



Tomas STERNZ ELIOT

Poeziyanın musiqisi

Bələliklə, poeziyanın musiqisi zamanın ümumi nitqində gizlənmiş melodiyadır. Əgər belədirsə, demək o, şairin yarandığı torpağın ümumi nitqində də eyni şəkildə varlığını sürdürür. Mənim vəzifəmə standart qiymətli ingilis dilinin, necə deyirlər, Bi-Bi-Si dilinin tənzidə daxil deyildir. Əgər günlərin bir günü hamımız eyni şəkildə danışsaq, demək gec və ya tez eyni cür yazmalı da olacağıq; ancaq hələ ki, belə bir zaman gəlməyib - və istərdim heç zaman da gəlməsin, - şairin vəzifəsi ona çox yaxın olan, hər an eşitdiyi nitqdən bəhrələnməkdir. U.B.Yeytsin deklamasiyasının buraxdığı təsiri unuda bilməzəm. Onun öz seyrini necə oxumasını eşidərkən sövq-təbi olaraq son irfand poeziyasının gözəlliyini üzə göstərmək əhli irfand dilinin də səslənişinin nə qədər vacib olduğunu öz-özünə etiraf edərsən. Ancaq onun Uilyam Bleynin şeirlərini oxuması tam başqa şəkildə qavranırdı - bu şeirlər zövq verməkdən çox adamı həyran salırdı. Əlbəttə, iş onda deyil ki, şair ruhunda ilişib qalan səsi, yəni tam öz səsinə, həm də əsiləsinə, doğulduğu torpağa və ürək dostlarına məxsus olan səsi çox daqiqliklə ifadə edir. Əsas olan onun bu sadələnən şeylərdən şeir yaratmaq üçün material kimi necə istifadə etməsidir. Lap bir heykəltaras kimi şair də işlədiyi materiala sadiq olmalıdır. Haçansa eşitdiyi səslərdən şeirin harmoniya və melodiyasını yaradır.

Ancaq desək ki, poeziya melodiyasız olmağa bilməz, yaxud melodiyalı sözün bətinəndəki musiqi komponentlərindən biri kimi yox, daha yüksək kateqoriya kimi düşsənsək, sübhətsiz ki, səhva yoi verməmiş olarıq. Müasir poeziyanın yalnız müayyən qismini nəgmə kimi oxunmaq üçün nəzərdə tutulub, yerdə qalana isə ucadan oxunmaq üçündür, - həm də nəzərə almaq lazımdır ki, səhbatın mövzusu sayızsız-hesabsız arılarının vizitli və sırğalıqlarının cəngəllərdəki ölməz naxışlarıyla bitib-ükənədir. Bu günkü rəqəsləri dissonans və ya kakofoniya idarə edir: daha daqiqlik desək, - istənilən şeir mətnində bütün musiqi strukturu üçün mühüm olan canlı hissiyyatın sirayət etməsi namına daha gərgin epizodlardan nisbətən az parlaq epizodlara keçidin olması zəruri və qəçilməzdir: bu, halda nisbətən az intensiv epizodlar şeir mətninə münasibətdə prozaiik şəkildə alır, demək, bu keçidlər həmin kontekstlə nəzərdə tutulan manaya da "yoluxur"; şair yalnız bu halda, yəni proza-ya üstacasına yiyələndikdə ümumiyyəti əhəmiyyətə malik əsər yarada bilər.

Qısa desək, yalnız bitmiş, tamamlanmış əsər əhəmiyyətlidir. Əgər şeir bütövlükdə

avvaldən sona kimi melodik olmaq məcburiyyətində deyildirsə, - şeirdə buna nadir hallarda ehtiyac yaranır, - buradan belə bir nəticə hasil olur ki, poeziya heç də tsken "ahəngdar" sözlərdən təşkil edilmir. Mən düşünürəm ki, dilin hədudları daxilində hansısa ayrıca götürülən söz səslənmə baxımından digəri ilə müqayisədə daha çox və ya az gözəl olsun, çünki dillərin nisbi gözəlliyi ilə bağlı məsələ başqa səpkili məsələdir. Adətən, o sözü "ahəngsiz", qulağa xoş gəlməyən adlandırılır ki, digər sözlərin əhatəsində yerinə düşməsin: yad ifadə adət edilənməyən yeniliyi və ya əksinə, köhnəliyi ilə qıcaq yaradır; başqa bir sözsə qırıb səslənməsi və ya cəfəng etimologiyası ilə qulağı qıcıqlandırır, başqa sözlə onun yazının cəhəlliyindən xəbər verə bilər (məsələn, "televiziya" sözü).

