaktadır. Hammet bu ilgi çekici tartışma üzerine fazlaca kafa yordüğünü ve en sonunda Heidegger’e yazarak doğrudan kendisi ve Rilke arasında ölüm konusunda nasıl bir ayırım ya da benzerlik kurduğunu sorar ve bu süreci ve sonucu nasıl yorumladığını samimi bir şekilde anlatır:

... doğrudan Heidegger’e yazarak, Rilke ile olan yakınlığını, özellikle ölümün anlaşılmasına ilişkin yorumunu sordum. Heidegger yanıtında, kendi düşüncesi ile Rilke’nin yapıtı arasındaki benzerlikleri değil, farklılıkları vurguladı. 13 Kasım 1972 tarihli bir mektupta şöyle yazıyordu: “*Varlık ve Zaman*’daki ölüm tartışması, Dasein’in, insanlığın, yani onun içinde olanın ve varlığını sürdüren şeyin zamansallığı sorununa ilişkin belirleyici bakış açısına dayanır. Bu, Rilke’ninkinden farklı bir düşüncedir, herkes kendi ölümünü ölür.” Heidegger’in mektubunda dikkat çektiği karşıtlığın önemini küçümsemek istemiyorum. Ölümün “benim kendim içinliğini” vurgulamak, anlayışımıza insan varoluşunun

³⁰ Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, çev. M. D. Herter Norton York: W. W. Norton, 1964, s. 145.

³¹ Rilke, *age.*, s. 23.

³² Heidegger, *Being and Time*, s. 68.

geçiciliğine yapılan vurgudan farklı bir nüans verir. Öyle bile olsa, göstermeyi umduğum gibi, Heidegger ile Rilke arasındaki ilişkiye dair iddia edilen görüş, onların ölüme felsefi ve şiirsel yaklaşımlarını sırasıyla incelediğimizde aslında bulduğumuz şeyi karakterize ediyor.³³

Hammet bu esrarengiz bilginin hemen ardından bu iki anlayışı yapay bir şekilde birbirine karıştırmadan, kişinin, Heidegger'in ölüm ontolojisindeki benliğin zamansallığı üzerindeki vurgusunun yardımıyla, Rilke'nin kendi ölüm anlayışını anlamlandırabileceğine inandığını belirtir. Heidegger'de ölüm insanda ve aynı zamanda insanın önünde duran-uzanandır. İnsan da-ima kendisinin henüz-olmayanıdır. Nitekim Rilke de çocuğun zaten olmuş olduğu ve olacak olduğu ile öldüğünü söylemektedir. Heidegger burada 'benim kendim içinlik' kisvesi altında zamansallığa vurgu yapmaktadır. Gelecek olarak birinin kendisi henüz olmayandır ve öngörülendir. Öngörme birinin kendi ölümüne açıklığıdır.³⁴

Varlık ve Zaman'da ontolojik boyutuyla irdelenen ölüm, zamansallık ve birinin kendisi olmasının bütünlüğünü üstlenmede öngörülendir. Sonraki süreçte Heidegger'in Rilke yorumunu bulduğumuz *Şairler Ne İçindir?* yazısında ise Rilke'nin ölümü varlığın karanlık yönüyle karşılaştıran mektubuna gönderme yaptığı görülür: "... Ay, yani hayatın sürekli olarak bizden dönen bir yanı vardır ve bu onun karşısı değil, onun mükemmelliğe, bolluğa tamamlanmasıdır, gerçek, bütün ve dolu küreye ve varlığa."³⁵ Heidegger göndermenin ardından, varlık küresi, varlığın çoklu yüzlerinin ya da görünümünün o en geniş-vahşi alanda, *Açık*'ta döngüsel devinimidir diye devam eder. Aydınlananlar, bütüne aittir. Ölüm, Varlık küresinin diğer yanıdır. Heidegger ve Rilke basitçe kişinin hayatı olumsuzlamadan okumayı öğrenmesi gerektiğini söylüyor. *Açık*'a ilerlemek, hayatın benlikle bütünleyici olan yönlerini yabancı nesneler haline getirmeyi bırakmaktır. Gerek Rilke gerekse Heidegger için bu yeni ve saf varoluş duyumunun şeylerle benliği, insanla dünyayı yakınlaştıran otantik tavrını üstlenebilecek olan yalnızca şairdir.

Şairin gayesi görünürü görünmez kılmakla dünyayı arı özneliğin özel durumuna *Weltinneraum*'a getirmektir. "Hiçbir yerde olmayan ama içimizdeki yaşamda dönüşen dünyayı sevin. Ve azalan dış dünya yok olacaktır."³⁶ Rilke için böyle bir dönüşüm, şeylerin bir tür bedensellik içinde ele alındığı bir başkalaşımdır. Peki, o halde, şeylerin gerçek dirilişi ya da Heideg-

³³ Jenny Yates Hammet , "Thinker and Poet", *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, cilt 60, No. 2 (Yaz 1977), 167.

³⁴ *Age*.

³⁵ Heidegger, "What are Poets for?", s. 124.

³⁶ Rilke, *Duino Elegies and The Sonnets to Orpheus*, s. 51.

ger'in deyimiyle kendi varlığına, açıklığına kavuşması şairin yapıtında mı olur? Sorunun yanıtı Rilke'nin *Sekizinci Ağır*'ta sahneye çıkardığı ve Rudolf Kassner'e adadığı *das Offene, Açık*'ta gizlidir. Zen Buddhizmin-den devralınan dünya ve benlik arasındaki eksiksiz bütünleşme ve birlik düşüncesi. Rilke, “bir kuş / havadan uçarcasına senin üzerinden uçar” diye yazar. *Açık*'ta tüm metafizik çatlaklar, ayrımlar, bölünmeler kaybolur, zaman kaybolur, art arda gelip geçemez ama geçmiş ve gelecek şimdi de vuku bulur.³⁷ Onda şeyler kendine dönük olmadığı gibi tarihsel zaman ve mekânda da yer almazlar. Ancak hayvanlar değil melekler Rilke için *Açık*'la doğrudan ilişkinin spritüel varlıklarıdır. Melekler hem *Açık*'ta ikamet ederler, yaşarlar hem de benliklerinin bilincini aynı zamanda yaşayabilirler. Böylelikle Rilke için melekler düşünmenin birliğini ve bütünlüğünü de mümkün kılarlar. Onun arı maddesel, saf, seksüel duyumsallığı böylelikle meleklerin ürkünçlüğü, tehdit ya da tehlike, dehşet ve yıkım olarak kutsal bir ilke edinir.

Şair, bu birlik haline, içinde kendi yalnızlığını, *Weltinnenraum*'unu, sonsuz sınırdan *Açık* olana kadar etrafına yaydığı ruhsal bir disiplin yoluyla ulaşmalıdır. Böylece gerçek bir diriliş iddiası ortaya çıkar, çünkü *Açık* gerçekten de şairle birleşmiş dünyadır. Yalnızlıkta büyüyen uzam aynı zamanda gençliğin acı veren hüznü bahar aylarında gelişir: “Yakınlar için uzaksın diyorsun ve bu da çevrende genişlemeye başladığını gösteriyor. Ve sana yakın olan uzaksa, o zaman senin uzaklığın çoktan yıldızlar arasındadır ve çok genişir...”³⁸ Açık hazin ve dokunaklı bir yanılgıyı tüm gücüyle uyandırır ve harekete geçirir. “Böylelikle insanlık ve doğanın anakronik görüntüsü devasa bir soykütüğün geniş alanında doğrudan bir ilişkide birbirine yakınlaşır.”³⁹

Eğer doğa gerçekten Öteki ise bu durumda belki de *Weltinneraum* boş, şairin kendi kendisiyle oynadığı ve kendini yansıtan bir gösteri ya da oyundur ve birlik ya da eksiksiz bütünlüğe ulaşmak kocaman bir aldatmacadan ibarettir. Bu durumda şairin Narcissus'tan ne farkı vardır? Kendi imgesiyle sarhoş olmuş ve içinde devasa bir yanılsamayı durmaksızın ve saplantılı bir biçimde büyüten ve sonunda kendi kendine dalan ya da batan ve kaybolan bir imge. Bu durumda umut edilen birlik ve eksiksiz birleşmenin gerçeklikle hiçbir bağı olmayabilir ve umulan yalnızca hayalî bir imgenin spritüel olanca kutsanmasından ibarettir. Estetik bir ideal de denilebilir. Ancak Rilke dile özgü olan ve meleklerin ürkünç ve tehditkâr varlığını bu

³⁷ Emily Grosholz, “Angels, Language and the Imagination: A Reconsideration of Rilke's Poetry”, *The Hudson Review*, cilt 35, No. 3, Sonbahar, 1982, 419-438, s. 422.

³⁸ Rainer Maria Rilke, *Letters to A Young Poet*, çev. M. D. Herter Norton, NY: W. W. Norton & Company, 1993, s. 10-11.

³⁹ Grosholz, *age*.

noktada iş başına çağırarak ve birliğin nihai çabasını bu iki kutsal prensiple nesnel bir temele oturtmaya çalışacaktır.⁴⁰

Şairi melekler ve dil ile biraraya getiren bu kutsal birlik, Rilke *Ağular*'ının olduğu kadar *Soneler*'in de nihai arayışıdır. Bu nedenledir ki Heidegger için aslında ağıtların ve sonelerin yorumlanmasına sadece hazırlıksız değildir, buna hakkımız da yoktur. Şiir ile düşünce arasındaki diyalogun devam ettiği açıklık ancak düşüncede yavaş yavaş keşfedilen ve açığa çıkarılabilir. Rilke'nin yoğun ve zahmetli yapıtı şairin *daimonik* göreviyle hem anlatılan hem de yaşanan bir bilmeceye dönüşür. Heidegger'e yeniden kulak verecek olursak filozof *Metafizik Nedir?*'de der ki: "Düşünür Varlığı söyler. Şair kutsal olanı adlandırır. ... Şair ve düşünür birbirinden en uzak dağlarda yan yana otururlar... 'Şair ve düşünür arasındaki diyalog dilin kalbinde atar'."⁴¹ Rilke, çağın yoksulluğundan yakınmasına rağmen, içimizden akan doluluktan bir şeyler hissedebileceğimize, dünyaya bağlı olmayan ve geçmiş gibi görünen bir yaşantıya sahip olabileceğimize inanıyordu. Bu duyguya karşı tetikte olmak ve onu seslendirmek, Rilke'nin anladığı şekliyle şairin işiydi. 1921'de *Baudelaire* adlı bir şiirinde yazdığı gibi:

Tek başına şair, her bir parçasında dağılan dünyayı birleştirir.

Güzelliğe eşi benzeri görülmemiş bir tanıktır

Ve ona musallat olan şeyi kutlayarak, harabelerde yatanları durmadan temizler:

Ve hattâ yıkımı bile (KA II, 191).⁴²

Şair ölüme ve aşka ciddiyetle yaklaşabilir. *Ölüm ve aşk zordur ve daima en son gelir*. Onlar yaratığın vahşetiyle *Açık*'ın eşiği arasında durur. İster *Malte* isterse *Duino Ağuları*'nda olsun şairin kendine has yalnızlığı ve şeylerle tuhaf yakınlığı aşk ve ölümün birbirine benzeyen iki ayrı yüzünde tutunur. Şairin aşkı, ölüme en yakın ve bir o kadar da en uzak olanın, genç sevgilinin yitiminin ya da 'seksüel arzusun duyulur yükselişi'nin türlü sembollerle⁴³ kutsanmasında salınır. Yaşamak ve yazmak ateşin orta yerinde olmaktır. Sanatsal yaratımı sevişmeye benzetiyor Rilke. Kendinden geçme, coşku ve acının yaşanması bu ikiliyi aynı köklerde buluşturur.

⁴⁰ Grosholz, *age*.

⁴¹ Heidegger, "What is Metaphysics?", s. 237.

⁴² Rainer Maria Rilke, *Werke Kommentierte Ausgabe in vier Banden mit einem Supplement band* (Frankfurt am Main and Leipzig: Insel, 1996'dan İngilizceye çeviren ve alıntıl原因an Rüdiger Görner, "Rilke: Biographical Exploration" *The Cambridge Companion to Rilke* içinde, (ed.) Kareem leeder & Robert Vilain, NY: Cambridge University Press, 2010, s. 25

⁴³ *Dokuzuncu Ağır*'ta 'kule' buna iyi bir örnektir (Bkz. Rilke, *Duino Elegies and The Sonnets to Orpheus*, s. 63).

Farklı formlar sınırlarını yitirir ve bir bütün olup tek form içinde birleşirler. *Orpheus*'tan dökülen sözcüklerde görünürler:

Her dilin arkasında Söylenemeyen olduğunu
bilenlere ne mutlu.

Nefes al, seni görünmez şiir!
Kozmos ve varlığımız arasındaki sürekli katıksız değişim
Denge halinde ritmik olarak olduğum yer.⁴⁴

Diğer yandan, Rilke'nin *Mektuplar*'ında sıklıkla birlikteliğini övüp yücelttiği iki şeydir yaşam ve ölüm. Bu ikili, aşkın yalnızlığında âniden beliren kavuşumların oyuncakları gibidir. Biri bu kutsal yalnızlığında aşkının iman şövalyesi olabilir ancak. Teslimiyetin arı çelişkisinde kök salmıştır her uzvu. Yaratmanın yıkıp yerle bir eden tiniyle doludur yüreği. Yürek ki bu saflığında, Kierkegaard'ın baktığı yerden dillendirirsek, tek bir şey ister: 'Hakikatin tek gözü olan sevginin sevilenle bir olup erimesini.'⁴⁵ Aşkın kendi ateşiyle yarıp kül olması ki Rilke *Duino Ağutları*'nda 'yüreğin açıklığı'na taşıyacaktır tüm bu zahmetli serüveni. Yürek, hiç kapanmayan derin ve merkezî bir açıklıktır. Her şey bu merkeze doğru akmakla ona karşı koyma direnci arasındadır. Bu öyle bir merkezdir ki yürekte parlayan bir ışık, her yanı sarmakta ve sonsuz, bütünlüklü, dolgun bir güç vermekte olan bir ışık gibidir. Tüm ışıkları, tüm aydınlıkları kısıktırırcaasına ısıtır her yanı ve her şeyi kendine dönüştürür. "Öyle bir ışık ki bu titrek değil hiç; parlıyor ölçüsüzce gözleri kör edercesine."⁴⁶ Heidegger Rilke'nin mektuplarından birine (11 Ağustos 1924) göndermede bulunarak hesaplayıcı düşünmeye ve nesneleştirmeye karşı burada şairin içeriye benliğin derinliklerine uzanan bir genişlemeye yüreğin *Açık*'a özgür bırakılmışlığına temas eder. Yüreğin içeriye, derine açılan uzamına dönerek, insan dünyanın içerdeki uzamsallığına, varlığın diğer yakaşına dokunur. Ve insan, dünyanın iç uzamının engin 'Yasa'sı tarafından dokunulduğunda, doğası gereği kendisine dokunur.⁴⁷

Genç Bir Şaire Mektup'ta aşk ve ölüm arasındaki yakınlığı, insan varoluşunun yitimsizliğinde köklendirir. Ölüm, yaşamın ve her şeyin tümüyle, dopdolu yaşanabilmesinin aşılabilir olanağı olarak açar kendini aşkıta. Aşk ve ölüm yakınlığında varoluş, tüm gizemli anlamların, *poetik* sözlerin kıyısında ya da *başlangıcında* durmaktadır. Buna dair Rilke, aşkı yazdığı

⁴⁴ Rilke, *Duino Elegies and The Sonnets to Orpheus*, s. 139.

⁴⁵ Søren Kierkegaard, *Works of Love*, çev. Howard V. Hong, Edna H. Hong, USA: Princeton University Press, 1998, s. 35.

⁴⁶ Rainer Maria Rilke, *Letters of Rainer Maria Rilke*, çev. Jane Bannard Greene & Herter Norton, NY: Norton Library, 1969, s. 27.

⁴⁷ Heidegger, "What is Metaphysics?", s. 133.

Mektuplarında aşk ve başlangıç arasında derin olduğu kadar zor ve karmaşık olduğunu da vurguladığı bir ilişkiden söz eder: "Başlangıç benim kendi önüme, kendimle karşılaşmaya yol almamdır ancak bu çok uzun bir yoldur."⁴⁸ Ona göre, birinin sevgiliye söyleyebileceği en arzulu söz bu olabilir. Biz, birini severken ya da sevgiye tümüyle batmışken başlangıcı, kendimiz olmanın o en arı halini severiz. Tutkumuz ya da arzumuz yüreğimizde bizi başlangıca uzanan yola götürecek *yanıtsız, çözümsüz soruların* sevgisidir. Burada aşk, yakınlaşma, arzu ve şaşkınlık duygularımızın dayanılmaz karışımı gibi duyurur kendini. Ancak tüm bu duyguların ortasında iki insanın en yüce, en görkemli ritmi yalnızca birbirlerinin yalnızlığını mutlaklaştırmalarıyla gerçekleşebilir. Yalnızlıkların kutsanması, âdeta bir yalnızlığın diğeri için, diğerine kalkan olması gibidir. Aslında Rilke aşk, dostluk türünden birlikteliklerin *yalnızlığı mutlaklaştırma* olanakları olduğuna inanmaktadır. Ruhun en uzun kışına yani ölüme hazırlık yalnızlığın aşk ve dostlukta korunup sürdürülmesidir. Burada iki varoluşun asil paylaşımları, onlar arasındaki derin ayırımın ritmik olarak kesintiye uğramasıyla gerçekleşmektedir.⁴⁹

Sen benim kutsal yalnızlığım,
zenginsin, safsın ve açıksın
bir bahçe uyanışı gibi.
Kutsal yalnızlığım –
altın kapıları kapalı tut
arzuların beklediği yerde.⁵⁰

Aşkın olduğu kadar kadınsı olanın da mitsel doğasında derinleşen boyutların izini sürmek Rilke'nin en büyük tutkusu olur. Aşkın şiirsi, engin ve dolayısıyla radikal varlığına doğru bitimsiz bir keşif, derinlere inen bir kazı edimi ve âdeta bir aşk arkeolojisi gibidir çabası. Pek çoğunun bitti, tükendi ya da son dediği yerden başlar Rilke'nin aşkı. Onda her tür ezber bozulur, gelenekten devralınan ne varsa yıkılır, her tür ahlâki kaide duyumsal ritminin yüceliği karşısında diz çöker. Yumuşacık sesi şöyle söyler: "Derinlerde her şey yasa olur."⁵¹ Çağımızda aşkın yası tutulurken Rilke'nin duyguları sözcüklerde tenselleştirdiği, tutku ve şehvetin güçlü duyumsallığını son-

⁴⁸ Rilke, *Letters to A Young Poet*, s. 27.

⁴⁹ Senem Kurtar, "Ruhun En Uzun Kışına Hazırlık: Aşk", *n-beyin Dergisi: Aşk*, sayı: 2, Mart-Nisan 2016, 38-41, s.40.

⁵⁰ Rainer Maria Rilke, *Samtliche Werke*, ed. Ernst Zinn, 7 ciltten (Frankfurt am Main: Insel, 1987-97) alıntılarla İngilizceye çeviren Charlie Louth, "Early Poems", *The Cambridge Companion to Rilke* içinde, (ed.) Kareen Leeder & Robert Vilain, NY: Cambridge University Press, 2010, s. 44.

⁵¹ Rainer Maria Rilke, *On Love and Other Difficulties*, çeviri ve yorumlar: John J. L. Mood, NY: W.W. Norton & Company, 2004, s. 26.

suzca doğurmaya adanmış şiirleri bizi aşkı yeniden hayal etmeye çağırır. Tutkulu ve şehvetli bir şair olan Rilke âdeta tüm metaforlarını ve figürlerini cinsel imlemlerle bezemiş gibidir. Aynı şey mektupları için de geçerlidir. Rilke'nin haklı olarak ünlü derin sprituelliğinin kökleri nihayet ve sonsuza dek yeryüzündedir, cinsellikte, bedene duyulan derin tutkulardadır. Tenselliğin tutkusu, bedenın aşkı, aşkın bedende ve iki bedenın birbirine açıklığında beliren esrarengiz uzamında nihai birliğin umut ışıklarını yakar. Bu umut tenin, tutkunun toprağın yabanıl dinginliğinin içinde yanan güçlü bir ateştir. Aşkı kutsal (*sacral*) görenlere inat Rilke'nin aşkı bedensel-tensel (*carnal*) bir aşkın ne denli güçlü ve sonsuz bir derinliğe sahip olabileceğini şiirin kırılğan ama geçişli dokusunda anlatmaya, sezdirmeye ve hattâ daha da güzeli yaşatıp duyumsatmaya adanmıştır. Aşka yazılan mektuplarındaki sözlerinde Sokrates ve onun tarihi ve zamanı ezercesine varlığını sürdüren *Eros* bilmecesinden yakını ve aynı zamanda onu övercesine şöyle söylediği görülür:

Eros'ta güzellik yoktur... Sokrates bunu söylediğinde, temkinli bir şekilde, daha genç ve daha değişken konuşma haleflerine diğer tüm yolları birer birer kapatmak için ağıt yaktı, ancak tek yolu –Eros güzel değildir– açık bıraktı. Kalbimde dingin ve saf –o zaman en derin doğam– nasıl da ateş gibi görünüyor ki o halde Eros adil olamaz. Onu tıpkı Sokrates'in çağırdığı gibi gördüm, zayıf ve sert ve her zaman biraz nefessiz, uykusuz, gece gündüz bu ikisi hakkında sıkıntılı bir ileri bir geri yürüdüğü, durmadan her ikisinin de yakasına yapıştığı: evet, o Eros'tu.⁵²

Kim yanıtlayabilmiştir ki tüm bu soruları? Kim ciddiyetle düşünmüştür ki *Eros*'ta güzelliğin olmadığını? Dahası kim cüret edebilir aşktan bahsetmeye? Rilke yaptı ama yanıt vermeksizin sorulara yalnızca doğurgan patikalar açarak. Burada, dayanılmaz bir küçümseme, arzu ve merak karışımıyla 'şehvetli' dedikleri aşkıta, Hristiyanlığın girişmek zorunda hissettiği dünyevi yaşamı karalamanın en kötü sonuçları gerçekten burada bulunur. Burada her şey çarpıtılmış ve reddedilmiştir, her ne kadar tüm olayların bu en derininden çıkıp kendimizi ondaki esrimelerimizin merkezine yerleştirmiş olsak da.⁵³ Neden bizde en gizemli olanın ortasında – açıklığında değiliz? Bu konuda nasıl sürünerek içine girmemiz gerekiyor o karanlık ve sonsuz tünele, soyguncular ve hırsızlar gibi, yolumuzu kaybettiğimiz, kendimizi yere vurduğumuz, tökezlediğimiz ve sonunda tekrar dışarı fırladığımız

⁵² Rilke, *Love and Other Difficulties*, s. 30.

⁵³ Rilke, *age.*, s. 31.

kendi güzel cinsimize girdiğimiz gibi âdeta.⁵⁴ Hristiyanlığın alacakaranlığında günah işlerken yakalanan insanlar gibi. Madem suç ve günah, ruhun içsel gerilimi yüzünden icat edilecekti, neden onu bedenimizin başka bir yerine bağlamadılar, neden o parçanın üzerine düşmesine izin verdiler, saf kaynağımızda eriyip yok olana, zehirleyip onu bulanıklaştıranaya kadar beklediler? Neden cinsimizi evsiz-yersiz yurtsuz yaptılar. Onu, yetkinliğimizin festivali için bir yer yapmak yerine?⁵⁵

Sadece bir kez yakalandığında ezeli ve ebedi kayıp olan şeydir eros... Doğanın kalbindedir o, hiç kimselerin asla yerini bilmediği. Tanrıdır taşıyan-getiren aşkı dünyaya, bir dünya ki yine bizi aşar... Anne aşktan bahsetmez, onu çocukta doğurur ve çocuk aşkı öldürür. Ruh aşktan bahsetmez, o aşkı gelecekte sanır ve gelecek uzaktır. Âşık aşktan bahsetmez, çünkü âşığa o kederle gelir ve gözyaşı döker.⁵⁶

Yası tutulan, kayıp dünya ve Açık'a duyulan özlem. Yazgının söylediği tek şeyin karşıtın olduğu ve ona dönüşmeye, başkalaşmaya yazgılı olmak. Kendimizi kökünden sökülmüş ve âdeta bir tür 'yurtsuzluk' içinde sürüklenmiş bulma duygusu, karanlık ve simsiyah bir imgenin gölgesinde yeşeren bir *övgü poetikası*. Açık, yaratık, dünya, hayvan, ölüm, kadın, melekler ve aşk ve daha nicesine yakılan ağutlarında yıkıntılara seslenen ve eski bir duvarın, kırık bir saatin, parlak bir yüzeyin ya da gecenin serin, nemli yoğun varoluşunun üzerinden göğe yükselen, yeryüzünün en içine balçığa giren, sokulan imgeler, figürler, motifler ve Rilke olmak. Tüm yaşamını son ânına kadar yaşamak ama öyle böyle değil Nietzsche'nin *amor fati* dediği şeyi bile utandırırçasına yaşamak, evetlemek için değil içine batmak, üzerine çıkmak, kendini ortadan kaldırmak ve yaşamak. Dünyanın ışığı ve karanlığı arasında dalgalanan zamana inat duymak ta içinde, yüreğin açıklığında her şeyi. "Şarkı olan şeyle" ve "her şeyin önünde, sanki az önce geçen kış gibi / arkandaymış gibi" olmayı arzulamak.⁵⁷ Kalıcı bir şeye tanıklık eden, övgü mesleği olarak anladığı şeye şiirlerinde katılmaya çağırın bir aziz ya da bir rahip gibi şöyle söyledi Şair:

Ey şair, ne yapıyorsun?

– Övgü.

Peki ya ölümcül ve canavarca olan, ondan ne haber?

⁵⁴ Rilke eril bir aşkı anlatmaktadır. Bu her ne kadar bazı eleştirilere mahal verse de sonuçta kendi cinsinin yaşadığı aşkı yazmaktadır şair. Kadını, kadınsı olanın aşkını ve onun bilinmezliğini ve belki de eril olanda vuku bulan gücün derin kırılganlığına yaptığı vurgularda derinden içermekte gibidir.

⁵⁵ Rilke, *age*, s. 32.

⁵⁶ Rilke, *age*, s. 27-28.

⁵⁷ Rilke, *Duino Elegies and The Sonnets to Orpheus*, s. 121, 163.

Nasıl devam ediyorsun, hepsini nasıl alıyorsun?

– Övgü.

Peki ya adsız ve adlandırılmayan

Onlara nasıl sesleniyorsun şair?

– Övgü.

Gerçek olma iddian nereden geliyor?

her kisvede ve her maskede?

– Övgü.

Ve bu sessizlik ve gürültü

Bilmiyor mu ki sen, yıldızı ve fırtınayı seversin?

– Çünkü övüyorum.⁵⁸

KAYNAKÇA

- Burrows, Mark S., “‘The Poet Only Unites the World’: The Poetics of Praise in Rainer Maria Rilke’s ‘Duino Elegies’”, *Literature & Theology*, cilt 29, No.4, Re-Imagining Human (Aralık, 2015), 415-430.
- Grosholz, Emily, “Angels, Language and the Imagination: A Reconsideration of Rilke’s Poetry”, *The Hudson Review*, cilt 35, No. 3, Sonbahar, 1982, ss. 419-438.
- Gosetti-Ferencei, Jennifer Anna, “Interstitial Space in Rilke’s Short Prose Works”, *The German Quarterly*, Yaz, 2007, cilt 80, No. 3, ss. 302-324.
- Hammet, Jenny Yates, “Thinker and Poet”, *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, cilt 60, No. 2, Yaz 1977, ss. 166-178.
- Heidegger, Martin, *Being and Time*. (çev. J. Macquarrie and E. Robinson). Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell Publishing Ltd., 2002.
- Heidegger, Martin, *Parmenides*, çev. Andre Schuwer ve Richar Rojcewicz, Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- Heidegger, Martin, “What is Metaphysics?”, *Pathmarks* içinde, (ed.) William McNeill. USA: Cambridge University Press, 1998.
- Heidegger, Martin, *Contributions to Philosophy (From Enowning)*, çev. Parvis Emad & Kenneth Maly, Bloomington: Indiana University Press, 1999.
- Heidegger, Martin, “Letter on Humanism” in *Pathmarks*, (ed.) William McNeill. USA: Cambridge University Press, 1998.
- Heidegger, Martin, *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*, çev. William McNeill ve Nicholas Walker (Bloomington: Indiana University Press, 1995).
- Heidegger, Martin, “What are Poets for?”, *Poetry, Language, Thought*, çev. Albert Hofstadter, New York: Harper & Row, 1971.

⁵⁸ Bu adsız-başlıksız şiir Rilke’nin toplu yapıtlarından alıntılanmıştır. Rainer Maria Rilke, *Samtliche Werke*, cilt 3, (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1976), s. 249, Rilke’den alıntılanarak İngilizceye çeviren Burrows, “‘The Poet Only Unites the World’: The Poetics of Praise in Rainer Maria Rilke’s ‘Duino Elegies’”, s. 417.

- Keon, Carol, “Flowers of Pure Existence Flowers as Pure Existence in Rilke’s ‘Sonette an Orpheus’ (II:5 & 7)”, *Modern Austrian Literature*, cilt 15, No. 3/4, Special Rainer Maria Rilke Issue (1982), 112-126.
- Kierkegaard, Søren, *Works of Love*, çev. Howard V. Hong, Edna H. Hong, USA: Princeton University Press, 1998.
- Kurtar, Senem, “Ruhun En Uzun Kışına Hazırlık: Aşk”, *n-beyin Dergisi: Aşk*, Sayı:2, Mart-Nisan 2016, s. 38-41.
- Rilke, Rainer Maria, *The Cambridge Companion to Rilke*, (ed.) Kareen leeder & Robert Vilain, NY: Cambridge University Press, 2010.
- Rilke, Rainer Maria, *On Love and Other Difficulties*, çev. ve yorum: John J. L. Mood, NY: W.W. Norton & Company, 2004.
- Rilke, Rainer Maria, *Seçilmiş Şiirler-Duino Ağutları*, çev. A. Turan Oflazoğlu, İz Yayıncılık, 2001.
- Rilke, Rainer Maria, *Letters to A Young Poet*, çev. M. D. Herter Norton, NY: W. W. Norton & Company, 1993.
- Rilke, Rainer Maria, *Duino Elegies and The Sonnets to Orpheus*, çev. A. Poulin JR. , Boston: Houghton Mifflin, 1977.
- Rilke, Rainer Maria, *Letters of Rainer Maria Rilke*, çev. Jane Bannard Greene & Herter Norton, The NY: Norton Library, 1969.
- Rilke, Rainer Maria, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, çev. M. D. Herter Norton York: W. W. Norton, 1964.
- Santner, Eric L., *On Creaturely Life Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago: University of Chicago Press, 2006.

YIRTMA YAPIŞTIRMA: EZRA POUND'A İLİŞKİN BİR KIRKYAMA

Levent Kavas

The Cantos:¹ *Boylar*² diyelim, II. Boy'la başlar. I. Boy öncelikle bir ses açkısıdır; *Boylar*'ın dizimsel güdümkurgusu bakımından da bir bağlaç: “*And then ... / Sonra ...*” diye açılır/açar, “*So that: / Böylece:*” diye bağlar/bağlanır. Nereye? *Böylece / öylece / şöyle*: Tek tek boyların hepsi bu açkının attığı köprüler, atkılar gibidir; hepsi ayrı ayrı, birlikte bu açkıyı yayılan, dağılıp toplanan sesçe; imgece, saçılıp derilen bir imge dağıyla; anlamca, anlatica, durum eğretilmelerinin üstüste bindirilip katlanmasıyla açacak, bir umut, bağlayacaktır da. “Başlangıçta gölgeler arasına iniş, başkalaşım, koşutluk (Vidal-Aktaion) var. Ben okuma gereci, türkü gereci, haykırma gereci, boyun öyküsü kılmayı beceremezsem, hepsi yalnızca küçük Blackmurlerle Harvard okutmanlarına göre bir gereç.”³ Başlangıçta,

¹ *The Cantos* için Ezra Pound'un kızı Mary de Rachewiltz'in yayımladığı ikidilli (İngilizce-İtalyanca) basımı kullanıyorum: Ezra Pound, *I Cantos*, Milano, Mondadori, 2013.

² Semih Tezcan, “Dede Korkut Kitabı'nda *boy boylamak*, *soy soylamak*”, *Ömer Asım Aksoy Armağanı*, yay. M. Canpolat, M. Ş. Onaran, S. Tezcan, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1978, 227-236. s.

³ “328: John Lackay Brown'a, Nisan 1935”, *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*, yay. D. D. Paige, Londra, Faber and Faber, 1951, 386. s.

Kök-Boylar / Ur-Cantos diye bilinen ilk üçlüde, şimdiki II. Boy birincidir. Ezra Pound 1923 Temmuzunda ilk üç boyu, bu arada eski VIII. Boy'u da yıkıp yeniden kurmaya girişir. 23 Temmuz'da "artık bir biçim duygum var" diye yazar karısına, "1914'te yoktu, (çok can sıkıcı kimi bakımdan)".⁴ 25 Temmuz'da çoktan işe giriştiğini yazar: "açılışı üç yerine iki boya indirip Odysseus'un Nekuia'ya inışıyle başlıyor, Browning bölüğünü onun ardından, Bacchus gemisiyle birlikte, ikinci boy yapıyor. Ondan sonra şu bu. sonra da işte 4. 5 ... Ayrıca çeşitli yinelemeler gelebilir, sonraki boylarda bile. Çoğu yeri aşırı karman çorman."⁵

Daha önce, 17 Mart 1917 günü, Joyce'a "Sonsuz bir şiire başladım, bilinen hiçbir ulama girmiyor" diye yazmıştır, "*Phanopoeia* gibisinden, öyle bir şey; her şeye ilişkin ne varsa. [...] İleride biraz ezgi katmaya çalışacağım içine. Bizde dizelerimizi kapatacak *ombra* ile *ingombra* ya da orta ayakları varsıllaştıracak *poluphloisbious thallassas* yok gerçi. *dina para thallassa poluphloisboio*, öyleydi sanırım, İngilizceleştirmeye kalkınca pek iyi durmuyor."⁶

Öyle değildir, şöyledir Homeros'ta (*İlyada* I.34):

βῆ δ' ἄκῶν παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης

"sesini çıkarmadı, [...]

yürüdü uğuldayan denizin kıyıları boyunca"⁷

Pound LXXIV. Boy'da sesin "in diminutive poluphloisboios / uğultusu azala azala" durmadan aktığı Garda Gölü kıyısında yürür; "*Stele / Yazıt*"ta da yine "uğuldayan denizin kıyısında" yatar. Dante göndermesiyse *Tanrısal Güldürü*'de uyağın deşiklerinin kullanıldığı dört yere birden olabilir: Cehennem II.46-48, XXXII.61-63; *belki* Araf III.28-30, XXXI.142-145.

İlkini deneyelim:

la qual molte fiate l'omo ingombra

sì che d'onrata impresa lo rinvolve,

*come falso veder bestia quand'ombra.*⁸

"nice bir kez alıkor da kimesneyi yolundan

döndürür onurlu atılıştan geri,

nasil ürkerse bir hayvan yalancı karaltıdan."

⁴ "Annals", *Variorum Edition of Three Cantos. A Prototype*, yay. Richard Taylor. Bayreuth, Bomerang, 1991, 21. s.

⁵ *Yine orada*, 21. s.

⁶ *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce*, yay. Forrest Read, New York, New Directions, 1967, 102. s.

⁷ Çev. Azra Erhat, A. Kadir, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

⁸ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, yay. Natalino Sapegno, Milano, Riccardo Ricciardi, 1957, 22. s.

Bir yıl sonra, Marianne Moore'la Mina Loy'dan sözederken “‘Others’ Seçkisi’ne katkıda bulunan bu iki kişi *logopoeia* yazıyor” diyecektir.⁹ İlk kez burada şiirin üç takıma ayrılabilceğini söyler: *melopoeia*, imgecilik, *logopoeia*. On yıl sonra, “Nasıl Okumalı”da (“*New York Herald*, ‘Kitaplar’, 1928 ya da ’27”) “‘Diyeceğim, üç ‘şiir türü’ var” diye yazacaktır: *melopoeia*, *phanopoeia*, *logopoeia*.¹⁰

Μελοποιία ile λογοποιία Eski Yunancadır; φανοποιία Poundca. Μελοποιέω, “ezgi” ile “yapmak” anlamlarından bileşik eylem, Aristophanes’ten başlayarak, önce “ezgili koşuk düzmek, türkü yakmak”, sonra da bayağı “ezgi bağdamak” demektir; bu işi yapana da μελοποιός (sonraları μελοποιητής de) adını verirler; ad niteleyici olarak kullanılırsa “ezgili” demeye gelir. İşin adı, μελοποιῖα’ysa, Platon’dan başlayarak, “bağdamak” ya da doğrudan doğruya “ezgi, türkü” anlamında kullanılır. Λογοποιέω, “söz” ile “yapmak” anlamlarından bileşik eylem, Platon’da “konuşma yazmak”, kimileyin de “öykü düzmek” demektir; bu işi yapana λογοποιός, ürününe λογοποίημα denir: “yazıcı, öykücü”, Herodotos’ta “tarihçi” – “öykü, anlatı”. Λογοποιία kimileyin işin, kimileyin ürünün adıdır. Ancak özellikle Theophrastos’tan başlayarak sözün, öykünün uydurmalığı baskın gelir, sözcük öbeği “dedikodu, kovcu, dedikoduculuk” anlamlarını da kazanır. Φανοποιία Eski Yunanca’da görülmez; günümüz Yunancasında kaporta-boya işi için kullanılır.

Birkaç yıl sonra, *Okumanın ABC’si*’ndeysen “Neyse, yine de sözcüklere *phanopoeia*, *melopoeia*, *logopoeia* denen başlıca üç biçimde anlam yüklersiniz” diyecektir, “Bir sözcüğü okurun imgelemine görsel bir imge düşürmek için kullanırsınız ya da sesle yüklersiniz ya da bunu yapmak için sözcük öbekleri kullanırsınız.”¹¹ Bu dizideki iki değişimden birini, “imgecilik”ten *phanopoeia*’ya geçişi “Daha önceki imgeci çığırtkanlığın eksigi yanlış önesürüşte değildi, eksik önesürüşteydi” diye açıklar; “İncelticiler en el altındaki, en kolay anlamı aldı, yalnızca DURUK imgeyi düşündü. İmgeciliğin ya da *phanopoeia*’nın devinen imgeyi de içerdığını düşünmezseniz, duran imgeyle kılğı ya da eylem arasında gerçekten gereksiz bir ayırım yapmak zorunda kalırsınız.” Dolayısıyla *phanopoeia* terimini kullanmaya başlaması “1912’de yazan belirli bir gençler topluluğıyla içiçe

⁹ “A List of Books”, *The Little Review*, Mart 1918, 57. s.

¹⁰ *Literary Essays of Ezra Pound*, yay. T. S. Eliot, New York, New Directions, 1958, 25. s.

¹¹ *ABC of Reading*, Londra, Faber and Faber, 1961, 37. s.

geçmiş ilgisiz belirli birtakım yananamlardan uzaklaşmak için”dir.¹² Öbür değişiklik daha örtüktür: *sort – kind – way*: takım – tür – biçim. Üçüncüsüyle düşünmek gerekir: yön, yol, yordam, dönüş: *tropos*.

Yunanca sözcük Latinceleşerek (*tropus*) ilkin “değişmece”, sonra “söyleyiş biçimi, türkü” anlamı üzerinden Provança *trobar*, Fransızca *trouver* eylemlerini üretir. Önceleri “bağdamak, türkü tutturmak”, ardından bu türküler için “koşuk düzmek” anlamlarını taşıyan eylemler sonraları genel olarak “bulmak” anlamına bürünerek Latince *invenire* eyleminin türevlerini bastırır. “Bağdayan, düzen, bulan” anlamında Provança *trobador*, Fransızca *trouvère* böyle türer (Fransızca *troubadour* daha sonra, 16. yüzyılda *trobador*’dan yeniden türetilmiştir).¹³ Bağlılaşık sözcük *jonglar/jongleur* ilkin bulucunun düzduğu koşuğu sunan, çalıp söyleyen kişidir. W. D. Paden, yakınlarda, bu yerleşik görüşe karşı, iki ayrı kökten iki ayrı anlam evriminin 12-13. yüzyıllarda kaynaştığına ilişkin bir savı güçlü biçimde savunmuştur.¹⁴

Boylar’ın üçünü birden başarması; bir tutarlılığa kavuşacaksa üç biçimi, yordamı, kipi birbirine bağlaması, imge-ezgi-anlam yaratması gerekir.

“Uzun bir imgeci ya da burgaççı şiir olabilir mi diye soruyorlar bana sık sık. Hokku’yu eviren Japonlar No oyunlarını da evirmiştir. En iyi ‘No’da, bütün oyun tek imgeden oluşabilir. Diyeceğim, tek imge çevresinde toplanmıştır. Birliğini, devinimle musikiyle güçlendirilmiş tek imge kurar. Uzun bir burgaççı şiirin önünde engel görmüyorum.

Öte yandan, herhalde hiçbir sanatçı, yaptığı resimlerin ya da şiirlerin tek tek hepsine bir burgaç katamaz. İster ama elinden gelmez. Birtakım işler ölçüyle dile getirilmeyi ya da düzyazının kaldırabileceği tartımlardan daha çalkantılı bir tartımla dile getirilmeyi gerektirir görünüyor; bu konularda, bir burgaç içermeseler bile, bir alım, ‘yaşam’ ya da sanat ‘eleştirisi’ olarak bir alım olabilir.”¹⁵

Hokku, haiku’ya dönüşmeden önce, bir açıktır; çokeklemli, çokağızlı, çokelli bir koşuğun, *renga*’nın başlan-

¹² *yo. 52. s.*

¹³ Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, 1992, 494. s. Oscar Bloch, W. von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 1964, 654. s.

¹⁴ William D. Paden, “The Etymology of Old Occitan *trobar* and *trobador*”, *Tenso*, 34.1-2, İlkyaz-Güz 2019, 1-54.

¹⁵ “Vorticism”, *Fortnightly Review* XCVI.573, 1 Eylül 1914, 471. s.

gıç ayağı. Başkasının, başkalarının sözü, sesi, ayağı eklemlendiği açkının sunduğu, düşürdüğü imgeyi sündürmek yerine üzerine yeni bir imge bindirir; sıkı bir dizimsel-anlamsal kural dizisini izleyen almaşmayla bir kapanış kuralına bağlar. *No* da, sunumunda, bir beşlinin birimidir: Beş ayrı diziden seçilmiş birer ögenin dizisel sunumu. Dolayısıyla Roman Jakobson'un çözümlemesine bağlayabiliriz: İki tür sözyitimi dilin iki ayrı eksenindeki sürçmelere, bozukluklara karşılık gelir. Dizisel eksen, benzerlik ilişkisine dayanan seçme eksenidir; dizimsel eksense yakınlık, yanyanalık, bitişiklik ilişkisine dayanan birleştirme eksenidir. Benzerlikle bitişiklik ilişkileri, sırasıyla, eğretilme ile düzleşmeceye, böylece iki yazınsal türe ya da söylem biçimine, şiirle düzyazıya karşılık gelir.¹⁶

İmgeciliğin ilkesi (a) açıklıktır: görümü ne denli derinlemesine işlerse işlesin, bir içgörü sunarsa sunsun; ne denli yaygın bir görüm olursa olsun, bir gengörüm sunarsa sunsun, sözün karşılığını doğrudan verir; (b) seçiklik: bir koşuk, ilkenin dondurucu yetkinliğine vardığında, tek bir görümdür, tek tek görümler bir kezliktir, dolayısıyla imgeler birbirleriyle en sıkı ilişkilerinde bile ayrıktır. Ezgiyle güçlendirilmiş bir imge dağır bile bu yarığı gideremez; burgaç için bir orta, dikey bir eksen gerekir. W. B. Yeats

“Artık, yüzüncü boy bittiğinde, bir Bach *fugas*ınıninkine benzer bir yapı göstereceğini açıklıyor en sonunda. Bir olay örgüsü, olay dizini, bir söylem mantığı olmayacak; yalnızca iki izlek, Homeros’tan Hades’e İniş, Ovidius’tan bir Başkalaşım, bir de bunlarla karışmış biçimde Ortaçağ’dan ya da çağcıl tarihsel kişiler olacak”¹⁷

diye yazalı beri *Boylar*’ın musiki temelli bir yapıya ya da kurguya dayanıp dayanmadığı epeyce tartışılmıştır.¹⁸ Oysa Pound “Yeats *fuga*’yı kurbağadan [*frog*] ayırdedebilseydi”¹⁹ diyecektir sonradan. 11 Nisan 1927 günü, şöyle yazar babasına:

“Korkarım bütün bu koduğumun şiiri oldukça karanlık, özellikle de bölük pörçükken. Ana tasarın ::: ya da her neyse onun

¹⁶ R. Jakobson, “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, R. Jakobson, M. Halle, *Fundamentals of Language*, 2. yay., Lahey, Mouton, 1971, 69-96. s.

¹⁷ W. B. Yeats, *A Vision*, Londra, Macmillan, 1937, 4. s.

¹⁸ Derli toplu bir sorgulama için: Stephen J. Adams, “Are the Cantos a Fugue?”, *University of Toronto Quarterly* 45, 1975, 67-74. s.

¹⁹ “328: John Lackay Brown’a, Nisan 1935”, *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*, yay. D. D. Paige, Londra, Faber Faber, 1951, 385. s.

çerçevesini vermiş miydin sana hiç?

1. Biraz bir *fuga*'daki izlek, karşılık, karşısürüme benziyor ya da benzemiyor.

A. A. Yaşayan kişi Ölüler dünyasına iner

C. B. 'Tarihteki yinelenme'

B. C. 'Büyülü an' ya da gününbirlikten 'kutlu ya da kalıcı dünya'ya doğru patlayan başkalaşım anı. Tanrılar, falan."²⁰

Pound'un ardından verdiği örnek XX. Boy'dur ama sekiz yıl sonra Brown'a yazarken başvurduğu benzer örnek (yazının başına bkz.) IV. Boy'dandır: "ölüler" yerine "gölgeler", "tarihteki yinelenme" yerine "koşutluk". Aktation-Vidal koşutluğu ilk bileşenin söylenselliğiyle ikinci bileşenin yarı söylensel, yarı tarihselliği aracılığıyla "C. B."yle "B. C."yi çakıştırır; böylece "A. A."nın söylenselliğinin üzerine biner, katlanır. Artık ezginin ya da bir musiki yapısının taşıdığı bir imge dağarı değil, anlam/öykü/oran kurgusu sözkonusudur: "Boyun öyküsü"nü kuran *logopoeia* kipleri. Öyküyü serimleyen dizim ilişkisi, artık bir burgacın yatay ekseni değil, bir burgaçlar dizisinin üstüste bindirilmesiyle yatay eksen de ilerler görünen bir katlanma, açılma, katlanma devinimidir: dizisel ilişkilerin dizimsel görünümü. Dolayısıyla Yeats'in benzetmesinden Pound'un geçerken söyleyiverdiği "ya da benzemiyor" geçerlidir burada.

"Erk burgaçlarıyla kültür burgaçları çakıştığında, bir görkem çağı bulursunuz."²¹ Elbette Gaudier-Brzeska'nın yontu bakımından çözümlediği yontmataş çağı burgacı, Hami, Yunan, Sami, Roma, Çin, Meksika, ... burgaçları: "yuvar, dikey, yatay, ..." burgaçlar.²² "Yoksa onbeşinci yüzyıl toplumsal erk burgaçlarının yaratıcı anlağın burgaçlarıyla çakışmasından ötürü mü parlar?"²³ Ortaçağ darmadağınaktır; yine de "Savaric de Maleon'un ki gibi hisarlarda, sonra da üniversitelerde minik minik burgaçlar oluşmuştur." Ancak Yenidendoğuş Lorenzo Valla'yla başlar: *Ibi namque Romanum imperium est ubicumque Romana lingua dominatur*. ("Çünkü Roma dili nerede egemense Roma ülkesi orasıdır.") "Bu 'klasikçiliğin diriltilmesi' değildir. Cesetlere tapınma değildir. Büyük Roma burgacının değerinin bilinmesi, bir başkentin, bilgiyle sanat konularında bir özeğe bağlanmanın, biraraya gelmiş ökelğin

²⁰ *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*, yay. D. D. Paige, 285. s.

²¹ *Guide to Kulchur*, Norfolk, New Directions, 1938, 266. s. Pound dizinin sonuna tarihi "E. P. 6 Nisan XVI. yıl" diye faşist takvime göre yazmıştır.

²² Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska*, Londra, John Lane, 1916, 126. s.

²³ "Arnold Dolmetsch", *Pavannes and Divisions*, New York, Alfred A. Knopf, 1918, 150. s.

etkileşimiyle uyarıcılığının değerinin anlaşılması, buna ayılmasıdır.” Yenidendoğuş eşliğinde bu Dante’nin düşlediği gibi tek bir büyük burgaçla değil, “İtalyan kentlerinin sayısız burgacıyla sonuçlanmıştır.”²⁴

Burgacın özeği bir kent, bir uygarlık, ama genleştiğinde bir ardışık ya da çağdaş, dolayısıyla binişik ya da ayrışık öğeler dizisinin dikey eksenidir. Ancak *Boylar*’da bu özeklerin hepsi ya geçmiş, yitmiş, ölmüş, yıkılmıştır ya da kurulur, oluşur, yeniden yıkılır: Ekbatan, İthaka, Troya, Montségur, Thebai, Roma, Agada yalnızca yıkımın değil, tasarım yetkinliğinin, olanaklı bir burgacın kökünün, yalnızca türeyip parlayan değil, yağan, inen, dökülen bir ışık imgesinin de özekleridir; Faşist İtalya’nın kurulup yıkılışı da Pound’un tasarımında ya da imgeleminde bu soydandır. Böylece “boyun öyküsü”nü kuran *logopoeia* kiplerinin anlam kurgusuna yataklık eden bağlamları oluşturan, kazmayı, kazımayı gerektiren katlara, katmanlara varırız. Bu katlar artık sözcük düzeyini de imge düzeyini de aşan bir dizisel ilişki, yeni bir eğretileme biçimi gerektirir: “durum eğretilmesi” diyelim.

IV. Boy: “*Palace in smoky light, / Troy but a heap of smouldering boundary stones* // Dumanlı bir ışık içinde saray / Troya artık tütüp duran bir taş yığını”; XX. Boy: “*And that was when Troy was down / Troya yıkıldığı zamandı bu*”; XXIII. Boy: “*And that was when Troy was down, all right, / superbo Ilion ...* // Troya yıkıldığı zamandı bu, tamam mı, / superbo Ilion ...” [Dante’ye, Cehennem’in I. Boyunda konuşan Vergilius’a göndermeyle: “*poi che ’l superbo Ilion fu combusto* / görklü İlion yıkıldıktan sonra”]. *Boylar* CXVII. Boy için karalamalarla, bütünlenmeden yıkılıp giderken “*To be men not destroyers* / Yıkıcılar değil de insanlar olmak için” diye kesilir. İpucu belki de çok öteden, umulmadık bir yerden çıkar gelir, *Gassire’nin Sazı*’ndan:

“Gassire yaşlı bilgenin yanına vardı. Söyledi Gassire: ‘Kiekorro! Kırlara çıkmıştım. Kekliklerin dilini anladım. Keklik övünüyordu, kendi işlerinin türküsü Wagadu’dan daha uzun yaşayacak diye. Keklik *dausi* söylüyordu. De bana, insanlar da *dausi* bilir mi, *dausi* yaşamla ölümden uzun sürer mi?’ Yaşlı bilge söyler: ‘Gassire,

²⁴ “The Renaissance”, *Literary Essays of Ezra Pound*, yay. T. S. Eliot, New York, New Directions, 1968, 220. s.

ivedi ölümüne karşı gidersin. Kimse durdurmaz seni. Han olamayacağına göre, sen de *diare* olacaksın. Ah Gassire! Fasa hanları daha deniz kıyısında yaşarken ulu yiğitlerdi de elde saz *dausi* söyleyen insanlarla dövüştülerdi. Yağı durup durup *dausi*'yle korku salardı Fasa'nın üzerine. Onlar da hep ulu yiğitlerdi ya, kendileri *dau-si* söylemezdi. Onlar birincilerdi, *Horro* idiler, oysa *dausi*'yi ancak ikinciler, *diare* olanlar söylerdi de ondan. İşte bu berikiler gündüz gözüyle yiğitler gibi dövüşmezdi de artık, içip içip akşamın onuruna dövüşürdü. İmdi Gassire, sen artık birincinin ikincisi olamayacağına göre, ikincinin birincisi olacaksın. Wagadu da yitip gidecek bu yüzden.' Gassire söyler: 'Yıkılsın varsın Wagadu!'²⁵

Vaaay! Dierra, Agada, Ganna, Silla! — Vaaay! Fasa!"

Bu ünleme *Gassire'nin Sazı*'nda oniki kez yinelenir; *Boylar*'daysa yedi kez: LXXIV, LXXVII. Ancak göndermenin katları bu iki boyun erimini aşar. Soninke söyleninin açılışıyla

"Dört kez dikildi Wagadu günüşiğinde görkemle; dört kez yitip gitti insan gözüne görünmeyeşiye: Bir kez kurumlanmak yüzünden, bir kez doğruluktan şaşmaktan, bir kez açgözlülükten, bir kez de anlaşılmazlıktan. Dört kez değişti adı Wagadu'nun. İlk Dierra denirdi, sonra Agada, ardından Ganna, sonra da Silla. Dört kez döndü yüzünü Wagadu. Bir kez kuzeye baktı, bir kez batıya, bir kez doğuya baktı, bir kez güneye. Çünkü insan gözüne her görüldüğünde hep dört kapısı vardı Wagadu'nun; biri kuzeye bakardı, biri batıya, biri doğuya bakardı, biri güneye."²⁶

kavuştağı ilk kez LXXIV. Boy'da "bir günlük okumayla açkıyı eline alabilir kişi" dizesinin ardından belirir; Pound Pisa'da "güneşi batmış bir adam"dır artık: Οὐτίς,

²⁵ "Gassires Laute", *Spielmannsgeschichten der Sahel*, yay. Leo Frobenius, Jena, Eugen Dietrich, 1921, 56. s. *Dausi* söylemek: boy boylamak; *diare*: ozan; *Fasa* Gassire'nin boyunun adı.

²⁶ *yo.*, 53. s.

kimsecik. Odysseus'un Tepegöz'ü aldatmak için kendine taktığı bu boş ad [*Odysseia* IX.366] bir yandan I. Boy'u, bir yandan da IV. Boy'un İtys'ünü çağırır. Louis "Till de dün asılmış"tır. Öte yandan Mengzi okur: "başkaları yıkmadan önce kişi kendi yıkılmış olmalı kendini"; gerisi sökün eder Frobenius okumasından: "4 kez baştan kurulmuştu kent, Vaaay Fasa / Gassir, Vaaay Fasa" birden bağlanıverir: "*dell' Italia tradita* / sırtından bıçaklanmış İtalya'nın" küllerinden doğma umuduna. Sonra LXXVII. Boy'da "Faasa ! 4 kez yapılmıştı kent / artık yıkılmaz yüreğinde / dört kapı, dört kule" "men rose out of χθονός / *yerden* adamlar bitti"yle yine IV. Boy'un "pruvası altından Kadmos"una, Thebai'nin kuruluşuna döner; en sonunda, XCVIII. Boy'da "Aga-da, Ganna, Faasa" Çince 新 *Hsin* imiyle, çevirisiyle, "Make it new / Yenile", *Jefferson and/or Mussolini*'deki o uğursuz yorumda karar kılar: "İlk düşünüyazı imi (sağ yanı) çer çöpü ayıklayıp atacak faşist baltasını, (sol yarısı) ağacı, örgensel bitkisel dirilişi gösterir."²⁷

Savairic de Maleon'un (Gausbertz de Poicebot'un koruyucusu: V., XLVIII. Boy; kendisi de ozan) Montségur'deki hisarının kuşatılıp yıkılması (XXIII. Boy: "And went after it all to Mount Segur, / after the end of all things, / And they hadn't left even the stair, / And Simone was dead by that time, / And they called us the Manicheans / Wotever the hellsarse that is." // "Hepsinin üstüne Montségur'e gitti, / onca şey olup bittikten sonra, / Merdiveni bile komamışlardı orada, / Simone da ölmüştü daha önceden / Maniciler dedilerdi bize / O da ne bok demekse.") bir yandan Albiga Üzerine Haçlı Seferi'nin, bir yandan da *trobar* geleneğinin sonunu belirler; *trobador*ların bildiğimiz en eskisi, Akitanya Beyi IX. Guilhem'in "Arınmışlar"ı korumasıysa başlangıcını. Böylece Gassire'de bir yarılma biçiminde görünen savaşçı ozan imgesi çağlar, burgaçlar, yıkımlar arasında üstüste biner, bir şiir geleneğinin kurulup yıkılmasıyla çakışır. Pound *Boylar*'da dört kez *ply over ply* / "kat kat" kalıbını kullanır. Sondan başa doğru, XL. Boy'da, Han-non'un Batı Afrika kıyılarına yolculuğunun öyküsüne göndermeyle:²⁸

²⁷ Ezra Pound, *Jefferson and/or Mussolini*, Londra, Stanley Nott, 1935, 113. s.

²⁸ ἡμέρας μὲν οὐδὲν ἀφεωρῶμεν ὅτι μὴ ὕλην, νυκτὸς δὲ πῦρά τε πολλὰ καιόμενα, καὶ φωνὴν αὐλῶν ἠκούομεν, κυμβάλων τε καὶ τυμπάνων πάταγον καὶ κραυγὴν μυρίαν. / "Gündüzleri ormandan başka bir şey görmüyorduk, geceleyin de yanan birçok ateş; kavalların, zillerin sesini duyuyorduk, davulların vuruşunu, yığınla bağırış çıkışı." *Hanno the Carthaginian. Periplus or Circumnavigation [of Africa]*, yay. Al. N. Oikonomides, Chicago, Ares, 1977, 28. s.

*And by day we saw only forest,
by night their fires
With sound of pipe against pipe
The sound ply over ply; cymbal beat against cymbal,
The drum, wood, leather, beat, beat noise to make terror.

XVII. Boy'da, Adrian Stokes'un Venedik betimlemesini bir yandan Sigismondo Pandolfo Malatesta'yla Isotta degli Atti'nin Rimini'deki gömüt tapınağına, bir yandan da III. Boy'daki Palazzo Morosini'ye bağlarken:²⁹

A boat came,
One man holding her sail,
Guiding her with oar caught over gunwale, saying:
“ There, in the forest of marble,
“ the stone trees – out of water –
“ the arbours of stone –
“ marble leaf, over leaf,
“ silver, steel over steel,
“ silver beaks rising and crossing,
“ prow set against prow,
“ stone, ply over ply,
“ the gilt beams flare of an evening”

İki kez de IV. Boy'da:

Thus the light rains, thus pours, *e lo soleills plovil*
The liquid and rushing crystal
beneath the knees of the gods.
Ply over ply, thin glitter of water;
Brook film bearing white petals.
The pine at Takasago
grows with the pine of Isé!
The water whirls up the bright pale sand in the spring's mouth
“Behold the Tree of the Visages!”
Forked branch-tips, flaming as if with lotus.
Ply over ply
The shallow eddying fluid,
beneath the knees of the gods.

* Okurun da ayımsayacağı gibi, buradan başlayarak 78-93. sayfalarla 96-99. sayfaların karşılıklı okunması gerekiyor.

²⁹ Adrian Stokes, *The Quattro Cento*, Londra, Faber and Faber, 1932. Ayrıca *The Stones of Rimini*, Londra, Faber and Faber, 1934.

Gündüz yalnız orman görüyorduk,
Geceleyin ateşlerini
Kaval kavala ses veriyordu
Ses ses üstüne; zil zile vuruyordu,
Davul, tokmak, deri, vur, vur gürültü yıldırmak için.

Bir tekne geldi,
Yelkenini tutmuş bir adam,
Yediyordu küpeşteye kısıtılmış kürekle, söylüyordu:
“ Şurada, mermer ormanında,
“ taştan ağaçlar – sudan dışarı doğru –
“ taştan çardaklar –
“ mermer yaprak yaprak üstüne,
“ gümüş, çelik çelik üstüne,
“ gümüş mahmuzlar yükseliyor, karşı karşıya
“ pruva pruvaya karşı,
“ taş, kat kat üstüne,
“ yaldızlı kirişleri alaz alaz bir akşamın”

Böyle yağar ışık, böyle boşanır, *e lo soleills plovil*
Sıvı, hem akıveren billur
tanrıların dizleri dibinde.
Kat kat üstüne, incecik ipiltisi suyun;
Derenin yüzü taşır ak yaprakları.
Takasago'daki çam
büyür İse'deki çamla birlikte!
Su burgaçlar parılsoluk kumu pınarın ağzında
“Bak hele Yüzler Ağacı'na!”
Dalların çatal uçları, tutuşmuş lotusmuş gibi.
Kıvrım kıvrım üstüne
Sılgılığıyla dönenen sıvı,
tanrıların dizleri dibinde.

Gilles Deleuze'ün “*Ethica*’nın Temel Kavramlarının Dökümü”nün bir bölümü,³⁰ katlanma/dürülmenin çoğul işleyişini izlemek bakımından buldurucu olabilir. Spinoza bağlamında, terim düzeyinde su götürür olsa da [*implicare*, *Ethica*’da yalnızca bir kez, “çelişki içermek” kalıbında geçer;³¹ *complicare* bir kez bile geçmez] gerek kavram düzeyinde gerek başlı başına verimli bir tutamak: “*implicare-explicare-complicare*: içe katlamak – katlarını açmak – birlikte katlamak” ya da “*involvere-evolvere-convolvere*: dürmek – açmak – dürüp toplamak” ama sonuncusu, bir yazı dürümü söz konusu olduğunda, bir yandan sağıp okurken bir yandan da okunmuşu dürmektir. *Boylar* boyunca sağılıp açılan, bir bindirme-dürme-katlama işlemidir.

Yine o yazıda “Sestina: Altaforte”nin oluşumundan söz ederken “De Bom [böyle] vardı kafamda. Çevrilemez buluyordum kendisini” der; “Sonra birden onu bu biçimde sunabilirim dedim. *Sestina*nın o tuhaf sarılıp yinelenişiydi istediğim.”

involution and recurrence: dürülüş, yinelgenlik: *Boylar*’a girişmemiştir daha, onun omurgasını oluşturacak *logopoeia* biçimini denemeye başlamamıştır ama ona yol açacak bir biçimsel ilke ardındadır.

Sestina: Altaforte

LOQUITUR: En Betrains de Born.

Dante Alighieri put this man in hell for that he was a stirrer-up of strife.
Eccovi!

Judge ye!

Have I dug him up again?

The scene is his castle, Altaforte. “Papiols” is his jongleur. “The Leopard,” the device of Richard (Cœur de Lion).

I

Damn it all! all this our South stinks peace.

You whoreson dog, Papiols, come! Let’s to music!

I have no life save when the swords clash.

But ah! when I see the standards gold, vair, purple, opposing

And the broad fields beneath them turn crimson,

Then howl I my heart nigh mad with rejoicing.

³⁰ Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981, 63-148 s.

³¹ Spinoza, *Opera II*, yay. Carl Gebhardt, Heidelberg, Carl Winter, 1925, 55-56. s., XIII. Önerme, Eksav.

“Neyse, *phanopoeia*’nın (anlığa görsel bir imge düşürmenin) en çoğuna, büyük olasılıkla Çinliler erişmiştir; bir ölçüde özel türden yazılı dillerinden ötürü. / Bildiğim diller içinde (aralarında Farsça ile Arapça yok) *melopoeia*’nın en çoğuna Yunanca’da erişilmiştir; Provanşça’daki, Yunanca’da olmayan, Yunanca’dakinden başka TÜRDEN birtakım geliştirmelerle birlikte.”³²

1913’te, “Nasıl Başladım”da,³³ “bir sanat yapıtın yüzölçümüyle değerlendirilmediği, düzgün biçimde düzenleyip noktalarsanız onaltı seslemin bir şiir için yeterli sayıldığı Japonya’da, çevrildiğinde şöyle duracak küçücük bir şiir kurulabileceğine aydım birden” diye yazmıştır:

Şu yüzlerin kalabalığın içinde belirişi:

Islak, kara bir dal üstünde yapraklar.

“Bir Metro İstasyonunda”

“Düzenini az çok biliyordum. İlk dönüyü yazdım, sonra [British] Museum’a gittim, devşirimlerin doğru sırasını kesinlemek için [...]. Şiirin gerisini bir oturuşta çıkardım. Yordamca, yazdıklarımın en iyilerindendir [...].”

Altaforte Altılısı

KONUŞAN: Betrans de Born Beğim.

Dante Alighieri bu adamı, arabozuculuğu yüzünden tamuya koymuş.

*Eccovi!*³⁴

Siz karar verin!

Kazıp çıkarmış mıyım onu yeniden?

Sahne kendi kalesi, Altaforte. “Papiols” çalgıcısı. “Leopar” (Arslan Yüreklisi) Richard’ın ongunu.

I

Canları cehennemle! Şu bizim Güney baştan aşağı kokmuş barış.

Gel hele Papiols, orospu it doğurduğu seni! Ver hele bir ses!

Yaşadım demem ben hiç meğer kılıç kılıca çala.

Ama bak! Gördüm mü sancakları altını, alası, moru karşı karşı

Uçsuz bucaksız kırlar altlarında kesildi mi hep kızıl,

Ulurum hemen ben gönlümü çıldırtmışçasına neşe.

³² *ABC of Reading*, Londra, Faber and Faber, 1961, 42-43. s.

³³ “How I Began”, *T. P. ’s Weekly*, XXI.552, 6 Haziran 1913, 707. s.

³⁴ İtalyanca: “İşte, buyrun bakalım!”

II

In hot summer have I great rejoicing
When the tempests kill the earth's foul peace,
And the light'nings from black heav'n flash crimson,
And the fierce thunders roar me their music
And the winds shriek through the clouds mad, opposing,
And through all the riven skies God's swords clash.

III

Hell grant soon we hear again the swords clash!
And the shrill neighs of destriers in battle rejoicing,
Spiked breast to spiked breast opposing!
Better one hour's stour than a year's peace
With fat boards, bawds, wine and frail music!
Bah! there's no wine like the blood's crimson!

IV

And I love to see the sun rise blood-crimson.
And I watch his spears through the dark clash
And it fills all my heart with rejoicing
And prys wide my mouth with fast music
When I see him so scorn and defy peace,
His lone might 'gainst all darkness opposing.

V

The man who fears war and squats opposing
My words for stour, hath no blood of crimson
But is fit only to rot in womanish peace
Far from where worth's won and the swords clash
For the death of such sluts I go rejoicing;
Yea, I fill all the air with my music.

VI

Papiols, Papiols, to the music!
There's no sound like to swords swords opposing,
No cry like the battle's rejoicing
When our elbows and swords drip the crimson
And our charges 'gainst "The Leopard's" rush clash.
May God damn for ever all who cry "Peace!"

II

Yaz sıcağı bastı mı gelir bana bir neşe
Kasırgalar esip de silindi mi dünyadan iğrenç barış,
Kara gökten yıldırımlar çaktı mı kızıl kızıl,
Gökleri deldi miydi üstüme gürleyen ses
Delice esti miydi bulutlar arasından çığlık çığlığa karşı,
Yarıldı mıydı gökler Hak kılıç çala çala.

III

Şeytanımız bol ola, duyalım da tez elden kılıç kılıca çala!
Kişneyen atların tiz sesleri versin savaşa neşe,
Çokal çokal üstüne, göğüs göğüse karşı!
Yeğdir bir saat uğraş ondan, bir yıl sürse de barış.
Yağ damlayan sofralar, gidilerle şaraplar, ince sazdan gelen ses!
Peh! yerini tutmaz şarap, aktı mı şu kan kızıl!

IV

Bayılırım görmeye doğuşunu güneşin kan kızıl.
Karanlıkta, bakarım, kargıların birin' birine çala
Doldurur yüreğimi taşasıya bir neşe
Ağzım kulaklarıma varır çalınca kıvrak bir ses
Böyle tepeden bakıp deyince "Neyimiş barış",
Tek başına yetirir güç tüm karanlığa karşı.

V

Savaştan gözü korkan, kaykılan bana karşı
Savaşalım deyince, kan kalmaz onda kızıl.
Bırak çürütsün onu karı kılıkli barış
Uzak kalsın artarken değerimiz biz kılıç çala çala
Öylesi kaltakların gebermesi verir gönlüme neşe;
İşte ben böyle çığırdıkça doldurur havayı ses.

VI

Papiols, Papiols, ver hele bir ses!
Bulunmaz böyle ezgi, kılıç kılıca karşı,
Benzemez başka çığlığa savaştaki şu neşe
Dirsekler kılıçlar hep kesilince elimizde kıpkızıl
"Leopar" akınına karşı dalalım vura çala.
Tanrı belasın versin kim haykırırsa böyle "Barış!"

VII

And let the music of the swords make them crimson
Hell grant soon we hear again the swords clash!
Hell blot black for always the thought “Peace”!

Doğrusu değildir, dönüler arası geçişte, dördüncü dönünün üçüncü-dördüncü dizelerinde devşirim düzenini kaçırmış, beşinci dönemde oraya aldırmadan gereken dizilişe dönmüştür³⁵ ama şu iki anlatımdan Pound'un bütün dağarına ilişkin üç ipucu çekilip çıkarılabilir: (a) Burada çevrilebilirlikle çevrilemezlik biçiminde görünen, imgeyle sese bir karşılık bulma, dillerası göçürme, dolayısıyla dil ayrıklığı sorunu; (b) karşılıkları, göçümleri, yertutucular arasındaki ilişkileri taşıyacak tutarlı bir biçim kurma sorunu; birincisinin tutamağı imgecilikten, ikincisinininki burgaççılıktan gelir; (c) birini, bir başkasını, başkasının sözünü, dilini, yordamını sunma sorunu: burada bir başka ozanın yerine geçme, kimseliğine bürünme, yüzünü takınma biçiminde görünür: *persona*.

Sextina: Ömekçesi, biçimin bulucusu sayılan Arnaut Daniel'den gelir (*PC* 29.14):³⁶

Lo ferm voler qu'el cor m'intra
no·m pot jes becs escoissendre ni ongla
de lausengier, qui pert per maldir s'arma;
e car non l'aus batr'ab ram ni ab verga,
sivals a frau, lai on non aurai oncle,
jauzirai joi, en vergier o dinz cambra.

Qan mi soven de la cambra
on a mon dan sai que nuills hom non intra
anz me son tuich plus que fraire ni oncle,
non ai membre no·m fremisca, neis l'ongla,
aissi cum fai l'enfas devant la verga:
tal paor ai no·l sia trop de l'arma.

³⁵ Pound da “gerçi böyle bir izleğe ilişkin bir şiir pek önemli olmayacaktır hiç” diye bağlar sözünü; bilir pek iyi bir şiir olmadığını ama sesli okuduğunda Gaudier-Brzeska'nın beğenmesi yetmiştir ona. Ancak K. K. Ruthven'in *A Guide to Ezra Pound's Personae* (1926)'da aktardığına göre (Berkeley, University of California Press, 1969, 219. s.) John Courmors *Özyaşamöyküsü*'nde (1935) Gaudier-Brzeska'nın şiire bayılmasının *peace*, “barış” sözcüğünü *piss*, “çiş” diye anlamasından ileri geldiğini anlatır, tanıklığına dayanarak: böyle bir sözcüğü şiirde kullanma gözüpekliği tavlamaştır yontucuyu.

VII

Boyasın kılıçların ezgisi hepsini kızıl kızıl
Şeytanımız bol ola, duyalım da tez elden kılıç kılıca çala!
Cehennem karası kessin kimin içinden geçse “Barış”!

Altışar dizeden oluşan kendi içinde uyaksız altı dönü aynı altı uyak sözcüğünü ya da yedeği yineleyen şöyle bir düzenle dönüşür:

abcdef faebdc cfdabe ecbfad deacfb bdfeca

Dolayısıyla *sextina* uzun bir saç örgüsüdür, bir *retrogradatio cruciata*, geriye doğru çaprazlama: Altı tutama ayırdığınız saçı sağdan sola örmeye başlarsınız: altıncı birincinin önüne, beşinci ikincinin önüne, dördüncü üçüncünün önüne; bu işlemi dört kez daha yinelersiniz; sonuç altı kat örülmüş bir beliktir: birle dördü, ikiyle beşi, üçle altıyı birlikte alıp bağlarsınız: üç dizelik son dönü. A. Tavera’nın 1963 yılında yazdığına göre Eugène Vinaver bu dönüşümün ilkesinin bir sarmal olduğunu göstermiştir kendisine:³⁷

Bir katı istek ki yüreğime girince
sökemez onu ne gaga ne de tırnak,
taksa da kovculukla yitmiş bir ruh;
dövmem de alıp ele bir dal, değnek,
kuytud’ ola meğer, yokken başta bir dayı,
keyif benim, buldum mu bir bahçe, oda.
Geldikçe hat’rıma işte o oda,
bilirim, yazık bana, içeri kimse girince
ya kardaştır hepsi ya da dayı,
ne varsa titrer bende, tepe, tırnak;
bir çocuk nasıl titrerse görünce değnek:
öyle korkarım işte ermez diye ona bu ruh.

