

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

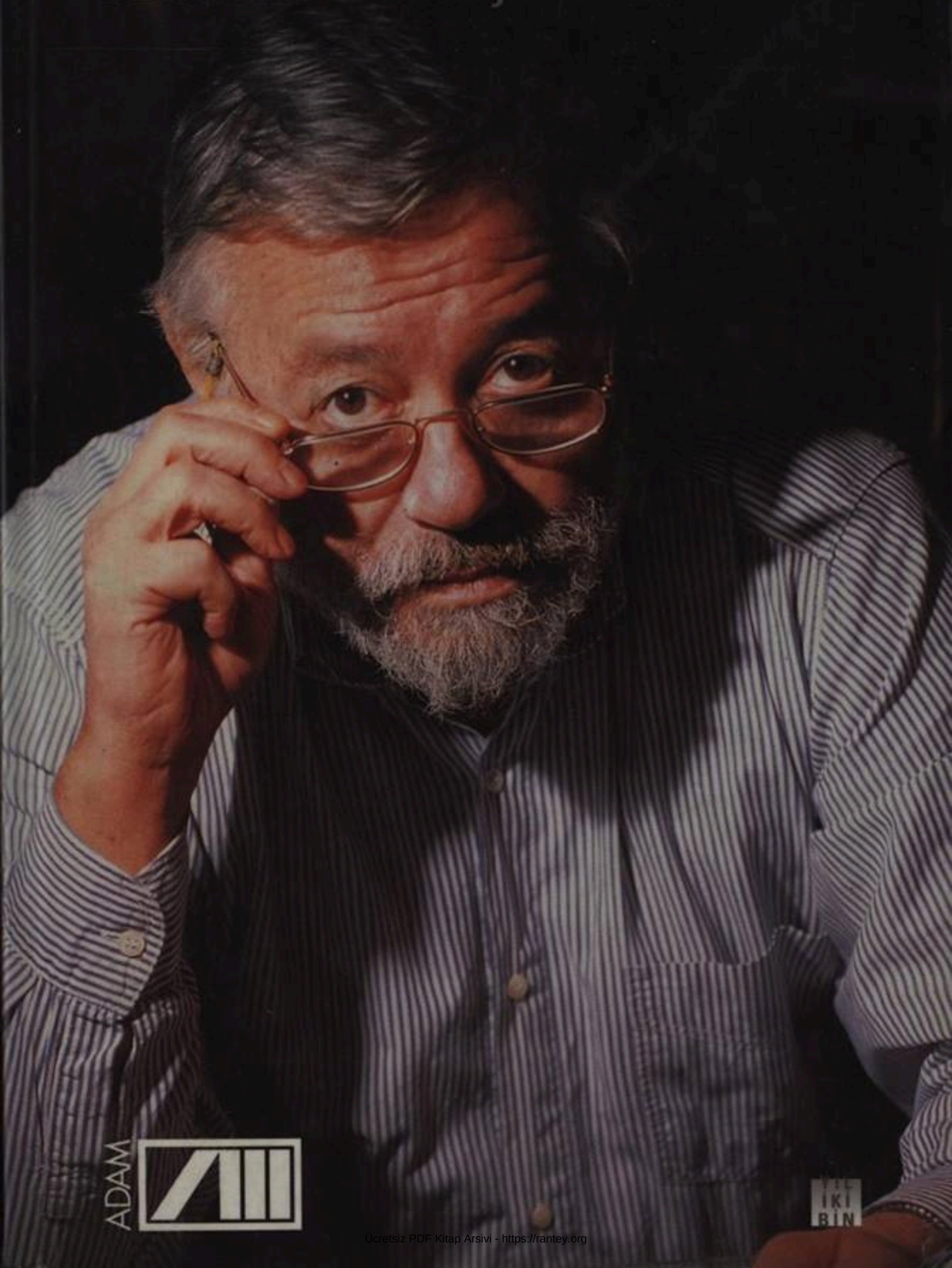
<https://rantey.org>

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>

Özdemir İnce Şiirde Devrim



ADAM



YIL
İKİ
BİN

Özdemir İnce
•
Şiirde Devrim

ADAM YAYINLARI

©

Adam Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş.

Birinci Basım : Temmuz 2000

Kapak Tasarımı : Zeynep Ardağ
Kapak Fotoğrafı : Sebati Karakurt

00.34.Y.0016.765

ISBN-975-418-621-9

Özdemir İnce



Şiirde Devrim



ŞAIR, ŞİİR VE HAYAT*

Toplantının bu oturumdaki konusu “Tehdit edilen yaşam karşısında şair” değil de “Tehdit edilen yaşam karşısında şiir” olsaydı kendimi bu kadar sıkıntıda hissetmezdim. Önce şiirin kendine özgü bir yapısal mantığından ve spiritüel, metafiziksel evreninden söz eder, ikinci olarak tükenmesi olanaksız hammaddesine değinir, daha sonra da dilsel yapıda arkeolojik kazı yapardım. Herhangi bir şiiri yazan şair ise para kullanan, vergi veren, bazen işkence görüp hapse giren, bir devletin vatandaşı olan toplumsal bir varlık. Bu durumda tarihten, coğrafyadan, teknolojiden, medyadan, savaşlardan, enflasyondan, globalleşen ve giderek kültürsüzleşen bir toplumdan söz edeceğiz.

Şair dediğimiz ve ticaret dünyasının mantığıyla çelişen, dahası ona muhalif bir şey üreten kimse, bildiğimiz kadarıyla, tehdit edilen varlık karşısında ilk kez bulunmuyor, anımsanmayacak kadar uzun süredir aynı durumda. Herhangi bir ülkenin şiir antolojisini inceleyecek olursak, tehdit altındaki varlığın şiire dönüşmüş soluğunu yüzümüzde, yüreğimizde hissedebiliriz. Bir tarihi, bir belleğe olan insan geçmişe karşı nostaljik duygular beslemiştir. Şimdinden de hoşnut olmayan aynı insan, gelecek denen bilmece karşısında her zaman ürküntü duymuştur. Nostalji, hoşnutsuzluk ve ürküntüyü aynı anda hisseden insan, başta kendi varlığı olmak üzere Varlık’ın tehdit altında olduğu saplantısından kurtulamamıştır. Zaman zaman bir karabasına dönüşen bu tedirginliğin yüzyıl ve binyıl başlarında iyice yoğunlaştığı görülür.

999 yılından 1000 yılına girerken, insan, kutsal kitaplarda yazan kıyametin birkaç ay, birkaç hafta, birkaç gün içinde kopacağına inananın dehşetini yaşıyordu. Yirminci yüzyıla girerken yaşanan fiestada bile korku ve kaygı eksik değildi.

* Şairin 26 Eylül 1998 günü Casablanca’da Uluslararası Şiir Festivali’nde yaptığı konuşmanın metni.

Bana soracak olursanız, size, İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren bir yeryüzü cehenneminde yaşadığımızı söyleyebilirim. Dünyanın hangi ülkesinde olursanız olun, bu cehennemin hallerini her türlü basından izleyebilir, dahası naklen yayınını seyredebilirsiniz : Savaşlar, açlıktan ölüme hazırlanan bir deri bir kemik çocuklar, çöp bidonlarından karnını doyuran insanlar. Kısacası, şu dingili çıkmış kahpe dünyada “mutlu” insanın sayısı parmakla gösterilecek kadar az. Son elli yılda, kapitalist rekabet, tüketim çılgınlığı, insanın pek de lehinde çalışmayan medyatik ve enformatik devrimler, audio-visuel emperyalizm insanı şaşkın tavuğa çevirdi ve insanın insan değerlerini yitirmesi giderek hızlanan bir ivmeyle devam ediyor. Umutsuz ve ezik insanlık, katı milliyetçilik ve köktendincilik afyonunun etkisi ve audio-visuelin saltanatının bir yan ürünü olan kolektif beynin yarattığı bir kendinden geçme içinde, daha öncekilere hiç benzemeyecek olan yeni bir faşizmin uçurumlarına doğru hızla yol alıyor.

Günümüzde, gözleri gören ve kulakları duyan vicdan sahibi bir şairin, Varlık'ın (Hayatın) tehdit altında olduğunu anlaması için bir bilici, bir yalvaç olmasına gerek yok. Tehditin dehşetini anlaması için biraz insancıl bir yürek, gerçekçi bir akıl ve orta halli bir imgelem gücü yeter de artar bile. “Tehdit edilen yaşam karşısında şair!” Bu saptama, ister istemez, insanın aklına “Peki ne yapmalı?” sorusunu getiriyor. Politik bir soru kuşkusuz. Şairin insan, vatandaş ve şair olarak yapacağı bir şey yok mu? Günümüz “site”sinde şairin ve aydının hiçbir yaptırım gücü olmadığını düşünmeyen yok gibi. Sanıldığığın tersine, şairin yaptırım gücü hiçbir zaman olmadı, o sadece içindeki sesin buyruğuna uyup gördüklerini kitaba yazdı : Suyun ve rüzgârın kitabına. Ama bir münafık çıkıp şöyle bir soru sorabilir : Bu dünyada, Saint-John Perse'in Nobel Ödülü'nü kazandığı yıl yayımlanan kitabı yüz nüshadan fazla satmıyorsa, dünyanın birçok büyük şairinin kitapları yazıldıkları dilin konuşulduğu ülkelerde binden fazla basılmıyorsa, gördüklerini kitaba yazmasının ne önemi olabilir? Bir çift çizmenin bütün Shakespeare külliyatından daha önemli olduğunun ileri sürüldüğü bu dünyada, kuşkusuz böyle bir soru soracak insanlar olabilir. İt ürür kervan yürür ve şair gördüklerini kitaba yazar. Bunun kanıtı da René Char'ın şu cümlesi : “Şiir yeniden tanımlanan insanın

gelecek yaşamıdır.” Varlığın tehdit altında olduğu site’de şairin en önemli rolü “Hayır!” demekle başlar. Demek ki “Ne yapmalı?” sorusunun yanıtı, “Hayır!” demeyi bilebilmekmiş. Şöyle biraz düşünelim, dünyanın en büyük şairleri “Hayır!” demeyi becerenler değil midir? Fransızlarda Villon, Araplarda Hallac, bizde Nesimî, Pir Sultan Abdal. Daha yakınlara geelim : Lamartine, Victor Hugo, Walt Whitman, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud. Sanılır ki yirminci yüzyılda yalnızca bağımlı şairler toplumun sorunlarıyla ilgilenmiştir. Bağımlı sözcüğünü uzaktan kumandalı sözcükleriyle karıştırırsak tarihsel bir yanlışlık yapmış oluruz. Bağımlı olmakta bir gönüllülük, kendi iradesiyle seçme eylemi söz konusudur. Komünist şairler (gerçek şairlerden söz ediyorum) kadar hermetik şairler de, lirik şairler de bağımlı olmuşlardır. Her gerçek şair gördüğünü kitaba yazmaktadır ve kendi sesine bağımlı olmuştur.

“Şair ne yapmalı?” sorusuna, şiir tarihine yani antolojilere bakarak bir yanıt bulabiliriz. Görürüz ki : Gerçek şairler her zaman uluslarının ve dillerinin ortak belleğinin sicil muhafızları olmuşlardır. Mayakovski ve Brecht ne kadar ortak belleği temsil ediyorsa, Paul Celan da, Yves Bonnefoy da bir ortak belleği temsil etmektedirler : Hem ulusal, hem de evrensel belleği. Emile Zola bir şey yapmak zorunluluğunu hissettiği için “İtham ediyorum!” demiştir. “Hayatı değiştirmek gerek!” diyen Arthur Rimbaud da, “İnsanlığı avunduran şairdir” ve “Düşünsel bir kan lekesini bütün denizlerin suyu yıkamaya yetmez” diyen Lautréamont da aynı şeyi yapmıştır. Çağının çağdaşı olan her gerçek şair bunu yapar. Çağının çağdaşı olmak dünya vatandaşı ve evrensel insan olmaktır. Bunun için de kitapların tirajına bakıp topluma küserek inziva kozasına girmemek gerek. Çağımızda sadece şairliğin değil hiçbir mesleğin önemi yok. Sadece paranın önemi var. Başka meslekler paraya ve onu önemli kılan öznel koşullara “Hayır!” demeyi beceremeyebilirler, ama şair olmak için ilkin “Hayır!” demeyi bilmek gerek. Okuru azmış, çokmuş bunun hiçbir önemi yok. Şairin eylemi bir yüreğin eylemine benzer : Yürek hem yaşamak hem de yaşatmak için çarpar.

Şairin yazdığı şiir geçişli olmuş ya da hermetik olmuş, bunun hiçbir önemi yok. Her iki şair de sicil muhafızlığı yapmaktadır. Her

ikisinin de okuru vardır. Bir tek okur bile dünyaya bedeldir. Ben kendi adıma hiç okurum olmasa bile şiir yazmayı sürdüreceğim. Çünkü, günümüz insanı türlü etkiler altında şiire ihtiyacı olmadığı yanılsamasına kapılsa bile, günün birinde bazı insanlar mutlaka şiire ihtiyacı olmadığı yanılsamasına kapılsa bile, günün birinde bazı insanlar mutlaka şiire ihtiyaç duyacaklardır. Bu nedenle, şair, o gün için şiirini hazır tutmalı ve şiir okurunu beklemelidir. İnsan şiire gereksinim duyduğu zaman onu bulur ve “okur” olur. Günümüzün çağının çağdaşı şairleri, bütün önyargılardan kurtulmuş durumda, sonsuz bir zamanda oturuyorlar ve sonsuz bir zaman için şiir yazıyorlar. Bu, kuşkusuz, varlığı tehdit eden “şeyler” karşısında şairin meydan okumasıdır.

GELECEĞİN İNSANI VE ŞİİR*

Bienalin seçtiği temanın kaynağındaki sıkıntıyı çok iyi anlıyorum : Üçüncü bin yıllarında şiir yazılacak mı, insanlar şiir okumak gereksinimi duyacaklar mı? Ya da, en önemlisi, geleceğin insanı sözcüklerle şiir kurmak yeteneğine sahip olacak mı, bu yeteneğe sahip olsa bile, bir dilsel iletişim etkinliği olan şiir yazma eylemine gereksinim duyacak mı? Şiir kitaplarının beş yüz ya da bin adet basıldığı, şiirin bir tür getto yaşamına mahkûm edildiği ülkelerde böylesine bir kuşku haklı olabilir. Bir başka soru daha geliyor aklıma : Birkaç yüz okuru olduğunu bile bile şairler niçin şiir yazmayı sürdürüyorlar? Demek ki okur sayıları bir'e ininceye kadar sürdürecekler. Çünkü şairler bir'in sonsuz'la eşdeğerli olduğuna inanırlar. Ama, bir'den sonra "sıfır" gelir. Ben kendi adıma hiç okurum kalmasa bile şiir yazmayı sürdüreceğim. Çünkü şiir yazmak benim varoluş biçimim. Şiir gelecekte de bazı insanların varoluş biçimi olarak kalacak mı? Geleceğin bazı insanları da şiir okuma ihtiyacını hissedecekler mi? İnsan bedeninde tükürükbezi, safra salgılayan karaciğer gibi şiir üreten organlar bulunmadığı için şiirin insanla ilişkisi biyolojik bir ilişki değil. Şiir yazmak ve onu alımlamak (réception) sonradan, bir kültürel ortamda öğrenilen bir faaliyet türü. Bu nedenle insanoğlu yürek ve beyin gezegenlerinde tırmanacak doruklar, dalınacak derinlikler kaldıkça şiir yazacak ve bazı insanlar da bunu okuyacaktır. İnsanlar bir dil aracılığıyla birbirleriyle ilişki kurmaya başladıklarından bu yana şiir söyleyip dinliyorlar. Demek ki bu özellik mensubu olduğumuz insan türüne özgü. Ve bu "insan" temelde aynı kaldıkça şiir de var olmayı sürdürecektir. Peki geleceğin insanını nasıl tanımlıyor bilim? Bir yalvaç bilimadamı olan Joel de Rosnay *Ortakyaşar İnsan* (Telos Yayıncılık) adlı kitabında "Geleceğin insanı nasıl bir şey olacak?" sorusunu şöyle yanıtlıyor :

* Şairin 2-8 Eylül 1998 tarihleri arasında Liège'de yapılan XXI. Uluslararası Şiir Bienali'nde sunduğu bildirisi.

“Ne biyonik bir yaratık, ne ‘üst-insan’, ne de robot... *ortakyaşar insan* (L’homme symbiotique) olacak bu varlık : Doğuşuna katkıda bulunduğu gezegen ölçeğinde bir organizmayla sıkı ortakyaşar ilişkileri içinde yaşayacak, etten-kemikten ve duygulu bir varlık... Adı geçen makro-organizma ise insanlardan ve yarattıkları makinelerden, uluslardan ve büyük iletişim ağlarından oluşan bütünü temsil ediyor.” Ancak üçüncü bin yıla yöneltilen bu bakış bilim ve tekniğin boyutlarını aşıyor. Bu sınırdan sonra yalvaç (bilici, rai) şair ve bilimadaminin işi başlıyor : Bu yalvaç bakış yarının dünyası için gerekli olacak siyasal, ekonomik, ekolojik ve kültürel yaklaşımları da aydınlatıyor. Bilim ve deringörünün (vision’un) sınırlarının birbirine yaklaştığı bir noktada, en azından, şundan emin olabiliriz : Yarının insanı da tıpkı dünkü, bugünkü insan gibi tarihsel, ekonomik, psikolojik ve kültürel bir insan olacak. Belki de daha da geliştirerek bu özelliklerini sürdürecektir. Onun tarihsel ve coğrafi adresleri olacak. Geleceğin insanının yaşayacağı toplumda da hak ve adalet kavramları ve bunların yaratacağı sorunlar varlıklarını sürdürecektir. Geleceğin dünyasında, geleceğin insanı insana özgü erdem ve kusurlarını, tarihin bütün dönemlerinde olduğu gibi koruyacak. Aşk, kıskançlık, vefa duygusu, keşif merakı, umut ve umutsuzluk, iyimserlik ve karamsarlık, kahramanlık ve alçaklık geleceğin insanının kafasında ve yüreğinde eksik olmayacak. Bu dönemde de Romeo ve Juliet’ler, Don Kişot’lar, Karamazov’lar ve bütün zamanların roman kahramanları biraz evrim geçirseler de özde aynı kalarak var olacaklar.

Demek ki, insan sözcüklerle konuştuğu sürece şiir devam edecek. Peki şiirin okuru olacak mı? Bence, durum bugünkünden daha kötü olmayacak. Geçen yüzyılın ütopyacıları, teknolojinin gelişmesinin yarattığı boş zamanı insanın sanat faaliyetleri ile dolduracağını hayal ediyorlardı. Bu hayal gerçekleşmedi ve insan boş zamanlarının büyük bölümünü turizmle, televizyonla, oyun ve eğlenceyle doldurdu. Demek ki geçen yüzyıl model-insanını yaratamadı, eğitim-öğretim mekanizmasını bu model-insanı yaratmak için programlayamadı. Koşullar değişmezse bu durum böyle devam edecek. Peki bu olumsuzluğu tersine çevirmek için ne yapmalı? Daha adaletli ve daha hakça bir dünya kurmak için, 2000 yılından sonraki okulu, iletişim araçlarını,

sanayileri nasıl tasarlayıp biçimlendirmeli? XXI. yüzyılın liderleri eylemlerinde ne gibi hümanist değerleri temel alacaklar? Bunun için, kötü kapitalizmin (İyisi var mı?) yarattığı pasif ve korunmasız toplumun içinden, bu tüketim toplumunun tersi özelliklere sahip bir toplum çıkarmak, bireyselliğini yitirip anonimleşmiş insanı bireyliğine ve özgünlüğüne kavuşturmak, canavarlaşan bireyciliğini toplumsal değerlerle törpülemek, toplumun kolektif beyninin kölesi durumuna gelmiş olan bireysel beynini özgürlüğüne kavuşturmak, medyanın gücünü kırabilecek alternatif sistemler üretmemiz gerekiyor. Bunları yapmamız gerekiyor, çünkü önümüzdeki binyılda, teknolojinin olanaklarını ve tek merkezden kontrol edilen iletişim ağlarını ellerinde bulunduranlar için insan beynini ve duygu dünyasını teke indirgeyerek totaliter ve faşist özellikli bir dünya kurmak mümkün olacak. Globalleşme olgusunda bunun ilk belirtilerini görmemek için insanın kör olması gerekir. Peki ne yapmalı? Bütün eylemlerimizi bir hümanist değerler sistemi üzerine oturtmalı ve siberinsan'a rönesans insanının özelliklerini aşılmalıyız. Teknolojinin egemenliğini kültür ve sanat ile dengelemek zorundayız. Yeni toplumda şiire ve şaire büyük işler düşecek. Çünkü bilginin güçlendiği oranda bilgisizlik de güçlenecek, aydınlığın yayılması karanlığın da yoğunlaşmasına yol açacak, insanın gözleri kamaştıkça görme gücü azalacak ve belki de XXI. yüzyılda yeni bir ortaçağ başlayacak. Böyle bir durumda, şair kökenlerine dönüp büyücü ve bilici (l'oracle) şair niteliklerini harekete geçirip bir peygamber gibi konuşmak, bir peygamber-şaire dönüşmek zorunda kalacak, şair bilimadamına, bilimadamı şaire dönüşecek. Geleceğin Rimbaud'ları, Lautréamont'ları bu bilimadamı-şairlerin, şair-bilimadamlarının arasından çıkacak ve gene sözcük her şeye egemen olacak. İnsan, geçmişini yitirdikçe yalnızlaşacak, giderek her yıl yenilenen teknoloji karşısında şaşkına dönecek ve kendi varlığının kanıtlanması için daha sağlam bir zemine ihtiyaç duyacak. O zaman insan hafızayı yok eden teknoloji karşısında geçmişi ve şimdisiyle kendi varlığına tanıklık edebilecek bir hafızaya ihtiyaç duyacak. Geleceğin eğitim-öğretimi ve medyası hümanist perspektifler içinde planlanırsa, insan, hafıza muhafızı şairle ilişkisini yitirmeyecek. Başlangıçta söz vardı; bir hafıza muhafızı olarak şair, her zaman başlangıçlarda olacak, hep yeni-

den başlayacak.

Geleceğin dünyası için kötümser değilim, yeter ki, okurları olmasa bile, şairler şiir yazmayı sürdürsünler, insanlar şiire ihtiyaç duydukları zaman çağlarının çağdaşı şairlerin yazdığı dizeleri hazır bulsunlar.

(*Adam Sanat, Kasım 1998*)

AKDENİZ : ŞİİR VE ESTETİK*

Mersin’li annemin Toros Dağları’nda bir köyde yaşayan bir kuzini vardı. Adı Hapa’ydı. Daha doğrusu Deli Hapa. Çınar ve ceviz ağaçlarının gölgesinde erkeklerle birlikte oturup, sigara içerek sohbet ettiği için adı Deli’ye çıkmıştı. Adının önündeki “deli” sıfatının gerekçesi belliydi, ama adı neden Ayşe, Fatma, Güllü gibi bilinen adlardan değil de Hapa’ydı. Türkiye’de çok beğenilen bölgesel adlar vardır, ama Hapa bölgesel de değildi. Köyde, Hapa gibi birkaç tuhaf ad daha vardı, ama bunların nedenini araştıracak bir yaşta değildim.

Otuz yıl kadar önce, bir ansiklopedide Herakles maddesine bakıyordum. Gözüme birden Herakleia Pontika (Héraclée du Pont = Karadeniz Ereğlisi) sıçradı. Bildiğim kadarıyla, Türkiye’de yarım düzine kadar “Ereğli” (Herakleia) adlı küçük kent ve kasaba vardır. Zaman içinde Herakleia Türklerin ağızında Ereğli’ye dönüşmüş, tıpkı “Iconion”un Konya’ya, “Caesareia”nın Kayseri’ye dönüşmesi gibi.

Bu arada bir başka sözcük sıçradı sözlükte : Hepa. Birden aklıma annemin kuzini Deli Hapa geldi. Hepa’nın karşısında Hepat yazıyordu. “Hepat (Hitit) : Baştanrıça; *Hepa* ve *Hepatu* da denir. Hurri asıllı Güneş Tanrıça. Grek tanrıçası Hébé’nin aslı olduğu sanılıyor.”

Hébé, Zeus ile Hera’nın kızlarıdır, Herakles ile evlenmiştir; Kibele’nin (Cybele) çeşitli adlarından biri olduğu sanılıyor. Hitit yazıtlarında bu tanrıçaya “sedir ağaçlarının ülkesi”nde tapınıldığı belirtilir. Sedir ağaçlarının ülkesi de Lübnan-Filistin’dir. Hepa (Hébé) ise *Tevrat*’ta, ilk insanın yani Adem’in (Adam-Adama) eşi ve bütün insanların anası olarak gösterilen Havva’nın (Eve) ta kendisidir.

Hay Allah! Demek bizim Deli Hapa’nın adı Yahudilerin, Hıristi-

*Yazarın, Fondazione Orestiadi’nin Mazara Del Vallo’da (Sicilya) 21-23 Mayıs günleri düzenlediği “Akdeniz : Şiir ve Estetik” adlı seminerde yaptığı konuşma. Seminerin öteki konuşmacıları Adonis, Abdulwehap Meddep, Muhammed Bennis, Clara Janés ve Alain Jouffroy’du.

yanların ve Müslümanların ilk annesi Havva'nın adıymış. Kız kardeşimin de adı Havva, dolayısıyla annemin kuzini ve benim en küçük kız kardeşim, Ava Gardner ile adaş oluyorlar.

Ama bütün bunların Akdeniz'le, varsa Akdeniz estetiğiyle ne ilişkisi var? Doğrusunu isterseniz, bunu bilmiyorum.

Sanırım 1980 yılıydı. Aylardan ekim ayı. Atina'da, Akropol'ü gören yukarı Plaka'da akşam yemeği yemişim, otelime dönüyorum. Vakit gece yarısına doğru, ortalıkta pek az turist var. Plaka'nın dar sokaklarından Syndagma Alanı'na doğru yürüyorum. Uzaktan, bizim Dede Efendi'nin (1778-1846) müziğine benzeyen bir melodi geliyor. Düşünüyorum : Gecenin bir saatinde Plaka'nın ortasında klasik Osmanlı müziğinin işi ne? Müziğin geldiği yöne doğru yürüyorum, karşıma büyük katedral çıkıyor. İçerde ayın var ve kapıda bir genç kadın tül torba içinde badem şekeri dağıtıyor. Bana da veriyor. Sanki Türkiye'de geleneksel bir nişan ya da düğün.

Aklıma müzik bilimcilerin yazıları geliyor : Osmanlı klasik müziği başlangıçta Bizans kilise müziğinden etkilenmiş, daha sonra da Ortodoks kilise müziğini etkilemiş. Bu bir seçkin müziğin öyküsü. Bir de Türk ve Grek halk müziklerinin benzerlik ilişkileri var; sanki tek yumurta ikizi iki kız kardeş. Fanatik Türklere sorsan "Grekler onu bizden almış" der; fanatik Greklerse bunun tersini söyler. Bu fanatiklere hep bir ağızdan sorabiliriz : "Mal sahibi, mülk sahibi hani bunun ilk sahibi?"

1998 yılının eylül ayında Fas'taydım. Fas Krallığı Kültür Bakanlığı bana bir CD koleksiyonu armağan etti : "Anthologie 'Al-Âla' musique Andaluci-Marocaine." İstanbul'a dönünce dinledim CD'yi. Hayret! Bir yanıla bizim Sufi müziği dediğimiz müziğin kuzini bir müzik. Bilenlere sordum : Kimileri "Bu müzik 1492'de Yahudilerin Osmanlı topraklarına göçüyle bize gelmiştir" dediler (kuşkusuz tümüyle gelmesi olanaksız); kimileri de "Bu müziğin bir bölümü Arapların Kuzey Afrika ve İspanya'yı istilası sırasında Doğu'dan Batı'ya gitmiştir" dediler. Başka varsayımlar ileri sürenler de oldu. Hepsini dinledim ama işin içinden çıkamadım.

Şimdi gene estetikle bir ilişkisi bulunmayan bir anımı aktaracağım : Şimdi büyükelçi düzeyinde olan bir Fransız diplomat arkada-

şım, 1970'li yılların başlarında bize akşam yemeğine davetliydi. Telefon edip, bir Lübnanlı hanım arkadaşını yanında getirip getiremeyeceğini sordu. Lübnanlı hanımı da yemeğe davet ettim. Akşamleyin, merdiveni çıkarken, Lübnan'ın en ünlü ailelerinden birinden olan hanımın "Burası Lübnan kokuyor!" diye bağırdığını duydum. İçeri girer girmez eşime ne pişirdiğini sordum. Eşim dolma pişirmişti. Belki biliyorsunuz, dolma denen yemek ya kabak ve patlıcanın içi oyularak ya da asma yaprağına (lahana da olabilir) sarılarak yapılır. Ana malzeme pirinç ve kıymadır. Bu yemek benim doğduğum Mersin'de biraz değişik yapılıdır : Tencereyi ateşten almadan birkaç dakika önce yemeğin üzerine kuru nane serpilir, dövülmüş sarmısak ile limon suyu eklenir. Bu tarz dolmaya alışmış olanlar başka dolmayı ağızlarına almazlar. Lübnanlı hanıma "Burası Lübnan kokuyor!" dedirten şey de limon, nane ve sarmısak karışımından ortalığa yayılan kokuydu. Doğaldır, çünkü Mersin Türkiye'nin Beyrut'udur, daha doğrusu : "idi".

Büyük şair, büyük şiir bilgini ve en önemlisi iyi yemekten anlayan aziz dostum Ali Ahmed Bey yani Adonis, "Miras Karşısında Çağdaş Arap Şairi" ("Le poète Arabe contemporain face à l'héritage") adlı makalesini şöyle bitirir : "Çağdaş Arap şairi Arap mirasının, daha geniş bir mirasın parçasından başka bir şey olmadığını, yalıtılmışlıktan ve ölümden kurtulmak için yeniden bu mirasın içinde yer almak istediğini bilir. Kartaca'dan başlayıp İskenderiye'ye ve Beyrut'tan geçerek Antakya'ya ulaşan, Sümer ve Babil'i içine alan Akdeniz : Kültürümüzün içinde kök salacağı çerçeve işte budur : Grekler'in çağdaş uygarlığın temellerini oluşturan benzersiz bir girişimle kabul edip geliştirdikleri kaynaklardır. Bütün öteki gelenekler bu kaynaktan su almıştır; Cicero'nun da dediği gibi her şey bu kaynaktan doğmuştur ve bu kaynağın kuruması olanaksızdır. Arap şiiri bu dünyaya geri dönüyor ve, bu dünyaya girerek, Batılı değil Akdenizli oluyor."¹

Adonis böyle yazıyor.

Bu kültürel coğrafya her akli başında modern Türk şairinin de su içtiği uygarlık ırmağının aktığı toprakları kapsıyor. Kuşkusuz bu kültür toprağında Grek selvisi kadar Arap palmyesinin de gölgesi var. Arap şairi için, kuzeyde, günümüz Suriye ve Irak sınırlarında bitirmiş

gibi görünen bu uygarlık haritası, bizim için Anadolu'nun bütün uygarlık katmanlarını da (Hitit, İon, Frig, Bizans, vb.) kapsıyor. Ancak bu tencerenin içinde epeyce Asya malzemesi de var.

Son zamanlarda etkileri bütün dünyaya yayılan, Türk kökenli olduğu ve Konya'da yaşadığı için Türklerin "Türk" saydığı ama Farsî dilinde yazdığı için İranlıların kendilerinden saydıkları büyük Mevîna şöyle der :

*Gene gel, gene,
Ne olursan ol,
ister kâfir ol, ister ateşe tap, ister puta,
ister yüz kere tövbe etmiş ol,
ister yüz kere bozmuş ol tövbeni.
Umutsuzluk kapısı değil bu kapı;
nasılsan öyle gel.*

Bu şiir beni bir başka metne gönderiyor : "Kardeşin sana karşı günah işlerse kendisini kına. Günahından dönerse onu bağışla. Eğer bir günde sana karşı yedi kez günah işler ve yedi kez yanına gelip, 'Ben günahımdan dönüyorum' derse, onu bağışlamak zorundasın." (Luka İncil'i, 17:4)

Sufî İslâm düşüncesinin en büyük şairlerinden biri Hristiyanlığın dört kitabından biriyle metinlerarası ilişki kuruyor ve bununla da kalmıyor Hristiyan ahlakını ve klasik Grek düşüncesini şiir evinin döşemesine yayıyor. Bu cümleyi yazarken, benim çocukluğumda, Mersin sokaklarında dilencilerin Meryem Ana adına sadaka istedikleri geliyor aklıma. Doğaldır, çünkü Mersin'e 17 kilometre uzaklıkta bulunan Tarsus'ta doğmuştur Aziz Pavlus ve Yedi Kilise de Türkiye'dedir. "Gördüklerini kitaba yaz ve yedi kentteki kilise topluluklarına gönder : Efesos'a, İzmir'e, Bergama'ya, Tiyatira'ya, Sardis'e, Filadelfiya'ya, Laodikya'ya" (İncil, Vahiy, 1.11)

Burada durup, bu toplantının temasını anımsayalım : "Akdeniz : Şiir ve Estetik." Bir deniz adı, iki nokta üst üste, dilin bir özel kullanılış biçimi, sanatın ve güzelliğin özünü araştıran felsefî düşünce... Kuşkusuz, bilenlerin söylediğine göre, Akdeniz sadece bir deniz değil,

fakat aynı zamanda bir coğrafi bölge, bir tarih mutfağı ve halklar tiyatrosu... Şiir de sadece dilin bir özel kullanımı değil, aynı zamanda bir uygarlıklar ve inançlar kimyası. Filozoflar güzel ile çirkini, iyi ve kötü, doğru ve yanlış kavramları olmaksızın düşünmeye yanaşmadıklarına göre, sanatın terazisinde bir kefedestetik varsa öteki kefedede etik var. Bu açıdan bakacak olursak, Akdeniz bir duyarlık ve düşünce biçimine dönüşebilir.

Akdeniz bir düğün ziyafet sofrasıdır.

Temanın adı insanı yanıltabilir, çünkü Akdeniz bir yekpare bütünlüğü temsil etmiyor. Daha çok bir ova oluşumunu, bir mercan adasının su yüzeyine çıkışını andırıyor. Bir mozaik bütünlüğü. Günümüz Akdeniz uygarlığını biçimlendiren üç tektanrılı din sanki bir binanın üç katı gibi. Aynı binanın üç katında üç imparatorluk : Grek, Roma ve Osmanlı imparatorlukları. Ve binanın giriş katında başka kiracılar : Arapların Emevi ve Abbasî devletleri. Ve daha başka kiracılar : Mezopotamya ve Anadolu'nun öteki devletleri. Onlarca halk ve uygarlık.

Oyun, oyunlar Ortadoğu'nun sahnesinde oynanıyor. Ortadoğu, yani Doğu Akdeniz : Bütün uygarlıkların değil ama Avrupa ve Kuzey Amerika'yı kapsayan batı uygarlığının beşiği.

Şimdilerde, sanatsal yaratının özüne bağlı olmayan siyasal nedenler yüzünden gözden düşmüş olan Marksist estetik, sanat yapıtını toplumsal hayatın içine oturtur. Toplumsal yaşam da doğanın sahnesinde yaşanır. Doğa ve yaşam, yani tükenmez gerçeklik, din ve mitos şairin ve sanatçının imgeleminde ve ruhunda ilhamın öz suyunu yaratırlar. Sonuçta, bir sanat yapıtı, her şeye karşın bir bireyin tek başına gerçekleştirdiği, onun zihinsel ve ruhsal yapısını yansıtan sanatsal ve estetik bir ürün değil mi? Peki o sanatçı birey nerede, nasıl hangi tarihsel, toplumsal ve coğrafi bölgede dünyaya gelip yaşıyor? Sanat yapıtına bu açıdan bakınca bu yapıt sadece bireysel bir ürün değil, aynı zamanda bir ortak zihinsel ve ruhsal yapının da ürünü. Demek ki bir sanat yapıtını var eden bir büyük kimlik var. Her sanatçının kendi kimliği (küçük kimlik) bu büyük kimliğin bir parçası. Her sanat yapıtı, bu nedenle hem küçük hem de büyük kimliğin parmak izi. Kavafis'in bir İskenderiyeli Hellen olduğuna bu parmak izi karar veri-

yor. Peki, buna göre, Akdenizlilik bir büyük kimlik sayılabilir mi? Ben büyük kimliğin ulusal nitelikler taşıdığını düşünüyorum. Bu nedenle Akdenizlilik büyük kimliklerin birbirine kavuştuğu bir kavşak olabilir. Yani din gibi, mitoloji gibi, Akdenizlilik de ulusal büyük kimliğin oluşturucularından biri olmalı. Bu nedenle bir tek Akdenizli gibi, Akdenizlinin kimliğini oluşturan ikinci ve üçüncü dereceden olgular da söz konusu. Akdeniz nasıl Cebelitarık, Süveyş, Çanakkale, İstanbul Boğazı sayesinde başka sulara açılıyorsa, çevre toprakların suları ile besleniyorsa, Akdeniz insanı da kendi toprağının çevresindeki toprakların uygarlık, kültür ve inançlarıyla besleniyor, onlarla aşılanıyor.

Sanatsal bir eylemde bulunan bir Akdenizliyi kuşatan, dışardan içeriye doğru üç çemberden söz edebiliriz.

Birinci çember : Dinler ve mitoloji. Mezopotamya dinleri, Anadolu dinleri ve bunların türevleri olan Musevilik, Hristiyanlık ve İslam; Mezopotamya, Anadolu ve Grek mitolojileri; hümanizma...

İkinci çember : Grek-Roma uygarlığı, Ortadoğu Arap uygarlığı; coğrafya olguları (iklim, bitki örtüsü, vb.) dinler, mezhepler, tarikatlar...

Üçüncü çember : Ulusal kültürün yansıması olan zihinsel ve duygusal yapılar, ulusal tarihler; ulusal diller ve folklor...

Önümde küçük bir kitap duruyor : Sanatını Akdenizli ruhunu ve düşüncesini yansıtmaya adanmış, Akdeniz'i simgelediği kabul edilen Albert Camus ile ilgili bir kitap.²

Camus, Akdeniz'i şöyle tanımlıyor :

“Şu muhteşem yaşama iştahı, işte gerçek Akdeniz.” (“Rivages” dergisi sunu yazısı)

“Akdeniz bir düşünce ve duyarlık iklimidir, yani bir ışık, deniz, güneş ve hayat ülkesidir.”

Masamda duran küçük kitapta, Albert Camus'un yapıtından yola çıkarak, Akdeniz kültürü ve hümanizmasıyla kuşatılmış bir Akdenizli yazarın yapıtında yer alabilecek oluşturuç özellikler sıralanıyor : Yaşama tutkusu, ölümün kaçınılmazlığı inancı, insana güven, Güzellik tutkusu, İnsani uyum kaygısı, Düzen ve ölçü gereksinimi, Yeryüzü Kardeşliği ve Gerçeklik arzusu.

Kendime Akdeniz var mı, yok mu sorusunu sormuyorum. Bir tane değil birden fazla. Ama iki tanesi gözle görülecek, elle tutulacak kadar somut : Bir yanda, yüksek duvarlı bir avlunun içinde, Akdeniz’leşmiş bir havuzun ve fiskiyeinin çevresinde yaşayan, içe dönük, mistik ve Müslüman Akdeniz; bir yanda, kapının önünde, sokakta ve alanlarda yaşayan Hristiyan ve metafizikçi, Hristiyan Akdeniz. Birincisinde bir dalgıcın, ikincisinde bir dağcının kural tanımayan heyecanı.

Akdeniz hem gerçekçi, hem metafiziksel. Gerçek Akdenizli ise, yani gerçek Akdenizli şair ise hem dalgıç, hem dağcı. Sentez bu işte. Akdenizli şairin toprakları : Gecesi sınırlı, gündüzü sınırsız bir ülke. Çalışma odasında, hücresinde bile gökyüzü ve deniz var.

Bu vahiyleri size aktaran bana gelince, ben Akdenizli bir şamanım!

(Adam Sanat, Temmuz 1999)

ALOYSIUS BERTRAND VE DÜZYAZI ŞİİRİN DOĞUŞU

1828 yılının sonlarında, Fransa'nın taşra kenti Dijon'un la Soci-
été d'Etudes adlı, resmi niteliği bulunmayan akademisinde, Kraliyet
Kolejini yeni bitirmiş Louis Bertrand adlı bir delikanlı şiirsever dinle-
yicilerin hiç bilmediği tarzda bir düzyazı metin okumuştur. Bu yirmi
yaşındaki yoksul delikanlı yolun henüz başındaydı ama ne yaptığını,
neler yazdığını çok iyi biliyordu. Aslında, aynı delikanlı, aynı dernek-
te 1826-1828 yılları arasında, "Il Bambocci tarzı"¹ adını verdiği bir
türde elli kadar metin okumuştur ve bu metinlerin bir bölümü, yazarı-
nın ölümünden bir yıl sonra yayımlanacak olan *Gaspard de la Nuit*²
adlı tek kitabında yer alacaktı. Daha sonra, edebiyat tarihine Aloysius
Bertrand³ adıyla girecek olan bu ne yaptığını bilen delikanlı, aradan
on yıl geçtikten sonra, yakın dostu heykeltıraş David d'Angers'ye
1837 yılı eylül ayında yazdığı mektupta yazınsal girişiminin "ilk" liği-
nin, "yeni" liğinin farkında olduğunu şu cümleyle belirtecektir : "*Gas-
pard de la Nuit*, yeni bir düzyazı biçimi yaratmayı denediğim bu ki-
tap..." Ama yazarın estetik bilinç düzeyini kavramak için Louis Bert-
rand imzalı önsözde dile getirdiği şu cümleyi çok dikkatle okumak
gerekir : "Bu elyazması, diye ekledi, saf ve anlamlı notayı veren çalgı-
yı buluncaya kadar dudaklarımın nice saz denemiş olduğunu, ışık-
gölge dağılımının alaca tanyerinin ortaya çıktığını görünceye kadar
tuval üzerinde nice fırça eskittiğimi söyleyecektir size. Ahenk ve ren-
gin değişik ve belki de yeni uygulamaları işte buraya yazılmıştır, di-
dinmelerimin elde ettiği biricik sonuç ve biricik ödül. Okuyun
onu..."

Gaspard de la Nuit,^{*} şiir tarihinde, yalnızca düzyazı şiirin (poème
en prose) ilk örneklerinin toplandığı bir kitap değil, aynı zamanda bir

^{*} Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, Çeviren : Özdemir Ince, Gendaş A.Ş., 1999.

dönemin kapanıp yeni bir dönemin başladığı dönüm noktasıdır.

Gaspard de la Nuit'nin yayımlanmasından yirmi yedi yıl sonra, 1869 yılında yazdığı metinlerin yayımlandığı kitabın (*Le Spl  n de Paris*) başında yer alan ve "La Presse" gazetesi yönetmeni Houssaye'ye hitaben yazdığı yazıda, Charles Baudelaire büyük bir yazınsal dürüstlük ve vefa örneği olan şu paragrafa yer verecektir :

"Küçük bir sır vereceğim size. Aloysius Bertrand'ın   nl   *Gaspard de la Nuit*'sini (sizin, benim ve birkaç dostumuzun tanıdığı bu kitabın ünlü sayılmaya hakkı yok mudur?) belki de yirminci kere karıştırdırırken, buna benzer bir şey denemek, onun öylesine garipçe eski hayatın çiziminde uyguladığı yöntemini yeni hayatın, daha doğrusu yeni ve daha soyut bir hayatın anlatılmasında uygulamak geldi aklıma."⁴

Bu cümleden hemen sonra da, Aloysius Bertrand'dan aldığı hızla modern şiirin sınırlarının ve topraklarının da tanımını yapıyor Baudelaire : "...uyumu uyağı olmadan da şiirli, ezgili olan, ruhun içli devinimlerine, hayalin dalgalanışlarına, bilincin   arpıntılarına uyacak kadar   evik ve   elişken bir düzyazı mucizesini i imizde kim hayal etmemiştir ki?"

Aloysius Bertrand düzyazı şiirin kurucusu ve *Gaspard de la Nuit* de bu şiirin ilk başyapıtı olarak kabul ediliyor. Peki bu düzyazı şiir neyin nesi ve neden bu kadar önemli? Fransızlar ve genel olarak edebiyat dünyası bu tür şiire "po  me en prose" adını veriyor. Yani düzyazıda, düzyazı içinde şiir. Sanki daha tanımın başında bir çelişki var : Şiir düzyazının içine sığar mı? Sığar da, sığmaz da! Ama düzyazı şiirden önce bir de şiirli düzyazı var : "Prose po  tique". Ama bununla bizim i imiz yok, çünkü "şiirli" sözcüğü "düzyazı"nın sıfatı, düzyazının kendisi "şiir" değil.

On dokuz ve yirminci yüzyılın   nc  , büyük ve devrimci (yalnızca siyasal anlamda değil) şairlerinin neredeyse hepsi düzyazı şiir yazmış : Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire, Lautr  mont, Rimbaud, Mallarm  , Alfred Jarry, L  on-Paul Fargue, Paul Claudel, Saint-Pol Roux, Max Jacob, Pierre Reverdy, Saint-John Perse, Francis Ponge, Antonin Artaud, Paul Eluard, Henri Michaux, Ren   Char... Bunların hepsi büyük şair, bir-ikisi dışında hepsi düzenli (klasik ya da dizeli)

şiiir yazmışlar ve o alanda da “büyükölük”e ulaşmışlar. Çünkü Y.-G. Le Dantec’in de dediğı gibi yalnızca büyük dize ustaları düzyazıdaki büyüleri ve despotik ölçü ve kuralların artık çağrışım yapma gücünü yitirdikleri sınırlarda yeni uyumları keşfedebiliyorlar.

Bu noktada şöyle bir gelişim şeması öneriyorum : Ölçülü ve uyaklı klasik şiir — düzyazı şiir — özgür koşuk (ölçüsüz şiir) — düzyazı şiir ile özgür koşuk’un ortak dönemi. Bu gelişim klasik şiiri tamamen ortadan kaldırmamış, ancak bu şiir, düzyazı şiir ile özgür koşuk’un kazanımlarından yararlanarak belli ölçüde ve özellikle şiirsel söylem bağlamında evrim geçirmiştir. Ne var ki biçimsel olarak değil de şiirsel zihniyet bağlamında evrim geçirmiş klasik şiirin de yeni alanlar açabilecek devrimci bir niteliğe sahip olduğu söylenemez.

Daha, Aloysius Bertrand’in ilk örneklerinde de görülebileceğı gibi, düzyazı şiir klasik şiirin katı ve köhnemiş ölçü ve uyak kurallarının dışına çıkmayı göze aldığı için, hem biçim hem de izlek (özellikle “içerik” sözcüğünü kullanmıyorum) çoğulluğı bakımından roman, öykü, deneme gibi komşu türlerin egemenlik alanlarına sarkma özelliğı gösterdi ve Suzanne Bernard’ın da dediğı gibi çokbiçimli (polymorphe) bir yazı türü olarak ortaya çıktı. Dizelye yazılmayan, ölçü kullanmayan, uyak’a yüz vermeyen bir metnin “şiir” olabileceğı düşüncesi bile başlı başına bir devrimdir XVIII ve XIX. yüzyıllarda. Ama olan oldu, henüz inorganik bir yapısı olan şiirli düzyazıdan gerçek bir yazınsal biçim olarak tasarlanan düzyazı şiire geçildi. “Düzyazı şiir, hiç kuşkusuz, Fransız edebiyatının bahçesinde birdenbire açmadı. Bunun için uygun bir ortam gerekti, yani şiir için yeni bir biçim bulmak arzusuyla, bu konuda dikkatle çalışan az çok bilinçli kafalar gerekti; ayrıca düzyazının şiir için elverişli bir olanak olabileceğini kabul edebilecek bir gelişmiş düşünce gerekti. Yerleşik kurallara ve biçimsel zorbalıklara karşı ilk başkaldırı biçimi olan şiirli düzyazı (prose poétique), düzyazı şiirin ortaya çıkışını hazırladı; bu konuda yapılan sert tartışmaların sonunda şiir ile *koşuklama* (versification, dize kurma tekniğı) arasında zorunlu bir ayrılma gerektiğı düşüncesi ortaya çıktı. XVIII. yüzyıl boyunca, birçok girişim sayesinde, düzyazı şiirin temel ilkeleri (sıkı doku, kısalık, etki yoğunluğı, organik birlik) yavaş yavaş ortaya çıktı; böylece, düzyazısal niteliğini sürdüren şiirsel

düzyazıdan her şeyden önce *şîir* olan düzyazı *şîire* geçildi.”⁷

XVIII. yüzyılda, *şîirin* koşuklama sanatıyla örtüşmesinin sona ermesi kuşkusuz müthiş bir devrim. Öte yandan, çokbiçimlilik özelliği de düzyazı *şîirin* kemikleşmesini, klasik ve değişmez bir biçimsel yapı edinmesini engelliyor. Ve birçok yazınsal tür ve biçimi dilediği gibi kullanabilme özgürlüğü ona ifade olanaklarını geliştirme ve çoğaltma olanağı sağlıyor. *Şîirin*, düzyazı *şîirin* etkisiyle, herhangi bir tür ve biçimin katı sınırları arasına sıkışmaktan kurtulduğunu; bir dünyaya bakış tarzına (vision) dönüştüğünü ve her türlü teknik zorunluluk ve kaygıları aştığını görüyoruz. XIX. yüzyılda Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire, Comte de Lautréamont, Arthur Rimbaud ve Stephane Mallarmé gibi öncülerin yapıtlarıyla, yarım yüzyıl içinde, en iyi örneklerini üreterek “meşruiyet” kazanan düzyazı *şîir*, başta üstgerçekçilik (sürrealizm) olmak üzere XX. yüzyıl *şîirine* el vermiş ve gelecek zamanların *şîirine* de el vermeyi sürdürecektir. Düzyazı *şîir*, üstgerçekçilikten itibaren, *şîirin* bütün alanlarını kaplayarak ona engellenmez bir özgürlük alanı bağışlamıştır.

Fransa’da XVIII. yüzyılın köhnemiş ve yapaylaşmış kurallı *şîirine* karşı bir tepkiden doğan düzyazı *şîir*, aynı zamanda klasisizmin otoriter kurallarına karşı savaşım veren bireyci zihniyetin ifadesi ve folklorik “balad” ve “halk şarkıları”nın sunduğu zengin esin kaynaklarından yararlanarak *şîirsel* izlekleri yenileme girişimidir.⁷ Biçimsel zorunluluklara karşı bir tepkiden ve önceden kabul edilmiş kuralların reddinden doğan çokbiçimlilik ve özgürlük, doğal olarak, bireyci ve anarşik girişimleri de içerir. Sonuç olarak, katı ve anonim kuralları dışlayan düzyazı *şîirin* kuralı, bireyci ve anarşik girişim ruhu olmuştur. Bireyci ve anarşik girişim ruhu herhangi bir kural yaratıp o kuralı tabulaştırabilir mi? Bu bana biraz zor görünüyör.

Başlangıçtan itibaren bireyci ve anarşik girişimin rüzgârıyla yol alan düzyazı *şîir*, klasik *şîirin* kurallarının parçalanmasını sağlayarak özgür koşuk’un gelişmesine olanak sağladı. Ancak, özgür koşuk’un gelişip dönemin büyük şairleri tarafından benimsenmesi düzyazı *şîirin* gerilemesine yol açmadı. Tersine, büyük şairler için araştırma laboratuvarı olma özelliğini de kazandı ve bu özelliğini geliştirdi. Görülen odur ki, *şîirin* tıklandığı yerde büyük şair düzyazı *şîir* sayesinde

kendisine yeni tarım alanları açmakta ve şiirin ufuklarını genişletmektedir. Ardından, bu sayede edinilen kazanımlar daha sonra özgür koşuk şiirinin kullanım ögesi olmaktadır. Yanlış anlaşılmasın : Düzyazı şiir, özgür koşuk'un *kobayı* değildir. Tersine, düzyazı şiir özgür koşuk'u içerir, ama tersi söz konusu bile değildir. Tarihsel olarak, düzyazı şiir, başlangıçta, klasik şiirden özgür koşuk'a geçerken bir ara dönem olma özelliğine sahip olduğu halde, sürekli çözüm bulma ve yenilenme yeteneği onu özgür koşuk'un ana gövdesi haline getirmiş ve ikisi arasında bir tür ortakyaşam (symbiose) başlamıştır. Bu ortak yaşamda ağaç konumunda olan düzyazı şiirdir, özgür koşuk ise sarmaşık durumundadır.

Herhangi bir kurala bağlı olmayan bir şiirin "kolay" olduğu düşünülebilir. Ama durum tersine : Biçimsel ve izleksel özgürlük, ve bu özgürlüğün yaratmak zorunda olduğu, kendisinden başka bir ölçü, bir ölçüt, bir efendi tanımayan şiir dili (langage poétique) yaratma zorunluluğu vardır. Kurallı şiirde kurallara uyarınız, şiirinizi ölçülü ve uyaklı yazarsınız, biraz da yeteneğiniz varsa, klasik anlayışın geçerli kabul edebileceği bir şiire ulaşma şansınız vardır. Yani önünüzde suyu içine koyacağınız bir tasınız vardır. Ama düzyazı şiirde suyu içine koyacağınız tası da kendiniz yapmak zorundasınız. Sonuçta bir şiirsel biçim değil bir şiirsel düşünce (düşüncenin şiirleşmesi) yaratmanız gerekiyor : Dünyayı, onun nesne olgularını anlamlandırma; Rimbaud'un dediği gibi bütün duyuları birbirine karıştırarak (yani beş duyu; duygu ve anlamları değil) yeni anlam alanlarının keşfi. Rimbaud bu keşfi kurallı şiirle değil birer düzyazı şiir olan *Cehennemde Bir Mevsim* ve *Illuminations* ile başardı. Bütün bunlar, her şiirde, her cümlede şiir dilinin tekrarın tekrarı olmayacak şekilde yeniden ve bir kezlik yaratılması anlamına geliyor. Suzanne Bernard, artık her yapıtta, her şiirde bir anlam ve metafizik bir "portée" (güç, menzil, kapsam) aranması gerektiğini söylüyor.⁸ Yani zihinsel bir mesaj (un message spirituel). Artık hiçbir şair sözcükleri yan yana dizmekle, okurlara estetik haz verecek güzel biçimler yaratmakla yetinmiyor, bir nesne ve olguyu anlamlandırmak da istiyor. Çağımızın şiir sanatını kavramak, Lautréamont ile Rimbaud'un düzyazı şiirlerini anlamaktan, bu iki dâhinin sunduğu özgürlük olanaklarını kavramak ve bunları kullan-

maktan geçiyor. Bu, Fransız şairler için olduğu kadar Türk şairler için de geçerli. Şiir artık anonim özelliklerinden gittikçe sıyrılıyor ve bireyselleşiyor. Şairine benziyor. Ben, bilinen yıldızlarının Lautréamont ve Rimbaud olmasına karşın, bu sürekli şiirsel devrimin gerçek yıldızı olarak Aloysius Bertrand'ı görüyorum. Çünkü kaynakta olan o, bu şiiri başlatan da o.

Çağımızı gerçekten dile getirebilecek, yani çağının çağdaşı olabilecek şairler, kopuşmanın ve başkaldırının şairleridir. Şiirin, son yüzyılda, giderek klasik yapıdan uzaklaşması ve biçimsel olarak da yüzey yapıda düzyazıya yaklaşması “şiirin anlamı”nın derin yapıda yoğunlaşmasına yol açtı. Yani Bertrand'la başlayan çağrışım sanatı, anlam derin yapıda yoğunlaştığı için, şiirin temeli oluyor. Bunun sonucu olarak, şair bir araştırmacıya, bir kâşife dönüşüyor; ve bunun doğal sonucu olarak, belli bir modele, geleneksel modellere göre üretilen nesneye “çağının çağdaşı şiir” diyebilmek giderek güçleşiyor. Artık şiir tekbiçimli değil çokbiçimli. Şiirin yaşayabilmesi, biçimsel açıdan özgürleştirici anarşizme ve her türlü biçimsel zorunlulukların reddine bağlı.” Ama burada, sıradan şairlerin elinde, iki önemli tehlike var düzyazı şiir için : Denizde bir ırmağın yok olması gibi düzyazı şiirin düzyazıda yok olması; ve özgürleştirici anarşizmin bir değerler dizginsizliği geliştirmesi.¹⁰ Ama bu noktalarda, sağladıkları örneklerle, tehlikenin başladığı sınırları belirleyen “deniz feneri” şairler vardır ve her zaman var olacaktır.

Suzanne Bernard, düzyazı şiiri Baudelaire'den 1960'lara kadar incelediği ve bol bol alıntı yaptığımız 814 sayfalık olağanüstü kitabını şu cümleyle bitirir : “İşte bu nedenledir ki bir başkaldırı ve özgürlük tarzı olan düzyazı şiir basit bir şiirsel biçim yenileme girişiminden çok fazla bir şeydir : İnsan zihninin bir hak dayatması, bir hak davası ve insanın kendi yazgisına karşı hep yeniden başlattığı bir savaşımın ifadesidir.”

Yazımın başlarında, Baudelaire'in *Gaspard de la Nuit*'ye neler borçlu olduğunu kendi ağzından aktarmıştım. Yeni denemeleri için bu kitabı kendine örnek seçmiş bir şairin, kitabın iki önsözünü dikkatli okuduğunu ve bu metinlerden de yararlandığını düşünüyorum.

Yazılı bir tanıklık, *Gaspard de la Nuit*'nin yayımlanmasından birincisi dört yıl, ikincisi on iki yıl sonra doğacak olan Lautréamont ile Rimbaud için söz konusu değil, ama birincisinin *Maldoror'un Şarkıları*, ikincisinin düzyazı şairleri (*Cehennemde Bir Mevsim ve Illuminations*) bende, her ikisinin de *Gaspard de la Nuit*'yi okumuş oldukları izlenimi uyandırıyor. Max Milner'in¹¹ Gaston Bachelard'a dayanarak belirttiği gibi, tersine bir "Lautréamont'culuk" söz konusu. Ortak izlekleri var : Cırnak, vantuz, tarantula, gece, değişim... Ancak birindeki edilgenlik ötekinde etkenliğe dönüşüyor. *Gotik Oda*'nın son bendinde şöyle der Bertrand : "Ama Scarbo'ydu boynumu ısırın, ve, dağlamak için kanayan yarayı, fırında korlaşmış parmağını oraya sokan." Bertrand kendini kurbanın yerinde görüyor, oysa Maldoror kurban değil kurbanı kurban edendir. İşlevler tersine dönüyor. Bir sonraki şiir olan Scarbo'dan iki alıntı : "İster günahların bağışlanmış, ister lanetli olarak öl – diye mırıldandı Scarbo bu gece kulağıma, – örümcek ağından olacak kefenin, ve örümceği seninle birlikte gömeceğim! / "Belki de, diye yanıtladım onu ağlamaklı, – belki de fil hortumlu taranta örümceğinin beni emmesi senin daha çok hoşuna gider?" Lautréamont yazsa, son cümleyi şöyle yazardı : "Belki de fil hortumlu taranta örümceğinin SENİ emmesi BENİM daha çok hoşuma gider?"

