

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:

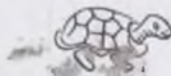
- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Jean Pierre Richard

Rimbaud ya da Değişimin Şiiri



Türkçesi: Aytekin Karaçoban



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

ÜRÜN YAYINLARI

Yayıncı Sertifika No:14684

ISBN 978-625-7534-05-5

İlk Basım . Ağustos 2021

RIMBAUD YA DA DEĞİŞİMİN ŞİİRİ/ Jean Pierre Richard

Ürün Yayınları

Genel Yayın Yönetmeni: Metin Turan

Konur Sokak 36/13 Kızılay / Ankara

Tel: 0312 425 39 20 Fax: 0312 417 57 23

E-posta: urunyayinlari@gmail.com

www.urunyayinlari.com

Kapak Tasarım: İlkyaz Ariz Yöndem

Baskı ve Cilt: Başkent Klîşe Matbaacılık, Ankara

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

Jean Pierre Richard

RIMBAUD
YA DA
DEĞİŞİMİN ŞİİRİ

Türkçesi: Aytekin Karaçoban



ürün yayınları

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

Sabah saat üçte mum söner: bütün kuşlar ötüşür aynı zamanda: Bitti. İş yok artık. Sabahın bu ilk, dile sığmaz saatiyle sarmalanmışken ağaçlara, göğe bakmam gerekirdi... (1)

Bu dile sığmaz saat tam da Rimbaud'ya özgü, mutlak başlangıcın, doğumun saatidir. Rimbaud güneşin doğuşuyla birlikte kalkar. Gecenin üçü geceyle günün arasındır, birincisi sona ermiştir, ne ki öteki daha tam olarak başlamamıştır. Ve şafak adı verilen bu zamansal arada, boşlukta birden bir güç ve düşünce patlaması, ani bir varlık fışkırması olur. Sessizlik çığlığa dönüşüverir, devinimsizlik kanat çırpımlarından bir ürperti olur, çekicilik ağaçları ve göğü kaplar. Bu, başka bir şeyin olması için bir şeyin yıkıldığı (*Bitti. İş yok artık.*) baş döndürücü ve çok belirsiz bir andır. Bu aynı an, düşüncenin bu yıldırım gibi kendine doğum anı, o ünlü Kahinin Mektubu'nu da betimleyen andır: "*BEN bir başkasıdır. Borazan olarak uyanırsa bakır, hiç suçlu değil...*" Bir başkasının ne zaman bir BEN'in sonucu olduğu bilinmez, gelgör ki iç derinlikten birdenbire zıplayıp "sahnede öne çıkar" (2), onu taşkınlığıyla doldurur. Eski, uyuşuk ben'in birliği birden parçalanır, ateşli bir çokluğa dönüşür. Aynı devinim içinde nesneler de özgürleşir; fışkırır, yepyeni göğün dört bir yanına dağılır.

En kendiliğinden, en güzel dolaysız biçimi içinde duyuların, nesnelerin uzaklaşması gerçekleşir, Rimbaud'ya özgü her türlü dünyadan el etek çekme bu uzaklaşmaya yönelir. Sonsuzluk başlıklı şiirin unutulmaz bir biçimde dile getirdiği de odur:

İnsan onaylarından

Ortak atılımlardan

Uzaklaşırsın

Uçarsın göre. (3)

Bu katıksız atılımı yaşamak için hiçbir çaba gerekmez: Her şafak doğal olarak değişir, varlığımızı yeniden yaratır ve kısa bir an gerçek yaşamı bulur. Gelgör ki gerçek şafak bir şimşek süresince var olur; günlük yaşamın tatsız tuzsuzluğuna, tekdüzeliğine geri dönen varlık yeniden insanların onaylarının, ortak atılımlarının avı olur. İşte Rimbaud bu uçuşu, kurtuluşu kolaylaştırmak için "*bütün duyuların önceden tasarlanan ve akılcı düzensizliği*"ni işin içine sokar. Nice şaşırtıcı olursa olsun, bu çok ünlü düzensizlikle kendimizi kçrleşmeye bırakmayalım: Rimbaud'ya özgü serüvenin özünü oluşturmaz. Duyumu, alışkanlığı bozmayı, akı ve güzelliği çiğnemeye göz dikmesinin, ben'i kabından ve çok iyi biçimde sınıflandırılmış nesneleri yerlerinden etmeyi savlamasının tek amacı varlığı sarsmak, ona kendinden kopma, dolayısıyla kendinden korkma fırsatını sağlamaktır. Düzensiz dünya yeniden devingen ve özgür olur. Ne ki, şunu unutmayalım: Düzensizlik daha yüksek amaçlı, önceden çözülmesi gereken bir alıştırmayı yaratır; bu amaç kendisini aşar, yadsır çünkü Rimbaud için temelde, bu düzensizlik içinde, bu düzensizlikle yeni bir düzen bulmak söz konusudur. Yara-

tıcı devimlerin sıradüzeni içinde düzen bozukluğunu kopuşun üstüne yerleştirelim; o zaman katı ve gergin yüzü temsil eder, onun hem önbelirtisidir hem de eleştirel betimlemesidir. Havaları bile birbirine ters düşer: Bir yanda istenç ve acı, öte yanda esneklik, kendiliğindenlik. Düzensizliğin simgesi olarak İspanyol çocuk tüccarlarının yüzündeki yapay çiban alınabilir, oysa özgür yaşamın en güzel işareti açılan kanattır, uçan şafaktır.

"Bir güvercin sürüsü gibi coşkun" şafak kuğurdayan, tüylü bir dolgunluğa doğru şişer. Doruk noktasına ulaşan bir uçarılığa doğru yükselir, birden uçuşun yarattığı fırfır, çılgık ya da söz olarak çöker. Bu çok güzel, kökten yaratıda hiçbir şey kuşları ağaçlara girmekten alıkoyamaz, hiçbir ortam, hiçbir anı, hiçbir şey sessizliği çılgılığa katmaz, hiçbir geçiş BEN'i bir başkasına bağlamaz. Mutlak başlangıç, havalanan şafak hem var olmak hem de kendinden kopmak için bir oluşumdan başka şey değildir. Tazeliği bir unutuştan oluşmuştur: Böylece belleğin *"kuşların dizginsiz atladıkları"* söğütler *"yeşil ve soluk bir elbise gibi"* (4) solgun kalır, dizginsiz kuşlar onların kanlı canlılıklarını kalıt (miras) edinmişlerdir; bir kan fışkırması şiddetiyle, bir gök gürlemesiyle boşluğa atılırlar: *Yaşamlar I'de* (5) *"kızıl güvercinlerin uçuşu gürler düşüncemin çevresinde"* diyecektir. Ve bu düşünce, artık kendi içinde yaşamayı, Hugo'nunki gibi kendini seyretmeyi ya da Baudelaire'inki gibi kendi içinde yoğunlaşmayı, buharlaşmayı, salınmayı bırakırken nesnelerin bütün çeşitliliği içine şiddetli bir biçimde atılır. Kuş atılımı taşır ve gerçekleştirir. Kanadı yol yelpazesi gibi açılır; yırtılan uzam, açık dünya demektir.

Bazen dünya yalnızca aralık kalır: Dizgin kopmadan çe-

kilir, bir şey uçuşu durdurur. Sayıklamanın sahte simgesi ve daha çok tam bir esrikliğin, gerçek bir özgürlüğün güçlüğü olarak beden bulan *Sarhoş Gemi*'de böyledir. "Üstünde bal gözlü, yaygaracı kuşların dışkıları ve kavgalarıyla sallanan yarımada" geminin üstünde kuşların şamataları vardır, ne ki hiçbir uçuş yoktur. Bu kuşlar, ada değil de kendine bağlı yarımada olan geminin üstünde kalırlar, ayrılmaya, yani onu yeniden doğurtmak için bütünlüğünü bozmaya güçleri yoktur. Omurgası yarılmaz, "denize açılmaz"; dolayısıyla yarı çılgınlığı eski gerçeklikten, bu kapalı Batı dünyasından kopamaz -artık ona geri dönmekten başka çaresi yoktur.

Etken kanatlı patlama izleği, edilgen ve doyumsuz **yiğın** izleğinin karşısına konur; uçuş bitmiştir, devingendir ne ki kıpırtısız bir merkez çevresinde devinmeye, hiçbir zaman kanatlarını açmamaya tutsaktır -ya da **uğuldamanın** karşısına konur, belli belirsiz duyulan gürültüdür, yine sessizliğin tutsağıdır, ses uzayına doğru atılamaz, gerçek biçimde doğamaz. Sıkıntıya ilişkin o güzelim *Çocukluk* (6) şiirinde çit, boşluk ve sevgisizlik uzamında gezinen birinin ilerlediği görülür: Kazık duvarlar "öyle yüksek ki yalnızca hışırtılı ağaç tepeleri görünür", han boştur, şato satılıktır, kilise kapalıdır. Ağaçların bu hışırtısı tutsak bir yaşam, yarı felçli, en azından hapishanesini parçalayamayacak denli güçsüz bir canlılık imgesidir. "Generalin evini çeviriyor bir yiğın altın yaprak.", "uğulduyordu büyümlü çiçekler." Rimbaud için kuşun yaprak ya da çiçek olduğunu anımsarsak bu duygular aynı zamanda hem bir çekicilik hem de sıkıntı yaratır. Kuşkusuz nesneler coşmayı ve uçmayı başarırsa her şey kurtulacaktır ve "*şebboylu surlara dimdik gömülü yaşlılar*" da yaşama döneneceklerdir -yapacakları tek şey çiçeklerin açılmasına ken-

dilerini bırakmak ve surları aşmaktır-. Gelgör ki tersi olur: Yolcu yolunda ilerlerken çevresinde mutsuz isteğin bütün bu belirtilerinin yok olduğunu görür. Artık ne yığın ne de uğuldama vardır: Bir süre sonra ne bir hışırtı ne titreme ne de bir yaşam belirtisi kalır; sadece yüzeylerin pürüklülüğü vardır: "keçiyolları çetindir"; havada bir uyuşukluk vardır: "hava kımıltısız"dır ve şu iç geçirme kuşun ilk baştaki değerini ortaya koyar: "öyle uzak ki kuşlar ve kaynaklar!". Sonunda şu kaçınılmaz sonuç gelir: "Dünyanın sonuna varılır ancak böyle ilerlerken".

Demek ki dünyanın başlangıcında kuş-kaynak vardı. Ne ki bu başlangıçlardan önce de hangi anne gerçekliği, hangi açılan kanat, hangi kaynak-ötesi söz konusudur? Rimbaud özgür insana şöyle seslenir: "Belleğin ve duyuların yalnızca yaratıcı itkinin besini olacaktır." (7): Ne ki yaşamın ve şiirin atılımını da içeren bu itki hangi eski deneyimden belirecek, bütün bir duyu ve bellek ordusunu çıkaracaktır? Çünkü BEN bir BAŞKASI'dır, başkasını üreten bu ben'dir; bununla birlikte üretememiştir çünkü bu başkası yine başkasıdır, tümüyle yeni bir varlıktır, anlaşılmayacak biçimde yabancısıdır. "Düşünülürüm" diye yazar Rimbaud. Bu düşünülen de *ben*'dir; bu düşünce de yalnızca benimkidir. Yeni bir *uslamlamanın* çelişkisi -düşünülürüm, o zaman var olurum- Rimbaud'ya özgü her türlü serüvenin anahtarını oluşturur. Rimbaud'nun şiirinin sorguladığı gizem tam olarak *aynı kişiden bir başkasına* bu geçiş, onun tahtına bu oturuştur, işte bu erdem sayesinde de gece gündüz, gelecek geçmiş ve yokluk varlık olur. Yaratının gizemidir bu.

Aydınlanmalar (Illuminations) adlı yapıtında, bu gizemi

yaşamak için hiçbir çağının çağdaşı (modern) yazarın göstermediği bu dopdolu çabaya bakalım. Bu şiirleri bir oluşumun betimlemesi ve işlemi olarak değerlendirelim: Bu hem benden yola çıkarak başkasının iç oluşumu hem de dolap çevirenler dünyasından yola çıkarak dış oluşumu, sonuçta da çağdaş insanın umutsuz biçimde gereksinimini duyduğu güç, içtenlik ve sağlıktan yola çıkarak yeni bir gücün, bir içtenliğin, bir "sağlık"ın oluşumudur. Çünkü sahte gerçeklikleri yok ederse, var olma isteği de boşluğu doluluğa dönüştürmeyi, varlığı yaratmayı başarır. Rimbaud'nun bütün yapıtları Sarhoş Gemi'de sorulan o ünlü soruya bir yanıt denemesi olarak gelişir: *"Dipsiz gecelerde mi uyursun ve sürgün, milyonlarca altın kuş, sen ey gelecek güç?"*

Baudelaire daha önce bu dipsiz gecelere gölgenin bir çekirdeğini, varlığın yüreğini, batan güneşi, yitik mücevheri, silik anıyı, iç gölü bulmak için dalmıştı; "Geri çekilen tanrı"nın peşinde hep kendisinin ve dünyanın ötesinde bir baş döndürücülüğe doğru çaba gösteriyordu. Gelgör ki Rimbaud artık tanrının peşinden gitmez, kaynağa doğru gitmez; daha çok ırmakların akışına ya da güneşin yükselişine kendini verir. Gücünü yasaklanan derinlikten, ışığı gecedan çekip çıkarmak ister. Ardından bu günü canlı ve çoğul bir altına dönüştürür, onu kavuşmaya çalıştığı bir gelecek tasarımı kılar. Rimbaud'daki şiirsel yaratı tasarısının özü şöyledir: Baudelaire'e özgü geçmişe özlemi bir kazanıma, geçmişe geleceğe dönüştürmek, gerekirse şimdiki zamanı yakmak ve varlığın bütün düzeylerinde "gelecek güç"ü uyandırmaktır.

"Bedeni! düşlenen kurtuluş, yeni şiddetle kesişen bağışla-
manın parçalanması..." (8) Deha böyle beliriverir: Mucize
beliriş, düşlenen kurtuluş, çünkü kuşların uçuşunun tersine
eski biçimi yırtmaz. Parçalanma kesişmeyle bütünleşir, şid-
det tam olarak yok etmediği bağışlamaya eklenir. Geçmiş-
teki bir yaşantıya aşısı yapılan yeni bir yaşam boy verir ve
oradan kesintiye uğramadan yayılır; bu, dönüşümün kay-
gan kıvancıdır.

Bu kıvanç bir süre gelişir, özellikle kendini insan bede-
ninin nesnesi ve yeri olarak gördüğünde tiyatro özelliği
taşıyan bir değer kazanır. O zaman dönüşüm de sahnesi,
izleyicisi, anlatıcısıyla gerçek bir gösteriye dönüşür. Göste-
riş (9) şiirinin sonunda ve *Being Beauteous* (10) şiirinde olan
budur. Burada bir dizi bedensel belirtinin -ürperti, organla-
rın titremesi, gözün tuhaf parlaklığı- önce taşkınlığın artışı-
nı ele verdiği görülür, ne ki bu tensel kaynaşmanın kendini
gösterdiği yer oyuncu ya da dansöz bedenleri olduğundan,
taşkınlık bir edimin ya da dansın, giderek yoğun bir oyunun
ilerlemesine göre kendini denetlemeyi başarır. "Gözler alev-
lenir, kan şarkı söyler". Ardından beden ayağa kalkar, büyür,
"kemikler genişler". Dansöz bir süre sonra kendisinin birey
kılan bütün özelliklerinden sıyrılır, hatta kadın olmayı bı-
rakır: İnsanüstü, cinsüstü, daha engin ve daha az kişisel bir
yaşam düzeyine erişmiş bir *being beauteous*, "en yüksek gü-
zellikte bir canlı", kendinden çıkıp yayılan bir varlığın katıksız
ve neredeyse soyut yeri olur. Hiç kuşkusuz, Rimbaud'nun in-
sanüstü dehaya ya da söylenceye, masallardaki gibi ayrıkçı
dev varlıklara eğiliminin yanısıra "*kocaman yayılan kentin*"
(11) birbiri üstüne yığılmış dev yapılarına duyduğu sevgi, kı-
saca abartmalı bir yaşama ilişkin saplantısı, biçimleri çoğalt-
ma isteğine daha çok uygun düşüyordu; böylece onu tek bir

biçim olarak doruk noktasına ulaştıracak ve dönüştürecek-
ti. Devasalığın eylem olarak verimliliğin işaretini verdiği bu
genişleme evreninde *İspanyol çocuk tüccarları (comrachicos)*
örneği, korkunçluğun yaratıcı değerini bize önceden sezdir-
mekteydi: Şimdi de canavar insanı kendinden kurtarmakta,
onun dahi olmasını sağlamaktadır.

Eski biçim boşalmaya başlar, bir anlamda kendi içinde
ölür. Bedenin çılgınca hayaletleşmesine tanık olunur: "Ölü
ıslıkları ve sağır edici müzik halkaları yükselir, genişler ve haya-
let gibi titretir bu sevgili bedeni" (12) Ne ki bu da yetmez: Bu
titreyen, büyüyen, yükselen, daha da çoğalmasını buyuran
bedenin sonunda kendi içine birdenbire yığılması gerekir.
Birden derisi patlar ve kan, çok olgun, eti derisine sığmayan
bir meyvenin suyu gibi akar. Rimbaud'da yaranın sadistçe bir
anlamı yoktur: Bir yaşamı akıtır, kan dolgunluğunu dile getirir
ve bunun içindir ki akan kan onda başka mutlu taşkınlık im-
geleriyle, alevlenen ateşle, açılan "renklenen, parlayan, ışıyan"
çiçeklerle sıkı bağ kurar. İşte, "güzelim tende patlayan kızıl ve
kara yaralar." Bu yaralar karadır çünkü bu renk Rimbaud'da
her zaman sınırını oluşturduğu kırmızıyla yan yana durur:
Koyu kırmızıdır, yoğunudur, aşırıdır, ateşliliği yarı belirgin bir
kırmızıdır. Anımsanacağı üzere "gölgeli körfezlerin", etkin ma-
yalanmanın da rengidir, *Sesli Harfler* şiirinde cesetlerin çevre-
sinde vızıldayan sineklerin uçuşunu, "amansız pis kokuların"
patlamasını da boyayandır. (Amansız kokuların çevresinde fır
dönen / parlak sineklerin tüylü korsesi kara A...) (13). Ne olur-
sa olsun, bir azmayı işaret eder, şiddetli bir kanı boyar. Kara
renkten sonra, patlama ve kesintiye uğramayla ölümden ya
da yeniden doğuştan başka hiç bir şeyin olanağı yoktur artık:
Gerçekten de, Being Beauteous şiirinde olduğu gibi, tensel

azmadan sonra dansa benzer uçarı bir yayılmaya tanık olunur. “Yaşamın kendi renkleri koyulaşır, dans eder ve şantiyedeki görüntünün çevresinde yayılır...” (14) Bu ölümden yeni bir varlık belirir: “Geriler, diklenir” ve bu yenilik bulaşma yoluyla izleyiciye ulaşır: “Ah, yeni bir sevdalı beden giyinmiş kemiklerim!”. Bu yeni beden sevdalıdır, çünkü özgür, sınırsız, bütün etkileşimlere açık bir tendir, “ağaçların ve uçarı havanın karışımı arasından” dökülen, bir tür doğal sayıklamaya katılan bir tendir. Dönüşüm bir yaşam ve madde karışımıyla sonuçlanır; uzaysal geçirgenlikten bir esrimeye sıkıca bağlanır; sanallığı ve aşk etkinliği içinde Rimbaud’da *gençlik* olarak adlandırılan bu gücün ilk gerçekleşmesinin belirtisi olur.

