T.S. ELIOT
DENEMELER



A F A
DENEME

T.S. ELIOT DENEMELER
AFA

Thomas Stearns Eliot 1888'de Londra'da doğru. Harvard, Sorbonne ve Oxford'da öğrenim gördü. 1915'de «Poetry» dergisinde yayınlanan «J. Alfred Prufrock'un Aşk Şarkısı» («The Love Song of J. Alfred Prufrock») gibi ilk şiirlerinde Fransız sembolistlerinin etkisi sezilirse de «Kutsal Orman» («The Secret Wood,» 1920) adlı denemesiyle açıkça Elizabeth Çağı lirizmine yöneldi. 1923'de yazdığı «Çorak Ülke» («The Waste Land») ile Eliot, Ezra Pound ile birlikte İngiliz-Amerikan yeni edebiyat okulunun ustalarından biri sayılmaya başlandı. Başlıca eserleri arasında «Oruç Çarşambası» («Ash Wednesday», 1930), «Dört Kuartet» («Four Quartets», 1935-1944), Katedralde Cinayet (Murder in the Cathedral, 1935), Aile Toplantısı (The Family Reunion, 1939), Kokteyl Parti (The Cocktail Party, 1950) vardır. Eleştirmen olarak da üne kavuşmuş olan Eliot'ın bu alandaki eserleri arasında ise Şiir ve Eleştiriden Yararlanma (The Use of Poetry and the Use of Criticism, 1933), Elizabeth Çağı Denemeleri (Elizabethean Essays, 1934), Hıristiyan Toplumu Düşüncesi (The Idea of Christian Society, 1939), Şiir ve Şairler Üstüne (On Poetry and Poets, 1957) ve Yaşlı Devlet Adamı (The Elder Statesman, 1957) sayılabilir.
1948'de Nobel Edebiyat Ödülünü alan Eliot 1965'de Londra'da ölmüştür.

AFA Deneme 7
AFA Yayınları 43

Aralık, 1987

Bu kitabın Türkçe çeviri hakları AFA Yayıncılık A.Ş.'ye aittir.

Dizgi, baskı, cilt Acar Matbaacılık Tesisleri Tel 526 84 42
Kapak Reyo Basımevi

AFA Yayıncılık A.Ş., Çatalçeşme Sok. 46/4 Cağaloğlu-İST.
Tel 526 39 80

T. S. Eliot

DENEMELER

Çeviren :
Akşit Göktürk



AFA
YAYINLARI

İçindekiler

Birinci Basıma Önsöz 7
İkinci Basıma Önsöz 24
Gelenek ile Bireysel Yeti 27
Eleştirinin Görevi 38
Hamlet 52
Metafizikçi Ozanlar 60
William Blake 75
Dante 82
Notlar 135

Birinci Basıma Önsöz

Bu kitapta T.S. Eliot'ın beş eleştiri yazısının çevirileri yer almaktadır. Eliot'ın eleştirileri geniş bir alanı kaplar. Buraya alınan denemeler, onun şiir anlayışının, eleştiri anlayışının temel ilkelerini ortaya koyan yazılardır. Bu denemelerde, eleştirinin görevi, şiirin oluşumu, ozan ile eleştirmenin gelenekle bağı, ozanın şiiriyle bağı gibi Eliot'ı en çok ilgilendiren belli başlı sorunların ele alınışı, savunuluşu izlenebilir. İlkin, Eliot'ın savunduğu anlayışın hangi koşullardan doğduğunu kısaca belirterek onun şiir ile eleştiri konularındaki tutumunun en belirgin yönleri üzerinde biraz duracağız.

ELIOT'IN KLASİSİZMİ

1. Şiir ile Eleştiride Yeni Eğilim

Güçlü bir ozanın, ya da birkaçının başlattığı her yeni akım tekdüzeliğe düştüğü an şiirde bir devrim kaçınılmaz olur. İngiltere'de Tennyson'la doruğuna varmış olan Victoria Dönemi şiiri de yirminci yüzyıl başlarında böyle bir tekdüzeliğe düşmüştü. Günlük yaşayıştan, kent yaşayışından kaçan bu şiir geleneği artık yirminci yüzyılın koşullarıyla bağdaşacak durumda değildi. Böylece şiirde romantik geleneğe karşı bir tepki görülmeye başladı, yeni bir eğilim belirdi.

Bu yeni akımın üç büyük öncüsü T.E. Hulme, T.S. Eliot, Ezra Pound'du. Birinci Dünya Savaşından hemen önce, bu yeni sanat eğiliminin sözcülüğünü yaparken T.E. Hulme *Romanticism and Classicism* adlı denemesinde :

> «*Şunu söyleyeyim ki, şiir için kuru, çetin, klasik bir çağ gelmek üzeredir.*
>
> *Bence romantisizm artık bir tükenme devresine ulaşmıştır. Yeni bir teknik, yeni bir yol bulunmadıkça yeni bir şiirin doğmasını da bekleyemeyiz.*»

diyor.