Arthur Rimbaud söz konusu olunca bu ilişki biraz daha belirginleşiyor. *Gaspard de la Nuit* birinci önsözünün en önemli cümlelerinden biri : "Evet, bayım, kusursuz, saltık sanatı uzun süre aradım ben! Ey sabuklamalar! ey delilik! (Yani 'O délire! ô folie!' Ö.İ.) Mutsuzluğun demir tacının kırıştırdığı şu alna bakınız." Rimbaud yirmi beş, otuz yıl sonra, sayıklama ve sabuklama anlamına gelen "Délire" sözcüğünün özgün ve bilimsel haline başvurup onu şiirine başlık ve nesne yapacaktır : "Sayıklamalar I. Deli Bakire" (Délires I, Vierge folle). İlişki burada da kalmıyor, "sırnya" ve "simyacı" izlekleri ile daha da ileri gidiyor. Aloysius Bertrand'ın "Simyacı" adlı şiirini bir kenara bırakabiliriz belki, ama *Gaspard de la Nuit*'nin önsözünde daha iyi görülebileceği gibi, mutlak sanatı Tanrı ve Duygu (Aşk) / Şeytan ve Düşünce karşıtlıklarına oturtmayı ve bu karşıtlığı sanatsal yaratının "altlığı (kaidesi)" yapmayı düşünen A. Bertrand, bu noktadan geri

dönmekte ve şuna karar vermektedir : “Şeytan yok; yalnızca sanat var ve sanat Tanrı’nın bağrındadır!” Bertrand, sanat ve sanatçıyı tanımlamasına yardımcı olabilecek bir somut nesne ararken büyüye ve büyücüye de yüz vermez, daha somuta ve gerçeğe en yakın durana gider : Simya ve simyacıya. Kendini olanaksız olanı olanaklı kılmaya ve onu gerçeğe dönüştürmeye adanmış olan somut, tarihsel ve varlığı bir tür sabuklama ve delilik içerse de “gerçek olan” simyacı ile benzer kılar sanatçıyı : “Karar vermiştim, dedi, sanatı aramaya, tıpkı ortaçağda Gül-Haç müridlerinin felsefe taşı aramaları gibi; – Sanat XIX. yüzyılın felsefe taşıdır.” Böylece, XIX. yüzyılda, sanat simyacının en önemli silahı olan felsefe taşıyla özdeşleşince sanatçı da simyacı ile benzeşir. Arthur Rimbaud da simya ve simyacıya tutunmuştur (“Sayıklamalar II. Sözü Simyacılığı – Délires II, Alchimie du verbe”) ama orada durmaz, bir adım daha atar ve kâhini (visionnaire, bilici) bulur. Ancak sanatçı ile simyacı benzeşmesi daha somut ve daha gerçekçi, ve izlek olarak verimli bir altın madeni; Bertrand’ın bulduğu bu verimli madeni Rimbaud başarıyla kazacaktır.

Max Milner’in özellikle üzerinde durduğu gibi,¹² Aloysius Bertrand’in, büyük yazınsal yapının ancak dilin içinde ve dil aracılığıyla gerçekleşebileceği, varlığının kanıtının kendinden başka bir yerde aranmaması, gerektiği görüşünü “Monsieurs Charles Nodier”ye şiirinin dördüncü bendinde buluruz : “Kitabım, işte benim yazdığım ve okunması gerektiği gibi, kolları sıvayıp aydınlıkları karartmadan önce yorumlar.” Bu düzyazı şiir bendi, Arthur Rimbaud’nun, *Cehennemde Bir Mevsim*’in anlamını soran annesine verdiği yanıtı anımsatmazlık edemez : “Bunun ne anlama geldiğini yazınsal olarak ve her türlü anlamda söylemek istedim.” Öte yandan, aynı cümle, yüz yirmi yıl sonra, önce Roman Jacobson olmak üzere yapısalcıların yazınsal dilin mesajına ilişkin görüşlerini de içermekte ve haber vermektedir.

Aloysius Bertrand’in ılımlı ve alçakgönüllü bir girişimle başlattığı deneyimi (başkaldırı ve anarşizm bağlamında) Lautréamont ile Rimbaud çok daha gözüpek ve yaratıcı düzeyde gerçekleştirmeyi başarmışlardır. Ama bu da Aloysius Bertnard’ın modern şiirin ve özellikle de düzyazı şiirin gerçek babası olduğu doğrusunu ikinci plana atamaz ve onun “büyük şair”lik mertebesini de gölgeleyemez. Bu savlar yü-

zünden, ömrünün neredeyse yarısını bu üç şairin yapıtına adanmış, çeviri eyleminden nefret etse de bu yapıtları Türkçeye elinden geldiğince çevirmiş bir edebiyat adamının alçakgönüllülükten uzaklaşmış olduğunu düşünmenizi istemem. Amacım, bir sürekli devrim olan modern şiirin ilişki baklalarını birbirine geçirmek.

Mallarmé'nin, düzyazı şiirin kurucusu Aloysius Bertrand'a karşı derin bir hayranlık duyduğu ve 1867 yılında, gençliğinde etkisinde kaldığı *Gaspard de la Nuit*'den bazı parçaları "Révue des Lettres et des Arts"da yeniden yayımlaması için Villiers de l'Isle-Adam'ı teşvik ettiği biliniyor.¹³ Charles Baudelaire'in *Gaspard de la Nuit* tarzı düzyazı şiir yazmaya niyetlendiği dönemde Mallarmé Paris kitapçılarında durmadan *Gaspard*'ı arıyordu;¹⁴ ve kızına, "Bertrand'ı al, orada her şeyi bulacaksın," diye yazıyordu; Victor Pavie'ye yazdığı mektupta (çağımızın yazarları ne yazık ki şu bilgisayar mendeburu yüzünden geriye böyle belgeler bırakamayacaklar) ona, *Gaspard*'m lüks baskısını yaptırmayı salık veriyordu : "Bizim kuşağın Louis Bertrand için diktiği bu anıt onun yoğun ve değerli varlığıyla bizim kardeşimiz olması kadar doğal..."

Görüldüğü gibi modern şiirin dört büyük devi (Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud ve Mallarmé) düzyazı şiirin kurucusunun yapıtına karşı ilgi duymuşlar ve onun açtığı yolu kendi yapıtlarıyla daha da geliştirmişlerdir. Bu dörtlü içinde Bertrand'a en yakın olanı da sanki Mallarmé gibidir : Mallarmé şiirinin temel taşlarından biri olan telkin estetiği (l'esthétique de la suggestion) yani en az sözcükle en yüksek düzeyde çağrışım gücünü yaratma sanatı alanında, Aloysius Bertrand yaşadığı çağın çok ilerisindedir ve bu bağlamda da Mallarmé'ye örnek olmuştur. Çağının çağdaşı bütün şairlerin Aloysius Bertrand'a çok şey borçlu olduklarını düşünüyorum ve aklıma özellikle iki şair geliyor : Konstantinos Kavafis ve Borges.

Max Milner, kendi hazırladığı *Gaspard de la Nuit* baskısının¹⁵ ön-sözüne şu cümleyle başlıyor : "Bir yazınsal türün doğuşuna tanık olmak pek ender bir olaydır. Ve bu olguyu özel bir yazarın adına bağlayabilmek ise çok daha ender bir durumdur."

"Bu bağlantı, Fransız düzyazı şiirinin yadsınmaz mucidi Aloysius

Bertrand'ın eylemiyle gerçekleşti. Bunun için çok özel koşullar gerekti : Toplumsal ve ekonomik bir marjinalite ile katmerlenen bir taşralı marjinalitesi; ilk romantizmin İtalyan ve İspanyol kökenli bit-pazarının hâlâ belli bir tazelik taşıdığı ve XVIII. yüzyılın eskimiş biçimleri ile geleceğin şiiri arasındaki nöbet devir-tesliminin henüz tamamlanmadığı bir dönemde yazınsal yaşama gözlerini açma; grafik sanatlarla karşı olağanüstü bir ilgi ve bunların bazılarının kaynaklarından yararlanma tutkusu; kaygılı, ürkek ve acı verecek kadar mükemmelci bir zihinsel yapı; düşlerin ve mitosların birbirine karıştığı bir kenti çok yakından tanıma.”¹⁶

1828 yılının sonuna doğru, ya da 1829 yılının başlarında, dönemin en etkili eleştirmeni Sainte-Beuve ve dostları bu uzun boylu ve zayıf, sinirli ve ince yüzlü, çekingen ve epeyce yabanıl delikanlıyı tanıdılar. Henüz yirmi bir yaşındaydı ve bir Hoffmann masalından çıkmışa benziyordu.¹⁷ Romantik yazın çevresine ilk kez böylesine bir görünümle giren, Fransız düzyazı şiirinin kurucusunun silik zuhuru- nu sefaletin egemen olduğu bir yazgı izleyecek ve Louis “Aloysius” Bertrand adı düzyazı şiirin “lanetli” şairlerinin kara listesinin başına yazılacaktı. Bertrand'dan sonra bu listeye girecek olan Lautréamont ile Rimbaud, hep birlikte, yazı'nın çizilmiş yolundan çıkmaya çalış- tıkları için yazgı tarafından cezalandırılacaklardır. Yalnız, beş parasız, neredeyse dosttan yoksun bir genç şair 11 Mart 1841 günü, henüz otuz dört yaşındayken hastanede ölecek; yıllardır yayıncı Renduel'in çekmecesinde bekleyen tek yapıtı *Gaspard de la Nuit* şairin bir dostu tarafından bu değer bilmezsin elinden alınıp on beş ay sonra, Sainte-Beuve'ün kısa bir sunuş yazısıyla birlikte yayımlanacak ve ardından unutulacaktı.

Ölümden sonra gelen ve şu anda Türk okurların da tanık olduk- ları yazınsal intikam da olmasa çağdaş şiirin doğmasına yol açan bir kısacık ömür kime hesap soracaktı? Ama bu yapıt, yıllar içinde yol al- dı, neredeyse yeraltında yayıldı, bir Baudelaire, bir Lautréamont, bir Rimbaud ve bir Mallarmé'ye el verdi ve sonunda çağdaş eleştirmenler tarafından benimsenip kutsandı. Kimileri onu romantik şairlerin bir uydusu olarak görse de başkaları onu Nerval ve Baudelaire'le birlikte “ lirik simya ”nın öncülerine ayrılan tahtlardan birine oturttu.

Suzanne Bernard'a göre, şair, ne unutulmaya ne de göklere çıkarılmaya layık,¹⁸ çünkü ne Nerval'in, ne de Baudelaire'in düzeyinde. Ama *Gaspard de la Nuit*, yazarın düzyazı şiirin bir yazınsal tür olarak yaratıcısı olduğu için (neyse ki bu nokta hiç tartışılmıyor) "edebiyat tarihinin ölümsüz bir eklemi (söylemi) olarak kalacak." Öte yandan, aynı yazar, Marcel Jean ile Arpad Mezei'nin karşı uçta duran görüşlerini bir dipnotu¹⁹ olarak bile olsa, aktarmak nezaketini göstermekten geri kalmıyor : "Baudelaire düzyazı şiir konusunda Bertrand'ın ulaştığı bireşime erişmek için boş yere çabaladı." Artık, Bertrand'ın Nerval ile Baudelaire'in düzeyinde olup-olmaması; Baudelaire'in düzyazı şiir kaleminde onun düzeyine erişip-erişmemesi, bizim için önemli değil. Ama, Baudelaire'in düzyazı şiirleri için onu örnek almış olduğunu biliyoruz.

Aloysius Bertrand, o sırada moda olan yabancı baladların (özellikle İngiliz) çeviri metinlerinden biçim ve esin olarak etkilendi; fantastik ve ortaçağsı düşüncelerine Walter Scott'ın metinlerinde kaynaklar buldu. Loève-Weimars'ın 1825 yılında yayımlanan *İngiltere ve İskoçya'nın Baladları, Söylenceleri ve Şarkıları*'nı içercesine okudu. Halk edebiyatının ve fantastik baladların cadıları, cinleri, perileri ve hayaletleri Bertrand'ın düzyazı şiirlerinde kendilerine yer açtılar. Aynı metinler biçimleriyle de yazarı etkilediler; bu metinlerin halkını örnek alan yazar Dijon hurafelerini şiirlerine soktu. Bunların yanı sıra Hoffmann etkilerini de unutmamak gerek. Bütün bu etki ve ilgilerden çıkartacağımız sonuçlardan biri, ortaçağ ve Anglosakson kaynaklı fantastik beğeninin romantizmin özel alanına girdiğidir. *Gaspard*'a romantizm açısından bakacak olursak üç önemli özellik saptarız :

- Fantastik esin (cinler, periler, hurafeler, vb.).
- Ortaçağ, "Gotik" ve arkeoloji sevgisi. Bu sevgi yazarı ortaçağda kullanılan dile ve sözcüklere götürür. (XIX. yüzyıl Fransızcasının içinde ortaçağ dili ve sözcükleri).
- Grotesk (gülünçlük ve acayiplik) tutkusu. Victor Hugo'nun (*Cromwell Önsözü*) klasik beğenin temelini oluşturan "Eski Yunan"a karşı geliştirdiği bu tutku ortaçağa sıkı sıkıya bağlıdır. Baudelaire'in "... eski hayatın çizimlerinde uyguladığı yöntemi yeni hayatın, daha doğrusu, yeni ve daha soyut bir hayatın anlatılmasında uygula-

mak geldi aklıma” derken kastettiği eski hayat ortaçağ hayatından alınmış kesitler olmak gerekir.

Bunlara yerellik özelliğini de eklemek gerekir : Bertrand tam anlamıyla bir Dijon’lu, dolayısıyla da tam bir Burgonyalı’dır; *Gaspar*’da bu yöreye özgü sözcük ve deyimler kullanır, bu yörenin söylencelerine, tarihine, mimari yapılarına ve güncel gerçeklerine (ki bu “şiiir” için yepyeni bir olgudur) yer verir.

Şöyle düşünüyorum : Aloysius Bertrand böyle bir “bohça” malzemenin yazıya dönüşmesini istemiş; ama bu malzeme ve izlekleri kurallı şiirin biçimlerinde kullanmayı, dönemin koşulları içinde, olanaksız görmüş; roman ya da öykü yazmak istememiş ya da bunu beceremeyeceğini düşünmüş ve bunun üzerine yönettiği dergi ya da gazetelerde kısa, şiirsel ve fantastik denemeler yayınlamış. Onu düzyazı şiire götüren de işte bu şiirsel deneme metinleri. Bu metinleri modern şiire özgü eksilti, çağrışım ve sessiz alanlar gibi öğeleri kullanarak (ilk kez Bertrand kullanıyor) yeniden yazmış; bunların betimlemeli ve pitoresk yönlerini yeniden değerlendirmiş; gündelik yaşamdan aldığı bir konunun (izleğin) üzerine düşsel bir dünya kurmuş. Biçimsel açıdan bir düzyazı olan şiirli denemelerini düzyazı şiire dönüştürürken beş, altı ya da yedi bentli balad biçiminden yararlanmış ve bu bentlerin arasına tıpkı kurallı şiirde olduğu gibi beyazlıklar (boşluklar, aralar) koymuş. Bu “beyaz”lıklar konusunda ne denli titiz olduğu, kitabın sonunda yer alan, sayfa düzenleyicisi bey’e yazdığı tavsiye mektubunda görülür.

Ancak şunu hiç unutmamamız gerekir : Yirmili yaşlarını yaşayan bu gencin bütün bunları yaparken önünde ne bir örnek var, ne de gizli bir başkaldırıdan başka bir esin kaynağı. Girişiminde ulaştığı başarının büyüklüğü, şiirli düzyazı (deneme) ile ondan çıkan düzyazı şiir karşılaştırıldığında anlaşılıyor :

EKİM AYI

(1830’da gazetede yayımlanan yazı)

“Baca temizleyiciler geri dönüyorlar ve gene sesleri daha şimdiden mahallemizin sesli yankısını vurdu. Kırılancılar ilkbaharın peşin-

den giderler; bunlar da kışın önünden giderler. Camlarımıza vuran aralıklı yağmur, Sainte-Anne'in daha melankolik çalan çanı, mangalının küllerini karıştıran dilenci, paltolarına sarınan aceleci insanlar, kürklü mantosunun önünü kapatan genç kız, sürücünün kırbacıyla sarsılan ağır *balogne*, gezintilerimizin iç çeken kel ve yaşlı kestane ağaçları; ölü yaprakları yerden süpüren poyraz; kederli bakışların, tarabyalarını boş yere sorguya çektiği sonsuz, renksiz ve perspektifsiz ufuk, her şey bizi aile sevgisine dalmaya, eğlencelerimizin çemberini daraltmaya davet ediyor. İşte, gene de, ateş başında geçirilen geceler, tiyatro geceleri, Saint-Martin yortusu ve meşaleleri, Noel ve yanan mumları, yılbaşı ve altın pulları, Krallar ve pastanın baklası, Karnaval ve zilli asası, nihayet paskalya gelecek. O zaman bir parça kül alınımızın cansıkıntısını silecek, ve baca temizleyiciler tepenin doruğundan doğdukları köyü selamlayacaklar.”

EKİM AYI

(*Gaspard de la Nuit*'deki düzyazı şiir)

“Baca temizleyiciler geri dönüyorlar, ve daha şimdiden sorguluyor çınlayan yankısını mahallenin, haykırışları; kırlangıçların ilkbaharı izlemesi gibi, bunlar da kışın önünden giderler.

Ekim ayı, kışın özel ulağı, evlerimizin kapısına dayanır. Bir durup bir başlayan yağmur basar puslu pencere camlarını, ve rüzgâr çınarın ölü yapraklarını ıssız sekiye yayar.

Ailenin gece toplantıları zamanıdır ve nasıl da hoştur kar yağmışsa dışarda, don ve sis varsa, ve salonun ikliminde, ocağın üzerinde sümbüller açmışsa.

Derken Saint-Martin yortusu ve meşaleleri gelir, Noel ve mumları, yılbaşı ve oyuncaklar, Krallar Günü ve baklaları, karnaval ve zilli asası.

Ve Paskalya, neşeli sabah ilahileriyle Paskalya, genç kızların ma-

yasız çörek ve kırmızı yumurta armağan aldıkları Paskalya!

O zaman bir parça kül, silecektir alnımızdan kışın altı aylık can sıkıntısını, ve baca temizleyiciler selamlayacaklar tepenin doruğundan doğdukları köyü.”

Görüldüğü gibi, ilk metin daha betimlemeli ve gazete fırkasına benzeyen bir deneme, ikinci metin ise çağrışımsal. Bertrand, *Spectateur* gazetesi okurlarına seslenen, Dijon’a özgü bütün göndermeleri metinden çıkarmış. Özellikle de başlangıçtaki epeyce yerel kaçan pitoresk ve tefrikamsı bölümden yalnızca mevsimi ilgilendiren birkaç somut ayrıntıyı korumuş ve onları daha çağrışımsal bir konuma getirmiş : “Ölü yaprakları yerden süpüren rüzgâr’ın yerine “ve rüzgâr çınarın ölü yapraklarını ıssız sekiye yayar” gelmiş. Özellikle de metni her biri ayrı bir tablo oluşturan bentlere bölmüş; şair olarak, gazetecinin önem verdiği ilişki ve bağlardan, geçişlerden özellikle kaçınmış. örneğin, “Camlarınıza vuran”la başlayıp “davet ediyor”la biten uzun ve söyleysel parçayı tamamen kaldırmış. Yortular ve bayramlar hızla sıralanıyor ve ritim hızlanıyor, amaç bizi hemen Paskalya’ya ulaştırmak. Oysa düzyazı metinde sıralamayı sona erdiren sözcük durumunda Paskalya.²¹ Yepyeni, esnek ve hareketli bir teknik söz konusu : Bertrand, şiirli düzyazıda (denemede) görülen, ritmi kurlsız ve yönlemsiz bir şekilde, kendiliğinden yaratan spontane bir lirizm düşüncesinin yerine belirgin bir teknik ve kesin bir biçim düşüncesini getiriyor : Esnek, ama kesinlikle başboş olmayan, sanatsal olarak tasarlanmış ve dizgeli bir şekilde kurulmuş bir biçim.²² Doğal olarak, teknik açısından, kurlsız (ölçüsüz) ahengi ve önceden saptanmamış (uyaksız) sesi, böylece yalnızca sözdiziminden kaynaklanan ahengi (anonim değil, bireysel müzik) eklememiz gerekiyor ikinci metne. Ayrıca mimarisi olmayan birinci metne, ikinci metne dönüşürken yazınsal bir mimari de giriyor ve ortaya bir plan çıkıyor. Uzun cümleler kısalıyor ve ritim hızlanıyor.

Sanatın temelinin *geliştirmeye*, çoğaltmaya dayandığı, romantik lirizmin abartıya varacak kadar alıp başını gittiği bir dönemde, Aloysius Bertrand bir başka türlü yazıyor : En az sözcükle en yüksek çağrı-

şıma ulaşmayı amaçlıyor ve çağrışım estetiğini keşfediyor. Mallarmé'nin onu bunca saygın bir makama oturtmasının da nedeni bu olmalı. Bertrand için, tıpkı daha sonra Mallarmé için de olacağı gibi, her sözcüğün önemi var, ilkin çağrışım gücü (anlam ve ses) bakımından, sonra cümledeki yeri ve öteki sözcüklerle ilişkisi bakımından. Bu çağrışım estetiğinin bir başka ve belki de en önemli sonucu var : Yazar "beyazlar"ı, bentler arasındaki aralıkları çoğaltmak zorunda kalıyor; bu geciktirimlerden (suspens) yeterince yararlanmayı biliyor. İmgelem, Mallarmé'nin özgür koşuktan söz ederken üzerinde önemle durduğu, düş gücünün sınırlarını sonsuza kadar genişleten "zengin sessizlik"e dalyor.

Bu değindiğimiz özellik ve nitelikler Aloysius Bertrand'ın sanatında varsa (ki bol miktarda var) onu çok önemli bir çağdaş şair, çağdaş şiirin en önemli öncülerinden biri olarak kabul etmek zorundayız. En önemlisi de, şiirsel düzyazının içinde yitmiş olan düzyazı şiiri oradan çekip çıkartması ve ona özerklik kazandırması, ve bunun yanı sıra modern şiirin en önemli özelliği olan çağrışım estetiğini keşfetmiş olması. Bir başka özelliği de resim tekniğini düzyazı şiire aşılması ve başka metinleri (her şiirin başında yer alan alıntılar bunun en iyi örneği) kendi metinlerinde yeniden okuması. Bu son özellikler aklıma Kavafis ile Borges'i getiriyor.

Bertrand'ın tarihsel ve fantastik izlekleri şiirin toprağına katmasını da çok önemli bir özellik olarak görüyorum. Kitabın başında yer alan, biri Louis Bertrand imzalı, öteki Gaspard de la Nuit imzalı iki önsöz, şiir sanatı için çok önemli "ilk"lerin altını çiziyor. Bunlardan birincisinde, Bertrand, kendi altbenliği olan Gaspard de la Nuit ile karşılaşır; Bertrand'a verdiği elyazmasında Gaspard, kişiliğinin manevi ve dünyasal yönlerini betimler. Üstelik bu elyazmasında, Gaspard'ın insanoğluna yeni değer ve anlam kazandıran yeni bir şiir biçimini, "düzyazı şiir"i bulduğundan söz edilir. İkinci önsöz de Bertrand'ın temel kaygısını yansıtır : Rembrandt ve Callot kişiliklerinin örneklik ettiği insanoğlunun Apollon ve Dionysos ikilemini yani trajedi ve komediyi. Söz konusu kişilerden birincisi "aşkın ben" in en iyi örneği olan filozof-sanatçı'dır; Callot ise insanoğlunun anlaşılmasız yanını simgeleyen "yaşlı asker". Bertrand'a göre sanat, insan kişiliğinde-

ki bu iki yönden (kaynaktan) çıkmaktadır.²³

Louis “Aloysius” Bertrand, önemini bugün çok daha iyi kavradığımız bu *işleri* yirmili yaşlarının başlarında başarmıştır. Tıpkı Lautréamont ve Rimbaud gibi. Açtığı yolun önemini belirtmek için, onun ardından bu yola girip yol alanların adlarını saymak yeter : Baudelaire, (bazı özellikleriyle) Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Huysmans, Claudel, Max Jacob, Reverdy, üstgerçekçiler, Perse, Char ve geleceğin şairleri.

Çağından ileri olması, çağının kurallarını çiğnemesi, Louis “Aloysius” Bertrand’ın bir süre bilinmezden gelinmesine ve unutulmasına neden oldu. Pek fazla değil, otuz yıl kadar. *Gaspard de la Nuit*’ini yayımlatmak için ölünceye kadar şüdüdüğü inat, onun kendi yapıtına olan inancını ve sanat bilincini kanıtıyor. Bereket versin, iki büyük sanatçı (Baudelaire ile Mallarmé) gelip, çağını aşmak cesaretini gösterdiği için beğeni ve zihinlerde yer bulamamış bu büyük sanatçıyla buluşabiliyorlar. Aloysius Bertrand, Lautréamont ve Rimbaud örneklerinde olduğu gibi, yazgı tanrısının kör gözlerini açabilenler çıkıyor.

Son sözü Stephane Mallarmé’ye bırakalım : “Bizim kuşağın Louis Bertrand için diktiği bu anıt onun yoğun ve değerli varlığıyla bizim kardeşimiz olması kadar doğal bir şey olmalı. Bir çağışımı onun unutulmasına yol açtı. Romantik dalgaların taşkınlık döneminde, tıpkı dukalarınki gibi, atıldığı denize gömülen bu olağanüstü yüzük, şimdi yükselen suların saydam dalgalarının sırtında yükselerek ortaya çıkıyor.”²⁴

(1) “Il Bamboccio tarzı” (Bambochades) : Peter Van Laer’in (1592-1645) takma adı olan Il Bamboccio’dan gelmektedir ve köy hayatını konu alan resim tarzına gönderme yapmaktadır. Hollandalı ressam Laer öğrenim gördüğü Roma’da köylü ve Çingene yaşamlarını konu alan resimler yapmıştır. Bertrand düzyazı şiirlerini ressamın resimlerine benzetmektedir.

(2) *Gaspard de la Nuit* : Dijon söylencelerinde “Şeytan” olarak geçmektedir. Şeytan, başka kültürlerde “Karanlıklar Prensi” olarak bilinir. İmza ve kitap adı olarak özel isim niteliğine sahip olduğu ve kitap genel olarak Fransızcadaki adıyla anıldığı için, kitabın adını özgün biçimiyle koruduk.

(3) Yazarın zamandizinsel yaşamöyküsü Gendaş Yayınevi tarafından yayınlanan kitabın sonundadır.

- (4) Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Livre de Poche, s. 13 Charles Baudelaire, *Spleen de Paris*, Çev : Tahsin Yücel, Ataç Kitabevi, 1961. s. 3.
- (5) Suzanne Bernard, *Le Poème en Prose, De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Librairie Nizet, 1959. Bu önsözün oluşumunda en büyük pay Suzanne Bernard'a aittir.
- (6) Suzanne Bernard, Age. s. 19.
- (7) Age. s. 764.
- (8) Age. s. 766.
- (9) Age. s. 768.
- (10) Age. s. 769.
- (11) Edition établie par Max Milner : Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, Poésie/Gallimard, 1980. ss. 45-46.
- (12) Max Milner, Age. s. 5.
- (13) Suzanne Bernard, Age. s. 259.
- (14) Translation, Introduction, and Notes by John T. Wright : Louis "Aloysius" Bertrand's *Gaspard de la Nuit*, University Press of America, Lanham, New York, London, 1977. "Introduction."
- (15) Max Milner, Age. s. 7.
- (16) Age. s. 7.
- (17) Suzanne Bernard, Age. s. 49.
- (18) Age. s. 50.
- (19) Age. s. 50.
- (20) Age. s. 54.
- (21) Age. s. 61.
- (22) Age. s. 60.
- (23) John T. Wright, "Introduction".
- (24) Max Milner, Age. s. 52

TALİHSİZ RIMBAUD, I

Şairi kuşatan mitosu göz önünde bulunduranlara pek inandırıcı gelmeyebilir yazımın tuhaf başlığı. Bunca ün, bunca saygınlık, bunca “medya” büyüünden sonra Rimbaud neden “talih-siz” olsun? Kuşkusuz ünün, bunca saygınlığın ve “medya” büyüünün Türkiye’de ne anlama geldiğini bilenler Rimbaud’nun adının önüne neden “talih-siz” sıfatını koyduğumu kolayca anlayacaklardır. Türkiye’de öyle bir kesim var ki Rimbaud’ya bir rock yıldızı muamelesi yapıyor ve Bukowsky’nin üvey kardeşi sanıyor. Türkiye’nin tuhaf yazın ortamında Rimbaud’nun adını yazıldığı gibi söyleyen (genizden *Renbo* gibi söylenmesi gerekir) marjinal genç Türk şairlerine rastladım. Rimbaud’yla ilgili yarım-yamalak bilgiler şairin yanlış bir zemin üzerine oturtulmasına yol açtı : Marjinal Rimbaud, eşcinsel Rimbaud, esir tüccarı Rimbaud, silah kaçakçısı Rimbaud ve son olarak da Müslüman (henüz İslamcı olamadı) Rimbaud! Peki nerede çağdaş şiirin en önemli kurucularından (öteki kurucular : Charles Baudelaire, Lautré-amont, Mallarmé, Poe ve Whitman) biri olan şair Arthur Rimbaud?

Talih-sizlik yalnızca bununla sınırlı değil. 1940 kuşağının Rimbaud ilgisinin “Sarhoş Gemi”, “Ofelya”, “Duyum” (Sensation) gibi, Parnasçı şiirin uzantısı sayılabilecek klasik düzenli (dizeli, ölçülü ve uyaklı) şiirle sınırlı kalması dikkat çekici. Rimbaud *Cehennemde Bir Mevsim* ile *Illuminations*’u yazmamış olsaydı o olağanüstü “Sarhoş Gemi” ve “Sesliler” şiirlerine karşın bir Baudelaire, bir Nerval düzeyine zor çıkardı. Unutulmaması gereken bir nokta da şu : Rimbaud eğer klasik şiirin temellerini dinamitleyen “Kâhin’in Mektupları”nı yazmamış olsaydı, biraz önce adını andığım iki kitap bunca önemli olmazdı. “Şair, *bütün duyuları* uzun süre, sonsuzca ve bilinçle *karıştı-rarak, düzensizleştirerek kâhinleşir*”, cümlesi ile “Ben bir başkasıdır”, deyişi bu mektuplarda yer almasaydı, söz konusu iki mektup bir yeni-yetmenin zamansız böbürlenmesi olarak kabul edilebilirdi. Garip Şi-iri şairlerinin, İkinci Yeni şairlerinin *Cehennemde Bir Mevsim* ve *Illu-*

minations ile “Kâhin’in Mektupları” ile ilgilenmemiş olmaları çok şaşırtıcı olmak gerekir. Hele üstgerçekçi (sürrealist) sanat akımının en önemli kaynaklarından birinin Rimbaud olduğu, üstgerçekçilerin Rimbaud’nun düzyazı şiirlerine, “Kâhin’in Mektupları”na verdikleri büyük önem düşünülünce. Fransızca bilen şair ve yazarların bunları okumamış olduklarına ihtimal vermiyorum. Bu metinleri İngilizce ve Almanca çevirilerinden de okumuş olabilirler. Ancak, yanılıyorsam okurlarımdan özür dilerim, yazınsal kamu alanına aktarılmış bir ilginin belirtileri yok. Özellikle de “Şair, *bütün duyuları* uzun süre, sonsuzca ve bilinçle *karıştırarak, düzensizleştirerek kâhinleşir*”, ile “*Ben bir başkasıdır*” cümlelerinin İkinci Yeni tarafından ne anlama geldiklerinin tartışılmamış olması da bir başka şaşırtıcı nokta. Oysa kimi İkinci Yeni şairleri Rimbaud’nun adını kaynaklar arasında sayıyordu ve adı anılan öteki kaynak şairler de Rimbaud çeşmesinden su içmiş şairlerdi. Bu ilgisizlik İkinci Yeni’nin modern şiirin düşünce dünyasıyla pek tanışmadığını gösteriyor. Bunun sonucu olarak, İkinci Yeni’nin kendisinin ve bu şiir akımının uzantısında yer alan şiirin yapısal, dilsel ve izleksele sorunlar karşısında bocalamış olması hiç de şaşırtıcı değil.

Son yirmi, yirmi beş yılda, yukarda yer alan ünlü cümlelerin en önemli sözcüğü olan “duyular”ın (les sens) “anlamlar” olarak çevrilmesi de dikkatleri çekmemiş, son on yılda yaptığım değişik uyarılara karşın bu bağlamda herhangi bir tartışma açılmamıştır.

Rimbaud’nun talihsizliği aynı zamanda ülkemiz şiirinin de talihsizliğidir. Çünkü Rimbaud (Lautréamont, Mallarmé, Baudelaire’in düzyazı şiirleri ve Aloysius Bertrand’in *Gaspard de la Nuit*’si) anlaşılmasın, kavranmasın ve algılanmasın çağdaş şair olmak epeyce güç.

Rimbaud’nun talihsizliği bu kadar değil. İki de felâket var : İlhan Berk (1971) ile Erdoğan Alkan’ın (1981, 1984, 1993) çevirileri. Bu çevirilerle ilgili olarak bildiğim üç eleştiri var :

– Tahsin Saraç, “Illuminations Çevirisindeki Büyük Yanlışlar Üzerine”, “Türk Dili” dergisi XXV (243, 244 – 1971, 1972).

– Özdemir İnce, “Sayıklamalar” Üzerine, “Yazko Çeviri” Mayıs-Haziran 1982, sayı : 6.

– Frankofoni dergisi Rimbaud Özel Bölümü, Ortak Kitap No : 4, 1992; Fransız Dili ve Edebiyatı İnceleme ve Araştırmalı Ortak Ki-

tabı.

Aralarında benimkiler de olmak üzere 1992 yılına kadar yapılmış bütün Rimbaud çevirilerinin ele alınıp bilimsel olarak değerlendirildikleri bu dergideki yazılar bütün Rimbaud'cular tarafından mutlaka ve büyük bir dikkatle okunmalıdır.

Bu iki felaket yetmiyormuş gibi Rimbaud'nun başına üçüncü bir felaket geldi ve Mahmut Kanık tarafından Müslümanlaştırıldı. (Rimbaud, *Cehennemde bir Mevsim Aydınlanmalar*, Türkçesi : Mahmut Kanık, İz Yayınları, İstanbul 1997)

Narsis yazın ortamımız kendi görüntüsünü aradığı bulanık sudan belki gözlerini kaldırıp dünyaya bakar umuduyla, yukarda girişini okuduğunuz bu yazıyı yazmaya karar verdim. Amacım Rimbaud mitosunun perdesini elimden geldiğince aralayıp dikkatleri “şair” ve öncü Rimbaud üzerine çekmek, çekmeye çalışmak. Uymaya çalışacağım yazı planım şöyle :

- Poetika açısından Rimbaud'nun düzyazı şiirlerinin önemi;
- Anlamlar mı, yoksa duyular mı karışacak?
- “Silah kaçakçısı” ve “esir tüccarı” yanlışı;
- Rimbaud'nun Müslümanlığı safsatası.

Poetika Açısından Rimbaud'nun Düzyazı Şiirlerinin Önemi :

ABD'li Walt Whitman (1819-1892), 1855 yılında kendi hesabına yayımladığı ve 1892'ye kadar dokuz baskı yapan tek kitabı *Çimen Yaprakları* (Leaves of Grass) ile şiirin klasik yapısını bozarak özgür koşuğu başlatmış sayılır ama klasik şiirin zihinsel yapısını değiştirenler düzyazı şiir (poème en prose) şairleridir. Düzyazı şiir şairlerini, başka bir deyişle modern şiirin kurucularını zaman dizinsel olarak şöyle sıralayabiliriz : Aloysius Bertrand (1807-1841), Charles Baudelaire (1821-1867), Comte de Lautréamont (1846-1870) ve Arthur Rimbaud (1854-1891). Bunların arasına Stephane Mallarmé'yi (1842-1898) elbette sokacağız.

Baudelaire'in 1862'de tamamlayıp ölümünden iki yıl sonra 1869 yılında yayımlanan *Paris Sıkıntısı* (Spleen de Paris) daha ünlüdür, ama bu kitabın kaynağında Aloysius Bertrand'ın ölümünden on do-

kuz ay sonra (Kasım 1862) yayımlanan *Gaspard de la Nuit* adlı kitabında yayımlanan düzyazı şiirler vardır. Zaten, Baudelaire, kitabın başında yer alan Arsène Houssaye'e yazdığı mektupta itiraf eder bunu : "Küçük bir giz vereceğim size. Aloysius Bertrand'ın ünlü *Gaspard de la Nuit*'sini (sizin, benim ve birkaç dostumuzun tanıdığı bir kitabın ünlü sayılmaya hakkı yok mudur?) belki yirminci kez karıştırırken, buna benzer bir şey denemek, onun öylesine garipçe güzel, eski yaşamın çiziminde uyguladığı yöntemi yeni yaşamın, daha doğrusu yeni ve daha soyut bir yaşamın anlatılmasında uygulamak geldi aklıma. Hırslı günlerinde, uyumu uyağı olmadan da şiirli, ezgili olan, ruhun içli devinimlerine, imgelemin dalgalarılarına, bilincin çırpıntılarına uyacak kadar çevik ve çelişken bir düzyazı mucizesini hangimiz düşlemedik?¹ Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları* (1869) Rimbaud'nun düzyazı şiirlerinin yazılmasından birkaç yıl önce yayımlanmış olmasına karşın, şiir ortamındaki etkinliğine 1920 yılında *Poésies*'nin yayımlanması ve üstgerçekçi şairler sayesinde kavuşmuştur. Bu zamandizin, Arthur Rimbaud'nun *Gaspard de la Nuit*'yi, *Paris Sıkıntısı*'nı, *Maldoror'un Şarkıları*'nı ve gene Lautréamont'un *Poésies* adlı kitaplarını okumuş olması olasılığını çoğaltıyor. Ben, kendi adıma, Rimbaud'un "Kâhin'in mektupları"nda Lautréamont'un *Poésies*'sinde yer alan düşüncelerinin izlerini görüyorum.

Rimbaud "Kâhin'in Mektupları"nı 13 ve 15 Mayıs 1871 tarihlerinde yazar; yani on altı buçuk yaşında. Şiir yazmaya 1869 yılında başlamıştır ya da sanat tarihçileri bu tarihten itibaren onu "şair" saymaktadırlar. Demek ki Rimbaud 14 yaşından itibaren şairdir ve klasik şiiri iki buçuk üç yıl içinde tüketecek ve kendi şiirinin, dolayısıyla modern şiirin programını on altı buçuk yaşında kaleme alacaktır. Bu programa uygun demesek bile bu programın bazı izlerini taşıyan ilk şiiri (klasik biçimde) Eylül 1871'de yazdığı "Sarhoş Gemi"dir. Mektuplar ile *Cehennemde Bir Mevsim*'in yazıldığı Nisan-Ağustos 1873 tarihleri arasında yazdığı klasik düzenli şiirler arasında, modern şiir bağlamında en önemli şiiri büyük bir olasılıkla 1872 yılının başlarında yazdığı "Sesliler" (Voyelles) adlı şiiridir. Haziran 1886'da Verlaine tarafından "La Vogue" adlı dergide yayımlanan *Illuminations*'un ise 1873-1875 yılları arasında yazıldığı tahmin edilmektedir. Gene bü-

yük bir olasılıkla 1876 yılında, kendisine edebiyatla arasının nasıl olduğunu soran arkadaşı Delahaye'e "Artık uğraşmıyorum," demiştir.² Özetlersek : 14 yaşında başlayıp 21 yaşında sona eren bir şair yaşamı. Ve bu yaşam içinde, 19 yaşında yazılmış, modern şiirin en önemli kaynaklarından biri : *Cehennemde Bir Mevsim*. Ama biz daha önce "Kâhin'in Mektupları" ile ilgilenelim.

Ama bundan önce şunu belirtmeden geçemeyeceğim : Okulda Latince ve eski Yunancayı; birkaç ay içinde İngiltere'de İngilizceyi, Almanya'da Almancayı özel ders verecek kadar öğrenebilen; ardından yeni Yunanca, Arapça, Amharina (Habeşistan'da konuşulan bir dil) öğrenen; Türkçe de aralarında olmak üzere yeni diller öğrenmeye heveslenen; daha sonra matematik ve mühendislik bilimleriyle ilgilenen bir genç insana dâhi denmez de ne denir?

"Kâhin'in Mektupları" henüz yazılmamış ama yazılacak olan bir şiirin manifestosudur. ("Memurlar, kâtipler vardı : yazar, yaratıcı, şair denen insan hiçbir zaman var olmamıştı!") Bu iki mektup eski şiir biçimleriyle kesin kopuşmayı ve Rimbaud'nun "papaz çömezleri ve ozansılara (müteşairlere)" karşı başlattığı büyük saldırıyı dile getirir. Bu mektuplarla birlikte şiirin eski biçimleri ve bunun yanı sıra klasik şiirin zihinsel yapısı parçalanmıştır. Çünkü şair olmak için bilinmezi keşfetmek ve yeni bir dil arayıp bulmak zorundadır. İki bin yıldır aynı zihinsel yapı doğrultusunda yazılan şiir 15 Mayıs 1871'den sonra artık bir başka türlü yazılacaktır. Modern şiirin tohumları daha önce Aloysius Bertrand ve Baudelaire tarafından atılmış; Lautréamont klasik şiirin zihinsel yapısını tamamen değiştirmiş ve *Poésies*'de en azından neye ve kimlere karşı olduğunu belirterek modern şiirin yaklaşık ipuçlarını vermiştir ama yeni şiirin manifestosunu yazan Rimbaud'dur. Artık şairden yeni düşünceler, yeni duygular ve yeni biçimler istemenin zamanıdır; şair bilinmezden gelen mesajları aktaracak, tıpkı kör doğmuş birine dünyayı tanıtırcasına görünmeyi gösterecek, bilinmeyi bildirecektir; şair bilinmeyene ulaşmak için ilkin bir Kâhin'e dönüşecek, sonra vision'larını (gizli görülerini, vahiylerini) tercüme edebileceği yeni bir dil bulacaktır. Bu noktada bir süre tapındığı Baudelaire'den de kopacaktır Rimbaud. "Ama görülmezi araştırmak, duyulmazı işitmek ölü şeylerin ruhunu tekrar yakalamaktan

başka bir şey olduğu için, şairlerin kralı Baudelaire ilk kâhindir, *gerçek bir Tanrı*'dır. Bununla birlikte, çok sanatçı ortamda yaşadı; ve onda bunca övülen biçim önemsizdir : Bilinmezlik keşifleri yeni biçimler gerektirir." Rimbaud bunları 128 yıl önce yazıyor : Evet sadece bilinmezlik keşifleri değil, hazır dünyaya her yeni bakış yeni biçimler gerektirir ve düzyazı şiir, dolayısıyla özgür koşuklu şiir sınırsız biçim olanakları sunar. Ne hazır biçimler, ne hazır ölçüler, ne hazır uyaklar şairin malzemesidir artık; hazır ve kullanılmış olan hiçbir şey modern şairin malzemesi olamaz. Demek oluyor ki modern şair için hazır bir "ses" de yoktur. Bu çok önemli, çünkü 128 yıl öncesinin ölçütlerini savunan ve beğenilecek şiirde "Türk şiirinin geleneksel sesi"ni arayan edebiyat adamları var Türkiye'de. "Türk şiirinin geleneksel sesi" dedikleri de başta Baudelaire olmak üzere Fransız Parnasse şairlerinin Türkçeye çevirilerinin çıkardığı ses! Bu küçücük örnek bile Türk şiirinin bundan 128 yıl önce olmaya başlayan şeyler üzerine pek kafa yormadığını gösteriyor. "Kâhin'in Mektupları" İkinci Yeni'nin amentüsü olmalıydı. Ancak, geleceğin sonsuzluğu düşünülecek olursa, gene de geç kalınmış sayılmaz; sonsuz zaman karşısında kırk yıl nedir ki, ama bir insan ömrünün yarısından fazlası...

İzin verirseniz size bir okuma metni önereceğim : Roland Barthes'in *Yazının Sıfır Derecesi* (Metis Yayınları) adlı kitabında yer alan "Şiirsel Bir Yazı Var mıdır?" başlıklı yazısı. Çeviri Tahsin Yücel'in. Ama ben o zamana kadar bu yazıdan bir alıntı yapacağım : "Çağdaş şiirde, klasik şiirin gerekleri, durum uyarınca düzenlenmiş bir geleneksel biçime göre yeniden ele alınmadıkça, Baudelaire'den değil, Rimbaud'dan yola çıkan çağdaş şiirde, bu yapıdan hiçbir şey kalmadığı bilinir : ozanlar bundan böyle sözlerini dilin aynı zamanda hem işlevini, hem yapısını kucaklayacak, kapalı bir Doğa olarak kurarlar. Öyleyse Şiir artık süslerle bezenmiş ya da özgürlükleri budanmış bir Düzyazı değildir. İndirgenmez ve kalıtımsız bir niteliktir. Özellik değil, tözdür artık, bunun sonucu olarak da rahatlıkla göstergelerden vazgeçebilir, çünkü doğasını kendinden taşır, kimliğini dışarıya imlemeye gereksinimi yoktur : şiirsel ve düzyazısal diller başkalıklarının göstergelerinden bile vazgeçebilecek ölçüde ayrılmışlardır birbirlerinden." ... "Gerçekten de, klasik şiirle ve her türlü düzyazıyla karşılaşt-

ması gerektiğine göre, çağdaş şiir dilin kendiliğinden işlevsel yapısını yıkar, ancak sözlüksel temellerini bırakır geride.” ... “Böylece, çağdaş şiirin her sözcüğünün altında bir varoluşsal yerbilim yatar.” Roland Barthes’ın bu yazısı, Rimbaud’nun yaptıklarını, yapmak istediklerini çok iyi kavramış bir metin olarak görünüyor. Çağdaş şiir yazmak istiyorsanız her şeyden önce klasik olana karşı özgürleşeceksiniz, belki de onun yaptıklarının tam tersini yapacaksınız. Modern şiirin amentüsünün birkaç noktasının anımsanması bile geleneği amentü haline getirenlerin nasıl bir açmaza sıkıştıklarını göstermiyor mu?

1991 yılında Ankara’da yapılan Rimbaud konulu bir toplantıda Nevzat Yılmaz, Roland Barthes yazısını şöyle yorumlamaktadır :’ “Klasik ozañın işlevi daha yoğun, daha parlak sözcükler bulmak değil, alışılmış değer sırasına göre, bize ters gelmeyen bir sıraya göre düzenleme yapmaktır. Dolayısıyla, klasiklerin parlak söylevleri bu parlaklığını sözcüklerden değil, sözcükler arasındaki bağlantıdan almaktadır. Bu bir yaratma sanatı değil, anlatma sanatıdır. Büyüleyici olan sözcüklerin kendi güçleri değil, onların bir araya getiriliş biçimleridir. İlk kez Rimbaud bu sözcükler arası bağıntı etkisini yıkmıştır. Sözcük sıralama ilkesini sürdürmüş, ancak sözcükler arası bağıntıyı yıktığı için sözcükler, boş kalan bağıntılar çizgisi üstünde öne çıkmış, adeta patlamıştır... Rimbaud’nun şiirinde gördüğümüz gibi, dildeki bu süreksizlik, kesintili oluş, ayrı ayrı parçalarla belirlenen, kırık dökük bir doğa oluşturur. Bu doğa eksiktir ve bu yüzden de korkunçtur.” (ss. 24, 25)

Şiir, *Gaspard de la Nuit*, *Paris Sıkıntısı* ve *Maldoror’un Şarkıları* ile bir başka türlü olabileceğini, yazılabileceğini kanıtlamıştır ama klasik şiirin yapısı egemenliğini sürdürmektedir; arada bir savaş varsa, başlamışsa, o savaşı yitirmiş olduğu ileri sürülemez. Daha önce de söylediğim gibi “Kâhin’in Mektupları” henüz yazılmamış bir şiirin manifestosudur ve bu şiir iki yıl içinde yazılacaktır. Bu nedenle, 15 Mayıs 1871 tarihi modern şiirin miladıdır ve bu tarihten sonra şiir artık olduğu gibi olmayacaktır.

Bu nedenle ciddi, dikkatli, titiz bir “Kâhin’in Mektupları” okuması önereceğim. Bu mektuplar okunduktan sonra, yorumlandıktan sonra şiire bakış açımız, şiirsel zihnimizin yapısı da değişecektir.

Anlamlar mı, Yoksa Duyumlar mı Karışacak?

“Talihsiz Rimbaud” yazısı “Kâhin’in Mektupları” üzerine özel bir çalışma değil. Bu nedenle “Ben bir başkasıdır” deyişinin yorumunu bir başka yazıya bırakıyorum. Bu iki mektubun okunmasını önerdiğime göre, Paul Demeny’ye yazılan ikinci mektuptaki bir mayını etkisizleştirmem gerekiyor. İlkim 1991 yılında Can Yayınları tarafından yayımlanan çevirim *Cehennemde Bir Mevsim / Illuminations*’un* önsözünde, daha sonra yayımlanan birkaç yazımda denedim, ama söz konusu mayını etkisizleştirmeyi başaramadım. Söz konusu mayın iki mektupta yer alan en önemli cümlelerden birinin bir sözcüğünün yanlış çevirisidir. O sözcük doğru anlamıyla okunmazsa “Kâhin’in Mektupları” tehlikeli bir araca dönüşebilir. Söz konusu iki cümlenin Fransızcası şöyle :

13 Mayıs 1871 tarihli mektup : “Il s’agit d’arriver à l’inconnu par le dérèglement de *tous les sens*.”

15 Mayıs 1871 tarihli mektup : “Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*.”

Mayın olarak tanımladığım LE SENS (Tekil), LES SENS (Çoğul) sözcüğünün anlamı şunlar : 1. Duyu, his. 2. Duygu. 3. Anlam. 4. Düşünce, kanı. 5. Oluş nedeni, anlam, gerekçe. 6. Anlayış, anlama yetisi. 7. Yön, yan. 8. Nefis, cinsel istek duygusu.

Duyu yani beş duyu : Tatma, koklama, işitme, dokunma ve görme.

“Kâhin’in Mektupları”nı çeviren çevirmenlerden kimileri *les sens*’ı *anlamlar* diye çevirmişler, kimileri de ne olur ne olmaz düşüncesiyle *duyular ve anlamlar* diye çevirmişler.

Mektupların anlam bağlamı ve dönemin eğilimleri bağlamında yanlış tercihler bunlar.

Cehennemde Bir Mevsim / Illuminations’un başında yer alan iki mektubu çevirirken ben de aynı tuzağa düşer miydim bilemem, ama değerli dostum Abidin Emre’nin uyarısına şükran borçluyum.

Benim çevirim şöyle :

“*Bütün duyuların karıştırılmasıyla, düzenlerinin bozulmasıyla bi-*

* Arthur Rimbaud, *Ben Bir Başkasıdır* (Bütün Düzyazı Şiirleri), Çev : Özdemir İnce, Gendaş AŞ. 1999.

linmeze ulaşmak söz konusu...”

“Şair, *bütün duyuları* uzun süre, sonsuzca ve bilinçle *karıştırarak*, *düzensizleştirerek kâhin*’leşir.”

Şair, neden beş duyusunun algılarını birbirine karıştıracak? Bunun yanıtı şu : Duyulmazı duyan, görülmezi gören kâhin olmak için, kâhin-şair olmak için. Şair niçin kâhin olmak istiyor? Bilinmezin kapsadığı anlamları şiir diline tercüme etmek için. Şairin önünde ilgilendiği hazır anlamlar yok ki bu hazır anlamları birbirine karıştırsın. Modern şair zaten hazır ve verili olan her şeye karşı. Onun hasat alanı bilinmezin topraklarında. Şair kendini, kendisine vahiy (vision) gelen peygambere dönüştürmek istiyor. İncil ve Tevrat’la içli dışlı olan Rimbaud şu cümleyi kuşkusuz çok iyi biliyordu : “Gel, Görene (voyant) gidelim; çünkü şimdi Peygamber denilene önceleri Gören denilirdi.” (Tevrat, I. Samuel, 10:9) Şair (Rimbaud) gerçek bir peygamber olmadığı için Tanrı esinini (vahiy) alması olanaksızdır, o halde bir gören (kâhin, voyant) olmak için yapay yollara baş vuracaktır; sevginin, acının, çılgınlığın bütün biçimlerinde kendini arayacak, kendinde tüm ağuları tüketecektir.. Rimbaud “Cehennem Gecesi” adlı şiirine “Yüklüce bir zehir yuttum,” cümlesiyle başlar. Söz konusu zehir afyondan başkası değildir. İlk yaşamöyküsü yazarları olan Jean Bourguignon ile Charles Houin, Rimbaud’nun kendinden geçmek, derin görüye (vision) ulaşmak için yapay yollara başvurduğunu, içki (absent), haşhaş ve tütün kullandığını yazarlar. Suzanne Bernard da Rimbaud’nun 1871’den itibaren edilgen “vision” yönteminden uzaklaşarak etken şiirsel yaratı yöntemine yöneldiğini yazar.⁴ Poe ile Baudelaire’in de bu yönteme başvurduğu, yani içki ve uyuşturucu kullandıkları bilinir. Üstgerçekçi şairlerin de otomatik yazıma ulaşabilmek için uyuşturucu kullandıkları bilinen bir şey. Ancak, Rimbaud uzmanları Rimbaud’nun 1871’den itibaren yapay yöntemi bıraktığını ileri sürmektedirler. Zaten Rimbaud da yaşamının bu döneminin ruhçözümünü yaptığı *Cehennemde Bir Mevsim*’de sürekli olarak “geçmiş zaman”lı cümleler kurmaktadır.

Baudelaire “Uyuşumlar” (Correspondance) adlı şiirinde büyük bir olasılıkla yapay yöntem deneyimini aktarmaktadır :

*Bir tapınaktır Doğa ve canlı sütunları
Anlaşılmaz sözler söyler zaman zaman;
Orada simge ormanlarından geçer insan
Ve onu gözetler ormanın bakışları.*

*Uzaklarda karışan uzun yankılar gibi
Bir karanlık ve derin birlik içinde,
Gece gibi aydınlık gibi bir engin genişlikte,
Kokular, renkler ve sesler yanıtlar birbirini.*

Rimbaud’nun bu şiiri ve Baudelaire’in “Uyuşumlar” ilişkisini bilmediği düşünülemez.

Ayrıca Yunancası *synesth sis* olan bir tıp sözcüğü var : Bileştirme (İng. *synesthesia*). Ruhbilim terimleri sözlüğü bu sözcüğü şöyle açıklıyor : “Kimi kişilerde görülen ve bir duyu örgeniyle sağlanan algıları başka bir duyu örneğiyle sağlananlarla birleştirip kaynaştırma eğilimi. Renkli işitmede olduğu gibi.” Buna duyum beraberliği de diyebiliriz.

Psikologlarla konuşmadım ama duyum beraberliğinin algılama eylemine yeni alanlar açabileceğini düşünüyorum. Ayrıca Rimbaud’nun cümlesi ile sözcüğün tanımı arasındaki belirgin ilişkiye de dikkatinizi çekmek isterim.

*İkinci Yeni Olayı*⁵ adlı kitabında İkinci Yeni’yi amansızca eleştiren Asım Bezirci karıştırımı bu akımın özellikleri arasında sayar : “Anlatımda karışırtımlara (synesthesia) başvurmak. Bunun için duyular ya da algılar birbirine karıştırılır : bir duyunun, algının yerine öbür konular; değişik izlenimler, karşıt duyumlar arasında eşitlik kurulur; duyulardan (göz, kulak, burun, dil, deri) birine ilişkin algılar başka duyuya mal edilir vb...”

Asım Bezirci, Rimbaud’nun şairi kâhine dönüştürmek için önerdiği yöntemi anlaşıldığına göre pek beğenmemektedir. Olumlu bulmasa da yöntemi fark etmiş olan Asım Bezirci “Kâhin’in Mektupları”na da, Rimbaud’ya da değinmez. Bu cümleden sonra İkinci Yeni

ozanlarından örnekler verir :

“Uykusuz camların kırmızı boynuzlu öküzü ellerimi yaladı mı yemyeşil olurum. Alnımın kuşları havalanır.” (Oktay Rifat)

Doğrusu Oktay Rifat’ın şiir cümlesi epeyce kalın bir cümle. Şiirle ilişkisi yok. Ama iyi bir eşduyum (synesthesia, bileştirme) örneği de değil. Bezirci’nin öteki İkinci Yeni şairlerinden almış olduğu örnekler de belki dize olarak ilginçler ama söz konusu yöntemle uygun örnekler değiller.

İster doğal yolla olsun, ister yapay yolla olsun beş duyunun birbirine karışması yani eşduyum yöntemiyle imgelemin cangıllarında yeni şiir alanları açmak, yeni alanları tanımlayarak anlamlandırmak olası. Zaten şairler en azından üstgerçekçilikten bu yana bu yöntemi özgürce kullanmaktalar. Bu nedenle *les sens* sözcüğü *duyular* olarak anlaşıldığı zaman ne şiir tarihi, ne de uygulama açısından herhangi bir sorun var. Ama sorun Fransızca sözcüğü *anlamlar* olarak çevirdiğiniz ve böyle anladığınız zaman başlıyor. Bu İkinci Yeni döneminde şiirin anlamsız olabileceğini, anlamsızlığın da bir anlamı olabileceğini savunan şairler tarafından ne yazık ki böyle anlaşıldı. Böyle anlaşıldığı için de anlamları karıştırarak yeni anlamlara varabileceklerini sandılar. İkinci Yeni tartışmaları sırasında bu akımın şairleri ya da akımın karşıtları, keşke, Rimbaud’nun “Kâhin’in Mektupları”nı görebilselerdi. Bu iki mektup yüz yıldır kendilerini beklemekteydi. İkinci Yeni zamanında ne yazık ki bu fırsat kaçırılmıştır. Fırsat kaçırılmış olsa neyse otodidakt İkinci Yeni’nin marazları günümüz şiirini de zehirlemeyi sürdürüyor.

Şimdi bana soracaksınız : Peki sen neden yapmadın gerekeni?

Ben o sırada yirmi yaşındaydım; Rimbaud ve Lautréamont’u, yani kitaplarını yanımda gezdiriyordum ve kitap sayfalarına anlamadan bakıyordum. Ama aradan dört yıl geçince şöyle bir cümle kurabilmişim : “Fikrin mantığı kesin usa dayanır, bilimseldir. Kesin us şiirin ahlakını bozar. Şiir yazma işini büyücülüğe benzetebiliriz. Böylece şiir, İkinci Yenilerde düşüncüyü fikirden, mantığını da günlük adi mantıktan ayırt edebilen zekâlar için anlaşılır oluyor.”⁶

Şimdi aynı düşüncüyü başka sözcüklerle, başka cümlelerle dile getiriyorum.

ŞİİRDE DEVRİM

(1) Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, Çev : Tahsin Yücel, Adam Yayınları, s. 7.

(2) Jean Bourguignon et Charles Houin, *Vie d'Arthur Rimbaud*, Editions Payot, Paris, 1991, s. 105.

(Söz konusu kitap 1991 yılında yayımlanmış olmasına karşın, 1896-1901 yılları arasında *Revue d'Ardenne et d'Argonne*'da yayımlanmış olan makalelerden oluşuyor.)

(3) *Frankofoni*, Ortak Kitap No : 4, Ankara 1992. ss. 24-25

(4) Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Librairie Nizet, Paris, 1959. s. 185.