Rimbaud’nun bütün gençliğini yalnızca aşkın, bir türlü tensel esrime durumu arayışı ve ifadesinin kaplaması, ilk yapıtlarının bize bol bol kanıtladığı şeydir. Tüylülük, şişkinlik ya da taşma saplantısıyla dolu *Şiirler*, görünüşe bakılırsa “aşkın acı çilleri”yle işlenmiştir. İlk ilginçlikleri tam olarak aşkın orada acıyla sarmalanmasından, utançla renklenmesinden ileri gelmektedir. Her şey orada erotizm daha benimsenmemiş, yargılanıyormuş, beraberinde bir tiksintiyi getiriyormuş gibi olup biter. Gerçekten de geri çevrilen isteğin en iğrenç görüntüleri altında kendini ele verdiği görülür; bunlar mayalanma, çürüme ya da pisliktir. Namussuzluğun -organlar ve özdekler- betimlenmesi, çöplüğün üstün tutulması, bozuk ya da kaba dilin kullanımı burada Rimbaud için gençlik gücünü hem gizleme ve hem de gösterme biçimleridir. Onlarda ilk fışkıрма kendini lekelenmiş ya da kaba taklidi yapılmış bulur: Bununla birlikte onların içindedir ve belirli bir biçimde dile getirilmiştir. Örneğin Rimbaud arkadaşlarından birine yazdığında -ve bu tam da Aydınlanmalar üzerine çalışırken doğayı neredeyse kendinden geçmiş bir biçimde seyre

daldığı andır- “doğayı seyresikleme beni tümünden götäşığı ederken” diyerek kendini, dünyayı, seyretmeyi ve dilini kirletir. Bu örnek çok iyi göstermektedir ki iğrençlik onda bir düşüklük seçiminden değil, tersine bir utangaçlıktan doğar. Edepsizlik üstlenilmeyen bir atılımı aşağılar. Bu, tam bir kopmayı, yani kaygı verici özgürlüğü seçmeye çekinen ve günlük alanda hem yıkıcı hem de kendini ele verici bir sıkıntı yaratarak dolaylı, olumsuz biçimde dile gelmeye çalışan bir gücün işaretidir. Kısacası edepsiz BEN, eski BEN’den başkası olduğunu bilmesine karşın BAŞKASI’nın tadına varma yürekliliğini gösteremez. Kötü niyetliliğin bütün kolaylıklarıyla kendini felç olmaya bırakır.

Rimbaud *Şiirler*’de bu kolaylıkları kırmayı mı denemekte, olumsuzluğa bu eğilimden kurtulmaya mı çalışmakta, saplantısını kuralına uygun yollarla mı dile getirmek istemektedir? Sonuç pek iç açıcı değildir: Aynı zamanda bir Glatigny ya da bir Coppee’yi (15) yansıırken ilkbahar doğasının çizgilerini, pek cesaret edilmese de öpölmek istenen genç kızların çekiciliklerini, ağaçlarda ötüşen kuşların tatlılıklarını en yavan ve en az etkili biçimde tatlıca dile getirir. Genç Rimbaud yavanlık ya da mide bulantısı, mide bulantısının yavanlığı, yavanlığın verdiği mide bulantısı çemberinden çıkmaz. Onun için yapmacıklıktan ve edepsizlikten başka seçenek yoktur; ya pislik ya da küçük mavi çiçektir; ortası yoktur.

Tersine, son şiirlerinden ve özellikle *Aydınlanmalar*’dan başlayarak her şey değişir. Kendisini hem kabalıktan hem de pislikten kurtaran yeni manzaralar bulgular ya da yaratır. “İnanılmaz özsu akışı”, “fosforlu şarkıcıların sarı ve mavi uyanışı” gibi varlığın o zamana değin dile gelme yolu bulamadığı kay-

naşmanın gizlenmeden, sıkılmadan açığa vurulduğu görülür. Rimbaud, yeni bir dünya yaratırken kendisi için uyanmakta olan canlılığını, benliğini kaplayan ve onu *birine* ya da *başka birine* dönüştüren gücü özgürce düşleme yolu yaratır. Ne ki bu kanlı canlılığı, bu gücü yalnızca kendinin dışındaki nesnelerde bulgularken benimser. Yalnızca onlara ulaşabilir. Elbette nesneler, Rimbaud'nun onlarda sahip olmaya çalıştığı varlığa göre köken, biçim ya da yoluna koyma farklılığı göstereceklerdir. Böylece daha sonra, *Cehennemde Bir Mevsim*'in son anlarında, güçlü ve özgür bir birey olarak kendine gelmek isterken pürtüklü bir gerçekliğe sarılmaya çalışacaktır: *Aydınlanmalar*'da kendinde değişken ve devingen, hem keskin hem de yumuşak, hem dolup taşan hem parçalanan bir gerçekliğin orta yerinde, değişim içindeki bir doğanın doğduğunu ve büyüdüğünü dinler. Bu gerçekliği onunla düşlemeden, kendi oluşumunun yerlerini, belirelerini ya da hayaletlerini onunla bulgulamadan Rimbaud'yu anlamak olanaksızdır.

Bunlar önce ağaçlar, özellikle küçük koru ağaçları ya da uluağaç ormanıdır; kuralsız, engelsiz bir sağlık fışkıran ve karmakarışık yapraklarının kimbilir hangi gizli işlemleri koruyormuş gibi görüldüğü bitkilerdir. Uluağaç ormanı dolup taşar ve çevresini karartır; dört bir yana kendini dile getirme içgüdüğü, bir ışık isteği yaydığı gibi altına yasak bir gölge, yasak bir alan, bir sessizlik de yayar. Onun içinde doğumlar kendini bildirir:

*Sonra mor, tomurcuklanan uluağaç ormanında
Baharın geldiğini bildirir Euchari... (16)*

Uluağaç ormanı mordur çünkü bu renk eylem içindeki bir verimliliği yeşil renkten daha iyi açığa vurur. İlbaharın ilk anlarında Rimbaud *"Frenk salatası ve menekşe"* toplamak için *"kırığın göğsüne"* (17) koşar. "Tan sökümlünün ormanlara doldurduğu nemli menekşelerde son soluğunu vermek" (18) isteyecektir. Yeşil, bir dinginliği, bir el değmemişliği, mutlu bir bolluğu açığa vurur: *"kıraçların barışı, simyanın çalışkan alınlara kazıdığı kırıksıkların barışı..."* (19) Gelgör ki siyah renk kırmızıya aitken, mor renk yeşile aittir: Koyu bir yeşildir, olabilirlik kazanmış, yayılmıştır, koruluğun kendisi kadar sarsıcı, canlılık ve dirilikle doludur. *"El değmemiş gölgelerde süsleyici dirilikler Helene için el birliği ederler. Helene'in çocukluğu için titreşir ağaçlar ve gölgeler..."* Tan sökümlü'nde bu mor esriklikten ve "devingen uluağaç ormanının gölgesi"nden kanatlar, sözler yükselir. Yeter ki bu uluağaçlar biraz daha devinsin, özgür alanlara doğru yer değiştirsinler, yolları kaplasınlar, o zaman *"mor gölgelerinde nemli yoldaki binlerce tekerlek izi barındıran"* (21) bayırların eğimli gizemi söz konusu olacaktır. Koruluklarla yollar arasındaki geçitler, sanallık ve olabilirlik arasında, çitle çevrili ve açık yaşam arasındaki değişim, geçiş alanları, bayırlar dönüşümün filizlendiğinin, büyüünün (Tekerlek İzleri) dolaşımda olduğunun görülebildiği alanlardır. Ne ki yalnızca bayırlar boyunca uza-yıp giderler. Her şey uluağaç ormanında kuluçkaya yatar. Her varlık koruluktan yola çıkar, koruluğa döner. En düşsel *Aydınlanmalar'*ın birinde Rimbaud gölgenin en derinine, ilk baştaki gecenin orta yerine düşüşünü kafasında canlandırır; kendini hem boğucu hem de zevkli bir biçimde iç koruluğun sıklığına düşmekteyken düşler:

-Tükürük parçaları ve düş hayvanları en boğucu orman-

larda karşılık verirler ipek kaynağına gözlerime dek daldırmak için beni (22)

İpek kaynağı, varlık ve yaşam kaynağıdır.

Başka bir ipek, başka bir bitkisel kaynak da şudur: Çimenlikteki çimen. Bu daha tatlı, ne ki daha karmaşık olanıdır. Çünkü onda artık ne boğucu ne de gizli bir şey vardır. Doğrudan doğruya, gün ortasında tatlılığını ve gizemini yayar. Korulukta canlılık çitle çevrili, sarmalanmış, her durumda sanal olarak kalmaktaydı, gelgör ki çimenlikte titreşir, yayılır, şişer, yükselir; maddelerin katıksız, toprağın ortam olarak özgür dönüşümü gibi yüzünü açıkça gösterir. Çimen, Rimbaud için açılıp yayılmanın bitkisel biçimidir.

Şiirler döneminde bu düşlemenin dile getirilişi birebirdir, dışsaldır:

*-Sevdalı çimenlik düşlerdi, aydınlık
Dalgaların, mis kokuların, altın tüylülüğün
Dingin kımıldandıkları, atılım gösterdikleri!* (23)

İşte Aydınlanmalar'da bu "tüylülüğün gümüşünün titrediği çılgın çimenlikler" (24) imgelem aracılığıyla girilip aydınlatılmıştır. Bakarsın, gürültülü uçuş imgelerine derinden bağlanılır: *Tapınma* şiirinde "uğuldayan ve pis kokan yaz çimeni"dir (25), daha iyisi, *En Yüksek Kule Şarkısı* şiirinde, "...unutulmaya bırakılan, büyümüş, tutsüler Ve delicelerle çiçekli, yaban arılı yüzlerce pis sinekli çimenlikler" (26), acımasız bir yaşamın egemen olduğu ve başıbozukluğun çürüme denen bitkisel sağlık içinde biraz tiksindirici varlıklarla kendini ele verdiği

çimenliklerdir. Bakarsın, çimen daha sert, daha kasılmış bir açılımın imgeleriyle bağdaştırılır; metal ya da alev fışkırması düşlemine bağlanır; *Gizemli* şiirinde böyledir: “Çelik ve züm-rüt çimenleri” (27), “*meme ucunun tepesine dek sıçrayan alevli çimenlik*”tir. Bakarsın, çimenlerin yayılımı daha esnek, daha sadedir: “Çimenliklerin klavseni bir ustanın eliyle” (28) alttan canlanır, o zaman da topraktan en güzel maddesel ezgiler çıkar. Sonuçta çimen bize canlı bir kadife, yeraltının doğ-rudan bir serpilışı, toprağın saçları (29), temel bir gizliliğin meyvesi ve dile gelişi olarak görünür. Yayılım dile getirir, dönüşümü sağlar; bütün “gizli doğumlar”ın ayrıcalıklı yerini oluşturur: Hem bereketli hem de kösnül bir tür tendir.

Rimbaud’nun imgelem gücü, peri masallarına özgü büyü-lü halının belirverdiği çimenle yakın akraba olan çeşitli nesneler arasında bağ kurar: Örneğin, çimenin üzerinde kendini gösterme ve yayılma olarak yitirdiği her şeyi bir yoğunluk ve süngerimsilik olarak elde eden yosun, ufacık ot, bitkisel tüylü örtü. Dahası kadife, saten, ya da tül olan yine yapay, daha sıkı, daha damıtılmış yosunlar söz konusudur. Çimenden yayılan yarı tatlılığın yoğunlaştığı tohum içinde bütün bu kumaşlar bir yüzeyin ve derinliğin tensel bağına beden kazandırma görevi üstlenir. Örneğin ipek, “ipek kaynağı”nın düzenlenmesini belirtir; daha önce görüldüğü üzere “derin koruluk”u tamamlar. Rimbaud, *Barbar* (30) başlıklı şiirinde “güney kutbu denizlerinin ipeği”nden söz ettiğinde suyun tensel yumuşaklığını bile kafasında canlandırır; yumuşak bir biçimde canlı bir yüzeydir, kendi içinde bütün büyük derinliklerin kıpırtısız gölgesini açtırmakla görevlidir; bir çimen-deniz düşler.

Demek ki büyülü bir halı canlı bir kumaştır ya da daha çok yaşam üretmekle, onu bütün maddesel karanlıklarda aramaya gidip gün ışığına çıkarmakla yükümlü bir kumaştır. Amacı bir varlığı havaya kavuşturmaktır ve bunun içindir ki çimen titrer, titreşir, hep havalanıp uçmaya hazır gibidir. Rimbaud'da "çimenlikte titreyen güvercinler..." (31) imgesinden daha kusursuz olanı yoktur. Gelgör ki bitkisel mantık bu uçuşu bir gelişip serpilmeye dönüştürür; o zaman çimenin ucunda bir çiçeğin doğduğu görülür.

Rimbaud'da çiçeğe ilişkin lirizminin önemi ve çiçek bilgisinin zenginliği bilinmektedir. Ne ki bu çiçekler ne denli çeşitli görünürlerse görünsünler, pek ortak bir özellik, temel bir çizgi taşımazlar: Hepsi "büyülü çiçekler"dir (32), güçlüdürler, birbirinden pek ayırt edilmezler, neredeyse kişilikleri yoktur. Dahinin bir güzellik varlığı, *bing beauteus* olması gibi onlar da katıksız çiçek varlıklardır. Onlarda Rimbaud'yu şaşırtan şey renk değil, süsleme ya da güzel görünüm değeridir. Yalnızca çiçeklenmenin kimliği belirsiz gizemi, yayılma devinimi onları kendilerine katlanan çimenliğin ya da onları üreten koruluğun son dönüşümü olarak oluşturur. Bu dönüşüm kesinlikle kusursuzdur çünkü çimen ve çiçek arasına hiçbir boşluk kaymaz, hiçbir yırtılma olmaz. Çiçekte, *öteki*'nin görünmesi -hem taçyaprakların açılması hem de içinden taçların, erkeklik organlarının neredeyse patlayarak fıskırmasıyla bir açılım olan görünme- süregelen bir tek itkiyle gerçekleşir.

Peki, bu sürekliliği içte nasıl paylaşmalı? Tan sökümlerinin ormanları mor nemlilikle yükledikleri doğruysa, ağacın çiçek patlamasına uğradığı, ormanın morlaştığı o tam anı nasıl yaşamalı? O zaman Rimbaud'ya özgü imgelem,

benzetmelerini süreğenliklerin en derin barınağı olan bedenden alır. Çimen daha önce saçlar ya da tüylerdi: Burada çiçek bir ağza dönüşür, doğrudan doğruya uyuyan bir bedene açılır ve bir tenin en kişisel özsuynunu dışa vurmakla, boşaltmakla yükümlüdür. Böylece şair

*Uyuyan ormanın kıyısında
Bu altın merhemlerin salya akıttığı
Mantarlara benzer çiçekler bulur... (33)*

Sarhoş Gemi'deki sümükler ve mavili yosunları gibi salyalar, merhemler, bu hem mide bulandırıcı hem de ıslıl ıslıl boşalım maddeleri, daha önce gördüğümüz gibi, ilk Rimbaud'nun özelliğini oluşturan iğrençlik seçiminden kaynaklanır. İlk başta olduğu gibi çiçeğin bitkisel bir uykunun üstünde açılmış çene oluşu dışında bir perdeyi aralar, bir sınırı gösterir: *Çocukluk* şiirinde de bir ormanın kıyısında da, "düş çiçekleri çınlar, açılır, aydınlatır" (34); burada çiçek bütünüyle yabancı bir evrenin uyanışını bildirir.

Bunun için Rimbaud, onun açılışını bir gözkapağının açılması gibi düşler. O zaman çiçek içselleştirilir, bakışa dönüşür. *Bellek* (35) şiirindeki "su kaygısı", "sarı ve sıcak gözkapağı" daha geniş ve tirşe, "kıyısız su gözü", gölcük olan bir göz üzerindeki ışıklı bir göz gibidir. Çiçekte güncellenen bir canlılık değildir yalnızca: Derinleşen bir varlıktır, dile gelen ve içselleştirilen bütün bir iç dünyadır. Çünkü çiçekler bakabilir, konuşabilir, adlarını söyleyebilirler. Senli benlidirler, meraklıdır; hatta bu merakı patavatsızlığa ya da utanmazlığa dek götürebilirler: Rimbaud çok açık ve geveze çiçekleri sevmez – "Ah! çok önceden bakan çiçekler" (36) der *Tufandan Sonra*

şiiirinde. Onlarda bir canlılığın ışıması gerekir, ne ki bu tam bir ışıma, kesinlikle serpilip gelişen bir gerçeklik mi olacaktır? Gerçek çiçek en sessiz, yarı açık olandır, içinde gölgenin izlerini ve gecenin saygınlığını taşıyan en yeni tan sökümü gibidir.

O zaman kusursuz çiçek fışkıрма ve çekingenlik, tazelik ve içine işlenemezliktir: Taşa benzeyen bir çiçektir. Çünkü taşın birinci özelliği utangaçlıktır; her zaman kendi üstüne kapanmaya ya da toprağa gömülmeye hazırdır; onun için Tufan'ın ertesinde değerli taşlar günlük yaşamın yeniden başladığı anda saklanırlarken "çiçekler bakarlar". Taş, yaban çiçektir. Ne olursa olsun Rimbaud'da çiçeklerle madenler arasında sıkı bir akrabalık vardır; bunlar birbirine koştur iki düşlem içinde dile gelir: Bakarsın çiçekler taşlaşır ve bu en canlı vatanlarında, en kişisel organlarında, cinsel organlarında olur; Rimbaud onların karanlık sıklıklarında şunları bulmayı düşler:

*... orta yerinde kara maden damarının
Neredeyse taşlaşmış -ünlü- çiçekler
İçinde sarı katı yumurtalıklarının
Değerli taş bademciklerine biçim verirler... (37)*

Tuhaf bir cinsel organ-gırtlak, bir ağız-kadınlık düşü... Bakarsın, tersine taşlar çiçek açar, özellikle değerli taşlar. Rimbaud'nun imgelen gücü parlaklıkları yüzünden onlarla zengin ve ışıltılı madenlerin saydamlıkları, billur ya da buz olarak donmuş özleri arasında bağ kurar. Ve kuşkusuz Rimbaud, bu özdek beğenisini Baudelaire'den almıştır; belki onlar arasında bağ kurma düzeneğini de ondan ödünç al-

mıştır: Gelgör ki bu seçimle, bu ortaklık kurmalarla kendisi için çok değişik bir şey kendini gösterir. Baudelaire özellik- le takıları ve madenleri açık ya da kapalı derinlikler, kısırlık ya da verimlilik belirtileri, varlığın keşfine gidebilen açık ya da kapalı yollar olarak düşlerken Rimbaud onlarda kendini gösteren, içinde bulunulan zamanda serpilmenin işaretleri- ni, doğrudan doğruya bir yaratının yerini ve araçlarını görür.

Bu düşsel bağdaştırmalar anlamı birçok aydınlanmadan daha iyi yakalamayı sağlar ve özellikle *Çiçekler* (38) şiiri Rim- baud'nun *çiçek kutsama'sını* oluşturur. Çiçeklerin utkusu ardı ardına üç devinimle gelişir, orada çiçek güzelliği kendi- ni gösterir, sağlamlaşır, kendini aşar ve yok olur.

Ana özdeklerden, "*yumuşak nesneler*"den -yeşil ipek, tül, kadife- oluşan ya da güneşte kararmakta olan billur gibi -anımsanacağı üzere renk tonlarının kararması Rimbaud'da sık sık eli kulağında bir yaratıyı, bir gizliliğin doruğunu işaret eder- tuhaf nesnelerden oluşan bir ortamda, bütün alışıla- gelen işaretlerin, gizli bir canlılıktaki gözlerin, saçların birbi- riyle karşılaştığı büyülü halı üzerinde bir çiçeklenmenin çok güzel sadeliğine tanık olunur:

Altın bir sekiden -ipek sicimler, külrengi tüller, yeşil kadifeler ve güneşte tunç gibi kararan billur kurslar arasından- yüksü- kotunun açılışını görüyorum gümüş, göz, saç desenli bir halı üzerinde.

O zaman açık çiçeğin çevresinde taş ve katı ahşaplı bü- tün bir mimari yapılar yer alır: Kesin çizgilidirler, geometrik biçimlidirler, korunmaya, bu serpilten yumuşak yüreğin hay-

ranlığına neredeyse hazırdırlar. Çünkü bu çiçek şimdi suyun bir ürünüdür, bir "su gülü"dür: Akışkanlıktan doğmuş, sıvı bir kalınlık üzerine konmuştur. "Değerli taş bademcikli" çiçeklerin tersine, sevecenlik çiçek yapısının kişiselliği içinde elde edilir ve bütün sertliği içinde yoğunlaştıran dış kısımdır. Ayrıca belirtelim ki, bu dış kısım da verimli ve yaratıcı kalır; dış akik üzerinde sarı altın paralar çiçeklenir ve "yakut kamışlar" "ak canfes demetler"olan otlu çiçeklenmeyle karşılıklı yer değiştirir:

Akik üzerine ekili sarı altın paralar, zümrüt kubbesini taşıyan maun ağacından direkler, ak canfes demetler ve ince yakut kamışlar çevreler su gülünü.

