CEM TAYLAN

Modern İngiliz Şiiri:

William Butler Yeats

ve

Ezra Pound

KORSAN


KORSAN
YAYIN

Bu ilk kitabımı, şiiri ilk kez bana sevdiren ve üzerine kafa yormayı öğreten BABAMIN anısına ithaf ediyorum.

SUNUŞ

Elinizdeki bir 'ilk kitap'. Kısık sesli, çekingen, belki bir 'ders notları' derlemesi. Bunu kabul ediyorum. Yalnız belli bir sorumluluğun bilincine sahip bir Öğretmen'in kitabı bu. Öğretim dilinin İngilizce olduğu yerli bir yüksek öğrenim kurumunda on yılı aşkın bir süredir kitaptaki konular üzerine ahkâm kesen biriyim. Yazdıklarımın kafamda oluşmasında çok sayıda yabanca kaynaktan okuyup öğrendiklerimin rolü olduğu açık. Ayrıca sınıflarda onlarca öğrencimin taze bakışaçılarından yararlandığım bir gerçek. Bunlara vefa borcumu elden geldiğince kitapta çeşitli yerlerde belirttim. Unuttuklarım varsa hem kaynaklarımdan, hem öğrencilerimden hem de okuyucularımdan özür dilerim. Özür bir yana, en çok teşekkür borçlu olduğum Ogan Güner'in adını burada anmak isterim.

Modernizmin belli bir edebiyat türünde belirmesi üzerine kitap yazmam postmodernizm tartışmalarının çoğaldığı bir anda nasıl karşılanacak kestiremiyorum. Amacım postmodernizmin babasının nesebini tayin etmek değil. Yalnızca belli bir açıdan tarihsel temelinin nereye kazındığını bulmaya çalışmak. Becerip beceremediğim konusunda da okuyucum ahkâm kessin...

BÖLÜM: 1

İNGİLİZ ŞİİRİNDEKİ MODERNİST POETİKANIN İRDELENMESİNE GİRİŞ

Bu incelemenin konusunu Birinci Dünya Savaşı öncesi İngiliz şiirinde olup bitenler meydana getirmektedir. Bu olup bitenleri köklü bir değişim olarak tanımlamak pek yanlış sayılmaz. Amerikalı şair Ezra Pound'un gerçekten çok önemli bir rol oynadığı bu dönem İngiliz Edebiyatı tarihinde "modernist" sıfatıyla anılır. Yalnız söz konusu sıfatı kullanırken dikkatli davranmak gerekir. Çünkü edebiyat incelemecileri çok sonradan dönemi böyle nitelendirmeyi uygun görmüşlerdir. Yoksa Ezra Pound kendisini hiçbir zaman "modernist" diye tanımlamamış, önceleri "Imagiste" [sic]-imgeci, sonradan da "Vorticist" saymıştır. İngiliz şiirindeki modernizmin Pound kadar önemli bir adı sayılan ve gene aslen Amerikalı olan Thomas Stearns Eliot da yeni hiçbir akımın niteleme sıfatlarına iltifat etmemiştir. *Ayrıca "mo-

* Aslında, bilindiği gibi, Eliot sonradan kendisini edebiyat'ta klasikçi, siyasette kralcı, dinde de Anglo-Katolik olarak ilan etmiştir.

dernist" kelimesi "modern" ile aynı anlama gelmez. * Bu incelemenin göstermeye çalışacağı gibi modernist sıfatı artık tarihe malolmuş bir dönemle ilgilidir. Bütün bu noktalardan da önemli olan, söz konusu dönemde modernizmin yalnızca şiir alanıyla sınırlı kalmadığıdır. Düzyazıda, müzikte, resimde, heykelde, mimarlıkta da bir modernizmden söz edilmesi gerektiği unutulmamaladır. Pound ile Eliot'tan birer "modernist" olarak söz ediliyorsa hemen bir Stravinsky, bir Schönberg, bir Picasso, bir Brancusi'nin de adı anılmalıdır. Üstelik bir takım araştırmaların altını çizdiği gibi aynı dönemde felsefede, teolojide, psikolojide, hattâ matematikle fizikte de bir modernizmden söz edilebilir. İşte kelimenin böyle çok değişik alanlarda kullanıma yatkın oluşu bizi çok dikkat sarfetmeye yöneltmelidir.

Bu inceleme, İngiliz Edebiyat tarihindeki kronoloji açısından modernist dönem diyebileceğimiz 1890-1914 arasındaki yirmibeş yılın poetikasını irdelerken özellikle İrlandalı William Butlar Yeats ile Amerikalı Ezra Pound'un

* Modern kelimesi Raymond Williams'a göre Fransızca "moderne" ya da geç dönem Latincesindeki "modernus"tan İngilizceye girmiştir. Kökü, büyük bir olasılıkla 'şimdi' anlamına gelen latince "modo" kelimesidir. Kelimenin semantik yönden geçirdiği değişiklikle ilgili ayrıntılı bilgi için Bk. R. Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Flamingo Edition, Fontana, Londra, 1985 ss. 208-209. "Ist" ve "ism" takılarına gelince, İngilizcedeki kullanışlarına göre bunların Yunanca'dan alınan birer sonek (suffix) olduğu kesindir. Ist-"psalmist" (ilahi okuyan kimse) kelimesinde olduğu gibi ya faili ad (agent-noun) yapımında, ya da bir sisteme bir öndere bağlı kimseleri niteleyen adlarda ("Thomist"-Aquino'lu Thomas'ın öğretisini destekleyen) kullanılır. Ism ise "heroism" (kahramanlık) kelimesinde olduğu gibi bir tür ameli ad (action-noun) olarak ya da bir inancın ("Judaism"-Yahudilik) bir okulun ("Platonism"-Eflatunculuk) peşinden gidenleri tanımlamak üzere kullanılır.

üzerinde odaklanacaktır. Adı geçen ikiliye T. S. Eliot'u katmamamız iki nedene dayanıyor. "T.S. Eliot'un Şiiri" adlı ayrı bir incelememiz var. Bir de üstadın modernist açıdan en çok dikkat çeken şiiri 'The Love Song of J. Alfred Prufrock' 1910 ile 1911 arasında yazılmasına rağmen 1915'te basılmasından dolayı incelememizin kronolojik sınır çizgisinin dışında kalıyor. Zaman sınırımızın bitişinde katı davranmamıza rağmen 1890'la ilgili tutumumuzun daha esnek olduğunu hemen söylemeliyiz. Modernist poetikanın temelinde yatan estetizm, empresyonizm ve sembolizm gibi akımlar on dokuzuncu yüzyılı en geniş bir biçimde kucaklamamızı gerektirmektedir. Üstelik bu "izm"ler açısından İngiliz edebiyatında modernist kıpırdamalar düzyazıda şiire oranla daha erken gerçekleşmiştir. On dokuzuncu yüzyılın en önemli romancılarından Henry James ve Joseph Conrad, yüzyılın son çeyreğindeki şairlere oranla sanatlarıyla ilgili daha çok kuramsal sorunu irdelemiş ve daha açık seçik kurallar koyabilmişlerdir. Örnekse Ezra Pound'un, şairlerin roman- cılarından çok şeyler öğrenmesi gerektiğini ikide birde temcit pilavı gibi öne sürmesi (onun bu konudaki gözde romancısı Flaubert'dir) hiç haksız bir öneri değildir. Nitekim biz de çalışmamızın üçüncü bölümünde kendine özgü izlenimci anlatı yöntemiyle ünlü ve aslen Polonyalı bir romancı olan Joseph Conrad'ın *The Nigger of The Narcissus* (Ölüm Seferi) adlı romanını belli bir açıdan irdelemeye çalışacağız. Conrad'ın izlenimciliği bize göre en yetkin ifadesini 1897'de basılan bu romanda bulmuştur. *The Nigger of The Narcissus*'un önsözündeki kuramsal görüşler Conrad'ın modernist poetikaya en büyük katkısını oluşturur.

Bu noktada ilginç bir durum ortaya çıkıyor. İngiliz Edebiyatındaki modernizmin yukarıda andığımız en önemli adları İngiliz kökenli olmayan sanatçılar. Ayrıca modernist po-

etikanın temelinde yatan "izm"lerin de kökü İngiltere'nin dışında. Önceleri kültürel yönden Avrupayla çok sıkı ilişkileri olmasına rağmen, "adalılık sendromu" denilen psikolojik faktör yüzünden Britanyalılar değişik bir kimliğe sahiptir ve topraklarının üzerinde güneşin batmadığı iddiasındadırlar. On dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru Britanya İmparatorluğu'nun Avrupayla ilişkileri gittikçe azalmış, kültürel yönden İngiltere Avrupa'dan elini, eteğini tamamen çekmiştir. Samuel Hynes bu olguyu şöyle anlatır:

> *"Kraliçe Viktorya döneminin (1830-1903) son on yılında Londra'da Zola'nın* ***Toprak****'ının, Dostoyevski'nin* ***Budala*** *ya da* ***Karamazov Kardeşler****'inin çevirisini bulmak mümkün değildi. Tiyatro'da Ibsen'in* ***Hayaletler****'ini görmek, ya da özel olsun, resmi olsun, herhangi bir sanat galerisinde bir empresyonist resim seyretmek söz konusu değildi. Avrupa düşüncesi İngiltere sanki karantina altındaymış gibi buraya girememişti."* (1)

Bu şartlar altında 1900'lerde sanatını ciddiye alan herhangi bir Britanyalı yazarın her şeyden önce kendi kendini eğitmesi önem kazanıyordu. Fransa'daki ya da Avrupa ülkelerindeki son yirmi yıllık bir gelişmeye ayak uydurabilmek ancak böyle mümkün olacaktı. Nitekim James Joyce roman tekniğiyle ilgili yeni buluşlarını böyle bir eğitimden geçerek gerçekleştirmiştir. Aynı şekilde gerek Yeats'in gerek Eliot'un, Fransız edebiyatını çok iyi tanıyan Arthur Symons'un 1898'de basılan ünlü kitabı *The Symbolist Movement in Literature*'ı (Edebiyatta Sembolist Akım) okumaları sanatsal gelişmeleri açısından çok önemli bir dönemeçtir. İşte bu noktada da Ezra Pound'un önemi gündeme gelir. Çünkü çevresinde bir çeşit ayaklı kütüphane diye anılan Pound dostlarını

eğitme tutkusunu hiçbir zaman yitirmemiştir. Yeats'i modernize etmeye kalkışması, Eliot'la özellikle *The Waste Land*'in (Çorak Ülke) yazılışı sırasındaki işbirliği, ya da yol göstericiliği bu tutkunun en güzel örnekleridir.

Buraya kadar söylediklerimizle İngiliz Modernizminin Avrupa kökenli olduğunu vurgulamak istiyoruz. Nitekim Modernist poetikanın üzerinde durduğu sacayağı, estetizm, sembolizm ve empresyonizm on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'da yeşermiş akımlardır. Ama, gene de İngiliz modernizmini bütünüyle Avrupa'ya maletmek doğru olmaz. Yalnız bütün bu akımları romantik bir estetiğe dayandırmak mümkün olduğundan modernizme felsefi temel ararken on dokuzuncu yüzyıl başındaki Alman ve İngiliz romantizmine bir göz atmak gerekir. Nitekim bu kısa girişten sonra ikinci bölümde Alman romantizmine felsefi açıdan göz ardı edilemeyecek katkılarda bulunan Kant'a eğileceğiz. Ardından Schopenhauer'in estetik görüşlerine değineceğiz. Üçüncü bölüm yukarıda belirttiğimiz gibi Joseph Conrad'ın *The Nigger of The Narcissus* adlı romanında kullandığı anlatı yönteminin Schopenhauerci bir estetik içinde değerlendirilişini içerecek. Dördüncü bölümde Yeats'ın İngiliz estetizmi içindeki en önemli kuramcılardan biri olan Walter Pater'ın görüşlerinden nasıl yararlandığını ve kendi sembolist estetiğini nasıl oluşturduğunu inceleyeceğiz. Beşinci bölümde 'imge' ve 'sembol' kavramlarının karşıtlığından söz ederek İmgeciliğin en önemli kuramcısı olmasa da en yatkın uygulayıcısı sayılan Pound'un ilk dönemini inceleyeceğiz. Son bölüm ise Pound'un İmgecilik'ten sonraki durağı olan Vortisist döneminin irdelenmesini içerecek.

NOTLAR - BÖLÜM: 1

(1) S. Hynes, *The Edwardian Turn of Mind*. Oxford University Press, London, 1968, s. 308.

BÖLÜM: 2

FELSEFİ TEMEL: IMMANUEL KANT VE ARTHUR SCHOPENHAUER'İN ESTETİK GÖRÜŞLERİ

Romantik dönemin en önemli felsefe sorunlarından biri insanın çevresiyle algıları aracılığıyla bütünleşmesine ilişkindi. Aydınlanma çağıyla insanların dünya görüşü (*weltanschauung*) temelinden sarsılmıştı. Akılcı ve bilimsel araştırmaların sayesinde artık doğayı birbirlerine sıkı sıkıya bağlı varlıkların oluşturduğu geniş bir sistem olarak görmek mümkün değildi. Ayrıca bu sistemin içinde gizlendiği sanılan "anlam"ı kavrayabilmek kolay bir iş olmaktan çıkmıştı. İşte bu noktada romantik sanat görüşü sanatın dış gerçekliği temelinden bilmeye, ya da şeyleri olduğu gibi kavramaya yarayan bir ortam olduğunu öne sürmüştür. Örnekse İngiltere'de William Hazlitt'e dayandırılabilecek bu türden bir görüşe göre sanatçı "Nesnenin akıcı ve elle tutulamayacak niteliğini ya da 'kimliğini' bulup çıkarmaya, sonra da onu benzersiz özellikleriyle göstermeye çalışır" (1) Burada temel

gerçekliğin ulaşılabilir olduğu ve bunun algıyla (perception) gerçekleşebileceği öne sürülmektedir. Ama bu görüşe göre epistemolojik açıdan "bilgi"yi estetik duygudan ayırt etmek zorlaşmaktadır. Bu epistemoloji'ye estetizm bağlamında yeniden döneceğiz. Bu noktada bizim açımızdan önemli olan algının öne çıkmasıdır. İşte bu olguyu Alman romantizmine felsefi açıdan en büyük katkıyı yapan Kant'ın görüşleri çerçevesinde kısaca incelemek istiyoruz.

Critique of Pure Reason (Salt Aklın Eleştirisi) adlı eserinde (ilk basılışı 1781) açıklamaya çalıştığı gibi Kant'a göre zihinde zaman ve mekân adını verdiğimiz iki algılama biçimi *a priori* olarak vardır. Başka bir değişle zaman ve mekân zihnimizde doğuştan varolan algılama kalıplarıdır. Zihnimizdeki bu gözlüklerle dış dünyaya baktığımızda nesneleri zaman ve mekân içinde görürüz. İşte bu zihinsel çerçeve tecrübenin nesnel bir niteliğe sahip olmadığını göstermektedir. Çünkü algılamanın öznel şartlarını aşamayan kimse *noumena* ya da 'kendinde-şey'leri (*ding an Sich*) değil ancak *phenomena*'ları kavrayabilir.

Kant'ın uzun uzun açıklamaya çalıştığı gibi, burada epistemolojik sürecin karmaşık gelişimine girmek istemiyoruz. Yalnızca onun tecrübe çemberinin dışında kalan şeyleri bilmemiz mümkün değildir, dediğini belitmekle yetinelim. Nitekim ilk basımı 1790'da yapılan *Critique of Judgement* (Yargı Gücünün Eleştirisi) adlı eserinde Kant şöyle bir görüş öne sürmüştür: 'Kendinde-şey'ler kanıtlanamaz olsalar da, bunların hipotetik varlığı sezgisel bir onay alabilir. Örnekse doğadaki güzellik insana her zaman zevk vermiştir. Birtakım doğal biçimlerin kendiliğinden düzenlenişi bizi bu parçaların bir nedenselliğe (causality) ya da bir bütünsellik (wholeness) 'idea'sına dayandığını düşünmeye yöneltir. Böyle-

likle doğanın mekanik bir niteliğe sahip olmadığı doğrultusundaki akılcı hipotezimiz geçerlilik kazanır.

Bizim açımızdan önemli olan burada öne sürülen biçimci estetikten çok Kant'ın doğadaki yüceliği (sublimity) tanımlamasıdır. Bu tanımlamada asıl yük imgelem gücünün (imagination) sırtına binmektedir. Kant'a göre yüce'yi güzelden ayıran temel farkı bir biçime sahip olmamasıdır. (formlessness). Buna rağmen yüce olan bize sonsuz bir zevk verir. Ortaya çıkan garip durumdan şöyle kurtulmak mümkün olabilir: Bir an için yüce'ye bir nesne olarak bakalım ve onun aslında bir katalizör olabileceğini düşünelim. İşte böylelikle kendi aklımızın içinde akılcı ve *noumenal* bir yücelik olduğunu keşfedebiliriz. "Çünkü yüce olan. . . duyusal bir biçimde (sensuous form) varolamaz. . . tatmin edici bir şekilde kavranışı mümkün olmasa da uyarılarla zihinde canlandırılabilir. . ."(2) Yani yüce olan doğal bir nesnedir. Zihinde canlandırılması mümkün olduğuna göre onu tasavvur etmek, 'idea'lar aracılığıyla gerçekleşecektir. Başka bir deyişle doğal bir nesnenin tatmin edici bir şekilde sezgisel kavranışı için imgelem gücünü kullanamamak ve sonra onu, sezginin yardımıyla zihnimizin o ana kadar inilmemiş derinliklerinde canlandırmak, bizi söz konusu nesneyi duyular üstü bir şey olarak damgalamaya götürür. Toparlarsak nesne şöyle tanımlanabilir: Nesne sezgisel imgelem gücü açısından *noumenal* dünyanın sembolik bir biçimde vücut bulmasıdır. Gerçekten Kant'ın estetik görüşlerinin en can alıcı noktasıdır bu. Ona göre, bu oluşum bir deha (ya da sanatsal yaratıcılık) bağlamında ruh (geist) kavramını ortaya çıkarır. Bu da estetik 'idea'lar yaratabilme yetisiyle açıklanır.

'Estetik idea'larla Kant'ın edebi sembolleri kastettiği ra-

hatlıkla söylenebilir. Fakat onun kuramında eksik olan yan, bu estetik idea'ların bir sanat eserinde nasıl oluşacağının ayrıntılı bir biçimde anlatılmayışıdır. *

Kant'ın estetik görüşlerinden yola çıkan Schopenhauer'e göre felsefenin temel sorunlarından biri dış dünyanın algılanmasıyla ilgilidir. Onun epistemolojisinde nesnelerin kavranması algısal imgeler (perceptual images) halinde** gerçekleşir. Yani nesneleri bilmemiz algılama yoluyla gerçekleşse de 'kendinde-şey'leri bilmenin yolu sezgidir.

Bu tür *phenomenal* bir kavrayışla (apprehension) tecrübe bir anlamda hafifçe çarpıtılmış olur. Örnekse motor bir eylem (hareket-action) söz konusuysa, bilen özne kendi bedenini herhangi bir tasavvur gibi, bir *phenomenon* olarak algılayacak ve aynı zamanda bunun bir irade edimi (act) olarak dolaysız yoldan -yani algılamadan- farkına varacaktır. Tasavvur ile içsel açıdan farkına varma arasındaki bağlantı nedensel değildir. Aynı eylemin başka başka yanlarıdır bunlar, bir anlamda biri ötekini nesnelleştirmektedir.(3) Bu noktada algılayıcı, ya bir tasavvurun benzersizliğinin kendisinin onu *phenomenon* ve *noumenon* olarak bilmesinden kaynaklandığını farzedecek, ya da kendisinin bütün öteki tasavvurlardan temelde farklı olduğunu kabul edecektir.(4)

Schopenhauer birinci olasılığı onaylayarak Kant'ın

* Modernist estetik ile ilgili en son çalışmalardan birinde Alan Robinson, Kant'ın bir duygunun ya da heyecanın iletilmesinde belli bir biçimsel karşılık bulma sorununun farkında olduğunu öne sürmektedir. Robinson, ayrıca, bu bağlam içinde T.S. Eliot'un "objective correlative" kuramını da Kant'a dayandırmamız gerektiğini belirtmektedir. Bk. A. Robinson, *Poetry, Painting and Ideas*: 1885-1914. St. Martin's Press, New York, 1985, s. 5

**Başka türlü söylersek, bunlara üzerimizde etki yapan tasarımsal biçimler de (representational forms) diyebiliriz.

görüşlerindeki bir noktaya yenilik getirmiştir. *Noumenon* konumunun yeniden düzenlenmesidir bu. Yani *Noumenal*, hiçbir zaman bilemeyeceğimiz duyuüstü bir aleme ait değil tersine *phenomenal* tasavvurların içindedir.(5) Bu şartlaı altında, çevremizi tanımak için bilimsel araştırmaların gerekliliğini kabul etmekle birlikte, Schopenhauer'e göre, bu tip araştırmalar tasavvurların birbiriyle bağlantılar ve karşılıklı ilişkilerinden öteye inememektedir. Bu durum insanın kişiliğiyle ilgili araştırmalarda da aynen karşımıza çıkar. Çünkü insanın temel bir mahiyetini (quiddity) açıklamada dışsal çözümlemeler güçsüz kalmaktadır. Etiolojinin (nedenbilim) aslında belli bir zaman ve mekân içinde bir nesnenin değişik durumlarının yalnızca *phenomenal* görünümleriyle ilgilendiğini unutmamalıyız. Etioloji nesnenin belli bir eyleminin nedenini gözler önüne serebilir, ama onun genel olarak eylemlerindeki ilkeyi ortaya koyamaz. Başka türlü söylersek, neden-sonuç zincirinin *noumenal* başlangıcına hiçbir zaman ulaşılamaz.(6) Yalnızca içe-bakış (instrospection) yöntemiyle irade (will) dediğimiz şeyin niteliğini anlarız.

Bölünmezliğinden ötürü irade, zaman ve mekân gibi algılama biçimlerinin dışındadır. Bunun için irade ancak sayısız *phenomena* haline sokulup nesnelleştirildiğinde dolaylı bir şekilde algılanabilir. Bu durumda *Phenomena* kör doğal güçlerden insana kadar uzayan değişik düzeyleri kapsamı içine alır. Bu düzeyleri Platonik idea'lara benzetebiliriz.(7) İdea'ları algılayabilmek için bilincimizde çok ciddi yeni düzenlemeler yapmak zorunda kalırız. Çünkü akıl (intellect) şeyler arasındaki ilişkiyle ilgilenir, şeylerin içsel özü onun ilgi alanının dışındadır.(8) Buna rağmen pratik eğilimlere sahip bir iradeden kurtulmak mümkündür. Bu da belli bir

nesnenin üzerinde yoğun bir dikkat sarfetmekle gerçekleşir. "Böyle [derinlemesine] bilinen şey artık o belli şey değildir, bir *idea*'dır o, ebedi biçimdir."(9)

Toparlarsak Schopenhauer'in *idea*'sı belli bir şeyin kendine özgü niteliği, ya da bizim o şeyi bir nesne olarak kavrayabilmemize yarayan özünün eksiksiz bir ifadesidir. İşte bu noktada sanat kuramcısı olmasa da Schopenhauer'in, bir sonraki bölümde Joseph Conrad'ın anlatı yöntemi çerçevesinde inceleyeceğimiz izlenimciliğin yüzeyselliğine karşı çıktığı söylenmelidir. Daha teknik bir terimle ifade edersek Schopenhauerci estetiğe *empathetic* (empathy-özdeşleşim ya da içten duyma) dememiz gerekir. Aslında yirminci yüzyıl başındaki maddeci rasyonalizme karşı çıkan sanat akımlarını (örnekse Fütürizm, Vortisizm, *Blaue Reiter* grubu) hep Schopenhauerci *empathetic* estetik içinde açıklamak çok kolaydır.(10)

NOTLAR - BÖLÜM: 2

(1) W.J. Bate, *Criticism: The Major Phase*, Harcourd, Brace and World Inc., New York, 1952, s. 272.
(2) Immanuel Kant., *Critique of Judgement* (çev. J.C. Meredith), Oxford University Press, Oxford, 1952, s. 92.
(3) Arthur Schopenhauer, *The World a Will and Representation* 1844'teki genişletilmiş ikinci baskısından (ilk basılış 1819) iki çift halinde çeviren E. F. J. Payne. Cilt 1. Indiana Hills Colorado, 1958, ss. 99-100.
(4)
(5) *Ibid.*, s. 103-104.
(6) *Ibid.*, ss. 172-173.
(7) *Ibid.*, s. 129.
(8) *Ibid.*, Cilt II. ss. 283-288.
(9) *Ibid.*, s. 179.
(10) A. Robinson, *Poetry, Painting and Ideas: 1885-1914*, St. Martin's Press, New York, 1985, s. 9.

BÖLÜM: 3
JOSEPH CONRAD'IN KATKISI: ANLATI YÖNTEMİNDEKİ İZLENİMCİLİK

Yaşamı baştan sona acı çekme olarak gören Schopenhauer'e göre insan yeryüzündeyken ya kimlik duygusunu yitirip geçen zamanın girdabına kapılır, ya da kişiliğini öylesine güçlü bir biçimde ortaya koyar ki canavarca bir egoist olup çıkar. Bunun orta yolu yoktur. Düşüncenin yok olduğu bir ortamda insanda bulunan tek şey yaşama iradesidir. Bununla birlikte insan aklını kullanmaya başlar başlamaz egosunu ortaya koyar ve nesnelleştirilmiş irade haline gelir. Nesnelleştirilmiş iradenin en üst biçimi uygar insandır; bu insanın en belirgin yeteneği de zihinsel ayırt etme gücüdür: En üst düzeyde ayırım yapabilme "dünya benim tasavvurumdur" diyebilmekle gerçekleşir.

Schopenhauer'in The World as Will and Representation (İrade ve Tasavvur Olarak Dünya) adlı kitabından önceki bölümde de özetlemeye çalıştığımız bu görüşler sanırız 'idea' tanımıyla doruğuna ulaşmaktadır! Yani epistemolojik açıdan bilgi 'idea'yı kavramakla eş anlamlı olmaktadır. Bu tanımlamayla ilgili son alıntımızı biraz daha açarsak burada aslında Schopenhauer'in saf bilgiyi edinme yollarına dikka-

timizi çektiğini görürüz:

> [Eğer bir insan] şeylerin nerede, ne zaman, niçin ol*duklarını ve nereye gittiklerini bir yana bırakıp yalnızca ve dolaysız yoldan ne oldukları sorusuna eğilirse; ayrıca daha ileri giderek soyut düşüncenin, zihinsel kavramların bilincine sahip çıkmasına izin vermezse, bütün bunların yerine tüm zihin gücünü algılamaya yöneltir ve bunu da derinlere dalıp tüm bilincini gerçekten o anda varolan doğal bir nesnenin ister bir manzara, ister bir ağaç, ister bir dağ, ister bir bina ya da ne olursa olsun, düşüncesiyle kendini o nesnenin içinde kaybedercesine doldurursa, böylelikle bilinen şey artık o belli şey değildir, bir tasavvurdur artık o, ebedi bir biçimdir. . . bu algılama [sürecine] dalan kimse saf, iradesiz, acısız ve zaman dışı bir bilgi öznesi olur.*(1)

İşte Schopenhauer'in algılama ideali, "zihinsel kavramlar" başta olmak üzere normal görüş ve tepki mekanizmasıyla ilgili tüm ögelerden arınmayı içermektedir. Bunlar benlik ve kişiliktir. Ayrıca saf bilgiyi edinme başarısını gösteren sanatçının algılama gücü tümüyle gözlerle düğümlenir. İngiliz Edebiyatı çerçevesinde de Schopenhauer'in özellikle bu görüşleri yandaş bulmuştur. Bu bağlamda Joseph Conrad'ı hatırlamak çok kolaydır sanıyoruz. Örnekse hümanist bir kötümser olduğu söylenebilecek Conrad'a göre kişinin benliğini tutsaklıktan kurtarıp başkalarıyla karşılıklı bir iletişim halinde görmesi son çözümlemede çökmeye mahkumdur. Bu şartlar altında gerçek bir iletişimi olağan koşullarda tam zıddımız olarak görmeye alıştığımız kişilerle mümkün kılabiliriz. Akla hemen *The Heart of Darkness*'taki

(Karanlığın Yüreği) Marlow ile Kurtz arasındaki ilişki, *The Secret Sharer*'deki (Sırdaş) kaptanın yataklık ettiği katil geliyor. Conrad açısından olgunlaşmak bu bağlamdaki kimlik sorunlarını çözmekle eşdeğerlidir. Çözebilir mi insan bu sorunları? Daha doğrusu soru böyle konulunca olumsuz cevap alınacağına göre, ne yapılabilir diye düşünmek gerek. İşte böyle bir anda Conrad'a Schopenhauer'in öğütleri ışık tutmuştur denebilir. Nitekim Conrad'ın karmaşık kişiliğinin edebi eserlerine nasıl yansıdığını ilk kez mektuplarından yola çıkarak çözümlemeye çalışan E.W. Said, dikkatimizi 28 Ekim 1895 tarihli şöyle bir mektuba çeker:

> *"Olaylara şiirsel bakış melekeni geliştirmen gerek, heyecanlar seni alıp götürmemeli (kolay iş değildir bu). İçindeki tüm düşünceler, tüm tasavvurlar, tüm duyarlıklardan kurtulmalısın, bunu yaparken merhametsiz olacaksın, hiçbir çekincen bulunmayacak ve hiçbir pişmanlık duymayacaksın. Yüreğinin en karanlık köşelerine inebilmelisin, beynin en uzak noktalarına girip çıkabilmelisin. Bütün bunları, imgeyi, büyüyü ve doğru ifadeyi bulabilmek için yapacaksın. Her ne pahasına olursa olsun içtenlikle hareket edeceksin. Her şey böyle bir çerçeve içinde gerçekleşmeli ki, sen artık gündelik işlerinin sonunda yorgun hissetmemelisin kendini; tüm duygulardan, tüm düşüncelerden arınmış bir biçimde, bomboş bir kafa ve hüzünlü yüreğinle artık içinde hiçbir şey, ama gerçekten hiçbir şey kalmadığının bilincine varacaksın."*(2)

Edward Noble adındaki arkadaşına yazdığı bu mektupta, Conrad'ın sanatçının başarısını Schopenhauer'in yukarıda sözünü ettiğimiz "saf bilgi" bağlamında gördüğü açıkça or-

taya çıkıyor. Saf bilgiyi edinmeye çalışan sanatçının benliğinde, sanatsal yaratıcılıkla iradenin karanlık ve biçimden yoksun gücü çarpışmaktadır.