(5) Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, Tel Yayınları, 1974. ss. 12-13.

(6) Özdemir İnce, *Ne Altın Ne Gümüş*, Telos Yayıncılık, 1997. s. 8.

(Yeditepe dergisinin 18. sayısında (1-15 Şubat 1960) yayımlanan söyleşi.)

KÂHİN'İN MEKTUPLARI*

Arthur Rimbaud

GEORGES IZAMBARD'A

Charleville, 13 Mayıs 1871

Sayın Bay,

İşte yine öğretmensiniz. Kendimizi topluma feda ediyoruz, demiştiniz bana; öğretim kurulunda yer alıyorsunuz : Herkesin gittiği yoldan gidiyorsunuz. – Ben de kendi ilkemi izliyorum : Hayasızca kendime *baktırıyorum*; okulun eski budalalarını bulup ortaya çıkartıyorum : Hareket olarak, söz olarak, kafadan uydurabileceğim ne kadar aptalca, pis ve kötü şey varsa hepsini kendilerine sunuyorum : Bunun karşılığını bira ve şarap olarak ödüyorlar bana. *Stat mater dolorosa, dum pendet filius*. – Kendimi topluma feda ediyorum, doğru, – ve haklıyım. – Siz de haklısınız, şimdilik. Gerçekte, kendi ilkenize göre öznel şiirden başka bir şey görmüyorsunuz : Üniversite yemliğine – bağışlayın – yeniden kavuşmakta direnmeniz bunu kanıtlıyor. Ama sonunda gene, hiçbir şey yapmak istemediği için hiçbir şey yapmamış olan bir doygun olarak bulacaksınız kendinizi. O öznel şiirinizin her zaman korkunç tatsız bir şey olacağının sözünü etmek de gereksiz. Sanırım, bir gün, – başkaları da aynı şeyi düşünüyorlar – ilkenize nesnel şiirin girdiğini de göreceğim, sizin olacağınızdan daha içtenlikle göreceğim bunu! – Bir emekçi olacağım : Çılgınca öfkeler, beni, şimdi size bu mektubu yazarken hâlâ nice işçinin öldüğü Paris savaşıma doğru iterken, beni burada tutan düşünce bu!... Şimdi hiçbir zaman çalışmam, asla; grevdeyim.

Şimdilerde, olabildiğince sefihleşiyorum. Neden mi? Şair olmak istiyorum ve görülmezi gören *kâhin* olmaya çalışıyorum : Siz hiç anlamayacaksınız bunu ve ben de size anlatmayı aşağı yukarı beceremem. *Bütün duyuların* karıştırılmasıyla, düzenlerinin bozulmasıyla

*Arthur Rimbaud, *Ben Bir Başkasıdır* (Bütün Düzyazı Şiirleri), Çeviren : Özdemir İnce, Gendaş A.Ş., 1999, ss. 67-81.

bilinmeze ulaşmak söz konusu... Acılar çok büyük, ama güçlü olmak, şair doğmak gerek ve kendimi şair olarak görüyorum. Bu hiç de benim suçum değil. “Düşünüyorum,” demek yanlış bir şey. “Beni düşünüyorlar,” demeli. Sözcük oyununu başlatsın.

BEN bir başkasıdır. Kendini keman olarak duyumsayan oduna yazık! Hiç bilmedikleri konularda tartışan bilinçsiz insanları küçümsüyorum!

Siz benim için bir Öğretmen değilsiniz. Size bir şiir gönderiyorum : Taşlama mı diyacaksınız bakalım buna? Yoksa şiir mi? Yine de düşlem, – Ama rica ediyorum, altını ne kalemle çizin, ne de fazlaca akılla :

İŞKENCE EDİLEN YÜREK
(Le Coeur supplicié)

Benim kederli yüreğim
vb.....

Hiç de anlamsız değil bu.
Adresim : Bay Deverrière eliyle A. R.
Yürekten selam.

ARTH. RIMBAUD

PAUL DEMENY'YE
Douai'de

Charleville, 15 Mart 1871

Size bir saatlik yeni yazın dersi vermeye karar verdim. İşe bir güncel mezmurla başlıyorum :

PARİS SAVAŞININ TÜRKÜSÜ
(Chant de guerre parisien)

Bahar gün gibi ortada, çünkü...
vb

A. RIMBAUD

– İşte size şiirin geleceği üzerine bir düzyazı : –

Her eskil şiirin sonu Grek şiirine varır, uyumlu Yaşama. – Eski Yunan'dan romantik okula kadar, – Ortaçağ, – papaz çömezleri ve ozansılar (müteşairler) vardır. Ennius'tan Théroldus'a, Théroldus'tan Casimir Delavigne'ye, her şey uyaklı düzyazıdır, bir oyundur, birçok budala kuşağın ölgünlük ve övüncesidir : En katıksızdır, en güçlüdür, en büyüktür Racine. – Uyaklarına üfleseniz, yarımdezelerini karıştırırsanız, bu Koca Budala *Kökenler*'in herhangi bir yazarı kadar bilinmez biri olur bugün. – Racine'den sonra oyun küflendi. İki bin yıl sürdü!

Ne şaka, ne de çelişki. Usum, bir Jeune-France'ın hiçbir zaman duymadığı öfkeden daha büyük gerçeklikler esinliyor bana, bu konuda. Zaten, atalarına lanet okumakta özgürdür *yeniler* : Kendi ülkeyimizdeyiz ve zamanımız var.

Romantizm hiçbir zaman iyi değerlendirilmedi. Kim değerlendirecekti? Eleştirmenler mi? Şarkının, yani şarkıcının dile getirdiği ve herkesin anladığı düşüncenin, pek ender durumda bir yapıt olduğunu pek güzel kanıtlamış olmalarına karşın romantikler mi?

Çünkü Ben bir başkasıdır. Eğer bakır bir borazan olarak uyanırsa, onun bir suçu yoktur. Bu benim için gün gibi ortada : Düşüncemin doğuşuna tanık oluyorum : Ona bakıyor, onu dinliyorum : Kemanın yayını harekete geçiriyorum : Senfoni derinlerde kımıldamaya başlıyor ya da bir sıçrayışta sahneye geliyor.

Eski budalalar Ben'den yalnızca yanlış anlam çıkarmamış olsalardı, binlerce yıldır, kendilerinin yazarları olduklarını haykırarak kısır zekâlarının ürünlerini üst üste yığan şu milyonlarca iskeleti süpürmek zorunda kalmamış olurduk.

Eski Yunan'da şiirler ve lirler *Eyleme ahenk verirler* demiştim. Sonra, müzik ve uyak, oyun ve dinlenme aracına dönüşür. Bu geçmişin incelenmesi meraklıları büyülüyor : Birçokları bu ilkçağ yapıtlarını yenilemekten hoşlanıyorlar : – Onlara göre bir şey. Evrensel zekâ, doğası gereği, kendi düşüncelerini ortaya atmıştır her zaman; insanlar beynin bu ürünlerinin bir bölümünü topluyorlardı : Bunlardan yola çıkarak kitaplarını yazıyorlardı : İnsan kendi (varlığı Ö.I.) üzerinde çalışmadığı, henüz uyanmadığı için ya da henüz büyük düşün olgunluk evresinde olmadığı için işler böyle yürüyordu. Memurlar, kâtipler

vardı : Yazar, yaratıcı, şair denen insan hiçbir zaman var olmamıştı!

Şair olmak isteyen insanın yapacağı ilk özel çalışma, kendi varlığını bütününüyle tanımaktır, kendi ruhunu arar, onu dikkatle inceler, onu sınar, onu öğrenir. Kendi ruhunu tanıdığı andan itibaren onu geliştirmek zorundadır; bu kolay bir şeymiş gibi görünür : Her beyinde doğal bir gelişim olur; nice *bencil* kendini yazar diye ilan eder; nice-leri de vardır ki düşünsel gelişmelerini kendilerine mal ederler! – Ama ruhu ürkünçleştirmektir söz konusu olan : Comprachico’lar gibi örneğin! Kendi yüzüne sigiller eken ve bunları yetiştirip geliştiren bir insan düşünün.

Kâhin olmak, *kâhin*’e dönüşmek gerekir diyorum.

Şair, *bütün duyuları* uzun süre, sonsuzca ve bilinçle *karıştırarak düzensizleştirerek kâhin*’leşir. Sevginin, acının, çılgınlığın bütün biçimlerinde kendini arar, kendinde tüm ağuları tüketir ve bunların yalnızca özünü, en güzel kısmını tutar kendinde. Şairin, tam bir inanca, tam bir insanüstü güce gereksinim duyduğu, herkesin arasında en büyük hasta, en büyük cânî, en büyük lanetli ve en yüce Bilgin olduğu dille anlatılmaz işkencedir, acıdır bu! – Çünkü *bilinmez*’e ulaşmaktadır şair! Çünkü, daha önce herkesinkinden daha zengin olan ruhunu işleyip geliştirmiştir! Bilinmeze ulaşmıştır, ama çılgına dönüp isterse gizli görülerini (visions) sonunda algılayamaz duruma gelsin, bir kere onları gördü ya, ona yeter! Duyulmamış ve adlandırılmaz şeyler karşısında yapmış olduğu sıçramada isterse gebersin : Ardından başka korkunç emekçiler gelecektir; ötekinin silinip gittiği ufuklardan başlayacaklardır işe!

– Arkası Altı Dakika Sonra –

Burada, araya *metin dışı* ikinci bir mezmur sokuyorum : Dost bir kulakla dinleyin lütfen, – ve herkes büyülenecektir. – Keman yayı elimde, başlıyorum :

BENİM ÂŞIK KIZCAĞIZLARIM

(Mes Petites amoureuses)

Yıkıyor gözyaşlı bir su....

vb.....

A. R.

İşte böyle. Hem şunu da söylemek isterim ki, 60 santimden fazla posta ücreti ödetmekten çekinmeseydim, – yedi aydır, ben zavallı şaşkının eline bir tek bronz mangır geçmedi! – yüz dizelik (altı ölçülü) Amants de Paris'yi gönderirdim size. Bayım, iki yüz dizelik *Mort de Paris* şiirimi de!.

– Konuya dönüyorum :

Demek ki şair gerçekten ateş hırsızdır.

İnsanlıktan sorumludur şair, dahası *hayvanlardan* da sorumludur; bulgularını duyumsatmak, yordamlatmak, dinletmek zorunda olacaktır; *oradan* getirdiği şeyin biçimi varsa, onu biçimli verir; biçimsiz ise biçimsiz aktarır. Bir dil bulmak zorundadır; – Zaten her söz bir düşünce olduğu için, bir evrensel dilin zamanı gelecektir! Hangi dilde olursa olsun bir sözlüğü tamamlamak için bir fosilden daha ölü akademi üyesi olmak gerekir. Alfabenin ilk harfi üzerinde *düşünmeye* başlayan kıt akıllılar hemen kafayı oynatırlardı!

Ruha ruh olacaktır bu dil, her şeyi, kokuları, sesleri, renkleri, düşünceyi bulup çıkaran düşünceyi özetleyen bir dil. Kendi zamanında evrensel ruhta uyanan bir yığın bilinmezi tanımlayacaktır şair : Düşüncenin formülünden, *İlerlemeye doğru gidişin* iminden daha fazlasını verecektir! Herkes tarafından sindirilen ölçüsüzlük (kuralsızlık) ölçü (kurâl) olacağından, şair *ilerlemenin bir çoğaltanı* olacaktır!

Göreceksiniz, materyalist olacaktır bu gelecek. Hep *Uyum* ve *Armoni* ile yüklü olan bu şiirler kalıcı olmak için yazılacaktır. – Aslında, yine de bir parça eski Yunan şiiri olacaktır.

Şairler yurttaş oldukları için bu kalıcı sanatın işlevleri olacaktır. Şiir artık eyleme ahenk tutmayacak; *önde* olacaktır.

Bu tür şairler var olacaktır! Kadının sonsuz köleliği sona erince, kadın kendi varlığıyla, kendisi için yaşamaya başlayınca, şimdiye ka-

dar iğrenç olan erkek ona özgürlüğünü geri verince, kadın da şair olacaktır. Kadın da bilinmezi bulgulayacaktır! Kadının düşünce evrenleri bizimkilerden farklı mı olacaktır? – Tuhaf, akıl ermez, yeniden sürgün veren, nefis şeyler bulacaktır; biz bunları alacağız ve anlayacağız.

Bu arada, *şairlerden yenilik* isteyelim, – düşünce ve biçim yenilikleri. Bütün kurnazlar bu isteği karşılamış olduklarını sanacaklar hem. – Ama böyle bir şey söz konusu değil!

İlk romantikler farkına varmaksızın *kâhin*'diler : Ruhlarının gelişmesi kazalarda başladı : Terk edilmiş, ama rayların üzerinde bir süre daha yanan lokomotifler. – Lamartine bazan kâhindir, ama eski biçim tarafından boğulmuştur. – *Çok inatçı* olan Hugo son kitaplarında *derin görü* sahibidir gerçekten: Sefiller gerçek bir şiiirdir. *Les Châtiments* elimin altında: *Stella*, Hugo'nun görme yeteneğinin yaklaşık bir ölçüsünü verir. Böl miktarda Belmonte ve Lemannais, Yehovalar ve dikilitaşlar, gebermiş eski aşırılıklar.

Musset, bizler için, yani onun melek tembelliğinin saldırdığı, acılı ve gizli görüntülere (visions) kapılmış kuşaklar için, on dört kez daha iğrençtir! Ey! Yavan öyküler ve atasözleri! ey geceler! *ey Rolla, ey Namouna*, ey la Coupe! hepsi Fransızca, yani son derece iğrenç Fransızca; Fransızca, ama Paris dili değil! Rabelais, Voltaire, Bay Taine'in yorumladığı Jean La Fontaine'i! esinlemiş olan bu iğrenç perinin bir yapıtı daha! Musset'in baharlık yeteneği! Sevgisi sevimli! İşte size mineli resim, sağlam şiiir! *Fransız* şiiirinden daha uzun süre hoşlanacaklar, ama Fransa'da. Her bakkal çırağı Rollavâri laflar sayıp dökebilir, her papaz okulu öğrencisi bir defterin gizli yerinde beş yüz uyak bulundurabilir. Bu tutku atılımları, on beş yaşında, gençleri cinsel bakımdan azdırabilir; on altı yaşında, bunları *yürekle* ezbere okumakla yetinirler; on sekiz yaşında, hatta on yedi yaşında, olanağı olan her kolej öğrencisi Rolla'lık eder, bir Rolla yazar! Kimileri hâlâ onun yüzünden ölmektedir, belki. Musset hiçbir şey yapamadı : Tül perdelelerin arkasında gizli görüntüler vardı : O gözlerini kapattı. Köy kahvesi ile kolej sıraları arasında sürten bu yoksul Fransız, bu güzel ölü ölmüştür ve artık tiksинmelerimizle onu uyandırmak zahmetine bile kalkışmayalım.

İkinci kuşak romantikler çok *kâhin*'dirler : Th. Gautier, Leconte

de Lisle, Th. de Banville. Ama görülmezi araştırmak, duyulmazı işitmek ölü şeylerin ruhunu tekrar yakalamaktan başka bir şey olduğu için, şairlerin kralı Baudelaire ilk kâhindir, *gerçek bir Tanrı*'dir. Bununla birlikte, çok sanatçı bir ortamda yaşadı; ve onda bunca övülen biçim önemsizdir: Bilinmezlik keşifleri yeni biçimler gerektirir.

A. Renaud, – Rolla'sını yarattı; L. Grandet, – Rolla'sını yarattı; – Galyalılar ve Mussetler, G. Lafenestre, Coran, Cl. Popelin, Soulay, L. Salles; öğrenciler, Marc, Aicard, Theuriet; ölümler ve budalalar, Auran, Barbier, L. Pichet, Lemoyne, Deschamps, Desessartlar; gazeteciler, L. Cladel, Robert Luzerches, X. de Ricard; uydurukçular, C. Mendès; derbederler; kadınlar; yetenekler, Lon Dierx, Sully-Prudhomme, Coppée gibi bönler arasında ve eski biçimlerin ustası olmuş Parnasse denen yeni okulda iki kâhin vardır : Albert Mérat ve gerçek bir şair olan Paul Verlaine. – İşte böyle. – Böylece kendimi *kâhin*'e dönüştürmeye çalışıyorum. – Mektubu dindar bir şarkıyla bitirelim.

ÇÖMELMELER (Accroupissements)

Geç vakit, midesinin bulandığını duyumsadığında,
vb.....

Mektubumu yanıtlamazsanız çok kötü biri olursunuz: Elinizi çabuk tutun, çünkü sekiz gün sonra Paris'te olacağım belki.

Hoşça kalın.

A. RIMBAUD

TALİHSİZ RIMBAUD, II.

Geçen sayıda yayımlanan yazımı okuyup bana kızanlar olmuştur. Dahası şöyle düşünenler de olmuştur : “Ne yani modern şiirin anavatanı Fransa mı, modern şiirin en önemli şairleri neden Fransız olsun! Ben onu bunu bilmem kardeşim, Karacaoğlu’nın, Yunus’un, Şeyh Galib’in, Nedim’in peşinden de gidilerek modern olunur, en azından Türk modernini olunur. Bizim geleneğimiz var. Türk şiirinin geleneksel sesi var!”

Böyle düşünenler kendilerince haklı olabilirler kuşkusuz. Ama modern ve çağının çağdaşı olamazlar; ama isterlerse uluslararası folklor festivali benzeri düzenlenecek bir şiir kıyafet balosuna katılabilirler.

Şunu bir kez daha tekrarlamamda yarar var : Modern şiir bağlamında “Türk şiirinin geleneksel sesi” gibi bir ölçüt, bir kavram söz konusu olamaz. Yalnızca Türk şiiri için değil, hiçbir çağdaş modern şiir için. Bir şiiri şu ya da bu dilin, ulusun, ülkenin, uygarlığın şiiri yapan oluşturunca, bir ulusal şiirin sınır ve kapsamını belirleyen büyük çevrimin belki de en önemli ögesi olan zihinsel yapıdır, şiirin imgelemsel karakteridir. Bu yapı ve karakter durağan değildir; değişir ve gelişir. Ve bu çevrim içinde her şairin kendi dili, kendi sesi vardır. Bir benzetme yapacak olursak her şairin dili ve sesi onun parmak izi gibidir.

Tabula Rasa’ adlı kitabımda yer alan “Parçalanmış Şiir” başlıklı yazımdan bir alıntı yaparak yukardaki varsayımsal itirazı yanıtlıyacağım :

“Günümüzde, XX. yüzyılın ortalarında egemen olan şiir türü, 1850 yıllarına doğru Fransa’da doğdu. Alman Novalis ile Amerikalı E. A. Poe’nun sezinledikleri ve daha sonra da Baudelaire’in muştucusu olduğu bu şiirsel biçimlerin sınırlarını Rimbaud ile Mallarmé şiirinin varlığını tehlikeye düşürecek noktalara kadar genişlettiler!”² Cümle devam ediyor : “Hugo Friedrich’in *Modern Şiirin Yapıları* adlı yapıtında yer alan bu cümlede Rimbaud ile Mallarmé’nin arasına Comte

de Lautréamont'a da bir yer açmamız gerekiyor. Bu dört şairi modern evrensel şiirin kurucuları sayabiliriz."

Bir Alman olan Hugo Friedrich aynı kitabın 73. sayfasında, Rimbaud'nun geleneksel edebiyatın yapılarını parçalayarak (havaya uçurarak) yarattığı dilin modern şiirin temel biçimi (l'écriture, yazım biçimi) olduğunu söylüyor. Kitabının yayımlandığı 1956'dan bu yana şiirin yapı ve biçim cephesinde hiçbir şey değişmemiştir. Bu nedenle Rimbaud'yu anlamak modern şiirin niteliklerini kavramamıza yardımcı olacaktır. Gene bu nedenle bu şairi saran safsata, hurafe gibi zararlı otları temizlemek zorundayız. Bunları yaptıktan sonra gerçek Arthur Rimbaud ve onun büyük yapıtıyla gerçekten tanışacağız.

"Silah Kaçakçısı" ve "Esir Tüccarı" Yanlışı :

Şöyle denilebilir : Rimbaud silah kaçakçılığı, esir tüccarlığı yaptıysa bile şiiri bıraktıktan sonra yapmıştır, bu eylemlerinin onun şiiriyle ilişkisi yoktur. Ama kazın ayağı öyle değil!

Cehennemde Bir Mevsim ile *Illuminations* biraz özenle okunduğu zaman, Rimbaud'nun 1880 sonrası yaşamının programını bulabilirsiniz. Sanki bir tür falcılık yapmakta, gaipten haber vermektedir.

Cehennemde Bir Mevsim'in "Kötü Kan" başlıklı şiirinde şair şöyle konuşmaktadır :

"Tamam oldu günüm; ayrılıyorum Avrupa'dan. Yakacak ciğerimi deniz havası; yağızlaştıracak derimi yitik mevsimler..."

"Geri döneceğim, demirden kollar ve bacaklarla, kararmış derimle, öfkeli gözlerle : Güçlü soydan olduğumu düşünecekler maskeme bakarak. Altınım olacak : Aylak ve kaba olacağım. Sıcak ülkelerden dönen kıyıcı sakatlara bakar kadınlar. Siyasal olaylara karışacağım. Kurtulacağım."

"Şimdi lanetliyim ben, tiksiniyorum vatandan. En iyisi, şöyle esaslı bir sarhoş uyku çekmek, kumsalda."

Bu şiiri Rimbaud 1873 yılında yazmıştır.

Arthur Rimbaud'nun Yaşamı'nm (Vie d'Arthur Rimbaud) yazarları Jean Bourguignon ile Charles Houin, Rimbaud'nun arkadaşı

Delahaye'in tanıklığına dayanarak, onun şiiri 1876 yılında bıraktığını yazarlar. Suzanne Bernard ise aynı tanığın *Rimbaud, L'Artiste et l'être moral*⁴ adlı kitabına dayanarak şairin şiiri bırakmış olduğunu doğrular.⁴ Larnaka'da (Kıbrıs) tifoya yakalanan Rimbaud mayıs ayı sonlarında ana evine döner ve kışı orada geçirir. Bu dönemde Rimbaud'yu gören Delahaye onunla edebiyat konuşmaya çalışır. Bunun üzerine Rimbaud "Artık bunu düşünmüyorum," der. Rimbaud artık Doğu'ya giderek özgürleşmek, para kazanmak, yoksulluktan ve bohem hayatından kurtulmak istemektedir. 1864 yılında, on yaşındayken yazdığı "Öndeyiş"te de dediği gibi zengin ve rantiye olmak, rahat etmek istemektedir. Bunu gerçekleştireceği yer de Doğu'dur. Aden'den ailesine yazdığı 29 Mayıs 1884 tarihli mektupta da belirttiği gibi, bir gün yaşadığı tutsak hayatından kurtulmak, canının istediği kadar çalışmasına olanak sağlayacak paraya sahip olmak istemektedir.

Rimbaud, 1875 yılının mart ayında Stuttgart'ta Verlaine'e *Illuminations* dosyasını teslim ettikten sonra bu tasarısını uygulamaya koyulur. 1876 yılında Viyana üzerinden bir Yunan adasına gitmek ister. Aynı yılın temmuz ayında Batavia'ya (Java, Endonezya) gider. 1877-1878 yıllarında ana evinde kalır ama tasarısını gerçekleştirmek için olmadık şeyler yapar. İskenderiye ve Kıbrıs'a gider. 1879 yılında gene yollara düşer ama hastalandığı için Marsilya'dan geri döner; kışı (Kasım 1879-Mart 1880) Roche'ta geçirir. 23 Mayıs 1880'de ailesine Kıbrıs'tan mektup yazar. Yemen'in Aden kentinden ailesine yazdığı 17 Ağustos 1880 tarihli mektupla Rimbaud'nun Doğu yaşamı kesinlikle başlamıştır : "İki ay önce, genel veznedar ve mühendisimle kavga ettikten sonra, yanımda 400 frankla Kıbrıs'tan ayrıldım. Kalsaydım birkaç ay içinde iyi bir durumda olabilirdim. Ama canım istediği zaman oraya geri dönebilirim. Kızıl Deniz'in bütün limanlarında, Cidde'de, Suakin'de, Massava'da, Hudeyde'de iş aradım. Habeşistan'da yapacak bir iş bulmaya çalıştıktan sonra buraya geldim. Geldiğimde hastaydım. Şimdi bir kahve tüccarının yanında çalışıyorum, kazancım sadece yedi frank. Birkaç yüz frank biriktirip Zanzibar'a gideceğim, söylendiğine göre orada iş varmış." Bu "kahve tüccarı", merkezi Lyon'da bulunan Viannay, Bardey ve Ortakları şirkettir. Bundan sonra bazen Aden'de bazen Habeşistan'da çalışarak nisan 1891'e ka-

dar Doğu'da kalacak, 20 Mayıs'ta Marsilya'da Conception hastanesine kaldırılacaktır. Bu on bir yıl içinde Bardey'lerle, César Tian'la çalışır. Deri, kahve, fildişi, altın ve misk alır, Avrupa'dan gelen kumaşları ve mamul ürünleri satar. 10 Ocak 1885 günü Pierre Bardey'le bir yıllık yeni bir sözleşme imzalamasına karşın işinden memnun değildir. Ekim ayında Bardey'lerin yanından ayrılır. Antoine Adam "silah kaçakçılığından servet yapmaya karar verir" diyor. Bu istifadan sonra, Choa'nın (Menelik'in yönettiği Habeşistan krallığı) Ankober kentinde oturan Fransız Pierre Labatut ile 8 ekimde sözleşme imzalar. Bu sırada imparator Jean ile Menelik savaş hazırlığı yapmaktadırlar. Jean İngiltere'den silah sağlamaktadır. Menelik ise Fransız ve İtalyan tüccarlardan silah satın almaktadır. Rimbaud, Labatut'un silah kervanını yönetmek üzere anlaşmıştır. Avrupa'dan sağlanan silahların Menelik'e satışından ortaklar 30 bin altın frank kazanacaklardır. Rimbaud ekim ayı içinde, Obock topraklarının yakınlarında (bugünkü Cibuti) bulunan Fransız limanı Tadjura'ya gider. 2000 tüfek ve 60 bin mermi dolaylarında olan yükü limandan alması gerekmektedir. Ama, silah ticareti İngilizler tarafından yasaklanmış ve bu yasağa Fransa da uymuştur. Rimbaud 17 Nisan 1886'ya kadar Tadjoura'da çaresiz bekler, ama Obock'ta oturan Léonce Lagerde'in sağladığı izinle kervanı götürme olanağına kavuşur. Silahları resmi izinle taşıdığına göre bir silah kaçakçılığı değil, silah ticareti söz konusudur. Engellerin ortadan kalktığı sırada ortağı Pierre Labatut hastalanır. Kanser olduğunu öğrenen Labatut Fransa'ya döner ve orada ölür. Bunun üzerine Rimbaud, Paul Soleillet ile ortak olur, ama yeni ortağı da 9 Eylül'de ölür. 1886 yılının ekim ayında Tadjoura'dan ayrılan Rimbaud'nun kervanı (1 çevirmen, 30 deve ve 34 deveci; Liège'den sağlanan 2.000 tüfek ve 75.000 mermi) 6 şubat 1887'de Ankober'e ulaşır. Kral Menelik'ten 30.000 altın frank alacağını sanan Rimbaud'nun eline ancak 14.000 altın franklık senet geçer. Demek ki yaptığı işin kaçakçılıkla kesinlikle ilişkisi yoktur. Kimileri, emperyalizme karşı savaşan Habeşlere silah sağladığı için Rimbaud'yu kahraman bile saymaktadır.

Rimbaud, Obock'ta bekleyen 3.000 tüfek ve 50.000 mermiyi Harar'a götürmek için 16 Nisan 1888'de Zeilah'ya gider. Daha önce,

15 Aralık 1887 tarihinde Fransa Denizcilik ve Sömürgeler Bakanlığı'na bir dilekçe göndererek silah ve mermi taşımak için izin istemiştir. Rimbaud kendisine ömür boyu yetecek bir servet kazanmak istemektedir, ama bu serveti yasal yollardan kazanmayı düşünmektedir. Bunun için 22 Kasım 1887 tarihinde Aden'den ailesine mektup yazıp Ardennes bölgesinin milletvekillerinin kim olduğunu öğrenmek istemiştir. Ardennes bölgesi milletvekili Fagot, Rimbaud'nun işiyle ilgilenmiş ancak gereken izni alamamıştır (18 Ocak 1888 tarihli mektuplar). Ancak beklenen izin gelir (Bakanlığın 2 Mayıs 1888 tarihli mektubu). Ama aynı bakanlık 15 Mayıs 1888 tarihli mektubuyla verdiği izni iptal eder. Bunun üzerine silah ticaretinden kesinlikle vazgeçer ve kendi adına Harar'da bir ticaret acentesi kurmaya karar verir.

Rimbaud bir kez silah ticareti yapmış, üstelik 3 Kasım 1887 tarihinde Fransa'nın Aden'deki konsolosu De Gaspary'e mektup yazarak Labatut kervanının yüküyle ilgili bir envanter göndermiştir.

Buna karşın, belgeler, mektuplar ortadayken, resmi makamlar ve poliste ya da gizli servislerin raporlarında silah kaçakçılığına ilişkin herhangi bir kayıt yokken Rimbaud'nun adı silah kaçakçısına çıkmıştır.

İnsanlar nedense böyle şeylerden hoşlanıyorlar. Örneğin rahmetli Tahsin Saraç, Rimbaud'nun Gallimard yayınında 580 sayfa tutan mektuplarından bir seçme yaparak *Rimbaud'nun Mektupları* adlı 133 sayfalık bir kitap⁵ yayımlamış ve Rimbaud'nun Ardennes eyaleti milletvekili Fagot'ya yazdığı mektubu (s. 99) ve Denizcilik ve Sömürgeler Bakanlığı'nın 2 Mayıs 1888 tarihli izin mektubu (s. 102) söz konusu kitapta yayımlamıştır. Merhum Tahsin Saraç bir seçme yaptığına göre Rimbaud'nun yazışmalarının hepsini okumuş olmalı. Ama Tahsin Saraç söz konusu kitaba yazdığı önsözde Rimbaud'yu fena halde dövmektedir. Saraç'a göre Rimbaud Doğu'da çirkin Avrupalı olmuştur. Yazdığı önsözden anladığıma göre Saraç, Rimbaud'dan nefret ediyor. Şairin aleyhine olacağını sandığı mektup bölümlerini, bazı cümleleri, özgün metinler öyle olmadığı halde, italik ya da siyah harfle yayımlamış. Rimbaud 29 Mayıs 1884 günü ailesine mektup yazıyor, işsiz kalmış, içini döküyor, korkularını açıyor : "İşler yeniden başlarsa ben de yeniden göreve alınacağım demektir, birkaç yıl, iki üç

yıl için, 86 ya da 87 temmuzuna dek olur bu. O tarihte otuz iki ya da otuz üç yaşında olacağım. *O zamana kadar burada biriktirdiğim yirmi bin frank kadar parayı toplayıp ülkeme döneceğim, herkesin bana yalnızca bir yaşlı gözüyle bakacağı ve yalnızca dul kadınların benimle evlenmeyi kabul edeceği ülkeme!*" Saraç, Rimbaud'nun nasıl gözü dönmüş bir para düşkünü olduğuna dikkat çekmek için cümlelerin bir bölümünü italikle yayımlamış. İnsanca içini döken bir şairden bir ideoloji adına sanki nefret ediyor, öç alıyor. Çok tuhaf!

Tahsin Saraç, önsözde şöyle yazıyor : "İçindeki o büyük şiir tutkusunun yerini acımasız bir tüccar ruhu, korkunç bir para tutkusu almıştır. Tek düşüncesi, en kısa zamanda en çok para biriktirip, yaşamının geri kalan bölümünü çalışmadan para yiyerek geçirmektir. Bu yüzden, tüm insancıl kavramlara sırt çevirip, kaldırdığı kervanlarda yer alan işçi ve hayvanlara yeterince yiyecek-içecek bile vermemekte, üç kuruş sıkamak için, onları yollarda tutsak perişan etmektedir; yine para uğruna, silah ticareti yapmakta, ve hatta tutsak ticaretine girişmektedir." Saraç'ın kaynağı Alfred Ilg'in Rimbaud'ya yazdığı 8 Ekim 1889 tarihli mektup. Bu mektupta Ilg, Rimbaud'ya kendi açısından sitemler yağdırmakta kervanlarda görevli uşaklara yeterince yiyecek vermediğini, eşeklere çok yük yüklediğini ileri sürmektedir. Saraç, bu mektubun sitem ve eleştiri bölümünü çevirmiş, ancak Rimbaud'nun bu sitem ve suçlamaları yanıtladığı 11 Aralık 1889 tarihli kısacık mektubu çevirmemiş. Rimbaud kestirmeden yanıtlıyor : "Yolculuk sırasında insanları ve hayvanları açlıktan öldürdüğüm sitemine gelince, çok gülünç. Tam tersine, böyle durumlarda el açıklığımla tanırım ben."

Ticaret yaşamında alıcı ve satıcı arasında böyle ilişkiler olur : Bir taraf kendine yontmak için küçük bir olayı abartır, öteki taraf da olayları önemsiz göstermek ister. Ilg haklı olabilir, Rimbaud haklı ya da haksız olabilir. Bu konuda yan tutarak karar vermek bize düşmez. Bize düşen yazılı belgeler varsa, bunları yan tutmadan çevirmek, yayımlamak, aktarmak. Bu nedenle Saraç'ın Rimbaud'nun yanıtını çevirip yayımlamaması çok anlamlı, belki de anlamsız.

Ali Asker Barut ise Rimbaud'nun köle tüccarlığına değiniyor :⁶ “Arthur Rimbaud. Şiiri, içindekileri kusar gibi yazdı bu kasabalı çocuk. 21 yaşında şiiri bırakarak, zengin olmak hayali ve hırsıyla, Afrika'daki Fransız sömürgelerinde köle ticareti yapmaya başladı. Zengin olmak hayaliyle yanıp tutuşan Arthur, en büyük kötülüğü ise şair Rimbaud'ya yapmıştır. 21 yaşından sonra, ne bir tek dize, ne bir daha bir satır. İnanılması güç. İntihar gibi.” Bu kanıda olan yalnızca Ali Asker Barut değil.

Köle ticareti safsatasından önce şiiri bırakmasına bir cümleyle değineceğim : *Cehennemde Bir Mevsim* ve *Illuminations*'dan sonra şiir yazılabilir miydi sorusunu, Alain Borer şöyle yanıtlıyor : “Rimbaud şiiri bırakmıyor, şiiri tamamlıyor : Rimbaud sessizliğe ulaşmış olan ilk şairdir. *Illuminations*'dan sonra ne yazılabilirdi? Bu soruyu, bence, bir sonraki yüzyılın şairleri de yanıtlamış değiller.”⁷ Rimbaud, bence, şiirin sınırına dayandığı için, bunu anladığı ve hissettiği için, şiir yazmayı bırakmıştı. Tıpkı bir peygamber gibi kitabını yazmıştır.

Rimbaud'nun köle tüccarlığı nereden geliyor?

Rimbaud, kral Menelik'in danışmanı olan İsviçre'li mühendis Alfred Ilg'le yazışmıştır. Bunlar iş mektuplarıdır. Rimbaud, Ilg'e Harar'dan yazdığı 20 Aralık 1889 tarihli iş mektubunun sonunda, “Çok iyi bir katır ve iki köle çocuk talebimi teyit ederim,” demektedir.

Ilg'e yazdığı 16 Mart 1890 tarihli uzun iş mektubunun sonunda fiyatı ne olursa olsun, kendisine çok güçlü bir katır göndermesini yazar. Ama bu kez iki köleden söz etmez. Harar'dan yazdığı 25 Nisan 1890 tarihli mektubun sonunda gene katıra değinir, “Bana çok iyi bir katır gönderin,” diye yazar...

Alfred Ilg bu isteklere 23 Ağustos 1890 tarihli mektubunun sonunda değinir : “Sizin için iyi bir katır aradım, bugüne kadar, boş yere, orta halli katırlar var, ama sizin istediğiniz türden katır hiç mi hiç yok. Köleler konusuna gelince, bağışlayın beni, bu işle uğraşamam, hiç köle almadım ve başlamak da istemiyorum. Sizin iyi niyetinizi anlıyorum, kendim için bile olsa yapamam.”

Rimbaud, 20 Kasım 1890 tarihli mektubunda gene katır istiyor. Ilg, 30 Ocak 1891 tarihli yanıtında, “Benden istediğiniz katıra gelince, bütün aramalarım karşı bulmak olanaksız. Bulacak olursam ya-

nımda getireceğim,” diyor.

Rimbaud, çok ayrıntılı, uzun iş mektubunun sonunda iki genç köle istiyor, hepsi bu. Bir daha hiç sözünü etmiyor. Adam ülkenin kralının danışmanı, Rimbaud da kralla resmen tanışıyor, bir bakıma danışmanı gibi. Böyle bir ilişkisi olan biri köle ticareti yapmaya kalkışabilir mi? Kalkışsa bile iki köle alıp-satarak köle ticareti yapmanın getireceği kâr ne? İnsanlar nedense düşünmüyorlar bunları.

Antoine Adam bu saçmalığa şöyle değinir : “Aralık ayında, Rimbaud, kendi kişisel hizmeti için Ilg'den bir katır ve iki köle ister. Düşüncesiz tarihçiler onun köle kaçakçılığı yaptığını sanmışlardır.”⁸

Bu düşüncesiz tarihçilerin başında İrlandalı Enid Starkie geliyor.

Rimbaud gerçekte, üzerine binmek için sağlam yapılı bir katır, ev hizmetlerinde kullanmak için iki erkek uşak istemektedir. Hepsi bu. Ama 1938 yılında *Rimbaud en Abyssinie* adlı Fransızca bir kitap yayımlayan Enid Starkie, Rimbaud ile ortağı Labatur'nün, silah ticareti konusunda Fransa Denizcilik ve Sömürgeler Bakanlığı'na yazdıkları 15 Nisan 1886 tarihli uzun mektubun içinde yer alan şu cümleyi görmezden gelmektedir : “Silah ithalatıyla köle ihracatı arasında bir ilişki olduğu söylenebilir. Köle ihracatı, Habeşistan ile kıyı bölgesi arasında, çok eski tarihlerden bu yana, değişik oranlarda mevcuttur. Ama bizim ticaretimizin, Bedevilerin kuşkulu kaçakçılığıyla hiçbir ilişkisi yoktur. Bir Avrupalı'nın ne kıyı bölgesinde ne de içerlerde bir tek köle aldığını ya da sattığını, ihraç ettiğini ya da buna yardım ettiğini kimse ileri süremez.”⁹ Alain Borer'e göre köle ticareti ta başından itibaren Arapların özel çalışma alanına giriyordu. Bu ticaret on iki ailenin elindeydi. Ve geniş Choa krallığında bütün köle tüccarları Müslümandılar.¹⁰ Marki Antinori'nin belirttiğine göre Habeşistan'da yasa köle satın almaya izin vermiştir, ama köle satışını yasaklamıştır. Yasayı çiğneyenlerin en azından sağ elleri kesiliyormuş.¹¹ Bu çelişkili gibi geliyor : Satışı yasak olduğuna göre, köle nasıl satın alınıyor. Köleyi ya ailesi, ya da bizzat kendisi satıyor. Ama aldığınız köleyi kesinlikle satamıyorsunuz. Onunla ilgili her türlü sorumluluğu yükleniyorsunuz. Köleyi satamıyorsunuz, özgür bırakıyorsunuz. Habeşistan'da köleliğin özel bir statüsü var. Bu statüyü ve kapsadığı ilişkileri bilmeyenler herhangi bir cümleyi kolayca yanlış yorumlayabilirler.

Rimbaud'nun cümlesine göre, özel hizmetinde kullanmak üzere iki köle kiralamak istemektedir, günümüzün uşakları gibi. Bu kadar basit. Köle ticaretiyle ilgili olarak yazdıklarımı inandırıcı bulmayanlar Alain Borer'in iki kitabını¹² okuyabilirler.

Rimbaud'nun Müslümanlığı Safsatası :

Rimbaud'nun Müslümanlaştırılması ameliyatını bana anlattıkları zaman pek inanmamıştım. Birkaç yıl önce de Rimbaud'nun ölmeden Müslüman olduğu safsatalarını duymuştum. Meğer doğruymuş. Cerrah-mütercim Mahmut Kanık'ın "terceme"si önümde duruyor : *Rimbaud, Cehennemde Bir Mevsim - Aydınlanışlar*.¹³

Rimbaud'nun düzyazı şiirlerinin yeni bir çevirisinin yayımlanması çok iyi bir şey. Çünkü dünyanın her yerinde klasik şair ve yazarların birden fazla çevirileri vardır. Bu çeviriler, ilkten sonuncuya doğru gelişirler, daha kusursuzlaşırlar ya da her yeni çevirmen bazı ince yanlışları (çünkü kaba yanlışlar giderek azalmıştır) düzeltmek ya da kaynak metne yeni yorumlar getirmek savındadır. Ben de böyle düşündüm. Çünkü benim çeviriler, Rimbaud'nun daha önce yapılmış olan çevirilerinde bulunan birçok kaba yanlış düzeltmiş ve bu düzyazı şiirleri yeni bir çeviri dili önermiştir. Çevirmenin önünde böyle bir Türkçe metin de olduğuna göre daha yetkin bir çeviri yaratmak olanağı vardı. Hele bir de Rimbaud'ya daha yaraşır bir şairse. Bunları düşündüm. Gözüme ilk çarpan, çevirmenin *Illuminations* adını *Aydınlanışlar* diye çevirdiği oldu. Kendi kendime "Tüh, dedim, böyle bir çeviri kimsenin aklına gelmemiştii(!)" Bu bir yenilikti. İkinci yenilik ise kitabın arka kapağında da yer alan önsöz bölümüydü :

"Rimbaud ölümüne yakın birçok manevi haller yaşamıştır. Ölürken son nefesinde Arapça 'Allah kerim' demiştir. Rimbaud'nun bu son sözü, onun İslama bakışı hakkında bize fikir vermektedir, çünkü kimilerinin ileri sürdüğü gibi, dinsizin birinin ya da Hristiyan birinin durup dururken ve hayatının en son anında İslama ait bir cümleyi söylemesi kuşkusuz bir rastlantı olamaz. Rimbaud'nun hayatının son dönemi İslamla kaynaşmış bir şekilde geçmiştir. Bu bilinen bir gerçektir. Bu husus hem Batı'da hem de ülkemizde açıkça yazılmış-

tır.” Kapakta yer almayan bir cümleyi de önsözden aktaracağım : “Kitabın sonunda sunduğumuz bir mektup bu gerçeği kanıtlamaktadır.” Bu cümlenin anlamı şu : Söz konusu mektup Rimbaud’nun Müslüman olduğu ya da İslama derin bir sempati duyduğu gerçeğini kanıtlamaktadır.

İlkin bu mektubu çözümleyelim sonra yolumuza devam ederiz : Mektubu yazan, Rimbaud’nun kız kardeşi Isabelle. Kime yazmış? Sonradan kocası olacak olan Paterne Berrichon’a. Kim bu Paterne Berrichon? Rimbaud tutkunu önemsiz bir şair, bir Rimbaud yaşamöyküsü yazarı; girdiği yarışta başka yaşamöyküsü yazarlarının önüne geçip kaynaklara ulaşmak için Rimbaud’nun kız kardeşiyle evlenmiş güvenilirmez, farfaracı biri. Isabelle kim? Elbette Rimbaud’nun kız kardeşi, yaşamını ağabeyini bir ermişe dönüştürmek tutkusuna adanmış, Rimbaud-Verlaine ilişkisinin belgelerini ortadan kaldırmış, ağabeyinin mektuplarını sansür etmiş, kimi yerde değiştirmiş, fanatik bir taşra kadını ve bütün amacı ailenin namusunu kurtarmak için Rimbaud’nun mazbut biri olduğunu kanıtlamak. İki fanatik sonunda evlenmişler ve gerçek dışı bir Rimbaud yaşamöyküsü yaratmışlar. Ama yaptıkları çalışma bir “hagiographie” (Övgülerle dolu yaşamöyküsü) sayıldığı için güvenilirlik düzeyi çok düşük. Hatta zaman zaman alay konusu. Bu konuda fazla ayrıntıya girmek istemiyorum, çünkü bu yazının boyutlarını çok aşar Isabelle Rimbaud-Paterne Berrichon komedisi.

Ve hemen Mahmut Kanık beye bir suçüstü yapalım! Isabelle’in 2 Ağustos 1896 tarihli mektubunda yer alan, Rimbaud’nun 6 Mayıs 1883 tarihli mektubundan alınmış cümleyi buraya yazmadan önce iki mektubu karşılaştıracam. Çünkü Isabelle’e hiç güvenim yok. Bakıyorum. Isabelle herhangi bir hainlik yapmamış cümleye. Cümle şu : COMME LES MUSULMANS, JE SAIS QUE CE QUI ARRIVE ARRIVE, ET C’EST TOUT. Rimbaud’nun bu cümleyi hangi tarihsel, toplumsal, ekonomik, bireysel, duygusal, düşünsel, vb., ortamda yazdığını yani ruh çözümlemesini bir yana bırakıp Mahmut Kanık beyin çevirisini de yazalım : “TIPKI MÜSLÜMANLAR GİBİ İNANIYORUM, OLACAK OLAN OLACAKTIR.” Bir adım daha atalım ve benim kitabın 1993 yılında yapılan ikinci basımının 8. say-

fasından benim çeviriyi aktaralım : “MÜSLÜMANLAR GİBİ OLACAK OLUR, DİYORUM. (ALLAHIN DEDİĞİ OLUR DEMEK İSTİYOR. Ö.İ.)” Şimdi bir de sözcüğü sözcüğüne çeviri yapalım : “MÜSLÜMANLAR GİBİ, OLACAK OLANIN OLACAĞINI BİLİYORUM, VE HEPSİ BU.” Peki “İNANIYORUM” nerede? “SA-IS”nin mastar hali “SAVOIR” ve bu fiilin Türkçe anlamı BİLMEK. Fransızca-Türkçe sözlükte İNANMAK (CROIRE) diye bir anlamı yok. *Robert* ve *Littré* sözlüklerine bakıyorum, acaba SAVOIR fiili CROIRE fiilinin eşanlamlısı mı diye. Değilmiş. Sonuç : Mahmut Kanık bey İslam adına ya da hatırına çeviri sahtekârlığı yapıyor.

Mahmut Kanık nasıl olmuş da görmemiş aynı mektubun sonlarına doğru Rimbaud’nun hasta yatağında durmadan “Allah! Allah kerim!” diye tekrarladığını, Isabelle’e bakarsanız Rimbaud ölümünden önce tekrar Katolik olup dine dönmüştür. Bu tanıklığa pek inanan yok. Antoine Adam¹⁴ hastane rahiplerinin 18-24 Ekim haftasında iki kez Rimbaud’yu görmeye geldiklerini, ama günah çıkarma işini önermeye cesaret edemediklerini; 25 Ekim günü gelen rahibin günah çıkarmak isteyip-istemediğini sorduğunu, Rimbaud’nun bunu kabul ettiğini, ancak kudas ayini yapmadığını yazar. Zaten Rimbaud bir süre sonra sabuklamaya başlamış. Rimbaud niçin direndi : Tanrıtanımaz olduğu için mi yoksa Müslüman olduğu için mi? Herhangi bir yerde herhangi bir şekilde Müslüman olduğuna ilişkin herhangi bir kayıt yok. Ama Rimbaud’nun ilk yaşamöyküsü yazarlarına¹⁵ göre “Allah kerim!” diyen Rimbaud’nun İslama karşı bir eğilimi vardır. Olabilir! On bir yıl İslam dünyasında, koşullar ve ticaret gereği halkın içinde yaşamış bir insanın Müslüman jargonuyla konuşmasından daha doğal ne olabilir. Şöyle bir düşünelim, aramızda yalıtılmadan yaşayan Hristiyan ya da Musevî arkadaşlarımız, tıpkı dinsiz Türkler gibi Müslüman jargonuyla konuşmazlar mı? Bu onların Müslüman olduğu anlamına mı gelir? Demek ki kimilerine öyle gelebiliyor. Örneğin benim *Simyacı* çevirimdeki uzmanca dipnot açıklamalarıma bakıp benim bir Yahudi olduğuma karar vermiş bir “Müslüman” gazeteci. Bunu, bana bir şey sormak için telefon ettiği zaman öğrendim.

Benim kanıma göre, Rimbaud ne Hristiyanı ne de Müslüman-

dı; rahiple hatır için görüşmüştü ve İslama karşı sempatisi vardı. Bu, şair Rimbaud'nun konumunda neyi değiştirir. Hiçbir şeyi. Çünkü Rimbaud ölümünden on beş yıl önce “yapıt”ını tamamlamıştı. Bu metinler, tanrısız ve dinsiz bir bilimseverin mistik izler yaşıyan isyan-kâr şiirleridir. Ve bu şiirleri de bu bakış açısı içinde çevirmek gerekir. Yani Rimbaud'nun şiirlerini (kendisi ironi için yapmadiysa) herhangi bir dinin jargonuyla çeviremezsiniz. Çevirirseniz, çevirmen olarak dürüstlüğünüzü yitirirsiniz.

Bu bakımdan Mahmut Kanık dürüst bir çevirmen değil.

Örneğin L'ESPRIT sözcüğü Fransızcanın belki de en çok anlamı olan en karmaşık sözcüğüdür. Sözcüğün anlamı metinsel anlam ve yazarın zihinsel yapısı belirler. Örneğin *İncil* bağlamında “Tanrı’nın soluğu” anlamındadır. Rimbaud'nun bu sözcüğü dinsel anlamıyla kullanması pek akla yatkın değil. Zaten “Ruh” demek istediği zaman “l”âme” sözcüğünü kullanıyor. Rimbaud sözcüğün dünyasal anlamlarını kullanmaktadır : *Akıl, bilinç, zihin, düşünce...* anlamında. Ama çevirmen gördüğü yerde L'ESPRIT'yi RUH diye çevirmiş.

LE DIEU sözcüğü ancak İslami bağlamda ALLAH olarak çevrilir. Böyle bir “teamül” vardır. Museviler için RAB, Müslümanlar için ALLAH, Hristiyanlar için TANRI. Çevirmen zaman zaman Allah'ı kullanıyor.

“Cehennem Gecesi” adlı şiirdeki LE CATECHISME'in anlamı “Din dersi”, “Din kitabı”dır. Bu ismin fiili olan CATESHISER ise “Hristiyanlığın temel bilgilerini öğretmek”tir. Bu nedenle bu sözcüğü çevirmenin yaptığı gibi “İLMİHAL BİLGİLERİNİ” diye çevirmek, metne İslami bir hava vermek çabasını kanıtlar.

ADEN ya da EDEN'i (ki cennet anlamına gelir) ADN halinde yazmak da aynı anlama gelir. Metni Araplaştırmak da cabası! (s. 65)

İMKÂNSIZ (L'IMPOSSIBLE-OLANAKSIZ) adlı şiirde geçen LA SAGESSE BÂTERDE DU CORAN isim tamlamasını “KUR'AN'IN KARMAŞIK BİLGELİĞİ” diye çevirmiş. Ama BATTARD(E) sıfatının KARMAŞIK'lıkla bir ilişkisi yok. Bu sözcüğün sözlük anlamları şunlar : Piç, soysuzlaşmış, bozulmuş, (hayvanlarda) kırma, (mimarlıkta) melez; belirli olmayan, açık olmayan. Ben “Kur'an'ın bozulmuş bilgeliği” diye çevirmiğim.

MASAL (s. 81) adlı şiirde (CONTE) **un prince**'i "Bir Şehzade" diye çeviriyor. Bu sözcüğün genel anlamı HÜKÜMDAR'dır, bilindiği gibi PRENS de denir Hükümdar'ın oğlu için.

Çevirmenin Rimbaud'nun şiirlerini Müslümanlaştırmak gayretlerine bu kadar örnek yeterli. İsteyen bu incelemeyi genişletebilir.

Gelelim çevirinin durumuna : Çevirmenin önsözünde de belirttiği gibi elinin altında İlhan Berk'in, Erdoğan Alkan'ın, Özdemir İnce'nin, Can Alkor'un, Tahsin Saraç'ın ve Sezai Karakoç'un çevirileri var. Ben Sezai Karakoç'un çevirilerini görmedim. Tahsin Saraç'ın ise bildiğimiz kadarıyla Rimbaud'nun düzyazı şiirlerinin kitap halinde çevirisi yok. Geriye dört çeviri kalıyor. İlhan Berk ile Can Alkor'un çevirileri tam çeviri değil. İlhan Berk ve Erdoğan Alkan'ın çevirilerine ilişkin düşüncelerim hiç de olumlu değil. Tarafsız yazarların bu çevirilere ilişkin düşüncelerini okumak isteyenlere, daha önce olduğu gibi, FRANKOFONİ'nin 1992 yılında Ankara'da yayımlanan 4. Ortak Kitap'ını salık verebilirim. Çeviri deontojisi gereği, benden önce yapılmış olan çevirileri yeterli bulmuş olsaydım, çeviri yapmazdım. Çevirim hakkında şunu söyleyebilirim : Benden önceki çevirilerde görülen ve eleştirilen bütün "kaba" yanlışları düzeltmektedir bu çeviri. Önsözü hiç de fena değildir ve kitabın sonunda titiz bir emeğin ürünü olan açıklamalar vardır. Dolayısıyla Mahmut Kanık'ın işi epeyce kolaylaşmıştır : Çeviriyi geliştirecek, "ince" yanlışlar varsa düzeltecek, kendisinden önceki çevirilerin çeviri-şiir dilini beğenmediği için (yoksa neden çevirsin) yeni bir şiirsel dil önerecektir. Önermiş ve Rimbaud'nun şiirlerini geriye dönük olarak Müslümanlaştırmıştır.

Mahmut Kanık'ın çevirisine şöyle bir bakışla, benim çevirimden kopya çektiği, bazı sözcüklerin Osmanlıcılarını yeğlediği, cümlelerde sözdizim öğelerinin yerini değiştirdiği, herhangi bir "ince" düzelti getirmediği, buna karşın benden önceki çevirmenlerin "Kaba" yanlışlarını tekrarladığı anlaşılıyor. Demek ki bir bildiği var, "kaba" yanlışları doğru sanıp benim düzeltmelerimi elinin tersiyle ittiğine göre.

Çevirideki "ince" yanlışları, "kaba" yorumları, dilsel ilkelikleri bir yana bırakıp tekrarlanan yeni kaba yanlışların bazılarını göstermeye çalışacağım :

– Georges Izambard’a mektup (s. 137) EN FILLES : KIZLAR olarak çevirmiş. Sözlük anlamı olarak doğru, ancak bağlamdaki anlamı yanlış. Elinin altında olduğunu yazdığı Antoine Adam’ın kitabının¹⁶ 248. sayfasında (bendeki 1972 baskısı) yer alan mektubun sekizinci satırındaki *en filles* sözcüğünün yanındaki “3” sayısının, 1074. sayfada sözcüğün “şarap şişesi” anlamına geldiğini gösterdiğini kolayca öğrenebilirdi. Demek ki çevirmenin bir bildiği var!

– Aynı mektup (s.138) TOUS LES SENS’i “bütün duygular” diye çevirmiş ama daha önce açıklamış olduğum gibi “bütün duyuları” demesi gerekirdi.

Aynı sayfadaki VOYANT sözcüğünü “gaibi kurcalayan”, L’INCONNU’yü “bilinmeyen *varlık*” olarak çevirmesi ise metni dinselleştirme çabasının bir başka örneği.

– Paul Demeny’ye mektup’ta (s. 142) LES SENS’i “Bütün anlamlar” diye çevirmiş. Daha önce bu sözcüğün “Bütün duyular” olarak çevrilmesi gerektiğini açıklamıştım.

Çevirmenin elinin altında, gözünün önünde doğru örnek (benim çevirinin önsözü, s. 14) olmasına karşın bir “kaba” yanlıştaki ısrarının anlamı ne olabilir?

Bir başka “kaba” yanlış : “Tufandan Sonra” adlı şiirdeki (s. 76) SAĞIRLAR (*Sağırılar*, küçük göl). Fransızcası şöyle : “SOURDS, ETANG”, “Sourds” sözcüğü aralarında Mahmut Kanık’ın da olduğu birkaç çevirmenin sandığı gibi bu sözcük SAĞIR (SOURD) sözcüğünün çoğulu değil, SOURDRE (Fıskırmak, kaynamak) fiilinin emir kipinin üçüncü tekil şahsıdır. Bu nedenle, benim çevirdiğim gibi “Fıskır, gölcük” (s. 104) olarak çevrilmesi gerekir. Önünde doğru örnek duruyor ama çevirmen, “Yahu, bu adam bunu neden böyle çevirdi?” diye merak bile etmiyor.

– KÖTÜ SOY (s. 32). “Kilisenin ablası Fransa’nın tarihini anımsıyorum” diye çevrilen cümlemin Fransızcası şöyle : “JE ME RAPPELLE L’HISTOIRE DE LA FRANCE FILLE AÎNÉE DE L’ÉGLISE”. Bu cümlemin doğru çevirisi şöyle : “Anımsıyorum Kilise’nin büyük kızı Fransa’nın tarihini.” (s. 60)

Çevirmenin hiç aklına gelmiyor : Fransa, Kilise’nin neden ablası olsun. Rimbaud “Fransa” sözcüğünü yazmamış olsaydı bile “Kili-

se'nin büyük kızı" Fransa olarak anlaşılırdı. Çünkü Hıristiyanlık bağlamında bu böyle bilinir. Çeviri sadece yorum açısından yanlış değil, dilbilgisel çeviri olarak da çok "kaba" bir yanlış.

Aynı şiirde birçok orta halli yanlış var :

KUDÜS (s. 32) diye çevirilen SOLYME'nin günümüzdeki adı "Jérusalem"dir. Bu kente Yahudiler ve Hıristiyanlar "Yerüşalim" (Tevrat ve İncil'de) ya da "Jerusalem" derler; Müslümanlar ise Kudüs derler. Rimbaud bu sözcüğü yazdığı zaman sanırım Müslüman(!) değildi.

Başka "orta" ve "küçük" yanlışları geçiyorum.

"Şimşek" ya da "yıldırım"ı "gökgürültüsü" olarak çevirdiği için ortaya İkinci Yenisel cümleler çıkıyor : "Bir milyar gökgürültüsü gibi ışıldayan" (s. 36)

– "Haçlı seferleri" (s. 51). "croisade" sözcüğünün bu anlama gelmesi için "C" harfinin büyük harf olarak yazılması gerekir; küçük harfle yazıldığı zaman "sefer" anlamına gelir.

Aynı cümle içinde yer alan "RELATION" sözcüğü "ilgisiz" diye çevrilmiş. Doğru anlamı "gezi, seyahat öyküsü"dür, yani "seyahatname"dir.

Mahmut Kanık nasıl bir çevirmen anlayamadım : Önünde doğru örnek dururken başına işler açıyor.

Bu kadar yeter : Başım ağrımaya başladı. Hoş görülmesi olanaksız yanlışların hepsini yazacak olsam en azından on sayfa daha yazmam gerekecek. İnsanın Rimbaud şiirlerinde bunca kaba yanlış yapması anlamsız. Çünkü bütün ciddi basımların sonunda onlarca, yüzlerce sayfalık açıklamalar, yorumlar vardır. Çevirmen Mahmut Kanık bütün katkı savına karşın bu açıklamaların hiçbirine bakmamış. Hiç olmazsa, benim çevirime baktığına göre, "bu adam bunu neden böyle yapmış?" diye merak edip araştırsaydı ya da birine sorsaydı.