³⁶ Tüm *trobador* dağarı için ortak gönderme aracı Pillet-Carstens (PC) sıralamasıdır: Alfred Pillet, Henry Carstens, yay., *Bibliographie der Troubadours*, Halle, 1933. Stefano Resconi’nin tanıklık dağarına ilişkin güncellemesiyle yeni tıpkıbasımını yayımlayanlar: Paolo Borsa ile Roberto Tagliani, Milano, Ledizioni, 2013. Arnaut Daniel için Martin de Riquer’in yayımını kullanıyorum: *Los trovadores. Historia literaria y textos* II, Barcelona, Planeta, 1975, 643-646. s.

³⁷ A. Tavera, “Arnaut Daniel et la spirale”, *Subsidia Pataphysica* 1, 1963, 73. s.

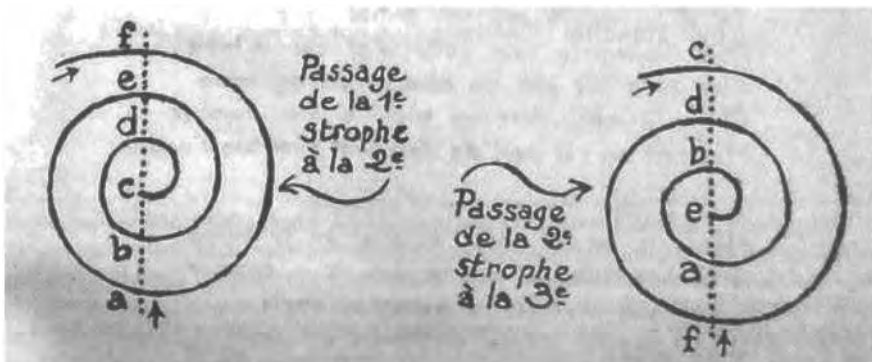
Del cors li fos, non de l'arma,
e cossentis m'a celat dinz sa cambra!
Que plus mi nafra·l cor que colps de verga
car lo sieus sers lai on ill es non intra;
totz temps serai ab lieis cum carns et on gla,
e non creirai chastic d'amic ni d'oncle.

Anc la seror de mon oncle
non amei plus ni tant, per aqest'arma!
C'aitant vezis cum es lo detz de l'ongla,
s'a liei plagues, volgr'esser de sa cambra;
de mi pot far l'amors q'inz el cor m'intra
mieills a son vol c'om fortz de frevol verga.

Pois flori la seca verga
ni d'En Adam mogron nebot ni oncle,
tan fin'amors cum cella q'el cor m'intra
non cuig fos anc en cors, ni eis en arma;
on q'ill estei, fors en plaz', o dins cambra,
mos cors no·is part de lieis tant cum ten l'ongla.

C'aissi s'enpren e s'enongla
mos cors en lei cum l'escorss'en la verga;
qu'ill m'es de joi tors e palaitz e cambra,
e non am tant fraire, paren ni oncle:
q'en paradis n'aura doble joi m'arma,
si ja nuills hom per ben amar lai intra.

Arnaut tramet sa chansson d'ongl'e d'oncle,
a grat de lieis que de sa verg'a l'arma,
son Desirat, cui pretz en cambra intra.



O ten olsa bana yakın, olacağına ruh,
olur dese, alsa beni gizli saklı şöyle oda!
Yüreğime komaz da nice vursa değnek,
acıtır kulu girmeden bir yere girince;
onunla hep olayım ben etle tırnak
kulak asmam nic' öğütlesse dostla dayı.

Görmedi hiçbir bacı bizim dayı
daha çok sevdiğim, ona denk, tanık bu ruh!
çünkü nasıl yakınsa parmağa tırnak,
isterim öyle yakın olsun bana, dilesin, olduğu oda;
şöyle eder bana bu sevda gönle girince
güçlünün elinde neyse gevrek değnek.

Çiçek açalı beri kuru değnek,
Adem atadan geleli yeğen, dayı,
böyle bir sevda, ki arınır gönlüme girince,
girmemiş bir tene, tanımaz hiçbir ruh:
nerde olursa olsun, ha bir ova ha bir oda,
yüreğim ayrılmaz ondan bir tırnak.

Öyle tutunur ona yüreğim, geçirir tırnak,
nasıl sarılırsa kabuğuna değnek
hisardır benim sevincime, saray, oda;
sevmem onca ana ata, kardaş, dayı,
uçmakta iki kat sevinç dolar şu ruh,
olur da dümdüz sevip oraya girince.

Arnaut yollar bu türküyü, uyağı tırnak dayı,
İstedığı beğensin de değneğinden katsın bir ruh,
seçkinliği doldurur odayı girince.

Birinci dönüdeki uyak sözcükleri, yedekler ardarda ya da yanyana dizilip hepsinden geçen bir sarmal çizildiğinde, sonuncudan başlayarak sarmal izlenirse, çizginin geçtiği uyakların sırası ikinci dönünün düzenini, bu işlem ikinci dönüye uygulanırsa üçüncünün, ... düzenini verir. Yedinci bir altılık dönü, aynı döndürme ilkesiyle birinci dönünün düzenini vereceğinden, koşuk, “[]” bir dize içi yinelemeyi göstermek üzere, [b]e[d]c[f]a düzenindeki üç dizelik bir sunu/gönderme dönüşüyle kilitlenir.

Tavera'nın yazısına eşlik eden kısacık bir çıkmada Raymond Queneau bu ilkenin genelleştirilmesiyle ilgili bir soru ortaya atar.³⁸ Sarmal gösterim s sayıda üyesi

³⁸ Raymond Queneau, “Note complémentaire sur la sextine”, *Subsidia Pataphysica* 1 (1963), 79-80.

olan değme kümenin devşirimlerine uygulanabileceğine göre hangi *s* sayıları sarmal gösterime elveren devşirimleri sağlar? 1-likler, 2-likler, ... 6-lıklar (*sextina*) gibi olanaklıdır ama örneğin dörtlük bu koşulu sağlamaz, çünkü üç devşirimden sonra dördüncü bir sıralamaya elvermeden birinciye döner, ancak üç dönüye elverir. Jacques Roubaud, Queneau'nun aradığı gücüllüğü taşıyan *s*-lilere *quenine* diyecektir sonradan.³⁹

Demek *sextinanın* sarmalı, geriye dönük bir çıkarsamayla söylenebilirse, *Boylar*'ın burgacı için bir alıştırma örnekçesi gibi işler; ancak şimdilik anlam/öykü yordamına aktarılmamıştır, çünkü "Sestina: Altaforte"de yalnızca bir durum biçimsel olarak işlenmiştir, bağlantısızca tek başına durur, örnekler arasında bir örnek olarak. Anlam kurucu bir yapıyı bulmak için böyle durumların birbirinin üzerine katlanıp eğretileneceği, üç soruna da karşılık oluşturacak tutucu bir yordam gerekir.

As a lone ant from a broken ant-hill
from the wreckage of Europe, ego scriptor.
Ben, işbu yazar, 1945 yılında, yenik, yıkılmış faşist, bir kafesin içinden, "Pisa çayırıların üstündeki bulutlar"a bakarak yazıyorum, örneğin, şimdi;

οἱ βάρβαροι have not destroyed them
as they have Sigismundo's Temple
Divae Ixottae (and as to her effigy that was in Pisa?)
yabanlar Rimini'deki Tempio Malatestiano'nun büyük bölümünü yıkmış, Isotta degli Atti'nin gömütü de içinde, Mino di Giovanni'nin yonttuğu başı vardı burada, Pisa'da, Campo Santo'da, Kutsal Çayır'da, gömütlüğün kuzeyinde, duruyor mudur,
δακρύων δακρύων δακρύων
soruyorum:

spiriti questi? personae?

³⁹ Jacques Roubaud, "Un problème combinatoire posé par la poésie lyrique des troubadours", *Mathématiques et sciences humaines*, 27, 1969, 5-12. s. Sorunun gelişiminin öyküsü için: Michael P. Saclolo, "How a Medieval Troubadour Became a Mathematical Figure", *Notices of the AMS*, Mayıs 2011, 682-687. s. Ayrıca: Francesca Pagani, "Potentielle et actuelle: la sextine au XXle siècle", *Elephant and Castle*, Mart 2016, 5-23. s.; Michèle Audin, "Mathématiques et littérature, un article avec des mathématiques et de la littérature", *Mathématiques et sciences humaines*, 45.178, 2007/2, 63-86. s. Roubaud ayrıca *trobar* geleneği üzerine kapsamlı bir inceleme, bir de derleme yayımlamıştır; sırasıyla: Jacques Roubaud, *La Fleur inverse. Essai formel sur l'art des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986.; Jacques Roubaud, yay., *Les Troubadours. Anthologie bilingue*, Paris, Seghers, 1980.

***Lingua trina ya da per qu'ieu fauc dezacordar / los motz e'ls sos e'ls
lenguatges***

Poetry'nin yayımcısı Harriet Monroe, bir ay durup *Kök-Boylar*'ı ancak okuyabildiğinde, 9 Nisan 1917 günü, "Browning'in en kapalı yerinden bir anıştırma, bir de onyedi dilde mürekkep yalamışlık" diye yakınır Alice Corbin Henderson'a. Üçünü bir sayıda yayımlayacak değildir elbette ama ardarda üç sayıda, evet. Yine de sormadan edemez: "Tükeniyor mu da böyle ölmüş yabancı ozanlar arasında dolanıp dursun? Kendi söyleyeceği kalmamış mı artık?"⁴⁰ Anlamamış görünse de saptamıştır Pound'un boğuştuğu sorun yumağını: çokdillilik, dolambaç, kendinin/başkalarının sözü. Birbirine dolanan bu sorunlar karmakarışık görünür *Kök-Boylar*'da. Oysa karmaşmanın bir biçimi, yapısı, ilkesi vardır: Durum eğretilmelerinin üstüste bindiği bir burgaç. Çok sonradan, *Pisa Boyları*'nın en yılınlarından birinde (LXXVI) geriye doğru açkılarını sıralar Pound:

Bozulmuş bir karınca yuvasından sipsivri bir karınca
olarak
Avrupa yıkıntısından, *ego scriptor*.

yabanlar yıkmamış onları
Sigismundo Tapınağı'nı yıktıkları gibi
Tanrisal Isotta'nın (ya Pisa'daki baş yontusu?)

ağlaya ağlaya ağlaya

ruhlar mı bunlar? kimseler mi?

⁴⁰ *The Letters of Ezra Pound to Alice Corbin Henderson*, yay. Ira Nadel, Austin, University of Texas Press, 1993, 194. s.

*kimseler, yüzler; benim Personae/Kimseler/Yüzler'imden önce, so-
ruyorum*

by the soap-smooth stone posts where San Vio
meets with il Canal Grande
between Salviati and the house that was of Don Carlos
shd/I chuck the lot into the tide-water?
le bozze "A Lume Spento"/
and by the column of Todero
shd/I shift to the other side
or wait 24 hours,

*1908'de, Venedik'teyim yeniden, başladığım yerde, III. Boy'a dönü-
yorum, elimde ilk şiir toplamımın düzeltmeleri, kıyıya çökmüşüm,
eşikteyim, hepten cayabilirim şiiirden. Yine LXXIV. Boy'da, 1908'de,
Venedik'teydim yeniden, başladığım yerde:*

"ghosts move about me" "patched with histories"

*Kök-Boylar'a dönmüştüm, sonradan kırıp, kısıp, yoğunlaştırıp II.
Boy'u çıkardığım birincisine:*

Ghosts move about me patched with histories.
You had your business: to set out so much thought.
So much emotion, and call the lot "Sordello."
Worth the evasion, the setting figures up
And breathing life upon them.

[...] Ghosts move about me
Patched with histories. You had your business:
To set out so much thought, so much emotion;
To paint, more real than any dead Sordello,
The half or third of your intensest life
And call that third *Sordello*;
And you'll say, "No, not your life,
He never showed himself."
Is't worth the evasion, what were the use
Of setting figures up and breathing life
upon them,
Were 't not *our* life, your life, my life,
extended?
I walk Verona. (I am here in England.)
I see Can Grande. (Can see whom you will.)
You had one whole man?
And I have many fragments, less worth?
Less worth?

sabundüzü taş direklerin dibinde, San Vio'nun
Canal Grande'ye açıldığı yerde
Salviati'yle eskiden Don Carlos'un olan ev arasında
atayım mı topunu kabaran suya?
le bozze “A Lume Spento”/⁴¹
sonra Todero sütununun yanından
geçeyim mi öte yakaya
yoksa bekleyeyim mi 24 saat,

“hortlaklar dolanıyor çevremde” “tarihlerle yamanmış”

Tarihlerle yamanmış hortlaklar dolanıyor çevremde.
Sen gördün işini: toparladın onca düşünceyi.
Onca duyguyu, “Sordello” deyip topuna.
Değer kaytarmaya, kimseler kurup
Yaşam üfleme içlerine.

[...] Hortlaklar dolanıyor çevremde
Tarihlerle yamanmış. Sen gördün işini:
Toparladın onca düşünceyi, onca duyguyu;
Değme ölmüş Sordello'dan daha gerçek çizdin,
O en yoğun yaşamının yarısını, üçte birini
Sordello dedin o üçte bire;
Şimdi diyeceksin, “Yok, kendi yaşamın değil,
O hiç boy göstermedi.”
Değer mi kaytarmaya, neye yaradı
Kimseler kurup yaşam üfleme
içlerine,
Bizim yaşamımız, senin yaşamın, benim yaşamım olmasa,
sündürülmüş?
Verona'yı arşınıyorum. (Burada, İngiltere'deyim.)
Can Grande'yi görüyorum. (Kimi desen görebilirim.)
Bir bütün adam vardı değil mi senin elinde?
Benim elimde de bir sürü kırıntı var, yetmez mi?
Değmez mi?

⁴¹ “A Lume Spento [Sönen Işıkla] provalarını”.

Dönmeyecektir elbette; yenildiğini kabul etmek başkadır, yenilgiyi kabul etmek başkadır; ikincisinin olumsuzlanması birincisinin olumlanması gerektirir. *Pisa Boyları*'ndan hemen önce, o en uğursuz iki boydan (LXXII-LXXIII) birincisinde, hortlaklar arasında, bir kafatasıyla konuşur:

E non par stanco, ma canta, e canta:

– Alamein! Alamein!

Noi torneremo!

N O I t o r n e r e m o ! –”

“Lo credo.” diss’io.

E mi pare che di codesta risposta ebbe pace.

LXXII. Boy'da Filippo Marinetti'yle III. Ezzelino da Romano'nun, LXXIII. Boy'da Guido Cavalcanti'nin hortlakları boy gösterir; bu boy-lar artık tekdillidir, yalnızca İtalyanca; bir çırpıda yazmıştır, 1944 Aralık sonunda, Como kıyısında, Bellagio'da, Marinetti 2 Aralık günü ölmüştür, Mussolini Salò'dadır.

Gelenek şimdidir. *Olagelmiş*, olandır. Başka nasıl olmuş olabilir, öyle ya. *Öyleyse* başka nasıl olmuş olabilir? *Şimdiyse* hep olmuştur. Gelenek “öteden beri”ye doğru süner. *Hepolmuş* başka nasıl olsa gerek, öyle ya. *Öyleyse* kalıcıdır. Şimdi hep olacaktır. Gelenek *hepolmuş-hepolacak*, bengi şimdidir: tanırız bu düşünce dizisini.

İmdi Jakobson'un dizi eksenleriyle dizim ekseninin öğelerini başka değiştokuş, yerine koyma işlemleriyle düşünürsek [işte bu örnekse de bir dizesel ilişki, bir eğretileme sayılabilir], örneğin çeviri bir yandan doğrudan doğruya bir dilin yerine başka bir dilin konması bakımından dizesel ilişki ekseninde işler, bir yandan da, kimileyin, bir yüzün yerine başka bir yüzün takılması, bir kimsenin, kimliğin, öznenin yerine bir başkasının geçirilmesi kılığında görünebilir: Pound'un şiir çevirileri çoğunlukla böyledir; Orhan Veli'nin, Oktay Rifat'ın, Dıranas'ın kimileyin, Can Yücel'in kimiler çoğu kez böyle görünür. Ancak Ortaçağ şiirinde bu ilişkiler daha karmaşık bir biçimde karşımıza çıkar. İlk Paul Zumthor'un,⁴² ardından Furio Brugnolo'nun⁴³ saptadığı gibi, biri yatay, öbürü dikey olmak üzere ikili bir ikidillilik ya da çokdillilik söz konusudur kimi örneklerde. Birincisi yeni, yerel, yerli, biribirinin çağdaşı diller (*oil*, *oc*, *si*, *jo* dilleri) arasında, yatay eksende; öbürü kökleşik, yerleşik Latince'yle çağcıl diller arasında.

⁴² P. Zumthor, *Langues et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Klincksieck, 1963, 30. s.

⁴³ F. Brugnolo, “Sulla Canzone trilingue *Ai faux ris* attribuita a Dante”, *Plurilinguismo e lirica medievale*, da Raimbaut de Vaqueiras a Dante, Roma, Bulzoni, 1983, 116. s.

Bezgin görünmüyor ama, söylüyor, söylüyor:

– Alameyn! Alameyn!

Geri döneceğiz!

D ö n e c e ğ i z B İ Z ! –”

“İnanıyorum” diyorum ben de.

Bu karşılıkla yatışmış gibi geliyor bana.

Mikhail Bakhtin, bir çıkmada “Ortaçağ’da Latince’nin ulusal dillere bakış açısı böyleydi” deyiverir:⁴⁴ Böyle: Başka dilleri kendine denk olmayan nesneler olarak algılayan bir dilin bakış açısı gibi: doğrudan doğruya yönelmiş bir dilin; birleşik, tekil, özel bir şiir dilinin bakış açısı gibi: “şiişsel türlerin dili, biçimsel sınırlarına yaklaştıkça, sık sık yetkeci, inakçı, tutucu kesilir, kendini yazındışı toplumsal ağızların etkisine karşı kilitler.”⁴⁵ Bu bağlamda iki yönlü sınava tutulabilecek bir sav: Bir yandan *trobar*’la, öbür yandan *Boylar*’la sınanabilir. *Trobar clus*’un [kapalı koşuk] ya da *trobar ric*’in [dolu, varsıl koşuk]⁴⁶ Bakhtin’in yargısını doğrulayacağı su götürmez; çağdaş yazınbilimcilerin, *trobador*larca kullanılmayan bir terimle, *devinalh* [bilmece] diye öbeklediği koşuklara da kuşkusuzca genellenebilir bu yargı. Ancak örneğin *descort* [kakışık koşuk] ya da *trobar leu* [yeğni, kolay koşuk] öyle midir? *Boylar*’ın sınavını biraz ertelerken Bakhtin’in gerekçelerini özetlemek yerinde olur: Ayrıkçılılık ya da başka bir dil ancak “düşük” şiir türlerine, örneğin yergiyle güldürücü koşuğa tanınan olanaklardır; dolayısıyla yeğni koşuk buna elverir. Ancak “Dar anlamda şiirsel türlerde [...] söz kendine yeter, kendi sınırlarının ötesindeki yabancı sözceleri varsaymaz. Şiir biçimi, uylaşım gereği, yabancı söylemle değme etkileşimden, yabancı söyleme değme anıştırmadan yalıtılmıştır,” askıdadır. Dolayısıyla “kişinin kendi dilinin sınırlılığına, tarihselliğine, toplumsal belirlenimiyle özgüllüğüne ilişkin değme duygu şiirsel biçime yabancıdır.”

“Ozanın dili *onun* dilidir; alabildiğine gömülmüştür içine, ayırlamaz ondan; değme biçimi, değme sözcüğü, değme dilegetirisi o dilin anlam vermedeki dolaysız erki uyarınca (deyim yerindeyse ‘tırnak im-

⁴⁴ “Discourse in the Novel”, *The Dialogic Imagination*, çev. C. Emerson, M. Holquist, Austin, University of Texas, 1981, 288. s.

⁴⁵ *yo.* 287. s.

⁴⁶ İlgili terimlerin çok kısa bir sözlüğü için şuraya bkz.: “Occitan terms”, S. Gaunt, S. Kay, yay., *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 292-294. s.

leri taşımaksızın'), demek kendi demek istediğinin salt, doğrudan dile getirilişi olarak kullanır."⁴⁷

Kişi olarak ozanın iç çatışmaları, çelişkileri, kuşkuları “nesne- de, düşüncelerde, yaşantılarda – kısacası konuda – kalır, dilin kendisine işlemez.” Ayrık dillilik, başkalarının sözü, konuşan kişilerin, kimselerin sözü olarak şiire girebilse bile ancak “nes- neldir”: “Özünde, bir nesne olarak görünebilir; yapıtın gerçek diliyle aynı düzlemde yer almaz.”⁴⁸

Roland Barthes “klasik” şiire ilişkin çözümlemesinde Bakhtin’den ayrılrsa da çağcıl şiir için benzer ya da koştur sayılabilecek bir yargıyı dile getirir: “Şiirsel bir yazı” yoktur, çünkü yazı dilin verili çevrenin çizdiği olanaklılık sınırıyla biçimin verili dikeyliğinin koyduğu zorunluluk kısıtı arasında, içinde bir seçim demektir. Oysa çağcıl şiir salt sözcük, salt biçemdir; öyleliğiyle yalnızca dikeydir: “bağlar yalnızca sözcüğün uzantılarıdır, ‘konak’ olan Sözcüktür”; “şiirsel Sözcük hiç yanlış olamaz, çünkü bütündür”:

“Değişmez bağlar ortadan kalkınca sözcük artık yalnızca dikey bir koyut olarak kalır; bir dikit ya da bir anlamlar, yansılar, kalıntılar bütününe ortasına dalan bir direk gibidir: dikili bir imdir. Şiirin sözcüğü burada deminki geçmişi olmayan bir edim, çevresiz, yalnızca kendisine ilişik tüm kaynakların yansılarının koyu gölgesini sunan bir edimdir.”⁴⁹

“Çağcıl şiir nesnel bir şiirdir”:⁵⁰ sözcüğün saltıklığı, süreksiz bir doğa, yalıtık, korkunç, salt nesne dikitleri kurar.

“Ancak şiirsel dil, yalnızca yapısının öyleliğiyle, söylemin içeriğine başvurmada, bir ülkülem durağına varmadan, Doğayı kökten soru konusu ettiğinde, artık yazı yoktur; kişinin hepten sırt dönüp nesnel dünyayla Tarihin ya da biraradalığın betilerinin hiçbirinden geçmeksizin karşı karşıya kalmasını sağlayan biçemler vardır yalnızca.”⁵¹

I. Pound 1904 Güzünde Hamilton College’da W. P. Shepherd’dan Pro- vansça öğrenmeye başlar; daha sonra H. J. Chaytor’un *The Troubadours of Dante*’sini okuyacaklardır.⁵² Mayıs 1905’te ilk çevirisini yayımlar:⁵³ “Be-

⁴⁷ Mikhail Bakhtin, *hep orada*, 285. s.

⁴⁸ *yo.*, 286-287. s.

⁴⁹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil, 1953, 69-70. s.

⁵⁰ *yo.*, 73. s.

⁵¹ *yo.*, 75-76. s.

⁵² H. J. Chaytor, *The Troubadours of Dante*, Oxford, Clarendon, 1902.

⁵³ Stuart Y. McDougal, *Ezra Pound and the Troubadour Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1972, 3-4, 8-11. s.

langal Alba”; kavuştağını üç ayrı biçimde çevirmiştir.⁵⁴ Sonra iki biçimini daha yayımlayacaktır: *Personae*’de (1909) “Alba Belingalis” başlığıyla, kavuştaklarıyla oynayarak; *The Spirit of Romance*’da (1910) yalnızca kavuştağının yeni bir çevirisini. Roman dillerinin VIII. yüzyıl ortasıyla X. yüzyıl sonu arasından kalma topu topu onbir ögelik metin dağarı içinde (sözlük[çe]ler bunun dışında) yer alan bu “tan koşuğu” (bulunduğu yazmanın kökeninden ötürü *Fleury Albası* diye bilinir) türünün en eski örneğidir; ikidillidir: Dönüleri Latince, kavuştağı kimbilir nece. Johannes Schmidt’in 1891 yılında bulup yayımlamasından bu yana Ortaçağ şiirinin en çok tartışılan örneklerinden biri olmuştur; kavuştağının dili bakımından bile. Pound’un birkaç biçimini denemesi yersiz değildir: Paul Zumthor kavuştağın ondokuz ayrı okunuşunu, dolayısıyla çevrilişini saptamıştır,⁵⁵ Daniel Heller-Roazen’in “onyedi”si eksik bir sayıdır.⁵⁶ Bir biçimini deneyebiliriz (okuyuş Zumthor’unki):⁵⁷

Phebi claro nondum orto iubare,
fert aurora lumen terris tenue;
spiculator pigris clamat: “Surgite!”
Lalba par umet mar atra sol
Poypas abigil miraclar tenebras.

Phoibos’un parlak ışığı çıkmamışken daha
tan cılız bir ışık taşıyor yeryüzüne;
Gözcü sesleniyor miskinlere: “Kalkın!”
Tan atıyor, ıslatıyor deniz toprağı kara
Bekçi tetik ol, gözle karaltıları.

En incautos ostium insidie
torpentesque gliscunt intercipere,
quos suadet preco, clamat surgere.
Lalba part umet mar atra sol
Poy pas abigil miraclar tenebras.

İşte yağların sinsilikleri, aymazları
basmak için yanıp tutuşuyor, uyuşukları
haberci yalvarıyor kalksınlar diye.
Tan atıyor, ıslatıyor deniz toprağı kara
Bekçi tetik ol, gözle karaltıları.

Ab Arcturo disgregatur Aquilo,
poli suos condunt astra radios,
Orienti tenditur Septemtrio.
Lalba part umet mar atra sol
Poypas abigil [...]

Yıldız yeli kopuyor Ayıcı’dan,
göğün yıldızları topluyor ışınlarını,
Doğuya doğru yatıyor Yedigen
Tan atıyor, ıslatıyor deniz toprağı kara
Bekçi tetik ol, [...]

⁵⁴ Ezra Pound’s *Poetry and Prose Contributions to Periodicals I*, yay. L. Baechler, A. W. Litz, J. Longenbach, New York, Garland, 1991, 4. s.

⁵⁵ Paul Zumthor, “Un trompe-l’œil linguistique? Le refrain de l’aube bilingue de Fleury”, *Romania*, 105.418-419, 1984, 171-192. s. Yazınsal değil, yazınbilimsel, uzmanca örneklerden söz ediyoruz; dolayısıyla Pound’un kiler bunlar arasında yoktur.

⁵⁶ Daniel Heller-Roazen, “Des Altérités de la langue. Plurilinguismes poétiques au Moyen Âge”, *Altérités du Moyen Âge, Littérature*, 130, 2003, 75-96. s.

⁵⁷ Daha yeni, çok kapsamlı bir değerlendirme için Paolo Canettieri’nin yazısına bkz.: “L’alba di Fleury da un’altra specola”, *Romance Philology*, 66, Güz 2012, 211-308. s.

Böylesi ikidilli koşukların örnekçesini Endülüs'te ortaya çıkan *muvaşşah/a* [şimdilik “takılı koşuk” diyelim] türünün oluşturduğu genel bir kanıdır; Pound VIII. Boy'da tüm Ortaçağ ezgili koşuğuna geneller bu kanıyı:

And Poitiers, you know, Guillaume Poitiers,
had brought the song up out of Spain
With the singers and viels.

II. Dante'nin *Rime/Koşuklar*'ının arasında öteden beri kuşkulu konumda bulunan “Aī faus ris” üç dilde yazılmıştır: Fransızca, Latince, İtalyanca. Dolayısıyla gerek yatay gerek dikey biçimde çokdillidir: Bir dönünün içinde dizeden dizeye geçtikçe gerek diller gerek uyaklar düzensizce değişir gibidir, bu yüzden de koşuk bir *descort*, kakıştırma izlenimi uyandırır. Ancak Brugnolo görünüşteki bu düzensizliğin koşuğun bütününe yayılmış bir sıklık düzene dayandığını göstermiştir: (1) Dizeden dizeye diller değişse de dönülerin uyak düzeni değişmez; (2) ancak aynı dildeki dizeler birbirleriyle uyaklıdır; (3) bu ikili akış, dönülerin içinde değil de dönüler aşırı işleyen bir ilkeye dayanır: her bir dil dönüdeki dize sıralarından her birinde yer tutar ama yalnızca bir kez kaplar o sırayı; böylece “Aī faus ris”in düzeni Arnaut Daniel'in *sextina* düzenine bağlanır.⁵⁸

I

Aī faus ris, pour quoi traï aves
oculos meos? et quid tibi feci,
che fatta m'hai così spietata fraude?
Iam audivissent verba mea Greci!
Se ounques autres, dame, et vous saves
che 'ngannator non è degno di laude.
Tu sai ben come gaude
miserum eius cor qui prestolatur:
je l'esper [t]ant, et pas de moi ne cure.
Aī Dieus, quante malure
atque fortuna ruinoso datur
a colui ch'aspettando il tempo perde,
né già mai tocca di fioretto il verde.

II

Conqueror, cor suave, de te primo,
che per un matto guardamento d'occhi
vous ne dovries avoir perdu la loi;
ma e' mi piace che li dardi e stocchi
semper insurgant contra me de limo,
dont je serai mort, par foi que je croi.
Fort me desplait pour moi,
ch'io son punito ed aggio colpa nulla,
nec dicit ipsa: "Malum est de isto":
unde querelam sisto.
Ella sa ben che se 'l mio cor si crulla
a penser d'autre, que de li amour lessoit,
li faus cuers grant paine an porteroit.

⁵⁸ F. Brugnolo, “Sulla Canzone trilingue *Aī faux ris* attribuita a Dante”, *Plurilinguismo e lirica médiévale, da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Roma, Bulzoni, 1983, 127. s.

Sonra Poitiers, hani, Guilhem de Peitieu,
getirdiydi ya türküyü ta İspanya'dan
söyleyenleriyle, rübaplarıyla bir.

Muvaşşah/a, yetkin biçiminde, *kufi*, “kilit” denen, kendi aralarında uyaklı altı birimle onlarla almaşan beş *beyit*-ten, “ev”den oluşur: Bir “kilit”le başlar, başka bir uyak düzeni taşıyan “ev”leri döne döne kilitleyerek bir *harca*”çıkış”la, *kaplanmak* yerine *açılır*: Çoğunlukla konuşma dilinde ya da Arapça’dan başka bir dildedir; *başkasının* dilinde; yine “kilit” dense de, doğrusu, *açkıldır*.⁵⁹

	Fransızca	Latince	İtalyanca
I	1, 5, 9, 10	2, 4, 8, 11	3, 6, 7, 12, 13
II	3, 6, 7, 12, 13	1, 5, 9, 10	2, 4, 8, 11
III	2, 4, 8, 11	3, 6, 7, 12, 13	1, 5, 9, 10

III

Ben avrà questa donna cuor di ghiaccio
et tant d’asprese que, par ma foi, est fors,
nisi pietatem habuerit servo.
Bien set Amours, se je n’en ai secors,
che per lei dolorosa morte faccio
neque plus vitam sperando conservo.
Ve omni meo nervo,
s’elle ne fet que par soun sen verai
ch’io vegna a veder sua faccia allegra.
Ah! Dio, quant’è integra!
Mes je m’en doute, si grant dolor en ai:
amorem versus me non tantum curat
quantum spes in me de ipsa durat.

Uyak

Dil

a	a	a	F	L	İ
b	b	b	L	İ	F
c	c	c	İ	F	L
b	b	b	L	İ	F
a	a	a	F	L	İ
c	c	c	İ	F	L
c	c	c	İ	F	L
ç	ç	ç	L	İ	F
d	d	d	F	L	İ
d	d	d	F	L	İ
ç	ç	ç	L	İ	F
e	e	e	İ	F	L
e	e	e	İ	F	L

⁵⁹ *Muvaşşah/aların trobar geleneğiyle ilişkisini bu dizinin ileriki sayılarından birinde daha kapsamlı ele almayı umuyorum.*

I

A yalancı gülüşler, ne diye aldadınız
gözlerimi? ne yaptım ya sana ben,
amansız bir oyun ettin bana böyle?
Yunanlılar bile anlardı sözlerimden!
Anlamışsa bir hanım, siz elbet anlarsınız
aldatıcı bir kimse sayılmaz pek övgüyle.
Sen de iyi bilirsin, nasıl sevinir hele
zavallı yüreciği yolları gözleyenin:
ben o kadar umarım, oysa bana aldırılmaz.
Ah ulu Tanrım, bunca bahtsızlık olmaz
ne yıkıcı yazgıya uğrattır elin senin
beklemekle çağı geçip gideni,
daha körpeliğinde çiçeğe değmeyi.

II

En başta senin için yanarım, yufka yürek,
şöyle bir hoş baktı diye gözleri
yolunu yordamını yitirmeseydin sen de;
ama okşar gönlümü okları hançerleri
gözucundan çıkıp çıkıp üzerime gelerek;
beni bu öldürecek, gayrı inandım ben de.
En gücüme giden de,
yokken hiçbir günahım, uğradım bir cezaya;
kendi de demez gerçi: Şusu kötüdür şunca;
yakınmam ben de artık öyle olunca.
Kayarsa bir gün gönlüm, kendisi de bilir ya,
başkasın' düşünmeye, sevdasını koyup da,
dönek bir yüreğin katlanır acısı da.

Fleury Albasi'nın çokdilliliğini kuran “çıkış” bir takıdır; oysa “Aï faus ris”in sunusu, bir yandan kilidi bir yandan açkısıdır: Koşuk burada kendisinden sözletmeye başlayacakken kendisine seslenir, sununun göndericisi alıcısının konumuna da yerleşir: söyleyen özne *locutus sum* / “söylendim”le kurar dinleyen özneyi: *Cianson*, “A türkü”. Koşuk kendi gönderisidir de öyleyse, kendi kendine göndermekle, kendisini gönderir: artık *lingua trina* “üç dil” değil, “üçdil”dir, üç dilden bir biri, bir öbürü değil, dil ayrıklığını, ayırdilliliği gideren tek üçdil; kimsenin dili değil, hepsinin dili olarak tüm yeryüzünü dolaşabilir.⁶⁰

Chanson, or puez aler par tout le monde,
namque locutus sum in lingua trina
ut gravis mea spina
si saccia per lo mondo. Ogn'uomo il senta:
forse n'avrà pietà chi mi tormenta.

a F A türkü, gezersin imdi tüm dünyayı,
b L ne de olsa üç dilde söylendim
b L şu benim ağır derdim
c İ bilinsin dört diyarda. Değsin değme insana:
c İ belki gelir imana bunu çektiren bana.

“Öyleyse türkü kendi kendinin öznesidir. Yüklemsiz bir özne. Bu ayırım da mantıkça yorumlanabilir. Bir kavram gerçekten bir öznenin imleneninin tümlüğü-nü kurabiliyorsa, hiçbir biçimde bir yüklemim imleyen tümlüğünü kuramaz. Türkü, ancak yeniden başlayan kendisinin üzerine açılmakla, kendi kendinin tümlüğü, demek, bu bağlamda, kendi kendinin anlamıdır.”⁶¹

⁶⁰ Daniel Heller-Roazen, “Des Altérités de la langue. Plurilinguismes poétiques au Moyen Âge”, *Altérités du Moyen Âge, Littérature*, 130, 2003, 92-93. s.

⁶¹ Paul Zumthor, “De la circularité du chant”, *Poétique* 2, 1970, 139. s.

III

Bu hanımın yüreği buzdan, belli a
 öylesi bir katılık, inan ki gelir yaman, b
 kuluna şuncacık bir aman vermeyince. c
 Sevda da biliyor ya, bulamazsam bir derman, b
 acılar çeke çeke ölürüm bundan kelli; a
 kuru kuruya umut yetmez ki bir ömürce. c
 Vay başıma, gider elbette güce c
 gönül indirip de bana elvermez ise ç
 şöylece bir göreyim şen yüzünü. d
 Ulu Tanrı, Yaradan şu namusu bütün! d
 Acım öyle büyük ki alır beni vesvese: ç
 onda sevgi ne arar e
 benim içimde yatan onunçün umut kadar. e

III. Raimbaut de Vaqueiras'ın "Eras quan vey verdeyar"ı (PC 392.4),⁶² Heller-Roazen'in deyişiyle bir "Babilce konuşma"dır.⁶³ birinci dönüsü Eski Oc dilinde, ikincisi İtalyanca, üçüncüsü Eski Fransızca, dördüncüsü Gas-konca, beşincisi Galicyaca-Portekizce, son dönüsü karma, hepsi birden:

Eras quan vey verdeyar
 pratz e vergiers e boscatges,
 vuelh un descort comensar
 d'amor, per qu'ieu vau aratges;
 q'una dona•m sol amar,
 mas camjatz l'es sos coratges,
 per qu'ieu fauc dezacordar
 los motz e•ls sos e•ls languatges.

Gördüm ya hepsi yeşermiş artık
 çayırılar, bağlar, ormanlar yine,
 bir koşuk tutturayım kakışık
 beni benden uğratan sevi üstüne;
 bir hanım, severdi beni, yazık
 gönlünü çevirmiş başka yöne
 onunçün kakıştırırım olmadık
 sözleri, sesleri, dilleri birbirine.

Io son quel que ben non aio
 ni jamai non l'averò,
 ni per april ni per maio,
 si per ma donna non l'ò;
 certo que en so lengaio
 sa gran beutà dir non sò,
 çhu fresca qe flor de glaio,
 per qe no m'en partirò.

İşte benim bir varım yok,
 olacağı da yok, orası doğru,
 Nisan'ı geç, Mayıs'ta yok,
 vermezse bizim hanım onu;
 öz diliyle övecek dil bende yok
 güzeldir o enikonu
 süsen çiçeğinden de taze çok
 nasıl koyup gitsem bunu.

⁶² J. Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, Lahey, Mouton, 1964, 191-198. s. Ayrıca: Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos II*, Barcelona, Planeta, 1975, 840-842. s.

⁶³ Daniel Heller-Roazen, "Des Altérités de la langue. Plurilinguismes poétiques au Moyen Âge", *Altérités du Moyen Âge, Littérature*, 130, 2003, 89. s.

Belle douce dame chiere,
a vos mi doin e m'otroi;
je n'avrai mes joi'entiere
si je n'ai vos e vos moi.
Mot estes male guerriere
si je muer per bone foi;
mas ja per nulle maniere
no•m partrai de vostre loi.

Dauna, io mi rent a bos
coar sotz la mes bon'e bera
q'anc fos, e gaillard'e pros,
ab que no•m hossetz tan hera.
Mout abetz beras haisos
e color hresc'e noera.
Boste son, e si•bs agos
no•m destrengora hiera.

Mas tam temo vostro preito,
todo•n son escarmentado.
Per vos ei pen'e maltreito
e meo corpo lazerado:
la noit, can jatz en meu leito,
so mochas vez resperado;
e car nonca m'aprofeito
falid'ei en mon cuidado.

Belhs Cavaliers, tant es car
lo vostr'onratz senhoratges
que cada jorno m'esglaio.
Oi me lasso! que farò
si sele que j'ai plus chiere
me tue, ne sai por quoi?
Ma dauna, he que dey bos
Ni peu cap santa Quitera,
mon cotasso m'avetz treito
e mot gen falan furtado.

Güzel tatlı hanım canım,
vermiş, adamışım size teni;
tamam olmaz ki kıvancım
almayınca ben sizi, siz de beni.
Sizi yavuz savaşı sayarım
saf yüreğim öldürürse beni hani;
yine de yolu yok çıkayım
buyruğunuzdan geri.

Hanımım, en iyi, güzel sizsiniz
diye ısmarladım beni size,
bir de merhamet etseniz,
daha soylu, yiğit yok üstünüze.
Ne de güzel sizde beniz,
renginiz de canlı, taze.
Ben sizinim, siz de benimseniz
bir şey komaz artık bir nebze.

Ama paylarsınız diye iy'ce
yılmışım da ben büsbütün.
Çektikçe elinizden işkence
kıyılır tenim bütün bütün:
yatağa uzanmışken gece
uyanırım hep öğün öğün;
bir şey bana kar etmeyince
dönerim düşün düşün.

Güzel Beyim, nice artık,
beyliğiniz ne şahane
ne gün görsem ürpertir çok.
Vay başıma! ne ola bunun sonu
öldürürse en sevgili saydığım
bilmeden ben nedenini?
Ah hanımım, Quiteria Erenimiz⁶⁴
başı için andolsun size,
yüreğim benden soyup güzelce
çaldınız en tatlısıyla sözün.

⁶⁴ Ermiş Quiteria'nın başı Gaskonya'da kesilmiştir.

Ozan gönderisini kendi dilinde söylemeye *ieu fauc dezacordar*, “kakıştı-racağım” diye başlar: bir *descort*, “kakışık koşuk”. Böyleliğiyle, doğrudan doğruya türkünün, örneğin Jaufré Rudel’in “No sap chantar”da (PC 262.3) koyduğu ilkesini çiğner:

No sap chantar qui so non di,
ni vers trobar qui motz no fa,
ni conois de rima co·s va
si razo non enten en si.

Mas lo mieus chans comens’aissi,
com pluz l’auziretz, mais valra, a, a.

Türkü bilmez ses koşmayan,
söz çatmayan koşuk bulmaz,
uyak nedir hiç tanımaz
anlamı kendi duymayan.
Türküm başlar, biraz biraz
değer bulur kulak açan.

Rudel’in *so-motz-razo*, “ses-söz-öykü/anlam” üçlüsü çoğullaşır, yerini *los motz e·ls sos e·ls languatges* / “sözler, sesler, diller”e bırakır: “öykü/ anlam”ın yerini düpedüz anlamlılığın olanağı, “dil”in kendisi tutar artık. Ancak ilk beş dönüde kakışma kendisini göstermez; ayrı dillerde yazılmış bütünlerdir bunlar, tek tek hepsi kendi içinde uyumludur, *abababab* uyak düzenini sıkıca izler. Uymazlık, dillerarasıdır, beş dilli dönüleri birlikte bağlayınca kendini bütünüyle açığa vurur: Burada artık beş dönüdekinden başka bir düzen/düzensizlik vardır: koşuk ozanın da tek tek dinleyenlerin de olmayan *çıkışıyla*, artık kimsenin olmayarak verdiği sözü tutar.

Adso’nun Salvatore’siyle Theodora/Bradamante’nin Gurdulü’su bir soydandır; birbirlerinin çağdaşı olmasalar da bizim çağımızdan bakıldığında çağdaşırlar, bizim Ortaçağımızın iki ucundan karmaşık kimselerdir: Birinin nece konuştuğu belli değildir: ne oraların, ne başka yerlerin yerli dili, ne yerleşik Latince – dillerin hepsi, hiçbir – Babil Kulesi’ndeki insanlığın konuştuğu ortak Ademce değil de dillerin ayrıştığı ilk günkü karmaşanın Babilcesi – duyup işittiği dillerin kırıklarıyla yamanmış kendi dili – Salvatore’nin başkalarının yüzlerinin kırıklarından yamanmış yüzüne benzer.⁶⁵ Öbürü bir yandan adsızdır, bir yandan olanaklı adların hepsini taşır – yerden yere, dönemden döneme adı değişebilir – işittiği, çağrıldığı adların hepsi birdir onun için, hepsi üzerine konamadan, yapışmadan kayıp gider – öte yandan çağrıldığı adların hepsinin çağırıldığı kılığa girebilir – konuşurken de sözleri boğulurcasına yutarak ağızdan ağıza, dilden dile duraksamaksızın geçer, ister Hristiyanca olsun, ister Afrikaca. Calvino Rumence

⁶⁵ Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1986, 54-55. s.

çevirmeni Despina Mladoveanu'ya “*Gurdulu* yalnızca sestir” diye yazar.⁶⁶

Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse

Christine Brooke-Rose, II. Boy'un ilk dört dizesini okurken

Hang it all, Robert Browning,	Öyle olsun Robert Browning,
there can be but the one “Sordello”.	ondan başka “Sordello” olmaz, peki.
But Sordello, and my Sordello?	Ya Sordello, ya benim Sordellom?
Lo Sordels si fo di Mantovana.	Lo Sordels si fo di Mantovana.

“Gerçekte altı Sordello var burada” der: “Browning’in, İtalyan *troubadour*’una (yak. 1180 – yak. 1255) ilişkin şiirinde (1840) yeniden yaratılmışı; Pound’un *Troubadours, their Sorts and Conditions* (*Quarterly Review*, 1913, *Lit. Essays*, 1954) ile elbette 6, 29, 36. Boylarda yeniden yaratılmış Sordello’su; ‘gerçek’ Sordello, ona ulaşabilirsek; Pound’un da üzerine yazdığı (*Essays*, 103. s.), kendi şiirinden bildiğimiz Sordello; sonra, son dizede, Pound’un *troubadour*’ların eski ‘yaşamlar’ındaki ya da *razo*’larındaki kalıp sözle yankıladığı (örn. ‘Peire Vidals si fo de Toloza’ [‘Peire Vidal Toulouse’luydu’]; gerçi Pound’un burada kullandığı sözcenin kendisi Sordello’nun *razo*’sunun günümüze kalan hiçbir biçiminde geçmiyor, yalnızca değişkeleri geçiyor) *Araf*’ta (VI-VII) karşılaşılan, Vergilius’a kendini ‘O Mantovano, io son Sordello / Della tua terra’ [‘Ey Mantovalı, Sordello’yum ben / Senin yurdundan’] (VI/74-5) diye tanıtan, Dante’nin Sordello’su; başka deyişle burada altıncı bir Sordello daha var, Pound’un, Kont Ricciardo di San Bonifazzio’nun karısı Cunizza da Romano’ya beslediği, ağabeylerinin isteğine uyararak (seviyle değil siyasetle ilgili nedenlerden ötürü) kaçırdıktan sonra kendisi de Provence’a kaçmak zorunda kalacak ölçüde büyük sevgisinin öyküsünü aldığı *razo*’nunki, (güvenilmez, düzmece falan da olsa) elimizdeki, Sordello’nun kendisine en yakın ‘belge’.”⁶⁷

Evet, elbette, ama Brooke-Rose’un sayımı yalnızca Pound’un üçlüsünün bir yüz, bir *kimse* olanı için geçerli; ikincisi için. Birincisi, tırnak içinde anılan, açıkça, başka: Brooke-Rose’un birinci Sordello’sunu yaratan, benzeri, benzeği anlamsız, yakışsız ya da boş kaçacak biricik *yapıt*. Dolayısıyla

⁶⁶ Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente. Romanzi e racconti I*, Milano, Mondadori, 955-1064; 1364. s.

⁶⁷ Christine Brooke-Rose, “‘But Sordello, and my Sordello?’”, *A ZBC of Ezra Pound*, 41-42. s.

üçüncüsünün, Pound'unkinin de tırnak içinde anılması beklenirdi, bir yapıt olacağından. Ancak yersiz bir beklenti bu: Bir ikincisi olamayacağına göre üçüncüsü de "Sordello" olamaz. Öyleyse Pound'daki üçüncü "Sordello" sözcüğü ilk ikisini bileştirerek onlardan ayrılıyor: Ötede bir "Sordello" var, beride bir/altı Sordello var, bir de ilkinin yerini tutamayacak, ikisini birden içerip giderecek ama artık yazılamayacak *Sordello*: yerine *Boylar* geçecek. Yeniden Zumthor'a, onun *mouvance* kavramına başvurabiliriz: "Ortaçağda dilin ozana yerleşmesindense, ozan dilinin içine yerleşir." "Yazar yitmiştir: geriye sözcelemenin öznesi kalır; metinle bütünleşik bir konuşucu örneği: 'şu' konuşur." Öte yandan "yapıt" da söylene söylene, aktarıla yazıla, yığınla değişiklikleri arasında yitip gider; "sınırdan, şiirin kendiliği, belirlediği gibi, silinir," ondan geriye metin değişiklikleri kalır yalnızca. "Yapıt" yüzer, içinde duraksız değişimlerin ürettiği, bir ayıldan bile daha belirsiz sınırlarla çevrelenir." Ortaçağ şiiri söz konusu olduğunda "Yapıt temelinden *oy-naktır*": yapıtın kendisi bir soyutluk gibidir; "kendisini gerçekleyen somut metinlerse, değişiklikleriyle işlenişlerinin oyununda, kesintisiz bir titreşme, temelden bir duraksızlık olarak sunar onu."⁶⁸ Böylece artık *Boylar*'ın oynaklığından sözdebiliriz; ne de olsa *Boylar*'ı okumak bir yandan *trobar* geleneğini de okumaktır.

Personae, çoğul, "kimseler, kişiler, yüzler, kimlikler" ama kendilikler değil burada: "İkiddilli Tan Koşuğu"ndan beri, bir ad değişimi, başkalaştırması gerektirmeden Pound'a eşlik eder. *Ezra Pound* yazanın, ozanın adıdır; ozan şiirlerinde başka başka yüzler takınırken, çevirdiği ozanın kimseliğini giyinirken, başkalaşımalarında bile kendiliği değişmeyen tektir. Ortaçağ ozanının betisi yarılmıştır: Tek tek metinlerde sözcelemenin öznesi olarak görünen *Ezra Pound* olmadığında bile *Ezra Pound* oradadır; *metin* örneğinin biçimi olan *yapıt* (ülküsü) gibi, *konuşucu* örneğinin biçimi olan *yazar* (ülküsü) olarak. Bu bakımdan örneğin *Fernando Pessoa*'dan da *Søren Kierkegaard*'dan da başkadır. Johannes Climacus *Søren Kierkegaard* değildir, başkasıdır; *Søren Kierkegaard* olan *Søren Kierkegaard*'dır. Álvaro de Campos *Fernando Pessoa* değildir, başkasıdır; *Fernando Pessoa* olan Fernando Pessoa. Bu iki öbek kimsenin takma, düzmece adları yoktur, hepsi kendi adlarıdır: ayrı ayrı kendiliklerin *ayrıkdıkları*. *Ezra Pound*'un kimseleri görünüm, katlar,

⁶⁸ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, sırasıyla: 68, 69, 71, 71-72, 73, 509. s. Bu konuda Simon Gaunt'un tartışmasına da bkz.: "Orality and writing: the text of the troubadour poem", S. Gaunt, S. Kay, yay., *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 228-245. s.

katmanlar, aktarımlar, ödünçlemeler olarak nesnedir; ayrık ya da düzmece olmayan takma adlar, takma yüzler taşırlar.

“Şiir kendisinin gözgüsüdür;”⁶⁹ kendini yitireceği bir yer varsa, Bernart de Ventadorn’un (Pound’un da çevirdiği,⁷⁰ andığı [VI. Boy, CXVII ile sonrası için karalamalar]) “Can vei la lauzeta mover” / “Görünce uçarken tarlakuşunu”da dediği gibi, kendisidir (PC 70.43):

Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l’or’en sai
que.m laisset en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai.
Miralhs, pus me mirei en te,
m’an mort li sospir de preon,
c’aissi.m perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon.

Benim gücüm yetmez bana
değilim ben bende gayrı
gönlüm çelen bir aynada
iki gözü içersine baktıralı.
Yansıyalı, ayna, sende,
öldüm derin iç çekmekten,
o kaynağa daldım ben de
Narkissos’ça yittim elden.

Ozanın daldığı, kendini yitirdiği yer kıpır kıpır bir su değil, “türkünün kendisi olan Sevinin kendisi olan Onun gözleri, senin türkünü söyleyen ses gibi genelleştirilmiş, türküleştirilmiş sendir;” “gözler (ancak onlar) yürekle birleşebilir [...] Türkü, türkünün kendisi olan bir anlamla yüklü olarak, yürekten bize yükselir, bizi bu söylen-mez değiştokuşun döngüselliğinin içine alır.”⁷¹ Şiirin öznesiyle alıcısının yalnızca konumların yer tutucularına dönüştüğü, konuşmanın yanlarından birinin yalnızca nesne olarak görüldüğü, özne konumlarının kaynaştığı bu döngüselliğin, bu burgacın içinde yalnızca ozanın başkalarını ancak kimseler, yüzler, hortlaklar olarak çağıran sesi duyulur, kurulmuş kimselerin içine üflenendirim yalnızca ozanın kendi yaşamıdır, artık *Boylar* olmuş yaşamı: *Kök-Boylar*’ın birincisinde “ama doğru / bu konuşmanın içinde” demiştir, baştan: bu *söylemin*. Pound’un seslendiği, çağırdığı, konuştuğu dinleyici *Sordello*’nunki, Browning’in hortlakları değildir:

My audience! and they sit, each ghostly man
Striving to look as living as he can,
Dinleyenlerim! oturuyor, hortlak adamların hepsi tek tek
Elinden geldiğince diri görünmeye uğraşarak,⁷²

⁶⁹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, 218. s.

⁷⁰ *The Spirit of Romance*, New York, New Directions, 1968, 41-42. s.

⁷¹ *yo.* 218-219. s.

⁷² Robert Browning, *Sordello*, Londra, Edward Morton, 1840, 3. s.

Onun hortlakları “öyküler yamanmış” “ruhlar, kimseler”dir: söyleminin öğeleri. Ölüler arasına inışı söyleminin bir işlevidir: *Ezra Pound* onların ağzından konuştuğunda bile Odysseus, Aeneas/Vergilius, Dante, Browning değildir. 1928’de René Taupin’e “Und überhaupt ich stamm aus Browning. Pourquoi n’ier son père?” / “Düpedüz Browning’in soyundan geliyorum. Atamı niye yadsıyayım?” diye yazar.⁷³ Oysa onu yadsıyarak başlamıştır, başlar *Boylar*’a, bütün bir kişi olarak Sordello’sunu da, Browning olarak Browning’i de: onun kimselerini yaşamöyküsü yamalarıyla üstüste yığarak: *Lo Sordels si fo di Mantovana* (üç kez: II, VI, XXXVI), *And Cai-rels was of Sarlat ...* (VI), öyküleri, razolarıyla türkülerini birbirinden seçilemeyen, hepsi birbirinin yerine geçebilen, tüm yaşamları göçürülmüş, eğretiliğe, eğretilmeye dönüştürülmüş göçmüş kimseler: söylediklerinin hepsinde *Ezra Pound*’un sesi konuşur, *Ezra Pound* kendi gözünün içine bakar. Boyun öyküsü, *Boylar*’ın öyküsüdür; başkalaşım, başkalarının başkalıklarını soğuran bir şiir söyleminin başkalaşımlarıdır.

Dante’nin *Cehennem*’inde (V.137) Francesca “*Galeotto fu ’l libro e chi lo scrisse* / Galeotto’ydu kitap da onu yazan da” der. Paolo’yla yasak öpüşmelerinin sorumlusu başbaşa okudukları, Lancelot’la Guinevere’in öyküsünü anlatan kitaptır; öyküdeki ikiliye aracılık eden Galehaut’un sorumluluğu öykünün olay örgüsünden anlatısına, oradan anlatıyı içeren kitaba, oradan kitabın birlikte okunuşuna, sonra da edimin üst olay örgüsünde yinelenişine dikey bir çizgide aktarılıp Francesca’nın anlatısına, en sonunda da Dante’nin üstanlatısına ulaşır. Boccaccio bu ilişkiyi bir anlamda düzler, bir anlamda tersine çevirir: *Decameron* “*Comincia il libro chiamato Decameron cognominato prencipe Galeotto, ... / ... Galeotto eşadlı Decameron* denen kitap başlıyor” diye başlar, “*Qui finisce la decima giornata del Decameron cognominato prencipe Galeotto / Galeotto eşadlı Decameron*’un onuncu günü burada bitiyor” diye kapanır. *Galeotto* kitabın *altbaşlığı* değildir, adıdır.

Öyleyse kitap Galeotto, aracı, yaptığı da aracılık olsa gerektir. Yapısalcılıkla yorumsama arasındaki çekişmenin en keskinleştiği dönemde Jörn Gruber, *grand chant courtois* (ulu konak türküsü) geleneğinin Robert Guette’in, Roger Dragonetti’nin, Paul Zumthor’un belirlediği yerleşik çözümleme örnekçesine kökten karşı çıkar. Guette’in gözünde konaklıların türküsünde, ezgili koşukta “Yapıtın konusuyla sunduğunu birbirine karıştırmamak gerekir. İzlek yalnızca bahanedir. Konu, biçimsel yapıtın doğ-

⁷³ *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*, yay. D. D. Paige, Londra, Faber and Faber, 1951, 294. s.

rudan doğruya kendisidir. [...] şiir, konaklıların koşuklarında, bütünüyle biçimin içinde, gerçekleştirilmiş, varolan, kullanımı bilinen nesnede yatar. Biçem her şeydir [...] metnin kendisiyse ortak yerlerden, uylaşmış dil-den, basmakalıplardan oluşan bir şiir oyunuyla kurulur: özgürlüğü seçili olanaklara yönelik bir sözlenişin, bir yordamın kurduğu şiir.”⁷⁴ Dragonetti ekler: “konaklı ozan için *yaratmak* şu demektir: bir türkü bulmak, öncelikle ezgili koşuk geleneğinin ortak yerlerinden ödünçlenmiş iki üç uylaşımsal izlek seçmektir. [...] Dolayısıyla basmakalıp [...] ozanla dinleyicileri arasında önceden varılmış bir anlaşmanın yeridir.”⁷⁵ Zumthor kestirir: “Doğrusu türkümün biçiminden söz etmek doğru değildir; şu iyelik eki yersizdir: türkü biçimdir; kuşkusuz söyleyen için de dinleyen için de yalnızca budur.”⁷⁶ “Böylece” diyecektir Gruber, “Zumthor, Guiette’le Dragonetti’nin ılımlı biçimciliğini köktencileştirir; değme metinlerarası ilişkiyi – yalnızca konuca örtüşmeye bile dayansa – dışarıda bırakır.”⁷⁷ Gruber, Salvatore Battaglia’nın “bütün *trobador* şiiri, temelinde, anlamlarının hep anıştırıcı ‘çetin’, geçirimsiz bir havaya bürünmüş kalması gereken ‘örtük’, ‘aykırı’ şiir biçimlerine yönelir: daha ortaya çıkışından beri *trobador*ların sanatı ‘trobar clus’un, demek ‘kapalı şiir’in tohumunu, isteğini taşır”⁷⁸ yollu savının ancak *bulucunun* üretim biçimiyle dinleyip anlayanın alımlama biçiminin bağlamıyla geçerlilik kazanacağını, bunu da ancak bir yorumsamanın olanaklı kılacağını ileri sürer. Friedrich Diez bunu çok önceden “*Trobador*ların şiirinin doğası biraradalığa dayanır” diye açıklamıştır: “ozanlar, gerek yaşamda gerek sanatta, birbirleriyle gözle görülür bir ilişki içindedir, yaptıkları boyunca bağlantı ipleri birbirine dolanır”, dolayısıyla dağarlarının tümü ancak birlikte anlamlandırılabilir.”⁷⁹ Demek Gruber’e göre, kendisi bu terimi kullanmasa da, bir iletişim konumu sözkonusudur: “*trobar et entendre* ya da *Poietik und Hermeneutik*”.⁸⁰ *Trobar*, gücül olarak, kapalı, belirli bir *anlayanlar* (*entendens*) topluluğunun içine kapalı, bir yandan da başka *trobador*ların türkülerini üç yönden anıştıran bir şiir yordamıdır: *so*, *motz*, *razo*: ses, söz(cük), içerik. Bu yordamın ilkesi, ozanların gerek çağ-

⁷⁴ Robert Guiette, *D’une poésie formelle en France au Moyen Age*, Paris, Nizet, 1972, 14-18. s.

⁷⁵ Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, De Tempe, 1960, 541-542. s.

⁷⁶ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, 192-193. s.

⁷⁷ Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1983, 243. s.

⁷⁸ Salvatore Battaglia, *I primi trovatori*, Napoli, Libreria Scientifica, 1941, 212. s.

⁷⁹ Friedrich Diez, *Die Poesie der Troubadours*, Zwickau, Gebrüder Schumann, 1826, XI-XII. s.

⁸⁰ Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1983, 1-6. s.

daşlarına gerek öncellerine karşılık verdiği bir eytişim, bir metinlerarası *kaldırma* ilkesidir (*das Prinzip der intertextuellen Aufhebung*).⁸¹

Burada ποιησις ezgi – imge – anlam/öykü yaratma, kurma takım/tür/biçimlerinden daha genel ama daha sıkı bir anlam taşır. Ezgi ikildir: birbirlerine deyim yerindeyse bir yerdeşlikle eşlik eden sözün sesi, tartımı, bükünüyle çalgının kendi düzeninin öğeleri. Bu bakımdan *Boylar*, çağcıl şiirin neredeyse tümü gibi, *eşlikçi* bir ezgiden yoksundur, kendi sesiyle kavrulması gerekir. Öte yandan konak koşuğunda da çalgının ezgisi (*so*) sözlü eşlikçisinden (*motz*) ayrılıp bir benzeğin, bir karşı koşuğun yatağını oluşturabilir. Dolayısıyla dönüş, *tropos*, düz anlamıyla koşuklararası bir göçürme, evirme, çevirme, devirme olarak görülebilir. İmgeyse artık *razo*’nun bir bileşenidir, anlamdan ayrılmaz. Ancak kaldırmanın da üç kipini edimin nesnelerinden, gerecinden ayırmak gerekir, çünkü döndürmelerin hepsi *Aufhebung*’un üç anlamında birden gerçekleşebilir: *negatio* – *conservatio* – *elevatio*: ozan, ister önceli ister çağdaşı olsun, ötekinin koşuğunun ezgisini, ölçüsünü, uyak düzenini, sözcüklerini, izleklerini, ülkülemine bile aşabilir, değilleyebilir, giderebilir, başka bir ustalık ya da anlam düzeyine geçirebilir (bu hep yükseltme, çıkarma anlamına gelmeyebilir), aşırabilir ama hep korur, saklar, tanınırılığıyla, seçilirliğiyle bırakır; üstelik bunu birden çok koşuğa, başka başka ozanların koşuklarına birlikte karşılık vererek başarabilir.

İki ivedi adımla karşılaşıyoruz: Birincisi Gruber’in metinlerarası *kaldırma* ilkesinin bir seçilirliği, dolayısıyla bir iletişim konumunu varsaydığı, bunu ancak bir yorumsamanın olanaklı kılabileceği, yazınbilimsel çözümlemenin de sonuncusuna uygun bir yorumsama tutumu gerektirdiği biçimindeki usamlamasından “ulu konak türküsü”nün biçimselliği savının yorumsamaya aykırı olduğu sonucuna doğru attığı adım; *non sequitur*; tersine, iletişim konumundaki yorumsama tutumu da, yazınbilimsel yorumsama da türkülerin biçimselliklerinin çözümlenebilirliğini gerektirir, dolayısıyla örneğin Zumthor’un biçimsel çözümlemesi yorumsamayı, Gruber’in yorumsaması da biçimsel çözümlemeyi gerektirir. Yoksa ne birincisi anlam üretebilir ne ikincisi yorumsamasının içeriğini seçebilir.

İkincisi metinlerarası *kaldırma* ilkesinin eytişiminden *trobar*’ın eytişmeliğine doğru atılan daha uzun bir adım. Julia Kristeva, “metinlerarası ilişki” kavramını yarattığı yerde “metnin uzayının üç boyutunu” (yazının

⁸¹ *yo.*, 98-198. s.

öznesi, alıcı, dış metinler) doğrudan doğruya “eytişme içindeki üç öge” diye nitelerken sözcüğün konumunun da bu saptama uyarınca iki biçimde tanımlandığını ileri sürer: “(a) *yatay olarak*: metin içindeki söz(cük) bir yandan yazının öznesine, bir yandan alıcıya ilişir; (b) *dikey olarak*: metin içindeki söz(cük) önceki ya da çağdaş yazın dağarına yönelmiştir.”⁸² Ancak alıcı söylem evreninde ancak içkin olarak bulunduğundan, yazının öznesinin söyleminin yöneldiği öteki söylemle, metinle kaynaşır, dolayısıyla yatay özne-alıcı eksenini dikey metin-bağlam eksenleriyle çakıştır; böylece sözcük en az bir başka sözcüğün daha okunduğu bir kesişim olur. Öte yandan Kristeva, Bakhtin’in bu iki eksenini açıkça ayırdetmediğini söylerken bile eksenlerin Bakhtince karşılığının “eytişme”yle “ikircillik” olduğunu ileri sürmekle aşırı bir adım atar: “değme metin alıntılar mozaigi olarak kurulur, değme metin başka bir metnin özümseme dönüştürülmesidir. Öznelarasılık kavramının yerine *metinlerarasılık* yerleşir.”⁸³ Oysa “metinlerarası ilişki” *hep* “eytişmelilik” demek değildir. Bakhtin’in ikircillik nitelemesini hemen *hep* betilerle imgeler için kullandığını da unutmamak gerekir. Eytışmelilik ayırdilleri, ayırdilleri; dolayısıyla başkalıkların metinlerarası aktarımını değil de biraradalığını varsayar: Başkasının sözüne gönderme, başkasının sözünü alıntılama, başkasının sözünü anırtırma, ortak yerlere başvurma *kullanma* değil *anma* düzeyinin işlemleridir: anan üstdil tekliğiyle kalır, ayırdillili eytışmelilik değil, bütüncül bir içirme yordamı kurar.

Zumthor Gruber’in yapıtına ilişkin değerlendirme yazısında “basmakalıp deyişler diye anladığı ‘ortak yerler’e ilişkin en küçük bir tasarımı bile yok” deyiverir.⁸⁴ Aristoteles gerek *Sözenlik*’te gerek *Yerler*’de uzun uzadıya “ortak yerler”i (κοινὸι τόποι) tartışır, kimileyin de στοιχεῖον, “öge” der [*Sözenlik* 1403a18]; *hep* dolu söz biçimleri, kalıplarıdır bunlar. Cice-ro *Buluş Üzerine*’de [II.48] “İşte birçok duruma aktarılabilir bu savlara *ortak yerler* [*communes loci*] diyoruz” diye tanımlar, *Söylevci*’de [II.162] “savların yuvaları/oturakları ya da yerleri” [*argumentorum sedes ac loci*] diye açar (“konu” anlamının türeyişi buradan ileri gelir: sözcüğün konağından konusuna geçiş), *Brutus*’ta da [46-47] bunları ilk kez Protagoras’la Gorgias’ın saptadığını yazar. Algirdas Julien Greimas “yerdeşlik” terimini doğabiliminden ödünçlese de [bir ögenin ögecik sayısı bir, kütle sayısı başka ikizleri yerdeşir] orada bile kavram “ortak yerler”den gelir. “Yerdeşlik”, en genel

⁸² Julia Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Tours, Seuil, 1978, 84. s.

⁸³ *yo.*, 85. s.

⁸⁴ *Vox Romanica* 43, Ocak 1984, 307. s.

biçimiyle, bir söz bütünü, söylemin bağdaşıklığını, iler tutarlığını sağlayan öbeklem öğelerinin dizim ekseninde yinelenmesini belirtir, dolayısıyla sözde sözkonusu olanın saptanmasına ya da yerli yerine konmasına elveren yinelgenlik demektir. İmdi Guiette ile Roger Dragonetti “ortak yer” ile “basmakalıp” sözcüklerini gevşekçe birbirinin yerine kullanırsa da Zumthor bundan kaçınır. Öte yandan “yerdeşlik” kavramını genişletirerek tek bir metin yerine bir dağara, bir türe, bir geleneğe uyarlamak buldurucu olabilir. Örneğin “bağlamsal anlambirimcik” demek olan “öbeklem”i yalnızca söz düzleminde değil de imge düzleminde ele alırsak Petrarca geleneğindeki ortak yerleri, divan şiirinin mazmunlarını da yerdeşlik öğeleri sayabiliriz.

Contraclau

Clavis facta contra clavem: “açkıya karşı yapılan açkı” diye açıklayacaktır Uc Faidit (“Kovgun Uc”).⁸⁵ François Raynouard “çare” anlamını ekliyor.⁸⁶ Sonra sonra XX. Boy’daki NOIgandres bölümünden tanıdığımız Emil Levy “Rayn[ouard] ‘çare’ anlamı için bir kanıt göstermiyor; ben de bilmiyorum” diye düzelterek,⁸⁷ *Küçük Sözlük*’ündeysa “yedek açkı, maymuncuk” karşılığını verecektir.⁸⁸ Raynouard, yine orada, üç örneğinden ikisini değişmeceli anlam diye veriyor. İkincisi Guillem Fabre’nin “Pus dels majors” koşuğundan: “si que l’us reys cuyda tener la clau / d’afortimen, el’autr’a· l contraclau,” “böylece kralın biri kilidi bende diyor / erkinliğin, öbürü açkısı bende”; üçüncüsü Peire Bregon Ricas Novas’ın “Si·m ten Amors”undan: “Vostra valors / estai seguramens, // qe nuls laire no·n pot far contra-clau;” “Erdeminiz / öyle sağlam // hiçbir hırsız uyduramaz maymuncuk”. Birincisi, bildiğimiz en eskisiyse Guilhem de Peitieu’dan; onunla ne yapacağımızı bilmiyoruz (PC 183.7):⁸⁹

⁸⁵ “Lo Donatz Proensals” yay. Edmund Stengel, *Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken*, Marburg, Elwert, 1878, 44. s.

⁸⁶ François Raynouard, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours II*, Paris, Silvestre, 1836, 408. s.

⁸⁷ Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman I*, Leipzig, O. R. Reisland, 1894, 344. s.

⁸⁸ Emil Levy, *Petit dictionnaire Provençal-Français*, Heidelberg, Carl Winter, 1909, 93. s.

⁸⁹ Martín de Riquer’in yayımını kullanıyorum: *Los trovadores. Historia literaria y textos I*, Barcelona, Planeta, 1975, 113-117. s. Koşuğu içeren iki yazma var: C ile E. İki yazma arasındaki önemli ayrılıklar şunlar: 17. dizide E yazmasındaki *fromitz*, “karınca” yerine C *soritz*, “sıçan” diyor; 46. dizide E: *Peitau*, C: *Anjau*; 47. dizide E: *escut*, “kalkan, kaplumbağanın bağı”ı, C: *estui/estug*, “kutu, sandık”; 48. dizide E: *la sua clau*, “açkısını”, C: *contraclau*.

Farai un vers de dreit nien:
non er de mi ni d'autra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sus un chivau.
No sai en qual hora·m fui natz,
no soi alegres ni iratz,
no soi estranhs ni soi privat,
ni no·n puese au,
qu'enaissi fui de nueitz fadatz
sobr'un pueg au.
No sai cora·m sui endormitz,
ni cora·m veill, s'om no m'o ditz;
per pauc no m'es lo cor partitz
d'un dol corau;
e no m'o pretz una fromitz,
per Saint Marsau!
Malautz soi e cre mi morir,
e re no sai mas quan n'aug dir.
Metge querrai al mieu albir,
e no·m sai tau;
bos metges si·m pot guerir,
mor non, si amau.
Amigu'ai ieu, no sai qui s'es:
c'anc no la vi, si m'aiut fes;
ni·m fes que·m plessa ni que·m pes,
ni no m'en cau:
c'anc non ac norman ni franses
dins mon ostau.
Anc non la vi et am la fort;
anc non n'aic dreit ni no·m fes tort;
quan non la vei, be m'en deport;
no·m pretz un jau:
qu'ie·n sai gensor e belazor,
e que mais vau.

Bir koşuk koşayım nesne imlemez:
kend' özümü, başkasını söylemez,
gençlik dursun, sevda sözün eylemez,
demez başka bir şey de;
uyur iken bulmuşum onu bir kez
bir atın tepesinde.
Bilmem hangi saat doğmuşum:
ne keyifli ne mutsuzum,
ne yerliyim ne de yabandır yurdum,
gayrısı değil ki elde,
bir gece böyle kılınmış büyüüm
bir tepenin üstünde.
Ne ara uykudayım hiç bilmem
ne ara ayık, yoksa söyleyecek kimsem.
yarılayazar yüreğim n'edem
acının pençesinde;
Martial Ermiş aşkına and içem
karınca etmez gözümde.
Sayrı düştüm, korkarım ölem diye,
bilmem duyduğumdan başka nesne;
hekim ararım ya gönle göre
bilmem hiç kimdir, nerde;
iyi hekim demek bulsa çare
yoksa yan benim derde.
Bir sevdiğim var, hiç bilmem kim,
görmedim de, ne yalan söyleyeyim;
ne okşadı ne kırdı gönlüm benim.
ne olacak öyleyse de,
ne bir Norman gördü evim,
ne bir Frank konuk bende.
Severim çok, görmesem de kendisini,
yapmış değil bana doğru eğri;
görmeyince bozmam ben keyfimi
durmam ki hiç üstünde;
bilirim var incesi, hem güzeli
ondan üstün değerde.

No sai lo luec ves on s'esta,
si es en pueg ho es en pla;
non aus dire lo tort que m'a,
abans m'en cau;
e peza·m be quar sai rema,
per aitan vau.
Fait ai lo vers, no sai de cui;
e trametrai lo a celui
que lo·m trametra per autrui
enves Peitau,
que·m tramezes del sieu estui
la contraclau.