Hulme ile Eliot aynı kuşağın sözcüleridir. Düşünceleri aynı ortamda gelişmiştir. Hulme'm denemeleri 1924 yılında yayınlanmıştır. Eliot'ın şiir görüşü de bu sıralarda oluşmaktadır. Önceki yüzyıllarda, Dryden ile Coleridge de birer ozan-eleştirmen olarak şiir alanında yeni bir devrimi başlatmış, getirdikleri yeni anlayışın ilk örneklerini vermişlerdir. Eliot'ın da hem şiiri hem eleştirisi, bir çağın çöküşü ardından gelen yeni görüşün ilk belli başlı örnekleridir. 1922'de *Waste Land*'in yayınlanışıyla romantik şiir için bitiş zili çalmış oluyordu. *Waste Land* günümüz ozanının çağdaş yaşamla şiiri uzlaştırma çabasına iyi bir örnektir. Şiirde yeni bir anlatımın da başlangıcıdır. Çünkü yeni çağın insan düşüncesiyle duygusuna kazandırdığı yeni boyutlar, yeni dil kaynaklarını, yeni bir deyiş biçimini gerektiriyordu. Romantik şiir, toplumdan kaçmayı, belli sınırlar içinde kalmayı, yalnız manzaralardan, doğadan söz açmayı ilke edinmişti. Yirminci yüzyılın yazarları şiirin sınırlarını genişletmek amacıyla işe başladılar. Şiire kent yaşayışıyla ilgili gerçek-

leri, bilimsel işlemleri soktular. Yenilikçi ozanın ilgisi yalnızca doğaya değil, her şeye yönelmiştir; yalnızca güllerden değil, tepkili uçaklardan da esinir. Eliot'la başlayan bu yeni tutum, önceki şiir anlayışına bütünüyle aykırıdır. Bu karşıtlıktan ötürü, önceden değersiz bulunan, gelenek dışı sayılan ozanların yeni bir değerlendirilmesine girişilmiş, Metafizikçi ozanlar, XIX. yüzyıl Fransız şiiri, özellikle Baudelaire, Eliot'ın savunduğu bu yeni anlayışın temelinde önemli bir yer almışlardır.

Eliot'ın devrimci yönünden başka, bir de gelenekçi yönü vardır. Ortaçağlardan sürüp gelen Katolik Hıristiyan geleneğine bağlıdır. Bu Katolik geleneğin kesintiye uğradığı çağlara pek değer vermez. Örneğin, XVII., XVIII. yüzyıllardaki Puritancılık akımını, XIX. yüzyıl romantisizmini bu geleneğin dışında görür. Eliot'ın sanatta savunduğu düzen ilkesiyle bu din geleneği sıkı sıkıya birbirine bağlıdır. Bu düzen, Eliot'ın klasisizminin en önemli yönüdür. XVIII. yüzyıl klasisizmi, Eski Yunan, Latin sanatının örneklerine bağlı kalmak, onların ilkelerini uygulamak anlamına geliyordu. Eliot ancak değişmez genel ölçüler istemesi yönünden klasisisttir. Yerleşmiş bir düzene aykırı düşecek davranışlara, bu arada bireyciliğe, garipliğe, ölçüler dışı yenilik eğilimlerine karşıdır. Oysa Protestanlık ile romantisizm, sanatı bu yönlere çekmişlerdir. Bundan ötürü, Eliot hem şiirini hem eleştirisini Katolik Hıristiyan geleneğinin temelleri üstüne kurar. Ona göre, Hıristiyanlık, Avrupalı'nın her alandaki etkinliğini kapsama yetisinde olduğundan büyük bir tarihsel önem taşır. Eliot Katoliklik'te, sanatta aradığı düzeni destekleyebilecek ilkeler bulur. Katoliklik kişi yaşayışına genel ilkeler koyar, ona birey olarak hiçbir yetki tanımaz. Eliot da ozan ile eleştir-

menin dışlarındaki bir düzene bağlanmak zorunda olduklarını, tek başlarına bir şey başaramayacaklarını söyler. Ona göre din, Avrupa kültürünün, içinde gelişip şekil aldığı sürekli bir ortam oluşundan ötürü, ozan ile eleştirmenin dayanacağı genel ilkelerin çatısıdır. Çok beğendiği Dante'nin büyüklüğünü, bütün başarısını, şiirini böyle bir çatı üzerine kurmuş olmasına bağlar. Bu çatı, çağının Hıristiyan kültürü ile olgun bir felsefe, zengin bir mitologyanın birlikte ortaya koydukları bir duygu-düşünce düzenidir. Böyle bir düzene dayandığı için Dante, içinde bulunduğu toplumun yaşantısını, kültürünü bütünlükle dile getirebilmiştir.

Bütün insan yaşayışını çağlar boyu kapsayan bu düzen, bireysel düşüncelerden daha önemlidir. Bundan ötürü, Eliot sanatçının kişiliğinden uzak kalmasını, evrensel bir yapıt kurmak istiyorsa geleneğe bağlanmasını ister. Eliot'ın «*gelenek*»le ne demek istediğini kesin sınırlarla belirlemek biraz güçtür. Bir bakıma, gelenek hem sanat yapıtlarının kendi aralarında kurdukları nesnel düzen, hem de yazın etkinliğinin dayandığı kültür düzenidir. Sanatçı, kendisine gereken düzene erişebilmek için, gelenekle eğitilmiş olmalıdır :