Son olarak bir genel yanlışla değineceğim :

Rimbaud, ünlü "sesliler" şiiri ile "Sözün Simyası"nda harfleri renklendirir :

"J'inventai la couleur des voyelles! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert."

Bu dize genellikle şöyle çevrilmekte (Mahmut Kanık'ın yaptığı

gibi) :

“Sesli harflerin rengini buldum! A kara, E ak, I kırmızı, O mavi, U yeşil.” (s. 51)

Yalnızca Mahmut Kanık değil bütün çevirmenler bu yanlış yapılmışlardır. Neden mi yanlış? Çünkü :

Fransızcada Türkçede olduğu gibi E, I, U harfleri yoktur. Bu harfler bütün dillerde olduğu gibi bazı seslerin fonetik (aslında fonetik işaretleri başka türdür) işaretleridir. Fransızlar bu harfleri Ö, İ ve Ü olarak okurlar. Buna göre doğru çevirinin şöyle olması gerekir :

“Rengini buldum sesli harflerin! A kara, Ö ak, İ kırmızı, O mavi, Ü yeşil.”¹⁷

Bundan sonraki yazımda Rimbaud’yu ve onun büyük yapıtını ele alacağım.

(1) Özdemir İnce, *Tabula Rasa*, Can Yayınları, 1992. s.38.

(2) Hugo Friedrich, *Structures de la poésie modern* (Die Struktur der Moernen Lyrik), Donoel/Gonthier Ed. Paris 1976. s.189.

(3) Ernest Delahaye, *Rimbaud, L'Artiste et l'être moral*, Messein, 1923, s.72.

(4) Suzanne Bernard, *Le Poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Librairie Nizet, Paris, 1959. S.162.

(5) Tahsin Saraç, *Rimbaud'nun Mektupları*, Düşün Yayınevi, İstanbul, 1985.

(6) Şiirlik Dergisi (Berlin) Sayı : 51, Mayıs 1998.

(7) Arthur Rimbaud, *Cehennemde Bir Mevsim-Illuminations*, Çev : Özdemir İnce, Can Yayınları, 1993. s. 19 (Önsöz).

(8) Antoine Adam, *Oeuvres Complètes*, Gallimard 1972. S. LI.

(9) Antoine Adam. A.g.e. ss. 418-419.

(10) Alain Borer, *Un Sieur Rimbaud*, Le Livre de Poche, S.203.

(11) Alain Borer, A.g.e. s.203.

(12) Alain Borer, *Un Sieur Rimbaud*, Le Livre de Poche. Alain Borer, *Rimbaud en Abyssinie*, Ed. du Seuil, 1984.

(13) Rimbaud, *Cehennemde Bir Mevsim / Aydınlanışlar*, Çev: Mahmut Kanık. İz Yayınları, 1997.

(14) Antoine Adam, A.g.e. s. LII.

(15) Jean Bourguignon et Charles Houin, *Vie d'Arthur Rimbaud*, Ed. Payot, 1991, s. 1983.

(16) Antoine Adam, A.g.e. ss. 248 ve 1074.

(17) Arthur Rimbaud – Özdemir İnce, A.g.e. s. 81.

TALİHSİZ RIMBAUD, III BEN BİR BAŞKASIDIR : ENEL HAK

Bir önceki yazımdan bir cümle anımsayalım : “Günümüzde, XX. yüzyılın ortalarında egemen olan şiir türü, 1850 yıllarına doğru Fransa’da doğdu. Alman Novalis ile Amerikalı E. A. Poe’nun sezinedikleri ve daha sonra da Baudelaire’in muştucusu olduğu bu şiirsel biçimlerin sınırlarını, Rimbaud ile Mallarmé şiirin varlığını tehlikeye düşürecek noktalara kadar genişlettiler.”¹

Roland Barthes’ın “Şiirsel Bir Yazı Var mıdır”² başlıklı yazısından aklımızda kalanları özetleyelim :

- Klasik şiir düzyazının süssel bir çeşitlemesidir;
- Klasik şiir bir sanat’ın (koşuklama sanatının : şiirsel biçim, ölçü, uyak vb.) meyvesidir;
- Klasik şiirin dili düzyazının dilinden farklı bir dil değildir;
- Klasik şiir özel bir duyarlığın ürünü değildir.
- Modern şiir düzyazının süssel bir çeşitlemesi değildir;
- Modern şiir bir *sanat*’ın (koşuklama sanatının) meyvesi değildir. Modern şiir klasik şiirin zorunlu biçimini parçalamıştır;
- Modern şiirin dili düzyazının dilinden farklıdır;
- Modern şiir özel bir duyarlığın ürünüdür.

Roland Barthes, bu nedenle, modern şiiri Baudelaire’den değil Rimbaud’dan başlatır ve Baudelaire’ci şiirin izinden yürüyen şiirin, geleneksel biçim yeniden düzenlenmedikçe, modern şiir sayılamayacağını ileri sürer. Klasik şiirin yapısını reddedip parçalayan modern şiirde bu yapıdan hiçbir şey kalmamıştır; şiir artık süslerle bezenmiş ya da özgürlükleri budanmış bir düzyazı değildir. “Çağdaş Şiir, dilin bütün yapısını kavrayan bir farkla ayrılır klasik sanattan, öyle ki iki şiir arasında aynı toplumbilimsel amacı taşımaları dışında hiçbir ortak nokta kalmaz.”³ Çünkü klasik şiirin yapısı parçalanmış ve şairin elinde yalnızca *sözcük* kalmıştır.

Roland Barthes modern şiiri Rimbaud ile başlatır, ancak söz ko-

nusu Rimbaud, Parnesse'cı şairlerin izinde geleneksel biçimde şiirler yazan Rimbaud değil fakat *Cehennemde Bir Mevsim* ve *Illuminations*'un şairi Rimbaud'dur.

Burada durup bir saptama yapalım : Cumhuriyet şiirimiz, 1950'lere kadar, genel olarak, modern şiiri Rimbaud çizgisinde değil Baudelaire kanalında geliştirmiştir (A. H. Tanpınar, A. M. Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba). *İkinci Yeni* de, geleneksel biçimin kurallarını yeniden değerlendirip gözden geçirmesine karşın, neredeyse (ve nedense) Baudelaire'ci şiirin devamı gibidir. Belki de İkinci Yeni kendi şiirsel reformunda Baudelaire'le yetindiği için Rimbaud'yu arayıp bulmamıştır.

Buna karşın, Ece Ayhan *Kınar Hanımın Denizleri*, *Bakışsız Bir Kedi Kara* ve *Ortodoksluklar* adlı kitaplarıyla İkinci Yeni'nin öteki şairlerinden ayrılır. Ece Ayhan bu kitaplarıyla Baudelaire'den çok Aloysius Bertrand, Lautréamont ve Rimbaud çizgisine yakındır. İkinci Yeni'nin önde gelen şairlerinden olmayan Özdemir İnce de *Kargı* (1963) adlı kitabıyla Bertrand, Lautréamont, Rimbaud ekseninde düzyazı şiirin Türkçesinde şiirsel özgürlükler aramıştır.

Daha önce de yazdığım gibi *Kâhin'in Mektupları* Rimbaud'nun sadece şiirsel manifestosu değil, aynı zamanda siyasal manifestosu gibidir. Rimbaud bu iki mektubunda şiirin geçmişini ve gelenekğini değerlendirirken aynı zamanda geleneksel yaşamı ve geleneksel düşüncüyü de değerlendirmektedir. Geçmişin şiirini "Her şey uyaklı düzyazıdır" diyerek bir kalemde mahkûm etmektedir. Gerçekten de klasik şiir, Roland Barthes'ın da belirttiği gibi özgürlüğü kısıtlanmış, koşuklama sanatıyla süslenmiş bir düzyazıdır. Örneğin bir Sonnet'de düzyazının özgürlüğünü sınırlandıran koşullar şunlardır : 4 + 4 + 3 + 3 = 14 dize; her dizenin 12 hecelik alexandrin ölçüsüyle yazılması; a, b, a, b / c, d, c, d / e, e, f / g, g, f., biçiminde uyak düzeni. Tıpkı bizim Halk ve Divan şiirlerimizdeki şiirsel biçimler gibi.

Bu şiirsel biçimler bir toplumsal düzenin (klasik dünya düzeninin) şiir dünyasındaki izdüşümleriydi : Bu iki dünyanın zihinsel yapıları arasında zihinsel ve ideolojik bağlantılar söz konusudur. Sanayi devrimi toplumsal ve siyasal yapıları yıktığı gibi sanat ve edebiyatın da yapılarını yıkacak, bunun sonucu olarak ilkin romantizm, ardın-

dan gerçekçilik ifade biçimleri olarak öne geçecektir. Bilindiği gibi, doğal evrimlerin içinde devrim çekirdekleri de vardır. Toplum ve sanayi doğal evrimi içinde burjuva sınıfına ve onun etik ve estetik değerlerine öncelik kazandırmıştır. Ama bu doğal evrim içinde, Avrupa'da 1830, 1848 devrimleri ve 1871 Paris Komünü de yaşanmıştır. Şiir dünyasında Baudelaire ve Parnasse okulu birer evrimdir. Buna karşın Lautréamont ve Rimbaud birer devrimdir. Neden devrimdir?

Kuşkusuz bu iki şair durup dururken “artık yeter!” diyerek bir biçim kavgasına girişmemişlerdir. Kavga ettikleri bile söylenemez, onlar şiirde vazgeçilmez koşul olarak belllenmiş bazı şeyleri “ilga” etmişlerdir, “hükümsüz” kılmışlardır. İlga ettikleri, hükümsüz saydıkları sadece şiirin klasik öğeleri değildir : Rimbaud yaşamı değiştirmek istemektedir. “Bilim, yeni soyluluk!”tur (Kötü Kan), “Akıldadır bizim yolumuz!” (Kötü Kan). Yeni bir ahlak, yeni bir etik istemektedir : “İsa'nın din kuralları içinde düşünmedim hiçbir zaman kendimi : ne de soyluların meclislerinde, – İsa'nın temsilcilerinin”... “Şimdi lanetliyim ben, tiksiniyorum vatandan.” (Kötü Kan).

Peki şiiri ve dünyayı nasıl değiştirmek istemektedir Rimbaud? Dünyayı ve yaşamı değiştirmek için, söylendiğine göre, bir Komünist Anayasa kaleme almış, fiilen olmasa bile (fiilen olduğunu söyleyenler de var) zihinsel ve şiirsel olarak Paris Komünü'ne katılmıştır. Ancak bu yeterli değildir.

Şair olmak için kâhin olmak, kâhine dönüşmek gerekir.

Nasıl?

Şair bütün duyuları uzun süre, sonsuzca ve bilinçle karıştırarak, düzensizleştirerek kâhinleşir. Yani, sevginin, acının, çılgınlığın bütün biçimlerinde; kendini arar, kendinde tüm ağuları tüketir ve bunların yalnızca en özlü, en güzel kısımlarını tutar kendinde. Şairin, tam inanca, tam bir üstinsan gücüne gereksinim duyduğu, herkesin arasında en büyük hasta, en büyük canı, en büyük lanetli ve en yüce Bilgin olduğu dille anlatılmaz işkencedir, acıdır bu!

Demek ki şair kâhinleşerek bir üstinsana dönüşecektir ve bir şey olacaksa “en büyük” ve “en yüce” olacaktır. Rimbaud, şair için iktidar, sınırsız iktidar istemektedir. Bu yüzden, şiire döner, şiirin bütün klasik ve geleneksel koşullarını ilga eder ve şiirden geriye “ölçsüzlük”

(kuralsızlık) ile sınırsız gücüyle tek başına *sözcük* kalır. Bundan böyle ölçsüzlük kural olacaktır şiir için, sözcük de işlenecek altın madeni. Ancak “Şiir artık eyleme ahenk tutmayacak : önde olacaktır.” Yani yol gösterecektir, kılavuz olacaktır. Çünkü, “İnsanlıktan sorumludur şair, dahası hayvanlardan sorumludur; bulgularını duyumsatmak, yordamlatmak, dinletmek zorunda olacaktır; oradan getirdiği şeyin bir biçimi varsa, onu biçimli verir; biçimsiz ise biçimsiz aktarır. Bir dil bulmak zorundadır : – Zaten her söz bir düşünce olduğu için, bir evrensel dilin zamanı gelecektir.”

“Göreceksiniz, materyalist olacaktır bu gelecek,” diyen şair yalnızca şair olarak konuşmamaktadır, bir düzen kurucu, evren düzenleyici tanrı (demiurgos) olarak da konuşmaktadır. O, bir düzen kurmak adına düzen yıkıcıdır. Bu yüzden : Şiiri özgürleştirmek için onu prangalarından kurtaracak ve gündelik dilden saptığı için şiire dönüşen bir modern şiir dili bulacaktır.

Rimbaud’nun dönüşmek istediği varlık üstinsandan da öte bir varlıktır o bir “demiurgos” olmak istemektedir.

Rimbaud, dikkat ederseniz, Kâhin’in Mektupları’nda sık sık *olmak* eylemini ileri sürmekte, şairlik eylemini koşullara bağlamaktadır. Ona göre insanın doğal konumu, daha doğrusu doğal ve olağan insan şair olmak için önce *birşey* olmak, *birşeyler* yapmak, dönüşmek zorundadır. Hiç kuşkusuz “şair” saymadığı klasik şairler ve romantik şairlerin yüzde doksan dokuzu söz konusu değildir; bu koşullar “modern” şair, geleceğin şairi için geçerli :

“Kendimi topluma feda ediyorum.”

“Şair olmak istiyorum ve görülmezi gören *kâhin* olmaya çalışıyorum.”

“Çünkü *bilinmez*’e ulaşmaktadır şair! Çünkü, daha önce herkeşinden daha zengin olan ruhunu işleyip geliştirmiştir! Bilinmeze ulaşmıştır, ama çılgına dönüp isterse gizli görülerini (visions) sonunda algılayamaz duruma gelsin, bir kere onları gördü ya, ona yeter.”

On altı buçuk yaşındaki Rimbaud Kâhin’in Mektupları’nda birkaç yoruma açık sözcük ve kavram kullanır. Bunların çoğu, ilk bakışta, dinsel, mistik sözcüklerdir, en azından gizemli sözcüklerdir : Kâhin (bilici, yalvaç), bilinmez, görünmez, görülmezi gören (raî, düş

gören, visionnaire), gizli görü (visions, vahiy). Bu sözcükleri, bu sıfatları kullanmaktadır, çünkü şiirlerinde de sözünü ettiği gibi doğaüstü güçler istemektedir. Hristiyanlık mirasına karşı bir ateistin, geleceğin bilime dayalı olacağını söyleyen ve “gelecek materyalist olacaktır” savını ileri süren birinin bu sözcükleri *inanın* biri gibi kullanmış olduğu düşünülemez. Ama gene de kullanmıştır. Bu nedenle *görünmez* ve *bilinmez*’i dinsel bağlama çekip bunları Tanrı olarak algılamamız gerekmemektedir. *Görünmez*, insanın kendi doğal gözleriyle göremediği şeylerdir; *bilinmez* ise insanın doğal aklıyla kavrayamadığı, bilemediği şeylerdir. Dinsel bağlamda, insanın görünmeyi görmek, bilinmeyi bilmek için özel bir çaba göstermesi gerekmez; bu aşamaya gelen kişi yani vahiy alan kişi Tanrı tarafından seçilmiş kişidir; o kişi seçilmiş olduğunu seçildikten sonra anlar. Bu nedenle bir bilinç durumu söz konusu değildir. Rimbaud’nun şairi için bir bilinç durumu, eylem öncesi bir bilinç durumu söz konusudur. İnsan (Rimbaud) Tanrı’ya hizmet etmek için değil, fakat şair olmak için kâhin olmak istemektedir. Tanrı’ya ulaşmak için değil, şiirin gerçek nesnesine ulaşmak, şiirin sınırlarını genişletmek, derinleşmek için bilinmezi bilmek, görülmezi görmek istemektedir. Böyle bir gücü bir kadirî mutlaktan ihsan olarak istememekte, soruna bir emekçi olarak yaklaşmaktadır; kendi emeğiyle kâhin olacaktır. Nasıl? Beş duyunun algılarını bilinçle birbirine karıştırarak, düzeni bozarak. Yani, Rimbaud (bir Türk halk âşığı olarak düşünecek olursak) “dolu”nun bir düş sırasında kendisine bir pîr tarafından sunulmasını istememekte, kendi “dolu”sunu kendisi hazırlamaktadır. Duyuların düzenini değiştirmek isteyen Rimbaud, insanın doğal aklına, doğal algılama mekanizmasına, doğal ruhuna muhaliftir, çünkü var olan hiçbir şeyi beğenmemektedir. Bu nedenle, doğal bilinç durumundan “trans”a geçmek, bilinçaltını deşmek, bilinçdışına ulaşmak istemektedir. Bu amaçla bir süre uyuşturucu kullanmış olduğu bilinmektedir. Ancak uzmanlar, onun, bu yapay yöntemi kısa zamanda bıraktığı, *Cehennemde Bir Mevsim*’i ve *Illuminations*’u yazarken uyuşturucu (esrar, haşhaş) kullanmadığı kanısındalar. Nitekim, özellikle *Cehennemde Bir Mevsim*’de geçmiş zaman kipi kullanır. Rimbaud’nun insan ve şair duruşunu kavramak, bir yanlış yola sapmamak için “duyuların karıştırılması” anahtarını yanlış kilide

sokmamamız gerekir. Rimbaud kendi benini ve nesnel dünyayı anlamak, kavramak ve daha sonra da bunları tanımlamak için, Tanrı tarafından kendisine sunulmuş yetenekler istememekte, tam tersine kendi gücüyle Nietzsche'nin üstün insanına dönüşmek istemektedir. Onun aradığı insan üstü yetenekler değil; insan kalmış bir üstinsanın donanımlarıdır. Epeyce çelişkili görünse de aklın ötesine akıl ve duyular yoluyla ulaşmayı tasarlamaktadır. Duyuların düzeninin bozulmasını isteyen kimse, buna bağlı olarak, bilgi sisteminin, dil ve ifade dizgesinin de bozulmasını ister ve dünyanın ve hayatın düzeninin değişmesi bilincine ulaşır. Çünkü, verilmiş olandan *başkasını* istemektedir. Bu, yeni bir *okuma biçimidir* : Şiiri ve nesnel dünyayı. Algılama biçimi değişince okuma biçimi de değişecektir. Böylece, eksik dünya tamamlanacaktır.

Adonis⁴ Rimbaud'yu doğru anlamıştır, Salah Stétié⁵ de Rimbaud'yu iyi anlamıştır. Bu nedenle de 1950'lerin ortalarında başlayan Arap şiirinin (şiirlerinin) modernleşmesi hareketi bugün başarıya ulaşmıştır.

Adonis'e göre, Grek kültürü ile Yahudi-Hristiyan kültürü miraslarının kökten reddi Rimbaud'nun yapıtının en belirgin özelliğidir. Bu nedenle Rimbaud Batı'dan Doğu'ya giden bir yol izlemiştir. Adonis'e göre, duyuların düzenini değiştirmek isteyen Rimbaud, Attar gibi Arap mistiklerine yaklaşır. Bu nedenle, akla dayalı ilkeleri Boileau tarafından saptanmış Batı retorikine (*Art Poétique*) karşı çıkmakta, bir başka dünya, imgeleme, düşe⁶ ve olağanüstüne yakın dünya aramaktadır.

Rimbaud'nun dünyasının bir başka anahtarı da “*Ben, bir başkasıdır*” formülüdür. Adonis'e göre, Rimbaud, “Ben, bir başkasıdır” derken, Descartes'ın “Düşünüyorum, öyleyse varım,” formülünü reddetmektedir. Adonis'e göre “Ben, bir başkasıdır,” formülünü “Düşünüyorum, öyleyse ben, benden başkasıdır” tarzında yorumlamak gerekir. Adonis, haklı ya da haksız, Rimbaud'nun kişiliğinde mistik özellikler bulmaya çalışmakta. Mistik'e göre, şiir, Ben'in kendinden geçmenin coşkusu içinde yok olduğu “bilinmez”e çıkılan yolculuktur; bu yolculukta varlık Biz'e, O'na dönüşür, kısacası Ben artık Ben Olmayan'dır. Adonis, Rimbaud'yu kendine göre haklı nedenlerle Hal-

laç'laştırır. Bense bu duruma diyalektik açıdan bakıyorum : Ben, bir başkası ise, başkası herkes'tir, Ben'in dışında kalan her şey'dir. Bu durumu ister "Enel Hak" ile özetleyin, ister "Ben, evrendir!" biçiminde yorumlayın. Sonuç olarak, ben "ben"den bağımsızlaşmış ve her şey karşısında özgürleşmiş, yani insan ve şair toplumsal, dinsel, kültürel, ahlaki zorunluluklar (gelenek) karşısında özgürleşmiştir; böylece yeni bir bilgiye, yeni bir biçime ulaşacaktır.

Adonis, Rimbaud'sal "cogito"nun Descartes'sal "cogito"nun zıddı olduğu görüşündedir; Rimbaud'sal "cogito" mistik bir "cogito"dur. Bunun anlamı şudur : Varlık, öznel planda *birşey*, nesnel planda ise *başka birşey* olabilir. İnsan Ben'in Ben olmadığını, kendinden başka bir şey olduğunu keşfettiği zaman klasik felsefenin tasarladığı kimlik ilkesi geçersizleşir.

Mistik ya da değil Rimbaud'nun "cogito"suna iki bin yıllık klasik Batı "cogito"suna değildir. Bu nedenle, bu "cogito", özneyi ve nesneyi başka türlü algılar, algılamak zorundadır : "Kimlik bir tektir, ama biçim çoktur!" Ve *Cehennemde Bir Mevsim* yeni bir "cogito"nun yansıması, "ben"nin değişimlerinin şiiridir.

Dergilerimizde yayımlanan yazı ve söyleşilere bakacak olursak, henüz şiiri bulamamış müteşairler her sıradan kitaplarında yeni bir dil bulmaktadır. Meyhanelerde konuşulur : "Arkadaş, yeni bir dil bulacaksın kendine! Herif bunu bulmuş (bulamamış)!" Dil sanki bir zengin tarafından kaldırılma düşürülmüş altın metelik de sen yerde bulup alacaksın. Bu bulmak fiili işin ciddiyetini bozuyor. Belki "yaratmak", "kurmak", "oluşturmak" fiilleri daha uygun. Çünkü bu fiil bir bireysel çaba, gayret, amaç ve bilinç içermeli.

Dil nedir?

Dilbilimcilerin bilimsel tanımlamalarına başvurmadan el yordamıyla bir betimleme yapalım : Sözcük toplulukları arasındaki ilişki, dilsel mantık, dilin zihinsel yapısı, anlatım sürekliliği, anlatı akışındaki kesiklikler... Dil bir dünyanın, bir gerçekliğin göstergesel yansımasıdır. Bu dünya, bu gerçeklik parçalanmadan, değişmeden yeni bir dil bulamazsınız. Dili ancak çok büyük şairler değiştirebilirler, yenileştirebilirler ve müteşairler de içinde debelenerek bu dilin canına okurlar. Nesnenin doğasıyla ilişki kuramadıkları için nesne değişmeden

kalmış, ancak bu ilişkiyi kurmuş olan bir başka şairin oluşturduğu dil kamulaştırılmıştır. Bu nedenle, müteşairlerin vals temposuyla çiftetelli oynadıkları görülür.

Suzanne Bernard'ın⁷ da belirttiği gibi, Rimbaud'nun modern şiiri başlatan yeni poetik formülü ile bilinmeyenin (meçhulün) araştırılması arasındaki ilişkisi bir sanatsal biçimden çok bir metafizik girişimdir. Çünkü bu “ateş hırsızı” olmak isteyen bir yeni bireyin girişimidir. Şiir, klasizm için tanrıların dili, romantizm için yüreğin dilidir. Rimbaud ve Lautréamont'dan itibaren şiir yaşamın dili olacaktır; artık sessiz dünya seslenecektir. Şiiri tanrıların dili sayan klasik anlayış, soylu sınıfın mutlak iktidarı ile Grek-Roma ve Yahudi-Hıristiyan kültürünün ürünüdür. Klasik dünya bir uyum ve hiyerarşi, bir düzen, bir disiplin ve kural dünyasıdır, ve klasik insan bu dünya ile uyum halindedir.⁸ Rimbaud, sanayi devrimi ile bu dünyanın yıkıldığını fark etmiştir ve kendisinin de bir “yeni” birey olduğunu duymuştur. Bu dünyayı (eskisi ve yenisiyle birlikte) hem beğenmekte hem beğenmemektedir ve bu nedenle düzeni değiştirmek istemektedir. Nesnel dünyayı algılama yöntemini değiştirerek, şiirin düzenini de değiştirecektir. Ya da tersini yapacaktır : Şiirin düzenini değiştirerek dünyayı ve yaşamı değiştirecektir. Bu girişim ise, teknik ve anlayış olarak tam anlamıyla özgün ve kendisinden sonraki şiiri etkileyecek olan “düzyazı şiir” modelinin doğuşuna yol açacaktır.

Bilinmesinde yarar var : Rimbaud'nun düzyazı şiir öncesindeki dönemi yani düzenli şiir dönemi bir aşırma (intihal) dönemidir. Bu şiirler Gautier'nin, Hugo'nun, Banville'in, Musset'nin ve Glattigny'nin dizeleriyle takviyelidir. Ama bu dönem Kâhin'in Mektupları ile sona erer. Daha önce de belirttiğim gibi, bu mektuplar acı çeken ve isyan eden bir insanın, toplumsal ve estetiksel isyan manifestosudur. Şiirin yaşamsal ve metafizik işlevi bu kez bir manifesto ile dile getirilmektedir. Bu yazıda açıklamaya çalıştığım yöntemi şöyle özetleyebiliriz :

Kâhin olmak için, bütün duyuları uzun süre, sonsuzca ve bilinçle karıştırarak bilinmez'e ulaşmak; “ateş hırsızı” olmak ve daha sonra da bulgularını duyumsatmak, yordamlatmak ve dinletmek. Ama, böylece, sahip olduğu “vision”ları eskimiş, bayağılaşmış bir biçim içinde

nasıl verecektir, eski uyak ve prozodi kuralları içinde, duyulmamış ve adlandırılmaz şeyleri nasıl somutlaştıracaktır? Bilinmezi aktaran bulgular yeni biçimler ister. Romantiklerin sözde özgürleşmiş dizeleri bunun için bir engeldir. Öyleyse yeni bir dil bulmak gerekmektedir. Yeni bir dil bulmak körlere nesnel dünyayı betimlemeye benzer. Dile gelmezi ifade etmek, adsız olanı adlandırmak korkunç bir çaba ister. Bu çaba iki evrede gerçekleşir : İlkin, Bilinmez'e ulaşmak için kâhinleşmek; sonra da "vision"ları dile getirmek için yeni bir dil bulmak. Modern şairin işi budur. Ancak bu eylem için gündelik, yıpranmış duygular, düşünceler ve sözcükler bulmak yeterli değildir : "Sessizlikleri ve geceleri yazıyordum, not ediyordum dile sığmaz. Saptıyordum baş dönmelerini." (Sözün Simyası).

İşte kopuşma ve parçalanma bu noktada başlar.

Nevzat Yılmaz "Frankofoni"de yayımlanan açık oturumda, Roland Barthes'tan aldığı destekle, Rimbaud'nun eylemini çok iyi kavradığını kanıtlamaktadır : "Rimbaud'ya gelinceye kadar şiirde uyumsuz ve tamamlanmamış olanla güzelliği elde etmek olası görülmezdi. Bölümlerin düzenli dağılımı, şiirin sona ermiş olması Romantiklerin bile vazgeçemedikleri unsurlardı. / *Illuminations*'da Rimbaud, ne kendi yaşamını ne deneyimini anlatmayı amaçlar, ne de görüntüleri ve gerçek kentleri betimler. Yapıtına bir bütünlük kazandırmaya hiç çalışmaz. Her türlü esine açık ve onları kabul etmeye hazır olduğunu görürüz. Anlatımında hiçbir süreklilik yoktur. Süreksizlik ve kesinlik egemendir. Bu da, bir bağıntısızlık, bir dağınıklık görüntüsü verir ve şiirin anlaşılmasını güçleştirir. / Klasik şiirin mantığına alışmış zihinlerin Rimbaud'nun şiirindeki gelişmeyi izlemesi mümkün değildir, çünkü durmadan bir görünümünden bir başkasına geçmekte, görsel olandan ezgisel olana, somut olandan soyut olana, sanrı olandan gerçek olana geçip durmaktadır. / Şiirlerinin bitiş biçimi de çok değişiktir. Şiirin sonuçlandığı havasını verebilecek her şeyden kaçınır, çünkü şiirde bir sonuç olursa, bu sonuç şiiri kapalı bir bütün haline getirecektir. Belirli bir temayı işleyen ve onunla biten kapalı bir bütün. Gerçek'in zorladığı sınırlamadan zihni ve sanatı kurtarmak, kanımca Rimbaud'nun estetik anlayışı budur. Valéry, Rimbaud'nun 'uyumlu düzensizliğin kudretini keşfettiğini' söyler. / Mantıklı tümcelerin zor-

ladığı kullanımlardan sözcüğü özgürleştirdiğini görürüz. ‘Sonra sözcüklerin sanrısıyla açıkladım büyülu safsatalarımı’, der, / Sonuç olarak, usla kavranabilir bir düzeye indirilmiş olan bizim evrenimize karşı, doğaötesi bir başkaldırıyla, yeni bir şiir anlayışı, bu başkaldırmanın aracı olarak da yeni bir şiir dili gerçekleştirir. Şiire kararlı ve sürekli bir yön çizdiği, Roland Barthes’ın da belirttiği gibi çağdaş şiiri yarattığı yadsınamaz.”⁹

Nevzat Yılmaz’ın açıklamalarına biraz açıklık getirmem gerek : Düzyazının dolayısıyla klasik şiirin söylemi çizgiseldir, sanki cetvelle çizilmiş gibidir. Mantık treni İstanbul’dan Ankara’ya giderken bütün istasyonlara uğrar. Düşünce ve duygu öbekleri, dolayısıyla da sözcükler birbiriyle bağlantılıdır. Düzyazı ya da klasik şiir treni Ankara’ya varınca, okur “Ankara’ya hoş geldiniz” tabelasını okur. Oysa, Rimbaud’nun önerdiği şiirsel söylem kalp kardiografisine benzer, kırık çizgilerin bazıları yatay eksenin üzerindedir, bazıları da altındadır. Rimbaud, bu kırık çizgilerin uçlarında yer alan sözcüklerle dorukları ve derinlikleri yazar; aralar boştur, atlanmıştır. Rimbaud’nun şiir treninin okuru bıraktığı yerde hiçbir tabela yoktur, okur bozkırda bir yere bırakılmıştır. Bu şiir ucu açık bir şiirdir, bu nedenle de bitmemişlik izlenimi uyandırır.

Nevzat Yılmaz, Rimbaud’nun sözcüklerini klasik şiirin sözcüklerinden ayırmaktadır : “Efendim, şimdi ansiklopedideki gibi dedim, yani ansiklopedide sözcükler nasıl bütün anlamlarıyla yer alıyorsa, Rimbaud’nun şiirlerinde de sözcükler bütün anlamlarıyla var oluyolar. Onun için zaten çok yoruma açık oluyolar ve anlaşılmaz oluyolar. Yani Roland Barthes’a göre, klasik bir şiirde veya klasik bir yazıda, düzyazıda, sözcükler, hepsi anlamlarından feragât ediyorlar, yani bizim seçtiğimiz anlamlara göre birbirlerine gönderme yaparak, bir toplam anlam yaratıyorlar. Sözcüklerin başka anlamları yok, o tümce içerisinde. Hangi anlamda kullanıldıysa, o anlamda sözcükler kullanılmış oluyor. Rimbaud’nunkinde öyle değil. Rimbaud’da sözcükler tek tek vardılar. Sözcük insana çarpıyor. Çok değişik anlamlarda alınıbiliyor, zengin ve başlı başına bir öge olarak. Düzensiz, kesintili, birbirine göndermeyen, yani bir sözcük yanındaki sözcüğe değdiği anda, o sözcüğün işi bitiyor, anlamı bitiyor. Oysa, klasik bir tümcede

sözcük devam ediyor, birbirine yansıyor, bütün yorgunluk eşit bir şekilde dağılıyor. Sözcük, çok yoğun, Rimbaud'nun şiirinde. Bu nedenle ansiklopedideki gibi deyimini kullandım.”¹⁰

Dinleyicilerden biri bir soru sormuş. Nevzat Yılmaz onu yanıtlıyor. Demek istiyor ki : Düzyazıda ya da klasik şiirde sözcüklerin bir tek anlamı vardır. Bu anlamı, metnin ana fikir eksenini seçer. Oysa o sözcüğün bir sözlükte ya da ansiklopedide birden fazla anlamı vardır ve Rimbaud neredeyse bu anlamların tümüyle yazar şiirini. “*Embrasser*” fiilini kullanmışsa (ki “Tan” adlı şiirde kullanmıştır ve “J’ai embrassé l’aube d’été” demiştir), sözlükte karşınıza en azından şu anlamlar çıkar : Kucaklamak, sarılmak, öpmek, kabul etmek, benimsemek, seçmek, içermek, kapsamak, kaplamak, içine almak, vb. Bu anlamlardan hangisini seçeceksiniz? Sanki hangisini seçerseniz olacakmış gibi. Oluyor da. Bu nedenle zaman zaman çevirimde getirdiğim yorumdan kuşkuya düştüğüm ve sözcük değiştirdiğim olmuştur. René Char’ın sözcükleri Rimbaud’nun sözcüklerinden de korkunçtur. İkisi de dünyayı eksik bırakırlar şiirlerinde. Bu yüzden de korkunç, dayanılmaz bir dünyadır bu!

İşte geldik işin “püf noktası”na! Bir yirmi-yirmi beş yıldır, şair ve yazarların nice derin olduklarını kanıtlamak için kullanılan “çoğul dil”, “çok katmanlı” dil tanımlamalarına. Hiç kuşkunuz olmasın, bu ülkede, bir yığın müteşairin ve şiir yazmanın çizgisel (linéaire) cümlelerine işportadan alınmış bu tür madalyalar çok takılmıştır.

Çünkü sanal şiirimizin tavla oyununda, cihar atıp şaş oynamak ya da cihar atana şaş oynatmak oyunun kuralına aykırı değildir.

(1) Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, Donoël/Gonthier, s. 189. Özdemir İnce, *Tabula Rasa*, Can Yayınları, s. 38.

(2) Roland Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture*, Editions Gonthier, s. 40 Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*, Çev : Tahsin Yücel, Metis Yayınları, ss. 45-54.

(3) Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*, Çev : Tahsin Yücel, Metis Y. s. 47.

(4) Adonis, *Prière et l’Épée*, Mercure de France, MCMXCIII, ss. 263-298.

(5) Salah Stétié, *Rimbaud, le huitième dormant*, Fata Morgana, 1993.

(6) Araplar düşe “vision”, “visionnaire”e de “râi, düş gören” diyorlar.

(7) Suzanne Bernard, *Le poème en prose, de Baudelaire jusqu’à nos jours*, Librairie Nizet, 1959, ss. 151-211.

(8) Özdemir İnce, *Tabula Rasa*, Can Yayınları, s. 39.

(9) Frankofoni, Ortak Kitap 4. ss. 12 - 17.

(10) A.g.y., s. 34.

ISIDORE / LAUTRÉAMONT : “ON DOKUZUNCU YÜZYILIN SONU · GÖRECEK KENDİ ŞAIRİNİ”

“Bazen olguların görünüşüne güvenmenin usa yatkın olduğunu kabul edecek olursak, burada bitti ilk şarkı. Katı olmayın, sazını daha yeni deneyen birine karşı : Çıkardığı ses ne garip! Bununla birlikte, yansız olmak isterseniz, bütün kusurlarının ortasında, şimdiden, güçlü bir etki bulgulayabilirsiniz. Bana gelince, çok gecikmeden ikinci şarkıyı yayımlatmak için, hemen çalışmaya koyulacağım. On dokuzuncu yüzyılın sonu görece kendi şairini (bununla birlikte, başlangıçta, bir başyapıtla başlamak, doğanın yasasını izlemek gerek); şair Amerika kıyılarında doğdu, bir zamanlar birbirine düşman olan iki halkın, şu anda, özdeksel ve tinsel gelişmeyle kendilerini aşmaya çalıştıkları yerde, Plata Irmağı'nın ağzında. Büyük halicin gümüşlü sularından dost ellerini uzatıyorlar, güneğin ecesi üzerinde ölümsüz savaş, ve kurban hasadı yapıyor neşe içinde. Elveda, ihtiyar, ve düşün beni, yazdıklarımı okuduysan eğer. Sen, delikanlı, kaptırma kendini umutsuzluğa, çünkü, sen tersini düşünsen de bir dostun var bu kan emici hortlakta. Dostun iki olacak, uyuzböceği kurdundan türeyen uyuzu da hesaba katacak olursak.”

Yukardaki “yazı” (*Maldoror'un Şarkıları*) ilk kez 1868 yılının ağustos ayında, otuz sayfalık bir risale halinde Paris'te yayımlanmıştı. Risalenin kapağında yazarın adı yer almıyordu. Aynı metin, gene yazarının adı olmaksızın, 1869 yılında, Evariste Carrance tarafından Bordeaux'da yayımlanan *Parfums de l'âme* adlı bir derlemede boy gösterdi.

Risalenin yazarının adının Isidore Ducasse olduğunu daha sonra öğreneceğiz. Peki neden adını koymuyor yapıtının üzerine?

1869 yılının ekim ayında, Brüksel'de sürgünde yaşayan Auguste

Poulet-Malassis tarafından yayımlanan “Yabancı Ülkelerde Basılan Fransa’da Yasak Yayınlar” bülteninin 6. sayısı Comte de Lautréamont’un *Maldoror’un Şarkıları* (*Chants de Maldoror*, I, II, III, IV, V, VI) adlı yapıtının yayımlandığını ve bütün kitapçılarda satışa çıkartıldığını haber veriyor. Ancak, aynı bültenin sonunda, basımcının *Maldoror’un Şarkıları*’nı dağıtmayı kabul etmediği haberi yer alıyor.

Anladığımıza göre, ilk bölümü imzasız olarak yayımlanan yapıtın yazarı, bir yıl içinde, kitabını tamamlayan beş bölümü kaleme almış ve kendisine bir ad bulmuş. Yazarın, yapıtının ilk bölümünü imzasız, öteki bölümlerini de içeren kitabı takma adla yayımlaması ile basımcının kitabı dağıtmayı kabul etmemesi arasında mutlaka bir bağlantı olmalı.

Bu bağlantıyı, gerçek adı (I. Ducasse) ile imzaladığı 12 Mart 1870 tarihli ve Bay Darrasse’a hitaben yazılan bir mektupta şöyle açıklıyor yazar : “Lacroix Yayınevinde (.....) bir şiir kitabı yayımlattım. Ama, kitap hayatın acı yanlarını sergilediği ve Bay Lacroix başsavcıdan korktuğu için, basılmış olmasına karşın kitabı dağıtmaya yanaşmadı.”²

Demek ki *Maldoror’un Şarkıları* hayatın acı yanlarını sergiliyordu; bundan dolayı, kitabı basan yayınevinin sahibi yasaları uygulayan başsavcıdan korkarak bastığı kitabı dağıtıma vermemiş. Doğrudur, böyle olmuş. Bu gerçek bir başka gerçeğin de ipucunu veriyor : Kitabın yazarı da korktuğu için kitabının bir bölümünü önce imzasız yayımlamış, sonra da bir takma adın arkasına sığınmış.

Isidore Ducasse’ın Bay Darrasse’a yazdığı mektup, 24 yaşındaki yazarın çağının şiirine ilişkin ilginç düşüncelerini de içeriyor :

“Bu çağın şiirsel sızlanmaları iğrenç safsatalardan başka bir şey değil. Can sıkıntısını, acıları, hüznüleri, karakaygıları, ölümü, bilinmezliği, karamsarlığı, vb., dile getirmek, ne pahasına olursa olsun, olayların çocuksu yanına bakmak istemektedir yalnızca. Lamartine, Hugo, Musset kendi istekleriyle nanemollalara dönüştüler. Çağımızın Büyük-Uyuşuk-Kafaları’dır bunlar. Her zaman ağlamaklı! Özellikle *umut*, *umu*, *dinginlik*, *mutluluk*, GÖREV’i dile getirmek için, bu nedenle yöntemi tamamen değiştirdim. Ve böylelikle, gösterişçi Voltaire ve Jean-Jacques Rousseau’dan bu yana birdenbire kesilen sağduyu

ve soğukkanlılık ilişkisini Corneille'ler ve Racine'lerle yeniden kuruyorum.”

Breh! Breh! Breh! Henüz okurun karşısına çıkmamış bir yeniyetme, dönemin Fransız edebiyatının ve şiirinin Olympos tanrılarını bir kalem darbesiyle çöplüğe gönderiyor. Hem de Rimbaud'nun aynı işi yapan “Kâhin'in Mektupları”ndan on üç-on dört ay önce. Ancak, Isidore Ducasse'ın mektupta yer alan bu düşünceleri orada kalmayacak ve aynı yılın (1870) nisan ve haziran aylarında iki fasikül halinde ve *Poésies I* ve *Poésies II* adlarıyla yayımlanacaktır. Pek az dağıtılan ve 1919'a kadar André Breton'u Ulusal Kitaplık'ta bekleyecek olan bu iki fasikülü Arthur Rimbaud sıcağı sıcağına okumuş olabilir mi? Isidore Ducasse'ın metni ile Arthur Rimbaud'nun mektupları öylesine örtüşüyor ki bu kuşkucu soruyu sormak gereksinimi duyuyorum.

Isidore Ducasse / Comte de Lautréamont en fazla yirmi üç yaşında yazdığı metinde, “on dokuzuncu yüzyılın sonu görece kendi şairini” derken, bugün anlıyoruz ki bir yeniyetme palavrası atmamış. Çünkü, yazınsal gerçekler bu delikanlının yirminci yüzyılın ilk yazarı olduğunu da gösteriyor. Üstelik, yirmi birinci yüzyılın da yazarı ve şairi olacak!

Çünkü, *Maldoror'un Şarkıları* karşısında, türler ayırımına dayanan yüzlerce yıllık yazınsal gelenek artık anlamını yitirmiştir. Kuşkusuz bir yazınsal gelenek makasla kesilir gibi “şıp” diye sona ermez. Söz konusu gelenek de sona ermemiştir. Ama *Maldoror'un Şarkıları* bu geleneğin karşısına bir seçenek getirmiştir. Yazarı kendini özellikle “şair” saydığı için *Maldoror'un Şarkıları* genellikle şiir muamelesi görür, ama aynı zamanda bir *roman*, bir *anlatı* da değil midir? Bu sorunun doğru yanıtının şu olması gerekir : *Maldoror'un Şarkıları* bir şiir-roman-anlatı'dır; bu üç yazınsal tür bir tek metinde birleşmiştir. Yani *Maldoror'un Şarkıları* geleceğin yazarına, yazınına, yazınsal türler arasındaki Çin Seddi'ni yıkarak büyük bir anlatım özgürlüğü sağlamıştır. Bunun hemen fark edilmemesinin ve yazınsal türlerin gene varlıklarını sürdürmesinin (kuşkusuz sürdürecektir) hiçbir önemi yoktur; sonuç olarak şiir yönü ağır bassa da ortaya bireşimsel (sentetik) bir tür ve bu türün ufuklarını genişlettiği bir yapı ortaya çıkmıştır.

Nâzım Hikmet *Maldoror'un Şarkıları*'nı okumuş mudur? Buna herhangi bir yanıt getirmek çok zor. Ama ortada bir yapıt var : *Memleketimden İnsan Manzaraları*. Nâzım bu kitapta neredeyse bütün yazınsal türleri bir araya getirmiştir. Kemal Tahir'e yazdığı 7 Ekim 1945 tarihli mektupta şöyle der : “Neye benzeyeceğini kestiremiyorum... Beş yıllık bir emekten sonra ortaya karmakarışık bir feryat, bir uğultu, insanı sersemleten bir acı yahut bir ucube çıkacak diye şüphelere düşüyorum...” Ama, Nâzım, bu türden karamsar saptamalarına karşın yeni bir yazı türüne ulaştığının çok farkındadır.

Aragon da *Maldoror'un Şarkıları*'nı insanın bağrından fişkıran bir çığlığa benzetir.

Ezra Pound'un da *Kantolar* ile, *Maldoror*'un açtığı kapıdan içeri girdiği, dahası *Poésies, I* ve *II*'de gündeme gelen metinlerarası ilişki ve kolaj tekniğinden yararlanmış olduğu söylenebilir.

Yirminci yüzyıl ilk şairinin kendisine sunduğu şiirsel ve yazınsal olanakları geç fark etmiş ve bu yüzyılın yazar ve şairleri *Maldoror'un Şarkıları*'nın ulaştığı yükseklik ve uzaklıkları göze almaktan uzak görünmüşlerdir. Yalnızca bu nedenle bile olsa, Ducasse/Lautréamont, tıpkı Arthur Rimbaud gibi yirmi birinci yüzyılı da eskitmeye aday, geleceğin şairi olarak görünüyor.

Bir Yaşam Özeti :

Isidore Ducasse, *Poésies I*'de “Anı bırakmayacağım arkamda,” der. Doğrudur, arkasında hiçbir anı, yaşamöyküsüne benzer bir şey, dişe dokunur belgeler bırakmadı. Arkasında, kendisini tanıdığını ileri süren iki kişi, yayımlanıp-yayımlanmadığı belli olmayan bir kitap ve iki risale, kendisinin olduğu varsayılan bir fotoğraf bıraktı.

Ama doğum, vaftiz ve ölüm tutanak ve belgeleri olduğuna göre kısa da olsa yaşadığı kesin.

Arthur Rimbaud'la ilgili yazılarıma “Talihsiz Rimbaud” adını vermiştim. Ancak söz konusu talihsizlik Türkiye'de başına gelenlerle sınırlı. Türkiye dışında bu talihsizliğin kilosu azalıyor. Çünkü arka-

sında kendisine akrabalık ve dostluk ilişkileriyle bağlı, son derece sadık insanlar bıraktı : Bir cadı anne, bir cazgır kızkardeş, yağcı bir enişte ve bir yoldaş (Paul Verlaine). Öyle ki, akraba ekibi, istemedikleri dışında her türlü yazılı belgeyi korudular ve Rimbaud'yu sonunda bir ermişe dönüştürdüler.

Isidore Ducasse, nâm-ı diğer Comte de Lautréamont geride Uruguay'ın Montevideo kentinde yaşayan bir yaşlı baba bıraktı, o kadar. Mezarı bile yok.

Babası François Ducasse güney Fransa'da, Tarbes kenti yakınlarındaki Bazet kasabasında 1809 yılında doğmuş. Annesi Jacqueline Davezac ise, 1821 yılında, gene Tarbes yakınlarındaki Sarniguet'de doğmuş.

François Ducasse 1833 yılında ilkokul öğretmeni olarak atanmış. Bunun yanı sıra 1837-1839 yılları arasında, belediyede yazmanlık da yapıyormuş, çünkü bazı belgeler üzerinde imzası var.

Müstakbel baba François Ducasse hayatından hoşnut olmamalı ki 1839 yılında Güney Amerika'ya göçmeye karar veriyor ve göç yeri olarak da Uruguay'ı seçiyor. 1845 yılına kadar ne iş yaptığı belli değil. Ancak bu yılın haziran ayında, Fransa'nın Montevideo konsolosu Baron Théodore Pichon yerine konsolosluk kançıları Marcelin Denoix'ı vekil bırakarak görevinden ayrılıyor; Marcelin Denoix'ın görevleri de François Ducasse'a aktarılıyor.

Anne Célestine Jacqueline Davezac'ın Uruguay'a ne zaman geldiği belli değil. Adına kibar Célestine adı sonradan eklenmiş, nüfus belgelerinde yazılı değil. Ne zaman geldiği belli değil, ama erkek kardeşi Jean Davezac ile gelmiş. Bu belli.

21 Şubat 1846 : Célestine Jacqueline Davezac ile François Ducasse'in evlenmeleri. Gelin hanım yedi aylık hamile.

4 Nisan 1846 : Isidore Lucien Ducasse'in doğumu.

16 Kasım 1847 : Isidore Lucien Ducasse'in gecikmiş vafat töreni.

9 Aralık 1847 : Jacqueline Davezac'ın ölümü. İntihar söylentisi var.

Temmuz 1854 : Baba François Ducasse'in Fransa'nın Montevideo konsoloslughuna birinci sınıf kançılar olarak atanması.

1859 : François Ducasse, oğlunun Fransa'da okumasına karar verir. Yolculuk bir ay sürer ve 1859 yılının ekim ayında Isidore Ducasse, Tarbes lisesinin altıncı sınıfına yatılı öğrenci olarak girer. *Poésies l'i* ithaf ettiği kişilerden biri olan Henri Mue sınıf arkadaşısıdır.

Ekim 1863 : Lise son sınıf (Retorik sınıfı) için Pau lisesine girer. Öğretmenleri arasında, *Poésies l'i* ithaf ettiği Hinstin ile Zeller ve Durieux vardır. İthaf listesinde yer alan Paul Lespès ile Georges Minvielle sınıf ve yatılılık arkadaşlarıdır.

Ağustos 1865 : Isidore Ducasse, Pau lisesinden ayrılır.

21 Mayıs 1867 : Tarbes valiliği, Tarbes'da mukim ve boşta gezer Isidore Ducasse'a pasaport verir.

25 Mayıs 1867 : Boşta gezer ama Montevideo'da mukim Isidore Ducasse Uruguay için vize (No : 315) alır. Bineceği geminin adı *Harrick*'tir.

Léon Genonceaux'ya göre, yılın sonunda, Amerika'dan gelir gelmez, Notre-Dame-des-Victoires Sokağı 23 numarada bulunan bir otele yerleşmiştir. Demek ki yirmi bir yaşında Paris'e (resmen) gelmiştir.

Ağustos 1868 : *Birinci Şarkı*'nın elyazmasını Balitout'ya teslim etmiş olabilir. Aynı ay içinde basılan risale kasım ayında dağıtılacaktır. Risalenin kapağında yazar adı yerine dört yıldız vardır.

15 Ağustos : Bordeaux'da, Evariste Carrance'ın yönettiği şiir yarışmasının açılması. Yapıtlar 1 Aralık tarihine kadar teslim edilecektir.

1 Eylül : *La Jeunesse* dergisinde, *Birinci Şarkı* üzerine Epistémon imzalı yazının yayımlanması.

5 Eylül : *Bibliographie de la France*'ın 7137. sayısında *Birinci Şarkı*'yla ilgili haber.

Ocak 1869 : Bordeaux'da yayımlanan *Parfums de l'âme* adlı yarışma derlemesinde, *Birinci Şarkı*'nın değişikliklerle yayımlanması. Gene imzasız.

Yaz ayları : *Maldoror'un Şarkıları*'nın tamamının, Brüksel'de, Lacroix ve Verboeckhoven basımevinde basılması. Isidore Ducasse, Lacroix'ya 1.200 frank üzerinden 400 frank avans ödemiştir. Lacroix ile ortağı bir basımevi işletmektedirler, yayıncı değildirler. Kitabın

kapağında yazar olarak Comte de Lautréamont (Eugène Sue'nün Latréamont adlı kahramanından esinlenilmiş) adı yer almaktadır. Birkaç nüsha sarı kapakla ciltlenmiştir.

25 Ekim : *Yabancı Ülkelerde Basılmış ve Fransa'da Satışı Yasaklanmış Yayınlar Üç Aylık Bülteni*'nin yedinci sayısının yayımlanması. Basımcının kitapları teslim etmeyeceğini buradan öğrenir Isidore Ducasse.

Nisan (16-25 arası) 1870 : Isidore Ducasse imzalı *Poésies I* adlı risalenin İçişleri Bakanlığı'na teslim edilmesi.

Haziran (18-25 arası) : Isidore Ducasse imzalı *Poésies II* adlı risalenin (Yasa ve yönetmelik gereği olarak) İçişleri Bakanlığı'na teslim edilmesi.

19 Eylül : Paris'in Almanlar tarafından kuşatılması.

8 Ekim : Hôtel-de-Ville Alanı'nda gösteri ve "Yaşasın Komün" haykırıları.

24 Kasım 1870 : Isidore Lucien Ducasse'in doğumundan 24 yıl 7 ay 20 gün sonra ölümü.

24 Kasım : Kuzey yani Kuzey Montmartre mezarlığına gönlülmesi.

Isidore Lucien Ducasse'in terekesi : Ne olduğu, ne olacağı belli olmayan bir kitap, iki risale, altı mektup ve yıllarca sonra bulunacak bir fotoğraf. Hepsi bu!...

"Yapıt"ın Yayımlanma Öyküsü :

Isidore Ducasse adı bilinmeyen bir eleştirmene yazdığı 9 Kasım 1868 tarihli mektupta³ *İkinci Şarkı*'nın yayıncı Lacroix tarafından yayımlandığını haber verir. Bu bilgidен hareketle, *Maldoror'un Şarkıları*'nın yazılış kronolojisini yaklaşık olarak tahmin edebiliriz. Bir yazar böbürlenmesi söz konusu değilse Lacroix ile kesin olarak anlaşmış ve kitabın geri kalan bölümleri yayımlanacaktır.

Takma ad konusunda henüz belli bir kararı yoktur. "Revue populaire de Paris" (Ocak 1869 sayısı) adlı dergi ile *Parfums de l'âme* adlı derlemede yer alan ilanlarda yazar adının yerinde dört yıldız vardır.

Buna göre, Isidore Ducasse'ın *Maldoror'un Şarkıları* elyazmasını basımcıya 1869 yılı ilkbaharında teslim etmiş olduğu tahmin edilebilir. Basım ücreti olan 1.200 frangın ilk taksiti (avansı) olarak 400 frank ödenmiştir. Elyazması Lacroix ile ortağı Verboeckhoven'in işlettiği basımevinin bulunduğu Brüksel'e gönderilir. Kitap aynı yılın yaz ayları içinde basılır. Yazarın adı artık bellidir : Comte de Lautréamont.

Takma ad, hiç kuşkusuz, Eugène Sue'nün ilk basımı 1838 yılında, yedinci basımı 1869 yılının ekim ayında yapılan ünlü romanı *Latréamont*'dan alınmış ve bu ada bir "u" harfi eklenmiştir.

25 Ekim 1869 günü, daha önce adını verdiğimiz yayın aracılığıyla, *Maldoror'un Şarkıları*'nın kitapçılara dağıtılmayacağını öğreniyoruz. Kitap, hükümet tarafından gerçekten yasaklanmış mıdır yoksa Lacroix korkuya mı kapılmıştır? Bilinmiyor. Ancak bilinen şu : Kitabın üzerinde şu açıklama bulunmaktadır : "Paris, bütün kitapçılarda, 1869". Arka sayfada da şu bilgi : "Brüksel, Lacroix, Verboeckhoven ve ortakları basımevi, Waterloo Bulvarı, No : 42." Demek ki Lacroix kitabın yayıncısı (editörü) değil basımcısıdır. Önemli bir ayrıntı.

Isidore Ducasse 800 franklık borcunu ödemez ama ödediği avansın karşılığı olarak sarı bir kapakla ciltlenmiş 10-20 kadar kitap alır. Bunlardan beş-altı kitabın varlığı bilinmektedir.

Bulletin du Bibliophile, Mayıs 1870 sayısında, *Maldoror'un Şarkıları* üzerine biraz övücü, imzasız bir yazı yayımlar. Yazarın ölümünden önce yayımlanmış olan tek değini yazısı budur.

Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont kısacık ömründe "yazar" olmak için bütün uğraşmalarına (kendi hesabına basımlar, vb.) karşın bu amacına ulaşamamıştır. Gerçekten de yazar öldüğü zaman *Maldoror'un Şarkıları*'nın ortalıkta yirmi kadar nüshası vardır. *Poésies I, II*'ye gelince : Bu iki risalenin bilinen tek nüshası Paris'teki Ulusal Kitaplık'ta bulunmaktadır. Bu nedenle Isidore Ducasse'ın çağının en önemli yazarlarından biri olması bir mucize sayılmalıdır. İkinci doğuş için böyle bir mucize gerekiyordu gerçekten. Ancak böyle bir mucizenin gerçekleşmesi için *Juennesse*, *Bulletin du Bibliophile* gibi süreli yayınlarda ve Poulet-Malassis'in derlemelerinde *Maldoror'un Şarkıları* üzerine birkaç satırlık değinilerin yer alması yeterli olamazdı.

Her şey Brüksel'de başladı : Isidore Ducasse gibi Tarbes kökenli, Rozez adında bir yayıncı-kitapçı, İkinci İmparatorluk döneminde Belçika'ya yerleşti. Belçika adaleti ile başı derde girse de muhalif nitelikli kitaplar konusunda uzman bir yayıncı-kitapçı oldu. Lacroix yayımladığı kitapları elden çıkarmaya karar verince, *Maldoror'un Şarkıları*'nın basılmış nüshalarını ondan satın aldı. Kitabın künye sayfalarını yeniden düzenledi, yayıncı adı koymadı, basımevi için de uydurma bir ad ve adres koydu. Bunları 1874 yılında yaptı. Aradan zaman geçti. Rozez 1885 yılı yaz aylarında, *Jeune Belgique* topluluğunun önderi, Belçikalı genç yazar Max Waller'e bir adet *Maldoror'un Şarkıları* armağan etti. Waller, *Jeune Belgique*'in edebiyat toplantılarının yapıldığı *Sésino* kahvesinde, Comte de Lautréamont adlı meçhul yazarın yapıtının bazı bölümlerini kuşku izleri taşıyan bir hayranlıkla yazar arkadaşlarına okudu. Dergide *Şarkılar*'dan birkaç parça yayımlandı. Dergide *vicomte* de Lautréamont üzerine bir inceleme yayımlanacağı haber verildi, ama bu yazı hiçbir zaman yayımlanmadı. Ama işin önemli yanı değil bu.

Max Waller, Jules Destrée, Iwan Gilkin, Albert Giraud... gibi genç Belçikalı yazarlar Rozez'den birkaç *Maldoror'un Şarkıları* satın alıp ilişkide bulundukları Fransız yazarlara gönderdiler. Péladan, Léon Bloy, Joris-Karl Huysmans gibi yazarların eline geçti bu kitaplar. Büyük bir olasılıkla Sâr kitabın kapağını bile açmadı. Joris-Karl Huysmans'ın etkilendiği kesin. Ama *Şarkılar*'a hayran kalan Léon Bloy 1887 yılında yayınlanan *Le Désespéré* adlı romanının bir sayfasında kitabın adını andı. Sembolistlerin Lautréamont'un yapıtıyla 1890'dan itibaren tanışmış oldukları söylenebilir.