Kaldığı yer bilmem ki neresidir
ovanın düzü mü, bir tepe midir;
söyleyemem bana ettiği nedir,
susarım böyle ben de;
o orada kalır, bu bana pek ağır gelir,
giderim ben o halde.
Koştum koşuk, bilmem kim üstüne;
göndereyim de bir kimseye,
o da salsın öbürüne
Peitieu yörelerinde,
o da göndersin kutusunun işte,
açkısını bu kilide.

Bir bilmece: *senhall*/~muamma ya da *devinalh*/~lugaz; Yeni-Platoncu bir tür ~şathiye: Tanrı'dan *exitus-reditus*/çıkış-dönüş olarak yaşam ya da *pe-regrinatio*/kutsal yolculuk; Augustinusça, Scotus Eriugenaca ya da Roscelinusça bir felsefe tartışması; “dam üstünde saksagan” benzeri bir saçmalık örneği; *amor de cavalier* ile *amor de clerc*, şövalyece seviyle keşişçe sevi arasında bir gülünçleme; *fin'amor* töresince bir örnek; belden aşağı bir alay; ...⁹⁰ ya da kendi üzerine dönen, katlanan, *del sieu estui*: “kutusunun/kutusunda” ikili okumasıyla kilitte açkırıyı çakıştıran, ötekiyle berikinin konumlarını üstüste bindiren bir kapalı kutu.

“şiiirin kökeni kendini ancak, artık düpedüz konuştuğundan başka bir şeyden sözetmeyen şiirsel metnin bir *dreit nien*'in [“düpedüz yok”un] toptan belirsizliğine indirgendiği, en sonunda kendi gücül-lüğünün boş kabına dönüştüğü yerde açığa vurur”.⁹¹

Guilhem'in *kök-kuşuğu*, öyleliğiyle, Dante'nin “*Ai faus ris*”inin kilidini önceler: orada üçdilliliğiyle katlarını katlayıp kendi kendine gönderen şiir, burada boş kendiliğinde döner durur: “yok”a ilişkin şiir “nesne imlemez”, imledikçe yoğalır. Vaqueiras'ın *descort*undaki “kakıştıрма” dinleyenlerin birbiriyle hısım dillerince konuştuğunda bile dönülerini, uyaklarını ayrı tutar ama son dönüde uyakların uyumunu yine ayrı tutarken hepsini birlikte bağlar: Karacaoğlan'ın “Dilleri var bizim dile benzemez”inin yerini

⁹⁰ Yorumların arasından geçen kimi yorumlar, dökümler için: 1. Silvia Buzzetti Gallarati, “La musa inquietante di Guglielmo IX: un'interpretazione del Vers de dreit nien”, *Studi testuali* 2, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, 29-51. s.; 2. Fidel Fajardo-Acosta, “The Negative Imagination: William IX's Song Exactly About Nothing: ‘Farai un vers de dreit nien’”, *Imagination and Fantasy in the Middle Ages and Early Modern Time*, yay. Albrecht Classen, Berlin, De Gruyter, 2020, 377-415. s.

⁹¹ Daniel Heller-Roazen, “The Matter of Language: Guilhem de Peitieu and the Platonic Tradition”, *MLN*, 113.4, *French Issue*, Eylül 1998, 880. s.

“Dilleri var birbirine benzemez” tutar: bağlayıcı dönü çokdilliliğin bileşenlerini ayrılıkları, yalıtıklıkları içine kilitler. *Fleury Albasi*’nın kavuştağının diline ilişkin tartışma bir yana, konuşucusunun kim olduğu, kavuştağ başka dilden konuşsa bile konuşanın değişip değişmediği hepten belirsizdir. Yine de bir olanağı aktarmış gibidir: Kökeni *muvaşşah/a*’ysa, *muvaşşah/a* da “takı”ındaki başkasının sözünün kaynağı da yerli diller, ozandan başkasının, örneğin “köle kadın sevgililer”in konuştuğu dillerse, dolayısıyla eytişmeli bir ayrıkdillilik ... Ona ayrıca bakalım. Ancak *Boylar*’da başkasının sözü de kimseliği de nesnedir, yalnızca alıntıdır: Sordello *vida*’nın, *razo*’nun bir betisidir; Bertran de Born’un ancak onun yerine konuşarak, yazarak “sunulabileceği” gibi. Arnaut Daniel’in sözü bir durum bağlamından koparılmış, başka durum bağlamlarını birbirine bağlamaya yarayan bir alıntıdır: *Coming at last to Acre. / “Ongla, onde” saith Arnaut, / Her uncle commanded in Acre*: “Kavuştu sonunda Akka’ya. / ‘Ongla, oncle’ dediği Arnaut / Akka’da beylik sürerdi amcası” (VI. Boy): durum eğretilmesi kurmaya elveren başka türden, başka kipten bir değişmece: Anlam katları, ustaca ya da umutsuzca, *Boylar*’ın yordam kipleri arasından süzülür, dolanır, sarılır ama *Arnaut spoke his own language, 26th Purgatorio*: “Arnaut kendi dilinde konuşuyordu, Araf 26” (XCVII. Boy): bir anma edimini, Dante’nin Arnaut Daniel’in sözünü değil, *dilini* anışını anarken bile *konusan başkası* değildir: Dante’nin metninde konuşan Arnaut değildir, Dante’dir; *Boylar*’da konuşan Arnaut Daniel de Dante de değildir, hep *Ezra Pound*’dur.

Ezra Pound’du *Boylar* da onu yazan da.

Artık okumaya başlayabiliriz:

IV. BOY / YAMALAR

Ezra Pound / Levent Kavas

IV. Boy¹

Dumanlı bir ışık içinde saray,
Troya artık tütüp duran bir taş yığını
ANAXIFORMINGES! Aurunculeia!
İşitin beni. Altın Pruvaların Kadmosu!
Gümüş aynalar yakalıyor parlak taşları, balkıyor, 5
Tan, uyanmamızla bir, sürükleniyor yeşil serin ışıktaki;
Çiy buğusu siliyor, çimende, dolaşan soluk bilekleri.
Pat, pat, pıt, tıp, yumuşacık kesekte
elma ağaçlarının altında,
Khoros nympharum, keçi ayak, almasıyor soluk ayakla 10
Gök vurmuş suların ayçası, sığılarda altın yeşil,
Öter bir kara horoz deniz köpüğünde;

Sonra koltuğun kıvrımlı, oymalı ayağı dibinde
ayak pençe, baş arslan, oturmuş yaşlı bir adam 15
Konuşur ağırdan ağırdan ... :
İtyn!
Et ter flebiliter, İtys, İtyn!
Sonra yürüdü pencereye doğru, bıraktı kendini aşağı,

¹ Mary de Rachewiltz'in ikidilli (İngilizce-İtalyanca) yayımını kullanıyorum: Ezra Pound, *I Cantos*, Milano, Mondadori, 2013, 24-31. s.

“Bu arada hep, bu arada, öterdi kırlangıçlar: 20
İtyn!
“Cabestan’ın yüreği tabaktaki, yidün.”
“Cabestan’ın yüreği tabaktaki, yidüm?”
“Başka tat gidermez artık bunun tadın.”
Sonra yürüdü pencereye doğru, 25
ak ince taş kırıış
Çifte kemer yapardı;
Kaskatı denk parmaklar sıktı donuk som taşı;
Sallandı bir an,
sonra Rhodéz’den esen yel 30
Dolduruverdi yenini.
. . . öterdi kırlangıçlar:
İdün. İdün. Yidün!
Aktaion...
bir de koyak, 35
Koyak sık yapraklar, yapraklarla, ağaçlarla dolu,
Günüşiği ipiler, ipiler tepede,
Balıksırtı bir çatı gibi,
Hani Poitiers’deki kilise çatısı
Altın olaydı gibi. 40
Altında, altında
Ne bir ışın, bir kıymık olsun, ne bir gün ışığı damlası
Yakamozlardı kapkara, dupduru suyu;
Yıkardı gövdesini, perilerin, perilerin, bir de Diana,
Periler toplanmış çevresinde ak pak, sonra hava, hava, 45
Titrer, hava ıslıl ıslıl tanrıçayla bir,
savurur saçlarını o kuytuda.
Üfürür, kaldırır, estirir:
Fildişi dalar gümüşe,
Gölgelenir, duldalanır 50
Fildişi dalar gümüşe,
Ne bir gün çalığı, ne bir soluk artığı gün ışığının.
Sonra Aktaion: Vidal,
Vidal. Koca Vidal bu konuşan,
düşe kalka, düşe kalka korulukta, 55
Ne bir leke, ne bir gün kırıntısı,
yalnız solgun saçı tanrıçanın.

- Köpekler sarıyor Aktaion'a,
"Gelsene, gelsene Aktaion."
Ormanların ala geyiği;
Altın, altından, bir belik saç,
Bir tırpanlık buğday gibi kalın,
Işıyor, ışıyor güneşte,
Köpekler sarıyor Aktaion'a.
Düşe kalka, düşe kalka korulukta,
Söylene mırıldana Ovidius'tan:
"Pergusa ... göl ... göl ... Gargaphia,
"Göl ... Salmakis gölü ..."
Boş zırh sarsılıyor kuğucuk kıpradıkça.
- Böyle yağar ışık, böyle boşanır, *e lo soleils plovil*
Sıvı, hem akıveren billur
tanrılarının dizleri dibinde.
Kat kat üstüne, incecik ipiltisi suyun;
Derenin şeridi taşır ak yaprakları.
Takasago'daki çamlar
büyür İse'deki çamlarla bir!
Su burgaçlar parılsoluk kumu pınarın ağzında
"Bak hele Yüzler Ağacı'na!"
Dalların çatal uçları, tutuşup lotusmuş gibi.
Kıvrım kıvrım üstüne
Sıgılıyla dönenen sıvı,
tanrılarının dizleri dibinde.
- Çerağlar eriyor görkem içinde
tutuşmuş yalazı köşede aşçı tezgahının,
Gök akik sarıyor göğü (hani Gourdon'daki gibi o sıra)
çıtır çıtır çamsakızı,
Safran çarık nasıl da çiçeklendirir dar ayağı: 'Υμῆν,
'Υμένας' ὦ, Aurunculeia! 'Υμῆν 'Υμένας' ὦ,
Bir kızıl çiçek atılırveriyor bozbeyaz taş.
- So-Gioku da derdi:
"Bu yel, beğim, han yelidir bu,
Saraydan yana eser bu yel,
Titretir hanlığın fiskiyelerini."
Ran-ti de açıp yakasını:

- “Bu yel kükretir yerin tulumunu,
ivdirekoyar suyu; 100
Han yeli olmayası hiçbir yel.
Her ineğin yanında gerek buzağısı.”
“Tül perdeler tutar bu yeli ...”
Hanın olmayası hiçbir yel ...
- Deveciler oturmuş basamakların çevrintisinde, 106
Bakıyorlar aşağı, Ekbatan’ın dörtgenler çizen sokaklarına,
“Danae! Danae!
Ne yeldir şu han yeli?”
Duman asılı derenin üstünde, 110
Şeftali ağaçları parlak yapraklar döküyor suya,
Ses süzülüyor akşamın buğusunda,
Tekne sürünüyor sığılıkta,
Yıldızlı kırışlar kara suyun üstünde,
Açık kırdı üç basamak, 115
Boz taştan dikitler götürüyor ...
- Père Henri Jacques Sennin’le söyleşirdi, Rokku’nun üzerinde,
Rokku dağı kayalarla sedirler arasında,
Polhonac, 120
Gyges nasıl Trakya çanağında düzdüyse toyu,
Cabestan, Tereus,
Cabestan’ın yüreği tabaktaki.
Vidal, ya da Ekbatan, yıldızlı kulesinde Ekbatan’ın
Yatardı tanrının gelini, yatardı sonsuz, beklerdi altın yağmurunu. 125
Garonne boyunda. Saave!”
Boya gibi koyu Garonne,
Geçit,—“Et sa’ave, sa’ave, sa’ave Regina!”—
Tırtıl gibi ilerliyor, kalabalığın arasında.
Adige, incecik bir imgeler şeridi, 130
Adige’den aşırı, Stefano’nun elinden, Madonna in hortulo,
Cavalcanti nasıl görmüşse öyle.
Atadamin toynağı gömülüyor balçığa
Biz oturuyoruz burada ...
ötedeki arenada ... 135

I. IV. Boy, tüm *Boylar* içinde

- (a) yapıca, biçimce oturmuş ilk örnektir: 1919'daki ilk ayrıbasımından² sonra yalnızca küçük değişikliklere uğramış, en sorunlu yerine yayımcılardan gelen keskin ama yine tartışmalı bir dokunuş dışında 1925'te aldığı kılığa³ pek dokunulmamıştır. Dolayısıyla *Kök-Boylar*'ın ilk yayımlanışlarıyla 1923 yazında yıkılıp yeniden kuruluşları arasında, *Boylar*'ın iç düzeni bakımından hepsinin örnekçesini oluşturan bir biçem, yordam yetkinliğini, çağcıl İngilizce şiir bakımından da devrimci bir eşiği⁴ gösterir.
- (b) kuruluşu, oluşumu bakımından en belgeli, en iyi irdelenmiş örnektir: Yalnızca Barbara Eastman'ın *Boylar*'ın tüm basımlarını karşılaştıran incelemesinden⁵ payını almakla kalmamış, Christine Froula'nın araştırmasının⁶ sağladığı dökümle de yazmalarındaki (AA'dan E'ye) dönüşüm en iyi bilinen boy konumuna kavuşmuştur.
- (c) *Boylar*'ın gönderme evreninin boyutlarını, başka metinlerle ilişkilerini, yerdeşliklerinin bağintılarını, hepsini birarada tutan başlıca yordamları, sanırım, en yalın görünümünde sunan örnektir.

- (1) Marjorie Perloff'un gösterdiği gibi,⁷ IV. Boy'un 1918'de ilk yazılışından sonra değişmeyen ikinci dizesi, birinci ayaktaki vurgulu-vurgusuz evirmesi dışında, İngilizce koşuğun belkemiği olan bir vurgusuz, bir vurgulu ikişer seslemden oluşan beş ayaklık ölçüyü sürdürse de ilk taslaktaki (A yazması)

Rise, O thou smoky palace,
"Troy's but a heap of smouldering boundry stones"
Rise, O thou smoky palace!⁸

biçiminden 1919'da basılıp hep öyle kalan (buradaki)
Palace in smoky light,

² *The Fourth Canto*. Londra, The Ovid Press, 1919.

³ *A Draft of XVI Cantos for the Beginning of a Poem of Some Length*, Paris, Three Mountains Press, 1925.

⁴ Christine Froula, *To Write Paradise: Style and Error in Pound's Cantos*. New Haven, Yale University Press, 1984, 11. s. Ayrıca: Henry Mead, "Canto 4", *Readings in the Cantos I*, yay. Richard Parker, Clemson, Clemson University Press, 2018, 57. s.

⁵ Barbara Eastman, *Ezra Pound's Cantos: the Story of the Text 1948-1975*, Orono, National Poetry Foundation, 1979.

⁶ Dördüncü çıkmaya bkz.

⁷ Marjorie Perloff, *The Futurist Moment*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, 5. Bölüm: 'Ezra Pound and "The Prose Tradition in Verse"', özellikle 186-188. s. Ayrıca: Walter Baumann, "The Structure of Canto IV", *Ezra Pound: The London Years, 1908-1920*, yay. Philip Grover, New York, AMS Press, 1978, 117-120. s.

⁸ 'Kalk, Sen e dumanlı saray, / "Troya artık tütüp duran bir taş yığını" / Kalk, Sen e dumanlı saray!'

Troy but a heap of smouldering boundary stones,
ANAXIFORMINGES! Aurunculeia!
Hear me. Cadmus of Golden Prows!

biçimine geçerken iki iri adım atılmıştır. Birincisi, ilk taslakta ikinci dizeyi ayrıca alan evrik üç vurgulu dize yinelemesi, Pound'un bulduğu biçimiyle çağcıl "özgür koşuk"un başlıca aracı olarak bir yana bırakılmış;⁹ ikincisi, yerleşik dize ölçüsünün yerini ünlemlerle ad tamlaması öbeklerinin genellikle iki vurgulu tartımı almıştır.¹⁰ Pound çok sonra, LXXXI. Boy'da, (*to break the pentameter, that was the first heave*) / "(beşayaklıyı kırmak, oydu ilk kalkışma)" diye anacaktır bu dönüşümü. Koşuk tartımındaki bu ikili yıkım-kurgu, *Kök-Boylar*'da sorguladığı "oyma" yönteminden cayışla (*Give up the intaglio method?*, I. Kök-Boy) birlikte *Boylar*'ın anlam güdümkurgusunun ana yordamlarından birine, burgaç-kuruluş-yıkılış bindirmelerine yakışır, üzerine oturur.

- (2) Hugh Kenner'in bir çözümleme aracına dönüştürmesinden beri "konu uyağı"¹¹ *Boylar*'a ilişkin çözümlemelerde sıkça kullanılır. Kavram, ilk kez Walter Baumann'ın gösterdiği gibi,¹² doğrudan doğruya Pound'dan gelir. Pound deyimi ilkin 11 Nisan 1927 günü babasına yazdığı mektupta, XX. Boy'da anılan Elvira'dan söz ederken kullanmış görünüyor: "(Surun üzerindeki Helene'yle konu uyağı)".¹³ Lope de Vega'nın *Las almenas de Toro / Toro'nun Mazgalları*'na yapılan bu göndermede, sözkonusu bağlamda Cid de bulunduğu göre, III. Boy'da surun üzerinden onunla konuşan "dokuz yaşındaki kız"la da koşutluk kurulabilirdi. Ancak böyle bir uyağa dayalı bir çıkarsama adımı¹⁴ çeldirici olurdu, çünkü Elvira'yla Helene betilerinin yer aldığı bağlamlar arasında çokkatlı uyaklar, dolayısıyla *Boylar* boyunca Akitanyalı Eleanor'a da aktarılan, Aiskhylos'un *Agamemnon*'da (689-690) Helene için kullandığı üç uğursuz niteleyiciyle, ἐλέναυς, ἔλανδρος, ἐλέπτολις: "gemibatıran, yiğitçökerten, kentgöçüren", kurulan bir dizi yerdeşlik vardır. Bu

⁹ Perloff, *yo.*, 268-269. s.; dayanağı: Froula, *yo.*, 81. s.

¹⁰ Baumann, *yo.*, 118. s., IV. Boy'da kökleşik beş ayaklı ölçüye az çok yaklaştığı düşünülebilecek yalnızca üç dize saptamıştır.

¹¹ Hugh Kenner, *The Pound Era*, Berkeley, University of California Press, 1971, 92-93, 117, 170, 339, 423-424. s.

¹² Walter Baumann, "The Structure of Canto IV", *Ezra Pound: The London Years, 1908-1920*, yay. Philip Grover, New York, AMS Press, 1978, 117-137. s.

¹³ *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*, yay. D. D. Paige, Londra, Faber and Faber, 1951, 285. s.

¹⁴ Terimi Umberto Eco'nun kullandığı anlamda kullanıyorum: *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

bakımdan Pound'un "... ile uyak[lı]" deyişini kullandığı yazıların hepsi buldurucu bir kılavuzluktan uzaktır. Sıklıkla yapıldığı gibi onlara başvurmak yerine "konu uyağı" açkısını doğrudan doğruya *Boylar*'ın içinde aramak daha verimli bir yoldur. LXXXIX. Boy'da karşılaşırız bu açıyla: *And in the time of Mr Randolph, Mr Benton, Mr Van Buren / he, Andy Jackson / POPULUM AEDIFICAVIT / which might end this canto, and rhyme with / Sigismundo.*: "Bay Randolph'un, Bay Benton'un, Bay Van Buren'in çağında / o, Andrew Jackson / HALKI KURMUŞTU / bu işbu boyu bağlayıp uyak kurabilir / Sigismundo'yla." Demek uyak "konular" ya da "betiler"den çok tarihsel, öyküsel, anlatsal bağlar içi/arası ilişkiler yoluyla kurulur. Öyleyse yerdeşlikler sözkonusudur. *Boylar*'da bu yerdeşlikler üstüste bindirilen katlarla, dolayısıyla "durum"lar arası eğretilmelerle kurulur; betilerin benzeşlikleri durum eğretilmeleri içindeki konumlarından, dolayısıyla yerdeşliklerinden ileri gelir.

II. IV. Boy'un, *Boylar*'ın tümü için kılavuzluk edebilecek kimi yerdeşlik yapılarını saptayabiliriz. Boy alabildiğine karmaşık bir değişmece düzeneyle açılır. İlk dört dize birçok imgeyle göndermeyi üstüste yığarken metinlerarası bir dolambaç çizer: Yanıp yıkılmış Troya imgesinden kaynağına, Euripides'in *Troyalı Kadınlar*'ına (1-9), oradaki bağlamdan kentin kuruluş söylenindeki çalgı örgesine, dolayısıyla onun kaynağına, Ovidius'un *Yiğit Kadınlar*'ına (XVI.181-182), böylece Thebai'nin kuruluş söylenine, öylelikle de Thebaili ozan Pindaros'un *Olympia Övgüleri*'ne, kaydırma yoluyla sazdan söze, tapılara, övgülere, demek türlü türlü türkülere, bu kez düğün, dolayısıyla kutlama türkülerine, böylece yıkımın karşısındaki dirime, oradan dirilişi, türeyiş, kuruluş göstergesi olarak Kadmos aracılığıyla yeniden kuruluş/yıkılışa, kuruluş/yıkılışın, ölüm/dirimin yinelgenliğine, ... götüren bir değişmece dizisi bir çırpıda verilir; imgeler artık görüntüsel olmaktan çok durum tasarımları biçimini almış, duyumlar yerine anlamlara ilişkin bir doğrudanlığı taşımaya başlamıştır. Böylece biz de başka başka anlam düzeylerindeki başlıca yerdeşlik biçimlerini üstüste yığıp açabiliriz: (1) Metinlerarası yerdeşlik: "yerler" olarak metinler birbirine bağlanır, bağlamların bağlamları olarak yerdeş metinler izlenir. (2) Yıkım/kuruluş yerdeşliği: Troya – [Roma] – Thebai – Ekbatan – ... (3) Kuruluş ögesi: saz / Apollon, Amphion, Pindaros, ... (4) İkili kuruluşlar, kent katları: Thebai – Amphion – Kadmos ... (5) Benzetme değişmecesiyle erdenliğin yitimi, kuruluşun kıyıcılığı, dokunulmazlığın çiğnenmesi: Düğün türküsü, Artemis, Philomela, Gyges, Amphion/Zethos, ... (6) Sevdğine kıyma, bir altdeğişke olarak "yeme": Aktaion, İtys, Cabestan, ... (7) Betilenmenin değışkeleri olarak başkalaşım, dolayısıyla yinelenişler: Aktaion, Vidal, İtys, Prokne,

Philomela, Tereus'tan Takasago'daki, Tamura'daki çamlara dek. Bu boyun sınırlarını aşmak koşuluyla daha sıralayabiliriz ama betilenme yoluyla işleyen yerdeşliklerin verimliliğini göstermek üzere Pound'un bu boydaki ana alt metnine ilişkin bir apaçıklıkta duralım: Michael Pulsinelli, Stanley Lombardo'nun İngilizce çevirisinin ekinde yer alan dökümünde,¹⁵ Ovidius'un *Başkalaşım*lar'ında 260 dolayında başkalaşım saptamıştır; bunların 36'sı "(kalıcı olarak) kuşa dönüşme" örneğidir.

¹⁶1-2: "Dumanlı ...": Euripides, Τρωάδες / *Troyalı Kadınlar*'ın açılışına gönderme:

Ἦκα λιπῶν Αἴγαιον ἄλμυρόν βάθος / πόντου Ποσειδῶν, ἔνθα Νηρηίδων χοροὶ / κάλλιστον ἵχνος ἐξελίσσουσιν ποδός. / ἐξ οὗ γὰρ ἀμφὶ τήνδε Τρωικὴν χθόνα / Φοῖβός τε κἀγὼ λαῖνους πύργους πέριξ / ὀρθοῖσιν ἔθεμεν κανόσιν, οὐπὸτ' ἐκ φρενῶν / εὖνοι' ἀπέστη τῶν ἐμῶν Φρυγῶν πόλει: / ἥ νῦν καπνοῦται καὶ πρὸς Ἀργείου δορός / ὅλωλε πορθηθεῖς: "Ege'nin tuzlu denizinden çıkıp / geliyorum, [ben] Poseidon, / Nereus kızlarının en güzel ayak oyununun kıvrındığı yerden. / Şu Troya toprağını / Phoibos'la ben taş kulelerle çepeçevre çevireli beri / düzgün ölçülerle, gönlümden hiç / eksilmedi benim şu Frigya kentine beslediğim sevgi; / artık tütüp duruyor Argos zorunun altında / ezilip yıkılmış."

"Taş yığını": özgün metindeki *boundary stones*: "sınır=sur taşı", Pound'un *boulder*: "kaya" diye yazdığı daha önceki taslaktan bir ses kalıntısı gibi duruyor. Yıkılmış Troya'nın imgesi, bu gönderme bağlamıyla, Poseidon'un ağzından, kuruluş söylenine bindiriliyor. Öte yandan, doğrudan gönderme biçiminde görünmese de, Poseidon'la Apollon'un Troya'yı kuruş öyküsüne çalgı örgesini ekleyen Ovidius'un *Heroides* / *Yiğit Kadınlar*'ı:

XVI.181-182: *Ilion aspiciēs firmataque turribus altis / moenia Phoebeae structa canore lyrae*,: "İlion'a, bakacaksın, ulu kulelerle berkitilmiş, / Phoibos'un çalgısının ezgisiyle kurulmuş surlarına"

¹⁵ Ovid[ius], *Metamorphoses*, çev. Stanley Lombardo, Indianapolis, Hackett, 2010, 446-460. s.

¹⁶ *Boylar*'ın tümünün kaynakları, göndermeleri için başlıca üç kılavuz vardır: (a) William Cookson, *A Reader's Guide to the Cantos of Ezra Pound*, New York, Croom Helm, 1985; (b) Carroll Terrell, *A Companion to the Cantos of Ezra Pound I-II*, Berkeley, University of California Press, 1980, 1984; (c) Roxana Preda yönetimindeki *The Cantos Project: The Online Companion to The Cantos of Ezra Pound*: <https://ezrapoundcantos.org>. Buradaki göndermeler, sırasıyla Cookson, sayfa sayısı; Terrell, Boy, çıkma sayısı; *OCCEP*, Boy, çıkma sayısı düzeniyle yapılıyor. *OCCEP* büyük ölçüde Terrell'a, o da başka birçok kaynağa dayanır, buradaki açıklamaların önemli bir bölümü de öyle; dolayısıyla hepsinde ayrı ayrı belirtmektense göndermeleri özel, kimileyin tartışmalı durumlara sakladım.

aracılığıyla Troya'nın kuruluş söyleni Thebai'in kuruluş söylenine:

[Apollodoros], Βιβλιοθήκη / *Kitaplık* III.5.5: Ζῆθος μὲν οὖν ἐπεμελεῖτο βουφορβίων, Ἀμφίων δὲ κιθαρωδίαν ἤσκει, δόντος αὐτῷ λύραν Ἑρμοῦ. [...] παραλαβόντες δὲ τὴν δυναστείαν τὴν μὲν πόλιν ἐτείχισαν, ἐπακολουθησάντων τῇ Ἀμφίωνος λύρα τῶν λίθων, Λάϊον δὲ ἐξέβαλον.: “İmdi Zethos sığır yetiştirmekle uğraşır, Amphion’sa Hermes’in kendisine verdiği çalgıyla saz çalıp söylerdi. [...] Ege-menliği ele alınca, taşların Amphion’un sazına uymasıyla, kentin çevresini surla çevirdiler, Laios’u da kovdular”;

Euripides’teki “düzgün ölçülerle” sözcesiyle de Ekbatana’nın düzeni-ne (107. dize) bağlanıyor.

3: ANAXIFORMINGES: Pindaros, Ὀλυμπιονίκαι / *Olympia Övgüleri* II’nin başı anılıyor:

Ἀναξифόρμιγγες ὕμνοι, / τίνα θεόν, τίν’ ἥρωα, τίνα δ’ ἄνδρα κελαδήσομεν;: “sazın beyleri, tapılar, / hangi tanrıyı, hangi yiğidi, hangi eri övelim?” Bir yandan Vergilius, *Aeneas*’ın açılışını anıstırıyor: *Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris / Italiam, fato profugus, Laviniaque venit*: “Savutları söylerim, bir de eri, şu Troya elinden ilkin / yazgının sürgünüyle Lavinium’a geleni”; öbür yandan *forminks*’in Apollon’un çalgısı olmasıyla “ezginin kuruculuğu” imgesini yineleyerek Troya ile Thebai’a Roma’yı ekliyor. Böylece Catullus’a geçiyor:

3: Aurunculeia: Catullus, *Carmina/Türküler* LXI, “Düğün Türküsü”nde-ki¹⁷ gelinin adı 16. dizede Vinia ya da Iunia,¹⁸ 82-83. dizelerde Aurunculeia diye anılıyor; güveyinkiyse Manlius Torquatus. Buradaki ünlem IV. Boy’un 90-91. dizelerini önceliyor; oraya bakınız.

4: “Altın Pruvaların Kadmosu”: Euripides, Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι / *İphigeneia Aulis*’te 253-260’a gönderme: Βοιωτῶν δ’ ὄπλισμα πόντιον / πεντήκοντα νῆας εἰδόμαν / σημείοισιν ἐστολισμένας· / τοῖς δὲ Κάδμος ἦν / χρύσεον δράκοντ’ ἔχων / ἀμφὶ ναῶν κόρυμβα· / Λήϊτος δ’ ὁ γηγενὴς / ἄρχε ναῖου στρατοῦ.: [Aulis kıyılarında, Troya’ya giden orduya katılmış] “Boiotialıların donanmasını / gördüm, elli gemilik / belliklerle donanmış; / Kadmos vardı bunlarda, / elinde altından canavarla / gemilerin iki ucunda; / yerdendoğma Leitos komuta / ediyordu bu gemi ordusuna.” XXVII. Boy’da *Me Cadmus sowed in the earth / And wltth*

¹⁷ Türkünün tümünün çevirisi için: Catullus, *Şiirler*, çev. Güngör Varınlıoğlu, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978, 82-92. s.

¹⁸ Yazmalar ikisinden birini veriyor; tartışmalı bir konu. Roma’nın yerlisi bir kadının iki soyadı olamayacağından, olasılıkla, Oscça *Vibia* gelinin adı.

the thirtieth autumn / I return to the earth that made me. / Let the five last build the wall; / I neither build nor reap. / That he came with the gold ships, Cadmus, / That he fought with the wisdom, / Cadmus, of the gilded prows.: “Ben Kadmos ektime toprağa, / Sonra otuzuncu güzle birlikte / beni kılan toprağa dönüyorum. / Sona kalan beşi diksin suru; / ben ne diker ne biçirim. / Altın gemilerle geldiğini, Kadmos’un / Bilgelikle dövuştüğünü, / Pruvaları yaldızlı Kadmos’un” biçiminde, Thebai’ı kuruş öyküsünü uzun uzun anlatan Ovidius, *Metamorphoses/ Başkalaşımalar* III.1-137’e göndermeyle yeniden anılacak: Kadmos, Athena’nın salık vermesiyle, ejderi öldürüp dişlerini yere eker, dişlerden bütün donanımlarıyla biten savaşçılar aralarında dövuşür, sağ kalan beşi Thebai’in surlarını örer.

5-10: *Khoros nympharum*: Yunanca’yla Latince’nin Poundca bileşimi, “[Peri] kızlar[ın]ın oyun alayı”. Terrell IV.6’daki Sappho 93D göndermesi çeldirici: *Κρησσαι νό ποτ’ ὦδ’ ἐμμελέως πόδεσσιν / ὥρχηντ’ ἀπάλοις’ ἀμφ’ ἐρόεντα βῶμον / πόας τέρεν ἄνθος μάλακομ μάτεισαι:* “Giritli kızlar oynarlardı bir çağda / böyle uyumlu ince ayaklarıyla / çiçekli çimenlere usul basarak”.¹⁹ Daha olası gönderme ikilisi (a) *Odyssseia* XII.318: *ἔνθα δ’ ἔσαν νυμφέων καλοὶ χοροὶ ἥδὲ θόωκοι:* “Nympheler orada oturur, orada hora teperlerdi”;²⁰ (b) Horatius, *Carmina/ Türküler* I.1.37: *me gelidum nemus / Nympharumque leves cum Satyris chori / secernunt populo:* “buz gibi orman, / bir de Nymphaların Satyroslarla kıvrak oyunu / ayırır beni kalabalıktan”. Gerek “keçi ayağı”, “soluk ayak” ikilisi, gerek II. Boy’un sonundaki *faunus*ların imgesinin söylende *satyros* imgesiyle kaynaşması, gerekse XVII. Boy’daki *choros nympharum, sylva nympharum* [“perilerin ormanı”] ardışımı bu kanıyı pekiştiriyor.

12: “Kara horoz”: Pound’un Ekim 1919 sonunda babasına yazdığı mektupta şöyle açıklanıyor: “Kara horoz doğal olarak simgesel, kara bir büyümlü horoz; [...] Çiftlik avlusundaki horoz bu bölüme doğaüstü bir hava vermezdi. Salt imgesel olmalarını yeğliyorum.”²¹

17-...: *İtys*: “İtys” özel adının belirtme durumu: *İtys*’ü. İtys, Atina hanı Pandion’un kızı Prokne’yle Trakya hanı Tereus’un oğludur. Tereus baldızı Philomela’ya tecavüz eder, söyleyemesin diye de dilini koparır. Ancak Philomela başına gelenleri kilime dokuyarak bacısına iletir.

¹⁹ Azra Erhat, Cengiz Bektaş, *Sappho Üzerine Konuşmalar, Şiir Çevirileri*, İstanbul, Cem Yayınevi, 1978, 151.

²⁰ Homeros, *Odyssseia*, çev. A. Erhat, A. Kadir, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, 216. s.

²¹ *Ezra Pound to His Parents: Letters 1895-1929*, yay. M. de Rachewiltz, A. D. Moody, J. Moody, Oxford, Oxford University Press, 2010, 450. s.

Bunun üzerine iki kardeş İty's'ü öldürüp pişirerek Tereus'a yedirir, sonra da ne yediğini söylerler. Öfkeyle üzerlerine saldıran Tereus'tan kaçan kadınlardan Prokne kırlangıca, Philomela bülbüle, artlarına düşen Tereus da ibibiğe dönüşür. Öykü Ovidius, *Metamorphoses/Başkalaşımalar* VI.412-674'te uzun uzun anlatılır; 511'den başlayarak şöyle: 'Philomela yerleşir yerleşmez boyalı gemiye / deniz itilip küreklerle uzaklaşınca kara / "Kazandık" diye haykırdı [Tereus], "yanımda taşıyorum gönlümün dileğini" / coştı, zor tutuyordu içinde sevincini / yaban adamı, gözişliğini alamıyordu ondan / tıpkı kıvrık kınçaklarıyla alıcı kuşu / Zeus'un, yuvasına atar gibi tavşanı ta tepelerde: / kaçış yok kapılmışa, alıcının gözü üstünde ödülünün. // Artık bitince yolculukları, kendi kıyılarında yorgun / gemilerinden inince, bey Pandion'un kızını / sürükledi yaşlı ormanın karanlığında kuytu bir kulübeye / benzi atmış, titreyen, ne varsa ürken / artık gözyaşlarıyla bacım nerede diye soran kızı / kapattı içeriye: karasın' dışa vurup o kız başına yalnızlığın / üzerine atıldı var gücüyle; oysa boşu boşuna çağırdı hep anası atasını, / hep ablasına ama hepsinden de çok ulu tanrılara seslendi. / Titre-di korkmuş bir kuzu gibi, dişlenip atılmış da / bir bozkurdun ağzından, kurtulduğuna daha inanmaz gibi, / kendi kanına batmış tüyleriyle güvercin / daha ürkek ürkek kendisine yapışmış tırnaklardan korkar gibi. / Şimdi kendine gelince de yolarak çözülmüş saçlarını, / ağıt yakanlar gibi, döve döve yırtarak kollarını, / uzatıp avuçlarını "A uğursuz işler eden yaban, / a seni yavuz" dedi, "ne babamın öğütleri, / içten gözyaşlarıyla uğurlarken, ne ablama bir saygı, / ne benim erdenliğim, ne evlilik bağları kaldı! / Darmadağın ettin hepsini: ablamın odalık kuması ben, / sen de ortak kocamız, Prokne yağı olsa gerektir bana artık. / Ne almazsın canımı, kalmasın yapmadığın alçaklık, / a dönek? Ah, yapaydın ya, bu ağza alınmaz / birleşmemizden önce, suça değmemiş olaydı gölgelerim. / Ancak yukarıdakiler görürse buraları, tanrı demeye değer / birileri var ise, hepsi yok olmadıysa benimle bir, / ödeyeceksin er geç bana ettiklerini. Ben de / utancı atıp söyleyeceğim yaptıklarını. Olanak elverirse, / insanlar arasına karışacağım; ağaçlar arasında tutulursam kapalı, / dolduracağım ormanı, taşları kaldıracağım bu bilgiyle: / duyacak en uçtaki gök, orada bir tanrı varsa o da. // Bunların üzerine kabarıp kıyıcı zorbanın öfkesi, / korkusu da az değildi hani, iki neden bir dürtünce, / kınından sıyırdı kuşandığı kılıcı, / saçlarını kavradı, kollarını kıvrıp da sırtına, / sıkıca bağladı. Philomela uzattı boğazını / kılıcı görünce, ölecek umuduyla içinde: / oysa onun bağırان, babasının adını çağıran / daha konuşmaya çalışan dilini bir maşayla kavrayıp / kesti acımaz kılıcıyla. Dilin kökü titriyordu, ucuysa / düştü-

ğü kara yerde titreyip mırılıyordu; / bir yılanın kesik kuyruğu nasıl sıçrayıp durur, / öyle kıvranıyor, ölürken, hanımının ayaklarını arıyordu. / Bunu yaptıktan sonra bile, (inanasım zor ama) derler, / birçok kez yöneldi örselenmiş bedene kösnüsüyle. // Böyle işler işledikten sonra yüzü tuttu da Prokne'ye döndü. / O da kocasını görür görmez bacısını sordu: oysa / yalandan iç çekişlerle uydurma bir ölüm anlattı, / inandırmak için de gözyaşlarını kattı. Prokne sıyırıldı / omuzlarından suları parlak altından giyitini / kara dona bürünüp boş bir gömüt / diktirdi, yalancı gölgelere sunularını sundu, / yasını tuttu öyle yası tutulmayası bacısının. // İki kez altı burcu aydınlatmıştı tanrı bir yıl boyunca. / Ya Philomela ne yapasıydı? Kaçış yolu kapalı, bekçisi var, / sağlam kayadan örülü oda duvarlarıysa katı, / ağız desen suskun, veremez olmuştan bir belirti. Acı büyük olunca, / bir yaratıcılık gelir, dara düşünce de bir işbilirlik. / Çözümler gerdi beceriyle bir yaban kasnağına, / mor imgeler işledi ak atkılarla dokuyarak / suçun belgisi diye; bitince de birine verdi, / hanımına götürsün isteyip elleriyle: istediği o kişi / ulaştırdı Prokne'ye bilmeden ne taşıdığını elinde. / Açtı dokumayı azgın buyurganın karısı, / acıklı yazgısının ağıdını okudu da / (şaşılacak iş nasıl etti) öylece susakaldı. Acı mühürledi dudaklarını, / diliyse aradı ama öfkesine yetecek söz / bulamadı; yer yoktu ağlamaya ama doğrusun' eğrisine / katasıya atıldı; gözünde öçten başkası yoktu artık. // Sithonia gelinlerinin iki yılda bir kutladığı / Bacchus şenliklerinin günü geldi çattı; gece de tapılarına gizdeşti. / Rhodope tepeleri tiz seslerle çınılardı geceleyin, / geceleyin çıktı evinden ece, tanrının / törenleri için donanıp, Öfkelere yaraşır takılar takıp. / Başını asma yapraklarıyla örtmüş, sol yanında geyik / derisi sarkar, omzuna yeğni bir kargı atmış. / Yelerken ormanlıkta eşlikçi yığını arasında / korkunç öfkelerin, acıların ittiği Prokne, / sana benzerdi, Bacchus. Vardı o ücra kulübeye sonunda, / uludu Bacchus'un çılgılığıyla, kırdı kapılarını, / kaçırdı bacısını, Bacchus'un izleriyle / donattı, yüzünü de asma dallarıyla kapattı, / şaşkına dönmüş kızı sürükleyip kendi evine attı. / Philomela görünce o uğursuz eve geldiğini, / ürperdi zavalıcılık, beti benzi sarardı. / Prokne yer bulup çıkardı tören takılarını, / bahtsız bacısının utangaç yüzünü açıp / kollarıyla bir sardı. Ancak karşılığında kaldırmaya / dayanamadı beriki, gözlerini, kendini ablasına kuma gibi görmekten, / yüzün' toprağa dönüp ant içmek isteyerek, / tanrıları tanımık gösterip, bu utancın üstüne zor yoluyla / kaldığına, ellerini kullandı ses yerine. Yanıyordu, öfkesini / tutamıyordu Prokne; bacısının ağlayışını / kesip "Gözyaşı dökecek sıra değil şimdi" dedi, / "demire geldi sıra ya da demiri de yenecek nesne varsa elinde, / ona. Ben va-

rım, ne suç olursa, bacım. / Ya çerağı ele alıp yakayım konağın odalarını, / bunu eden Tereus'u atayım alazlar arasına, / ya dilini koparayım, ya gözlerini oyayım, sana bu utancı getiren / yerini deşeyim demir ile, ya da bin yara açıp / çıkarayım o suçlu canını. Ben varım büyük bir işe, / hangisi olacaksa, karar vermedim daha.” Procne böyle sayarken tam, / İtys geldi anasının yanına. Ne yapabileceği, oradan / düştü içine: katı gözlerle bakıp “Nasıl da / benziyor babasına” dedi. Ötesin’ söylemedi, / korkunç bir eylem kurdu, sessizce kaynıyordu öfkesi. / Ancak çocuk yaklaşıncı, seslensin “Anam” / diye, küçük kollarını da dolayınca boynuna, / çocuk okşayışlarına öpücüklerini de katınca üstelik, / uyandı yine de analığı, öfkesi dağılıp gidiverdi, / gözleri istemeden doldu akan yaşlarla: / ama aşırı acımayla taşıdığını görür görmez / gönlünün, döndü ondan bacısının yüzüne doğru, / sonra ardarda bakarak ikisine “Niye” dedi, / “birisini yanaşır hoş sözlerle, öbürüyse susar kopmuş diliyle? / Biri anam der dururken öbürü neden bacım diyemez? / Hangi kocaya vardın, bir baksana, a Pandion’dan olma. / Utandırarak mısın onu? Suç ama bağlı kalmak Tereus gibi bir kocaya.” // Yetsindi artık; sürükledi İtys’ü, tıpkı bir Ganj geyiğinin / emzikte yavrusunu gölgeli ormanlarda sürükleyen bir kaplan gibi. / Tutunca koca konağın kuytu bir köşesini / yazgısın’ görüp artık, uzatıp ellerini / “Anam, anam” diyerek boynuna atılırken / kılıcı soktu Prokne göğsünün bir yanından, / kılı kıpırdamadı. Yeterdi yazgısına kavuşturmaya bir tek bu / yara bile: ama Philomela demirle boğazını da kesti. // Diriyken daha, biraz can kalıntısı dururken örgenlerinde / doğradılar. Birazı kaynıyordu bakır kaplarda, / birazı cızırıyordu şişlerde: kan damlıyordu odanın her yerine. // Bu toya buyur etti karısı Tereus bilmezini, / kutsal ata yurdu töresi diye uydurdu, yalnız / bir kişilikmiş, öyleymiş yasa deyip savdı eşlikçileri, uşakları. / Oturup atasının yüce koltuğuna Tereus, / yedi kendinden gelme öz etini, karnını dolduraya. / Öyle karanlıktı ruhunun gecesi, “İtys’ü çağırın buraya” diye buyurdu. / Daha saklayamadı Prokne o yavuz sevincini, / ilk kendi olma isteğiyle kendi kıyımına muştucu, / “İçinde” deyiverdi, “o istediğin.” Öbürü bakındı çevresine, / nerede olsa gerek, arandı. Arayıp çağırırken yenden, / dağılmış saçları nasıl öyle öfkesinin kanına bulanmış / Philomela atıliverdi öne, İtys’ün kanlı başını / fırlattı babasının yüzüne: hiç istememişti böyle, / bir konuşabilse de sözü tanıklık etse içindeki sevince. / Trakyalı masayı itti büyük bir haykırıyla, / Styx oyuğundan yılanı bacıları kaldırdı; / elinden gelse göğsünü yarıp o uğursuz / toyu içinden çıkaracak, yuttuğu eti kusacaktı, / ağladı ama yalnızca, kendine oğlunun gömütü deyip, / sonra da yalın kılıç düştü Pandion kızları-

nın ardına. / Kekrops torunlarının gövdesi kanatlanmış sanırdı: / kanatlanmışlardı da. Biri ormanı tuttu, / biri çatılara sığındı; bugün bile göğüslerinden kıyımın / izleri silinmemiştir; tüyleri kanla lekelidir. / Ötekinin de acı, öç isteği çabuktu / o da bir uçara dönüştü; tepesine bir sorguç konmuş; / kılıcının yerine kocaman bir gaga çıkmış: / ibibik kuşun adı; silahlı gibi görünür hani yüzü.’

Aşağıda 108. dizede Danae’ye ilişkin olarak da görülecek, kesin olmasa da genel bir Yunan/Latin geleneği ayrımı bu söylende de söz-konusudur: Philomela Yunan geleneğindeki anlatımlarda çoğunlukla kırlangıç, Latin anlatımlarındaysa bülbül olur.²² Pound burada Yunan anlatımlarına uyuyor.

18: *Et ter flebiliter, İtys, İtyn!*: “Üç kez, yaşlı yaşlı, İtys, İtys’ü”: Horatius, *Carmina/Türküler* IV.12.5-8’e gönderme: *nidum ponit, Ityn flebiliter gemens, / infelix avis et Cecropiae domus / aeternum opprobrium, quod male barbaras / regum est ulta libidines.*: “Yapıyor yuvasını, yana yakıla İtys’e / mutsuz kuş, Kekrops evinin / bengi yüzkarası, yaman aldı diye / beylerin yaban kösnülerinin öcünü.”

20: “*Bu arada hep ...*”: IV. Boy’a ilişkin yeni sayılabilecek bir genel değerlendirmede “kaynağı açıklanmamış bir sözce” deniyor burası için.²³ Cookson’da, Terrell’da, *OCCEP IV*’te de ayrıca bir açıklama yer almıyor. Ancak gönderme büyük olasılıkla Sophokles’in *Elektra*’sına (144-153): *ἀλλ’ ἐμέ γ’ ἄ σπονόεσσ’ ἄραρεν φρένας, / ἃ Ἴτυν, αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται, / ὄρνις ἀτυχομένα, Διὸς ἄγγελος.*: “Ama benim gönlüme yakın durur yas tutan / İtys’ü, hep İtys’ü sayıklayarak, / acıdan çıldırmış kuş, Zeus’un ulağı”. Pound ölümünden çok sonra yayımlanıp oynanan *Elektra* çevirisinde “İtys’ü, hep İtys’ü”yü, metnin birçok bölümü gibi, Latin yazısıyla yazarak Yunanca bırakmış: *a ITUN aien Itun. / I think my mind groans as the sound of Itys / lamenting, terrified, / bringing the news from Zeus.*²⁴

22-33: Cabestan: Trobador’un en kısa yaşamöyküsü şöyle: ‘Cabestaing-lı Guilhems, Cataloigna ile Narbones’e komşu Rossillon bölgesinden bir şövalyeydi. Çok yakışıklı, savaşçılığı, hizmetkarlığı, eşlikçiliği övülen biriydi. Bölgesinde Hanım Seremonda adında bir hanım vardı; çok varlıklı, soylu, kötücül, azgın, kıyıcı, kurumlu biri olan Rosillon

²² Bu konuda bildiğim en iyi genel döküm George Mihailov’undur: “Le Légende de Terée”, *Annuaire de l’Université de Sofia* 50.2, 1955, 77-208. s.

²³ Henry Mead, “Canto 4”, *Readings in the Cantos* I, yay. Richard Parker, Clemson, Clemson University Press, 2018, 61. s.

²⁴ Sophokles, *Elektra*, Ezra Pound ile Rudd Fleming eliyle bir biçimi, New York, New Directions, 1987, 9. s.

Hisarı'ndan Beğ Ramon'un karısıydı. Cabestanhlı Guilhems hanımı sever gibi sever, türküsünü çağırır, ona türküler koşardı. Genç, soy-lu, güzel, alımlı olan hanım da dünyadaki değme nesneden daha çok severdi onu. Bu Rosillon Hisarı'ndan Beğ Ramon'un kulağına gitti, o da öfkeli, kıskanç bir adam olarak işin içyüzünü soruşturdu, doğru olduğunu öğrenip karısını sıkı gözetime aldı. Derken bir gün Rosillon Hisarı'ndan Beğ Ramon, Guillem'in pek eşlikçisi olmadan geçtiğini görüp onu öldürdü. Yüreğini gövdesinden söküp bir silahtarla konağına taşıttı; baharatla kızarttırıp yesin diye karısının önüne koydurdu. Hanım yiyince de Beğ Ramon kimin [yüreği] olduğunu söyledi. Kadının duyar duymaz gözü karardı, kulağı tıkanı. Kendine gelince şöyle dedi: “Beğim, öyle güzel bir yemek verdiniz bana, artık başkasını yemem.” Söylediğini işitince Beğ kılıcıyla ona doğru koşup başına indirmeye davrandı, o da balkona kaçıp kendini aşağı attı; böylece öldü.²⁵ Ancak Pound'un anma biçimi, Guilhems'in başının kesilmesini de içeren başka bir anlatıma dayanıyor: *E quan l'ac manjat, R. si levet sus, e dis a la molher que so qu'el'avia manjat era lo cor d'en Guillem de Cabestaing; e mostret li la testa, e demandet li se era estat bon a manjar. Et ella auzi so queil demandava, e vi e conoc la testa d'en Guillem. Ella li respondet, e dis li que l'era estat si bons e si saboros que jamais autre manjars ni autre beures nol tolrian sabor de la bocha quel cor d'en Guillem li aviat laissat*: “Yediğinde R. Ayağa kalkıp karısına yediğinin Cabestaingli Guillem'in yüreği olduğunu söyledi; sonra da başını gösterip yemesi güzel miydi diye sordu. O da sordüğünü işitti, Beğ Guillem'in başını görüp tanıdı. Karşılık verip öyle güzel, öyle tatlıydı, dedi, artık başka bir yemek, başka bir içecek, Beğ Guillem'in yüreğinin ağzında bıraktığı tadı gidermez dedi.”²⁶

Rhodez: Rodez. Aşağıda, 88. dizede anacağı Gourdon'daki geceden sonraki yürüyüş uğraklarından biri. 2 Temmuz 1912.²⁷ “The Gipsy”/”-Çingene”de (1917) yazmıştır: *The wind came, and the rain, / And mist clotted about the trees in the valley, / And I'd the long ways behind me, / gray Arles and Biaucaire, / And he said, “Have you seen any of our lot?” / I'd seen a lot of his lot ... / ever since Rhodéz, / Coming down from the fair / of St. John*,: “Yel esti, yağmurla bir, / Sis de çöktü koyaktaki ağaçların üzerine, / Uzun yollar vardı benimse arkamda, /

²⁵ Camille Chabaneau, *Les Biographies des troubadours en langue provençale*, Toulouse, Édouard Privat, 1885. 99-100. s.

²⁶ *yo.*, 103. s.

²⁷ Ezra Pound, *A Walking Tour in Southern France*, yay. R. Sieburth, New York, New Directions, 1992, 41. s.

boz Arles, Biaucaire, / ‘Bizimkilerden kimseyi gördünüz mü?’ dedi. / Bir yığının görmüşüm onunkilerden ... / Rhodéz’den beri, / Vaftizci Yahya’nın / Panayırından gelirken.”

34-53: Aktaion: Ovidius, *Metamorphoses/Başkalaşım*lar I

‘Onca varın içinde, Kadmos, torunun oldu sana ilk / dövünme nede-
ni: yaban boynuzları çıktı da hani / kendi köpekleri doydu beylerinin
kanına. / Ancak iyi ararsan yazgıya suç bulursun bunda / bir yazıktan-
sa; çünkü ne yazık olsun bir yanlışta? / Tepe bulanmıştı türlü türlü
hayvanın kanına; / günortası kısaltmıştı artık nesnelerin gölgesini, /
güneş de eşit uzaklıktaydı iki uçtan, / o sıra işte Hyas-elli genç dingin
bir sesle seslendi / kuytu ormanlarda dolaşan av yoldaşlarına: / “Ağlar
da bıçaklar da sırlıklam hayvanların kanıyla, a yoldaşlar, / bahtımızı
rast getirdi gün, yeterince. Ertesi günü / getirince safran tekerleriyle
Aurora / koyulalım biz yine önümüzdeki işe; şimdi Phoibos iki yandan
/ bir uzaklıkta yarıyor da toprağı tütüyor hep tarlalar. / Bırakın eliniz-
deki işi, toplayın şu örülmüş ağları.” / Adamlar yaptı söyleneni, ara
verdiler işe. // Bir koyak vardı sık, çamlarla, sivri serviyle dolu / Gar-
graphie adında; kısa kuşamlı Diana için kutsal. / Oranın en derininde
bir orman ini saklı, / sanat işi olmayan: sanata benzetmiş onu / kendi
yeteneğiyle doğa; çünkü yumuşacık süngertaşından, / incecik kum-
taşından doğal bir çardak kurmuş. / Sağında bir pınar çağlar, incecik
duru suyu / çevresi çimen kaplı bir oyuya akardı. // Burada av yorgunu
ormanlar tanrıçası / erden örgerlerini arı suyla yıkardı. / Gelince oraya
perilerinden birine verdi / silahtarına kargısını, sadağını, yasılmış ya-
yını; / birisi de aldı kollarına çıkardığı üstlüğü, / ikisi ayaklarından
çözdü bağcıkları; onlardan becerikli / İsmenos kızı Krokale boynuna
dağılmış saçlarını / toplayıp bağladı ya, kendininki salıktı. / Su çeki-
yordu Nephele, Hyale, Rhanis, / bir de Psekas ile Phyale, döküyorlardı
kocaman kaplarla. / Titania yıkanırken o alıştığı suda / işte Kadmos
torunu, erteye kalmış işi, / bilinmedik ormanda tedirgin adımlarla do-
laşırken / uğradı o ocağa: yazgılar böyle sürüklüyordu onu. / Girer
girmez o ine, pınarın sularıyla ıslanmış / çıplak periler görüp de o
adamı göğüslerine / vurmaya başladılar, çığlıklar kopararak bütün /
ormanı doldurdular, sardılar Diana’yı / gözden saklamak için kendi
gövdeleriyle; ancak onlardan uzun / tanrıçanın kendisi, bir boyun aşı-
yordu hepsini. / Ne renk alırsa batan güneşin ışınları / vurunca bulutlar
ya da mor alası tan / öyleydi Diana’nın yüzü giyitsiz görününce. //
Eşlikçilerinin kalabalığı sarsa da çevresini / şöyle bir yana dönüp yine
de yüzünü geri / çevirdi, elinde olaydı isterdi ya okları, / elde olan ne
varsa onu çekip o erkek yüzü sularla / ıslattı, saçlarına öç damlalarını

saçıp / gelecek yıkımını öngören şu sözleri ekledi: / “Şimdi anlat bakalım beni giysisiz gördüğünü / anlatabilirsen.” Ötesin’ söylemedi / onun ıslak başına güçlü geyik boynuzları kondurdu / boynunu bir uzattı, sivriltti kulak uçlarını / ellerini ayağa, kollarını uzun bacaklara / çevirdi, gövdesini benekli bir deriyle donattı. / Üstüne bir de korkudur kattı. Kaçtı Autonoe’nin yiğidi, / böyle hızlı koştuğuna şaşıtı. / Ancak görünce bir birikintide yüzünü, boynuzlarını, / “Vay beni” diyecek oldu: bir ses çıkmadı hiç. / Böğürüyordu: oydu yalnız çıkan ses, yaşların / aktığı yüz onun değildi artık; yalnız zihni kaldı eskisi gibi. / Ne yapacaktı şimdi? Dönse miydi evine, hanlığın konağına / yoksa saklansa mı ormanda? Utanç keser bir yolu, öbürünüyse korku. // İkir-cimde kalınca, görüyordu köpekler. İlk Karaayakla / keskin burunlu İzci ses verdi, / İzci Girit’tendi, Sparta soyundandı Karaayak. / Sonra ötekiler koşturdu yellerden bile hızlı, / [...] ²⁸ / hepsini sayıp dökmek ancak uzatır sözü. / Avına susamış bütün bu sürü / yarlar yarıklar boyu, yalçın kayalıklarca, / kimileyin sarpken yol, kimileyin yokken hiç, düştü artları sıra. / Kaçtı gitti eskiden hep gezdiği yerlerde, / ah, kaçtı gitti kendi buyruğundakilerden. Haykırmak istiyordu / “Aktaion’um işte ben, tanıyın efendinizi!” / Sözler uymuyor ki gönlüne: havlamayla çınlıyor bütün gökler. / Önce Karabaş açtı yaraları sırtında, / ardından Etkoparan, sonra Dağverdi yapıştı bir omzuna: / Daha geç atılmışlardı yola ama bir dağ kestirmesiyle / geçmişlerdi en öne. Beylerini tutunca onlar / sürünün geri kalanı çokuşup geçirdi etine dişlerini. / Artık kalmadı başka yara açacak bir yer. İnledi ya bir sesle, / insan sesi değildi, çıkaramazdı ancak yine / bir geyik olsa bile; acılı yakarılarıyla dolduruyordu tanıdık tepeleri. / Dizüstü çökmüş bir yakarıcı gibi yalvarırcasına / çevirdi sessiz gözlerini uzatır gibi kollarını. // Ancak yoldaşları bildik bağrıışlarıyla azgın sürüyü / coştururken bilmeden Aktaion’u arardı gözleriyle / orada değilmiş gibi Aktaion’u çağırırlardı yarışarak / (adını işittikçe çevirirdi başını), yerinirler yok diye, / kaçırdıyordu ağır kanlı, şu ele geçen avın görüntüsünü. / Başka yerde olaydı isterdi ya, oracıktaydı işte; göreydi / köpeklerinin yaman işi, etinde duymaktansa. / Dört bir yanını sararak gömülmüş çenelerle / paralarlar geyik görüntüsüne kanıp da beylerini, / yığınlarca yarayla çıkıncaya dek canı / dinmedi derler sadaklı Diana’nın öfkesi. / Rivayet iki türlü: kimine göre denk olacağına aşırı yavuzlandı / tanrıça görüldü diye, kimi de över onu değer diye katı / erdenliğine; iki yanın da vardır gerekçeleri.’

²⁸ Ovidius burada toplam 35 köpek adı sayıyor. Hyginus, *Fabulae* 180-181’deyse 81 ad anılıyor.

46: “İlk on Boy yazarın işbirliğiyle çevrilmiştir” açıklamasıyla yayımlanan Mary de Rachewiltz’in 1961’deki ikidilli yayımından başlayarak bu dize İtalyanca’ya *Che fa di clarità l’ aer tremare*: “parlaklığıyla havayı titreten” biçiminde çevrilmiştir.²⁹ Orada belirtilmese, kılavuzlarda da yer almasa bile bu açıkça Guido Cavalcanti’nin bir sonesinin Pound’un yayımladığı biçiminden alıntıdır.³⁰ Sonenin tümü için 134-136’daki açıklamaya bakınız.

54-...: **Vidal:** *Trobador* Peire Vidal’in yaşamöyküsüne gönderme: “İmdi Puegnautierli Loba’ya, bir de Sardanha’dan gelme Sonlu Estafania Hanımına gönül verdi; Biolh beyi olan Guillhem Rostanh’ın karısı Biolhlu Raimbauda’ya da yeniden tutulmuştu. Biolh Proensa’da, Lombardia’yla Proensa’yı ayıran dağdadır. Loba Carcasses’dendi; Peire Vidal de ondan ötürü kendine Lop dedirtip donanımında kurt taşırdı. Cabaret dağında izcileri, köpekleri, çobanköpeklerini, tazıları, bir kurt nasıl kovalanırsa öyle ardına düşürdü; izcilerle köpekler kurt olduğunu sansınlar diye de kurt postuna büründü. İzciler köpekleriyle onu yakalayıp öyle bir canına okudular, öldü diye Puegnautierli Loba’nın konağına getirdiler. Onun Peire Vidal olduğunu anlayınca, kadın Peire Vidal’in ettiği delilikle pek bir eğlendi, bir gülmedir tutturdu, kocası da onunla bir; büyük bir sevinçle ağırladılar kendisini.”³¹

59-66: **Aktaion, “Bir tırpanlık ...”**: Bağlamı yukarıdaki 34-53. dizelerde. Artemis’in beligi vurgulanıyor, çünkü Aktaion tanrıçayı çevreleyen kızlar arasından ancak başını görebilir.

67-70: (a) **Pergusa**, (b) **Gargaphia**, (c) **Salmakis**:

(a) Ovidius, *Metamorphoses/Başkalaşımalar* V.385-396: *Haud procul Hennaieis lacus est a moenibus altae, / nomine Pergus, aquae. Non illo plura Caystros / carmina cynnorum labentibus audit in undis. / Silva coronat aquas cingens latus omne, suisque / frondibus ut velo Phoebeos submovet ictus. / Frigora dant rami, tyrios humus umida flores: / perpetuum ver est. Quo dum Proserpina luco / ludit et aut violas aut candida lilia carpit, / dumque puellari studio calathosque sinumque / implet et aequales certat superare legendo, / paene simul visa est dilectaque raptaque Diti: / usque adeo est properatus amor: “Henna’nın duvarlarından az uzakta, suları / derin bir göl var, Pergus adında. Kaystros / bile oradan çok kuğu türküsü iştmez akan dalga-*

²⁹ *I Cantos, di Ezra Pound*, I-XXX, çev. Mary de Rachewiltz, Milano, Lerici/Schweiler, 1961, 39. s.

³⁰ *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, çev. Ezra Pound, Londra, Stephen Swift, 1912, 28. s.

³¹ Camille Chabaneau, *Les Biographies des troubadours en langue provençale*, Toulouse, Édouard Privat, 1885. 65-66. s.

larında. / Orman çevreler sularını her yandan, yaprakları da / tutar bir tente gibi Phoibos'un ışınlarını. / Dallar serinlik verir, mor çiçekler yeşertir yaş toprak: / sonsuz ilkyazdır orada. / İşte o Persephone o koruda / oynarken; ya menekşeler ya ak zambaklar toplarken; / işte o kızlık hevesiyle sepetlerini, hem koynunu / doldurup geçmeye uğraşırken yaşlılarını toplamakta, / bir oldu görüp seviverip de kaçırmayı Tanrının: / öyle çabuktur işte sevda.”

(b) Ovidius, *Metamorphoses/Başkalaşım*lar III.163-177: Yukarıdaki Aktaion öyküsünün içinde.

(c) Ovidius, *Metamorphoses/Başkalaşım*lar IV.285-291: *Unde sit infamis, quare male fortibus undis / Salmacis enervet tactosque remolliat artus, / discite. Causa latet, vis est notissima fontis. / Mercurio puerum diva Cythereide natum / naidēs Idaeis enutrivēre sub antris; / cuius erat facies, in qua materque paterque / cognosci possent; nomen quoque traxit ab illis.* “Neden adı çıkmış, nasıl yaman zoruyla sularının / güçten düşürür girenleri, yumuşatır örgenleri Salmakis, / onu öğrenin. Nedeni bilinmez de gücü dillerdedir gölün. / Hermes’in Kytheralı tanrıçadan doğma oğlunu / Sukızları yetiştirmişti İda’nın inlerinde; / yüzünden okunurdu anası atası kim; / adını da onlardan almıştı yine.” Dolayısıyla sözü edilen, Hermes’le Aphrodite’nin oğul-kızı Hermaphroditos’tur; göle adını veren de erdişiye dönüşerek elinden kurtulduğu sukızı Salmakis.

71: “boş zırh ...”: Ovidius, *Metamorphoses/Başkalaşım*lar’daki Akhilleus ile Kyknos (= “kuğu”) bölümünün sonuna (XII.138-145) gönderme: *Quem super impulsū resupino corpore Cygnū / vi multa vertit ter-raeque adflixit Achilles. / Tum clipeo genibusque premens praecordia duris / vincla trahit galeae: quae presso subdita mento / elidunt fauces et respiramen utrumque / eripiunt animae. Victum spoliare parabat: / arma relictā videt; corpus deus aequoris albā / contulit in volūcrem, cuius modo nomen habebat.* : “Onun üzerine sırtüstü düşünce Kyknos, / var gücüyle devirip vurdu yere Akhilleus. / Sonra kalkanı, dizleriyle bastırıp göğsüne sımsıkı / söktü tolgasının kayışlarını: çenesinin altından dolayıp bastırınca bunları / ezdiler yutağını da soluk borusunu da / hortlattılar canını. Soyayım dedi yenilmişsin yüzünü: / zırhı boşalmış gördü; düz denizin tanrısı gövdesini ak / bir kuşa çevirmiş; onun adını taşırdı daha baştan.”

72: *e lo soleills plovil*: “güneş de yağar”: Arnaut Daniel’in *Lancan son passat li giure* / “Kırağılar çözülüp gidince” diye başlayan koşuğunun son dizesine gönderme: *Bertran, non cre de sai lo Nil / mais tant de fin joi m’apoigna / tro lai on lo soleills ploigna, / tro lai on lo sole-*

ills plovil.: “Bertran, sanmam hiç Nil’den beri / bunca arı bir sevinç erişsin bana, / güneş [y]ağası yere dek / güneşin yağdığı yere dek.” Sondan ikinci dize tartışmalı; *D* yazmasına dayanan Canello’ya uyan Riquer’e uydum, çünkü Pound da Canello’ya dayanmış çevirirken: ‘*Twixt Nile’n’ where the suns miscarry / To where the rain falls from the sun.*³² Ancak Lavaud ile Toja *A* yazmasından çıkarsamayla *de sai on lo soleils poigna*, / “güneşin yekindiği yerden” diye anlıyor. Emil Levy Canello’nun yayımladığı biçimiyle iki dize arasındaki kip uyumsuzluğundan ötürü bir tek burada geçen *plovilar* eyleminin anlamının belirsiz kaldığını savunuyor.³³

77-78: Takasago, İse, Tamura: Aşağıda, 121. dizedeki Gyges/Trakya göçürme/çakıştırma işlemi. Takasago ile Tamura iki no oyunu. Pound ikinci oyunun Ernest Fenollosa’ya dayanan bir çevirisini yayımlamış,³⁴ birincisini de çevirmişse de yayımlayamamış, çevirisi Alice Corbin Henderson’la yazışmaları içinde günyüzüne çıkmıştır. *Tamura*’nın ilk yarısında, Kiyomizu-dera Tapınağı’na giden bir keşiş, elinde süpürgeyle bir oğlan görür. Oğlan Jishu-gongen Kutu’na bağlı olduğunu, Kiyomizu-dera Tapınağı’nı da Tamuramaru’nun kurduğunu anlatır. Bölümün sonunda oğlan Tamuramaru’ya bağlanan Tamura-dō Hanayı’na girer. İkinci yarıda, yalnız kalan keşiş biriyle karşılaşır, tapınaktan sözederken oğlanın Tamuramaru’nun hortlağı olabileceği anlaşılır. Derken zırh kuşanmış Tamuramaru belirir, yiğitliklerini, tanrı Guannon’un işe karışmasıyla İse’deki çamlığı dolduran kötü ruhların nasıl yenildiğini anlatır. *Takasago*’da, Tomonari adındaki rahip, Takasago’ya gittiğinde, çamların altındaki iğneleri süpüren yaşlı bir karı kocayla karşılaşır, çamın ne idüğünü sorar. Yaşlılar ünlü Takasago Çamı olduğunu, uzaklarda, Sumiyoshi’de büyüyen Suminoe Çamı’yla çift olduğunu söyler; ikisi birlikte Aioi-no-matsu, Çift Çam diye anılır. Sonunda yaşlı karı kocanın bu iki çam olduğu anlaşılır:

“*Rahip*: Köyde beklerken şu yaşlı adamla kadını gördüm. Bir soracağım var yaşlı adama. / *Yaşlı Adam*: Beni diyor. Ne vardı? / *Rahip*: Takasago’nun koca ağacı hangisi? / *Yaşlı Adam*: Şu altını süpürdüğümüz ağaç. / *Rahip*: Peki niye “Ai-oi” diyorlar buna? Niye Takasago’yla Suminoe’deki çamların hepsine “Ai-oi” diyorlar; İki yer birbirinden çok uzak, sözcük de “birlikte büyümek” demek ya? / *Yaşlı Adam*: Eh, biliyorum, Kokin’in önsözünde “Takasago’yla Suminoe’deki çam

³² *Instigations*, New York, Boni and Liveright, 1920, 301. s.

³³ Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman VI*, Leipzig, O. R. Reisland, 1910, 396. s.

³⁴ Ernest Fenollosa, Ezra Pound, *‘Noh’ or Accomplishment*, Londra, Macmillan, 1916, 83-90. s.

ağaçları birlikte büyür gibi” yazdığını herkes okuyabilir ama ben Sumiyoshili, Tau No Kumi’den bir kocayım. Sen iyisi mi yaşlı kadına sor, o buralı. / *Rahip*: Allah allah, bakıyorum, yaşlı çift burada birlikte ama ayrı yaşıyoruz diyor, Sumiyoshi’denim diyor! / *Tsure*: Saçma sapan konuşuyorsun. Aramıza dağla ırmak girse de sevmeden yana yakınız. / *Yaşlı Adam*: Düşün azıcık. / *Birlikte*: Takasago’yla Sumino-ye’deki çam ağaçlarının soluk alıp vermeli bir yaşamı yok ama “birlikte büyüyen” derler onlara. Ancak biz Sumiyoshililer uzun yaşam süreriz bu çam ağaçlarında. / *Rahip*: İyi de ne anlatıyor şu çıtlattığınız öykü? / *Yaşlı Adam*: Eskilerin dediği gibi “Daha mutlu bir egemenliğin belirtisi”. / *Tsure*: Takasago Manyoshu Hanın eski çağı demek. / *Yaşlı Adam*: Sumiyoshi bizim Engi çağımız. / *Tsure*: Çam iğneleri de tükenmez sözler gibi. / *Yaşlı Adam*: Gürlükleri değişmez mevsimler değişse de. / *Birlikte*: Egemenliği yücelten simgeler. / *Rahip*: Kuşkum ilkyaz bulutu gibi dağılıverdi, anlattığınızı iştince.”³⁵

80: “Yüzler Ağacı”: Froula’nın *C1* diye saptadığı yazmadaki³⁶ taslak bir anlama yolu açıyor: *ply over ply* – – / *thin glitter* / *of water* – – / *bro- ok-film bearing white petals*. / *Behold the tree of the visages* – – / *Ecce arborem vitae* – – / *The forked tips* / *flaming as if with lotus* – – / *Di- vine Love runs in the branches* – – // *Behind them the lasting images*.] / *ply over ply* – – *behind them the* / *floating images behind them the* / *recrossing images*, / *behind them the lasting gods* – – / *Zeus set on Olympos*, *Pelion & Ossa* / *for his foot-rests* / [...] / *a shallow eddying fluid* / *below the knees of the* / *gods*: “kat kat üstüne – – / suyun / ince- cik ipiltisi – – / dere şeridi sürüklüyor ak yaprakları. / Bak hele yüzler ağacına – – / **İşte yaşam ağacı** – – / Çatalı uçlar / tutuşmuş lotusmuş gibi – – / Tanrısal Sevi yeliyor dallar arasında – – // Arkalarında bengi imgeler.] / kıvrım kıvrım üstüne – – arkalarında / yüzen imgeler arka- larında / geçen imgeler, / arkalarında bengi tanrılar – – / Olympos’a kurulmuş Zeus, Pelion’la Ossa [dağları] / ayaklık yerine / [...] / sığ su burgaçlanıyor / tanrıların / dizleri dibinde”.

88: “Gourdon’daki gibi”: Pound 23 Haziran 1912 akşamı orada, *Kök-Boylar*’ın ikincisinde Lope de Vega’ya göndermeyle *La noche de san Juan* / “Vaftizci Yahya Yortusu Gecesi” diye anılan kutlama geçi- dine tanık olmuştur. Daha önce “Provincia Deserta”da (1915) *I have walked* / *into Perigord*, / *I have seen the torch-flames, high-leaping*, /

³⁵ *The Letters of Ezra Pound to Alice Corbin Henderson*, yay. Ira Nadel, Austin, University of Texas Press, 1993, 112-113. s.

³⁶ Christine Froula, *To Write Paradise: Style and Error in Pound's Cantos*. New Haven, Yale University Press, 1984, 45. s.