> «*Bir kimse yazın alanında hep yaratıcı kalmak için, gelenek —geniş anlamıyla yazında görülen ortak kişilik— ile yaşayan kuşağın yeniliği arasındaki bilinçsiz dengeyi sürdürmek zorundadır.*»

Ozan bu gelenek çizgisini iyi bilmezse, çağının şiirinin gereklerini, dilinin o çağdaki olanaklarını da bilemez. Çünkü yaşayan her büyük ozan, yaşadığı çağda insan

düşüncesiyle duygusunun son sınırlarına varır, dilinin o çağdaki bütün olanaklarını tüketerek yeni bir deyiş getirir. Onun ardından gelen ozanlar duygu ile düşüncenin, türlü alanlardaki değişmeler sonucunda vardığı yeni sınırlara erişmek zorundadırlar. Bu da geçmiş ozanlardan herhangi birine benzemekle, geçmiş şiir dönemlerinden birine öykünmekle olmaz. Hiçbir şeye dayanmayan gariplik, yenilik özentileriyle de olmaz. Geleneğin iyiden iyiye incelenmesiyle, bilinçli bir çalışmayla ozan, şiirin kendi gününe değin geçirdiği bütün yaşantıyı öğrenir. Ona düşen görev, çağının kafasıyla, duyarlığıyla kuracağı şiirde, çağının yaşantısıyla birlikte bütün bu geçmiş yaşantıyı da yansıtmaktır. Çünkü

> «*Şiirde geçmişe hiçbir şey borçlu olmayan tam bir yenilik yoktur. Bir Vergilius, bir Dante, bir Shakespeare, bir Goethe doğduğu zaman bütün Avrupa şiirinin geleceği değişmiştir. Büyük bir ozanın yaşamasıyla birtakım şeyler ilk ve son olarak yapılır, sonra bunlar yeniden başarılamaz; ama öte yandan her büyük ozan geleceğin şiirinde kullanılacak karmaşık gereçlere bir yenisini ekler.*»

Eliot eleştirmenin de geleneğin eğitiminden geçmiş olmasını ister. Ona göre eleştirmenin amacı, her zaman için, sanat yapıtlarını değerlendirmek, okur beğenisini düzeltmek olmalıdır. Bu işi yaparken, eleştirmen birtakım yollardan yararlanır. *Çözümleme* ile *karşılaştırma* en başta gelen iki yoldur. Bunlar nesnel eleştirinin baş yöntemleridir. Oysa Eliot'tan önceki eleştiri daha çok «*yorum*»*a* dayanır. Arnold bir şiiri, ozandaki belli bir ruhsal durumun dile getirilişi olarak gö-

rür, şiiri yorumlayarak o ruhsal durumu açıklamaya çalışır. Şiir içinde yer alan bir eylem Arnold'ı yaşamın bir yönü olarak ilgilendirir. Eliot'ta ise şiirin kendine özgü, bağımsız bir varlığı vardır; şiirdeki bir duygu, bir coşku ozanın özel yaşayışındaki bir duygudan, bir coşkudan ayrıdır. Şiirin amacı okura bir duygusal yaşantı, bir düşünce yaşantısı vermek değil, bir şiir yaşantısı vermektir. Öte yandan, şiiri değerlendiren eleştirmen de, onu bütün bağlarından sıyrılmış olarak, nesnel bir varlık olarak ele almalıdır. Şiiri böyle en göze çarpan dış bağlarından soymakta Eliot bu konudaki değer yargılarına da bir yenilik getirmiş oluyor :

«Hiçbir ozanın, hiçbir sanatçının tek başına tam bir anlamı yoktur. Onun anlamı, değerlendirilmesi, ölmüş ozan ve sanatçılarla olan bağının değerlendirilmesidir. Ona tek başına değer biçemezsiniz; karşılık ve benzerliklerini belirtmek için, ölmüşler arasına yerleştirmeniz gerekir. Bunu yalnız tarihsel değil, estetik eleştirinin de bir ilkesi olarak söylüyorum. Ozanın bağlanacağı, uyacağı gerekçe tek yönlü değildir. Yeni bir yapıtın yaratılmasıyla olan şey, aynı zamanda, o yapıttan önce gelen bütün sanat yapıtlarını da ilgilendirir. Var olan büyük yapıtlar kendi aralarında, yeni katılan —gerçek yeni— yapıtın değiştireceği eksiksiz bir düzen gösterirler. Bu düzen yeni yapıt gelmeden önce tamdır; yeniliğin araya girişinden sonra da sürmesi için bu düzenin pek hafif de olsa değiştirilmesi gerekir; böylece her sanat yapıtının bütüne olan bağları, oranları yeniden ayarlanır; işte bu, eski ile yeni arasındaki uyuşmadır.»

Eleştirmen geçmiş yapıtlar arasındaki bu düzeni her zaman için gözönünde tutmalıdır. Bu düzen, var olan yapıtları değerli kılan ortak ilkelerin bütünü diye tanımlanabilir. Bu ilkeler zamana bağlı değildir, her çağda, her yapıt için aynıdır. Ancak, gerçek-yeni yapıtlar bu ilkelere bir yenisini katabilir ya da kimi ilkeleri düzen dışı bırakabilir.