Sonuçta çiçek, son bir devinimle çoğalır, canlılığını saçar, "genç ve güçlü gül yığını" göğe, denize doğru yönelir:

Kocaman mavi gözlü ve kar biçimli bir tanrı gibi deniz ve gökyüzü genç ve güçlü gül yığını mermer taraçalara çeker...

Mermer ve kar, bu erimiş mermer, bu karşılaşmanın son uyumuna dek taşların yine devinebildikleri bir dünyanın anısını sürüp gitmeye bırakır: ayrıca bu, güllerin çiçeklenmesini taşıyan taraçaların mermeridir.

Ne ki daha şaşırıcı olan, bakışın son ters çevrilişidir, *Çiçekler* şiirini *Aydınlanmalar*'ın en etkili ve en çarpıcı şiirlerinden biri yapar. Çünkü eskiden çiçeklerin kendisi de gözdü: Bakışlarında bir merak vardı, bir varlığı açığa vururlardı. İşte ululaşmaları anında çiçeklerin görme gereksinimleri yoktur: Kördürler, yalnızca başka bir bakışa doğru yönelirler, Rimba-

ud'nun iki uzaysal göz olarak düşlediği ve çiçeksel uçuş üzerine dayanılmaz bir çekicilik yaratan gök ve deniz enginliğine doğru diklenirler. Bu andan başlayarak çiçek artık bakış değildir, *alt* bakış bile değildir, bir bakışa *doğru*'dur, bir bakış *için*'dir. Elbette kendinden kaynaklı bu kimliği belirsiz bakış içinde kendine kavuşmak için öne atılır. Yani çiçeğe özgü gizem, bir kaynağın gizemi değil, bir tasarının, dünyanın bütün somut derinliğinde, nesnelerin "mavi"sinde hayran olunacak biçimde cisimleşen bir niyetin gizemidir. Çünkü hiçbir başka bir insanca bilinç Rimbaud'da ilk sarsıntıyı yaratamamış, hiçbir karşılaşma değişimi uyandıramamıştır, -kendi serüveninden daha yalnız, yankılarından boşalmış şey yoktur-, öne atılması, kendi bilincini ve umudunu hedeflemesi gerekecektir. Dolayısıyla bu kendisinin de olan yeni nedeni nesnelerde bulgulamak ve kendisinin "inanılmaz" olarak adlandırdığı şeyi kendinde bulmak için çılgına dönecektir. Bile bile kör, hep kendi gerçek bakışının ve dehasının peşinde olacaktır (39). Kendini başkası yapmak isteyen BEN bütün evrenin gözüyle kendini görmek ve çağırmak ister.

Burada bakışlardan yakasını sıyıramayan, kanatla ya da taçyapraklarla kaplı taş, katıksız olmayan bir maden özü taşıdır. Örneğin Ponge'da olduğu gibi, Rimbaud'da da nesneye karşı nasılsa öyle sevgi, nesnel cansızlık beğenisi yoktur: Seçimi devingensizlikten yana değildir; tersine, bir maddeyi düşlediğinde ona hep güçlü bir biçimde can verici düş katar; maden donmuş bir bitkidir, çiçek erimiş bir taşıdır. Rimbaud'ya özgü sarraflık incelendiğinde toprağının bitki örtüsüyle kaplı olduğu, taşın onun için toprağın canlı ürününü, bir meyveyi temsil ettiği görülür: Çiçekte olduğu gibi özellikle onun açılışını seçer, taşıdaki bir oluşumun karanlık

işlemlerini kafasında canlandırır. Onu maddesel olgunlaşmanın sonuna yerleştirir; onu dışarıdan biçimlenmiş bir nokta, Ponge'a özgü, yuvarlanma, aşınma gibi bir dizi somut unsurların sonucu oluşmuş iri bir çakıl olarak değil, içeriden, kutsal yeraltı güçlerin isteklerine göre biçimlenmiş, temel bir çamurdan başlayarak katılaşmış, yavaş yavaş kasılmış, sonuçta toprağın yüzeyine dek yükselmiş ve havaya fırlatılmış olarak görür. Nasıl Nerval'de insan balçığının çocuğuysa, Rimbaud'da da çakıl "*tufanların oğlu*"dur.

Bu yaratma çok çeşitli biçimler alabilir. Yanardağ patlaması gibi sert olabilir. İmgelem gücünün tuhaf biçimde bir tür adanmayla, toprağın yanardağ cezasıyla bütünleştiği odaktaki bir ateşten, "bizim için sonsuz biçimde yanmış bir yeryüzü yüreği"nden elmas korları *Barbar* (40) şiirinde fışkırır. Bu elmaslar topraktan çıkar çıkmaz, "*Elmas rüzgarının yağmurlu ateşleri*." gibi birbirinden en uzak unsurların baş döndürücü biçimde bir araya geldikleri göz kamaştırıcı taş filizler oluşturmak için, başka yerde, doğrudan doğruya gökten düşmüş başka elmaslara, "kırağı boralar"ına karışır.

Başka yerde, mutlu kendiliğindenlik anlarında, elmasın toprağın acılı yanışından doğduğu önerisi ortadan yiter. Rimbaud, *Ucuzluk* şiirinde "*Her girişimde fışkıran varsılıklar! Denetimsiz elmasların ucuzlaması!*"nı (41) dile getirir. Gelgör ki yine alevlenen toprak, sık sık içinde taşları taşıyan ve doğuran sıvı toprak gibidir. Bir yağmur ya da tufan ertesinde değerli taşların toprağın yüzeyinde, çamurda ortaya çıktıkları görülür; baharın ilk kar erimesi için eriyen toprağın yumuşaklığında uç verirler. Böylece *Çocukluk*'un mücevherleri "*donu çözülmüş saksılarda ve kaygan topraklı koruluklarda*

ayakta"dır (42); ayrıca bu mücevherler yemyeşil ilkbahar bereketliliğinin daha da şaşırtıcı komşusudurlar: "*Boz yeşil köpük içinde güzel karaderili, iri kız çocukları*"... *Açlık Şenliği* şiirinde de olduğu gibi, mineral boğazı büyüklüğünün savaşı şarkısında, kuraklıkta gözle görünür marşta –"*beğenim yalnızca toprak ve taşlar için*"- Rimbaud "*kaya, kömür, demir*" içinde yolunu sürdürür ve kırdığı bütün taşlar içinden çıktıkları ilk nemlilik. "*Tufanların oğlu*", "*boz vadilerde yatan ekmek*" olan çakıl taşları, tatlılıklarını onları varlığa taşıyan sıvı verimlilikten alırlar. Ve yeniden bu verimliliğin kendini gösterdiğini görmek öyle gerçektir ki, Rimbaud hemen taşların kuru dünyasını terkeder: *Açlık Şenlikleri* şiirinin son kıtasında toprak birden yapraklarla kaplanır ve aç kişi, açlığını gidermek için yarı açık karığın tazeliğine atılır:

*Toprak üzerinde göründü yapraklar!
Çok olgun meyve etlerine gidiyorum.
Karıktan topluyorum
Frenk salatasını ve menekşeyi...*

Doğrudan topraktan çıkan, özdeksel bir gölgenin yumuşak ürünü olan *menekşeyi* Rimbaud'nun susuzluğu için tek gerçek ilaç (43) oluşturduğunu görmek doğaldır.

Taş altında, çimen altında, karık dibinde, toprağın gizliliği içinde, karanlıkta geleceğin kuşları uyur; oralarda hep nem, serinlik, gizli bir su onların başını bekler. Ayrıca bu gizlilik varlık olmaya çalışır: Çünkü bu derin sıvının içgüdüğü yükselmek, toprağın yüzeyini aşmak, dünyayı kaplamaktır. *Aydınlanmalar*'ın evreni ortalığı kaplayan bir kıyamet korkusunun egemenliği altındadır ve Rimbaud'nun imgelemi *Tufan* efsanesi saplantısı altındadır.

Gelgör ki bu Tufan -ki Rimbaud'nun manzarasının en tuhaf biçimde dikkati çeken imgelerinden biridir- gökten, yukarıdan değil, dipten, topraktan gelir. Yukarıya doğru yağan, yukarıya damlayan bir yağmur söz konusudur; "*çimenliklerden fışkırır*", "*alttan kaldırılır*", gölcüklerle ve çimenliklerle (Çocukluk) yükselir, "*yüksek yollar*"a (İşçiler) ulaşır, "*küçük balıkların yaşadıkları*" su birikintilerinin kurudukları en korkunç döneme dek kalır; sonra, hep solgun bir güneşin ışığıyla geri çevrilip aşağı iner; düşüncesi "doyar" ve yeniden toprağa gömülür. Rimbaud, *Cehennemde Bir Mevsim*'de saplantılarının derin gerçekliğine karşı tepki göstermeye ve nesneleri "*ciddi tanrıbilim*"in sınıflandırmalarına göre düşünmeye çalıştığında, kendini inandırmak istercesine, "*cehennem*" –ateş- "*altta, gök üsttedir*" derken *Aydınlanmalar*'da bu tam tersi durumdadır. Aşağıda olan ateş değil, sudur ve nesnelerin kirliliğini, insanların "kusmuklar"ını temizlemek, "*kararan ufku*" kaplamak için alttan yola çıkar. Rimbaud'da insanlığın kurtuluşu gökten yere inmekte değildir; diz çöküp yalvarmalar ya da alçaltmalarla hazırlanmaz; tersine, bir evrenin belirme devimiyle ortaklık kurar. Yerden yükselen tufan düşlemi tam olarak Rimbaud'da temel olan lirizmi insanın başkaldırısıyla, ayaklanmasıyla, çiçek ya da katı taşlaşmış maddeler fışkırmasıyla, kas sıçramasıyla destekler, derinlemesine besler; varlığı dikey bir yükselişin devinimine oturtan bütün imgelemelerin başlangıcında bu düşlem vardır.

Cehennemde Bir Mevsim'de ateş, "*iblisiyle ayağa kalkar*"; ne ki bu, şeytanın belirivermesidir. Çünkü *Aydınlanmalar*'da suyun bereketlendirici gücüyle ortalığı kaplaması gibi, *Cehennemde Bir Mevsim*'de ateş kuraklığın ve acının çölünü kaplar. Olumsuz, yıkıcı, kaynağından daha çok etkileriyle

düşlenen, sonunda her türlü maddeyi tüketen ve buna koşut olarak kafada bir boşluk, bir yokluk, "*kum tepesinde iyice esrik bir uyku*" yaratan gerçek güç olarak ateştir. Çünkü iblisin çevresinde nesneler yavaş yavaş gözden yiter ve *Aydınlanmalar*'daki düşçüye kendine geleceği ya da en azından kendinin peşine düşeceği uygun bir yer sunan bu çok güzel nesnelerin evreni ondan uzakta silinir. *Cehennemde Bir Mevsim*'de artık duyumsamaz, algılamaz: "*Hiç kuşkusuz dünyanın dışındayız. Bir ses bile yok artık, yitti sezgi yeteneğim.*" (44). Artık kimse göremez onu, yoktur: "*Orada, dürüst ruhlar yok mu bana iyilik yapmak isteyen?... Gelin... Ağzımda bir yastık, duymazlar artık beni, hayalettir onlar. Sonra, kimse düşünmüyor başkasını.*" (45) "*Sabahleyin bakışlarım öyle boştu, içim öyle ölüydü ki, karşılaştıklarım beni görmediler belki.*" (46) Rimbaud'nun iblisi duygusuz ve görünmez bir insandır; görünmezdir çünkü kördür, nesnelerin doluluğuna karşı duyarsız olduğu için içinin doluluğundan yoksundur.

Cehennemde Bir Mevsim'de gün ışığına çıkan bütün özetlem sözlerinin tazelik iklimine, bitkisel mutluluk durumuna ve *Aydınlanmalar*'ı kaplayan sıvıya göndermede bulunması doğaldır. "*İstiyorum, bir damla ateş istiyorum.*" (47) "*Ah! Çocukluk, çimen, yağmur, taşlar üzerindeki göl.*" (48) "*Ah! Şatom, Cinsel organım, söğütlüğüm.*" (49) Tersine, *Cehennemde Bir Mevsim*'de dışarısı ölümcül bir tekdüzeliğe, hiçbir insanca derinliğin duygulandırmaya yetmeyeceği ilişkiye indirgenir:

Aynı çölden aynı geceye uyanır bitkin gözlerim hep gümüş yıldıza, hep uyandırmadan yaşamın krallarını, üç çoban kralı, yüreği, ruhu, düşünceyi...

Doğum söyleni *Aydınlanmalar*'ın bütün evrenine dalar ve onu devingen kılarken Rimbaud'nun cehenneminde doğma olasılığının hiç olmadığı görülür. Ve iblisin bütün mutsuzluğu, iyi düşünüldüğünde, kuşkusuz bu kısırlıkta, bu yalnızlıkta, onu acıklı ve çıkmaz bir kendi kendine konuşmaya sürükleyen nesnelerden bu uzaklaşmada yatmaktadır. Tinsel kovma, düşte gözenekli bir maddenin özünde sürekli olarak sürmek yerine kendi içine kapanır, hiçbir iç ilerlemenin görülmediği bir dizi sarsıntıya, gidiş dönüş, atılıma ve kendini tutmaya, duaya ve alaya dönüşür. Cehennemde Bir Mevsim'in temposu, durduğu yerde bir tepinmenin, doyum sağlayıcı bir sayıklamanın ve hep kendisiyle kavga içindeki bir tempodur. Rimbaud orada sürekli saldırılan bir hayvan tutumu içindedir: *"son anda sağa, sola saldıracağım..."* Burada karşı çıkış ve yaranın egemen olması, kendini arayış aşırı derecede içselleştirildiği ve aktörel (ahlaki) boyut kazandığı içindir. Artık dış dünyadan kopan, duyuma karşı tam güvensizlik içinde olan Rimbaud kendisiyle ve geçmişinden soyut imgelerle baş başa kalır. Kendisini savunmasız bir biçimde tarihe, aktöre ya da tanrıbilime, içindeki hortlaklar olan İsa'ya, Tanrı'ya ya da Şeytan'a, Galyalı atalara ya da Çılgın Bakire'ye (Meryem) verir; bunlar insanların ve tanrıların uzak dünyasındaki, yalnızca kulaktan dolma bilgilerle ve özlemle tanıdığı temsilcilerdir. O zaman Cehennemde Bir Mevsim bir yokluğun, başkalarının yokluğunun, nesnelerin yokluğunun, kendinin yokluğunun acıklı şiiri olmayı başarır. Gerçek yaşam orada etkili bir biçimde yoktur, oysa *Aydınlanmalar*'daki her şiirde vardır ya da çok güzel bir biçimde var olur. Rimbaud'nun cehennemi algılanabilir bir boşluktur, yıkılmış bir topraktır.

Rimbaud'nun cenneti, tersine, doğa dostluğudur, içe çe-

kilen dünyadır, sünger topraktır. Rimbaud'nun neden toprak yüzeyine çıkan bütün sıvı biçimlere, neden çamur, yosun ya da çimen gibi suyu derinlemesine emen ve onu gün yüzüne çıkaran maddelere karşı bu denli duyarlı olduğu anlaşılmaktadır. Ortaya çıkmayı gözeneklilik sağlar. "*Çimenlikten fıskıran aydınlık tufan*" onun imgeleminde "*Etna'nın uyuşuk patlamaları*"na, "*çiçek çatlakları ve buzul suları*"na (50) ya da topraktaki bir çatlağın yarı açık nemliliğinde şaşırtıcı "*beyaz hayvanların yuvası*" (51) görüngüsüne katılır.

Gelgör ki yine damla, sıvının doğuşu düşü içinde büyük bir mutlulukla cisimleşir: Tümüyle mutludur çünkü doğumyla birlikte ufacık, kapalı ve yine de serpilip gelişen bir dünya, bir bütün oluşturur. Özellikle bir çimen demetinin ucunda yer aldığında yarı taş, yarı çiçektir. Damlalar oluşturmak, onları damla damla akıtmak çimenliğin temel işlevlerinden biridir; bu işlev, örneğin tümüyle yapay bir dünyanın Tarihsel Akşam'ı şiirindeki, "*çimenin sıpaları üzerine damla damla düşen komedi*"de (52) olduğu gibi, en şaşırtıcı oluşumlara yol açan bir işlevdir. Biraz olağanüstü her doğum, sıvı bir ortaya çıkış olarak düşünülecektir; başka bir nesneden doğan ya da yabancı bir yüzeye yerleşen her nesne damla damla madde ya da ten olarak görünecektir:

*Yıldız pembe ağladı kulaklarının içine...
Deniz kızıl sarı incilendi altın memelerine
Ve insan siyah kanadı egemen böğrüne. (53)*

Gözyaşı, kan, ayrıca ter: Bunlar, bedensel bir yoğunluğu ele veren çok kişisel durum sıvılarıdır. Nasıl damla toprağa aitse bunlar da bedene aittir. Ayrıca doğrudan topraktan

fıskırabilir ve o zaman gözyaşlarının yükselmesi tufanların ortaya çıkışıyla karışır, dayanılmaz bir hüznün dalgasıyla dünyayı baskına uğratar: "*Sular ve hüznüler, yükselin, yüksel-tin tufanları!*" (54) Derin üzüntünüzü üzüntünün ilacı yapın, kendinizi kurtarmak ve "*sıcak gözyaşlı bir sonsuzluğun kabar-mış denizi*"nde (55) yitmek için gözyaşlarınızı kullanın. Kana gelince, -siyah ve yeşil kanın kösnül yükü kestirilebilir- daha ilk şiirlerinden başlayarak onu bir özsuynun damla damla akı-şıyla özdeşleştirir:

*Bütün koruluk kanadığında
Sevdayla suskun
Her daldan yeşil damlaları
Açık renk tomurcukları
Açık nesneler içinde duyumsanır
Tenin titremesi... (56)*

Dile getirilen düşlem pek özgün değildir. Ne ki Rimbaud'nun ilk baştaki istek tasarısını kavramamızı sağladığı için son derece değerlidir. Bu istek, toprağı engin bir "*sevdalı beden*"e dönüştürmek, nesneleri açmak ve böylece onlarda titremeyi, bir tenin uyanışını yaratmak, orada yeni bir varlığı ortaya çıkartmaktır.

Barbar (57) başlıklı şiir, şaşırtıcı imgesel bağdaştırmalarla böylesi bir manzarayı çağırıştırır. Rimbaud'nun çağırıştırdığı, yarattığı bu manzara gerçekte yoktur daha. Her şey iki dünya arasında, duyumsanır bir boşluğun askısında, yani eski bir evrenden uzakta, -bu uzaklaşma güç bir gerilim pa-hasına elde tutulur-, ne ki daha yaratılmamış bir uyumun uzağında olup biter. "*Eski sesler*"le yeni "*tatlılık*" arasında bir

yerededir. Rimbaud'nun imgeleminin bütün çabası geçmiş yadsımdan, eli kulağında olana yönelmekten, nice karanlık olurlarsa olsunlar, gelecekteki canlılığın bütün ön belirtilerini istemekten ibarettir. İlk bakışta bu belirtiler saçma, tutarsız, birbirine tuhaf biçimde bağlı görünebilir: Onlarda aynı saplantıyla akraba olan dile getirişleri görürüz. Bir denizin ipek yüzeyinde kanayan ve Rimbaud bu ipeği nemli ve çiçekli bir ten olarak düşlediğinden ete dönüşen bayrağın kızılığını görmekten daha şaşırtıcı ne olabilir? Köpüklerin ve korların, bu su köpüklerinin ve ateş köpüklerinin sıkı bağlarını görmek neden olmasın ki? Elmaslara ve kırağılara gelince, onlar da toprağın ve suyun billurları değil mi?