Ancaq dildə oturuşmuş heç bir söz zənimcə, öz-özünə gözəl, yaxud ahəngsiz ola bilməz. Sözün musiqisi, necə deyirlər, qovuşuqda, bəlkə də "cat yerində" yaranır: bir tərəfdən o, əvvəlcə, digər kontekstlərdən asılı olmayaraq bilavasitə özüəndən əvvəl və sonra gələn sözlərlə ünsiyyət sayısında, digər tərəfdən isə, onun bu kontekstdə digər situasiyalarda yiyələndiyi bütün digər materialla qarşıqlıq münasibətlərinə, az və ya çox dərəcədə "iz buraxmış" bütün əsosiasiyalar sahəsinə görə meydana gəlir.

Deməli, heç də bütün sözlər eyni dərəcədə zəngin və normal ünsiyyət duyğusuna malikdir: şairin bir vəzifəsi də daha zəngin sözləri toxum kimi "kasıb" sözlərin çərgisinə səpməkdir ki, bundan da məqsəd hər sözə layiq olduğu yerə tapmaqdır. Seiri yalnız birinci tip sözlərlə ifrat dərəcədə yükləmək olmaz, çünki yalnız əlahiddə məqamlarda söz hissə ediləndən bu cərgəyə qoşulur və buna əsasla dilin və sivilizasiyanın bütün tarixi "işlənir". Bu isə, sözün haqiqi mənasında no moda, nə də poeziyanın hər hansı xüsusi növünün eksentrikliyinin dik-tə etdiyi "allüvillikdir". Haqqında danışdığım allüziya sözü təbiətən yasir və hər bir şair bir oyunda iştirak etməlidir. Təsdiq edirəm ki, "musiqili şeir" əsəsin və sözün digər ikinci dərəcəli mənalara musiqi rəsmilərinin yer aldığı eyni belə bir əsərdə və bu hər iki rəsm ayrılmaz şəkildə qaynaşmış-qovuşub. Bəli, təsdiq edirəm ki, "musiqili şeir" eyni belə bir əsərdə ki, orada əsəsin, onun tərkib hissələrinin, habelə sözün ikinci dərəcəli mənalara rəsmiləri "gizlənilib" və bu hər iki rəsm cərgəsi bit bütövlən daxilində ayrılmaz şəkildədir. "Musiqi" termininin yalnız mənadən asılı olmadan yaşayan xalis səssə qarışdırılacağı üzərində ısrar edib fikrimə qəfil çərxəniz, əvvəlki fikrimi təkrarlamağa məcbur olacam: poeziyada səssə əhəmiyyətli olan kimi abstraksiyadan başqa bir şey deyildir.

Ağ şeirin tarixi bir-biri ilə qarşıqlıq əlaqədə olan iki maraqlı hadisəni nişan verir: onun nitqdən əsliliyi və mahiyyətcə eyni

Əgər günlərin bir günü hamımız eyni şəkildə danışsaq, demək gec və ya tez eyni cür yazmalı da olacağıq; ancaq hələ ki, belə bir zaman gəlməyib - və istərdim heç zaman da gəlməsin, - şairin vəzifəsi ona çox yaxın olan, hər an eşitdiyi nitqdən bəhrələnməkdir.