Herhangi bir yerde var olan iyi bir geleneği korumak eleştirmenin görevidir. Eleştirmen yazın olgusunu, zamanın sınırladığı bir şey olarak değil, zamanın ötesinde bir şey, bir bütün olarak görmelidir. Çağımızın en iyi yapıtlarıyla yirmi beş bin yıl önceki en iyi yapıta aynı gözle bakabilmelidir. Bu görüşün ne denli tutarlı olduğu tartışma götürür, çünkü Eliot kendi yargılarında bile sanat yapıtlarını zamandan apayrı birer varlık olarak ele almaz. Örneğin, Katolik bir ortamda yaratılmış yapıtlara özel bir ilgisi vardır. Katoliklik akımının kesintiye uğradığı çağlara kapalıdır. Bu yönleri, onun yazın konusunu zamanın koşullarıyla ilgili olarak ele aldığını gösterir. Ayrıca, Eliot'ın Eski Çağ yapıtlarını, Katolik anlayıştan türettiği bu düzen ilkesiyle yargılayabileceği de kuşkuludur. Onun için, Eliot tutumuna aykırı düşecek kimi yazarlardan hiç söz etmez. Söz gelişi Homeros, Goethe, Cervantes onun gelenek çizgisinde yer almazlar. İngiliz dili ile şiirinde önemli bir yer tutan Chaucer'in bir değerlendirmesine girişmemiştir. Euripides'den başka hiçbir Yunan yazarı üstünde ayrıntılı durmamıştır. *Gelenek ile Bireysel Yeti* (Tradition and the Individual Talent) adlı denemesinde :

> *«Ozan yalnız büyük ünler arasından geçmeyen ana akımın bilincine çok iyi varmalıdır. (...) Avrupa kafasının (...) değişen bir kafa olduğu*

nu, bu değişmenin hiçbir şeyi, ne Shakespeare'i, ne Homeros'u, ne de kayalara çizilmiş ilkel resimleri dışında bırakmayan bir gelişme olduğunu bilmelidir...»

diyor ama Eliot'ın gelenek çizgisinde yer almayan ozanlar arasında büyük ünler de var. Bu bakımdan, Eliot'ın eleştirmen olarak bütünüyle nesnel bir bakış taşıdığı söylenemez. İstediği ortak düzenin kurulmasındaki güçlük de düşünülürse Eliot'ın eleştirmene ne ağır bir sorumluluk yüklediği açıkça görülür.

Eliot, dinde olduğu gibi, kişiyi yetersizlikleriyle ele alır. Bu yetersizliklerinden ötürü kişi tek başına hiçbir şey yapamaz, böylece dışındaki bir düzene bağlanması gerekir. Yazan kişi için bu düzen gelenektir. Eleştirmen her yeni yapıtı gelenek içinde değerlendirmelidir. Değişmez değerleri saptayacak ilkeler edinmelidir. Eliot'ın önemli yönü, eleştiriye nesnel bir görüş getirmiş, çözümleme, karşılaştırma gibi bilimsel yöntemlerin yargıcı — değerlendirici eleştirideki önemini göstermiş olmasıdır.

2. Ozanın Şiiriyle Bağı

a. *Ozan Duygularını Anlatmaz* Eliot şiirin kişisel olmaktan daha çok evrensel bir anlam taşımasını ister. Ozan birtakım işlemlerle kişisel duygularına genel bir anlam, genel bir görünüş kazandırmalıdır. Bunun için de duygularla kafanın ortak bir çalışma göstermeleri gerektir. *Gelenek ile Bireysel Yeti* adlı ünlü denemesinde Eliot ozanın kafasını kişisel yaşantıları yeni sanat bileşimlerine dönüştüren bir araca, bir katalizöre benzeterek

«Ozanın kafası... bir bakıma, ya da bütünüyle kişinin kendi yaşantısı üzerinde işler; ama sanatçı ne denli yetkin olursa onda acı çeken kişiyle yaratan kafa o denli apayrı olacaktır; kafa, gereci olan tutkuları daha iyi sindirecek, değiştirecektir.»

diyor. Burada şiirin oluşmasında en büyük pay kafaya düşmektedir. Böylece, Eliot şiirde duygusal öğelerle zihinsel öğelerin, düşüncenin bir bileşimini arıyor. Çünkü duygular kişiseldir, düşünce ise daha ortak bir nitelik taşır. «Sanatçı ne denli eksiksiz olursa» derken Eliot ozanın gelenekle geçirmiş olduğu eğitimin derecesini kastediyor. Duygu ile düşüncenin geçmiş düzenini, çağdan çağa ulaştığı bütün sınırları yakından tanıyan ozanın kafasıyla duyarlığı daha bir bilenmiş olacaktır. Öte yandan, Eliot şiirin gereci olan yaşantıyı da ikiye ayırıyor

«Gördüğünüz gibi yaşantı, yani dönüştürücü katalizörün yanına giren öğeler iki türlüdür Coşkular, duygular. Bir sanat yapıtının ondan tat alan kişi üzerindeki etkisi, sanat dışı bir yaşantıdan başka türlü bir yaşantıdır. Tek bir coşkudan ya da birkaçının bileşiminden kurulabilir. Kesin sonuç düzenlenirken, yazar için, belli sözlerde, deyimlerde, görüntülerde var olan türlü duygular da eklenebilir.»