Conrad'ın bu görüşlerle haşır neşir olduğuna ve Schopenhauer'den etkilendiğine yakın arkadaşı Galsworthy tanıklık eder.(3) Büyük bir olasılıkla Conrad, Schopenhauer'in dünyasına Ferdinand Brunet adlı bir Fransız'ın *Essais sur la littérature contemporaine* (Paris 1892) başlıklı kitabıyla girmiştir.(4)

Yukarıda Schopenhauer'in sözünü ettiği "saf bilgi"yi edinme başarısını gösteren sanatçının algılama gücünün gözlerde düğümlendiğini belirtmiştik. İşte Conrad ilk önemli romanı *The Nigger of The Narcissus*'a (Ölüm Seferi) yazdığı önsözde (1897) sanatı "gözlemcinin önündeki evrenin hakkını, onun her görüşünün altında yatan gerçeği tekliği ve çok yanlılığıyla aydınlatarak eksiksiz verme girişimi olarak" tanımlar.(5) Burada vurgulanan görsel nitelik Conrad'ın sanatsal amacının temelini de oluşturur: "Benim gerçekleştirmeye çalıştığım amaç, yazılı sözcüklerin gücünden yararlanarak senin işitmeni ve duyumsamanı sağlamaktır, her şeyden önce görmeni sağlamaktır."(6) Görselliğe verdiği önem Conrad'ın bu ilk romanındaki betimlemelerinde açıkça görülür. Gelgelelim onun yalnızca fiziksel ayrıntıları yakalamaya çalışan izlenimci bir romancı olduğunu söylemek istemiyoruz. Conrad'ın izlenimci estetiğe yakınlığının şu perspektif içinde değerlendirilmesi gerekir.

Her şeyden önce Conrad'ın yazarlığının temelinde bireysel ahlakın, toplumun bireye yüklediği sorumlulukların ve metafizik ahlakın irdelenmesi yatar. Anavatanı Polonya'dan uzaklarda üçüncü dili olarak benimsediği İngilizce

(Anadilinden sonra ikinci dili Fransızcadır) yazdığı deniz yolculuğu romanlarında adeta bir iç yolculuğa çıkmış yapayalnız bir kaptan gibidir Conrad. Mickiewicz Slowacki gibi ülkesinin romantiklerinden, Flaubert ve Maupassant gibi Fransız gerçekçilerinden oldukça etkilenen Conrad, roman kişilerini kendi kendilerini tanıma sürecinin içinde bilinçaltıyla yüzleşmeye mecbur bırakır. İçsel bir hesaplaşmadır bu. Ama bundan bir sonuç çıkaracak olan okurun kendisidir. Çözümlemeyi okuyucuya bırakma yöntemi Conrad'ın anlatı tekniğinde gerçekleştirdiği yeni bir buluşa dayanmaktadır. Yazarı simgeleyen ama gözlemlerinin dışında yargıdan kaçınan, hattâ kimi zaman kasten yargıları belirsizleştiren bir anlatıcı Conrad'ın yönteminin bel kemiğidir. * İşte birçok romanda karşımıza çıkan Marlow'un böyle bir işlevi vardır. Conrad, *The Nigger of Narcissus*'tan belki daha yetkin bir roman olan *Lord Jim*'i (1900) yazarken sözünü ettiğimiz işlevi Marlow'a yüklemeyi düşünmemişti. Oysa Viktorya dönemi romanlarındaki yorumlayıcı ve yargılayıcı yazar olma yöntemi, Lord Jim'in 'Patna' olayından kaynaklanan ahlaki sorunlarını çoğulcu bakış açısıyla vermeyi olanaksız kılıyordu. Bunun için romanını sürdüremiyen Conrad

* Fielding'ten Trollope'a kadar belli başlı Onsekizinci yüzyıl ve On dokuzuncu yüzyıl romancılarında görebileceğimiz Tanrısal (omniscient) bakış açısı yönteminin yazar anlatıcısı yerine Conrad bir gözlemci anlatıcı getirmiştir. Romanda bakış açısı kavramını Türkçe'de en iyi anlatan bir kaynak kitap için Ünal Aytür'ün *Henry James ve Roman Sanatı* (D.T.C.F. Yay. No. 271. Ankara) (özellikle s.s. 17-35) adlı eserine bakılabilir. Ayrıca gene Ünal Aytür'ün E.M. Forster'den çevirdiği *Roman Sanatı* (Adam Yayıncılık. İstanbul 1984. *Aspects of the Novel*) adlı kitabın, giriş yazısına başvurulabilir.

1902'de *Youth* (Gençlik) ve *Heart of Darkness* (Karanlığın Yüreği) adlı iki ayrı kısa roman yazmıştır. Burada öyküler Marlow adlı denizcinin gözleriyle, gözlemleriyle ve izlenimleriyle anlatılır. Örnekse *Youth*'ta öykünün anlatıcısı Marlow kırkını geçmiş, tecrübeli olgun bir kaptanken olayları yaşayan yirmisindeki Marlow ise heyecanlı, atılgan ve oldukça toy bir denizcidir. Marlow'un bu iki ayrı benliğiyle Conrad öyküde baştan sona olayların akışını aydınlatan iki ayrı bakış açısı yaratmıştır. İşte bu çifte bakış açısı yüzünden okuyucu genç Marlow'la olayları bir bir yaşarken, olgun Marlow'un da yorumlayıcı soluğunu ensesinde hisseder. Ancak konusuna bu tür estetik uzaklık sağlayabildikten sonra Conrad yeniden *Lord Jim*'e dönmüş ve bitirmiştir.

Sözünü ettiğimiz görsellikle ilgili önsözden ötürü *The Nigger of Narcissus*'a döneceğiz. Çünkü çağdaş eleştiricilerin genellikle kabul ettikleri gibi bu önsözde Conrad'ın temel sanatsal görüşlerinin çekirdeğini bulmak mümkündür.(7) Nitekim izlenimci estetiği kendi amaçları doğrultusunda kullanan Conrad bu önsözde altını çizerek belirttiği gibi, her ne kadar "sözcüklerin gücünden yararlanarak" gördürmeyi amaç edinse de "öyküsel yazın[ın] hele sanat kaygısı taşıyorsa, insan yaradılışına seslendiğini" söyler. Yaradılış (temperament) ilk ağızda görünüşlerle, daha doğrusu yüzeylerle ilgilenen bir sanat anlayışının ön plana çıkarmayacağı bir nitelik. Oysa Conrad daha da ileri giderek "öyküsel yazın resim gibi, müzik gibi, tüm sanatlar gibi, bir yaradılışın sayısı bilinmeyen tüm öteki yaradılışlara (derin ve karşı konulmaz gücü geçip giden olaylara gerçek anlamını veren, mekânın ve zamanın ahlaksal ve duygusal atmosferini yaratan yaradılışla-

ra) seslenişi olmalıdır"[8] der. Burada can alıcı nokta, yaradılışın *olaylara "gerçek anlamını veren" bir nitelik olmasıdır. Başka türlü vurgulamak istersek, olayların öneminin anlaşılması, olayın özünden gelen bir şeye değil, bir takım telmihlerin iyice kavranmasına bağlıdır. İşte bunun için Conrad "sanatçı kendi içinin derinliklerine dalar. Eğer hak etmişse ve şanslıysa, o kimsesiz gerilim ve çatışma bölgesinde bildirisinin içeriğini bulur"[9] demektedir. Bu oldukça romantik bir tavır da olsa "gözlerimizin önündeki evrenin hakkını vermek" ancak böyle gerçekleşebilir. "Sözcüklerin (aşınmış, çağlar boyunca özensiz kullanıla kullanıla silikleşmiş, eski, kocamış sözcüklerin) anlaşılmış yüzlerinin üzerine bir an için bile olsa o büyülü çağrışım gücünün ışığını düşürebilmek"[10] ancak böyle mümkün kılınabilir. Çünkü sözcükler de aslında olaylar gibi konuşabilme yeteneğine sahip değildir. Onları konuşturmak öznelci bir perspektifi benimsemiş sanatçıya düşer. Yukarıda Conrad'ın izlenimci estetiği yakınlığını anlatım tekniği açısından irdelerken değindiğimiz gözlemci/anlatıcı yöntemin öznelci perspektif çerçevesine oturtmak da çelişkili bir durum yaratmaz. Çünkü *The Nigger of Narcissus*'ta arada bir görülen 'Birinci Şahıs' anlatım tekniğine bakış açısının tutarlılığını bozduğu gerekçesiyle karşı çıkılmış olmasına rağmen[11] Conrad'ın sorunu şöyle çözdüğü söylenebilir.

"Sanatın uğraş alanı gördüklerimizdir" diyen Henry James, *The Ambassadors* adlı romanının önsözünde (*The Nigger of Narcissus*'tan tam on yıl önce) Conrad'la aynı düşüncededir. Çünkü söz konusu önsözde, James, Conrad'ın "yaradılış" kavramının görevini ifadeye yükler. Henry James, "*Preface to The Ambassadors*" C. Scribner's Sons, New York, 1909, ss. ix, x. Başka bir deyişle gördüklerimiz öznel bir süreçten geçmeden-yani ifade edilmeden sanatsal bir nitelik kazanamazlar.

Yaradılış nasıl "olayların gerçek anlamını" verebiliyorsa anlatıcı da öyle bir görev yapabilir. Yani yaradılışın *The Nigger of Narcissus* taki kişileştirilmiş hali anlatıcıdır.(12)

Conrad'ın böyle bir anlatıcıyla Tanrısal anlatım (omniscient narration) tekniğinden ne kadar uzaklaştığı açıktır. Aslında Tanrısal anlatım yazar ile okuyucunun ortak değerlere sahip bulundukları ortamlarda geçerlidir. Onsekizinci yüzyıl İngilteresi'ndeki yaygın değer ölçütleri hem romancılar, hem de okuyucular tarafından genellikle paylaşılıyordu. Ama 'Narcissus' adlı geminin ne mikrokosmosunda ne de makrokosmosunda * ortak değerlerin paylaşıldığı bir ortam söz konusu değildir. Akşit Göktürk'ün dediği gibi "Narcissus'taki gemiciler bilgelik ile başıbozukluk, doğruluk ile yanlışlık, dayanışma ile parçalanma arasında" bocalamaktadır.(13)

Örneğin yaşlı ve bilge denizci Singleton'un Conrad'ın en önem verdiği değerlerden "sadakat" ile "sebat"ı kişileştirdiği kabul edilir. Oysa Conrad'ın birinci şahıs anlatıcısı Singleton gibi insanları şöyle tanımlar: "Kuşku ve umut nedir bilmeyen herkes gibi güçlüydü onlar. Sabırsız ve dayanıklı, tedirgin ve inançlı, isyankar ve sadıktılar."(14) Başvurulan Oxymoron sanatı (zıt nitelikli özel bir etki sağlamak için yan yana getirme) bu tür anlatıcıların diken üstünde duran halini açıkça ortaya koymaktadır. Yalnız bu diken üstündelik onları yaygaracı kılmamış, tersine bir "karyatit" misali "dayanıklı", "yiğit", "uysal" ve "dilsiz" (speechless) olmalarını sağlamıştır.(15)

Viktorya döneminde dünyayı bir gemiye benzetme geleneği yaygındır. Aslında Ortaçağdan başlayarak Batı edebiyatında gemi hep dünyanın metaforudur. Örn. 'Ship of Fools'

Conrad'ın burada Singleton gibileri neden bir Atlas'a benzetmeyi yeğlemeyip Karyatit'i seçmesini bir kenara bırakarak[16] bizim açımızdan burada önemli olan dilsizlik, ya da dili tutulmuş olmak üzerinde durmak istiyoruz. "Kendi ölümlü benliğini bir an olsun aklına" (s. 98) getirmeyen Singleton "sanki hiçbir şey bilmiyor, hiçbir şey anlamıyordu". Hasta denizci Jimmy'nin kara görünür görünmez öleceğini söyledikten sonra "konuşmaktan vazgeçmişti. Sözcüklerin açıklayamayacağı bir bilgelik, katı bir ilgisizlik, ürpertici bir boyun eğiş havası yayılıyordu sanki bu ihtiyardan. Çepeçevre onu dinleyenler, uğradıkları düş kırıklığıyla bütün gerçeği öğrendiklerini sezinlediler ve varoluşlarının çaresiz yanlarını çok iyi ayırt edebilen insanlara özgü bir rahatlıkla bıraktılar kendilerini. Bu derin ve bilinçsiz adam kolunu bir kez salladı ve başka bir şey söylemeden güverteye çıktı." (s. 47) M. Levenson'a göre Conrad bize burada Singleton'un bilinçsiz olduğundan dolayı "derin" bir insan sayılması gerektiğini belirtmektedir.[17] Gerçekten Singleton tipini beğenen ve onun daha tahsilli biri olmasını yeğlediğini kendisine bildiren R. Gunnighame Graham'a yazdığı cevapta şöyle der Conrad:

> "*Sen kasti kötülük ettiğini bilerek ciddi ciddi bu bilinçsiz adamda düşünme melekesini geliştirmeyi ister misin? Evet böyle bir gelişmenin sonucunda o bilinçlenecektir, ama hem çok küçülecek, hem de çok mutsuzlaşacaktır. Oysa şimdi temel bir kuvvet gibi sade ve güçlü. Ona hiçbir şey dokunamaz, çürüme telaşının dışında. . . Böyle bir insana 'İşte ben!' demeyi ciddi ciddi isteyebilir misin? Hiçbir şey olmadığını, bir gölgeden bile eksik, okyanustaki bir damla sudan daha önemsiz, bir rüyadaki ha-*

yalden daha geçici olduğunu anlamasını ister misin, söyle?"[18]

Bilinç insanı güçsüzleştirir. Singleton bilinçsiz kaldığı sürece "Ona hiçbir şey dokunmayacaktır." Oysa Narcissus'ta Singleton'un karşıtı Donkin gibiler de vardır. Donkin'in kendisi ilk kez şöyle tanıtılır: "Haklarıyla ilgili her şeyi bilen, ama bir geminin yoldaşlarını birbirine bağlayan cesaret, dayanıklılık, söze dökülmemiş inanç, sessiz bağlılık gibi erdemlerden haberi bile olmayan [biri]."[19] İnsanın hakkını bilmesi onu Donkin gibi en azından şamatacı, ısrarcı ve giderek isyancı yapar. Sıfatlar arasındaki bağlantı ilginçtir. Çünkü kişisel hakların peşinde koşmak uç düzeyde sesini yükseltmeyi içerir. Bu da giderek grup dayanışmasını tehlikeye sokar. *The Nigger of Narcissus*'ta "sessiz bağlılık" ve "söze dökülmemiş inanç"a sürekli meydan okuyan anarşi kokan konuşmalardır. Örnekse Jimmy'nin güverteye çıkmasına izin verilip verilmemesiyle ilgili olarak patlak veren ama akim kalan isyan girişimindeki önemli anları Conrad'ın nasıl betimlediğine bakalım:

"Yorgun ve korkutan sözler azgın bir sel gibi boşanıyordu ağzından"

"Küçük kamara fırın gibiydii. Büyük korkular ve acılarla yüklüydü tıka basa: çığlıklar, iniltiler, sövgüyü andıran dualar ve fısıldanan lanetlerle"

"Sonra, kulak tırmalayıcı çığlıklar arasında, sözcükler, dolu gibi yağmaya başladı."

"Birbirine karışan gürültüleri, homurtuları, bu umulmadık başkaldırının her sözcüğünü, her sövgüsünü özel bir dikkatle dinliyordu."

"Tayfalar, insanlıktan çıkıp heyecanla el kol ha-

reketleri yapan, söylenen, homurdanan, gülen ka-*raltılara dönüştüler"*

"Denizin büyük dinginliği içinden kayarcasına akıp giden bu bilinçsiz gemi, birbirine girmiş insanların aptalca şamatasını temelli geride bırakıyordu sanki" (20)

Bütün bu alıntılardan çıkan sonuç konuşmanın bir bilinçlenme aracı olduğudur. Daha doğru bir tanımlamayla konuşma bilinçlenmenin en dolaysız tezahürüdür burada. Bir adım daha ileri giderek *The Nigger of Narcissus*'ta Singleton/Donkin karşıtlığının aslında bilinçsizlikle bilinçlilik karşıtlığı sayılması gerektiğini söyleyebiliriz.(21) Nitekim Singleton'ın tematik yönden temsil ettiği otoriteye bağlılık, sessiz itaat olmasına karşılık anlatıcı bilinçlenmeden yanadır. Başka bir deyişle *The Nigger of Narcissus*'taki değerler bilinçlilik (anlatıcı tarafından temsil edilen ve anlamı gerçekleştiren) ile bilinçsizlik (Singleton tarafından) temsil edilen ve işe bağlılıkla dayanışmayı sağlayan) arasında yer değiştirmektedir.(22)

Buraya kadar Conrad ve *The Nigger of Narcissus*'la ilgili söylediklerimizi toparlayıp özetlersek ortaya şöyle bir durum çıkmaktadır: dış gerçekliği temelinden kavrayıp onun benzersiz özelliklerini olduğu gibi göstermeye dayanan sanat görüşünü Schopenhauer'den yola çıkarak benimseyen Conrad'ın ilk önemli romanı *The Nigger of Narcissus*'a yazdığı önsözde birbirine karşıt gibi gözüken iki eğilim bulmak mümkündür. Bir yandan hayatın gözle görülen yüzeyleriyle uğraşan Conrad, bir yandan da sanatçının içinin derinliklerine dalıp "yaratılışı"nın sesini dinlemesi gerektiğini belirtmektedir. Ortaya çıkan durum izlenimciliğe çelişkili yorumlar getirmiştir denebilir. Görsel sanatlar bağlamında izle-

nimcilik genel olarak dış dünyayla ilgili duyumlarını tecrübenin ilk anında kendilerine göründüğü gibii -yani daha önceki geçerli biçim ve renk bilgilerine aldırmadan- mümkün olan en katıksız durumuyla aktarmaya çalışmak diye tanımlanır. İzlenimciler duyumsamaya karşı, çizgiyle hacmin üstünlüğünü savunan görüşleri reddetmişler ve tuale konularını öncüllerinden farklı bir biçimde keskin çizgilerden çok, göze hemen çarpan belirsiz bir kütle olarak geçirmeyi yeğlemişlerdir. Bu bağlamda edebi izlenimcilik de, örnekse bir romandaki karakterlerin etkileşim anındaki duyumsamalarını ve öznel tecrübelerini betimlemeye çalışır. Ya da izlenimci romancı, hayatı zihnin algıladığı tecrübeli gözün gördüğü biçimde değil, tıpkı kendisinin yaşadığı gibi aktarır. Bu genel tanımlamalarda belirdiği gibi izlenimcilik bir yandan nesneyi bağışlanamayacak bir öznelleştirmeye tabi tutmak, bir yandan da nesneyi olduğu gibi kesin ve açık bir biçimde vermeye çalışmaktır. İşte *The Nigger of Narcissus*'ta bu iki itici güç denge durumunu koruyabilmiş ve Conrad'ın anlatı tekniğinde yaptığı birkaç düzenlemeyle (örnekse üçüncü şahıs anlatı yöntemiyle fiziksel ayrıntıları vermek, birinci şahısa kayarak ahlaki ve psikolojik spekülasyonlar yapmak) hiç değilse bu roman içinde çatışmadan birlikte bulunabilmiştir. Yalnız Marlow'un işin içine girmesiyle Conrad'ın daha sonraki eserlerinde bilinçliliğin erdemleri galebe çalmıştır.

NOTLAR - BÖLÜM: 3

(1) A. Schopenhauer. *The World as Will and Representation*. (çev. E.F.J. Rayne) Cilt I. Indian Hills. Colorado. 1958. ss. 178-179.

(2) G. Jean-Autry. *Joseph Conrad, Life and Letters*. 2. cilt. New York 1927. (E.W. Said. *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*. Cambridge. Mass., 1966. s. 140'dan alıntı.)

(3) J. Galsworthy. *Castles in Spain*. Londra. 1928. s. 91 (Said'den alıntı. s. 102)

(4) Said bu kitaptaki "La Philosophie de Schopenhauer et les conséquences du pessimisme" adlı yazıya dikkat çekmektedir. *Bk. op. cit.*, s. 212.

(5) J. Conrad. *Ölüm Seferi*. (çev. H. Şahin): Adam Yayıncılık. İstanbul. 1982, s. 7.

(6) *Ibid.*, s. 9.

(7) Bizim de katıldığımız bu değerlendirmeyi yapan M. L. Levenson ayrıca Samuel Hynes ve Ian Watt'ın da aynı doğrultuda düşündüklerini belirtir. Bk. M.L. Levenson. *A. Genealogy of Modernism*. Cambridge University Press. Cambridge. 1984, s. 2.

(8) Joseph Conrad. *op. cit.*, ss. 8-9 (H. Şahin çevirisi)

(9) *Ibid.*, s. 8.

(10) *Ibid.*, s. 9.

(11) Conrad'ı bu yüzden sert bir biçimde eleştirenlerin başında M. Mudrick gelir. *Bk.* "The Artist's Conscience and 'The Nigger of the Narcissus'" *Twentieth Century Interpretations of 'The Nigger of the Narcissus'* (ed. J. A. Palmer). Prentice Hall Inc., New Jersey, ss. 69-79.

(12) M. Levenson. *op.cit.*, s. 4.

(13) A. Göktürk. "Narcissus'un Ölüm Seferi" *Çağdaş Eleştiri*. Ağustos 1982. 36. *The Nigger of the Narcissus*'u genellikle alımlama estetiği çerçevesinde bir okuma denemesi olarak tanımlayabileceğimiz bu özgün çalışma Conrad'la ilgili Türkçe'deki bizim bilebildiğimiz ka-

darıyla, tek eleştiri yazısıdır.

(14) J. Conrad. *op. cit.*, s. 32

(15) *Ibid.*, s. 32.

(16) Başka bir yerde Singleton'un "beyaz teni Atlas gibi parlıyordu" denmektedir. *Ibid.*, s. 15. Gerek Atlas (çoğ. Atlantes), gerek Karyatit (çoğ. Karyatites) eski Yunan tapınak mimarisinde çatıyı taşıyan kolonlara verilen adlardır. Yalnız, estetik açıdan, kadınsı ince hatlarıyla karyatit'in güçlü erkek timsali Atlas'a oranla daha güzel olduğu tartışılmaz sanıyoruz.

(17) *Ibid.*, s. 33.

(18) C.T. Watta (ed.), *J.C.'s Letters to R.B. Cunninghame-Graham.* Cambridge University Press. Londra, ss. 53-54.

(19) J. Conrad., *op. cit.*, s. 20

(20) *Ibid.* ss. 113, 113-114, 114, 117, 121.

(21) M. Levenson. *op. cit.*, s. 34.

(22) *Ibid.*, s. 35.

BÖLÜM: 4

WALTER PATER, WILLIAM BUTLER YEATS: ESTETİZMDEN SEMBOLİST ESTETİĞE GEÇİŞ

1890'lardaki İngiliz estetizminin akıl hocası Walter Pater'in oldukça ünlü *The Renaissance* ('Rönesans', ilk basımı 1873) adlı eserinin gene çok ünlü 'Sonuç' bölümünde * beliren görüşün en can alıcı noktası, sanatçının dış dünyayla ilişkisini bütünüyle kesip içindeki düşünceler dünyasına dalmasıdır. Her şey gibi yaşam da, Herakleitosçu anlamda bir akış ve değişme içinde olduğuna göre, sanatçıya kalan tek gerçeklik yalnızca bir "an"dır. Bu andan elden geldiğince iyi yararlanılmalıdır:

> "*[Çünkü] Her an belli bir biçim, el ya da yüzde yetkinleşmekte, tepeler ya da denizin belli bir tonu ötekilerden daha seçkinleşmekte, belli bir tutkulu ruh durumu, belli bir anlayış, ya da entelektüel heyecan bizim açımızdan dayanılmaz kertede hakikileşmekte ve çekicileşmektedir. Ama yalnızca o an*

Bu bölüm gençleri yanlış yola sürükler endişesiyle ikinci baskıdan çıkarılmıştır. Daha sonraki baskılarda yeniden kullanılmıştır.

için. Yaşantının meyveleri değil, yaşantının kendisi amaç edinilmelidir..."[1]

Yaşantının mevyvesinden çok, yaşantının kendisinin peşinden koşmak gibi bir görüş Pater'in *On Style* (Üslup Üzerine) adlı yazısında da karşımıza çıkar. Burada Pater sanatçıyı ve sanat eserini tanımlarken sorunun, yalnızca dünyayı ya da olguları değil, asıl bunlarla ilgili duyguları yazıya aktarmada düğümlendiğini söyler.[2] Bu noktada galiba Conrad'la ilgili olarak belirttiğimiz kavramlara yaklaşmış bulunuyoruz. Çünkü bir yanda gözümüzün önüne serilen olgular vardır, öte yanda ise duyum, algılama ve bilinçlilik. Estetik değerlerin ikinci tarafla bağlantılı olduğu açıktır. Çünkü algılayan öznenin bir niteliği durumundaki estetik duyum, olgudan, güncelden, mekanik olandan ve nesnelden kesin olarak ayrılmaktadır.

Ama burada iki taraf arasında bir karşıtlıktan çok yüzeyde bir dengesizliğin söz konusu olduğunu vurgulamak gerekir. İşte bu yüzden M. H. Levenson, Matthew Arnold'un *Culture and Anarchy* (1869) adlı eserindeki ünlü Hellenizm ve Hebraizm ayrımına dikkati çeker.[3] On dokuzuncu yüzyıl sonunda romantik eleştirileriyle modern eleştiri arasında bir köprü oluşturan Arnold; T.S. Eliot gibi gelenek ve kültüre önem verir, ama gene de Arnold'un kültür anlayışı, çağa verdiği önem yüzünden Katolik ortaçağı yeğleyen Eliot'unkinden ayrılır. Arnold'a göre Hebraizmin hedefi "iyi davranış ve söz dinleme", Hellenizminkiyse "şeyleri oldukları gibi görme"dir. Bu değerlendirmeye göre Hebraik ilke çağın düşünüşünü tümüyle etkilediğinden *Culture and Anarchy* bir anlamda bir ilkenin karşıtı sayılabilecek Hellenizmin önemini vurgulamak için yazılmıştır denebilir. Ayrıca Arnold'a göre İngiliz dünyasında yarı aydınlar üstün bir ko-

numdadır, her şeyden bir çıkar gözeten faydacı bir düşünüş hızla yayılmıştır. Gene de Arnold, yöntem ve perspektif açısından çok farklı olan bu iki ayrı ilke arasında yalnızca birine ağırlık veren bir seçim yapmayı reddeder çünkü "yandaşlarının çabalarına rağmen, ne Hebraizm, ne de Hellenizm insan gelişmesinin bir yasasıdır: insan gelişmesine ancak ayrı ayrı birer katkı sayılır bunlar."(4)

Arnold'un dikkatli bir dengeleme peşinde olduğu açık olmakla birlikte, Levenson'un öne sürdüğü gibi, Pater'in estetik tavrını, biraz muğlak bir terim saydığımız "psikolojizm"(5) ile tanımlamak bizce doğru değildir. Gerçi Pater'da Hebraik ilke tümüyle önemini yitirir ve umutlar Hellenizme kayar, ama Pater'ın estetizmini izlenimcilik bağlamında değerlendirmeliyiz. Şöyle ki: Pater'ın herhangi bir sanat eseriyle ilgili yaşantısı kişisel niteliğini aşıp gerçek bir kültürel yaşantı durumuna gelmektedir. İşte, ancak böyle bir yaşantının özümsenmesiyle kişisel izlenimin benzersiz niteliği hakkında bir fikir edinebiliriz. Aslında bu özümseme sürecinin doğasında belli bir ayrım söz konusudur, çünkü öncelikle az çok birbirine benzeyen parçalar seçilmeden özümseme mümkün olamaz. Pater'ın *Renaissance*'a yazdığı Önsözde kişiye "kendi izlenimini gerçekten olduğu gibi bilebilme-farklılığını görebilme ve onu kesin çizgileriyle canlandırabilme" çağrısı, yaşantının yalnızca estetik bir biçimde özümsenmesi gerektiği doğrultusunda bir uyarıdır. Kişinin ya da algılayıcının izlenimini çözümlemeye çalışması içe dönük bir harekettir. Başka bir deyişle dış gerçeklikle köprülerin atıldığı bir andır. Yalnız burada dış gerçekliğin bağımsız varlığının değil, anlamının sorgulandığı unutulmamalıdır. Üstelik idealistlerin dış gerçekliğe kuşkuyla bakmaları gibi bir durum da söz konusu değildir. Algılayıcı dış ger-

çeklikten kopsa bile bir iç gerçekliğin bilincine varmıştır. Buna Conrad'ın sözünü ettiği "yaradılış" da diyebiliriz. Algılayıcı bu iç bilinçlenmeden sonra artık sanat eseri karşısındaki özel tepkisini yaradılışın süzgecinden geçirerek damıtmış ve belleğine nakşedebilecek duruma gelmiştir. Nitekim benzer durumların sonucunda bellekte toplanan tepkiler karşılaştırılarak, bir kaos içinde bile, karmaşık bir dizge bulmak mümkündür. Aslında Pater'ın "sayısız gücün ve erkin toplandığı bir pota"(6) olarak gördüğü sanat eserinin değerlendirilmesi de doğal olarak karmaşık evrelerden geçecektir.