bir versifikasiya forması daxilində dramatik ağ şeirli epik, fəlsəfi və mediativ poeziyada işlədilər verilir arasında uqurumlu fərq. Şeirin nitqdən əsliliyi digər növlərdən fərqli olaraq dramatik poeziyada daha güclü şəkildə özünü büruzə verir. Poetik janrların əksəriyyəti özünüifadə anlamında böyük sərbəstlik imkanları açıq, buna görə də bu nümunələrdə poeziyanın müasir nitqə uyğunluq lüzumu təbii ki, azalır: məsələn, Jerard Hopkinsin şeiri yalnız uzaqdan-uzaq hansısa ifadə mənasını, daha daqiqlik söyləməli olsa, ata və babalarının nitqini xatırlada bilər, ancaq bununla bərabər Hopkinsin poetik dilin düşüncə və danışq tərzinin tam ədəvətliq təəssüratını yarada bilər. O ki qaldı dramatik poeziyaya, burada şair bir-birinin dəlinca rejissorun öyrətdiyi aktorlar vasitəsilə personajların ağziylə "danışır", nəzərə almaq lazımdır ki, epoxa dəyişdikcə aktor və rejissorlar da dəyişir: bələliklə, onun dilində bütün səslər nəzərə alınmalıdır, ancaq həm də öz əhdindən danışdığı zaman lazım olduğundan daha dərin səviyyədə. Şekspirin son dövr poeziyasında çoxlu mürəkkəb və qeyri-adi şeylər var, ancaq bununla belə o, yəni də bir şəxsin deyil, bir dünya insanının dili olaraq qalır. Bu poeziya üç əsrlik dərindənlik gəlir, ancaq onu mükəmməl ifadə dilyəyində zaman məsafəsinə unudurq, bu xüsüsən zirvəsi "Hamlet" sayılan və indi də müasir kostyum və dekorasiya çərçivəsində əsənliqlə yatan Şekspir pyeslərində özünü daha açıq büruzə verir. Otueyin zamanında dramatik ağ şeir tənzəllə ugradı və ən yaxşı halda keçmiş təbiiyyəti xatırladırdı: səhbat, içində ən qüdrətli "Cenci" olan iyirminci əsrin şairlərinin şeirlə yazdıqları pyeslərdə gəlinicə, bu məsələdə hansısa realiti illüziyasını qoruyub-saxlamaq çox çətindir. Keçən əsrin demək olar bütün böyük şairləri qəlamlarını dramatik poeziya janrında sənətləyiblər. Onların bu gün kəminə bir dəfədən artıq okumadığı pyeslərinə gözəl poeziya nümunələri kimi həyatla yanaşılır və bu pyeslərin ruhsuzluğu belə bir faktı doğrulayır ki, bu adli-sənli və doğrudan da böyük rəngli müəlliflər teatr sənətində olsalardı, həvəskar səviyyəsində olublar. Ancaq təbiət onlara böyük səhnə bacarıqlarını versəydi belə, yaxud buna onlar cəlisib ağır zohmat bahasına nail olsaydıqlar belə, onların pyesləri yəni də şərti səciyyə dəşiməli

olardı. Əgər, sübhətsiz ki, səhnə istedadları və əldə etdikləri təcrübə onları başqa tipli versifikasiya seçimi etmək zərurəti qarşısında qoymasaydı. Çünki bu anadan ölü doğulmuş pyeslərdə üstəlik süjet də demək olar ki, yoxdur, hərəkət cansızdır, iştirakçılardan obrazları çiydir, işlənməyib. Uğursuzluğun ilkin səbəbi poetik nitqin ritmi ilə bağlıdır: bunu bir şeirləri deklamasiya edən səss istisna olmaqla başqa heç bir şəxs əlaqələndirə bilmir.

Dramatik ağ şeirdə tənzəllə əlamətləri artıq Dryden mərhələsində özünü göstərir. Onun "Hər şey məhəbbət naminə" pyesində xeyli əla epizodlar var, ancaq bununla belə onun personajları qafiyəli bəndlərdən ibarət olan qəhrəmanlıq poemalarında faciələrdən fərqli olaraq daha təbii danışır - belə deyək, Kornel və Rasinin qəhrəmanları ilə müqayisədə Drydenin qəhrəmanları çox bəsməqlə təsir bağışlayırlar. İncəsənətin istənilən formasının inkişafı və tənzəllə, müayyən səbəblər sırasını nəzərdən keçirmək mümkün olsa da, çox mürəkkəb bir prosesdir, yəni həmişə eyni belə motivi qalır ki, heç bir ifadəyə sığır: ona görə də məm prozaman teatrda poeziyanı sıxışdırıb çıxarması faktıyla bağlı hər hansı bir səhəb atarmaqdan belə vəz keçirəm. Ancaq əminəm ki, bu gün dramda verilirən işlənməməsinin bir səbəbi də odur ki, son üç yüz ildə ağ şeirli dramatik poeziyanın çox sayda nümunəsi yaradılıb - adamın nəfəsi kəsilib!

Bununla biz eyni belə şeir formasını mənimlədik ki, onu yalnız formal olaraq səbəb əhdəndirə bilərik, indi bir az da toxuyulmuşuq gəc verib düşüncə ki, Şekspir Miltonun sələfi olmayıb, əksinə, Milton ondan qabaq qalıb, onda Şekspirin qismətində istifadə edib mükəmməllik zirvəsinə çatdırdığı poetik dildən tam fərqli bir dili yaratmaq əzəbi düşsəkdik, başqa heç nə!