Eliot'ın coşku ile duygu arasındaki ayrımı neye göre yaptığı belli değildir. Ama şiirin kurulmasında coşkuya daha çok önem verdiği açıktır. Coşku şiirin temel öğesidir. Duygular kişinin yaşantısında sürekli olarak yer alır, çeşitli sözlerde, deyimlerde, görüntülerde var

olabilirler. Oysa coşku böyle süreklilik göstermeyen daha seyrek, daha yoğun bir yaşantıdır. Eliot'a göre ozanı bir şiir yazmaya iten öğe doğrudan doğruya coşkudur. Ama bu coşku şiire girdiği an ozanın yaşantısı ile ilgisi kesilir. Yalnız şiirde yaşayan estetik bir coşku olur. Coşku şiiri biçimlendiren güç değildir. Şiirin oluşmasında daha ağır basan öğenin etkisi altındadır. Bu yapıcı, çözümleyici bir etkinlik gösteren zihinsel öğedir. Bu süreçte her coşku, karşılığı olan düşünce ile birleşir. Bu işlem Eliot'ın «nesnel karşılık» ilkesine götürür bizi.

Eliot'a göre ozanın kişisel yaşantısında önemli yer tutan türlü izlenimler, yaşantılar şiire girmeyebilir. Ozanın kişiliği için hiçbir önemi olmayan yaşantılar da şiirde büyük bir önem kazanabilirler. Şiirde yaşayan coşku karmaşık bir coşkudur. Şiir yazarın çeşitli duygularının ve coşkularının zihinsel bir basınç altında birleşmesinden doğar. Eliseo Vivas,* Eliot'ın nesnel karşılık kuramı üzerine yazdığı eleştirisinde, ruhbilimin estetik coşku diye bir coşku türü ayırmadığını, böylece şiirde yaşayan coşkunun da bildiğimiz coşkulardan ayrı bir nitelikte olamayacağını söyler. Gerçekten de Eliot'ın şiirde yaşayan coşkuyla ne demek istediğini kesin olarak anlamak biraz güçtür. Eliot buradaki coşkunun dönüşümü işleminin nasıl ilerlediğini seçik olarak anlatmamıştır. Öte yandan Eliot'ı eleştiren Yvor Winters şiirin bağımsız bir varlığı olamayacağını, bunun şiir için çok kötü bir şey olduğunu söyler; ozanın işinin yalnızca duygu ile dü-

* Eliseo Vivas, **Creation and Discovery**, ('«The Objective Correlative of T.S. Eliot»), Chicago, Gateway Editions, 1955, s. 267-91.

şünce durumlarının söz olarak eşdeğerlerini bulmak olamayacağını ileri sürer. Bu duygu ile düşünce durumlarının yargılanıp değerlendirilmesi gerektir. Çünkü ozan nereye gittiğini çok iyi bilmelidir.

Kimi karanlık kalmış yönlerine karşın, Eliot'ın şiir kuramının temelinde, şiiri bir kurma, bir örme işi olarak ele almak isteği vardır. Ona göre şiir duyguların doğrudan doğruya aktarılması olmamalıdır. Duyguların şiire ancak kimi işlemlerden geçtikten sonra girebileceklerini söylemekle Eliot çağımızın şiirinde bir dönüm noktası yaratmaktadır.

b. *Nesnel Karşılık (Objective Correlative)* *Hamlet* üzerine denemesinde Eliot :

> «*Coşkuyu sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu, ona bir nesnel karşılık bulmaktır. Başka bir deyimle o belirli coşkunun örneği olabilecek bir nesneler dizisi, bir konum, bir olaylar zinciri bulmaktır. Öyle ki, duyusal yaşantı çerçevesinde algılanacak o dış olguların verilmesiyle coşku hemen uyandırılmış olsun.*»

Burada «tek yolu» demekle Eliot, coşkunun doğrudan doğruya anlatılmasına ne kadar kesinlikle karşı olduğunu belirtmiş oluyor. Bu nesnelleştirme işinde duygulara büyük pay düşer. Çünkü ozanın günlük yaşantısında, sözlerle, eylemlerle, konumlarla yakın ilgisi vardır duyguların. Yaratma işlemi sırasında duygular, temel coşkunun çevresinde toplanırlar. Duyarlıkla kafa arasındaki bağ da duyguların ilgili bulunduğu nesnelerin aracılığı ile sağlanır. Bu duygular öteden beri ozanın kafasında birikegelmişlerdir :

«Gerçekte ozanın kafası sayısız duyguların, sözlerin, görüntülerin yakalanıp biriktirildiği bir kaptır; bu birikenler, yeni bir bileşimin kurulabilmesi için birleşebilecek bütün parçalar toplanıncaya dek orada beklerler.»