Sonuçta daha var olmayan düşsel bir varlığın esrimeye değgin çağrısıyla başlayan *Barbar* devriminin sonu, "Ey tatlılıklar, ey dünya, ey müzik", bir su-denizin yüzeyinde, dalgalanan bir düzensiz sıcaklığın bereketliliğinde nesnelerin çoğunu, Rimbaud'ya özgü oluşum söylencesinin beden bulduğu organları ve özdekleri bir araya getirmeyi başarır: "Orada yüzen biçimler, terler, saçlar ve gözler. Ve beyaz, görmeyi engelleyen gözyaşları, ey tatlılıklar". Bütün bu belirtilere gizemli, "yanardağların ve dipsiz kuyuların derinlerinden gelen kadın sesi" eklenir, bu ses gecenin, kuşların, canlılığın uyuduğu ve gelecekteki Ben'in hâlâ sürgün olduğu karanlık bir uçurumun dibine inmiş sestir. Bu sesin bize çok duygulu gelmesi Rimbaud'nun serüveninde başkasının doğrudan araya girmesinin bir belirtisini oluşturduğundandır -*Aydınlanmalar*'da bu belirtilerin çok seyrek oldukları bilinmektedir: Başkalarınca uyandırılmanın özlemi olarak beden bulur, bir sevdâ etkisinin yarattığı değişim olanağını çağırıştırır. Gelgör ki bu ses kısa süre sonra silinir; varlığın derinine onu

duygulandırmadan, oradan yeni bir varlık çekip çıkarmadan dokunmuştur. O zaman her şey yeniden gelecekte, umutta yer alır ve aydınlanma kahinin kızıl bayrağı imgesiyle son bulur.

Barbar'ın tek çekiciliği, bir tatlılığın tam olarak var olmasa da kendini neredeyse bedensel olarak algılanabilir kılmasıdır. Rimbaud'ya özgü barbarlık, bir gerçekdışılık iştahıdır, aynı zamanda bu gerçekdışılığı yaratmak için bir gerilimdir ve bu gerilim, sonuçta doyumsuzdur, bir sıkıntı yaratır. Çünkü "günlerden, mevsimlerden, varlıklardan ve ülkelerden" çok sonrayızdır, başka kıyılara ulaşmamışızdır: Zamanın dışında olsak da sonsuzluğun içinde değilizdir; geçici bir zamandışılıkta yaşıyoruzdur. Ve bu nesneler de yeni bir uyumdan kaytaran yankı olarak çınlayabilir: "*Ey tatlılıklar, ey dünya, ey müzik!*". Bu başka dünyaya ulaşma denemesi eski düzeni yıkmakla, kurmacanın –"*yokturlar*"–, bir tutarsızlığın yerine bir uzlaşımı koymakla sonuçlanır. Görünüşlerin genel batışı içinde, "*dipsiz kuyuların yön değiştirmesi ve buzların yıldızlara çarpması*" içinde her şey her şeye, bir araya gelemeden, yeni oluşumlar gerçekleştiremeden çarpar. İnsana özgü hiçbir uzam bu batıştan çıkamaz; Rimbaud'nun düşlediği "*ayların ve kuyruklu yıldızların, denizlerin ve masalların karşılaştıkları büyülu tasarımlar*"ı (58) burada değildir. Barbar karmaşa dokunaklı bir kesinti içinde donar: Gelecek belirsizlikleri içinde kapalı kalır.

Bu geleceğin gerçekleşmesi ve değişmiş bir yaşamın geliş, kuşkusuz bir tür algılanır sürekliliğin kurulmasına bağlıdır. Yeni gerçeklik yalnızca bir tek maddesel örtünün birliğinde oluşacaktır. Demek ki yıkım davranışının, karmaşa ve tepe-

taklak oluş anının ötesine geçmek ve parçalanmanın orta yerinde somut bağlantı unsurlarını yeniden yaratmak; kısacası, nesnelerin kumaşının anlamını bulmak gerekecektir.

Rimbaud, bunun için birleştirici çeşitli güçler kullanabilecektir: Örneğin, sıvıların akışının ya da çimenlerin buharlaşmasının ona önerdikleri güçleri. Bir tür uzaysal su geçirgenliği barbar kesintiyi düzeltir: Gökkuşağı, evrenin bu süngersi bir araya gelişini simgeler. Böylece daha sonraki görüngüde manzaranın bütün unsurları iç içe geçer ve bir tür gözenekli utku içinde birbiri içine dalar:

"..çimenlikten fışkıran aydınlık tufanda bacak bacak üstüne atmış turunc dudaklı kız, gökkuşaklarının, bitkilerin, denizin gölgeledikleri, boydan boya geçtikleri ve giydirdikleri çıplaklık..." (59)

En beklenmedik bağdaştırmaların, bir Altın Çağ'ın bütün dolaysız bağışlarının ortaya çıktığı, çok güzel karışım söz konusudur:

*Tanı bu öylesine şen,
Öylesine kolay çevreyi,
Yalnızca dalgadır, bitkilerdir,
Ve senin ailendir... (60)*

Rimbaud başka yerde bu çevreyi, bu içli dışlılığı elinin tersiyle iter. Altın Çağ'da "açıkça anlaşılan" ve Rimbaud'ya doğal bağlaşımları keşfettiren "melek sesi" ona yaşamayı, "karanlık mutsuzluğu ateşe" bırakmayı da öğütler. Ne ki Rimbaud, bu mutsuzluktan kurtulmak için onu şiddetlendirebilecek

ve kendini ateşin yıkıcı gücüne tümüyle bırakabilecektir. Güneşten, "ateş gözü"nden yeryüzünün bütün nemini kurutmasını ve dünyanın değişik nesnelerini darmadağın etmesini isteyecektir. Sözün Simyası'nda nesneleri dağıtmak ve çeşitliliği aynı toz dumanlılığın bütünlüğüne indirgemek isteyecektir:

General, yıkıntı surlarında eski bir top varsa, kuru keseklerle bombardıman et bizi. Görkemli mağazaların aynalarında! Salonlarda! Tozunu kente yedir. Paslandır olukları. Yakıcı yakut tozuyla doldur süslenme odalarını. (61)

En küçük birim düzeyinde, en öz parçalanmanın son derecesinde dünya tutarlılığını kazanacaktır: yürekler bu ezilmiş, küçülmüş özdegi "sevebilecek"lerdir. Nesne, özne iç içe girer ve benzeşiklik içinde birbiriyle bütünleşir. Çünkü toz, bilinci nesnelerle eşitleştirir; Ben orada parıldar, orada yaşar ve son derece küçülmüş özdeğin patlamasıyla ölür: "Yaşadım, ben, doğal ışığın altın kıvılcımı." (62)

Rimbaud'ya özgü en eksiksiz esrimeler, *sonsuzluk* olarak adlandırdığı şeyin bütün kapılarını gerçek anlamda kendisine açanlar, bütün bu nesnel kaynaşma biçimlerini dile getirir. Böylece Mayıs Sancakları'nda "lacivert ve dalga kutsal birlikte"dir, ne ki güneş ışığıyla yaralanabileceği gibi "köpük üstünde" (63), büyümlü halı üstünde de ölünebilir: Havadan, sudan ve ateşten üçlü ölüm.

Özellikle *Sonsuzluk* başlıklı kısa şiir, Rimbaud'ya özgü serüvende şiirsel ve yaşantısal bir doruk oluşturur çünkü o zamana değin yaşadığı bütün çelişkili eğilimlerini uyumlu bir

tek çözümün katıksızlığı içinde yeniden ele alır ve doyurur. Çok güzel biçimde değişmiş ve kendi içinde toplanmış bir yaşam tanımıyla başlayan Rimbaud, *Sözün Simyası*'nın taslaklarında “-esirgeyici (tek dünyanın yasaları) gibi bir şey- bu yazılmamış, şarkıya dökülmemiş yaşam”dan sakarca söz eder.

...Sonsuzluk

Gitmiş denizdir

Güneşle...

Sözün Simyası'nda yazdığı gibi -e karışmış değil de -le gitmiş'tir. İki aşırı algılanabilir şeyin, suyun ve ateşin bir araya gelmesi birini ötekine *doğru* çeken ve aynı zamanda birini ötekiyle başka bir alana, başka bir zamana, yeni ve bir çok anlama çekilebilir bir özdeğe, bir *ateş suyu*'na iten devinimden ayrılmaz. Bu devinimin tümüyle iç doğasını iyi anlamalıyız; her şey burada, düşüncede olup bitmektedir; bu bir araya gelme bir düşünceden, kendi sınırına dek itilen bir bilincin “onam”ından (itirafından), “altın kıvılcım”dan, “nöbetçi ruh”tan başka şey değildir:

Nöbetçi ruh

Fısıldayalım onamını

Öylesine boş gecenin

Ve ateş içindeki günün

Gece boştur çünkü tümüyle olup bitmiş, sözverisi (vaadi) kalmamıştır, kuşları ve canlılığı tarafından doğrulmuştur. Güncel olan bu gece dünyanın tümünü ateşiyle doldurabilir. İşte düşlenen *uzaklaşma*'nın, kusursuz uçuşun tanımı:

*İnsan onaylarından
Ortak atılımlardan
Uzaklaşsın
Uçarsın göre.*

Göre... Bu ilgecin tamamlayıcı yoktur ve uçarken boşlukta asılı gibidir, daha sonra esrime geçince ciddi bir sorun olacaktır: Bu uçuş neye göre olmakta, hangi kurala boyun eğmektedir? Gelgör ki *sonsuzluk*'ta böyle bir soru saçmadır çünkü atılım, kendi ölçütlerini yaratacak bir eylemin zamansal gelişimi içinde yer almaz, kendi yasasını yaratması gereken bir özgürlük devinimiyle bir tutulamaz. Sonsuz bir şimdi ki zaman içine yerleşir; uçuş başlar, doruk noktasına ulaşır, aynı zamanda sona erer: Hem şimşek gibi hem de kıpırtısız bir sıçramadır, *"anında ve sonsuz bir elde bulundurma"*dır. O zaman dinsel umuttan (*"Burada ne umut ne de başlangıç"*), bilginin umudundan geçmek yararsızdır: (*"Umutla bilim, ceza kesin"*). Amaca tasarlandığı anda ulaşılmıştır (*"Sonunda, demeden"*) ve doğru eylem imgesi hiçbir kuşkuya yer bırakmadan kendinden, bu utkun birlik gösterisinden yayılır: Bu alevin tatlı parlaklığı, kuşkusuz, ödev imgesidir:

*Çünkü yalnız sizden
Kadife korlar
Ödev yayılır
Sonunda, demeden.*

Artık Rimbaud'da hiçbir şey eksik değildir: Kendinden çıkması ona yeniden *"tek dünya"*, nesnelerin toplam anlamını vermiştir: Onunla algılanabilir bir ***totum simul***'a (sonsuzluğa) ulaşır. Öte yandan ve çelişkili bir biçimde, özgürleşme-

si kendisinde eksik olan bir kuralın ayırımına varmayı sağlar. Kadife korlar, sonuçta yayılan bir ödevdir. Rimbaud'nun tek gerçek aktöresi (ahlak) ateşi, ipeği, ânı, sonsuzluğu uzlaştırmaktır.

"Bu soylu dakikalardan sonra geldi tam bir aptallık." (64) Esrimeden, sersemleşmeden, düşüşten sonra. Baudelaire'in Yapay Cennetler'inde yaşadığı deneyim gibi, Rimbaud'nun sonsuzluğu esrimeyle ele geçişi bir düşüşle, başarısızlıkla sonuçlanır. Böylece Sabah Esrimesi'nde (65) afyon kullanıcısı *"inanılmaz iş"*e, *"çok güzel beden"*e ulaştığını; zamanı yendiğini sanır. Ne ki, işte *"döner bando"*, zaman akmaya başlar ve dünyanın gizemli birliği, bir an elde bulundurulmuş *totum simul* (sonsuzluk) birbirinden ayrı bin parça olarak yeniden darmadağın olur: *"Güzel kokulu bir dağılma son bulur -bu sonsuzluğun alanını yakalayamamıştır da ondan-"* Dağılma- dır, yani yolunu yitirme, kaçış, bozgundur. Bir an sezinlenen *"tek dünya"* baş döndürücü bir çoğalmayla dağılır.

Sonuç başarısızlıktır, ne ki yıkım değildir. Öncelikle esrimeli birliğin bozulması, Baudelaire'de olduğu gibi, Rimbaud'da belirtilerin tepetaklak olmasını birlikte getirmez çünkü varlıktan hiçliğe sert bir geçiş yaratmaz. Kesintiye uğrayan esrime, onu yaşayanlarda üzüntü olarak uzamaz; tersine, ardında olumlu izler bırakır ve bunu karanlık bedensel bir bellek gibi yapar. *"Bu zehir damarlarımızda kalacaktır bando dönerken, eski uyumsuzluğa vardığımızda da."* Bir etkinin etkileyen öge ortadan kalktıktan sonra da sürmesi ve neredeyse bir anı olan bu zehir bedene, ona bir sözveri de oluşturan bir güvenle, ayak diremeyle yerleşir. Çünkü yitiri-

len şey her zaman bulunabilir. Tinsel hazırlık ya da çeviklik içinde olmadığımızdan elimizde dağılmaya bıraktığımız bu sonsuzluğa yeniden bir araya getirebiliriz:

Ey şimdi bu işkencelere yaraşır olan bizler, yaratılan bedeni-mize ve ruhumuza verilen bu sözü bir araya getirelim tutkuyla: bu sözveriyi, bu çılgınlığı! İnceliği, bilimi, şiddeti!

Bu şiddetin nesneleri yeniden ele geçirmesi ve onları tek bir filize dönüştürmesi için, yaşamımızın her dakikasında bu yaşamı kurban etmeyi kabul etmemiz yeterlidir ya da en azından onun içinde bir değişikliği gösteren, bizi ayrı kılan ve özel bireyler olarak var kılan her şeyi terk etmeye hazır olmalıyız:

Seninle çok, ey Doğa,

-Ah daha az yalnız, daha az değersiz! ölüyorum. (66)

Bu ölüm zamanın kötülüklerini kabul etmedir: "Mevsimlerin beni yıpratmasını çok isterim" Arzu edilen algılanabilir bütünlüğe karşı neyse o olan şeyin tümünü, gerektiği her seferinde vermemiz gerekecektir; belki o zaman sonsuzluğa kavuşabiliriz. Rimbaud bundan böyle *Esriklik Sabahı*'nı dile getirir: "Her gün bütün yaşamımızı vermeyi biliriz."

Daha iyisi de var: Sonsuzluğun düşüşü, sonsuzluğa bir geri dönüşün sözverisi -zamansal bir çile olarak işlenecek bir sözveri- olarak yaşanmakla kalmaz, bu düşüşten sonra gelen durum daha önceki durumla tam olarak aynı değildir: "eski uyumsuzluk". Bu teklik yeniden düşen bir çokluk olarak bozuma uğramak zorunda olsa bile, "tek dünya"ya geçiş, ne

olursa olsun eski dünyanın yapısını yıkmış, nesneleri özgür kılmıştır. Bu yeni çokluğun eski saçma çeşitlilikle hiçbir benzerliği yoktur: Bir bilinmeyenden de kaynaklanır ve bir anlamda "duyulmamış" olana aittir. *Çift Yataklı Oda* şiirinde Baudelaire esrimeden çıkınca, kapıcıları ya da yattığı kadınları, yaşam(ın)ın bütün kabalıklarını buluyordu; bulutları terk etmesi günlük yaşamın çorbasına düşmek içindi. Oysa Rimbaud düşmez. Çoğu zaman (67) içinden çıktığı ilk duruma geri dönmez: sadece sonsuzluğun birleştirici deneyiminde doruk noktasına ulaşan aynı bütünlüklü dile getirme eğilimini sayı, zaman ve ayırım evreninde sürdürür.

Yerler, zamanlar, varlıklar o zaman çok güzel bir özgürlüğe kavuşacak, gerçeklik bile olanağın alanı olacak, duygular çoğalacak ve her şey dönüşüme uğrayacaktır. Rimbaud, "bütün izlenimleri yerinden etmek"le (68), "bütün manzaraları elde bulundurmak"la (69) övünecektir. Kendini hem aziz hem de bilgin, büyük yolun yolcusu, terkedilmiş çocuk olarak görür; sonsuzluk güldürüsünde yüzörterleri (maskeleri) ve kişileri sever. Şaşırtıcı bir zamansal baş dönmesinde yazgıları yeniden yaratır, onları bir araya getirir. "Birçok insan önünde, başka yaşamlarının bir anıyla yüksek sesle" (70) konuşur: "Beyefendi bilmez ne yaptığını, melektir, bu aile bir köpek yuvasıdır." Zaman dolup taşar, uzay çoğalır. O zaman bilinç bu çoğalan yaşamların yollarının kesiştiği bir kavşak, bütün olası uyanıkların karşılaştıkları ve birbirine karıştıkları yer olur. Bu karşılaşma oyunu, elbette, sonsuz sayıda olanağı barındırır. Her şey her yerde çoğalır ve her şeyi verir. "Duygusal toplulukların bütün görünüşler arasında bütün kişilerin varlıklarıyla yoğun ve ivedi düşü" dünyayı şaşılacak derecede çeşitlendirmekle, ben'i "büyülü bir opera"ya dönüştürmekle sonuçlanır.

Rimbaud'nun *mutluluğu* böyledir; görüldüğü üzere, sevinç düzleminde bile yer almaz; *Sonsuzluk*'un "*gülünç ve yolunu yitirmiş*" sevincidir. Birinden ötekine bir düşünüş, varlığın bir azalması vardır. Çünkü mutluluk zaman içinde, nesnelerin çoğalması ve belirsizliği içinde bulunur -("Ey mevsimler, ey şatolar")- ve hep bir tür özleme bürünür; içinde tinsel bir eksikliği, belki de daha dolu bir yüceltmenin anısını -("hangi ruh kusursuzdur?...")- taşır. Rimbaud'yu yasasız, değişmez, sınırsız bir dünyayı, her şey anlık bir biçimde gerçekleştigi için istek duyulmayan, zorlanılmayan bir evreni elinde bulundurmaya iten şeyde ("*Gelgör ki istek duymayacağım artık, odur yaşamımı üstlenen*") bu mutluluk "*büyülü*" dır. Artık sorumluluk duyulmayan bu yaşamda algılanır bir sonsuz biçimde istenen biçim verilebilirliğin doyumunu sağlar, sürekli yenilenen bir buluşu güvence altına alır. Bir düş gücü ve en inanılmaz bağlaşımlara neden olan bir girişimin uçarlığını besler. Ne ki bu esneklik bulanıklıktan, tehlikeden uzak değildir; onu savurucu bir büyüden ayırmak güçtür:

*Bu büyü! Aldı ruhu, bedeni
Ve dağıttı bütün emekleri...*

Dağıtmak için yalnızca ruhu ve bedeni bile ele geçirir. Bir araya toplar, ne ki dağıtır; Nesneleri saydam, ne ki sallantılı kılar. Öyle tez canlı, öyle sabırsızdır ki, sözcükleri de havaya uçarur

*Ne anlamalı sözümde?
Sızmak ve uçmak tek işi!*

Rimbaud'da düş gücünün varsıllığının bile bir öz sözlü-

l k, her dilde ölümcül olan ivedilik yarattığı gerçektir. Artık söyleyecek bir Şeyi kalmaması için duyumunu sözcüğü sözcüğüne tiftik tiftik eden ve yoksullaŐtıran Verlaine'in tersine, burada sessizliğin Şiirini yaratma tehlikesini taşıyan algılanabilir mutluluğun aŐırılığı söz konusudur.