Məsələ ondadır ki, Milton ağ şeirin başına heç kəsə nə ona qədər, nə də ondan sonra gətirmədiyini götürüb: özünün bədi təcrübəsi ilə o, verilirən dram ərazisindən sürgün edilməsi üçün hər şeyi edib, halbuki həmin dövrdə dramatik ağ şeir daxili imkanlarını tükətməmişdi və istənilən halda gələcəkdə inkişaf edirdi.

Zənimcə, fikrimi izah etmək üçün kifayət qədər cəhd etdim: məm belə bir ideyaya inanmıram ki, bütün zamanlarda şairin əsas təyinatı dildə inqilab etməkdir. Hətta mümkün olsa belə, daim inqilab səraitdə yaşamağın özü də normal deyil: dil və metrikanın dayanandən yenilənməsinə susamaq bizim babalarımızın artıq zamanı keçmiş əyümlərə inadla cəh atması kimi

Məsələ ondadır ki, Milton ağ şeirin başına heç kəsə nə ona qədər, nə də ondan sonra gətirmədiyini götürüb

anormal bir şeydir. Hər şeyin öz zamanı var: tədqiqatın öz dövrü var, tapılmış, kəşf edilmiş ərazinin mənimsənilməsinin də. Şekspir ingilis dilinin inkişafı üçün mümkün olan hər şeyi edib: qısa ömründə o, iki fərqli şairin missiyasının öhdəsindən təkbəşinə gəlmiş. Bu yazıda vaxt dağılışı səbəbindən yalnız onu deyə bilərəm ki, Şekspir poeziyasının təkamülündə şərti olaraq iki dövrü seçib-ayırmaq mümkündür. Birinci dövrdə o, öz formasını yavaş-yavaş danışq dilinə uyğunlaşdırıb; belə ki, "Antoniya və Kleopatra" əsərini yaratdığı dövrdə elə bir poetik dil yaratdı ki, bunun əsasında istənilən dramatik personajın istənilən fikri təmkinlə və bütün gözəlliyi ilə ifadə oluna bilərdi.

Bu mərhələyə çatanda o artıq tapdığı üsulu işləyib-hazırlamağa girişdi. Beləliklə, Şekspirin, "Venera və Adonis"lə başlayan, ancaq "Məhəbbətin bəhrəsiz cəhdləri"ndə əsas vəzifəsini anlayan Şekspirin yaradıcı təkamülünün ilk dövrü sünillikdən sadəliyə, sətir şairdən çevik şeirə gedən yoldur. Sonrakı pyeslərində Şekspir sadəcə mürəkkəb doğru gedir. Daha sonra, yetkin Şekspir qarşısına yeni poetik vəzifə qoyur - poeziyada mürəkkəb musiqini necə yaratmaq və bu halda danışq dili ilə əlaqəni bir an olsa belə kəsməmək, personajların nəfs və qandan yararlanmış insan olduqları unudulanda şərtiliyin girdabında batmamaq zərurətini izah etmək üçün şeirlə eksperimentlər aparmaq...

Belə bir Şekspir "Simbelin", "Qış nağılı" və "Tufan" pyeslərində mövcuddur. Axtarışları yalnız bir istiqamətdə gedən şairlər arasında yeganə Milton çox qüdrətli şairdir. Bəzən belə bir təəssürat yaranır ki, o, dilin polifoniyasını tədqiq edərək və işləyərək, tam şəkildə sosial kontekstdən uzaqlaşır; və əksinə, Vordsvort bu axırıncı faktorunu bərpa etmək cəhdində poetik ərazini tərk edib prozaya adlayır. Yeri gəlmişkən, poeziyada bəzən olur ki, məhz maksimum uzaqlara getməklə biz mümkün olanın sərhədlərini özümüz üçün kəşf edirik - halbuki, şübhəsiz, yalnız çox böyük şair belə bir riskli macərənin başına gəlməsinə göz yuma bilər.