Renaissance'ın Önsözü'nde Pater estetik eleştiriciyi (buna izlenimci eleştirici de diyebiliriz) şöyle tanımlar:

> *Estetik eleştiricinin işlevi, bir resme, bir manzaraya, hayattan ya da bir kitaptan alınmış dürüst bir kişiliğe, bu özel güzellik ya da haz izlenimini veren erdemi bulmak, incelemek ve onu yan öğelerinden ayırarak, bu izlenimin kaynağını ve hangi şartlarda edinildiğini göstermektir. Kendisi ya da başkaları için doğal bir elementi ortaya çıkaran bir eczacı gibi, estetik eleştirici de bu erdemi yan öğelerinden ayırıp onu ortaya çıkardığında amacına ulaşmış olur.*"(7)

Burada Pater sanki bilimsel gözlem yapma tekniğini uygulamaktadır. Aynı Önsözde, giderek bilimsel terminolojiye başvurur. Ona göre estetik eleştirici bir sanat ya da edebiyat eserinde bir "formül", "etken ilke" arar. Kısacası Pater fildişi kulesinde bir laboratuvar kurmuş gibidir.

Ne olursa olsun, Pater'ın konumunu, başka bir bağlam içinde de olsa, en iyi saptayan bizce T.S. Eliot'tur. *The Sac-*

red Wood adlı kitabında Eliot, Pater'a benzeyen eleştiricileri tanımlarken onların, sıradan bir insanınkilerden sayıca daha çok ve daha incelmiş izlenimlerini bir plak gibi kaydedip sergilediklerini belirtir. Eliot'a göre buna aslında bir kayıttan çok bir yorum etkinliği demek gerekir, çünkü bu tip eleştirici istese de, istemese de yeni bir şey yaratır.(8) Ayrıca izlenimini nesnelleştiremediği için yargıları çok öznel kalmaya mahkûmdur. Eliot'tan sonra izlenimci eleştiriyle ilgili en ünlü değerlendirmelerden biri de Beardsley ve Wimsatt'ın 'Affective Fallacy' adlı yazılarıdır.(9) Burada izlenimci eleştirinin kısa ve çarpıcı bir tanımı yapılır ve bu tip eleştiride eserle, eserin meydana getirdiği etkilerin birbirine karıştırıldığı belirtilir.

İnsan Pater'ın birtakım şeyleri karıştırdığını kabul etse de şöyle bir soru sorabilir. Pater metni niçin okunur? A.B.D.'den gelen bir Pater hayranına göre, metnin "üzerimizdeki etkisi" yalnızca bir izlenimden çok farklı bir şeydir. Pater'ın betimlediği şey "sanki sözlerle yeniden inşa edilmektedir."(10) Kısa bir örnek vermeye çalışalım. *Imaginary Portraits* adlı kitaptaki "An English Poet" başlıklı bölümde çizilmeye çalışılan hayali portre genç bir şaire aittir. Aşağıdaki bölümde genç adam Güney Fransa sahillerinde arkadaşını beklemektedir. Bu arada çevredeki çeşitli fiziksel uyarılar yavaş yavaş duyuları üzerinde bir etki yapar ve daha sonra içinde arkadaşının hayali canlanır:

> *Yerin pırıl pırıl havasındaki kıpır kıpır ışıkla canayakın renkler karışmış ve insanın hayvani ruhunu dinlendirici bir bileşim haline gelmişti. Denizden esen o hafif rüzgarların insanda uyandırdığı tensel canlılık ve onun bu rüzgarların kendisini bir tür yeniden düzenlenmiş hayata dönmesi için dil döken*

güzel kokusuyla tuzunun sözde maddesel niteliklerini, aşırı heyecanlı bir duyarlıkla değerlendirmesi belki de içindeki o acayip illetin harekete geçtiğinin işaretiydi. . . Demek ki her şeyden önce orada çevredeki yeniliklerden aldığı şiirsel zevk, havanın insanı canlandıran dürtüsündeki, deniz ve tuz kokan soluktaki, çoğalan ya da çürüyen yabani otlardaki tümüyle fiziksel tatminin ön plana çıkmasını sağlamıştı. . .(11)

Fantastiğe kaçan duyumsallığın (sensuousness) çevirimizde ne denli yansıtılabildiğini kestirememekle birlikte, biz burada Pater'ın başarısının Roland Barthes'ın *lisible* ve *scriptible* metin arasında yaptığı ayırım(12) bağlamında değerlendirilmesi gerektiğine inanıyoruz. Gerçekten bu avant-garde Fransız düşün adamına göre, edebi metinler, okura bir işlev ya da metne katkı yapma olanağı verenlerle okuru bir edilgen tüketici (doğal olarak yazarı da üretici) durumuna getirenler olmak üzere ikiye ayrılır. İkinci tür metinlerde okur açısından tam anlamıyla bir teslimiyet söz konusudur. Oysa *scriptible* metinlerde okurun katılımıyla metin sanki yeniden yazılır. *Lisible* metinler (en belirgin örnekleri klasiklerdir) kurulu düzenin değer yargılarını ve gerçeklik görüşünü benimsedikleri için statiktirler. *Scriptible* metinlerde dilin kullanılışıyla ilgili niteliklerin aracılığıyla önceden buyurulmuş gerçek bir dünyayı gözlemlememiz söz konusu değildir.(13)

Scriptible metinleri okumadan kaynaklanan yaşantı Barthes'ın *Le Plaisir du Texte* (1975) adlı kitabına konu olmuştur. Ona göre yazar, metin ve okuyucu arasındaki ilişki temelde erotik niteliktedir. Sanki vücutlar ilişkiye girmektedir. Yazar metinde vücudunu ortaya koyar, okur da buna ge-

ne kendi vücuduyla karşılık verir. Yalnız bir metne gösterilen tepki iki türlüdür. Sonuçta insan ya *plaisir* (zevk) alır ya da *jouissance* (haz) duyar. *Jouissance*'ın Fransızca'daki öteki anlamı cinsellikle ilgilidir ve özellikle bu anlam Barthes'ın yaptığı ayırımın temelini oluşturmaktadır. *Plaisir* sanki evcil bir duygudur, bir şöminenin yanında rahat bir koltukta *lisible* bir metni okurken hissedilir, oysa *jouissance scriptible* metinlere mahsustur. Tanımlamasını yapmak çok zordur.(14) Uyandırdığı şeyler belirtilirse belki tanımlamaya doğru bir atım atılmış olur: *Jouissance* "bize bir kayıp duygusu aşılar, rahatımızı kaçırır (hatta canımızı çok sıktığı da olur), okurun tarihsel, kültürel ve psikolojik duygularını, beğenisindeki, değerlerindeki, belleğindeki tutarlılığı temelinden sarsar. Ayrıca onun dille olan ilişkisinde bir krize yol açar."(15)

Yukarıdaki Pater metninin *scriptible* kategorisinden olduğu açık. Yalnız sonuçtaki kişisel yaşantımızın bir *jouissance*'a tekabül edip etmediğini tam olarak söyleyemiyoruz. Ayrıca amacımız, dilbilimden esinlenerek yapısalcı bir yaklaşımla, tiyatrodan sosyolojiye kadar çeşitli alanlarda incelemeler yapan ve göstergebilimin gelişmesine önemli katkılarda bulunan Barthes'ı, On dokuzuncu yüzyılın izlenimci eleştiricisi ve estetik denemeler yazarı Pater'la aynı kefeye koymak değil. Pater'ın estetik tavrının en önemli öğesi olan duyumsallığın (örnekse Alman sanat tarihçisi Winckelmann ile ilgili denemesinde Pater, Eski Yunan heykelini değerlendirmede duyumsallığın önemini vurgular) başka bir kılıkta *jouissance* olarak karşımıza çıkmasına dikkat çekmek istiyoruz. Aslında Barthes'ın hamurunu karanlar arasında, Pater'dan daha ünlü izlenimci eleştiriler yazan, Anatole France da belki vardır diye düşünülebilir. Biz gene Pater'ın *The Re-*

naissance'ının 'Sonuç' bölümüne dönelim. Genel havasıyla biraz problematik sayılsa da, gündemimizdeki Yeats'in temel bir niteliğine ışık tutan bir noktaya eğilmek istiyoruz.

> "*Durmaksızın merakla yeni görüşlerin doğruluğunu araştırmalı, yeni izlenimlerin peşinden koşmalı, Comte'un, Hegel'in ya da kendimizin kolaycı ortodoksluğuna kapılmamalıyız. Birer görüş açısı ve eleştiri araçları olan felsefi kuram ya da düşünceler gözümüzden kaçabilecek şeyleri bir araya getirmemize yardımcı olabilirler. 'Felsefe düşüncenin mikroskobudur.'*"(16)

Alıntıyla ilgili ilk söylenebilecek şey, sanırız, sürekli bir görecelik ilkesinin benimsenmesidir. Nitekim modern roman incelemelerinde temel sorunlardan biri olan 'görüş açısı' burada devamlı değişen değer hükümlerine bağlanmaktadır. Gerçeklik evrensel bir ilkeye göre değil, önceden belirlenen bir çerçeve içinde tanımlanmaktadır. Yalnız alıntı, estetikçi görüşün modern duruma uygunluğunu öne sürse bile, aslında bu görüşün sınırlılığını sergilemektedir. İnsan Pater'ın göreceliğine özellikle ampirik düzeyde bir itiraz yöneltebilir, çünkü görünürdeki etkin merakın altında insan motivasyonlarını kavrama konusunda oldukça naiv sayılabilecek bir edilgenlik yatmaktadır. İşte bu edilgenlik sanırız Yeats'in Pater'dan ayrıldığı noktayı çok kesin çizgilerle ortaya çıkarmaktadır.(17) Pater düşüncesini açıklarken her ne kadar retorik betimlemelere başvurmuş olsa bile, gene de kavramsal bir dil kullanmıştır. Oysa şiir dili böyle bir formülasyona gereksinim duymaz, kaldı ki bu, şiirin kendine özgü yapısının en önemli niteliğidir. Yeats'e göre "bilgi"nin kaynağı sezgidir ve bu bir "göçmen kuş"un "bilgeliğiyle iç güdüsü"ne bağlı olarak düşünülmelidir.(18) Bilgelikle

içgüdünün böyle yan yana getirilmesinine, temel sorunlarla bunları birbirinden ayırabilme yetisininbulandırılması diyebiliriz. Ama Yeats'ın şiirinde kategorilerin böyle bilerek bulandırılması yaratıcı bir nitelik kazanmaktadır. Sonuçta Yeats başka türlü söylenmesi mümkün olmayan bir şeyi bu yolla söyleyebilmektedir. İşte Yeats'i, estetik mirası kullanan öteki sanat ve edebiyat akımlarından ayıran temel nitelik bu noktada iyice belirginleşir. Çünkü onun için estetizm, hayattan uzaklaşma değil, tersine hayatı, gerek eserin ona verdiği, gerek kendi başına bir yaşantının kavramsal ya da başka bir düzeyde formüle edilemeyecek bir perspektiften görmedir.

Yeats'in farklılığını açmakta yarar var. Yüzeyde, Pater gibi estetik anı yakalamaya çalışan Yeats, bunu gerçekleştirmek için edilgen bir tavrın geçersizliğini oldukça erken farketmiştir. Oxford Üniversitesinin Brasenose Koleji'ndeki odasına kapanan Pater'ın tersine, ülkesi İrlanda'nın siyasal gelişmelerini algılamaya açık bir tavır takınmıştır. Cevat Çapan'ın dediği gibi onu "asıl olgunlaştıran olay... kendisinin de doğru sözlü bir tanığı olduğu İrlanda Bağımsızlık Savaşı'dır. İngilizlerin acımasızca bastırdıkları 1916 Paskalya Ayaklanması, Yeats'in siyasal gelişmeleri algılaması bakımından onun şiirinde de bir dönüm noktasıdır." (19)

Gerçekten Yeats "1916 Paskalyası" adlı bir şiir yazmış ve bu şiir 1921'de çıkan *Michael Robartes and the Dancer* adlı kitabında yayınlanmıştır. Siyasal olaydan aşağı yukarı beş ay kadar sonra yazılmasına rağmen (20) nedense 1919'da çıkan *The Wild Swans at Coole* adlı şiir kitabına sokulmayan bu şiirin bir dönüm noktası olduğuna katılmakla birlikte, bu değerlendirmenin şöyle bir çekincesi olduğunu belirtmeliyiz: Yeats'in "1916 Paskalyası"ndan sonra gençlik romantizmini geride bırakıp siyasal nitelikli kitle şiirleri (public po-

ems) yazdığı düşünülebilir. Oysa köken itibariyle aristokrat, toprak sahibi, zengin ve sanatçı bir İngiliz-İrlanda kırması aileden gelen Yeats, seçkinci ve 'sanat için sanat' anlayışından desteğini hiçbir zaman çekmemiştir. Yalnız tanık olduğu siyasal olaylar onun yaşamla sanat arasındaki karmaşık ilişkiyi şiirinde güçlü imgelerle vermesine olanak tanımıştır denebilir.

Yeats'in "1916 Paskalyası"ndaki dönüşümünü daha iyi görebilmek için, bu şiiri 1914'te basılan *Responsibilities* * adlı kitabındaki "1913 Eylülü" adlı şiirle yan yana incelemek gerekir. C. K. Stead'in belirttiği gibi, Yeats siyasal olaylarla ilgili bu az çok birbirine benzeyen şiirlerinde ** birbirleriyle taban tabana zıt iki sonuca varmaktadır.(21) İlk yazılan şiirde milliyetçilerin ateşli duyguları dar kafalılıktan öteye geçemeyen bir imgeyle verilmiştir. Özellikle nakarat gibi tekrarlanan "Romantik İrlanda öldü bitti/O'Leary ile mezara gitti"(22) dizeleri, üstten bakan aristokratik bir tavır yanında Yeats'in karamsarlığını da yansıtmaktadır. Oysa "1916 Paskalyası" aynı ateşli duygulara belleğe nakşedilebilecek trajik bir boyut kazandırır: İşgalci İngilizler'e başkaldıran milliyetçiler sıradan da olsalar, dar kafalı da olsalar herşeyin değişmesini, "kökten" değişmesini sağlamışlar, bundan da

---

* Kitabın özgün adı "Sorumluluklar" ellisine merdiven dayamış Yeats'in düşünce yapısındaki önemli bir gelişmeyi sanırız iyi özetlemektedir.

**Daha önce yazılan şiir, Dublin'de yeni yapılacak bir sanat galerisiyle ilgili olarak gelişen grev ve lokavtlara dayanır. Genellikle dar görüşlü olan İrlanda Milliyetçileri, Yeats'in aristokrat arkadaşı Hugh Lane'in kolleksiyonundaki resimlerin sergilenmesi için yapılacak galerinin projesinin bir İngiliz mimara verilmesini protesto amacıyla greve gitmişlerdir.

"korkunç bir güzellik" doğmuştur.

Marksist bir eleştiriciye göre Yeats burada birtakım evrensel doğruların farkına varmıştır. Bu doğrular her yerde karşımıza çıkan değişim ve onun diyalektik yasalarıdır.(23) Aslında John Berger'in belirttiği gibi, bir Marksist ile Yeats gibi hakiki bir romantiğin birleştiği nokta geleceğe güven duygusudur. Her ikisi de içinde yaşadıkları dünyanın dışında başka bir dünya yaratılabileceğinin farkındalar.(24) Gerçekten "Galway At Yarışları" adlı şiirinde Yeats sanki özellikle bu noktayı vurgulamaktadır.

Sürdürün türkünüzü: bir yerde yeni bir ay doğarken
Göreceğiz uyumanın ölmek olmadığını
Duyarak yeryüzünün yeni bir hava tutturduğunu(25)

Bizce de, gerek yeni bir hava tutturulabileceğine inanmak gerek korkunç bir güzelliğin doğabileceğini kabul etmek ancak insanın yaşantının ışığında, toplumsal güçlerle ilgili tüm kişisel kuşkulardan ve varsa aristokratik eğilimlerden yeni sentezler yaratmasıyla mümkündür. İrlanda Bağımsızlık Savaşı'yla ilgili yaşantısı sayesinde Yeats, teknik terimlerle ifade edersek, izafi olan şeydeki mutlağın farkına varmıştır. Ama onun bu doğrultudaki bilinçlenmesi kanımızca kişiselle toplumsal, zamansalla evrensel gibi zıtlıkların arasında izafi olan şeydeki mutlağın konumuna benzeyen, biribirini dışlamayan ve diyalektik türden bir ilişkinin mevcut bulunduğunu keşfetmesiyle gerçekleşmiştir.

Buraya kadar söylediklerimizi örnekleyerek desteklemek için, yukarıda çok kısa değindiğimiz, Yeats'in güçlü imgelerine dönmek istiyoruz. Onun bunları hayatla sanat arasındaki karmaşık ilişkiyi verebilmek üzere kullandığını

belirtmiştik. Aslında imge, modernist edebiyatın en önemli şiir akımlarından İmgecilik çerçevesi içinde özel bir yere sahiptir. Yeats'in 1909'da Londra'da tanışıp oldukça etkisinde kaldığı Ezra Pound'u genel olarak şiirde imge sorunuyla ilgili görüşlerini ve başlattığı imgecilik akımındaki önemli yerini bir sonraki bölümde inceleyeceğiz. * Yalnız Pound kadar yenilikçi olmasa da, Yeats de onun gibi imge ve genel şiir sorunları üzerine düşüncelerini kağıda geçirmiş bir şairdir. Genel düzlemde Yeats'e sembolist, Pound'a imgeci etiketi yapıştırmak çok yanlış olmasa bile sembolle imgenin terminolojik açıdan benzeşen niteliklerini ayırmak gerekir. İşte bu amaçla Yeats''in bir dansçı imgesini nasıl yaratıp kullandığına eğilmek istiyoruz. Gerçekten Yeats'in gözünde dansçılar vücutlarıyla düşünen kimselerdir. Özellikle bir dansçı kadın imgesinin sözünü ettiğimiz sorunları çözebilecek bir anahtar niteliğinde olduğuna inanıyoruz.

1921'de çıkan *Michael Robartes and the Dancer* adlı şiir kitabı Yeats'in daha önce sözünü ettiğimiz "1916 Paskalyası" gibi siyasal nitelikli şiirleriyle birlikte siyaseti dışlayan (özellikle güzel kadınlar açısından) dekadan ve ezoterik şiirleri de içerir. Kitaba adını veren şiirin ana teması güzel kadınları kulakla dinlemek değil gözle görmek gerektiği üzerinedir. Çünkü kadınların bilgeliği bedenlerinden kaynaklanır. Yeats şiirde Tanrıça Athena'yı kastederek şöyle bir soru sorar:

O fıkır fıkır uyluklara, o hülyalı göze/
O kabaran göğüse uygun/
bilgiyi kabına sığmayan/
bir ciddiyetle tek başına/
hangi kitap sağlayabilir?(26)

* Örnekse daha sonraki bölümlerde sık sık değineceğimiz gibi, Pound'a göre, imge şairin kullandığı bir renk maddesidir.

Ve günümüzde feministleri kızdıracak bir biçimde şu düşüncelerini ekler: Kadınlar entelektüel etkinliklerden kaçınmalıdır çünkü böyle bir şey onlara pahalıya malolur, vücutlarındaki endam ve zerafet yok olur. Şiir diliyle ifade edilen bu görüşe 1889 tarihli bir mektubunda gene rastlarız. Arkadaşı Katherine Tynan'a yazdığı bir mektupta Yeats kadınların yüksek öğrenimle ilgilenmemeleri gerektiğini öne sürmektedir. Özellikle erkeklerin icat ettiği "sınav dediğimiz o koca değirmen" sanki onların imgelem gücünü öğütmek ya da yok etmek için ortaya çıkarılmıştır.(27)

Yeats'in bu görüşü Mario Praz'ın ünlü kitabı *The Romantic Agony*'de uzun uzun anlattığı romantik gelenek içindeki erotik duyarlılıkla açıklanamaz.(28) Ama bu duyarlılığın içerdiği "femme fatale" (öldürücü kadın) imgesine bir antidot olarak düşünülmüştür denebilir. Çünkü kadın imgesi örneğin bir "medusa" düzeyinden seyirlik "estetik nesne" konumuna dönüşmüştür. Yeats'in özel durumda bu konuma uyan ilk kadın belki de Maud Gonne'dur. Tiyatro oyunculuğuyla birlikte İrlanda bağımsızlık hareketi çevresindeki siyasal etkinliğini sürdüren Maud Gonne Yeats'in tek taraflı sevgisine hiç karşılık vermemiştir. Düş kırıklığından ötürü Yeats'in bu ilginç kadına siyasal ve entelektüel etkinliği layık görmediği düşünülmemelidir. Çünkü "estetik nesne" olarak görmeyi yeğlediği Eva Gore-Booth ve Con Markiewicz adlı kadınlar da siyasal eylemlerin içinde yoğrulmuşlardır. *

* 1933'te basılan *The Winding Stair and Other Poems* adlı şiir kitabının ilk şiiri Yeats'in gençlik yıllarından tanıdığı bu iki aristokrat kadının anısına yazılmıştır. Her iki kadın da "anlamsız" siyasal eylemleriyle güzelliklerini heba etmişlerdir.

Yeats için güzel kadınlar şiir gibidir. 1900'de yazdığı *"The Symbolism of Poetry"* (Şiirde Sembolizm) adlı denemesinde şöyle bir saptamada bulunur: "Duyuların ötesinde gezinen bir şeyi vücuda getirmek ancak bir çiçeğin ya da bir kadının bedeni kadar zarif, karmaşık ve gizemli hayatla dopdolu kelimelerle mümkündür."[29] Bize göre burada ifade edilmek istenen şey Yeats'in estetiğinin çekirdeğini oluşturmaktadır. Bu estetiğin temelinde de güzel dansçı kadın imgesi yatar. Dansçı kadın, sanatını bedeniyle ifade etmesine rağmen beden ve ruh birliğine kavuşmuş bulunduğundan bedenselliği aşmıştır. Bedenselliğin nasıl aşıldığına geçmeden önce büyükçe bir parantez içinde beden ve ruh birliği ya da "Unity of Being" terimlerini biraz açalım.

"Unity of Being" ya da organik birlik bir çağdan beri metafizikçilerin çözmeye çabaladığı en büyük sorunlardan biridir. Platon'un ruhda tözsel bir nitelik bulmasına karşılık, Aristoteles'e göre ruh bedenin biçiminden başka bir şey değildir. Aquinas ise insanın ne tek başına beden, ne de ruh olduğunu belirtir. Ortaçağın bu çok önemli düşünürüne göre insan beden ile ruhun birleşmesinden oluşan bir tözdür. Aslında Hıristiyanlığın en önemli akidelerinden 'İlk Günah' sorunu bedenle ruh arasındaki ilişkiyi karmaşıklaştırmıştır. Çünkü bedenin ahlaki açıdan kötü etkisi gündeme gelmiştir. İngiliz Edebiyatında metafizikçi şairler arasında anılan John Donne, bir din adamı olmasına rağmen birtakım sakıncaları göze alarak bu konuya korkusuzca eğilen ilk düşün adamıdır denilebilir. 'İlk Günah'ın doğuştan gelişiyle ilgili olarak önce bedenin kötü etkilerini öne sürmesine rağmen Donne sonradan bedeni böyle bir suçtan aklamış ve özellikle vaaz-

larında gerek ruhun, gerekse bedenin eşit derecede masum ve eşit derecede sorumlu sayılması gerektiğini belirtmiştir. *

Yeats'in "Unity of Being" sorunuyla ilgili tutumuna gelince, ilk belirtilmesi gereken onun Maud Gonne'la bir türlü yeşermeyen "kıraç tutku"sunun 1917'de Georgie Hyde-Lees ile evlenmesinden sonra hemen meyvelerini vermeye başlamıştır. İyi bir medyum olan Bayan Yeats eşinin ezoterik ilgi alanında ona çok yardımcı olmuştur. Nitekim oldukça karmaşık bir okült kitabı olan *A Vision*'ı Yeats bu dönemde yazmıştır. 1925'e değin basılmamasına rağmen *A Vision*'daki ezoterik malzeme onun birçok ünlü şiirinde birer metafor olarak önümüze gelir. Ayrıca da kamerî ayın 28 günü ya da evresine göre genel olarak insan karakterinin çeşitli nitelikleri bir sınıflandırılmadan geçirilir. Bir örnek vermek gerekirse 22. evrede insanın gücünün kırılmasının gözlemlendiği söylenebilir. Oysa 15. evreye yaklaşırken vücut güzelleşmeye başlar. Bu evreye tam olarak ulaşıldığında ise vücut hayatta görülmeyecek yetkinlikte bir güzelliğe sahiptir artık. Her yanından sanki arı su kadar saf bir ruh fışkırmaktadır. İşte ruhun bedene karşı kazandığı bu sembolik zaferden dansçı imgesi yükselir.