Bu çeşitli yaşantılar bir yaratma basıncı altında bir bütünde toplanırlar. Ozanın kafası bu basıncı sağlayacak tek araçtır. Ozan, böyle bir duygu-düşünce bileşimi ile kişiliğinden uzaklaşmış, daha soluklu, daha evrensel bir sese varmış olur. Okur ile yazar arasındaki alışveriş bu nesnel karşılığın aracılığıyla sağlanır. Nesnel karşılık kuramı Eliot'ın, daha çok Fransız simgecilerinin etkisiyle varmış olduğu bir kuramdır. Simgecilere göre de şiir doğrudan doğruya coşkuyu dile getiremez, ancak uyandırabilir. Vivas, yazısında, Eliot'ın nesnel karşılık tanımındaki «bir coşkunun sanat biçiminde *dile getirilişi*» ve «*coşkunun uyandırılması*» sözleri üzerinde durur, Eliot'ın bu deyimler arasındaki ayrımı gözetmemiş olduğunu söyler. Vivas'a göre ozan hem şiirde yaşayan coşkuyu hem de okurun coşkusunu denetimi altında tutamaz, okurda uyanacak coşku bütünlükle onun kültürüne, kişisel yaşantılarına dayanan bir şeydir. Vivas'ın değindiği başka bir nokta da ozanı yaratmaya iten coşkuyla şiirdeki coşku arasındaki ayrımdır. Yaratma anındaki ölçü, uyak, kuruluş gibi yapısal kaygılarla ozan, önceki coşkudan epey uzaklaşmış, belki de apayrı nitelikte bir coşkuya varmış olur. Şiirde dile getirilen coşku, önceki değil, yaratma anındaki coşkudur. Şiirde yaşayan coşku da nesnel karşılık gibi yaratma anında çıkar ortaya. Vivas yazısının sonunda

«Anlaşılmazlığından ötürü bu kadar yaygın

bir kuramın atılmasını istemek aşırılık olur. Ama sürekli olarak kullanılacağı için, şiirde dile getirilen coşkunun şiirden önce duyulan coşkudan ayrı bir şey olduğunu belirtmek eleştiri için büyük önem taşır.»

diyor.

Eliot, nesnel karşılık kuramı üzerine temellendirilmiş yargılarla *Hamlet*'i değerlendirmeye girişmiş, *Hamlet*'in büyük bir sanat başarısızlığı olduğunu söylemiştir. Eliot'a göre, oyunda Hamlet'in bütün nefreti annesine yönelmiştir, oysa oyunun genel çatısı içinde tuttuğu yer bakımından annesi Hamlet'in bu kinine karşılık olabilecek nesne değildir, Hamlet'in nefret duygusu annesini de içine alır, onu aşar. Eliot'ın bu yargısında biraz aşırı olduğu söylenebilir. Belki de Shakespeare bu oyunda nesnesine sığmayan aşkın bir duyguyu dile getirmek istemiştir. Hamlet, yaratılmış bir kahraman olarak, doğrudan doğruya bir duygunun karşılığıdır. Öte yandan Vivas'ın eleştirisini de anımsarsak, *Hamlet*'i eleştirirken Shakespeare'in kişisel duygularından söz etmek, oyundan sanatçının öznel coşkularına varmaya çalışmak gene bir yanılgı oluyor.

Eliot, nesnel karşılık kuramını, İngiliz Metafizikçi şiirine dayandırmaktadır. Metafizikçilerin de şiirleri karmaşık gereçlerden kurulmuştur. Hem duygu, hem düşünce alanlarının verilerinden yararlanmışlardır. Kullandıkları benzetmeler bu duygu-düşünce bileşiminin nesnel karşılıklarıdır. XVIII. yüzyıl şiirinde benzetme yalnızca şiirdeki düşüncelerin süslenmesinde kullanılıyordu. Romantik çağda da benzetme bir süs öğesi olmaktan öteye geçememiştir. Eliot'ın savunduğu şiirde ise benzetmeler Metafizikçilerdeki

gibi, ozanın düşünceleriyle duygularının kaynaştırılarak yansıtılması için kullanılır. Şiirde yapısal bir görevleri vardır. Şiirin bütün yükü bu benzetmelerle birlikte örülmüştür. Bu da ancak nesnel karşılıklarla sağlanabilir.

3. Eliot'ın Metafizikçi Ozanlarla Bağı

Eliot'ın Metafizikçi şiir geleneğine bağlılığı, şiir görüşünde en çok onlardan yararlanmış olması, Metafizikçilerin şiiri bilinçli bir kurma, örme işi olarak benimsemiş olmalarından ileri gelir. Metafizikçi ozanlar her alanda türlü karşıt değerlerin çatıştığı bir çağda yaşamışlardır. XVII. yüzyılın başında, Skolâstik anlayış çökmek üzeredir. Ama bu anlayışın yerini tutacak yeni bir düzen de kurulamamıştır. Ortaçağ değerleriyle Rönesans değerleri, bilimle büyü, kuşku ile kör inanç bir çekişme içindedir. Metafizikçi ozanlar bir düzenin çöküşünü görmüş, çöken düzenin yerine bir yenisini koyamamaktan doğan gerilimi yaşamışlardır. Böyle apayrı değerlerin geçerlikte oluşu Metafizikçilere alabildiğine geniş bir duygu, düşünce alanı sağlamıştır. Çeşitli sesleri bir arada yansıtma yolunu tutmuşlardır. Duyarlıkları günlük yaşayışın her yönüne açıktır. Bu ayrı özellikte yaşantılardan bütünlere varma çabasıyla Metafizikçiler Eliot'ın şiirde koşul saydığı bileşik duyarlığı (Unified Sensibility) gerçekleştirmişlerdir. *Metafizikçi Ozanlar* (The Metaphysical Poets) adlı denemesinde Eliot :

> «*Tennyson'la Browning birer ozandırlar, düşünürler ama düşüncelerini bir gülün kokusu gibi hemen duyamazlar. Donne için bir düşünce bir yaşantıdır, duyarlığını değiştiren bir şeydir.*

Ozanın kafası işi için iyice donatılmışsa, sürekli olarak birbirine benzemeyen yaşantıları kaynaştırır. Sıradan bir kişinin yaşantısı karmakarışık, düzensiz, bölük pörçüktür. Âşık olur ya da Spinoza'yı okur, onca bu iki yaşantının birbiriyle hiç ilgisi yoktur. Yazı makinasının sesi ile bir yemek kokusu da ona göre apayrı şeylerdir; ozanın kafasında ise bu yaşantılar her zaman yeni bütünler koyar ortaya.»