Paris'te yayıncılık yapan ve bundan dolayı da Fransız polisiyle sık sık başı derde giren Léon Genonceaux adlı bir Belçikalı, okuduğu *Maldoror'un Şarkıları*'na hayran kalıp 1990 yılında kitabın yeni basımını yapar. Kitaba yazdığı önsözde Isidore Ducasse'ın altı mektubundan ikisini yayımlar ve yazar hakkında birkaç bilgi verir. Böylece yeniden gün ışığına çıkan yapıt Remy de Gourmont'un kişiliği ve kaleminde büyük bir savunucuya kavuşur. Remy de Gourmont, Isidore Ducasse'ın ölüm belgesini bulup yayımlar, *Birinci Şarkı*'nın ayrı basımını haber verir ve en önemlisi *Poésies*'nin bilinen tek nüshasını bu-

lur.

Remy de Gourmont o sırada Alfred Jarry ile görüşmektedir. *Kral Ubu*'nün yazarı Jarry, Ducasse'ın yapıtına hayran kalır. Zaten, *Minutes de Sable mémorial* okunduğu zaman bu hayranlığın derin izleri görülür. Jarry'nin yakın arkadaşı olan Léon-Paul Fargue da Valéry Larbaud'ya *Poésies*'den söz eder. Larbaud da 1914 yılının kasım ayında *La Phalange*'de bir makale yayımlar.

Bununla birlikte Ducasse-Lautréamont'un (kesin) yeniden doğuşu için Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesini beklemek gerekecektir. Savaştan sonra üstgerçekçiler (sürrealistler) Ducasse-Lautréamont'un yapıtına coşkuyla sahip çıkacaklardır. André Breton, Ulusal Kitaplık'a gidip *Poésies*'nin kopyasını çıkartacak ve metin *Littérature* adlı derginin Nisan-Mayıs 1919 sayısında yayımlanacaktır. Ertesi yıl (1920), *Poésies Sans Pareil*'de Philippe Soupault'nun önsözüyle yayımlandı. Aynı yıl, *Maldoror'un Şarkıları*'nın yeni basımı La Sirène yayınevi tarafından yapıldı. André Malraux, aynı yıl, Balitout tarafından basılan *Birinci Şarkı* ile *Maldoror'un Şarkıları*'nın Lacroix tarafından yapılan kesin basım metni arasındaki değişiklere ilk kez değindi.

Böylece, yazarın ölümünden elli yıl sonra Ducasse-Lautréamont çağı başlamış oldu.

(1) Lautréamont, *Maldoror'un Şarkıları*, Türkçesi : Özdemir İnce, Gendaş Yayınları 1999. ss. 70-71.

(2) A.g.y. ss. 330-331.

(3) A.g.y. s. 323.

ISIDORE / LAUTRÉAMONT : “YAŞLI OKYANUS, EY BÜYÜK BEKÂR”

Geçen yazım şu cümleyle bitiyordu : “Böylece, yazarın ölümünden elli yıl sonra Ducasse-Lautréamont çağı başlamış oldu.” Sanki, “Onlar ermiş muradına biz çıkalım kerevetine,” dermiş gibi. Ölümünden sonra gelen ün, ölümün yenemediği yazınsal güç, hiçbir çuvala sığmayan yenilik mızrağı... insanı çok karmaşık duygu ve düşüncelere götürebilir : Kendinizi ölümden sonra ünlenen yazarın yerine koyup “lanet olsun böyle üne” diyebilirsiniz; “hem ölümü, hem de düşmanlarımı yendim!” diyebilirsiniz.

Böyle şeyler hep hüznölendirmiştir beni. Özellikle de Isidore Ducasse’ın durumu. *Maldoror’un Şarkıları*’nın ilk basımını yapan, ancak yasa ile başının derde girmesinden korkan basımcı Lacroix elinde kalan kitapları yok etseydi, bugün büyük bir olasılıkla bütün çağların en büyük başyapıtlarından birinden yoksun kalırdık. Başta Lacroix olmak üzere, Lacroix’dan devraldığı kitapları yeniden ciltleten ve bazı örneklerini genç Belçikalı yazarlara veren Rozez’e, Belçikalı genç yazarlara, Léon Genonceaux’ya, Remy de Gourmond’a, André Breton’a ve üstgerçekçilere çok şey borçluyuz. Üstgerçekçilerin Ducasse-Lautréamont’a neler borçlu olduklarını biliyoruz; onun yapıtlarıyla karşılaşmamış olsalardı üstgerçekçilik belki başka bir eksende gelişebilirdi.

Birinci Dünya Savaşı sonunda yerleşik sanat anlayışlarıyla kopuşma yolları arayan, başta edebiyat olmak üzere bütün sanat alanlarında yeni anlatım biçimlerine gereksinim duyan ve o güne kadar sanat alanlarının dışında kalmış olan konu ve temaları sanatlarının nesnesine dönüştürmeyi tasarlayan yazar ve sanatçıların *Maldoror’un Şarkıları* ve *Poésies* karşısında duydukları şaşkın hayranlığı anlamakta güçlük çekebiliriz. André Breton, üstgerçekçilerin kendilerine kaynak olarak seçtikleri Lautréamont için şunları yazar : “Başlangıçta Lautré-

amont'un, Rimbaud'nun davranışlarıyla gerçeküstücü davranış arasında ortak olan ve her zaman için bizim alinyazımızı onlarınkine zincirleyen şey savaşın üstümüzde yarattığı bozguncu etkidir." Gene Breton, 1922 yılında, "Bugünkü şiirin sorumluluğunda en büyük pay bu adama düşer," diyor.¹

1920'den itibaren öncü ve yenilikçi şair, yazar ve sanatçılar Ducasse-Lautréamont'un yapıtlarıyla tanışmışlardı artık. Ama kimdi bu ya da bunlar? Kimse bir şey bilmiyordu. Kimse görmemişti. Ne özyaşamöyküsü, ne de fotoğraf vardı. Tek ipucu Isidore Ducasse'ın *Poésies* 'i ithaf ettiği on iki kişiydi. Bunların izi bulunabilse yapıtın (yapıtların) yazarına belki ulaşılacaktı.

Ducasse adının çevresinde yoğunlaşan tartışmalar Tarbes'li gazeteci François Alicot'yu çok ilgilendirdi. Isidore Ducasse'ın geçmişiyle ilgilenenlerin çoğunluğu, Remy de Gourmond'un dışında, herhangi bir araştırma yapmaya hevesli görünmüyorlardı. Aslına bakarsanız François Alicot da *Maldoror'un Şarkıları*yla ilgilenmiyordu; birçoğları gibi o da bu kitabın bir öğrencinin zırvaları olduğu kanısını paylaşıyordu. Onu ilgilendiren, Isidore Ducasse'ın yapıtını ithaf ettiği kişilerdi. Adların özelliği bu kişilerin Güney-Batılı olabilecekleri kuşkusunu uyandırmıştı onda. Kısa bir araştırmadan sonra Dazet, Mue ve Delmas'ın izini buldu Tarbes lisesinde. Ama üçü de ölmüşlerdi. Bunun üzerine araştırmalarını Pau lisesinde sürdürdü ve çalışmasının sonucunu 18 Ağustos 1927 günü aldı. Burada üç kişinin izini buldu : İki öğrenci ve bir öğretmen. Öğrencilerden Georges Minvielle ölmüş ama Paul Lespès yaşıyordu. Retorik öğretmeni Gustave Hinstin de ölmüştü doğal olarak. Gazeteci François Alicot 9 Eylül günü Paul Lespès'in adresini Pau lisesinden aldı.

Paul Lespès'i burada bırakalım.

Ancak, Isidore Ducasse'ın yapıtını adadığı insanlar kimlerdi? Onların kimlik ve kişilikleri onun da kişiliğine bir ölçüde ışık tutabilir.

Georges Dazet (1852-1921) : Ducasse'ın 1861-62 yıllarında Tarbes lisesinde en yakın arkadaşıydı. *Birinci Şarkı*'nın ilk baskısında adı birçok kez geçmekteydi. Ancak adı daha sonraki baskılarda hayvan

adlarıyla değiştirilmiştir. Dazet'nin ölümünü Komünist Partisi'nin yayın organı *L'Humanité* den öğrenen Aragon ve arkadaşları, yayımladıkları "Littérature" adlı derginin Mart 1921 sayısında ölüm haberine yer verdiler :

"Genç kuşaklar tarafından tanınmayan eski bir militanı yitirdik. Kendisi Jules Guesde'in ve Fransız İşçi Partisi militanlarının dava arkadaşıydı... Gençliğinde Isidore Ducasse'ın (Comte de Lautémont) en yakın dostuydu. Daha sonraki yıllarda yapılan araştırmalar Georges Dazet'in çok iyi bir hukukçu ve yargıç olduğunu ve hayatı boyunca sosyalist-komünist düşünceleri savunduğunu ortaya çıkardı.

Henri Mue : Ducasse'ın Tarbes lisesinden arkadaşı (1859-1860). Vergi Müdürü. Toulouse'da öldü.

Pedro Zurmaran : Ducasse'ın "Koruyucum" hitabıyla *Maldoror'un Şarkıları*'nı imzaladığı Montevideo'lu doktor Pedro Saenz'in de Zurmaran ailesinden olduğu düşünülüyor. Uruguay'a ikinci gidişinde (1866-67) tanışmış olabilir.

Louis Durcour : Hakkında hiçbir şey bilinmiyor. Ama Pau ya da Tarbes'deki sınıf ve okul arkadaşları arasında yer almadığı kesin.

Joseph Bleumstein : Buenos Aires kökenli bir Joseph B. Leumstein'in izi bulundu. 1866 yılında Pau lisesinin hazırlık sınıfındaymış. İki Joseph Bleumstein aynı kişi ise, Ducasse ile 1865-1867 yılları arasında tanışmış olabilirler.

Joseph Duran : Pau ve Tarbes liselerinin öğrenci kayıtlarında adı geçmiyor. E. Pichon-Rivière onun Paris Komünü'ne katıldığı için Fransa'dan ayrılmak zorunda kaldığını ve bu nedenle izinin bulunmadığını ileri sürüyor.

Georges Minvielle : Avukat, yargıç. Ducasse'ın Pau lisesinden arkadaşı. 1923 yılında Pau'da ölmüş.

Auguste Delmas : Ducasse'ın Pau lisesinden arkadaşı. Hukukçu.

Alfred Sircos : Gerçek adı Emion. Jules Favre'in yeğeni. "L'Espoir", "Le Tohu-Bohu", "La Jeunesse" gibi kısa ömürlü dergiler çıkardı. *Birinci Şarkı* üzerine Epistémon adıyla "Le Jeunesse" dergisinin üçüncü sayısında (Eylül 1868) yazı yazdı. Sircos, Jules Vallès ve Eugène Vermersch'in yakınıydı. Bu iki komün önderinin, Ducasse'ın *Poésies*'i üzerinde etkili oldukları düşünülüyor. Bilindiği gibi, Rimba-

ud ile Verlaine 1872 yılında Londra'ya gittikleri zaman Vermersch'in evinde kalmışlardı.

Frédéric Damé (1849-1907) : Yazar. Paris Komünü'ne katıldı. Komün'ün düşüşünden sonra Romanya'ya sığındı ve devrimci mücadelesine orada devam etti. Sürgünde öldü.

Gustave Hinstin : 1863-1866 yılları arasında Pau lisesinde retorik öğretmenliği yaptı. 1894 yılında Paris'te öldü. Léon-Paul Fargue ona rastladığını, eski öğrencisi Isidore Ducasse hakkında kendisinden bilgi almaya çalıştığını yazar. Ama Hinstin bu konuda hiçbir şey söylememiş.

Paul Lespès : Avukat, yargıç. Ducasse'ın Pau lisesinden arkadaşı. Onun yaşadığına tanıklık eden neredeyse tek kişi.

Daha önce adını andığımız gazeteci François Alicot, Paul Lespès'in adresini öğrenir öğrenmez kendisine mektup yazdı; mektupla birlikte *Poésies*'nin Philippe Soupault baskısını da gönderdi. Yaşlı adamın belki Isidore Ducasse'la ilgili anıları vardı? Yaşlı adam, emekli yargıç Paul Lespès bir edebiyat tutkunuydu. Isidore Ducasse, *Maldoror'un Şarkıları*'nı da, *Poésies I* ve *II*'yi de kendisine göndermişti. *Poésies I*'in ithaf edildiği insanlar arasında adının bulunması gururlandırmıştı kendisini. François Alicot yaşlı yargıcı dokuz mektup gönderip sorular sordu ve aldığı yanıtları *Mercure de France*'ın 1 Ocak 1928 tarihli sayısında yayımladı. Yazının başlığı şöyleydi : “*Maldoror'un Şarkıları Üzerine*. Isidore Ducasse'ın Gerçek Yüzü” (A propos des Chants de Maldoror. Le vrai visage d'Isidore Ducasse).

Bu önemli yazılı belgenin tamamını aktarıyorum :

“Ducasse'ı Pau lisesinde, 1864 yılında tanıdım. Minvielle'le birlikte aynı sınıftaydık. Bu uzun boylu, sırtı biraz kambur, soluk tenli, uzun saçları alnının üzerine dökülen, ekşimtrak sesli delikanlı hâlâ gözümün önünde. Çekici bir özelliği yoktu yüzünün.

“Genellikle hüzünlü ve sessizdi. Sanki kendi üzerine kapanmış gibiydi. İnsanların özgür ve mutlu bir yaşam sürdükleri denizötesi ülkelerden birkaç kez bana heyecanla söz etti.

“Çoğu zaman okuma salonunda saatler geçirirdi : Dirsekleri sıraya dayalı, elleri alnının üzerinde, gözlerini okumadığı bir kitaba dikmiş. Bir klasik kitap. Hayallere dalardı. Dostum Minvielle ve ben,

onun hasret çektiğini, ailesinin onu Montevideo'ya geri çağırmasının gerektiğini düşünürdük.

“Sınıfta, parlak retorik öğretmen Gustave Hinstin’in derslerine bazen çok ilgi duymış gibi görünürdü. Racine ve Corneille’den, özellikle de Sofokles’in *Kral Oidipus*’undan çok hoşlanırdı. Oidipus’un korkunç gerçeği öğrenip acı çığlıklar attığı, gözlerini oyup yazdığını lanetlediği sahneyi çok beğenirdi. Jocaste’in, seyircilerin gözlerinin önünde kendini öldürmeyerek trajik dehşeti doruk noktasına çıkarmamasına üzülürdü!

“Liseden önce öykülerini okumuş olduğu Edgar Poe’ya büyük bir hayranlık duyardı. Birinde, elinde, Théophile Gautier’nin *Albertus* adlı şiir kitabını gördüm. Kitabı galiba Georges Minvielle vermişti ona.

“Bize tuhaf huylu, hayalci gibi gelirdi, ama iyi bir çocuktur. Derslerde geri kaldığı için orta düzeyi geçmeyen bir öğrenciydi. Birinde bana kendi yazdığı şiirleri gösterdi. Toyluğumdan olacak, bunların ritmi bana biraz tuhaf göründü, bana karanlık geldiler.”

(Aradan çok zaman geçmesi yüzünden olacak, Lespès, Isidore Ducasse’ı başarısız bir öğrenci olarak anımsıyor. Oysa okul belgelerinden, Isidore Ducasse’ın lise birinci sınıfta aritmetik, geometri ve resim derslerinde sınıf birincisi, Latince Fransızcaya çeviride sınıf dördüncüsü, dilbilgisi dersinde gene sınıf dördüncüsü olduğu anlaşılıyor. Sınıf onur listesinde üçüncüymüş. Öteki sınıflarda da aşağı yukarı aynı düzeyi tutturduğu anlaşılıyor. Fen derslerine, özellikle de biyolojiye çok yatkınmış).

“Ducasse Latin şiirlerine karşı tiksinti duyardı.

“Hinstin birinde Musset’in *Rolla*’sının pelikanla ilgili bölümünü altı ölçülü dizelerle Latinceye çevirmemizi istedi. Arkamdaki sırada oturan Ducasse öğretmenin seçtiği konuyu beğenmediğini söyledi.

“Hinstin bizim sınıftan seçtiği en iyi iki kompozisyonu, daha önce retorik öğretmenliği yaptığı Lille lisesi öğrencilerinin ödevleriyle karşılaştırdı.

“Ducasse hemen öfkesini dile getirdi :

“Bunlar neye yarar? dedi bana. Latince soğutmaktan başka.

“Antipatilerini, hoşgörülerini yitirmek istemediği için, anlamaya

yanaşmadığı bazı şeyler vardı galiba.

“Bana sık sık migren ağrılarından yakınırdı, bu ağrıların onun mizacı ve kişiliği üzerinde epeyce etkisi vardı, bunu kendisi de kabul ediyordu.

“Yazın sıcak günlerinde Bois-Louis ırmağına yüzmeye giderdik. Böyle günlerde çok mutlu olurdu Ducasse, çok iyi bir yüzücüydü.

“– Bu kaynak suyunda hasta beynimi serinletmeye gereksinimim var, dedi, bir gün bana.

“Bu ayrıntıların büyük bir önemi yok, ama aktarmam gerektiğini düşündüğüm bir anım var. 1864 yılı, ders yılının sonuna doğru, Ducasse’da gördüğü düşünce ve üslup aşırılıklarını eleştiren Hinstin arkadaşımızın bir kompozisyonunu okudu.

“Alabildiğine tumturaklı ilk cümleleri gülererek okudu, ama hemen kızmaya başladı. Ducasse tarzını değiştirmemiş, tersine iyice azdırmıştı. Ölçü tanımaz imgelemine hiç böyle başıboş bırakmamıştı. İmge yığınlarından, anlaşılmasız metaforlardan oluşmamış tek bir cümle yoktu; yeni sözcük buluşlarıyla, sözdizimine uymayan üslup biçimleriyle cümleler alabildiğine karmaşıklaşmıştı.

“Her bakımdan su katılmamış bir klasik yandaşı olan ve hiçbir beğeni hatasına göz yummayan Hinstin, bunu, klasik eğitime karşı bir meydan okuma saydı, sanki öğrencisi kendisiyle alay ediyordu. Genellikle hoşgörölü olmasına karşın Ducasse’a izinsizlik cezası verdi. Bu ceza sınıf arkadaşımızı derinden yaraladı; üzüntü içinde yakındı bu cezadan. Ne ben, ne de Georges Minvielle ölçüyü kaçırmış olduğunu anlatmaya kalkıştık ona.

“Okulda, retorik ve felsefe derslerine olduğu gibi, bildiğim kadarıyla, *Maldoror’un Şarkıları*’nda göklere çıkartmasına karşın matematik ve geometriye özel bir yeteneği yoktu. Ama doğa bilimlerine özel bir sevgisi vardı. Hayvanların dünyası ilgisini çekiyordu. Okul bahçesinde bulduğu bir ziyba böceğini hayranlıkla seyrettiğini gördüm.

“Minvielle ile benim çocukluğumuzdan beri ava çıktığımızı bildiği için, Pirene bölgesinde yaşayan kuşların alışkanlıkları, uçuş özellikleri konusunda bize sorular sorardı.

“Gözlem yeteneği çok gelişmişti. Bu nedenle, *Maldoror*’un birinci ve beşinci şarkılarının başlangıçlarındaki turnaların ve sığırcıkların

uçuşlarının olağanüstü betimlemelerini okuyunca hiç şaşırmadım, çok iyi incelemiş.

“1865 yılında, liseyi bitirdikten sonra Ducasse’ı bir daha görmedim.

“Ama, birkaç yıl sonra, Bayonne’da otururken *Maldoror’un Şarkıları* geldi. Kuşkusuz, 1868’de yapılan ilk basımdan bir nüsnaydı. Hiçbir ithaf yoktu. Ama üslup ve kavga edercesine birbirine giren garip fikirler yüzünden kitabın yazarının benim okul arkadaşımдан başkası olamayacağını düşündüm.

“Minvielle de kendisine aynı kitaptan gönderildiğini söyledi, gönderen kuşkusuz Ducasse’tı.”

Bay Lespès’e *Maldoror’un Şarkıları*’nın kısmen bir tür öğrenci şarkası olup olmadığını sorduk, bir yutturmaca değil miydi bu şarkılar?

“Sanmam, diye yanıtladı.

“Lisede, Ducasse’ın öteki öğrencilerden çok benimle ve Georges Minvielle’le ilişkisi vardı. Kibirli tavırları, nasıl desem, insanları küçük gören hali, kendisini ayrı biri olarak görme eğilimi. birden sorduğu ve bizim de yanıtlamakta güçlük çektiğimiz karmaşık soruları, düşünceleri, değerli öğretmenimiz Hinstin’in aşırı bulduğu yazı üslubu, sonra bu hiçbir ciddi neden yokken birden öfkelenmeleri, yaptığı tuhaflıklar, kafasında birkaç tahta eksik olduğunu düşündürüyordu bize.

“Düş kurma yetisi bir Fransızca ödevinde tam anlamıyla ortaya çıktı; bir yığın sıfat sıralama fırsatını kaçırmamıştı, korkunç ölüm imgeleri vardı. Kırık kemikler, sarkan barsaklar, kanayan ya da haşlanan bedenler. Bu konuşmayı anımsayınca, birkaç yıl sonra, Ducasse’ın bana şiir yazma tasarılarından söz etmemiş olmasına karşın, *Maldoror’un Şarkıları*’nın kimin elinden çıkmış olduğunu kolayca tahmin ettim.

“Minvielle ve ben, ve öteki sınıf arkadaşları da, Hinstin’in Ducasse’ın konuşmasına ceza vermesini doğru bulmamıştık.

“Öğretmenle dalga geçmemişti. Hinstin’in eleştirileri ve verdiği ceza Ducasse’ı çok yaralamıştı. Galiba, yeni düşüncelerle, üslup denemeleriyle yüklü mükemmel bir ödev hazırladığını düşünüyordu. *Maldoror’un Şarkıları* ile *Poésies* arasında koşutluk kurulursa, Ducas-

se'in içten olmadığı varsayılabilir. Ben onun lisede içten olduğuna inanıyorum, daha sonra düzyazı şairi olmaya çabalarken neden içten olmasın; bir tür imgelem sabuklaması, hezeyanı içinde, iğrençlikten haz alma imgesinden yararlanarak, erdem ve umut karşısında cesareti kırılmış insanları belki de iyi'ye yönlendirebileceğine inanmışsa neden içten olmasın?

"Lisede, Ducasse'in iyi bir çocuk olduğunu düşünürdük, ama, nasıl desem, kafadan biraz çatlak. Ahlak yoksunu değildi; sadık bir yönü yoktu.

"Çok ince düşünceli, çok hoş ve zaman zaman şiir yazar Georges Minvielle'in mizahi düşüncesini çok iyi anımsıyorum; ikimize de *Maldoror*'un ilk baskısı gönderilmişti. – Ödevini anımsıyor musun? diye sordu bana. Tavanda bir örümcek vardı, ama artık iyice büyümüş!!!"

Lespès ve 1923 yılında Pau'da ölen Minvielle'e göre Ducasse'in imgelem gücü ve üslup özgünlüğü çok özel bir zihinsel yapıya dayanıyordu.

Bay Lespès için, Ducasse'ı etkileyen kaynakları tanımlamak hiç de güç değil. Bunlar, daha önce sözü edilen klasik yazarların ve Gautier'nin dışında Shakespeare ve büyük haz aldığı Shelley idi. Çünkü Ducasse çok iyi İngilizce ve bütün Güney-Amerikalılar gibi İspanyolca biliyordu – ve, özellikle, Byron onun için çok önemli bir esin kaynağıydı.

"Philippe Soupault'nun *Maldoror'un Şarkıları*'nın son baskısına yazdığı önsözde belirttiği gibi, sınıf arkadaşınızla, Jules Vallès'in *L'Insurgé*'de (İsyancı) betimlediği kışkırtıcı devrimci arasında bir benzerlik var mı? diye sorduk.

"– Bu konuda şunu söyleyebilirim ki benim tanıdığım Ducasse düşüncelerini kimi zaman güçlükle dile getirirdi, kimi zaman da sinirli bir çabuklukla konuşurdu.

"Kuşkusuz, kitleleri ayaklandırmaya muhtedir bir hatip değildi asla ve lisede siyaset ve toplumsal devrim konusunda hiç konuşmadı.

"Arkadaşımla bazı sima benzerlikleri olmasına karşın, Vallès'in çizdiği kışkırtıcı Ducasse portresi bence tam bir benzerlik ifade etmiyor. Sınıf arkadaşım ne bacaklarını açar ne de kollarını sallardı, saçları

kiremit rengi değil, kestane rengi idi.”

Maldoror’un Şarkıları’nın yayıncısı Lacroix onu şöyle tanımlamıştı :

“Uzun boylu, *tüysüz*, sinirli, düzenli ve çalışkan bir delikanlıydı.”

Bay Lespès bu portrenin doğruluğunu onaylıyor.

Sonuç olarak şunları söyleyebiliriz :

1. Ducasse-Lautréamont bir kışkırtıcı değildir;
2. Isidore Ducasse diye biri vardır, uydurma değildir;
3. *Maldoror’un Şarkıları* içten bir yapıttır. Karanlık imgelerle dolu, coşkulu bir beynin ürünüdür.

Bay Lespès bize bunları söyledi.

Bana arkadaşını söyle sana kim olduğunu söyleyeyim, demişler. *Poésies I*’i adadığı on iki kişiye bakarak ve sınıf arkadaşı Paul Lespès’in tanıklığına dayanarak Ducasse-Lautréamont’un kişiliği hakkında neler söyleyebiliriz?

On iki-on üç yaşına kadar anasız büyümüş, daha sonra babasından da ayrılarak yurdundan uzaklarda, yatılı okullarda tek başına yaşamak zorunda kalmış bir çocuk; içine dönük, korkunç yalnız, sinirli, coşkulu, sonuç olarak da biraz dengesiz. Derin bir kimsesizlik duygusuyla ve bu duyguyu yok etmek için kitabını okul arkadaşlarına ithaf ediyor. Okul arkadaşlarının dışında, ithaf listesinde yer alanlar arasında iki tane Komüncü var. Toplumsal devrimcilere zihinsel ve duygusal yakınlık duyması, hem isyankâr mizacına hem de devrimci, yıkıcı ve öncü yapıtına çok uygun.

Ducasse-Lautréamont’un yaşamı hakkında bilinenler bu kadar.

Şimdi, artık onun büyük yapıtından konuşmalıyız.

(1) S. Hilâv-E. Ertem-S. Maden, *Gerçeküstüculük (Örnekler)*, De Yayınevi, 1962, s. 24.

LAUTRÉAMONT'UN EVRENİ

Geleceğin şiirinin habercisi, yalvacı, yol açıcısı, kurucusu olan Lautréamont ile Rimbaud'nun çok önemli benzerlikleri var : Lautréamont yapıtını Paris Komünü'nden (1870) neredeyse birkaç ay önce tamamladı; Rimbaud ise Komün öncesi başladığı yapıtını bu kanla bastırılan devrimden hemen sonra bitirdi. Yapıtlarını oluşturdukları tarihsel, yazınsal, psikolojik ve psikanalitik ortamlar da aynı. İkisi de yapıtlarını oluşturmak için geldikleri Paris'te (Lautréamont yirmi, Rimbaud on yedi yaşında) büyük toplumsal dönüşümlere yol açacak olan çalkantılara tanık oldular. İki şairin yapıtlarına bakınca şunları görürüz. İkisi de öfkeli, alaycı ve anarşist mizaçlı; ikisi de mevcut yazınsal biçim ve yapıları parçalayarak düzyazı şiiri özgür ifade aracı olarak seçmişler; ikisi de kestirme yoldan geçmişlerinden ve edebiyattan vazgeçmişler (biri ölümle, öteki gönüllü sürgünle) ikisinin de yapıtları ölümlerinden sonra keşfedilmiş ve etkinlik kazanmış. Yapıtlarına biraz daha dikkatle bakarsak şunları hemen görürüz : Bu iki genç insan içinde yaşadıkları toplumsal yaşamın oluşturucularına karşı bütün güçleriyle ama umutsuzca karşı çıkmışlar; yani insanlara, aşka ve sevgiye, burjuva ahlakına, Tanrı'ya karşı çıkmışlar. Toplumun oluşturucularına karşı başkaldırırken benzersiz ve doruklarına ulaşmış bir bireysellikten yararlanmışlar : Barbarlık, sadizm, alaycılık, anarşi. İkisinin de yapıtları, yaşadıkları dünya ile uyumsuz insanın büyük isyanını, aynı zamanda yeni bir dünya yaratma arzusunu dile getiriyor. Cinsel marjinallikleri de onları normal hayattan koparmış. Lautréamont, insanları aile sevgisinden uzaklaşmaya, evlilikten uzak durmaya, toplumun bütün oluşturucularının temellerini dinamitlemeye davet ediyor.

Bu zihinsel ve ruhsal yapıda bir genç şairin mevcut klasik şiirsel biçim ve yapıları reddetmesinden daha doğal bir şey olamaz. Ancak, öncü ve devrimci şair olmak için *lanetli şair* olunur diye bir kural yok. Ayrıca lanetli şairlerin hepsi Lautréamont ile Rimbaud'ya benze-

mezler. Örneğin Alfred Jarry bu ikisine benzer ama, Suzanne Bernard'ın işaret ettiği gibi, düzyazı şiirin bir başka kurucusu (bence asıl kurucusu) olan Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*'yi oluşturacak baladları yazarken çok genç bir *düzenli* insandı. Bu üç şair büyük yapıtlarını düzyazı şiirle başlayarak oluşturmuşlardır, ama Baudelaire ile Mallarmé düzyazı şiire, yazınsal yaşamlarının sonunda, bir dizi estetik araştırmaların doruklarında ulaşmışlardır. Bunları, Türkiye'de kimilerinin sandığı gibi, *büyük şiir*'in, şairin marjinal olmasıyla, lanetli olmasıyla doğrudan doğruya bir ilişkisi olmadığını anımsatmak için yazıyorum. Lautréamont ile Rimbaud ne kadar uyumsuzsa kalem efendisi Mallarmé de o kadar uyumsuzdur. Böyle olmasaydı ne *Igitur*'u, ne *Un coup de dés*'yi, ne de *Divagations*'u yazabilirdi.

Bir bilici gibi “On dokuzuncu yüzyılın sonu görececek kendi şairini” diyen Ducasse/Lautréamont, 1868-1918 yılları arasında geçen elli yıllık bir şaşkınlıktan sonra çağdaş şiirin en önemli doruklarından biri oldu. Bu öngörüsü iki sağlam temele dayanıyordu : Yeni bir yaşam ve yazım tasarısına.

Ancak, o kendisinin ve yaptıklarının bilincindeydi, ama başkaları bir başka (eski) yaşam ve yazım tasarımıyla koşullanmışlardı; bu nedenle *Maldoror'un Şarkıları*'nın ölçü dışılığı ve şaşırtıcı tazeliliğini yazarının ruh hastalığına bağladılar. Böylesine şaşırtıcı bir yapıtı ancak bir ruh hastası “yapabilir”di.

“Her cümlesi sessiz ve çevik ayaklarıyla koşan bir kudurmuş dişi kurda benzeyen” ve “sınır tanımaz ve olağanüstü özgünlüğüyle okurun damarlarını zonklatan, ruhunu altüst eden” bu benzersiz yapıtın gücü karşısında büyülenen Léon Bloy 1890 yılında “benzeri görülmemiş bir deli dünyanın en büyük şairlerinden biri olsun” diye üzü-lüyordu. Bloy şaşkın, hayran ve üzgün. Belki dönemin bilgileri yapıtı değerlendirmeyi bir ölçüde kolaylaştırabilirdi, ancak yazarı hakkında hiçbir şey bilmemesi buna engel oluyordu.

Deli sayılan Lautréamont, elli yıl sonra, bir yalvaca, dahası yeni bir düşünce çağının habercisine, “Son Vahiy”in yazarına (A. Breton) ve bir “meleksi dinamitçi”ye (Julien Gracq) dönüştü. Üstgerçekçiler *Maldoror'un Şarkıları*'nı “Sözcük akışının bilinçli ve başdöndürücü biçimde hızlandırılması” (A. Breton) sayesinde imgelemin özgürleş-

mesini sağlayan otomatik yazının verimli gücünün deneysel kanıtı olarak gördüler. Onlara göre, aklın zembereğinin boşalması düşte, yarı düşte ve hipnoz sırasında gerçekleşebiliirdi. Maurice Blanchot *Şarkılar*'ın "Fransız edebiyatının uyku yükü en yoğun yapıtı" özelliği taşıdığını ileri sürer. Metinlerin çoğunun zamanı gecedir ve ışığın tehditi altında sona ererler.

Bilinçaltı özgürlüğüne kavuşunca, imgelem olağanüstü metaforlarla dolu bir dile dönüşür. Çelişkilerden doğan en derin, en alışılmamış, en garip metaforlara. *Şarkılar*'ın imgeleri Breton yönetimindeki üstgerçekçi topluluğu büyüledi ve üstgerçekçi kuramın kanıtı oldu.

Lautréamont ile üstgerçekçilerin imgelem gücüne tanıdıkları bu öncelik onların kara romana, fantastik'e ve olağanüstüne olan düşkünlüklerinde ortaya çıkar. Üstgerçekçilere göre *Şarkılar* edebiyat dünyasına fırlatılan benzeri görülmemiş bir bombadır. İroni, kişilerin parodisi, teknikler, süslemeler ve değişik yazınsal ifade *Şarkılar*'da bir bombaya dönüşmüştür. Klasik okurun alıştığı estetikle her bakımdan çelişen bu kitap yeni bir estetik önermekte ve eski estetiği aşağılamaktadır.

Maldoror köklü bir başkaldırının simgesidir : Hiçbir yapıt onun kadar Tanrı'ya başkaldırmamış ve onu alaya almamıştır. Cinsel tabulara başkaldırının da simgesidir : Eluard, Lautréamont'u Sade'in yanına koyar. *Şarkılar* savaş ve her türlü yozlaşmanın kınanması; bütün toplumsal kurumların, aile ve kilisenin eleştirisidir; gündelik gerçeklik ve mantığın mizah aracılığıyla parçalanmasıdır.

Üstgerçekçiler yalnızca Lautréamont'u keşfetmekle kalmadılar, aynı zamanda onun yapıtının iki önemli özelliğini de kavradılar : Alaycı ve sarakacı bir zekâ; canavarlar yaratan ilkel, cinsel, karanlık ve gizemli bir düşsellik. *Maldoror*'un bu özellikleriyle, onun düşsel evreniyle psikanaliz ilgilenmekte gecikmedi. Ancak *Maldoror*'un *Şarkıları* biçimsel özellikleri bakımından incelenmek için formalist eleştiriye bekledi. "Tel Quel" dergisinin Philippe Sollers, Marcelin Pleynet, Julia Cristeva gibi (o zamanki) genç yazarları nöbeti üstgerçekçilerden devir aldılar ve yapıta yeni yorumlar getirdiler.

Bir kez daha tekrarlamakta yarar var : *Maldoror*'un *Şarkıları* kaynağı ne olursa olsun (tanrısal, doğal, toplumsal, kamusal, yazınsal,

ruhsal...) güç'e karşı açılmış umutsuz bir savaş, dönüşsüz bir başkaldırıdır. Daha somut konuşacak olursak : Tanrı, Kilise, III. Napoléon ve burjuvazi işbirliğinin her türlü yansımalarına karşı amansız bir başkaldırıdır. Bu nedenle, bu başkaldırı ve savaşın olduğu tarihsel ortamı tanımak Ducasse/Lautréamont'un çözümlenmesine büyük ölçüde yardımcı olabilir :

1846 yılında doğup 1870 yılında ölen Isidore Ducasse 19. yüzyılın ikinci yarısının siyasal bakımdan olumsuz, bilimsel gelişmeler bakımından olumlu özelliklere sahip ikinci yarısına tanık oldu. İkinci Cumhuriyet'e son verip İkinci İmparatorluk'a yol açan III. Napoléon'un 1851 darbesi devleti küçük burvuvazinin hizmetine sundu. 1852-1870 yılları arasında kapsayan İkinci İmparatorluk ülke içinde demokrasiyi geriletip III. Napoléon'u, bu çağdaş diktatörlerin ilk örneğini bir "profaşist" durumuna getirdi. Bu dönem, yurt içinde kapitalist sömürünün doruklara tırmandığı, sınıf bilincinin biçimlendiği; yurt dışında da emperyalist politikanın iyice hızlandığı yılları kapsamaktadır. Kapitalist politikanın yurt içine aktardığı bolluk, sınıfsal çelişkileri törpülemek yerine daha da keskinleştirmektedir. Kuzey Afrika, Hindistan ve Senegal'e yerleşen Fransız sömürgecilik anavatanı zenginleştirirken Paris Komünü'yle noktalanacak olan toplumsal çalkantıları da mayalandırıyordu. Bu yıllar ortaçağ Paris'inin yıkılıp günümüz Paris'inin kurulduğu, büyük mağazaların açıldığı, Uluslararası İşçiler Birliği'nin örgütlendiği yıllardır. Bunların yanı sıra sanayi gelişmekte ve sanayi toplumu kurulmaktadır. Bunlara koşut olarak Mendeleev kimyasal maddeleri sınıflandırarak bilimsel çalışmaların önünü açmış, Darwin ve *Türlerin Kökeni* ile insan kavramına zihinleri ve ruhlari sarsan dindışı bir görüş getirmiştir. İnsan artık "kutsal" değildir, Tanrı'nın sureti değildir. Klasik dünya yıkılırken, burjuvazinin öncülük ettiği modern dünya kurulmaktadır. Lautréamont'un *Şarkılar*'da biyoloji ve öteki bilimlere başvurmalarının, Ducasse'ın da *Poésies*'de başta Pascal olmak üzere klasik dünyanın yazar ve düşünürlerine saldırmasının nedenlerini bu köklü değişimlerde aramamız gerekmektedir. Toplumsal değişimlere koşut olarak, romantik estetik de iki bin yıllık klasik estetiği parçalamış, yerine burjuvazinin yeni estetik değerlerini getirmiştir; romantizme yol açan "çağ bunalımı" (le

mal du siècle) aynı zamanda gerçekçiliği de hazırlamıştır. Devrimler, bastırılan devrimler, karşı devrimler (1815, 1830, 1848 ve 1851 olayları) : Tam anlamıyla bir kaos! Klasik estetik parçalanırken Grek-Roma ve Yahudi-Hristiyan insan anlayışı da yıkılmış, felsefede pozitivizm konuşmaya başlamıştır. İnsanın iç ve dış dünyası bir sarsıntı yaşamaktadır; insan, nesnel gerçeklikler karşısında, bir atılım ve kaçış ikilisini ve ikilemini birlikte duyumsamaktadır. Bu kaosun Rimbaud da olduğu gibi Ducasse/Lautréamont'nun yapıtına yansımadığını kim ileri sürebilir? Üstelik Lautréamont Komün öncesi Paris'ini yaşamıştır.

Lautréamont ne yaptığının farkında : *Maldoror'un Şarkıları*'nı romantizmin uzantısına yerleştirirken dönemin şiirinin mutfak malzemesini neredeyse tamamen değiştiriyor, bu malzemeyi mevcut şiirin deposundan değil o şiirin dışında kalan alanlardan sağlıyor. Bu alanların neler olduğuna daha sonra değineceğim. Doğal olarak mevcut şiirin yapısal malzemesini de kullanmıyor. Ama bunlardan çok daha önemli bir yenilik var : Şairin insan ve şair olarak tavrı. Bu tavır ne kendisinden öncekilere ne de çağdaşlarınıninkine benziyor. Ancak, başta Rimbaud olmak üzere, Baudelaire, Aloysius Bertrand ile örtüşme noktaları var, yararlandığı yazarlar da var. Ama bu yazarlar onun için hammadde oluyor.

Goethe, *Faust*'ta "Sonuçta, kendi yarattığımız yaratıklara bağımlıyız", der. Lautréamont bu açıdan Maldoror'a bağlıdır. Gecelerin ve uçurumların süvarisi, yalnız ve lanetli Maldoror sadece Ducasse/Lautréamont'u değil okuru da temsil etmektedir. O günün, bugünün ve yarının okurunu. Yazar karanlığın içinde ve içinden aydınlığı değil karanlığı yazmaktadır : Çağı örten ve okurun ruhunu saran karanlığı. Buradan şu sonucu çıkartıyoruz : Çağının temel sorunlarıyla ilgilenmeden, onu yaşayıp yaşatmadan "büyük" yazar olmanın olanağı yoktur.

Bu sorunlar nelerdir? *Maldoror'un Şarkıları* ve *Poésies* güç'e (otoriteye) karşı açılmış savaşın sözleridir : Kutsal, doğal, toplumsal, ruhsal ve yazınsal otoriteye karşı. Sanki iyiliğe karşı kötülüğü, sevgiye karşı kini, Tanrı'ya karşı şeytanı seçmiştir ve bunların birbirine dönüşebileceğini kanıtlamaya çalışmaktadır.

“Sen, ey okur, bu yapıtın başında kine başvurmamı istersin belki de!”

Kötülük’e karşı gizemli saplantı, başkaldırı, dinsel anlamda küfür, Tanrı’ya, insanlara ve kendine karşı isyan etmiş bir kahramanın yalnızlığı; İblis, Kabil ve Prometheus’un güçlü imgelerinin açık ve kapalı katılımı... bütün bunlar Avrupa’yı 1798-1848 yılları arasında kuşatmış olan romantik yükselişin son dalgalarıdır. Ama beklenmedik bir şey daha var : Yapıtın kendi kendisiyle alay etmesi ve gerçeklerin parodisi. Sanki yapıt bir parodi olarak açılmakta ve her şeyi sarakaya almaktadır. Şu çok önemli : *Maldoror’un Şarkıları*’nın parodi yönünü dikkate almazsanız, onun ironik dilini kavramazsanız ve her şeyi gerçek olarak kabul ederseniz, yapıt yapıntısal varlığından soyutlanır ve bir delinin, bir yeniyetmenin itiraflarına dönüşür. O zaman metni okurlar değil psikanalizciler okur. Ama Lautréamont bir yapıntıyı ruhçözümünün masasına yatırıyor. Artık yorumlanması gereken bir şey (yazar) değil her şeydir.

Bir *kin* destanı olarak *Maldoror’un Şarkıları* sevginin ve Kutsal Kitap’ın (Tevrat ve İncil) karşısında durur. Tevrat’ın gaddar Tanrı’sı (Elohim değil Yehova) bütün kıyıcılığıyla ortaya çıkar. Kutsal Kitap’ın birçok ayeti tersine çevrilmiş, parodisi yapılmıştır. Ama bazen Maldoror’un iblisliğini unuttuğuna kısa bir süre İsa ile özdeşleştiğine tanık oluruz. Kahramanın çarpıcı imgesi (ikilemi) acımasızlık ile merhamet, yaman bir kin ile iflah olmaz sevgi, Yaratıcı’ya öfke ile İsa imgesine karşı belirsiz sevgi arasında bir saat sarkacı gibi gider gelir. Böylece, Rimbaud’nun *Illuminations*’unda olduğu gibi *Maldoror’un Şarkıları*’nda da bir bilinçaltı katmanı vardır. “İlk kez bilinçaltı kutsal bir nitelikte ortaya çıkmaktadır.” (Léon Pierre Quint)

Geleceğin şiirinin kurucuları olan Rimbaud ile Lautréamont kendilerini ait hissetmedikleri bu dünyaya karşı duydukları isyanı dile getirmek zorunluluğunu duymaları bu bireyci ve anarşik delikanlıları düzyazı şiire yöneltmiş olmalı. Dünyayı herkes gibi algılamıyorlardı, başkalarının dünyasına benzemeyen dünyalarını yansıtmak için bir başka dile gereksinimleri vardı. Yalnızca ait olmadıklarını hissettikleri bir toplumun toplumsal zorunluluklarını reddetmekle yetinmediler, kendilerini ifade edebilmek için mevcut şiirin bütün yapılarını da

reddettiler. Tasarladıkları yeni dünya ile örtüşebilecek yeni bir türe ve o türün diline sığındılar. Bu türü kendileri yaratmamışlardı, önlerinde Aloysius Bertrand ve Baudelaire'in örnekleri vardı, ama bu örnek içinde de iki ayrı dünya ve dil yarattılar. Bu dünya (evren) kapalı ve başkalarına kapılarını kapatmış bir dünyadır. Bu dünyanın kendi mantığı, kendi birliği ve yaşamsal kuralları vardır.

Lautréamont'nun yıkıcı yanı daha belirgindir. Bu açıdan *Maldoror'un Şarkıları*'na bir bomba gözüyle bakabiliriz : Ailenin, toplumun, Tanrı'nın, edebiyat bağlamında da bütün edebiyatın yıkıcısı. Bu nokta çok önemli : Edebiyat tarihinde bu türden pek az "terminator" vardır. Yıkılması gereken, yıkılmaya mahkûm edebiyat anlayışını yıkmayı denemek ve sonuçta onu yıkmak bir toplumsal devrim girişimine benzer. Toplumsal devrimin başarılı olması için nesnel koşulların oluşması, devrimcilerin de yeterli öznel koşullara (donanımlara) sahip olması gerekir. Fay hattı kırılmadan deprem olmaz. Bizden örnek verecek olursak : Garip Şiiri'nin devrim yapması için gereken nesnel koşullar vardı, İkinci Yeni için de vardı. Öznel koşulların yetkinlik ve etkinliğini değerlendirmek bir başka konu. O zaman şu soru sorulur : Nesnel koşulların bütün gerekleri yerine getirilmiş midir, bu koşullar gerçek bir devrime dönüştürülmüş müdür? Sonuçlarına ve yapıtsal örneklerine bakacak olursak, Lautréamont ile Rimbaud'nun gerçekleştirdikleri devrimin bir dönüm noktasına dönüşecek kadar yaşamsal ve temelsel olduğunu görürüz. Yaptıkları bir yazınsal okul, akım devrimi değildir. Bu devrim daha çok Türkiye Cumhuriyeti'nin gerçekleştirdiği yazı ve dil devrimlerine benzer. Bundan dolayı, günün edebiyatının kendisine sunduğu bütün izlekleri ve toplumun okullarında öğrendiği, dönemin bütün şairlerinde gördüğü bütün ifade olanaklarını reddeden Lautréamont büyük bir inançla "On dokuzuncu yüzyılın sonu görecektir kendi şairini," der. Bu şair elbette kendisidir.

Kuşkusuz yalnızca on dokuzuncu yüzyılın sonu değil aynı zamanda yirminci yüzyıl da gördü kendi şairini ve yirmi birinci yüzyıl da görecektir. Uzmanlar *Maldoror'un Şarkıları*'nın yirminci yüzyılın neredeyse bütün yazınsal izleklerini (başkaldırı, nihilizm, saçma, metamorfoz, yabancılaşma, *rêification* yani şeyleşme, fantastik, erotizm ve

iğrençlik, vb...) içerdiğini düşünüyorlar. Kafka, Rilke, Joyce, Claude Simon, Jean Genêt, üstgerçekçilik ve Yeni Roman da bu kitabın satırlarından çıkmış gibi... Rilke'de kuşkunuz varsa *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'nın ilk sayfalarını okuyun : Bizi dört bir yandan saran görünmez güçler karşısında duyulan aynı korku, aynı güçsüzlük duygusu...

Ducasse/Lautréamont kara romanın etkisinde kalmış, kendi varlığını sarakaya almış, “varolan”la gırgır geçen parodiler yazmış, kullandığı eski malzemenen yeni bir yazı çıkarmıştır. Bir parodi olsa da yarattığı romantik bir İblis'tir. Maldoror bir dişi köpekbalığı ile sevişir; genelev düşkünü Tanrı zekâ kırıntılarını barsaklarında saklar; insanların bakım masraflarını kendi keselerinden ödeyerek besledikleri tanrısal bitin bu soya daha çok kötülük etmesini ister; bir bit yığınının döller ve bit gülleleri gönderir insanlığın üzerine. Ducasse, tanrısal adaletsizliğe karşı metafizik sorgulamadan başkaldırıya uzanan gelişimi sonunda Tanrı düşüncesini reddeder ve dinle hesaplaşmaya başlar; yani romantik nitelikli bir başkaldırıdan köktenci bir başkaldırıya geçilir.

Bir şiirsel devrim savında olan İkinci Yeni, ne yazık ki, kendisine kaynak ve örnek olabilecek şairleri yeterince kavramadığı için güdük kalmış, zorunlu içeriksel ve biçimsel gelişimi gösterememiş, biraz evrim geçirerek, karşı çıktığı Baudelaire'ci şiir eksenine geri dönüş yapmıştır. Örneğin Rimbaud ve Lautréamont'u bir türlü kavrayamayan İlhan Berk bu iki şairin “anlamsız şiir” yazdıklarına inanır. Bence İkinci Yeni'nin ne olduğunu, ne olması gerektiğini sezen tek şair vardır : Ece Ayhan. Bu şair hiçbir zaman Baudelaire'ci şiir ekseninde şiir yazmadığı gibi, bu eksenin şiir mantığında değil, onun çağdaş yorumu olan Rimbaud-Lautréamont ekseninde yer alır. Rimbaud ile Lautréamont'u *anlamsız* sandığınız anda çağdaş şiirin kapıları yüzünüze kapanır. Çünkü Rimbaud simya ile *sözü* değiştirmeyi amaçladığı kadar hayatı da değiştirmek istemektedir; hayatı değiştirmeye kalkıştığınız anda çağınızın çağdaşı olursunuz. Çağıyla uzlaşamayan, bu çağın toplumsal ve zihinsel yapılarını yıkmayı amaçlayan Ducasse/Lautréamont da çağının hem yazınsal hem de toplumsal yansımasıdır.

Varlığın, nesnenin değişim ve dönüşümü (metamorfozu) Kafka'dan itibaren bir yazınsal anlatım olanağı olmuştur. Kutsal Kitaplarda, eski Yunan'da, Dante'de ve daha başka birçok yazarda metamorfoz vardır. Ama metamorfoz aracılığıyla insanın metafizik kaygılarını, ruhsal bunalımlarını ilkin Lautréamont yansıtmıştır. Metamorfoz onda bir karşı koyma aracıdır. "Yetkin bir mutluluğun çoktandır beklediğim, yüce ve görkemli bir yansımasından başka bir şey gibi gelmedi bana değişim hiçbir zaman. Bir domuz yavrusu olduğum gün, sonunda gerçekleşti bu işte! Ağaç kabuklarında deniyordum dişlerimi; somağımı büyük bir zevkle seyrediyordum. Tanrısallığın dirhemi bile kalmamıştı : Bu anlatılmaz kösnünün doruklarına çıkardım ruhumu." (4. Şarkı, 6. Bölüm) Ve, "Bir domuz yavrusunun vücuduna girdiğimi, ki bundan kurtulmam öyle kolay değildi, ve en çirkefli bataklıklarda keyifle yuvarlanıp durduğumu görüyordum düşümde. Bir ödül müydü bu? Artık insan soyundan olmamak en büyük dileklerimden biriydi!" (4. Şarkı, 6. Bölüm)

Gündelik yaşamın kötürümleşmesini, insanın insana özgü niteliklerini yitirip nesneleşmesini, şöyleşmesini ilkin Kafka'nın farketmiş olduğu söylenir. Ama siz *Maldoror'un Şarkıları*'nın 3. Şarkısının 3. Bölümü ile 6. Şarkısının 3. Bölümünü okuyun... Şeyleşmenin (réification) ele alındığı yerler bunlarla da sınırlı değildir.

Maldoror'un Şarkıları, kuşkusuz, fantastik eğitimi ile Kötülük ve Başkaldırı'nın edebiyatta ilk buluşmasıdır. Bu iki büyük eğilim, Batı edebiyatında birbirine karışmadan dirsek teması durumunda yüzyıllar boyunca yol almıştır. Lautréamont bunları buluşturup bireşimini (sentezini) yapan ilk yazardır.

"Sanatın, çağının korku ve tedirginliklerine (angoisses) bir çare bulmak gibi bir toplumsal görevi vardır. Yüreğinin derinliklerinde çağının yüreğini barındırmayan, kendisinin sırtına suç yüklenen bir *abalı* olduğunu bilmeyen sanatçı, sanatçı değildir."

Bu cümleyi ben yazmadım. Bu cümleyi, Julia Kristeva'nın *La révolution du langage poétique* (Ed.du Seuil, s. 412) adlı kitabından aldım. Kristeva bu cümleyi adı geçen kitabın "Siyasal Anarşizm" başlıklı bölümünün baş tarafına alıntılamış. Yazarı, yani cümlelerin yazarı Antonin Artaud. Türkiye'ye yanlış sunulan bir başka yazar. Julia

Kristeva, adını andığım kitabında, Mallarmé ile Lautréamont'un yapıtlarını yorumlayarak, onlardan örnek vererek şiir dilinde yapılan devrimi inceler. Kristeva, dili toplumsal ve siyasal bağlantılarından koparmaz, tersine bu bağlantıları Mallarmé ve Lautréamont'un yapıtları aracılığıyla gösterir. Oysa bu iki şair ülkemizde İkinci Yeni'den bu yana anlamsız şiirin temsilcileri olarak sunulmuştur.

Türk şiiri, Nâzım Hikmet, Dağlarca, M. C. Anday ve daha birkaç şair dışında, modernizmi tanıyamadığı, kendi modernitesini yaratmadığı için, yirminci yüzyılın kapısından içeri girememiştir. Bu kayıpla giderse bir sonraki yüzyılın kapısından da içeri giremeyecektir. Siz bakmayın “çağımızın en büyük şiirinin Türkiye’de yazıldığı” safatasına. Bir züğürt tesellisinden başka bir şey değildir.

Antonin Artaud'nun dile getirdiği sorumluluğu omuzlarımda hissettiğim için, Türk şiirini yirminci yüzyılın Sırat Köprüsü'nden karşı yakaya geçirebilecek üç temel yapıtı dilimize çevirmeye çalıştım : *Gaspard de la Nuit*¹, *Maldoror'un Şarkıları*² ve *Ben Bir Başkasıdır*³. Bununla yetinmeyip Adam Sanat Dergisinin Haziran 1998 sayısında “Aloysius Bertrand ve Düzyazı Şiirin Doğuşu” başlıklı bir inceleme yazdım; bu yazı ayrıca *Gaspard de la Nuit*'nin önsözü olarak yayımlandı. Ardından, Rimbaud'nun üzerindeki safsata örtüsünü kaldırmak amacıyla aynı dergide üç yazı yayımladım. Bunları Lautréamont üzerine yazılar izledi. İlerde belki Lautréamont üzerine bir-iki yazı (kolaj ve metinlerarası ilişki, şiir dilinde devrim, vb.) daha yazarım.

Doğrusunu isterseniz, yazdığım yazılardan yeterince hoşnut değilim. Ancak ben ne bir üniversite öğretim üyesiyim, ne kuramcıyım, ne filozofum, ne filozof-eleştirmenim, ne de dilbilimciyim. Elimden gelen bu kadar. İş bundan sonra benim olmadığımı olanlara düşüyor.

Yazımı Selâhattin Hilâv'dan aktaracağım birkaç cümleyle bağlamak istiyorum :

“Gerçeküstücülük, devrimci bir hareket olarak, başlangıçta kendisine çizmiş olduğu amaçlara varamamış olsa da, şiir bakımından, yüzyılımızın en önemli akımı olmak özelliğini edinmiştir. Günümüzde, hiçbir şair gerçeküstücülüğün şiir deneyimi önce yaşamak sonra da aşmak zorunda olduğunu bilmezlikten gelemes. Yoksa kaçınılmaz

biçimde şiirin gelişim çizgisinin gerisinde kalacaktır. Bütün yüceliğine rağmen, gerçeküstücü şiirin de günümüzün duyarlılığına yetmediği söylenebilir. Bu şiirin yaşayacak yanlarını benimseyerek aşkın bir düzeyde yeniden değerlendirmek ödevi bugünün şairine düşüyor. Yaratıcılığın yasası, aynı alanda daha önce ortaya konmuş olanlarla hesaplaşmayı, onları özümleyip değerlendirmeyi ve aşmayı gerektiriyor. Yoksa “natüralizm”i “tabîlik”, “sembolizm”i “iþham” sanmaktan; şiir anlayışımızı “gerçekliğin düzeninde yapamayacağımız bu değişikliği konuşma dilindeki gündelik düzeninde yapmaya” dayandırırken, gerçeküstücülüğün eksik ve sığ bir tanımlanmasını vermekten kurtulamayız... Evrensel değerler taşıyan eserler vermek isteyen kimse, içinde bulunduğumuz köhne düşünsel belirlenimleri aşarak, insan bilincinin ve duyarlılığının ucunda yer almak ve oradan başlamak zorundadır. Edebiyatın bilgiye indirgenemeyen bir nitelik taşıdığını ama yine de bilginin tikel bir biçimi olduğunu unutmamak gerekiyor.”⁴

Selâhattin Hilâv’ın dipnotundan öğrendiğimize göre “natüralizm”i “tabîlik” sanan yazar Ahmet Mithat; “sembolizm”i “ibham” (kapalılık) sanan şair Ahmet Haşim’dir; Oktay Rifat ise üstgerçekçiliğin eksik ve sığ bir tanımlamasını vermektedir.

Selâhattin Hilâv, kuşkusuz, haklıdır : Şiir, roman ve öykü bilgi ile yazılmaz, ama bilgi olmadan hiç yazılmaz. Natüralizmi, sembolizmi, üstgerçekçiliği yanlış anlarsak doğru metni nasıl üreteceğiz? S. Hilâv’ın yazısının yayımlanmasından bu yana tamı tamına 37 yıl geçti. Değişen ne?

Bunları düşünerek, çağdaş şiirin kurucuları hakkında okumalara dayalı bazı bilgiler aktarmak, bazı yanlışları da düzeltmek istedim. O kadar.

- (1) Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, Gendaş A.Ş. 254 s.
- (2) Comte de Lautréamont, *Maldoror’un Şarkıları*, Gendaş A.Ş. 357 s.
- (3) Arthur Rimbaud, *Ben Bir Başkasıdır, (Bütün Düzyazı Şiirleri)*, Gendaş A.Ş. 264 s.
- (4) S. Hilâv – E. Ertem – O. Kutlar, *Gerçeküstücülük*, De Yayınevi, 1962. ss.10-11.

KAYNAKLAR

- Entretiens* dergisi Lautréamont özel sayısı, 1971.
Suzanne Bernard, *Le Poème en prose, de Baudelaire jusqu’à nos jours*, Librairie Nitez, Paris, 1959.

LAUTRÉAMONT'UN EVRENİ

J.-P. de Beaumarchais – Daniel Coutry – Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de la langue française*, Bordas, Paris 1987.

Europe, Lautréamont özel sayısı, Août-Septembre 1987.

Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Librairie José Corti, 1983.

Marcelin Plenet, *Lautréamont*, Ecrivains de toujours/Seuil 1967.

NERELİSİN? KİMLERDEN OLURSUN?

İster “rastlantı” ister “zorunluluk” olarak tanımlansın yaşamda (belki de baştanbaşa “yaşam”da) gizemli buluşma noktaları var: 1995 yılının Aralık ayı; Paris banliyösü Saint-Denis’de bir kahve; Masanın üzerinde iki şarap bardağı; bardağın biri benim, öteki Alman dilli İsviçreli şair ve üniversitede edebiyat öğretmenini bir arkadaşımın. Arkadaşım cebinden bir kitap çıkartıyor, masanın üzerine, kendi şarap bardağının yanına koyuyor. Ben kitabın yönünü kapağı okuyabileceğim şekilde kendime doğru çeviriyorum. Kitabın yazarının adı: Herta Müller; kitabın adı : *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (Rowohlt). Kitabı elime alıp son sayfasını çeviriyorum. Bir başka kitap adı : *Herztier* (Rowohlt). Arkadaşım arada bir kitaba bakarak anlatıyor : Herta Müller 1953 yılında Romanya’da doğmuş, Alman asıllı, anadili de Almanca, üniversite öğrenimini Romanya’da tamamlamış ve 1987 yılında Almanya’ya göçmüş. Romancı, şair (?) ve denemeci. Yapıtlarıyla “Aspekte” (1984), “Richarda Huch” (1989), “Marie Luise Fleisser” (1989), “Kranichsteiner” (1991) ve “Kleist” (1994) ödüllerini götürmüş. Kitapları on beşten fazla dile çevirilmiş. Telos Yayıncılık 1997 yılı içinde iki kitabını (roman) yayınlayacak: *Tilki Daha O Zaman Avcıydı* ve *Yürekteki Hayvan*. Kitapların çevirileri ve redaksiyonları tamamlandı. *Tilki*’nin Türkçe ve Fransızcasını, ötekinin de Türkçesini okudum. (Adı geçen kitaplar yayınlandı.)