Ser venin sonucu bilinmektedir: Rimbaud, sonunda bu mutluluğu elinin tersiyle itecektir. Onu kendisini "sinirlendirmek"le, "yaşamı çok engin" (71) kılmakla suçlayacaktır. G   yoğunlaŐmasını engellemekle suçlayacaktır çünkü onun yokluğı durumunda ne gizemli ya da Şiirsel bir deneyim ne de somut bir eylem gerçekleŐebilir. Mutluluğun dağılganlığı görüŐü içinde "eylem yaşam değıldir, bir gücü boşuna harcama biçimidir, bir sinirlenmedir", can sıkıntısıdır; yaşamı yoksullaŐtırır çünkü olanaklarının bir tekiyle hiçbir zaman gerçekleŐemez. Eylem, dünyanın noktasıdır. O zaman Rimbaud, *Dahi* Şiirinde büyük sevinç duyar: "Ey ruhun bereketliliğı ve evrenin enginliğı" (72), gelgör ki *Sözün Simyası*'ndan alınacak ders bu bereketliliğin sonunda bu enginlik içinde nasıl yolunu yitirdiğı, r zg r ayakkabılı insanın sonunda yeryüzüne ayak basmakta nasıl yeteneksiz olduğunun ayırımına vardığıdır. Olanaktan esrime *Cehennemde Bir Mevsim*'i yazan Rimbaud'ya yalnızca çılgınlığı doğurmak olarak görünür. Daha önce "g kkuŐağıyla yanan", bu algılanabilir ilk ergime içinde Rimbaud mutluluğu "alinyazısı, piŐmanlığı, b ceğı" olarak kınar. Sonsuzluk ve olağan st n , birleştirici ve çoğaltıcı büyüyü aynı zamanda yadsırken eski sağlamlığı, "g   ve güzellik" olarak adlandırdığı güven verici güçlerini yeniden ele geçirmeye çalışır. Onun için sabit, köklü, çerçeveli, uçuş ve dönüşüm karşısında geri çevirme gibi duran bir umudu olması gerekmektedir. Düz  izgisel bir

süre, tek boyutlu bir zaman da gerekmektedir. *"Dolaysız elde bulundurma"*dan ya da *"başkalarının yaşamı"*nın verdiği baş dönmesinden cayarken kendini *"ateşli bir sabırla"* (73) donatır. Kısacası Rimbaud, kendi kimliğini bulmak için acun-sal toplam eğilimini kendinden uzağa iter. *"Bütün şenlikleri, bütün utkuları, bütün dramları"* yaratmıştır; şimdi *"bir ruh ve bedende gerçekliği elde bulundurmak"* (74) istemektedir.

II

Bu son yalnızca bir başlangıçla ilişki içinde açıklanabilir. Rimbaud'nun caymasını anlamak için, tam olarak tasarısını ve bu tasarının yerine getirilmediğini kavramış olmak gerekir. Çünkü şiir sonuçta kendisine bir başarısızlık etkinliği olarak görünmesi bir bulgu ve kazanım etkinliği olsun diye onunla başlamak içindir: Çok kesin bazı tasarılar göre yürütülen bir *girişim*'dir. Bu tutkuda hiç belirsiz bir yan yoktur; başından beri nereye gideceğini bilir. Geri çekilişi üzerine sözü uzatmak yerine amaçları, ilk niyeti üzerine kendini sorgulamak ve bu niyetin başından beri çelişkili bir yola çıkış olup olmadığını, kaçınılmaz bir başarısızlığı içinde barındırıp barındırmadığını kendine sormak yerinde olacaktır.

Kuramsal yazıları okunduğunda onda uzun zaman birbirine karışmış ya da birbirine koştut kalan, ne ki birbirinden ayrılan ve çatışma içinde olan iki tutku düzeni görülür. Rimbaud bu yazılarda önce tümünden bir yenilik isteğini dile getirir; bu en açık ve en fazla yorumlanan tasarısıdır: Eski yazını ve toplumu darmadağın etmek, bilinmeyende, duyulmamışta atılım yapmak ister, yalvaçlığa sürüklenir. Gelgör ki Rimbaud bu bilinmeyeni onu tanımazken dile getirebilecek midir? Bulacağı şeyi bilmeden mi aramaktadır? Tersine serüvene atılmadan önce bile sonunun ne olacağına ilişkin

çok açık seçik bir düşüncesi varmış gibi görünmektedir. İleri sürdüklerinin anlamı yalvaç bir Rimbaud'dan daha çok bir peygamber Rimbaud değerindedir:

Görüyorsunuz, bu gelecek maddeci olacaktır. Hep Sayı'yla ve Uyum'la dolu bu şiirler kalıcı olmak için yaratılacaktır. Temelde yine biraz Grek şiiri olacaktır. (75)

Rimbaud Grek şiirini uyumlu bir yaşamın kendiliğindenliğine ayak uyduran bir şarkı olarak tanımlar. Grek şiiriyle çağının çağdaşı arasındaki tek ayırım, şarkı ve eylemin birbirinden uzaklığında yatabilecektir: Uyum, artık insanın günlük yaşamında yer almayacak, ne ki onun dışında, geleceğinde, önceden belirerek, uzaktan bilgilendirerek yükselecektir. *"Şiir artık eyleme tempo tutmayacak, önde olacaktır"* Oysa bu, daha önce gördük, bu gelecekteki ve uzaktaki önde oluş Rimbaud'yu hep düşlemelerinde geleceği tasarlamaya itendir. İşte bu gelecek biçim alınca özgür ve uyumlu olmak ister; Onu tanıması ve yaşaması gereken "Ben" kendinin katıksız uyum olduğunu bildirir.

Rimbaud'nun ikinci dayatımı budur: Daha var olmayan, Rimbaud'nun kavuşmayı ve yaratmayı amaçladığı bir tür uyum. Yeni olanı yaratmaya can atması, bu yenilikte somut bir uzlaşmanın ipuçlarını bulmak istediği içindir. Bir anlığına düzensizliğe hoşgörü gösterebilir: *"Şairin oradan getirdiği şeyin biçimi varsa, biçim verdiği içindir; biçimsizse, biçim vermediği içindir."* (76) Gelgör ki bu biçimsizlik elbette onun için bir kötünün iyisinden, geçici bir dile getirişten başka şey değildir. *Bura'dan* görünen, *orada* saçma görünebilir. Ne ki her şiir yaratımı çabası tam olarak buradan oraya geç-

mekten, birinden yola çıkarak ötekini yaratmaktan ibarettir. Biçimi olmayanın ötesine geçmek için *"bir dil bulmak"*, hem yeni olanı betimlemeye hem de ona bir yapı kazandırmaya yeterli *"evrensel bir dil"* yaratmak yetecektir. Bir yandan *"şair içinde yaşadığı zamanda evrensel ruhu uyandırarak çok sayıda bilinmezi tanımlayabilecek"*, öte yandan da *"düşüncesi-nin çıkış yolu"*nu, *"ilerleme'ye doğru yürüyüşünün açıklaması"*nı ortaya koyacaktır. Bu, *"düzgüye (norma) dönüşen aşırılık"* (77), kurallar koyan bir anarşi olacaktır.

Rimbaud için yasalarını, ölçütlerini böyle göstermeyen gerçek evren yoktur. Dünyamızın iğrenç olması gerçek il-kelerini gizlediği, yadsıdığı, sakladığı içindir. Oysa Rimbaud'nun her zaman neyle yetineceğini ve hangi kurallara göre ölçmeyi, yargılamayı, sevmeyi bilme gereksinimi vardır. Yarının dünyası açık seçiktir: Yasası *"kusursuz ve yeniden yaratılan"*, *"çok güzel ve beklenmedik akıl"* sevgi, ortamı ne apaçıklığın ne de olağanlığın bulunduğu, *"kaçınılmaz niteliklerin sevgili makinesi"* sonsuzluk olacaktır. Her şey tempolu tek bir kusursuzluğun yayılmasıyla çözüme kavuşacaktır. *"Bu işe koyulacaksın: Uyumlu ve mimari bütün olasılıklar koltuğunun çevresinde devinecek."* Bu konserde hiçbir kusurlu nota, uyum bozucu çığlık yoktur; hatta hiçbir bireysel dile getiriş, hiçbir tek ses yoktur. *"Gelecekteki sesler"* bir ses bütünü, güçlü ve tutarlı bir koro oluşturur. Bu, *"Koroya, konsere değgin bütün güçlerin uyanışı anlık uygulanmaları olacaktır; duyularımızı yerinden etmenin tek fırsatıdır!"* (78) Orada bireysellik, çeşitlilik olmayacaktır artık. Özel, ayrı sesler orada ortadan kalkacak ya da sarsıcı aynı birlikte, *"herkesçe özümlenen, düzgü olan bir büyüklüğün"* ve insancıl bir iletişim etmenine, *"ilerleme çoğaltıcı"*lığına dönüşen bir birlikte aşılabacaktır. Yeni

dünyanın tahta oturması çelişkili bir biçimde bireyselden ortaklaşa olana geçişe dönüşecek çoğuldan tekile geçişin belirtisi olacaktır. Yarının çok güçlü Akıl'ı, "*parmağıyla davula bir vuruşla bütün sesleri boşaltır ve yeni bir uyum başlar.*" (79)

Demek ki Rimbaud aynı zamanda hem fışkırma ve mimarlık hem de uyum ve özgürlük istemektedir. Dahası, bu çifte yerine getirişi tek bir gücün itkisiyle, tek bir Canlılık'la yapmak istemektedir. Onun yarattığının yıkılmasını, birleştirdiğini dağıtmasını dayatmaktadır. Bunu da tek bir anın birliği içinde, *bir parmak vuruşu* içinde yapmak ister. Bu çelişki Rimbaud şiirinin sonuna dek yaşamaya çalışır. Belki de serüveninin başarısızlığını açıklayan odur; ne olursa olsun, ortamının çelişkilerini aydınlatan odur. Çünkü her oluşum, bitkisel ya da tensel bir yapı içinde düşünse bile, bir süre sonra bir sıçramayı, bir kesintiyi beraberinde getirecektir. Uyum, sürekliliğin tersine yaşar: En azından, yankı, bakışım (simetri), yansı, anıştırma ya da uygunluk olan uzak sürekliliklere gereksinimi vardır. Çeşitliliğin ötesinde genel bir birlik biçimi arar. Ne ki Rimbaud'daki oluşum, uçuş, fışkırma, patlama ya da bitkisel büyümede tam olarak dünyayı çeşitlendirme ve tümüyle açık bir dünyanın ele geçirilmesinde baskı altına alınamaz binlerce küçük özgürlükleri dağıtma tasarısı yatar. O zaman yeniden nesnelere dönmemiz ve bu çelişkiye nasıl katlandıklarını görmemiz gerekmektedir: Tam bir oluşum içindeki bu dünya da kendine nasıl bir mimarlık yaratmaya ya da en azından koordinatlar, yönler bulmaya çalışmaktadır. Kısacası kendimize bir Rimbaud manzarası olup olmadığını sormamız gerekmektedir.

Daha önce gördüğümüz gibi, Rimbaud'nun yaratısı yukarı doğru bir fışkıрма biçimini içerir; bir dikeyliğin çizgisine canlılık vermeyi ve bir tür utkun doruk noktası durumuna ulaşmayı önerir. Her şey varlığın başkaldırısıyla başlar, -"*bir araya gelen ve kitle içinde yükselen doymak bilmez iş*"(80), "*yeni insanların ayaklanması ve yürüyüşleri.*" (81); ve her şey yukarı doğru bir yürüyüşle sürer: Saplantılı yürüyüşçü Rimbaud nesneler arasında, "*açıklara açılan dalgakıran*" ya da "*alın göğsüne değen yol*" (82) üzerinde ayağa kalkar. Sonunda bu yukarı doğru yürüyüş algılanabilir bir yüksekliği elde etmeyle ve onun verdiği doyumla sonuçlanır; yürüyüşçü de göğsüne dokunur, denizde açıklara açılır. Şafak şiiirinde çocuk, çam ağaçlarının tepesinde, çanlar ve kubbeler arasında "*peri*"nin peşinden gittikten sonra onu sonunda, "*yolun yüksekliğinde, zakkum koruluğunun yakınında*" yakalar"; "*kocaman bedenini biraz*" duyumsar. İstek kendisinden önce uyanmış, kendisinin önüne geçmiş, sonra önce cisimleştiği hemen ardından da yittiği bir gerçekliği izlemiş, ona ulaşmıştır. Çocuğun sabah sabah yerinden sıçraması tensel bir şafakta son bulur ve bu karşılaşma utkun bir doruğun çevresinde bir manzarayı sabitleştirir.

Gelgör ki bir yıkım ortaya çıkar: "*Şafak ve çocuk koruluğun aşağısına düşer*". Rimbaud'da yukarı doğru dikeylik sık sık, sanki görevi insan atılımını bozmak olan böyle karşıt bir anla, yukarıdan gelen, aşağı doğru yönelmiş bir itkiyle yere serilir, yadsınır. Bu devinimin kaynağında gök, Cehennemde Bir Mevsim'de Rimbaud'nun cennet olarak gördüğü, ne ki Sözün Simyası'nda ve Aydınlanmalar'da kara ve lanetli görünen bu mavilik vardır; öyle görünür çünkü bütün gerçek olmayan tinsel istekleri karşılamaya adanmıştır, görevi ne bir

sonsuzluğu açmaktır ne de nesneler arasında yeni bir boyut yaratmaktır; tersine diz çökmüş insan üzerine kilisenin yaptığı gibi bütün boşluğuyla ağırlığını duyurur. Rimbaud'nun bütün gençliği, "gökten kaçınılmaz iniş"e (83) uğramıştır.

İnançlı bir ruh durumunda gökten bu iniş güzel kokulu bir boğulma olarak, tatlı bir yeniden kendine geliş, bedeninin yarı tinsel bir yumuşaklıkla çevrelenmesine, dolmasına kendini bırakma aracı olarak yaşayabilecektir:

"Yıldızların ve göğü çiçeklenen yumuşaklığı bayırın karşısından iner zaten, bir sepet gibi, -yüzümüze karşı ve çiçeklenen bir uçurum olur, mavi altında." (84)

Yine de sepet gök yerini uçurum göğe bırakır; bu uçurumun dibi insandır. Ayrıca Rimbaud yıkılmaların ya da çökmelerin içler acısı durumunu, birdenbire "*dipsiz kuyulara dökülveren*" suların yörüngesini ya da daha da kötüsü, içlerinde düştükleri yerden kalkma gücü bulamayan ve içler acısı biçimde umutsuzluğa ya da yavanlığa yığılan tutkuların yörüngesini yoğun bir biçimde yaşar. Beliren yaşama ilişkin coşkulu imgelerin karşısına acımasız bir biçimde boyun eğme tavırlarını, yere kapaklanmış bir varlığın tutumlarını koymayı sever: Çökme, yığılma, çömelme, diz çökme gibi *oturanlar* krallığının bütün bedensel belirtileri. Uyuşuklukta varlığın buharlaşmasını ve onda utkun bir yataylığı ele geçirme aracını gören Baudelaire'in tersine, Rimbaud tembelliği tinsel bir çöküş olarak görür. Onu ölü su ve dağınık güç imgesiyle dile getirir:

"Paha biçilmez ölü sevgilerden ve gücünü yitirmiş güzel koulardan kulplarıyla bir yas kayığına gereken uyuşukluğa." (85)

İç inanç yoksunluğuyla bu gücünü yitirme bir dış sevgisizlikten ileri gelmektedir sanki: Doğanın yaşamını öldüren yazın ateşliliğidir bu. *Aydınlanmalar*'da güneş her zaman ilk suçludur: Camları solgunlaştırır –“Tanrının damgası” gibi; soğuk renk tonlarıyla, taş ve billurun bozluğuyla manzaraları felce uğratar; bütün mutlu olağanüstü şeyleri yıkar; örneğin *Köprüler* şiirinde: “gökyüzünden düşen ak bir ışık, yok eder bütün bu gülmeceyi” diyecektir. Oysa bu gülmece, gerçekte, insan mutluluğunun yapısı olarak çekingен bir mimarlık denemesini temsil etmektedir. Ne ki güneş ya da mavilik mutluluğa karşı koyar: Başarısızlıklar ve yenilgiler yukarıdan gelir.

Bu *yukarı*'yı etkisiz kılmak, onu tutmak ve sarıp sarmalamak Rimbaud için son derece önemlidir: Gökyüzü yerine insanların mutluluğuna daha çok katkıda bulunan manzara unsurları yerleştirmek gerekir. Onca Aydınlanma şiirinde manzara ters yüz –“yıldızların buz çarpışması”- ve tepetaklak olur. O zaman gökyüzü aşağıda yayılı, hep tehlikelidir, gel-gör ki artık dipsiz yeryüzü kuyusu gibi doğaldır; buna karşın her şeyin başı olarak deniz, “sıcak gözyaşlarının sonsuzluğundan oluşan açık deniz”, “gravürler gibi yükseğe sıralanmış deniz” nesnelerin ve insanların üstüne nemliliğinin ve dostluğunun güven verici varlığını yerleştirir. *Çocukluk II* (86) şiirinde gökyüzü yine tümünden yadsınır: Rimbaud orada kendini dört bir yanı duvarla çevrili, bir gömütte düşler. “Kireçle beyazlaşmış” ve güneşle aydınlanmamış, “toprak altında çok uzakta”, yapay bir lambadan gelen “çok canlı bir ışıqla aydınlık” bu gömütte kendini çevreleyen ve koruyan toprağın kalınlığında düş kurmanın zevkini yaşar. Çevresinde “mavi uçurumlar”, “ateş kuyular” canlandırır, ne ki bu uçurumlar ve kuyular onun için hemen var olmaz. Bu gömütte kesinlik-

le kendi evindedir, dünyasının, "sessizliğin sahibi"dir. Onda hiçbir dikeyliğin, ışığın özlemi yoktur: "Neden bir hava deliği görüntüsü tavanın köşesinde solsun ki?" Yine burada, Sözün Simyası'nda olduğu gibi, Rimbaud'nun manzarasından *maviliği uzaklaştırmayı* (87) başardığı saptanabilir.

Ayrıca mavilik direnir ve toprak yükselirken gökyüzü aşağı iner. Bu iki devinim bazen, daha ileride görüleceği üzere, büyümenin, doruğa ulaşmanın ve düşmenin (bu düşme bir tökezleme, "su birikintilerinde" ve "köpeklerin *havlamaları*"nda yuvarlanacak bir ayyaşın adımları olarak yaşanmıştır) zamansal doğal ilişkisi içinde birbirine bağlı olabilir. Örneğin, *Kaygı* şiirinde Rimbaud "acının göğe yükselen, kendisini döven, yıkan ve sürükleyen köklerini yanbaşıda büyüten" (88) kötülükten söz eder. Gelgör ki Rimbaud'da, Baudelaire'deki fışkıran suyun eğrisinde düş kuracak büyük erinç yoktur; "ufukları manzaralar olarak buharlaştırma"yı da başaramaz; yükselen bir toprağın, inen bir göğün uzakta birbirini birleştirecek çizgisini de kafasında canlandıramaz. *Aydınlanmalar* şiirlerinin bazılarında inen ve yükselen akıntılar bir arada bulunur, birbiriyle kesişir, birbirine karışır, nesneler arasında kaygı verici varlıksal çalkantılar yaratır. Bunun için Çocukluk şiirinde, "çayırlar horozu olmayan köylere yükselir..., inen bir kilise ve yükselen bir göl var. Korulukta bırakılmış ve patikadan hızla inen, süslü araba var..." olur. Bundan böyle bu çayırların ya da yükselen suyun imgesel anlamının yanı sıra inen kilisenin anlamını da anlarız -göğü yeryüzünde temsil etmekle görevli olduğu için iner; ne ki eşgüdümlü olmayan bu devinimler sonunda manzarayı dengesizleştirir, çevresinde bir sorun yaratır: "Belki de bu, yalnızca dünyanın sonudur ilerlerken."

Kuşkusuz bu inen ve çıkan karmaşaya çözümler vardır. Manzara kıpırtısız bir yataylığın ekseni üzerine oturabilir: görünümün derinliksiz bir uzamın çeşitli katmanlarına yerleştiği ilkel resimlerde olduğu gibi, (örneğin *Gizemli şiiri*) bakış açısı birçok düzeye, üst üste konmuş sıralara bölünür. Ne var ki katman katman bu dünya bütün iç canlılığını yitirir, yalnızca bir tablo, tam bir gösteri, yaşanmış ve dışarıdan görülen bir gerçeklik olmaya indirgenir. Bu görüngünün, "*gravürler gibi yükseğe sıralanmış deniz*"in örneğin "*bayat*" yaşamın ve kurumuş kaynakların şiiri olan Tufandan Sonra'da yer alması hiç de rastlantı değildir.