Duygu ile düşüncenin sıkı kaynaşmasını Metafizikçiler zekâ oyunlarıyla (wit) sağlarlar. Bu iş birbiriyle ilgisi olmayan öğeleri beklenmedik çağrışımlarla bir araya getirmeye dayanır. Düşünce ile duygu belli imgeler içinde erir. Burada bir çeşit benzetme kullanılır. Ama bu benzetmelerde benzeyen ile benzetilen arasında hiçbir yakınlık gözetilmez, benzetmenin güzel olması da aranmaz. Bu tür şiirde imge, şiirin yapısı içinden çıkarılamaz, çıkarıldığı an, şiir yapısını yitirmekle kalmaz, duygu-düşünce yükünden de boşalır.

Eliot'ın Donne Okulu'nu sevmesinin başka bir nedeni de Metafizikçi Ozanlar'ın kişilik silme özelliğidir. Donne'ın şiirinde kişisel duyguların yer almadığı anlamına gelmez bu. Ama bu duygular doğrudan doğruya dile getirilmezler. Ozan kendisini öznel duygularından uzak tutarak onlara genel bir görünüş kazandırma çabasındadır. Eliot'ın nesnel karşılık kuramının da amacı budur. Ayrıca Metafizikçi şiirde düşünceyle imgenin kaynaşması şiirin dramatik olmasını sağlar. Dramatik şiirde kişisel özellik yoktur, şiir doğrudan doğruya ozanını yansıtmaz, belli eylemleri, konumları verir. Bu özellik ozana yeni deyiş olanakları kazandırır. Donne birçok şiirinde hep karşısında

kiyle bir şeyi tartışır gibidir; şiirde sorular, kesin yanıtlar yer alır. Ama şiirde ağır basan bir mantık çizgisi baştan sona dek bu değişik duyguları, düşünceleri, deyiş biçimlerini kapsar, onları düşünsel bir bütüne toplar. Eliot'ın da çağdaş şiirden beklediği budur: Ayrı öğelerin bir bütün içinde değer kazanması.

SONUÇ

Eliot'ın getirdiği şiir ve eleştiri anlayışını her şeyden önce romantik anlayışa bir tepki saymak gerekir. XIX. yüzyıl boyunca şiir, ozanın kişisel duygularının doğrudan doğruya dile getirilmesi olarak anlaşılmış, eleştiri de ele alınan yapıtları yorumlamaktan öteye geçememiştir. Romantik anlayışın temelinde bir özgürlük, bir coşumculuk vardır. Eliot ise ozandan kendi dışında bulunan birtakım değişmez değerlere bağlanmasını istemekle yeni bir klasisizmi başlatmış olur. Ozan şiirin günümüze değin olan gelişme çizgisini çok iyi bilmelidir. Eleştirmen de ancak bu geleneği iyiden iyiye inceleyerek yargıcı-değerlendirici ilkeler edinebilir. Ozan şiirinde kişiliğini dile getirmez, çünkü onun dışındaki gelenek, ortak düzen, kişiliğinden çok daha önemlidir. Ozan ilkin, şiirin, çağına değin geçirdiği bütün serüveni yansıtmakla görevlidir. Hiçbir zaman doğrudan doğruya duygularını dile getirmez. Kişisel duygularını dile getirmenin tek yolu şiirinde onların karşılığı olan eylemleri, konumları, davranışları işlemektir. Bu karşılıklar günlük yaşam ile gelenekten seçilebilir. Eliot şiirde kişisel bir düzenden daha çok nesnel bir düzen gözetir.

Şiiri kişisel bağlarından sıyırmakla Eliot, şiire bağımsız nesnel bir varlık tanır. Bir şiirin iç değerleri,

dile getirdiği duygu, coşku, düşünce, doğrudan doğruya şiirseldir. Bir şiirdeki coşku ozanın yaşantısı olmaktan çıkmıştır. Bir şiir yaşantısıdır.

Sanat yapıtına bağımsız bir varlık tanımakla Eliot nesnel eleştiri geleneğini başlatmış olur. Bu tür eleştirme, yargıcı-değerlendirici bir özellik taşır. Doğrudan doğruya sanat yapıtının kendine özgü değerlerine yönelmiştir. Çağımızda I. A. Richards, F. R Leavis, Allen Tate, C. Brooks, I. Winters, R. Blackmur gibi İngiliz ve Amerikan eleştirmenlerinin elinde bu yeni anlayış büyük bir önem kazanmaktadır.