Şimdi, Almanya’da oturan, Almanca bilen, Alman lise ve üniversitelerinden mezun olmuş ŞİİR-LİK’çiler benim terciye tere satmaya kalkıştıgımı düşünürlerse bana karşı haksızlık mı yapmış olurlar? Olmazlar. Üstelik bir “şiiir” dergisinde “roman”dan söz ediyorum. Böyle bir densizliği göze alıyorsam bunun birkaç önemli nedeni var: Şiirsel söylemi ölçüyü kaçırmadan romana aşılırsan müthiş sonuçlar alabiliyorsun; folklorculuk yapmamak koşuluyla, edebiyatın “yerlilik” ve “evrensellik” sorunu olmuyor ve evrensel alan yerli (ya da yerel) alanı kapsıyor; dünyanın bütün edebiyatları herkesin edebiyatlarıdır. Ör-

neğin, Herta Müller'in bu iki romanındaki kişi, yer ve kurum adlarını değiştirip 1970-1993 yılları arasında Türkiye'ye taşıyın anlatıyı hiçbir şey değişmez. Aynı şeyi Hitler Almanya'sına, Mussolini İtalya'sına, Salazar Portekiz'ine ve Franco İspanya'sına taşıyın gene hiçbir şey değişmez. Çünkü bir "diktatörlük"ün ne anlama geldiğini edebiyat hiçbir zaman "böyle" anlatmamıştır. Oysa Herta Müller doğrudan doğruya diktatörlük düzenine değil, onu yaşayan, onu farkedenden insanları anlatıyor. Ama bir farkla: Bizim 12 Mart, 12 Eylül romancıları gibi anlatmıyor. Bu benzersizlik ise yazma sanatının temel ilkelere birini ve birkaçını ele veriyor. Ayrıca roman sanatında şiirsel gerçeklik nasıl kullanılır, bu da ortaya çıkıyor: "Güneş kızgın bir kabbak"tır; ele batan "iğnenin anası dünyadaki bütün iğnelerini doğurmuş olan en eski iğne"dir, kavaklar yeşil bıçaklara benzer, ölüm ise "birkaç günlük"tür.

Herta Müller'in durumu ve konumu bize bir başka gerçeği de anımsatıyor. Edebiyat politikadan çok önce küreselleşmiştir. Politikanın küreselleşmesi, her türlü sömürünün, eşitsizliğin kılık değiştirmesi olarak, bir tür Alicengiz oyunu olarak yorumlanabilir (aslında "yorum evresi" çoktan aşıldı, Avrupa ikinci Yalta'sını yaşıyor). Oysa *küreselleşmek* edebiyatta doğru anlamıyla ortaya çıkıyor. Başkalarının dilini başkaları kadar, onların düzeyinde öğrenmek artık olağanlaştığı, koşullar artık buna el vermeye başladığı için, başkalarının dilini yazın dili olarak kullanan yazar örnekleri artıyor (buna, dilsel ya da kültürel emperyalizmin örnekleri diye bakanlar çıkabilir; olumlu bulanlar da belki çoğunluktadır); başkalarının yurdunda oturanlar başkalarının dünyasını kendi yurtlarına taşıyorlar, ya da tersini yapıp kendi dünyalarını başkalarının yurtlarına taşıyorlar. Edebiyat ve başta sinema olmak üzere öteki sanatlar bugüne kadar insanlığın erdemsizlikleri yaratan ve oluşturan duygu ve düşünceleri (köktenmilliyetçilik, köktendincilik, yabancı düşmanlığı, her türlü faşizm, vb.) insanların dünyasından eksilterek uzaklaştırabilir.

Yeni bir savgüden (angaje) edebiyat mı öneriyorum? Edebiyatın iki ayağı estetik ve etik ise böyle bir öneride bulunmama hiç gerek yok. Benim herhangi bir önerim yok, kaygılarım var: Politik bakımdan giderek kapalı toplum olma rayına oturmaya başlayan Türki-

ye'de edebiyatçının da aynı burgaca kapılmasından korkuyorum. Özellikle şiirde bu kaygımı doğrulayan belirtiler görüyorum. Türk dilinin ve çağdaş Türk edebiyatının öğretilmediği okullarımızda okuyan insanların giderek daha az sayıda "yazar"a dönüştüklerine tanık oluyorum. Ve kötü politikayı iyi edebiyatın bir oranda dengeleyebileceğini düşünüyorum, Düşünüyorum, ama Türkiye'nin eğitim ve öğretim düzeninde iyi edebiyatçıların yetişmesi olanağı neredeyse sıfır noktasına yaklaşmış durumda.

Böylesine karamsar ve umutsuza yakın topludurumda, Türkiye dışında doğmuş, büyümüş ve eğitim görmüş edebiyatçıların aşı yerine geçebilecek katkılarına umut bağladığımı söylemek istiyorum.

1995 yılının aralık ayında, Paul Eluard kolokyumuna katılmak üzere Saint-Denis'ye gitmeseydim, belki uzun yıllar Herta Müller'in varlığından haberim olmayacaktı, yapıtları Türkçe'ye çevrilmeyecekti; belki bu yazıyı yazmayacaktım; yazsam bile başka türlü yazacaktım.

Belki de rastlantı ve zorunluluk aynı şey.

KİRLENEN DİL-II

7-9 Mayıs 1991 tarihinde düzenlenen I. POESIUM'da yaptığım konuşmanın konusu Türk dilinin kirlenmesi idi. Bu konuşma daha sonra, *Söz ve Yazı* (Telos Yayıncılık 1992; Varlık Yayınları, 1993) adlı kitabımda “Kirlenen Dil” başlığıyla yayınlandı. Daha önce kullanmış olanlar varsa kendilerine haksızlık yapmak istemem, ama “Dil kirlenmesi” deyişini ilkin ben kullandım ve birkaç yazımda, daha sonra, aynı konuya değindim.

Bilindiği gibi kirlenen dilin sergilendiği vitrinler gazeteler, özel radyolar ve televizyonlar. TRT'nin radyo ve televizyonları bu alanda epeyce masum.

1991 yılında yaptığım konuşmada, şair ve yazarların başkaları tarafından kirlenilmiş dille, bu dilin içinde ürün veremeyeceklerini, kirlenilmiş dile alışmış olan varsayımsal okur kitlesinin temiz dille yaratılmış ürünleri alımlayamayacaklarını ileri sürmüştüm.

Aradan geçen zaman içinde dilin kirlenmesi aldı yürüdü, kirlenen dil değişik jargonlara dönüşerek özellikle radyo ve televizyonlarda temiz dilin üzerine bir masa örtüsü gibi yayıldı.

Bunun üzerine, ciddi olmaya çalışan birkaç gazetede, zorunlu bir gereksinim olduğu için, dil düzeltmeni yazarlar eleştirel yazılar yazmaya başladılar. Bir zamanlar, gazetelerin mutfağında (düzelti bölümleri, redaksiyon servisleri) yapılan eleştiri ve düzeltileri “suç” işlendikten sonra ele almaya başladılar. Ancak, her alanda yabancı liberalizme alışmış olanların basındaki temsilcileri bu yazarlara tuhaf unvanlar vererek karşı çıktılar.

Derken, Türkiye Radyo Televizyon Genel Müdürlüğü 25 ve 26 Kasım 1998 tarihlerinde “Radyo-Televizyon Yayınlarında Türk Dilinin kullanımı konulu geçici danışma kurulu” topladı Ankara’da. Geçici danışma kuruluna üniversitelerden dilbilimciler, bilimadamları, ayrıca yazarlar ve radyo-televizyon mesleğinde çalışanlar ve çalışmış olanlar davet edilmişlerdi. Beni de hem şair ve yazar kimliğimle, hem de TRT Televizyonlarının kuruluşunda yer almış, eski Program ve

Yayın Planlama Müdürü kimliğimle davet etmişlerdi. TRT Televizyonu kökenli konuşmacıların, programcı yetiştirme kurslarında verdiğim “yazma” derslerinden alıntı yapmaları (“Radyo ve televizyonlarda kullanılan dil dönüşü olmayan nehre benzer, dinleyici sizin cümlelerinizi duyar duymaz anlamalıdır” gibi, “Televizyon belgesellerindeki metin arı kovanına sokulmuş çomak gibidir, her sözcük çoğul görüntü üretmelidir, arı kovanından fırlayan arılar” gibi) beni çok mutlu etti. TRT kökenli programcı, sunucu ve spikerlerin sokaktan devşirmeler karşısındaki ezici üstünlüklerinin mesleki ve etik kaynağını bir kez daha anımsadım. Bu arada, Geçici Danışma Kurulu’nda sunulan bildirilerin TRT tarafından kitap olarak yayımlanacağını haber vereyim.

TRT kökenlilerle devşirmeler arasındaki fark, Ali Kırca’nın Siyaset Meydanı programında iyice ortaya çıktı. (Ali Kırca, TRT kökenli olmasına karşın, Batı televizyonlarında halktan katılımcılarla yapılan program biçimini uzmanların katıldığı programına uygulayarak büyük bir yapım yanlışı yapıyor. Ali Kırca’nın yaptığı türden programlara en fazla beş uzman katılır ve halk dinleyici konumunda kalır.) Örneğin, bir gazetede köşesi olan bir gazeteci (yazar değil “gazeteci”) radyo ve televizyonların herhangi bir eğitici görevinin bulunmadığını ileri sürdü. Havasına bakılırsa yabancı dil biliyor. Kendisine Mac Lahan ile Jean Cazeneuve’ün yapıtlarını okumasını salık veririm.

Bir başka “devşirme” ya da “alaylı” örneğine değineceğim : Konuşan kişi bir radyoda “Kaybedenler” adlı bir program yapıyormuş, aynı zamanda da özellikle “Beat” kuşağı yazarlarını yayınlayan bir yayınevini yönetiyormuş. Bu konuşmacı, radyo programlarında, yerleşik dili yıkmak ve özel bir dil kurmak istediklerini ileri sürdü. Televizyonda çalıştığım sırada bu türden metin yazarlarıyla çok karşılaştım. Bunlar her ikisini de yeterince bilmedikleri için, yazar (şair, romancı, öykücü) ile radyo-televizyon metin yazarlarını, yapımcılarını birbirine karıştırırlar. Yazarın işinin bireysel bir yaratı olduğunu, bir yazar ve şairin dille dilediği gibi savaşmak ve yeni bir dil yaratmak özgürlüğüne sahip olduğunu, ama ister devletin olsun ister özel olsun radyo ve televizyonların metin yazarlarının, sunucularının kamunun kullandığı gündelik dilin dışına çıkıp özel bir dil, bir jargon yaratmak

hakları olmadığını bilmezler, “meslekten” olmadıkları için bilemezler. “Devşir me” programcı bir özel ya da karşı dil yaratmak istediklerini ileri sürerken, “bakın dinazorlar sizi nasıl bir açmaza sokuyorum” dercesine gülümsüyordu. Bireysel yaratı özgürlüğü ile kamusal zorunluluğu birbirine karıştırırsanız böyle olur. Bir şair dili istediği gibi kullanabilir, kendisini onaylayan bir dergi ya da yayınevi bulursa yapıtı yayınlanır. Herhangi bir okur bu kitabı alır. Okur da bu şair ve yapıtı karşısında özgürdür. Yapıtı ister okur ve kütüphanesine koyar, isterse çöpe atar. Radyo ve televizyon programlarının yapımcıları aynı özgürlüğe sahip değildir, yani “isteyen dinler isteyen dinlemez”, “isteyen seyrederek, isteyen zaplar” demek özgürlüğüne sahip değildir, DİLİN kullanımı söz konusu ise. Yalnızca bir programı dinleyen ve seyredenler değil, bir dili konuşanların hepsi o dilin doğal sahibidir. Oysa şair kendi özel dilinin sahibidir, çünkü kullanımının sonuçlarına katlanmaya mahkûmdur; fakat, radyo ve televizyon programcısı çok özel efektler dışında doğal dili standart ölçüler içinde kullanmak zorundadır.

Bir yanılgıyı düzeltmek gerekir : Dil saptamalarına başvuranların, “gereken”i bilmelerine karşın, bu saptamaları yeğledikleri sanılıyor. Ben aynı kanıda değilim. Birkaç yıl ortaokul ve lise öğretmenliği yaptıktan sonra 1982 yılına kadar TRT Televizyonunda çalıştım, bir süre bir yüksek okulda “yazma” dersi verdim; son on yıldır yayınevlerinde editörlük yapmaktayım. Yani öğrencileri, metin yazarlarını, programcıları, genç şair ve yazarları yapıtlarıyla tanıyorum. Çoğunluğu konuşmayı, düşüncelerini sözle ifade etmeyi ve yazmayı, düşünce ve duygularını yazı içinde dile getirmeyi beceremiyorlar. Bu becerisizlik eğitim sisteminden olduğu kadar sınav sisteminden de kaynaklanıyor. Öğrenciler ilköğretimde dilbilgisi öğrenemiyorlar; okuduğunu anlama; anladığını, gördüğünü anlatma ve bunları yazma deneyiminden yoksunlar. Liselerde ise edebiyat ders kitapları çağdaş değil, kompozisyon ve metin inceleme ödevleri verilmediğini sanıyorum. Bu gerçeği akli başında herkes kabul ediyor ve yazıyor. Başarısızlığın, engelin bir ayağı bu. Öteki ayağı ise TRT Danışma Kurulu’nda yaptığım konuşmada belirttiğim gibi, sınav sistemi, yani yalnızca sınav kazandırmayı amaçlayan Test sınavları. Öğrencilerden duyduğuma göre

öğrenciler artık sözlü sınavlar için tahtaya kalkmıyorlar; Çaldıran Savaşı'nı, Ege Bölgesi'nin özelliklerini anlatmıyorlar; çözdükleri cebir, geometri problemlerinin açıklama ve savunmasını sözlü olarak yapmıyorlar. Yani entelektüel konuşmanın öğrenildiği yer olan okullarda susmayı öğreniyor çocuk ve gençlerimiz. Konuşmayı ailelerinden ve sokaktan öğreniyorlar. (Fransa'da Fransızca'yı bir Fransız gibi konuşan lise ve üniversite öğrencileri tanıdım, bunlar Türkçeyi konuşurken, ailelerinden öğrendikleri şekilde "Ben geliyorkene" diyorlardı). Birçok Batı ülkesinde artık bırakılmış olan Test sınav sistemi ise öğrencilerin yazmayı öğrenmeleri konusunda en büyük engel. 1950'lerde olduğu gibi sorulan soruların yanıtı olarak *metin* yazmıyorlar, yalnızca harf seçeneklerinden birini işaretliyorlar. Yani Türk dilini yazılı olarak kullanmayı öğrenmeden liseden mezun oluyorlar. Liselerde Kadeş Meydan Savaşını, Ege ve Akdeniz bölgelerindeki dağ yapılarının farklarını, halk ve divan şiirlerinin özelliklerini, Tales teoremini, hidro klorik asidin yapısını, fotosentez olayını, futbol ya da basketbol oyunlarının özelliklerini yazılı olarak anlatmak zorunda olmayan, bunları sözlü sınavlarda standart Türkçe ile anlatma becerisini kazanmamış insanlardan iyi yazmalarını, iyi konuşmalarını bekliyoruz. Bu bir ham hayaldir. Bunu ancak çok özel, aydın ve burjuva ailelerin çocukları becerebilir. O da ailenin özen göstermesi koşuluyla.

Böyle bir eğitim ve sınav sisteminin sonucu olarak, kuşkusuz, edebiyatın dili yani her bakımdan "seçkin" olması gereken dil kısırlaşacak, lümpenleşecek, varoşlaşacak, kısacası cahilleşecektir. Bu tehlikeyi dergi ve yayınevlerinin denetimiyle ve "klasikleşmiş" yazarların dilsel örneğiyle bir ölçüde engellemek olası. Ancak özel radyo ve televizyonlarla, şimdilik, böyle bir denetim söz konusu olmadığı için, devşirmelerin sokaktan gelen dili bütün hamlığıyla duyulacaktır. Özel radyo ve televizyonlar mesleki etik ve estetik bakımından büyük bir yangın yaşıyorlar ve bu yangından mutlaka Türkçenin kurtarılması gerekiyor. Ancak, iş dünyasının bir baskı ve şantaj aracı yapmak amacıyla kurduğu, ya sokaktan gelen ve meslekten habersiz mutemetlerin ya da TRT kadrosunun en niteliksiz, en yeteneksiz, en cahilleri tarafından yönetilen radyo ve televizyonların elinden Türkçeyi kurtarmak pek olası görünmüyor.

“TERCÜME” DERGİSİ VE KAFESTEKİ ŞİİRLER

Altı aydır küçük bir dağ gibi odamın bir köşesine yığılmış kitapları bir dolaba tıkıştırırken “Tercüme” dergisinin “Şiir Özel Sayısı”nı (34-36) masamın üzerine koydum. Sonra üşenmedim, B/F/S Yayınevi tarafından kırk yıl sonra yayınlanan tıpkıbasımını da buldum. “Şiir Özel Sayısı” yayınlandığı zaman (1946) ben on yaşındaydım. İlk kez, sanırım, 1954 ya da 1955’te görmüştüm. Ya Nihat Ziyalan ya da Yılmaz Pütün (Güney) getirmiş olmalı Adana’dan. Mersin’de Milli Eğitim Bakanlığı kitapevi yoktu, Adana’da vardı.

Biraz önce dergiyi karıştırırken, düşünmeye başladım : Acaba kaçınıcı sınıftaydım? İlkokul ikide ya da üçte olmalıyım bu özel sayı yayınlandığı yıl. Öğretmenimiz eski Kültür Bakanı Fikri Sağlar’ın anneannesiydi (acaba adı Behiyye miydi?). Behiyye (?) Hanım bazı sözcükleri anımsattı bana: İlkün, Ertegün, Ortagün, Tamgün, Beşgün, Songün, Boşgün. Haftanın günleri. Ekim, kasım, aralık, ocak ayı adları da ya o yıl ya da bir yıl önce kullanılmaya başlamıştı.

Dergiye bakarken, yaşamımı ve zihinsel yapımı oluşturup yönlendiren elli yıllık zaman katmanı ve ara katmanları geldi gözümün önüne :

Yoksul ama gelişmiş bir toplumda dünyaya gelmişim. Türkiye 1923-1950 arasında “geri kalmış” bir ülke ve toplum değildi. Geri kalmışlık 1950’li ve 1960’lı yıllarda Türkiye’nin sıfatı oldu. Milli Eğitim Bakanlığı “Şiir Özel Sayısı” yayınlayan bir ülke kesinlikle geri kalmış olamaz. Toplumunu köylülükten, lümpenlikten burjuvalığa ve işçiliğe doğru geliştirmek amacıyla ekonomi programları yapan, okullarında çağının çağdaşı bir eğitim düzeyi yakalamaya çalışan, müzisyen, tiyatro oyuncusu, bale dansçısı yetiştirmek amacıyla okullar açan bir toplum kesinlikle geri kalmış bir toplum olamaz. Üçüncü Dünya ülkesi de olamaz, çünkü hiçbir zaman sömürge olmamıştır.

Geçenlerde bir özel televizyon kanalında “Ne olacak bu Türkçe-

nin hali” türünden bir açık oturum yapılmıştı. Biraz baktım : Bir Özal toplumu ürünü gazeteci Ataç’ı yerden yere vuruyordu. CHP’nin tek parti yönetiminin uydurduğu dil devriminin toplumsal bellekte ve edebiyatta kopuşmalara yol açtığını söyleyenler de vardı. Dil devriminin 500-600 yıllık uçurumun üzerinde köprü oluşturarak devlet, aydın ve halk birliğini sağladığını görmek için insaf ve zekâ gerekir. Anımsıyorum : 1946 ile 1950 arasında bazı ay adlarının, bakanlıklar ve resmi devlet dairelerinin adlarının değişmesinden başka dile bir devlet müdahalesi olmamıştı. Bunlar kısa zamanda dile yerleşmişti. Haftanın günleri için herhangi bir zorlama olsaydı, şimdi pazartesi yerine *ilkgün*, pazar yerine de *boşgün* derdik. Böyle bir zorlama olmadı. İleri sürülen ve başa kakılan dil karmaşası 1950’den sonra Demokrat Parti iktidarında ortaya çıktı: Bakanlıkların, resmi devlet dairelerinin adı değiştirildi; Ulaştırma Bakanlığı *Münakalat Vekaleti*, Genel Kurmay Başkanlığı ise *Erkânı Harbiyeyi Umumiye Riyaseti* oldu. 1950’lerin ilk yıllarında radyo haberlerinden bir cümle : “Akti mutasavver Bağdat Paktı bir tecavüzi değil tedafüi pakttır.” Yani “İmzalanması düşünülen Bağdat Andlaşması bir saldırı anlaşması değil savunma anlaşmasıdır.” Birinci cümleyi sadece çok küçük bir azınlık anlarken ikincisini herkes anlıyordu.

Devletin yayınladığı “Tercüme” dergisinin Şiir Özel Sayısı’nın diline bir bakalım herhangi bir zorlama var mı?

Bir Bülent Ecevit-Tunç Yalman çevirisi: “Bir insan, hayatının bütün büyük anlarında, meselâ çılginca bir saadet veya keder anında, konuşabilecek bir halde bile olsa, alelâde konuşmaların lüzumsuzluğunu kavrar.” Bülent Ecevit bu cümleyi bugün şöyle çevirirdi: Bir insan, yaşamının bütün büyük anlarında, *örneğin* çılginca bir *mutluluk ya da* keder anında, konuşabilecek bir durumda bile olsa, *sıradan* konuşmaların *gereksizliğini* kavrar.” Değişen sözcüklerin hiçbiri 1946-1950 yılları arasında tek parti iktidarının buyruğu ile değişmemiştir. Değişiklik önerileri 1950’den sonra yani demokrasi (!) döneminde Türk Dil Kurumu ve başta Ataç olmak üzere yazarlar tarafından yapılmış, dönemin genç yazarlarının metinlerinde yer aldığı için okurlarca benimsenmiştir. Üstelik gerici ve karşı-devrimci iktidarlar döneminde. Dil Devrimi gerçek ve kalıcı etkisini 1950’den itibaren kazanmaya başlamıştır. Bu utkuda benim kuşağımın yazarlarının (Bilge Karasu, Demir Özlü, Demirtaş Ceyhun, Ferit Edgü,

Erdal Öz, Adnan Özyalçiner, vb.) büyük payı vardır.

Birkaç on yıl şiirseverlerin başucu kitabı olan “Şiir Özel Sayısı” aynı zamanda yazın dünyasının kültürel haritası gibi. Çevrilen yazarlar ve şairler, seçilen metinler Türkiye yazın ortamı ile dünya yazın ortamı arasında bir boşluğa, bir iletişimsizliğe de tanıklık ediyor. Edgar Allan Poe’nun *Annabel Lee*, Gérard de Nerval’in *Fantazya*, Théophile Gautier’nin *Çin İşi*, Charles Baudelaire’in *Balkon*, *İşe Kapanış*, Paul Verlaine’in *Gök Öyle Mavi*, Paul Eluard’ın *Hürriyet* adlı şiirleri 1940’lı yılların şiir beğenisini temsil ediyorlar. Sanki A. M. Dıranas’ın, Cahit Sıtkı Tarancı’nın, Ziya Osman Saba’nın şiir dünyalarının biçimsel ve duygusal oluşturucuları. Bu şiirlerin oluşturucu çekim alanları 1950’lerin ortalarına kadar sınırlarını genişletecek ve bir alt akıntı olarak günümüze kadar uzanacaktır. Bir tür antoloji sayılabileceğimiz özel sayıda, bir anayolun dışında birkaç patika da var: Bülent Ecevit’in çevirisiyle Ezra Pound’un *Gözler*’i, Arthur Rimbaud’nun *Sarhoş Gemi*’si (Çev: Sabahattin Eyuboğlu), Guillaume Apollinaire’in *Marizıbıl*’ı (Çev: S. Eyuboğlu-N. Cumalı), Aragon’un *Elsa’nın Gözleri* (Çev: O. Veli Kanık). Derginin şiir düşünceleri ise Kléber Haedens, Robert Lynd, Paul Valéry, Stephen Spender, André Gide, Victor Hugo, Claude Roy, Aragon, Lessing ve Goethe.

Bu adlara ve çevrilen şiir örneklerine bakarak, dergiyi hazırlayanların üstgerçekçi (surrealist) akımla pek ilgilenmedikleri kanısına varabiliriz. Dergiyi hazırlayanlar ve çevirmenler *Üstgerçekçilik Bildirisi*’nden örnek bölüm(ler) yayınlamayı değil, André Breton ile Paul Eluard’ın “Şiir Üstüne” aforizmalarını yeğlemişler. Dergi bu görünüşüyle, hazırlayıcıların Baudelaire şiirinin çevrimi dışındaki şiirin düşünce evreniyle pek ilgilenmediklerini gösteriyor. S. Mallarmé’nin *Brise Marine*’inin (Deniz Meltemi) iki çevirisini, Hugo ve Goethe’nin şiir üzerine görüşlerini yayınlamışlar, ama şairin modern şiirin temellerinde yer alan düşüncelerini yayınlamayı, anlaşılan, erken bulmuşlar. M. C. Anday, Orhan Veli, S. Eyuboğlu gibi çevirmenlerin Rimbaud’nun *Kâhin’in Mektupları*’ndan habersiz oldukları düşünülemez ama bu iki önemli metni acaba neden çevirmedi? *Cehennemde Bir Mevsim* ile *Illuminations*’un birkaç düzyazı şiirini çeviremezler miydi? Aynı şey Lautréamont’un *Maldoror’un Şarkıları* için de söz

konusu.

Herhangi bir derginin, ama uzun ömürlü bir derginin, bir tür kazısını yaparak derginin, dolayısıyla da yazınsal ortamın niyet haritasını çıkarmamız olası. Demokrat Parti iktidarı döneminde “Tercüme” dergisi bu iktidarın amaçlarıyla çelişir gibi olsa da, istenmeyerek de olsa “Maarif Vekâleti” (artık Milli Eğitim Bakanlığı değildi) Tercüme Bürosu tarafından çıkartıldı. Benim elimdeki son sayı Temmuz-Aralık 1958’de yayınlanmış olan 63-64. sayı. Daha başka yayınlanmış sayı(lar) var mı şu anda bilemiyorum. Elimdeki son sayıda yer alan şairlere bakıyorum: Clément Marot, Pierre de Ronsard, Gérard de Nerval, Albert Samain ve demirbaş Charles Baudelaire. Demek ki Tercüme dergisinin çizgisi 1946-1958 yılları arasında pek değişmemiş. Gene ana eksende Fransız şiiri ve hemen hemen aynı şairler. Tercüme dergisi hâlâ merkezde Baudelaire olmak üzere eski Fransız şiirinin çemberlerinde dolaşıyor. Ne yirminci yüzyıl şairlerine ne de şiir estetiğine gelebiliyor. Tercüme dergisinin yayınladığı sayılara bakarak bir durum saptaması yaparız: Türk şiiri, şiirsel bağlamda, gerçek modernitenin başlangıç noktası olan Arthur Rimbaud’yu ve onunla başlayan önü açık, araştırmacı ve devrimci şiir çizgisini değil de Baudelaire’de sona eren klasik çizgiyi yeğlemiş. Baudelaire bir ön-modernist sayılmasına karşın, aynı zamanda bir dönemin son şairidir. Baudelaire 1960’lara kadar Türk şiir ortamında sanki bir Türk şairi kimliğiyle dolaşacaktır; çevirilerin dili, bu dilin çıkardığı şiirsel ve müzikal ses Türk şairlerinin en iyilerinde (Dıranas, Tarancı, Saba, Tanpınar, vb.) biraz alaturkalaşarak egemenliğini sürdürecektir ve Divan Şiiri’nden ve Yahya Kemâl’den gelen (inen) gelenek sızıntısıyla karışacaktır.

İkinci Yeni, Garip Şiiri’nin düşkünleşmiş kalıntılarına olduğu kadar bu melez şiirin çöküş dönemi örneklerine de karşı çıkmış olmalı. Sanırım bu karşı çıkış belirgin bir çağdaşlık bilincine dayanmıyordu. Çünkü İkinci Yeni de evrensel modernitenin kaynağını (Arthur Rimbaud-Lautréamont Mallarmé) ve bu kaynaktan gelen ana damarı gerçekten bulamadı, yakalayamadı; bilinçaltına ya da yeraltına inen Baudelaire egemenliğini gene sürdürdü.

Bu yazıma bakıp, insan, Türk şiiri Fransız şiirinin bir sömürgesi

miydi (midir) yoksa taşrası mıydı (mıdır), diye düşünebilir. Böyle bir düşünce, bence, yanılının başlangıcı olur. Çünkü dünyanın hiçbir ülkesinin ulusal şiiri ve edebiyatı, “ulusal” olarak tanımlayacağımız limonluklarda, zindanlarda, gettolarda gelişerek yaşamaz, yaşayamaz. Dünyanın bütün edebiyatları ve şiirleri birbirine borçludur, biri ötekinden etkilenir. André Velter’e göre, 1970’lerde komaya giren şanlı Fransız şiiri bile yabancı şiirlerden yapılan çeviriler sayesinde komadan çıkmış ve yaşama dönmüştür. Türk şiiri de çeviri yapacak, bundan ister-istemez etkilenecektir. Bundan kaçınmak olanaksız olduğu gibi gocunmanın, tedirgin olmanın da gereği yok. Önemli olan çağdaş ve doğru örnekleri seçebilmek. Bir başka önemli nokta da bu şiirlerin gerisindeki düşünce yapısından uzak durmamak.

Örneğin, genç Türk şairlerinden bazıları 1970’li yıllarda Filistin şiirinden yapılan çevirilerden oldukça (“çok” anlamında değil) etkilendiler; bu etki şiirlerinde görülebilir. Geçen eylül ayında Mahmut Derviş ile Casablanca’da sohbet ederken, kendisinden nasıl bir yanıt alacağımı bile bile, “Yetmişli yılların genç Türk şiiri sizlerin devrimci şiirinize ilgi duymuştur”, dedim. Kendisinden hınzırca beklediğim cümleyi beni üzmeden söyledi: “Bizim şiirimizin hocası Nâzım Hikmet’tir!” Şu işe bakın, Nâzım, devrimci Arap şairlerinin (ya da başka şairlerin) aracılığıyla genç Türk şiirini etkiliyor. İlginç ama tuhaf! Böyle sapkınlıklar şiir estetiğinin değil, bu estetiğin politikasının değil, ama gündelik politikanın yol gösterdiği durumlarda ortaya çıkar.

Türk şairi 1870’lerden bu yana yani yüz otuz yıldır, görme yöntemiyle ilaç üreten eczacıya, dinleme yöntemiyle yemek yapan aşçıya benziyor. Ana gövde ne yazık ki böyle. Kimyasal formüle ve reçeteye göre ilaç yapan eczacı-şair, yazılı tarife göre yemek yapan aşçı-şair, şiirler, çok azınlıkta. Bunun tehlikeli bir durum ve yöntem olduğunu yüzyıllık deneyimin sonuçlarına bakarak anlayabiliriz. İstersek, modernleşmeye 1950’lerin ortalarında başlamış olan Arap şiiriyle, aynı eyleme İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra girişmiş Makedonya şiirini karşılaştırarak bazı ilginç gerçeklere ulaşabiliriz.

Bir şair, bir şiir, havanda su dövmek, Amerika’yı yeniden keşfetmek (ben bu keşfin de olacağını pek sanmıyorum) istemiyorsa kendi eylemi üzerine düşünmek; evrensel düzlemde hiza ve istikamete bak-

mak zorundadır. Yoksa zamanın dışına düşer. Atletizm dünyasından bir örnek verecek olursak, yüksek atlamada “binme” yöntemiyle iki metre yükseklikle boğuşmayı sürdürür, oysa Kübalı Sotomayor “sırtüstü” yöntemiyle 2 metre 45 cm.’yi çoktan aşmıştır. Şiirde de edebiyatta da bu böyledir. Başka ülkelerin şairleri 2,50 cm.’lik atlayışları denerken bizim 1,99 cm.’yi aşmamızın kıymet-i harbiyesi yoktur. “Bizim olsun da isterse 1,99 cm. olsun”, diyemeyiz.

Eczacılık sanatında “havan eczacılığı” dönemi artık sona ermiş gibi, eczacılar üretilmiş hazır ilaçlar satıyorlar; büyük çarşılardan da artık hazır yemek satın alınıp mikrofırına sürülüyor. Şiirin ecza laboratuvarında ve mutfağında durum elli yıl, yirmi beş yıl öncesine göre çok daha karmaşık, çok daha yazgısal. Türk şiiri artık patentli üretim, montaja dayalı üretim dönemini kapatmalı, evrensel beğeni ve teknolojilerle baş edebilecek şiir nesneleri üretebilmeli. Bunun ilk koşulu mahzenlerden, gettolardan, varoşlardan çıkmak, evrensel şiir düşüncesini özümsemek. Bitpazarından, ikinci elden ve konfeksiyondan giyinmemek için bu ilk koşul.

Bu yazıyı yazmaya başladığım zaman, bu noktaya ulaşacağımı bilmiyordum. Ama yan yollarda, patikalarda dolaşa dolaşa olsa da adresi buldum: Son zamanlarda şık giysiler içinde dolaşan orta yaşlı, genç yaşlı şairler görüyorum. Giysiler şık olmasına şık (ya da öyle izlenim uyandırıyor), dünyanın en önemli hazır giyim markaları. Ama ne “haute-couture”, ne “sur mesure” ne de “handmade” (bunların ne anlama geldiğini bilmeyenler bilenlerden öğrensın), Avrupa şiirinin bitpazarlarından birkaç frank, birkaç lîret ve sterline alınmış elden düşme mallar ki erbabı bir bakışta anlar. Bu nedenle, şiirin sokaklarında dolaşılacak kıyafetler değil. Tıpkı Osmanlı paşası kıyafeti gibi, ancak şiirin kıyafet balosuna uygun giysiler.

NESNEL KARŞILIK DEĞİL NESNEL BAĞLILAŞIK

1978 yılında, Kedros Yayınevi'nin (Atina) editörlerinden Ninetta Makrinikola'dan bir mektup aldım. 1 Mayıs 1979 tarihinde *Yannis Ritsos'a Armağan* adlı bir kitap yayınlamayı düşündüklerini, Ritsos'un yetmişinci doğum yıldönümünde yayınlanacak bu kitaba bir yazı ile katılmamı istediklerini yazıyordu. *'Kastania' ve Halk Ozanı Yannis Ritsos* başlıklı yazım Türkiye Yazıları dergisinin Mayıs 1979 sayısında yayınlandıktan sonra *Şiir ve Gerçeklik* (Can Yayınları) adlı kitabımda yer aldı.

Kastania adlı şiir, içsavaş sırasında Samos Adası'ndaki Kastania adlı köyde kurşuna dizilen kırk komünist militanla ilgilidir. Ritsos bu olağanüstü şiirinde bu olayı yeniden üretmez, ne hamasî ne de duygusal tellere dokunur; lirizmi derin yapıya inen tuhaf bir betimleme şiiridir. Ritsos'un bu şiir yoğunluğu tarzı ile T.S. Eliot'un ünlü "objective correlative" kavramı arasında bir ilişki olduğunu fark ettim ve yazımı bu eksen üzerine oturtmaya karar verdim. "*Objective correlative*" kavramına *Hamlet ve Sorunları* başlıklı makalesinde kısaca değinen T.S. Eliot, huyu gereği, yeterince ve örnekleyerek açıklamaz bu kavramı. Sanki "Arif olan anlasın!" der gibidir.

Türkiye bu kavramla 1961 yılının eylül ayında tanışmıştır: (T.S. Eliot, *Denemeler*, Çeviren. Akşit Göktürk, De Yayınevi.) Bu kitapta "Hamlet" başlığıyla yer alan yazının söz konusu kavramla ilgili bölümü şöyledir:

"Heyecanı sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu, ona bir 'nesnel karşılık' bulmaktır. Başka bir deyimle, o belirli heyecanın örneği olabilecek bir nesneler dizisi, bir konum, bir olaylar zinciri bulmaktır. Öyle ki, duygusal yaşantının dışında kalan o olguların verilmesiyle heyecan birdenbire uyandırılmış olsun."

Yazımı yazdım, Ioanna Kuçuradi'nin Yunancaya çevirdiği metni Kedros Yayınevi'ne gönderdim. Birkaç hafta sonra Ninetta Makrini-

kola'dan bir mektup aldım: T.S.Eliot'tan yaptığım alıntının İngilizce aslını istiyordu. Bu sayede söz konusu bölümün İngilizce aslını ilk kez görmüş oluyordum. Ülker İnce ile, Akşit Göktürk'ün çevirisini İngilizce aslıyla karşılaştırdık. Ülker, "Objective correlative'in çevirisinin 'nesnel karşılık' olmaması gerekir," dediği zaman yüreğimin cız ettiğini, ayağımın altından bir şeylerin kaydığını hissettim. Nasıl hissetmeyeyim, Türk edebiyatı bir kavramı daha yanlış kullanıyordu, tam on yedi yıldır. Bu kavramı yanlış çevirisi ya da yorumu ile kendisine kılavuz seçmiş nice eleştirmen ve yazar nice şairin nice şiirini eleştirip değerlendirmiş, övmüş ya da yermişti. Yazarlar, şiirdeki imgelerin gerçek dünyadaki denk ve eşit karşılıklarını aramışlardı. Tıpkı bir döviz bürosuna gidip, yüz dolar verip karşılığında Türk parası almak gibi. Yanlış çevirinin ya da yorumun şartlandığı yazarlar şiirlerde geçen her imgenin karşılığını ya da eşitini gerçek dünyada bir nesne olarak aramışlardı. Karar vermişlerdi: Karşılığı var ya da yok! Sanki banka çeki gibi. Karşılığı yoksa yandın, ama varsa da yandın, çünkü hesap yanlış.

"Kastania..." yazımda nesnel karşılık'ı (daha sonra değiştirdim) kullanmış olmama karşın, T.S.Eliot'un sözünü ettiği olgu ve ilişkiyi doğru algılayıp, doğru yorumladığım görülür. 1980 yılından sonra kendi yazılarımda "nesnel bağlantı" deyişini kullanmış olmama ve gerektiği yerde kısa açıklamalar yapmış olmama karşın, bunun neden ve gerekçesini ayrıntılı olarak açıklamadığım için tuhaf bir tedirginlik duydum, sorumluluğumu yerine getirmediğimi düşündüm. Şiirin yapısal sorunlarıyla ilgilenenlerin sık sık kullanmak gereksinimi duydukları *objective correlative* kavramının Türkçesi olarak, "nesnel karşılık" yorumunun yerine neden "nesnel bağlantı" önerdiğimi bu yazımda elimden geldiğince enine boyuna açıklamaya çalışacağım :

OBJECTIVE: Nesnel. 1. Nesne ile ilgili, nesneye değgin. 2. fels. Öznenin düşünce ve duygusuna değil, nesnelerin gerçekliğine dayanan.

Ancak, nesnelin, "objektif'in karşılığı olan bir başka anlamı da var. Yansız, yan tutmayan.

T.S. Eliot'un yazısından çıkardığımız anlama göre, onun nesnel,

“yansız, yan tutmayan” anlamında değil “nesne ile ilgili, nesneye değgin” anlamında. Yani gerçeklik, somutluk, somut varlık söz konusu.

CORRELATIVE: İngilizce anlamları şöyle: *related* (ilişkili, bağlantılı, akraba); *corresponding* (mutabık, uygun, karşılıklı) *reciprocally related* (karşılıklı ilişkisi olan).

Sözcüğün (corrélatif, ive) Fransızca anlamı şöyle: *Correspondant* (uygun düşen, uyan); *relatif* (ilgili, ilişkin, bağıntılı).

Sözcüğün Redhouse sözlüğündeki karşılığı şöyle: Karşılıklı ilişkisi olan (mütekabil münasebeti olan), mütekabil (karşılıklı); Tahsin Saraç’ın Fransızca-Türkçe sözlüğündeki anlamı ise şöyle: Aralarında bağlantı bulunan, bağlılaşıklık, bağlantılı.

Bu sözcük açıklamalarından sonra ve Türkçe’de kendisine bir karşılık bulmadan önce “objective correlative”in ne olmadığına bir bakalım. Şiirden dış dünyaya yönelik ilişkide “objective correlative” :

1. Bir sözcüğün sözcük olarak imlediği, işaret ettiği, gösterdiği nesne değildir;

2. Fotoğrafı çekilmiş bir nesne değildir ya da fotoğrafın negatifi değildir;

3. Şiirin tümünü, bir bölümünü, bir dizesini ya da bir imgesini tam anlamıyla (döviz değiştirme işleminde olduğu gibi) temsil eden bir nesne ya da olay değildir.

Bu tür örnekler (daha iyileri de gösterilerek) çoğaltılabilir. Buna göre, tam bir vekâlet, eşitlik, denklik gösterdiği, böyle bir şeyi temsil ettiği için “karşılık” sözcüğüyle “correlative” sözcüğünü karşılamamız doğru olmaz. Çünkü şiir ile dış dünya arasındaki ilişkiyi kuran “correlative” kavramının eyleminin bir çeviri eylemiyle ya da doğrudan doğruya temsil eylemiyle bir ilişkisi yoktur. Bu kavram şiirin yapısıyla, biçimsel yapısıyla, bu yapının birbirinden bağımsız olarak birlik sağlayan ancak biri değiştiği zaman ötekileri de değişime zorlayan öğeleriyle de ilgili değildir. İlişki dışardadır, metin dışındadır. Sanat yapıtının yarattığı duygu, heyecan, düşünce ve kısacası tinsel ve zihinsel coşkunun kaynağıyla ilgilidir. Peki ama nedir bu ilişki?

T.S. Eliot’un cümlesine, bir kez de Halit Çakır’ın çevirisiyle “Hamlet ve Sorunları,” başlıklı yazıya (T.S. Eliot, *Denemeler*, Remzi Kitabevi, 1988) dönelim:

“Coşkuyu bir sanat biçimi olarak anlatmak, ancak bir “nesnel bağ-lışım” (objective correlative) bulmakla olur bir başka deyişle, bu tikel coşkuyu formülleştirecek bir nesneler dizisi, bir durum, bir olaylar zinciri bularak. Öyle ki, duysal deneyimde son bulan dış gerçekler bilinir bi-linmez coşku hemen anımsansın. Shakespeare’in daha başarılı tragedya-larından birini incelerseniz, bunun tıpatıp eşitini bulursunuz. Görecek-siniz ki Bayan Macbeth’in uykuda gezerken akıl durumu, betimlenmiş duysal izlenimlerin ustaca birikimi ile size iletilmiştir. Karısının ölü-münü öğrenen Macbeth’in sözleri, olaylar zincirinin son halkasında ken-diliğinden boşanmış gibi bir etki altında kalırız. Sanatsal “kazınılmaz-lık”, dış görünüşün coşkuya tıpatıp uygun olduğunda yatar.”

T.S. Eliot, 1919 yılında kaleme aldığı bu makalede, genellikle çoğu denemelerinde olduğu gibi epeyce savruktur. Bu savrukluğu 1997 ile 1919 arasındaki süreye ve bu sürenin bize şiir bilgisi bağla-mında verdiği armağanlara bağlayabiliriz. Kanımca, T.S. Eliot “ob-jective correlative” kavramım ve bu kavramın temsil ettiği ilişkiyi çok iyi saptamış ancak bunu yeterince açık-seçik açıklamamıştır (açıklaya-mamış ya da bunu gerekli görmemiştir). Öte yandan, Hamlet oyunu-na karşı önyargılı olduğundan, Hamlet’in deliliğinin “objective corre-lative”i olarak, Hamlet’in annesi ile amcasının cinsel ilişkilerini ve iktidar tutkularını yeterince ve nesnel olarak değerlendirememiştir (Bk. Özdemir İnce, *Bu Ne Biçim Memleket*, Telos Yayıncılık, “Bir Hamlet Olarak Althusser” başlıklı yazı).

T.S. Eliot temel olarak ne diyor? “Coşkuyu bir sanat biçimi ola-rak anlatmak, ancak bir ‘objective correlative’ bulmakla olur”. Bu cümleyi yorumlayacak olursak – benim kanım ve yorumuma göre – coşkuyu coşkunun kendisiyle anlatamazsınız, bu nedenle söz konusu coşkuyu sanatsal bir ifadeye dönüştürmek istiyorsanız, dış dünyada bu coşku ile ilişkisi olan bir gerçeklik (bir nesneler dizisi, bir durum, bir olaylar zinciri) bulmak zorundasınız. Bu noktada bir yazınsal teh-like de var: söz konusu olaylar dizisini, durumu, olaylar zincirini be-timlersek sadece bir betimlemeyi gerçekleştirmiş ve bir tür. insani duygu yaratmış oluruz. Bu insani duygunun içinde bir ölçüde sanat-sal coşku da olabilir. Ama T.S. Eliot’un söylediği bu değil. Onun dile getirdiği ilişkinin en iyi örnekleri olarak Kavafis’in şiirlerini gösterebi-

liriz. Örneğin: *Mart'ın İdus'u; Tanrı Antonius'a Sırt Çeviriyor, İtaki; Che Fece... Il Gran Rifiuto* (Konstantinos Kavafis, *Bütün Şiirleri*. Türkçesi: H. Milas – Ö. İnce, Varlık Yayınları).

Ben, “Objective correlative”i kendimce anlatmak için Yannis Ritsos’un bir şiirinden yararlanacağım :

HAZIR OLAN

Ha, muhakkak, bir hileydi, ölümü de; –ölmüş gibi yapıyorduk/kurtulmak için karşı koymalarımızdan. Uzanmış oraya, yatağa, lo iyi giysileri içinde, elleri kavuşmuş, gözleri kapalı, löylesine kapalı ve unutulmuş, kulağı kiriste. Amalçalsa biri kapı zilini, ya da bir kuş gagalasa camı, ilk o fırlardı açmak için; titriyordu parmakları/ayakkabının içinde, tam hazırlık içinde (görülüyordu)/belki de tam bu yüzden giymişti iyi giysisini./Diş fırçasını da iç cebine saklamıştı.

(Yannis Ritsos, *Şiirler*, Çev: Ö. İnce, Varlık Yayınları, 1983)

Şiirin ipucu başlığında (Hazır Olan) başlıyor. Ritsos, “hazır olan” birini betimliyor. Betimlemenin kapsamı içinde, “hazır olan”a ait, betimlemeyi yapana ve “biz” diye konuştuğundan anladığımıza göre, bir topluluğa ait herhangi bir duygu, düşünce ya da heyecanı betimlemiyor. Görsel konumlar (şimdiye ya da yakın geleceğe yönelik) saptanıyor. Kim bu “hazır olan”? Bir eylemde bulunmuş ve bunun tahmin ettiği sonuçlarını, yaptırımlarını bekleyen biri. Hazır ve bekliyor. Şiir dokuz dizeden oluşuyor, bu dokuz dizenin sekizi, “objective correlative”i gösterecek olan son dizenin ön hazırlıkları: “diş fırçasını da iç cebine saklamıştı”. Bu dize ile (Yannis Ritsos’un kısa şiirlerinde son dize ya da son iki-üç dize bu görevi yüklenir) “objective correlative”i patlatıyor. Okur bu son dizeyi okur okumaz, sekiz dizeyi bir şimşek hızıyla yeniden okuyacak ve “hazır olan”ın neye hazır olduğunu keşfedecektir. “Hazır olan”, kendi yazgısıyla, yaşamıyla ilgili olan trajik bir anı beklemektedir. Beklediği polis olabilir, jandarma olabilir, işkenceciler olabilir. Bütün bunları iç cebe saklanmış olan diş fırçası dolaylı olarak anımsatmakta, çağırmaktadır. Okur bunu kendi deneyimlerinden, yakınlarının deneyimlerinden, sinemadan, tiyatrodan ya da başka sanat yapıtlarından anımsar ve bilir. Bilinen şeyin nasıl yaşandığı ya da nasıl anlatıldığı önemli değildir. Okur gözünün önüne getirir ya da imgelem dünyasında yeniden kurar “hazır olan”ı: “Hazır

olan” bir turistik geziye çıkmamaktadır, bir düğün evine de gidecek değildir; belki de dönüşü olmayan bir yolculuğa çıkmadan önce beklemektedir ve dış fırçasını iç cebine gizlemiştir. İç cebine sakladığı bir tabanca olsaydı, T.S. Eliot’un sözünü ettiği sanatsal coşkuyu yarata-mazdı. “Hazır olan” savunmasızdır ve bir tek savunma aracı ya da ge-reci vardır: Dış fırçası. Bu nesne “hazır olan”ın kimliğini ve bu kimli-ğin niteliklerini de çağırmaktadır. Yannis Ritsos’un şiirinde coşku olarak tanımlayabileceğimiz bir eylem yok, bu coşkuyu (duyguyu) ifade eden herhangi bir sözcük ya da sıfat da yok; ve dış fırçası, bir nesne olarak şiirin hiçbir fotoğrafının aslı ya da nesnesi değil. Dış fır-çası hiçbir şeyi temsil etmiyor, göstermiyor, daha doğrusu hiçbir şe-yin “karşılık”ı değil, ama şiirin derin yapısında oluşan duygu, düşün-ce, coşku, vb., ile doğrudan ilişkili; şiirin derin yapısında oluşan “şey”in gerçek dünyadaki “impulsion” (tepi, itki) odağı, oluşturucu-su, üretici (jeneratörü).

Görüldüğü gibi *Hazır Olan*’ın okurun zihninde, yüreğinde yarat-tığı coşku (duygu ve düşünce) ile bunun üreticisi olan nesne (dış fır-çası) ve olay zinciri (betimleme) arasında herhangi bir denklik ya da döviz bozdurma ilişkisi söz konusu değil. Önümüzde, biri şiirin için-de, öteki şiirin dışında iki olgu var; bu olgulardan biri ötekine bağlı. Özetlersek iki olgu ve bu iki olgu arasında bir ilişki söz konusu. Ger-çek Türk Dil Kurumu’nun 1975 yılında yayınladığı *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, T.S. Eliot’un cümlesinden yola çıkarak irdelediğimiz, kendi-sine bir Türkçe anlam bulmaya çalıştığımız iki sözcüğü şöyle açıklı-yor. *Bağlılaşım* (Alm. *Korrelativ*; Fr. *Corrélatif*; İng. *Correlative*; *müte-nasip*, *mütenazır*): Biri ötekine bağlı olarak var olan, biri olmadan öteki düşünülemeyen iki şeyin, bu ilişki yönünden durumu.

Bu ilişkiyi dikkate alarak 1980’den bu yana *Nesnel Karşılık* yerine daha doğru olduğunu düşündüğüm *Nesnel Bağlılaşık*’ı kullanıyorum. Ancak, *Bağlılaşık* sözcüğünün felsefi bir kavram olduğu ve şiirsel bağ-lılışıkla tam anlamıyla örtüşmediği ileri sürülebilir. Ama karşı çıkma-dan önce felsefenin şiire kambiyo ve ticaretten daha yakın olduğunu düşünmek; ayrıca, *Karşılık*’ın da daha çok kambiyo ve ticaret dünya-sına yakın olduğunu unutmamak gerekiyor.

Türk edebiyatı elli-altmış yıldır *günceli* (actuel), gündelik (quoti-

dien) ile karıştırarak; *üstgerçekçilik*'i (sürrealizm) *gerçeküstücülük* sanarak; *sav güden*'in (angaje) *güdümlü*, *bağımlı* anlamına geldiğine inanarak; *imgeyi* de görüntü ile sınırlayarak düşündü, düşünüyor. Bu yanılgıların hepsi sanatsal düşünce ve eleştiri için birer tuzak olmuştur. Bu tuzaklardan biri de *Nesnel Karşılık*: Şairler, eleştirmenler ve okurlar nesnel karşılık olarak çevrilmiş olan kavramı imgenin ya da şiirsel düşüncenin metinindeki (gerçek dünya) bire bir karşılığı olduğunu sanmışlar ve bu sanıya göre düşünmüşlerdir. Yazarların, şairlerin doğru ya da yanlış kavramlara göre yazmadıklarını, hiç değilse yazmamaları gerektiğini, yazma eyleminin oluşturucularının ve bu oluşturucuların "impulsion"unun başka yerlerde aranması gerektiğini biliyoruz. Ama yanlış kavramlarla düşünmeye alıştığımız zaman, değerlendirmeye ve eleştiri bakımından aynı oranda rahat olamayız, olmamamız gerekir.

Daha önce de belirttiğim gibi 1980'den bu yana *Nesnel Karşılık*'ın yerine *Nesnel Bağlılaşık*'ı kullandım, gerektiği yerde düzeltmeler yaptım (kendi yazılarımda da) ve kendi bulduğum karşılığı önerdim. Bu kez, bir özel ve bağımsız yazı ile bir önerimi tekrarlamak istiyorum. Bu önerimi benimseyenlere, *Şiir ve Gerçeklik* adlı kitabımda yer alan "Şiir İçin Önsözler", "Kastania ve Halk Ozanı Ritsos" başlıklı yazılarımı okumalarını salık veririm. Belki eski yazılarımı bu göz ve bu bilginin bakış açısı içinde bir kez daha okumam benim için de yararlı olacaktır.

Türk yazınının her zaman gündeminde olan T.S. Eliot son aylarda değişik nedenlerle bir kez daha öne çıktı. Bu nedenle, okurların bağımsız düşünebilmeleri için, başta *Denemeler* olmak üzere yazarın bütün kitaplarını okumalarını bir kez daha öneririm.

AKDENİZ GÖKLERİ ALTINDA BAĞDAŞTIRMACI' BİR ŞAMAN

I

Otuz ile kırk yaşlarım arasında dünyanın en berbat işlerinden birinde çalışıyordum ekmek parası için : Televizyon Program ve Yayın Planlama müdürüydüm. İşim öylesine yoğundu ki yazı ve şiir yazma olanağım neredeyse yok gibiydi. Bu yüzden bunalıma girmiştım. Akşamları geç saatlerde büromdan çıkınca, ruhumu ve zihnimi dengelemek için barlara, meyhanelere sığınırdım. Eve dönünce, eşim üzerime sinmiş kokudan hangi meyhanede, hangi barda içki içmiş olduğumu anlardı, adını söylerdi.

Bana şiirsel mekânı (l'espace poétique) sorduklarında bu öyküyü anlatırım ve şöyle derim : Şiirsel mekânın üzerinize kokusu siner ve işin erbabı bu konuyu tanır. Şiiriniz bir şiirsel mekânda oturuyorsa, yaşıyorsa onun kokusu tıpkı bar ve meyhane kokusu gibi şiirinizin giysilerine siner, şiiriniz öyle kokar. Buna ben “şiirin büyük kimliği” adını veriyorum.

Büyük kimlikte tarihin, coğrafyanın, ulusal kültürün, komşu kültürlerin, evrensel kültürün, yerel folklorun payı vardır.

Şairin eğitimi ve okumaları orta kimliği oluşturur.

Şairin özel kimliği “küçük kimlik” bu iki kimlik tarafından kuşatılmıştır.

II

Varsayalım ki bir çocuk doğar doğmaz karantina altına alındı ve her türlü dış etkiden yalıtık bir ortamda büyütüldü. Yani yirmi yaşına gelinceye kadar hiç masal, şiir ve müzik dinlemedi, hiç resim görmedi, ama buna karşın her türlü çağdaş bilgi ile iyice donatıldı. Böyle bir yaratık, içinden kendiliğinden gelen bir dürtü ile, yirmi yaşından sonra şiir yazmaya, resim yapmaya, müzik bestelemeye kalkışır mıy-

di? Bu soruya inandırıcı bir yanıt bulmamız çok zor. Belki de, bu çocuk, daha on beşine varmadan kendini her türlü alımlamaya (la réception) kapatarak som (total) bir yalıtılmışlığı seçerdi. Böyle bir deneye kalkışmamız olanaksız, ama bu deneyi kafamızda kurabiliriz.

Mikel Dufrenne bu deneyi kafasında yaşamış olmalı ki *Le Poétique*² adlı kitabının 65. sayfasında, “Kuşkusuz şairi oluşturan bir gelenek vardır. Şiirin mevcut durumu onu şiir yazmaya kışkırtır. Şair *hiç'ten, hiçbir şey'den* (ex nihilo) keşfetmez şiiri. Tıpkı Pascal'ın Eukleides'i yeniden keşfetmediği gibi. Ama onun kendini kendi evinde hissettiği bir şiirsel mekân (ortam) şairi kendisi olmaya kışkırtır.” dedikten sonra şunları ekler : Şairi şiir yazmaya, kendi özgün yapıtını yaratmaya çağıran başka şairlerdir, başka şairlerin yapıtlarıdır... Başka bir deyişle, her şair başka şairleri içselleştirir.”

Demek ki şairi şiirini yazmaya, sanatçıyı yapıtını yaratmaya kışkırtan bir ortam var.

Nietzsche de şiir ortamının evrenin dışında olmadığını söylüyor; ona göre şiir ve öteki sanatlar aynı kaynaktan beslenen kardeş yaratılardır.

III

Benim doğal ve kültürel ortamımın özellikleri nelerdir?

Mersin'de doğdum. Adı Grekçede Murt (Mersin) anlamına gelen bu kent eski çağlarda Zephirium adıyla anılırdı.

Petit Robert isimler sözlüğü Mersin'e ilgili şu bilgileri veriyor : “Küçük Asya'da, Akdeniz kıyısında, Klikya'nın doğusunda bulunan, Türkiye'nin bir kenti ve limanı. Mersin, kalıntılarına günümüzde de rastlanan eski Roma kenti Pompeipolis'in üzerine kurulmuştur”. Sözlük neolitik bir köyden ve Yeni Hitit İmparatorluğu'ndan da söz ediyor.

Mersin'in on yedi kilometre doğusunda, Yahudi asıllı havari Aziz Pavlus'un (Saint Paul) doğum yeri olan Tarsus'un (Tarse) ve doğusunda da Silifke'nin (Seluceia) bulunduğunu bu bilgilere eklemeliyim.

Bir başka Fransız kaynağından öğrendiğime göre 1890 yılında, Mersin'de, 1 cami, 2 Ortodoks kilisesi, 1 Latin-Katolik kilisesi ve 1

Maronit kilisesi varmış.

Aynı kaynaktan şu bilgiler de yer alıyor : “Mersin’in nüfusu her gün artıyor; nüfusun çoğunluğu Müslümanlardan oluşuyor... Kentte epeyce Hristiyan nüfus vardır. 3.500 dolaylarında olan bu nüfusun 2.700’ü Ortodoks Rumlardan, 860 Ermeniden ve 260 Latin-Katoliklerden oluşmaktadır. Nüfusu 9.000 dolaylarında olan Mersin’in Müslüman nüfusu 5.000 civarındadır.”