Yeats bu imgeyi ortaya çıkarıncaya kadar Maud Gonne'la ilgili duygularını ya da tutkusunu oldukça geleneksel imgelerle ('örnekse 1893'te basılan *The Rose* (Gül) adlı şiir kitabındaki bol bol kullandığı gül imgesi' vermiştir.) Aslında onun buradaki tutumu Dante'nin Beatrice ile olan ilişkisine benzetilebilir. Yalnız şöyle bir ayrımın altı çizilmelidir. Zar zor görebildiği Floransalı bu genç kıza platonik bir aşkla bağlanan Dante için Beatrice bir güzellik ve ruhsal yetkinlik

* Bu konuyla ilgili çok ilginç bir yazı için Bk. Berna Moran "Some Notes on Donne's Attitude to the Problem of Body and Soul", *Litera* III, 1952, 69-76.

imgesidir. Platoncular gibi Dante'nin gözünde kadın güzelliğinin böyle idealistçe yetkinleştirilmesi insanın evrenin güzelliğini daha açık bir biçimde kavramasına neden olur. Başka bir deyişle insan son çözümlemede ölümlü olan kadın güzelliğinin aracılığıyla kutsallığın ölümsüz ruhsal güzelliğini anlayabilir. Oysa Yeats, Maud Gonne'a duyduğu cinsel damgası vurulabilecek özlemini, çekinmeden cinsellik simgesi olduğu bilinen uzun saçlı kadın imgeleriyle vermeye çalışmıştır. Ön-Rafaellocu ressamların model olarak kullandığı türden nemli dudaklar, hülyalı gözler ve dökük gümrah saçlar 1899'da basılan *The Wind Among the Reeds* adlı şiir kitabında sık sık göze çarpan güzel kadının ayrılmaz parçalarıdır. * Bütün bunlar bizce Yeats'in kafasında dansçı kadın imgesini yaratmadan önce bedenin gerçekliğiyle ilgili hiçbir kuşkulu yanın kalmadığını göstermektedir. Yalnız bu noktada onun güzel sanatlarla yakın ilgisinin de çok önemli bir rolü olduğu unutulmamalı. Yeats'in babasının adı Ön-Rafaellocu ressamlar arasında anılır. Erkek kardeşi iyi bir ressamdır. Kendisi de bir takım pastel çalışmalar yapmış ve düzenli olmasa da bir tür güzel sanatlar eğitiminden geçmiştir. Özyaşam öyküsünden aldığımız aşağıdaki uzunca parçada onun keskin gözlem gücüyle birlikte ilginç yorumuna dikkat çekmek istiyoruz:

> *Bir zamanlar Dublin Ulusal Sanat Galerisinde Strozzi'nin Venedikli bir centilmene ait portresiyle Mr. Sargent'ın yaptığı Başkan Wilson'un resmi aynı duvarda asılıydı. Belki şimdi de oradadır bu resimler. Venedikli Centilmenin koyu renkli gözlerini bürüyen derin düşünceler ne olursa olsun,*

'He Tells of the Perfect Beauty'. 'The Heart of the Woman'. 'He Reproves the Curlew', 'He Remembers Forgotten Beauty' adlı şiirlerdeki güzel kadın.

bunlara can veren onun tüm vücuduydu. Burada beden bir mumun alevi beslemesinde olduğu gibi düşünceleri beslemekteydi. Bir an için düşünceler değişse centilmenin pozu değişecek pelerini de kırışacaktı çünkü o tüm bedeniyle düşünmekteydi. Başkan Wilson [ise] yalnızca bir noktaya dikilmiş, meraklı gözlerinde yaşamaktaydı. Dudaklarının çevresinde hayat belirtisi yoktu, elleri ölü gibiydi. Üstündeki giysilerinden ne vücudunun kıpırdadığı, ne de herhangi bir hareketin olduğu sezilmekteydi. Yalnızca giysileri mekanik bir biçimde fırçalayıp çeki düzen veren hizmetkârın izleri hissedilmekteydi."(30)

Galeride bu tablolar ayrı ayrı yerlerde asılı olsaydı Yeats böyle bir karşılaştırma yapar mıydı bilemiyoruz, ama onun bunların estetik ilkelerindeki farklılıktan tarihsel iki ayrı dönemi vurgulamak istediği açık. Eski İtalyan ustalar bedenle ruhun birer ölü öğe olarak ayrışmasına karşı gelmişler ve öznel bir sanatçı olmayı benimsediklerinden kendi doğalarından yola çıkmışlardır. Oysa modern sanatçılarda öznel hayattan bir kopuş söz konusudur. John Sargent'ın yaptığı Başkan Wilson portresinde tek bir noktaya dikilmiş gözlerin dışında dirimsellik belirtisi bulmak zordur. Mum benzetmesinde olduğu gibi (acaba Yeats'in aklında Shakespeare'in ünlü sonesindeki beden tarafından türetilen gençlik imgesi mi vardı?) Başkan Wilson'ın vücudu ne bir şeyi besleyecek, ne de bir şey tarafından beslenecek durumdadır. Aslında gözleri bile bedenin derinliklerinden kaynaklanan bir hayali yansıtmaktan çok dıştaki bir noktaya takılıp kalmıştır. Yeats'in *A Vision*'da açıklamaya çalıştığı gibi Sargent'ın Wilson'ı Romalı yontucuların yaptığı büstlere

benzetilebilir. Yeats'in gözünde sanat tarihinin gelişme çizgisi şöyle bir doğrultudadır. Bedenin düşünebildiği ve gözlerin ölüler evrenini görmediği bir dönemden yola çıkılır. Bedenin tembelleşip hızının kesildiği dönemlere gelindiğinde gözler dünyayı tartmaya başlar ve aklın bedenle dişe dokunur hiçbir ilişkisi kalmaz.(31)

Burada insan Yeats'in şiiri güzel kadınlara benzetmesini anımsamadan edemiyor. Bu benzetmenin onun sanatta "birlik" düşüncesinden kaynaklandığını biliyoruz. Bu düşünceyi biraz açalım. Bir şiirin gövdesiyle entelektüel içeriği birbirinden ayrılması olanaksız birimlerdir. Güzel kadınlarda vücudun tümü anlamlı olmalıdır, aklın bedenden bağımsız hareketi söz konusu değildir. Kısacası bedenin işidir düşünmek.

Yukarıda sözünü ettiğimiz John Donne'un, himayesine girmek istediği Sir Robert Drury'nin onbeşinde göçüp giden güzel kızı Elisabeth için 1612'de yazdığı ağıtın şu dizeleri Yeats'in uzun bir süre hiç aklından çıkmamıştır:

". . . kızın saf ve büyüleyici kanı
konuşuyordu yanaklarında
ve öylesine yaratılmıştı ki ki,
insan neredeyse bedeni düşünüyor diyecekti."(32)

Yalnız Yeats burada idealize edilen güzelliğin gerçek hayatta mümkün olamayacağını anlamıştı. Ama sembolik dediğimiz sanatta, ya da başka bir deyişle mekanik zekayla biçim ve içeriğin ikiye bölünmesinin reddedildiği bir sanatta olanaklıdır bu. Burada asıl üzerinde durulması gereken, somut ve benzersiz sembolik nesne dediğimiz ve aynı zamanda da birliğini sağlamış yaşayan bedendir. Bu bedene ait ne var-

sa -örnekse içgüdüler, heyecanlar ancak kendi kendilerinin etkileyici güçleri sayesinde bir anlam kazanırlar. Alışkın olduğumuz soyutlamalarla ondan bir anlam çıkarmamız söz konusu değildir. Beden kendi için ve kendi kendine vardır. Oran, ölçü, hareket, anlam birer entelektüel nitelik değildir. Bunlar sembolik bir gerçeklik saydığımız imgelem gücünün ayrılmaz parçalarıdır. Bir kadının, özellikle hareket eden bir kadının güzelliği sanat eserinin bir amblem diyebileceğimiz özelliğine yaklaştırır bizi. Artık dansçı kadın imgesi de doğabilecektir. Yalnız, burada imgedeki hareket öğesi bir sorun çıkarır. Yeats'in 1905'te arkadaşı Frank Fay'e yazdığı bir mektupta bu soruna çözüm getirebilecek bir takım ipuçları bulmak mümkündür:

> *"Öyle sanıyorum ki gerek edebiyatımız, gerek tiyatromuz resim yaratma kabiliyetinin fazla gelişmesi yüzünden kadınsı bir görünüm kazanmış durumda. Edebiyatta, özellikle tiyatroda en önemli şey ritim ve harekettir. Resim başka bir sanatın alanına girer."* (33)

Yeats ile ilgili biyografik bilgi sahibi olanlar mektup tarihinden bir takım çıkarsamalar yapabilir. Çünkü 1905 onun önce yalnız oyun yazarak, sonra da İrlanda Ulusal Uyanışı içinde Abbey Tiyatro'sunun yönetimsel sorunlarıyla ilgilenerek kendi deyimiyle iyice "tiyatro uğraşı"nın içine gömüldüğü yıllardan biridir. Bu nokta bir yana, mektubun içeriğinden Yeats'in oyun yazmaya başladığında karşılaştığı sorunları görmek mümkündür. 1890'larda lirik bir şair olarak gerçekçi tekniği reddetmek Yeats'e kolay gelse de bunun oyun yazarlığında yarar sağlaması söz konusu değildi. O dönemde oyun yazarları arasında İbsenci bir gerçekçilik çok moda olan bir tarzdı. Yeats kategorik bir biçimde İbsen'i red-

detmiştir. Ona göre bu Norveçli oyun yazarı çok can sıkıcı ve özellikle sosyolojik parçalar yazmaktaydı. Yeats, gerçekçiliğe körü körüne bağlılığın getireceği bayağılıktan kurtulmak üzere çaba sarfetmek zorundaydı. Aslında tek istediği kendi lirik kabiliyetiyle tiyatronun ihtiyaç duyduğu tutkulu yoğunluğu bulmaktı. Edward Engelberg'in özetlemeye çalıştığı gibi Yeats'in yansılamayıcı olmayan (non-mimetic) bir tiyatro yaratabilmek için karşı karşıya kaldığı sorun, "resimsel durağanlığıyla lirik şiiri kendisinin pek yakınlık duymadığı modern hayatın içinde güzelliğini yitirmeden hareketa geçirebilmekti." (34) Şiir zamana göre yürüyordu, oysa sahnede bir mekânın varlığı söz konusuydu. Ama bu mekân giderek resimleşiyordu. Başka bir deyişle kısıtlanıyordu, çerçeveleniyordu. Eğer oyun yazarı şiirselliği korumak kararındaysa, mekân tümüyle anlamsız ya da boş bırakmamak için ona bir çeşit ödün vermek zorundadır. Örnekse *gerçek* bir hareketi vermek mümkün olmayacaksa bir hareket *hissi* yaratılabilir, tıpkı heykel sanatının bazen başarabildiği hareket hissi türünden. (35)

Bu noktada Walter Pater'ın *Yunan Sanatı Üzerine Araştırmalar* adlı kitabının Yeats'in kafasındaki imgenin kristalleşmesine katkıda bulunduğundan eminiz. Pater'e göre Mısır heykeli gerçekten hareket düşüncesinden yoksundu; oysa Yunanlılar insan formunu "hareket özgürlüğüne sahip ve hareketin sonsuz olanaklarından yararlanan canlı bir organizma" olarak görüyorlardı. Bu formun aynı zamanda bir ruhu da vardı. (36) İşte bu Paterci bağlam içinde Yeats'ın Yunan heykelleriyle Roma büstleri üzerine, daha önce sözünü ettiğimiz Strozzi ile Sargent'ın yaptığı portrelerle ilgili karşılaştırmasındaki gibi, çoğu noktayı aydınlığa kavuşturan özgün gözlemlerine *A Vision*'da bol bol rastlarız.

Roma büstleri gerçekten realist bir teknikle yapılmış kafaların sıradan bedenlere vidalanmasından oluşur. "Bu kafaların gözleri evrene dönükken bedenleri bir başmakalede kullanılan benzetmeler kadar basmakalıptır." Roma da "Yönetici kafa ve sürekli tetikte olan dikkat, ritmi, vücudun heyecanını ve hiçbir yere bağlı olmayan enerjisini söküp atmıştır." Bütün bunlar aslında Parthenon'un frizlerindeki atlıların nitelikleridir ve aslında bu atlıların "sanki bir dansa benzeyen hareketleri, daha doğrusu hareket eden vücutları dünyalar kadar güçlüdür." (37)

Buraya kadar dansçı kadın imgesiyle ilgili olarak söylediklerimiz arasıda sanırız iki belirgin estetik öğe ön plana çıkmış bulunuyor: Ritim ve hareket. Hareket sorunu, Pater'in Yunan heykelleriyle ilgili gözlemlerinden yararlanılarak çözülmüş bulunuyor. Şimdi ritim sorununa eğilmek istiyoruz. Yeats'e göre, Modern Sanat aslında bu sorunu gözardı etmektedir. 1895'te basılan *The Moods* (Ruhsal Durumlar) adlı kısa bir denemesinde Yeats şöyle der:

> *"Edebiyat bir ya da birkaç ruhsal durum üzerine yoğrulmuş olmasıyla bilimsel ve açıklayıcı yazılardan ayrılır. Bu aynen bedenin görünmeyen bir ruhla yoğrulmuş olmasındaki gibidir. Eğer edebiyat tartışmaya giriyor, kuramlara dalıyor, derin bilginin peşinde koşuyor, gözlemlerde bulunuyor ve birtakım iddialar öne sürüp, birtakım şeyleri reddediyorsa bütün bunları bizim ruhsal durumların ziyafetinden kâm almamız için yapıyordur."* (38)

Sanat son çözümlemede, öznel ruhsal durumları ifade edebilmek için dış dünyayı sembolik bir biçimde kullanır. Dış dünyadan seçilen sembol sanatçıyı kendi iç dünyasına

bağlar. Aslında bu öznelle nesnelin bir bileşimidir. eğer sanatın tümüyle bir yansılama olduğunu kabul ediyorsak öznellik arttıkça yansılama azalır diye bir sav ortaya atabiliriz. Ama doğadaki nesnede bazen doğuştan öznellik bulunabilir. İnsanın, yansılama süreciyle sanatı ayırabilmesi sanat eserinin ancak üretim evresinde gerçekleşir. Bu konuyu babasına yazdığı bir mektupta Yeats şöyle anlatır:

> *"Değişik sanatlardaki kalıp (pattern) öğesi... yansılamacı (imitative) olamaz çünkü. . . bir yerde gözlerimizle hiç görmediğimiz bir yoğunlukta. . . bir kalıba rastlamak mümkündür. Bana öyle geliyor ki yansılama sanki öyle bir dil yaratıyor ki yansılamacı olmayan şeyleri söyleyebiliyoruz."* (39)

Doğanın kalıplarını kendi kendine sağladığına inanan gerçekçiler yansılamaya yeşil ışık yakar; oysa doğadan soyutlama yöntemiyle elde edilecek kalıplar her zaman yepyeni sanat kalıplara dönüşebilir. Yansılama ifade edilme evresine geldiğinde, kalıp özgün biçimi öylesine değiştirmiştir ki, ortaya çıkan üründe bir yansılamadan söz etmek olanaksızdır. Burada nesneyi onu yaratan süreçten ayırmak biraz kaçamaklı ve dolambaçlı bir eğilim sayılsa da, bu Yeats'in, on dokuzuncu yüzyılın büyük romantik şairi William Blake'in izinden yürüyerek) sanatı bir görme gücüne indirgeyen tutumuyla çatışmaz. Kaldı ki buna göre sanatçı yalnızca görme gücüne sahip bir kimse değil aynı zamanda yapıcı, ya da daha doğrusu 'edici' * birisidir.(40)

Yeats kendi yansılama kuramını babasına yazdığı başka

*Düşündüğümüzün İngilizce karşılığı "maker" kelimesidir. Büyük harflerle yazıldığında da Allah anlamına gelir.

bir mektupta şöyle anlatmıştır:

> *"Şiirde 'yansılama' örnekleri vermemi istiyorsun. Buna tekabül eden şeylerin tiyatro ve resimsel öğe olduğunu ileri sürebilirim. . . ayrıca böyle şeylerle uğraşmayanların retorikçiler olduğunu söyleyebilirim. Wyndham Lewis'in kübist resimlerinde retoriğe tekabül eden bir öğenin belirdiğini hissediyorum, çünkü Lewis ritmik olanlarla soyutu karıştırıyor. Ritmik olan canlı bir vücudu çağrıştırır. . . oysa soyut, hayatla zıtlık içindedir. Kübist soyuttur. Bu arada ritmi dışlamamak gerekir, çünkü bu ritim yansılama değildir."*(41)

Mektupta 'ritim' denilen kalıp, yansılamacı olmasa da, sanattaki can bahşedici öğedir. Yeats bunun benzerini Japon resimleri içeren bir kitapta bulmuştur. Burada ona göre "tekrarlanmasına rağmen ilginç çizgi kalıplarındaki çeşitli biçimler insana haz veriyordu. Üstelik bu çizgiler doğal nesnelerin bir düzenlenişinden başka bir şey değildi, yansılamayla hiç ilgileri yoktu." Yeats'i en çok etkileyen bilinçli bir düzenleme çabasıydı. Belki de içteki bir ruhsal durumu, dış dünyadan alınan bir kaba uydurabilmeye çalışmaktı bu. Kübistlerin en büyük yanlışı, ya da zayıf yanı "bilinçli duyguları soyut bilimsel düşünceyle değiştirmeleridir." İşte bu nokta ritmin soyutla karıştırılmasına yol açmıştır. Dış dünyayı dışlamasından ötürü kübizm, sanatın kaldırabileceğinden fazla bir yük altına girmesine neden olmuştur, çünkü ritim doğayla özdeş sayılmasa da zıtlık içinde de değildir. Yeats görüşlerini şöyle ilginç bir benzetmeyle noktalar: "Kardeş sayılsalar da ben ritmik olanla soyutu ayırıyorum. . . (ritim) Habil ise (soyut) onu öldüren Kabil'dir."(42)

Çarpıcı, ya da daha doğrusu dehşete düşürücü benzetme bilerek yapılmıştır denebilir. Çünkü sanatla hayatın birbirlerinden ayrı bir durumda bütünselliklerini korumayacakları bilinmesine rağmen, her ikisi de soyutlamalarla boğazlanmaktadır. Öyleyse kardeş katilliğini önlemenin sorumluluğu sanatçıya düşer. Edward Engelberg'in derli toplu özetlediği gibi, "Sanatçı Kabil'le akrabalığını ilan etse bile onu sürekli sürgüne yollar, çünkü eserinin Kabil'in yönetimi altına girme tehlikesi çok fazladır."[43]

Şimdiye kadar söylediklerimize belki şu nokta eklenebilir. Yeats'in tiyatroya eğilmesiyle estetik görüşlerine yeni bir boyut eklenmiş ve bu boyutla onun, öteki modernistlerden ayrıldığı, can alıcı bir niteliği su yüzüne çıkmıştır. Örnekse Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'ndeki Stephen Dedalus'un sözünü ettiği estetiğin tersine, Yeats sanatın, duygunun ya da heyecanın "yakalanması"yla durağanlığa gömülmemesi gerektiğini savunur. Dedalus'un öne sürdüğü sanatın, hiçbir zaman kinetik olmayıp, "estetik zevkin ışıltılı sessiz durallığı"nı[44] ortaya çıkardığı doğrultusundaki görüş, Yeats'in oyun yazmaya başladığında özellikle kaçmaya çalıştığı bir görüştür. Yeats'in sanat görüşü 'Byzantium' adlı şiirindeki ruhlar gibi hem "trans"a, hem de "dans"a dayanır.[45] Gerçekten *The Winding Stair and Other Poems* (1933) adlı şiir kitabındaki bu şiirde şöyle bir bölüm vardır:

Gece yarısında, sarayı önünde İmparatorun
Ateşler yalazlanır, çırasız yanan,
Hiçbir yelle dalgalanmayan,
Yalazlar ki yalazlardan oluşmuş,
Kan dölütü ruhlar akar buraya

Şiddet kargaşaları dağılırlar o zaman
Ağır bir raks döngüsünde ölgünleşerek
Kendinden geçmenin işkencesiyle - ateşten gömlek!
Öyle bir ateş ki tek bir yalazı
Tek bir kılı bile dağlamayan.(46)

Büyük bir olasılıkla Yeats burada Amerikalı kadın dansçı Loie Fuller'ın ünlü Ateş Dansı'na telmihte bulunmaktadır. Daha önceki bir şiirinde (1928'de basılan *The Tower*'dan 'Bin Dokuz Yüz On Dokuz' adlı şiir) Loie Fuller'ı adıyla anan Yeats'e göre bu dansçı sanatsal ifadenin ulaşabileceği ideal noktayı temsil etmekteydi. 1890'larda Paris'in ünlü müzikhollerinden biri olan Folies Bergères'de gösteriye çıkan Fuller, pırıltılı kumaşlarla süslediği bir takım uzun çubukları havada döndürerek oldukça ilginç bir dans biçimi benimsemişti. Seyredenlerin pek alışkın olmadıkları bu dansını önce tek başına, sonra da bir kumpanyanın eşliğinde sürdürmüş ve dönemin sanat, edebiyat adamlarının gözdesi olmuştu. Loie Fuller'in dansında vücut hemen hemen ortadan kayboluyor ve seyredenlerin dikkati ışık altında hareket eden ipek kumaşın üzerinde toplanıyordu. Fransız Sembolistlerinin belki de en ünlüsü olan Mallarmé, Fuller'ın dansını geleneksel baleden çok daha üstün buluyor ve bir anlamda "l'incorporation visuelle de l'idée" (düşüncenin görsellikte vücut bulması) diye nitelendiriyordu.(47) Sözkonusu "özgür" dansçı kendisini ne dekora, ne müziğe, ne de dramatik oyunlara bağımlı saymaktadır. Onun yalnızca vücudu çalışmakta ve istediği imgeyi yaratabilmektedir. Başka bir deyişle burada beden, zekâyı ya da düşünme, bilme yetisini, yarattığı imge uğruna kurban etmiştir. Böylece dansçı bir anlamda ölmüştür ama gene de etten, kemikten haliyle ayaktadır.

Bu noktada dansçı imgesinin karşıt iki hareketi uzlaştıran yanını görürüz. Bunlar yaşamdaki ölüm ve ölümdeki yaşam karşıtlığıdır. Burada Yeats'e öteki estetik çözümlemelerinde yardımcı olduğu gibi Pater'ın yol gösterdiğini söylemek mümkündür. Ustanın *Emerald Uthwart* adlı denemesindeki şu betimleme unutulacak gibi değildir.

> "Öldüğünde yirmi yedisindeydi, ama çok daha genç *gözüküyordu; gerçekten henüz delikanlılığı dallanıp budaklanmamıştı. Gerek yüzünün, gerek vücudunun hatlarında görülen son derece belirgin sağlık yalnızca yeniyetmelerde bulunan türdendi. Gümrah sarı saçların örttüğü ince kaşlar çok üstte değil ama hilal gibiydi. Hayal gücü fazla olanlarda böyle tam kavisli olurmuş. . . Teni can taşıyanlarınki gibi sanki dipdiriydi. . . Serpiştirilmiş çiçeklerin sonra çabucak yeri değişti, eller ve biçimli burnun ucu görülebiliyordu, esen yel sarı saçları biraz kabarttı; dudakları hâlâ kırmızıydı."*[48]

Alıntıda nekrofili (ölüseverlik) bulunmadığına dikkat çeken Richmond Crinkley'e[49] biz de katılıyoruz. Çünkü gerçekten cesaret betimlenirken bile dirimsel nitelikler vurgulanmıştır. Vücut yalnızca durağanlığı içinde cansızdır. Kaldı ki bu durağanlık bile esen yelin saçları kabartmasıyla ortadan kalkmaktadır.

İşte durağanlığın içindeki hareket, yaşamdaki ölüm ya da ölümdeki yaşam gibi karşıtlıkları Yeats dansçı kadın imgesinde uzlaştırabilmiştir. Bu listeye beden ve ruh ikiliğini de eklemek gerekir. Aslında tek bir cümleyle özetlenirse dansçı kadın imgesi, Descartes'çı rasyonalizmin bozguna uğrattığı bütünselliği romantik bir sembolist estetikle yeniden canlandırmıştır.

NOTLAR - BÖLÜM: 4

(1) W. Pater. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry.* (With an Intoduction and Notes by K. Clark) Fontana/Collins, London 1971, s. 222.

(2) E. E. Hale (ed.). *Selections from Pater*, Holt, New York, 1901, s. 127.

(3) M.L.Levenson, *A Genealogy of Modernism.* C.U.P., Camb., 1984, s. 18.

(4) R. H. Super (ed.), *The Complete Prose Works of M. Arnold.* Vol. V. 1965, Ann Arbor. The University of Michigan Press, ss. 165, 170-71.

(5) Levenson, *op. cit.*, s. 19.

(6) Pater, The Renaissence, *op. cit.* s. 27.

(7) *Ibid.*, s. 28.

(8) T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, (Methuen, Londra), 1969, ss: 2-3,

(9) M.C. Beardsley ve W.K. Wimsatt, "Affective Fallacy". *Sevanee Review*, LVII, 1949. İzlenimci eleştiri ya da genel olarak eleştiri kuramlarıyla ilgili Türkçede en derli toplu kitap için Bk. Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 4. Baskı, Cem Yayınları, İstanbul 1981.

(10) R. Crinkley, *Walter Pater: Humanist*, (The University Press of Kentucky, Lexington, 1970, s. 79.

(11) W. Pater. *Imaginary Portraits* (ed. E. J. Brzenk). New York. 1964. ss. 47-48.

(12) Roland Barthes. S/Z (Fransızcadan çeviri R. Miller) Hill-Wang, New York 1974. s. 4. Özgün çağrışımlarından ötürü *lisible* (okunabilir) *scriptible* (yazılabilir) terimlerini Türkçeye çevirmedik.

(13) Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics.* Methuen London. 1977, s. 114.

(14) John Sturrock (ed.) *Structuralism and Since: From Levi-Strauss to Derrida*, Opus Books Oxford Univ. Press. 1979, s. 72.

(15) R. Barthes, *The Pleausure of the Text* (çev. R. Miller), Hill-Wang, New York, 1975, s. 14.

(16) W. Pater, *op. cit.*, s. 223.

(17) Michael Bell (ed.) *The Context of English Literature: 1900-1930 Methuen*, Londra, 1980, s. 30.

(18) W. B. Yeats, *Essays and Introductions*, MacMillan, Londra, 1971, s. VIII.

(19) Cevat Çapan, *Çağdaş İngiliz Şiir Antolojisi*, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s. 25.

(20) Richard Ellmann yazılış tarihini 25 Eylül 1916 olarak vermektedir. R. Ellmann, *Yeats: The Man and The Masks*, Faber-Faber, Londra 1969, s. 221.

(21) C. K. Stead, *The New Poetic: Yeats to Eliot*, Penguin Books, Harmondsworth, İngiltere, 1967, s. 35.

(22) W. B. Yeats, *Collected Poems*, MacMillan, Londra, 1871, s. 120

(23) J. M. Hawthorn, *Identity and Relationship*, Lawrence and Wishart, Londra, 1973, s. 174.

(24) J. Berger, *Selected Essays and Articles: The Look of Things.* Penguin Books, Hardmons orth, İngiltere, 1972, s. 59.

(25) Çapan, *op. cit.*, s. 26.

(26) Collected Poems, *op. cit.*, s. 197.

(27) Frank Kermode, *Romantic Image*'den alıntı (Fontane Books. Londra, 1971, s. 64.)

(28) Mario Pranz, *The Romantic Agony.* (İtalyancadan çev. A. Davidson), Oxford University Press. Oxford, 1976.

(29) W. B. Yeats, *Essays and Introductions*, MacMillan, Londra, 197_, s. 164.

(30) W. B. Yeats, *Autobiographies*, MacMillan, Londra, 1953, s. 175.

(31) Yeats, A. Vision, *op. cit.*, ss. 275-76; ayrıca Bk. Kermoda, *op. cit.*

(32) Charles M. Coffin (ed.), *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*, ('The Second Anniversarie' lines 244-246), The Modern Library, New York, 1952, s. 205.

(33) Allan Wade, (ed.) *The Letters of W. B. Yeats*, Rupert Hart-Dawis, Londra 1955, s. 308.

(34) E. Engelberg, *The Vast Design: Patterns in W. B. Yeats's Aesthetic*, University of Toronto Press, Kanada, 1965, s. 68.

(35) *Ibid*, s. 69.

(36) W. Pater, *Greek Studies*, Oxford University Press, 1895, s. 25

(37) Yeats, *A. Vision*, a.g.e. s. 276.

(38) Essays and Introductions, *op. cit.*, s. 195.

(39) The Letters of W. B. Yeats, *op. cit.*, s. 607.

(40) c.f. Engelberg, *op. cit.*, s. 87.

(41) The Letters of W. B. Yeats, *op. cit.*, s. 608

(42) *Ibid.*, s. 609.

(43) Engelberg, *op. cit.*, s. 88.

(44) *James Joyce, Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, (çev. Murat Belge), De Yayınevi, İstanbul, 1966, s.223: Bk. ayrıca, Harry Levin (ed.), The Essential James Joyce, Penguin Books, Hardmonthsworth, 1965, s. 220)

(45) Engelberg, *op. cit.*, s. 89.

(46) *Ülke Ülke Çağdaş Dünya Şiiri*, [Cevat Çapan editörlüğündeki 'İngiltere' bölümü], (çev. Nihal Yeğinobalı), Milliyet Yayınları, İstanbul, 1979, s. 7.

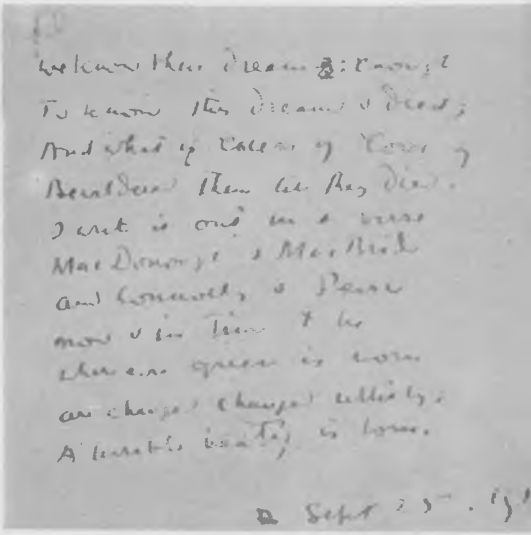
(47) Frank Kermode, *Modern Essays*, Fontana, Londra, 1971, s. 35.

(48) W. Pater, *Miscellaneous Studies* (New Library Edition of the Works of W. P.) Londra, 1910, ss. 245-246.

(49) R. Crinkley, *op. cit.*, s. 90.







Yeats'in poetikasında ve politik görüşlerinde bir dönüm noktası kabul edilen (S. 44) "1916 Paskalyası" şiirinin elyazmaları.
Yeats'in şiirlerindeki kadın imgesinin ve "anti-feminist" denilebilecek düşüncelerinin oluşumunu büyük ölçüde etkileyen Maud Gonne.