Painting the front of that church: “Perigord’a doğru / yürüdüm, / Çe-
rağ yalımlarını gördüm, yukarı yukarı sıçrayan, / O kilisenin yüzünü
boyayarak” diye yazmıştır.³⁷

90-91: “Safran ... Ὑμῆν”: Aristophanes, Εἰρήνη / *Barış*’ın sonunda-
ki (1329-1359) düğün/gerdek türküsü; Catullus, *Carmina/Türkü-
ler* LXI-LII’nin kökü: Ὑμῆν Ὑμέναι’ ὦ. Τρυγαῖος. δεῦρ’ ὦ γύναι εἰς
ἀγρόν, / χῶπως μετ’ ἐμοῦ καλῇ / καλῶς κατακεῖσει. / Ὑμῆν Ὑμέναι’
ὦ. // ὦ τρὶς μάκαρ ὡς δικαίως / τάγαθὰ νῦν ἔχεις. // Ὑμῆν Ὑμέναι’
ὦ. // Ὑμῆν Ὑμέναι’ ὦ. // τί δράσομεν αὐτήν; // τί δράσομεν αὐτήν;
// τρυγήσομεν αὐτήν, // τρυγήσομεν αὐτήν. // ἀλλ’ ἀράμενοι φέρωμεν
/ οἱ προτεταγμένοι / τὸν νυμφίον ὦνδρες. // Ὑμῆν Ὑμέναι’ ὦ, // Ὑμῆν
Ὑμέναι’ ὦ, // Τρυγαῖος. οἰκῆσετε γοῦν καλῶς / οὐ πράγματ’ ἔχοντες,
ἀλλὰ / συκολογούντες. // Ὑμῆν Ὑμέναι’ ὦ, // Ὑμῆν Ὑμέναι’ ὦ. // τοῦ
μὲν μέγα καὶ παχύ, // τῆς δ’ ἡδὺ τὸ σῦκον. // Τρυγαῖος. φήσεις γ’
ὅταν ἐσθίης / οἶνόν τε πίης πολύν. // Χορός. Ὑμῆν Ὑμέναι’ ὦ, / Ὑμῆν
Ὑμέναι’ ὦ. // Τρυγαῖος. ὦ χαίρετε χαίρετ’ ἄνδρες, / κἂν ξυνέπησθέ μοι
/ πλακοῦντας ἔδεσθε.: “Τρυγαιος: Gel gelinim, gel kadının, / Kırlar-
da güzel güzel yatalım! / Düğün, düğün tanrı, hey! // Koro: Mutlu
adam, mutlu erkek / Kavuştun muradına! / Düğün ola, gerdek ola! //
Τρυγαιος: Kıza neler edelim? // Koro: Kıza neler edelim? // Τρυγαιος:
Bağlarını bozalım! // Koro: Bağlarını bozalım! / Güveyiyi omuzlayıp
götürelim! / Düğün, düğün tanrı, hey! // Τρυγαιος: Dertsiz, sıkıntısız, /
İncir toplayıp mutlu yaşayalım, / Düğün ola, gerdek ola! // Koro: Gü-
veyimiz yaman, / Gelinimiz tatlı! / Düğün ola, gerdek ola! // Τρυγαιος:
Yiyin, için doyasıya, / Düğün, düğün ola hey! / Düğün ola, gerdek
ola!”³⁸ Azra Erhat’ın çevirisi güzel elbette ama yer yer örtmeceye baş-
vuruyor; oysa Aristophanes bayağı açık sözlüdür, örneğin “Güveyi-
miz yaman, / Gelinimiz tatlı!” demiyor da “Birininki iri, hem sert /
öbürünün tatlı yemişi” diyor, böylece yukarıdaki “incir toplama”nın
anlamı belirginleşiyor.

3. dizedeki “Aurunculeia”nın süreği olan bu bölüm, 1950’den önce-
ki yayımlarda *Saffron sandal so petals the narrow foot: Hymenæus
Io! / Hymen, Io Hymenæe! Aurunculeia!*: “Safran çarık yapraklıyor
daracık ayağı: Hymenæus Io! / Hymen, Io Hymenæe! Aurunculeia!”
biçimindeyken sonraki yayımlarda ünleyiş *Saffron sandal so petals
the narrow foot: Ὑμῆν, / Ὑμέναι’ ὦ*, Aurunculeia! Ὑμῆν Ὑμέναι’ ὦ diye
Yunancalaştırıyor. Pound, Haziran-Temmuz 1950’de James Laugh-

³⁷ Ayrıca: Ezra Pound, *A Walking Tour in Southern France*, yay. R. Sieburth, New York, New
Directions, 1992, 40, 117. s.

³⁸ Aristophanes, “Barış”, çev. A. Erhat, *Barış Oyunları*, İstanbul, Hürriyet Yayınları, 1975, 142. s.

lin'e gerekçesini şöyle açıklıyor: "Öteki değişiklik siz/ yay/ 15/s IV. Boy'da. Catullus'u *HarryStop HerKnees*'e [= 'Harry-Durdur-Kızın-Dizlerini': Aristophanes'e] Cat/ beel ööle yapmıştı, neyse yunancası Cat/ Dügün Türküsü bööle söylenceği/ besb/ say/ ol/ ger/ gerçek biçimi gösteriyor. Düş çını [: tını] ta orta çağlara dek ööle kaldı. Yun/ etalarla epsylonlar arasındaki ay/, haşağı tiller göstermiyor." Yine Temmuz'da ekliyor: "Cat/ insanların tınıyı bilmesini beglemiş ol/ ger."³⁹ Dolayısıyla Pound anlamı değiştirmeyen, ancak ses ilkesini önceleyen bir değişikliği benimsiyor. Yine o sıralarda, daha sonraları da bir sonraki bölüm için önerilenlereyse karşı koyacaktır.

"Safran çarık" yine Catullus, *Carmina/Türküler LXI*'e gönderme: *cinge tempora floribus / suave olentis amaraci, / flammeum cape, laetus huc, / huc veni niveo gerens / luteum pede soccum*; Varınlıoğlu çevirisinde şöyle: "mis kokulu mercanköşk çiçekleri taksana / çepeçevre alınına, / alsana yalım renkli duvağını / yüzün güle güle, / buraya gel, buraya / sarı pabuçlarını giyerek / kar gibi ak ayaklarına."⁴⁰ Safran sarısı, düğün/gerdek tanrısı Hymen'in rengi. Pound 1911'de şöyle yazar Catullus'un buradaki söyleyişi üzerine: "Kendi *virtú*'sunu [: "erdem"-ini] bulmak sanatçının işidir. Bu erdem her şey olabilir: *Luteum pede soccum, ... / Viden ut faces / Splendidas quatunt comas! ... / Luteum-ve papauer*. ["ayaklarına sarı pabuçlarını, ... / Görüyor musun nasıl sallıyor / pırıl pırıl saçlarını çırılar? ... / al gelinciğe {benzer}."⁴¹] Catullus'u al gelincikler, turuncu-sarı terlikler, pırıl pırıl çıralı saçların sallanışı üzerine yazmaya çeken bir şey olabilir."⁴²

94-104: Burası bir yayımcılık karmaşası.⁴³ **Hugh Kenner, 27 Eylül 1953 günü, Norman Holmes Pearson'a elindeki basımda Pound'un kurşunkalemle işlediği şu değişiklikleri aktarır:**⁴⁴ *And So-Gioku, saying: / "This wind, ~~sire~~, is the king's wind, / This wind is wind of the palace, / ^And that ^Ran-ti, open^ing ed^ his collar> / "This wind roars in the*

³⁹ Beinecke Kitaplığı'ndaki James Laughlin belgeliğinden aktaran Richard D. Taylor, "Annals": <http://www.richard-dean-taylor.de/variorum/variants> Yine orada aktarıldığına göre, Hugh Kenner da 27 September 1953'te Norman Holmes Pearson'a elindeki *Boylar* basımında "Mayıs 1950'de Ezra'nın kurşunkalemle yaptığı" değişikliklerden söz ederken bu işlemi doğruluyor.

⁴⁰ Catullus, *Şiirler*, çev. Güngör Varınlıoğlu, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978, 82. s.

⁴¹ Varınlıoğlu çevirisine uyuyorum: *yo. 82, 86, 90. s.*

⁴² Ezra Pound, "I Gather the Limbs of Osiris", *Selected Prose 1909-1965*, New York, New Directions, 1973, 29. s.

⁴³ IV. Boy'un yazılış, yayımlanış öyküsünün kapsamlı bir dökümü için OCEP'ye bakınız: <http://ezrapoundcantos.org/a-draft-of-xvi-cantos-overview/canto-iv?start=3> Bu bölümün değişikliklerinin hepsini izlemek için yine: <http://www.richard-dean-taylor.de/variorum/variants>

⁴⁴ Beinecke Kitaplığı'ndaki belgelerden aktaran Richard Taylor: <http://www.richard-dean-taylor.de/variorum/variants>.

earth's bag, / it lays the water with rushes “: ‘So-Gioku da derken: / “Bu yel, **beğim**, han yelidir bu, / Bu yel, saray yelidir bu, / Ran-Ti’nin **de açtı** yakasını / “Bu yel kükretir yerin tulumunu, / iver ivdirekoyar suyu.” On yıl sonra, New Directions için yeni yayımı düzenleyen takım arasındaki yazışmada Eva Hesse gerek James Laughlin’in, gerek Hugh Kenner’in, Olga Rudge üzerinden Pound’u birtakım düzeltmelere evet dedirtmeleri için üsteler: (a) James Laughlin’e, 20 Ocak 1964, ‘SORU: “Ran-ti”, ne yazık, “meyvelik sekisi” demek. E. P. alıntılanan **şiire bir bakmalı** – Sung Yü’nün “Yel Koşuklu Yazısı” bu.’ (b) Hugh Kenner’a, 28 Şubat 1964, Sung Yü’deki bağlamı açıklayıp IV. Boy’daki biçimle özgün koşuk arasındaki Ernest Fenollosa’dan kaynaklanan kimi tutarsızlıkları belirttikten sonra, “Ezra’ya aşağıdaki biçime evet dedirtebilirsen bunlar kolayca düzeltilebilir: *Sung Yü, saying* (ya da Japonca olması gerekiyorsa, en azından *Sō Gyoku*) / *This wind is the king’s wind, / This wind is wind of the palace / Shaking imperial water-jets.*’ / *And Hsiang opened his collar, / This wind roars in the earth’s bag, / it lays the water with rushes.*’ / *No wind is the king’s wind. / Let every cow keep her calf, / This wind is held in gause curtains...*’ / *No wind is the king’s...* (Diyeceğim, ozan tırnak içinde konuşuyor, han öyle konuşmuyor – iki sesi ayırdetmenin tek yolu bu gibi görünüyor.)”⁴⁵ Ancak Pound, bu “Yamalar” sonuna eklenen gerekçeyle karşı çıkıyor. Dolayısıyla New Directions yayımında daha sonra *Sō Gyoku*, *Hsiang* biçimleriyle Hesse’nin yazım uylaşimleri benimsense de Mary de Rachewiltz yayımı *So-Gioku* ile *Ran-Ti* biçimlerini korumuştur. Song Yü’nün alıntılanan “Koşuklu Yel Yazısı” şöyle: ‘I. Chu Hanı Xi-ang, yanında Song Yü ile Jin Cuo’yla birlikte, Manolya Sekileri’nde eğleşirdi. Üzerlerine birdendire bir yel esiverdi, han da yakasını açıp yönünü yele vererek “Ne tatlı bir yeldir bu!” dedi, “Bunu sıradan kimselerle paylaşmasak ola mı?” / Song Yü karşılık verdi: “Bu yel yalnız siz Hanadır. Sıradan kimseler nasıl paylaşa onu?” Han söyler: “Yel, Gökle Yerin soluğu olmağılan, enine boyuna eser; soylu beyli, üst alt ayırmaz. İmdi sen bu yalnız Bizim yelimizdir diyesisin. Bunun açıklaması ne olsa gerek?” / Song Yü aldı: “Ustam bana öğrettiydi; dalı budaklı, eğri büğrü ağaç yuvalanacak kuşları çeker, oyuklarla kovuklar da yel tutar. Ancak yelin soluğu nesnelerin konağı neresiyse oranın yapısına göre değişir.” / Han söyler: “Yel ilk nerede doğuptur?” Aldı Song Yü: // II. Yel yerden doğuptur, / Körpe sumercimeğinin uçlarından yükselir, / Yavaş yavaş dere yataklarına, koyaklara dolar, / yer tulumlarının ağzında gürler, / tırmanır dağ kıvrımlarını, / çamların,

⁴⁵ İkisini de aktaran Richard Taylor, *yo*.

servilerin diplerinde oynar, / kabarır da döner, / alaz alaza uçar, kızgın, / gök gürlemesine kükrer, / altından girip üstten çıkar, / ters yüz eder kayaları, ağaçları devirir, / koruyu çalıyı düzler. // III. Sonra, yatışmaya yüz tutunca, / yayılır da saçılır, / boşluklara saldırıp kapı sürgülerin' sarsar, / dört bir yanı ısıtır, parlatır da / artık dağılır, dönüp gider. // IV. Böyledir bu er yeli, arı, serin, / aşağı yukarı iner çıkar, / ulu duvarları tırmanıp aşar da / sarayıçine girer, / çiçeği, yaprakları örseleyip kokutur, / tarçın, biber ağaçları arasından dolaşır, / dalga dalga suların üzerinde süzülür, / gülhatminin özüne dek dokunur, / fesleğeni yağmalar, / zencefili dağıtır, / şakayıkları eğer, / söğütleri sıyrır. / Kovuğundan dolanıp da / dağıtır yavşanı, ıtrıları. / En son avluyu kolağan edip / Kuzeye doğru çıkar Yeşim Hanay'a, / tül perdelerden ağıp / iç odaya sokulur, / işte böylece olur o Han Yeli." // V. "İmdi işte bu yel çarptı mı bir kimseyi / ürpertir de titretir soğukluğundan, / ancak serinliğiyle şöyle soluk aldırır. / Arı duruluğuyla / sağaltır sayrılıkları, mahmurluğu giderir, / gözü kulağı açıp yatıştır gövdeyi, gönendirir kimseyi. / Budur işte Hanımızın er yeli dedikleri." VI. Han aldı: "İyi söyledin. Şimdi de sıradan kimselerin yelini de bakalım." Song Yu söyler: / "Sıradan kimselerin yeli / ara sokakların kuytusundan kopar, / kiri tozu kaldırır oyuklardan, / huysuz huysuz sızar da / deliklerden, saldırır kapılara; / kum yığınlarını dağıtır, külü közü savurur, / biribirine katar çeri çöpü, / eşeler çürük çarık; / sonunda kavanoz kırığı pencerelerden dalıp / ulaşır kulübenin odacıklarına. // VII. "İmdi bu yel bir kimseye çarptı mı / bunaltır, sersemletir, / sıcaklığın' soğurur, nem gam salar içine; / sayrılır, ateşlenir, / dudağına değdi mi kavurur da çatlatır, / gözlerine dokunsa, kızartır da şişirir. / dişlerin' gıcırdatır, öksürür, / bilmez ölü mü diri midir. / Budur işte sıradan kimselerin dışı yel denen yeli." ⁴⁶

102: "Her inek ...": Ermiş Colum Cille'nin öyküsüne gönderme: Manus O'Donnell'in (1530) anlattığı biçimiyle şöyle: 'Bir gün Colum Cille, Droma Findli Finnian'ın yanına gitmiş. Bir yazmayı ödünç istemiş, vermişler. Oradaki kilisedeki tapılarla törenden sonra Colum Cille hepsinden geride kalıp Finnian bilmeden yazmayı yazıya çekmiş. [...] [Finnian] yazmasının kendisine sorulmadan çoğaltıldığını işitince gidip Colum Cille'ye çatmış, kendi onayı olmadan yazmanın çoğaltılmaması gerektiğini söylemiş. Colum Cille "Bu konuda İrlanda hanının

⁴⁶ Xiao Tong, *Wen xuan or Selections of Refined Literature* III, çev. David R. Knechtges, Princeton, Princeton University Press, 1996, 7-13. s.; Herbert A. Giles, *Gems of Chinese Literature*, Shanghai, Kelly and Walsh, 1922, 35-36. s.; Arthur Waley, *A Hundred and Seventy Chinese Poems*, New York, Alfred A. Knopf, 1919, 41-42. s.

yargısına başvurmam gerekir” demiş. [...] “Onun dediği başım üstüne” demiş Finnian. [...] Bunun üzerine Tara Hanlığı’na, Diarmad’a gitmişler [...] Finnian öyküsünü hana anlatıp şöyle demiş: “Colum Cille ben bilmeden yazmamı çoğalttı; ben de yazmamın oğlu benimdir derim.” “Ben de” demiş Colum Cille, “Finnian’ın çoğalttığım yazması bozulmadı; içindeki Tanrı sözlerinin yitip gitmesi ya da benim ya da başka birinin onları çoğaltmaktan, okumaktan, insanlar arasında yaymaktan alıkonması doğru olmaz derim; hem çoğaltmaya hakkım vardı derim, çünkü çoğaltmaktan bir çıkarım olsa onu da insanlara verirdim, Finnian’a ya da yazmasına bir zararı dokunmazdı.” Bunun üzerine Diarmad ünlü yargısını vermiş: “Her ineğin yavru ineği, demek buzağısı yanında gerek, her yazmanın da yavru yazması yanında gerek; işte bundan ötürü Colum Cille, çoğalttığın yazma Finnian’ındır.” “Bu kötü bir yargı” demiş Colum Cille, “bunu ödeyeceksin.” [...] Ardından Colum Cille “Boydaşlarımın, Cenél Conaill ile Cenél nEóghain’in yanına dönüp yazma konusunda bana karşı vardığın kötü yargının öcünü almak için, ayrıca benim korumam altındayken öldürülen Connacht hanının oğlunun öcünü almak için sana savaş açacağım.” [...] Sonra Cenél Conaill ile Cenél nEóghain’a varıp hepsine İrlanda hanının kendisine karşı vardığı kötü yargıdan yakınmış. Onlar da yakınmasını yerinde bulup Connacht’ta Sligo’yla and Drumcliff arasındaki, şimdi Cúl Dreimne denen yerde onun yanında savaşa tutuşmuşlar.⁴⁷

106-116: Ekbatan: Herodotos, *Ἱστορίαι/Araştırmalar* [= *Tarih*], I.96.3-98.6

“[...] böylece başka bucaklarda oturup da daha önce haksız yargılara uğramış kimseler, Deiokes’in düzgün yargılayan tek kişi olduğunu işitince sevinip yargılanmak üzere Deiokes’in yanına gelip gider, sonunda başka kimseye başvuramaz oldular. [1] Yargıların olana uygun çıktığını öğrenip de gelip giden hep daha çoğaldıkça, Deiokes her şeyin kendisine bağlı olduğunu görerek artık önceden oturup yargıda bulunduğu konumda oturmak istemedi, artık yargıçlık etmeyeceğini, çünkü kendi işini gücünü bırakıp bütün gün konu komşuya yargıçlık etmenin kendisine bir yararının olmadığını söyledi. [2] Öyle olunca bucaklarda soygunların, yasadışı işlerin eskisine göre bayağı bir artması üzerine Medler toplanarak olup biten konusunda konuşup görüştüler. En çok konuşanlar Deiokes’in arkadaşlarıydı gibime geliyor. [3] “Bakın, yurdumuzu şimdiki yol yordama başvurarak çekip çeviremeyiz; gelin

⁴⁷ *The Life of Colum Cille by Manus O'Donnell*, çev. Brian Lacey, Dublin, Four Courts Press, 1998, 97-99. s. Bağlamın tümüne ilişkin bir özet şurada bulunabilir: <https://www.ria.ie/cathach-colum-cille-story-ancient-irish-manuscript>.

başımıza bir bey geçirelim; böylece yurdumuz düzgün yönetilir, biz de kendi işimize döner, yasadışı işlerle dirliğimiz bozulmaz.” İşte bu gibi sözler söyleyerek kendilerini bir beyin yönetimine girmeye kandırdılar. [1] Beyliğe kimi geçirecekleri ortaya atılır atılmaz adamların hepsince en çok önerilip övülen Deiokes oldu; başlarına o bey olsun diye anlaştılar. [2] Kendisine beyliğe yaraşır konaklar kurulmasını, kolluk güçleri verilmesini istedi; Medler de öyle yaptı. Nereyi gösterdiyse oraya büyük, sağlam konaklar kurup bütün Medler arasından kolluklar seçme yetkisini tanıdılar kendisine. [3] Başa geçince Medleri bir kent kurup onun çevresini daha önemsiz başka yerleşimlerle donatmaya zorladı. Medlerin buna da evetlik göstermesi üzerine, iç içe geçen çemberler biçiminde, bugün Agbatana denen bu büyük, güçlü surları dikti. [4] Bu kale, iç içe geçen çemberleri birbirinden bir kale korkuluğu boyu daha yüksek olacak biçimde tasarlanmıştır. Yer de, tepelik olduğundan, böyle olmasına elvermiştir elbette ama daha çok uğraş işidir. [5] Toplam yedi çember olmakla, en sonuncusunun içinde beylik konağıyla hazineler vardı. Bu surların en büyüğü aşağı yukarı Atina’nın çevresindekinin uzunluğundadır. Birinci çemberin kale korkulukları ak, ikincinin kara, üçüncünün ala mor, dördüncünün gök, beşincinin turuncudur. [6] Beş çemberin kale korkulukları işte böyle boyanmıştır; son ikisinden birinin korkulukları gümüş, birininki altın kaplamadır.”

Yağmalanışını da İ. Ö. III. yüzyılda Polybios anlatır (*İtōpíai/Araştırmalar* [= *Tarih*] X.27): “[Ekbatan] Orontes’in eteklerinde yer alır, surlarla çevrilmemekle birlikte şaşılacak ölçüde güçlü bir biçimde berkitilmiş bir içhisarı vardır. Onun altında saray bulunur; ayrıntısıyla anlatmalı mı, sessizce geçiştirmeli mi, karar vermesi biraz güç. [...] Neyse, sarayın büyüklüğüne gelirsek, çevresi aşağı yukarı yedi stadion’dur; tek tek yapılarının gösterişliliğine de bakılırsa en başta kuranların varsıllığı görülür. Nitekim tüm ahşap işi sedir ya da serviden olup hiçbiri çıplak bırakılmamış, kirişleri, tavan döşemeleri, sundurmalarıyla avlusunun direkleri hep gümüş ya da altın levhalarla kaplanmıştır; duvar kaplamalarının hepsi de altındandır. Bunların çoğu İskender’le Makedonların akını sırasında, geri kalanlar da Antigonos’la Nikanor Seleukos’un egemenliği döneminde soyulmuştur.”

Herodotos, *İtōpíai/Araştırmalar* [= *Tarih*], VII.61: “Danae’yle Zeus’un oğlu Perseus Belos oğlu Kepheus’un yanına gelip kızı Andromeda’yı alınca bir oğlu olmuş, adını Perses koymuştu; Kepheus’un soyundan erkek çocuk olmadığından, orada koyup gitmişti. Adları ondan gelir [Perslerin].”

108: Danae söyleninin en yaygın biçimde bilinen anlatımı [Apollodoros], Βιβλιοθήκη / *Kitaplık* II.4.'te bulunur: Ἀκρισίῳ δὲ περὶ παίδων γενέσεως ἀρρένων χρηστηριαζομένῳ ὁ θεὸς ἔφη γενέσθαι παῖδα ἐκ τῆς θυγατρὸς, ὃς αὐτὸν ἀποκτενεῖ. δείσας δὲ ὁ Ἀκρισίος τοῦτο, ὑπὸ γῆν θάλαμον κατασκευάσας χάλκεον τὴν Δανάην ἐφρούρει. ταύτην μὲν, ὥς ἔνιοι λέγουσιν, ἔφθειρε Προῖτος, ὃθεν αὐτοῖς καὶ ἡ στάσις ἐκινήθη: ὥς δὲ ἔνιοί φασι, Ζεὺς μεταμορφωθείς εἰς χρυσὸν καὶ διὰ τῆς ὀροφῆς εἰς τοὺς Δανάης εἰσρueis κόλπους συνῆλθεν. αἰσθόμενος δὲ Ἀκρισίος ὕστερον ἐξ αὐτῆς γεγεννημένον Περσέα, μὴ πιστεύσας ὑπὸ Διὸς ἐφθάρθαι, τὴν θυγατέρα μετὰ τοῦ παιδὸς εἰς λάρνακα βαλὼν ἔρριπεν εἰς θάλασσαν. προσενηχθείσης δὲ τῆς λάρνακος Σερῖφω Δίκτυς ἄρας ἀνέτρεφε τοῦτον.: “Akrisios erkek çocuk yapma konusunda ocağa danıştığında, tanrı, kızından bir oğul doğacağını onun da kendisini öldüreceğini söyledi. Akrisios, bundan korkusuna, yer altında tunçtan bir oda kurdurup Danae’yi oraya kapattı. Kiminin dediğine göre Proitos kızı bozdu, [Akrisios’la Proitos’un] aralarındaki çatışma bundan başladı; kiminin söylediğine göreyse Zeus altına dönüşüp damdan akarak Danae’nin koynuna girdi. Daha sonra Akrisios kızının Perseus’u doğurduğunu işitince Zeus’un bozduğuna inanmayıp onu çocuğuyla birlikte bir sandığa tıkıp denize attı.” Hyginus, *Fabulae/Masallar* LXIII de ona koşuttur: *Danae Acrisii et Aganippes filia. Huic fuit fatum, ut, quod peperisset Acrisium interficeret; quod timens Acrisius, eam in muro lapideo praeclusit. Iovis autem in imbrem aureum conversus cum Danae concubuit, ex quo compressu natus est Perseus. Quam pater ob stuprum inclusam in arca cum Perseo in mare deiecit.*: “Danae Akrisios’la Aganippe’nin kızı. Yazgısı Akrisios’u öldüreceği doğurmaktı; bundan korkan Akrisios onu taş duvar içine kapattı. Ancak Zeus altın yağmuruna dönüşerek Danae’yle yattı, bu birleşmeden Perseus doğdu. Babası da onu silisiz diye Perseus’la birlikte bir sandığa kapatıp denize attı.”

Ancak Pound, Sophokles’in *Antigone* 947’deki güzelim söyleyişine karşın (ἐν τυμβήρῃ θαλάμῳ: “gömüt gerdeğinde”), yerdeşlik gereği, Danae’yi bir kuleye yerleştiren Latin geleneğine uyuyor: (a) Horatius, *Carmina/Türküler* III.16.1-7: *Inclusam Danaen turris aenea / robustaeque fores et vigilum canum / tristes excubiae munierant satis / nocturnis ab adulteris, / si non Acrisium virginis abditae / custodem pavidum Iuppiter et Venus / risissent*: “Tunç kuleye kapatılmış Danae’yi / meşe kapılar, yavuz köpeklerin / bekçiliği koruyabilirdi yeterince / gece gezen ayartıcılardan, / gizlediği erdenin korkak korucusu / Akrisios’u alaya almasaydı Jupiter ile / Venus.” (b) Ovidius, *Amores/*

Seviler II.19.Si numquam Danaen habuisset aenea turris, / Non esset Danae de Iove facta parens: “Danae’yi kapatmasaydı tunçtan kule / Jove ana kılamazdı Danae’yi”.

110-116: “Şeftali ağaçları”: Wang Wei’nin “Şeftali Çiçeği Pınarının Türküsü” anılıyor: “Balıkçı kayığını sürüyordu su boyunca; severdi dağların ilkyazını. / İki yakada şeftali çiçekleri sarıyordu eski geçidi. / Oturdu baktı kızıl ağaçlara, bilmeden ne uzağa gittiğini. / Vardı gök derenin sonuna, görmedi kimseyi. // Sızdı dağın yarığından, döndü, kıvrıldı ilkin; / Sonra açıldı gözünün önünde birdenbire dümdüz uzanan toprak. / Ta ötede bir ağaç bulut kümesi görüyordu; / Yaklaştı, girdi, baktı binbir ev arasında çiçeklerle bambular. / Bir oduncu söyledi Han çağından adını ilk; / Oralılar değiştirmemiş daha Qin çağı giysilerini. / Yerleştiler orada işte Wuling Pınarı yanında / Bu dünyanın dışına kurmuşlardı tarlalarını, bahçelerini / Çamların arasında parlardı ay, evler, pencereler dingin. / Gün doğardı bulutların ardından, köpek tavuk ses sese / Şaşırp gelmiş diye bu dünyadan bir konuk toplandılar hep biraraya / Yarışırlardı buyur edip de onu sorsunlar ne var ne yok orada. / Tan attı mı süpürürlerdi çiçekleri köy yollarından / Gün inince dönerdi oduncular, balıkçılar dere boyunca geri / Kaçmak için bu dünya kargaşasından, el ayak çekmişlerdi ilkin insanlar arasından / İyice öteliler olduklarında artık dönmediler geriye. / Hem bu koyakta kim ne bilir insan kısmı ne yapar? / Bu dünyadan oraya bakınca başı bulutlu dağlar görülür yalnız. / Demedi hiç bulunmaz kolay kolay böyle göksel bir diyar; / Onun yerli gönlünden çıkmamış daha yuvasının özlemi. / Çıktı o yarıktan, bakmadı pek aradaki dağlara, ırmaklara; / derken hoşça kal dedi çoluk çocuğa, çıksın diye gönlünce uzun bir yolculuğa / Yitirmem demişti yolu, izlersem önceden gittiğimi / Ancak nereden bilsin tepelerin koyakların artık değiştiğini? / İlkinden tek bildiği, nice derin bir dağa girdiği idi / Kaç kezdi gök derenin dönüşü bulutlu ormana varasıya. / İlk yaz gelmişti artık, şeftali çiçeğiyle kaplıydı bütün sular; / Seçemiyordu artık nereden bulsun öteli pınarını.”⁴⁸ Wang Wei’nin koşuğu Tao Qian’ın bir düzyazı şiirinin üzerine kuruludur ya da onun yeniden yazımıdır.

118-119: “Père Henri Jacques Sennin’le söyleşirdi, Rokku’nun üzerinde,”: LXXXVIII. Boy’da “Père Henri Jacques daha / söyleşiyor sen-

⁴⁸ Pauline Yu, *The Poetry of Wang Wei*, Bloomington, Indiana University Press, 1980: https://publish.iupress.indiana.edu/read/the-poetry-of-wang-wei/section/9196de68-35d6-437a-a3ce-c3978a3716ab#ch2_6 Kaynağı için: *Classical Chinese Literature: An Anthology of Translations I*, yay. John Minford, Joseph S. M. Lau, New York, Columbia University Press, 2000, 515-517. s.

ninle, Rokku'nun üzerinde" diye yinelenecek. Açıklaması Pound'un Felix E. Schelling'e 8-9 Temmuz 1922 tarihli mektubundan geliyor: "*Sennin* Çinlilerin doğa ya da hava ruhlarıdır. Keltlerin Sidhe'sinden daha kötü olduklarını pek sanmıyorum. / *Rokku* bir dağ. Belki dizeyi düzelterip bunu daha belirginleştirebilirim; gerçi 'üzerinde' ya bir dağ ya da ada diye daraltıyor anlamı (orasına gelince pek de önemli olmayan bir ikircillik). Adla san bir Fransız rahibini belirtiyor (gerçekte kendisi Cizvit)." ⁴⁹

(a) *Père* ["Muhterem Peder"] *Henri Jacques* konusunda bundan ötesi bilinmiyor. Pound'un kızı Mary de Rachewiltz, 2003'te şöyle yazmış: "Gençken yeterince soru sorulmuyor hiç. [...] Şimdiye dek *Père Henry Jacques*'ın [*böyle*] kimliği konusunda doyurucu bir yanıt bulamadım. [...] gelgelelim hiç sormamışım *Père Henry Jacques*'ı." ⁵⁰

(b) *Rokku*: Pound bir sonraki dizede "dağ"ı ekleyerek ikircilliği giderse de yer ancak kestirilebiliyor. Terrell'a göre (IV.37, LXXXVIII.66) "Çince bir yer adının yanlış yazılmış Japonca çevirisi; olasılıkla Tayvan'daki Taipeh (Taihoku)." Mary de Rachewiltz tutarsız: IV. Boy'da Tai-haku yapıyor ama LXXXVIII. Boy'da Rokku diye bırakıyor.

(c) *Sennin*: Çince 仙人, *xianren* teriminin Japonca yazımı; dolayısıyla "ölümsüzler". Pound'un *Cathay* derleminde birçok kez görülüyorlar, özellikle de *Sennin Poem by Kakuhaiku* / "Kakuhaiku'nun *Sennin Şiiri*"nde: *The red and green kingfishers / flash between the orchids and clover, / One bird casts its gleam on another. / Green vines hang through the high forest, / They weave a whole roof to the mountain, / The lone man sits with shut speech, / He purrs and pats the clear strings. / He throws his heart up through the sky, / He bites through the flower pistil / and brings up a fine fountain. / The red-pine-tree god looks at him and wonders. / He rides through the purple smoke to visit the sennin, / He takes "Floating Hill" * by the sleeve, / He claps his hand on the back of the great water sennin. / But you, you dam'd crowd of gnats, / Can you even tell the age of a turtle? // * Name of a sennin: "Kırmızı ve yeşil dere kuşları / yoncayla orkideler arasında parlıyorlar, / Bir kuş, ışıltısını ötekine yansıtıyor. // Yeşil asmalar sarkıyor yüce ormanda, / Dağa kocaman bir çatı örmüşler, / Yalnız adam hiç konuşmadan oturuyor, / Mırıldanıyor, duru tellere vuruyor. / Gökyüzüne fırlatıyor kalbini, / Çiçeğin özünü ısırp / güzel bir çeşme çıkarıyor. / Kırmızı çam ağacının tanrısı bakıp şaşırıyor ona. / Mor du-*

⁴⁹ *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*, yay. D. D. Paige, Londra, Faber and Faber, 1951, 247. s.

⁵⁰ "Afterword: Kung Is to Pound As Is Water to Fishes", *Ezra Pound and China*, yay. Zhaoming Qian, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003, 284. s.

mandan geçip sennin'i görmeye gidiyor, / 'Yüzen Tepe'yi* yakalıyor kolundan, / Elini ulu su sennin'inin sırtına vuruyor. // Ama siz, kahrolası tatarcıklar sürüsü, / Bir kaplumbağanın bile yaşını bilmezsiniz! // Bir sennin'in adı.*⁵¹ Doğrusu üç özel ad geçiyor özgün koşukta (Çincesinde): *Kızıl Çam, Yüzen Tepe, Su Yarı* ya da *Ulu Yar*. Hepsi de "ölümsüzler"ın, ruhların ya da "ölümü aşmış" Dao ustalarının adları. Bu koşuk Guo Pu'nun [Japonca: Kaku Haku] ondört bölükten oluşan "Gezgin Ölümsüzlerin Koşukları" dizisinden, dolayısıyla bizi *Rokku*'ya ilişkin bir olasılığa götürüyor. Çin söyleninde "ölümsüzlerin yurdu" diye bilinen başlıca üç dağ vardır: Penglai, Ying Zhou, Fangzhang; denizin içinden çıkarlar, ancak yerleri tartışmalı olduğundan bir kesinliğe ulaşamıyoruz.⁵² Bu arada Guo Pu'nun son iki dizesi

- 120: Polhonac:** Bir sonraki dizedeki "Gyges gibi" değil, tersine, Kandaules gibi: 'San Leidierli Guillems, Puoi Santa Maria piskoposluğuna bağlı Veillac'tan varlıklı bir hisar korucusuydu. Çok onurlu bir kimse, iyi bir şövalye, elibol bir bağışçı, okumuş, yol yordam bilir, çok sevmiş, çok sevilip sayılmış biriydi. Alvernhele Dalfin'le Sail de Claustra hanımın bacası, Polonhac vikontunun da karısı olan Polonhaclı Marqueza'yla gönüldeşti. Beğ Guillems türkülerini ona yakar, onu gönülden sever, o da ona Bertran derdi. Yine Beğ Ugo Marescalc de kendisine öyle Bertran derdi; yoldaşıydı, Guillems'le Marqueza ne yapıp etse bilirdi: üçü de birbirine Bertran diye seslenirdi. Üç Bertran uzun süre hep birlikte bayağı bir eğlendi; ancak öteki iki Bertran kendisine yaman bir oyun oynayıp büyük bir alçaklık edince Guillems derin bir üzüntüye kapıldı; türkülerinin nedeninde işiteceğiniz gibi. // Size Guillems'in bir bey olduğundan, hanımından, Marquesa'yla aralarındaki sevinin nasıl sürüp gittiğinden söz etmiştim; bunu uzun süre incelikle, yazıklanmadan, budalalık etmeden sürdürdüler, çünkü saklı kalması gerekeni özenle saklı, gizli tutarlardı. Herkes onların sevisine pek sevinirdi, çünkü onların sevisinden ötürü birçok düzgün iş yapılır, söylenirdi. O dönemde Vianes'te çok güzel, çok bilgili bir hanım vardı; Rossilho kontesiydi. Bütün büyük beyler, baronlar onu pek sayardı; Beğ Guillems'in hepsinden de çok, çünkü onu pek över, görmeye can atar, kendisini sever, ondan söz etmeye bayılırdı; herkes de onu

⁵¹ Ezra Pound, *Cathay*, Türkçesi: Ülkü Tamer, İstanbul, de yayınevi, 1963, 53. s.

⁵² Guo Pu'nun koşuğu için: *The Columbia Book of Chinese Poetry*, yay. Burton Watson, New York, Columbia University Press, 1984, 170. s. Dizinin başka koşukları için: *An Anthology of Chinese Verse*, yay. J. D. Frodsham, Ch'eng Hsi, Oxford, Clarendon Press, 1967, 92-93. s. Çok ayrıntılı, buldurucu bir inceleme için: *Ezra Pound, Cathay, A Critical Edition*, yay. Timothy Billings, New York, Fordham University Press, 2019, *tümü*.

şövalyesi sanırdı. Hanım da ondan çok hoşnuttu. / Guillems ondan öylesine hoşnuttu, Marqueza'nın onu kışkandığını, sevgilisi sandığını göremiyordu, herkes de öyle sanıyordu; değildi oysa. Böylece Marqueza Uc Marescalc'e ulak yollayıp Guillems'den yakındı, Beğ Uc'un yardımıyla Guillems'den öç almak istediğini söyledi: "Böylece sizi şövalyem yapmak isterim, çünkü sizi tanıyorum, sizden daha uygun, Guillems'i sizden daha çok kızdıracak bir şövalye bulamam. Sizinle Vianes'e Sant Antoni haccına da gitmek isterim. San Leidier'e, Beğ Guillems'in evine gider, odasında yatarım; sizin de onun yatağında yanıma yatmanızı isterim." Beğ Uc bunu işitince çok şaşırıp şöyle dedi: "Hanımım, çok sevgi sözü söylediniz bana, ben de andolsun, ne dersiniz yapacağım." / Marqueza güzelce, incelikle donandı, nedimleri, şövalyeleriyle bir yola koyuldu, San Leidier'e varıp atından indi. Guillems o sırada hisarında değildi ama Marqueza, gönlüne göre, çok hoş karşılandı. Gece olunca Beğ Uc'la birlikte Beğ Guillems'in yatağında yattı. Öyküyü dünya duydu. Beğ Guillems bunu öğrenince üzülp acı çekse de Marqueza'ya da Beğ Uc'a da yüz ekşitmek istemedi, olup biteni bilmezden geldi. Ancak kendini Rossilho kontesinin hizmetine adayıp gönlünü Marqueza'dan çekti. Bunun üzerine şu türküyü koştı: "Pus tan mi fors' amors que mi fai entremetre" / "Sevi zorluyor beni onca, uğraşasım geliyor." // San Leidierli Beğ Guillems'in kim olduğunu, Polonhacı Marqueza'yı nasıl sevdiğini işittiniz. Hanım onu şövalyesi tutmak istemiyor, seviden yana bir belirti de göstermiyordu. İmdi bununçün yanına varınca kendisine dedi: "Beğ Guillems, kocam vikont buyurup istese sizi şövalyem, hizmetkarım diye tutardım." Guillems bu karşılığı duyunca üzülp göyündü; nasıl bir yol bulsa da kocasının Marqueza'dan kendisini şövalye tutmasını dilemesini sağlasa diye düşündü: kocasının kimliğiyle bir koşuk düzsün de kocası kendisinin yerine hanımına yalvarsın diye karar verdi. Vikont Guillems'in türkü yakışını pek sever, kendisi de iyi, güzel söylerdi; derken Guillems şöyle diyen bir koşuk düzdü: "Ay Hanım, ben bir koşuk / Elçisiyim, anlarsınız siz kimden." / Bunu koşunca hanımın kocası vikonta gösterip bunu koşma nedenini açıkladı: bir hanımı kendisine, kocası bu yolda yalvarmadıkça onu sevmeyeceğini söylemişti. Vikont koşuğu dinleyince pek eğlendi, seve seve öğrendi; iyice belleyince de karısına söyledi. Hanım hemen anladı, Beğ Guillems'e ne söz verdiğini anımsayıp kendi kendine dedi: "Buna karşı bir savunma gerekçesi bulamam hiç." İşte bir süre sonra Guillems hanımını görmeye geldi, buyurduğu gibi yaptığını, kocasının kendisinden dilemesini sağladığını, acıyı kendisinin de kocasının da yakarışına uymasını söyledi.

Böylece Marqueza da onu şövalyeliğine, hizmetkarlığına aldı; sevileri de öbür gerekçede dediğim gibi sürüp gitti.⁵³

- 121: Gyges:** Bir önceki dizede anıştırılan Polonhac vikontu – San Leidierli Guillems ilişkisinin evrik biçimde dile getirilerek Kandaules-Gyges ilişkisine göçürülmesi. Herodotos, *Ἱστορίαι/Araştırmalar* [= *Tarih*], I.8-12: ‘İşte bu Kandaules kendi karısına tutulmuştu; onu bütün kadınlar içinde en güzeli sayacak ölçüde severdi. Öyle saydığı için de, kollukları arasında en güvendiği bir Daskylos oğlu Gyges vardı, işte bu Gyges’e en önemli işlerini bile açardı Kandaules, dolayısıyla karısının güzelliğini de öve öve bitiremezdi ona. Derken bir gün Kandaules, başına gelecek vardı çünkü, Gyges’e şöyle dedi: “Gyges, karımın güzelliği konusunda söylediğime pek inanmaz gibisin; ne de olsa kulaklar gözlerden daha güvenilir gelir insanlara; gel sen bir de çıplak gör kendisini.” Öbürü haykırarak “Beyim” dedi, “ne yersiz bir söz söylüyorsunuz, hanımımı çıplak göresiymişim! Kadın giysisini çıkardı mı utancından da soyunmuş olur. Çok eskiden incelikler bulmuş insanlar; onlardan öğrenmek gerek; şu da var içlerinde: kendinin olana bakmak. Ben de inanıyorum onun bütün kadınlar içinde en güzeli olduğuna, yalvarırım sana, benden töresiz iş isteme.” Böyle diyerek karşı koydu, başına bir kötülük gelir diye korktuğundan. Öbürüyse şöyle karşılık verdi: “Yürekli ol Gyges, bunu seni sınamak için söylüyorum diye korkma; sana bir zarar verir diye karımdan yana da korkma. Ben işi öyle çekip çeviririm, anlamaz bile senin kendisini gördüğünü. Yattığımız odaya alıp açık kapının arkasına saklarım seni. Ben girdikten sonra karım da yanıma yatmaya gelir. Girişin yanında bir koltuk var; giysilerini teker teker çıkarıp oraya koyar, sen de rahat rahat durup bakarsın. Arkasını dönüp koltuktan yatağa doğru gelirken de sen çıkarsın kapıdan, sakın ha ona görünmeden.” Beriki baktı kaçış yok, boyun eğdi. Kandaules, yatma vaktinin geldiğine karar verince, Gyges’i odaya götürdü. Hemen ardından karısı da geldi. Gyges girip giysilerini bir yana koyuşunu izledi. Kadın arkasını dönüp yatağa giderken de yavaşçacık dışarı süzüldü; ancak çıkarken kadın gördü. Bunun kocasının başının altından çıktığını anlayıp utanç duysa da bağırmadı, anladığını da belli etmedi; Kandaules’e ödetmekti düşündüğü. Nitekim Lydialılarda, neredeyse bütün yabancılarda da, erkek bile olsa, göze çıplak görünmek büyük utanç demektir. O sırada bir şey belli etmedi, sesini çıkarmadı ama gün ışıır ışımaz evdekilerden en güvenilir gördüklerini hazır edip

⁵³ Camille Chabaneau, *Les Biographies des troubadours en langue provençale*, Toulouse, Édouard Privat, 1885, 58-60. s.

Gyges'i çağırttı. O da hanımın olup biteni bilmediğini sanarak çağrıldığı gibi gitti; hanım çağırdığında gidip eşlik etmeye alışkındı. Gyges yanına varınca kadın şunları söyledi: "Şimdi önündeki iki yoldan, Gyges, hangisini tutacağını seçmeyi sana bırakıyorum. Ya Kandaules'i öldürüp beni de Lidya hanlığını da alırsın, ya da senin, bundan böyle Kandaules'in her dediğine uyup görmemen gerekeni görmeyesin diye, hemen şuracıkta ölmen gerekir. İşte, ya bütün bunları kuran o ölecek ya da töresiz iş işleyip beni çıplak gören sen." Gyges bir süre söylenenlere şaşakaldı, sonra da kendisini böyle bir seçim yapmak zorunda bırakmasın diye yalvardı. Yok, kandıramadı; ancak gerçekten ya beyini öldürmek ya da kendisi başkalarının elinden ölmek zorunluluğuyla karşı karşıya olduğunu anlayıp kendisi yaşamayı seçti. Bunun üzerine şöyle sordu: "İstemesem de beni beyime kıymaya zorladığına göre, işiteyim hele nasıl elimize düşüreceğiz onu." Kadın da aldı, "O beni nereden çıplak gösterdiyse yine oradan saldırırsın; uyurken düşecek eline." Böyle kararlaştırdılar düzeni, gece gelince de (koyuvermemişti Gyges'i, kurtuluş yoktu, ya kendisi ölecekti ya Kandaules) kadının ardına düşüp odasına gitti; eline bir kama verip kapının arkasına sakladı onu kadın. Ardından, Kandaules uyuyunca, sıyrılıp öldürerek karısını da, hanlığını da aldı Gyges.'

121: Trakya çanağı: Polonhac/Kandaules – Guillems/Gyges ilişkisini Lidya/Polonhac'tan Trakya/Cabestaing'a göçüren bu tamlama öteki Guilhems-Ramon ilişkisini de evirerek Ramon'un yerine Tereus'u geçiriyor, sevdiğini sunma yerdeşliğiyle sevdiğini yeme yerdeşliğini çakıştırıyor. Böylece Prokne/Philomela/Markeza/Kandaules'in adı anılmayan karısı ile betilenen "öç alan kadın" eksenini Artemis betisine, er betisi Aktaion'a, ikili de bu dolayısıyla Loba/Vidal'e bağlanıyor.

126-132: Üstüste gelen üç Meryem imgesi, Garonne'un "boya gibi koyu" şeridiyle Adige'nin "incecik imge şeridi"nin üzerine düşüyor; ikirciliklerin, koşutlukla karşıtlığın ikircilliği:

(a) "Et sa'ave, sa'ave, sa'ave Regina!": "Esenlik, esenlik, esenlik Ecemiz!" Pound'un Ekim 1919 sonunda babasına yazdığı mektupta anlattığı bir geçit; Toulouse'un ortasından geçen Garonne ırmağı boyunca: "Bu geçit tırtılının kocaman üç duyargası vardı, örgeyi ileride geliştirmeyi umuyorum, metin bu solucansı nesnenin Toulouse'daki Ermiş Nicolas Kilisesi'ndeki kalabalığın içinde dolaştığını açıkça söylüyor. Yalnız Ortaçağ'dan değil, kara orta Afrika'dan boşınarla vudu erkesinin genel bulanıklığı çocukça cıyaklayışı, // baş ongunu bütününe üze-

rinde sallayan abuk sabuk din tutarağı.”⁵⁴ Toulouse’da, Garonne’un batı kıyısındaki Ermiş Nicolas Kilisesi’nin karşı yakasındaki Daurade [*Deaurata*: “altın yaldızlı”] Kilise’ye Kara Meryem’e adanmıştır. Şimdi oradaki Meryem, çalınan ilkinin yerine 15. yüzyılda konup 1799’da yakılan benzerinin 1807’de yeniden yapılmış:



(b) *Madonna in hortulo*: “Bahçedeki Meryem” (ya da *Madonna del Roseto*: “Gülistan Meryemi”), Pound 1912’de gördüğünde Verona’nın ortasından geçen Adige ırmağının, San Zeno Kilisesi’ne göre “öteki” yakasında, tam karşısında bulunan Palazzo Lavezzola Pompei’deydi [şimdiki Doğa Müzesi] ama artık “beriki” yakada, Castelvecchio Müzesi’nde. Bu 15. yüzyıl *temperas*ının Stefano da Verona’nın “elinden” çıktığı düşünülürdü, ancak artık ağırlıklı görüş Michelino da Besozzo’nun olduğu yönünde:

⁵⁴ *Ezra Pound to His Parents: Letters 1895–1929*, yay. M. de Rachewiltz, A. D. Moody, J. Moody, Oxford, Oxford University Press, 2010, 450. s.



(c) “Cavalcanti nasıl görmüşse öyle”: Floransa’daki Orsanmichele Meryemi. San Michele in Orto, “Ulu Mikail Bostanı” Kilisesi’ndeki bir yuvada bulunan Meryem betisi 3 Temmuz 1292’de tansıklar göstermeye başlar, ancak 1304’te yanan kilise yeniden yapıldıktan sonra onun yerine Bernardo Daddi’nin elinden çıkma benzeri konur. Dolayısıyla Guido Cavalcanti’nin görüp şu koşuğu yazdığı, tansıkların Meryemi yoktur artık: *Una figura della Donna mia / s’adora, Guido, a San Michele in Orto, / ch’è di bella sembianza, onesta e pia. / De’*

*peccatori è gran rifugio e porto, // e qual con devozion lei s'umilia,
 / chi più languisce, più n'à di conforto: / li 'nfermi sana e' domon'
 caccia via, / e gli occhi orbatì fa vedere scorto, // sana 'n publico
 loco gran' langori: / con reverenza la gente la 'nchina, / a luminara
 l'adornan di fòri. // La voce va per lontane camina; / ma dicon ch'è
 idolatra i fra' minori, / per invidia che nonn è lor vicina.:* “Hanımımın
 bir betisine / tapılır, Guido, San Michele in Orto'da; / güzel, arı, sofı
 görünüşünde / barınak, sığınak bulur yazıklılar. // Tapınçla diz kırdık-
 ça önünde / kim daha çok çökmüşse daha bir avunç bulur: / sayrılar
 sağalır, şeytanlar kaçıp gider / dümdüz görmeye başlar görmez gözler
 // Giderir uluorta, ağır sayrılıkları; / insanlar eğilir karşısında saygıyla;
 / kandiller donatır da yüzünü. // Sesi ulaşır uzak uzak yollara, / Küçük
 Kardeşler putçuluk derler buna, / kıskanıp yanlarına uğramaz diye.”
 [Guido, Guido Orlandi'dir; o da bir karşılık yazmıştır karşıtı adaşına
 ama uzatmayalım.]

Pound'un gördüğüyse şu 19. yüzyılda görüntülenmiş biçimine yakın
 olmalı:



133: “Atadam”: “Şiir bir atadamdır. Düşünen söz düzenleme, aydınlatma yetisinin erke katan, sezgin musiki yetileriyle devinip sıçraması gerekir. İyi ozanların sayısını düşük tutan işte bu ikiyaşayışlı varoluşun güçlüğü.”⁵⁵ Şiirin ikiyaşayışlılığı, içbaşkalığı, ikircilliği sesin dizimselliğini, dolayısıyla sözün tersinmezliğini imge dizilerinin yinelgenliğiyle, dolayısıyla “imge şeridiyle” bağlayarak *Boylar*’ın kendi katlanışını, yapısının ölçünmeliliğini, dönüşlülüğünü simgeler. *Kök-Boylar*’ın ikincisindeki *Dordoigne! When I was there / There came a centaur, spying the land / And there were nymphs behind him; / Or procession on procession by Salisbury, / Ancient in various days, long years between them; / Ply over ply of life still wraps the earth here.*: “Dordoigne! Ben oradayken / Bir atadam gelmişti, yeri yoklaya yoklaya, / Perikızları da vardı arkasında; / Ya da geçit geçit üstüne Salisbury’de, / Eskiden başka başka günlerde, yıllar var aralarında; / Kat kat yaşam sarıyor daha toprağı burada”yla birlikte Garonne’la Gourdon’daki geçitleri başlangıçtaki “kızlar alayı”yla Aurunculeia’nın gelin alayına bağlıyor. *Kök-Boylar*’ın burası *ply over ply / ”kat kat”* sözcésinin geçtiğı ilk yer.

134-135: 1923’teki yıkım işleminin ardından, ilk kez 1925 basımında eklenen bu iki dize Pound’un *Kök-Boylar*’dan, dolayısıyla Browning’in *Sordello*’sundan yordamca kopuşunun belirtkesi olarak ortaya çıkıyor. *Kök-Boylar*’ın birincisindeki

Whom shall I hang my shimmering garment on; / Who wear my feathery mantle, hagoromo; / Whom set to dazzle the serious future ages? / Not Arnaut, not De Born, not Uc St. Circ who has writ out the stories. / Or shall I do your trick, the showman’s booth, Bob Browning, / Turned at my will into the Agora, / Or into the old theatre at Arles, / And set the lot, my visions, to confounding / The wits that have survived your damn’d Sordello? / (Or sulk and leave the word to novelists?): “Kimin üstüne asayım yanardöner giyitimi; / Kim giyesi benim tüylü harmanımı, *hagoromomu*;⁵⁶ / Gelecek ağırbaşlı çağların gözünü kamaştırmak üzre, kim? / Arnaut olmaz, De Born olmaz, öykülerini yazmış Uc St. Circ olmaz. / Yoksa senin numaranı mı yapayım, Bob Browning, kuklabaz dolabını, /

⁵⁵ *Literary Essays of Ezra Pound*, yay. T. S. Eliot, New York, New Directions, 1958, 52. s.

⁵⁶ *Hagoromo*, “tüylü harmanı” adını bir *no* oyununa vermiştir. Pound bu oyunun Ernest Fenollosa’ya dayanan bir çevirisini yayımlamıştır: Ernest Fenollosa, Ezra Pound, *‘Noh’ or Accomplishment*, Londra, Macmillan, 1916, 165-176. s.

Gönlüme göre Agora'ya çevirip / Ya da Arles'deki eski tiyatroya, / Alayını tıkip görümlerimin, karıştırayım / Senin lanet *Sordello*'na bile dayanmış kafaları, ha? / (Yoksa küsüp romancılara mı bıraksam sözü?)”⁵⁷

Boylar boyunca birkaç kez yeniden anılıyor:

XI.90-91: *And we sit here. I have sat here / For forty four thousand years*, : “Biz oturuyoruz burada. Oturdum burada / Kırkdört bin yıl boyunca,”;

XII.1-4: *And we sit here / under the wall, / Arena romana, Diocletian's, les gradins / quarante-trois rangées en calcaire*.: “Biz oturuyoruz burada / duvarın altında, / *Arena romana*, Diocletianus'un *basamakları* / kırk üç sıra kireçtaşından.”;

XXI.92-93: [...] *we sit here / By the arena, les gradins ...*: “biz oturuyoruz burada / Arenanın yanında, *basamaklar*”;
XXIX.: *And another day or evening toward sundown by the arena / (les gradins) A little lace at the wrist / And not very clean lace either ...*: “Sonra başka bir gün ya da akşam günbatımına doğru arenanın yanında / (*basamaklar*) Bir oyacık bilekte / Pek temiz bir oya da değil hani ...”

LXXX: *ce sont les mœurs de Lutèce / where there are also the scant remains of an arena / and Le Musée de Cluny. / Arena or is it a teatro romano?*: “Lutèce'in töresi böyle, / bir arenanın tek tük kalıntıları da var orada / bir de Cluny Müzesi. / Arena, yoksa bir Roma tiyatrosu mu?” [Lutèce: Lutetia: Paris]

XCI: *and damn all / I wd/ like to see Verona again / “ecco il tè” / said the head waiter--- / en calcaire, quarante quatre gradins, / “Dodici Apostoli” (trattoria) / and the affable putana wanting to adjust the spelling of Guido / as it is not in the “Capitolare”*: ‘siktiret hepsini / Verona'yı görmek isterdim yeniden / “Buyrun çayınız” / demişti başgarson--- / kireçtaşından, kırkdört basamak / “Oniki Havari” (lokanta) / sonra Guido'nun yazımını düzeltmek isteyen şu sokulgan *orospu* / “Capitolare”de olmayan biçimde’

⁵⁷ “103: Iris Barry'ye, 27 Temmuz 1916”: “Ya Browning? Eğlendiriyor mu sizi? Rus romanlarını okuduktan sonra onu okumak olanaklı mı? Bilmiyorum, Rus romanlarının olduğunu bile bilmiyordum ben onu okuduğumda.” *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*, yay. D. D. Paige, Londra, Faber and Faber, 1951, 141. s.

Ancak bağlamın tümünü veren şu anma biçimi:

LXXVIII.137-144: “*E fa di clarità l’ aer tremare*” / *thus writ, and conserved (or was) in Verona / So we sat there by the arena, / outside, Thiy and il decaduto / the lace cuff fallen over his knuckles / considering Rochefoucauld / but the program (Cafe Dante) a literary program 1920 or / thereabouts was neither published nor followed: “E fa di clarità l’ aer tremare” / böyle yazılıp korunmuş (ya da -muştu) Verona’da / Böylece oturduk orada, arenanın yanında, / dışarıda, Thiy ile düşkün / oyali yeni parmak boğumlarına düşmüş / Rochefoucauld’yu düşünüyor / ancak izlence (Caffè Dante) yazınsal bir izlence, 1920 ya da / o sıralar, ne yayımlandı ne de izlendi”.*

Tırnak içindeki alıntı bizi Guido Cavalcanti’ye götürüyor:

Chi è questa che vèn, ch’ogn’om la mira, / che fa tremar di chiaritate l’ are / e mena seco Amor, s’ che parlare / null’omo pote, ma ciascun sospira? // O Deo, che sembra quando li occhi gira, / dical’ Amor, ch’i’ nol savria contare: / contanto d’umiltà donna mi pare, / ch’ogn’altra ver’ di lei i’ la chiam’ ira. // Non si poria contar la sua piagenza, / ch’a le’ s’inchin’ ogni gentil vertute, / e la beltate per sua dea la mostra. // Non fu sì alta già la mente nostra / e non si pose ‘n noi tanta salute, / che propiamente n’aviàn conoscenza.: “Kim şu gelen, değme kimsenin bayıldığı, / parlaklığıyla havayı titretir, / yanı sıra götürür de Seviyi, konuşacak olsa / konuşamaz kimse, yetinir iç çekmekle? // Tanrım, nasıldır gözlerin’ çevirince, / Sevi söylesin artık, anlatamam ben onu: / böyle gönlü engin bir kadın, sanırım, / başka birinde olsa doğrusu derim çalım. // Söyleyemez bir kimse onun inceliğini, / ondan yana eğilir değme soylu erdem, / güzellik bile onu gösterir kendi tanrısı diye. // Gönlümüz yücelmedi daha önce hiç bunca, / bunca esenlik doğmadı ki içimize, / kavrasın bilincimiz onu yaraşıncı.”⁵⁸

Guido Cavalcanti’nin koşuklarının başlıca yazmalarından ikisi Verona’daki Biblioteca Capitolare’de bulunur. “*E fa di clarità l’ aer tremare*” diyen yazmalara uymak yerine *E fa di claritate tremar l’ are*

⁵⁸ Guido Cavalcanti, *Rime*, yay. Gianfranco Contini, çıkmalar Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, 15-18. s.

okuyuşunu benimseyen Carducci ile Arnone'yi sövmüş sayıyorum"⁵⁹ derken sözünü ettiği bu yazmalardır. Hemen ardından, yukarıda 126-132(b)'deki *Madonna in hortulo* anılıyor: *in Orto, San Zeno, San Pietro*.

10 Haziran 1950 günü St. Elizabeth Sayrılarevi'ne Pound'u görmeye giden Louis Dudek'in karalamalarından: 'İlk *Boylar*'ın ana sahnesi olan "Biz oturuyoruz arenanın yanında..."yı sordum kendisine. Bu Verona'daydı, 1920 ya da 1921 dolayında, dedi bana. Dördü "oturmuştu orada", içlerinden biri T. S. Eliot; o sırada geçmişin, tarihin, orada, çevrelerinde olduğunu duyumsamışlardı."⁶⁰ Ancak başka kaynaklardan Pound'la Eliot'ın Verona'da 1922 Haziran başında buluştuğunu biliyoruz;⁶¹ büyük olasılıkla Pound 1950'de de daha sonra LXXVIII. Boy'u yazarken de yanlış anımsıyor. *Thiy* [Tiye, III. Amenhotep'in karısı, Akhenaten'in anası, Tutankhamun'un ninesi] Pound'un uzatmalı sevgilisi Bride Scratton'a [= D. M. G. Adams] taktığı ad; *il decaduto*, "düşkün" de o sıralarda geçim sıkıntısı çeken T. S. Eliot; dördüncüyü bilmiyoruz ama büyük olasılıkla Dorothy Shakespear (Pound).

Yayıncı bu yamaların uzunluğunu sordu; "Nerede duracağımıza bağlı" dedim, "Çektikçe gelir." En iyisi Ezra Pound'un 1950'de *Boylar*'daki Çince sözcüklerin yazımını Achilles Fang'ın yardımıyla tutarlılaştırmayı öneren New Directions'daki yayıncısı James Laughlin'e yazdıklarıyla duralım:

"244. TL-2

EP'dan JL'ye

tarihsiz

St. Elizabeth Sayrılarevi

J A S /⁶²

[. . .] Çin Boylarını DÜZELTMEYE gerek YOK / onlar betikbilim DEĞİL, hepsi GELENEĞİ gösteren eğlenceli yazımlar,"⁶³

⁵⁹ *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, çev. Ezra Pound, Londra, Stephen Swift, 1912, 12. s.

⁶⁰ "A Visit to Ezra Pound", *Dk. Some Letters of Ezra Pound*, yay. Louis Dudek, Montreal, DC Books, 1974, 32. s. İlk kez *Contemporary Verse* 32, Yaz 1950, 20-23. Sayfada yayımlanmıştır.

⁶¹ J. J. Wilhelm, *Ezra Pound in London and Paris, 1908-1925*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1990, 294, 313. s.; *The Letters of T. S. Eliot I., 1898-1922*, yay. Valerie Eliot/Valerie Eliot, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1988, 528, 535, 548. s.

⁶² "James".

⁶³ *Ezra Pound and James Laughlin: Selected Letters*, yay. David M. Gordon. New York, Norton, 1994, 202. s.



T. S. Eliot, *Time* dergisinin kapağında, 6 Mart 1950.

İllüstrasyon: Boris Artzybasheff.

BAŞLANGICIMDADIR SONUM

ZAMANIN ÇAĞILDAYAN

KABUĞUNDA

Cem Yavuz

19. yüzyılın sonlarında Mississippi'nin kollarından Missouri Nehri'nin beslediği şiir çağılığını 1948 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'yle *açık denize* kavuşturan Thomas Stearns Eliot, yetkin bir şair, edebiyat eleştirmeni ve oyun yazarı olarak modern edebiyatın devleri arasındaki yerini bugün de korumakta. 1910 ve 1911'de, henüz bir üniversite öğrencisiyken yazdığı *J. Alfred Prufrock'ın Aşk Şarkısı* ve ilk kitabını oluşturan diğer şiirlerinde Eliot, 19. yüzyıl İngilizce şiir mirasını hem çarpıcı bir biçimde zenginleştiriyor hem de "alışılmadık" form ve temalarla söz konusu gelenekten belirgin bir şekilde ayrılıyordu. Bu **öncü** çıkışın ardından, on yıl içerisinde sırasıyla bir başka dönüm noktası sayılan *Gerontion*'u (1920) ve varlığını yüz yıldır sürdüren anıtsal eseri *Çorak Ülke*'yi (1922) yazacaktı. Ontolojik kavrayışında bariz bir dönüşüme yol açan *Çorak Ülke* sonrası dönem, Eliot'ın 1930'lara doğru Anglikanizme bağlanmasıyla sonuçlandı; bu derin *dönemeç* ise yine bir başka büyük şiiri, *Kül Çarşambası*'nı doğurdu. Üslup ve titrem açısından önceki şiirlerden bütünüyle farklı, âdeta bir tür günah çıkarma edasına sahip altı bölümden oluşan bu şiir, şairin özel hayatındaki ve tarihteki süregelen düzen arayışının bir ifadesi sayılsa gerektir.

Bu arayışın ve Eliot’ın şiir seyrinin en yetkin durağı ise, zaman ve tarih üzerine temaşa ve tefekkür temrinleri olarak değerlendirilebilecek *Burnt Norton* (1941), *East Coker* (1940), *The Dry Salvages* (1941) ve *Little Gidding* (1942) başlıklı, her biri beşer bölümden oluşan toplam yirmi şiirlik *Dört Kuartet* (1943) serisidir.

Bütün bu çığır açıcı şiirsel atılımlarının yanı sıra 1916’dan 1921’e kadar muhtelif süreli yayınlarda yayımladığı yüz civarında eleştirel deneme ve makaleyle Eliot, 20. yüzyıldaki en etkili edebi disiplinlerden Yeni Eleştiri Kuramı’nın da temellerini atan figürlerden birisi oldu. Dante’den Blake’e, Goethe’den Swirburne’e, Shakespeare’den metafizik şairlere, gelenekten şiirin toplumsal işlevine uzanan engin bir *toposu* kuşatan bu eleştiri yazılarında, iki dünya savaşı arasındaki dünyayı anlamlandırma sürecine derinlemesine kafa yorup Batı kültürünün çıkmazlarını irdeleyen “inançlı” bir şairin mutantan sesi duyulur.

Eliot’ın tiyatro tutkusu ve sinematografik eğilimleri, 1920’lerin ortalarından itibaren şairi bu alanda da eserler üretmeye yöneltmişti. Bu yönelimin meyveleri olan *Sweeney Agonistes* 1933’te, “*Sarpkaya*”dan *Korolar* ise 1934’te sahnelendi. 1940’ların sonlarıyla 1950’lerde mesaisini neredeyse tamamen oyunlara adayan şairin bu seferki hedefi, Antik Yunan ve Roma tiyatrosunu modern çağa uygun bir söylemle, şiirsel ve tinsel yankıları ihmal etmeden, konuşma dilini katederek ihya etmektir.

...

Esasen Eliot’ın şiir seyrini üç döneme ayırmak mümkündür: Boston ve Paris’teki eğitim yıllarına denk düşen ilk dönemin ruh hali, *Prufrock*’ta ifadesini bulur; Birinci Dünya Savaşı’nda ve Londra’daki ilk yıllarının mali-duygusal krizlerinde mayalanan ikinci dönem *Çorak Ülke* ile taçlanır; ekonomik buhran, bütün Avrupa’yı saran Nazizmin ve İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı kaygı ise *Dört Kuartet*’te dile bürünür.

Bir Hanımefendinin Portresi, *Prelüdlar*, *Rüzgârlı Bir Gecede Rapsodi*, *Âşıkane Sohbet* gibi ilk dönem şiirlerinde Eliot, sonraki safhalarda tekrar tekrar döneceği, çağdaş toplumda bireyin içine düştüğü yalnızlık, yalıtılmışlık, yabancılaşma ve otomatlaşma meselelerine iskandil atmaya girişir. İnsanlar karşılaşır, konuşmadan düşünür ya da düşünmeden konuşurlar. Bu yeni dünyada kimse birbirini iştmez; *Öteki*yle diyalogun olasılıkları veya imkânsızlığı etrafında bitimsiz bir dramatik monolog sürüp gider...

J. Alfred Prufrock’ın *Aşk Şarkısı*’nda ise şair, *protagonistin* kadınlarla ilişki kurma (cinsel), Lazarus misali dirilme (dinsel) ve kendi şarkısını söyleme (retorik) başarısızlığı gerçesinde katman katman ördüğü imgelerle, düşünceyle duygu arasındaki derin yarığı ve modern insanın yaşadığı

benlik yarılmasını benzersiz bir bilinç akışıyla önümüze serer. *Prufrock'ın Aşk Şarkısı*, şairin şiir safahatında olduğu kadar hayatının seyrinde de bir dönüm noktasını imlemektedir: Harvard'dan arkadaşı Conrad Aiken, Eliot henüz Londra'ya gelmeden Ezra Pound'la tanışmış ve söz konusu şiirin bir kopyasını ona göstermişti. Eliot daha sonra, 22 Eylül 1914'te Pound'u ziyaret etti; Pound ise mümeyyiz vasfı olan mentorluğun gereğini yerine getirerek derhal bu *turfanda nefesi* William Butler Yeats'e ve sanat çevrelerine tanıttı. Dahası Eliot'ın giderek şiirden umudunu kesmeye meylettiği bir dönemde, önce 1915'te *Prufrock'ın Aşk Şarkısı*'nın *Poetry* dergisinde basılmasını sağladı; ardından da 1917'de şairin ilk kitabı olan *Prufrock ve Diğer Gözlemler*'in yayımlanmasına ön ayak oldu. Eliot'ın bir şair olarak ivme kazanmasının ardındaki hiç şüphesiz ilk ve en önemli itici güç olan Pound, şairin *Prufrock* çıkışından sonra yaşadığı kuraklıktan kurtulmasında da pay sahibiydi. İkinci kitabı ören *Suaygırı*, *Sweeney Dikilmiş*, *Sweeney Bülbüller Arasında*, *Burbank-Bleistein*, *Ölümsüzlük Fısıltıları*, *Bayatsı Yumurta* ve Jules Laforgue ile Theophile Gautier'nin etkisiyle kaleme alınmış Fransızca diğer şiirlerde yine Pound'un yönlendirmeleri belirgin bir rol oynuyordu. Şiirlerde hâkim ses evvelki gibi toplumsal-metafizik yalnızlık, aşkın yokluğu, kişisel ve kültürel kısırlıktı; ilaveten kurumsallaşan şiddetin de giderek güçlenen bir ton kazandığı gözleniyordu. Bu kitabın alınlık şiiri olan ve *Çorak Ülke*'ye geçiş işlevi gördüğü söylenebilecek *Gerontion*'da, şairin artık kendine özgü kılmaya başladığı dramatik monolog ve nesnel bağlılışım yordamı daha cesur ve daha kapsamlı bir hal almaya başlamıştı. Adından da anlaşılacağı üzere şiirin ana karakteri Antik Yunan'da doğmuş, tefecilerin elinde ve inançsızlığın pençesinde, “kurak mevsimde yağmur bekleyen” bir *ihtiyardır*. *Gerontion*, MÖ 480'e tarihlenen Termopylae Savaşı'ndan 1919 Versailles Antlaşması'na uzanan bir serencam içre çürümeye yüz tutmuş Avrupa zihniyetinin bir yansımasıdır âdeta.

Pound, 1920'lerin başlarına kadar Eliot'ın hayatında ve edebî mesaisinde etkin bir rol oynamaya devam etti. İlk versiyonu *He Do the Police in Different Voices* adıyla kayda geçen *Çorak Ülke*'nin ana karkasını, yaşadığı sinir krizlerinin ardından bir sanatoryumda istirahat çekildiği Lozan'da ve İngiltere'nin Margate Sahili'nde çatan şair, Lozan'a giderken ve tedavi sonrası Londra'ya dönerken Paris'te Ezra Pound'a uğramış; şiirin elyazmasını ustasına sunmuştu. İkinci ziyaretten sonra Pound elindeki taslağı ciddi müdahalelerle keskin bir eleştirel süzgeçten geçirerek şiirin neredeyse yarısını budamakla kalmadı, aynı zamanda kalan yarısı için de “program belirleyici” öneriler getirdi. Böylelikle Pound marifetiyle *Çorak Ülke* bir hamuleden, yüz yıldır varlığını sürdüren anıtsal “corpus”a dönüşmüş oldu. Henüz basılmadan edebiyat mahfillerinde büyük bir merak uyandıran ve

ilk olarak Ekim 1922’de, Eliot’ın İkinci Dünya Savaşı arifesine (1939) kadar çıkardığı *The Criterion* dergisinde yayımlanan bu “operatic” şiir, doğrusu Eliot’ın Harvard’daki öğrencilik yıllarından beri üzerinde çalıştığı bir kompozisyondu. Örneğin şairle üniversitede başlayan dostluğunu ömür boyu sürdüren Conrad Aiken, şiirin beşinci bölümünde (*Aldı Gök Gürültüsü*) yer alan “Bir kadın sımsıkı gerip uzun siyah saçlarını / Fısıldayan nağmeleri işledi tellerine” dizelerini, öğrencilik döneminden hatırladığını belirtmiştir. Yine şiirin dördüncü bölümü de (*Suda Ölüm*), Eliot’ın 1920’de yayımladığı “*Dans le Restaurant*” başlıklı Fransızca şiirin İngilizce olarak yeniden kurgulanmış halidir.