İndiyə kimi mən poetik strukturdan deyil, versifikasiyadan bəhs edirəm, indi isə, görünür belə bir faktı xatırlatmaq tam yerinə düşər ki, poeziyanın musiqisi ayrı-ayrı misralarda deyil, şeirin tam mətnində ifadə edilir. Yalnız bunu dərk etməklə biz, formal struktur və ağ şeirlə bağlı mübahisəli məsələdən bəhs edə bilərik. Şekspirin bir sıra pyeslərində ayrı-ayrı səhnələrdə musiqi mizanı təzahür edir; digər, daha mükəmməl pyeslərdə isə bədii quruluş bütünlüklə musiqi strukturuna tabedir. Bu, eyni dərəcədə obraz və səs musiqisidir: özünün Şekspir dramaturgiyası üzrə tədqiqatında cənab Uilson Naytm da göstərdiyi kimi, bir pyes çərçivəsində təkrarlanan və dominant obrazlarla ümumi təəssürat arasında birbaşa əlaqə mövcuddur. Ümumən Şekspir dramalarında mürəkkəb musiqi strukturuna mövcuddur; onunla müqayisədə sonet, klassik oda, ballada, villanella, rondo və sestina forması daha sadədir. Bəzi tənqidçilər hesab edirlər ki, müasir poeziyada artıq bu kimi formalar yoxdur. Mən başqa cür düşünürəm: onlara qayıdışın nümunələrini bilərəm, üstə-

lik, doğrudan da inanıram ki, poeziyada musiqi təsvirinə və hətta mürəkkəb ritmik formalara meyil hökmdür, alın yazısıdır- xorda və ya nəqəratda populyar mahniyə cəzb edilmə kimi. Bəzi dillərə, digərlərindən fərqli olaraq müəyyən formalar xasdır, necə ki, hər hansı forma bu və ya digər dövrdə başqa bir dövrlə müqayisədə daha çox münasib sayıla bilər. Hər hansı dövrdə, deyək ki, stans dilin içindən axdığı təbii və dəqiq forma rolunu oynaya bilər. Ancaq stansda kamillik zirvəsinə yetişdikdə "donmaq" keyfiyyəti var, yəni nə qədər çox mükəmməldirsə, onun ləyaqətlə ifa edilməsi üçün daha çox qaydalara riayət edilməlidir. Stans daim dəyişən danışq dili ilə əlaqəsini daha tez itirir, mədam ki, o, keçmiş nəslin dünya duyumunu ifadə edir. Daxildə bu forma ilə bağlı ehtiyacı olmayan yazıqlar stansa müraciət etdikdə o tez bir zamanda dəyərsizləşir, bir göz qırpmında daxilindəki "sentimental mayeni" hazır qəliblərə tökülür və burada donub qalır. Mükəmməl sonetdə bizi müəllifin ritmik təsvirə uyğunlaşmaq bacarığundan çox, onun bu formanı öz niyyətinə necə tabe etmə bacarığı və gücü heyran edir. Epoxanın xarakterindən, eləcə də şairin talantından asılı olaraq, formanın müəllif niyyətinə uyğunlaşması əsas şərtidir, yerdə qalanaq on yaxşı halda virtuoz oyundur; yeri gəlmişkən, musiqinin yeganə təbii poetik stixiya olduğu məqamda bu uyğunluq çox asanlıqla pozulur. Mürəkkəb formalar qayıdıb gəlir, ancaq həmişə onlardan imtina dövrü də gəcikmir.

"Sərbəst" şeirə gəlincə isə, fikrimi hələ iyirmi beş il qabaq söyləmişəm, qeyd etmişəm ki, xaltura etməyə alışmamış bir şəxs üçün sərbəst forma anlayışı yoxdur. Yalnız vəcsez şair formanın ağır yolundan xilas vasitəsi kimi ağ şeirə keçə bilər. Öz dövründə bu, ölmüş formalara qarşı etiraz və köhnənin yenilənməsinə hazırlıq səciyyəsi daşıyırdı: həmin şəraitdə hər bir şeir üçün unikal keyfiyyət sayılan daxili vəhdət üzərində təkid artıq stereotip çevrilmiş zahiri vəhdəti rədd etmək anlamına gəlirdi. Şeir həmişə formanı o mənada ötüb keçir ki, forma kimsə özünü ifadə etmək cəhdlərindən doğulur: necə ki, şeir sənəti də bir-birinə təsir edən şairlərin ardıcıl şəkildə əvəzlənməsinin ritmində fərdiliyin ümumiləşdirilməsidir.