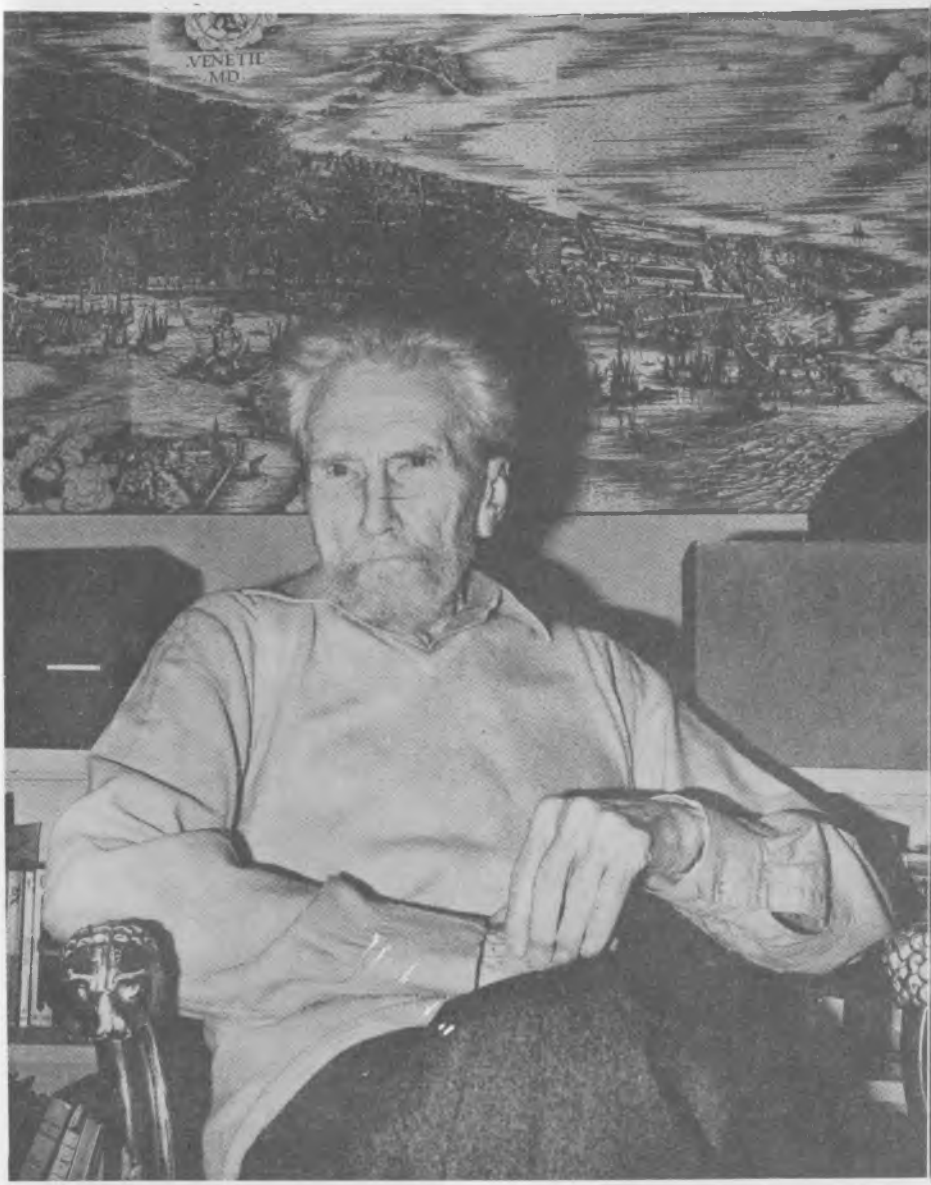
Üstte; B. Strozzi, Venedikli bir Centilmen. Yanda; J.S. Sargent, Başkan Wilson (S. 50-51).





Yanda; Yeats'in kendine özgü dansçı kadın imgesini oluştururken örnek aldığı Amerikalı Loie Fuller'in Ateş Dansı'nı anlatan Touluse-Loutrec'in çizgileri (S. 59)
Aşağıda; 1937 yılında B.B.C.'de bir radyo konuşmasında Yeats.




VENETIE
MD

CONTENTS

RICHARD ALDINGTON

Choricos - 7
To a Greek Marble - - - - - - - - - - - - - - 10
Au Vieux Jardin - - - - - - - - - - - - - - - 11
Lesbia - 12
Beauty Thou Hast Hurt Me Overmuch - - - 13
Argyria - 14
In the Via Sestina - - - - - - - - - - - - - 15
The River - - - - - - - - - - - - - - - - - - - 16
Bromios - 17
To Attbis - - - - - - - - - - - - - - - - - - - 19

H. D.

Sitalkas - 20
Hermes of the Ways I - - - - - - - - - - - 21
Hermes of the Ways II - - - - - - - - - - - 22
Priapus - 24
Acon - 26
Hermonax - - - - - - - - - - - - - - - - - - - 28
Epigram - 30

F. S. FLINT

I - 31
II Hallucination - - - - - - - - - - - - - - - 32
III - 33
IV - 34
V The Swan - - - - - - - - - - - - - - - - - - 35

SKIPWITH CANNELL

Nocturnes - - - - - - - - - - - - - - - - - - 36

AMY LOWELL

In a Garden - - - - - - - - - - - - - - - - - 38

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Postlude - - - - - - - - - - - - - - - - - - - 39

JAMES JOYCE

I Hear an Army - - - - - - - - - - - - - - - 40

EZRA POUND

Δώρια - 41
The Return - - - - - - - - - - - - - - - - - 42
After Ch'u Yuan - - - - - - - - - - - - - - 43
Liu Ch'e - - - - - - - - - - - - - - - - - - - 44
Fan-Piece for Her Imperial Lord - - - - - - 45
Ts'ai Chi'h - - - - - - - - - - - - - - - - - 46

FORD MADOX HUEFFER

In the Little Old Market-Place - - - - - - - 47

ALLEN UPWARD

Scented Leaves from a Chinese Jar - - - - - 51

JOHN COURNOS after K. TETMAIER

The Rose - - - - - - - - - - - - - - - - - - - 54

DOCUMENTS

To Hulme (T. E.) and Pitzgerald - - - - - - 57
Vates, the Social Reformer - - - - - - - - - 59
Fragments Addressed by Clearchus H. to Aldi - 62

Bibliography - - - - - - - - - - - - - - - - - 63

Yukarıda; 1914'te Pound tarafından derlenen Des Imagistes antolojisinin İçindekiler'i.
Yanda; Wyndham Lewis'in çizgileriyle Pound.





RIPOSTES
OF
EZRA POUND

WHEREUNTO ARE APPENDED THE
COMPLETE POETICAL WORKS OF
T. E. HULME

WITH PREFATORY NOTE

LONDON
ELKIN MATHEWS, CORK STREET
MCMXV

Yukarıda; Ripostes'in Dorothy Shakespear tarafından çizilen kapağı ve ilk sayfası. Yanda; Pound'un yayıma hazırladığı Fenollasa'nın kitabı "Şiir Yazımında Bir Araç Olarak Çince Karakterler" (S. 106-10).

The Chinese Written Character
as a Medium for Poetry

BY

ERNEST FENOLLOSA

AN ARS POETICA

With a Foreword and Notes
BY
EZRA POUND

新

LONDON
STANLEY NOTT
FITZROY SQUARE



Yanda; Gaudier-Brzeska'nın gözüyle Pound. Aşağıda; William Robert'in Blast dergisi etrafında birleşen Vortisist'lerin 1915 yazında Londra'daki Restaurant de la Tour Eiffel'deki toplantılarını gösteren resmi.



BÖLÜM: 5

İMGECİLİK VE EZRA POUND

İmgeciliğin ortaya atılması ve yeşermesiyle ilgisi bulunan önemli adları (örnekse İmgeciliğin fikir babası diyebileceğimiz T. E. Hulme ve Hulme'un I. Dünya Savaşı'nda ölümünden sonra uzun bir süre İmgeciliğin kuramcısı ve uygulayıcısı olan Ezra Pound) gündeme getirmeden önce İmgeciliğin bir edebi perspektif olarak sembolizme karşıtlığıyla belirginleştiğini söylemeliyiz. Bu karşıtlığın altını ilk çizen Ezra Pound olmuştur. Önceki bölümde kısaca değindiğimiz gibi Yeats 1909'da tanıştığı Pound'dan çok etkilenmiştir. Ama 1914'de çıkan *Responsibilities* adlı şiir kitabıyla ilgili bir eleştirel tanıtma yazısı yazan Pound, Yeats'ın burada süssüz ve bir anlamda takır tukur imgeler peşinde koşmasından ötürü ona İmgeci (Pound hep Fransızca 'Imagiste' deyimini yeğlemiştir) denip denemeyeceği konusunda gayet kesinlikle "Bay Yeats Sembolisttir" diye kestirip atmıştır.(1) Aslında Pound'un yazısı zamanlama yönünden önemlidir. Herkesin kendini tanımlamaya çalıştığı ve birtakım şiir akımlarındaki görüşlerin sağlam ilkeler haline geldiği bir dönemde, Pound Yeats'e İmgeci şair sıfatını vermemektedir. Yeats'in şiirsel başarılarına her zaman saygı duyduğu için Pound'un yaptığı, kuramsal farklılığın altını çizmekten başka bir şey değildir. Biz de

böyle bir noktadan yola çıkarak bu bölümde önce Yeats'in Sembolist kafa yapısına yakından bakalım:

Yeats'in vasiyetnamesi sayılan "Under Ben Bulben" adlı uzun şiirin (26 Ocak 1939'da ölen şairin bu şiirin altına düştüğü tarih 4 Ekim 1938'dir) dördüncü bölümünde özellikle üzerinde durulan sanatçılardan söz edilir:

Calvert, Wilson, Blake ve Claude'la
O koca rüya bittikten sonra
Palmer'in sözleri rahatlattı insanoğlunu
Ama sonra karmaşa kapladı kafamızı(2)

Söz konusu sanatçıların hepsi genellikle manzara ressamı olmakla birlikte, Blake ve onun ardılları Calvert ile Palmar düşgörülü (visionary) resmin büyük temsilcileridir. Bu bağlamda "karmaşa" ile Yeats herhalde modern sanatı kastetmektedir. Önceki bölümde Yeats'in kübizmle ilgili değerlendirmesine yer vermiştik. Buna göre Yeats'in gözünde Kübizm bir ritme sahip değildir ve çok soyuttur. Düzenli olmasa da resim eğitiminden geçmiş bir şairin sanatın özünde yatan soyutlamaya karşı çıkması düşünülemeyeceği için, Yeats olsa olsa Kübist tuval üzerindeki birtakım matematiksel oranlamalara karşı çıkmıştır diyoruz. Aslında bunun altında yatan onun kesinkes karşı olduğu Descartes'çı rasyonalizmdir. Fransız düşünürün adını anmamakla birlikte Yeats otobiyografisinde 19. yy. Darwincilerinden söz ederek, "Nefret ettiğim Huxley ile Tyndall, çocukluk yıllarımın kendi halindeki dininden koparıp aldılar beni" der ve ekler: "Bunun üzerine ben de yeni bir din yarattım."(3)

Bu dinin tartışmasız tek bir önderi vardır. O da ünlü kitabı *The Symbolist Movement in Literature* (Edebiyatta

Sembolist Akım) ile bu dine epey mürit toplamış olan Arthur Symons. Aşağıdaki alıntı müritlerin ilk ağızda nasıl ikna edildiklerini bütün çıplaklığıyla ortaya koymaktadır.

> *"Burada dışsallığa, retoriğe ve maddeci geleneğe karşı başkaldırıdaki; nihai özü, ruhu, varolan ve bilinçle gerçekleştirilebilecek her şeyi ayırabilme çabasındaki; şeylerin ruhunu görünür kılacak her bir sembolü sabırla bekleyişteki sayısız yükün altında ezilmiş olan edebiyat, sonunda özgürlüğüne ve hakiki diline kavuşabilecektir. [Ama] bu özgürlükle daha ağır bir yük altına girecektir; o ana kadar, yalnızca dinin bize hitap ettiği gibi çok içten ve oldukça ağırbaşlı konuştuğundan, kutsal ritüelin bütün görev ve sorumluluklarıyla kendisi bir tür din haline gelecektir."*(4)

Yeats'in Symons gibi bilimsel açıklamaların hegemonyasından hoşnut olmadığı çok açık. O, semboller aracılığıyla bir aşkınlığa ulaşmanın mümkün olduğunu düşünmektedir. Sembolist edebiyatla maddecilik korkusu alt edilir ve sağlam bir birliğe sahip ruhlar alemine geçilir. Yeats'in özellikle nefret ettiği ve edebiyatın bilimselleşmesi diye nitelendirdiği edebi natüralizm "her türlü dışsallığın içinde kaybolmaya" mahkûmdur.(5) Bunun için "telmih"lere, "evokasyon"lara dönmek gerekir. "Sembol" ona göre "görünmeyen bir özün gerçekten tek mümkün olan ifadesi" sayılır; buna aynı zamanda "ruhsal bir alevle ilgili saydam bir lamba" da diyebiliriz.(6) Üstelik sembolist sanat eseri kendisinden ve fiziksel dünyadan geçerek, "duyuların ötesinde gezinen bir şey"e(7) yönelir.

İşte bu duyuların ötesinde gezinen şeyler Ezra Pound'u

ilgilendirmemektedir. Onu Yeats'in nefret ettiği Huxley'in kampına bile sokabiliriz. Pound'un gözünde sanat da bir bilimdir. ("kimyanın bir bilim olduğu kadar sanat, edebiyat, şiir de bilim sayılır.") Nitekim manifestolarından birinde "doğal nesne her zaman yeterli bir semboldür" der.(8) Böylelikle doğaötesi şeylerin peşinde koşmak gibi bir uğraş gündemden kalkmış olur. Pound sanatın sınırlarını önceden belirlemiş fiziksel ve psikolojik verilerle çizer ve böylelikle içinde bulunduğumuz alemden daha üstün bir alemin söz konusu olamayacağını vurgular.

Gerçekten Sembolistlerin bir çok bakımlardan fikir babası sayılan Baudelaire'in "Correspondances" * kavramı, iç ve dış diye ayrılan iki alem, ya da doğayla doğaüstü arasında söz konusu olabilir. Bu alemlerde nesneler yalnızca birer nesne değil, arkalarındaki ideal biçimleri saklayan sembollerdir. Aslında her şey bir sembol ve "şairlerin imgelem gücüyle çözmeye çalıştığı bir hiyerogliftir."(9) Baudelaire'e göre insanın duyumları (ses, renk, koku) arasında "sinestetik bir karşılaştırılabilirlik" vardır. Bundan evrensel bir analoji yoluyla şu çıkarsanabilir: Semboller alemindeki her şeyin (olgusal nesnelerin) görünürdeki nesneleri arasında, ancak şairlerin özel yetileri sayesinde ifade edebilecekleri bir bağıntı bulunur.(10)

* Sembolist estetiğin temel kavramlarından biri sayılan bu kelimeyi "karşılama", "tekabül etme" biçiminde Türkçeye çevirebiliriz. A. R. Ergüven "karşılaşmalar" (*Baudelaire'den Şiirler*, Varlık Yay., İst. 1961, s. 22), E. Alkan "İletişimler" (*Sembolizm*, Deyiş Yayınları, İst., 1985, s. 50) kelimelerini önermişlerdir. Buna benzer bir durumu İngilizce çevirilerde de görmek mümkündür. F. Scarfe "correlatives" (*Baudelaire: Selected Verse*, Penguin, Harmondswcrth, 1961, s. 36), J. Richardson "correspondences" (*Baudelaire: Selected Poems*, Penguin, Harmondsworth, 1978, s. 43) demekle yetinmişlerdir.

Yeats'in bu transsendental (aşkıncı) estetikle nasıl iç içe olduğunu son bir kez vurgulamak için Baudelaire'in semboller aleminin onun terminolojisinde "Koca Bellek" adını aldığını belirtelim. Nitekim Koca Bellek sanatçının yalnızca kendi yaşantısından oluşan bir rezervuar değildir. Tüm insanlığın yaşantısını ve düşüncesini içerir. Yeats'in kendi sözleriyle, o aslında "sembollerle ve birer yaşayan ruh sayılan imgelerin içinde oturduğu bir evdir."(11) Burada her türden sembole ve imgeye rastlanır, "çünkü yeryüzünde ya da göklerde her şeyin Koca Bellek ile önemli ya da önemsiz bir bağıntısı vardır. . . hiç kimse unutulmuş olaylardan hangisinin onun içine dalıp heybetli birer tutku haline dönüştüğünü bilemez... kaldı ki bir yerde toplanan bu tutkular Koca Bellekte birer sembol olup çıkar."(12)

Yeats anlaşıldığı kadarıyla imge ve sembol arasında kesin bir ayrım çizgisi çekmemiştir. Sanırız tek fark evokasyon gücündeki derecelenmeden kaynaklanmaktadır. Yeats'in şiirsel diliyle, yukarıda değindiğimiz gibi, sembol, "ruhsal bir alevle ilgili saydam bir lamba" olduğuna göre imgeye oranla daha önemlidir.

Bu noktada imgeyi ön plana çıkaran ve giderek başlattıkları akıma İmgecilik adını veren şairlere, ya da sanatçılara eğilmek yararlı olacaktır.

Fanteziye meraklı edebiyat tarihçileri için İmgecilik akımı Londra'nın Soho'daki seçkin kulüplerinden birinde 25 Mart 1909 günü bir gurup şairin birlikte yediği akşam yemeğinden sonra doğmuştur. Aslında buradaki fantezi İngilizlerin ünlü "kulüp kültürü" kavramına -hani yalnızca üyelere mahsus ve yalnızca onların yararlanabildiği türden seçkinci bir kültür kavramına- aykırı düşmüyor. Gerçekten, kronolojik açıdan yaklaşık aynı dönemde yeşerip gelişmeye

çalışan ve dönemin kralı 1910'da tahta çıkan V. George'a atfen George dönemi şairlerinin (The Georgians) adlarına inat oldukça popülist eğilimlerine karşı İmgecilerin bu seçkinci yanlarını vurgulamak gerekir. İmgeciler daha hareketin ikinci yılında içten bölünmüşlerdir. Örnekse Pound kendi ortaya attığı Vortisizmin (Vorticism) önderliğini üstlenmiş ve İmgeci harekete rakibi Amy Lowell'a atfen Amycilik adını takmıştır. Yalnızca İmgecilerin 1915'te yayınlanan oldukça ayrıntılı bir manifestosu ve 1914 ile 1917 arasında basılan dört tane yıllık antolojisi bulunduğundan George dönemi şairler grubuna oranla daha derli toplu bir görünüm içinde olduklarını kabul etmek gerekir. Gerçi George dönemi şairler grubu da 1912 ile 1922 arasında toplam olarak on kez basılan beş güldeste yayınlamıştır ama buna daha çok bir pazarlama operasyonu demek yerinde olur.[13] Çünkü güldesteleri derleyen Edward Marsh etliye sütlüye karışmayan, herkesin ağzına bir parmak bal çalan bir editördü. Sağlam eleştirel ilkeleri olan bir edebiyat adamı değildi. Oysa İmgecilik karizmatik diyebileceğimiz kişiliğe sahip Hulme ve Pound gibi iki güçlü üyeye sahipti. Üstelik T. S. Eliot'un 1953'te yaptığı bir konuşmasında özetlediği gibi "Modern şiirin, 1910'larda Londra'da, kendilerini İmgeciler diye adlandıran grup tarafından başlatıldığı bugün herkesçe kabul edilmektedir."[14]

Burada insanın aklına şöyle bir soru gelebilir: İmgeciler modernist şiirin tarihinde kendilerine sağlam bir yer bulmalarına karşın aynı dönemde ürün veren George dönemi şairlerinin (aslında İmgeciler gibi onlar da belirli bir geleneğe karşı çıkmışlardır) bugün neden artık adları anılmamaktadır? Böyle bir soruya dolaysız yoldan cevap vermek istenirse herhalde altı çizilmesi gereken şu nokta olacaktır. George döne-

mi şairlerine oranla İmgeciler modern yaşamın özünü daha iyi kavrayan bir şiir anlayışına sahiptir. Örneğin romantizmin savruk ve soyut diksiyonuna karşı klasikçi görüşün disiplinini, kesinliğini ve açık seçikliğini savunan Hulme'un gözünde şiir, modern yaşamın özünü kavrayıp, bunu etkili metaforlarla çarpıcı bir biçimde yansıtabilen bir duyarlık ürünüdür. Gerçekten bu anlayış içindeki 5 şiirden oluşan Toplu Şiirleri'ni 1912'de yayımlayan Hulme'dan iki örnek vermek istiyoruz.

Rıhtımda

Sessiz rıhtımın üstünde gece yarısı
Gemi direğinin iplerine takılmış
Asılı duruyor ay. O kadar uzakmış gibi
görünen
Bir çocuğun balonu yalnız, oyundan sonra
unutulmuş.(15)

Tarlakuşu emekliyor bulutun üstünde
Beyaz bir ten üzerindeki pire gibi(16)

Bu şiirlerin irdelenmesi, George Dönemi şairlerinden bir iki örnekle karşılaştırılarak gerçekleştirilirse sanırız daha bir anlamlı olacaktır. Yalnız bu noktada örneklerimizi dönemin en iyi şairleri Edward Thomas ile Rupert Brooke'dan almadığımızı belirtmeliyiz. Her iki şair de George Dönemi

içinde anılsalar da kullandıkları anlatım incelikleri (örneğin E. Thomas'ın "Kazmak" adlı şiiri * ve bir önceki Viktorya döneminde hallaç pamuğu gibi atılan klasik konulara çağdaş bir duyarlıkla yaklaştıklarından, (örneğin Rupert Brooke'un "Menelaus ve Helen" adlı şiirinde Robert Ross'un dediği gibi süslü dille yazılan romantik duygu sömürüsüne karşı çıkması[17]) gerçek birer 'Georgian' sayılmazlar. Biz örneklerimizi daha gelenekçi temsilciler, Alfred Housman ve Edmund Blunden'dan alıyoruz:

'Yeşil ve dingin vadilerde

Sevgililer dolanıp baharı kutlarken
Yeşil ve dingin vadilerde
Bir müzik duyarlar
Tepelerin ardından

Trampetlerle fifrenin ardında
Alıç ormanıyla derenin ötesinden
Kaybolur gider askerler
Geçerek toprağın içinden.

'Bugün yalnız / Kokularla düşünüyorum, kuru yaprakların, / Koca eğreltiotlarının yaban havucu tohumlarının / ve açık hardal otu tarlasının kokularıyla. / Ağaç kökünün kazmayla yaralanmasından / çıkan kokuyla / Gülden, kuşüzümünden, ahudududan, gutotundan / raventten, kerevizden yükselen kokuyla. / Şenlik ateşinden yayılan / Duman kokusuyla da tabi / Ölüler, ziyan edilenler, sakıncalılar / Her şey bir başka tatlılaşıyor. / Narbülbülü yeniden / güz cümbüşünün acı şarkılarını söylediğinde / yetecektir kara toprağı koklamak ve ufalamak / E. Thomas. *Poems and Last Poems.* (der. E. Longley), Collins, Londra ve Glasgow, 1973, ss. 72-73.)

Hangi iklimde olursa olsun
Askerin işidir bu
Çalacaktır kalbini
Bir adamla bir güzelin

Sevenle sevdalısı
Uzanmışlarken alıcın altına
Duyarlar askerlerin geçişini
Yürektleri titrerken

Ve uzaklarda yürür askerler
Giderek kısılan gür sesleriyle
Yankılanan yoldan aşağı
O dingin yere doğru.

A. E. Housman[18]

Güneşin Işıdığı Vadi

Gördüm güneşin ışıdığı vadiyi, pastoral peri
masalıyla birlikte,
Tatlı sert bir Mayıs kokusu giderek kayboldu;
Hiç görmemiştim böyle ışıltılı ve şaşırtıcı bir yeşili
Sanki bir yalan gibiydi
Söylenmesi gereken zararsız bir yalan

Tanrılar düşünce anlaşmazlığa, biri Sidney gibi biri
hayvan,
Sanılır insan sağduyusunun bunu bilemeyeceği,
keşfedemeyeceği,
Oysa hainliğin hançerleyip öldürdüğü yerde doğa
gülümseyip rol yapsa bile
Orda bir tanık vardır, bir göz
Hiçbir büyünün kör edemediği

Yayla şarkısının nimfiyle pırıltılı taze yapraklar,
Büyülerdir senin yufka yürekli arzunu ayartacak
Sonsuza değin tapınılası kılacak; Bol bol alacaksın
karşılığını musalardan;
Ama kaybedeceksin sen, gülümsemene rağmen-
Öteki gülümseyecek.

Edmund Blunden[19]

Önce Hulme'un şiirlerinden başlayalım. İki dizelik parça kimilerine göre belki şiir bile sayılmayabilir. Ama *Rıhtımda*'nın yetkin bir şiir olduğu rahatlıkla söylenebilir. Balonla ay arasındaki biçimsel benzerlik, bir "unutulmuş balon" metaforuyla çok çarpıcı bir nitelik kazanıyor. Aslında "unutulmuş balon"a gereksiz süslü sıfatlardan arındırılmış, yalın bir imge de denebilir. Eğer İngiliz şiir geleneğindeki romantik duyarlığın aya yüklediği mitolojik (örn. Diana) ya da soyut nitelikler akla getirilirse (örn. erdenlik) bu yalınlığın

önemi daha iyi anlaşılır. Sonuç olarak imgenin sunuluşundaki tutumluluk şiirin mesajını en çarpıcı bir biçimde okuyucuya ulaştırmıştır diyebiliriz. Gelelim ikinci alıntımıza: Gerçekten tarla kuşunun bulutun üstünde emeklemesi oldukça keskin bir gözlem sonucunda elde edilmiş bir benzetme. Arka plandaki bulutların içinden süzülen bir kuşu düşünelim: emekler gibi değil midir? Evet beyaz bir tenin üzerindeki pire de emekleyebilir. (Hep sıçrayarak mı hareket eder pireler?) Ama burada asıl bize verilmek istenen şeyin ne pirenin emeklemesi, ne de sıçramasıyla ilgisi vardır. P. N. Furbank'ın çok güzel saptadığı gibi, Hulme sanki şunu söylemektedir: "Ben geç dönem Victoria Çağı şairleri gibi, genel olarak doğa, bulutlar ya da tarla kuşlarıyla ilgili duygusal klişelere bağlı hissetmiyorum kendimi. Gözlerim bana tarla-kuşunun pireye benzediğini gösteriyorsa aynen söylerim ben bunu."(20)

Gerçekten bu sıralarda yazılan imgeci şiirlerin hemen hemen hepsi çarpıcı bir benzetmenin ekseni etrafında döner. Bunu ne Latince Profesörü olan Housman'ın şiirinde, ne de İngiliz Edebiyatı Profesörü olan Blunden'dan aldığımız örnekte görebiliriz. İki akademisyen de dört bir duvarı kitapla dolu çalışma odalarında masa başındayken Arkadya'daki vadilerde pastoral bir geziye çıkmış gibilerdir. 1920'lerde yazılan bu şiirler için fazla bir şey söylemeyi gereksiz görüyoruz. Hele 1922'de T. S. Eliot'un *The Waste Land*'i, J. Joyce'un *Ulysses*'i yayımladığı düşünülürse Blunden ve Housman'ın şiirlerinin antikacı dükkanlarına yaraşacağı öne sürülebilir.

Bu değerlendirmemizin haksız olmadığını göstermek için, bizden daha acımasız olduğu açıkça görülen iki ayrı değerlendirmeyi alıntılamak yararlı olacaktır. Dönemin *do-*

yen'i sayılan Ford Madox Hueffer (sonradan adını Ford Madox Ford olarak değiştirmiştir) şöyle yazmıştır bir dergi yazısında:

> *". . .kuş şakımaları, ay ışığı - bunlarla şair kendisini tehlikesiz bölgede hissetmekte, eleştirici ve övülecek bir şeyler bulduğunu sanmaktadır, [aslında] böylelikle şiir oyunu için ayrılan iskambil destesindeki kartlar işaretlenmiş olmaktadır. Bir de bunlar aşırı duygulanma için meşru birer aracı sayılmakta ve şiirin işinin duygu sömürüsü olduğunu kimse sorgulamamaktadır."*(21)

Ezra Pound'un 'Georgian' şairlere yönelttiği kınamada doz daha artmıştır: "1890'lardan sonra Britanya da şiirin genel durumu çürümüş yapraklardan oluşmuş berbat bir gübre yığınına benziyordu. Ne fırınlanmıştı bu gübre, ne de koku giderici katkı maddesi konulmuş. Her şey legatoydu.* Üçüncü elden bir Keats bir Wordsworth ya da kim bilir kimden karılmış bir hamur yığını. Dördüncü elden bir Elizabeth dönemi sonoritesi ** ,tümüyle köreltilmiş, yarı yumuşatılmış, topak topak."(22)

Pound'un alaylı tonuyla karışık burada gördüğümüz sinestetik benzetmeler gerçekten İmgecilerin en güçlü yanlarından biridir. Bu olguyu örneklerle desteklemek istiyoruz. Yalnız önce İmgeciliğin genel bir kronolojisini vermeye çalışalım.(23) Aslında arada vereceğimiz örnekler sözünü ettiğimiz olguyu destekler bir nitelikte olacaktır.

'Imagiste" terimi 1912'de Pound tarafından icat edilme-

* Bu İtalyanca müzik terimi, bir parçadaki notaların ara verilmeden birbirine bağlanarak okunması gerektiğini bildirir.