Gertrude Stein’in “kayıp kuşak” diye andığı savaş bakiyelerini görünmeyen bir gölge misali takip eden genel tiksinti ve umutsuzluk, iki dünya savaşı arasındaki “yitgin” ruh haliyle yoğrulmuş olan *Çorak Ülke*’nin yayımlanır yayımlanmaz büyük bir ilgi ve heyecanla karşılanmasına yol açtı. Zehirli gaz saldırısı sonucu ciğerlerinden köpük köpük boşalan kanla hırıltılar içinde boğularak ölen siper arkadaşlarının hayali gözlerinin önünden gitmeyenler ve kulakları Wilfred Owen’ın *Dulce et Decorum est*’indeki “Öyle taşkın bir hazla söyleyemezsiniz dostum, / Şan u şeref diye gözü kararmış çocuklara / Şu kadim Yalanı: ‘Ne saadet insanın Vatan uğrunda can vermesi.’” dizeleriyle uğuldayanlar için *Çorak Ülke*, “insanlık” ideallerine dair bütün umutları tüketen barbarca savaşa ve savaş sonrası mayalanan yeni toplumun iliklerine kadar işlemiş nihilizmle ahlâki çürümeye verilmiş sarsıcı bir yanıttı. Bir yanıla Picasso ve Braque’in resimleriyle Gertrude Stein, James Joyce ve Virginia Woolf’un yazma biçimlerinde belirginleşen sürem ve bakış açısı deneylerinin şiirdeki izdüşümü olarak okunabilecek *Çorak Ülke*, bütün bunlara ilaveten şaşırtıcı bir biçimde gelenekle demlenmiş bir bilgeliği sokak ağzıyla aynı yapı içerisinde, bindirme ve ardıl görünümleriyle kaynaştırmayı başarıyor; *İlahi Komedya*, Shakespeare oyunları, Wagner operaları, Upanishadlar, popüler şarkılar ve diğerlerinden yapılmış farklı dillerdeki alıntılar tek bir gergefte dokuyordu. Alışılmış romantik söyleyiş kalıplarını berhava eden *Çorak Ülke*’nin yarattığı ilk şaşkınlığın ardından Eliot, okuyucunun nüfuzuna yardımcı olmak üzere kitap aşamasında şiirin sonuna kapsamlı bir açıklayıcı notlar bölümü eklediyse de söz konusu notlar edebî, felsefi, antropolojik ve dinî bir araştırma talep ettiği için her öncü şairin muhatap olduğu kolaycı “anlaşılmazlık” yaftasını ortadan kaldırmaya yetemedi.

Yazınsal seyrinin başından beri şiiri daima, tarihsel bağlamı gözetken bir bakış açısıyla bireysel olanı aşarak geçmişle gelecek arasında şimdiyi yeniden örgülemek biçiminde kavrayan Eliot, *Çorak Ülke*’de de, daha sonra geliştirip derinleştireceği “objective correlative” (*nesnel bağlulaşım*)

ve “dramatik monolog” yöntemlerinin özgün örneklerini sunar. Şiir esasen, bilahare *Dört Kuartet*’in alınılığı olacak *Burnt Norton*’da uzun uzun iskandil edilen geçmiş, bugün ve geleceğin bittiği üç boyutlu bir tarih/evrensellik anlayışı üzerine kurulmuştur:

*Hem şimdi hem geçmiş
Gelecekte sürüyor belki de,
Ve gelecek de geçmişin içinde.
Ebediyen mevcutsa cümle zaman
Hiçbiri geri döndürülemez.
Bir soyutlamadır “olabilirdi” denen
Sadece bir varsayım âleminde
Süreğen bir ihtimal olarak kalan.
“Olabilirdi” ve “olmuş” denen şey
Tek bir sona çıkar, her dem var olan...*

Tefekkür ve seyr temelli bu zaman kavrayışı, bir yöntem olarak kültür arkeolojisini beraberinde getirmektedir. Şaire göre geçmişin olumlu/olumsuz olanca birikimiyle yüzleşmek, “araçsal akıl” uyarınca kapitalizmin ve modernitenin yarattığı manevi çoraklıkla baş edip varlığı yeniden yeşertmede bize bakir bir imkân sunacaktır. Bu sayede, yazan öznenin toplumsal sorumluluğu marifetiyle şiir de, bireyin “tamamen yalnız olmanın dehşeti”nden azâde olduğu bir dünyayı var kılma çabasının temel taşı işlevini görecektir.

Çorak Ülke’nin Pound redaksiyonundan geçmemiş orijinal el yazması taslağı (*He Do the Police in Different Voices*), şairin ikinci eşi Valerie Fletcher’in de katkısıyla 1971’de, *The Waste Land: Facsimile and Manuscripts of the Original Drafts* adıyla yayımlandı. Bu ham versiyon, şiirin anlam havzasına ve oluşum sürecine ilişkin pek çok noktayı aydınlatmanın yanı sıra, eleştirmenlerin şiiri Eliot’ın gençlik yıllarının sonlarından başlayarak ilk evliliği boyunca süren kişisel bunalımları bağlamında iktidarsızlık, karısının sinir hastalığı ve cinsel yönelim karmaşası üzerinden yeniden yorumlamasına da yol açtı. Falcı Madam Sosostri’den genelev sahibi Mrs. Porter’a; neredeyse bir tür tecavüze bir makinenin işleyişi misali rıza gösteren daktilo kızıdan eniştesi kral Tereus tarafından ırzına geçilen biçare Filomela’ya kadar şiirin uzamına yayılan kadın protagonistler, söz konusu yorumlar açısından zengin bir malzeme oluşturuordu.

Yine kimi yorumcular, özellikle *Defin Merasimi* başlıklı birinci bölümü açan “*En zalim aydır Nisan, leylaklar / Bitirir ölü topraktan*” dizesindeki “leylak” ve takip eden dizelerde beliren “Sümbül kız” imgelerini Eliot’la ve şairin Paris’te okurken tanışıp dost olduğu sağlık memuru Jean Verdenal’le

özdeşleştiriyorlardı. Verdenal, Fransız, İngiliz ve Anzakların İstanbul’u ele geçirip Osmanlı İmparatorluğu’nu yıkma girişiminin boşa çıktığı, Birinci Dünya Savaşı’nın en can alıcı cephelerinden birisi olan Gelibolu’daki savaş alanında, yaralı bir askeri tedavi etmeye çalışırken ölmüştü. Yorumlarını daha da ileri götürüp *Çorak Ülke*’nin bütünüyle Verdenal için bir ağıt olduğunu ileri sürenlerin dayanağı ise, Eliot’ın 1934’te *The Criterion*’da yazdığı bir başyazıdaki paragraftı. Paris’e dair bir kitaba ilişkin izlenimlerini aktarırken Eliot, birdenbire hayallere dalıp şunları söyler: “Geçmişin, duygusal bir gün batımında elindeki *leylak* dalını sallayarak Lüksemburg bahçelerinden bana doğru gelen ve daha sonra Gelibolu çamuruna karışacak o dostun hatırasıyla içime işlediğini itirafa hazırım.”

Çorak Ülke’nin en çok hatırdaki kalan imajlarından olan ve Yunan mitolojisinde leylaktan sümbüle, menekşeden gelinceye pek çok çiçeği ifade eden *Hyacinthus*, Ovidius’un *Başkalaşım*’ındaki bir anlatıya göndermede bulunmaktadır. Apollon, âşığı *Hyacinthus*’la bir disk atma yarışına girmiş ve rüzgâr tanrısı *Zephiros*’un gadrine uğrayarak yanlışlıkla onun ölümüne sebep olmuştur. Kafasına isabet eden diskin darbesiyle aniden yere yığılan *Hyacinthus*’un kanının toprağa damladığı yerde, mucizevi bir biçimde mor bir çiçek ortaya çıkıverir: *Sümbül, leylak, menekşe!* İşte mitolojinin toprağında bitip Gelibolu toprağında yiten kan çiçeğinin (*Verdenal*) yorumcuların hayâl gücünü kıskırtan “pulp” hikâyesi...

...

Bu devasa sıçrayışın ardından Eliot 1925’te, Shakespeare’in *Julius Caesar*’ı, Conrad’ın *Karanlığın Kalbi* ve *Barut Komplosu* diye bilinen 5 Kasım 1605 tarihli parlamentoyu havaya uçurma girişimi gibi üç farklı bağlılışım unsurunu iç içe örgüleyerek, kendisinin de *Çorak Ülke*’nin en başarılı bölümü diye nitelediği *Aldı Gök Gürültüsü*’ndeki damlayan suyun şarkısını anıştıracak biçimde/biçemle örülmüş **Kof Adamlar**’ı (*The Hollow Men*) yarattı. Hain Brutus, komplocu Guy Fawkes ve köle tüccarı Kurtz’un kumaşından biçilip dikilmiş bu “fasa fiso tika basa” korkuluklar, Eliot’ın maneviyatını yitirmiş Avrupa uygarlığının cilası altında gördüklerini açığa vurmakta ve *Çorak Ülke*’nin Pound redaksiyonundan geçmeden önceki elyazması nüshalarında yer alan epigrafta, Conrad’ın *Efendi Kurtz*’unun ağzında şöyle ifadesini bulmaktadır: “Her şeyin sırrına vâkıf olduğu o yüce anda arzusunun, iğvanın ve teslimiyetin her bir ayrıntısıyla hayatını yeniden mi yaşadı acaba? Gözlerinin önündeki belli belirsiz hayale, görüye fısıltıyla haykırdı –bir nefesten farkı olmayan iki haykırış–: ‘**Dehşet! Dehşet!**’”

Kof Adamlar'da şair, “Yitik cennetlerimizin bu parçalanmış çenesi” diye andığı bomboşluk içerisinde, kendisini de yaşayan ölümler arasına katar; idealizmi, Brutus, Fawkes ve Kurtz gibi onu da kaktüs diyarına sürükleyivermiştir. Ancak sonunda, “*Böyle gelir işte dünyanın sonu / Güm diye değil inleyerek inim inim.*” deyip bu kaktüs diyarından kurtuluş yolunu bulur: Uzun süre Buddhizmin, felsefenin ve antropolojinin sunduğu ontolojik şemalar üzerine kafa yoran ve bu seçeneklerin deneyimlediği dünyayı açıklamakta, yaşama ve sanata “nizam” vermekte yetersiz kaldığı sonucuna varan Eliot, Pascal misali uzun bir reddediş-eleme sürecinin ardından 29 Haziran 1927’de Anglikan Komünyonu’nda vaftiz olarak geleneksel Hristiyanlık yorumuna bağlanacaktır.

Eliot’ın *Kül Çarşambası*’yla birlikte *doğum-ölüm-yeniden doğum* geriliminde seyrettiği şiir ikliminin alacakaranlığı, *Ariel Şiirleri* toplamında yer alan ve en güzel kısa şiiri kabul edilen *Marina*’yla bir nebze dağılır. Şiir, denizde doğmuş kızı Marina’yı arayan Sur Prensi Perikles’in monoloğundan oluşur. Eliot’ın, Shakespeare’in oyunundaki sahneden esinlenerek yazdığı bu monolog, yaşlı prensin karşısındaki kızın kendi kızı Marina olduğunu fark ettiğinde yaşadığı şaşkınlık ve huşu halini çarpıcı bir lirizmle aktarır:

*Ne denizler ne kıyılar nice kurşuni kayalar nice adalar
Hangi sular, yalayıp duran pruvayı
Ve çam kokusu ve sis içinde şakıyan orman ardıcı
Hangi hayaller döner gelir
Ah kızım benim.*

*Ö itin köpeğin dişini bileyenler, meali
Ölüm
O sinekkuşunun ihtişamıyla parıldayanlar, meali
Ölüm
O safanın domuz ahırında tüneyip kalanlar, meali
Ölüm
O hayvani bir cezbeyle kıvrım kıvrım kıvrananlar, meali
Ölüm*

*Hayal olup gittiler, bir rüzgârla un ufak,
Çam esintisi, orman nağmeli sis
Kayboldular bu kayrayla buralardan*

*Nedir bu çehre, bir silik bir aşikâr
Bilekteki bu nabız, bir cılız bir kavi –
Lütuf mu ödünç mü? Yıldızlardan daha ırak ve gözlerden daha yakın*

*Yapraklar ve ıvecen adımlar arasında minik minik kahkahalar, fisültular
Ram olmuşlar uykuya, bütün suların bulunduğu yerde.*

Buzdan yarıldı cıvadra, ateşten çatladı boya.

Ben becerdim bu işi, unutmuşum

Ama hatırlıyorum artık.

Teçhizat dayanıksız, yelken bezi çürümüş

Bir haziranla başka bir eylül arasında.

Yarattım bu cahil, yarım akıllı, bu meçhul kendimi.

Burma tahtaları sızdırıyor, kalafat ister armuzlar.

Bu suret, bu çehre, bu can

Benden öte bir demde hayat sürmek için çırpınan, bırakın

Vazgeçeyim ömrümden şu hayat için ve sözlerimden o dile dökülmemiş,

O uyanmış, aralanmış dudaklar ve umut ve yeni gemiler için.

Ne denizler ne kıyılar nice granit adalar karınımın karşısında

Ve sis içinde ötüp duran orman ardıcı

*Kızım benim.**

• • •

Eliot’ın *Çorak Ülke*’den sonraki en ciddi ve hatta belki onu da aşan şiirsel atılımı, başlangıçta müstakil bir yapıt kabul edilen ancak savaş sırasında *Dört Kuartet* başlığı altında diğer üç şiirle birlikte sunulan 1935 tarihli *Burnt Norton*’dır. Eliot’ın başyapıtı sayılan *Dört Kuartet* dizisinde yer alan *Little Gidding* ise şaire göre en iyi şiiridir.

İlk şiirlerde hâkim imaj yalıtılmış bireyken *Dört Kuartet* yalıtılmış anla; anlamını bir şablondan alan ve ona anlam veren zaman parçasıyla ilgilidir. Bu “an parçası” hem –en yüce an olan ölüm onu tamamlayana kadar sürekli değişen– zamanın içinde hem de zamanın dışında olan bir örüntüdür. Birey parçalanmış bir halde yaşayıp var olduğu için örüntünün tamamını asla bütünüyle kavrayamaz; sadece belli aydınlanış anlarında ete kemiğe bürünmüş Kelam’la, *Varlığın Yitik Evi* olan şiirle buluşabilir.

1942 yılında verdiği *Şiirin Müziği* başlıklı konferanstan da sezileceği üzere şiirde müzikal yapı konusuna hayli kafa yormuş olan Eliot, *Dört Kuartet* boyunca bir tür müzikal analogi denemesine girişir. Her biri, aralarında önemli paralellikler bulunan beşer bölümden oluşan *Dört Kuartet*’in kurgusunda, oda müziğinde genellikle iki keman, bir viyola ve bir viyolonselden oluşan “kuartet” formunu anıştırmayı hedefleyen Eliot’ın, şiirlerin arka planında Beethoven’ın son dönem dörtlülerinin (ör. *Opus 132* yaylı çalgılar dörtlüsü) yankısını duyduğu, yazışmalarından bilinmektedir. Şair, Stephen Spender’ın *Opus 132* ile alâkalı sorusuna cevaben yazdığı

mektupta şunları söylüyor: “Gramofonda A minör dörtlüsü var; usanmaz bir biçimde onunla çalışıyorum. Beethoven’ın bu son dönem eserlerinde, muazzam ıstıraplardan sonra insana bahşedilen sulh ve tesellinin semeresi olarak hayal edilebilecek bir nevi semavi coşkunluktan çok daha fazlası var. Keşke ölmeden önce ben de benzer bir hali şiirime katabilsem...”

Yine bazı araştırmacılar da her bir kuartetin dış katmanını oluşturan I. ve V. parçalarla iç katman sayılan diğer parçaların, tekrarlı ve değiştir-meceli yapılarından ötürü, büyük Macar kompozitör Béla Bartók’un 2.-6. yaylı çalgılar dörtlüleriyle benzerlik arz ettiğini ileri sürmüşlerdir.

Her bir kuartetin başlığı, şair için önem arz eden yerlere, mekânlara atıfta bulunur: *Burnt Norton*, Harrowby Kontu’nun büyük oğlu Vikont Sandon’un Gloucestershire-Campden yakınlarındaki şatosunun adıdır. *East Coker*, Manş kıyılarından yirmi mil kadar uzakta, Somersetshire-Ye-ovil yakınlarındaki bir köydür. Eliot ailesinin soyağacının Amerika dalını kuran Andrew Eliot, 1667 yılında bu küçük köyden göç etmiştir. East Coker’i sadece bir kere, 1937 Ağustosunun başlarında ziyaret eden şairin, “başlangıç”lar ve “son”lar üzerine tefekkür etmek üzere kendi soyunun başlangıç noktası olan iki yüz küsur yıllık ata toprağını şiire başlık olarak seçtiği söylenebilir. *The Dry Salvages*, Amerikan kıyılarında denizcilerin iyi bildiği bir grup kayadır. Cape Ann kıyılarında, Rockport Limanı’ndan üç mil uzakta, şairin doğup büyüdüğü Massachusetts-St. Louis’in kuzeyin-de bulunan bu siyah granit kütesi, deniz yatağından sivri dişleri andırır bir biçimde yaklaşık yüz metre yükselir. *Little Gidding* ise, Huntingdonshire ilçe merkezinin on mil kuzeybatısındaki ücra bir köydür. Bu köy, 1626 yılında takva temelinde kurulmuş dinî cemaatiyle bir zamanlar hayli ünlüydü. Little Gidding cemaati, dört İncil ve İncil’deki diğer anlatılar arasında uzlaşmacı bir yorum arayışıyla nam salmıştı. Eliot, köyü ve yıllar içinde yağmalanıp harap edildikten sonra 19. yüzyılda yeniden ibadete açılan şapelini 25 Mayıs 1936’da ziyaret etmişti.

T. S. Eliot’ın yaratıcı şiir girişimi, *Dört Kuartet*’le noktalandı. *Geron-tion* ile *Çorak Ülke*’nin odağında yer alan ve 1939’da kendi çıkardığı *The Criterion* dergisinde yazdığı veda yazısında da göze çarpan Batı uygarlığına karşı umutsuz tavrı, İkinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla bir parça değişti; Eliot yeniden uğruna ölmeye değer ahlâki ilkeler bulmanın heyecanıyla bu defa, 1940’ta Londra’nın bombalanması sırasında yöneticisi olduğu Faber & Faber Yayınevi’nin çatısında yangın gözcüsü olarak görev yapıyordu!

London Times’taki ölüm ilânında (6 Ocak 1965) belirtildiği gibi, “İngiliz dilinin modern dönemdeki [bu] en etkili şairi, her şeyden önce müteva-zı, zaman zaman inatçı ve kararlı ama kesinlikle şöhretle zehirlenmemiş,

manevi veya entelektüel kibirden uzak bir insandı. Hiç kuşku yok ki çağımız *Eliot Çağı* olmuştur ve olmaya da devam edecektir...”

• • •

Şiir söz konusu olduğunda, “zaten” müstakil bir varlığa sahip bulunan *metinle* okuyucuyu çıplak bir biçimde karşı karşıya bırakmanın; son keredede onu, “uçsuz bucaksız azınlığın” sezinç ve ferasetine emanet etmenin çok daha isabetli olduğu inancındayım. Yine de Eliot külliyyatının çekirdeğini oluşturan “yiten tinselliğe ağıt” babında şunu söylemeliyim: Edebi/felsefi tasarımlara bir tür mutlaklık/kutsallık atfedip bunlardan çıkarılmış birtakım “güya medeniyet tasavvurları”yla doğal seyri belirleyebileceğini sanmak, müesses kötülüğün “kartal yuvaları”ndaki rüzgârın iğvasına kapılmak değilse şayet, en iyi ihtimalle Pound, Heidegger, Celine vb. misali romantik/mahcup bir faşizmdir. Zira varoluşun içini oyararak amansız boşluklar açan *tekhne* yerine bir tür yeniden doğuş önerisi olarak sunulan cehalete dayalı-zecri “maneviyat”ın, *rationun* doğurduğu çoraklığa rahmet okutacak nice *viran diyar* yarattığına yeni bin yılda yakından tanık oluyoruz! Sonunda, herhalde, Eliot’ın *Çorak Ülke*’nin o yakıcı kapanış dizeleleriyle ikrar ettiği gibi “*Enkazıma payanda kıldım bu parçaları*” demek kalır elimizde; zira hayat daima önümüzde gider...

* Yazıda yer alan bütün şiir ve metin alıntılarının çevirileri bana (CY) aittir.

** T. S. Eliot’tan yapılan tüm şiir alıntıları için bkz. T. S. Eliot, *Bütün Şiirleri*, çev. Cem Yavuz, Ocak 2023, Everest Yayınları.

EUGENIO MONTALE VEYA *ŞİİR HÂLÂ MÜMKÜN MÜ?**

Bülent Ayyıldız**

“MONTALE’DEN ÖNCE” VE “MONTALE’DEN SONRA”

20. yüzyıl İtalyan şiirinde dikkat çeken pek çok farklı isim bulunmaktadır. Ancak tüm bir yüzyılın şiir anlayışını derinden etkileyen ve kendine has bir anlatım ile şiir düşüncesine yön veren isimlerin başında şüphesiz Eugenio Montale (1896-1981) gelmektedir. Nitekim, iddialı bir sav olsa da, 20. yüzyıl İtalyan şiirini “Montale’den Önce” ve “Montale’den Sonra” şeklinde ayırmak da uygun düşer.¹ Öyle ki, Montale’yi öne çıkaran en önemli unsur, gelenekten devşirdiği temaları ve stilleri yeniden işleyerek yeni bir poetik dil yaratmasıdır. Bu yenilik Montale’nin ayırıcı yönünü oluşturmaktadır. Italo Calvino, *Klasikleri Niçin Okumalı?* başlıklı eserinde Montale için şu tespitte bulunur:

Varoluşun içine, kuraklığına ve iğretiliğine kazınan bu zor kahramanlık, bu kahramanlık karşıtı kahramanlık, Montale’nin kendi kuşağının şiir sorununa verdiği yanıttır: D’Annunzio’dan sonra (ve ona karşı) ve

** Doç. Dr. Bülent Ayyıldız, İtalyan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Batı Dilleri ve Edebiyatları, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Ankara Üniversitesi.

* “E’ ancora possibile la poesia?” (Şiir Hâlâ Mümkün mü?) Montale’nin 1975 Nobel Edebiyat Ödülü konuşmasının başlığı.

¹ *Montale*, Yayına Hazırlayan Paolo Marini ve Niccolò Scaffai, Carocci Editore, Roma, 2019, s. 13: Ayrıca, pek çok diğer eleştirmen de bu fikri benimsemektedir.

Carducci'den sonra, Pascoli'den ya da en azından Pascoli'ye ilişkin belirli bir imgeden sonra nasıl yazmalı? Ungaretti'nin saf sözün çarpıcılığıyla, Saba'nın ise *pathos*, sevgi ve tenselliği de içeren bir içtenliği –insana özgü, ama Montale insanının reddettiği ya da söze dökülemez kabul ettiği özellikler– yeniden yakalayarak çözdüğü bir sorundur bu.²

Bu çözümü daha iyi anlamak adına, Montale'nin yaşantısına bakıldığında, şairin çok yönlü bir kişilik olduğu görülür. Sadece bir şair veya edebiyat insanı değil; aynı zamanda amatör bir müzisyen, müzik eleştirmeni, edebiyat eleştirmeni, gazeteci ve çevirmen gibi farklı özellikleri bünyesinde toplar. Sözünü ettiğimiz bu farklı alanların her birinde takdir edilesi ve dönemin düşünce ve felsefesine katkı sağlayan etkinlikler gerçekleştirir. İtalyan şairin bu denli geniş bir düşün ve sanat yelpazesinde kalem oynatması ve fikir üretmesi, entelektüel yetilerinin derinliğini de gözler önüne sermektedir. Farklı beceriler, şairin yaşantısında farklı yaşam deneyimlerine imkân sağlar: bu nedenledir ki, Montale alelâde bir gözlemci değil, toplumun yaşayan bir parçası, toplumu, zamanı ve mekanı deneyimleyen bir ruhtur. Kısaca bir çerçeve çizebilmek adına İtalyan şairin tüm bu uğraşlarla kurduğu ilişkiye bakıldığında şunları görürüz: Müzik, Montale için benzersiz bir esinleyicidir. Yaşamının ilk gençlik dönemlerinden beri müziğe tutku ile bağlı olan Montale için opera sanatı ve müzik aletlerinin yeri ayrıdır. Bu öylesine bir tutkudur ki, Montale 1922 yılında Torino'da yayımlanan *Primo Tempo* adlı dergide “Accordi” (Uyumlar) başlıklı yedi şiirlik bir bölüm yayımlar: her şiir başlığı bir müzik aletidir, bir başka deyişle Keman, Çello, Kontrbas, Flüt-Fagot, Obua, Korno, Nefesli Çalgılar olarak tüm şiirlerini müzik aletlerine adar.³ Her bir müzik aleti farklı bir şiirin başlığı olmakla birlikte, müzik aletlerinin birlikteliği Montale için aradığı ritmi ve uyumu sunar. Bu ritim, müzikalite ve uyum Montale şiirinde tekrarlanan öğelerdir.

Öte yandan, edebiyat, İtalyan şair için bir uğraştan ötesi, bir tutkudur: ancak en önemli nokta çizginin her iki tarafında da yer almasıdır, diğer bir deyişle hem üretim hem de tüketim süreçlerinde mevcudiyet gösterir. Bilindiği üzere, Montale çok iyi bir okurdur, amansız bir otodidaktır, hattâ öyle ki Cenova'daki Biblioteca di Berio'nun (Berio Kütüphanesi) daimi ziyaretçilerinden biridir. Dolayısıyla edebiyata ve sanata dair donanımını erken yaşlarda bireysel çabası ile edinir. Fransızca, İngilizce gibi farklı diller öğrenir. İtalyan edebiyatının simge isimlerinin ve modern şair/yazarlarının yanısıra, hararetle okuduğu isimlerin arasında Baudelaire, Mallarmé,

² Italo Calvino, *Klasikleri Niçin Okumalı?*, çeviren Kemal Atakay, YKY, İstanbul, 2007, s. 237.

³ Süheyla Öncel, “Eugenio Montale”, Eugenio, Montale, *Ossi di Seppia'dan Şiirler* içinde, çev. Nevin Özkan, Zuhul Yılmaz, İtalyan Kültür Heyeti, Ankara, 1995, s. 4.

Rimbaud, T. S. Eliot ve M. de Guérin⁴ de göze çarpmaktadır. Özellikle İngiliz denemecilerin eserlerini ilgi ile takip eder ki kendi edebiyat anlayışını oluşturmada İngilizlere de atıfta bulunarak, Ligurya halkının kültüründe hâlihazırda mevcut olduğuna inandığı bir “mizah ve ironi” geliştirdiğini anlatır. Montale için ironi oldukça önemlidir, varoluş sancısına karşı insanı ayakta tutan unsurlardan biridir. Buna ek olarak, Montale’nin varoluşa dair düşüncelerini şekillendiren ve onun Leopardivari bir filozof-şair konumuna yükselmesine olanak sağlayan ilk adımlar kız kardeşi Marianna’nın derslerine ve kitaplarına duyduğu ilgi ile başlar. Kız kardeşinin felsefe eğitimi alması, Montale’ye Arthur Schopenhauer, Émile Boutroux, Henri Bergson, sonrasında ise Benedetto Croce ve Giovanni Gentile gibi filozoflar ile tanışma imkânı sağlar.

İtalyan şairin edebiyat eleştirmeni olarak anılmasına olanak sağlayan en önemli olay, Italo Svevo’ya dair kalem aldığı *Omaggio a Italo Svevo* (1925) başlıklı yazısıdır: neticesinde İtalyan edebiyat dünyasında Svevo’nun tanınmasına katkı sağlar. Ayrıca, henüz genç bir şairken 1925 yılında “Stile e tradizione” başlığıyla yayınlanan yazısında, özellikle şiirin işlevi üzerine derinlemesine bir tartışma yürütür: D’Annunzio ve Croce Estetiği ile İtalyan ve Fransız Avangartlar üzerine bir eleştiri getirir, nihayetinde şiirin ve şairin işlevinin, Dante ve Leopardi örneklerinden yola çıkarak ahlâki ve bilişsel bir değere sahip olması gerektiği vurgular. Bu duruma istinaden denebilir ki, edebiyat eleştirmeni Montale için ‘şair’ kırılgın, bilge ve ihtiyatlıdır; öyle ki, şimdiyi/ânı/içinde bulunduğu zamanı ve varoluşu anlamak ve yorumlamak zorundadır.

Montale’nin kültürel gelişimini şekillendiren tüm bu farklı niteliklerinin yanında şiirine büyük katkı sağlayan unsurlardan biri de çevirmen kimliğidir. Özellikle Shakespeare, Yeats, Djuna Barnes, Kavafis, Emily Dickinson, Hopkins, Melville, Joyce ve T. S. Eliot gibi şairlerden ve yazarlardan yaptığı çeviriler, Montale’nin şiirinde derin izler bırakır. Hem karşı tarafı hem kendi dilini anlama ve aktarma çabasıdır söz konusu olan; şiir ve çeviri söz konusu olduğunda, Montale’nin üzerinde hassasiyetle durduğu nokta “yalın” olması ve sözcüğün gizemine okuru çekmesidir.

Kaldı ki, Montale’nin çağının pek çok farklı ismi ile olan dostluğu da oldukça belirleyicidir. Zira Montale diğer şairler tarafından beğenilen ve sevilen bir şairdir. Bu durum da Montale’nin şiirine duyulan hayranlığın

⁴ Düzyazı şiir konusu Montale için ufuk açıcı düşüncelerden biridir. Dönemin İtalyan edebiyatında hem düzyazı şiir hem “prosimetro” özellikle önemlidir, Fransız asıllı İtalyan şair-yazar Piero Jahier ve İtalyan Dino Campana gibi isimleri örnek vermek mümkündür. Düzyazı şiir ve de Guérin’e ilişkin olarak bkz. Yassitepe Ayyıldız, E. (2021). “Maurice de Guérin’in La Bacchante Adlı Eserinde Bakkhalar, Dionisos ve Anadolu Kültürüne Dair Bir İnceleme”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (46) , 315-327.

dolaylı bir göstergesidir. Entelektüel çevre ile ilişkilerine bakıldığında Giacomo Debenedetti, Italo Svevo, Umberto Saba ile dostlukları, mektuplaşmaları şairin duygu ve düşün dünyasını besler. Özellikle Italo Svevo ile olan ilişkisi Montale’nin şiirlerinde sıklıkla hissedilen bir duygunun kökenlerini anlamda yardımcı olur: uyumsuzluk. Svevo’nun romanlarından toplum-birey arasındaki çetrefil ilişkiden ve bireyin zamana, mekâna ve topluma uyum sağlayamaması temelli bir anlatı düzlemi oluşturan “inetto” (uyumsuz) kavramı, Montale’nin şiirinde de benzer bir yansıma bulur: Svevo’nun ölümsüz kahramanı Zeno Cosini’nin deneyimlediklerini *Ossi di seppia*’da yer alan dizelerde görmek olasıdır. Ancak altını çizmek gerekir ki, Montale’nin yaşamının dönüm noktalarından biri, yayıncı, yazar ve eleştirmen Pietro Gobetti ile tanışmasıdır. Nitekim Gobetti’nin sahibi olduğu yayınevi bünyesinde Montale’nin ilk şiir kitabı olan *Ossi di seppia* yayınlanır.

Lakin tüm entelektüeller ile bir uyum, bir iletişim ve bir dostluk inşa etmek de her zaman için kolay değildir. Montale’nin çağdaşı olan Giuseppe Ungaretti ile yaşadıkları da bu türden bir etkileşimdir. Özellikle Ungaretti’nin Montale’ye olan tutumu oldukça tartışmalıdır, zira Ungaretti editörü olduğu pek çok şiir derlemesinde Montale’ye yer vermez, hattâ şiirlerinin yayımlanmaması için kimi zaman engeller de oluşturur.

Öteki entelektüel isimler ile iletişim bağlamında, Montale’nin şiirini anlaşılır kılan etmenlerden biri de İtalyan şairin adım attığı kentlerdir. Bu nedenledir ki, kentler ve kent yaşantısı ile olan iletişim Montale’nin şiirlerinde etkin bir yere sahiptir. Bu bağlamda, Montale’nin yaşamında yer eden kimi kentlere de değinmek gerekir: zira bu kentlerin her biri İtalyan şairin şiir anlayışında izlere bırakmış, şiire vesile olan olayları, duyguları ve durumları meydana getiren birer zemin unsuru olarak mevcudiyet göstermiş, genellikle de şairin şiirlerinin tamamlayıcı ögesi olagelmişlerdir. İlk önemli kent, şairin vatanı Ligurya bölgesinin liman şehir Cenova’dır;⁵ ardından Svevo ile dostluğu ve edebi anlamda kendisini besleyen bir kent olarak Trieste’den bahsetmek yanlış olmaz; daha sonrasında İtalyan şairin daha geniş çevrelerde tanınmasına olanak sağlayan ve İtalyan kültür, sanat, edebi üretim alanında öncü iki kenti olan Milano ve Floransa önemli yere sahiptirler. Milano ve Floransa İtalyan şairin profesyonel anlamda hayatını idama ettirebilmek adına iş yaşantısına adım attığı kentler olması nedeniyle de farklı bir yere sahiptir. Floransa’ya yerleşmek Montale’nin yaşamını şekillendiren önemli bir eylemdir: zira bu şehirde yer alan Gabinetto Scientifico Letterario Viesseux’da müdürlük yaparken, edebiyat-yayın-

⁵ Cenovalı çağdaş şairleri merakla takip eder. Bunun yanı sıra, dönemin edebiyatının ilgi çekici isimleri olan Boine, Sbarbaro, Rebora, Novaro, Campana’yı da okumaktan geri durmaz.

kültür dünyası ile yakından temasa başlar. Gadda, Loria ve Vittorini gibi dönemin önemli isimleri ile temas kurarken, bir yandan da *Quindicinale*, *Pegaso*, *Fiera letteraria*, *Solaria* ve *Pan* gibi farklı dergilerle de iletişim halindedir.⁶

“İL MALE DI VIVERE” (YAŞAM AĞRISI/SANCISI)

Montale’nin şiiri klasik İtalyan edebiyatının köşe taşlarından, –hiç şüphesiz Dante ve Petrarca ve Leopardi’den– yola çıkan, ancak süreç içerisinde kendi öz kimliğini kazanan, diğer bir deyişle “sui generis” bir yapıya ve anlatıma evrilen çok sesli, çok anlamlı bir şiirdir. Geleneksel İtalyan şiirinin retorik ve alegorik yoğunluğuna (hattâ yorgunluğuna) düşmeden Dantevari olan, Petrarkizme sürüklenmeden Petrarcavari olan, felsefe ve tarih sarmalına kapılmadan Leopardivari olan; sesini ve anlatımını bireyselliğin ötesine taşıyan, fiziki dünyanın ve yüzeysel anlamın ötesine taş(an)ıyan bir şiirdir Montale şiiri. Tüm bu farklı hususlardan da görüleceği üzere, Montale’nin şiiri dünyanın uyumsuzluğunun ve karmaşasının bir yansımasıdır aynı zamanda. Bu uyumsuz ve düzensiz armoni yapısı esas olarak İtalyan şairin klasik retorik ve şiir anlayışına karşı çıkışını, kelimelere, uyaklara, kısacası bir düzene dayalı Dantevari bir retoriği reddetmesinin işaretidir. Sadece İtalyan şiirinin değil, dünya şiirinin bu üç önemli şairi –Dante, Petrarca ve Leopardi–, Eugenio Montale’nin esas itibarıyla şiir dünyasını zenginleştiren isimler olmakla birlikte, Montale’yi etkileyen başka isimlerden de söz etmek olasıdır: Foscolo, Carducci, Pascoli, D’Annunzio gibi.

Bu noktada, Montale’nin şiir dünyasının en önemli kavramlarından biri olarak “il male di vivere” (Yaşam Ağrısı/Sancısı) okuru karşılar. İnsanın yaşamı/varoluşu alımlama (algılama) çabası ilk plandadır: buna istinaden de ortaya konan ilk unsur nesneler ve duygular arasındaki istemli ve istemsiz diyalog durumudur. Öyle ki, Montale yaşamı sıklıkla bir varoluş mücadelesi peşinde “olumsuz⁷” bir olgu olarak ele alır. Bu açıdan da karamsarlık–iyimserlik arasında sürüklenen, –sıklıkla karamsarlığın ağır bastığı– Leopardi’yi andırır. Bir başka ifadeyle, “Dünya anlamsızdır, yaşamak bir dert, bir ağrı gibidir ya da hiçliktir, Leopardi’nin dediği gibi katı bir hiçlik. Karamsar ozan için yaşamak, gerisinde boşluk bulunan bir dizi anlamsız

⁶ Bu dönem, İtalyan edebiyatının dergicilik anlamında zirve dönemlerinden biridir. Edebiyat ve kültür dünyası dergiler etrafında şekillenir. Konuya ilişkin olarak bkz. B. Yücesan, (2021). “Bir Döneme Damga Vuran Üç Avantgar Dergi: Leonardo, La Voce ve Lacerba”. *Uluslararası Dil Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 4 (1), 125-140.

⁷ “Olumsuzluk” durumu Montale’de kimi zaman bir karamsarlığa dönüşür. Montale ve karamsarlık ile ilgili olarak bkz. İ. Y. Güler, (2018). “Eugenio Montale’nin Karamsarlığı”. *MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 1 (2), 43-53.

jestler ve hareketler içinde yitip gitmektir. Özü düş kırıklığı ve iletişimsizlik olan anlaşılmaz bir kader yaşama egemendir.”⁸

Şiirin farklı evrelerinde insanın bu dünya ile olan uyumsuz, hattâ anlamsız ilişkisi üzerinden ilerleyen Montale, esas olarak bir varoluş krizinin de mevcudiyetini hatırlatır. Denebilir ki insanın varoluşu bir sancıdır, insanın yaşamı fiziki dünyanın ağrısı ile bezenmiştir, ancak insanın ruhunu şekillendiren metafizik dünyaya taşıyacak bir duygulanım, bir arayıştır. Arayışın evrenselliği Montale’nin şiirini farklı kılan noktadır. İtalyan şair günümüz yaşantısını “dalgalı/sallantılı” olarak tanımlar: bu dalgalanmaları meydana getiren ise varoluş sancısı ve “il male di vivere”dir. Calvino, bu davranış ve anlayışa istinaden, Leopardi örneğinden yola çıkarak Montale’nin konumunu gözler önüne serer:

Evrenin düşmanca ve cimri olduğu bilinci benimsenmezse, Montale’de teselli ya da yürekendirme mesajı yoktur; bu zorlu yolda, Montale’nin söylemi, Leopardi’nin söylemini sürdürür, her ne kadar sesleri birbirinden oldukça farklı olsa da. Benzeri şekilde, Leopardi’ninkiyle karşılaştırıldığında, Montale’nin ateizmi daha sorunludur: Onun ateizmi, sürekli olarak bir doğaüstü güç ayarısını içerir; özdeki şüphecilik bu ayartıyı hemen silip yok eder. Leopardi, Aydınlanma felsefesine özgü avuntuları yıkarken, Montale’ye sunulan avuntu önerileri, çağdaş irrasyonalizmlere özgü önerilerdir; şair bunları adım adım değerlendirip bir omuz silkişiyle üzerinden atar, ayaklarının bastığı kaya yüzeyini, deniz kazasından kurtulmuş kişinin kararlılığıyla tutunduğu kayalığı giderek küçültür.⁹

Dolayısıyla da Montale’nin şiirini tanımlayan ifadelerden en önde geleni “metafizik şiir”dir. Oldukça karmaşık ve katmanlı bir kavram olarak metafizik şiir İtalyan şairin dünyaya bakışını, şiiri değerlendirmesini ve insanı konumlandırmasını işaret eder. Öyle ki, bir anlamda bu kavram, Montale’nin varoluş sancısına verdiği tepki olarak da düşünülebilir. Belirtmek gerekir ki, bu şairin kendisinin de üzerinde durduğu bir adlandırmadır: “Montale yöneldiği şiir biçimini 1960’da Quaderni Milanesi dergisi ile yaptığı söyleşide ‘ne gerçekçi, ne romantik, ne de tam tamına dekadan’ diye niteler ve ona ‘metafizik’ şiir adını verir.”¹⁰

⁸ Süheyla Öncel, “Eugenio Montale”, içinde Montale, Eugenio, *Ossi di Seppia’dan Şiirler*, çev. Nevin Özkan, Zuhul Yılmaz, İtalyan Kültür Heyeti, Ankara, 1995, s. 10-11.

⁹ Italo Calvino, *Klasikleri Niçin Okumalı?*, çev. Kemal Atakay, YKY, İstanbul, 2007, s. 327, 328.

¹⁰ Süheyla Öncel, “Eugenio Montale”, içinde Montale, Eugenio, *Ossi di Seppia’dan Şiirler*, çev. Nevin Özkan, Zuhul Yılmaz, İtalyan Kültür Heyeti, Ankara, 1995, s. 10.

ŞİİR HÂLÂ MÜMKÜN MÜ?

Montale'nin şiirlerini sınıflandırmak ve onları tek bir açıdan değerlendirmek olası değildir. Bu nedenledir ki, Montale'nin şiir anlayışı sadece 20. yüzyıl İtalyan edebiyatı için değil, tüm bir yüzyılın şiir anlayışı için yenilikçidir ve elzemdir. Şaire bu sarsılmaz yeri kazandıran en önemli eserleri ise şunlardır: *Ossi di seppia*, *Le occasioni* ve *La bufera e altro*. Bununla birlikte, daha önce sözünü ettiğimiz üzere, birbirinden farklı ancak birbirini sürekli besleyen ilgi alanları nedeniyle de, İtalyan şairin pek çok farklı alanlara yayılan eserleri mevcuttur.¹¹ Nitekim şiire dönecek olursak, *Ossi di seppia*, Montale'nin ilk şiir derlemesidir ve 1925 yılında yayımlanır. Eser, esas itibarıyla 1916-1927 yılları arasında kaleme alınan 60 şiirden oluşmaktadır. Oldukça figüratif bir anlam barındıran başlık, temel olarak Montale'nin şiir dünyasındaki gizemlerin de ortaya çıkma sürecini de işaret etmektedir. Öyleyse, *Ossi di Seppia*'nın, mürekkep balığının ölümünün ardından su yüzeyine vurmasını ve dalgaların sürüklenmesiyle, kuru, kireçli, bol gözenekli yapının kıyıya vurması¹² anlamını barındırması şaşırtıcı değildir. Montale'nin ilk şiir derlemesi olan *Ossi di seppia* oldukça kıymetlidir. Zira İtalyan şairin şirinin geleceğini ve bir ana damardan ayrılacak/ayrılmakta olan veçheleri imler. Şairin yaşanmışlıklarının, duygularının ve geleceğe dair belirsizliklerinin yer aldığı bir derlemedir. İçinde barındırdığı şiirlere ve özellikle de bölüm başlıklarına bakıldığında (In limite-Eşik, Movimenti-Devinimler, Poesie per C. Barbaro-C. Barbaro için şiirler, Sacrofaghi-Gömütler, Altri versi-Başka Dizeler, Ossi di seppia-Mürekkep Balığı Kemikleri, Mediterraneo-Akdeniz, Meriggi e ombre-Öğleler ve Gölge, Riviere-Kıyılar¹³) denebilir ki bu derleme okura şairin yaşantısına tanıklık etme fırsatı verir. Ancak bu tanıklık doğrudan doğruya bir gözlem değildir, metafizik bir düzleme evrilecek olan, alegori ve ironinin iç içe geçtiği ve İtalyan şairin bir arayışa yönelmesinin hikâyesidir, “Non chiederci la parola” şiirinde olduğu gibi:

Şekilsiz ruhumuzu her yandan saran
Onu ateşten harflerle ortaya koyan
Ve tozlu bir çayırdaki kayıp safran gibi parlayan
O sözcüğü sorma bizden.

¹¹ Montale'nin diğer eserlerini şu şekilde sıralamak mümkündür: Şiir alanında, *Xenia*, *Satura*, *Diario del '71* ve *del '72*; düzyazı olarak ise *Farfalla di Dinard*, *Auto da fé*, *Fuori di casa* ve *Quaderno di traduzioni*. Bu çalışmada Montale'nin şiir anlayışının temelini oluşturması nedeniyle *Ossi di seppia*, *Le occasioni* ve *La bufera e altro* üzerinden ilenlenmiştir.

¹² Gül Işık, *Montale'nin Şiir Evreninde Anlamsal Yapılar*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1978, s. 21.

¹³ *Age*, s. 22.

Ah hem başkalarına dost hem kendisine
Kendi yolunda güvenle giden adam,
Onun gölgesini umursamadı kimse
Yaz sıcağının lekelediği sıvası dökük duvardan başka!

Bir formül isteme bizden sana dünyalar açacak,
Bir dal gibi kuru ve bozuk birkaç heceden başka.
Bugün sana siyebileceğimiz ancak,
olmadığımız ve istemediğimi şeydir.¹⁴

Le occasioni (Fırsatlar), Montale’nin ikinci şiir kitabıdır ve 1939 yılında yayınlanır. Tıpkı ilk şiir kitabı gibi, bu kitap da büyük bir ilgi ile karşılanır. (II. Dünya Savaşı’nın zorlu yılları sırasında ünlü İtalyan eleştirmen Gianfranco Contini, Montale’nin şiirlerini İsviçre’ye götürür ve Lugano’da, *Finisterre* ismiyle 1943 yılında yayımlandı. Her ne kadar karanlık ve acı verici bir dönem olsa da, Montale’nin şiirleri büyük ilgi uyandırdı. Öyle ki, bu şiirlerin pek çoğu üçüncü şiir kitabı olan *La bufera e altro*’nun ilk bölümünü de oluşturmaktadır. Tekrar *Le occasioni*’ye dönecek olursak, bu derleme, 1928-1939 yılları arasında kaleme alınan 50 şiirden meydana gelmektedir.) *Le occasioni* ile şairin bir adım daha atarak Hermetizm içerisine¹⁵ girdiği ve şiirinin gizemli, ayırıcı ve etkileyici yönünü oluşturan varoluşsal kaygıları, nesneler ve daha da çok nesneler ile diyalog aracılığıyla aktardığı bir eser ortaya koyduğu görülür. Nitekim, bu noktada Montale için “il male di vivere” dolaysız ve durgun, –ancak her daim üstü kapalı–, bir sorgulamadansa, nesneler aracılığı ile gerçekleştirdiği bir arayışa yönelmiş bir haldedir. Bu bağlamda, Montale’nin şiirinde dikkat edilmesi gereken unsur “correlativo oggettivo” (objective correlative)¹⁶ kavramıdır. Zira Montale insan zihni ve mevcudiyetini nesneler yoluyla bir araya getirerek, zamanı ve mekânı aşan bir poetik dil üretmeye gayret gösterir. Bu bağlantı noktasının en uç halkası okuru, İtalyan şairin Nobel konuşmasında ele alacağı, şiirin evrenselliği ve her türlü iletişimin temeli olduğu fikrine değin götürür. Öyle ki, derlemede yer alan “L’estate” (Yaz) başlıklı şiirin son dizesi, –Calvino’nun da belirttiği gibi– dikkate değerdir: “*Birini*

¹⁴ Süheyla Öncel, “Eugenio Montale”, içinde Montale, Eugenio, *Ossi di Seppia’dan Şiirler*, çev. Nevin Özkan, Zuhâl Yılmaz, İtalyan Kültür Heyeti, Ankara, 1995, s. 35.

¹⁵ Daha önceleri zaten Hermetik ozanlar ile dostluğu ve fikir alışverişleri mevcuttur Montale’nin, öyle ki pek çok Hermetik ozan Montale’de kendi seslerinin bir yansımasını bulmakta, hattâ Montale’yi kendi dâhil oldukları akımın en büyük temsilcilerinden biri saymaktadırlar.

¹⁶ Türkçe ifadesi ile “Nesnel Bağlılaşım”. Montale bu kavramı öncelikle T. S. Eliot’tan, ardından üzerine okumalar yaptığı Joyce ve Proust’tan devşirir. Kimi eleştirmenlere göre Virginia Woolf’un etkisi de mevcuttur.

yaşayabilmek için çok fazla yaşam gerekir.”¹⁷

La bufera e altro, Montale’nin üçüncü şiir derlemesidir ve 1956 yılında yayımlanır. Eser, 1940-1954 yılları arasında kaleme alınmış şiirlerden oluşmaktadır. Ne var ki, bir şiir kitabı olsa da, “prosímetro”ya yakın bir anlam bütünlüğü de sergiler. Zira eserde düzyazı metinler de yer almaktadır ve şiirler ile tamamlayıcı bir veçhede devinirler. Hattâ kimi noktalarda, düzyazı şiire (de Guérin örneği gibi) kayan bir anlatım da göze çarpar. Savaş yıllarının ardından, yoksunluk, yoksulluk ve zulüm ile mücadele halinde olan ve geleceğe dair ümitsizliğin içerisinde debelenen insanın duyumsadığı karamsarlık oldukça baskındır. “La Bufera” (Fırtına) başlıklı şiirde zamanın, dolaylı olarak da acının sonsuzluğunu vurgulamasında görüldüğü gibi:

yıldırım, billurlaştırır
ağaç ve duvarları ve onları şaşırtan o
sonsuzluğunda anın.¹⁸

Nitekim, eserin ismindeki fırtına (bufera) sözcüğü de bu anlamı okura iletmektedir. Şiirlerin yazıldığı dönem esas olarak kitabın Montale poetikasındaki yerini de belirler: karamsar, savaşla yoğrulmuş, insanı varoluş belirsizliğine sürükleyen ve insani unsurların yıpranışını ortaya koyan dizeler söz konusudur.

Görüldüğü üzere, Montale’nin şiiri, bir karşıtlıklar armonisidir. İlk şiir kitabından itibaren, doğa-kent, gündüz-gece, kara-deniz, yaşam-ölüm, ümit-ümitsizlik, iyi-kötü, savaş-barış, birey-toplum, acı-zevk gibi ikilemler mevcuttur. Bu çerçevede, insanı içine çeken, insani tüm duyguları, duygulanımları ve çelişkileri barındıran, insana şekil veren psikolojileri ve patolojileri anlatan bir şiir anlayışıdır söz konusu olan. Calvino, Montale’nin poetikasının önemini şu cümlelerle vurgular: “Gençliğimizin şairinin Montale olması boşuna değildi: onun kapalı, katı, zor, kişisel ve içten bir ilişki dışında, tarihle bütün bağlarını koparmış şiiri hepimizin çıkış noktasıydı: onun kayalık, kuru, buzul, negatif ve düşlere kapalı dünyası kök salabileceğimiz en sağlam toprak oldu...”¹⁹

Montale’nin şiir anlayışına dair ilgi çekici noktalardan bir diğeri de 1975 yılında almış olduğu Nobel Edebiyat Ödülü’nün ardından yaptığı “Şiir Hâlâ Mümkün mü?” başlıklı konuşmadır. İtalyan şair Montale’nin Nobel’e uzanan uzun yolculuğu, oldukça uzun ve meşakkatlidir. Nitekim, yolculuğun ilk başlangıcına bakıldığında, yerel motiflerle yüklü bir imge-

¹⁷ Dizenin aslı şu şekildedir: “Occorrono troppe vite per farne una.” Akt. Calvino, Italo, *Klasikleri Niçin Okumalı?*, çev. Kemal Atakay, YKY, İstanbul, 2007, s. 237.

¹⁸ Italo Calvino, *age.*, s. 234.

¹⁹ Italo Calvino, *Yeni Bir Sayfa*, çev. Kemal Atakay, YKY, İstanbul, 2008, s. 69.

lem dünyasından, evrensel bir varoluş sıkıntısına evrilen bir dönüşümün hikayesini, diğer bir deyişle şairin tüm şiir evrenini İtalyan yarımadasının dışına taşıyan ve şairi Avrupa’nın kıymetli isimlerinden biri haline getiren olay, hiç şüphesiz usta eleştirmen Mario Praz’ın “Arsenio” başlıklı şiirini İngilizceye çevirmesi ve söz konusu şiirin T. S. Eliot’ın yönetimindeki *Criterion* adlı dergide yayımlanmasıdır. Ardından Fransa’da şiirlerinin yayımlanması ile Montale’nin okur sayısı artar ve bununla bağlantılı olarak kendisine duyulan ilgi de yaygınlık gösterir. Bu nedenledir ki, Eugenio Montale sadece İtalyan şiir ve edebiyat geleneğine yaslanmaz, o İtalyan olduğu kadar Avrupalıdır da.²⁰ Dolayısıyla da Montale soruya cevap verirken asıl olarak insanın kültür (özelde şiir) üretiminin de geçirdiği evrelere bir vurgu yaparken, tıpkı Leopardi gibi karamsarlık-iyimserlik arasında bocalar; ama gene de şiirin gücünü ve ebediliğini işaret etmekten de geri durmaz:

Ama şimdi bitirmek için, bu kısa konuşmanın başlığı olan soruyu yanıtlamalıyım. Yeni ulusların ve yeni dillerin tarih sahnesine çıktığına tanık olan, günümüzün tüketim uygarlığında, robot-insanın uygarlığında şiiri nasıl bir yazgı bekliyor? Teknik olarak, şiir herkesin yapabileceği bir sanat: bir kâğıt ve bir kalem yetiyor, oyuna başlayabilirsiniz. Yalnızca, daha sonraki aşamada basım ve yayım sorunları ortaya çıkar. İskenderiye Kitaplığı yangını Yunan edebiyatının dörtte üçünü yok etti. Bugün, dünya yansa, yaşadığımız günlerin kitlesel şiir üretimine bir şey olmaz. Gerçekten de bir üretim; elişi de olsa, güncel zevke ve moda yasalarına uygun üretim söz konusu.²¹

SONUÇ YERİNE

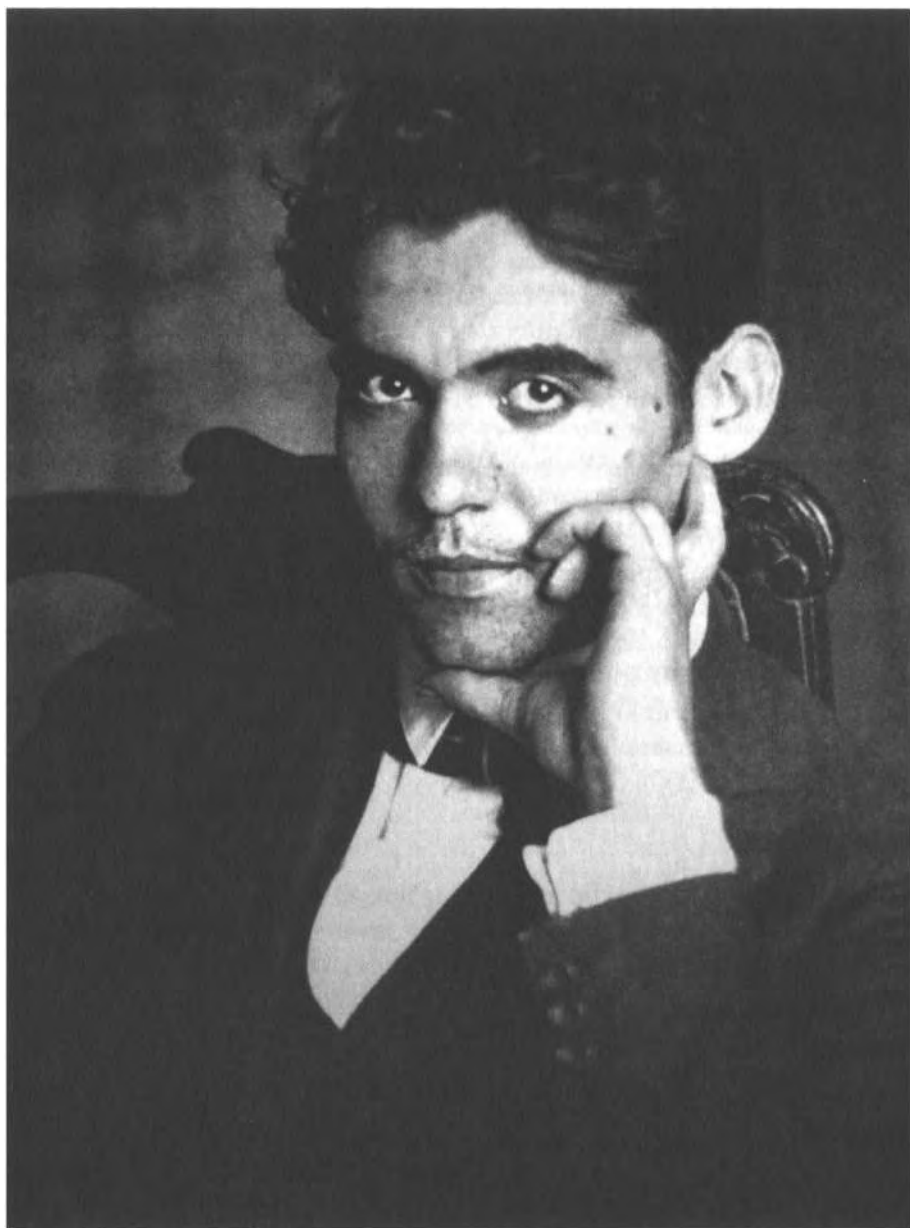
Montale’yi döneminin en önemli şairlerinden biri kılan, hattâ onu bir klasik mertebesine ulaştıran unsur, okura korkuların, arzuların, modern insanın bekleyişinin ve belirsizliğinin etrafında şekillenen durumunun tanığı olmasıdır. Bu tanıklığı, okura oldukça başarılı bir şekilde yansıtır, öyle ki okurun da benzer duygulanımları deneyimlemesini sağlar. Nitekim iyi bir gözlemci olarak 20. yüzyıl insanının tüm karmaşasını; mücadeleler, savaşlar, hezeyanlar arasına sıkışmış bireyi; insanoğlunun hayat karşısındaki varoluşsal mücadelesini, sonuca ve kurtuluşa dair herhangi bir beklenti yaratmadan ve de beklentiye girmeden aktarmaktadır. Montale’nin altını özenle çizdiği tüm bu insanı defolar ve kaygılar, esas olarak insanoğlunun tarihinin bir aynasıdır, her döneme uygun, her dönemi kapsayan bir yapıtıcı varoluş mücadelesinin günümüze yansımasıdır.

²⁰ Montale, yay. haz. Paolo Marini ve Niccolò Scaffai, Carocci Editore, Roma, 2019, s. 5.

²¹ Eugenio Montale, *Xenia*, çev. Egemen Berköz, İmge Yayınevi, Ankara, 2000, s. 55.

KAYNAKÇA

- Avalle, D'arco Silvio, *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino, 1970.
- Calvino, Italo, *Yeni Bir Sayfa*, çev. Kemal Atakay, YKY, İstanbul, 2008.
- Calvino, Italo, *Klasikleri Niçin Okumalı?*, çev. Kemal Atakay, YKY, İstanbul, 2007.
- Güler, İ. Y. (2018). "Eugenio Montale'nin Karamsarlığı", *MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 1 (2), 43-53.
- Işık, Gül, *Montale'nin Şiir Evreninde Anlamsal Yapılar*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1978.
- Montale, Eugenio, *Ossi di Seppia'dan Şiirler*, çev. Nevin Özkan, Zuhâl Yılmaz, İtalyan Kültür Heyeti, Ankara, 1995.
- Montale, Eugenio, *Xenia*, çev. Egemen Berköz, İmge Yayınevi, Ankara, 2000.
- Montale, yay. haz. Paolo Marini ve Niccolò Scaffai, Carocci Editore, Roma, 2019.
- Nascimbeni, Giulio, *Montale biografia di un "poeta a vita"*, Longanesi & C., Milano, 1975.
- Yassitepe Ayyıldız, E. (2021). "Maurice de Guérin'in La Bacchante Adlı Eserinde Bakkhalar, Dionisos ve Anadolu Kültürüne Dair Bir İnceleme", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (46), 315-327.
- Yücesan, B. (2021). "Bir Döneme Damga Vuran Üç Avangart Dergi: Leonardo, La Voce ve Lacerba", *Uluslararası Dil Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 4 (1), 125-140.



Federico García Lorca

LORCA ŞİİRİNİN KAYNAKLARI*

Alova

I

İspanya'nın Endülüs bölgesi, özellikle 8-11. yüzyıllar arasında Arap, İbrani, Roma, Roman ve başka yerel kültürlerin eridiği bir potaydı. Bu olağanüstü kültür alışverişinin, karşılıklı etkileşimin yarattığı muazzam enerji nice yetkin edebiyatçının, sanatçının, hekimin, bilimcinin boy atmasını sağladı. Birkaç yüzyıl sonra edebiyat-tiyatro alanlarında olağanüstü yaratıcıların yetiştiği Altın Çağ'la birlikte, bu zengin birikim, yüzyıllar sonra 1927 kuşağı olarak bilinen şairler topluluğunun yaslandığı sağlam geleneği ve esin kaynağını oluşturacaktı.

1898'de Granada yakınlarında, Fuente Vaqueros adlı küçük bir köyde doğan Federico García Lorca bu zengin mirası en iyi özümleyen şairlerin başında gelir.

1922 yılında, besteci Manuel de Falla ile birlikte *Cante Jondo* şenliği düzenleyen Federico García Lorca, adsız halk şairlerinden söz ederken şöyle diyordu: “Üç dört dizede insan yaşamındaki en yüksek duygusal anların karmaşıklığını özetleyiverirler. Bunlar lirik duyguyu pek az şairce ulaşılabilen bir noktaya vardır *coplalardır*.

* Bu yazı, yazarın *Lorca: Bütün Şiirlerinden Seçmeler* (Can Yayınları) adlı yapıtında yer alan giriş yazısının genişletilmiş biçimidir.

Ay kuşatıldı
sevgilim öldü.

Bu iki halk dizesinde M. Maeterlinck'in oyunlarından daha çok giz vardır. Yalın, gerçek, temiz bir giz.”

Lorca şiirinin ana kaynaklarından biri olan *copla* 19. yüzyılın başına değin, İspanyol halkının düğünlerde, şenliklerde, dans eşliğinde belirli bir ezgiyle okuduğu üç dört dizelik şiirciklerdi. *Copla* söylendiğinde lavta ya da gitar susar, dans sürerdi. Ayrıca Akdeniz'in pagan âyinlerinde, bahar şenliklerinde, aşk serenadlarında *copla*nın köklerini bulmak mümkündür. Hem doğaçtan söylenebilme özellikleri hem de kolay hatırlanabilmeleri, *copla*ların İspanyol halk şiirinin hiçbir türünde görülmediği ölçüde yaygınlaşmasına yol açtı. Köylülerin, zanaatkârların, dadıların, özellikle katır sürücülerinin yaydığı *copla*lar ağızdan ağıza dolaştı. Yaygınlaşmasıyla birlikte *copla*'nın konu alanı da genişledi. Aşk *copla*larının yanı sıra, hapishane, gemici, madenci, kaçakçı ve meyhane *copla*'ları ortaya çıktı.

Daha çok Endülüs'te ve Kastilya bölgesinde yaygınlaşan *copla* genellikle dört dizeden oluşur, ikinci ve dördüncü dizeleri kafiyelidir. *Seguidilla*, *cuarteta*, *solea*, *alegría*, *siguiriya gitana*, *saeta* en bilinen biçimleridir. *Copla*'nın en özgün yanı, bir tek duygunun ya da durumun, en az sözcükle, en çarpıcı biçimde, yalın bir dille anlatılmasıdır.

Türk halk şiirinin *mânî* türüyle karşılaştırılabilirse de ben Japon *haiku*-sunu *copla*ya daha yakın buluyorum. *Copla*nın imge alanı her türlü mecaz ve simgelerle örülüdür:

Aydınlanıyor kilise
sen girince içeri
ve çiçeklerle doluyor
sen oturunca
(*Seguidilla*)

Gözlerinle gözlerim
birbirine karıştı
çitlerdeki
böğürtlenler gibi
(*Seguidilla*)

Genellikle kederi ve yalnızlığı anlatan *solea*lar üç dizeden oluşur:

Yaklaş bana sevdiğim
minik kertenkeleler
nasıl yaklaşırsa duvara

*

Bildiriyor bıldırcın
şafağın söktüğünü
elveda, hayatımın sevinci

Çok eski bir çingene havası olan şu *siguiriya* örneğinde ise bir genç kız eğretilme yoluyla nane çiçeğiyle karşılaştırılır:

Kökleri
beslenmeye başlamadan
zor açar
nane çiçekleri

Aşağıdaki iki *copla* ise, bu türün belirgin özelliklerinden olan simge ve anıştırmanın çarpıcı bir biçimde kullanılması açısından ilginçtir:

Bir bitki ölünce
acısı sapına varır
kan ağlar kökleri
çiçeği yasa бүрүнүр

*

Sönüyor kandil
yağ kalmamış şişede
git demiyorum sana
kal demiyorum sana

Copla'nın bir kökü Akdeniz kültüründeyse, bir kökü de, hem biçimsel özellikleri hem de söyleyiş üslubu bakımından aralarında büyük benzerlik bulunan *harca*'ya (ya da *merkez*) kadar uzatılabilir. *Harca* İspanyol-Arap ve İspanyol-İbrani şairlerinin klasik Arapça ya da İbraniceyle yazdıkları *muvaşşah* olarak bilinen şiir türünün son bölümüne verilen addır. Üç ya da dört dizeden oluşan *harcaların* özelliği halkın konuştuğu Arapça ya da Roman diliyle yazılmış olmalarıydı. Genellikle bir genç kızın ağzından okunan *harca muvaşşah*'ın bütün özünü ve doruğunu oluşturan en çarpıcı bölümüydü. Bilinen ilk *muvaşşah* şairi 900 dolaylarında Córdoba yakınlardaki Cabra'da yaşayan Mokadam'dır. İbn Bassam'a göre Mokadam klasik Arapça ya da İbraniceyle yazılan *muvaşşahlara* halkın konuştuğu Arapçadan ya da Roman dilinden aldığı deyimleri ve söz kalıplarını ekleyerek onlara *harca* adını vermişti.

Lorca'nın 1920'lerin başında yazdığı ama 1931'de yayımlattığı *Poema del Cante Jondo* (Cante Jondo-Derin Türkü Şiiri) adlı kitabının ana bölüm başlıkları, birer *copla* biçimi olan, "Siguiriya Gitana", "Solea", "Saeta" ve gene bir çingene havası olan "Petenera" adını taşır. Lorca'nın *copla* ruhuna

uyarak olağanüstü bir sözcük ekonomisiyle yazdığı şiirler Endülüs *Cante Jondo*'sunun yoğun ve dokunaklı söyleyişini yansıtır. *Cante Jondo* şiiri bir halkın yüzlerce yıllık birikimiyle, modernizmi özümlemiş, son derece yetenekli bir şairin buluşmasının yetkin bir örneğidir. Lorca'ya göre *Cante Jondo*'ya asıl kimliğini kazandıran, toplum dışına atılmış çingenelerdir. Onların türkülerini acının ve kederin sınırsız dalgalanmalarına olanak tanır- lar. Bu türkülerin ortak temaları aşk ve ölümdür. Hepsinin kökünde hiç- bir karşılığın bulunmadığı bir sorgulama gizlidir. Hiçbir zaman orta tonda söylenmeyen, her zaman uçlarda gezinen bu türküler, ya çözümü olmayan duygusal bir sorunu ortaya atarlar ya da onu ölümlle çözerler. Her zaman, şafağı olmayan bir gecede söylenirler. Bu türkülerde kadın her yerededir. *Cante Jondo*'da kadına *acı* denir. *Coplas populares*'de ya da *Cante Jondo* türkülerinde keder ete dönüşerek insani bir biçime bürünür.

II

20. yüzyılın başında İspanyol yazarlarını yönlendiren iki eğilim vardı. Birincisi, 1898 İspanyol-Amerikan savaşından İspanya'nın ağır yenilgiyle çıkmasının yol açtığı sorunlar. İkincisi, Nikaragualı şair Ruben Dario'nun başını çektiği *modernismo* hareketi.

İspanya'nın son sömürgesini kaybetmesiyle sonuçlanan yenilgi İspanyol toplumunun içinde bulunduğu *apatiden* silkinmesini sağlamış, bir bölüm İspanyol edebiyatçısı ve aydınının İspanyol kimliğini ve ruhunu derinlemesine araştırmasını gündeme getirmişti. *Parnasçılar*'ın ve *Simge- ciler*'in etkisinde kalan Dario ise *modernismo*'yu, İspanyolca konuşulan ülkelere yayarak, uluslararası bir şiirsel üslup oluşturmaya çalışıyordu. Tam yenilgi yılında İspanya'ya gelerek, Antonio Machado ve Juan Ramón Jimenez gibi önde gelen şairlere modernizmin kapılarını açtı. Öte yandan, ulusal kimlik arayışının getirdiği heyecan İspanyol gelenekçiliğinin canlanmasını sağladı. Machado Kastilya'nın şairi olurken, Gongora'dan beri uykuya dalmış olan Endülüs şiiri Juan Ramón Jimenez ile uyanmaya baş- ladı. Ama bu şiirin asıl ayağa kalkışı, 1927 kuşağının en parlak temsilcisi Federico García Lorca ve gene bir Endülüslü olan Rafael Alberti ile oldu. Jimenez Endülüs bahçelerini anlatırken, Lorca şiirinin kökleri Endülüs toprağının derinliklerine uzanıyordu. Şairler yüzlerce yıldır süregelen söz- lü ve yazılı geleneği yeniden gözden geçirdiler. Gongora, Lope de Vega gibi ustalar yeni baştan değerlendirildi. "Eski türkülerini ortaya çıkarmakla Endülüs ruhunu bulmaya çalışıyoruz," diyordu Lorca. Ve ona göre bu ruhu en kusursuz biçimde çingeneler temsil ediyordu.

Cante Jondo Şiiri'nde *siguiriya*, *petenera*, *solea*, *saeta* gibi çingene havalara kişisel ses tonunu veren, onlara 20. yüzyılın duyarlılığıyla yeni

biçimler giydiren Lorca, 1928’de yayımlattığı *Romancero Gitano*’da (Çingene Romansları) ana tema olarak gene çingeneleri seçti.

Kökleri 14. yüzyıla uzanan romanslar, değişmeyen vezin yapılarına karşılık, yüzyıllar boyunca yetenekli şairlerin elinde zenginleşmiş, son derece esnek biçimleriyle, halk türkülerinden en incelikli baroğa, saray müziğinin zarif ölçülerine kadar uygulanabilen, epik-lirik nitelikte bir türdü. Klasik romansların belirgin özelliği, şiiri baştan sona sürükleyen yarım kafiye idi. Öykülemekten çok, dramatik gerilimin ön plana çıktığı romanslar, doğaüstü öğelerin ender olarak yer aldığı, gerçekçi şiirlerdir.

Lorca, *Çingene Romansları*’nda klasik sekiz hece ölçüsünü kullanırken, eski romanslardaki birbiri peşi sıra gelen dizelerin monoton düzenini kaldırarak çift dizelerde yarım kafiyenin egemen olduğu, hem tonda hem görüntüde sürekli biçimde değişen *copla*’lardan oluşan yeni bir romans geliştirdi. Edwin Honig’in de belirttiği gibi, “kişisel algılama diliyle, toplumsal duyarlılığın dili arasında bir bireşim” sağlayarak, hem alışılmış hem yeni denebilecek bir hava yarattı. 19. yüzyılda Galicalı Rosalio Castro’nun popüler bir *copla*’yla başlayarak lirik romansa geçtiğini, Antonio Machado’nun Ortaçağ romanslarının epik görkemine kendi özgün üslubu ve çağdaş diliyle yeni bir boyut getirdiğini biliyoruz. Ama *Romanslar*’ı yazarken Lorca’nın asıl esin kaynağı, halk şiiri ritimleriyle yüksek bir edebî üslubu birleştiren Gongora oldu. 17. yüzyılın bu büyük şairi, Latince sözdiziminin etkisiyle, incelikli ve stilize bir dil kurarak, halkın yaşamından aldığı lirik temaları, her türlü eğretilmeye ve söz sanatına başvurarak, barok ve yapay bir doku içinde yeniden yarattı. Latinceyi bir yana bırakırsak, Lorca’nın *Romanslar*’ı yazarken izlediği yöntem Gongora’ninkine çok benzer.

Lorca’nın *Poeta en Nueva York*’a (Şair New York’ta) kadar süren şiir serüveni, bir toplumun zengin edebî geleneği içinde yoğrulan modern bir şairin, hem aydınlar hem de geniş halk yığınlarınca sevilabilen, özgün bir şiiri yaratmasına tanıklık eder.

Lorca 1919’da Madrid’e giderek, Hukuk Fakültesi’ne yazıldı. Orada *Residencia de Estudiantes* adlı öğrenci yurduna yerleşti. Oda komşuları Luis Buñuel, Salvador Dalí gibi, daha sonra sinema ve resim alanında Gerçeküstücü akımın ünlü temsilcileri olarak tanınacak isimlerdi. 1924’te, Fransa’da André Breton Gerçeküstücü Hareket’in Birinci Manifestosu’nu yayımladı. İlginçtir ki, Gerçeküstücü Hareket’in ilkeleri Fransız şairlerinden çok, Peru’da Cesar Vallejo, Şili’de Pablo Neruda, Meksika’da Octavio Paz ve İspanya’da García Lorca gibi şairlerin yapıtlarında hayat bulacaktı.