Alıntı yaptığım kaynak, nedense Yahudi nüfustan söz etmiyor.

1902’de Mersin’de doğan babam, kentteki ilk hanın babasına (dedeme) ait olduğunu söylerdi.

1890’larda 8000 olan nüfus, 1956 yılında, ben ayrıldığım sırada 35.000’e çıkmıştı ve kent 1890’ların özelliklerini sürdürüyordu. 1956’da yirmi yaşımıydım ve şiir yazmaya başlamıştım.

Mersin’in nüfusu, iç göçler dolayısıyla, 1 milyon dolaylarında şimdi. Göçmenlerin getirdiği Carlak Kebabı denen bir kebab kentin simgesi olmuş. Ama ben hiç Carlak kebabı yemedim ve yemek istemiyorum. Çünkü benim Mersin’im benim yaşlanmama karşın hiç yaşlanmadı, 1956’da duruyor.

IV

İlk İsrail-Arap (1948-1949) savaşı sırasında on iki yaşımıydım. Londra Olimpiyatlarını izlemek için her gün gazete almaya başlamıştım. Gazeteden bir İsrail-Arap savaşı olduğunu öğrendim. Sokaklarda mantar ayakkabılı, saçlarını file içine toplamış kadınlar dolaşıyordu. Erkekleri anımsamıyorum. Bunların İsrail’e gitmek için vapur bekleyen Avrupa Yahudileri oldukları söyleniyordu. Kulaktan kulağa bir söylenti dolaşıyordu : Yahudiler küçük çocukları iğneli beşiğe yatırıyormuş. Bu nedenle olacak, durup dururken, Yahudi olduğunu bildiğim bir çocuğa sataştım sokakta. Birbirimizin ağzını burnunu kırımdan bizi ayıran orta yaşlı bir adam, ikimizin de kulağını çekerek şöyle dedi : “Utanmıyor musunuz, iki Yahudi kavga eder mi?” Bu cümle hemen beynime kazındı : Demek ki Türk’ten başka bir şey de olabiliirdim. Sünnetli olduğuma göre Yahudi olmadığımı nasıl kanıtlayacaktım? Bundan tedirgin olmadığımı, tersine, aynı anda birden fazla bir “şey” olabilme olasılığının hoşuma gittiğini bile söyleyebilirim.

Ben doğmadan önce, Mersin'deki Rumlar Yunanistan'a gitmiş, onların yerine Girit adasından Müslüman Türkler gelmişti. Âşık olduğum kızın oturduğu mahallenin sokaklarında dolaşırken, arkamdan taş atarak bağırان çocuklardan Girit Yunancası küfürler öğrenmiştim. Arkamdan "Oksi!" (Defol!) diye bağırırlardı. On beş yaşındaydım. Hoşlandığım bir kız vardı. Bir gün izledim onu, Maronit kilisesine girdi, peşinden ben de girdim, kızın diz çöküp dua edişini seyrettim. Bir de Cumana adlı Hristiyan Arap bir kız vardı. Gölge gibi peşinden giderdim. Arada bir dönüp bana bakardı. Benden birkaç yaş büyük olduğu için onunla konuşmaya cesaret edemezdim. İlk şiirlerimden birinde bu kızı anlatırım. Şiir şöyle başlar : "Sefer dönüşlerinde vapur düdükları / ben gene yüreğimin düğümlendiğini göreceğim."

Şimdi düşünüyorum : On dört-on sekiz yaşlarım arasında "başka" olana ilgi duymuşum; "başka" benim için mesafe anlamına gelirmiş, aşılması gereken bir mesafe. Yani hareket ve yolculuk.

Çocukluğumda, henüz liman yapılmamıştı, gemiler denizde açıkta demir atarlardı. Gemiler rıhtıma yanaşsaydı mesafe duygusu yaşamayacaktım. Belki de bu nedenle, Mersin'in Akdenizi içimde hep "gitmek" arzusu uyandırmıştır. Denizin dediğini yaptım ve on dokuz yaşında Mersin'den ayrıldım.

On yıl önce İskenderiye'deyken bu kentin tersine duran bir Mersin olduğu duygusuna kapıldım. Özellikle faytonlar, sürücünün şaklayan kırbacı, meşin ve atların bok kokusu beni Mersin'e geri götürdü :

Mersin'in ruhu yürüyor fayton sesinin içinde
bir Ramleh'ten bir başka Kuruçeşme'ye doğru,
at teri, fişki ve ıslak kösele kokuyor dünya.

Tozlu yolların çocuğu, yalnayak, entari giymiş,
koşuyor bütün kırlangıçlarla yarışarak, koşuyor
engin saçlarında bir nice Eros bukleleri.³

V

Yüksek çınarlar, denizin içinden fıskıran çamlar, güneş doğarken dünyayı dolduran yanık ot kokusu, portakal çiçeklerinin beyaz-sarı neşesi, yanık zeytinyağı, sarmısak, nane ve kekğin birbirine karışan kokusu.

Ritsos'un dediği gibi "Her sözcük bir yola çıkıştır."

Ağustosböceğinin cazırtısının gerisindeki sessizliği hiç dinlediniz mi? Ben dinledim : Huzursuz bir dinginliktir bu, her an patlamaya hazır. Benim için, aynı anda, hem ölümün hem de ölümsüzlüğün simgesidir. Kayaları çatlatan güneş hem güven verir hem vermez. Akdenizin derelerine de güvenemezsiniz : Yazın kururlar, kışın ve özellikle de ilkbaharda önüne geleni sürükleyen sellere dönüşürler. Oysa Avrupa'nın, Kuzey'in ırmakları neredeyse hiç değişmezler bütün yıl. Deliler hâlâ kutsaldır bizim buralarda. Bilgeleri, akıllarını kullandıkları için öldürmek eski geleneklerimiz arasındadır. Ama saygı ve sevgiden. Her şey tersiyle birlikte yaşar : Tam bir diyalektik dünyası. Her şey olmuş ama hiçbir şey olmamış gibidir. Tarih durmuştur, tarihin saati durmuştur, ya da saatlerimizde ne akrep var ne de yelkovan.

"Başlangıçta Allah gökleri ve yeri yarattı. Ve yer ıssız ve boştu; ve enginin yüzü üzerinde karanlık vardı; ve Allah'ın "Ruhu suların yüzü üzerinde hareket ediyordu."

Suların karşısında hâlâ oturmuş Musa'nın, İsa'nın, Muhammed'in gelmesini bekliyoruz.

"RAB Kâbil'e dedi : Kardeşin nerede?"... "Ve dedi : Ne yaptın? Kardeşinin kanının sesi topraktan bana bağılıyor."

Yahvé, Kâbil'e "Ne yaptın?" diye soracağı yerde "Kardeşine ne yapacaksın?" diye sorsaydı, insanlık tarihi belki de daha başka oluşurdu.

Bir tek Akdeniz dünyası yoktur, Akdeniz çoğuldur.

Ben size kendi Akdenizimi betimleyeyim :

BİR ANIRMANIN ANATOMİSİ⁴

Nasıl sokmalı bir eşek anırmasını bir şiire,
neyi simgeler bu ölçü tanımaz, bu kalıpsız ses,
mutluluğu mu, acıyı mı, neyi?

Arıcılar döner havada, yaklaşan güzdür;
leylek gölgeleriyle ısınır ayaklarımız, sırtımız.
Bülbül ve kanaryayı dizelerde bırakıp
bir martı sesi gezdiriyorum denizin yüzeyinde,
su gölgesinde bir üç direkli teknenin.

Nedir bir eşeğin anırması, neyi simgeler?
Bir incir ağacının gübre kokan sıcak gölgesidir,
Bozkırda tek başına bir ağacın kederli sözleridir,
insanca bir şeydir; eve dönüştür : Akdenizdir.

Sakızlıkoy, 20.8.1979

– Yazarın, 11-13 Kasım 1999 günlerinde, İspanya'nın Toledo kentinde yapılan "Akdeniz'in Şiirsel Mekânı : Yaratı ve Çeviri" konulu toplantıya gönderdiği konuşmanın metni.

(1) Synchrétisme (Eski Yunanca'da "Giritlilerin Birliği" anlamına gelen "Sugkretismos") : Doktrin ve sistemlerin bir arada bulunması. Synchrétiste (Bağdaştırmacı) : Bir felsefi ya da dinsel bağdaşmanın (synchrétisme) yandaşı.

(2) Mikel Dufrenne, *le Poétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1973.

(3) Özdemir İnçe, Mani Hayy, Yön Yayıncılık, 1998, s. 20.

(4) Özdemir İnçe, *Elmanın Tarihi*, Cem Yayınları, 1981. *Toplu Şiirler* 2. DELTA, Can Yayınları, 1994. s. 88.

BU TÜRKÇE İLE YAZAR OLMAK MÜMKÜN MÜ?

(23-24 Eylül tarihleri arasında yapılan “Türkçenin Zenginleştirilmesi Kurultay”ı için bu yazının da başlığı altında bir bildiri hazırlamıştım. Ancak içinde bulunduğum ruhsal ve düşünsel durum, bildirimi sunarken, bu metne bazı eklentiler yapmamı zorunlu kıldı. Bu nedenle, bildirimi yeniden kaleme almak zorunluluğunu duydum. Ayrıca, 25 Eylül 1999 tarihli Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan, Ömer Demircan’ın “Bir Dil Sözcüğünden Vurulur” başlıklı yazısının konuşmamı oluşturan temel düşünceyi desteklediğini gördüm. Söz konusu yazı konuşmamdan bir gün sonra yayınlandığı için onu sunarken yazıda yer alan bazı bilgilerden doğal olarak yararlanmadım. Bu işi şimdi yapıyorum.)

Bu Türkçe ile yazar olmak mümkün mü? Demek ki benim “bu” diye tanımladığım bir Türkçe var. Yazımda (konuşmamda) “bu Türkçe”nin nasıl bir Türkçe olduğunu anlatmaya çalışacağım. Ancak, “bu Türkçe” ile “bu ülke”de yazar olunmakta; dahası çok satan yazar bile olunmakta. Bu durum bir çelişki mi yoksa bir örtüşme mi, bunun üzerinde ayrıca durmak gerekiyor.

Geçen yıl katıldığım bir uluslararası toplantının yöneticileri, ülkelerinde yaşanan dil sorununu çözümlemede kendi savlarına katkıda bulunacağı düşüncesiyle, Türkiye’nin gerçekleştirdiği dil devrimi üzerine de bir konuşma yapmamı rica ettiler. Bunun üzerine isteklerini yerine getirdim. Ancak, Türkçenin karşı karşıya bulunduğu yeni sorunlara da değindim. Bu konuda benden sonra söz alan konuşmacılar kendi dillerinin de benzer sorunlarla karşı karşıya bulunduğunu belirttiler. Sonuçta ortaya çıkan dilsel tabloya göre, neredeyse bütün dillerin güncel sorunları hemen hemen ortak: Okullarda dil öğretimi

yeterli değil; kitle iletişim araçları yüzünden diller bozulmakta ve tek boyutlu bir dile dönüşmekte; genç kuşaklar dilin zenginliği olan atasözleri ve deyimleri bilmedikleri için kullanmamakta ve bunun sonucu olarak konuşma ve yazı dili yoksullaşmakta; yazarlar ve düşünürler dilsel öncülüklerini yitirmekte ve bu rolü kitle iletişim araçlarının çalışanları ele geçirmekte. Bunun dışında, özellikle Araplar, yerel ağzların ve şivelerin, kitle iletişim araçlarının etkisiyle ortadan kalkmasından, dolayısıyla dillerinin yoksullaşmasından yakındılar.

Dilbilimcilerin belirttiği gibi, “Dil, sözcüğün tam anlamıyla toplumsal bir olay”¹ olup “toplumun gereksinim ve etkinlikleriyle çok yakından ilgili, değişik yetilerin kullanılmasını gerektiren kendine özgü bir kurum niteliği taşır.”²

“Dil, düşünme eylemi ve düşünce açısından ele alındığında insanı insan yapan her şeyin büyük ölçüde dilde yer aldığı ya da dile yansıdığı görülür. Gerçekten de, dil bireyin bilincini oluşturan, benliğini biçimlendiren temeldir; bilincin köklerine, bilinçaltının derinliklerine uzanan başlıca insansal işlevdir. Düşünce, us, bilgi, buluş insansal anlamda ancak dille olanak kazanır... İnsanın hem içindedir, hem dışında; hem öznel, hem nesnel... Düşünce dille bütünleşerek görevini yapabilir.”³ Çünkü “dil basit bir yardımcı değil, düşüncenin vazgeçilmez ortağıdır.”⁴

Görüldüğü gibi dil toplumlar tarafından yaratılmış ve onlar tarafından yaşatılıyor. Buna göre, her dil kendini oluşturan ve kullanan toplumun özel nitelik ve koşullarından etkilenecektir. Demek ki dil değişkendir, toplumsal kullanımın durum ve özelliklerine göre, sözlüklere ve yazılı kaynaklara karşın, yoksullaşabilir. Dilin zenginleşmesi, onu kullanan, ondan yararlanan toplumun kültürel dağar ve düzeyine, ayrıca toplumun güncel yönelimlerine bağlıdır.

Dil toplumsal bir olgudur, ancak bu olgu dilin en alt değilse bile ortalama düzeyini temsil eder. Buna göre, dilin nesnel ve öznel kullanımını belirleyen etken *düşünce*dir. Dili geliştiren etken de düşüncenin gücüdür. Düşünce gelişmedikçe dil de gelişmez. Düşüncenin gelişmesi (gelişmemesi) ise toplumsal ve nesnel gerçeklere bağlıdır. “Dış dünyayı, toplumsal, ruhsal, fiziksel gerçekliği her dil kendine özgü biçimde yoğurur ve yorumlar, kavramlaştırır ve yapılaştırır; bir dünya

görüşü, dünyaya bakış açısı getirir. Nesnel gerçekliğin öznel biçimde algılanış ve anlatılışını sağlayan bir çerçeve, bir tür düşünsel yapı sunar. Bu nedenle, dilin hem yansıtıcı, hem de yaratıcı bir işlev yerine getirdiği söylenebilir.”⁵ Demek ki dil bir kültür ve kültürel ideolojiyi yansıtıyor, yansıttığı “şey” de yaratıcı bir işlev yükleniyor. Gene, demek ki, dili toplumun yapısı ve düşünce düzeyi etkiliyor.

Bu söylediklerimiz bir doğal dilin gündelik kullanımıyla ilgili. Başka bir deyişle halk gündelik yaşamında bu dili kullanıyor. Yazılı ve görsel kitle iletişim araçları da bu dili kullanıyorlar. Bu araçların dili kullanım biçimi ve bu biçimin düzeyi, dinleyici ve izleyici durumunda olan halkı (bireyler topluluğunu) etkiliyor.

Şairler ve yazarlar da halkın konuştuğu doğal dilden yararlanırlar, ama yazınsal söylemi kullandıkları için, doğal dili dönüştürerek onun gündelik kullanım düzeyini aşarlar. Çünkü dilin çağrı işlevinden (mesajın dinleyiciye yönelik olması) değil onun sanatsal işlevinden (mesajın kendine yönelik olması durumu) yararlanırlar.

Demek ki doğal dilin birden fazla kullanım biçimi var : Halkın gündelik yaşamında kullandığı dil; kitle iletişim araçlarının kullandığı ve ilke olarak halkın diline benzeyen dil; yazarların ve şairlerin kullandığı dil; bilim adamlarının kullandığı dil. Ayrıca, toplumsal katmanların ve toplulukların, meslek topluluklarının kullandığı dil.

Bu diller birbirini etkiler, etkilemeleri gerekir.

Dil toplumsal bir olgu olduğuna göre, halkın dil bilincinden, dahası dil dehasından söz edilebilir mi?

Bilinç de toplumsal bir üründür ve dile bağımlıdır. Dil olmaksızın bilinç de olmaz. Çünkü dil, başkaları için gerçekleşen pratik bilinçtir... Bilinç olgusu, insanların yaşama biçiminin ürünüdür. Öyleyse bilinç, insanların yaşama biçimlerini yansıtır. Ama bilinç sadece yansıtmakla yetinen basit bir ayna değil, belirlemesiyle birlikte diyalekteği girmiş etken bir güçtür... İnsan topluluğunun dışında insan bilinci olamaz. Bilincin ürünü olan düşünce de, kendisinin özdeksel iskeleti olan dilin dışında varolamaz. Bundan dolayı bilinç, ilk anından itibaren dil temeli üzerinde biçimlenir.⁶ Halkın dil bilinci söz konusu olduğu zaman, “Karaciğerin safra salması gibi beyin de bilinç

salgılar” diye düşünen bilim öncesi materyalist anlayışın yanında yer alamayız. Toplum içinde bilinci belirleyen *düşünce* olduğuna göre halkın bir bütünsel dil bilincinden söz edemeyiz. Zaten genellikle çok sınırlı bir dil dağarıyla iletişim kuran “halk”ın bölünmez ve üretici bir dil bilincine sahip olabileceğini varsaymamız çok güç. Olsa olsa, tek tek bireyler ve birey toplulukları söz konusu bilince sahip olabilir.

Beyin bilinç salgılamadığına göre, bilinci dış etkenler belirleyecektir. Bu nedenle, bilincin oluşamayacağı durumlar da olabilir.

Ömer Demircan, yazımın başında andığım yazısında çok önemli bir sorunu dile getiriyor : “Sözlü olsun yazılı olsun, bir metin anlatıldığı dilin kendi sözcükleriyle dokunur. Üretimde Türkçe sözcüklerin yerine yabancı sözcük ekerseniz, dilin köklerini kurutursunuz... sözlükte yabancılık ne ölçüde yoğunlaşırsa, sonuçları o ölçüde yıkıcı oluyor... Bu yargıyı destekleyen bulgulara gelince: Yüksek lisans öğrencilerim 28 Ocak 1998 günü yayımlanan her gazetede bütün sözcükleri ayrı ayrı derlediler. Türkçe sözcük oranı Cumhuriyet ile Yeni Yüzyıl’da yüzde 75’i aşarken, öteki gazetelerdeki oranlar ortalaması yüzde 52,5’te kaldı. Bu yıl da, yazın dışı 25 derginin Ocak 1999 ilk sayılarında geçen bütün sözcükler derlendi; ortalama Türkçe sözcük oranı yüzde 52’yi aşmadı. Eşanlamlı Türkçesi bulunan yabancı sözcüklerin oranı yüzde 20 dolaylarında, Türkçe açılabilir yabancı sözcük oranı yüzde 15 kadar. Öyleyse bir gazeteci isterse yüzde 90 Türkçe sözcük kullanarak yazabilir.”

Yüzde doksan Türkçe sözcükle yazma olanağı varken bu olanağı kullanmayan bir gazetecinin dil bilincinden söz edilebilir mi? Bize sunulan manzaraya bakarak gazetecilerin çoğunda, sözcük bağlamında dil bilinci bulunmadığını ileri sürebiliriz. Ancak durum daha da kötü. Özellikle televizyonlarda yerinde kullanılmayan sözcükler nedeniyle dilsel sapmalar oluşuyor. Son zamanlarda “itibarıyla” sözcüğü çok sevilir ve olur-olmaz yerlerde kullanılıyor. “İtibarıyla” zarfının sözlüksel anlamı şu: 1. -den sayılmak üzere. 2. Bakımından : “... kılık kıyafet itibarıyla, bir dilenciden hiç farkı yoktur.” (Y.K. Karaosmanoğlu) Oysa, Kanal 7’nin 28 Eylül 1999 günü 19.00 haberlerinde

Adapazarı muhabirinin ağzından şöyle bir cümle duyuyoruz : “Bugün hafta başı olması itibarıyla...” Aslında, “Bugün hafta başı olduğu için...” demek istiyor ve “itibarıyla” sözcüğünü “için”in yerine kullanıyor. Belki de “Bugün hafta başı olması dolayısıyla...” demek istiyor. Sözcükleri böylesine anlam sapmasına uğratan örneklerle her gün tanış oluyoruz.

22 Eylül 1999 günkü Hürriyet gazetesinin altıncı sayfasından rastgele bir cümle : “Pınar Boğa, Adana’nın tanınmış ailelerine mensup olan İnci Otel’i’nin sahibi Mustafa Cahit Boğa’nın kızıydı.”

Özel adları tek sözcük sayarsak, on sözcükten oluşan bir cümlede kaç yanlış var bakalım :

1. İnci Otel, Adana’nın tanınmış ailelerine *mensup* olabilir mi?
2. “...ailelerine mensup” olduğuna göre İnci Otel’i’nin sahibi birden fazla, oysa otelin bir tek sahibi var : Mustafa Cahit Boğa.
3. “Adana’nın tanınmış ailelerine” değil, “ailelerinden birine” ya da “bir ailesine” mensup olan kişi Mustafa Cahit Boğa.

Bu durumda cümlenin şöyle kurulması gerekir : *İnci Bora, Adana’nın tanınmış ailelerinden birine mensup olan*, (buraya mutlaka virgül konulması gerekir) *İnci Otel’i’nin sahibi Mustafa Cahit Boğa’nın kızıydı.*”

Cümlenin öğelerinin uyumsuz olarak kullanıldığı, sözdiziminin bozulduğu cümleler yalnızca gazete muhabirlerine ve yazarlarına özgü değil, yapıtları ödül kazanmış, “çok satan” unvanı kazanmış edebiyat yazarlarında da görülüyor bu türden yanlışlar. Üstelik arada sırada değil; Türkçenin yanlış kullanımı yazarın, yazarların üslubuna dönüşüyor.

Yıldız Teknik Üniversitesi Mezunlar Cemiyeti tarafından düzenlenen ve iki gün süren toplantının adını bir kez daha anımsayalım: “Türkçenin Zenginleştirilmesi Kurultayı.” Şimdi de sormamız gereken kaçınılmaz soruyu soralım: Türkiye’nin kitle iletişim araçları (gazeteler, radyolar, televizyonlar) örneklerini verdiğim olumsuz ve zararlı uygulamalarıyla Türkçenin zenginleştirilmesine herhangi bir katkıda bulunabilir mi? Sorunun yanıtı kuşkusuz “hayır” olacak. Ancak, gerçekte sorulması gereken soru şu: *Kitle iletişim araçlarının verdiği zararların yıkıcı etkisinden Türkçeyi nasıl koruyacağız?*

Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu 25-26 Kasım 1998 günlerinde “Radyo ve Televizyon Yayınlarında Türk Dilinin Kullanımı” başlıklı bir Geçici Danışma Kurulu Toplantısı düzenlemişti. Bu toplantıya üniversitelerden dilbilimciler, ülkemizin tanınmış yazarları, televizyoncular, radyocular ve gazeteciler katıldılar. Bu toplantıya eski bir televizyon çalışanı ve yazar olarak ben de davetliydim. Katılanların çoğunluğu gibi ben de eleştiriler ve öneriler içeren bir bildiri sundum. Toplantıda sunulan bildiriler TRT tarafından, kısa bir süre sonra kitap olarak yayımlandı. Sonuçta hiçbir şey değişmedi. Demek ki bu tür toplantıların hiçbir yaptırım değeri yok. Zaten kitle iletişim araçları bu türden toplantılara ilgi göstermiyorlar.

Demek ki bu türden toplantılarla, Türkçeyi kitle iletişim araçlarının yıkıcı etkisinden kurtarmak olanaksız. Peki ne yapmalı?

Kurultay’ın oturumlarından biri “Dil Devrimi ve Edebiyatçılar”a ayrılmış. Ben de bu bildirimi bu oturumda sunuyorum. Biraz geçmişini anımsayalım: Dil Devrimi özellikle 1910, 1920 ve 1930’lu yıllarda doğmuş olan Cumhuriyet kuşağı yazarlarımızın çabaları sayesinde gerçekleşmiştir. Dil Devrimi tarihini inceleyenler, söz konusu devrimin, 14 Mayıs 1950’den sonra, bu devrime karşı olan iktidarın uygulamalarına karşın gerçekleşmeyi sürdürdüğünü görürler. 1950’den sonra, 1924 Anayasası’nın diline dönüldüğü için, devlet radyosu, gazetelerin büyük bir çoğunluğu Dil Devrimi’nin amaçlarına aykırı bir dil kullanmak zorunda kaldılar. Siyasetçilerin dili bir tür Osmanlıca kırmasına dönüştü ve resmi yazışmalar da bu kırma dille yapıldı. Bu sapınca karşın, ülkemizin romancıları, şairleri, öykücüler, oyun yazarları ve birkaç gazete yazarı Dil Devrimi’nin önerdiği ve savunduğu dili geliştirmeyi sürdürdüler. Dil Devrimi’ni savunan yazın dergileri (başta Türk Dili ve Varlık) yayınlanmak üzere gönderilen yazıları titizce denetlediler, dile devrimci özeni göstermeyen yazarların yazılarını yayınlamadılar. Öte yandan yazarlar ve şairler birbirlerinin yapıtlarını Dil Devrimi doğrultusunda değerlendirmeyi sürdürdüler. Eleştirmenler bir yapıtı ilkin dilsel açıdan değerlendirdiler. Ayrıca 1950 ve 1960’ların öğretmenlerini de övmemiz gerekmektedir. Çünkü her türlü iktidar baskısına karşın, örnek bir sivil itaatsizlik örneği göstere-

rek, derslerinde Dil Devrimi'ni savunmuşlardır.

Bu çabalar sayesinde 1970'lerde Türkçe en yüksek düzeyine ulaştı. Ancak 1980'lerden sonra, ürünlerini veren karşı devrimin doğal bir sonucu olarak, her alanda ülkeye egemen olan talan ve köşe dönme düzeninin etkisiyle Türkçe yozlaşmaya başladı. 1980 öncesinde Türkçenin gelişmesini sağlayan etkenler, artık tersine döner oldu.

Bir yazar ve şair adayını saran bir ortam ve bu ortamın sarıcı, oluşturuşu kuşakları vardır. Bu kuşaklar nelerdir?

- Aile ve sokak,
- Okullar,
- Kitle iletişim araçları,
- Yazınsal okumalar.

Ötekilere dolaylı da olsa değindiğim için durum değeriendirme-sine okullardan başlayacağım :

Okullarda doğru Türkçe ve dilbilgisi, çağdaş Türk edebiyatı öğretilmiyor. Bunu görmek için çocuklarınızın, kardeşlerinizin, yakınlarınızın ders kitaplarına bakmanız yeter. Okullarda “okuma ve yorumlama” dersleri olmadığı gibi yazma (kompozisyon) dersleri ya yapılmıyor, ya da gereken önem verilmiyor. Okullarımızın son mutlu döneminde öğrencilik yapmış olan değerli yazar Selim İleri Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan (28 Eylül 1999) “Edebiyatımızı Kavramak” başlıklı yazısında bakın nasıl yakınıyor: “Ârif'i yobaz, Tefvik Fikret'i zındık, Nâzım Hikmet'i vatan haini, Necip Fazıl'ı gerici kimliklerine oturtan karşıt – ve saplantılı – zihniyetlerden bile, gelecek için bir şeyler ummak mümkündür. Karşıt uçlar senteze yol alır. Ne var ki, koskoca bir edebiyatı, çağdaş edebiyatımızı unutturan, yok etmeye yeltenen zihniyet sadece korku salıyor.”

Çağdaş edebiyatı okumadan çağdaş olunamayacağı bir yana, yazma dürtüsünün ortaya çıkıp yazma eyleminin başladığı bir dönemde çağdaş edebiyatı öğrenmeyen, onun en iyi örneklerini okuyup anlamak olanağından yoksun kalan bir yazar adayı nasıl yazar olacak?

Yukarda sözünü ettiğim sakıncalı durumdan şimdiye kadar birçok yazar ve gazeteci söz etti. Ama gözden kaçan bir başka etken var (Buna dâha önce bazı yazılarımda kısaca değindim ve TRT toplantı-

sında sunduğum bildiride üzerinde uzun uzun durdum) : *Sınav Sistemi*.

Bizim öğrencilik dönemimizde, yani 1940'lar ve 1950'lerde, ilkokuldan başlayıp lise diploması alıncaya kadar, hemen hemen her dersten sözlü ve yazılı sınavlardan geçerdik. Tarih öğretmeni "Kadeş savaşının neden ve sonuçları"nı sorardı; kimya öğretmeni "izomeri olayı"nı sorardı; beden eğitimi öğretmeni "Futbol nasıl bir oyundur?" diye sorardı. Sözlü olarak anlatırdık. Matematik, fizik ve geometri problemlerini çözdükten sonra, çözümünü nasıl yaptığımızı anlatırdık. Aldığımız not, bilgilerimizi doğru Türkçe ile anlatmamızın düzeyine bağlıydı. Yani yetkin bir Türkçe ile konuşmak zorundaydık.

Öğrendiğime göre artık sözlü sınavlar neredeyse yapılmıyormuş. Zaten sonuçlar ortada. Televizyonlarda izliyoruz: İnsanlarımız görgü tanığı oldukları olayları basit bir cümle kurarak anlatmak yeteneğinden yoksun durumdalar. Köylüsü de böyle, işçisi de böyle, öğretim üyesi de böyle, gazetecisi ve yazarı da böyle.

Yazılı sınavlarda coğrafya öğretmeni "Ege Bölgesi'nin özellikleri"ni ya da "Muson rüzgârları"nı sorardı. Elimize kalemi alıp bildiklerimizi doğru Türkçe ile anlatmaya çalışırdık. Yani bir tür yazma denemesinden geçerdik. Aldığımız not, yazılı anlatım gücümüze bağlıydı. Genç yazar adayı yazılı sınavlarda da yazmayı öğrenirdi.

Kaç yıl oldu bilmiyorum, artık yazılı sınav yapılmıyor, onun yerine test sınavı yapılıyor.

Liselerde okutulan bir Edebiyat III kitabından bir soru örneği aktarıyorum :

"Aşağıdakilerden hangisi Fecr-i Âti topluluğunun sanat görüşünü anlatır?

- Sanat toplum içindir.
- Sanat siyasi olmalıdır.
- Sanat tarihe gitmelidir.
- Sanat şahsi ve muhteremdir.
- Sanat tenkide yer vermelidir.

Öğrenci bu harflerden birini yuvarlak içine alacak ve bu da onun bilgi düzeyini belirleyecek. Bilgi işaretlenmez anlatılır ve açıklanır. Oysa test sınavı bilgiyi, etkin olması gereken bilgiyi edilgenleştiriyor

ve “yazma eylemi”ni ortadan kaldırıyor. Yazma’yı geliştiren, üretken ve etken soruyu şöyle sormak gerekir : “Sanat toplum içindir’ görüşünü açıklayarak anlatınız.”

Okullarda, güzel konuşma, güzel yazma bir yana, konuşma ve yazma bile öğretilmiyor. Ve bu en azından otuz yıldır sürüyor.

Bir yazar ve şair adayını saran kuşaklardan söz etmişim : Aileyi oluşturan anne ve babalar konuşma ve yazmanın öğretilmediği okullarda öğrenim görüyorlar; iyi Türkçeyi sayfalarından kovan gazeteleri okuyorlar ve Türkçenin katledildiği radyo ve televizyonları dinleyip izliyorlar.

Böyle bir aile ortamında genç yazar adayının gelişmesi mümkün müdür?

Türkiye’deki evlerin yüzde kaçında kütüphane var, daha doğrusu kaç kitap var? Türkiye’de yılda kaç kitap basılıyor ve basılan kitapların baskı sayısı ne? Bu sorulara alacağınız yanıtlar bir çağdaş ve kültür toplumuna yaraşır yanıtlar olmayacaktır.

Gelelim kitapçılık, yayıncılık sektörüne: Yayınevlerinin yüzde doksan sekizinde, bir uygar yayınevinde bulunması gereken lektör (metin okuyucu), redaktör (değerlendirici düzeltmen) ve editör gibi vazgeçilmez personel bulunmuyor; ülkemizdeki yetkin çevirmen sayısı onu geçmemesine karşın çeviri metinler özgün metinlerle karşılaştırılmaksızın, Türkçe açısından denetlenmeksizin kitaplar yayınlanıyor. Üstelik çağdaş edebiyatın en zor, en karmaşık yazarları. Okumaya hevesli (hevesli olmayanları çoğunlukta) yazar adayları çeviri kitapların berbat Türkçesinden anadilini öğreniyor. Kötü çevirmenler kaynak dilin yazılarını Türkçeye aktardıkları için Türkçenin yapısı ve kendine özgü mantığı bozuluyor. Genç yazar, iyi örneklerden yoksun olduğu için bu çarpık yapılaraya göre Türkçe cümle kuruyor. Ortaya çıkan sakat bir Türkçe. Bu hilkat garibesini, özürlü Arşak Palabıyıkyan Türkçesini eleştirdiğiniz zaman alacağınız yanıt hemen hemen aynı : “Bu benim üslubum.” Bu özürlü Türkçe ile yazılmış metnin yazınsal yapıdan yoksun olduğunu söylediğiniz zaman da alacağınız yanıt hazır : “Ben postmodern yazıyorum.”

Bireyleri toplumun egemen zihniyeti biçimlendirdiğine göre, talan düzeninin yazar adaylarının yüzde doksandan fazlasının dilsel

özürlü olmasına şaşmamak gerekir.

Türkiye'nin nüfusu 65 milyon. Bu nüfusa yakın bir kitleyi barındıran İtalya, Fransa, Almanya, İspanya ve İngiltere gibi ülkelerde her yıl en azından on tanesi birinci sınıf yazar olmaya aday çok yetenekli yeni yazarlar çıkıyor. Okur kitlesi de yeni ve yetenekli yazar arıyor. Türkiye'ye bakalım : Son on yılda kaç tane önemli yazar çıktı? Çık-mış ise okur ve eleştiri onu (onları) fark etti mi? Bu sorulara verilecek yanıt kocaman bir "Hayır!"

Doğaldır, yazar yetiştirmeye elverişli olmayan ortam "kâşif" okur da yetiştiremez.

Peki ne yapmalı?

Tarih boyunca bu soruyu soranlar ya devrimci yollara başvurdular ya da devrim önerdiler. Türkiye devleti çağdaş ve demokratik bir devletin yapılarına kavuştuğu zaman, toplum demokratik ve çağdaş bir topluma dönüştüğü zaman, "Ne yapmalı?"nın yanıtı verilmiş olacaktır. Belki o zaman "denetim", "önlem" ve "yaptırım"ın ne anlama geldiğini anlayacağız.

Adam defterdarlığın pencere camını kırdığı zaman devlet malına zarar verdiği için mahkemeye veriliyor, ama ağızından ya da kalemin-den çıkan her sözcükle, kurduğu her cümle ile Türkçeyi katlediyor, kimse kılına dokunmuyor; tersine, kamusal zenginlik olan dili kötü kullandığı için üslup sahibi yazar sıfatı kazanıyor ve belki de ödüllendiriliyor.

1) A. Meillet. Anan: Berke Vardar, *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*, TDK Yayınları 1982, s. 12.

2) Berke Vardar, s. 12.

3) A.g.e., s.10.

4) G. Mounin. Anan: Berke Vardar, s. 10.

5) Berke Vardar, s. 13.

6) Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi*, cilt I. Remzi Kitabevi, ss. 172-173.

DÖRT SÖYLEŞİ

ŞİİRİN DURUMU

Sorduğunuz soruların yanıtları, 1985'ten bu yana yayınladığım yarı kuramsal kitap ve yazılarımda, eleştirel deneme kitaplarımda verilmiştir. Neredeyse yüz yıllık sorular ve sorunlar. Ama nedense, genç kuşaklar kendi evlerini atalarından kalan tuğlalarla yapacaklarına kendi kerpiçlerinin yapı malzemesi olabileceğini sanıyorlar. Bu nedenle Türk şiirinin yapısal anlayışı Türk şehirciliğine benziyor : Eski kent, eski mahalleler yok, ama çağdaş yerleşim yerleri olduğu sanılan birtakım gecekondular var. Batıda bir eski kent vardır; bu kent ya da mahalle mimari açıdan estetik bir model oluşturur. Gördüğüm Kuzey Afrika kentlerinde de durum aynı. Genellikle surlarla çevrili ve “*Medina*” olarak adlandırılan eski kentin çevresinde yeni kentin mahallelerini kuruyorlar. “*Medina*” kent anlamına geliyor. Her “*Medina*”nın da bir “*Kasbah*”ı, bir “*Mellah*”ı bir ya da birkaç *Suk*'u yani çarşısı var. Şiir ve edebiyatta böyle bir model oluşturan kompozisyona kimileri gelenek diyor, ben bu kompozisyona ‘Antoloji’ adını veriyorum. Ancak, dışardan bir tek ve aynı şeymiş gibi görünmelerine karşın “*gelecek*” ve “*antoloji*” aynı şey değil. Gelenek ile Antoloji arasındaki farkı, MANİ-HAYY adlı son şiir kitabımın yirminci sayfasında yer alan öykü ile açıklayacağım :

“*Abû Nuwâs, ustası Kalaf al-Ahmar'dan şiir yazmak için izin isteyince ondan şu yanıtı alır : ‘Böyle bir şey yapmana ancak bin eski şiir ezberlediğin zaman izin verebilirim.’ Abû Nuwâs bir süre ortadan kaybolur, sonra ustasının huzuruna çıkıp şiirleri ezberlemiş olduğunu söyler. Gerçekten de, öğrendiği şiirleri birkaç günde ezbere okur ustasına. Ardından, istediğini tekrarlar. Ustası bunun üzerine, ezberlemiş olduğu şiirleri tamamen unutmadan kendisine şiir yazma izni vermeyeceğini bildirir. ‘Benden istediğiniz çok zor bir şey’, der Abû Nuwâs, ‘bu şiirleri ezberlemek için canım çıktı.’ Ama ustası, dediğim dedik, isteğinden vazgeçmez. Bunun üzerine Abû Nuwâs bir dergâha çekilip uzun süre şiirden başka şeylerle uğraşır. Ezberlediği şiirleri tamamen unuttuğu zaman*

ustasından el alıp şiir yazmaya başlar.”

Dar, öykünmeci ve tekrarcı anlamda “gelenek”, söz konusu bin şiiri ezberlemek ve bu şiirleri unutmamakla ilgilidir. Ama bu ezberlediğiniz bin şiiri unuttuğunuz zaman “*Antoloji*”yi öğrenmiş olursunuz; özgürleşirsiniz, önünüz açılır, ufkunuz genişler ve kendiniz olursunuz.

Bu öyküye bir de uyarı eklemeyi uygun görüyorum: Belki de bu bin şiir yalnızca ulusal şiirin örneklerinden oluşmuyor, içinde komşularınkiler de var.

Şimdi sizin sorularınızı yanıtlayabilirim.

EVRENSEL KÜLTÜR : Dünyada ve ülkemizde, şiirin bugünkü durumu nedir; ülkemiz şiirinin dünya şiiri karşısındaki gelişimi bakımından ne düşünüyorsunuz?

Türkiye’de her genç kuşağı, bütün genç kuşakları zehirleyen bir önyargı, bir yanılsama vardır : Dünyanın en güzel şiirinin Türkiye’de yazıldığına inanılır. Türkiye’den sonra bazı Akdeniz ülkeleri ve Latin Amerika ülkeleri gelir bu hurafeye göre. Kınamıyorum, gençlik böyle şeylere inanmak ister, kendi kendine onaylamak yöntemidir bu. Bir dogmadır ama böyle bir şey söz konusu bile değildir. Bir ülkenin bir dilin şiiri neye göre, hangi ölçüye göre öteki ülkenin şiirinden daha iyi oluyor. Bir yanlışlık yapıp ironi ve mizah öğesini öne çıkartıp tek ölçüye dönüştürürseniz Çek ve Polonya şiirleri birden öne çıkar. Flora, fauna, tarih ve mitolojiyi öne çıkartırsanız Yunan şiiri bir numara olur. Felsefe ve düşünce Fransız ve Alman şiirinde birazcık ağır basar. Ama şunu kesinlikle söyleyeyim her ülkenin şiirinin ağır basan, öne çıkan bir özelliği vardır. Bunlar şiir tablosunda her zaman belli olmasalar da üst boyaları biraz kazırırsanız altından bu özellikler çıkar.

Şimdi duralım ve şu soruyu soralım : Türk şiirinin her boya katmanında varlığını sürdüren ve “*Bu bir Türk şiiridir*” dedirten, dedirtecek olan özelliği nedir, nelerdir? Özellik dediysem herhangi bir “*özellik*” değil, bir tür etik ve estetik değerler oluşturacak, “*Antoloji*”ye eklemlenen, ona katkıda bulunabilecek özellikler. Ben bunlardan söz ediyorum.

Benim, aralarında Türk şiiri de olmak üzere, en başta aradığım bir özellik, bir zorunluluk vardır evrensel şiirde : Çağının çağdaşı ol-

mak. Hemen şunu belirteyim : Antolojiye eklemelenmenin geçmişin şiirini sürdürmekle, onu tekrarlamakla hiçbir ilişkisi yoktur. “*Çağının çağdaşı olmak*” konusunda politik bağlamda bir örnek vereyim: Bir bireyin politik bağlamda çağının çağdaşı olması için Cumhuriyetçi, demokrat, laik, özgürlükçü olması, insan haklarını savunması, inanç ve düşünceyi açıklama özgürlüklerine saygı göstermesi... gerekiyor. Bunlardan birini çıkartıp yerine “*monarşi*” ve “*teokrasi*”yi koyarsanız, çağınızın çağdaşı olmak niteliğini edinemezsiniz. Şiirde, edebiyatta, bütün sanatlarda da böyledir bu. Bu alanlarda çağının çağdaşı olmayı “*çağdaş söylem*” belirler. Çağdaş söylem elbette geçmişin söylemlerini de kapsar ama onlar değildir, onlardan bir fazladır, başkadır, ama türdeşdir; bir mutasyon değil evrim söz konusudur. Deve fil olmamıştır. Bilim adamları buzulların altında buldukları iskelet kalıntısına “*mamutun ilk atalarından kalma*”, diyorlar.

Çağının çağdaşı olmak, bir bakıma değil tam anlamıyla çağını anlamak, çağını hissetmek, çağının sorunlarını sırtında taşımaktır. Duygu ve düşünce olarak çağıyla örtüşmektir : Çağıyla örtüşmenin çağını onaylama anlamına gelmediğini, gelmeyeceğini belirtmek isterim. Çağının ruhunu yani “*esprit*”sini yakalamak. Bu da olumlamak, onaylamak anlamında değil. Bir bilgin gibi, bir bilim adamı gibi. Bir tıp bilgininin tehlikeli bir virüsü bulması onu onaylaması anlamına gelmez. Çağının ruhunu yakalamış sanatçılara örnek vereyim : Charles Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud ve Lautréamont; Leonardo da Vinci, Braque ve Picasso; Beethoven ve Stravinski; Samsatlı Luki-anos; Molière ve Shakespeare... Ve elbette Nâzım Hikmet. Ama bugüne kadar ancak “*diz boyu*” yorumlanmış olan Nâzım Hikmet değil. Nâzım Hikmet’i yalnızca ideolojik bağlamda değil, onu etik ve estetik, tarih ve “Antoloji” düzlemlerinde de yorumlamak gerekir.

Şiirden söz ettiğimize göre, şunu anlamak zorundayız : Bir ülkenin bir döneminin bütün şairleri, bir kuşağın bütün temsilcileri, yani “herkes” değil, bir ya da birkaç şair, bazıları, çağının ruhunu tam anlamıyla kavrar. Bunların birden fazla olması, o ülkenin şiirinin gücünü ve olumlu yanlarını gösterir, onları yaratır. Ötekiler de kuşkusuz vardır, ama “o” değildir. Bütün insanların organ malzemesi aynıdır, ama herses “o” değildir. Sorun işte burada çetrefilleşiyor : “O” dediği-

miz kim? “O” nun çağdaşı bazı şair ve okurlar “Onun” “O” olduğunu bilebilirler. Kimileri de “O” sanıp başka birine bakarlar. Bazı dönemlerde “O” hiçbir zaman olmaz, gelmez ve bir “*Mesih*” gibi beklenir. Ama Mesih’i beklemek için Mesih söylencesini de bilmek gerekir.

Bir yanılsamalar, parodiler, hologramlar çağı yaşıyoruz. Sanallıklar, sanal değerler, deformasyonlar. Bunları yalnızca teknoloji değil, ilkelilikler, bağnazlıklar, dogmalar da yaratır. Dogmanın dünyası da sanaldır, onun da hologramları vardır.

Çağının çağdaşı şair, çağının ruhunu kavramış şair yani “O”, yaratılmaz ama vardır. Medya tarafından ne yaratılabilir ne de yok edilebilir. Moda olmadığı için demode de olmaz. O bir “*Mesih*” olarak geldiği zaman işaretleri ve belirtileri anlamak gerekir. Bunun için de şairseniz şair olarak, okursanız okur olarak, sanatçıysanız sanatçı olarak çağınızın çağdaşı olmanız gerekir. Bu işte bilicilik sökmez, gördüğünüz zaman tanıyacaksınız onu.

Mayıs ayından bu yana üç önemli uluslararası toplantıya, festivalle katıldım :

Güney Fransa’nın küçük Lodève kentindeki toplantı, kendi antolojisini anımsamak ve komşularını tanımak ve anlamak istiyordu. Bu nedenle ortaçağ törenlerini günümüze getirdi, bir karnaval havası yaratmak için sokaklara, alanlara çıktı. Şiirin sözel (oral) değerlerini öne çıkardı. Şairle okuru sokakta buluşturdu.

Belçika’nın Liège kentinde XXI. Uluslararası Şiir Bienali yapıldı ve “*Yalvaçlara Çağrı*” ana teması bağlamında “*Üçüncü Binyıl*”, “*Şiir ve Geleceğin İnsanı*”, “*Evren Fetih ya da Tutsaklık*”, “*İnsan Nasıl Olacak?*”, “*Yarının Toplumu*”, “*Tinsel Yaşamın Geleceği*” konularında bildiriler sunuldu, tartışmalar yapıldı. Konuşmacılar yalnızca şairler ve yazarlar değildi, katılımcılar arasında astrofizikçiler, ekonomistler, tarihçiler ve din adamları da vardı.

Demek ki Liège’de toplanan insanlar sadece çağlarını değil gelen yeni çağı da kavramaya çalışıyorlardı.

Liège’de “*Geleceğin İnsanı ve Şiir*” başlıklı bir bildiri sundum. Bildirimin Türkçe metni Adam Sanat dergisinin (sanırım) kasım sayısında yayınlanacak.

Eylül ayının son haftasında katıldığım Casablanca Uluslararası

Şiir Festivali'nin iki ana izleği vardı : “*Tehdit Altındaki Yaşam Karşısında Şair*” ve “*Şair ve Dillerin Yazgısı*.”

Festivalde birisi izlek bağlamında resmi, ikincisi izlek ekseninde de özel istek üzerine bir bildiri sundum. İkincisi bir bildiriden çok, bir bildiri metninin özetlenmesi gibiydi. Birinci metin, Adam Sanat dergisinin ekim sayısında “*Şair, Şiir ve Hayat*” başlığı altında yayınlandı. Türk Dil Devrimi'ni anlattığım “*Anadilin Savunucusu Şair*” başlıklı yazımı önümüzdeki aylarda yayınlamak istiyorum.

Görüldüğü gibi Casablanca'da da çok ciddi şeyler konuşuldu. Konuşmalardan çok şey öğrendim, ama en çok hoşuma giden Adonis'in bir soruyu yanıtlarken söylediği cümle oldu : “*Neden bunalımdan şikayet ediyorsunuz, bunalım şiirin anasıdır.*”

Davetli olup da katılmadığım Kavala toplantısının izleği “*Akdenizin Dilleri*” idi.

Bu yaz Avrupa'nın ve dünyanın birçok kentinde şiir toplantıları yapıldı. Şiirin ve dünyanın sorunları, olası sorunları konuşuldu, tartışıldı, bildiriler sunuldu. Bunların birçoğu kitaplaşacak. Gördüğüm ve tanık olduğum kadarıyla dünya şairleri çağının çağdaşı olmak için ne gerekirse onu yapmaya, onun için gereken nitelik ve bilgileri edinmeye çalışıyor. Bu nedenle şiirlerinin önü tıkalı değil.

Türk şiirinin durumuna gelince; Bu konuda bir şey söylemek istemiyorum. Karşılaştırmayı siz kendiniz yapın.

EVRENSEL KÜLTÜR : *Türkiye’de, belli bir süredir şiir alanında biçim, içerik ve imge bakımından bir tekdüzeleşme, bir tıkanma olduğu tartışılıyor. Siz ne düşünüyorsunuz? Böyle bir durum varsa nedenleri nelerdir? Bugünkü şiir tartışmalarını nasıl değerlendiriyorsunuz?*

Casablanca toplantısında etkilendiğim konuşmalardan birini Fransız şair ve “*Poésie/Gallimard*” dizisinin yöneticisi André Velter yaptı. André Velter, altmışlı yıllarda dile indirgenen şiir yüzünden ya da şiirin dile indirgenmesi yüzünden, içine düştükleri bunalımdan başka dillerden yaptıkları çeviriler sayesinde, başka ülkelerin şiirini öğrenerek çıktıklarını söyledi. Bilen bilir, ben de şiir çevirisini bir tür “aş”ı olarak tanımlamışımdır (iki anlamda aş); şiirsel enste karşı şiir çevirisini önermişimdir.

Sözünü ettiğiniz “*tekdüzeleşme*”, “*tıkanma*” var mı yok mu bu

konuda bir yargı öne sürmeyeceğim.

Ne zaman tekdüzeleşme olur, ne zaman çıkmaz tehlikesi belirir, bu konuda bir şeyler söylemeye çalışacağım : Kapalılık, geçirimsizlik, tek örnek, tek eksen tekdüzeliğe, tıkanmaya yol açar. Bir şiiri sadece bir açıdan, bir düzlemde değerlendirirseniz, gene aynı şey olur. Antolojiye sırtınızı dönerseniz de aynı şey olur. Ama asıl ve en görünür tehlike, genç şairlerin okuma ve alımlama dünyasının kendi kuşakdaşlarıyla sınırlanmasıdır. Bir önceki sorunuza cevap verirken sözünü ettiğim “O” bunlardan hiçbirini yapmaz. Antolojiyi bilir, antolojiyi ezberlemiş unutmuş ve özgürleşmiştir. Antolojiden kendisine bir eksen seçer ya da eksen onu seçer. Her şeye açıktır, kendi dilinin bütün şairlerine olduğu kadar dünyanın bütün şairlerine... Ezberleme evresini aştığı için özgürdür, şiirinin atını dünyanın bütün ovalarında, yayla ve dağlarında koşturur. Teması ve temaları vardır : Bunlar çağının çağdaşı temalardır ya da çağının bakış açısından geçmişe dönmüş ve kendine yeni temalar yaratmıştır. Bu nedenle şiirinin katmanlarında felsefe, mitoloji, tarih, coğrafya, yurtbilgisi ve ilkokullarda öğretilen bütün derslerin bütün konuları vardır.

Tekstil dünyasından bir örnek vereyim : Her türlü giysi tekstil malzemesiyle yapılır. Giysi iki türlü yapılır : Ya yaratıya (création’a) göre ya da çoğaltıma göre yani ‘konfeksiyon’a göre. Birinci yöntemi uygulayanlara “sanatçı” denir, sanatçının verdiği modele göre üretim yapanlara da zanaatçı ya da konfeksiyoncu ve fasoncu denir. Birincinin yaptığı üretim değil yaratıdır. Yaratıyı örnek almak bir anlamda Antoloji’yi değerlendirmek anlamına gelebilir, ama asıl felaket bilerek ya da bilmeyerek bir konfeksiyon ürününü kendine model seçmektir. Yani konfeksiyonun konfeksiyonunu yapmak. O zaman giysi orta malı olur. Gerçek şair konfeksiyoncu değildir. Sözünü ettiğiniz tekdüzeleşme, tıkanma varsa, bu konfeksiyon üretiminin özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Nasıl aşılacak? Nasıl aşılacağını galiba söyledim. Kendi sesinizle konuşacaksınız, bunun için de kendi sesinizi oluşturmacaksınız. Ama bu sesi ilkin kendinizde, sonra nesnel dünyada arayacaksınız. İnsanın beyni ve yüreği şiir salgılayan salgı bezleri değildir. Eski Yunan filozofu ne demiş: Kendini tanı.

Biz İkinci Yeni döneminde atonal müzik dinlemiştik. Hiçbirimiz

bir zararını görmedik.

Türkiye’de şiir tartışması, tartışmaları yapıldığı kanısında değilim. Birkaç yıl önce, Varlık dergisinde : Hilmi Yavuz’la “*Gelenek*” konusunda epeyce kanlı bir tartışma yaptık. Hilmi benim kırk yıllık arkadaşımıdır, ben onun “gelenek” konusunda ne düşündüğünü konuşmalarından, yazılarından ve şiirlerinden biliyorum; o da benim neler düşündüğümü gayet iyi biliyor. Öyleyse neden tartıştık. Çünkü “Gelenek” yorumu ne Hilmi’nin ne de benim özel sorunlarımız değil, olmamak gerekir. Şair duruşumuzun ifadelerinden biri. Birkaç nokta dışında son elli yılın en kapsamlı, en düzeyli tartışması belki. Ama ne oldu, “*iki efendi*” gençlerin önünde düello yapmış oldu. Türk şiirinin belki de en önemli sorunsalı (belki de tekdüzeliğin, tıkanıklığın kaynaklarından biri tartışılırken) genç kuşak sustu. Nedeni ne? Böyle bir tartışmayı yararsız mı gördü, yoksa bu konuda hiçbir düşüncesi mi yok?

Tartışmalara bakıyorum : Sanki Anadolu bir bozgun sonrası Fetret Dönemi yaşıyor; bey adayları beyliklerini kapmak için kendi aralarında boğazlaşıyorlar. Beylikler belki gerçekten var ama ben ortada ne bey, ne de bey adayı görüyorum. Şiirin “*Siyasetnâme*”sinden habersiz hiç kimse bey olamaz. Bilinmeyen bunlar. Ayrıca “*Bey*” olsan ne yazar? Dünyada büyük şiir imparatorlukları var.

Son olarak şunu da belirtiyim : Şiirde, yazında, sanatsal yaratıda etik ve estetiksiz ideoloji ne her şeydir, ne de hiçbir şeydir. İdeolojinin varlığı bir metni tek başına yazınsallık katına çıkarmaz; yazınsal bir metinde ideoloji varsa, bu onun yazınsallığını azaltmaz.

Ben herkesten değil “*O*”ndan söz ediyorum. Çünkü “*O*”nun yaptığı her şey benzersiz ve biriciktir.

– *EVRENSEL KÜLTÜR : Şiir düşüncesi ve şiir eğitimi arasındaki ilişkiyi değerlendirir misiniz?*

a) *Şiir eğitimi genel olarak estetik alanla sınırlı bir durum olarak değerlendiriliyor. Bu doğru mu?*

b) *Şiirle düşünmek denilen düşünce biçimini diğer sanat dallarından ayıran fark nedir?*

– Genel şiir düşüncesi, her şeyde (giyimde-kuşamda, sinemada, doğada, resimde, vb.) bir uyumsal bütünlüğü, uyum derinliğini, bir

bireşimi, azın çoğu dile getirmesini ifade eder. Şiir mürekkebinin (düşüncesinin) bir damlası bir bardak suyu okyanusa çevirir. Şiir düşüncesi, aynı zamanda bir el yordamıdır, bir “*kestirme*” yeteneğidir. Eskiden, şeker, bakkallarda açık çuvallarda satılırken, bakkal eline malasını (o aletin adı neydi?) eline alır, çuvala daldırır ve istediğiniz bir kilo şekerı aşağı-yukarı bir hamlede verirdi. Bu yetenek de şiir düşüncesinin içinde yer alır.

Şimdi, Amerika ve İngiltere’de “*Yaratıcı Yazma*” derslerinde şiirin nasıl yazılacağı öğretiliyor. Bu mümkündür. Ama şiirin hammadde-lerine sahip olmayana, şiir yazma öğretilemez. “*O*”nun bu yaratıcı yazma okullarında yetişmesi de mümkündür.

Şiirin hammaddeleri nelerdir : Ezberlenmiş ve unutulmuş Antoloji, ilk ve orta öğretimde öğretilen bütün dersler, yani hayat ve dünya bilgisi, anadil bilgisi, sözlük ve sözcük bilgisi; bakma ve görme sanatı Çünkü şiir hiçbir şeyle değil her şeyle yazılır. Önemli bir nokta : Safsata ile gerçek bilgiyi karıştırmayalım. Ve şiirin yapısal bilgisi. Şiir düşüncesi bunların hepsine, dünyanın evrenin tümüne sahip olduğunuz zaman, gerçekliğin falına bakmayı öğrendiğiniz zaman ortaya çıkar. Büyük şiir devrimcileri olan Aloysius Bertrand, Arthur Rimbaud ve Comte de Lautréamont dışında bu genel kural geçerlidir. Bu üç şairden bu yana, yani 150 yıldır şiir alanında yalvaç şairlere, dâhilere rastlanmıyor. Çünkü onlar yapılabilecek en büyük devrimi yaptılar : Kurallı dize, ölçü ve uyağı ortadan kaldırdılar; şiirin tüylerini yolup onun cevherine ulaştılar. Şiirde biçim sorunu bu üç şairden, içerik sorunu da üstgerçekçilerden bu yana sona ermiştir. Olağanüstü genişlik ve derinlikte biçimsel ve içeriksel özgürlüğünüz var; istediğinizi yapabilirsiniz, ancak şiiriniz her sözcüğün, her sözdizimsel birimin, her imgenin, sahip olduğu her şeyin hesabını verecek; görüneni karartmayacak, görünmeyeni gösterecek, karanlığı aydınlatacak; malzemesi yağma usulü istiflenmeyecek, kendi iç mantığına sahip bir yapısı olacak; kendisine sorulan her “*Neden?*” sorusuna, “*çünkü*” ile başlayan bir yanıtı olacak, ama sorular da soracak.

Bu söylediklerim şiir eğitiminin genel olarak estetik alanla sınırlı bir durum olmadığını gösteriyor. Estetik, biçim ve içeriğin yapısını konu alır bu yapının şiirsel söyleme dönüşmesi için bir “*durum*” eği-

tim, bir “*ruh hali*” eğitimi de gerekir.

Yani yol uzun, engebeli, tehlikelerle dolu, yolda yitmek olası. Ama önemli olan yola çıkmak ve yolculuğun kendisi. Şiir yazmak bir yaşama bilimidir, dünya karşısında bir “*duruş*” tarzıdır ve sürekli bir “*ruh hali*”dir. Şiir yazmanın büyük bir mutluluk olması gerekir; alçakgönüllülük ister. Bu böyle! Ama, galiba “*O*” değilken “*O*”culuk oynayanlar; “*Mesih*” değilken “*Mesih*”liğe özenenler; kendisine bağışlanacak küçük bir tımar’a fit olacakken Beylik taslayanlar, aynı oyunu oynayan ötekilerin canını sıkıyor.

Her sanat dalı kendince düşünür, kendi düşünce dizgesi vardır. Ama hepsinin ortak noktası uyuşumdur.

Şair, şiirsel söylenim kuralları içinde düşünür.

Ama, şiirsel söylem ne?

Bildiğim kadarını şimdiye kadar söyledim, kendime hiçbir şey saklamadım.