** dolgun seslilik

sine rağmen bugün İmgeci damgasını vurabileceğimiz ilk şair, Edward Storer adındaki küçük çaplı bir şair tarafından 1908 yılının sonlarına doğru yayınlanan *Mirrors of Illusion* (Yanılsama Aynaları) başlıklı kitabının birinci sayfasındaki şiirdir:

Terkedilmiş sevgililer
yanıyorlar saf beyaz bir aya karşı
Yalnızlıkla susuzluktan oluşan garip odun yığınları üstünde[24]

1908'den kalma başka bir belge Hulme'a aittir. 26 Mayıs 1908 tarihli bir otel faturasının arkasında bulunan "Gün Batımı" adlı şiir Hulme'un ölümünden sonra basılmıştır:

Gün Batımı

Bir coryphée, * alkışa imrenen,
Sahneden ayrılmaya isteksiz,
Son bir şeytanlıkla kaldırıyor ayağını havaya
Koltuklardan yükselen düşmanca mırıltılar arasında
Seriyor gözler önüne lâl bulutlardan kızıl külotunu[25]

Tam bu sırada kurulan Şairler Kulübü'nün saymanlığına Hulme getirilmiş ve kulübün 1909 başlarında bastırttığı *MDCCCCVIII Noel*'i İçin adlı kitapçıkta onun *Güz*[26] ve *Kentte Gün Batımı* başlıklı şiirleri çıkmıştır. İşte yukarıda sözünü ettiğimiz 25 Mart 1909 tarihindeki akşam yemeği

* Bale topluluğunun üstünde ama solo dansedenlerin altında olan balerin.

Şairler Kulübünün düzenlediği bir toplantıdır. Nitekim bu yemekte Edward Storer, Francis Tancred, Hulme ve Fransız Sembolistleri üzerine çok iyi bir otorite sayılan F. S. Flint bulunmuştur. *The Egoist* dergisinde 1915'te çıkan bir yazısında Flint, eleştirel tartışmalarda Hulme'un özellikle imgenin sunuluşunun kusursuz ve doğru yapılmasında ve laf kalabalığına gidilmemesinde ısrar ettiğini belitmiştir.(27) Aynı yazıda İmgenin niteliği ve kullanımıyla ilgili olarak Storer'ın kuramcılık rolünü benimsediği söylenmesine rağmen Hulme'un ölümünden sonra derlenip basılan eserleri *Speculations* (1924) ve *Further Speculations* (1955) adlı kitaplara bakarak asıl onun genel düzeyde yeni poetikanın, özel düzeyde de dengeciliğin idealleri ve niteliklerini önceden belirlediğini rahatlıkla saptayabiliriz.

Yalnız bu noktada Pound sahneye çıkmaktadır. Şairliğinin yanısıra çok yönlü bir sanatçı olan Ezra Pound'un İngiliz ve Amerikan modernizmine belki de tek başına damgasını vurduğu söylenebilir. İyi kötü şöhret açısından inişli çıkışlı bir kariyere sahip bulunan Pound'un 1908 ile 1921 arasında tam on iki yılı Londra'da geçmiştir. Eski Dünyanın kültürüne susamış bir Amerikalı olarak, Roman dillerine duyduğu ilgiden dolayı geldiği Venedik'te kendi olanaklarıyla 1908'de kendi olanaklarıyla 1908'de yayınladığı ilk kitabı *A Lume Spento* (Sönen Mumlarla) ve daha sonra Londra'da basılan ve üçüncü kitaplar genellikle Rönesans öncesi İtalyan sanatı, Trubadur edebiyatı üzerine konulardan ve oldukça yoğun Browning etkisi taşıyan şiirlerden oluşmuştur.

Daha önce değindiğimiz gibi ayrı ayrı ilginç ve karizmatik kişiliklere sahip oldukları için "bir ipte iki canbaz oynamaz" misali Pound'la Hulme arasında sürtüşmeler olmuş,

karşılıklı suçlamalar birbirini kovalamıştır. Birbirlerinin hareket içindeki rollerini her ikisi de küçümsemeye çalışmış, örnekse Pound 1939'da "This Hulme Business" adıyla yayımladığı bir yazıda -yani Hulme'un I. Dünya Savaşı'nda cephede ölümünden tam 22 yıl sonra- modernist poetikanın oluşmasında Hulme'un katkısını tümüyle gözardı ederek o dönemde belli bir tür yeni şiirin oluşmasına katkıda bulunan en önemli kişinin Ford Madox Ford olduğunu öne sürmüştür.(28) Daha sonra da bitmeyen tartışma bu kez inceleme ve biyografi yazarlarının elinde Hulme Pound karşıtlığından çok bir tür Hulme-Ford partizanlığına dönüşmüştür.(29) Bizim açımızdan İmgeciliğe bir baba aramak söz konusu olmadığından -daha doğrusu İmgeciliği nesebi gayri sahih bir çocuk gibi görmediğimizden- soruna *de facto* (hatta bugün için *de jure* bile denebilir) bir olgu olarak bakmak yerinde olacaktır sanıyoruz. Başka türlü söylemek gerekirse, bizim açımızdan modernist şiirin oluşmasına katkısı bulunanları ve katkının gerçek niteliklerini saptamak önemlidir. İşte bu yaklaşım çerçevesinde Pound'un İmgeciliğe katkısını kronolojik sırayla incelemeye devam etmek istiyoruz.

22 Nisan 1909'da Hulme'un kulübüne girdiğinde Pound'un üç şiir kitabı (*A Lume Spento, Personae, Exultations*) basılmış bulunuyordu. O akşamki yemekte renkli bir şiir gösterisi sunan Pound'un Soho'daki lokantayı epey şenlendirdiği söylenir.(30) Çok iyi şiir okuyan Pound, *Exultations*'dan 'Sestina Altaforte', adlı şiirini müthiş heyecanlandırıcı bir biçimde okumaya başlayınca lokanta ilgililerinin yemek yenen masanın çevresini bir sahneye dönüştürdüğü belirtilir.(31) Orta çağın soylu bir trubaduru olan Bertrans de Born'un kana susamışlığını anlatan bu şiirin

yemekte bulunanları nasıl etkilediği spekülasyona açık bir nokta da olsa biz şiiri çevirip alıntılamak istiyoruz. Yalnız Pound'un kendi açıklamalarından önce biz de bir iki noktayla ilgili küçük notlar düşeceğiz:

Sestina ortaçağdan kalma bir şiir biçimidir. Her biri altı dizelik altı bölüm ve 'envoy' denilen üç dizelik bir yedinci bölümden oluşur. En büyük özelliği dizelerin sonundaki kelimenin değişik sırayla hep aynı olmasıdır. Örnekse Pound'un sestina'sındaki dize sonlarında tekrarlanan altı kelime, "barış"; "müzik"; "şakırtı"; "karşı karşıya"; "kızıl"; "mutluluk"tur ve sıraları şöyledir: abcdef/faebdc/cfdabe/ecfbad/deacfb/bdfeca/eca. Altaforte yüksek şato anlamına gelir.

Sestina: Altaforte

Burada Bertrans de Born KONUŞUYOR. Dante Alighieri bu adama, çekişmeleri körükleyen biri olarak cehennemi layık görüyor. Al işte! Sen karar ver! Gene mi o adamı kuyudan çıkardım? Sahne onun şatosu. Altaforte'dir. "Papiols" onun 'jongleur'üdür. * "Leopar" ise Arslan Yürekli Rişar'ın armasıdır.

(I)

Hepsinin canı cehenneme. Tüm Güneyimizi saran
koku barış,
Seni orospu çocuğu köpek, Papiols, gel! neşelendir
bizi müzikle!

* Jongleur: trubadurların şarkıcısı

Biliyorum hayatın dışında tek kılıç şakırtısını.
Ama görünce altın sarısı, yaldızlı, mor sancakları,
karşı karşıya
Ve görünce altlarında tarlaların olduğunu kıpkızıl,
Atarım narayı, çıldırır kalbim mutlulukla.

(II)

Sıcak yaz gününde dolar içim mutlulukla
Ölünce fırtınalarla dünyaya özgü o aşağılık barış,
Çakınca kara göğün şimşekleri kıpkızıl,
Doldurunca beni vahşi gökgürültüleri müzikle,
Esince rüzgarlar deli bulutların içinden karşı karşıya,
Duyunca yarılmış göğün içinden Tanrı'nın kılıçlarının
şakırtısını.

(III)

İzin verince cehennem, duyarız gene kılıçların
şakırtısını!
Duyarız atların kulak tırmalayıcı kişnemesini
mutlulukla,
Mızraklanmış göğüs, mızraklanmış göğüsle karşı
karşıya!
Değişilmez bir saatlik boğuşmayla bir yıllık barış
Bol kepçe yemek, işretle, şarapla, tatlı bir müzikle
Bırakın bunları! Olamaz hiçbir şarap kan gibi
kıpkızıl.

(IV)

Severim güneşin doğuşunu kan gibi kıpkızıl.
Gözlerim karanlığın içinden mızraklarının şakırtısını,
Doldurur bu tüm kalbimi mutlulukla,
Açar sonuna kadar ağzımı oynak bir müzikle,
Görününce onun küçümsediği ve meydan okuduğu barış
Kalınca yalın gücü tüm karanlıkla karşı karşıya

(V)

Savaştan korkan adam sahip çıkanla karşı karşıya
Boğuşmayla ilgili sözlerimin kanı değildir kıpkızıl.
Ama varsın çürütsün onu kadınsı barış
Uzakta bırakıp layık olanın kazandığı yeri ve kılıç şakırtısını
Ölmesinden böyle yosmaların coşarım mutlulukla
Elbette doldururum her yanı müzikle.

(VI)

Papiols, Papiols, neşelendir bizi müzikle!
Benzemez hiçbir sese, gelince kılıçlar karşı karşıya
Ya da atılan savaş narası mutlulukla,
Damlayınca kan dirseğimizden, kılıcımızdan kıpkızıl
Öne sürünce "Leopar"ın hamlesine saldırımızın şakırtısını.

Allah kahretsin her kimin ağzından çıkarsa "Barış!"

(VII)

Kılıçların müziği bırakın yapsın onları kıpkızıl!
İzin verince cehennem duyarız gene kılıçların
şakırtısını!
Hep karaya boyasın onları cehennem akıllarından
geçiyorsa "Barış!"[32]

Yukarıda değindiğimiz 'Georgian' şairlerin elini kolunu bağlayan aşırı duygusallık sorununu Pound bu şiirde, İskender'in 'Gordion Düğümü'nü bir kılıç darbesiyle hemen çözmesi gibi, kolaylıkla çözmüştür. Yalnız Sestina'da duygusallıktan uzak bir biçimde militarizme övgü düzüldüğü düşünülmemelidir. Pound burada yalnızca çiğnene çiğnene sakız olmuş bir takım klasik epitetleri bile bile kırmaktadır. Eskiden "Gül pembe parmaklı şafak" diye nitelendirilen güneş ışınları kıpkızıldır artık ve birer mızrak olmuştur hepsi.

Gerçekten duygu ya da heyecan sömürüsüne karşı kontrollü ve ekonomik olmayı yeğleyen Pound çok kısa bir süre içinde Londra edebi çevrelerinde sesini duyurmaya başlamış ve bu arada Harriet Monroe'nun Chicago'da çıkardığı ünlü modern şiir dergisi *Poetry*'nin Londra temsilciliğini üstlenmiştir. Monroe'ya 18 Ağustos 1912'de yazdığı bir mektupta kendi şiirlerinden "Browning-sonrası çok süslü bir 'İmgecilik' örneği" diye söz etmiş[33] ve aynı yıl çıkan *Ripostes* adlı şiir kitabına ek olarak Hulme'un şiirinin basılmasını sağlamıştır. Bu eke yazdığı giriş notlarında "Les Imagistes"

terimini ilk kez kullanan Pound'un bu sırada İmgecilik endoktrinasyonundan geçirdiği iki ünlü ad vardır: Richard Aldington ve Hilda Doolittle. İmgeci şiirin en iyi örneklerini veren bu şairlerin ilk şiirleri Poetry'nin 1912 Kasım ve 1913 Ocak sayılarında yayımlanmıştır. Derginin 1913 Mart sayısında Pound'un imzasıyla İmgeciliğin kuramsal ve pratik açıdan kristalleşen birtakım noktaları, "yapılmaması gereken birkaç şey" başlığıyla çıkmıştır. Bu belgeyi ayrıntılı bir biçimde inceleyip. Pound'un kendisinin verdiği örneklerle doğrulanıp doğrulanmadığını sınamaya çalışacağız. Yalnız önce Pound'un 1914 yılının ortalarında İmgecilikten sıtkı sıyrılıncaya kadar geçen zaman içindeki bir iki olayı sıralayalım.

İmgecilikle bağlarını koparmadan önce Pound'un imzasını koymadan derlediği *Des Imagistes* adlı antoloji çok önemlidir. Aldington, H. D., Flint, S. Cannel, Amy Lowell, William Carlos Williams, James Joyce, Allen Upward, John Cournos ve Pound'un kendi şiirlerinden oluşan bu antoloji onun İmgecilik ilkelerini kendisinin saptadığı doğrultusundaki savına en güçlü kanıttır. Çünkü Pound İmgecilikle ilgili görüşlerini bu antolojiye seçtiği şiirlerle örneklemeyi başarmıştır.

Bu noktada sahneye çıkan gene karizmatik bir kişiliğe sahip başka bir Amerikalı şair, Amy Lowell, Pound'un çevresinde yer alan İmgecileri üç yıl süreyle yıllık başka bir antoloji çıkarmaya ikna etmiş ve gerçekten 1915, 1916 ve 1917'de Londra'yla Boston'da aynı anda *Some Imagist Poets* başlıklı antolojiler basılmıştır.

Kendisinin kopmasından sonraki İmgeciliğe "Amycilik" demesinden yola çıkarak Pound'un Amy Lowell'a karşı kişisel bir nefreti olduğu, ya da daha ılımlı bir deyimle

yıldızlarının barışmadığı söylenebilir. Çünkü hazır 1914'te cepheye savaşmaya giden Hulme ortalıkta yokken kayıtsız şartsız önderliğe soyunan Pound'un bilinen kişiliğiyle Amy Lowell'ın altında ikinci keman olmaya tahammül edemeyeceği açıktır. Ama İmgeciliğin bir kişilik yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı ve doktrinde bir takım basit ve dar kalıplara saplandığı doğrultusundaki endişeleri yüzünden Pound'a hak vermek gerekir. Nitekim bu sırada tanıştığı nonfigüratif resimleriyle ünlü ressam Wyndham Lewis'le birlikte iki sayı çıkabilen *Blast* adlı dergide Vortisizm akımını başlatmıştır. İmgeciliği artık durağan bulmaya başlayan Pound'a göre Vortisizm şiire karşıtlıklardan kaynaklanan bir hareket getiriyordu.

Pound'a göre İmgecilik, İmgeciliğin tarihiyle ilgili bir kitap yazan Glenn Hughes'a dediği gibi, onun "gelişme eğrisinde yalnızca bir noktadır."(34) Bir takım arkadaşları bu noktada kalmış oysa kendisi yoluna devam etmiştir. İmgecilikten sonraki durağı olan Vortisizm bundan sonraki bölümün; 22 Eylül 1914'te tanıştığı T. S. Eliot'la ilişkileri ve Modern İngiliz şiirinin en önemli kilometre taşı sayılan *The Waste Land*'e (Çorak Ülke) katkıları (bilindiği gibi bu anıtsal şiir, Dante'den en büyük usta anlamına gelen "'il miglior fabbro'" bir alıntıyla Ezra Pound'a adanmıştır) birinci bölümde adını andığımız başka bir çalışmamızın konularıdır. Şimdi yukarda sözünü ettiğimiz Pound'un kaleminden çıkan, İmgecilerin yapmaması gereken şeylere dönüyoruz. Alıntımız 1918'de çıkan *Pavannes and Divisions* başlıklı, Pound'un ilk dönem denemelerini içeren bir kitaptan olacak:

Geçmişe Bir Bakış:

1912 Baharında ya da yazın başında, H. D., Richard Aldington ve ben şu ilkeler üzerinde anlaştığımıza karar verdik:

(1) Öznel ya da nesnel olsun, "şeyin" dolaysız ele alınması

(2) Sunuşa bir katkıda bulunması söz konusu olmayan kelimenin kesinlikle kullanılmaması

(3) Ritme gelince, şiirin metronom ardıllığına göre değil, müzikal bir parça düzenine göre yaratılması.

Beğeni ve eğilim yönünden aramızda farklılıklar bulunsa da, bu üç noktada anlaştığımız için kendimize bir grup adı seçmeye hakkımız olduğunu düşündük. . . "Imagiste" kelimesini, 1912 sonbaharında basılan *Ripostes* adlı kitabımın sonuna eklenen T.E. Hulme'un beş şiirine düştüğüm bir notta ilk kez kullanmıştım. *Poetry* dergisinin 1913 Mart sayısında önerdiğim uyarıları buraya gene alıntılıyorum.

Yapılmaması Gerekenler.

'İmge' bir anlık bir zaman içinde düşünsel ve duygusal bir bileşim sunan şeydir. 'Bileşim' terimini Hart gibi, yeni psikologların kullandığı teknik anlamda kullanıyorum. Ama uygulama yönünden kesin olarak anlaşamayabiliriz.

Böylece bir 'bileşim'in bir anda sunuluşudur ki bize büyük sanat eserleriyle karşılaştığımızda duyduğumuz türden birdenbire bir büyüme, zaman ve mekân kısıtlamalarından kurtulma, birdenbire

örgürlüğe kavuşma hissi verir.

Yaşam boyunca tek bir imge sunabilmek ciltlerce kitap üretmekten daha iyidir.[35]

Yukarıda ele aldığımız Hulme'un iki şiirinde Pound'un belirttiği ilk iki ilkenin uygulanışını hemen görmek mümkün. Ama biz kuram ve pratik birliğini sınamak için Pound'un yazdığı "örneklere" geçmek istiyoruz.

Onun Yüce İmparatoruna Yaraşır Bir Yelpaze

Ey beyaz ipek yelpaze

çimen yaprağındaki kırağı kadar berrak

Sen de bırakılmışsın bir kenara[36]

Sanırız bu üç satırdan arda kalan öncelikle bir narinlik duygusu. Oldukça zarif bir yelpaze bir kenara bırakılıyor. Narinlik ve bırakılmışlık. Şiirin bu duyguları bizde nasıl uyandırdığına biraz eğilmekte yarar var. Gerçekten P.N. Furbank'ın önerdiği gibi canlıyla cansız arasındaki bir karşıtlıktan mı yararlanmaktadır şiir?[37] Evet ipek yelpazenin beyazı insana taptaze "canlı" bir beyazı çağrıştırabilir. Ama aslında cansız bir nesne (daha doğrusu bir nitelik) olan beyazın karşısında canlı ama pek dayanıklı sayılmayan varlıklar (örneğin kırağı ve çimen yaprakları) insanın aklına gelmektedir. Bu noktada şöyle düşünülebilir: Şiirin kendisi oya gibi bir şeyse Pound neden onu bir Çin yelpazesine benzetmek istemiştir? Şimdi klasik Çin şiirlerinin çok güzel bir kaligrafiyle ipek üzerine yazıldığını hatırlayalım. Bu durumda şiir ile yelpaze birbirinden çok farklı şeyler olmaktan çıkmaktadır. Ama bu noktada son dize, "Sen de bırakılmışsın bir kenara" sanki bir sorun yaratmaktadır. Çünkü bu dize ilk iki dizenin üzerine çatılan bir çatı gibidir. Başka bir deyişle

şiirin genel anlamı sanki bu dizede kilitlenmiştir. Galiba burada yapılacak tek şey, Furbank'ın uyarısını da göz önünde bulundurarak, belli bir anlam çıkarmakta ısrar etmeyip, kapalı ya da açık dokundurmaların bir daha üstünden geçmektir.

Birtakım noktalar açıklığa kavuşmuştur. Örnekse kadının konuşmasından yelpazesine bir yakınlık duyduğu anlaşılmaktadır. Bu cansız nesne kadının indinde, hayatının kalıcı olmayan bir parçasını ya da terkedilmesi gereken bir şeyi simgelemektedir. Ama simgelenen şeyin ne olduğunu kestirebilmek gerçekten çok zor. Furbank bunun, kocasına ya da "Yüce İmparatoruna" yaraşır bir yelpazeyi (ya da ipek bir kumaş üstüne yaptığı bir yelpaze resmini) sunan kadının bir kenara bırakmak zorunda kaldığı utangaçlığı (örnekse yüzünü sakladığı yelpaze elinden gidince çehresinin tümüyle ortaya çıkması gibi) ya da bir anlamda el sürülmemişliği olabileceğini öne sürmüştür.(38) Oysa, son dizede asıl kastedilen, özgün Çince kaynağında da olduğu gibi, yüce imparatoru ya da soylu sevgilisi tarafından terkedilen, bir anlamda rafa kaldırılan bir metrestir. Yani bu durumda kadın yelpazesini ya da çekiciliğini kullanma fırsatını bulamayacaktır.

Yanlış bir tahminde bulunmuş olsa da burada Furbank'ın kıssadan çıkardığı hisseye katılmamak elde değil. Bu tip şiirlerde anlamın içerik kadar biçime bağlı olduğu gerçeği ortaya çıkmıştır. Bunu doktrindeki "fazlalıklardan kaçınmak" uyarısının doğrulanışı saymak gerekir.(39) Bu şiir özellikle son dizede en yüksek noktasına ulaşmış gözüken haliyle galiba müthiş bir zerafet içinde yapılan bir jeste - örnekse yol, iz bilen bir hanımın yelpazesini zarif bir biçimde sallarken yaptığı jestler- benzetmektedir.

Pound'un başka imgeci şiirlerini ele alalım:

Alba *

İnci çiçeğinim ıslak yaprakları kadar aldırışsız
Kadın yatıyordu yanımda şafakta.

Nisan

*'Nympharum membra disjecta '***
Üç ruh kalkıp geldi
Ve götürdü beni
Zeytin dallarının
Çırılçıplak yattığı yere:
Işıldayan pusun altında soluk bir katliam.

Gentildonna ***

Geçti gitti kadın, damarlardaki kanı hoplatmadan,
ama şimdi
Gezerken ağaçların arasında ve kucaklarken
yardığı havayı
Yelpazelerken o anda üstünde yürüdüğü çimleri,
karşımızda hâlâ:
Yağmur soğuğu bir göğün altında külrengi zeytin
yaprakları.

---

* Alba Provençal dilinde şafak demektir. Bu şiire bir şafak şarkısı ya da şafağın şiiri diye bakılabilir.

**Nimflerin koparılıp oraya buraya serpiştirilmiş organları. Gerek şiir, gerek bu "Alba" 1916'da basılan *Lustra* adlı kitaptan alınmıştır. Bk. E. Pound, Selected Poems, *op. cit.*, ss. 53, 46. 'Nisan'ın Anıl Meriçelli tarafından yapılan başka bir çevirisinde yukarıdaki Latince alıntı atlanmış gözükmektedir. Bk. A. Meriçelli, Çağdaş İngiliz-Amerikan Şiiri, İstanbul, 1968, s. 35.

***Bu İtalyanca kelime soylu kadın, ya da leydi anlamına gelir. Şiir gene Lustra'dan alınmıştır.

"Onun Yüce İmparatoruna Yaraşır Bir Yelpaze" adlı şiirde yaptığımız gibi uzun bir yoruma girmek istemiyoruz. Bir takım noktaların altını çizmekle yetineceğiz. "Nisan" ve "Gentildonna" arasında bir uslûp benzerliği olduğu söylenebilir. Oldukça karmaşık telmihlerle dolu bir sahne (ya da olaylar zinciri) yaratıldıktan sonra, bu yaşantı son dizede iki ilgisiz gibi gözüken nesnenin yan yana getirilmesiyle sanki perçinlenmektedir. "Işıldayan pusun altında soluk bir katliam" ve "yağmur soğuğu bir göğün altında külrengi zeytin yaprakları". Yaratılan sahnenin görsel niteliklerinin ön plana çıkması bir yana, bu şiirlerde Pound'un belli bir gözlemi ya da bir şeyi algılaması söz konusudur. Buna yaşamla ilgili bir sezgi, şairin içine doğan bir şey de diyebiliriz. Eğer algılama bize tam olarak aktarılabildiyse bunu yeniden kafamızda canlandırarak şairin içine doğan o sese ortak olabiliriz.

İmgeci şiirin bu çok önemli niteliğinin altını çizmek gerekir. Modern şiiri On dokuzuncu yüzyılın şiirinden ayıran temel özelliktir çünkü bu. Bir Wordsworth, bir Hardy, ya da bir Tennyson'un hangi şiirini alsanız hayatla ilgili bir değerlendirme ya da yorumla karşı karşıya kalırsınız. Oysa yukarıdaki şiirlerde böyle bir şey söz konusu değildir.

Aynı durum "Alba" için de geçerlidir. Aslında bu şiir Pound'un on dokuzuncu yüzyıl şiirindeki çok ünlü bir konvansiyonla ilgili bir gözlemini içermektedir. Bilindiği gibi geleneksel çiçek imgeleri içinde zambak ve gül, Victoria döneminde iki karşıt kadın tipini simgeler. Kate Millet'in *Cinsel Politika* adlı kitabında uzun uzun anlattığı gibi, "Zambaklar, Shalott gibi yavan, kötü yaşantılara zorlanan, ya da 'Lily Maid of Astolat' gibi umutsuzca gölgelere sarılan yaratıklardır. Veya Mariana gibi, cinsel kanıtlama yolunda sonu gelmez düşlere kapılarak acı çekerler."(40) Kısacası zambak her ne

kadar erdenlik timsali kadınları simgelese de zambakkadın olmak bir çıkmazın içinde olmak demektir. Şimdi "Alba"daki inciçiçeği (lily-of-the- valley) zambakgillerden yabanıl bir çiçek olduğu kadar biçimsel yönden sanki cinselliği bilerek vurgulanmış bir türdür. Temren biçimdeki erkeklik organını simgeleyen yaprakları arasında ince bir sap üzerinde kadınlık organını simgeleyen çan biçiminde beyaz çiçekler açar. Bu noktada beyazın da kadın soğukluğunu (frigidity) ve ruhsallığını simgelediğini biliyoruz. Görsel kanıt olarak Whistler'ın "beyaz" kadınlarıyla Klasik Yunan sanatı ve Ingres'den esinlenen Albert Moore'un "soluk" venüsleri gösterilebilir.

Evet Pound, üç satırla öylesine ilginç bir durumun nesnel karşılıklarını (objective correlative) bize sunduktan sonra söylediklerine nokta koymuştur. Ne feminist Kate Millett gibi sesini yükseltip militan bir havaya girmiştir, ne de Tennyson gibi belli birtakım konvansiyonların dar sınırları içinde boğulup gitmiştir.

NOTLAR - BÖLÜM: 5

(1) T.S. Eliot (ed.), *The Literary Essays of Ezra Pound*, New Directions, New York, 1968, s. 3.

(2) W. B. Yeats, *Collected Poems*, MacMillan, Londra, 1971, s. 400.

(3) W. B. Yeats, *Autobiographies*, MacMillan, New York, 1927, s. 142.

(4) A. Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, E. P. Dutton, New York, 1919, s. 9., (İlk basım 1898)

(5) W. B. Yeats, *Essays and Introductions*, MacMillan, Londra, 1971, s. 155.

(6) *Ibid.*, s. 116.

(7) *Ibid.*, s. 164 (Bk. Yeats ile ilgili bölümdeki 29. dipnotu)

(8) The Literary Essays of E. Pound, *op. cit.*, s. 5.

(9) Baudelaire'in Edgar A. Poe çevirilerine, *Nouvelle Histoire extra-ordinaire* (1857) önsözden alıntı. Bk. *Ouevres complètes*, VII. 1933. XV: cf. M.C. Meardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, The University of Alabama Press, A.B.D., 1975, s. 256.

(10) Beardsley, *op. cit.*, s. 264.

(11) Yeats, Essays and Introductions, *op. cit.*, c. 79.

(12) *Ibid.*, s. 50.

(13) Graham Martin, *English Poetry in 1912*, The Open University Press, Milton Keynes, 1975, s. 30.

(14) "Amerikan Edebiyatı ve Amerikan Dili" başlıklı bu konuşma 9 Haziran 1953'te Washington Üniversitesi, St. Louis, Missouri'de yapılmış ve sonradan *To Criticize the Critic* (Faber ve Faber, Londra) adlı kitapta 1965'te basılmıştır.

(15) C. Çapan, *Çağdaş İngiliz Şiiri Antolojisi*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1985, s. 50. Bu şiir ilk kez *New Age* adlı derginin 24 Ocak 1912 tarihli sayısında çıkmıştır. (cilt x, 307). Ayrıca Bk. T.E. Hulme, *Speculations* (derleyen H. Read), Routledge, Kegan Paul, Londra, 1954, (ilk basım, 1924), s. 266.

(16) Bu iki dizelik parça ilk olarak gene *New Age*'in 6 Ekim 1921 tarihli sayısında (Hulme'in ölümünden dört yıl sonra) yayımlanmıştır. (cilt xxix, 23). Ayrıca Bk. T. E. Hulme, *Further Speculations* (derleyen S. Hynes), University of Minnesota Press, Minneapolis, A.B.D., 1955, s. 218.

(17) Robert H. Ross, *The Georgian Revolt: 1910-1922, Rise and Fall of a Poetic Ideal*, Faber and Faber, Londra, 1967, s. 114.

(18) James Reeves (der.), *Georgian Poetry*, Penguin Books, Harmondsworth, İngiltere, 1969, ss. 27-28.