1929’da Lorca Columbia Üniversitesi’nin davetlisi olarak New York’a gitti. Bu kozmopolit kentte uğradığı büyük kültür şoku, yakından tanık olduğu Kara Perşembe’nin (New York borsasının çöküşü) yol açtığı trajik

sonuçlar şairin psikolojisi, dolayısıyla şiiri üzerinde derin izler bıraktı. Lorca'nın karşılaştığı, bu beklenmedik, çok boyutlu, girift deneyimi şiirlerinde yansıtmaları söz konusu olduğunda, ne geleneksel ölçüler ne de tanıdık biçimler yeterli olabilirdi. Ve ölümünden sonra *Şair New York*'ta adıyla yayımlanan yapıtında uyguladığı Gerçeküstücü teknikler, imgeleme tanıyan o sınırsız özgürlük şairin tüm yeteneklerini seferber etmesini sağladı. 20. yüzyıl şiirinin ufkunu açan bu hareket Lorca'nın son ana kaynağı oldu.

OYUN YAZARI BRECHT VE EPIK TİYATRO

İclal Cankorel

Oyun yazarı ve şair Brecht'in eserleri modern edebiyatın gelişiminde Kafka'nınki gibi önemli bir etki yaratmıştır.

1898 Augsburg doğumlu Brecht, kısa bir tıp eğitimini takiben geçici olarak tiyatrodaki rejisörlük yapar. 1930 yılında komünist olur ve 1933 yılında sürgüne gider. Sürekli memleket değiştiren Brecht, sonunda Amerika'ya ulaşır. 1948 yılında Zürih üstünden [Doğu] Berlin'e gelir ve eşi, tiyatro oyuncusu Helene Weigel ile birlikte "Berliner Ensemble"ı kurar.

Duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı ekspresyonizm (dışavurumculuk) akımının edebiyattaki en önemli temsilcilerinden biri olan Brecht kendini şiirsel bir şekilde ifade etmenin çağın gereksinimine karşılık vermediğini, bir kullanım değeri olmasını, okuyucuya bir fayda sağlamasını öngörmektedir "Mahagony Operası Hakkında Notlar" (1929) ve "Tiyatro İçin Küçük Organon"da (1948) Epik Tiyatrosunu gerekçelendirmeden önce yazdığı oyunlarında da tiyatro anlayışı, toplumsal ve tarihî olaylara dikkat çeken, ana gayesi göstermek olan bir tarzda yazılmıştı. Epik tiyatro, seyircinin dramın olayları ve kişileriyle özleştği illüzyon tiyatrosundan farklıdır. Bu tip tiyatrodaki seyirci kendini duygularına kapılarak eleştirel

mesafeyi kaybeder. Oysa Brecht, eleştiriyi canlı tutarak, sahnelenen toplumsal gerçeklikteki gayri insani durumları yıkmak arzusunda. Yabancılaştırma efekti, bilinen olayları uzaklaştırıp soyutlayarak mevcut durumun düzeltilebileceğini vurgulamaktadır.

Kendini “büyük haydutlara” karşı kararlı bir şekilde savaş açan bir şair olarak tanımlayan Brecht, aynı zamanda 20. yüzyılın başka hiçbir şairinin erişemediği sanatsal mükemmeliyete de ulaşmıştır. Şiirlerinin çoğunda bir içsel güç veya didaktik yaklaşım izlenen Brecht, aynı zamanda burjuva tiyatrosunun kendi deyimiyle “yufka yürekliliğine” karşı çıkar. Sahne anlayışı da yenilenmelidir artık. Oyunlar, entelektüel ve ahlâklı bir sosyal kararlılık örneği olmalıdır. Seyirciyi hayal kırıklığına uğratacak unsurlarla (Desillusion), örneğin önünde kenarlığı olmayan açık sahne, ana metnin arasına serpiştirilen farklı metinler, şarkılar, yorum yapan oyuncular, afişler, bilerek yanlış zaman dilimine yerleştirilen kronolojik hatalar (anakronizm) aracılığıyla “oyunun gerçeklik” etkisi bozulmuştur. Oyun parable dönüşür. Akıl, bu parabolden yararlanmalıdır. Yazarın gayesi, seyirciyi olaylardan duygusal olarak uzaklaştırarak onu herhangi bir acele acıma hissinden kurtarmaktır ki, böylece olaylar hakkında daha sağlam ve kapsamlı düşünebilsin. “Seyircilerin olay dizisinin akışına kendilerini kaptırmamaları ve belirsizliğe sürüklenmemeleri için münferit olaylar bağlantı yerleri belli olacak şekilde kurgulanmalıdır. Oyunların yapısal bünyesi oyun içinde oyun şeklinde olmalıdır.” Brecht, tiyatro anlayışının esasını açıkladığı en önemli teoretik (kuramsal) eserinde böyle yazar.¹ Olaylar, birbirini sürekli bir akış içinde izlememeli, seyirci hür ve bağımsız yargısı ile araya girebilmelidir.

Brecht, klasik dram formundaki tiyatroya karşı “epik tiyatro” kavramını geliştirmiştir. Epik tiyatronun amacı, sahnedeki oyuna (aslında yaşımdaki gerçekliğe) eleştirel bir gözle bakabilmeyi sağlamaktır. Brecht’in oluşturduğu bir kavram olan yabancılaştırma tekniği (Verfremdungseffekt) ile seyirci sürekli uyanık tutulur ve sahnedekinin sadece bir oyun olduğu hatırlatılır. Seyirciden beklenen dikkatli bir gözlemdir. 20. yüzyılda Brecht’in sıkça kullandığı bu yabancılaştırma tekniğine Romantik dönemde de, örneğin Ludwig Tieck’te (Çizmeli Kedi) rastlandığını belirtmek gerekir. Bu yabancılaştırma tekniğinin amacı, sahnelenen oyunu eleştirel bir gözle izlemek ve oyuna (düşünce bazında da olsa) aktif biçimde katılmak isteyiydi. Dolayısıyla oyuncu, kendini rolüne kaptırtmaksızın vermek istediği mesajı iletebilecek konumda olmalıydı. Böylece “epik tiyatro”da sahne, gerçek dünya değil, onun bir kopyası olmakla ilüzyon karakterini kaybetmektedir.

¹ Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, 1948.

Bundan da öteye, siyah-beyaz bir değerlendirmeden kaçınan Brecht, tüm insanlığa hitap etmeyi hedefler. Oldukça sert olan alaycı dili aynı zamanda kışkırtıcıdır da. “Gecede Davul Sesleri”nde (1922) “Her insan ancak kendi olduğu sürece en iyisidir” der. “Kentlerin Vahşi Ormanı”nda oyununu açıklarken “1912 yılında Chicago’dasınız. Anlam veremediğiniz bir boks maçını izliyor ve savanlardan kentin vahşi ormanlarına göçen bir ailenin çöküşüne tanık oluyorsunuz. Maçın sebepleri konusunda boşuna kafa patlatmak yerine insancıl misyona odaklanın, taraf tutmadan rakiplerin davranışlarını izleyin ve merakla finışı bekleyin” der. Basın ve öncelikle Naziler, henüz bu erken dönemde dahi Brecht’in estetik büyük şehir ve toplum analizlerini başlangıçtan itibaren devrimci veya komünist diye karalamaya başlarlar. Brecht’in toplum teorilerine eleştirel yaklaşımı ise 1932 yılından itibaren yoğunlaşmaya başlar. Politika ile ilgilenmeye başlaması herhangi bir felsefeden daha çok, 1927 yılında tanıştığı sosyolog Fritz Sternberg’in etkisiyle olmuştur. Brecht ve Sternberg, merkezinde kapitalist toplumda bireyin yok oluşunu ele alan sosyolojik konular üstünde tartışırlar.² Kitle tarafından politize kişiliği ile tanınan Brecht aslında, hayat boyu politika ile ilgilenmekten daha çok eserler üretmekle ve bu eserleri sahnelemekle ilgilenirdi. Eserlerinin sayısı da bu fikri doğrulamaktadır: Brecht’in sayısız, kapsamlı eserleri arasından örnekler vererek seçtiğimiz bazı eserleri, sadece bu makalenin fikir akışı içinde doğal olarak alıntılanması gerekli gördüğüm eserleridir.

Brecht’in toplumu kışkırttığı söylene de onun ana gayesi farkındalık yaratmaktır. Bu ilk adım olmalıdır. Kişisel ve toplumsal bilinç, ardından eleştirel bakış açısını ve bozuk düzeni düzeltme cesaretini getirecektir. Toplumdaki adilikleri, kötülükleri sergilediği parabollerinde sürekli işlenen tema, saf, sıradan insanın ezilen kişi olacağı gerçeğidir. “1925 yılında liman işçisi Galy Gay’in Kilkoa’daki askerî barakalardaki değişimi” alt başlıklı “Adam Adamdır” (1926) oyununda bir insanın özkişiliğinin yok edilerek ortak çıkar uğruna yeniden yoğrulması konu edilir. Brecht tiyatrosunda seyirciyi özgürleştirerek onu da oyuna katmak suretiyle diyalektik aydınlanma sağlayan bir unsur olan Gestus, bu eserde göstermek ve kanıtlamak şeklinde giderek ön plana çıkmaktadır. Galy Gay, en değerli varlığını, kimliğini kaybeder ve “Bir otomobil gibi yeniden monte edilir”.

“Üç Kuruşluk Opera” (1928), John Gay’in 1728 yılında yazdığı eski “Beggar’s Opera”sından esinlenen Brecht’in radikal değişikliklerle yeniden yazdığı bir oyundur. Burada zehir gibi ama aynı zamanda komedi unsurları içeren bir üslupla haydutların elebaşı Ustura Mackie ile dilenciler kralı Peachum arasındaki düşmanlık gösterilirken gangsterlerin davranış-

² Bkz. Jan Knopf, *Bertolt Brecht*, Suhrkamp, 3. basım, s. 25.

ları ile, henüz Marksist bir yorumla olmasa bile burjuva kapitalist toplumun davranışları özdeşleştirilir.

Brecht dramlarının ana rengi burjuva toplumunu eleştiridir. “Üç Kuruşluk Opera”nın (1928) şarkılarından birinde ironik bir tonda ifade edildiği gibi:

“Ne işe yarar özgürlük?

Ancak refah içinde yaşayan iyi yaşar”

Denklem de aynı ifadeyi belirtir: Haydut eşittir burjuva = Burjuva eşittir haydut. İyi mi, kötü mü sorunsalının cevabı sosyal sorgulamada yatmalıdır. Yazarın istediği, “sosyal pedagojiye uygun” halk oyunlarıdır.

Yıllarca yazı masasının üstünde asılı duran. “GERÇEK SOMUTTUR” cümlesi Brecht’in yazılarında onu yönlendiren düstur olmuştur. Brecht’in anlayışında “somut olmak”, tarihselleştirmek anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle: Tiyatro, tarihteki toplumsal olayları ve değişiklikleri açığa çıkartmalıdır. Brecht’in beklentisi doğrultusunda: Olayları Marksist bakış açısından değerlendirebilmelidir. “Üç Kuruşluk Opera”da olduğu gibi “Mahagony Şehrinin Yükselişi ve Çöküşü”nde de (1929) Brecht mevcut insanlık dışı toplum düzenine saldırır, fakat değişiklik için bir program önermez, bir hedef belirlemez. Mahagony, anarşik bir toplum hayatının belirgin bir örneğidir. Para ile her şey satın alınabilir, insanlar arası ilişkiler nesnelleşmiştir: Homo homini lupus.

Brecht, Mahagony ile bir dönüm noktasına gelmiştir. Bağlanmayı kesinlikle reddetmesi ve anarşiye karşı duyduğu aşk-nefret ilişkisi politik angajmana dönüşür. Şiirleri de dâhil olmak üzere kullandığı dil duyarsızlaşır, daha kuru, daha kesin bir hal alır. Öğretici oyunlar yazmaya başlar. Sahne artık olaylar dizisi ve kişiler yoktur. Onların yerini diyalektik materyalizm anlamında belirli tezleri içeren şematik davranış biçimleri alır.

1954 yılında, daha önce Thomas Mann’ın reddettiği Stalin Barış Ödülü’nü aldığı anda, Batı onu tekrar “Moskova’nın uşağı” olarak damgalar. Brecht’in kendini Batı toplumu önünde haklı göstermek için ihtiyaç duyduğu desteği, bu ödülü alan Charlie Chaplin’de bulur.

Meslekî hayatı kadar özel yaşamı da fırtınalar içinde geçen Brecht’in karakterini en iyi tanımlayacak özelliği, onun kolektif çalışma isteği ve yeteneğidir. 1929 yılında Walter Benjamin ile, 1931 yılında Sergej Tretjakow ile tanışır. Ünlü Rus yazar Tretjakow, Brecht’i Kafka’nın eserleriyle tanıştırır. Brecht’in Kafka’ya karşı tutumu son derece olumlu olacaktır. Sonradan, Helene Weigel ile birlikte kuracakları “Berliner Ensemble” da bu ortak çalışma ruhunun en temel örneğidir.

1933 yılından itibaren Brecht, ciddi olarak Almanya'yı terk etmeye düşünmeye başlamıştır. 28 Şubat'ta, Reichstag yangının ertesi günü Brecht ve ailesi Almanya'dan kaçarlar. Kaçmalarına yardımcı olan kişi büyük ihtimalle yayıncı Peter Suhrkamp idi: Nazi katliamlarının başladığı 27 Şubat gecesi Brecht'lerin evlerinden uzaklaşmalarını sağlar. 10 Mayıs 1933 tarihinde Brecht'in kitapları yakılır, 11 Mayıs'ta tüm eserleri yasaklanır.³

ŞAİR BRECHT

Birinci bölümde belirttiğimiz gibi Brecht ününü, epik tiyatro adını verdiği Aristoteles tiyatrosu karşısı yeni bir tiyatro anlayışı ile yapmıştır. Günümüzde dahi Brecht, tüm dünyada oyunları en fazla sahneye konulan sanatçı olma konumunu korumaktadır. Bu nedenle, sayıları iki bini aşkın şiirlerinin tiyatro eserlerinin gölgesinde kalmış olması bizi şaşırtmamalıdır. Brecht'in yaşayan en büyük Alman şair olduğunu söyleyen Hannah Arendt (1950),⁴ onun belki de aynı zamanda yaşayan en büyük oyun yazarı olduğunu da sözlerine eklemeyi ihmal etmez.

Brecht'in şiir anlayışının temel hatları yaygın şiir anlayışından çok farklıdır. Özellikle 1933 yılından itibaren sürgünde kullandığı kafiyesiz dizeler, düzensiz ritimleri nasıl olur da şiir diye tanımlayabildiği sorusuyla sık sık karşılaşmıştır. Bilinmelidir ki, Brecht şiirinin özelliği sadece biçimsel özellikler ve dış görünüm değildir. Onun şiiri temel bir soruna, şiir aslında nedir ve ne yapabilir'e değinmektedir. Geniş anlamda şiirin sübjektif bir ifade tarzı, bireysel bir yaşantının içselleştirilmiş yankısı olduğu tarifi benimsenmiştir. Günümüzde bu anlayışa modası geçmiş, boş bir klişe gözüyle bakılsa da *Sturm und Drang*, Romantizm ve Alman İdealizminde saygı gören bir geleneğin mirasçısı olduğu da unutulmamalıdır. Goethe anlayışındaki şiirde, şiir ile okuyucu arasında mesafe olmamalı, okur şairin söylediğine tamamen katılmalı, eleştirel düşüncelere kendini kaptırmamalıydı.

Oysa şimdi yepyeni bir olgu ile karşı karşıyayız. İçsellik geleneysel burjuva kültürünü ve aynı zamanda 20. yüzyılın ikinci yarısını egemenliği altına alan, ekspresyonizmin duygu taşkınlığının yerini çağdaş yaşam gerçekliğinin nesnel ve soğukkanlı bir yaşam gerçeği almıştır. Weimar Cumhuriyeti döneminin karakteristik bir eğilimi olan bu "Yeni Nesnellik", sosyal pozisyonlarla ve tutumlarla ilgilenme, soğuk bir nesnellik ve davranış tarzlarına olan yakınlık olarak tanımlanmaktadır. Gerçek olaylara yönelen şiir de çağın estetik anlayışına uyarak yeni ifade/yazım tarzları geliştirir.

³ Bkz. Jan Knopf, *age.*, s. 38.

⁴ Bkz. Ulrich Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, J. B. Metzler, Stuttgart 2012. Hannah Arendt, "Der Dichter Bertolt Brecht", *Die neue Rundschau* 61 (1950), s. 53-67.

Bu bağlamda Brecht'in 1927 yılında 400 Genç Şair Hakkında Kısa Rapor başlığıyla yayımladığı eseri dönemin sanat anlayışını sergileyen bir yol göstericidir. Brecht bu eserde henüz, ileriki yıllarda yaratıcılığına damgasını vuracak Marksist çalışmalarından uzaktır. Burada, Rainer Maria Rilke, Stefan George ve Franz Werfel'in izinde yazan şairlere acımasız bir şekilde saldırır ve onları duygusallık, gerçekleri görmeme ve dünya olaylarına yabancılıkla suçlarken sessiz, içe dönük, hayalperest, yorgun burjuvazinin bir parçası olarak eleştirir.

Kısa Rapor, şiirin değerinin, sağladığı fayda ile eş orantılı olduğunu söyler. Romantizmden itibaren geçerli olan, Hugo von Hofmannsthal'in şiir kelimelerden oluşan hafif bir örgüdür anlayışına göre, pratik bir fayda beklenen şiir anlayışı skandal sayılabilirdi. Bu görüşe örnek olarak Brecht'in 1932 yılında yazdığı şu dizeleri örnek gösterebiliriz.

*Von allen Werken die liebsten
Sind mir die gebrauchten.
Die Kupfergefäße mit Beulen und den abgeplatteten Rändern
Die Messer und Gabeln, deren Holzgriffe
Abgegriffen sind von vielen Händen: solche Formen
Schienen mir die edelsten...*

Tüm nesneler arasında en sevdiklerim
Kullanılmış olanlardır.
Yamuk, kenarları aşınmış bakır kaplar
Sayısız elin değmesiyle
Tahta sapları yıpranmış bıçaklar ve çatallar: bu yapıdaki şeyler
En asilleridir bence...

Gündelik hayatta fazla kullanılmaktan aşınmış olan bu objeler, kullanıcısının yaşamı ile sıkı sıkıya ilintilidir. Dolayısıyla üstü örtülü poetolojik (şiir bilimi ile ilgili) bir düşünmedir. Gerçeklikten uzak, sadece hoş bir atmosfer yaratmak gayesi güden şairlere karşı Brecht'in cevabıdır. Tabii bu bir şiirin, lirik uzlaşma anlamında şairin öznel iç dünyasını ifade etmek mecburiyetinde olmasını gerektirmemektedir. Brecht'in beklentisi, bir düşüncenin veya bir duygunun “gayeye uygun” bir biçimde ifade bulmasıdır. Diğer bir örnekle, Brecht'in 1935 yılında kaleme aldığı şu dizeler konuya açıklık getirmektedir. “Oyun Yazarının Şarkısı”nda, gerçek yazarla kesinlikle çok yakın bağı olan lirik ben, hangi olaylarla ilgilendiğinin programını aktarır.

*Ich bin ein Stückeschreiber. Ich zeige
Was ich gesehen habe. Auf den Menschenmärkten*

*Habe ich gesehen, wie der Mensch gehandelt wird. Das
Zeige ich, ich, der Stückeschreiber.*

*Wie sie zueinander ins Zimmer treten mit Plänen
Oder mit Gummiknäppeln oder mit Geld
Wie sie auf den Straßen stehen und warten
Wie sie einander Fallen bereiten
Voller Hoffnung
Wie sie Verabredungen treffen
Wie sie einander aufhängen
Wie sie sich lieben
Wie sie die Beute verteidigen
Wie sie essen
Das zeige ich.*

*Die Worte, die sie einander zurufen, berichte ich.
Was die Mutter dem Sohn sagt
Was der Unternehmer dem Unternommenen befiehlt
Was die Frau dem Mann antwortet.
Alle die bittenden Worte, alle die herrischen
Die flehenden, die mißverständlichen
Die lügnerischen, die unwissenden
Die schönen, die verletzenden
Alle berichte ich.*

Oyun yazarıyım ben. Gördüğümü
Gösteririm. İnsan pazarlarında
İnsana nasıl davranıldığını gördüm. Bunu
Gösteririm ben, oyun yazarı.

Nasıl planlar yaparak
Veya sopalarla veya parayla biraraya geldiklerini
Sokaklarda durup beklediklerini
Nasıl birbirlerine tuzak kurduklarını
Umut içinde
Nasıl sözlerinde durduklarını
Nasıl birbirlerini astıklarını
Nasıl sevdiklerini
Avlarını nasıl savunduklarını
Nasıl yemek yediklerini
Bunları gösteririm ben.

Birbirlerine hitap ettikleri kelimeleri bildiririm.
Annenin oğluna ne söylediğini
İşverenin işçiye nasıl emir verdiğini
Kadının erkeğe verdiği cevabı.
Bir şey isterken kullandıkları kelimeleri, emreden
Yalvaran, anlaşılmayan
Yalan, cahilce
Güzel, yaralayıcı sözleri
Bunların hepsini bildiririm.

Şiirin ana görevi, yukarıdaki gibi davranışları eleştirel bir gözle açıklamak olmalıdır. Şiirin kullanım değeri, onun toplumla somut ve verimli bir ilişki içinde olmasına göre ölçülür. Brecht şiirleri, toplumdaki olayların gerçekliğini kendine malzeme yapar. Daha önceki dönemlerde, karmaşık bir kişiliğe sahip Lirik Ben'in içe bakış ile kendini çözümlemeye çalışmasının yerini toplumsal gerçeklikteki olaylar ve insanlar arası ilişkileri incelemek almıştır. Bir olay, bir konu hakkında kendi kişisel görüşünü, duygularını belirtmek yerine Brecht şiirinde ben, bu olayların yanında, konunun içinde yer alır. Gerçeği gösterirken başvurduğu ifade tarzı, 1930'lu yıllarda geliştirdiği Yabancılaştırma Efekt (Verfremdungseffekt VE) sayesinde halkın sorunlarını sorgulamak ve okuru/seyirciyi düşünmeye sevk etmektir. Bakmak fiilinin yerini Görmek ve olumsuzluklara tepki vermek alır. Yabancılaştırma tekniği, sanat eserlerinin işe yararlılığını, kendi ifadesiyle onların kullanım değerini netleştirir ve bu eserlerin toplum hayatına somut bir fayda sağlamasını mümkün kılar. Aşağıdaki şiirde de örneğini göreceğimiz gibi, konu olarak gündelik hayattaki objelerden yola çıkar. Bu arada kullandığı dil, antik çağların kısa ve nesnelleştirilmiş epigramları tarzındadır:

Die Maske des Bösen

*An meiner Wand hängt ein japanisches Holzwerk
Maske eines bösen Dämons, bemalt mit Goldlack.
Mitfühlend sehe ich
Die geschwollenen Stirnadern, andeutend
Wie sehr es anstrengt, böse zu sein.*

Kötülüğün Maskesi

Duvarımda tahta oyma bir Japon maskesi asılı
Kötü bir ruhun maskesi, altın rengine boyanmış.
Alnındaki şişmiş damarları görüyorum ve
Duygularımı paylaşıyorum,
Ne büyük çaba ister kötü olmak.

Brecht tanımında insan, esasen diğer insanlarla iyilik ve dostluk içinde yaşamaya doğal olarak eğilimli sosyal bir varlıktır. Bu eğilimini bastırmak ve barbarca yaşamak istediği takdirde büyük bir güç sarf etmesi gerekecektir. Yabancılaştırma tekniğine örnek olarak alıntıladığımız bu şiirin ilk iki dizesinde bir sanat eseri tanıtılmaktadır. İkinci bölümünde söz konusu sanat eserinden uzaklaşılarak lirik ben'in duyguları ve yargısı ön plana geçmektedir. Böylece, somut gözlemden düşünme ve öğrenme sürecine geçilir. Bu kötü ruhun maskesini seyreden kişinin ürkmesi beklenirken duygularını paylaşıyorum demesiyle okuyucudan da ciddi olarak düşünmesi ve bir tavır alması beklenmektedir. En son dize ise okuyucuya yön göstererek şiirin öğreti niteliğini vurguluyor. Kötü ruh maskesinde görüldüğü şekilde kötülük büyük çaba gerektirir. Böyle bir zahmete girecek kişilere acımak gerekir diyerek mesajını veriyor Brecht.

İnsanlığa yararlı iyi bir insan olmak konusunu Brecht ileriki yıllarda doğrudan doğruya sosyal düzenle ilişkilendirecektir. Bu kötü dünyada insanın doğal içtenliğini koruması mümkün müdür? Maddi zorluklar ve rekabet toplumunun şartları onu ister istemez kötülüğe ve öncelikle kendi çıkarını gözetmeye yönlendirecektir. “Üç Kuruşluk Opera”da Brecht’in “durumlarla” kastettiği, kapitalist ekonomik ve sosyal düzende insanların sürekli “insanlığa aykırı” davranma gerçeğidir:

*Ein guter Mensch sein! Ja, wer wär's nicht gern!
Doch leider sind auf diesem Sterne eben
Die Mittel kärglich und die Menschen roh.
Wer möchte nicht in Fried und Eintracht leben?
Doch die Verhältnisse – sie sind nicht so!*

Kim istemez ki iyi bir insan olmak!
Fakat maalesef bu gezegende
Olanaklar kısıtlı ve insanlar çok kaba.
Kim istemez ki huzur ve birlik içinde yaşamak?
Fakat maalesef durumlar – bildiğiniz gibi değil!

Kapitalist düzende, ancak vahşi bir hayvan gibi davranan ve sonuçta gerçek kimliğini inkâr eden kişi başarıya ulaşacaktır. Aynı fikre Sezuan'ın İyi İnsanı'nda da rastlarız. İyi bir insan bulmak için yeryüzüne inen tanrılara tek iyi davranan, onlara yatacak yer gösteren fahişe Shen Te'dir. Yaptığı iyiliğe karşılık tanrıların ona ödül olarak verdikleri paraları fakirlere dağıtır. Fakat Shen Te, şu acı gerçeği kabullenenecektir: “İyilik yapmak insanın mahvına sebep olur. Ama kötülük yaparsan, iyi ve müreffeh bir hayat yaşarsın.” Varlığını sürdürebilmek için iyi insan da arasına kötü insanların

maskesini takmalıdır. Dolayısıyla Shen Te, yeğeni Shui Ta'nın kılığına bürünerek acımasızca hedeflerinin peşinden koşacaktır.

*Denn wovon lebt der Mensch? Indem er stündlich
Den Menschen peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frißt.
Nur dadurch lebt der Mensch, daß er so gründlich
Vergessen kann, daß er ein Mensch ist.*

Çünkü hayatını nasıl sürdürür insan? Her an
İnsana eziyet ederek, saldıracak, boğazlayarak ve yutarak.
Ancak böyle yaşar işte insan, tamamen unutarak
Kendinin de bir insan olduğunu.

Brecht şiirleri, varlığını dil oyunlarına dayandıran, rüyamsı, gerçek dışı bir alandan uzaktadır. Göstermek istedikleri ve gösterdikleri iki korkunç dünya savaşının gölgesindeki dünya, totaliter sistemler ve toplumsal çatışmalardır. Sembolist ve hatta ekspresyonist şiire karşın, gündelik hayatın gözle görünebilen ve kolay anlaşabilen durumlarıdır. Ana gayesi, okuyucuyu bağımsız düşünceye sevk etmek ve birlikte düşünmeye teşvik etmektir. İnsanların davranışlarına mümkün olduğunca maddesel yaklaşımla onları yabancılaştırırken aynı zamanda da sağlam bir yargıya imkân sağlamaktadır. Bu sebeple, eleştirel düşünceyi engelleyen, metrik açıdan katı kurallı ve kafiyeli formlar yerine, konuşma dilindeki bazı tuhaf özellikleri de içeren bir dil kullanır. Dil, Brecht için önde gelen bir konu değildir. Sade, gündelik dile yakın bir dil kullanmakla beraber ifade tarzının sanattan yoksun olduğu söylenemez. Dilin güçlü bir araç olduğunu düşünen Brecht'in şiirleri asla monolog şeklinde değildir. Muhakkak hitap ettiği bir kişi veya kişiler bulunur. Okur, bir bakıma diyalog şeklinde gelişen metinlere cevap vermek, sorunlara bir çözüm getirmek mecburiyetinde hisseder kendini. Ayrıca Brecht şiirlerinde ve oyunlarında pragmatik yönünü takdir ettiği Hristiyanlıktaki, özellikle Luther İncilindeki özlü sözler sıkça yer almaktadır. İleriki yıllarda ise kendine yakın gördüğü Çin şiiri ve tiyatrosuna yönelecektir.

Son Alman imparatoru ve Prusya kralı II. Wilhelm çağındaki dünya görüşünde Tanrı, imparator ve vatan toplum hayatına yön veren değerlerdi. Bunların yanında disiplin, düzen, çalışkanlık erdemli bir vatandaştan beklenen özelliklerdi. 1. Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında tüm bu inançlara satirik bir dille karşı çıkan veya kışkırtıcı karşı taslaklarla çürütmeye çalışan⁵ Brecht şiirleri, yerleşik burjuva düzenine karşı gelen tutumuyla yadigarıdır. Savaşın acı gerçeğini yaşamış insanları romantik güzelle-

⁵ Bkz. Ulrich Kittstein, *age.*, s. 41.

melerle oyalamak söz konusu olamazdı. Brecht de 20. yüzyılın trajik durumuna uygun bir ifade tarzı ve konular seçecektir. Özet olarak Brecht oyunlarının ve şiirinin ana rengi burjuva toplumunun eleştirisidir.

Aslında gerçek dünya, Hristiyan öğretisinde beyinlere kazıldığı şekliyle “acılarla dolu ölümlü dünya” kavramından uzaktır. Burada konu, dogmaları tartışmak, ölümden sonra vaat edilen “cennet” kavramının anlamını sorgulamak değildir. Dünyamız, daha önce de söz ettiğimiz, “büyük haydutlar”, sömürücüler ve baskıcılar yüzünden acılarla dolu bir dünyaya dönüşmüştür. O zaman sanatın fonksiyonu, suçluları işaret ederek karanlığa ve soğukluğa karşı savaş açmak olmalıdır.

1920’li yıllardan itibaren Brecht’in politik pozisyonunun hatları çok belirginleşmeye başladı. Kendinden önceki dönemlerde hedefsiz bir şekilde başkaldıran burjuva karşıtı görüşü savunmanın bir yararı olmadığını düşünüyor ve kapitalist düzenin üstesinden ancak devrimci bir proletaryanın gelebileceği görüşünü savunuyordu. Sol görüşlü entelektüellerin söylemi olan, proletaryaya dünyayı kurtarma görevinin yüklenmesini idealist bir yanılgı ve boşboğazlık olarak nitelendiriyordu. Tüm dayanağı, bilimsel, gerçekçi ve pragmatik bir tutumdan kaynaklanıyordu. İşçi sınıfının kendi somut maddi çıkarları için vereceği mücadele sonucunda toplumdaki herkesi tatmin edecek bir düzene geçilebilirdi.

Tanrı inancını “rahatlatıcı bir yanılsama” olarak yorumluyor, insanın zavallılığı karşısında dayandığı bir teselli kaynağı olarak görüyordu. Sonradan bu görüşünü sistematik aydınlanmacı Marksist bir din eleştirisine dönüştürecek ve dinî inancın, doğanın güçlerini bilememekten kaynaklandığını söyleyecektir. Bilim ve teknikteki başarılar öteki dünya korkusu ve herhangi bir tanrı fikrinin üstüne geçecektir. Brecht’in düşünce hiyerarşisinde üst bir konuma yerleştirdiği olgulardan biri de doğadır. Sanatçıya göre doğa, hem esirgeyici hem de tüketicidir. Tüm güzelliğine, tüm çekiciliğine rağmen bireyin varoluşuna duygusuz bir umursamazlık ile yaklaşır. Bu düşünce en iyi ifadesini “Baal” adlı oyununda bulur. Schwimmst du hinunter mit Ratten im Haar / Saçlarında farelerle batsan da suyun dibine Der Himmel drüber bleibt wunderbar. / Gökyüzü yine masmavi kalacaktır tepede.

“Vom ertrunkenen Mädchen” (Boğulmuş Kıza Dair) şiirinde hem kullandığı kelimeler hem de olayın kendi karşısında doğanın en azından kıza üzülmeye, acıması beklenirken, güzelliğiyle ışıldayan doğa aldatıcıdır. İnsanın ölümü ve çürümesi karşısında da sakın sakın kendi yaşamını sürdürecektir.

Son nokta olarak mücadeleci ruhlu Brecht’in Faşizme karşı tutumunu açıklamak istiyorum. Brecht, sadece düşünüp eleştirmekle kalmaz, karşı

durduğu olaylara çözüm getirmeye de çalışırdı. 1934 yılında kaleme aldığı, antifaşist mücadelesindeki en önemli yazısı olan Gerçeği Yazarken Karşılaşılan Beş Zorluk başlıklı makalesinde şöyle der: “Kötü durumlar hakkındaki gerçeği başarılı bir şekilde dile getirmek için önce bu durumların önlenabilir sebeplerini iyi araştırıp öğrenmelidir. Önlenebilir sebepleri bilince kötü durumlarla mücadele edilebilir” (s. 80). Faşizm gerçeğini göstermek gerekir ki insanlar da bu gerçeğe göre hareket etsinler (s. 77). Nasyonal Sosyalist Almanya’da bu gayeyi izlemeksizin durumların tartışılmasına yararı olmayan, boş sözler gözüyle bakıyordu. Örneğin Hitler karşıtı, faşizmi sadece dizginlenemeyen bir barbarlığın patlaması diye yapılan eleştirilerin, gerçeği yansıtsalar da işe yaramayacaklarını savunuyordu. “6 Gerçeği Yazarken Karşılaşılan Beş Zorluk”ta, Faşizmi kontrol edilemeyecek bir doğa felaketi diye görmenin yanlış olduğunu söyler. Marksist öğretideki sınıf mücadelesine dönerek şu açıklamada bulunur:

Faşizm ve savaş gibi, doğa felaketi olmayan büyük felaketleri açıklamak için uygulanabilir bir gerçek yaratmak ve üretim araçlarından yoksun işçi sınıfına, bu felaketi üretim aracına sahip kişilerin hazırladığı gösterilmelidir. Faşizmin, burjuva-kapitalist bir olgu olduğuna inanan Brecht, Hitler Almanyası ile Almanya’nın birbirinden ayrı tutulması gerektiğini vurgular. O dönemde işlenen suçların tüm Almanları kapsayan kolektif bir suç sayılamayacağını savunur ve Alman halkına savaştan zevk alan barbar ruhu yakıştıranları eleştirir. Brecht, 1935 yılında Paris’te toplanan “Kültürü Savunan Yazarlar Kongresi”nde yaptığı konuşmada kültürü ve insanlığı faşist terörden kurtarmak isteyen fakat ekonomik ve sosyal temelleri dikkate almaktan çekinenlerle alay ediyor ve “Faşizmi doğuran kapitalizme toz kondurmak istemeyenler faşizm gerçeğini nasıl açıklayacaklar?” sorusuyla ortamı sarsıyordu. Yalanla ve cehaletle mücadele ederek gerçeği yazmak isteyen kişi, gördüğü tüm baskılara rağmen gerçeği yazacak cesarete; her yerde üstü örtülse de gerçeği göreceak akla; gerçeği bir silah gibi kullanabilme sanatına; gerçeği etkin kılacak kişileri seçme yargısına; gerçeği bu kişiler arasında yayma kurnazlığına sahip olmalıdır.

Sonuç olarak Brecht için ister tiyatro ister şiirleri olsun, sanat ahlâki bir kurumdur ve siyasi bir arenadır.

PABLO NERUDA

Oğuz Demiralp

Pablo Neruda 20. yüzyılın küresel düzeyde en tanınan şairidir. Daha yirmi yaşındayken *Yirmi Aşk Şiiri ve Bir Mutsuzluk Şarkısı* kitabıyla uluslararası üne kavuşmuştur. 1973 yılında 69 yaşındayken ölene kadar gittikçe artmıştır ünü. Ölümünden sonra bir efsane olarak yaşamayı sürdürmektedir. Ülkemizde de çok sevilen, yapıtlarının birçoğu Türkçeye aktarılmış dev bir şairdir. Bazıları ölümünden sonra yayımlanmış olan kırk beşten fazla üst düzey şiir kitabı, anılarını ve bir de roman yazmıştır. Márquez'e göre 20. yüzyılın en büyük şairidir. Siyasal kimliği ve etkinlikleri de efsane oluşunun diğer yönüdür. Şili ve Allende deyince bizim aklımıza hemen Neruda gelir. Türkiye'de Nâzım'ı, dış dünyada, ona "gönül kardeşim" diyen Neruda'yı severiz.

Neruda'nın şiir serüvenini üç döneme ayırabiliriz. Birinci dönem 1921-1936 arasındır. İkinci dönem 1956'ya kadar sürer. Üçüncü dönem bitmemiştir, diyelim, çünkü böyle büyük şairler ölmez.

İlk dönem *Yirmi Aşk şiiri ve Mutsuzluk Şarkısı* kitabıyla başlar. O yaşta bu kadar oturaklı şiirler yazabilmesi gerçek bir edebiyat olayı olur. Sevgi-linin yeryüzüne, doğaya benzetildiği özenli imgelerle kurulmuştur şiirler. Bu kitaptan başlayarak aşk ve doğa şairin iki ana izleğini oluşturacaktır. Neruda bu kitabı için "melankolik sübjektivizm" tanısını yapmıştır. Romantiklerin ya da Baudelaire'in de Nerval'inki kadar derin bir melankoli görülme de sevgiliye uzaklık ağrısı, vuslat özlemi tatlı bir kara sevdâ havasında dile gelir. Sevgiliye uzaklık, yeryüzüne de uzaklıktır. Dizeler yaşam açlığıyla koşuşurlar art arda.

Daha o günlerden başlayarak Neruda bir şiir makinesi gibidir. Sürekli yazar, yayımlar. 1926 tarihli *Tentativa Del Hombre Infinito* (Sonrasız/ Bengi İnsanın Girişimi) kitabı dikkat çekicidir. Tek uzun bir şiir gibi okunabilir. Neruda bu kitap için “şiirimin çekirdeği” der. Rimbaud’nun *Esrik Tekne*’sinden esinlenmiştir şair. Şiir söyleyici bir gemi yolcuğunu anlatır, ama iç denizlerde, aklın ötesinde, sonsuz kendine, özüne doğru bir yolculuktur bu. “Kalbi üzgün”, “ruhu aç”tır. “Kendime yolculuk yapabilmek için ayna gibi parçaladım kalbimi” der. Sevgilinin ona eşlik etmesini de düşünür: “Benim o kadar uzaktaki kadını, Gözlerine eğilerek yitik çıpayı arıyorum.” Aslında öznenin herhangi bir yere gittiği yoktur. Genç bir adam, penceresiz bir odada, umutsuz umarsız, düşler kurmaktadır oturduğu yerde. Ama ne güzel düşlerdir bunlar! Hele deniz imgesi! Neruda’nın temel imgesidir. Denizi şiirinin ustası olarak tanımlamıştır Neruda; şiiri, denizin devinimlerinden öğrendiğini söylemiştir.

Bol çırpıntılı bir denizdir bu kez dile gelen. Bunalımlı genç küçük burjuva aydınıdır şiirin öznesi (Türk romanının, öyküsünün, şiirinin de merkezî öznesi bu tiptir, hâlâ! Ah, Türk küçük kentsoylu aydını, ah!). Anlaşılması güç, kimileyin gizemli imgeler sarmıştır şiirini. Bir yorumcuya göre, şairin umurunda değildir okur, tenezzül edip açmaz kimseye kapalı şiirini.

Neruda şiirini bu çizgi üstünde geliştirmeyi sürdürerek, *Residencia En La Tierra* yapıtının birinci ve ikinci ciltlerinde doruğuna varmıştır. 1930’lara gelmişizdir. Neruda’nın İspanya iç savaşı ve Lorca yıllarına. Neruda, dünya değiştiğine göre şiirinin de değişmesi gerektiği kanısındadır. Şiir sanatı açısından yaptığı köktenci seçimi ünlü *Canto General* kitabında dizelere şöyle dökülecektir: “Ne yaptınız siz, Gide’ciler, / akıldaneler, Rilke’ciler, gizemciler, / varoluşçu sahte büyücüler, / bir mezarda yanan / gerçeküstücü kelebekler, / Avrupalı modanın cesetleri. / kapitalist peynirin soluk kurtçukları, / ne yaptınız hüküm sürerken sıkıntı, / bu karanlık insan denen varlık karşısında, / bu ayaklar altına alınmış varlık, / bu boka gömülen kafa, bu çiğnenen zorlu yaşam önünde?” (Adnan Özer çevirisi). Neruda komünistliğe evrilecektir. Burjuva şairlerini, şiir akımlarını kendince deşileyecek, kendi şiir söylemini de değiştirecektir. Lorca, şu müthiş sözlerle sunar Neruda’yı: “Felsefeden çok ölüme, anlaktan (entelekt) çok ekmeye, mürekkepten çok kana yakın bir şairdir.” 1937 tarihli *España en el corazón* Neruda’nın değişiminin kanıtıdır.

Bundan böyle Neruda “işe yarayan” şiirler peşine düşecektir. Halka hitap eden, kolaylıkla okunup algılanması umulan, ama okurun zihnini, gönülünü, dünyaya bakışını değiştirmeyi de amaçlayan bir söylem geliştirmeye koyulacaktır. Ancak Neruda, bizimkilerin bayıldıkları bağırان çağırان miltan ağzıyla yazmamıştır toplumcu şiirlerini. Doğa ve aşk izleklerini de

korumuş, sade ama tatlı mı tatlı bir dille örmüştür dizelerini. “Keçeden ya da tüyden dizeler isterim / nerdeyse ağırlıksız, yumuşacık dizeler / insanların seviştikleri, düş gördükleri / yatakların sıcak mahremiyetini taşısınlar./ Ellerin ve günlük işlerin / kirlettiği şiirler isterim.” 1950’lerde yazacağı bu dizeler Neruda’nın yeni şiir anlayışının da açıklanmasıdır. Neruda’nın şiir dili yıllar geçtikçe yalınlaşacak, belki bir o kadar da güzelleşecektir, doğadan, denizden hiç kopmadığı, “toprağa ruhumuzla dokunalım” (“Toque-mos tierra con el alma”) diyebildiği için.

1930’lar, 40’lar Neruda’nın siyasal açıdan da adının dolaşıma girdiği yıllardır. 1939 yılında Paris’te konsolos iken, İspanya iç savaşından kaçan iki bini aşkın kişinin *Winnipeg* gemisiyle Şili’ye gönderilmesini sağlar. İspanyol kaçkınların çoğu Şili’de kalacak, soyları “Neruda’nın çocukları” diye anılacaktır. Günümüzün göç ağılatılarıyla örülen tarihinde nice yazıya, oyuna, filme konu olmayı sürdüren Winnipeg olayı Neruda’nın kişisel tarihinde parlak bir övünç sayfasıdır. “Eleştirmenler isterlerse şiirlerimin hepsini silebilirler, ama bir şiirim var ki, kimse asla ortadan kaldıramaz onu, Winnipeg şiirimi” der. Evet! Winnipeg olayı Neruda için şiirin somutu, hasıdır. Yıllar sonra, 1964’te çıkaracağı *Memorial de Isla Negra* (Sait Maden, *Kara Ada Defteri* olarak dilimize aktarmıştır) kitabında, Winnipeg olayını *Acımasız Ateş* şiirinin içinde dizelere de aktaracaktır.

Gel gör ki, kışkandığı çorbaya sinek atan biri çıkar hep. O dönemde Neruda sıkı Stalincidir, önde gelen komünist aydınların çoğu gibi. Walter Benjamin’in, *Huzur*’un Mümtaz’ının tersine, Sovyetler’in Almanlarla bir saldırmazlık paktı yapmasını onun da önemsemediği söylenebilir. Bir iddiaya göre, Neruda kaçkınlar gemisine Troçkistleri almamış, giderek, çaktırmadan araya kaynayan bir Troçkisti de yolda indirtmiştir. Her önüne geleni doğal olarak gemiye bindirmediğini Neruda da anlatır, ama böyle bir siyasal ayrımcılık yapmış mıdır? Bilemiyoruz. Günahı iddiayı ortaya atanların boynuna!

Troçki karşıtlığı Neruda’nın başına, asıl, ertesi yıllarda Meksika’da konsolosluk yaparken iş açacaktır. O yıllarda, söylenelere bakılırsa, Stalin yurt dışındaki rejim muhaliflerini öldürtmek için suikast timleri kurdurur. Meksika’ya kaçmış olan Troçki’nin öldürülmesi için de bir tim oluşturulur. Timin başına ünlü, gerçekten büyük, benim de çok beğendiğim ressam Siqueros getirilir. Gelgelelim, Siqueros’un sekiz yoldaşıyla giriştikleri suikast başarısız olur, ressam efendi yakalanıp içeri alınır. Bir süre sonra Neruda’nın vereceği vizeyle Şili’ye sürgüne gidecektir Siqueros. Bence iki devlet arasında bir anlaşma yapılmaksızın olmaz böyle bir şey, ama Neruda’nın kişisel sorumluluğunun sorgulanmasının sonu bir türlü gelmemiştir. Neruda, o güne kadar Siqueros’u hiç görmemiş olduğunu öne sürer,

kendini savunmak için, ama, gene ama, 1939 yılında bu iki büyük sanatçıyı Paris'te bir yemekte İspanya kaçkınlarıyla birlikte gördüklerini öne süren biri de çıkmıştır.

Bilemem nedir olmuş bitmişin gerçeği, işin aslı astarı. Bildiğim, o günlerde Neruda gibi nice komünist aydının ahmakça bir Stalin hayranlığının pençesine düşmüş olduklarıdır. 1956 yılına kadar sürecek Stalcılığı, Neruda'nın "Sovyet meleği"nden söz etmesine, "Stalin insanı değiştirdi" gibi tarihin yalanladığı saçma savlar öne sürmesine yol açacaktır. Sovyetler'in Almanlara karşı kazandıkları askerî zaferler komünistleri iyice umutlandırmıştı elbette. Neruda, bu hava içinde, 1947'de *Residencia En La Terra*'nın üçüncü cildini ve 1950'de 20. yüzyılın en önemli destanlarından birini: *Canto General*'i ortaya çıkarır. Birinci yapıt, üç cildi birden, *Yeryüzünde Konaklama* başlığıyla Alova; ikinci yapıt *Evrensel Şarkı* ise Adnan Özer tarafından başarıyla Türkçemize kazandırılmıştır. Şair, okur, bütün şiir meraklılarının hatmetmeleri gereken yapıtlardır bunlar.

Residencia En La Terra'nın ilk iki cildiyle üçüncü arasındaki söylem, konu, izlek farkları Neruda'nın şiirindeki değişimi ortaya koyar. *Canto General* ise Latin Amerika tarihinin epik bir şiir haline dile getirilmesidir. Artık Neruda, aşkın, doğanın, toplumun olduğu kadar tarihin de büyük şairidir. Neruda, beyazların Amerika'lar topraklarını ele geçirip sömürgeleştikleri, yerli halklara kıyım, kırım başta olmak üzere büyük eziyetler yaptıkları dönemleri yazar. Bağımsızlık savaşımını ve kahramanlarını anlatır. İlgi nesnesi birey değil kitledir. Bir iyi-kötü savaşımıdır, dizelere gelen. İyinin hizasında halk ve kurtarıcı kahramanları, bağımsızlık savaşçıları, yoksullar, komünistler ve Latin Amerika görülür. Kötünün hizası-naysa mutlu azınlıklar ve kaymak tabakalar, sömürgeciler, kapitalistler, işbirlikçiler ve ABD yazılmıştır.

Herkes beğenmez *Canto General*'i, Borges beğenmez. Aslında Borges hiç sevmemiştir Neruda'yı, şairliğinin yüksek değerini kabul etmiş olsa da. Harold Bloom'un ünlü *Western Canon*'unda (*Batı Kanonu*, çev. Çiğdem Pala Mull, İthaki Yayınları, 2018) bu konuyu işlemiştir. Ona bakılırsa, Borges *Canto*'nun yazıldığını öğrenince *Aleph* öyküsünde Neruda'nın çalışmasını sarakaya sarmıştır. Carlos Argentino Daneri Neruda'nın karikatürüdür, sözde yazdığı Yeryüzü başlıklı şiir de *Canto*'nun.

Neruda, İngilizce konuşulan Karayipler bölgesindeki bağımsızlık savaşımını yazmamıştır. Aslında Jamaikalı Queen Nanny çok yakışır *Canto General*'e. İngilizce konuşulan bölgelerin destanını onyıllar sonra Derek Walcott şiire dökcektir, eşsiz *Omeros* yapıtında. Kuzey Amerika için Harold Bloom'a göre Neruda'nın şiirsel babası olan Walt Whitman'ın *Çimen Yaprakları*, Latin Amerika için *Canto General* ve sonunda *Omeros*.

Kuzeyi güneyiyle Amerika'nın tümü şiirleşmiştir böylece. Anadolu'nun tarihinin itiraflarını dizelerinde söyleten Erdal Alovera'ya selam iletelim bu vesileyle.

Neruda'nın bu tarihçi, toplumcu dikkati onu sevi, sevgi, hayat şiirlerinden uzaklaştırmayacaktır. Sevgilisinin vücudunu Amerika'ya benzettiği şiirler yazacaktır. Ne kadar güzel şiirler okuruz *Las Versos Del Capitan* kitabında. Bir başyapıttır, Alovera güzelce Türkçeye kazandırmıştır, *Kaptanın Dizeleri* başlığıyla. Neruda her kültürden, her tabakadan insana hitap edecek gönül dilini bulmuştur, sade, yalın, sıcak ve evrensel. *Elemental Odes* şiirlerinde günlük hayatın nesnelere, bitkilere, meyvelere övgüler düzer. “Hayatımız bir şiirdir. Değerini bilmiyoruz.” der gibidir. Gerçekten insanı eşyası, ortamıyla yücelten hümanist, gene sıcacık şiirlerdir bunlar. Sevilmez mi? Nitekim, Neruda'nın onları yazacağını duyunca kuşlar “beni de yaz” diye sıraya geçmişler (1966 tarihli *Arte de Pajaros - Kuşlar Sanatı*, Alovera çevirisi).

1956 yılında yeni dönüm noktasına geliriz. Kruşçev Parti Kongresinde Stalin'in ipliğini pazara çıkarır. Stalin'e yakıştırılan olumlu imge altüst olur Neruda'nın, daha nice komünist aydının zihninde. Ne ki, kafalar biraz karışsa da Sovyet komünizminden uzaklaşma görülmez. Neruda'nın 1956 Macar isyanının Sovyetlerce kanlı şekilde bastırılmasını desteklemiş olduğunu okudum bir arşiv belgesinde. İnanmak istemedim? Neruda'nın Soljenitsin gibi yazarlar hakkında da Sovyet ağzıyla konuşmuş olması da üzücüdür. Ancak, içine bir kurt düşmüştür bir kere. 1958 tarihli *Estravagario* kitabında Neruda'nın duraksamalı ruh halinin dile geldiği söylenir (Alovera bu kitabı *Kuruntular Kitabı* başlığıyla Türkçeye aktarmıştır). Neruda'nın kendini dinleme, sorgulama haline geçtiği anlaşılmaktadır.

Ancak Küba ayaklanması ve devrimi Neruda'da güler yüzlü sosyalizm umudunu güçlendirecektir. Bir yandan *Cien Sonetos de Amor'u* (Yüz Aşk Sonesi olarak Adnan Özer Türkçemize kazandırmıştır) 1959 yılında dünya yazınına armağan ederken, öbür yandan 1960 yılında *Cancion de Gesto* ile Küba'yı selamlayacaktır. Bu kitap *Canto General*'in devamı gibidir. Neruda Küba'yı umutla kucaklarken, sömürge olarak gördüğü *Porto Riko*'nun (“zengin liman” demek) haline yazıklanır, *Puerto Pobre* (Yoksul Liman) der.

Artık Neruda Stalinci çizgiye dönmeyecektir. *Memorial de Isla Negra* (1964, yinelemiş olalım) kitabında yer verdiği *Ara Söz* şiirinde Stalin'i yerden yere vurur. Şu dizelere bakın: “Ve kan dökücülüktü not ettirdiği bu ölünün / sonsuzluğu çoğalmış heykelinin tepesinden: / bu ayakta yatan ölü hayatı yönetiyordu.” Stalin'in işlediği suçlar karşısında kendi kuşağının ahmaklığını da “ve bizler susuyorduk” diye vicdan azabı içinde dile getirir.

Bu yıllarda Neruda Batı ülkelerinde kültürel etkinliklere katılmaya başlar. 1966 yılında New York'ta bir Uluslararası PEN toplantısına katılmasını Kübalı önde gelen aydınların şiddetle yermeleri yaralar Neruda'yı.

Uluslararası gelişmeler, kendi siyasal ve militanlık yaşamının evrimi Neruda'nın şiirinin birincil kaynaklarındandır, gönül serüvenlerinin yanı sıra. 1969 yılında Neruda o müthiş *Fin de Mundo* (Dünyanın Sonu) kitabının çıkarır. Kitabın sonradan bıraktığı ilk başlığı *El Juicio Final*'dir: *Son Yargı*. Dikkat: dinsel bir başlıktır bu! Büyük hesaplaşmaların vakti gelmiştir. Stalin'i açıkça kötöleyecektir. “Yaşadığımız yalan / Günlük ekmeğimiz oldu” diye başlar olağandışı bir şiiri. “Dostlarla birlikte yalan söyledik / üzünç ve susku halinde / ve düşman bize yalan söyledi / nefret dolu ağzıyla.” Şiirin sonuna doğru, bir bombanın “Vietnam'ın ruhunu yaktığını” anımsatır acı içinde. Sovyetler'in Prag baharını kışa çevirmesine de aynı şekilde tepkilidir. Takma ismi Neruda'yı bir Çek şairden aldığını da bu arada anımsayalım. “Prag vakti / bir taş gibi düştü başıma” der. “Endişe ile umut” arasında gitgel olarak betimler bu kitabını. İkinci kutba eğilimlidir. Şiirlerini bitirirken “Öngörüyorum, duraksamadan. / Böyle sona ermesine karşın dünyanın / ayakta kalacaktır sonsuz insan.” 1926 yılında işlediği sonsuz ya da bengi insan izleğine dönmüştür.

1970 yılında gün ışığına çıkacak olan *La Espada Encendida* (Türkçesi Metin Cengiz'den: *Alevden Kılıç*) genel olarak dünya ile hesaplaşma şiiridir. Bir post – apokaliptik masal okuruz. Âdem / Havva ile Nuh / Tufan öyküleri üzerinde oturtulmuştur. Savaşlar sonucu insanlık ortadan kalkmıştır. Tanrı kızgındır, lav olur basar yeryüzünü. Yaşlı bir adam ile genç bir kadın insanlığı yeniden başlatmayı, daha doğrusu yeni bir insanlık başlatmayı denerler. Neruda inanmaktadır sonsuz insanın varlığına, içimizde bir yerde yaşadığına. Tanrıdan beklentisi yoktur. “Bu kez, insan, sen kendini baştan yarat” der bu koca şiir. Keşke ben de inanabilsem! Neruda'nın yarattığı kahraman papaz eski Rhodo. Sevgilisi de genç Rosie. Havva'nın Âdem'den gelmesi gibi Rosie de Rhodo'nun eseri. Bakıyorsunuz, üstelik, yöneticilik Rhodo'da. Tam bir Latin Amerika usulü maço. Bu çift mi baştan yaratacakmış insanı? Kitap bir diyalogla kapanır. Rosie “Çıplağım. Üşüyorum.” der. Papaz eskisi Rhodo da “Git odun bul getir. Ateş yakacağım” diye yanıt verir. Vay hödük vay! Bu maço müsveddesinden mi çıkacakmış yeni insan? Çıksa çıksa yeni Stalin çıkar. Neruda görmemiş mi bunu? Bence kendi kendini umutlu olmaya zorluyordu, o kadar.

Bu arada Neruda'nın siyasal yaşamında da önemli gelişmeler olur. Prag konusunda ters düşmelerine karşın Şili Komünist Partisi 1969 yılında onu Cumhurbaşkanlığına aday gösterir. Neruda arkadaşı Allende lehine bu adaylıktan feragat edecektir. Siyasal yaşamında bir bakıma doruğa çıktığı

bir dönemde Neruda'nın, büyük endişe ve zoraki umut arasında gidip gelen yapıtlar ortaya çıkarmış olması çözümlenmesi, açıklanması güç ama anlayanın anlayacağı bir gizdir.

“Tierra, te beso, te beso y me despido” (Öpüyorum, öpüyorum seni yüzü ve hoşçakal diyorum) sözleriyle gitti Ricardo Eliezer Nefalı Reyes Basoalto, ardında anıtsal bir yapıt ve nice giz bırakarak. Şili'deki o hain darbeden kısa bir süre sonra gitti Pablo Neruda. Hastalığının da etkisiyle, bence, gönlü iyice kırık gitti Ekselans.

Ünlü kişilerin özel yaşamları her zaman yoğun merak konusu olmuştur. Özellikle günümüzde ünlü kişilerin özelini araştırmak çeşitli getirileri de olan bir uğraşa dönüşmüştür. Ünü dünyayı tutmuş bir şair, bir kamu starı olan Neruda'nın yaşamının didiklenmesi de kaçınılmaz olarak sürmektedir. Bu süreç Neruda'nın yaşamındaki iki olayın olumsuzlanarak öne çıkarılması sonucunu getirmiş bulunmaktadır.

Birincisi, Neruda'nın Hollandalı ilk karısından olan kızı Malva Marina ile ilişkisidir. Doğuştan hidrosefali, talihsiz bir yavrudur Malva. Neruda'nın karısından ayrı yaşadığı yıllarda, daha sekiz yaşındayken dünya değiştirmiştir yavrucuk, anneciğinin yanında. İddia, Neruda'nın kızıyla özellikle karısından ayrı yaşamaya başladıktan sonra hiç ilgilenmediği, giderek kızının ölümü karşısında katı bir sessizlik gösterdiği yönündedir. Elbette Neruda'yı da dinlemek gerekir, bir kanıya varabilmek için. Ancak bu konuda susmuştur Neruda. Özellikle son on beş yıldır yapılan araştırmalar sonucu “vidansız baba olarak Neruda” imgesi gelişmiştir. Hollandalı romancı Hagar Peeters'in *Malva* romanı pişmiş aşı su katmıştır. Romanda Malva dile gelmekte, baba sevgisi aramaktadır. Talat Kırış, *Malva Marina Trinidad Reyes'in Trajik Öyküsü* (T24, 30 Temmuz 2022) yazısıyla ülkemizde daha önce pek işlenmemiş olan bu konuya ciddiye el atan isim olmuştur.

İkinci olumsuzluk iyice olumsuzdur. Neruda “yaşadığını itiraf ettiği” gibi, anılarında, Sri Lanka'da iken bir otel görevlisine tecavüz etmiş olduğunu itiraf eder. Ölümünden sonra ortaya çıkan itiraftır. Demek ki, cumhurbaşkanlığına aday gösterildiğinde kimse bilmiyordu. Ahmet Arpad'ın Almancasından Türkçeye aktardığı, ilk basımı 1975 tarihli *Yaşadığımı İtiraf Ediyorum*'da da bulunur bu itiraf bölümü. Yazınsal/teknik açıdan büyük beceriyle anlatır tecavüz sahnesini. Zor kullanmaktan kaçınmayan bir maçodur. Şairin, Winnipeg olayını en büyük şiiri olarak gördüğünü anımsayalım bir. Winnipeg olayı şairin en büyük şiiriyse, tecavüz olayı da en rezil şiiridir. İtiraf elbette olumludur, ama onyıllar sonra gelen bu itirafın kurbana ne yararı olmuştur? Anılarında anlattığı bu olay nedeniyle Neruda'nın yıldızı özellikle kadın hakları örgütleri açısından büyük ölçüde

sönmüştür. Nitekim 2018 yılında Santiago Havalimanına şairin adı aynı nedenden ötürü verilememiştir. (Bu tartışma bizim basına da yansımıştır.)

Neruda'yı okudukça “ne kadar akıcı, açık, güzel ve düzeyi düşürmeden çok yazıyor” diye şaşar, hayranlık duyarsınız. Siyasal şiirlerinden çok aşk, doğa, nesneler, hayvanlar, duygularımız, kısacası genel insan hayatıyla ilgili şiirlerinin kalıcı olacağı kanısındayım. Mallarmé, dizeleri kazarken hiçe rastladığını söyler. Neruda, hayatı bulunca durmuştur. Şiirin büyüleyici evrensel özünü, hayata temas ettiği noktayı bulmuş gibidir. Kim olursa olsun, nerede olursa olsun, hangi dönemde olursa olsun, okuyanı büyüler o tatlı diliyle. Elbette, özel yaşamdaki olumsuzluklar o eşsiz söyleyişli şiirin değerini azaltmayacaktır, ama insan olarak şairin değerini azaltmıştır. Yeniden vurgulayalım: Neruda'nın efsaneleşmesi sadece yazdığı şiirler yüzünden değildir. Militanlığı, siyasetçiliği, kamuda yarattığı olumlu parlak imge de bu efsanenin oluşmasına katkı yapmıştır. Ancak aktardığımız iki olumsuzluk Neruda efsanesine gölge düşürmüştür.

İşte edebiyat, işte insan! Hayat böyle bir şey işte, karman çorman!

ÇAĞDAŞ YUNAN ŞİİRİ

Cevat Çapan

Çağdaş Yunan toplumu geçmişte Homeroslara, Sophokleslere, Pindaroslara, Sokrateslere, Perikleslere ve daha nice ünlü sanatçı ve düşünörlere uzanan köklü bir uygarlığın mirasçısı olmakla övünöyor. Böylece eski bir költür geleneğinin de günümüzdeki savunuculuğunu yüklenmiş görünüyor. Oysa her toplumda geleneksel değlererin çağdaş sanatçılar için verimli bir beslenme kaynağı olabilmesi, bu sanatçıların geçmişin sürekliliğini sağlayan gelenekle köklü bir hesaplaşmayı gerçekleştirmelerine bağıdır. İşte günümüz Yunan yazınının, özellikle de yeni Yunan şiirinin Kavafis, Sikelianos, Kazancakis, Seferis ve Ritsos gibi önemli sanatçılarla uluslararası bir saygınlık kazanması böyle bilinçli bir hesaplaşmanın sonucudur.

Diyebiliriz ki, yeni Yunan yazınının gerçek kimliğine kavuşma sürecindeki ilk aşama, Yunanların 19. yüzyılın başlarında Osmanlı egemenliğinden kurtulup bağımsızlıklarına kavuşmalarıdır. Bağımsızlıkla birlikte Yunanlar için bir uluslaşma süreci de bütün boyutlarıyla başlamış olur. Yazınsal açıdan bakıldığında, ulusal bilinçlenmede önemli bir etken olan dilin Yunan toplumu için öbür Batı ölkelerinde rastlanmayan karmaşık bir evrim geçirdiği görülür. Daha Helenistik dönemde okumuşların kullandığı dille halkın dili arasında bir kopukluk baş göstermişti. Büyük İskender'in fetihlerini izleyen iki bin yıl boyunca bu kopukluk daha da arttı. Okumuşların kullandığı "arı dil" genellikle eski Yunancanın kurallarına bağı kalırken, halk dili Yunanca konuşulan değişik ölkelerdeki toplulukların kendilerine özgü

katkı ve etkileriyle büyük bir değişime uğradı ve MS 11. yüzyılda yaklaşık olarak bugün Yunan halkının konuştuğu biçimi aldı. Aydınların diliyle halkın dili arasındaki bu kutuplaşma aynı zamanda yazı dili ile konuşma dilinin de birbirinden apayrı iki dil olarak gelişmelerine yol açmıştı. Nitekim 1928’de yeni Yunan devleti kurulduğu zaman, resmî yazışmalarda, okullarda ve daha sonra basında kullanılan dil “katharavusa” denilen eski kurallara bağlı yapay yazı dili benimsendi. Yeni Yunan toplumunun ilk şiir akımı sayılan Romantik Atina okulunun Sutsos, Rangavis, Zalokostas gibi temsilcileri hep bu yapay dili kullandılar. “Demotiki” adı verilen halk dilinin Yunan şiirindeki ilk önemli temsilcisi ise Dionysos Solomos’tur (1798-1857). Yeni Atina okulu diye bilinen akımın önderi olan Solosmos’tan sonra Andreas Kalvos (1792-1867) ve Kostis Palamas (1859-1943) gibi şairler halk dilinin zenginliğinden yararlanarak romantik akımla klasik sanat anlayışı arasında bir uzlaşma sağlamayı başardılar. Sözüünü ettiğimiz şairlerin bu başarısında kendi geleneklerinin evrimini olduğu kadar çağdaş Avrupa şiirinin o günkü ustalarını ve hepsinden önemlisi, içinde yaşadıkları toplumun özlemlerini bilmelerinin payı büyüktü.

Bu kısa tanıtımda adlarını andığımız 20. yüzyıl Yunan şairleri içinde hemen hemen hepsi 19. yüzyılda oluşan bu yerli gelenekten kaynaklanırlar. Ancak Sikelianos, Kazancakis, Seferis ve Ritsos gibi şairler bir yandan bu ulusal gelenekten beslenirlerken, bir yandan da çağdaş dünyanın karmaşık sorunlarına duydukları ilgi ölçüsünde gerçek kimliklerini bulurlar, bu çığıından çıkmış dünyayı algılayıp özümlemedeki başarıları oranında da evrensel boyutlara ulaşırlar.

İskenderiyeli bir Yunan şairi olan Kavafis’in ise yeni Yunan şiirinde kendine özgü bir yeri vardır. Bugünkü Yunanistan’ın sınırları içinde doğup gelişen romantik ve ulusçu geleneğin dışında kalan Kavafis, Helenistik dönemde yaşanan parlak günlerle daha sonra gelen çürüme ve yıkılışı çağdaş bir tarih duygusuyla dile getirir. Kavafis’in şiir evreninde kendi homoseksüel aşk ilişkileriyle Doğu Akdeniz’deki Helenistik uygarlığın unutulmuş tarihsel kişilerinin mutsuz yazgıları arasında duysal bağlar, ince bir alaycılıkla şaşırtıcı ve öğretici koşutluklar kurulur. Seferis’in deyimiyle: “Kavafis’in dünyası, varlığını o alacakanlık bölgelerde, kişilerini, yerlerini ve çağlarını büyük bir titizlikle çizdiği bölgelerde duyurur. Bir karışımın, değişimin, kuraldışılığın belirdiği bir dünyadır bu. Parıldayıp sönen (Antakya, İskenderiye, Sayda, Selefskiye, Osroene, Kommagene) gibi şehirleriyle konuşulan dilin bile bir alaşım olduğu hünsa bir dünya.”

Yerli geleneğin Palamos’tan sonraki en saygın temsilcisi olan Sikelianos ise köklü bir tarih duygusu ile engin bir doğa sevgisini birleştirmeye çalışır. Sikelianos’un belki de en büyük başarısı Dionysos ile İsa’yı öz-

deşleştirdiği gibi doğayla insanı özdeşleştirmesi ve hayatında olduğu gibi şiirinde de büyük bir yalınlığa erişmesiydi. Şiirlerinde yoğun ve lirik bir anlatımla karşımıza çıkan Sikelianos tragedyalarında aynı başarıyı göstermemiştir.

Yunan yazarlarının sahip çıktıkları kültür mirası, efsane dünyası ve zengin şiir geleneği, Seferis, Ritsos, Elitis ve Gatsos gibi 20. yüzyılda doğan şairler için de tükenmez bir esin kaynağı olmuştur. Seferis “Destansı öykü” adlı yirmi dört bölümlük uzun şiirinde çağdaş bir Odiseus gibi anayurduna giden yolu bulmaya çalışırken, bir yandan da kendi şiir evreninin sınırlarını belirlemeye çalışmıştır. Seferis’in Fransız ve İngiliz şiirini yakından tanınması, o dillerdeki ustalardan edindiği beğeni ile kendi halkının konuştuğu dile yepyeni şiirsel anlatım olanakları getirmesi onun daha sonraki kuşaklar tarafından büyük bir usta sayılmasını sağlamıştır. Seferis’in 1963 yılında Nobel Edebiyat Ödülü’nü alması da çağdaş Yunan şiirinin dünyaca tanınmasına yol açmış, onun yanısıra öbür Yunan şairlerine de birçok ülkelerde yaygın bir ilginin doğmasını hızlandırmıştır.

Günümüzün yaşayan en büyük Yunan şairi Yannis Ritsos’un adı ise II. Dünya Savaşı’nı izleyen Yunan İç Savaşı sırasında duyulmaya başlamış, Albaylar Cuntası döneminde siyasal tutuklu olarak sürgüne gönderilmesi dış ülkelerdeki sanatçı ve aydınların tepkisine yol açmıştı. Ritsos’un şiirinde de Seferis’in şiirinde olduğu gibi, tarihsel miras ulusal bilinçle çağdaş duyarlık arasında şaşırtıcı bir bireşime ulaşır. Ritsos Yunan toprağının özelliklerini çok yalın ve çarpıcı bir anlatımla dile getirirken özellikle uzun dizelerden ve birbirini izleyen imgelerin birikiminden yararlanır. “Yunanların öyküsü” şiirinde Yunanların bağımsızlık savaşını ele alan Ritsos son yıllarda “İsmene” adlı uzun şiirinde olduğu gibi klasik çağa kadar uzanan bir tarih duygusuyla kendinden önceki Yunan şairlerinin geleneğini sürdürür.

Tarih ve şimdiki zaman, epik ve lirik anlatım, toplumsal sorunlar ve kişisel izlenimler –sözünü ettiğimiz bütün çağdaş Yunan şairlerinin bu ortak kaygılarını Odiseus Elitis’in de paylaştığını söyleyebiliriz, önceleri daha çok lirik bir şair sayılan Elitis 1960’ta yayımlanan “Aksion Esti” adlı uzun şiiriyle Ortodoks Kilisesi’nin âyinlerinden yola çıkarak günümüz insanının ruhsal ve duysal boyutlarını belirlemeye çalışır.

Adlarını saydığımız bu şairlerden başka 20. yüzyıl Yunan şiirinde Antoiniu, Embirikos, Engonopulos, Sinopulos, Eleni Vakalo, Nanos Valaoritis, Dinos Kristianopulos gibi daha birçok sanatçılar var. Şiir bugün Yunanistan’da halkın büyük ilgisini de çekebilen canlı bir edebiyat türü. Bu yaygın ilginin sağlanmasında Theodorakis ve Hacıdakakis gibi halkın sevgisini kazanmış bestecilerin büyük katkısı var. Örneğin Seferis’in, Ritsos’un ve

Elitis'in büyük yazınsal değeri olan şiirleri bu bestecilerin ezgileri eşliğinde plak olarak kahvelerde, gazinolarda çalınıyor, sokaklarda halk türküleri gibi söyleniyor.

KONSTANTİNOS KAVAFİS 1863-1933

İstanbul'dan İskenderiye'ye göç eden bir Rum ailesinin çocuğu olan Kavafis çocukluğunda bir süre ailesiyle birlikte İngiltere'de kaldıktan sonra yeniden Mısır'a dönmüş, İstanbul'a, Paris'e Londra'ya ve Atina'ya yaptığı kısa yolculuklar dışında bütün hayatını İskenderiye'de geçirmiştir. Geçimini Bayındırlık Bakanlığı'na bağlı bir dairede küçük bir memur olarak sağlayan şair yazarlık hayatına herhangi özgün bir yanı olmayan romantik şiirlerle başlamış, gerçek sanatçı kişiliğini ise ancak orta yaşlılık döneminde bulmuştur. Sigara paketlerine ya da rastgele kâğıt parçalarına yazdığı şiirlerden çoğunu yırtıp atan Kavafis'ten yayımlanmaya değer 154 şiir kalmış. Bunları iki genel başlık altında toplayabiliriz: gençliğinin anıları olarak kaleme alınmış izlenimini veren homoseksüel aşk şiirleri ve Helenistik, Roma ve Bizans dönemlerinin ikinci derecede önemli tarihsel kişileriyle ilgili şiirleri. Kişisel şiirlerinde duyusal yaşantıya büyük ağırlık vermekle birlikte bu şiirleri asıl unutulmaz kılan mutluluğun kısa anlara sıkışıp kalmasından doğan hüzündür. Kavafis belki de yalnız bu şiirleriyle bile edebiyat dünyasında kendisine ilginç bir yer sağlayabilirdi. Ama onun gerçek yaratıcılığı kuşkusuz Yunan dilinin konuşulduğu toprakların tarihini keşfetmesi, bu tarihsel dünyadan yola çıkarak kendine özgü düşsel bir dünya yaratmasıdır. Kavafis bu tarihsel şiirlerinde kendi özgün kişiliğini başka başka insanların ağzından, değişik maskelerin arkasından konuşturur. Bu nesnel yaklaşım onun ince alaycılığına denk düşen dramatik bir anlatım yaratır. Denilebilir ki, Kavafis'in şiiri insanı ondaki anlatılmaz yenilgi duygusu, yitip giden güzellikler karşısındaki stoacı katlanma yeteneğiyle etkiler. Güngörmüş bir şairdir Kavafis: İstanbul'dan, Antakya'dan, İskenderiye'den sayısız mezarlarla dolu ama hâlâ uçsuz bucaksız bir düşün ülkesinin başkentinden gelir. Sınırları eski Baktria'dan Hindistan'a kadar uzanan geniş bir ülkenin son temsilcisidir. Kendisine atalarından kalan ve onun gizlice dinleyerek geliştirdiği "Yunanların ortak dili", Yunan geleceğinin en büyük ustalarının dilidir. Kavafis bu ustaların son mirasçısıdır.