Başka *Aydınlanmalar*'da devimsel yukarı ve aşağı çelişmesine boyun eğerek; aynı gidiş gelişin içinde mimari bir uyum yaratmaya girişir. Büyük bir dağın yamacına asılı kentler düşler (Kentler XVII) (89); orada yaşam, somut olarak var olmadığı için görünmez olan güç çizgilerine göre, yukarıdan aşağı doğru yer değiştirir. "*Billur, ahşap klübeler*" "*görünmez raylar ve makaralar üzerinde gider gelir.*" Evler de çok benzer düzene göre yer alış sayesinde uçurumların altında ve üstünde devinimsiz durur: Uçurumun ortasında tablalar, küçük köprüler, kanallar asılıdır. Bunların çevresinde iniş ve çıkışın güçlü akıntıları dolaşır. Yukarıda önce göğün parlak başarısı, ışıklı bir görkem: "*Uçurumun küçük köprüleri, hanların çatısı üzerinde göğün sıcaklığı bayraklarla donatır direkleri.*" Sonra bu başarı azalır; gökyüzü en yüksek karlar üzerine iner, sonra onlar da aşağıya kayar: "*Utkuların yıkılışı yükseklerin alanına ulaşır, orada melek gibi santorlar dönüp dururlar çığlar arasında.*" Yanda, "*en güçlü sivri tepeler düzeyinde*" bir bulut denizi yayılır; Rimbaud'daki bütün solar gibi verimli bir denizdir; takılarla, meyvelerle ve doğumlarla do-

ludur; "Venüs'ün sonsuz doğumuyla bulanmış, müzik korosu gibi dalgalarıyla ve inciler, değerli deniz kabukları uğultularıyla yüklü" denizdir. Gelgör ki bu deniz, "ölümcül parıltılarıyla çöker"; sonra birdenbire şiddetli yağmurlar olarak yığılabilir, "fırtınaların cenneti çöker." - Tersine, aşağıda, toprağın derinlerinde güçlü bir yaşam uğuldar: "devlerle, bakır palmiyelerle kuşatılmış yaşlı yanardağlar ezgili bir biçimde ateşler içinden belirir."; bunlar hem sönmemiş hem süslemeye yarayan hem de uyumlu yanardağlardır. Uçurumların dibinden çığlıklar yükselir: "çanların avı öter gırtlaklarda" Ve yaşam yavaş yavaş yükselir; dev çiçeklerin canlılıklarını sesli olarak gösterdikleri dağların yamaçlarında, "silahlarımız ve kadehlerimiz gibi büyük çiçeklerin hasatları böğürür, -tuhaf törensel yürüyüş kollarının tırmandıkları görülür: Kızıl ve yarı saydam cam rengi giysili Mab yürüyüş kolları iner vadilerden..." Daha yukarıda, sulu ve çimenli bir ortamda, -"şelaleleler ve dikenli dallar içinde ayakları"- geyikler aya uzatırlar başlarını, "Artemis'in memesini emerler" Ne ki, Venüs aşağı iner, "demircilerin ve keşişlerin mağaralarına girer". Bütün bu karşı akıntılar kentin sokaklarında, "müzik topluluklarının yeni işin sevincini şarkılarında dile getirdikleri Bağdat Caddesi'nin deviniminde" birbiriyle karşılaşır, birbirine karışır; o sevinçte "kalın bir esinti"nin büyüüne kapılan, yukarıdan gelmiş ve özlemle "buluşulması gereken dağların masalsı hayaletlerini düşleyen", derinliklerden yükselen insan gücü vardır. Ne var ki, masallar ve cinler ülkesinde karşılaşamadığı ve utkun bir yükseklikte birleşemediği için bu yeni insanlar mutluluklarını aramak ya da bulmak için bu orta bölgeleri kabul ederler. Rimbaud son sözlerini yüksekliklere ya da derinliklere değil, bu orta bölgelere yöneltir: "Hangi güçlü kollar, hangi güzel saatler uykularımın ve en ufak devinimlerimin geldiği bu bölgeyi bana geri verir?"

Tam olarak Rimbaud'ya özgü başka bir özgürlük biçimi: Akıntıya göre gitmek. Manzaranın dağılmış parçaları, artık her şeye karşın, bir belirivermenin ya da düşüşün anlamlı çizgilerine göre yukarıdan aşağıya da aşağıdan yukarı doğru devinmez; rastlantıya göre, dört bir yana, tasarısız, görünüşte belirli bir yöne olmaksızın yer değiştirir. Her türlü gerçeklikten kopmuş, nereden geldiği, nereye gittiği bilinmeyen, Rimbaud'ya özgü sözcüğün gerçek anlamıyla sarhoş gemilerdir. Evrenin başıboş dolaşan, yeni bir yerçekiminin peşinde fırlatılmış parçaları, *"büyük göçler"*in (91) yelteklğine kapılmış varlıklar ya da duygular saçma olduğu denli hızlı olan bir yarışın *"görüngü"*sü içinde yollarını sürdürürler: Beliriveren, var olan ve yiten bir anda. *"Küçük anlaşmalar karşılaşır ve çekip gider"* (92), *"müzik toplulukları...geçer karanlıkta kırlardan"*, *"titrer avların ve borazanların geçişinde"* (93). Bazen bakış alanını yanlamasına geçmek yerine bu başıboş gerçeklikler, yeryüzüne çarpıp ezilen göktaşları gibi, şiddetli bir biçimde öne çıkar. *"Atılımlar atar kendini kasabalara"* (94), doğrudan dağlardan, masallar ülkesinden gelmiş *"dev şarkıcı toplulukları koşturur"*. Bunlar temel bir saldırganlığı ele veren ani görünüşler, beklenmedik belirmelerdir. Bu saldırgan niyet daha açık biçimde de kendini gösterebilir: Uçarken birden yere yığılan kuşlar, *"pencerelere atılırlar"*, *"gecenin kumruları"* fışkırırcasına havalandıkları *"zümrüt renkli dantel koruluklara"* (95) atılırlar. Göğede doğru atılmanın yeri de olan koruluklar, kötü bir biçimde insanların üzerine yığılır: *"dallar ve yağmur kitaplığın pencerelerine atılır."* (96) Manzaranın özgürleşmesi eski yavanlığın yerine oraya buraya saçılmış ve düşman nesnelerden bir çoğalmayı koyar.

Yönü, yasası olmayan bu dünyada her şey yine de tek

rastlantıya boyun eğmez. Nesneleri saçmalıktan kurtaran şey, öncelikle kendileriyle götürdükleri düzensizliğin kusursuzluğudur: Uyumsuz olmayan bir evrende başıboş dolaşan tek bir nesne orada utanca (skandal) yaratır, bozulmanın mayasını oluşturur, aynı anda ortaya çıkan yüzlerce sapma neredeyse yeni bir akıntıya kapılmış uzam oluşturur. Onca aydınlanma şiirinde karmaşa, bir ilkenin tamamlayıcı parçasını, bir yasanın toparlayıcı gücünü elinde bulundurur.

Ne var ki dünyanın bu başıboş parçaları kopuk varlıklar, yalıtık nesneler değildir: Çoğu zaman benzer nesneleri ya da duyguları bir araya getiren algılanabilir *bütünler* görüntüsünü örter. Bunlar yüzü olmayan çokluklardır, onların içinde çoğul olan, belirsizliği içinde bile, algılanabilir bir türdeşlik kavramını gösterir, bir tür iç kaynak duygusu dayatır. Bu "*karşılaşan ve çekip giden*" küçük anlaşmalar, "*kasabalara kendini atan*" atılımlar, karanlıkta kırlardan geçen bu "*müzik toplulukları*", bu "*görkemli konser parçaları*", bu "*halk marşlarından kırıntılar*" evrensel tutarsızlık arasında yüzen adacıklar oluşturur. Bunlar gerçek birer küçük evrendir. Çöken hiçbir şey bu atılımlara karışmaz, hiçbir büyük ses bu ufak dünyanın uyumunu bozmaz; hep birlikte öne atılırlar ya da ailecek, birbiriyle anlaşmalı biçimde akıntıya kapılıp giderler. Ve onları var kılan bu anlaşmadır koşularını uzatan. Önce yaratıcı bir toplamdan, bir taşmadan ve verimlilikten kaynaklı çokluk, sonuçta nesnelerin bir tür süreğen kumaşının varlığını göstermeye yarayabilir. Bu parçalanmış dünyayı birleştirir, kendi içinde toplar, türdeş küçük kütleler olarak bir araya getirir. Algılanabilir ilk topaklanma, daha sonraki yeni oluşumların başlangıcı olabilecektir.

Bu iç yapı düzeni, akıntı yönündeki devinim içinde de çok açık biçimde kendini ortaya koyar: başıboş kitle, sağlam bir biçimde bir ortaklık, birliğin bilincinde bir topluluk olarak yükselir. Yığın bir ortaklaşmaya dönüşür. Kentler XVII şirinde *"dev şarkıcı toplulukları"* dağlardan iner, *"Mab yürüyüş kolları"* vadilerden iner. Aynı şiirde *"kule toplulukları halkın düşüncelerini dillendirirler şarkılarla"*. Bu büyük düzensizlik içinde duyarlı topluluğun varlığını sürdürmesini görmek tuhaf kaçsa da bu düzensizliğin yalnızca nesnelerin karşılaşmasını, yeni topluluklar yaratmayı amaçladığını anımsamak gerekir. Sayıklamasının iç düzeneğini bize çok kesin bir biçimde dile getiren *Akşam Toplantıları* (97) şiirinde Rimbaud sıradan bir salonun en uç kısımlarından, *"birbirine kavuşan uyumlu yükselişlerin herhangi bir görünümü"*ne bakar. Bu toplantı yeni bir yapı oluşturur, ona ilişkin her düşlemenin her devinimi, aynı yapıya karşı hiç öfkelenmeksizin bileşenleri değiştirmek için kullanılır. Rafly bir alanda geliştikten sonra *"ruhta ardı ardına gelen frizlerin kesimleri, havadaki şeritler ve topraktaki engebeler"*le sayıklama, gerçekten de, şiddetli bir biçimde daha devimli bir nitelik kazanır, ardından *"bütün görüşleri arasında bütün kişilerin varlıklarıyla duygusal toplulukların yoğun ve hızlı düşü"* doruk noktasına ulaşır. Kişiler, varlıklar, görüşler baş döndürücü bir biçimde değişebilir: Bir araya gelmelerinin, birbirlerinin yerine geçmelerinin yasası yine de sabit kalır. Sonuçta akşam toplantısını *"uyumlu kendinden geçme"* olarak düzenlemeyi saylayan şeyler bu değişmezliğin yan tutarlığı, bu bir araya gelme isteğidir.

Sonuçta duyarlı bir yapının anlamı içinde araya giren, Rimbaud'nun bütünlük tutkusundan başka şey değildir. Rimbaud, geçit töreninde olduğu gibi *"bütün cinayetler"*i,

“bütün savaşlar”ı, “bütün yıkıcı gürültüler”i (Gizemli) gözümün önünden geçirirken en özdeş çoğunluğun, en yoğunlaşmış topluluğun bağrında bir eksiklik, bir dağılma ya da olası sızıntı kuşkusunu elinde tutan belirsizliği ya da rastlantıyı eleyiverir. Duyarlı yapıda artık hiçbir delik yoktur: Bütün nesneler tanımlarına kavuşurlar, sınıflarında çerçeve içine girerler; artık ayıksı durumlar, başıboş özellikler yoktur, biçimlerin, türlerin bolluğu söz konusudur. Bu devingen, ne ki kavranabilir dünyada yer değiştirenler ne nesnelerdir ne de nesne topluluklarıdır: Somut adlandırmalar, özler, neredeyse yerinellerdir (alegorilerdir).

Bu yer değiştirmelerin niteliği de değişir. Birkaç anlama çekilebilir, görünüşte anlamdan yoksun olarak herhangi bir yasaya boyun eğdikleri, belirli bir düzenden kaynaklandıkları sezilir. Bu düzen görünmez olsa ya da henüz doğmamış olsa bile bir yerlerde açıklandıkları, doğrulandıkları duyumsanır. *“Bütün efsaneler evrime uğrar”, “masallardaki gibi bir incelikteki hayvanlar dolaşır”, “meleği andıran santorlar döner dolaşır çiğlar arasında”*... Rimbaud’da sık sık görünen evrime uğramaların, dolaşımların, görünüşte temelsiz bütün bu devinimlerin güzelduyusal, aktörel ya da doğaötesi bir düzende yüksek bir dayatıma karşılık verdiklerinden nasıl kuşku duyulmaz? Ne olursa olsun, çok kesin bir niyetle yönlendirilir gibidirler. Yalnız, bu niyetlerin kime ait olduklarını bilmeyiz: Kuşkusuz bilinmeyen bir varlığa, Rimbaud’ya özgü bütün kentleri de kuran belirsiz kişiye aittir (Kentler XIX) (*“Zamanımızın yabancısının tanınması olanaksızdır”* diyecektir Rimbaud). Ne ki bu “yabancı”nın -bizler- kesinlikle tanıyacağı şey, düzensizliği orta yerinde yüksek bir tasarının izidir. Çünkü bir **evrim** biraz akıntıyla gitmeye benzer;

bir izleyici gerektirir, devinimin serbestliğini önceden var olan bazı çalımlara alıştıır, kılavuzluk edilen bir süreye yarar, kendine egemen olurken, bu egemenlikten hoşnutken her an ona da egemen olur. Aynı biçimde bir **dolaşım** bir iç yön, bir dış ereklilik kavramını işin içine sokar. Bu devinimlerin değeri, tam olarak içlerinde kendiliğindenliğin, niyetsel olanın büyüleyici etkilerini birleştirmesidir. Kesin bir düzeni dile getirmeksizin bir olasılığını ya da gereksinimini esinlerler. Hatta belli belirsiz biçimde bir geliş bildirirler, ne ki bu geliş ulaşılmaz bir uzaklığa iterler. Rastlantıyı neyin yararına sildiklerini belirtmeden silerler, aynı zamanda canlı itkiyi sürdürürler. Özgürlüğü evcilleştirirler.

Bu yarı özgürlüğün gözde çizimi, eğri çizgidir. Bu çizgi, Baudelaire'de olduğu gibi, hiç de düş ürünü canlı yayımlarla bütünleşmeye hazır, yumuşak ve dalgalı değil, tam tersine dosdoğru olanın gerekliliği ve akıntıya kapılmanın çılgınlığı arasında duran gergin, kaçak, ivedi, kararsız çizgidir. Böylece *Gizemli şiirinde "bütün yıkıcı gürültüler eğrilerini eğirirler"*, Marina şiirinde *"çelik ve bakır zincirler... döne döne Doğu'ya, ormanın ortadireklerine, köşesine ılık burgaçlarının çarptığı iskelenin ahşap ayaklarına çekip gider."* Burada eğri düz bir çizginin son erinç yerine yönelir –*"ormanın ortadirekleri"*–: ılık köşenin sertliği çevresinde burgaçlanır, *"iskelenin ahşap ayakları"*. Durağan olan son aşamada eğrilik üzerine baskın çıkar ve düz çizginin bu utkusu bakış açısına koordinatlar vermeye, dolayısıyla onu bir manzaraya, neredeyse bir gösteriye dönüştürmeye yeter. Toprağı daha yeni sürülmüş bir alan bir resme, Marina'ya dönüşür.

Daha içsel bir biçimde, tam tamına düşlerin mantığına

göre gelişen başka *Aydınlanmalar*, tersine, eğri çizgi dünya-
sıyla doludur. Orada imgelem gücü, her türlü düz çizgiden
uzak, kendini akıntıya bırakır, gidiş gelişli olan gibi köşeli
olan da yadsınır, Rimbaud'ya özgü manzaranın içlerinde bir
iskelet bulmaya çalışacağı somut bütün düzlükler -yollar, is-
keleler, direkler, kanallar ya da rıhtımlar- unutulur. *Aydınlan-
malar* yapıtının en az usa yatkın, daha çok kendini düşe kap-
tırmış şiirlerinden biri olan *Kaba Gece Karanlığı* bu terkedişin
en güzel örneğini oluşturur: Orada düşselliğin değişik devi-
nimleri eğriliğin deviminin saçma mantığına göre birbirini
doğurur. Önce gündelik düzlemlerdeki kopuş ya da silinme
(iç duvarlarda açılan çatlak, yok olmuş ocakların sınırları,
kapalı pencereler) görülür; bu alışlagelen görünüşlerin ba-
zıları daha önceden şaşırtıcı, yıkıcı bir dönüşten kaynaklanı-
yordu (kemirilmiş çatıların yan yatması). Ardından Rimbaud,
modern dünyanınki de olan düz çizgili Öklid dünyasını ter-
keder, coğrafi ve zamansal bir değişim sayesinde, eğri çiz-
gilerden bir senfoni gibi üretilmiş 18. yüzyıl aracına biner:
**"Dışbükey aynalarla, değirmi tahtaları, şişkin oturaklarıyla
çağını yeterince yansıtan bu araba"** Manzaranın geri kalan
kısmından kopuk, "uzak" bu araç önceden yapılmış yollar-
dan gitmek istemez; döner, yoldan çıkar, sık bir çimenliğe,
elbette her şeyin olabileceği bu büyülü halıya dalar: **"araba
çimenliğin silik anayoluna döner"** Bu dönüş, bu silinme düş-
sel bir manzaranın ortalığı kaplaması anlamındadır; görü-
nüşte yersiz, ne ki doğurganlık ve cinsellik düşüyle bağıntılı
eşyalar camların ekranında dönenmeye koyulur: **"Sağdaki
aynanın üst kısmındaki kusurda ay gibi solgun biçimler, yap-
raklar, göğüsler dönenir"** Bu dönenme yükselen bir doruğun
alışlagelen belirtileriyle bağdaşır: Renkler yoğunlaşır, ko-
yulaşır (**"çok koyu bir mavi ve yeşil doldurur görüntüyü"**), çok

biçimli bir şiddetin ortalığı kaplamasının (fırtınalar, Sodom'lar, Solymes'ler, yırtıcı hayvanlar, ordular) habercileridir. Sonunda, bir özlem deviniminden (kaynaklarına dönme, otlı, yapraklı sıklığa gömülme, *"ipek kaynağında gözlerine dek dalma"* özleminden sonra esikliğın, baş dönmesinin yarattığı sendeleme gelir. Kuşkusuz içki aleminden kalan, belki bayatlayan bir tufanın izleri olan *"şıpırdayan sular, devrilen içecekler"* arasında Rimbaud *"köpek havlamaları üzerinde yuvarlanmaya"* gider.

Çok sık görülen felaket: Rimbaud *Kaygı* şiirinin sonunda da *"bıktırıcı hava ve denizle yaralar üzerinde"* (98) yuvarlanıyordu: Bu yuvarlanmadan önce hiçbir fırtına yoktu, ne var ki dalgalı ya da şıpırdayan sular imgesiyle bağıntılıydı. Son şiirlerde, yine daha çılgınca *"ısıruk içinde dönmek"*ten, *"öfkeli ateşin dönenmelerini"* (99) karıştırmaktan söz ediyordu. Özellikle Sözün Simyası'nda değirmi devinim, bir duyarsızlığın yükselmesiyle yakından bağıntılıdır. Rimbaud, Sözün Simyası'nın karalamalarında, *"hiçbir şey duyumsamıyordum. Sayıklamalar çok fazla fırtınalıydı."* diye yazacaktır. Yine bu yapıtta çılgınlık, üstü kapalı bir biçimde algılanabilen sınırların kopuşu, gölgenin ortalığı kaplaması, varlığın dönmeye kendini kaptırması olarak tanımlanır. Rimbaud, *"güçsüzlüğüm beni dünyanı bir ucuna, gölge ve fırtınalar vatani Kimmerya'ya sürüklüyordu."* diye yazar: Bu, eğri çizginin sonuca ulaşmalarından biridir.

Gelgör ki eğri çizgili dünya en yüksek bilgelığe, en denetimli inceliğe de ulaşabilir. Ne Rimbaud'nun yaratısından daha karmaşık olanı ne de kendi kendini bulguladığı daha kapalı algılanabilir şemalar vardır. Dönenme, böylece hiçbir

sayıklama yaratmayabilir; çekicilik yaratıcı, uyum telkin edici olabilir. Onun için bunun kendine bir çekim ya da devrim merkezi seçmesi, eğri çizginin kendine bir eksen yaratması yeterlidir; buradan başlayarak çizgisi anlam ya da en azından önceden sezilebilirlik kazanır. Eğrilik akıldışılıktan kurtulur.