(19) *Ibid.*, ss. 147-148.

(20) P. N. Furbank - A. Kettle, *Modernism and Its Origins*, The Open University Press, Milton Keynes, 1975, s. 7.

(21) F. N. Hueffer, "On Impressionism", *Poetry*, Ağustos 1913; *Imagist Poetry* (der. P. Jones)'den alıntı, (Panguin Books, Hardmonsworth, 1972, s. 14)

(22) Michael Peck, *Ezra Pound: A Close-Up*, Rupert Hart Davies, ABD 1968, ss. 14-15.

(23) İmgeciliğin doğuşunu ve gelişmesini en iyi anlatan David Perkins'in kitabı bizim de kılavuzumuz olmuştur: Bk. *A History of Modern Poetry*, Harvard Press, Cambridge, Mass., 1976, ss. 329-347.

(24) John Press, *A Map of Modern English Verse*, Oxford University Press, Oxford, 1979, s. 30. John Press ayrıca K.L. Goodwin'in *The Influence of E. Pound* adlı kitabında (1966, s. 3-6) Allen Upward adlı yazarın 1900'de bile İmgeci şiirler yazdığını savladığını belirtmektedir. Gene Goodwin'in kitabına göre Pound'un 1902'de ilk kez imgeci kuramın temelini attığı olasılığı büyüktür.

(25) T. E. Hulme, *Further Speculations*, *op. cit.*, s. 219.

(26) C. Çapan, *op. cit.*, s. 47.

(27) "Imagism: A History", *The Egoist*, II, 1 Mayıs 1915, 71.

(28) Bu yazı Hugh Kenner'ın *The Poetry of Ezra Pound* adlı kitabında yeniden basılmıştır. (Londra, 1951, s. 307.)

(29) Hulme cephesinde en başta *The Life and Opinions of T.E. Hulme* adlı eleştirel biyografiyi yazan Alun R. Jones gelmektedir. (Lond., Victor Gollancz Ltd. 1960). Bu yazarın ayrıca Ford'un İmgeciliğin tarihinde hak etmediği bir konumda bulunduğunu savlayan uzunca bir yazısı da vardır. "Notes Towards a History of Imagism", *South Atlantic Quarterly* 60 (Yaz 1961). Ford cephesindeki partizanların birincisi Frank Mc Shane'dir. Ford'un eleştirel yazılarını derleyen Mc Shane (*The Critical Writings of Ford Madox Ford* -Lincoln: University of Nebraska, 1964) ayrıca South Atlantic Quarterly dergisinde Jones ile Ford'un İmgecilik içindeki gerçek yeri konusunda atışmıştır. "'To Establish the Facts': A Communication on Mr. A.R. Jones and Ford Madox Ford", *S. A. Quarterly* 61 (İlkbahar 1962), 260-265. Hulme'u tutanlar arasında F.Kermode (*Romantic Image*, Fontana, Londra 197): G. Hughes (*Imagism and the Imagists*, Humanities Press, New York 1960): karşı çıkanlar arasında H. Schneidau (E. Pound: *The Image and the Real*, Baton Rouge: Lousiana

State Uni. Press, 1969) vardır. Konuyla ilgili en son çalışmalardan birini yapmış olan Michael Levenson'da ise yan tutma söz konusu değildir.

(30) J. Press, *op. cit.*, s. 32.

(31) Patricia Hutchins, *Ezra Pound's Kensington*, Methuen, Londra, 1965, s. 129.

(32) Ezra Pound, *Selected Poems*, Faber and Faber, Londra, 1977, ss. 20-21.

(33) D. D. Paige (der.), *The Letters of Ezra Pound*: 1907-1941, Harcourt-Brace, New York, 1950, s. 44.

(34) G. Hughes, *Imagism and the Imagists: A Study in Modern Poetry* The Humanities Press, New York, 1960 (ilk basılışı 1931), s. 38.

(35) *Pavannes and Divisions*'dan alınan 'Geçmişe Bir Bakış'ın tamamı T. S. Eliot'un derlediği *The Literary Essays of Ezra Pound*'da (*op. cit.*, ss. 3-14) yeniden basılmıştır.

(36) *Des Imagiste*'den (1914) alınma. *Imagist Poetry* (der. P. Jones Penguin Books, Harmondsworth, 1972, s. 95.

(37) Furbank and Kettle, *op. cit.*, s. 8

(38) *Ibid.*

(39) *Ibid.*

(40) Kate Millett, Cinsel Politika, (çev. S. Selvi), İstanbul, 1973, s. 236.

BÖLÜM: 6

POUND, II: VORTİSİZM

Geçen bölümde değindiğimiz gibi İmgecilik, Pound'un gelişme çizgisinde yalnızca bir duraktan başka bir şey değildir. Bu yüzden İmgecilik tarihi Pound açısından onun ilgisinin plastik sanatlara kaydığı 1914 yılının öncesi ve sonrası olmak üzere iki bölümde ele alınmalıdır. Bir önceki bölümde incelemeye çalıştığımız Pound'un imgeci şiirlerinde - onun bilinçli olarak şiiri, görsel sanatlara yaklaştırmaya çalıştığını görmüştük. Bunu biraz da imgenin doğasındaki özelliklere bağlamak mümkündür. Nitekim, Pound'un İmge tanımlamasındaki bir anlık düşünsel ve duygusal bileşimin sunuluşu fikri bizi edebi sanatlardaki zaman sınırlamalarının hemen dışına çekmektedir. Kabataslak söylenirse edebiyat zamanla (ya da art ardalık) bağımlı bir sanattır. Oysa resimde ya da heykelde böyle bir şey söz konusu değildir. Bunlara istediğiniz noktadan bakabilirsiniz, üstelik bir tek bakış tablonun ya da heykelin bütününü kavramaya yetebilir. Şiir sanatında böyle bir şey başarılabilir mi? En azından Pound'un gönlünde yatan aslanın bu olduğu söylenmelidir.

Şimdi Pound'un çok yönlü bir şiirini ele alalım. Şiirin

ünü Pound'un İmgecilikten sonraki durağı Vortisist şiirin (aynı zamanda da görsel dizaynın ön plana çıktığı) belki de ilk örneği olmasından gelir. Biz buraya bu şiirin Chicago'da basılan Poetry dergisinin Nisan 1913 sayısında çıkan şeklini alıyoruz. Çünkü şiirin ancak bu ilk versiyonunda, Pound'un bir mektubunda belirttiği gibi tipografik yönden "ritmik birimler arasındaki boşluk"[1] uyarısı göz önünde bulundurulmuştur. Oysa gerek 1916'da çıkan Lustra'da, gerek 1926'da basılan *Personae*'da bu nokta göz ardı edilmiştir:

BİR METRO İSTASYONUNDA

Kalabalıkta hayali yüzlerin:

Taçyaprakları ıslak, kara bir dal üstünde. *

İngiltere'de modern heykel sanatının en büyük adlarından biri olan Henri Gaudier-Brzeska ile ilgili anılarını 1916'da ilk kez yayımladığında Pound bu şiirin serüvenini şöyle anlatır:

> *"Üç yıl önce Paris'te Concorde Meydanı'nda metrodan çıkmıştım, gözüme güzel bir yüz çarptı, sonra bir tane daha ve bir tane daha, derken güzel bir çocuğun yüzü, sonra gene güzel bir kadın ve bütün gün bunların bana ne ifade ettiğini anlatabilecek kelimeler bulmaya çalıştım, ama o bir anlık heyecan kadar hoş ya da buna yaraşır bir kelime bulamadım. O akşam Raynouard Sokağı'ndan geçip eve giderken hâlâ çabalarımı sürdürüyordum ve birdenbire ifadeyi buldum. Kelimeleri buldum demiyorum ama bir denklem ortaya çıktı. . . sözcüklerle değil, benek benek renkler halinde oluştu. Belli bir 'düzenleniş'ti bu eğer 'düzenleniş'le içinde 'tekrar' olan bir şeyi kastediyorsanız düzenle-*

* *Poetry*, Nisan 1913, ('Contemporania' -['Çağdaş'] serisinden)

niş de denemezdi buna. Ama bu bana göre, rengin içindeki dilin bir kelimesi, bir başlangıçtı. Renklerin müzikteki tonlara benzediği hakkındaki çocuk masallarıyla haşır neşir olmadığımı kastetmiyorum. Böyle bir benzetme aslında saçma bir şeydir. Notaları sürekli olarak belli renklere tekabül ettirmeye çabalamak sembolleri dar anlam kalıplarına sığdırmaya benzer.

*O akşam, Raynouard Sokağı'nda şunun apaçık farkına vardım: Eğer bir ressam olsaydım, ya da sık sık o türde bir heyecana kapılsaydım, ya da tuvali elime alıp ressamlıkta diretseydim, yeni bir resim ekolü kurabilirdim. Buna figüratif olmayan * bir ekol ya da renk düzenlemesiyle konuşan bir resim derdik.*

*Böylelikle Kandinsky'nin biçimin ve rengin diliyle ilgili bölümünü ** okuduğumda benim için yeni olan çok az şey vardı. Yalnızca benim anladığımı başka birinin de kavradığını ve apaçık bir biçimde ortaya koyduğunu farkettim. Bana bir sanatçının düzlemlerin sıralanışından ya da figürlerin düzenlenişinden, zarif hanımların portresini yapmak kadar. . . zevk alması gerektiği çok doğal geliyor. . .*

. . .Demek ki Paris'teki (o bir anlık) yaşantım resim olmalıydı. Eğer renk yerine birbiriyle bağıntılı ses ve düzlemleri algılamışsam, bunları müzikte ya da hey-

*Pound'un kullandığı terim "non-representative" temsili olmayan anlamındadır.

** Söz konusu bölüm Kandinsky'nin *Ueber das Geistige in der Kunst* (Sanatta Ruhsal Olan Üzerine), 1912, adlı ünlü kitabındadır. Pound'a göre imge, şairin boya maddesi olduğuna göre insan bunu göz önünde bulundurarak Kandinsky'nin dediklerini uygulamaya geçebilir. Kandinsky'nin "biçimin ve rengin diliyle ilgili bölümünün perdesi değiştirilip şiir yazımına uygulanabilir" der Pound. Bak. *supra*.

kelde ifade etmiş olmam gerekirdi. Bu durumda renk 'ana boya maddesi' olurdu; yani bu farkedilebilecek ilk yeterli denklem olurdu demek istiyorum. İşte bir Vortisist 'ana boya maddesi' kullanır. . .

Vortisist sanatla ilgili söylediklerim başka bir Vortisist sanata aktarılabilir. Ama ben herhalde daha açık seçik bir biçimde konuşabileceğim kendi Vortisist dalımla devam edeyim. Şiir dilinin tümü bir araştırmayla ilgili bir dildir. Kötü yazılan şeylerin başından beri yazarlar imgeleri birer süs olarak kullanmışlardır. İmgeciliğin vurgulamak istediği imgeleri birer süs olarak kullanmadığıdır. İmgenin kendisi bir dil haline gelmektedir (başka bir deyişle) imge formüle edilmiş dilin ötesinde bir kelime olmaktadır...

. . Japonlarda bu araştırma duygusu vardır. Bu tür bilginin güzelliğini kavramıştır onlar. Çok eskiden bir Çinli, insan söyleyeceğini on iki satırda söyleyemeyecekse ağzını hiç açmasa daha iyi olur demiştir. Japonlar'a gelince, onlar 'hokku' denilen daha da kısa bir biçimi geliştirmişlerdir.

"Dökülen çiçek dalına geri savruluyor:
Bir kelebek."

Bu oldukça ünlü bir 'hokku' nun özünü oluşturmaktadır. Victor Plarr bana şöyle bir olay anlattı: Bir gün bir Japon deniz subayıyla karda yürüyorlarmış. Üzerinden bir kedinin geçtiği bir noktaya geldiklerinde subay, 'Durun ne olur' demiş. 'Bir şiir düzüyorum'. Şiir şöyleymiş:

'Karın üzerinde kedinin ayak izleri:
erik çiçekleri [gibi].'

Özgün biçiminde 'gibi'nin bulunması söz konusu olmasa da bir açıklık getirir diye ben ekledim.

Tek imgeden oluşan şiir bir üst üste geliş biçimidir, yani bir düşüncenin başka bir düşüncenin üstüne bindirilmesidir. Metroda hissettiklerimin bende bıraktığı içinden çıkılmaz durumdan kurtulmamda bu işime yaradı. Otuz satırlık bir şiir yazdım ve sonra yok ettim bu şiiri, çünkü 'ikinci sınıf bir heyecan'ın eseriydi bu. Altı ay sonra yarısı kadar bir uzunlukta bir şiir yaptım; bir yıl sonra da şu aşağıdaki 'hokku'ya benzeyen cümleyi meydana getirdim:

"Hayali bu yüzelerin kalabalıkta:

Taç yaprakları üstünde ıslak, kara bir dalın."

. . .Bu tür bir şiirde, insan dışsal ve nesnel bir şeyin biçim değiştirdiği, ya da içsel ve öznel bir şeye ok gibi atıldığı anı tam olarak kaydetmeye çabalamaktadır."(2)

Bu denli uzun bir alıntı yapmamızın nedeni Pound'un şiiri görsel sanatlara yaklaştırırken İmgecilikten Vortisizme nasıl geçtiğini ayrıntılarıyla göstermek içindi. Gerçekten Pound'un indinde 1914 sonrası İmgeciliğin temelindeki doktrinin yeniden düzenlenmesi söz konusu olduğundan şöyle bir durum ortaya çıkmıştır. Yukarıda sözünü ettiğimiz duygusal ve düşünsel bileşimin statik çağrışımları yerine imge artık birtakım güçlerin karışım noktası "Parıldayan bir düğüm demeti, onunla, ondan ve ona doğru düşüncelerin sürekli fışkırdığı. . . bir VORTEX * olmuştur.(3)

* 'Vortex' için önerilen Türkçe karşılıklar, burgaç ve girdaptan biz girdabı yeğliyoruz."

İmgeci şiirlerin görsel metaforlara dayandığı olgusu her ne kadar bilinen bir şeyse de "Bir Metro İstasyonunda" adlı Vortisist şiirin ayakta durmasına neden olan, görsel sanatlar kadar plastik sanatlardan kaynaklanan karmaşık bir biçimin evokasyonudur.

Burada gündeme gelen plastik sanatlar sorununu açmak gerekir. 1914'e kadar Pound edebi konumunu tanımlarken, Yeats, Ford, Trubadurlar, İmgeciler gibi edebi referanslar kullanmasına rağmen 16 Şubat 1914'te *Egoist* adlı dergide basılan "*The New Sculpture*" (Yeni Heykel Sanatı) yazısında artık gözünü plastik sanatlara dikmiştir. Hugh Kenner, Pound'un edebi müttefiklerini terk etmesinin nedenini Wyndham Lewis ve Gaudier-Brzeska'nın daha yetenekli sanatçılar olmasına bağlar.(4) İnsan bu yargıya kolaylıkla katılabilir, yalnız Levenson'un da dediği gibi bu dönemde plastik sanatlarda ortaya çıkan *avant-garde* hareketlerin Pound'un çok etkilediği unutulmamalıdır.(5)

Örneğin Gaudier-Brzeska'nın daha henüz yirmi iki yaşındayken *Blast*'da *çıkan bir yazısında heykel sanatıyla ilgili birer özdeyişe benzeyen şu cümlesi Pound'un dilinden düşmez olmuştur:

Heykel duygusu birbiriyle bağıntılı kitleleri değerlendirebilmektir. Heykel yeteneği (ise) bu kitleleri düzlemler aracılığıyla tanımlayabilmektir."(6)

Aslında "birbiriyle bağıntılı kitleler" görüşü Pound'un Gaudier-Brzeska'yla tanışmasından önce tipografik açıdan şiirinde gerçekleştirmeye çalıştığı bir şeydir. Nitekim "Bir Metro İstasyonunda" adlı şiirinde olduğu gibi "Tavanarası"

* Yalnızca iki sayı çıkmasına rağmen Vortisist sanatın temel belgelerinin toplandığı en önemli dergi.

adlı şiirinde de alışılmışın dışında bir tipografiye başvurmuştur. Önceki şiir gibi "Tavanarası" da *Poetry* dergisinin Nisan 1913 sayısında basılmıştır. Özellikle görsel dizaynın ön plana çıktığı bu şiirin özgün versiyonunun çevirisini buraya alıyoruz:

TAVANARASI

Gel acıyalım bizden varlıklı olanlara.

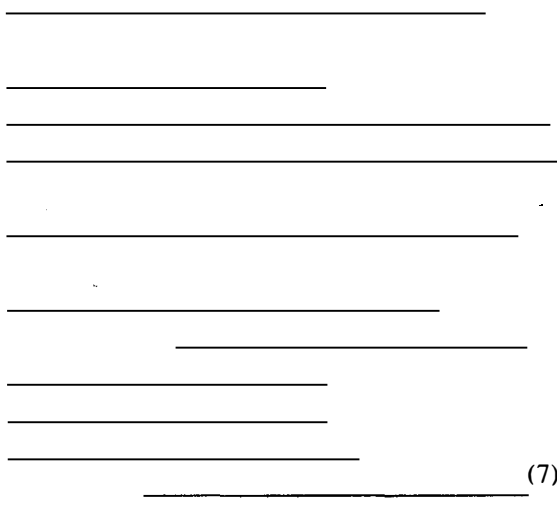
Gel, dostum unutma ki
Zenginlerin dostları değil, uşakları vardır.
Bizimse dostlarımız var, ama uşağımız yok.

Gel acıyalım evlilere ve evlenmemişlere

Şafak minicik ayaklarıyla geliyor
allı pullu bir Pavlova gibi,
Bense yaklaşmışım istediğime.
Ve elbette daha iyisi yoktur hayatta
Bu pırıl pırıl sessizlikten,
Bu birlikte uyanma saatinden öte. *

* 1916'da basılan Lustra adlı şiir kitabındaki versiyonunda tipografik bir özelliğe rastlamak mümkün değildir. Bk. E. Pound, Selected Poems, Faber and Faber, Londra, 1977, s. 41. İlk kez 1968'de şiiri Türkçe'ye aktaran Ülkü Tamer'in de bu versiyonu kaynak aldığı düşünülebilir:→

Şiirin bu tipografik düzenlenişinde B. W. Roznan'ın belirttiği gibi dizeler arasındaki kitle ve mekân ilişkileri şu çizgilerle gösterilebilir:



(7)

TAVANARASI

Gel, bizden iyi olanlara acıyalım
Gel, dostum hatırlayalım
zenginlerin uşakları var, dostları yok,
Bizim dostlarımız var, uşaklarımız yok.
Gel, evlilere, bekârlara acıyalım.

Küçük ayaklarla girer şafak
yaldızlı bir Pavlova gibi,
Ben tutkunun yanındayım
Yaşamada daha iyisi yok
Bu duru serinlik saatinden
beraber uyanmanın saatinden.
Ü.Tamer/Alacakaranlık Sesleri: Çeviri Şiirler/Meriçelli Yayınları, İst. Kasım 1968, s. 23.

Çizgilerin böyle düzenlenişinden "bağıntılı kitleler" nosyonunun şiirin yapısıyla bütünleştiği söylenebilir mi bilemiyoruz ama burada önemli olan herhalde şudur: Eğer dizayn (düzenlenişle eşanlamlı kabul ediyoruz) şiirde görsel bir araç olarak değerlendirilecekse önce onun bağlamsal anlamı zenginleştirip zenginleştirmediğine bakılmalıdır. Ayrıca anlatımın ağırlıklı bir etki sağlamasına yardım etmek amacıyla konunun uygun bir form içinde sınırlandırılıp sınırlandırılamadığı da önemlidir. Bu çerçevede Pound'un şunu gerçekleştirdiği söylenebilir: 'Tavanarası' ve 'Bir Metro İstasyonunda' gibi örnekler -bunları Pound bir mektubunda "yeni eserlerim" diye nitelendirir.-(8) İmgeci şiirler için görsel bir ritmik yapı fikrinin ortaya atıldığını göstermektedir. Gerçekten Pound'un "bağıntılı" imge-cümleler ve satırlar konusundaki başarısı ve şiirlerindeki görsel dizayn fikriyle Gaudier-Brzeska ve Jacob Epstein'ın birtakım heykelleri arasında koşutluklar kurulabilir. Aslında onun görsel düzenlemelerin temel formuna, renk-kitle ilişkilerine ve "biçim" ile "düzenleniş"ine duyduğu ilginin başka birtakım *avant-garde* İngiliz sanatçılarının eserlerinden esinlendiği rahatlıkla söylenebilir. Örnekse "bağıntılı kitleler" estetiğini Wyndham Lewis'in bazı desenleriyle, Edward Wadsworth'un bazı tahta baskılarında bulmak mümkündür. Bu sanatçıların Vortisistlerin yayın organı diyebileceğimiz *Blast*'ta çıkan non-figüratif "dizayn"ları, çağdaş bir sanat eleştiricisine göre "açık mekanlarla sımsıkı kapalı boşluklar arasındaki karşıtlığa dayanan gelenek dışı ve 'dengeli olmaktan uzak' kompozisyonlar çevresinde oluşturmuştur."(9)

Pound'un görsel bir ritmik yapı fikrinin esin kaynakları çoğaltılabilir. Nitekim, tipografik düzenleme ya da aynı me-

tinde değişik hurufat ile boşluk kullanma fütürist şiir ve düzyasının en belirgin nitelikleri arasındadır. * İletişimsel düzeyde şiirin kulak kadar göze de bir şeyler ulaştırdığı fikri, modernist bir miras olarak bugünde benimsenmiş bir pratiktir. Yalnız tipografik düzenleme açısından Pound'un 1913'teki deneylerini neden sürdürmediğini çözmek mümkün değildir. Bir tahminde bulunmak gerekirse Pound'un Vortisizmle birlikte biraz sonra değineceğimiz Çin ideogramlarına duyduğu ilgi ortaya atılabilir. Vortisizmin doğuşundan elli yıl kadar sonra yapılan bir söyleşide Pound şöyle bir değerlendirme yapmıştır: "Benim açımdan Vortisizm bir konstrüksiyon (kurma) duygusunun yenilenmesiydi."(10)

Bu söyleşide Pound'un aklına 'Bir Metro İstasyonunda' adlı en ünlü Vortisist şiirin hangi versiyonu gelmiştir diye düşünsek acaba nasıl bir karara varırdık? Tipografik düzenlemeden dolayı daha görsel sayılması gereken yukarıda çevirisini verdiğimiz ilk versiyonu mu yoksa Lustra ve Personae'da çıkan aşağıdaki versiyonu mu?

BİR METRO İSTASYONUNDA

Kalabalıkta hayali bu yüzlerin;

Taçyaprakları ıslak, kara bir dal üstünde **

Tipografik düzenlemelerden vazgeçtiğine göre Pound ikinci versiyonu yeğliyordu denebilir. Yalnız Pound'un tipografik düzenlemelere başvurmadan da yazdığı Vortisist

*Vortisistlerin Fütürizmi reddetmelerine rağmen, onlar gibi, anlatımda görsel bir biçimi benimsedikleri açıktır.

** *c.f.* E. Pound, *Selected Poems*, Faber and Faber, Londra, 1977, s. 53.

şiirleri vardır. Nitekim bunların en ünlüsü *Blast*'ın ikinci sayısında çıkan "Satranç Oyunu ve Oynayışı Üzerine Dogmatik Bir Demeç" adlı şiirin buraya çevirisini alıyoruz:

Kırmızı atlar, kahverengi filler, pırıldayan vezirler
Dağılıyorlar tahtaya, bir rengin keskin
"L" görüntüleriyle,
Saçılıp açılar oluşturucak
Tek renk çizgiler halinde:
Bu tahta hayat dolu ışıkla
Biçimle canlanmış bu taşlar
Hamleler bozup yeniden biçim veriyor
tahtanın düzenine
Kalelerin ışıl ışıl yeşili
Çatışıyor vezirlerin "X"leriyle
İlmeklenerek atların sıçrayışlarıyla.
Yol açan set çeken "Y" piyonlar.
Döndürün girdabın dibinde, merkeze itin, mat edin şahı:
Çatışın takımlardaki sıçramalar, sert renklerin
düz şeritleri,
Kaçışlarda, yarışmayı sürdürmede işe yarayan loş ışıklar.(11)

Chicago'da basılan *Poetry* dergisinin editörü Harriet Monroe'ya 10 Nisan 1915'te yazdığı bir mektupta Pound, bu "şiirde öne sürülen resimler katıksız bir Vortisizmden başka

bir şey değildir. . .(Satranç) taşlarını birer ışık olanağı halinde görebilmek için öne sürülüşte belli belirsiz bir dinamizm bulunduğu kabul edilse bile düzenleniş kavramı Vortisisttir"[12] der. Burada anlatılmak istenen açıktır. Yukarıda belirttiğimiz gibi İmgeciliğin temelindeki doktrin 1914'ten sonra yeni bir formülasyon geçirdiğinde, duygusal ve düşünsel bileşim statik çağrışımları yerine asıl önem kazanan şeyler enerji ve hareket olmuştur. İmgenin bir girdap (vortex) haline dönüşmesinin esin kaynağı gene belirttiğimiz gibi Pound'un beğendiği modern heykel ve resim sanatıdır. Örnekse özellikle Lewis'in, Picasso'nun kübizmindeki 'edilgenlik'i düzeltmek üzere yaptığı eserler Pound'un gözdeleridir. Şiirin satranç taşlarındaki taşkınlık Lewis'i galerinin bir yerindeki patlamadan kopup tuvalin üstüne püskürtülmüş çatlak formlarını anımsatmaktadır. * Vortisist resmin amaçlarından biri, eşzamanlı bir biçimde hareket ve düzenleniş izlenimi yaratmaktır. Nitekim yukardaki şiirde satranç tahtası Pound'a üstünde devamlı bir hareketi canlandırabileceği bir yapı imgesi sunmaktadır.

Bu noktada Pound'un Çince'deki ideogramlarla tanışmasına değinmekte yarar olacaktır sanıyoruz. Çünkü devamlı bir hareketi canlandırabilme sorunu ideogramların aracılığıyla daha kolay çözümlenmiştir. Gerçekten o dönemin sayılı Uzakdoğu Kültürü ve Edebiyatı uzmanlarından biri olan Ernest Fenollosa'nın dul eşiyle Pound'un 1913'te Londra'da karşılaşması modernist şiirde çığırlar açan bir

*Lewis'in eserlerinin çoğunda dikey bir eksen üstüne kurulmuş bir iskelete rastlanır. Bu tip eserler heykele benzer niteliklerin yanı sıra bir totemi andıran gizemli havaya da sahiptir. Aslında bunu Lewis'in nonfigüratif eserlerinde olduğu kadar portre ve natüralist kompozisyonlarında da görmek mümkündür.

olaydır. 1908'de ölen Ernest Feollasa'nın Japonya ve Çin'den getirdiği notlarını ve Noh tiyatrosuyla Çince şiirleri çevirmede kullanılması gereken anahtar kitaplarını dul bayan Fenollosa, Pound'un incelemesine izin vermiştir. Bu belgelere Pound ilahi birer ilham kaynağı gözüyle bakmış ve özellikle Fenollasa'nın "Şiir Yazımında bir Araç olarak Çince Yazılı Karakterler" adlı incelemesinin üzerine eğilmiştir. Çincenin edebi bir dil olarak kendine özgü niteliklerinin yeni bir dil ve şiir kuramına temel oluşturup oluşturmadığını irdeleyen bu incelemenin uzakdoğu dillerinden en az birini bilenlere hitap ettiği açıktır. Ama Pound ne Çince ne de Japonca bilmesine rağmen elindeki malzemeden İngiliz edebiyatı yararına yepyeni olanaklar ve dersler çıkarabilmiştir.

Yazılı Çincede bilindiği gibi kelimeler bir ideogram ya da karakterlerle gösterilir. Örneğin 日 güneş anlamındadır. 月 ise ay demektir. Bu ideogramlar yan yana getirilince: 明 parlak anlamına gelir. Çince bir şiirin çözülmesinde Fenollosa'nın izlediği yöntem her karakter için danışmandan istenilen bir şerhe dayanır. Örneğin sonuçta şöyle bir liste ortaya çıkar:

mavi	mavi	ırmak	kıyı	çimen
yüz güzelliği	yüz güzelliği	kırmızı	pudra	tuvalet
zarif	zarif	öne çıkma	beyaz	el
müsrif	oğul	alıp başını gitme	değil	geri dönüş
boş	yatak	zor	yalnız	koruma[13]

Sonra bu satırlar bilinen cümle yapısındaki mantıki açıklamalarla İngilizceye uydurulur. Burada Pound'un dikkatini çeken Çince şiirde bir anlamda İmgeciliğin he-

deflerine ulaşılmış olduğudur. Çince'nin yapısı benzetme edatlarına ihtiyaç duymadan iki ayrı şeyi yan yana getirip sunabilmektedir. Pound'un gözünde bu özellik imgeci doktrinin doğrulanmasından başka bir şey değildir.