ŞEHİR

"Bir başka ülkeye, bir başka denize giderim," dedin,
"bundan daha iyi bir başka şehir bulunur elbet.
Her çabam kaderin olumsuz bir yargısıyla karşı karşıya;
– bir ceset gibi – gömülü kalbim.

Aklım daha ne kadar kalacak bu çorak yerde?
Yüzümü nereye çevirsem, nereye baksam,
kara yıkıntıları görüyorum ömrümün,
boşuna bunca yıl tükettiğim bu ülkede.”

Yeni bir ülke bulamazsın, bir başka deniz bulamazsın.
Bu şehir ardından gelecektir. Sen aynı sokaklarda
dolaşacaksın gene. Aynı mahallede kocayacaksın;
aynı evlerde kır düşecek saçlarına.
Dönüp dolaşıp bu şehre geleceksin sonunda. Başka bir şey umma –
Bineceğin gemi yok, çıkacağın yol yok.
Ömrünü nasıl tükettiysen burada, bu köşecikte,
öyle tükettin demektir bütün yeryüzünde de.

YORGO SEFERİS 1900-1971

Yorgo Seferis 1900 yılında, o zamanlar oldukça zengin bir Rum topluluğunun oturduğu İzmir’de doğmuş, orada ve Herakleitos’un doğum yeri olan eski Klazomene’de, yani bugünkü İskele’de büyümüş. Ailesi yaz tatillerini İskele’de geçirirmiş. Seferis de Venedik-Girit Rönesansının *Erotokritos* adlı ünlü destanını, saatlerce ezbere okuyan buradaki balıkçılardan dinlemiş. I. Dünya Savaşı’nın çıkması üzerine, resmî makamların gözünde tehlikeli bir adam sayılan babası ailesini Atina’ya yerleştirme gereğini duymuş. Genç Seferis’i 1918’de hukuk öğrenimi yapmak için Paris’te görürüz. 1922’de Türklerle Yunanların arasındaki çatışmanın kızışması, İzmir’in yakılması, Yunanların bozguna uğrayarak kaçmaları ve binlerce yıllık bir geleneğin bir gece içinde yok olup gitmesi Seferis’in dünyasını da altüst etmiş. Seferis hâlâ Paris’te, fakat kendisini çocukluğuna bağlayan kökler ve anılardan birdenbire kopmuş bir sürgündür artık. Meslek olarak seçtiği diplomatlık gereği yurdundan sık sık uzaklaşmış Londra, Güney Afrika, Mısır, İtalya gibi ülkelerde görev yapmış 1940-50 yıllarında Ankara’daki Yunan Büyükelçiliği’nde müsteşar olarak çalışmış. Yurt dışındaki bu görevler ondaki sürgünlük duygusunu ayrıca yoğunlaştırmış. Doğduğu yerden uzak kalması, bunun bir bozgunun sonucu gerçekleşmesi hayatı boyunca onun sanatını etkileyen önemli bir özellik olmuş. Bu yüzden, “öteki kıyı”, “öteki dünya”, “öteki hayat” gibi sözleri sık sık görürüz Seferis’in şiirinde. Kendisinin uzun süre yeni kökler bulmak, yitirdiği anayurdunu şiirsel hayalgücüyle yeniden bulmak için büyük bir çaba gösterdiği açıkça ortadadır. Fakat “öteki hayat”ı bulmak için girilen bu arayış hiçbir zaman geçmişe sığınma anlamına gelmez. Seferis için sorun geçmişin bugünkü duyarlılığını yoğunlaştıracak ve bütünleştirecek bir araştırma alanı olmasıdır. Seferis’in şiirinde kendinden önceki Palamas ve Sikelianos gibi

şairlerin ezgisel yanı ağır basan, abartmalı sıfatlar ve benzetmelerle dolu lirizmine rastlayamayız. Onun ses tonunu belirleyen daha çok bir düşün ya da uyanışın dilegelmesidir. Ayrıca, kullandığı imgeler çarpıcı olmakla birlikte, her zaman yalın ve işlevsel bir isim ve fiil örgüsünden kaynaklanır. Okur onun şiirlerinde gözler önüne serilen gemilere, yıkıntılara, heykellere, kaynağı mitolojiye uzanan imgelere baktıkça, zaman ve uzayın bu görünümünün gerisindeki bir varlığın aranişını sezer. Şimdiki zaman geçmişe açılan bir kapı olur, dış imge birdenbire iç benliğimizin bir görünümünü ortaya çıkarır. Şiirleri arasında özellikle Destansı *Öykü* (*Mithistorema*) (1934) yerli gelenekle modern Avrupa şiirinin ustalarından öğrendiklerini şairin özgün bir bireşime kavuşturduğu başarılı bir yapıttır. 1963'te Nobel Edebiyat ödülü'nü alan Seferis böylece hem kendi adının hem de Yunan şiirinin daha çok duyulmasını sağlamıştır.

ARGONOTLAR

Ruha gelince,
tanıyacaksa kendini,
bir başka ruhun
derinliklerine bakması gerek:
hem yabancı, hem düşman, aynada gördük onu.

İyi insanlardı yoldaşlarımız, hiç yakınmıyorlardı
yorgunluktan, susuzluktan, soğuktan,
ağaçlar ve dalgalar gibi dayanıklıydılar
rüzgârla yağmuru kabul eden,
geceyle güneşi,
onca değişim içinde hiç değişmeden.
İyi insanlardı, günlerce başlarını eğip
hep birden soluyarak
küreklerde ter döktüler,
kanlarıyla kızardı uysal derileri.
Kimi zaman türküye durdular, başlarını eğip
Hint incirlerinin bittiği ıssız adadan geçerken,
köpeklerin havladığı burnun ötesinde,
batan güne doğru.
Kendini tanıyacaksa ruh, diyorlardı,
bir başka ruhun derinliklerine bakması gerek
ve kürekler vuruyordu denizin yaldızına
gün batarken.
Nice burunlar geçtik, nice adalar,
deniz bir başka denize karışıyordu,

martıları, ayı balıkları başka.
Gün oldu, mutsuz kadınlar yas içinde
dönmeyen çocuklarına ağladılar,
öfkeyle Büyük İskender'i sordu başkaları
ve Asya'nın derinliklerine gömülen kahramanlıkları.
Gecenin kokularıyla yoğun kıyıları demirledik gemiyi,
kuş cıvıltıları, suları elimizde büyük bir mutluluğun
anısını bırakan.
Ama hiç sonu gelmiyordu bu yolculukların.
Ruhları bir olmuştu küreklerle, ıskarmozlarla,
asık yüzlü pruvasıyla geminin,
dümen suyuyla bir,
yüzlerinin görüntüsünü kıran sularla bir.
Birer birer öldüler
başları eğik yoldaşlarımız.
Kürekleri belirtisi kıyıda yattıkları toprağın.

Kimseler yok adlarını anacak. Alinyazısı.

YANNİS RİTSOS 1909

Günümüz Yunan şiirinin en büyük ustası sayılan Ritsos Peloponez'de, Manomvasia'da doğmuş, şiir yazmaya öğrenciliğinin daha ilk yıllarında başlamış. On yedi yaşında öğrenimini sürdürmek için Atina'ya giden Ritsos, burada hastalanmış ve aralıklı olarak çeşitli sanatoryumlarda yatmak zorunda kalmış.

İlk şiiri on sekiz yaşındayken yayımlanan Ritsos'un aradan geçen yıllarda çıkardığı şiir kitaplarının sayısı bugün kırkı aşıyor. Şairin bu verimli yaratıcılığını dört döneme ayırabiliriz. Yetişme yılları diyebileceğimiz ilk dönemde yayımladığı *Traktörler* (1934), *Piramitler* (1935) ve *Epitaphios* (1936) gibi kitaplarında Ritsos'un kişisel, toplumsal ve siyasal yaşantıları arasında bir bağ kurmaya çalıştığını görüyoruz. Otuzların sonlarını kapsayan ikinci dönemde ise *Kızkardeşimin Türküsü* (1937), *İlk yaz Senfonisi* (1938) ve *Okyanusun Yürüyüşü* (1940) kitaplarıyla Ritsos lirik bir anlatım ve yalın bir dille alışılmamış görüntüleri ve dramatik bir duyarlılığı birleştirerek bütün yazdıklarının temelinde yatan toplumsal bilince sağlam bir biçim kazandırır. Üçüncü dönemi Nazi istilasını, İç Savaş ve sürgün yıllarını kapsar. *Sınama* (1943), *Karanfilli Adam* (1952) ve *Uyanıklık* (1954) bu korkunç yılları yansıtan yapıtlardır. Yazarlık hayatının son dönemine "Dördüncü Boyut" adını veren Ritsos bu döneminde en olgun yapıtlarını yayımlamaya başlar: *Ayıışığı Sonatı* (1956), *Veda* (1957), *Günlük* (1957), *Yabancı Geldiği Zaman* (1958), *Pencere* (1960), *Köprü* (1960), *Dağın*

Gölgesi Altında (1962), *Tanıklıklar I, II* (1963,1966), *Taşlar, Yinelemeler, Parmaklıklar* (1971), *Aynadaki Duvar* (1973). Bunlardan *Ayısığdı Sonatı* 1956'da Ulusal Yunan Şiir Ödülü'nü kazanmıştır.

İlerici düşünceleri yüzünden zaman zaman kovuşturmaya uğrayan ve sürgüne gönderilen Ritsos'un *Epitaphios* adlı uzun şiiri Atina'da Zeus Tapınağı'nda törenle yakılmış, kendisi de 1948-52 yılları arasında Lemnos, Makronissos ve Ayios İstratis adalarında sürgün olarak yaşamıştır. 1967 yılında da yönetimi ele geçiren albaylar cuntası tarafından birçok başka yazar ve sanatçıyla birlikte tutuklanarak Leros adasına gönderilen Ritsos, 1968'de hastalığının artması üzerine karısı ve kızı ile Samos adasına yerleştirilmiş, çeşitli uluslardan ünlü sanatçıların ve aydınların sürekli baskısı sonunda da 1970'lerde, Atina'ya dönmesine izin verilmiştir.

Şiirlerinde Yunan toprağının özelliklerini çok yalın ve çarpıcı bir koşuk tekniğiyle yansıtan Ritsos'un yapıtlarından birçoğu çeşitli dillere çevrilmiş, kendisi özellikle Fransa'da büyük ilgi görerek Aragon tarafından günümüzün en büyük şairlerinden biri olarak tanıtılmıştır.

UMARSIZ PENELOPE

Onu tanımamış değildi ocaktaki ateşin belirsiz aydınlığında;
adamın dilenci gibi paçavralar giymesi kendini gizlemek için değildi.
Hayır. Onun özellikleriydi bunlar;
dizkapağındaki yara izi, kuvveti, kurnaz bakışı.
Kadın korku içinde, duvara yaslanarak bir özür aradı,
zaman kazanmalıydı hemen konuşup kendini ele vermemek için.
Bu adam için mi harcamıştı yirmi yılını bekleyip düşler kurarak?
Ak sakalı kana bulanmış bu yoksul yabancı için mi?
Ne diyeceğini bilemeden bir iskemleye çöktü.
Kendi ölü isteklerine bakıyormuş gibi
dikkatle baktı yerde öldürülmüş yatan taliplerine
ve "Hoş geldin!" dedi.
Sanki çok uzaktan geliyordu sesi, sanki bir başkasınıydı bu ses.
Köşedeki gergefinin tavana vuran gölgesi bir kafes gibiydi,
yeşil yapraklar arasına parlak kırmızı ibrişimle işlediği kuşlar
küllengi ve kapkara kesildi birden bu dönüş gecesinde,
son direncinin basık göğünde alçaktan uçan.

ODISSEUS ELİTİS 1912

Midilli'den Girit'e göç eden bir ailenin çocuğu olan Odisseus Elitis Kandiya'da doğdu. Yükseköğrenimini Atina Hukuk Fakültesi'nde tamamladıktan sonra 1940'ta Mussolini'nin saldırgan birliklerine karşı Arnavutluk

cephesinde teğmen rütbesiyle savaştı. “Arnavutluk Cephesinde öldürülen Teğmene Ağıt” adlı şiiri bu yaşantısından kaynaklanmaktadır. Daha 1935 yılında ilk şiirleri yabancı dillere çevrilen Elitis, Kavafis ve Seferis gibi uluslararası üne kavuşmuş bir şairdir. Elitis’in Yunanistan dışında tanınmasının bir nedeni de Avrupa’daki Gerçeküstücülük akımına katılmış olmasıdır. İlk şiirlerini *Yönelimler* (1940) adlı kitabında toplayan Elitis Akdeniz ve Ege’nin havasını ve insanını sanatının çıkış noktası yapar, *Önce Güneş* (1943) adlı ikinci kitabıyla içinde yaşadığı dünyanın somut niteliklerini kendisi için esin kaynağı yapmayı sürdürür. Yukarda sözünü ettiğimiz ağıt şiiri ise 1945’te yayımlandığı zaman Elitis’in yeni ve ağırbaşlı bir yaşantı düzeyini şiirleştirdiği görülür. Bu şiirinde gerçeküstücü ve simgeci anlatım özelliklerinin yanısıra sarsıcı bir insan dramı dile getirilir. On dört yıl süren uzun bir susuştan sonra yayımlanan *Aksion Esti* adlı uzun şiiri ise evrenin ve insanın yaratılışını Kutsal Kitap’ın bu konuyla ilgili bölümünden yola çıkarak, fakat çağdaş Yunan ülkesi bağlamı içinde anlatır. Bu şiirin Theodorakis tarafından bestelenmiş olması Elitis’in halk arasında da yaygın bir üne kavuşmasını sağlamıştır.

ÇILGIN NAR AĞACI

Kıbleden esen yelin kemerler arasında ısıklık çaldığı
Bu beyaz avlularda, söyleyin, o çılgın nar ağacı mı
Nar dolu kahkahalar atarak aydınlıkta sıçrayan
Rüzgârın inadıyla, fısıltıyla; söyleyin, o çılgın nar ağacı mı,
Şafakta yeşeren yapraklarının ışıltısıyla
Bir zafer sevincinin renklerini coşturan?

Çayırdaki çıplak kızlar sarışın kollarıyla
Yeşil yoncaları biçmek için uyandıklarında –
Uykunun sınırlarında dolaşarak – söyleyin, o çılgın nar ağacı mı,
İçinin saflığıyla kızların yeşil sepetlerini ışığa
Ve adlarını kuş cıvıltılarına boğan, söyleyin,
O çılgın nar ağacı mı dünyanın bulutlu gökleriyle savaştan?

Kendini kıskançlıkla yedi tür tüyle süsleyip
Ölümsüz güneşin bin bir rengine büründüğü gün,
Söyleyin, o çılgın nar ağacı mı,
Kaçmaya kalkan atın yüz kamçılı yelesine sarılan,
Hiç acınma, hiç yakınma bilmeden, söyleyin, o çılgın nar ağacı mı,
Ufuktan şimdi doğan bir umudu haykıran?

Söyleyin, o çılgın nar ağacı mı, bize uzaktan
Serin alevli yaprakların mendilini sallayan,

Doğum sancısı içinde bin bir geminin,
Bin bir kere yükselip alçalan dalgaları
Bilinmedik kıyılara uzanan bir denizdeymiş gibi,
Söyleyin, o çılgın nar ağacı mı, havanın saydamlığında donanıp
gıcırdayan?

Başı taa havalarda, ışıyan ve övünen mor salkımlarla,
Tehlikelere açık, söyleyin, o çılgın nar ağacı mı,
Dünyanın orta yerinde şeytanın fırtınasını ışıkla parçalayan,
Ve günün, üzeri türkülerle işli sırmalı örtüsünü
Boydan boya yayan, söyleyin, o çılgın nar ağacı mı,
Günün ipek giysilerinden bir anda soyunup kurtulan?

Söyleyin, ilkin büzgülü etekleriyle Nisan'ın,
Sonra yaz şenliğinin ağustosböcekleriyle gülüp oynayan,
Öfkelenen, her türlü gözdağını kara kötülükten arıtıp
Güneşin kucağına esrik kuşlarını serpen,
Söyleyin, o çılgın nar ağacı mı bu, her şeyin,
En gizli düşlerimizin bile üstüne kanat geren?

MEKSİKA’NIN SESİ, EVRENİN NEFESİ

Oğuz Demiralp

Yedi yıl önce Octavio Paz okuma nöbetine tutulmuş, şiirlerinin çoğunu Türkçeye kendimce aktarmıştım. Octavio Paz’ı okuma nöbetine tutulmam görece yeni ama tanışıklığım eski. Tarih öncesi günlerimde Sait Maden’in *Güneş Taşı* çevirisiyle başlamıştı “Paz kimdir, nedir?” sorusuna yanıt arayışım. Sonra çeşitli şiirlerini özellikle Fransızcadan okumuştum. Bozkurt Güvenç’in Türkçesinden *Yalnızlık Dolambacı*’na daldığımda mest olmuştum. Türkiye’de de çok tutan bu kült yapıtla ilgili bir şeyler karalayivermiştim: kitaplarımdan birine sızan bir övgü yazısı. Bu arada, sağolsun Google, ben unutmuşum, o anımsattı, Paz’ın şiir sanatı üzerine bir yazısını da 1979’da çevirip *Cehennemde bir Mevsim* dergisinde yayımlamışım. Octavio Paz’ın deneme kitaplarına takıldım 80’li yılların başlarında. Hâlâ elimin altında tuttuğum dolu dolu kitaplar.

Octavio Paz ışığı Türkçeye de yansımış bir yazın yıldızı. Yukarıda andığım iki kitabının yanısıra birçok şiiri, birkaç deneme kitabı önemli yazarlarımızca Türkçeye aktarılmış. Şöyle üstün bir körü bir araştırma yapınca ondan fazla Octavio Paz kitabının Türkiye’de basıldıkları görülüyor. Çoğu da birkaç baskı yapmışlar. Dergilerde çıkan yazılar, çeviriler de cabası. Meksika’dan izin almadan basılan kaçak çeviriler de görüyoruz. Dolayısıyla Türkçe yazın dünyasında Octavio Paz hakkında en azından bir fikrimiz var.

Kendi ülkesinde Paz bir kültür devi. Nereye dönseniz onun adını, resmini görebilirsiniz. 2014 Paz'ın doğumunun yüzüncü yılıymış. Meksika bu yılın hakkını vermiş, doğrusu. Bir ülkenin kendi yazarına nasıl sahip çıktığına örnek arıyorsanız Meksika-Paz ilişkisinden söz edebilirsiniz. Bunda Paz'ın önemi kadar Meksika'nın kültüre önem vermesinin de payı var. Ekonomi ve demokrasi bakımından üç aşağı beş yukarı Türkiye ile aynı düzeyde olan bir ülkede kültürün bu denli gelişmiş olması bizim üzerinde durmamız gereken bir konu ama yeri burası değil elbette. Kaldı ki, bu konuya girmeden önce, ülkemizin bu tür tartışmalara gereksinme duyup duymadığı sorusuna yanıt aramak zorunludur, boşuna nefes tüketmemek için. Bizim anlı şanlı ay(ma)dınlarımıza günlük kısır siyasal atışmalar yetip artıyor bile. Ne dünümüz var ne de yarınımız, güncelin içinde dolap beygiri gibi dönüyoruz. Onun için bugünümüz de bugüne benzemiyor.

Octavio Paz, güncelin dışına çıkmadan ülkesinin dününü ve yarınını kendinde, bugün(ün)de birbirine bağlamış bir aydın. Aziz Ahmet Hamdi'nin devam zinciri dediği şeyi kendi ülkesinde büyük başarıyla dövmüş bir sanat ve kültür kahramanı.

Meksiko kentinde doğmuş. Çocukluğunu kentin yanıbaşında, Mixcoac'ta dedesinin evinde geçirmiş. Dedesi, babası, halası, hepsi entelektüel kişilermiş. Babası Zapata'ya danışmanlık yapmış. Anlaşılan biraz uzakmış oğluna. Octavio'yu asıl etkileyen yerli hakları savunucusu, bir roman yazarı dedesi. Koca bir evi varmış, tıka basa kitap doluymuş ama sanki dengeleyici bir öge gibi evin kocaman da bir bahçesi varmış. Dışa açık değil, içerlek, bir avlu. Ortasında koca bilge bir incir ağacı. Octavio Paz'ın imgelemi burada yeşerir işte: bahçe, ağaç, sessizlik ve kitaplar. Şiirlerinde sık sık döner dedesine, bahçesine. İnsan ağaçtır onun gözünde. *Güneş Taşı*'nı yazdığı dönemde, diyelim 1956-57'de bir de bir tiyatro oyunu, tek oyununu yazacaktır: *Rappaccini'nin Kızı*. Nathalie Hawthorne'un aynı başlıklı bir öyküsünden esinlenmedir bu oyun. Hawthorne da Büyük İskender'i ölümüne neden olan ağulu kız söylencesinden etkilenmiştir. Aslında eski Hint mitologyasında yeri olan bir öykü. Octavio Paz ölümsüzlüğün gizini arayan bir babayı, sözde cennete çevirdiği bir bahçeyi, ortasındaki ağacı, yeryüzünden arındırdığını düşünürken ağuladığı kızını, ona vurulan bir yeryüzü delikanlısını anlatır kendi oyununda. Bildiğimiz cennet öyküsünü acımasızca tersine çevirmiştir. Cennet yeryüzü yaşamıdır. Aydın kişi, din-dar olmasa bile, dini iyi bilir, bilmezse aydın olmaz.

Talihli çocuklardan Octavio Paz. İyi bir eğitim almış. Daha küçük yaşta kapmış İngilizceyi, Fransızcaı.

On beş yaşındayken bir Katalan anarşistin oğluyla kanka olmuş. Oradan açılmış, daha o yaşta, Bakunin, Proudhon gibi adlara, biraz romantik (çoşumcu), biraz mistik (gizemci) solculuğa.

On altı on yedi yaşlarında Jaufré Raudel'in *Uzaktan Aşk*'ını okumuş. Belli ki, ömür boyu etkisinde kalmıştır bu olağanüstü nefesin. Gene o yaşlarda koyulmuş büyük yapıtları okumaya, José Revueltas gibi kişilerle arkadaş olmuş. Öğrenci hareketlerine karışmış. Yeri gelmişken önemli gördüğümüz bir şeyi hemen söyleyelim. Paz bu solcu damarına karşın SSCB komünizmine hiçbir yakınlık duymamıştır. Toplumcu değil totaliter bir rejim olarak görmüş ve kıyasıya eleştirmiştir. Ünlü Fidel Castro da bu eleştirilerden nasibini almıştır. 1943 yılında Pablo Neruda da Meksiko'da konsolos olarak görev yaparken bir toplantıda Paz ile neredeyse yumruk yumruğa girişmişler. Neruda, Paz'ı ona komplo kurmakla suçlamış. Anlatıldığına göre, 1984 yılında Almanya'da ünlü barış ödülünü alırken yaptığı konuşmada, Nikaragua'daki Sandinista hareketini Küba'nın yolundan gitmeyerek demokrasiye çağırması Meksika'da pek hoş karşılanmamış, ABD yanlılığı olarak görülmüş, Paz aleyhine Meksiko'daki ABD Büyükelçiliğinin önünde bir gösteri yapılarak kartondan maketi yakılmış. Gerçi ABD'yi de Latin Amerika'daki demokrasi eksikliğinin sorumlusu olarak gösterirmiş ama o günlerin siyah/beyaz dünyası için sürekli demokrasi kavramına vurgu yapması ABD'nin elini güçlendirmek olarak görülmüş. Anlaşılan Octavio Paz, Albert Camus çizgisinde bir solcuymuş. Zaten kendisi de söyler, 1945'te Paris'e gittiğinde, Sartre ve komünistlere yanaşmadığını, Camus'ye ise tanışır tanışmaz bir gönül yakınlığı duyduğunu. Ömrü boyunca politikaya ilgi göstermiş Paz, politika yazmaktan, konuşmaktan çekinmemiştir. Bana kalırsa, Küba'yı eleştirmekte biraz yanlış yöne gitmiş. Bu kadar çok konuşmasının günahı onun boynuna! Ama boyu şu kadarcıkken bile konuşan bir adammış, unutmayalım.

1931'de ilk şiirini yayımlar. *Barandal* dergisini çıkarır. 1933'te ilk şiir kitapçığı: *Luna Silvestre* (Vahşi Ay) 75 nüsha olarak yayımlanır. Aynı yıl ikinci dergisini çıkarır: *Cuadernos del Valle de Mexico* (Meksika Vadisinin Defterleri). Dergiciliği hiç bırakmayacaktır. 1938'de *Taller*'i (İşlik), 1943'te *El Hijo Prodigio*'yu (Savurgan Çocuk) çıkaracaktır. 1971'de *Plural*'ı çıkartacaktır. 1976'dan 1998'de ölene dek Latin Amerika'nın en önemli yazın dergilerinden *Vuelta*'yı (Dönüş) çıkarıp yönetecektir. Bu arada, *Taller* için kısa bir ayrıç açalım. İspanya'dan sürgün ünlü düşünür María Zambrano bu dergide yayımlamış *Felsefe ve Şiir* çalışmasını. Eskilerin deyişiyle, cehaletimi mazur görün, ben yeni tanışıyorum bu isimle. Bu ölümlü dünyada ne kadar az şey bildiğime sinirleniyorum her gün. Zambrano "şiirsel akıl" kuramının kurucusu. Biraz da hocası Ortega

y Gasset'nin "dirimsel akıl" anlayışından etkilenerek, bu kavramı ortaya atıp geliştirmiş. Anamalcılığın kuru, işlevselci akılcılığının romantik bir eleştirisi gibi. Dünyayı doğru dürüst algılayabilmek için gönül eğitiminin de gerektiğini, akıl denli duyarlığın da önemli olduğunu söylüyor. 1991'de ölen ayrıksı düşünceler sultanı yaşamının son döneminde Louis Massignon için "Benim son rehberim" demiş. Öbür tarafta Hallac-ı Mansur ile görüşebildi mi, henüz bilmiyorum ama Zambrano iyi tanımamız gereken bir isim. Octavio Paz'ın dünyasına uzak değil.

Octavio Paz 1935-36 yıllarında hukuk okur. Bitirmeden bırakır okulu. 1936'da *No Pasaran* (Geçmeyecekler) şiir kitabını çıkarmıştır. İspanya'daki cumhuriyetçileri desteklediği, bizim bildiğimiz anlamda toplumcu tek şiir kitabı. Attilâ İlhan'ın da *No Pasaran* başlıklı bir şiirini biliriz, aynı konuda. *No Pasaran* feryadı 68 kuşağının ünlü *faşizme geçit yok* sloganının da atası. Ne yazı ki, geçen geçti.

Paz 1937'de ilk eşi Elena Garro ile evlenir. Neruda'nın çağrısı üzerine birlikte İspanya'ya giderler, nice dev umudun bittiği diyara. Paris'i de görürler, Avrupa'nın tadına bakmış olurlar. Meksika'da *Raiz del Hombre* (İnsanın Kökü), İspanya'da *Bajo tu Clara Sombra* (Aydınlık Gölgenin Altında) şiir kitaplarını yayımlar.

1937 ile 1943 arasında Meksika'da olacaktır. O yıllarda Meksika'ya sığınan birçok Avrupalı kişi vardır. Bunlardan Troçki'nin 1940 yılında öldürülmesi Paz'ı sarsar. (Sürgünlerin Meksika kültürüne katkıları günümüze kadar sürmüştür.) 1941 yılında belki de en toplumcu şiirlerinden birini *Taş ile Çiçek Arasında*'yı yazar. 1942, *A La Orilla Del Mundo* (Dünyanın Kıyısında) şiir kitabının yayımlandığı yıldır.

Ölene değin yirmiden fazla şiir kitabı çıkacaktır.

1943'te ABD'ye az paralı bir bursla gider. Geçinebilmek için çeşitli işler, Holywood'da dublörlük bile yapar. Gazeteciliği sever. San Francisco'da BM'nin kuruluş çalışmalarını izleyen muhabirlerdendir.

1944 yılında San Francisco'da Meksika Konsolosluğu'na girerek diplomatik kariyerine başlar. Diplomatlığı 1968 yılına kadar sürdürecektir. Bu meslek sayesinde Avrupa'yu, Uzakdoğu'yu, özellikle Hindistan'ı yakından tanıma olanağını bulacaktır. Başka bir deyişle, Octavio Paz diplomat olmasaydı bugün bildiğimiz Octavio Paz olmazdı.

1945'te kısa bir New York görevinden sonra Paz Paris'e atanır. 1951 yılına dek kalacağı bu kentte gerçeküstücüler başta olmak üzere kültür ve sanat çevrelerine girecek, öğrenecek, üretecek, büyüyecektir. Nitekim, 1949 yılında ünlü şiir kitabı *Libertad Bajo Palabra*'yı Meksika'da kendi parasıyla olsa da bastırır. Bu kitabın başlığını Türkçeye aktarmak güçtür. Hukuk dilindeki bir karşılığı şartlı tahlile'dir. Bir söz verme karşılığında

bağışlanma ya da serbest bırakılma gibidir. Ancak böyle çevirirseniz, Libertad (özgürlük) ve Palabra (söz) sözcüklerinin yarattıkları anlam alanlarını, söze özgürlük imlemini yok edersiniz. *Sözle Özgürlük* dersek, İspanyolcadaki anlam alanına yakın bir anlam yaratmış oluruz belki. Burada, hemen belirtelim: Paz adı genellikle gerçeküstücülerle birlikte anılır. André Breton'un yakını olmuştur. Ancak gerçeküstücülerle arkadaşlık, onlardan bir şeyler öğrenmek başka, gerçeküstücü şiir yazmak başka. Paz'ın şiiri gerçeküstücü değildir. Özdevimsel yazıyı Paz pek denememiş, usunun yönetiminde, hesaplı yazmıştır.

Bu arada, 1949 yılından söz etmeliyim. Samuel Beckett ile Octavio Paz Paris'te tanışır. Sipariş üzerine birlikte çalışarak bir İngilizce Meksika Şiiri Güldestesi yaparlar. Şiirleri seçen Paz, İngilizceye çeviren Beckett'tır. "Beckett'ın İspanyolca bildiğini bilmiyordum" demeyin çünkü şiirleri İspanyolca bilmeden, salt Latince bilgisine dayanarak ve biraz da dış yardım alarak İngilizceye çevirmiştir. Paz'ın İngilizce çevirmeni Eliot Weinberger 1994'te bu çalışma üzerine yazdığı denemede Beckett'ın çeviri yanlışlarını inceler: vahimdir ama şiirler asıllarından daha güzel olmuştur. Belki yirmi yıldır göz erimimde duran bir kitap: *Mexican Poetry / An anthology, compiled by Octavio Paz, translated by Samuel Beckett*.

1950, yazar Octavio Paz için bir dönüm noktasıdır. *Yalnızlık Dolambacı* o yıl Meksika'da yayımlanır. 20. yüzyılın en önemli deneme kitaplarından biridir bu. Meksika halkının bilinçaltını okur Paz. Bireyler gibi insan topluluklarının da bilinçaltıları vardır. Bilinçdışı güdüler ve "şuuraltı müktesabati" bireyler gibi toplulukları da yönlendirir. Ancak, Türkiye'de biz bunu hâlâ anlamamışızdır. Uyduruk siyasal çözümlemeler, yalapaşap tarih ve toplumbilim çalışmalarıyla kendimizi anladığımızı sanırız. "Psikoloji" deyince ay(ma)dınlarımızın çoğu şeyin tren baktığı gibi bakar. Bizde düşünce hayatının odak noktası günlük siyasettir. Geçmiş, gelecek, fazla iplemeden birbirimizi yemeyi, kavgayı severiz. Geçmiş ile gelecek ancak bugüne ayarlı olarak yaşarlar zihnimizde. Güncel kurbanı, kendinin kurbanı bir zihniyet işte!

Paz, güncelin dışında kalmadan tarihin derinliğine inebilmiş aydın örneğidir. Tarihi bilinçaltına bakarak görür, gelişmeleri, değişimleri yorumlar. Meksika'nın ruhunu, gizli, bilinçaltı tarihini irdelemenin ötesine de geçer. İnsan doğasının derinliklerine dalar. Çileli okumaların, düşünmelerin, yazı işçiliğinin ürünüdür. Bu kitabın Türkiye'de tutması boşuna değildir. Bir eksikliğimizi, tam olarak bilincine varamasak da hissettirir. Türkiye'nin ruhu üzerine böyle bir kitap yazılmamıştır. "Türkiye'nin ruhu var mı? Kaldı mı?" türünden soruları iştir gibi oluyorum. Ancak, Türkiye'nin de böyle bir çalışmayı gereksediği kanısındayım. Türkiye'de yapılabilir mi

böyle bir çalışma? Yapılır da yapılmasına; yaparı ne yaparlar, ondan emin değilim. Biraz daha bekleyelim. Neyse! Konumuza dönelim: Paz artık bir şair olduğu denli bir denemeci, bir düşünürdür. İki nehir halinde akacak, iki eliyle de yazacaktır. Kimi ona “düşünen şair” der, kimi de “şiiir yazan” düşünür. Aslında ikisi birdendir. Çoğu yorumcu Paz’ın şiiirleriyle denemelerinin birbirine bağlı olduğunu söyler. Şiiirlerinin ekseninde düşünce vardır. Düşüncelerini şiiirsel biçimle kâğıda döker. Düzyazı biçimi cömerttir. Şiiri ise bilinçli olarak kuruluğa, çıplak sözcüğe gider. Böyle bakarsak, “Paz’ın denemelerinin suyunu sıkarsanız geriye şiiir kalır” diyebiliriz. Gel gör ki, bu kamda olmayanlar da vardır. Örneğin, Anthony Stanton *El Rio Reflexivo* (Kendine Dönüştü Nehir) kitabında Paz’ın şiiiriyle düzyazısının iki ayrı alan oldukları savını işler. Kim haklıdır bilemeyiz ama “Paz’ın şiiirini de düzyazısını da okumak zenginleşmektir” demekte duraksamayız. Unutmayalım: 1951 yılında, gene kendi parasıyla, *Aguila o Sol?*’u (Güneş mi, Kartal mı?) bastırır. Meksika sikkenin bir yüzünde kartal, öbür yüzünde güneş vardır. Dolayısıyla bu başlığı *Yazı mı, tura mı?* diye çevirmek de yanlış olmaz. Paz şiiir, kitap başlıklarına birden fazla anlam yüklemeyi sever, çevirmenleri gıcık etmek için.

Paz 1952 yılında Yeni Delhi’ye atanır. Kısa sürer bu görevi. Aynı yılın ağustosunda geçici işgüder olarak Tokyo’ya büyükelçilik açmaya gönderilir. Eşinin hastalığı nedeniyle burada da fazla kalamayacak, önce bakım amaçlı olarak İsviçre’ye, Bern’e, oradan da Cenevre’ye atanarak, Batı dünyasına dönmüş olacaktır. Ancak bu sıkıntılı kısa süreler bile Paz’ın Uzakdoğu kültürüne, şiiirine giriş yapmasına yetecektir.

1954’te Meksika’ya döner. 1956 yılında, Meksika Dışişleri’nde Uluslararası Örgütler Genel Müdürü’dür. Aynı yıl *Yüksek Sesli Şiiir* grubunu kurar. Yıllardır üstünde çalıştığı *El Arco y la Lira* (Yay ve Lir) kitabını çıkarır. Her şairin, şiiir meraklısının okuması gereken bu çalışmayı Ömer Saruhanlıoğlu Türkçeye kazandırdı. Doğruysa saptamam, 1991 yılında Armoni Yayınları’nda, 1995 yılında ise Era Yayıncılık’ta olmak üzere iki basımı yapılmış bu önemli yapıtın.

1957 yılında ise Octavio Paz kendisini büyük şair olarak kayda geçiren kitabını: *Piedra del Sol*’u (Güneş Taşı) çıkarır. Denemeci Paz için *Yalnızlık Dolambacı* ne ise, şair Paz için *Güneş Taşı* odur. Güneş Taşı üzerine Aztek takviminin incelikle işlenmiş olduğu 3.60 metre çapında ve 25 ton ağırlığında koca bir yontutaştır. 1790 yılında bir sokak çalışması sırasında bulunmuştur. Meksiko kentinin en önemli müzesi Ulusal Antropoloji Müzesi’nde Aztek görkünün anısı olarak sergilenmektedir. Meksika kültürünün ve kimliğinin ana simgelerinden biridir. Octavio Paz bu taşın imgesi üzerinden geliştirir uzun şiiirini. Aztek yılı 584 gün imiş. Octavio Paz’ın şiiiri

de 584 dizedir. Aynı sözlerle başlayıp biter. Böylece Batı'nın çizgisel tarihi yerine Azteklerin döngüsel tarih anlayışı öne çıkarılmış olur. İlk basımı yalnızca 300 nüsha olan bu kitap, kim bilir şimdi kaç ele göze ulaşmıştır. ("Kaç zihne?" dersiniz o belki hesaplanabilir.)

1959 yılında Paz çifti boşanır. Ne diyelim. Nâzım demiş denmesi gerekeni: "Ve ayrılık parmaklarımızın birbirine ilk değişinde başlamıştı."

Aynı yıl yeniden Paris'e görevli olarak gönderilir. Yeni tanıdıklar edinir, çevresi genişler, daha çok tanınır. Şiir üretimi hızla sürmektedir. *Salamandra* (Semender), *Solo a Dos Voces* (İki Sesli Solo) bu dönemde vücut bulur. Özellikle *Solo* önem verilen bir şiirdir. Şiir yazma anıyla yazılan konular birbirine karışır. Udo Kasemets müziğini yapmıştır.

1962 yılı yeni bir dönüm noktasıdır. Yeni Delhi'ye büyükelçi olarak atanır. Toparlanmak için kısa bir süre için Meksika'ya gelir. Türkçede *Son Günlerin Efendisi* diye bir romanı çıkmış olan Homero Aridjis, Octavio Paz ile o zaman aralığında tanışmış olduğunu anlatır. Dediğine bakılırsa, Paz Hindistan'a gidecek olmaktan hoşnut değilmiş. Meksika zaten egzotik bir ülke olduğu için başka bir egzotik ülkeye gitmek ona pek çekici gelmiyormuş. Ancak, para kazanmak için o sırada başka yapabileceği iş olmadığını söylemiş. Ekmek parası için eli mecburmuş yani. İstemeye istemeye, ver elini Yeni Delhi! Bir kaynağa göre, İstanbul'dan trene binip, Tahran'dan geçerek Yeni Delhi'ye gitmiştir. Yolda giderken acaba Nâzım Hikmet'i okudu mu? Merak ederim.

1963'ten 1968'e Hindistan'da yaşayacaktır Octavio Paz. Anlaşılan, pişman olmamıştır bu egzotik ülkeye geldiğine. 1964'te ikinci karısı, büyük aşkı Fransız Marie-José Tramini ile tanışacak, 1966'da evleneceklerdir. Yakasında bir aşk çiçeği, Hindistan'da yaşadığı yıllarda Octavio iyice açılacaktır Doğu'ya, yazısına, söylencelerine, dinlerine, kültürüne. Aynı ve aynı olanı görecektir. Biz Doğu deyince kendimizi düşünürüz. Sanki temelde Batı'dan çok ayrıymışız gibi. Oysa çıkış noktalarımız büyük ölçüde aynıdır. Kutsal kitaplarımızda aynı öyküler anlatılır. İslâm uygarlığının övündüğümüz dönemine gelince, eski Yunan kültürünü yeniden bulgulasaydık öyle bir dönem olmazdı. Asıl ayrımlı olan Hint elinde başlayan Doğu'dur. Orada boşluk kavramı vardır. Sıfırı Hintlilerin bulması rastlantı değildir. Boşluk kavramı Batı dediğimiz kesim için olduğu gibi bizim için de zihnin bir skandalıdır. Doğrudur: Batı'nın ilerlemesinden ayrı düşmüşüz. Onlar bizi ötekileştirmeye başlayınca biz onları daha da ötekileştirmişiz. Sonuç meydanda: ayrı düşme kopma noktasına gelmiş. Türkiye bu acıklı hali bir ölçüde aşmış. Değerini bilelim, yoldan çıkmayalım. Kadim geçmişimizin de değerini bilelim. Eski Yunan betikleri gibi sıfır kavramını da Batı'ya Müslümanlar taşıdılar. Aydınlanmayı, sekülerleşmeyi, eleştirel

aklı içselleştirebilirsek önümüz açıktır. Atatürk'ün gösterdiği yönün dışında bütün yönler çıkmaz sokaktır. Bu arayışlardan Meksika da geçiyor. Paz, Meksika modernleşmesinin, laikleşmesinin üstün bir ürünüdür. Eleştirel akli benimsediği, evrensel değerlerle yoğrulduğu için diğer kültürlerle açılması kolay olmuştur. Bazı aydınlanma filozofları gibi o da Batı'ya uzak kültürlerden katkılar aramıştır. Dünyanın iki yakasını biraraya getirmeye çabalamıştır. Küreselleşme çağında gereksediğimiz küresel bilincin temsilcilerinden sayılır. Gerçi İslâm kültürünü, dünyasını o kadar iyi tanıdığı söylenemez ama şiirlerinde, satırlarında dolaşan nefesin Rabia'nın da Hayyam'ın da Nesimi'nin de Âsaf Halet Çelebi'nin de İkbâl'in de piştikleri tarih aşırı/insan içi bir gönül ocağından gelmediğini söylemek güçtür.

1967 yılında Octavio Paz, en iddialı şiiri *Blanco*'yu bir kitap halinde yayımlar. Kitabın kendisi bir sanatsal nesnedir. 579 nüsha olarak antik kâğıda basılmıştır. Sayfalar eski papirüsler gibi birbirine bağlı olarak yanlamasına açılır. Metnin içeriğine göre harflerin rengi, kalınlıkları değişir. Bir tipografi denemesidir. Anladığım kadarıyla bu baskı yinelenmemiş. Bildiğimiz kitap biçiminde çıkmış daha sonraki basımlar. Bugünlerde *Blanco*'nun en düzgün metni, Meksika Kültür Kurumu'nun (Conculta) sunduğu uygulamada (application). *Blanco*, anlaşılacağı gibi, bir tipografi çalışması aynı zamanda. Biçim olarak bakıldığında, Paz'ın hayranı olduğu Mallarmé'nin *Un Coup de Des...* şiiriyle aşık atma... Paz'ın Hint felsefesini, duyarlılığını en yoğun yansıttığı parça diye gösterilir. Tantrizmin etkisi açıktır. Bir ilahi, bir nefes gibidir bu şiir. Dizelerle bir *mandala*, yani Sanskrit dilinde kutsal döngü çizdiği söylenir. Şiirsel söyleyiş arılığa, yalınlığa ayarlanmıştır. Fiiller azalır, betimler, ifadelerden çok sözcükler, kavramlar öne geçer. Şiir sözcüklerle yazılır, denir ya, şair sözcüğü arar, sözcüğün üstündeki fazlalıkları soyamak ister gibidir.

Öbür eliyle de yazmayı sürdürmektedir Octavio Paz. Aynı yıl *Corriente Alterna* (Almaşık Akım) ve *Claude Lévi-Strauss o El Nuevo Festin de Eso-po* (Claude Lévi-Strauss ya da Ezop'un Yeni Ziyafeti) kitaplarını yayımlar. Katmandu yollarında yitip giden Batılı ıstırap çocukları gibi yaşamaz Doğu'da, konumunun bilincindedir. Onun içindir ki, 1968 yılında Meksika'da kıyamet koptuğu zaman, yakın çevresinin de etkisiyle tavır koyar. Meksiko kentinin önemli bir meydanında öğrenci gösterileri kanlı biçimde bastırılmış, yüzlerce öğrenci öldürülmüştür. Meksika'nın canını fena yakan, anısı hâlâ acıtan bir toplumsal depremdir bu olay. 1968 başta Batı ülkeleri olmak üzere dünyanın birçok bölgesini saran tinsel bir yangındır. Batı'da, giderek Meksika'da bu olaylar toplumsal, kültürel devrim niteliği taşımış, daha özgürlükçü bir ortama geçilmiştir. Bizde ise tam tersi olmuştur. 1960'ların görece özgürlük ortamı ortadan kalkmış, anayasa lüks sayılmış, çare

otoriter yönetimde aranmış, 1968 devriminin insan, kültür üzerindeki etkileri hiç anlaşılamamış, bence Batı'dan kopuş, ruhsal kültürel kopuş asıl o zaman başlamıştır. Paz kendi ülkesinde böyle bir gidişe karşı koyabilmek için devlet hizmetinden ayrılmıştır. Meksiko'daki 1968 Olimpiyat Oyunları başlamadan birkaç gün önce. Hem olimpiyat hem de katliam aynı kentte. Demek ki dünyanın ağababaları öğrenci kıyımını hoş görmüş. Buna karşın Paz, sürgüne gitmemiş, Meksika'ya dönmüştür. Bundan böyle yalnızca yazar ve aydın kimliğiyle yaşayacaktır.

1969 *Renga*'nın çıktığı yıldır. Paris'te buluşan dört şair: Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguinetti ve Charles Tomlinson Paris'te buluşarak Japon usulü zincirleme şiirler. (Bu eşsiz yapıtın Türkçede başarılı bir çevirisi 1992 yılında Adam Yayınları'nda çıktı. Andığımız ozan sırasıyla çevirenler: Yurdakul Kavas, Kaan Özbayrak, Tansu Açık ve Bülent Kandiller.) Gene 1969 yılında, kimine göre Paz'ın en başarılı şiir kitabı olan *Ladera Este* (Doğu Yamaç) gün ışığını görür. Bu kitabın Fransızcasını 70'li yıllarda karıştırmıştım. Claude Estaban'ın güzel bir önsözüyle girilen ıslıl ıslıl bir şiir şenliği. Bendeki basımında aslında ayrı bir kitap olan ünlü *Blanco* şiiri de yer alıyor. Özgün *Ladere Este*'nin Fransızca derlemeden daha zengin olduğunu yıllar sonra anladık. Şairin dünyasının çeşitli boyutları bu kitapta buluşurlar. Bir yandan kişisel tarihi ve Meksikası vardır, öbür yandan Hindistan'a, Afganistan'a uzanır. Müzik dinler, sessizliği sever, felsefe yapar. Octavio Paz'ın şiirlerini yazıp yayımladıktan sonra elden geçirebildiği, kitaplarını yeni basımlarından yeniden düzenleyebildiği söylenir. Bu bakımdan 1964-68 yıllarının diğer bir ürünü olan *Hacia El Comienzo*'yu (Başlangıca Doğru) *Sağ Yamaç*'a çekmek içerik bakımından da yanlış olmaz.

Bu yıllar Octavio Paz yeni biçim arayışlarına da tanık olur. *Topoemas*'ı çıkartır şapkasından: topos + poemas. Tipografi, kaligram denemesi. Somut şiir esintisi. Ne dersenez deyin, altı parlak taş işte!

Hindistan artığı bir tasarı da hayata geçer: *Discos Visuales* (Görsel Plaklar). Aşiboyası 45'lik plak kutusu içinde dört plak gibi karton. Üstleri boyalı, delikli, yazılı. Deliklerden baktıkça, plakları kaldırdıkça şiirler görüyor, okuyorsunuz. Ressam Vicente Rojo ile birlikte gerçekleştirdiği bir yapıttır bu. Yorumculara göre, Paz şu sözlerini örneklemiştir *Görsel Plaklar*'ı yapmakla: “Şiir, bir imlem arayan imler bütünüdür, kendi üzerinde ve henüz doğmamış bir güneşin çevresinde dönen bir ideogramdır.”

Marcel Duchamp hayranı Paz'ın bu sözleri ve şiir metnine görsellik, somut devinim katma çabası yadırgatıcı değildir. *Blanco*'nun metninin filmini de yapacak, gösterirken, “Şimdi şiirimi göreceksiniz” diyecektir. *Blanco*, *Topomeas*, *Görsel Plaklar* Paz'ın şiircesinin görsel damarıdır.

1972'de *El Mono Gramatico* (Gramerci Maymun) kitabını sunar okurlara. Hint felsefesinden de yararlanarak şiir, dil ve insan doğası üzerine derin bir denemedir, kimine göre düzyazı şiirdir. Aslında, şiir, anlatı ve deneme türlerinin birbirine karıştığı, bireştiği bir metindir.

1974'te ise en ünlü uzun şiirlerinden *Pasado en Claro* ile selamlar yazın dünyasını. Başka dile aktarılması güç bir başlık daha. Temize çekmek anlamını taşıdığı kesin. Ancak karanlıktan aydınlığa çıkmak ya da geçmiş aydınlatmak gibi yananamları da var. Bir öz hesaplaşma şiiri. Bu bakımdan kişinin kendini müsvedde olmaktan çıkarıp temize çekmesi diye düşünebiliriz.

1976'da *Vuelta* (Dönüş) şiir kitabını çıkartır. 1968 olaylarından sonra döndüğü ülkesi ve kendisiyle hesaplaşma kitabıdır bu. Özellikle kitaba başlığını veren şiir öyledir. Şair geçmişe ve geleceğe bakar, bakma ânında toparlanır.

Bundan sonra uluslararası bir sanatçı ve entelektüel yaşamı sürecektir Paz. Avrupa ile Amerika arasında gitgeller, ödüller, konferanslar, etkinlikler derken yıllar geçecektir. Yazmayı sürdürür elbette. 1982 yılında dev bir yapıt koyar ortaya: *Sor Juana Ines de la Cruz o las Trampas de la fe* (Azize Juana Ines de la Cruz ya da İnancın Tuzakları), bir eleştiri ve inceleme başyapıtı. Paz, aynı zamanlarda tarih sahnesine giren ABD'yi reformasyonun, Meksika'yı ise karşı-reformasyonun ürünü olarak görür. Azize Juana, Meksika'nın barok bağrından geleceğe doğru kanatlanmış bir melektir. Şiir böceği ısırmıştır gönlünü ama en büyük hasleti merak etmek olmuştur. Merak, onu, bildiği her şeyi sorgulamaya itmiştir. Bilime, akla açmıştır zihnini. Paz'a kadar uzanan modern kültürün yolunu açmıştır.

1987 yılında *Arbol adentro*'yu (İçerideki Ağaç) yayımlar Paz. Gene dünyasının çeşitli boyutlarını buluşturan bir kitap.

1989'da Paz'ın *Bütün Eserleri*'nin yayımlanması başlayacaktır.

Octavio Paz 1990 yılında Nobel ödülünü alacaktır.

Paz kazandığı ünün, ödüllerin keyfini çıkarmakla yetinebilecek biri değildir. Yaşamak onun için konuşmak, yazmak, üretmek, tartışmaktır. Sağlığının gittikçe bozulmasına karşın sürdürür anlıksal yaşamını. 1993'te *La Llama doble. Amor y erotismo* (Çifte Alev. Aşk ve Erotizm) gelir dünyaya. Bu güzel yapıtı dilimize çok erken yitirdiğimiz, büyük yazarımız Tomris Uyar kazandırdı. Tanpınar bu kitabı okuyabilmiş olsaydı herhalde çok beğenirdi.

1995 ise *Vislumbres de la India*'nın (Hindistan'ın Işıkları) yılıdır.

Kamuya son görünüşü Aralık 1997'de olur. Onunla birlikte *Vuelta* dergisini çıkaran Gabriel Zaid de yanındadır. Şöyle anlatır o günü: "Hava ka-

palı, gök kurşuniydi. Octavio güneşten, şükretmekten, kayradan söz etti. Ve güneş, sohbete katılmak istercesine bulutların arasından ona doğru eğildi.”

Octavio Paz Meksika’da koca bir anıttır. 19 Nisan 1998 günü uzun bir hastalıktan sonra o gider, anıt kalır. Çünkü ölümsüz bir anıttır. Her gün konuşur Meksikası’yla. Meksika’daki her ağaç Octavio Paz’dır.

* * *

Paz’ı okumak derken, kaleme kapılıp lâfı nereden nereye getirdik. Gerçi Paz’ın yaşam öyküsüne ilişkin bir şeyler bilmek yararlı ama şiiri üzerine birkaç satır daha yazmazsak önsözümüz eksik kalacak.

Önce “Nereden geliyor bu şiir?” diye soracak olursanız, Paz’ın hemen atılıp, bütün dünya şiirinden etkilendiği yönünde bir yanıt yetiştirdiğini duyarsınız. Paz’ın belirgin şiirsel atası var mıdır, bilmiyorum ama genel olarak Batı şiirinin Paz’ın dizelerine aktığını görüyorum. Öte yandan Paz, İspanyolcanın ünlü sözlüğü Corominos sözlüğü için “Benim büyük ağabeyim” dermiş. Bu da Paz’ın aklına estiği gibi değil, okuyarak yazan bir şair olduğunun göstergelerinden biri. Paz, kültürlü şairdir, kültürlerin şairidir. Denemelerinde açıkça görüldüğü gibi, tarih, toplumbilim, insanbilim, ruhçözümlemesi, dilbilim, felsefe Paz’ın sürekli ilgi alanları olmuştur. Jung, Eliade, Bachelard gibi isimler Paz’a yabancı gelmezler. Şiirlerini çeşitli bilgi alanlarından topladığı kavramlar, düşüncelerle zenginleştirmeye çalışmıştır.

İmge dünyası elbette zengindir. Kavramlar, düşünceler ve imgeler binlinçli olarak iç içe geçer. Çünkü şiirin özünde Paz’ın belirli bir varoluş anlayışı vardır. Birazdan değineceğiz bu anlayışa. Önce birkaç imge ve kavram üzerinde kısaca durmakta yarar olabilir. Paz’ın imgelemenin ortadireği ağaçtır. Neden öyle olduğunu bu derleme boyunca göreceksiniz. Sonra güneş gelir. Yaşamın kaynağıdır, Azteklerden beri. Öğle vakti, güneşin en yüksekte olduğu an, evrenin eskilerin deyişiyle kemale erdiği andır. Camus’nün öğle vakti düşüncesi de gelir aklımıza ama Paz daha mistiktir. Ne ki, göklerde meleklerle yaşamaz. Yeryüzündedir. Hep su akar şiirlerinde, deniz vardır. Binbir türlü kuş, bitki, hayvan Paz’ın şiirlerinde boy gösterir. Bir biyoloji ansiklopedisi gibidir Paz’ın şiirleri. Rüzgâr eser sık sık, bazen yıkıcıdır, bazen hayat verici. Körük olur yalımlara. Alev, ateş sarar birçok dizeyi. Bir yaşama, bir sevmeye tutkusu, ölmek ve yeniden doğmak için. Ama hep o ânın, öznenin evren, evrenin özne olduğu yolu bulmak için. Soyut kavramlar girer devreye. Sık sık “aparicion” kavramına rastlarız. Çok Meksikalıdır “görünme” sözcüğüyle Türkçeye aktarmaya çalıştığım bu kavram. Biz “rüyada bana göründü” deriz ama olağan yaşamda bu tür görünmelerden pek söz etmeyiz, kültürümüz farklıdır çünkü. Meksika,

eskiyle yeninin kaynaştığı Meksika ise bir görünme söylencesiyle başlar. Meryem Ana, Aztek misali yanık tenli bir kadın olarak görünmüştür Juan Diego adlı bir Aztek köylüsüne, onun aracılığıyla yeni dine çağırmıştır Meksikalıları. Görüldüğünün kanıtı, Diego'nun gömleğine imgesini hiç çıkmayacak şekilde yansıtmayı, basması olmuştur. Meksikalılar akın akın gelmişlerdir Kutsal Bakirenin çağrısına. Hâlâ akın akın giderler büyük bir kilisede sergilenen bu imgeyi görmeye. Onun için şiirde geçen görünme ve imge kavramları bildiğimizden çok daha geniş anlamlıdır Meksika dilinde. Saydamlık, şimdi, an ve Türkçeye aktarılması yerine göre değişen *presencia* (mevcudiyet, varoluş, varlık, varolma, bulunuş) kavramları ise Paz'ın varoluş anlayışından kaynaklanır.

Paz'ın şiirlerini dönemlere ayırıp ince ince okuyanlar var. Ancak, gördüğüm kadarıyla bu dönemlerin ortak bir tanımı yok. Bana kalırsa, Paz'ın şiiri hep aynı yönde kalmış. Örneğin, bir Turgut Uyar'ın ya da bir Oktay Rifat'ın şiiri gibi kırılmalar, değişimler göstermiyor. Değişmeden çok gelişmeden söz etmek daha doğru olabilir. “Yedisinde neyse yetmişinde de odur” derler ya, Paz'ın on beşinde başlayıp seksen dört yaşında bizi terk edene değin, yani yetmiş yıl sürdürdüğü şiiri için de kullanılabilir bu söz. Elbette yıllar içinde genişleyen, gelişen bir şiir. İlk şiirlerinden birinde “Sevgili, her şey sessiz, sen, isimsiz, / Sözcüklerin çıplak gecesinde” diyen Paz, *Blanco*'nun da Paz'dır.

Paz'ın şiirinin ıslak olmadığını yazmıştım. Sonra bir yerde okudum. Paz “şiir biraz kuru olmalı” dermiş. Paz'ın şiirinden gitgide bir arınma, sözcük azaltma, fiillerden çok isimleri kullanma eğilimi görülüyor. İmge zenginliği yanılmasın. Üslup, biçim başka bir şey. Hep özdenetimli yazıyor, kendini pek duygularına kaptırıp şairane coşkular yaşamıyor. Duygulu ama duygusal değil. Hesaplı yazıyor. Belki de hep aynı şiiri yazıyor. Bir şey arıyor. Yoğunlaşmaya gidiyor. Belki Emily Dickinson'ın *A Route of Evanescence* şiirindeki kadar yoğunlaşıp, sessizliğe yaklaşmıyor ama tuttuğu yol o. Sözcüğü kabuklarından soyuyor, ilk haline, cismin içindeki isme ulaşmak istiyor sanki, gerçekte cisimle ismin hiçbir zaman örtüşmediklerini bile bile. Dili aşmak, dilin ötesinde bir gerçeğe, yeryüzünün gerçeğine ulaşmak ister gibi, bu çabayı, bu atılımı ancak dil içinde sözcüklerle yapabileceğini de biliyor. Bakmayın o kadar çok yazdığına! Her şeyi anlatan tek bir sözcüğü arar gibidir aslında. Sanki o sözcüğü bulsa rahatlayacak, bir daha eline kalem kâğıt almayacaktır.

İlk bakışta Paz'ın dile, sözcüklere güvendiğini düşünebilirsiniz. Okudukça bunun hiç de öyle olmadığını görüyorsunuz. Sözcüklerle savaşıyor Paz. Herkesin ağzındaki genel bir ağaç sözcüğüyle kendi tikel, özel ağacını nasıl anlatabilir ki! Anlatmaya çalışıyor işte, şiir bu! Mallarmé, yanlış

anımsamıyorsam, dizeyi kazınca karşısına boşluğun çıkmasından ürkmüştür. Paz'ın öyle bir ürküntüsü yok. Tersine, o boşluğu arıyor. Hint felsefesinden etkilendiğinden değil, her nasılsa ilk şiirlerinden beri takılmış zihnine, gönlüne. Örneğin 1935'teki bir sonesi "Işığın altında devimsizlik" diye başlıyor. Yöneldiği nokta, fizikte, eylemsizlik ilkesi denen, Paz'ın da gönderme yaptığı şey midir bilemiyorum ama aklıma tekerleğin dingili, kutup noktası gibi kavramlar geliyor. Eksen, döndürüyor ama kendisi sabit. Paz hayatın durulmuş, dingin halini arar gibi. Orada karşıtlar bireşiyor, ikilikler bitiyor. Herakleitos'un yay ile liri biraraya geliyor. Bazen tan vaktine benzetiyor bu hali, bazen tam öğle vaktine, güneşin dorukta olduğu âna. Sanki dünya yer çekiminden kurtulmuş gibi her şeyin tartıda sıfır hale geldiğini düşünüyor. Özdekten sıyrılma atılımı yaşıyor o anlarda. O kadar ki, somut, ele gelir varlık silinip havaya karışıyor, silme aydınlık, saydamlık oluyor dünya. Sözcükler de öyle silinsin diye yazıyor şiiri, şiir ortadan kalksın geriye salt aydınlık, saydamlık kalsın. "İmler siliniyor, aydınlığa bakıyorum" der. "Saydamlığı görüyorum" der.

Octavio Paz'ın şiir anlayışı üzerinde Heidegger'in etkisi kesindir. Heidegger'e göre şiir, görümleriyle, dilin içinden varlığa giden bir yol açar. Paz'ın şiiri bu yolda yazılır. Her şiirsel an varlıktan bize selamdır. Böyle anlarda dünya aralanır ve tarihin bulutları arasından güneş gülümser. Bu ruh hali ancak bir ân yaşanabilir elbette. İnsanın kendisiyle, dünyayla barışık olduğu, varlığın tümünün insanın bilincinde billurlaştığı mistik bir an. Aşk ânıdır o an. Vuslata ermiş bir derviş gibidir özne. En çok o anda Meksikalıdır Paz. En çok o anda insandır, evrenseldir. Nasıl o ânda dindar mistik bu dünyayı aşıp kutlu varlıkla bütünleşirse, Paz da bu dünya ile bütünleştiğini duyumsar. O an yeryüzü özne, özne yeryüzü olur. Uçup giden bir an. Sadece bir an. Paz hep o ânı arar. Onun için Paz'ın şiirlerinde hep an öne çıkar. Geçmiş, gelecek, ne varsa hepsi o şiir ânında toparlanır. Bildiğimiz zaman aşılır. Paz zamanı aşmak için anlatır. Paz şiiri "la casa de la presencia" diye tanımlıyor. Şimdinin, şimdi, burada, her şeyin hep birlikte aynı anda varolmalarının evi. "Şiirin şimdisi bir biçim değiştirmedir: zaman bir *presencia*'ya dönüşür." İnaniyor buna Paz. Nobel ödülünü kabul konuşmasında da bu konuyu ayrıntılı olarak işliyor. Konuşma metninin başlığı: *Şimdiyi Aramak*.

Paz'ın öte dünyayla pek ilgisi yok. "Laik mistik" diyorlar Paz'a. Öyle anlarda Paz, bu hayat içinde başka bir hayatın gizlendiğini, o hayata ulaşabileceğimizi düşünür. Yanlış tarihten doğru dirime geçmek ister. Şiir ânında dünya aralanır ve dirim görünür. Karşı ya da öteki kıyı, bazen taraf der bu varoluşsal düşlemine. (Yeryüzündeki öbür taraf da diyebiliriz elbette.) Ülkesini, Meksiko kentini, Paris'i, Hindistan'ı hep bu düşlemin ışığında

yazar gibidir. Şiir yazdığı anla o mistik an örtüşsün ister. Tarihin bulutları arasından güneş görünsün, o Aztek güneşi bütün görkemiyle parlasın, o ânı eksen yapmış pürüzsüz çark dönsün ister. Yeryüzü yaşamı için yazılmış bir ilâhidir, bir nefestir Octavio Paz'ın şiiri.

SESLER, İŞİTİN BİZİ DE...*

Cem Yavuz

Alman dilinin yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki en sarp ve son büyük şairi Paul Celan, Türkiyeli okuyucu nezdinde özellikle de *Ölüm Fügü*, *Corona*, *Bademlerden Say Beni*, *Mezmun* gibi birkaç kült şiiri ve Bachmann'la aralarındaki süregelen *Kâlp Zamanı* söylencesi dolayısıyla hayli popülerlik kazanmış bir isim. Ve popüler kavramının imlediği rağbet alanının odağında da *moro romantico* bir şair figürü olarak arz-ı endam ediyor; bir nevi *marazi aşk* ikonu! Gerçi Celan'ın İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa edebiyatında berkittiği *toposa* ilişkin dilimizde birkaç cılız değini belirmişse de görünen o ki bu çabalar da şairi sadece toplama kampı ve *Ölüm Fügü* imajıyla mukayyet bir figür olmaktan çıkarmaya yetmiyor, yetmemiş.

Peki, gerçekten böyle mi?

Doğrusu, şairin marazi olduğu muhakkak, ancak bu, bir *Özgüvarlık* (Dasein) olarak içinde devindiği deneyim uyarınca bütün varoluşu, varolanları, insan ilişkilerini belirleyen bir kavrayışın doğurduğu; kendi tabiriyle “*ein Herumgeworfener*” (dünyaya fırlatılmış biri) olmanın getirdiği bir hastalık. Dolayısıyla bu sinematografik imaj da olsa olsa asli rahatsızlığın, “mutlak tenhaliğin” bir uzantısı. Hasılı Celan, Bachmann uzamıyla kaim değil; *Ölüm Fügü*'nden, *Corona*'dan, *Bademler...*'den ibaret değil. Hatta sürekli aynı şiirlerinin anılmasının, yarattığı *corpusu* gölgelediği düşünceyle Celan'ın bir noktadan sonra *Ölüm Fügü*'nün antolojilere alınmasına izin vermediği biliniyor. “Sevgili şairim cemiyeti” arasında bir tür şehir efsanesine dönüşmüş olan şu iki noktayı da yeri gelmişken tashih edelim:

Celan ne İspanya İç Savaşı'na katılmış ne de krematoryum bekçiliği yapmıştır. Evet, annesi Naziler tarafından öldürülmüştü, babasınınsa tifüsten öldüğü tahmin ediliyor; kendisi de on sekiz ay boyunca çalışma kampında Prut Nehri'nden taş ve moloz çekmeye ırgat kılınmış. Ama sanki bunlar bir ömür için yeterince trajik değilmiş gibi, üstüne bir de işte şu 'rağbet'i köpürtecek bir tür edebî mitomani devreye girmesin mi, giriveriyor elbet!

Vurgulayalım: Celan ölümünden itibaren “filozofların şairi” olarak anılmış; yazdıkları Gadamer'den Derrida'ya, Levinas'tan Lacoue-Labarthe'a, Agamben'den Alain Badiou'ya, Esther Cameron'dan James K. Lyon'a kadar pek çok düşünür tarafından son derece kapsamlı bir biçimde incelenmiş; şiiri ve şiir kuramı üzerine üretilen metinler artık devasa bir külliyat halini almış bulunan bir sanatçı. Bu bağlamda *Dilkafes*'e kadar olan erken dönem şiirleri üzerine yapılan çalışmaların yanı sıra, Celan şiirinde ve düşüncesinde anılan betikle ve *Meridyen*'le birlikte başat bir ton kazanıp ölümünden altı yıl sonra yayımlanan son kitabı *Zeitgehöft*'e (Zamanaylası) kadar giderek daha dibe gömülen “sükut dili”ne; yani şairin postmodern dönem düşüncesine dölleyici etkiler bırakan **fragmenter** biçimine odaklanmış *Holograms of Darkness*, *The Poetics of Paul Celan*, *Poetry as Experience*, *Wer bin Ich und wer bist Du?*, *An Unresolved Conversation* gibi sayısız enfes incelemeden söz etmek mümkün. Bu seviyeden bakılınca Celan'ın Türkiye'de, aşağı yukarı her esaslı meselede olduğu gibi, ancak söz konusu popüler alanı tahkim edecek öğeler vesilesiyle rağbet gördüğü fakat **aslında** pek de bilinmediği/anlaşılmadığı açık. Ama ne gam; zaten Celan da Büchner'in *Lenz* öyküsünden alıp yenilediği bir metaforla, kendisini “ellerinin üstünde yürüyen”, anlaşılmamış biri olarak tanımlıyordu:

*O ellerinin üstünde yürüyenin
yazdığı şey bu: O
Isırgan-yazısını okumuş, Anlaşıl(
a)mamış, ama başkalarını
da tek anlatanın yazdığı.*

Şunu da iyi kavramak lâzım: Celan, her şeyden önce Yahudi bir şairdi; şiirinin omurgasını oluşturan şey de uzun bir **Ötekilik** mirasına sahip bu “Oluş”tu. Ve söz konusu “hal”, içine doğmayanların, yazgıları yaklaşık tecrübelerle yoğrulmamış olanların derinliğine idrak edebileceği bir şey değil. Ancak Celan'ın aynı zamanda her şairin aslında Yahudi olduğunu ya da şiirin edebiyatın Yahudisi olduğunu söylediği de vaki. İşte bu metaforik bağlama iskandil attığımızda, şair ya da *insaninsan* olarak dünyada bulunuşun **Tenebrae** yanyıyla akraba çıkacağımız muhakkak...

• • •

Paul Celan'ın bir *herumgeworfener* olarak Çernivtsi'den başlayıp Bükreş, Viyana ve nihayet Paris'e uzanan seyrinin 1944-1952 yılları arasındaki ürünlerini içeren *Haşhaşçiçeği ve Hatıralar*'da, elli altı şiir bulunmaktadır. Bu toplamda yer alan şiirlerin yirmi altısı ilk olarak 1948'de, Viyana'da, *Der Sand aus den Urnen* adıyla yayımlanmıştı. Şair daha sonra bu ilk şiir kitabını, baskı hataları ve oturmamış biçeminden duyduğu rahatsızlık sebebiyle toplatıp imha ettirmiştir.

Tedirgin bir varlık alanını işaret eden *Haşhaşçiçeği ve Hatıralar* bireşiminde, sürrealistlerin kösnül sesinden devşirdiği etkilerle esrik dizeye meftun olmuş **Paul Celan**'la insanlığın en örseleyici hatıralarından birisinin vârisi ve sözcüsü olarak beliren **Paul Anczel** arasında salınıp duran tekinsiz ruh halinin izleri sezilir. Ve asla ile daima arasında bir “unutmama/hatırlatma” vaktinin geldiği, bu betiğe isim olan dizeleriyle *Corona* şiirinde şöyle mühürlenir:

(...)

Yarin mahrem yerine kayıyor gözlerim

s ü z ü ş ü p

zifiri sözler fısıldıyoruz birbirimize

haşhaşçiçekleriyle hatıralar gibi sevişiyor,

istiridye kabuğunda şarap

kan revan ayışığında deniz gibi uyukluyoruz.

Sarılmışız işte pencerenin önünde, gelen geçen bize bakıyor sokaktan:

artık vakti geldi bilmelerinin!

vaktidir taşın çiçeğe durmasının,

endişenin bir kâlp te vurmasının.

Vaktidir, vaktin gelip çatmasının.

Vaktidir işte.

...

Şairin, yaşayan birine (ressam ve grafik sanatçısı eşi Gisèle Celan-Lestrange) ithaf ettiği yegâne yapıt olan ikinci kitabı *Eşikten Eşiğe*, 1952 yılının ortalarından 1954'ün sonlarına dek yazılmış kırk yedi şiirden oluşmaktadır. Şairin özgü/l dil irmağının yatağını giderek genişlettiği 1955 yayım tarihli bu ikinci betiği, adını *Haşhaşçiçeği ve Hatıralar*'da yer alan *Gölgede Bir Hanımın Şansonu* başlıklı şiirin bir dizesinden alır:

Biri var sözlerimin sahibi.

Taşıyor onu kolunda bir çıkın gibi.

En berbat vakti bürünen saat gibi taşıyor.

*Taşıyor **eşikten eşiğe**, fırlatıp atmıyor onu.*

Celan ilk başta bu yeni yapıtı, *Argumentum e silentio* olarak adlandırmayı düşünüyordu. *Sükut delili* anlamına gelen ve herhangi bir tarihi olgu için maddi delilin bulunmaması durumunda, o olgunun gerçekten yaşanmadığını gösterdiği varsayılan delil(ler)i ifade etmek için kullanılan bu tabiri alınlık kıldığı şiiriyle Celan, Almanya’da Soykırım’a dair hüküm süren unutuş ve sükuta (*Schweigen*) anıştırmada bulunuyordu. Şair daha sonra *Eşikten Eşiğe* adını vereceği betiğin omurgasını oluşturan; René Char’a adanmış ve üzerine sempozyumlar düzenlenecek kadar karşılık bulan *Argumentum e silentio* başlıklı bu şiirinde, suskuyla berkitilmiş o sözü şöyle serer önümüze:

(...)

haydi ser sen de oraya, ağarıp
çıkma isteyeni günlerin yanı sıra:
üzerine yıldız akmış,
deniz taşmış o sözü.

(...)

kamı pıhtılaşam, zehir dişler
delince heceleri.

(...)

Asalak kulakların iğvasıyla kuşatılmış
ve birazdan hem zamanı hem zamanları
tırmanacak olan şu ötekilere karşı,
tanıklık ediyor en sonunda,
sonunda, zincirler şakırdarken yalnızca,
tanıklık ediyor, orda, altınla nisyan arasında
ta başından beri ikisine de kardeş olarak,
serilmiş yatana.
Çünkü nerde, söyle,
onun yanı başından gayrı
nerde buluşabilir tan ağartısıyla,
ki odur gözyaşlarının nehir yatağında
batan güneşlere tohumu gösteren,
bir daha bir daha bir daha!

...