Formalar daim dağılmalı və yaranmalıdır; ancaq hesab edirəm ki, hər hansı dil, bu gerçəkliyin içində yaşayıb nəfəs aldığıca özünün qanun və məhdudiyyətlərini dikte edir, məhz ona xas sərbəstliyə yol verir, xüsusi nitq ritmlərini və səs rəsmlərini dikte edir və sonra dil də yavaş-yavaş dəyişir; bütün bu lüğət dəyişiklikləri, sintaksisin, tələffüzün və intonasianın dəyişməsi dilin deqradasiyasından xəbər verir, - şair bunu tutmalı və onun içindən mümkün qədər çox şeyi götürə bilməlidir. Öz növbəsində o, tam şəkildə özünüifadə baxımından dilin inkişafına da töhfəsini verməlidir, burada hiss və fikrin bütün aspektləri təəssümünü tapmalıdır. Şairin ikili funksiyası var: bir tərəfdən o, dildəki dəyişikliklərə cavabdeh olmalıdır, onları şüurlu şəkildə dəyərləndirməlidir, digər tərəfdən isə deqradasiya ilə, onun keçmiş poeziyada qavradığı standartların yuyulub getməsinə qarşı

mübarizə aparmalıdır. Hətta bu sahədə onun yol verdiyi sərbəstlik belə nizam və qayda yaratmağa xidmət etməlidir.

Məsələ müasir poeziyanın hansı mərhələdə olması ilə bağlıdır, bunu sizə izah etməyə çalışacağam. Fikrimcə, həmişə razılaşar ki, son iyirmi ilin poeziyası ümumən hər hansı dəyər predmetinə çevrilə bilsə, onu müasir adekvat danışq dilinin axtarış dövrünün poeziyası kimi səciyyələndirmək olar. Biz hələ poetik ifadə vasitələrinin axtarış ilə bağlı uzun bir yol keçməliyik - yəni, insanları canlı danışıqının eşidildiyi, dramatik personajların gülünc təmtərağa varmadan xalis poeziyanın misralarını pıçıldadıqları və tam absurd təəssürat oymadan gündəlik işlər barədə danışıqları bir dilə yiyələnməliyik. Nə zaman buna, yəni poetik dilin yuxarıda göstərilən səviyyəsinə yetişə bilsək, fikrimcə o zaman onun musiqi baxımdan işlənməsi və cəlalanması dövrü yetişəcəkdir. Zənnimcə, şair musiqini öyrənməklə çox şeyə nail ola bilər, ancaq musiqi formaları ilə bağlı məhz hansı texniki biliyin hansı həcmdə mənimsənilməsinin vacib olduğunu bilmirəm, çünki bu anlayışlara özüm də yiyələnməmişəm. Ancaq hesab edirəm ki, musiqi şairin daha çox struktur və ritm duyğusu kimi xüsusiyətlərinə tən gəlir. Tam əminəm ki, şair musiqi formasına maksimum yaxın ərazidə çalışa bilər. Şübhəsiz ki, nəticə bir az süni alınacaqdır, ancaq bu da məlumdur ki, şeir daha çox ritm səviyyəsində meydana çıxır və məhz bundan sonra yavaş-yavaş sözlə "oturur". Daha çox məhz ritm ideya və obrazla təkan verir - və bu hiss təkcə mənə xas deyildir. Musiqidə olduğu kimi poeziyada da təkrarlanan obrazların işlədilməsi çox təbiiidir. Şeirin bir sıra potensial imkanları musiqi formalarına oxşardır: məsələn, şeirdə keçidlər simfoniya və ya kvartetin ayrı-ayrı hissələri ilə müqayisə edilə bilər, materialın təşkili musiqidə kontrapunkta çox yaxındır. Ehtimal ki, simfonik musiqi yox, məhz kamera musiqisi daha çox doğrulmaqda olan şeirə uyğun gəlir. Bu məsələni musiqi təhsili olan insanların həll etmək səlahiyyətinə malik olduqlarını düşünüb bununla səhbətə nöqtə qoymaq istədim. Ancaq son olaraq, müxtəlif dövrlərdə poeziyanın iki funksiyası, dilin iki istiqaməti olmasını sizə xatırlatmaq istədim: dilin musiqi baxımından işlənməsinin nə qədər tarixi olursa-olsun, nə zamansa poeziya bir daha gündəlik danışq dilinə müraciət edəcəkdir və buna məhkumdur. Göründüyü kimi, zaman-zaman eyni problemlər gündəmə gəlir və həmişə də yeni qiylafadə: F.S.Oliverin siyasətlə bağlı işlətdiyi ifadəsindən istifadə etməli olsaq, - poeziya daim yoldadır, macərələri bitib-tükənməyən bir yolda.

İngilis dilindən tərcümə edən:

Cavanşir YUSİFLİ