Onun için *Çocukluk* şiirinde "*denizin yüksek taraçalarında dönenen*" kadınlar bizi dönenmelerini güzelduyusal (estetik) biçimde ayarlanmış bir gösteri, bir kutlama töreni ya da dans olarak görmeye zorlarlar. *Gizemli* şiirindeki "*yol kenarının yamacında... çelik ve zümrüt çimenleri arasında keten giysilerini döndüren melekler*" daha çok bezemelidir (dekora-tiftir); aynı zamanda daha iyi örnektir çünkü Rimbaud'nun düşleminde eğri çizginin sıçramasını, yön değiştirmeye açılımını hep birleştiren derin bağı doğrudan dile getirirler. Gerçekten de bu melekler fışkıran bir çimenin sivri ucunda dans ederler, "*alev çimenlikler meme ucunun tepesine dek sıçrarlar*" Dönenen giysilerinin inceliği yaratıcı bir fışkırmanın en ucunda, bir coşkunun en uç noktasında yer alır; burada gizemli, başka yerde yaşamsaldır.

O zaman eğri çizginin açık seçikliği görüş açısının doruk noktasında, "*resmin üst kısmındaki şeritte*" kendini gösterir: İlk belirmenin henüz yitmediği, yeniden eğrilmediği algılanabilir doruk noktasında "*deniz mührelerinin, insan gecelerinin dönenen ve sıçrayan uğultusunda*" şimdiye değin ardı ardına gelen iki devimin, fışkırmanın ve akıntıyla sürüklenmenin, karşılaştıkları, iç içe girdikleri görülebilir. Bu karşılaşma uğuldayan dalgaya neredeyse bir biçim vermeye, yani duygulan-dırıcı bir yoğunluk vermeye, nesneler arasında uzama ben-zeyen yeni bir boyut yaratmaya yeter. Aynı biçimde *Ulukentli*

(XXVIII) şiirinde önce “*billur bulvarlar*”ın yükselmesi ve kesişmeleri, ardından dikey bir yükseliş, düzlemlerin sıra sıra dizilmeleri, sonuçta da göğün doruk noktasına ulaşması, eğilmesi ve ortalığa saçılan bir yığın eşyayla çökmesi görülür.

“Kaldırım çölünden yükselir dikine üst üste korkunç şeritli sis örtüleriyle göğe doğru bozguna uğramış sert başlıklar, tekerlekler, kayıklar, sağrılar... yeniden eğilir gök, geriler, iner yaslı Ulu-deniz’in yaratabileceği en kara dumanla biçimlenip” (100)

Gökten bu yeniden iniş yas ve yıkım ortamına bağlı gibi görünebilir: Ne var ki bu gök var olmuştur, nesneler arasında kısa bir an eğriliğin tutarlı kumaşını, bu tutarlılığın anlamı sonuçta bir tutarsızlığın ya da başarısızlığın gözlenmesiyle bir tutulması gerekse bile, yaymıştır. Yayılma, gerileme, kıvrılma, düşme gibi bu birbiri ardına gelen çeşitli sapmalar Rimbaud evrenine bir süreklilik ve bir öykü sağlamak, onu bir tür zaman-uzam içine oturtmak için yeterli olmuştur.

Bu, paha biçilmez bir buluştur çünkü Rimbaud’nun uzlaşım sal türde bir uyum gerçekleştirmek için onca güçlük çekmesi bütün sıradan ortamları yadsıdığı içindir. Onun beliriveren ya da akıp giden evreni bir görünümün anlamlı çizgileri içinde sabitleşip kalmayı hiç benimsemez, bu da bize doğal görünür çünkü Rimbaud bu anlamı değiştirmek ister, yok etmeyi önerdiği bu görünümdür. Eskiden tiksini mes i, geçmişi ve sabrı yadsıması, bir dikey gerilim ve ortaya çıkan bir gerçeklik saplantısı onu kaçış, yataylık, aynı yöne yönelme görüşüne sarılmayı engeller. Onda hiçbir oyuk, hiçbir uzaklık yoktur; Rimbaud her türlü algılanabilir derinlik biçimlerini yadsır, Baudelaire’le onun arasındaki gerçek ayırım buradadır. Gördükleri derinliksiz bir yüzey üzerine ya-

yılır; çok ince, bununla birlikte hiç delinemez bir tabakadır çünkü ardında ne derinlik ne uçurum ne hiçlik ne tanrı ne de sonsuzluk vardır; ne kutsallığa yer verir ne muştuya ne de "sanı"ya -yani sözün Baudelaire'ce anlamıyla Güzellik'e- (101). Rimbaud'da kendi uçurumuna dalan, baş dönmesiyle, aynı zamanda Güzel'le iyileşen, dünyanın sade gerçekliğine inanan bir Baudelaire görmeye çalışalım o zaman.

Bu inancın birden bir bozgun ya da en azından insanların nesneler üzerine haklarında bir gerileme anlamına geldiğini görmek gerekmektedir. Baudelaire'in saydamlığa, yankıya, derinliğe dönüşen uçurumunda bütün bir insan evreni sonuçta yeniden düzenlenir. Ne ki burada hiçbir düzenlenme, dolayısıyla insana, bakışın yasasına hiçbir boyun eğme yoktur. Manzara, Rimbaud'yla bir izlenim birimi olmayı bırakır; bu da kendisini romantizmden bilgece, tanrı izleyicinin ruhu olarak değil, gözle ve düşüncüyle donanımlı olarak kurtulmayı sağlar. Rimbaud aynı zamanda tanrının gözünü uzak tutar, yani temele insanların gözünü koyar. Dünyayı yarı açık bir sözlük, çözülecek adlandırmalarla bir kitap gibi görmeyi bırakır. Onu bir genelgörü (panorama), çerçevelenmiş bir resim olarak da ele almaz. Böylece manzarası tam olarak bir manzara değil, karşı manzaradır, tümüyle tanıksız bir görüntüdür, nesnelerin özgürce bir araya toplanmasıdır; bundan böyle her biri ayrı ayrı kendi serüvenini yaşama hakkına sahiptir; hiçbir ince tabaka düşünsel, duygusal ya da sözdizimsel olarak bizi ayırmaz artık. Rimbaud'nun dehası bizi her türlü yorumdan, kanıttan kurtarır. İlk kez olarak nesneler çıplaklıklarının açık seçikliğiyle, sessizliklerinin parıltısıyla bize kendilerini sunarlar: Sözcüğün bütün anlamlarıyla, tümüyle *suç tanrıları* olmuşlardır.

Bu dünyada bir uyumun doğması gerekiyorsa, onlara varlıklarını dışarıdan dayatacak bir ruh durumundan değil, yalnızca nesnelerin kendilerinden ileri gelmelidir. Çünkü Rimbaud dikizci değil, kahin (geleceği gören) olmak istemektedir; hiçbir ölçüsüzlük, hiçbir çekingenlik yeniden yaratılan bir dünyanın tazeliğine, fışkırmaya, nesnelerim devimine gölge düşürmez onda. Tersine nesnelerin yanında yer alır, onlarda kendini tasarlar, onlardaki özgürlükle bütünleşmeye çabalar. Bu, tam olarak aynı özgürlüğün iç biçimini (102), bütün şiirinin kullandığı bu devimin etkin dayanışmasını esinlemektir. O zaman Rimbaud'nun imgelem gücü anlık düzensizlik içinde bir mimarlığın uyumunu, bir sözdiziminin yapısını kurmakta başarısız kaldığında, somut bir düzenin çizgilerini uzama kaydetmeyi başaramadığında nesnelerin içine yerleşir, onlarla bütünleşir. Rimbaud'nun anladığı ve uyguladığı anlamda *nesnel şiir* budur. Üçüncü şahıslı bu şiirin sloganı da şudur: "Ben bir başkasıdır." O olmuş Ben'in, kendini tümüyle nesnenin yanına koyan bir bilincin şiiridir. Onun için yazın, kuşkusuz ilk kez, tümüyle nesnelerle dostluk şiirleri yazmayı, belleksiz bir insanın belleğinde insansız bir cennet yaratmayı başarmıştır denebilir.

Elbette bu doğru değildir. Çünkü her cennet öncelikle ve kesinlikle insan için, insan tarafından yaratılmıştır: Rimbaud yalnızca orada kendini unutmaya, onun baskın gücüne, işe karışma hakkına boyun eğmeye, çevresindeki bütün nesnelerden daha önemsiz kalmaya razı olur. Dünyanın yeniliğini seçerken onun özerkliğini, tuhaflığını, her türlü insan ölçütüne indirgenemezliğini de onaylar.

En azından kendi mantığına, ilk tasarısına içten bağlı kal-

saydı benimsemek durumunda kalırdı belki. Ne ki bu zor bir bağıllık, kendisinden neredeyse olanaksız bir alçakgönüllülük isteyen bir seçimdi. Daha çok doğu bilgeliğiyle yoğrulan Rimbaud, bu alçakgönüllülüğü gösterebilirdi belki: kendisi de birkaç kez nesneler karşısında Ben'in silinmesinden başka şey olamayan bir şaşkınlığın tinsel değerini teslim etmiştir. Ne var ki çok batılı kalır, ne yaparsa yapsın ustan ve istençten el etek çekemez, kendisini tümüyle ayraç içine sokamaz. *"Düşüngü erktir, Batı olmamı ister. Onu istediğim gibi sonuca bağlamak için susturmam gerekecekti."* diyecektir. Susturulamayacağına göre Rimbaud sonuca bağlayamaz. Ayrıca kendisine yaşam kuralı olarak kuralsızlığı, disiplin olarak anarşiyi, eğitim olarak bilgisizliği dibe vurma tehlikesi olmadan seçmeyi sağlayan bu kesinlikten, bu erkten, kendisini denetim altında tutma gücünden nasıl cayabilirdi ki? Çünkü çılgınlık istiyorsa bu usla olacaktır; rastlantıya bağlanırsa çok emin bir tasarının erdemıyla olacaktır; denetimsiz olan bile onun için bir dizgedir. Bu dayatımı, asıl egemenlik ve denetim isteğini kurban etmek Rimbaud için kendini kurban etmek, kendi kendini yadsımak olacaktı. Böyle bir kurban olmayı kendinden istemeyecek, sonuca bağlamayacak, kendini tümüyle nesnel šiire vermeyecektir. O zaman tümüyle doğal devimin içten anlaşılmasına yönelik ilk kendiliğindenliğe bu doğayı dışarıdan ele geçirmeye, ona egemen olmaya, yeniden yaratmaya, anlaşılır, insanca yaşanır kılmaya çalışan ikinci bir kendiliğindenlik eklenir. Kahinin üstüne bir mühendis ve sahneye koyucu biner: Doğanın düzenleyicisi, bir manzara sanatçısı.

İçinde dolaşılabilcek hiçbir manzara yoktur; nesneleri insanca kılmak, onları görmeye gitmekten, içlerinden iletişim yollarını geçirmekten ibarettir. **Yol**, en devingen düşler

arasında doğruluğun çizgisini gerer; akıntıya kapılarak gidişlerin ortasına kıpırtısız bir yönelimin çizgisini yerleştirir. Görüş alanını iki ayrı yere bölerek sınır görevi görür, aynı zamanda da ona neredeyse fiziksel bir anlam verir çünkü hep bir ilerlemeyi, bir buluş ve açığa kavuşturma devinimini işin içine sokar. Bilindiği üzere, Rimbaud dünyayı hep yolla, yaya yürümeyle elde etmeye çalışır. Yolun bu davet edici ve düzenleyici değeri onda özellikle **tekerlek izlerinde**, devinimin içine kapandığı ve kaydığı bu doğal küçük raylar imgesinde doğruluk kazanır. Sabitleştirilmiş ve iki kutba ayrılmış yol artık bir sahne gibidir, orada masallara özgü (tekerlek izleri) yürüyüş kolları devinir: Bu masallara özgü şey başka yerde katıksız bir düşçülükten kaynağını alabilir -bir çimende ya da korulukta olabilir-, burada ise tam bir tiyatro oyununun *devamı* gibi düzenlenir. Yol sayesinde sayıklama gösteriye dönüşür.

İlk baştaki görüntünün taslağı üzerine kaydedilmiş gibi yolla akraba başka coğrafik unsurlar da araya girer: Örneğin *rıhtım*, “-genellikle mermerden yapılmıştır- suyu ve toprağı katı bir biçimde birbirinden ayırarak kıyıyı düzeltir; rıhtımı koruyan, bir tür rıhtımın ruhtımı *korkuluk* (“eski korkuluklarıyla Avrupa...”); *iskele*, dikey ve devimli rıhtım, su üstündeki yol, denizin açığına dayanmış merdiven; sonuçta deniz kıyısında yüksekçe yere kurulmuş, dans (Çocukluk I), dua (Çocukluk II), uzamsal karşılaşmalar için büyümlü biçimde seçilmiş alan olan *teras*. Bütün bu düzeltici unsurlar insanların yapısını kurdukları bölüme aittir, bunlar izleyicinin özgürlüğe egemen olmak için gösteriye dayattığı inşaat ya da yol yapım işleridir. Sağlamlık, ağırlık, düzlük, düz çizgisellik, ilk fıskırmaya karşı savaşmak isteyen bir aklın özellikleridir.

Köprüler ve Yollar bölümünde köprüleri de unutmayalım. Ayırarak düzene sokan yolların ya da rıhtımların tersine,

bunların birleştirici bir işlevleri vardır; görevleri görüntünün dağınık parçalarını birbirine bağlamaktır. Onlarsız hiçbir kent olamaz. Bir dikeylik sayıklamasının işlediği bu tuhaf yapısal bütünlük içinde yaya köprüleri, asma kanallar, tablalar uçurumlar üstündeki merdivenler kat kat duygusal bir srekliiliğin tek unsurlarıdır. Dolambaları gidip gelmeye, gerçek keşfe izin verir; ne olursa olsun çok insanca bir ağın yataylığını uçurumun ortasına gerer. Ve bu insanlık onların inceliğinde, uzunluğuunda, kırılğanlığuında, sürekli tehlike altında oluşlarında dile gelir; *Köprüler* başlıklı şiirde bu özellik çok güzel bir biçimde görünür: *"yle uzun ve uçarı"* ki bu köprüler kt çökecek gibi duran kıyılar bile *"alalı, azalı"*. *"Tuhaf yazgıları"*, suyun aynasında birkaç kez yansıyan köşedeki karışıklıkları, geometrik bir dokunun yarı güvenliliğini dalgalandırarak bir manzaranın ortasında asılı durur. Yalnızca görece sağlamlık yaşama katlanır ve izin verir: *"Bu köprülerden bazıları yine yıkıntıyla yüklüdür. Başkalarını direkler, yol işaretleri, dayanıksız korkuluklar tutar..."* Sığınaklar, bağlar, dayanışma çekirdekleri, mimarlığuın merkezi köprüler *"küçük anlaşmalar"*a benzerler ve aynı şiirde ilerlediğuimizde *"keşişirler ve çekip giderler"*. Bunlar sabitleşmiş uyumlar, geçiş yerleridir: İnsan manzarasının tek gök kuşaklarıdır.

Bütün bu yapı kurma abalaları, fışkırmamanın ya da suyun akışına gitmeyi tam olarak sabitleştirmeyi ne başarabilir ne de bir manzara yaratabilir. Köprüler şiirinin sonunda her şey çöker, dağılır; gökten düşen tek ışık "bu komediye son vermeye" yeter. Bu komedi, yani usdışılığuın kemirdiğui bu gerçeklik, maddi dayanaktan ve temelinde ciddiyetten yoksun bu mimaridir. Bu, Rimbaud'nun manzarasına gölge düşüren şeydir; bu manzaranın kendini insan mimarisi olarak yeniden toparlaması ve gerçek bir manzara olarak

yapılanması için bir varlık, yıkılmaz bir dışsallık duygusu olmayacak mıdır? Çünkü bütün bu görüntülerin çoğu bize karşı direnmektedir; bir *kendiliğindenliğin* katılığına, donukluğuna sahip değillerdir. Rimbaud da onlara karşı çelişkili bir biçimde düş ürünü ve gösteri olarak davranır. Kendinden kaynaklandıklarının altını çizerek ve kendisi olmazsa onların var olamayacaklarını; yalnızca kendi dışında bir yüzeye ya da kağıt üzerine yansıtılmak, gösteri nesnelere dönüştürülmek için var olduklarını düşünür. Hem düşler ve resimler hem de aydınlanmalar ve bezeme sanatları aynı zamanda bir sayıklama ve sanat istenci niteliğindedir. Özellikle nesnellik arasındaki, ne birinden ne ötekenden kaynaklanan karma varlıkların sık sık karma bir uzayda yer almayı seçmeleri doğaldır; orada özelliğin görüntüsü yalnızca kendinin dışında yansıyarak var olur ve nesnellik yalnızca bir görünümdür, bir komedi alanıdır: Hatta tiyatro alanıdır.

Bilindiği üzere Rimbaud tiyatroyu, kendi kendine biçtiği (Yaşamlar) ya da kendisine verilen rolleri (Gösteriş) oynamayı çok sever. Onda özellikle karşılık beklemezliğini, katıksız uzlaşım niteliğini sever. Onun için her tiyatro peri masallarındaki gibidir. Orada hiçbir gerçekliğin önünde sürüklenme tehlikesi yoktur çünkü tiyatro birden her türlü gerçekliğin dışına yerleşir; en azından nesneleri kabul etmesi onları kendi kurallarına boyun eğdirmek içindir. Yollarda, köprülerde ya da rıhtımlarda, temel düzensizlik üzerine yerleştirilmiş her türlü sahte düz çizgilerde durum böyle değildir: Her zaman kendilerinkinden çok daha güçlü bir gerçekliğin bulaşmasıyla her an yıkılma, karmaşa içine düşme tehlikesi içindeydiler. Köprü yıkılır ya da yükselen tufan suyunun altında kalır, yol döner, kenardaki çukurun yumuşak yamacın baskınına uğrar, gölge, koruluk ya da otla kaplanır. Tam bir

erinç içinde, her türlü varlıksal bulaşmadan uzakta, görüntü ikiye bölünür, yeniden birleşir, düzene girer. Ardı ardına gelen ve önemsiz izlenimlerden gerçek bir olgu orada -karşı çıkma hakkına sahip olmaksızın- yeni ve birleştirici bir anlam kazanır.

Devinimsiz, dükkansız, dilsiz

Bulvar, her dramın, her komedinin

Sonsuz sahnelerin yeri

Tanıyorum seni, seviyorum seni sessizce.

Bu sahnelere ne derinliği ne de onun bir görüntüsünü sokmak söz konusudur: Rimbaud bunu kesinlikle elinin tersiyle iter. Ne ki derinliğin tiyatroda gibi eş etkileri vardır, sahte bir uzaklığı ele geçirme girişimini işin içine sokmadan gösterinin tiyatro oyununa dönüşmesini sağlarlar. Böylece üst üste, önden arkaya yan yana konan sahneler dikeyliği ikiye bölebilecek ve sahnedekilerin gösterisine güç katabilecektir. Rimbaud gördüklerini ve özellikle dansözleri, tapınan kişileri, dehaları bir tuval üzerinde ayrı bir yere koymayı sever; onları bir kar görüntüsünün önüne (*Being Beauteous*), bir ormanın kıyısına (Çocukluk) ya da bir kumsala, "*küstah yeşillik ve mavilik*" (a.g.y.) yerleştirir. Ba zen bu sahneye koyma çabası, baş roldeki kişinin çevresinde görünüşlerin bütün bir anlamlı toplaşmasını yaratır. Örneğin Hélène'e karşı (Fairy) "düzen kurdular el değmemiş gölgeler süsleyici öz-sular, yıldız sessizliğinde kıpırtısız ışıltılar." Rimdaud rol dağıtmaya dek vardıracaktır işi: "*Yazın yakıcılığı suskun kuşlara verildi, gereken uyuşukluk ölü sevdalardan, tükenmiş kokulardan tutaklarıyla paha biçilmez yas kayığına.*" Manzara tümüyle sahneye özgü bir duruma sokulur, açık seçik anlamlandırmalarla kaplanır; doğrusu, bir bezemeye dönüşmek

için manzara olmaktan çıkar. Gerçekten de Rimbaud, Fairý şiirinin sonunda, "o bezeğın zevki ve biricik zamanı"nı dile getirir. Tümöyle başarılı bir sahneye koymanın zevkiyle kahin Rimbaud burada izleyici Rimbaud'dur.