Celan’ın, Mart 1955 - Kasım 1958 arasında yazdığı otuz şiiri bir araya getiren ve diğerlerine göre minyatür denebilecek üçüncü şiir betiği *Dil-kafes* ise, Mart 1959’da yayımlandı. Altı bölüm halinde düzenlenmiş yapıtta her bir şiir, muhtemelen Claire Goll’ün, 1953’ten beri Alman edebiyat çevrelerinde ciddi yankı uyandıran intihal suçlamalarının da etkisiyle

net bir biçimde tarihlendirilmiştir. Celan, dışavurumcu şair Yvan Goll ile 1949 sonlarında Paris’te tanışmıştı. Goll, ondan yazdığı son şiirlerden bir-kaçını Almancaya çevirmesini rica etti; Goll’ün Şubat 1950’de vefatının ardından Celan bu isteği yerine getirdi. Bir süre sonra Claire Goll, söz konusu tercümelerden hareketle müteveffa eşinin şiirlerinden intihal yaptığı suçlamasıyla Celan hakkında bir karalama kampanyası başlattı. Kimi eleştirmenlerin alenen “usta hırsız” diye yaftalamaya giriştiği Celan, yedi yıl boyunca içine düştüğü itham ve iddia seli yüzünden o denli hassas bir noktaya sürüklenmişti ki zaten vesveseli ruh hali tamamen allak bullak oldu. Temmuz 1956’da bir arkadaşına yazdığı mektupta, “Aylardır, hatta neredeyse bir yıldır güç bela tek bir dize düşürebildim. Bu tutukluk halinin değişeceğinden de şüpheliyim.” diyecekti. *Dilkafes* yayımlandığında tanınmış eleştirmen Günther Blöcker, belirgin bir istihzayla Almanca bir arka plana sahip olmadığı için Celan’ın, aynı dilde kalem oynattığı diğer şairlerin çoğuna nazaran Almancayla daha “serazat” bir ilişki içerisinde olduğunu ileri sürmüştü.

Betiğin başlığında yer alan “kafes” ibaresiyle bir yandan hapisshanedeki parmaklıklara; yani hem iletişime imkân tanıyan hem de onu engelleyen kapalı bir hücrenin parmaklık ya da ızgaralarına diğer yandan Almancada yine “*das Gitter*” kelimesiyle ifade edilen kar kristallerindeki latis benzeri yapılara atıfta bulunan Celan, şiir seyri boyunca üslubunun başat özelliği olan çoklu anlam katmanları yaratacak bir müphemiyetle kelimeyi sözlük anlamına hapsedmek yerine açıp genişleterek genel kabul görmüş tek anlamdan kaçınıyordu.

Tenebrae, Schneebedt, Windgerecht, Allerseelen, Engführung gibi her biri Levinas’tan Derrida’ya pek çok düşünürün tefekkür âlemini döllemiş nadide parçalar içeren *Dilkafes*’in *Stimmen* (Sesler) başlıklı şiirinde Celan, varlık çağrısını şöyle sürdürmekte:

Sesler, su yüzünün

yeşiline çizilmiş.

Daldı mı yalıçapkını,

vızıldayıverir dem.

Senden yana olan neyse

her bir kıyıda,

biçilip giriverir

başka surete.

Sesler, ısırganlı patikadan:

*Ellerinin üzerinde gel bize.
Yalnız kendi avucu vardır okuyacak,
lambayla bir başına kalanın.*

*Sesler, gecebürümüş,
çanı astığın urganlar.*

*Kubbe ol ey dünya:
Vurunca bu yana ölü denizkabuğu,
çan burada vuracak.*

*Sesler, senin kalbini
annenin kalbine seğirten.
Sesler, o darağacından,
güz odunuyla bahar odununun
habire halkalarını takas ettiğı.*

*Sesler, boğuk, cürufıa sarılı,
içinde Sonsuz'un bile kürek çektiğı,
(kâlb)alçık oluğu.*

*Burada suya indir evlat, tayfalarla
donattığım gemileri:*

*Çöreklenince kasırga geminin göbeğine,
kenetleniverir perçin cıvataları.*

Yakup'un sesi:

*Gözyaşları.
Kardeşin gözündeki.
Asılı kalmış biri, b ü y ü m ü ş.
İçinde yaşıyoruz onun.
Nefes al ki
aksın dökülsün.*

Sesler, Nuh'un gemisinin derinlerinde:

*Yalnızca
ağızlardır
korunan. Siz
dibi boylayanlar, işitin
bizi de.*

*Yok
Ses- ge cik
miş bir gürültü, saatlere yabancı, senin
düşüncelerine bahşedilmiş, burada,
nihayet, bu yanda uyanmış: bir
meyve yaprağı, gözbüyükliğünde, derince
çizilmiş; reçine
salgılıyor, kabuk bağlamayacak.*

...

Şair, dördüncü kitabı *Hiçkimsenin Gülü*'nü, 21 Eylül 1963 tarihli mektubunda Ingeborg Bachmann'a şu sözlerle müjdeliyor: "Birkaç haftaya kadar yeni şiir kitabım gün yüzüne çıkacak. Gergefi bir sürü farklı şeyden dokundu.. ve yer yer, aslında tam da olması gerektiği gibi, "sanatsız" bir güzergâh izledim. Dilersen, bir kriz vesikası da diyebilirsin – fakat zaten şiir radikal anlamda bu değilse, başka nedir ki?"

Mart 1959 ile 1963'ün ilk ayları arasında yazılmış elli üç şiirden oluşan *Hiçkimsenin Gülü*'nün yaratım sürecinde de yine, sansasyonel gündem peşinde olan basının durup durup köpürttüğü Goll hadisesiyle Batı Almanya'da yeniden serpiyen antisemitizmin gölgesi sezilmektedir. Celan, Soykırım'ı unutturmak arzusuyla felaketin hatırasını canlı tutmaya çalışan herkesi yok etmeye gayret eden edebiyat gestapolarının, açık yahut örtülü, kendisini hedef aldığı kanaatindeydi. Claire Goll'ün intihal suçlamalarıyla yeniden boy veren bu eylemler arasında derin bir bağ olduğuna giderek artan bir saplantıyla inanır olmuştu. Bükreş'teki dostu Alfred Margul-Sperber'e yazdığı 30 Temmuz 1960 tarihli mektubunda, Batı Almanya'da "Neo-Nazi kumpasları"ndan bahisle kaygısını şöyle dile getiriyordu: "Beni ve şiirlerimi yok etmek üzere hayli zamandır yürürlükte olan çabaların bu entrikalarla irtibatlı olduğu çok açık."

Şairin Almanların çoğuna karşı beslediği öfke ve nefret, *Hiçkimsenin Gülü*'nde yer alan Şubat 1961 tarihli bir şiirinin epigrafında da kendini açığa vurmaktadır. *Haytanın, Düzenbazın Manisi* başlıklı bu şiir, Heinrich

Heine'nin Almanya'ya telmihte bulunan *Edom'a* isimli şiirinden “*Sadece bazen, karanlık zamanlarda*” epigrafiyla açılır:

*Eskiden, daha darağaçları varken,
o vakitler, di mi, bir
yukarısı vardı.
Nerde benim sakalım, ey rüzgâr, nerde
Yahudi lekem, nerde,
didişip durduğun sakalım benim?*

İsmi, Rilke'nin mezar taşı üzerindeki meşhur “*Gül, ey saf çelişki, nice gözkapağının altında Hiç kimsenin uykusu olmamanın sevinci*” dizelerini çağrıştırmakla birlikte, aslında yine aynı betikte yer alan *Mezmun* başlıklı şiirin dizelerini alınlık olarak seçen *Hiçkimsenin Gülü*'nü Celan, manevi kardeşi ve keder ortağı saydığı Osip Mandelstam'a ithaf etmiştir:

*Hiçkimse yeniden yoğurmuyor bizi toprakla balçıkta,
hiçkimse anmıyor tozumuzu.
Hiçkimse.*

*Sana şükürler olsun ey Hiçkimse.
Senin uğruna
çiçeğe durmaktır arzumuz.
Sana
doğru.*

*Bir hiçtik
biz, hiçiz ve hep öyle
kalacağız, açıla açıla:
hiçin, Hiç
kimsenin gülü.*

...

Celan, şiir *seyr*'inde bir dönüm noktasını imleyen, 1963-1965 yılları arasında yazılmış seksen şiirin yer aldığı beşinci kitabı *Solukdönümü* hakkında, 8 Mart 1967'de karısı Gisèle Celan-Lestrange'a şunları yazar:

“... El yazması üzerinde çalışıyordum. Hakikaten şimdiye kadar ürettiğim en yoğun, en kapsamlı iş. İtiraf etmeliyim ki, gurur duydum. Nihayet yapıyı farklı uzunluklarda, Almanca tabirle söylersem “*in sich geschlossen*” (kendi kendine yeten/insicamlı) bölümlere ayırdım, zira havalandırılması gerekiyordu. Son olarak da bir boş sayfanın ardından tek bir şiirden (*Einmal*) mürekkep, müstakil bir bölüm...”

Celan, bu betiğe isim olarak seçtiğı *Solukdönümü* (*Atemwende*) kavramını ilk kez, Georg Büchner Ödülü dolayısıyla 22 Ekim 1960 tarihinde

yaptığı ve bilahare *Meridyen* başlığıyla yayımlanacak olan şiir ontolojisi-
de kullanmıştır:

“Şiir: bir *solukdönümü*nü işaret edebilir. Kim bilir, belki de şiir –aynı sanat gibi– bu tarz bir *solukdönümü* uğruna, kendi yolunda seyretmektedir (...) Ve belki tam da burada, aynı noktada aynı biçimde özgürleşmiş olan “Ben” ile, yabancılaşmış “Ben” ile birlikte “Öteki” de özgür olurur?!.”

Yine aynı konuşmada şair, Büchner’in *Danton’un Ölümü* başlıklı oyunundaki karakterlerden birisi olan Lucile’e atıfla şöyle söylemektedir:

“İki kez, Lucile’in ‘Çok yaşasın kral’ında ve gökyüzü Lenz’in altında bir uçuruma dönüştüğünde, *Solukdönümü* gerçekleşmiş gibiydi. Bir de belki o uzak ve fakat sadece Lucile figürüyle yaşanabilir hale bürünmüş görünen âleme doğru yöneldiğimde. Ve hattâ bir defasında, nesnelere ve mahlûkata hasredilmiş alâka sayesinde, açık ve özgür bir şeye yaklaşmış; nihayet, ütopya dolaylarına ulaşmıştık.

Şiir, hanımlar beyler–: Mutlak fâniliğin ve beyhudeliğin o ebedi lâkır-dısı!”

“Goll hadisesi” diye anılan intihal suçlamalarının ve 1962’den itibaren psikiyatri kliniklerinde geçirilen zamanın ağır yüküyle demlenmiş *Solukdönümü*’nün ilk bölümünü oluşturan şiirler Gisèle Lestrangé’in sekiz gravürü eşliğinde *Atemkristall* başlığıyla 1965 yılında, Brunidor bibliyofil serisi içerisinde yayımlanmıştı. *Solukdönümü* şiirlerinin Lestrangé’in gravürleriyle varlık ve anlam kazandığına inanan Celan, Le Vésinet kliniğinden taburcu olmadan bir gün önce karısı Gisèle’e yazdığı 20 Mayıs 1965 tarihli mektupta şöyle söylemekte: “Artık işimize yeniden başlayabileceğiz. Gravürlerinin şiirlerimin yanıbaşında hayata kavuştuğunu gördüm. Sen de şiiri benim için yeniden mümkün kılan Atemkristall’in, gravürlerinden doğduğunu gayet iyi biliyorsun.”

...

Solukdönümü ile başlayan fragmanter biçim ve Gizlidil (*Geheimsprache*) biçiminin ikinci durağı sayılan *Lifgüneşler* isimli betik ise, şairin çok daha yoğun ve özgü/l deneyimlerle hayalin en uç noktalarını sınadığı, 1965-1967 yılları arasında yazılmış yüz beş şiiri içermektedir. *Solukdönümü*’nde boyverip bu betiğe alınlık olan aynı adlı (*Fadensonnen*) şiirinde şair, şöyle seslenir:

külkarası çorak topraklar üzerinde.

Ağaç-endam

bir düşünce

kapıp kavırıyor optik sesi: daha nice

şarkı var söylenecek insanoğlundan

öteye.

Celan'ın en az yorumlanan ve en çok ihmal edilmiş şiir betiği olan *Lifgüneşler*'in bu gölgeli varlığında, *Meridyen*'le kökleşip *Solukdönümü*'yle taçlanan sürecin etkisi büyüktür. Pek çok edebiyat eleştirmenine göre Celan âdeta her daim açık bir yaradan sızan; çağrışımlarını sadece kendisinin bildiği ezoterik ve marjinal bir dille şiir yazıyordu. Her dönemde rağbet gören “**light aesthete**” bakış açısı göz önüne alındığında, yine pek çoğu psikiyatri kliniklerinde, “yitgin”liğin dipkaranlığıyla serpiliş boy vermiş şiirlerden oluşan *Lifgüneşler*'in, Celan'ın nüfuz edilemezliğine dair hâkim kanıyı daha da perçinlediğine şüphe yok. Ayrıca *Solukdönümü*'nün yarattığı etki henüz sindirilememişken hemen bir yıl sonra *Lifgüneşler*'in yayımlanması da “granit” karşısındaki kayıtsızlığı artırmış görünüyor.

Hiçkimsenin Gülü ya da *Dilkafe*'teki en azından herkes için sezilebilen bütünsel yetkinlik izleri *Solukdönümü*'yle birlikte yerini suskuya daha çok gömülmüş buzdikenlerine bırakmış olsa da *Lifgüneşler* Celan'ın yaratısında başından beri devinip duran zihin~dil kıvrışımının göz kamaştırıcı merhalelerinden birisidir.

...

Celan'ın şiir seyrinde *Solukdönümü*'yle başlayan yeni evrenin üçüncü durağı olan *Işıksoru* (Lichtzwang), şairin Haziran-Aralık 1967 arasında yazdığı şiirlerden oluşmaktadır. Celan, apokrifal hakikat(ler)in karanlığını sözün *Işıksoru*'yla dağıtmaya çalışan bu şiirleri intiharından bir hafta önce yayımcıya bizzat teslim etmiş ve kitap, şairin ölümünden üç ay sonra, Temmuz 1970'te yayımlanmıştır. *Meridyen* konuşmasında, “... Hepimiz tarihlerin nesebinden değil miyiz? Peki ya kendimizi hangi tarihlere bağlıyoruz?” diyen Celan için 1967, son derece örseleyici **Karşılaşmalar** (*begegnungen*) getiren bir yıl olmuştur. 30 Ocak'ta şair, kalbini bir santim ıskalayan bir mektup açacağıyla kendini öldürmeye kalkıştı. Karısının müdahalesiyle derhal hastaneye kaldırılıp ameliyat edildi. Şubattan ekime kadar Sainte-Anne Akıl Hastanesi'nde yattı; nisan sonundan itibaren iş ve seyahat için dışarı çıkmasına izin verildi. Ardından karısının yoğun talebi üzerine evden ayrılıp yalnız başına yaşamak zorunda kalan Celan, bunca travmaya rağmen *Solukdönümü*'nü yayımcıya teslim etmenin yanı sıra *Lifgüneşler* ile *Işıksoru*'nu kuran şiirlerin önemli bir kısmını da bu dönemde bitirdi. 24 Temmuz'da Almanya'da, Freiburg Üniversitesi'nde, aralarında Martin Heidegger'in de bulunduğu binden fazla dinleyiciye şiirlerini okuyan Celan, ertesi gün düşünürü Kara Orman'daki meşhur *Düşüncümesin*de (Denkhütte) ziyaret etti. Öğlene kadar kulübede baş başa süren sohbeti takiben Kara Orman'da jeoloji, botanik ve arkeoloji üzerine ufuk açıcı konuşmalarla süren gezintilerine dair izlenimlerini bilahare Gadamer'e aktarırken Heidegger, Celan'ın bitkiler ve hayvanlar konusunda kendisinden

daha çok şey bildiğini söyleyecektir. Şair, bilhassa dil tasavvuruna büyük bir hayranlık beslediği düşünürü Nazi geçmişinden ötürü kamusal bir özre teşvik edebilme arzusu içindeydi. Şairle filozofun bu “loş” karşılaşması 20. yüzyıl entelektüel tarihinin dönüm noktalarından birisi kabul edilmenin yanı sıra, *Lifgüneşler*’deki –edebiyat ve felsefe alanında– en tartışmalı şiirlerden birinin de doğumuna vesile oldu: *Todtnauberg*!

*Mastı çiçeği, Gözotu,
başı yıldız taçlı kuyudan
bir yudum,*

*o
kulübede,*

*deftere
–kimin adı düşüldü ki
benimkinden önce?–,
bugün, bu deftere
yazılmış bir satır,
bir umuda,
bir düşünürün
kalbi
bulacak
sözüne dair,*

*orman içre ölü torfları, engebeli
orkideyle orkide, bir başlarına,
kabasaba şeyler sonra, seyrederken yolda,
alenen,*

*bizi götüren, o adam,
işitiyor o da,*

*yarım yamalak katedilmiş
sapa yollar
yüksek turba bataklığında,*

*yoğun,
rutubet.,*

Şiiri açan **Arnika**, sarı parlak çiçekleri (*mastı çiçeği*) olan bir bitkidir. Kimi eleştirmenler bu imajı Yahudilerin Nazi döneminde takmak zorunda oldukları sarı Davud yıldızıyla ilişkilendirerek, Celan’ın Soykırım’a bilinçli bir anıştırmada bulunduğunu ileri sürmekte. Şiirin ikinci kelimesi

olan *gözotu* ise, şairin Nazi çalışma kampındayken yazdığı 1942 tarihli *Güz* (Herbst) şiirinde karşımıza çıkıyor. Şiirde Celan, çalışma kampındaki arkadaşlarının sefaletini ayrıntılı bir biçimde tasvir eder. Tutsaklar yol inşaatı sırasında uzun süredir çiçek görememiş, gözotunu özlemişlerdir: “*Kirpikler ve gözkapığı gözotunu özlüyor.*” Yani onları teselli edebilecek olan bu çiçekten bile en küçük bir iz yoktur (Almanca Augentrost kelimesi aynıyla tercüme edildiğinde ‘göz avuntusu’ anlamına gelir). Karısı Gisèle Lestranger’a yeniden gözotu gördüğünü anlattığı 1962 tarihli bir mektupta Celan, bu sefer gördüğü çiçeğin kendisine 1942 yılında çalışma kampındayken iki kovayla su veya çorba getirmek üzere gönderildiği sırada bu bitkiyle karşılaşma ânını hatırlattığını bildiriyor...

...

Celan’ın ölümünden sonra yayımlanmış ikinci kitabı olan *Karparçası*’ndaki şiirler, Aralık 1967 - Ekim 1968 tarihleri arasında yazılmıştır. Şairin Ilana Shmueli’ye 24 Ocak 1970 tarihli mektubunda “muhtemelen yazdığım en güçlü ve en cesur parçalar” diye nitelediği bu şiirler, yönelim bozukluğunu ve mental rahatsızlığı belirgin biçimde açığa vuruyor olsalar da hatasız bir ifade yeteneği sergilemektedir. Keza *Karparçası*’nın, *dönümüyle* (*Wende*) birlikte yeni bir ifade *Meridyen*’i kollayan Celan’ın şiirsel seyrinde, malzeme ve kaynakların kontrolü açısından, yer yer *Lifgüneşler* ve *Işıkzoru*’ndan daha güçlü olduğu bile söylenebilir.

Karparçası’ndaki şiirlerin on aylık seri ve yoğun bir akışla varlığa kavuştuğu süreç, Celan’ın École Normale Supérieure’de kesintisiz olarak ders verebildiği ilk döneme denk gelmektedir. Anılan dönem aynı zamanda şairin, okulun yakınındaki bir sokakta, küçük bir apartman dairesinde eşinden ve oğlundan ayrı yaşadığı ilk yıldır. Yine Prag Baharı ve mayıs ayında patlak veren Paris Öğrenci Ayaklanması gibi 1968’e damgasını vuran çığır açıcı olayların da Celan’ın bu dönemde yazdığı şiirlere yansıdığı gözlenmektedir. Paul Celan, *Karparçası*’nın yetmiş şiirlik el yazmasını Eylül 1969’da karısı Gisèle Celan-Lestranger’a teslim eder; bu nüsha daha sonra 1971 Suhrkamp baskısında kullanılmıştır. Şairin yayımcısına bitmiş halde bizzat teslim edemediği ilk betik olan *Karparçası*, üstü çizilmiş dizeler ve bunlara eşlik eden soru işaretleri; içindekiler sayfasıyla bölüm düzenlemesinin örtüşmemesi ve yine karısına yazdığı 23 Ağustos 1968 tarihli bir mektupta sözünü ettiği “yeni bitmiş şiirler”in bu kitabın beşinci bölümü olup olmayacağına dair belirsizlikler sebebiyle tamamlanmamışlığa dair bir şüphe doğuruyorsa da, Celan’ın sıkı dokunmuş dil gergefinde yine benzersiz bir “punktum” oluşturur.

...

Celan'ın, ölümünden sonra yayımlanmış şiir kitaplarının sonuncusu olan *Zamanaylası* ise, Eylül 1968 - Şubat 1970 tarihleri arasında yazılan elli şiiri içermektedir. Bu toplamda yer alan şiirlerin hiçbirisi hayattayken şair tarafından yayımlanmamış veya yayıma hazır olduğu teyit edilmemiştir. *Zamanaylası*, üzerlerinde yer yer şairin el yazısı düzeltmelerinin bulunduğu, daktilo edilmiş üç öbek şiir müsveddesinden derlenmiştir. Betik ismini, ilk öbekte yer alan şiirlerin başlığından almaktadır. İkinci bölümde, şairin Çernivtsi'den çocukluk arkadaşları olan David Seidman ile Ilana Shmueli'nin Ekim 1969'da organize ettikleri on yedi günlük kısa İsrail gezisi sırasında yazılmış şiirler bir araya getirilmiştir. Üçüncü bölüm ise, Celan'ın intiharından hemen önce, Şubat-Nisan 1970 arasında yazdığı son yedi şiirden oluşmaktadır.

Celan'a özgü sayısız bireşimden biri olan *Zeitgehöft*'ün (zeitgehöft) olası kökenlerine ilişkin bir ize, Rainer Maria Rilke'nin *Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens* (Kalbin Dağlarında Tenha) şiirinde rastlamak mümkün:

*Kalbin dağlarında تنها. Bak nasıl da küçük orda,
bak: son beldesi sözlerin, yukarda,
o da küçücük ama, son
avlusu duyusun. Onu tanıyor musun?*

• • •

Yayımlandığı andan itibaren yirminci yüzyılın temel poetik metni statüsüne kavuşmuş olan *Meridyen*'de Celan, geniş bir çevren taramasıyla ulaştığı *şiir* "varlık kavrayışını ve şairin nasibini, "Şiir yalnızdır. Yalnızdır ve seyr halindedir. Onu yazan, ona refakat etmelidir." cümlesiyle gayet veciz bir biçimde dile büründürürken, –hâlâ bir anlamı kaldıysa– şiirin *künhüne* vâkıf olmayı arayan bugünün okuyucularına ve genç şairlerine de altmış yıllık kuyusundan şöyle seslenir:

"Şiir (...) kendi kıyısında mevzi alır; ve varlığını sürdürebilmek için, kendisini sürekli olarak 'zaten yok'tan 'her daim burada' noktasına çağırıp geri çeker.

Bu 'her daim burada' sadece ve sadece sözel iletişim olabilir. Öyle soyut anlamda Dil değil ama 'karşılık veren' ve –yalnızca sözel olarak değil– bir şeye karşılık gelen.

Daha doğrusu gerçeğe dönüşen, radikal bir bireyleşme burcu altında, fakat aynı zamanda kendisi için dil tarafından tesis edilmiş sınırları ve önüne serilmiş imkânları hatırd tutarak âzat olan Dil.

Hiç kuşkusuz şiirin bu ‘her daim burada’sı, yalnızca varoluşunun ve diğer bütön mahlûkat arasındaki konumunun eğim açısının hükmünce ko- nuştuğunu unutmayan kişinin şiirlerinde bulunabilir.

şu halde şiir –evvelce olduğundan çok daha berrak bir biçimde– bir bi- reyin dilinin vücut bulmuş hali olacak; ve kendi deruni tabiatıyla irtibatını koruyarak halihazırda mevcut bulunacaktır...”

Meridyen’de Heidegger’in “şiirin zamansızlığı” savına; poetik “öz- ne”nin tamamen silindiği “monolog” olarak şiir görüşüne; Mallarmé’nin meşhur “arı şiir” kavramına ve Proust’un zaman kavrayışına açık veya örtük bir biçimde karşı çıkılmaktadır. Ayrıca şaire özgü/l zamansal izle- rin kaçınılmaz bir biçimde şiirin çevrenine yansıyacağına inanan Celan, Heidegger’in “Seyr halinde olma” (*Unterwegssein*) fikrine telmihen, şiir söz konusu olduğunda bunun hiçliğe doğru, amaçsızca, ıssız bir patikada ilerleyiş değil, **Öteki’yle Diyalog** teşebbüsü anlamı taşıdığını vurgular.

“Bir şiirle el sıkışma arasında fark görmüyorum,” diyordu Celan. An- cak şairi, *somasını* Seine Nehri sularına terk etmeye iten nihai sebebin akıl sağlığını değil, *Solukdönümü*’yle başlayan evrede gitgide Ötekiyle Diya- log’a inancını yitirmesi olduğu anlaşılıyor. Somut bir Öteki de değil sözü- nü ettiğim; herhangi, muhayyel bir Öteki. Bana ait bir neolojizmle ifade edersem: *Gelmekte-olan* karşısında **kendiletişim** imkânının bile ortadan kalkması!

Esasen şairin *Meridyen*’le tařlandırđı “şiir fenomenolojisi”ne ilişkin ilk izler, düzyazı güzergâhını belirleyen hepi topu dört metinden ilki olan, meçhul bir şairle alter egosu arasındaki sohbet tarzında örgülenmiş *Edgar Jené ve Bir Rüyanın Rüyası* başlıklı denemede görölmeye başlar. Bilin- çaltının “derin deniz”inde gerçekteşen sohbette anlatıcı-şair, suistimale ve istismara kurban edildiği bir çağda poetik dilin nasıl ihya edilebileceğini sorgulamaktadır. “Ezelden beri söz uğruna mücadele eden” poetik dil, bu kazurattan nasıl arınacak ve bâkir bir biçimde yeniden doğacaktır. Celan denizin derinliklerini yoklayıp poetik âlemi tasvir ederken, “Varlığın öteki yanında, engin derinliklerindeki enfes yabanilik” ifadesini kullanır ve de- runi âlemlle irtibat kurup başlangıçtaki safiyete yeniden kavuşmak için şu çarpıcı öneride bulunur: “Bugünü yarından ayıran duvar yerle bir edilmeli ki yarın yeniden dün olabilsin!”

Poetik *sezincinin* karkasını oluşturan ve Türkçeye *şişedeki Mesaj* baş- lığıyla aktardığım Bremen konuşmasında da şiiri/ni şöyle niteliyor Celan: “Dilin tezahürü ve dolayısıyla özü itibarıyla Diyalog olan şiir, –her daim ümitvar olmasa da– bir gün bir yerde gönöl kıyılarına vuracağı zannıyla gönderilmiş, şişedeki bir mesaj sayılabilir...”

Bremen konuşması aynı zamanda, Celan'ın Heidegger'le neredeyse yirmi yıl boyunca sürececek zımnî diyalogunun “Şiirin zamandan münezzehe oluşu, Varlığın taslağı olarak şiir, Sahiplenme olayı, Seyr halinde olma ve (Üçüncü Reich'in helak ettiği) Dilevi” gibi kavramlar dolayımında giderek itiraz tonu kazanmaya başladığı bir metindir.

Meridyen'de, “... geçen yıl, Engadin vadisindeki boşa çıkan bir karşılaşmanın anısına, kahramanı 'Lenz gibi' dağlarda yürüyen küçük bir öykü kurgulamıştım.” sözleriyle atıfta bulunulan *Dağlarda Sohbet* (*Gespräch im Gebirg*) ise, şairin tek kurmaca metnidir. Celan, 1959 yılının Temmuz ayında Theodor Adorno ile buluşmak üzere, İsviçre Alpleri'nin Engadin bölgesindeki Sils-Maria'ya gider. Ancak âni bir kararla Paris'e dönen Şair, –kendi deyişiyle bile isteye– Adorno'yla görüşemez. Aşağı yukarı bir ay sonra da gerçekleşemeyen bu görüşme üzerine Küçük Yahudi ile Büyük Yahudi'nin buluşup çene çalmalarını konu alan ve şiirsel bir üslupla ördüğü *Dağlarda Sohbet*'i kaleme alır.

Celan, Mart 1959'da Adorno'nun eserlerini edinmiş ve filozofun Heine'nin Alman diline yabancılaşmasını ele aldığı bir makalesini dikkatle okuyup incelemiş; ayrıca filozofun 1955 yılında sarfettiği “Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarcadır” sözünün doğrudan ünlü şiiri *Todesfuge/Ölümfüğü*'ne atıfta bulunduğu kanaatiyle bir hayli üzülmüş ve Adorno'ya sinirlenmişti (Oysa bu sözü söylediği sırada Adorno'nun büyük bir ihtimalle Celan'ın şiirinden haberi bile yoktu). Celan *Dağlarda Sohbet*'in ayrı basımını hazırlarken Sils-Maria'dan bahisle, “Orada, bir Yahudi olduğunu zannettiğim Prof. Adorno ile buluşacaktım.” diyecekti. Bunu söylerken, filozofun Yahudi babasının soyadı olan Wiesengrund'u gizleyip Katolik annesinin soyadı olan Adorno'yu tercih etmiş oluşuna imada bulunuyordu. Adorno ve Celan daha sonra bir araya geldiklerinde, filozof şaire şayet Sils-Maria'da biraz daha uzun kalmış olsaydı, asıl Büyük Yahudi'yle, yani Gershom Scholem'le karşılaşabileceğini söyledi. Scholem'in Yahudi mistik geleneğini tecdit eden yaklaşımı, o sıralarda Celan'ın oldukça ilgisini çekiyordu.

Akıcı, ironik ve vurucu üslubuyla *Dağlarda Sohbet*, şairin kimlik, dil, idrak ve Tanrı hakkındaki sezîşlerine ışık tutmaktadır. Bu kurmacanın prototipi Georg Büchner'in *Lenz* isimli öyküsüdür: *Ocak'ın 20'sinde* dağlardan geçmekte olan Lenz, cinnet kendisine galebe çalana dek Yakub yalvaç misali müteal olanla boğuşur ve dağlarda duyduğu sesin peşinde dolanır durur. “Başiboş Yahudiyim ben” diye haykırır Lenz, “sessizlik deyip geçtiğimiz... şu dehşet sesi işitmiyor musunuz?..”

Dağlarda Sohbet'in bir diğer ilham kaynağı, *Böyle Buyurdu Zerdüş* isimli eserini Sils-Maria'da tasarlayan Nietzsche olabilir: “Zerdüş otuzuna

vardığında... kendini dağlara vurdu.” Tan vaktinde ve öğle güneşi altında Tanrı’nın ölümünü ilân eden Zerdüş’tün sözleri, Nazizm gerçeğiyle bütün değerlere itimadını yitirmiş Celan’ın yaşadığı derin iç çatışmada yankısını bulmuş olmalı. Zerdüş’tün, Heidegger’in Nietzsche üzerine kaleme aldığı eserinde (1961) yer verdiği bir vecizesi, Celan’ın *Dağlarda Sohbet*’inin açılış satırlarına aksetmiş gibidir: “...Nice güneş batmıştı ardımda...” Görünen o ki Celan, Nietzsche’nin iğretilmesini anıştıran “... güneş, ama sadece o da değil, batmışken...” ifadeleriyle açılan *Dağlarda Sohbet*’te kullandığı “*Untergang*” kelimesiyle hem güneşin batışını hem de mahvoluşu-soykırımı ihsas etmektedir. Celan’ın kurmacasının bir kopyasında yer alan “*Sils-Maria’nın ve Nietzsche’nin anısına...*” ibaresi de söz konusu anıştırmayı işaret eder niteliktedir.

Dağlarda Sohbet’in ardında gölgesi sezilen bir diğer metin de Celan’ın savaştan sonra Rumenceye çevirdiği Kafka’nın *Dağlara Doğru Gezinti*’sidir (1904). Kafka’nın monoloğu, “Sırf Hiçkimseler güruhuyla bir gezintiye çıkmak isterdim, neden olmasın.” sözü etrafında gelişir. Celan’ın “Sohbet”inde Tanrı’nın “HiçKimse” ve dilin “sırf O” biçiminde nitelenmesi ile Kafka’nın metni arasında semantik düzeyde birtakım akrabalıklar kurmak pekâlâ mümkün ise de bilhassa çenebaz Küçük Yahudi’nin sesinde Kafka’nın “Gırtlaklarımız dağlarda azâde olur” ifadesinin yankısı açıkça duyulmaktadır.

...

Celan, kendi ifadesiyle “kelimelerin eşliğinde” yaşamıştı. Etrafı kelimelerle örülü bir halde hakiki, kirletilmemiş dili arıyor ya da bu dili diriltmeye çabalıyordu. Ve Heidegger’de, kendisi gibi dilde asli olanı arayan bir akraba bulmuştu. Şair açısından ayrıca bir boyuttan daha söz etmek mümkün: “Ölüm Fügü”nü yazdığı 1945 yılından beri Soykırım’ın dile gelmez dehşetini sükuta gömülmüşlükten çıkarmaya uğraşmıştı ki bu tutum, Heidegger’in *Varlığın suskunluğu* kavramına Celanca bir yanıt sayılabilir.

Şairin kendi edebiyat fenomenolojisini geliştirirken tuttuğu notlarda (*Mikrolithen sinds, Steinchen; Suhrkamp Verlag, 2005*) şiir ve dil hakkında kafa yorup düşünce üreten Heidegger’in ciddi bir itkiye sahip olduğu çok açıktır. Ancak şiir ontolojisine özgü meselelere doğal olarak düşünürden daha fazla odaklanmış olan Celan’ın görüşleri çağdaş edebiyat kuramları ve somut şiir gibi akımlardan sibernetiğe ve bilişim teorisine; Torah’tan Nibelunglar Destanı’na ve sürrealizme; metaforların doğasından şiirde söyleyiş, ritim, zaman ve tını meselesine kadar uzanan zengin bir boylamı katetmekte. Şair bu minik tefekkür elmaslarında, şiirin ‘terkip’ mi edildiği yoksa başka bir yolla mı vücuda geldiği, tanımlanıp tanımlanamayacağı,

iletişim kurmak gibi bir muradının olup olmadığı, şayet öyleyse bunu nasıl/neyle yaptığı ve bir ‘Öteki’yle ilişkisinin ne olduğu gibi temel birtakım sorulara da yanıt arıyor. Heidegger âleminde sürdürdüğü şiir ontolojisi kazılarında Celan’ın kilitlendiği cümlelerden birisi şu: “Ölüm, bir mevcudun Dasein’den artık-Dasein-olmayana dönüşmesidir... Sadece-nesnel-olarak-mevcut-olan cansız, maddi bir şeyden ‘daha fazlası’dır. Onda, hayatından olmuş bir berhayat olmayanla karşılaşılır.” Kendi varoluş tecrübesi boylamında şair bu cümlelerde, muhtemelen “dil bağışlamaya” çalıştığı ölümlerin olmayan varlığını duyumsuyordu. George Steiner’in söylediği gibi, “Diri ve ölü, dünün şairleriyle bugünün söyleyicilerinin dili sürekli değiş tokuş halinde... Celan bir şair ve özel bir insan olarak (...) kendisi ve çevresiyle diyalog halinde”; yani bir **karşılaşma** arayışında...

Ancak Neo-Nazi hareketlerin nüksetmesi ve Heidegger de dâhil olmak üzere geçmişte bu epidemiyeye destek vermiş hiçbir Alman entelektüelin konuyla alâkalı sorumluluk üstlenip kamusal bir ikrarda bulunmaması; şairin Goll hadisesi diye bilinen karalama kampanyasıyla intihal suçlamalarına maruz kalması ve Alman edebiyat çevrelerinde kendisine komplo kurulduğuna inanması gibi ağır travmalar sebebiyle ömrünün son yıllarında zirveye ulaşan mental rahatsızlığının, Celan’ı daha kapsamlı kuramsal girişimlerden alıkoyduğu muhakkak. Dostlarının ve yakınlarının anılarında daha ziyade ömrünün son on yılındaki âni öfke patlamaları ve paranoyasıyla betimlenen Celan’ın akli dengesinin seyrettiği suların, herhangi bir sistematik düşünme çabasına imkân tanımayacağı gayet açıktır. Şu anekdot, şairi sonunda intihara sürükleyen istikrarsız ruh halini çarpıcı bir biçimde ortaya koyuyor:

1960 yazının başlarında birlikte yolculuk ettikleri tren kompartımanında otuz dakika boyunca sükuta gömülü kaldıktan sonra Celan, birdenbire Otto Pöggeler’e dönüp Washington’la Moskova’nın kendisini ortadan kaldırmaya dönük ortak bir komplo içerisinde bulunduklarını söyleyivermiş!

* Yazıda yer alan bütün şiir ve metin alıntılarının çevirileri bana (CY) aittir:

Karşılaşmalar, Paul Celan, çev. Cem Yavuz, Doğu Batı Yayınları, Nisan 2020.

Tedirgin Sohbet, James K. Lyon, çev. Cem Yavuz, Everest Yayınları, Nisan 2021.

Sesler; İşitin Bizi de, Paul Celan (Şiirler), çev. Cem Yavuz, Everest Yayınları, Mart 2022.



Furug Ferruhzad

MAVİ ANLARI

ÇILGINCA DENEMEK

Makbule Aras Eyvazi

Furuğ Ferruhzad'ın İranlı bir şair olarak Türkiye'de bunca tanınması şaşırtıcı. Bu ilginin kaynağında ne var sorusunun peşine düşerek başlayacağım bu yazıya. Furuğ adının Türkiye'de duyulması bireysel tesadüflere bağlı gibidir. 2022 yılında kaybettiğimiz ünlü İranlı şair, yazar, edebiyat eleştirmeni Rıza Beraheni 1950'lerin ortalarında İstanbul'a gelerek İstanbul Üniversitesi'nde İngiliz Dili ve Edebiyatı ana bilim dalında doktora başlar. 1959'da bitirdiği bu doktora tezinde konu bağlamında Furuğ'dan da söz eder ve birkaç şiirini de İngilizceye çevirir. Buna dair daha ayrıntılı bilgiyi bizzat Rıza Beraheni'nin kendisi verir ve bu bilgi, Haşim Hüsrevşahi'nin Furuğ seçkisinde de önsöz olarak kullanılır:

1959 yılında benim Türkiye'de, İstanbul Üniversitesi'nde İngiliz edebiyatı üzerindeki doktora tezim son biçimini aldı. Tezin kaleme alındığı yıllarda ben yirmi dört ve Furuğ Ferruhzad ise yirmi beş yaşında idi. 1958'de ben bir arkadaşımınla birlikte İstanbul'un Beyazıt meydanında bir apartmanda yaşıyordum. Bu arkadaş o sıralar Furuğ'dan mektuplar alırdı. Zaman zaman onları bana da okurdu. Mektuplar Furuğ'un ona olan çok yakın ilgisini gösteriyordu. Furuğ kendi yayımlanmış veya yayımlanmamış şiirlerini gönderiyordu. Benim Furuğ'un şiirine olan ilgim ise birkaç yıl öncesinden başlamıştı. Fakat o yıl ve sonraki yıllar,

Furuğ'un şiirinde, geleneksel dörtlüklerden sonraları Nimai¹ diye adlandırdığımız şiir türüne doğru baş gösteren değişme yılları idi. Ancak o zamanlar beni Furuğ'a doğru çeken şey böyle bir değişimin varlığı değildi. Benim doktora tezim Hayyam ve Victoria çağında "Fitzgerald" üzerine idi ve onda "Fitzgerald", "Tennysson" ve "Matthew Arnold" ve "Swinburne" karşılaştırılmıştır. Hayyam'ın içeriksel kavramlarını incelerken, Furuğ'un ilk üç kitabına rastladım ve Furuğ'un onları Hayyamsal kuşkunun etkisi ile söylemiş olduğu görünüyordu. O zamanlar beni bu tezi yazmaya sürükleyen bu eserlerin yazınsal yapımsalı değildi. Sonraları bile o tezin yazın yaşamımdaki yerini pek önemsemedim. Ancak Hayyamsal ızdırap Furuğ'a da uğramıştı ve ben ansızın şaşırarak, İngiliz edebiyatı üzerine yazmış olduğum doktora tezinin bir bölümünün Furuğ'a ayrıldığını fark ettim.

Bu konu başka açıdan da incelenebilirdi. 1958'de İstanbul'a geldiğinde, İngiliz Edebiyatı bölümü hocalarının büyük bir çoğunluğu İngilizdi. Sonraları İngiliz hocalar gidip yerine Amerikan hocalar geldiler. İngilizce bölümü, Prof. Turhan ve Prof. Mina Urgan'ın varlığı sayesinde çok sıcak ve neşeli bir ortama sahipti ve kütüphanesi ise o güne kadar gördüğüm en iyilerden biri idi ve yıllarca da benim için aynı yeri korudu. Bu teşvik ortamı bana özel bir durum daha sağladı ve ben kısa bir zamanda o üniversiteden İngiliz edebiyatı doktoramı aldım. Tarihsel olarak, ben İranlılar ve Türkler arasında bu üniversiteden İngiliz edebiyatı doktorası alan ilktim. Daha da şaşırtıcı olan; tezimin birkaç sayfası, o zamanlar yirmi altı yaşında olan bir kadın şairin eserlerini incelemeye tahsis edilmiş olması idi ve o kadın Furuğ Ferruhzad idi. Hayyam'ı yabancı bir dile çeviren ilk Türkler olmuştur. Furuğ şiirinin ilk tanıtılma yeri de Türkiye oldu, akademik bir tez yolu ile. Furuğ'un şiiri, özellikle ilk üç kitabı, *Tutsak* (1952), *Duvar* (1956) ve *İsyan* (1957) İran'ın akademik toplantılarında değil ders maddesi olarak konulup okutulması söz konusu bile edilmemişti. Bu çok şaşılmalı bir noktadır: yirmi beş yaşında, dış ülkelerde bilinmeyen, kendi yurdunda henüz ciddiye alınmamış kadın bir şairin, başka bir ülkede doktora tezine girmesi, başka evrensel dilde tanıtılması görülmüş bir şey değildir. Hayır, önemli olan Furuğ'un bu tezin bir bölümünün kendisine ayrılması değil, önemli

¹ Modern İran şiirinin öncüsü olarak bilinen Nima Yuşic'in (1897-1960) getirdiği şiir tarzının adıdır. Aslında Nima Yuşic'ten önce bu tarz şiir yazan ilk kişi Habip Sahir'dir ancak tarzın yaratıcısı olarak zaman içinde Nima Yuşic'in adı öne çıkmıştır. Nimai tarz şiir, zamanın gerçeklerine sırtını dönmeyen, içinden çıktığı toplumun dertlerini, değer yargılarını, beğenilerini yansıtmaya amaçındaki şiirdir. Bu tarz şiirde aruz, konuşma dilinin ritmini yakalayacak bir doğallığa ulaşmalı, kafiye içerik ve sesi besleyen bir araç haline getirilmelidir. Kalıplaşmış, eskitilmiş metaforlardan uzak durulmalı; şiir yeni söyleyişlerle, yeni metaforlarla kurulmalıdır.

olan onun bir doktora tezine girişi meselesidir. O gönderiler ve hattâ – tez yanımda değil– onun birkaç şiirinin çevirisi ve açıklanması ve Hay-yamsal içeriksel kavramlarla karşılaştırılması, Furuğ hakkında İngilizce yazılmış olan ilk yazıdır. Ve benim çağdaş İran yazını üstüne yazmış olduğum ilk yazıdır. Furuğ böyle bir yazının varlığından habersizdi ve o zamanlar o mektupları alan arkadaşım, Celal Hosroşahi bile bu olayı bilmiyordu. Ben o zamanlar ona kendi şiirlerimi ve öykülerimi okurdum... Belki de kırk yıl aradan sonra, bu ilk kezdir ki ben kendim bu olayı gün ışığına çıkartıyorum. Herkes benim Furuğ'un o ilk üç kitabı hakkındaki yargımı biliyor ve gene, benim asla doktora tezime yazınsal yaşamımda ciddi bir yer vermemiş olduğumu da biliyorlar. Ancak o tez üç açıdan önemlidir: 1- İlk kez İranlı biri, Hayyam ile Fitzgerald'ı karşılaştırıp bir sonuca varmıştır; 2- İlk kez Victoria çağındaki o dört şair, Hayyam'ın koşulları göz önünde bulundurularak bir inceleme ve araştırma çatısı altında toplanmıştır; 3- İlk kez geleceğinden haberimiz olmayan ve ileride büyük bir şair olup olmayacağı bilinmeyen Furuğ Ferruhzad, bir doktora tezi sayfalarınca tanıtılıyor ve Furuğ, şimdiki Furuğ olmamış olsaydı, belki de o sayfaların çok ilgisiz bir şekilde teze sokulduğu düşünülebilirdi. Ancak şimdi, insanın ona çok az rastlanılan şaşırtıcı bir olay gözü ile bakması doğal görünüyor. Çünkü sonraları, sonraki şiirlerle, Furuğ Ferruhzad'ın önemli bir şair olduğu ortaya çıktı. (Rıza Beraheni, 23 Mayıs 1998, Toronto, çev. Haşim Hüsrevşahi)

Rıza Beraheni'nin İstanbul'daki ev arkadaşı yazar Celal Hüsrevşahi ise Furuğ'un arkadaşıdır, Rıza Beraheni'nin de Furuğ'la tanışıklığı vardır. Rıza Beraheni ve Celal Hüsrevşahi İstanbul'daki pek çok yazar ve şairle yakın ilişki içinde olan önemli entelektüellerdir. Nitekim Celal Hüsrevşahi 1989'da Onat Kutlar ile Furuğ şiirlerinden bir seçkiyi Türkçeye kazandırmıştır. Furuğ'la mektuplar üzerinden de bağını sürdüren Celal Hüsrevşahi aracılığıyla ona dair bazı anekdotların İstanbul sanat çevrelerinde yayılmış olması pek muhtemel görünüyor.

1950'li yıllar ve özellikle Rıza Beraheni'nin doktora teziyle uğraştığı 1955-59 arası Furuğ'un İran'da deyim yerindeyse fırtına kopardığı yıllardır. Onun özel hayatını şiire taşıma cesareti ve bunu açıklıkla yapmaktan çekinmemesinden kaynaklı bu ilk şöhretin, İstanbul'da da yankı bulmasında, edebiyat çevrelerinde Furuğ diye bir şairin adının her geçen gün daha çok duyulmasında Beraheni ve Hüsrevşahi'nin çok etkisi olduğunu düşünüyorum. 1950'lerin ortalarından başlayan bu ilgi, dergilerde Furuğ şiirlerinden çevirilerin yayımlanmasıyla devam etmiş, 1989'a geldiğinde şiirlerinden bir seçkinin yayımlanmasıyla daha da artmıştır. Demem o ki Furuğ'un Türkiye'deki şöhretinde onu birinci elden tanıyan isimlerin, İran

sanat çevrelerinde ilgi odağına dönüşen Furuğ’a dair anlattıklarının büyük payı olsa gerektir. Hiçbir yerde söz edildiğini duymadığım bir gerçeklikle de tesadüf eseri karşı karşıya geldim, o da Furuğ’un İstanbul’da, Sultanahmet Camii önünde çekilmiş bir fotoğrafıydı. Bu fotoğrafı görene dek Furuğ’un İstanbul’a geldiğinden habersizdim, çünkü ne bir mektupta ne bir inceleme yazısında buna dair bir bilgi vardı.

Furuğ’a karşı edebiyat çevrelerinde hayatı bağlamında başlayan bu ilgi, şiirlerinden yayımlanan seçkiyle birlikte sanatına kaymış olmalıdır. Şairin 1967’de genç yaşta ölümü de elbette ona ilgiyi arttıran başka bir etmen olarak görülebilir. Şu gerçeği de gözden uzak tutmamak gerekir Furuğ’un İstanbul’da tanınmaya, hayatına dair anekdotların dilden dile yayılmaya başladığı 1950’lerin ortaları ve hattâ 60’lar, Türkçede henüz modern İran edebiyatından pek bir çevirinin de olmadığı yıllardır, Behçet Necatigil’in *Kör Baykuş* çevirisi dahi 1977’de yayımlanmıştır.

Türkiye-İran arasındaki sanatsal bağın, 1965-1980 arasında daha da arttığını söylemek mümkün. Ortak filmler çekilmeye başlanmış, Türkiye’den İran’a pek çok sanatçı konser vermeye gitmiş, yazarlar ve şairler biraraya gelerek sanatsal, politik oluşumların içinde yer almışlardır. Denebilir ki bu dönemde iki ülke arasında entelektüel-sanatsal boyutta ve derin bir bağ vardır.

Kültürel-politik açıdan benzer süreçlerden geçmekte olan İran ve Türkiye arasındaki bu bağ da Furuğ’a olan ilgiyi arttırmış olmalıdır. İlk kez Can Yayınları için ve Celal Üster’in teşvikiyle Furuğ’un şiirlerinden yaptığım çeviriler bir seçki olarak *Yeryüzü Ayetleri* adıyla 2004’te yayımlanmıştı ve on iki basım yaptı. Daha sonra uzun süredir üzerinde çalıştığım Furuğ’un beş şiir kitabını içeren toplam ise *Rüzgâr Bizi Götürecek* adıyla Yapı Kredi’den 2019’da çıktı ve 2023’te 10. basıma ulaştı. Furuğ’un yakın çevresiyle söyleşi kayıtlarını içeren, hayatına dair en önemli kaynaklardan biri olan “Ah Ayetleri” kitabının çeviri süreci de Furuğ hakkında daha da derinleşmemi sağladı. Furuğ’un Türkiye’de tanınmasına katkıda bulunmuş ve şiirlerinden ilk kapsamlı seçkilerden birini yapmış olan yukarıda da adını anmış olduğum Haşim Hüsrevşahi’nin bu konudaki emekleri çok önemlidir ve gene Furuğ’un bütün şiirlerini Türkçeye kazandıran Levent Çeviker’in değerli çabasını da bu yazıda anmak isterim.

Yaklaşık yirmi yıldır Furuğ’un hayatı ve sanatıyla yakından ilgilenen biri olarak Türkiye’deki Furuğ ilgisinin bunca yoğunlaşarak artmasına hem seviniyorum hem de tanık olduğum bazı durumlar bu ilginin niteliğini sorgulamaya götürüyor beni. Her şeyin parçalandığı, okuma sabrının dahi 140 karaktere indirildiği bu çağda bir şairin hakkıyla anlaşılabilmesi ne kadar mümkün? 1960’lar, 70’ler hattâ 80’ler Türkiye’si’nin derinlikli bakışla

ve sabırla anladığı Furuğ'u, bugün illâ bir tanımın içine sıkıştırmadan anlamayı deneyen kaç kişi var? Hüznün şairi, aşkın şairi, acının şairi gibi sığ tanımların içine sıkıştırarak, birkaç dizesini orada burada alıntılarla ya da İran'a dair hasbelkader öğrenilmiş ezber kalıplarla Furuğ'u anlamaya çalışmak, onun bütün hayatı boyunca mücadele ettiği değerleri hiçe saymak demektir. Bir şair her şeyden önce kurulu düzenle derdi olan kişidir ve Furuğ da her şeyden önce içinde yaşadığı düzenle, toplumla derdi olan, başka bir dünyanın mümkün olduğuna inanan isyankâr bir sanatçıdır.

Furuğ, şiiri, hayattan yüce bir yere koymuş, şiiri Tanrı ilân etmiştir. Bir hayatı şiir uğruna harcayacak cesareti göstermek çok güçlü bir varoluşu beraberinde getirir. İsyanla başlar Furuğ'un macerası, babasına isyan eder, ataerki yapıya isyan eder. Bu, kendi varlığını toplumsal tabulara, kurallara, maskelere feda etmemek için son gücüyle çabalayan kadının isyanı büyüdükçe büyür, Tanrıya da isyan eder, bu bir varoluş sorgulamasıdır artık. Tanrıya isyan daha çok dine, dinin algılanışındaki riyakârlığa, koşulsuz teslimiyete isyandır. Denilebilir ki Furuğ toplumla, Tanrıyla çatışmalarının kaynağını çözmek için kendi içine doğru bir kazı çalışması yapar. Bu kazı çalışması onun hem kendi benliğini daha çok tanımasına olanak sunar hem de toplumun törpüleme, biçimlendirme, kendine uydurma refleksleriyle mücadele etmesini sağlar.

Furuğ'un, şiir yazmak ve bildiği doğruyu hiçbir kurala, kaideye bağlı kalmaksızın dillendirme özgürlüğünden vazgeçmemek için ödediği bedeller ağır bedellerdir. Kimi zaman ruhu bu bedelleri ödemekten güçsüz düşer, psikiyatri kliniklerinde alır soluğu yahut da evlilik kurumuyla uyumsuzluğunun bedelini kendi çocuğunu görmekten alıkonularak öder.

Furuğ'un yolculuğu tekildir; ancak bu yolculukta onu en çok besleyen, kendisini daha çok tanımasını sağlayan kişi hayatının aşkı olan İbrahim Gülistan'dır. Furuğ'un yazdığı şiirin hem biçimsel hem içeriksel serüveni bu aşk ilişkisiyle beraber bambaşka bir hal alır. Furuğ her anlamda yeniden doğar. Bu yeniden doğuş yalnızca şiirin yeniden doğuşu değildir kanımca, Furuğ hayatı, insanı anlamakta geldiği aşamayla da yeniden doğmuştur.

Furuğ'un bütün şiir kitaplarının adları onun hem toplumsal hem sanatsal evrimini göstermesi açısından işaretler taşır gibidir. İlk şiir kitabının adı *Tutsak*, onun toplumla, aileyle, kurallarla bağlanıp kendisi olamadığı, ama bireyliğini kazanmak için verdiği savaşımı anlatır sanki. Sonra bu savaşımında karşısına çıkan duvarları imler gibi ikinci şiir kitabının adı *Duvar* çıkar karşımıza. Üçüncü kitabı *İsyan*, bu duvarları ancak isyanla yıkabileceğini, tutsaklıktan ancak böyle çıkabileceğini gören bir kadının hayranlık uyandıran sıçrayışını gözler önüne serer. Ve ilk üç kitabının birbirine yakın aralarla çıkmasından sonra 6-7 yıllık bir aranın ardından kendini doğurmuş

bir kadın olarak şiir göğünde yükselir Furuğ. Hayattayken gördüğü kitapları bunlardır. 1967’de 32 yaşında elim bir trafik kazasıyla bu dünyadan göçen Furuğ’un ölümünden kısa zaman önce yazdığı, kitaplaşmamış şiirleri dostlarının çabasıyla *İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına* adıyla kitaplaştırılır.

Furuğ’un şiirinin, çevrilirken az kayıp veren bir şiir olduğunu ve dokusundaki içtenliğin asla kaybolmadığını düşünüyorum. Sanırım bu da insanların onunla kurduğu bağın doğrudanlığının zedelenmemesine olanak sunuyor. Furuğ’un inandığı gibi yaşayan bir sanatçı olması, her yerde her koşulda kendisini olduğu gibi sunması, korkusuzluğu, sözcüklerin insanlar arasında sahici bağlar inşa edeceğine ve insanlığı değiştireceğine dair inancı, onun evrensel olmasını sağlayan temel öğelerdir bana göre. Furuğ’un ruhunun kumaşı isyanla ve samimiyetle örülmüştür. Bu samimiyet herkesin hissedebileceği kadar belirgindir.

Furuğ, İran edebiyatının ve hattâ dünya edebiyatının görüp görebileceği en isyankâr sanatçılardan biridir. Yalnız modern İran şiirine yepyeni bir soluk getirmekle kalmamış kadın algısının da büsbütün değişmesinde büyük rol oynamıştır. Küçük yaşlarından itibaren mantıklı bulmadığı her kuralı delip geçen bu cesur kadın, şiirdeki köhne yapıları temelinden sallamaya girişmiştir.

1950’ler İranı’nda şiirin de değişen hayat ritmini yakalaması gerektiğini düşünür. Klasik İran şiirini Hayyam’ı, Hâfız’ı, Sâdi’yi sever, bu şairlerin sesiyle büyür, hattâ yayımlanmayan ilk şiirleri gazel formundadır; ama artık ona göre Yeniçağ’ın sesini duyurmak için yeni bir şiir inşa etmelidir. Çağın insanının sesi olabilecek, günlük hayatın ritminin duyulduğu, gerçekçilikle beslenen ve daima samimi bir şiirin peşindedir.

İlk şiirlerinde özgün sesini bulan, ancak büsbütün klasik şiirin ilkelere uzaklaşmayan Furuğ, özellikle *İsyan* kitabından başlayarak *Yeniden Doğuş’a* kadarki evrede her anlamda yeni bir şiir kurmanın peşine düşer. Şiir yüce duyguları şaşaalı kelimelerle anlatma sanatı değildir. Her kelime girebilmelidir şiire, dizeler içeriğin sesine uyarak öbeklenmeli ama ölçülü biçili olmaya çalışmak için ezilip büzülmemelidir. Ahenk elbette önemlidir ama şiiri salt sese ve kurallı kafiye dizilimine indirgemek ölü bir şiir doğuracaktır.

Kendi dönemindeki pek çok şaire meydan okur Furuğ, onları hayattan kopuk, kafiye peşinde kargalar olarak adlandırır! Şiirin ütü çizgisini bozma zamanı gelmiştir ve Furuğ bunu ustalıkla yapar. *Ey Şanlı Vatan* adlı son derece güçlü, eleştirel şiirinde Furuğ, şairlere ve sanatçı geçinenlere dair şunları söyler:

...

öyle bir yer ki
perdenin aralığından ilk resmî bakışımla
678 şairi görüyorum
ki bu hokkabazlar, garip dilenci kılıklarıyla
vezin ve kafiye peşindedirler çöplükte
ve ilk resmî ayak sesimden türkü
birdenbire kara bataklıklardan havalanan
iş olsun diye karga kılığına girmiş, rumuzlu 678 bülbül
uyuşuklukla, aylak aylak gündüzün kıyısına uçuyor
ve aldığım ilk resmî nefese
heybetli Plasko fabrikalarının mahsulü
678 kızıl gülün kokusu karışıyor
yaşamak bir nimettir, evet
hızlı kemaneş Şeyh Ebu Palyaço
ve dümbelekzadelerden tamburi, şarkı mırıldanıcısı Şeyh'in
yurdunda
baldır, bacak, göğüs yıldızlarından ağır topları
ve sanat dergilerinin arka sayfalarının şehrinde
“aman canım bana ne, boş ver!” felsefesi müelliflerinin beşiği
zekâ olimpiyatları tahtirevanı, aman!
sesli, görüntülü, taşınabilir neye el atsan
sivri zekâ bir aceminin korna sesi geliyor
ve milletin seçkin fikir adamları
ekâbir sınıfında arz-ı endam ettiklerinde
göğüslerinde 678 elektrikli ızgara ile
ve iki bileklerinde 678 Navzer saat dizilişken
anlıyorlar ki
güçsüzlüğün nedeni, kesenin boşluğudur, cahillik değil

...

Bu şiirin yazıldığı yıllarda İran'daki sosyal-siyasal durum kısaca şöyledir: 1953'teki Musaddık'ın İran petrollerini millileştirme hamlesi Amerika-İngiltere ortak darbesiyle bertaraf edildikten sonra Muhammed Rıza Pehlevi'nin aydınlar üzerindeki baskısı artmış, ünlü yazar ve şairler ya hapse atılmış ya ülkeyi terk etmek zorunda bırakılmışlardır. Amerika ve İngiltere'nin İran üzerindeki hâkimiyeti, etkisini daha güçlü hissettirmeye başlarken şaha karşı eleştirel sesler de artmıştır. Furuğ'un politik bir şiir yazdığı söylenemez, ancak bu şiirde olduğu gibi kendi çağının insanların toplumsal ve bireysel zorluklarını ve acılarını derinden duyumsadığını ve

eleştirel bir tonla toplumsal, tarihsel ve bireysel gerçeklere verdiği yanıtın, sanatsal açıdan diğerlerinden daha güçlü olduğunu söylemek mümkün.

Özgür olmanın hakkını veren bir kadın Furuğ, özgürlüğü bütün sınırları bozarak kendi istediği şekilde ve emekle kurar. İnşa ettiği özgürlüğün sesi de şiirleridir. İnsan kendi varoluşunu tamamlamadan başkalarının hayatında bir değere dönüşemez. Furuğ her şeyden önce iyi okuyan, dünyayı merakla ve iştahla kavramaya çalışan bir kadındır, içindeki isyanın kayda değer bir sese dönüşmesi ancak böyle mümkün olur.

Furuğ, albay Muhammed Bakır Ferruhzad'ın üçüncü çocuğu olarak dünyaya gelir. 29 Aralık 1934'te. Baba, kurallara bağlı ama bir o kadar da duygusal bir adamdır. Yedi kardeş, babanın sert otoritesi altında büyürler. Babaya en çok karşı çıkma cesareti gösteren ve bu yüzden çok hırpalanan Furuğ'dur. Bu gereklilikler evinde her şeyin bir kuralı, bir ölçüsü vardır, gülmenin, yemek yemenin, oynamanın.

Furuğ'un şiir serüveni baba evinde başlar ancak şiir yazması da diğer pek çok şeyi gibi onaylanmaz. Yaşadığı evin dar sınırlarından kurtulmak, gönölünce şiir yazmak ister. Uzak akrabaları Perviz Şapur'a âşık olur, Furuğ on beş yaşındadır, Perviz otuz. Bu evlilik her iki aile tarafından da onaylanmaz, ancak Furuğ açlık grevine girerek dediğini yaptırır ve evlenir. Kanımca baba evinden kurtulmanın da bir olanağı gibi gördüğü bu evlilik, sandığı gibi ona özgürlüğün kapılarını açmaz. On beş yaşında gencecik bir insanın duyguları sağlıklı bir karar almaya yetecek olgunlukta mıdır? Babasına yazdığı mektuplardan birinde Furuğ nasıl bir hayat istediğini kısaca özetler:

Belki de siz benim hâlâ aşk romanları ve *Resimli Tahran Dergisi*'nin öykülerini okumaktan aptallaşmış hafif bir kadın olduğumu düşünüyorsunuz. Keşke öyle olsaydım o zaman mutlu olabilirdim! O zaman en küçük bir sorumluluktan, ilerleme yolunda her atılımdan korkan ve ömrünün sonuna kadar işçi kalmak isteyen bir kocayla küçücük bir odacıkta yaşayarak kaynanasıyla kavga eden, komşu kadınların gevezelikleriyle, kısacası artık anlamsız ve berbat şeylerle yetinen, ipek böceği gibi kendi kozasının karanlık ve sınırlı dünyasında kıvrılıp olgunlaşarak daha büyük ve daha iyi bir dünyayı tanımadan hayatını sona erdiren biri olurdum! Ama ben bu şekilde yaşayamam, yaşayamazdım da kendimi tanıdıkça isyankârlığım ve dikbaşlılığım da hayatın bu aptalca akışıyla başladı.

Furuğ, özgürlüğüne giden yolun evlilikten geçmediğini idrak ettiği andan başlayarak bir yol arayışına girer ve nihayetinde bütün kurumsal yapıları sarsan, toplumun hassasiyet zarını yırtan "Günah" şiirini yazar, yer yerin-

den oynar! Evli bir kadın eşini aldatmanın hazzını, erotik imgelerle ördüğü bir şiirle cümle âleme haykırır! Sanki altililinci Furuğ'a ruhunun, sıkıştığı yerden ancak bir yasağı çiğneyerek çıkabileceğinin işaretini vermiştir.

“Günah”, Furuğ'un yayımlanan ilk şiiridir ve sene 1951'dir. İran şiirinde ilk defa bir kadın bir erkeğe seslenerek şiir yazar, bununla da kalmaz onunla yaşadığı hazzı son derece çarpıcı biçimde dillendirir. Bu şiirden sonra bir cehennem düşer Furuğ, evini terk eder, Tahran'da bir kiralık odada çok zor şartlarda yaşamaya başlar ve kısa süre sonra da ruh ve sinir hastalıkları hastanesinde bulur kendini. Onu ruhsal olarak bu kadar hırpalayanın ne olduğunu anlamak zor olmasa gerek ama biraz ayrıntılandırır-sak şunları görürüz: Baba, onursuzca davrandığını ailesini küçülttüğünü söyler, bu genç ve güzel şair, Tahran'daki ataerkil sanat çevrelerinin iştahını kabartır, magazin dergileri Furuğ'u satış malzemesine dönüştürür, Kum'daki dinî odaklardan şiiri yayımlayan *Roşenfikr* dergisine tehdit telefonları gelir.

Hastaneden çıktıktan sonra tekrar eşi Perviz Şapur'a döner Furuğ. Ve bir yıl sonra oğlu doğar, evlilikteki sorunlar sürmektedir. Furuğ gidip gelip geleneksel aile kurumunun sivri köşelerine çarpar. Nihayetinde Perviz'le evliliğinin kendisine bir özgürlük imkânı olamayacağını bütünüyle anlar. 1955'te ayrılımlarından sonra da Perviz'e mektup yazmayı sürdürür, ona karşı sevgisinin tükenmediğinin göstergesidir bunlar. Furuğ ev işleriyle uğraşacak, akraba ziyaretlerine gidecek, kısacası kurulu aile düzenine sığacak bir kadın değildir, bunu en baştan beri bilir ancak edebiyatçı eşi Perviz'in kendisine alışlageldik aile düzeninin dışına çıkabilecekleri 'başka' bir yol arkadaşlığı sunacağını düşünür belki de.

Furuğ'un şiir peşindeki zorlu yolculuğu, bu ayrılıktan sonra hayli yıkıcı mecralara sürüklenir. Maddi zorluklar sebebiyle baba evine tekrar dönmek zorunda kalması onun için hayatı çekilmez hale getirir. Bütün bunlara bir de 1952'de dünyaya gelen oğlu Kamyâr'ın velayetinin babaya verilmesi neticesinde, evladından ayrı kalmanın acısı eklenir. Furuğ, Perviz'in ailesinin özellikle annesinin baskısı neticesinde kendi oğlundan hayatı boyunca ayrı kalacaktır artık. Bu konuda Perviz'e yazdığı mektuplarda ona karşı bir suçlama söz konusu değildir. Öte yandan Kamyâr'la yapılan bir söyleşide, velayet konusunda ısrarcı olmayanın Furuğ olduğunu, bu konuda babasını suçlayamayacağını söyler. Furuğ'un bir özgürleşme mücadelesi verdiği ve bu mücadelede bütün bağlarından kurtulmak istediği de aşikârdır, nitekim kardeşi Feridun'a yazdığı bir mektupta bunu açıkça belirtir:

Feri, geçmişten bütünüyle koptum. Kami'yi (Kamyâr) sokakta gördüğümde Cebail omuzlarıma konmuşçasına titremeye başladım.

Kalbim yerinden oynadı. Ancak onu istemiyorum. Bu ilgilerin ve bağların faydası ne?

Furuğ, 1956'da İtalya'ya gider oradan da kardeşi Mesut'un yanına Almanya'ya geçer. Bir yıldan uzun bir süreyi kapsayan bu yurt dışı seyahati onun inanç konusundaki hesaplaşmalarını tamamlamasına olanak sunar.

Avrupa seyahatinden yeni bir varoluşla döner Furuğ ve 1957-58'de üçüncü şiir kitabı *İsyen* raflarda yerini alır. Bir hesaplaşmanın ürünü olan bu şiirler, Tanrıya, kutsala, sınırlara dair başkaldıran, sağlam sorgulamalarla kendine bir yol açan, bambaşka bir kadının varlığını imler. Biçimce geleneksel formu büyük ölçüde değiştiren şiirler değildir bu şiirler ama içerikleri son derece çarpıcıdır.

Furuğ'un hayatındaki önemli olaylardan biri de İran'ın en önemli yönetmenlerinden ve yazarlarından İbrahim Gülistan'la tanışmasıdır. Bu iş arkadaşlığıyla başlayıp aşka evrilen son derece doğurgan, ama Gülistan'ın evli olması sebebiyle de bir hayli zorlayıcı bir ilişkidir. Furuğ, Gülistan stüdyosunda sinemayla tanışır ve neredeyse şiire bağlandığı kadar bağlanır sinemaya da. Montajla başladığı sinema serüvenine oyunculuk, yönetmen asistanlığı eklenir ve en nihayetinde kendisine uluslararası arenada büyük itibar ve şöhret getiren *Ev Karadır* adlı 22 dakikalık belgeselin yönetmenliği gelir.

Tebriz yakınlarındaki Bababağ adlı cüzzamhanede çekilen bu belgesel sarsıcı görüntülerle dolu, Furuğ'un şiirsellikle harmanladığı bir teknikle oluşturulmuş, son derece özgün bir yapıttır. Bütün dünyada pek çok sinemada, festivallerde ve televizyonda gösterilmiş, pek çok ödül almıştır. Annesi babası cüzzamlı küçük Hüseyin'i bu filmin çekimlerinde tanımış, ailesinin onayını alarak evlat edinmiş, Tahran'a getirmiştir. Furuğ'un ölümünden sonra bütün aile Hüseyin'i sarıp sarmalamış, eğitimiyle yakından ilgilenmişlerdir. Hüseyin Mansuri şimdi Münih'te yaşıyor, çeviriyle ve müzikle ilgileniyor.

Uluslararası sinema çevreleriyle bağ kurmasını sağlayan bu filmle beraber Bertolucci'yle de tanışır Furuğ, petrol üzerine bir film yapmak üzere Tahran'a gelen Bertolucci, İtalyan televizyonunda yayımlamak amacıyla Furuğ'la, bir kısmı görüntülü olmak üzere, bir söyleşi kaydı gerçekleştirir ancak bu filmi tamamlayıp yayınlatması mümkün olmaz.

Furuğ'un sinemayla, tiyatroyla yakından ilişkisi sürerken şiiri de olgunlaşmaktadır ve *İsyen* kitabından yaklaşık altı yıl sonra yayımlanan, birbirinden etkileyici şiirlerden oluşan *Yeniden Doğuş*, hem Furuğ'un şiir yolculuğunda hem modern İran şiirinde zirvedir kanımca. Bu kitapla Furuğ'un artık hedeflediği şiire ulaştığını, gerçekleştirmeye çalıştığını bütünüyle başardığını söylemek mümkündür.

Furuğ, hiç kaybolmayacak bir ses bıraktı geride. Onun şiirleri isyanın insanı büyüten sesini hep duyuracak bize. İnaniyorum ki Furuğ'un şiirlerini okuyan herkes ve özellikle kadınlar, onun rüzgârıyla özgürlük ülkesine gidecek gücü ve cesareti bulacaklar kendilerinde! Son sözü gene Furuğ'a bırakalım:

Kuş Sadece Bir Kuştı
kuş, ne koku, ne güneş âh! dedi
bahar gelmiş
ve eşimi bulmaya gideceğim ben
kuş sofanın kenarından
uçtu, bir haber gibi uçtu ve gitti
kuş küçücüktü
kuş düşünmüyordu
kuş gazete okumuyordu
kuşun borcu yoktu
kuş insanları tanımıyordu
kuş havada
tehlike ışıklarının üstünde
bihaberliğin irtifasında uçuyordu
ve mavi anları
çılginca deniyordu
kuş, âh, sadece bir kuştı



**MODERN ŞİİR;
POETİK DÜNYA
MOZAİĞİ**

NEDRET ÖZTOKAT

KILIÇERİ

Stéphane Mallarmé:
Şiirde Dünyanın
Gizemini Yakalamak

ECE KORKUT

En Genç Simgeci
Arthur Rimbaud'yu
Nasıl Biliriz?

AYTEK SEVER

Rabindranath Tagore:
Sonsuz Dünyaların
Sahilinde

SENEM KURTAR

Yıkıntılardan Yükselen
*Ağtlar: Açık, Ölüm,
Hayvan Bir de Aşk*

LEVENT KAVAS

Yırtma Yapıştırma:
Ezra Pound'a İlişkin
Bir Kırkıyama

EZRA POUND /

LEVENT KAVAS

IV. Boy / Yamalar

CEM YAVUZ

Başlangıcımızdır Sonum
Zamanın Çağıldayan
Kabuğunda

BÜLENT AYYILDIZ

Eugenio Montale veya
Şiir Hâlâ Mümkün mü?

ALOVA

Lorca Şiirinin
Kaynakları

İCLAL ÇANKOREL

Oyun Yazarı Brecht ve
Epik Tiyatro

OGUZ DEMİRALP

Pablo Neruda

CEVAT ÇAPAN

Çağdaş Yunan Şiiri

OGUZ DEMİRALP

Meksika'nın Sesi,
Evrenin Nefesi

CEM YAVUZ

Sesler,
İşitin Bizi de...

MAKBULE ARAS EYVAZI

Mavi Anları
Çılgınca Denemek

ISSN 1303-72420-0