Şiir ve Gerçeklik’i, *Tabula Rasa*’yı, *Yazınsal Söylem Üzerine*’yi okuyun. Bir yerde “*Şiirin Siyasetnâme*”sinden söz ettim. Bu arada Siyasetnâme’nin ne anlama geldiğini de bir bilenden aktarayım : “*Siyasetnâme, siyasette, devlet yönetimiyle ilgili eser demektir. Bu arada siyaset kelimesini, suçluyu şeriat hükümlerine göre cezalandırmak anlamıyla ilgili olarak, suçluya uygulanacak cezalardan bahseden eserler de siyasetnâme adını taşır.*”

Sanırım, şimdi, ne demek istediğim daha iyi anlaşılmıştır.

*

17 Ekim 1998, Saat: 08: Bu sabah, yatakta, Kemal Özer’in derginizde yayınlanan “*Cesaret Değil mi Ozanın En Önemli Niteliği!*” (Evrensel Kültür, Ekim’98) başlıklı yazısını okurken, okumama koşut olarak, dün sizinle yaptığımız söyleşiyi’de düşünüyordum. Demek ki Kemal’in yazısını bir kez daha okuyacağım (World Academy of Arts and Culture toplantısından dolayı ‘geçmiş olsun’ derim Kemal’e. Onunkine benzer bir serüveni on yıl kadar önce ben de Kahire’de yaşamıştım. Yazısını okurken, Fahri Erdinç’i, Cagarov’u Lubomir Levçev’i ve öteki dostları ne kadar özlemiş olduğumu düşündüm).

Sonuç: Dünkü konuşmada yeterince açıklama yapamadığımı, bir yığın eksik noktalar bıraktığımı düşündüm. Zaten her konuşma, her

yazı eksiktir. Eksik olmasalardı son yazımız, son konuşmamız olurlardı.

Dünyada türlü türlü şair vardır. Bu “*Türlü türlü*”, bilindiği gibi değişik nedenlerden kaynaklanır. Bizim Dağlarca gibi şiirden başka bir şey yazmamış olanları vardır; M. C. Anday, Oktay Rifat, S. K. Aksal gibi roman, öykü, oyun, deneme alanlarında yazmış olanları vardır; şiir üzerine şiirin içinden yazmış olanları vardır. Ancak, şiirin içinden kuram (Teori) üretenleri hemen hemen yok gibidir. Şiir üzerine, denemenin ötesine geçerek yazmış olan Octavio Paz da, Mayakovski de, T.S. Eliot da, Ezra Pound da, Yorgo Seferis de, Yves Bonnefoy da kurama bulaşmamaya çaba gösterirler. Bizde son zamanlarda şiir üzerine yazan Ahmet Oktay, Ataol Behramoğlu, Enis Batur gibi şairler de görüşlerini kuramlaştırmak gereğini duymamışlardır. Doğrudur, çünkü şairlerin şiire dair görüşlerini kuramlaştırmaya pek gereksinimleri yoktur. Kuram denilen kurallar bütünü zaten yazdıkları şiirin üzerindedir, içindedir. Bildiğim kadarıyla, kurama benzer metinleri başta André Breton olmak üzere üstgerçekçi akımın şairleri yazmışlar. Aslına bakarsanız, şiir dünyasında, “*pratik*” “*teori*”den önce gelir. Bunun böyle olduğunu Şubat 1960’ta 24 yaşına girmeden Yeditepe dergisinin “*İkinci Yeni*” ile ilgili bir soruşturmasını yanıtlarken vermişim (*Ne Altın Ne Gümüş* s. 9-14); gerçek şiir manifestolarının şiir akımı sona erdikten sonra, sanat tarihçileri tarafından şiir örneklerinden çıkartılabileceğini söylemişim.

Yirminci yüzyılın ortalarına kadar şiirin doğasıyla filozoflar ilgilenmişlerdi. Estetikle ilgilenen filozoflar: Adorno gibi Heidegger gibi. Martin Heidegger şair Hölderlin’in şiirlerinde şiirin, sözcüğün ve sözün doğasını keşfeder. Anımsadığım kadarıyla Heidegger’in René Char’ın şiirine karşı derin bir ilgisi vardır.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, şiirin, dilbilimcilerin, yapısalcılarının, göstergebilimcilerin yazı nesnesi olduğu görülür. Yalnızca bunlar değil, yazınsal yaratıyla özel olarak, genel olarak da sanatsal yaratıyla ilgilenen bütün filozoflar da dolaylı ya da dolaysız olarak şiirin yapısal özellikleriyle ilgilenmişlerdir. Bunların yazılarını felsefe kategorisine sokmak epeyce zor olsa da yazılar felsefi düşüncenin tamamen dışında kalmazlar. Bu tür bilim adamı-öğretim üyesi-yazarların

adlarını analım: Mikhaıl Bakhtine, Iouri Lotman, Hans Robert Jauss, Roman Jakobson, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Jacques Derrida, Gérard Genette, Michael Riffaterre, Northrop Frye, Jean-Marie Schaeffer, René Wellek ve Austin Warrin, Roland Barthes... ve daha niceleri. Yazmayı sürdürsem yüzü geçer adları. Dilbilimle ilgilenen yazarlar zorunlu olarak poetika ile de ilgilenmişler ve zaman zaman da bunun tersi de olmuştur: Poetika ile ilgilenen yazarlar dilbilim alanına girmek zorunda kalmışlardır.

Poetika, şiir felsefesi, yazınsal yaratı kuramları üzerine yazan yazarların yüzde doksan dokuzu üniversite öğretmenleridir. Yukarıda adını anmayı unuttuğum Umberto Eco da bir üniversite öğretmeni. Yüzdeye vurursak çoğunluğu Fransız olan bu yazarların kitapları yalnızca üniversite yayınevleri tarafından yayınlanmaz, kendi “*Cağaloğlu*” yayınevleri tarafından da yayınlanır. Örneğin bu yazarlar Fransa’da Seuil Yayınevi’nde toplanmış gibidirler. Tirajları on binleri bulmasa da yalnızca üniversite öğretmenleri, bilim adamları tarafından değil, şairler, yazarlar ve düz okurlar tarafından da okunurlar.

Bu poetika yazarları şiirsel düşünce alanını genişletmekte ve derinleştirmektedirler. Kuşkusuz, şairler ve romancılar bu yazarların kitaplarını okuyarak ve bunlara göre yapıt üretmiyorlar. Akıllı başında hiçbir şair ve yazar böyle bir yanlış çukura düşmez. Adlarını anmak istemiyorum ama yirmi yıl kadar önce, yapısalcılık fırtınasının ülkemizde çatı uçurduğu dönemde, kimi şairler kendilerinin “*Yapısalcı şair*” olduklarını ileri sürecek kadar gaflet içindeydiler.

Batıda poetika yazarlarının yazı alanlarıyla şairlerin yaratı alanları arasında bir örtüşme söz konusu değildir, aralarında kesin ve kalın bir sınır vardır.

Poetika yazarlarının yazılarının amacı, şiirsel yaratının kaynaklarını araştırmak, bunların oluşum biçim ve evrelerini anlamaya çalışmaktır. Bunlar, yazınsal yaratının ürünlerini yorumlamaya yöneliktirler, ya doğrudan doğruya yorumlarlar ya da yorumlayıcılara yorumlama aygıt ve malzemesi üretirler.

Bizde, ne yazık ki, böyle bir mutlu durum yoktur. Üniversite, birçok alanda olduğu gibi yazınsal yaratı alanında da bir gettoda, toplumun dışında yaşamaktadır. Poetika bağlamında yazı yazan birkaç

genç öğretim üyesinin yazdıkları da yukarıda adlarını andığım yazarların düşüncelerini tekrarlamaktan, özetlemekten ileri gitmemektedir. Yazılarının kaynağında Türk şairlerinin yapıtları yoktur. Bu nedenle ister poetikacı eleştirmen olsun, ister düz eleştirmen olsun, bir ya da iki yabancı dil bilmeyen eleştirmenler, herhangi bir değerlendirme yöntemi geliştirmekten uzak kalmakta ve “*karakuşu*” yöntemlerle eleştirilerini sürdürmektedirler. Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz : İster telif, ister çeviri olsun Türkçe’de bir poetika kitaplığı, eleştiribilim kitaplığı yoktur. Oysa kaba bir tahminle Batıda en yoksul kitaplıklarda bile bu tür kitaplıklarda birkaç yüz kitap birikmiştir.

Bu nedenle, ülkemizde, çağının çağdaşı bir poetika tartışması yapmanın olanağı olmadığı gibi çağının çağdaşı bir poetika yazısı yazmanın da olanağı yoktur. Gene bu nedenle çağının çağdaşı bir eleştiri söz etmek de son derece güçtür.

Ülkemizde, çağının çağdaşı bir poetikabilimi bulunmadığı için de Türk şiirinin doğası konusunda, Türk şiirinin yapısı konusunda olduğu gibi Türk şiirinin izlekleri konusunda da son derece cahil durumdayız. Bunun sonucu olarak Cumhuriyet dönemi şiirimizin ve şairlerimizin, evrensel ölçülere uygun nesnel bir değerlendirmesi yapılmamıştır. Bu doğal bir durum: Elinizde modern aletler yoksa doğru dürüst kan tahlili yapamazsınız.

Örneğin, Yaşasın Edebiyat dergisinin Ekim 1998 sayısında, derginin Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı başlıklı toplantısının tutanakları yayınlandı. Katılanlar: Şairler, yazarlar ve eleştirmenler. Aralarında bir tek felsefeci, poetikabilimci, eleştiribilimci yok. Arkadaşlarımızın söylediklerinden ben kendi adıma yeni bir şey öğrenmedim. Katılımcı arkadaşlarımızın hiçbirini suçlamak aklımın ucundan geçmez. Çünkü başka türlü konuşmaları, konuşabilmeleri olanaksızdı. Söz konusu toplantıya ben de katılsam Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın Melih Cevdet Anday’ın yirminci yüzyılın en büyük şairleri arasında olduklarını söyleyebilirdim. O kadar. Ben ancak kanımı söyleyebilirim. Bunun neden böyle olduğunu kanıtlamak poetikabilimin, eleştiribilimin işi.

Şairlerin, özellikle genç şairlerin teke tek ya da gruplar halinde tartışmalarına gelince : Örneğin, öykülemeci (narrativ) şiir mi yoksa

imge şiiri mi daha iyi, açık şiir mi yoksa kapalı şiir mi daha iyi? Böyle bir tartışmanın bir yere varacağını sanmıyorum. Böyle bir tartışmada her şair kendi ekürisini, anlayışını öne çıkartır. Anglo-sakson, anglo-amerikan şiirinde yüzyıllardır olduğu gibi “öyküleme” yöntemi günümüz şiirinde de egemen. Bu egemenliğin dışında yalnızca imajist şairler ve bunların izini sürenler kalabilmişler bir zamanlar. Ama günümüzde “dilci” şairlerin dışında “öykülemeci” şairler çoğunlukta. Fransa’da ise bunun tam tersi. İtalya’da, İspanya’da, Japonya’da da durum aynı yani başka başka.

Bence Türkiye’de yapılması gereken “öykülemeci” şiirin yapısal özellikleri ne, “imgeci” şiirin özellikleri ne? Bu konuda düşünmek, bunları anlamaya çalışmak. Örneğin Dağlarca ve Anday *nasıl* şairler, kaynakları ne, şiirleri hangi yapının üzerine oturuyor? Cumhuriyet şiirinin ve bu şiirin kurucularının kimlikleri, profilleri, dayandıkları yapılar ve kaynaklar ortaya çıkmadan genç kuşak şairlerinin miras kavgasına kalkışmaları bence boşuna.

Çünkü Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin “*soy ağacı*” betimlenmemiş, “*soy kütüğü*” çıkartılmamış. Her şair kendisinden önceki (ama hemen önceki değil) kuşakların konumuna göre var olur. Henüz şiir kentinin adresi yok, şiir mahallesinin adresi yok, şiir sokağının adresi yok, ama kendi şiir evrelerinin adresini vermeye kalkışanlar var.

Böyle durumlarda yazdıklarımı bir kez daha tekrarlayıp *konuşmayı* burada bitireceğim:

1. Siz otobüsün ya da tren kompartımanının koltuklarında oturarlara bakarak sakın telaşlanmayın, “*Kalkıyor!*” diye ortalığı velveleye verenlerin çığırtkanlıklarına bakmayın. Gerçek yolcular binmeden ne o otobüs, ne o tren kalkar. Hiçbirimizin o otobüs ya da trene canlı binmesi söz konusu olamayacağına göre, kalktıklarını da hiçbirimiz göremeyeceğiz.

2. Yazın dünyasında, memur dünyasında olduğu gibi barem ve kadro yoktur. Bu nedenle şairlerin “birinci derece”ye atanmak için birinci derece kadrodan maaş aldığı varsayılan şairin ölümünü beklemeye gereksinimleri yoktur. Her gerçek şair kendi kadrosuyla gelir ve her gerçek şaire mutlaka bir yer vardır.

DÜZYAZI ŞİİRİN BAŞYAPITLARI ÜZERİNE

Düzyazı şiirin üç temel eserini Türkçeye kazandırdınız. Bu eserlerin Türkçeye tam olarak çevirisi sizce neden bu kadar gecikti?

“Gecikme”yi bana, benim açımdan, soruyorsanız, benim gecikmiş olmam söz konusu değil. Çünkü Aloysius Bertrand’ı, Lautréamont’u, Rimbaud’yu çevirmek için yeterli düzeyde Fransızca bilgisi ve çeviri pratiği, genel ve yazınsal kültür birikimi ve dünya bilgisi gerekir. Ben kendimi kırk beş yaşına doğru hazır hissetmeye başladım. Yayınlamadan, üç şairden de parçalar çeviriyordum, ama 1980’den itibaren, hele bazı çok kötü Rimbaud çevirilerinin yayınlanmasından sonra, bu üç şairin söz konusu kitaplarını çevirmenin bir zorunluluk haline geldiğini hissetmeye başladım. 1986 yılına kadar çalışmalarımı sürdürdüm. Fransız hükümeti, 1986 yılında, Lautréamont’nun *Maldoror’un Şarkılarını*’nın çevirisini bitirmem için, ayda 10 bin frank üzerinden bir yıllık burs verince, bu bursla üç şaire de çalıştım ve daha sonraki yıllarda çevirileri yayınlanabilir hale getirdim. Nitekim *Maldoror’un Şarkıları*’nın ilk baskısı 1989 yılında, *Cehennemde Bir Mevsim* ve *Illuminations*’un ilk baskısı 1991 yılında yayınlandı. Yapı Kredi Yayınları yaptığımız sözleşmeye sadık kalsaydı Aloysius Bertrand’ın *Gaspard de la Nuit*’si 1998 yılında yayınlanmış olacaktı.

Sorun, Türk edebiyatının geç kalması. *Gaspard de la Nuit* 1842 yılının Ekim ayında yayınlandı. *Maldoror’un Şarkıları* 1869 ve 1874 yıllarında, Rimbaud’nun düzyazı şiirleri ise 1880’ler içinde yayınlandı. Ama Lautréamont ile Rimbaud’nun bugünkü kimlikleriyle ortaya çıkışları 1920 ve 1930’larda Üstgerçekçiler (André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, vb.) sayesinde olmuştur. Demek oluyor ki bu üç şair tam yetmiş yıldır evrensel kültürün her alanında (edebiyat, resim, tiyatro, bale, opera, vb.) bir öncü, bir esin kaynağı, bir menzil kimliğiyle yer almaktadır. Bu nedenle bu üç şairin Türkiye’de en geç 1940’lı, 50’li yıllarda yayınlanmış olmaları gerekirdi. O yıllarda çevrilmesi gereken onlarca şair ve yazar vardı, ama bu üç şairin ötekilere

göre çok özel önemleri ve öncelikleri vardır. Ama bu üç şair o yıllarda çevirilmemiş, kitap olarak yayınlanmamış, bunun sonucu olarak Türk şiiri ve edebiyatı, evrensel planda, çağının çağdaşı olabilmek şansını yitirmiştir. “Sarhoş Gemi”yi çevirenlerin Rimbaud’nun düzyazı şiirleriyle ilgilenmemiş olmaları şaşırtıcıdır. Benim için “ilgi”nin somut ölçüsü “yayınlanmış kitap”tır; bu üç şair üzerine yayınlanmış inceleme ve irdeleme yazılarıdır. Bunlar 1940-1989 yılları arasında yapılmamıştır. Ancak, Sait Maden’in 1960’lı yılların ortalarından itibaren soyut dergisinde yayınladığı *Maldoror’un Şarkıları* parçalarının anımsanmaması bu değerli insana yapılmış büyük bir haksızlık olur. Sait Maden, ne yazık ki, o durumlarıyla benim “taslak” saydığım çevirileri bitirip kitap olarak yayınlamamıştır; ya da yayınlama ortamını bulamamıştır. Ancak, Sait Maden *Maldoror’un Şarkıları* çevirilerini bitirip kitap olarak yayınlarsa beni son derece mutlu edecektir.

Rimbaud çevirileri bağlamında, İlhan Berk ve Erdoğan Alkan’ın çevirilerini sadece ben değil hiç kimse “çeviri” olarak kabul etmiyor. Bu konuda “Frankofoni” dergisinin (Ortak Kitap No: 4 Ankara 1992) Rimbaud özel sayısının okunmasını salık verebilirim. 1997 yılında yayınlanmış olmasına karşın, Mahmut Kanık’ın çevirileri İlhan Berk ve Erdoğan Alkan’ın çevirilerinden daha iyi değil. Üstelik Mahmut Kanık Rimbaud’yu Müslümanlaştırmıştır. Bu konuda yakında bir yazı yayınlayacağım. Rimbaud çevirileri arasında, Can Alkor’un *Tufandan Sonra* adlı 40 sayfalık seçmeler kitapçığını “çeviri” olarak kabul edebiliriz. Aloysius Bertrand’in *Gaspard de la Nuit*’si ilk kez yayınlanıyor.

Bu sorunuza yanıtımı şöyle bitireceğim: 1989 yılında *Maldoror’un Şarkıları*’nın, 1991 yılında da *Cehennemde Bir Mevsim / Illuminations*’nin yayınlanmaları ülkemizde herhangi bir yankı uyandırmamış ve umursanmamıştır. Bu, kuşkusuz, Türk edebiyatının henüz çağının çağdaşı olmak gibi bir kaygısı olmadığına kanıttır. Buna karşılık, Brüksel’de yayınlanan “Le Courrier du centre international d’études poétiques” adlı dergi Rimbaud ve Lautréamont çevirilerim konusunda benimle bir söyleşi yapmış ve bu söyleşiye yirmi sayfasını ayırmıştır.

Maldoror’un Şarkıları çevirime şair ve Fransız dili ve edebiyatı

bilgini Ece Ayhan ilgi göstermiş ve Gergedan dergisinde (Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, Yapı Kredi Yayınları, s. 77) yayınladığı bir yazıyı şöyle bitirmiştir : “İşbu düzçeviri bir ortaokul Fransızca öğretmeni için iyi, yükselebilir. Ama yine de *Maldoror’un Şarkıları*’nı bir şair çevirseydi daha iyi olurdu gibime geliyor,” demiştir. Bu satırları yazan Ece Ayhan, aradan birkaç ay geçtikten sonra bir yerde rastlaştığımız zaman (bu kendisiyle son karşılaşmamdır), hiç gereği yokken ve günah çıkartırcasına yazısının bir “zevzeklikten başka bir şey olmadığını” söylemiştir. Bir de Mehmet Ali Kılıçbay’ın olumlu yazısını anımsıyorum. Hepsi bu kadar. Anlaşılan *Maldoror’un Şarkıları* Türkiye yazın ortamına ağır gelmiştir. Şimdi çevirimin özellikle gençler arasında “Kült” kitap haline geldiğini, bulabilenlerin sahaflardan ateş pahasına satın aldıklarını duyuyorum.

Rimbaud çevirime gelince : Şimdi adını anımsamadığım bir genç, Sombahar dergisinde, çevirimi şairlerin İngilizce çevirileriyle karşılaştırarak pek başarılı bulmadı. Bu akılalmaz çeviri eleştirisi yöntemini adı geçen dergide birkaç sayı tartıştık. Buna karşın çevirilerimi Fransızca asıllarıyla karşılaştıran üniversite hocaları yaptığım çalışmayı başarısız bulmadılar. “Frankofoni” dergisinin biraz önce andığım özel sayısında yayınlanan yazısında, Uludağ Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Öğretim Üyesi Prof. Dr. Ali Özçelebi, çevirilerde “Büyük ve önemli yanlışlıklar” bulunmadığı kanısında olduğunu yazdı (s. 64). Çukurova Üniversitesi Fransız Dili ve Eğitimi Öğretim Üyesi Doç. Dr. Necmi Yaşar ise, aynı derginin 67. sayfasında şöyle yazmıştır : “Yukarda yaptığımız incelemeler... İnce’nin hata yok denecek düzeyde çeviri yaptığını ortaya koymuştur. Kısaca, Fransızca bilmeyen Türk okuyucuları Rimbaud’nun “*Illuminations*”unu Özdemir İnce’nin çevirisinden kaygısızca okuma şansını elde etmişlerdir diyebiliriz.” Doç. Dr. Necmi Yaşar sadece “Tufandan Sonra” bölümünü, bu bölümün daha önce başka çevirmenler tarafından yapılmış çevirileriyle karşılaştırarak, çevirimi inceleyip değerlendirmiş ve bu kanıya varmıştır.

Rimbaud’nun düzyazı şiirlerinin çevirisini 1993 baskısından önce gözden geçirdim. Yeni yorumların bakış açısı içinde ortaya çıkan *Ben Bir Başkasıdır* adlı “yeni” çevirinin, önceki baskılara göre daha iyi

olduğunu düşünüyorum. Ayrıca Rimbaud'nun düzyazı şiirlerinin ek-sik bölümlerinin çevrilerek kitaba eklendiğini ve kitabın “Bütün Düzyazı Şiirleri” özelliği kazandığını belirtmeliyim.

Siz nasıl bir çeviri programı uyguladınız? Bu çeviriler ne gibi ince-likler gerektiriyordu?

Bir huyum vardır: İlgilendiğim şeyi gözümde büyütürüm, erişil-mezleştiririm, büyülenirim, tutsaklaşırım ve sonunda özgürleşme sa-vaşımı veririm. *Maldoror'un Şarkıları*, başlangıçta, bazı sözcüklerini tanıdığım bir sözcük dağı gibiydi. Sonra sözcükler cümlelere dönüştü ve 1965'ten itibaren, Paris'te, metnin yüzey yapısıyla yavaş yavaş iliş-ki kurar oldum. Bu sırada Lautréamont Rimbaud'yu çağırdı, Rimba-ud da Aloysius Bertrand'ı. Başlangıçta sadece anlamaya çalışıyordum. Derken bu şiirlerin değişik baskılarını edinmeye başladım, ardından yorum kitapları geldi, ve bir süre sonra bu üç şairle ilgili özel bir ki-taplık oluştu. Bu oluşum hâlâ sürüyor. 1970'ten itibaren İngilizce çe-virilerini de almaya başladım. Hiçbir büyük metnin bir ikinci, üçün-cü dile çevirilerinin yardımı olmadan çevrilebileceği (çevirebileceğim) kanısında değilim. 1980 yılının başlarına doğru (kesin tarih vermek zor) okur konumundan çevirmen konumuna geçmeye başladığımı fark ettim. Zaten metinlerin çoğunu bir çevirmen gibi değil de bir okur olarak çevirmiştim, çeviri taslaklarıydı bunlar. Derken, daha ön-ce başkaları tarafından dergilerde yayınlanmış olan çevirileri toplama-ya ve bunları eleştirel bakış açısıyla incelemeye başladım. Çeviride so-run çıktığı yerde Fransız dostlarıma, bu şairleri bilen Fransız şair dostlara başvurmaya başladım. Lautréamont ve Rimbaud çevirilerin-de en çok dostum İsmet Birkan'dan yararlandım. Çeviriler ortaya çıkmaya başlayınca sıra Ülker İnce'ye geldi. Şiirlerin İngilizce çevirile-ri ile benim ortaya çıkardığım Türkçe metinleri sözcük sözcük, cümle cümle karşılaştırdık. Bu çalışmalar Fransızca metinleri daha iyi anla-mama yardımcı oldu, aynı yardımı Türkçe metinleri oluştururken de gördüm. Ancak şunu belirtmek zorundayım Fransız hükümetinin bursu ve Ülker'in sabırlı ve titiz yardımları olmasaydı bu çeviriler or-taya çıkmazdı. Ben çeviri yapmaktan nefret eden bir insanım, “şair ve çevirmen” olarak anılmaktan hiç hoşlanmam. Ama Aloysius Bertrand hiç çevrilmemişti, Lautréamont pek az çevrilmişti ve Rimbaud'nun

düzyazı şiirlerinin İlhan Berk ve Erdoğan Alkan tarafından yapılan Türkçe çevirileri akıl almaz ve kabul edilmez kaba yanlışlarla doluydu (Mahmut Kanık'ın Rimbaud'nun düzyazı şiirlerini neden çevirip, 1997'de yayınladığını anlamış değilim), bu nedenle, ilk ciddi çeviri çalışmalarının yapılması gerekiyordu. Bunca deneyden sonra yayınlanacak çevirilerimin, her şeye karşın, kusursuz olduğunu söyleyemem. "Cinayet" olarak tanımlanabilecek dilbilgisel yanlışların olmadığını (varsa pek az olduğunu), yorum farkları olabileceğini düşünüyorum. Bu noktadan sonrasının sorumluluğu gerçek uzmanlara ve üniversite hocalarına düşüyor. Roman bağlamında Marcel Proust'un, James Joyce'un çevirilmesi nasıl bir önemli "olay" ise (bunların çevirisi de çok geç kalmıştır), bu üç şairin çevrilmesi de en az onlar kadar önemlidir. Ve kendi adıma konuşmam, içtenlikle konuşmam gerekirse, onlardan çok daha önemli olduğunu söyleyebilirim.

Düzyazı şiir geleneğinin bizde olmadığı göz önüne alındığında hem şiirsel söyleyiş hem de yazınsal form olarak ne gibi sorunlarla karşılaşıyoruz?

Aloysius Bertrand, Lautréamont ve Rimbaud düzyazı şiirin üç tarihsel aşamasını ve anlayışını temsil ediyor. Şunu hemen belirtmekte yarar var : Çağdaş Şiir tarihsel olarak Aloysius Bertrand'ın *Gaspard de la Nuit*'si ile başlamıştır. Bertrand, şiirin klasik biçimlerin dışında kalan alanını keşfetmiştir. Böylece şiir klasik dize, ölçü ve uyak tutsaklığından kurtulmuş, şiirsel ufku sınırları devgingenlik kazanmıştır. Çağdaş şiirin en önemli ögesi sayılabilecek "dilsel sapma" şiirsel söylemin temel taşı olmuştur. Bu klasik şair ve şiir okuru için biçimsel biçimler (sonnet, balad, koşma, kaside, gazel, vb.), ölçü ve uyak olmaksızın şiirin var olması mümkün değildir. Şiir "bizzat" bunlardır büyük oranda. Sorunuzun ana eksenini *Maldoror'un Şarkıları*'na yazdığım (1988) önsözden yapacağım bir alıntıyla yanıtlayacağım: "Türkçe'nin sözdizimsel yapısı gereği, mensur şiir çevirisinde, şiir dilini düzyazıdan kurtarmak için, dilimizin (bize) bağışladığı o büyük armağanla devrik tümceye başvurdum zaman zaman. Devrik tümcenin, başka dillere oranla, bu tür çevirilerde bizlere büyük olanaklar sunduğunu düşünüyorum." Artık, *düşünmüyorum*, eminim. Batı dillerinde, anlamı kökten değiştirmeyi göze almadan bir cümlemin öge-

leri şöyle sıralanır: özne + eylem (fiil) + tümleç. Özellikle özne ile eylemin yerini değiştiremezsiniz, eylem + özne olursa, cümle soru cümlesine dönüşür. Olağan Türkçe cümlelerin öğeleri ise şöyle sıralanır: Özne + tümleç + eylem. Ancak, konuşurken, yazarken, bilerek ya da bilmeyerek, konuşma ve yazının akışına göre, yüklenen özel anlamlara göre cümlelerin üç öğesi yer değiştirebilir. Hiçbir cümlemin önceden saptanmış bir kalıbı yoktur. Cümlelerin yapısına karar veren duygu ve düşüncedir, içeriktir. Bu son derece önemli! Müzik bağlamında, İngilizce Fransızca'yı alaturka müziğin makamlarına benzetebiliriz. Bestenin rast olması için, rastın kurallarına uyacaksınız. Türkçe ise Batı müziği formlarına benzer. Alaturkanın bestecisi bir bakıma “zanaat-kâr”dır, Batı müziği bestecisi ise gerçekten yaratıcıdır. İşte Türkçenin eşsizliği, benzersizliği. Türkçe “bizzat” şiiirdir. İşte size bir örnek : “Saatlerini denize bakarak ayarlayan kentler / Denize bakarak saatlerini ayarlayan kentler / Kentler, saatlerini ayarlayan, bakarak denize / Kentler, saatlerini ayarlayan, denize bakarak / Bakarak denize saatlerini ayarlayan kentler / Saatlerini ayarlayan kentler denize bakarak / Kentler, ayarlayan, bakarak denize saatlerini.” Bu benim bir denemem. Bu denemeyi Fransızca ve İngilizceye bir ya da iki türlü çevirebilirsiniz. O kadar. Bu gerçeği pratik olarak keşfettiğim zaman güçlüklerin büyük bir bölümü aşılmış gibi oldu. Her dilsel cümleyi bir müzik cümlesi olarak düşünmeye başladım. Tıpkı bir sonat, senfoni besteler gibi. Sözcükler notalara dönüştü. Bir dilsel ezgi yaratmaya çalıştım. Özellikle Rimbaud'da nota-sözcüklerin yerleri birkaç kez değişti. Türkçe kıskanılacak bir dil!

Bu kitapların çeviri kültürümüzü, özelde şiir çevirisi çalışmalarına ve genel olarak Türk şiirine etkisi ve katkısı üzerine düşünceleriniz nelerdir? Siz bu çevirileri yaparken neyi amaçladınız?

Maldoror'un Şarkıları 1989 yılında, *Cehennemde Bir Mevsim / Illuminations* ise 1991 yılında yayınlandı. Bu yayınların, şiir çevirisi çalışmalarına olsun, Türk şiirine olsun, olumlu bir etkisi olduğunu görmedim. Çeviri çalışmalarına nasıl bir katkısı olabilir? Bu çok zor, yüksek bir bilinç işi. Türkiye'de olanaksız. Çevirmen kendisinden önce yapılmış çalışmaları tümüyle özümsemek ve çalışmalarına varılmış en yüksek düzeyden başlamak zorundadır. Çünkü her çevirmen

kendisinden önceki çevirmenlerin deneyimlerinin, bulgularının doğal mirascısıdır. Örneğin Mahmut Kanık, Rimbaud'nun düzyazı şiirlerini çevirirken İlhan Berk ve Erdoğan Alkan'ın birçok kaba yanlışını tekrarlamış; benim çevirilerimi babasının malı gibi kullanmış ancak çözümlenmiş birçok dilsel zorlukları fark edemediği için “doğru”yu görememiş ve çok gülünç yanlışlar yapmıştır. İlhan Berk'in Rimbaud çevirilerinin “bilgisiz”, “özensiz” ve “ilgisiz” olduğu Tahsin Saraç tarafından kanıtlanmıştı (“Illuminations Çevirisindeki Büyük Yanlışlar Üzerine”, *Türk Dili*, XXV, Sayı: 243 (1971) ve 244 (1972). Doç. Dr. Necmi Yaşar ise FRANKONİ'de İlhan Berk'in kısacık bir metinde bile büyük hatalar yaptığını yazmaktadır. Bence, İlhan Berk, Rimbaud'nun metnine bakarak bir şeyler yazmaya çalışmıştır. Yaptığı işe çeviri demek olanaksız gibidir.

Erdoğan Alkan'ın yayınladığı *Rimbaud'dan Şiirler*'i 1982 yılında “Yazko Çeviri Şiiri Büyük Ödülü”nü almıştı. Yanlış anımsamıyorum Oktay Akbal da “Rimbaud nihayet Türkçe konuştu” gibilerden bir şeyler yazmıştı. Prof. Dr. Ali Özçelebi bu konuda FRANKOFONİ'de şunları yazıyor, dipnot olarak : “İçinde önemli ve sayısız çeviri yanlışları olan bu kitaba ödül verilmiş olması yadırganıyor, ödüllerin her zaman yerini bulmadığını düşündürüyor.” Gerçekten de bu çeviri kitabın bir yazarlar kuruluşunun büyük ödülünü alması ve Oktay Akbal'ın övgü yazısı yutulur bir skandal değildi. Bunun üzerine, Yazko çeviri dergisinin 6. sayısında (Mayıs-Haziran 1982) Erdoğan Alkan'ın sekiz sayfalık “Nöbetler II” çevirisini “SAYIKLAMALAR ÜZERİNE” başlıklı yazımda eleştirdim. Elekten değil geniş gözenekli bir kalburdan geçirilmiş kısa bir metinde tam 70 (yetmiş) kaba yanlış vardı. Akıl almaz yanlışlar. Sayfa başına neredeyse 9-10 yanlış. Bu eleştiri yazım üzerine, çevirmenin genişletilmiş ikinci basımda (Alaz Yayıncılık, 1984) gösterdiğim yanlışların çoğunu düzelttiği, şiirin adını da değiştirdiği görülür. Erdoğan Alkan'ın, benim çevirilerimin 1991 yılında Can Yayınları tarafından yayınlanmasından sonra, yanlışlarını düzeltme işlemine hız verdiği görülür (*Ateş Hırsız*, Broy Yayınları, Ocak 1993). Çevirmen trajik yanlışların bir bölümünü düzeltmiştir, ama hâlâ birçok önemli kaba yanlışlar vardır düzyazı şiirlerin çevirisinde. Ben kendi adıma, yeni çevirilere bakarak yanlış dü-

zeltme çalışmalarını doğru ve dürüstçe buluyorum. Ama aynı çevirmenin Mallarmé çevirisi de bir başka skandal! Türkiye tuhaf bir ülke, bir başka ülkede olsaydı Erdoğan Alkan'ın çevirmenlik yaşamı sona ererdi.

Rimbaud'ya, Lautréamont'a bir moda "olayı" olarak bakıldı. Rimbaud üzerine yarım yamalak bilgiler şairin yanlış bir zemine oturulmasına yol açtı; Marjinal Rimbaud, "Homo" Rimbaud, esir tüccarı Rimbaud, silah kaçakçısı Rimbaud ve son olarak Müslüman Rimbaud (henüz "İslamcı" olmadı)! Peki nerede çağdaş şiirin en önemli kurucularından "şair" Arthur Rimbaud? Yazdığım önsözün, bazı düzyazı kitaplarımda yer alan Rimbaud yazılarımdan okunduğu kanısında değilim. "Sanal" Türk edebiyatına, sanal şair ve okura yaraşan bir davranış. Lautréamont ve Aloysius Bertrand'ın yaşamları bilinmediği için henüz ortada bir sapma, bir yanılsama yok. Lautréamont'un fotoğrafsız bir şair olduğunu bilen kişi bu bilgisiyle pek mağrur. Oysa, Ülker İnce'nin görkemli çevirileriyle Telos Yayıncılık'ta yayınladığım Jeremy Reed'in ISIDORE (Lautréamont'un romanı) ve "SAYIKLA-MALAR" (Bir Arthur Rimbaud yorumu) adlı kitapları kitapçı raflarında hâlâ uyuyor. Gendaş'ın *Habeşistan'da bir Mevsim*'den ne haber?

"Siz bu çevirileri yaparken neyi amaçladınız?" diye soruyorsunuz. İlkin, kendi şiirlerimin anlaşılmasına, değerlendirilmelerine doğrudan ve dolaylı katkıları olabileceği için. Tabii bu bir hayal! İkincisi, bu şairleri bilmeden, incelemenden "modern" olunamayacağı, modern ve evrensel şiir yazılamayacağı için. Çağının çağdaşı olabilmiş yazarlarımızdan Selâhattin Hilâv *Gerçeküstücülük* (De Yayınevi, Ocak 1962) adlı kitaba yazdığı önsözde şöyle der : "Günümüzde, hiçbir şair gerçeküstücülüğün şiir deneyini önce yaşamak sonra da aşmak zorunda olduğunu bilmezlikten gelemiz. Yoksa kaçınılmaz biçimde şiirin gelişim çizgisinin gerisinde kalır." Çok doğru bir saptama! Benim Üstgerçekçilik dediğim bu akım varlığını ve kaynaklarını bu üç şaire borçludur.

Sorular: Uğur Aktaş

YAZAR “YALNIZ KURT” OLMALIDIR

Küreselleşmenin ulusal kültüre müdahaleleri bağlamında, yazarın bireysel ve örgütsel sorumluluğu konusundaki düşünceleriniz?

İnsan ve yazar kimliğime, oluşmuş “imge” me ters düşeceğini bile bile “sorumluluk” kavramının beni artık rahatsız etmeye başladığını yazacağım. Yazarın ya da aydının sorumluluğu dendiği zaman, gözümün önüne, bir zamanların, mahallenin namusunu korumayı kendine insanlık ideali saymış delikanlı(lar) geliyor. Mahalle toptan genele ve dönüşmüş, bir bakıma “alan memnun satan memnun”, ama bizim delikanlı mahallenin namusunu kurtarmak için kendini paralıyor.

Eğitim düzeni toptan bir devrim geçirip çağının çağdaşı olmadan “ulusal kültür”den söz etmenin olanaksız olduğunu düşünüyorum.

Çağının çağdaşı olmayan bir ulusal kültürün, bir tür geçmiş tapıncına kapılacağı için bir “sağ”, bir “nasyonal”, bir “faşizan” kültür olacağını ve öyle kalacağını düşünüyorum. “Ulusal kültür bir İslamcı, bir ülkücü, bir demokrat için aynı şeyi temsil etmiyorsa hangi ulusal kültürden söz edeceğiz?

Sizin “ulusal kültür”den anladığınız şeyi anlıyor ve duyumsuyor gibiyim. Bunun gerçekleşmesi için devlet ve toplumun çağının çağdaşı olması gerekir. Yazılı ve görsel-işitsel kitle iletişim araçları mahallenin kapısına oturmuş bilet kesiyor. Namusuna düşkün halk ise kapının önünde kuyruğa girmiş, en azından röntgencilik yapabildiği için mutluluktan eriyor. Bir başka evin önünde, halk, beleşten araba kazanmak için bir harf dileniyor. “Herkes emeğinin karşılığını alacak” cümlesini sosyo-ekonomik programına alan bir siyasal partinin seçimlerde nal toplaması yazgısallaşılıyor (yazgısallaşmış)...

Şikayeti uzatmıyorum!

Böyle bir durumda yazarın elinde birkaç yazınsal olanak vardır; bunlardan birincisi neredeyse yazarın yazınsal eylemiyle özdeşleşmiş gibidir : Gördüğünü ve duyduğunu yazmak. Ama “küreselleşme”nin yol açtığı ve içerdği bunalım durumunda ise gördüğünü ve duyduğunu yazmak yeterli değildir. Çünkü uluslararası kapitalizm insanlara

tek tip, bir tek “dünya” sunmaktadır ve bu dünya bilgisayarın, internetin, medyanın katkısıyla bir sanal dünyaya dönmüştür. Gerçek dünyanın üzerinde işte bu sanal dünya vardır. Varoşlardan başlayarak yüksek sanayi burjuvazisine kadar, okuma yazma bilmeyenden “izole” bilimadâmina kadar bireyler, insan grupları ve sınıfları pasif ve saptırılmış bir dil konuşmaktadırlar. Dünya kırık bir aynadan yansımaktadır; basının kaleminde, televizyonun ağzında dil çürümüş, ko-kuşmuş, saflığını yitirmiştir. Böyle bir dille, dolayısıyla böyle bir yazınsal söylemle çağının çağdaşı yazar olamazsınız. Edebiyat bir “söylem”dir ve bizzat dünyada bir söylemdir. O halde küreselleşmenin sunduğu, mahkûm ettiği söylem, dil ve imge mutlaka parçalanmalıdır. Bunu ancak çağının çağdaşı olan, gözü bugünden yarına bakan çağının çağdaşı yazar başarabilir. Dil, söylem, imge ve dünya parçalanacaktır; afyon yutmuş kitlesel okur da parçalanıp reddedilecektir. Bir sorumluluktan söz edilecekse, günümüzde yazarın çağının çağdaşı olmaktan başka bir sorumluluğu yoktur ve bu sorumluluğu yaşamak ve taşımak için bir ömür yetmez. Çağının çağdaşı olmanın önde gelen ilkelerinden biri, “marjinal plan”da değil (çünkü bu çok kolaydır), “Entellektüel plan”da yıkıcı olmak. Ancak yıktığını moloz halinde bırakmamak, yıkarken “bir şey” yapmak ve yaratmak. Geçmişe vurgun (aşık) birey hiçbir şeyi yıkamaz onu korur ve çağının çağdaşı olmak fırsatını yitirir. Çağının çağdaşı olan geleceğini arar, onu keşfetmeye, yaratmaya çalışır. Yazınsal yaratı için yapısal model geleceğin biçimidir. Sen bunu keşfet!

“Küreselleşme”, çağının çağdaşı olmanın tam zıddıdır. Bunun kanıtını arıyorsanız, Türkiye İslamcılarının, milliyetçilerinin, ortanın sağcılarının, ortanın solcularının haline bakın! Bu cümleme bakıp, bunların dışında kalan herhangi bir siyasal oluşuma sevgi duyduğumu da düşünmeyin. Onlarda da ne duygusal, ne entelektüel patlamanın belirtileri var.

Çağının çağdaşı olan, yazma eyleminin bireysel ve örgütsel sorumluluğunu kavramış bir yazarın yapacağı ilk iş “sürü”den ayrılmak ve “yalnız kurt”a dönüşmektir.

Örgütsel sorumlulukla ilgili düşüncelerimi ikinci sorunun yanıtında açmaya çalışacağım.

Önümüzdeki Mart-Nisan aylarında TYS ve PEN gibi yazar örgütlerinin kongreleri yapılacaktır. Türkiye'nin içinde bulunduğu süreç açısından bu örgütlenmenin durumu ve sorumlulukları hakkında neler söyleyebilirsiniz? Eleştiri ve önerileriniz?

Türkiye'de "yazma eylemi" ile "örgütsel eylem" birbirine karıştırılıyor. Bu nedenden olacak, yazar ve sanatçı örgütlerinde, örgüt başkanları için, örgüt yöneticileri için, örgütsel ölçütler değil de "ün" gibi "büyük" gibi yazınsal sıfatlar aranıyor. Ün ve büyüklük gerçekte yazınsal sıfatlar olmamak gerekir. Oy veren yazarlar, ünlü ve devlet daireleri nezninde saygın meslektaşlarına ve onların ekiplerine oy verdikleri zaman görevlerini yaptıklarını sanıyorlar. Bu büyük bir yanılgı ve yanılsama. *Çünkü yaratma eyleminin en verimli olduğu dönemlerde hiçbir yazarın örgüte ayıracak zamanı yoktur.* Gönüllü çıkanlar başka! İyi yazar her zaman iyi örgütçü değildir. İyi örgütçü olmak için "ego"dan vazgeçmek birinci koşul olmak gerekir. İyi bir örgütçü olmak için iyi bir yazar olmak gerekmez. Ayrıca iyi bir yazar olmamak da utanılacak bir şey değildir. Çünkü örgütçülük yazınsal bir eylem değildir, siyasal ve meslekî bir eylemdir. Bunu anlamak gerekir!

Birkaç yıldır Türkiye Yazarlar Sendikası üyesi değilim. Sendikadan kendi isteğimle ayrıldım. Şimdilik yeniden üye olmayı da düşünmüyorum.

Hâlâ üyesi olduğum PEN derneğine gelince, bu dernek üye alma ilkelerinin saptandığı ilk kongresinde öldü zaten.

TYS ve PEN'in Türkiye'nin öteki kurumları gibi lumpenleştigi, varoşlaştığı, popülerleştigi kanısındayım. Bu iki yazar örgütünün de entelektüel bir devrim yaşaması, kitlesel olmak ile seçkin olmak arasında bir çelişki bulunmadığını kavraması gerekir, diye düşünüyorum.

Öte yandan kitap üretim, dağıtım ve satışını denetleyemeyen; telif yasasında olumlu ve etkin bir rol oynayamayan bir örgütün gerçekten meslekî bir örgüt olup yazarları temsil ettiği düşünülebilir mi?

Bu iki örgüte haksızlık yapmamak için bunların işçi örgütlerine benzemediği gerçeğini de kavramalıyız. Mesleğin özelliği gereği yayınevleri ile karşılıklı ilişki kuran, haksızlığa uğradığı zaman gelecek günleri düşünüp uğradığı haksızlığı sineye çeken; telif ajanslarını sen-

dikaya yeğleyen bir meslek topluluğunda herhangi bir meslekî bilinçten söz edilebilir mi?

Bu nedenle ben özellikle TYS’nı eleştirmeyi, hele suçlamayı kesinlikle düşünmüyorum. Sorun bu örgütlerin yapısından değil, oluşumundan kaynaklanıyor :

Medyanın kararını eleştirinin değerlendirilmesinden üstün tutan; medyanın kendisine biçtiği figürün rolünü gönüllü olarak ve kendinden geçerek kabul eden; her geçen gün entelektüel ve yazınsal planda toprak kaybeden, yitirdiği toprağı fark etmeyen, fark etse de umursamayan “yazar”ın varolandan daha iyi bir meslekî örgütü olamaz, bu türden bir yazar gerçek bir meslekî örgütü istemez zaten.

Gözlemlediğim şu acı gerçeğı yazmak zorundayım : Çağının çağdaşı yazar, Mehmet Ali Erbil’in Çarkıfelek programına telefonla katılan, içinde bulunduğu durumu ağlamaklı sesle anlattıktan sonra, bir ödöl kazanmak için, M.A. Erbil ya da program hostesinden bir harf dilenen halktan bir seyirci değildir. Yazar, gerçekten yazar ise, yazarlık eylemini gerçekten yerine getiriyorsa bir “seçkin”dir, bir “elit”dir. Ve seçkin bir yazar, daha doğrusu yazar bir seçkin olduğu için, her türlü iktidarla (devlet, halk, okur, medya, vb...) ilişkisini bu özellikle ve sıfatını gereklerine uygun bir biçimde yerine getirmelidir.

Yazarlarımızın Türkiye Yazarlar Sendikası ve PEN kongrelerini şimdiden kutlarım!

SIRADAN ŞAİRLER MUTLU ŞAİRLERDİR

Aziz Nesin, “Türkiye’de her üç kişiden dördü şairdir” demişti. •Bu “gerçekliğin” ülkemizin şiir ortamına katkısı ya da zararı olmuş mudur?

Aziz Nesin, “Türkiye’de her üç kişiden dördü şairdir” derken, sanırım, bu ülkede insanların çok büyük çoğunluğunun şiir yazdığını söylemek istemişti. Aziz Nesin’in bu saptaması yalnızca Türkiye için değil dünyanın bütün değilse bile birçok ülkesi için geçerlidir. Örneğin Fransa ve Belçika’da yüzlerce şiir dergisi yayımlanır. Kültür bakanlıkları şiir dergi ve kitaplarının yayınlarını paraca destekler. Doğru olmasına karşın, ben, Aziz Nesin’in o cümlesini hiç de sevimli bulmam. İnsanlar şiir yazmakta ve bunları yayınlamak istemektedirler. Bu onların en doğal, en insanî hakları. İnsanların şiir yazma gereksinimi duymaları şu anlama gelebilir : İnsanlar şiire saygılıdırlar, şiiri sevmektedirler. Ama insanların yazdıklarının büyük bir çoğunluğu şiir değilmiş, o başka bir konu. İnsanların çoğu iyi ile kötü şiiri birbirinden ayıramıyorsa ve bu bir “suç” ise, bu suçun tamamı bu insanlara ait değil. Sorumluluk, anaokullarından üniversitelere kadar eğitim sistemine ait; Türk dili ve edebiyatı müfredat programını edebiyat bilimi (böyle bir “bilim” varsa) ekseninde hazırlamayan ve en azından elli yıldır gerici ve ayrımcı ideolojilerin çekim alanından kurtulmayı başaramayan Milli Eğitim Bakanlığı’na ait.

“Şiir Yazmak” ile “şair olmak” durumlarının farkı nedir? Sizce şiir nasıl yazılır ve nasıl şair olunur?

“Şair olmak” : Olmak fiilinin anlamı bir süreci içerir, yani varlık kazanmak, meydana gelmek, vuku bulmak; herhangi bir durumdan başka bir duruma geçmek... Somut örnek vermek gerekirse : Çağlının badem olması, kuruğun üzüm olması, ham meyvanın olgun meyva olması... Bunlarda zaman ve süreç söz konusu... “Doktor olmak” : Doktorluk için gereken eğitimi gördükten sonra bu meslekle ilgili bir diploma almak ve bunun sonunda da yasaların verdiği yetkiye ve meslek kuruluşunun verdiği ruhsata dayanarak bu mesleği yapmak.

Bu konuda en iyi tanıklığı Metin Eloğlu'nun "Düdüklü Tence-re" adlı kitabında yer alan "Aç Kârına Sakız" adlı şiiri yapar. Metin Eloğlu, gelenekçi şair Şükrü Bey'in ağzıyla şu ironik dizeleri söyler :

"Anamdan şair doğdum, sonradan oldum sanma;
Ey gafil okuyucu, genç şairlere kanma...
İstirabın meyvası mısralarım acıdır,
Kafiyelerdeki ilhâm aşkımın kırbacıdır."

Metin Eloğlu 1950'lerin başında epeyce soluk ve mürekkep tüke-ten eski şiir/yeni şiir tartışmasını gırgıra alıyor ve "eski şair"le dalga geçiyor. Ama bu şiiri sıradan, gerçekten şiir okuru olamamış birine okuyun, bu kişi, büyük olasılıkla, bu manzumeyi beğenecektir.

"Şiir yazmak" : Herkes "şiir" yazabilir, ama yazılan şiir mi? "Bu-na halkın oyu karar veremez!" diyebiliriz, ama diyemeyebiliriz de... Bu iş çok karmaşık. Beğenide bir tür alışkanlık ağır basar. Finlandiya-lılar şekerli balık salamurası yiyor. Bizler için mide bulandırıcı bir ye-mek zevki olabilir. Ama ben çavdar ekmeği ve şampanya eşliğinde ye-dim, olağanüstü bir şey. "Yeni" ve "öncü", kamunun beğenisiyle çatı-sır. Ama bunun da genellemesi yapılamaz. Çünkü, beğeni çatışması-nı, "kötü" yanlışı yorumlayabilir.

Her meslekte olduğu gibi "şiir yazma" işinde de yetenek söz ko-nusu. Bu da doğuştan gelen bir nitelik. Ama, bence, Metin Eloğ-lu'nun Şair Şükrü Bey'inin sandığı gibi kimse anasından şair olarak doğmaz. Bu mesleğin efsane ve tevatür yanı. Mikel Dufrenne, "Le Poétique" adlı kitabında, "Şairi, şiir yazmaya, kendi özgün yaratını yaratmaya çağıran şairlerdir, başka şairlerin yaratılandır", der. Demek ki şiir ilkin bir okur, hem de çok iyi bir okur. Çok iyi bir okur olma-dan şair olunamaz. İnsan beyni, insan vücudundaki salgı bezleri gibi "şiir özel salgısı" salgılamaz. Şiir bir yaratıdır. Duygular ve düşünceler bir yaratı ve değişim evresinden geçerek şiir olur. İpek böceğinin ko-zası şiir değildir, şiir ipekli kumaştır. Kimileri, Arthur Rimbaud gibi, Comte de Lautréamont gibi, Aloysius Bertrand gibi çok erken yaşta öncü ve yeni şair olabilir, kimileri de Konstantinos Kavafis gibi iyi şi-irlerini ellisinden sonra yazabilir. Her iki durumda da gün gününe

bir karar vermek olanaksızdır. Ancak sıradan şairler için günü gününe bir karar verilebilir. Sanat ve edebiyat tarihi bunun böyle olduğunu, örneklerle, kanıtlıyor. Sıradan şairler mutlu şairlerdir, mutluluğu ancak onlar yaşayabilirler.

Şair yazma eyleminin, şair olma eyleminin kökeninde gizemli bir şey var : Okuduğu şairlerle (yani antolojiyle) herhangi bir sorunu olmayan, okuduklarını büyük oranda beğenen kişi okur olarak kalır. Okuduklarıyla bir sorunu olan, onları beğenmeyen, eksik bulan kişi, ya da beğendikleriyle yarışmayı göze alan kişi “şair” olmaya başlar. Ama bu durum her şiir yazan için geçerli değildir.

Her insanın içinde sanatsal ya da yazınsal bir şey yapmak arzusu vardır. Bazı arkadaşlarım, “Yahu benim de yeteneğim vardı, ama yazmaya zaman bulamadım”, derler. Ama, şair yazmak zorunda olduğu şeyi her ne pahasına olursa olsun yazan kişidir. Yazma arzusunun, tutkusunun karşısında ne aile, ne meslek ya da başka bir şey durabilir. Karmaşık bir iş, yoksa, kimi şairlerin yazdıklarına bakıp, “Yahu, bu adam neden hâlâ şiir yazıyor?” diye niçin sorarsınız.

Hiçbir müşteri dört ayaklı olması gerekirken bir ayağı eksik masayı satın almaz. Ama bir ayağı eksik metni okuyup beğenebilir, onu şiir sanabilir, hatta ona hayranlık duyabilir. Bu da şiirin ters yönden gizemli yanr. Sonuç olarak, şiirde, şairlere de okurlara da (kendine göre) bir teselli var. Okur her zaman yanılabilir, asıl felâket Eleştirinin yanılması. Ama bu da olabilir. Tarihte bunun binlerce örneği var.

Edebiyat tarihi boyunca “şiirin ilkeleri” konusunda görüşler açıklanmış, Mayakovski’den Salah Birsell’e kadar pek çok şair, “şiirin nasıl yazılacağı” üzerine “formüller” ortaya koymuş. Sizin önerileriniz, “formülleriniz” var mı?

Aristoteles’in “Poetika”sından bu yana yüzlerce (belki de binlerce) poétique ve rhétorique (söz bilim, ilmi belagat) kitabı yazıldı. Bunlardan kimileri ilerde yapılacakların manifestosu olarak, kimileri de yapılmışın muhasebesi olarak kaleme alındı. Bunlar şair adayları için bir söz simyası formülleri değildirler, ama zararlı da değildirler. Kimileri şairler tarafından yazılır. Örneğin Arthur Rimbaud’un “*Kâhinin Mektupları*” ile Comte de Lautréamont’un “*Poésies*”si gibi, eski-

nin şiirine karşı yazılmış, geleceğin şiirinin hedeflerini dile getiren manifestolardır. *Üstgerçekçilik Bildirisi* de bu türdendir. Yazın tarihçilerinin yazdıkları ise “olmuş olan”ın muhasebesidir. Bizim edebiyatımızda bu iki türün de iyi örnekleri yoktur.

Benim şiir yazma formülüm (doğal olarak buna formül denirse) bir yandan bakma, görme, anlama duyma, düşünme eylemlerini, bir yandan da okuma ve çalışma eylemlerini kapsar. Okumanın en yoğun olduğu dönem 12-30 yaşları arasındır. Kırk, hele elli yaşından sonra okuma eylemi güçleşir, belki artık bir yararı da olmaz. Ama okuyan okusun gene...

Sorularınızı evrensel ölçütlere göre yanıtladım. Türkiye’yi pek düşünmedim. Türkiye’de en azından otuz yıldır, şiirin insan beyninin ve ruhunun doğal salgısı olduğuna inanıldığı için, yazdıklarımın hiçbir anlamı yoktur.

İÇİNDEKİLER

Şair, Şiir ve Hayat (<i>Adam Sanat, Ekim 1998</i>)	7
Geleceğin İnsanı ve Şiir (<i>Adam Sanat, Kasım 1998</i>)	11
Akdeniz : Şiir ve Estetik (<i>Adam Sanat, Temmuz 1999</i>)	15
Aloysius Bertrand ve Düzyazı Şiirin Doğuşu (<i>Adam Sanat, Haziran 1998</i>)	22
Talihsiz Rimbaud I (<i>Adam Sanat, Nisan 1999</i>)	39
Talihsiz Rimbaud II (<i>Adam Sanat, Mayıs 1999</i>)	58
Talihsiz Rimbaud III (<i>Adam Sanat, Haziran 1999</i>)	74
Isidore/Lautréamont : “On Dokuzuncu Yüzyılın Sonu Görece Kendi Şairini” (<i>Adam Sanat, Ağustos 1999</i>)	85
Isidore/Lautréamont : “Yaşlı Okyanus, En Büyük Bekâr” (<i>Adam Sanat, Eylül 1999</i>)	95
Lautréamont’un Evreni (<i>Adam Sanat, Ekim 1999</i>)	104
Nerelisin? Kimlerden Olursun? (<i>Şiir-lik, Haziran 1999</i>)	116
Kirlenen Dil, II (<i>E, Nisan 1999</i>)	119
Tercüme Dergisi ve Kafesteki Şiirler (<i>Varlık, Mayıs 1999</i>)	123
Nesnel Karşılık Değil Nesnel Bağlılaşık (<i>Varlık, Şubat 1997</i>)	129
Akdeniz Gökleri Altında Bir Bağdaştırmacı Şaman (<i>Adam Sanat, Aralık 1999</i>)	137
Bu Türkçe ile Yazar Olmak Mümkün mü? (<i>Varlık, Aralık 1999</i>)	143
DÖRT SÖYLEŞİ	
Şiirin Durumu (<i>Evrensel Kültür, Kasım 1998</i>)	155
Düzyazı Şiirin Başyapıtları Üzerine (<i>E, Nisan 1999</i>)	168
Yazar “Yalnız Kurt” Olmalıdır (<i>Papirüs, Mart 1999</i>)	176
Sıradan Şairler Mutlu Şairlerdir (<i>Papirüs, Haziran 1999</i>)	180

Özdemir İnce Şiirde Devrim

Özdemir İnce, Şiir ve Gerçeklik, Tabula Rasa ve Yazınsal Söylem Üzerine adlı kitaplarında okuma ve yazma eylemlerinin otopsisini yapmıştı.

Şiirde Devrim de bu otopsiyi sürdürüyor. Bu ameliyatı dikkatle izlemek gerek. Çünkü Türk modern şiiri evrensel modern şiirin kaynaklarını ve yapıcılarını yeterince tanımadan el yordamıyla çağdaşlaşmaya kalkıştı. Bu yüzden yolunu yitirdi ve bir sürekli yanılısına yaşar oldu. Birkaç istisna dışında.

"Günümüzde, yirminci yüzyılın ortalarında egemen olan şiir türü, 1850 yıllarına doğru Fransa'da doğdu. Alman Novalis ile Amerikalı E. A. Poe'nun sezinedikleri ve daha sonra Baudelaire'in muştucusu olduğu bu şiirsel biçimlerin sınırlarını Rimbaud, Lautréamont ve Mallarmé şiirin varlığını tehlikeye düşürecek noktalara kadar genişlettiler."

İşte şiirde devrim budur ve bu devrimi tanımadan, yaşamadan çağının çağdaşı olmanın olanağı yoktur.

Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé ve üst gerçekçileri özümseyip bu öncülerle hesaplaşmadan modern şiirin cümle kapısından içeri giremezsiniz.

Türk şiiri ve edebiyatı bu modernleşmenin neresindeydi, şimdi neresinde?

0000

ADAM



9 789754 186215

ISBN 975-418-621-9

adam 765