Başka Aydınlanmalar şiirleri bizi sahneye koymaya ilişkin iradenin nesnel kendiliğindenliğe karşı mücadelesine, bir tür doğanın ve tiyatronun düşsel kavgasına tanık ettirir. Örneğın *Sahneler* şiirinde, tiyatro alanı fışkırmannın kendiliğinden alanını ele geçirmeye çalışır, bunun için onu uyumlu biçimde bir dizi bölüme, küçük sahne dilimlerine ayırır. "Eski komedi sürdürür uyumlarını ve böler temiz sevgilerini."; manzaranın içine yapay yollar, "sahneli bulvarlar", hatta sahneli rıhtımlar, "uzun ahşap rıhtım" döşer. Sahneleme çabası tuhaf bir biçimde manzaradan (taşlı tarlalar, yaprakları dökölmüş ağaclar) otları ya da yaprakları, yani kendiliğindenliğin bütün bitkisel belirtilerini sürgün eder. Buna karşın bu kendiliğindenlik sonrada yeniden ortaya çıkar, ne bu kez "kara töl geçenekler"de engellenmiştir. Ardından kuşlar iniverir; bir tiyatronun sahnesine, "çimento iskele"ye düşen "oyuncu kuşlar"dır; bu sahne katı maddelerden yapılmıştır, görünüşte sağlamdır, ne ki dalgalanan bir düzeneikle deri değiştirir, "yolculuğa çıkan izleyicilerle kaplı yarımada" olur. Daha sonra tiyatroya özgü bölme ilkesi birkaç düzlemde ve çeşitli başarı, dirilik dereceleriyle dile gelir, "*modern kulüp salonları ya da eski Doğu salonları çevresinde tavanlara yapılmış çatı katlarına inen lirik sahneler*"de güçlü bir biçimde kendini gösterir; ardından "korulukla taçlı bir basamaklı bir tiyatronun tepesinde devinen peri oyunu" içinde daha az bir etkililikle, bir tür çekimsizlikle kendini gösterir; sonuçta açık alandaki tiyatro bitkisel salgınla, gecenin itkisiyle, doğal devingenlikle yıkılma noktasında gibidir; peri oyunu "devinen

uluğağaçların gölgesinde sallanır ve sallantıya uyar". Hatta yapıları belirginleştirir; *"bitkilerin doruk çizgisi üzerinde"* yer alır; şiir, yalnızca mimari olmaya indirgenen sahnesel bir alanın kesinliği yüzünden neredeyse anlaşılmaz bir tanımıyla son bulur: "Komik opera, ateşli galeriden yükselen on iç duvarının kesişmesindeki doruk çizgili sahnemizde bölünür." Bölümler, doruk çizgileri, kesişmeler, dikilmiş iç duvarlar... O zaman sahne bezemenin alışık olunmayan çoğalmasıyla neredeyse tıkanmış duruma gelir. Tiyatroya özgülük çabası alanı öylesine kaplamıştır ki, onu neredeyse yok etmeyi başarır. Fıskırmanın, karmaşanın ya da akıntıya göre gitmenin yerine saçma ve sonsuz bir bölümlmeyi yerleştirir; yani sonuçta yeni bir kargaşa biçimi yaratır.

Rimbaud'nun duygusal başarısızlığını sonuca bağlamamız gerekiyor. Kaba bir evrenle bir tiyatro dünyası arasında, manzara karşıtlığıyla bezeme arasında kalan Rimbaud, hem doğal hem de insanca, hem sürekli hem de kesintili, hem özgür hem de kesin yapılı olan bir gerçeklik yaratmayı başaramaz: Düşünü kurduğu *"uyum sıçramaları"* duyulmaz kalır. Belki de bunun için sonunda susmayı seçer: *"Arzumuzda eksik olan bilge müziktir"*

Bununla birlikte bu müzik yazar Rimbaud'da eksik olmamıştır çünkü tek bir alanda utku kazanır, "sezgisel ritimler" bulmayı başarır; bu, dil ve şiirsel yaratı alanıdır. Rimbaud'nun şiirinin tek saygınlığı bir fıskırmayı ve biçimi bütünleştirmesinde, yatmaktadır; ondan sonra da hiç gerçekleştirilememiştir. Kendisi de dahi olarak çekicilik ve şiddet arasında bir inceliği, bilimi ve diriliği aynı anda ele geçirebilmiştir. Sözcükler orada bir yalnızlık içinde patlar, kendi kendilerini yer

gibidirler, kısa zamanda bağıra bağıra söylenir söylenmez yanarlar, sessizliğe gömülürler; ne var ki genel bir anlam taşıdıkları, karşılıklılık yaratıcı oldukları ve orada seviştikleri de gerçektir. Kısaca Rimbaud'nun geleceğin diline ilişkin tanımını doğrularlar: Bu "Ruh için ruhu, her şeyi, düşünceye takılıp çeken düşüncenin kokularını, seslerini, renklerini özetleyen" bir dildir.

Çünkü bu sözcükler birbiriyle bütünleşirler, ne ki birbirinden uzaklaşmaları ve özgürlükleri, keskin ve yalnız özellikleri nedeniyle olur. Aralarında hiçbir sözel sis, üstlerinde hiçbir eğinti, hiçbir biçimsel birlik yoktur; bağ belirteçleri yoktur; Baudelaire'de olduğu gibi adı buharlaştırmaktan uzak sıfat bile onu uzaklaştırır ve kendi tuhaflığı içine kapatır. İşte bu aynı tuhaflıkla sözcükler arasında yaratılan uzaklık *takılmayı, çekmeyi*, terimden terime gidip gelmekle, şiir içinde devimli bir birim biçimi yaratmakla sonuçlanan bir anlamlandırmanın uzak sarsıntısını yaratır. Burada ne Baudelaire'deki derin yankıya, "bir teki içinde eriyen bütün duyular"ın gizemli birimine ne de Mallarme şiirindeki "çevrede tıklanan" gizli küçük patlamalara benzer bir şey vardır. Rimbaud'da şiirsel anlam her an parçalansa da yolunu sürdürür, Rimbaud'nun Cehennemde Bir Mevsim'de bulguladığı biçimde "gerçek dirilik ve yumuşaklık akımı" sözcükten sözcüğe yayılır; gelişimi sözel bir kardeşliğin çarpıcı ilerlemesine benzer.

Bu kardeşlik önce bir yadsıma, bir yalnızlık üzerine kurulur. Rimbaud modern bir şairdir, belki de Roland Barthes'ın (103) düşündüğü anlamda modern şairlerin ilkidir. Sözcük onda ayakta bir belirtidir, "duyuların tümüne dalan tepki güçlerinden, çekim güçlerinden, anlamlardan bir kütle, bir direk"tir." Ne var ki en yüksek gizem şudur: Sözcüğün de bu

büyülemeyi doldurmaya yeteneği vardır. Rimbaud'da dirilik sevecenlikle, gurur "yitirilen iyilikseverliklerden daha iyi dilekli"likle sonuçlandığı için, burada dil bizi ilk baştaki derinliğini yadsımaya gibi sürekli bir kendini aşmaya tanıklık ettirir. Onun aracılığıyla varlıksal olanın öne çıkışına, yani insanca olana tanık oluruz. İşte sözcük onun dikeyliğinden, çoraklığından, doğal gururundan çıkarır iyilikseverliğini, uzlaştırma gücünü, bulaşma gücünü. Bu öyle gerçektir ki, Rimbaud'nun şiiri bize ona özgü şiirsel *mutluluk* konusunda tam bir düşünce verir ve Rimbaud kesin olarak o şiirde birbirinden ayrılmış varlıkları ve nesneleri bütünleştiren, onlar arasında çok insanca bir akım, yatay bir dayanışma katmanı kuracak bir **Dahi**'nin yaratacağı mucizeyi düşler:

Hepimizi tanıdı, hepimizi sevdi. Bu kış gecesinde, baştan aşağı, gürültülü kutuptan şatoya, kalabalıktan kumsala, bakıştan bakışa, bitkin güçler ve duygular, bilelim ona seslenmeyi, görmeyi ve geri göndermeyi, bataklıklar altında, karlı çöllerin tepesinde bakışlarını, soluklarını, bedenini, gününü izlemeyi.

Sürgünlüğün utkusu son bulmuştur ve bir biçimde yenilgiye uğramıştır derinlik. İzlenen, çağrılan, karşılanan, geri gönderilen ve bu alınan yolla çoğaltılan bir dostluğun o güzelim devinimi; bakıştan bakışa, yorgunluktan yorgunluğa yalnızca insanları başkalarına bağlamayı başarmakla kalmayan onları nesnelere ve nesneleri adlandıran sözcüklere de bağlayan yoldur bu. Belki de Rimbaud'nun dili, en gizli gerçekliği içinde, sürekli kesintiye uğrayan ve yayılan, *Dahi*'nin peşindeki boşuna, ne ki gerekli Rimbaud dehasından başka bir şey değildir.

NOTLAR

- (1) Oeuvres completes, Ed. de la Pleiade, s. 270
- (2) A.g.y., s. 254.
- (3) A.g.y., s. 132.
- (4) A.g.y., s. 121.
- (5) A.g.y., s. 173.
- (6) A.g.y., s. 168.
- (7) A.g.y., s. 200.
- (8) A.g.y., s. 200.
- (9) A.g.y., s. 172.
- (10) A.g.y., s. 173.
- (11) A.g.y., s. 136.
- (12) A.g.y., s. 173.
- (13) A.g.y., s. 103.
- (14) Bazen özel bir kendiliğindenliğin birden ortaya çıkan değişimin-den değil, *düzenli bir işin* etkisinden ileri gelen bir imge bu *şantiye* izleğiyle bağdaşır. Rimbaud, Cehennemde Bir Mevsim'de, "*İnsan işi, zaman zaman uçurumumu aydınlatan patlamadır.*" (s. 227) diye yazar. Bu patlamadan, yani insanların daha iyi bir gelecek görüşüyle ortak çabasından yeni bir yaşam çıkabilir. Böylece *Sabahın Güzel Düşüncesi* şiirinde yazın, şafak, "*Hesperides'lerin güneşine doğru, büyük şantiyede*" çalışan dülgerlerle dolar. Rimbaud bize onları yosun çölünde sakın olarak betimler (ileride Rimbaud'da yosunun kalıtımsal değeri görülecektir.) ve yaptıklarının doruğa ulaşmasını, "öğleyin denizde yıkanma"yı beklerken Çoban Kraliçesi'ne yalvarır, onlara sözcüğün somut anlamında *yaşam suyu* taşımasını ister. İşte tam da bu *bekleyiş* Rimbaud'nun canını sıkar; işi yalnızca yıldırım gibi bir patlama, kendiliğinden bir gerçekleşme, bir devrim biçiminde benimser. Sık sık onu ilerleyen özelliğinden, yaşamı değiştirmedeki yavaşlığından dolayı eleştirir. Deha'nın ya da Güzellik Varlığı'nın doğumunun tersine, kendisini sürenin bütün benzerlerinden eksiltene neredeyse parıltılı bir özelliğe sahiptir.
- (15) Züdistler Topluluğu'nda yer alan, çok kusursuz bir biçimde yansılacağı Coppee söz konusudur.

- (16) A.g.y., s. 167.
- (17) A.g.y., s. 137.
- (18) A.g.y., s. 129.
- (19) A.g.y., s. 103.
- (20) A.g.y., s. 196.
- (21) A.g.y., s. 180.
- (22) A.g.y., s. 187.
- (23) A.g.y., s. 78.
- (24) A.g.y., s. 102.
- (25) A.g.y., s. 195.
- (26) A.g.y., s. 131.
- (27) A.g.y., s. 185.
- (28) A.g.y., s. 185.
- (29) Rimbaud'da saçlar bir dirilik, canlı bir varlık olarak can bulur. Derinliğe ve canlılığa ilişkin başka duyarlı söyleyişlerle sık sık ortaklık kurar (bkz. daha ileride): Gözler, ter vb. Buna karşın, Rimbaud, Cehennem'in bütün ateşlerinde yandığında ve yaşam kaynağı içinde kurduğunda şunları yazar: "Odun bir insanım yalnızca, kafamın derisi kurur..." Ve sıvı bereketlilik anıları olan çocukluk anılarına tutunmaya çalışır: "Ey çocukluğum, köyüm, çimenlikler, kumsaldaki göl, ayışığı...", s. 232.
- (30) A.g.y., s. 190.
- (31) A.g.y., s. 128.
- (32) A.g.y., s. 169.
- (33) A.g.y., s. 98.
- (34) A.g.y., s. 168.
- (35) A.g.y., s. 121.
- (36) A.g.y., s. 167.
- (37) A.g.y., s. 99.
- (38) A.g.y., s. 186.
- (39) *Masal* başlıklı aydınlanmanın anlamı buradadır. Bu öyküdeki Prens için kadınların, hayvanların ya da dostların canına kıymak, "onu izleyen herkesi" öldürmek yine "ortak onamalar"dan ve "insanca atılımlar"dan kurtulma, "kaba eliaçıklıklar"ın kusursuzluğu içinde kendisini alıkoyan her şeyden uzaklaşma aracıdır. Prens orada önce bir çağrı, bir sözveri, "çoğul ve suçortağı bir sevdâ söz-

verisi" olarak kafasında canlandırdığı kendi dehasının peşinden gider. Bu dehaya, yani dönüşmüş bir "ben" olarak tümüyle kendine ulaştığında, Canlılık'ın kutsanması, "temel sağlık"ın utkusu söz konusudur. *Şafak* şiirinde olduğu gibi, esrimeye ilişkin utku bir düğüştten ya da ölümden, bilinçaltına bir geçiştten ayrılamaz.

(40) A.g.y., s. 190.

(41) A.g.y., s. 200.

(42) A.g.y., s. 168.

(43) Menekşe onun için bir besindir, onu sevdiği öteki güzel, koruluklarda bol bol canlı ya da bitkisel, tüylü ya da çiçekli yiyeceklere yeğler:

Kurt uluyordu *yapraklar altında*

Tükürerek *güzel tüyleri*

Tavuk yemeğinden sonra:

Ben de tükeniyorum onun gibi.

Salatalar, meyveler

Yalnızca toplanmayı bekler;

Gelgör ki *çitteki örümcek*

Yalnızca menekşe yer.

(44) A.g.y., s. 213.

(45) A.g.y., s. 212.

(46) A.g.y., s. 205.

(47) A.g.y., s. 214.

(48) A.g.y., s. 212.

(49) A.g.y., s. 213.

(50) A.g.y., s. 191.

(51) A.g.y., s. 169.

(52) A.g.y., s. 192.

(53) A.g.y., s. 104.

(54) A.g.y., s. 167.

(55) A.g.y., s. 169.

(56) A.g.y., s. 56.

(57) A.g.y., s. 190.

- (58) A.g.y., s. 170.
- (59) A.g.y., s. 168.
- (60) A.g.y., s. 133.
- (61) A.g.y., s. 221.
- (62) A.g.y., s. 222.
- (63) A.g.y., s. 130.
- (64) A.g.y., s. 234.
- (65) A.g.y., s. 176.
- (66) A.g.y., s. 130.
- (67) Burada küçük bir ayırım belirtilmeli. *Tufandan Sonra* gibi bir şiir eski duruma geri dönüş olarak yorumlanmalıdır; bununla birlikte yıkanmış, masumluğun cılasıyla kaplı bir eskiliktir. Gelgör ki karalamalarla tamamlanan *Sözün Simyası*, bilerek yapılan ve vasiyete değgin özelliğiyle bizim için daha temel bir tanıklıktır. Rimbaud'nun deneyimi bize o deneyimden caydığı anda bize anlattığıdır. Ve *Sözün Simyası*, birlikten (sonsuzluk) yeni bir çoğalmaya ("çılgnlığın bütün sofuluğu") geçişi göz önüne serer.
- (68) A.g.y., s. 235.
- (69) A.g.y., s. 218.
- (70) A.g.y., s. 223.
- (71) A.g.y., s. 235.
- (72) A.g.y., s. 198.
- (73) A.g.y., s. 230.
- (74) A.g.y., s. 230.
- (75) A.g.y., s. 256.
- (76) A.g.y., s. 255.
- (77) A.g.y., s. 256.
- (78) A.g.y., s. 200.
- (79) A.g.y., s. 175.
- (80) A.g.y., s. 199.
- (81) A.g.y., s. 175.
- (82) A.g.y., s. 170.
- (83) A.g.y., s. 198.
- (84) A.g.y., s. 185.
- (85) A.g.y., s. 196.

(86) A.g.y., s. 170.

(87) Bu mavilikten yola çıkan, Jacque Riviere'in dediği gibi, Rimbaud'nun "yaratıcı itkisi" değildir. Tersine, işin başlangıcında bir merkez, toprağın kalınlığında yer alan bir çekirdek söz konusudur. Göğün bir köşesinde bir çatlak varsa, hiç de yeni bir dünyanın ortaya çıkışını bildirmek için değildir: tersine, insanların bu yeni dünyanın kurulması için gösterdikleri bütün çabaları yok eder.

(88) A.g.y., s. 208.

(89) A.g.y., s. 181.

(90) Kentler XIX şiirindeki kent mimarisi çok benzer çizgilere göre gelişir: Sadece Kentler XVII şiirinden yayılan kaynaşma ve kesintiler izleniminin yerini büyüklük ve tuhaflık almıştır. Ne var ki "yüksekler"den "aşağı mahalleler"e dek -burada Rimbaud'nun dilin özdevimini (otomatizmini) kafasında nasıl dönüştürdüğü görülmektedir- insan zekasının içine işlenemez dikeyliği söz konusudur: "Hallerin ve direklerin çevresini saran tablaların, küçük köprülerin, merdivenlerin birkaç noktasında kentin derinliğini ölçebildiğimi sandım! Ayrımına varamadığım tansıktır bu: Öteki mahallelerin düzeyleri nedir tapınağın üstünde ya da altında? Zamanımızın yabancısının tanınması olanaksızdır."

(91) A.g.y., s. 198.

(92) A.g.y., s. 179.

(93) A.g.y., s. 192.

(94) A.g.y., s. 182.

(95) A.g.y., s. 185.

(96) A.g.y., s. 169.

(97) A.g.y., s. 184.

(98) A.g.y., s. 188.

(99) A.g.y., s. 123.

(100) A.g.y., s. 189.

(101) Hatta *simgesel* açıklama ya da aydınlığa kavuşturma için, yani herhangi bir eleştiri için hiçbir sanıya yer vermez. Rimbaud da kendi şiiri üzerine, "Şiirin söylediğini söylemek istedim, harfi harfine ve bütün anlamlarında." diyecektir.

(102) Bu özgürlük başından beri uyumlu bir eğilim olarak ortaya çı-

kar, kendiliğindenlik de bir biçimle bağlaşır. “Bu kır çiçeğinden daha ustaca yapıda bir lüks ya da sanat nesnesini nerede satın alabilirsin ki? Bütün toplumsal kurumlarımız ortadan kalktığı zaman bile doğa bize her zaman, sonsuz çeşitlilikte mücevherler sunacaktır.” (s. XXII) Rimbaud’nun ileri sürdüğü düşünülen bu düşünce onun temel doğacılığını, iyimserliğini aydınlatmaktadır. Doğal nesne (çiçek-mücevher) hem özgürlüktür hem de yapıdır; özgürlükten doğmuş, onunla desteklenmiş bir yapıdır. Yapay nesne, nice ustaca yapılırsa yapılsın, temelsiz ve doğallıktan uzak bir yapıda olacaktır.

(103) Le degre zero de l’écriture, s. 69-70

Rimbaud güneşin doğuşuyla birlikte kalkar. Gecenin üçü geceyle günün arasındır, birincisi sona ermiştir, ne ki öteki daha tam olarak başlamamıştır. Ve şafak adı verilen bu zamansal arada, boşlukta birden bir güç ve düşünce patlaması, ani bir varlık fışkırması olur. Sessizlik çılgılığa dönüşüverir, devinimsizlik kanat çırpımlarından bir ürperti olur, çekicilik ağaçları ve göğü kaplar. Bu, başka bir şeyin olması için bir şeyin yıkıldığı (Bitti. İş yok artık.) baş döndürücü ve çok belirsiz bir andır. Bu aynı an, düşüncenin bu yıldırım gibi kendine doğum anı, o ünlü Kahinin Mektubu'nu da betimleyen andır: "BEN bir başkasıdır. Borazan olarak uyanırsa bakır, hiç suçlu değil..."



9 786257 534055