Çin şiirinin başka özellikleri de Pound'un çok ilgisini çekmiştir. Örnekse bu şiirde sık sık İngilizler'in "understatement" dediği ifade biçimine rastlanır. Bir şeyi olduğundan hafif gösteren bir ifadesiyle şair belli bir durumu çok kısa ve öz bir biçimde sunar. Bundan sonra duygusal çağrışımları yapmak artık okura kalmıştır. Ayrıca Çin şiirinde birtakım doğal görüntüler ve arka plandaki nesneler bir duyguyu ya da ruhsal durumu aktarmak için kullanılır. Pound'un deyimiyle ruhsal durumun matematiksel bir denklemidir bu doğal sahneler.

Fenollosa'nın sözünü ettiğimiz incelemesinde çarpıcı gözlemleri arasında şunlar vardır:

> *"Cümle bir form olarak ilkel insana kabul ettirilmiştir. Bizim yaptığımız bir şey değildir bu; neden ve sonuç ilişkisi içindeki zaman sırasının bir yansımasıdır. Bütün gerçek cümlelerde ifade edilecektir, çünkü bütün gerçek bir güç* ***transferi****nden başka bir şey değildir. Doğadaki cümle tipi bir şimşek çakışıdır. İki nokta arasında geçer, bulut ve toprak. . . Yüklemi geçişli olan Çince bir cümleyle İngilizce cümlenin (edatları ya da takıları bir yana bırakırsak) biçimleri doğadaki bu evrensel aksiyon biçimine aynen tekabül eder. [İşte] bu olgu dili* ***şeylere*** *yaklaştırır ve bütün konuşma kesinkes yüklemlere dayandığından bir tür dramatik şiir katına ulaşır.*(14)

Yazılı Çince ile ilgili bu gözlemler, Fenollosa'nın bir dil-

bilgisi kategorisi olarak isimlerin önde gelişine karşı çıkmasıyla doruğuna ulaşır: "Sanılır ki, bir resim doğal olarak bir şey'in resmidir," bundan dolayı Çince'nin kökündeki düşünceler dilbilgisinin isim dedikleridir. "Aslında incelemelerin bize gösterdiğine göre ilk Çince karakterler, hatta radikal diye adlandırılan kökler, aksiyonların ya da süreçlerin steno (ya benzer) resimleridir."(15)

Bu noktadan yola çıkan Fenollosa görüşlerini İngilizceye uygulamıştır:

> *". . .dilimizin büyük gücü Latince ve Anglo-sakson-ca kaynaklardan gelen dizi dizi geçişli yüklemlerde yatar. Bunlarla en bireysel güç tanımlamaları yapma olanağını kazanırız. Asıl önemli nokta yüklemlerin doğayı geniş bir güç deposu olarak görmeleridir. İngilizcede birtakım şeyler öyle görünüyor, öyle beliriyor, öyle sonuçlanıyor, hattâ öyledir demek yerine öyle* ***yapıyor*** *geçerlidir. Shakespeare'in İngilizcesinin öteki yazarlara oranla 'ölçülemeyecek kadar üstün olduğunu araştırmaya çalışıyordum. Bu büyük ustanın ısrarlı bir biçimde ve çok doğal gözüken bir tavırla yüzlerce geçişli yüklem kullandığını keşfettim. Onun cümlelerinde çok seyrek* ***olmak*** *yüklemine rastlarsınız.'"*(16)

Günümüz uzmanlarına göre Fenollosa'nın yazılı Çince ile ilgili gözlemlerinde bazı yanlış değerlendirmeler söz konusudur. Ama bu gözlemler bir şiir kuramı çerçevesinde ele alındığında geçersiz sayılmaz. Çünkü Pound, Fenollosa'nın gözlemlerini İmgeciliği yenilerken bir araç kullanmıştır. Örnekse, gerek Pound, gerek Fenollosa'nın gözünde hakiki bir isim doğada var olamaz. Aynı şeyi katıksız bir yüklem için de söyleyebiliriz. Doğa "hareket eden şeyler [ve] şeyler-

deki hareketten" oluşur. Bu bağlamda yazılı Çince karakterlerin gücü, nesneleri bir süreç içinde tanımlayarak "doğaya yakın"[17] kılmasından kaynaklanır. Kolaylıkla anımsanacağı gibi Pound, İmgeciliği "şeyin dolaysız ele alınması" diye sunmuştur. Ama Lewis'in eserleri ve Fenollosa'nın kuramı, onun şeyden sürece, isimden yükleme geçmesini sağlamıştır.

İşte buraya kadar Fenollosa'nın kuramıyla ilgili olarak söylediklerimizin çerçevesinde "Satranç Oyunu ve Oynayışı Üzerine Dogmatik Bir Demeç" adlı şiire bakarsak yüklemlerle yüklem biçimlerinin pek bol bulunduğunu görürüz. Konu satranç olduğuna göre, oyunun kurallarından dolayı Pound'un elinde, üzerinde artık bir daha düşünmeyeceği fil, at, ya da vezir gibi hazır isimler vardır. Başka bir deyişle, satranç tahtası ve taşlar birer *veridir*. Şiirin ilginçliği bu verilerin davet ettiği yüklemlerden kaynaklanmaktadır.

Levenson'ın dediği gibi, satrançta soyut pozisyonların gerekli olmasına karşın, bu pozisyonlar arasındaki fiziksel hareketin bir önemi bulunmadığından, şiirdeki sunuluş biçimi satranç oyununa karşı yöneltilmiş bir saldırıyla eşdeğerde sayılır.[18] Ama şiirde, oyundaki gibi kılı kırk yaran dikkatli bir stratejinin yavaş yavaş uygulanması söz konusu değildir. Yalnızca belli bir merkezden yönetilen hamlelerle karşı hamleler aynı anda sanki bir noktada buluşmaktadır. Taşların rengi, bunlara çarpan ışık ve sonuçta oluşan şekiller gibi rastlantısal nitelikler ön plana çıkmaktadır.

Şiir *Blast*'ta ilk yayımlandığında alt başlığı "Bir Dizi Resim İçin Tema" olmuştur. Aslına bakılırsa kastedilen resimleri zihinde canlandırmak zor değildir. Ama burada ortaya bir sorun çıkar. Pound'un Vortisist tavrı nasıl tanımladığını hatırlayalım: "Başka bir sanatta bulamadığımız şeyi

bulmak üzere belli bir sanatın peşine takılırız."[19] Her sanatın Pound'un terminolojisine göre bir "ana renk maddesi" vardır. Başka bir deyişle, her sanatta başka bir sanatla paylaşılmayan temel bir öğe bulunur. Biçim ve renk söz konusu olunca resmin peşine takılırız; üç boyutlu bir form istiyorsak heykel sanatına koşarız; katıksız bir ses için müziğe, imge için şiire gideriz. Pound sonradan ana renk maddesiyle ilgili görüşlerini yumuşatmış ve üç ayrı tip şiirle ilgili ünlü tanımlamalarını ortaya atmıştır. Örneğin 'melopoeia" kelimelerin müzikal bir biçimde düzenlenişini içerir; 'phanopoeia'yı, "görsel imgelem gücünün özüne savrulan imgeler bütünü" oluşturur. 'logopoeia' ise oldukça karmaşık bir kelime oyununa dayanır.[20] Ama bu dönemde Pound şiirde yalnızca imgenin ayırt edici bir nitelik olmasını arzu etmiştir. Öyleyse şöyle bir sonuca varmak mümkündür sanıyoruz. 1914 sonrası dönemde Pound'un "enerji"lerden, "düğüm"lerden söz etmesine rağmen, imgenin oluşturulmasında öncelikle görsel çağrışımlar rol oynamıştır. Heykel sanatından yararlanmanın, özellikle tipografik düzenlemelerden vazgeçilmesinden sonra oldukça minimal bir düzeyde kaldığı kabul edilmelidir.

Burada Pound'un vardığı noktayı açık seçik saptamak yararlı olacaktır sanıyoruz. Onun istediği şiir başka bir sanatın aracılığıyla elde edemeyeceğimiz bir şeyi bize veren türdendir. Ama Pound kendi poetikasını formüle etmeye kalktığında güzel sanatlardan aktardığı bir dizi kavrama dayanmaktadır.[21] Nitekim incelemeye çalıştığımız şiirine alt başlık olarak "Bir Dizi Resim İçin Tema"yı seçmesi onun gerçek niyetini ortaya koyan bir davranıştır. Frank Kermode'un modernist poetika'yı kastederek söylediklerini biz özellikle Pound için belli bir dönemde daha geçerli olduğunu

belirterek buraya alıntılıyoruz: Sorunun can alıcı noktası "Şiirin kelimelerin dışında bir şeyle yazılabilme arzusu"dur.(22) Gerçekten "Satranç Oyunu ve Oynanışı Üzerine Dogmatik Bir Demeç," adlı şiiri insan okuyunca, "Keşke bir tablo olsaydı bu" demekten kendini alamamaktadır. Şiirdeki bir dizede taşların biçimlerinin canlanması söz konusudur. Ardından "hamleler" birtakım biçimleri bozup tahtaya yeni bir düzen vermektedir. Biz de Levenson gibi soralım: Hangi "biçim" canlanıyor? Hangi "biçimler" bozulup yeniden düzenleniyor? Gerçekten Pound çok soyut nitelendirmelere dayandırmıştır şiirini. Çünkü kelimelerle yapılan bir betimleme ne kadar etkili ve keskin olursa olsun görsel bir biçimin yoğunluğuna sahip değildir.(23)

NOTLAR - BÖLÜM: 6

(1) D. D. Paige (ed.), *The Selected Letters of E. Pound: 1907-1941*, Faber and Faber. Londra. 1950, s. 53.
(2) Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, The Marvell Press, East Yorkshire, 1960 (ilk basılışı 1916), ss. 86-89.
(3) Ezra Pound, "Vorticism", *Fortnightly Review*, xcvi, 1914, 469.
(4) Hugh Kenner, *The Pound Era*, Berkeley, University of California Press, 1971, s. 191; C. F. Levenson, *op. cit.*, s. 121.
(5) *Ibid.*, s. 122.
(6) Henri Gaudier-Brzeska, "Vortex, Gaudier-Brzeska", *Blast*, 1 Haziran 1914, 155.
(7) B. W. Roznan, "A Vorticist Poetry with Visual Implications: The 'forgotten' Experiment of Ezra Pound" *Studio*, CLXXII, Nisan 1962, 171.
(8) Paige (ed.) *op. cit.*, s. 60.

(9) William Lipke, "Vorticism, again. . ." *Arts Review*, Ağustos-Eylül, 1964. Lipke'ye göre özünde non-figuratif olan "Vortisist üslup" Roger Fry'ın Omega İşliği'nde 1913'te gerçekleştirdiği birtakım deneylerden çıkmıştır denebilir. Nitekim Omega'da yapılan kilimlerin üzerindeki 'soyut dizaynlar' buna örnek gösterilebilir.

(10) Donald Hall, "Ezra Pound: An İntervew", *Paris Review*, xxvm, Yaz-Güz, 1962, s. 28.

(11) E. Pound, "Dogmatic Statement on the Game and Play of Chess", *Blast*, II, Temmuz 1915, 19.

(12) Chicago Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki Harriet Monroe Kolleksiyonunda bulunan bu mektuptan bir alıntıya şu kitapta rastlanabilir: K. K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound's 'Personae'* (1926). Berkeley ve Los Angeles, 1969, s. 75.

(13) Örneklerin hemen hemen hepsi şu kitaptan alınmıştır. P. N. Furbank, *Ezra Pound*, The Open University Press, Milton Keynes, İngiltere, 1975, s. 20.

(14) Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, (der. E. Pound), City Light Books, San Francisco, USA, 1967, ss. 12-13.

(15) *Ibid.*, ss. 9-10.

(16) *Ibid.*, s. 29.

(17) *Ibid.*, s. 15.

(18) M. H. Levenson, *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, s. 129.

(19) E. Pound, "Affirmations/Vorticism" *New Age* (Yeni seri), x vı, Ocak 14, 1915, 277.

(20) 1927'de basılan "How To Read" (Nasıl Okumalı) adlı bu denemeyi *The Literary Essays of E. Pound* (ed. T. S. Eliot), New Directions, New York, 1968'de bulmak mümkün.

(21) Levenson, *op. cit.*, s. 130.

(22) F. Kermode, *Romantic Image*, Fontana Books, London, 1971, s. 151.

(23) Levenson, *op. cit.*, s. 131.

BÖLÜM: 7

SONUCA DOĞRU

Bu çalışmanın sınırları içinde modernist poetikanın irdelenmesi Pound'un şiirsel serüvenindeki ikinci durak Vortisizmin incelemesiyle sona ermiş bulunuyor. Bu duraktan sonra Pound'un kariyerinde bizce bir klasikçi (classicist) eğilim ortaya çıkmıştır. Belki de artık "kelimeler"le şiir yazmaya karar veren Pound 1915-1918 yılları arasında bir yandan yaratıcı çeviriye (*Homage to Sextus Propertius*) yönelmiş bir yandan da klasikçi eğiliminin *The Cantos*'dan önceki en yetkin tezahürü diyebileceğimiz uzun şiiri *Hugh Selwyn Mauberky*'i tanımlamaya çalışmıştır.

Başta belirttiğimiz gibi, biz modernist poetikayı irdelemeyi T. S. Eliot üzerine hazırladığımız ayrı bir çalışmada sürdürmekteyiz. Nitekim, sözünü ettiğimiz klasikçi eğilim bizce Pound'dan çok Eliot'un gelenek, nesnellik ve ifade (expression) gibi kavramlarla ilgili olarak geliştirdiği kuramlarda ve bunların pratikteki örnekleri sayılan belli başlı

denemeleriyle ('Tradition and Individual Talent'. 'The Metaphysical Poets', 'Hamlet' gibi) anıtsal şiirlerinde (*Gerontion, The Waste Land* gibi) belirginleşmiştir. İşte Eliot üzerine ayrı bir çalışma yapmamızın *raison d'être'i* bu olgudur.

Aslına bakılırsa modernizmin klasikçiliğe eğilmesi paradoksal bir durum gibi gözükebilir. Hem modern hem de klasik olabilmek gerçekleştirilemeyecek bir şey midir? Sanırız bu soruya en iyi cevabı, bunun mümkün olabileceğini *Ulysses* adlı dev romanıyla kanıtlayan James Joyce vermiştir. T. S. Eliot'un teşhis ettiği gibi, Joyce'un mitik bilinci (mythical consciousness) *Ulysses*'te bilinç akımı tekniğinden yararlanarak klasikçilikle modernizm arasında çok sağlam bir köprü kurmuştur. Yahya Kemal'e atfedilen bir dizeyi hatırlayarak bu çalışmamızı bitirmek istiyoruz. Ne mutlu "Mazide yaşayan âti"nin bilincine varanlara.

BÖLÜM: 8

BAZI ALINTILARIN ÖZGÜN METİNLERİ

. . .art itself may be defined as a single-minded attempt to render the highest kind of justice to the visible universe, by, bringing to light the truth, manifold and one, underlying its every aspect.

(Sayfa 24, Alıntı 5, J. Conrad, *The Nigger of the Narcissus* (Tales of Land and Sea adlı Antolojiden) Hanover House, New York, 1953, s. 104.

. . .My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel it is, before all, to make you see. . .

(Sayfa 24, Alıntı 6, J. Conrad, *The Nigger of The Narcissus* (Tales of Land and Sea adlı Antolojiden) Hanover House, New York, 1953, s. 104.

Fiction -if it all aspires to be art-appeals to temperament. And in truth it must be like painting, like music, like all art, the appeal of one temperament to all the other innumerable temperaments whose subtle and resistless power endows passing events with their true meaning and crates the moral, the emotional atmosphere of the place and time. . .

(Sayfa 27, Alıntı 8, J. Conrad, *The Nigger of The Narcissus* (Tales of Land and Sea adlı Antolojiden) Hanover House, New York, 1953, s. 106-107.

". . .the artist descends within himself and in that lonely region of stress and strife if he be deserving and fortunate, he finds the terms of his appeal."

(Sayfa 27, Alıntı 9, J. Conrad, *The Nigger of The Narcissus* (Tales of Land and Sea adlı Antolojiden) Hanover House, New York, 1953, s. 106.

". . .the light of magic suggestiveness may be brought to play for an evanescent instant over the commonplace surface of words: of the old, old words, worn thin, defaced by ages of careless usage. . ."

(Sayfa 27, Alıntı 10, J.Conrad, *The Nigger of The Narcissus* (Tales of Land and Sea adlı Antolojiden) Hanover House, New York, 1953, s. 107.

The sparkling light and lovely colours here in the borilliant air blent themselves to a unity very soothing to one's animal spirits. The mere physical exhilaration which came with those smooth winds wrom the sea, the overwrought sensibility with which he seemed to appreciate the material elements as it were of their balm and salt, coaxing him into a sort of renewed life, might. . . have been the sign of the action already within him of that strange malady. . . so it was that above all. . . poetic enjoyment of the novelties around him there preponderated a wholly physical satisfaction in the quickening impulse of the air, the breath of the sea and salt, weeds in blossom or turning to decay. . .

Sayfa 27, Alıntı 11 / W. Pater, *Imaginary Portraits* (ed., E. J. Brzenk), New York, 1964, ss. 47-48.

Sing on: somewhere at some new moon,
We'll learn that sleeping is not death,
Hearing the whole earth change its tune,

Sayfa 45, Alıntı 25 / W. B. Yeats, *Collected Poems*, Mac Millan, Londra, 1971, s. 108, ["AT GALWAY RACES" adlı şiirden].

For what mere book can grant a knowledge
With an impassioned gravity
Appropriate to that beating breast,
That vigorous thigh, that dreaming eye?

Sayfa 46, Alıntı 26 / W. B. Yeats, *Collected Poems*, Mac Millan, Londra 1971, s. 197, ["MİCHAEL ROBARTES AND THE DANCER" adlı şiirden].

her pure and eloquent blood
Spoke in her cheeks and so distinctly wrought,
That one might almost say, her body thought:

Sayfa 52, Alıntı 32 / C. M. Coffin (ed.) *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*, The Modern Library, New York, 1952, s. 205. ["The Second Anniversarie" adlı şiirden dizeler: 244-246].

At midnight on the Emperor's pavement flit
Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,
Nor storm disturbs, flames begotten of flame,
Where blood-begotten spirits come
And all complexities of fury leave,
Dying into a dance,
An agony of trance,
An agony of flame that cannot singe a sleeve.

Sayfa 58-59, Alıntı 46 / W. B. Yeats, *Collected Poems*, MacMillan, Londra, 1971, s. 281, ["BYZANTIUM" adlı şiirden].

Deceased was his twenty-seventh year, but looked many years younger; had indeed scarcely yet reached the full condition of manhood. The extreme purity of the outlines, both of the face and limbs, was such as is usually found only in quite early youth; the brow especially, under an abundance of fair hair, finely formed, not high, but arched and full, as is said to be the way with those who have the imaginative temper in excess. . .

The flesh was still almost as firm as that of a living person; . . .

The flowers were them hastily replaced, the hands and the peak of the handsome nose remaining visible among them; the wind ruffled the fair hair a little; the lips were still red.

Sayfa 60, Alıntı 48 / W. Pater, *Miscellaneous Studies*, (New Library Edition of the Works of W. P.), Londra, 1910, ss. 245-246.

When that greater dream had gone
Calvert and Wilson, Blake and Claude,
Prepared a rest for the people of God,
Palmer's phrase, but after that
Confusion fell upon our thought.

Sayfa 66, Alıntı 2 / W. B. Yeats, *Collected Poems*, MacMillan, Londra, 1971, s. 400, ["UNDER BEN BULBEN" adlı şiirden].

ABOVE THE DOCK

Above the quiet dock in midnight,
Tangled in the tall mast's corded height,
Hangs the moon. What seemed so far away
Is but a child's balloon, forgotten after play.

Sayfa 71, Alıntı 15 / T. E. Hulme, *Speculations* (der., H. Read), Routledge, Kegan Poul, Londra, 1954 (İlk basım, 1924), s. 266.

The lark crawls on the cloud
Like a flea on a white body.

Sayfa 71, Alıntı 16 / T. E. Hulme, *Further Speculations* (der., S. Hynes), University of Minnesota Press, Minneapolis, A.B.D., 1955, s. 218.

DIGGING

Today I think
Only whith scents,-scents dead leaves yield,
And bracken and wild carrot's seed,

And the square mustard field;

Odours that rise
When the spade wounds the root of tree,
Rose, currant, raspberry, or goutweed,
Rhubarb or celery;

The smoke's smell, too,
Flowing from where a bonfire burns
The dead, the waste, the dangerous,
And all to sweetness turns.

It is enough
To smell, to crumble the dark earth,
While the robin sings over again
Sad songs of Autumn mirth.

Edward Thomas

Sayfa 72, Alıntı* / E. Thomas, *Poems and Last Poems* (der. E. Longley), Collins, Londra ve Glasgow, 1973, ss. 72-73.

'In valleys green and still'

In valleys green and still
    Where lovers wander maying
They hear from over the hill
    A music playing.

Behind the drum and fife,
    'Past hawthornwood and hollow,
Through earth and out of life
    The soldiers follow.

The soldier's is the trade:
    In any wind or weather
He steals the hearth of maid
    And man together.

The lover and his lass
    Beneath the hawthorn lying
Have heard the soldiers pass,
    And both are sighing

And down the distance they
    With dying note and swelling

Walk the resounding way
To the still dwelling.

A. E. Housman

Sayfa 72-73, Alıntı 18 / James Reeves (der.), *Georgian Poetry*, Penguin Books Harmonds worth, İngiltere, 1969, ss. 27-28.

The Sunlit Vale

I saw the sunlit vale, and the pastoral fairy-tale;
The sweet and bitter scent of the may drifted by;
And never have I seen such a bright bewildering green,
But it looked like a lie,
Like a kindly meant lie,

When gods are in dispute, one a Sidney, one a brute,
It would seem that human sense might not know, might not
spy;
But though nature smile and feign where foul play has stab bed
and slain,
There's a witness, an eye,
Nor will charms blind that eye.

Nymph of the upland song and the sparkling leafage young,
For your merciful desire with these charms to beguile,
Forever be adored; muses yield you rich reward;
But you fail, though you smile-
That other does not smile.

Edmund Blunden

Sayfa 73-74, Alıntı 19 / James Reeves (der.), *Georgian Poetry*, Penguin Books, Harmondsworth, İngiltere, 1969, ss. 147-148.

Forsaken lovers
Burning to a chaste white moon,
Upon strange pyres of loneliness and drought.

Edward Storer

Sayfa 77, Alıntı(24) / John Press, *A Map of Modern English Verse*, Oxford University Press, Oxford, 1979, s. 30 'E. Storer'in 1908'de yayınlanan 'Mirrors of Illuson' adlı şiir kitabının 1. safasındaki şiir.

SESTINA: ALTAFORTE

LAQUITUR: En Bertrans de Born. Dante Alighieri put this man in hell for that he was a stirrer up of strife. Eccovi! Judge ye! Have I dug him up again? The scene it at his castle, Altaforte. "Papiols" is his jongleur. "The Leopard", the device of Richard Coeur de Lion.

I

Damn it all! all this our South stinks peace.
You whoreson dog, Papiols, come! Let's to music!
I have no life save when the swords clash.
But ah! when I see the standards gold, vair, purple, opposing
And the broad fields beneath them turn crimson,
Then howl I my heart nigh mad with rejoicing.

II

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

III

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

IV

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

V

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

VI

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

VII

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

Ezra Pound

Sayfa 80-83, Alıntı 32 / E. Pound, *Selected Poems*, Faber and Faber, Londra, 1977, ss. 20-21.

A RETROSPECT

In the spring or early summer of 1912, 'H.D.', Richard Aldington and myself decided that we were agreed upon the principles following:

1. Direct treatment of the 'thing' whether subjective or objective.

2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.

3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome.

Upon many points of taste and predilection we differed, but agreeing upon these three positions we had as much right to a group name.

The first use of the word 'Imagiste' was in my note to T.E. Hulme's five poems, printed at the end of my 'Ripostes' in the autumn of 1912. I reprint my cautions from Poetry for March, 1913.

A FEW DONT'S

An 'Image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time. I use the term 'complex' rather in the technical sense employed by the newer psychologists, such as Hart, though we might not agree absolutely in our application.

It is the presentation of such a 'complex' instantaneously which gives that sense of sudden liberation, that sense of freedom from the limits and space limits, that sence of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art.

It is better to present one Image in a lifetime than to produce voluminous works.

Ezra Pound

Sayfa 86-87, Alıntı 35 / *The Literary Essays of Ezra Pound* (der. T.S. Eliot), New Directions, New York, 1968, ss. 3-14. ["A Retrospect"in bütünü bu sayfalar arasındadır.]

Fan-piece, for her Imperial Lord

O fan of white silk,
clear as frost on the grass-blade,
You also are laid aside.

Ezra Pound

Sayfa 87, Alıntı 36 / Des Imagiste'den alınma (1914). *Imagist Poetry* (der. P. Jones) Penguin Books. Harmondsworth, 1972, s. 95.

Alba

As cool as the pale wet leaves
of lily-of-the-valley
She lay beside me in the dawn.

Ezra Pound

Sayfa 89, Alıntı* / E. Pound, *Selected Poems*, Faber and Faber, Londra, 1977, s. 53.

APRIL

Nympharum membra disjecta

Three spirits came to me
And drew me apart
To where the olive boughs
Lay stripped upon the ground:
Pale carnage beneath bright mist.

Ezra Pound

Sayfa 89, Alıntı** / E. Pound, *Selected Poems*, Faber and Faber, Londra, 1977, s. 46.

GENTILDONNA

She passed and left no quiver in the veins, who now
Moving among the trees and clinging
in the air she severed,
Fanning the grass she walked on then, endures:
Grey olive leaves beneath a rain-cold sky.
Ezra Pound

Sayfa 89, Alıntı*** / E. Pound, *Selected Poems*, Faber and Faber, Londra, 1977, s. 46.

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of the faces in the crowd:
Petals on a wet, black bough.
Ezra Pound

Sayfa 96, Alıntı* / *Poetry*, Nisan 1913 ['Contemporania' serisinden].

THE GARRET

Come, let us pity those who are better off than we are.

Come, my friend, and remember that the
rich have butlers and no friends,
And we have friends and no butlers.

Come let us pity the married and the unmarried.

Dawn enters with little feet
like a gilded Pavlova,
And I am near my desire.
Nor has life in it aught better
Than this hour of clear coolness,
The hour of waking together.

Ezra Pound

Sayfa 101 Alıntı* / Poetry, Nisan 1913 ['Contemporania' serisinden].

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

Ezra Pound

Sayfa 104 Alıntı* / E. Pound, *Selected Poems*, Faber and Faber, Londra, 1977, s. 53.

"Dogmatic Statment on the Game and Play of Chess."

Red knights, brown bishops, bright queens
Striking the board, falling in strong "L's" of colour,
Reaching and striking in angles,
Holding lines of one colour:
This board is alive with light
These pieces are living in form,
Their moves break and reform the pattern:
Luminous green from the rooks,
Clashing with "x's" of queens,
Looped with the knight-leaps.
"Y" pawns, cleaving, embanking,
Whirl, centripetal, mate, King down in the vortex:
Clash, leaping of bands, straight strips of hard colour,

Blocked lights working in, escapes, renewing of contest.

Ezra Pound

Sayfa 105 Alıntı 11 / *Blast* II, Temmuz 1915, 19.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: İNGİLİZ ŞİİRİNDEKİ MODERNİST POETİKANIN İRDELENMESİNE GİRİŞ 9
BÖLÜM 2: FELSEFİ TEMEL: IMMANUEL KANT VE ARTHUR SCHOPENHAUER'İN ESTETİK GÖRÜŞLERİ 15
BÖLÜM 3: JOSEPH CONRAD'IN KATKISI: ANLATI YÖNTEMİNDEKİ İZLENİMCİLİK 21
BÖLÜM 4: WALTER PATER, WILLIAM BUTLER YEATS: ESTETİZMDEN SEMBOLİST ESTETİĞE GEÇİŞ 35
BÖLÜM 5: İMGECİLİK VE EZRA POUND 65
BÖLÜM 6: POUND II: VORTİSİZM 95
BÖLÜM 7: SONUCA DOĞRU 115
BÖLÜM 8: BAZI ALINTILARIN ÖZGÜN METİNLERİ 117

Kapak tasarımı, uygulaması ve iç düzeni
Nazlı Ongun'un
gerçekleştirdiği bu kitap,
1992 yılı Ekim ayında
ARBA tarafından dizildi.
Kardeşler Basımevinde basıldı

ISBN 975-7417-12-2

© *Korsan ve Cem Taylan*

Elinizdeki kitap Anglo-Sakson Modern Şiiri'nin iki önemli şair ve kuramcısı, W.B. Yeats ile Ezra Pound üzerinde odaklaşıyor.

Yeats ve Pound'un ortak paydalarının ve hiçbir zaman kesişmeyecek gibi gözüken kişisel etkilenimlerinin yanı sıra Modernist yazının felsefi temellerini de derinlemesine inceliyor.

Bir denemeler bütünü tadı taşıyan, Türkiye şiir gündeminde neredeyse hiç bilinmeyen Modernist kuramcıların da adlarının anıldığı bu çalışma yalnızca İngiliz Edebiyatı'yla ilgilenenler için değil, 20. y.y. batı şiirinin serüvenini merak edenler için de bir kılavuz niteliğinde.

KORSAN