Akşit Göktürk, 1961

İkinci Basıma Önsöz

T. S. Eliot 1961 yılında Leeds Üniversitesi'nde yaptığı bir konuşmada, eleştirmenleri genel olarak meslekten eleştirmenler, beğeni eleştirmenleri, bilimsel ya da kuramsal eleştirmenler olmak üzere üçe ayırır. Kendi eleştirmenliğini ise, bu üç çizginin de dışında, yaratıcı etkinliğinin bir yan ürünü diye adlandırır. Kendi kuşağından hemen önceki yazarların yazdığı şiir ile eleştiriye karşı, kendi yaptığı işi savunmak için girişmiş olduğunu söyler eleştiriye.

O konuşmasında Eliot, yazdığı denemelerin de «genelleyici denemeler», «tek tek yazarları inceleyen denemeler» olmak üzere iki öbekte ele alınmasını önerir. Eleştirmenliğinin ilk dönemindeki genelleyici denemelerini, en etkili olmuş eleştirileri diye niteler. *Gelenek ile Bireysel Yeti, Metafizikçi Ozanlar, Hamlet* denemeleri bu dönemin ürünleridir. Gerçi bu dönem yazılarının geniş etkisinde, Eliot'ın sonraki yazarlığı ile ününün payı da küçümsenemez, ama bunların etkisi her şeyden önce, on dokuzuncu yüzyıl uzantısı geleneksel şiire, en sarsıcı savlarla karşı çıkmalarından dolayıdır. Eliot, kendi eleştirmenliğinin kilit kavramları olan «gelenek», «kişilik silinmesi», «duyarlık parçalanması», «birleşik duyarlık», «nesnel karşılık» gibi deyimleri, ilk kez bu yazılarda tanımlar, kullanır. Bu denemelerin bir ilginç yönü de, eleştiri söyleminin bütününe getirdikleri yeniliktir. Eliot, bu yazılarda, bilimsel bir inandırıcılık amaçlandığını,

fizikten, kimyadan benzetmelerle, terimlerle, dilinde de belli eder. Ozanın duyarlığını bir katalizöre, kafasını her türlü izlenimin içinde yer aldığı bir kaba benzetirken böyledir, sözgelişi. Öte yandan, eleştiriyi değişik eleştirmenlerce yürütülen «ortak bir yargı arayışı» diye adlandırırken, gene bilimin genelgeçer nitelikteki nesnelliği vardır kafasında örnek olarak. Eliot'ın eleştirmenliğinin bu yönleri hiç kuşkusuz, yirminci yüzyıl başındaki yenilikçi şiir ile eleştiriye damgasını vurmuştur.

Tek tek yazarlar üstüne denemelerinden «*William Blake*» ile «*Dante*»de, yaratıcı ozan ile büyük gelenek ilişkisi, inanç, mitologya, tarih, dil, yazın bağlamında ele alınır. Şiirin nelerden ayrılamazlığı, özellikle konusudur bu denemelerin. «*Dante*»de Eliot'ın kendi ozanlığında da baş usta olarak benimsediği büyük yazarın yapıtında, geleneksel yazın, dil, inanç dizgelerinin, yepyeni bir şiir bileşiminde nasıl yer alabileceği gösterilir, ayrıntılı örneklerle açıklanır. Dante'den söz ederken Eliot'ın ilginç bir gözlemi, ozanın dilinin kölesi değil, efendisi olması zorunluluğudur.

Bu noktada, Eliot'ın gelenekçiliğiyle ilgili bir açıklama yapmak gerekir belki. Bu gelenekçilik, bizde çoğunun sandığı gibi, bir geçmiş yobazlığı değildir. Devingen bir tarih anlayışı üzerine kurulmuştur. Gelenek, sanatçının bugün tapması gereken bir put ya da donmuş kalıp değil, bugünkü yaratılarla sürekli değişikliğe uğrayan esnek bir dizgedir. Sözgelişi, Türk yazını geleneği, Cumhuriyet dönemi Türkçesi'nin araya girmesiyle, geleneği oluşturacak eski yapıtlar arasında, günümüz açısından kökten bir seçme yapmayı zorunlu kılar. Eliot'm sözünü ettiği gelenek, şimdi ile geleceği hiçbir zaman dışlamaz. Onun geçmiş önerisi, yeniye duyulan kuşkuyla, eski kalıplara sımsıkı sarıl

mayı gerektirmez. Bu öneri, yenilikçi bir yazın akımının ilkeleştirilmesi için ortaya atılmıştır her şeyden önce. Eliot'ın kendi şiirinin, geçmişten türetilme donmuş kalıplara aykırılığı, böyle bir gelenek anlayışının kanıtıdır. Geçmiş yeninin yaratılmasına katkısı oranında anlamlıdır, yoksa salt geçmiş olduğu için değil.

Denemeler'in bu basımına, daha sonradan çevirdiğim, *Tercüme* dergisinde yayınlanan, «*Dante*» yazısı da eklenmiştir. İlk basımdaki beş denemeyi ise, yeniden gözden geçirdim, yer yer düzelttim. *Denemeler*'in benim yayınlanan ilk çeviri kitabım olduğu, gene de belli ediyor kendini. Eliot'ın yazılarından, daha başarılı çevirilerin yapılacağı güne değin, okurların hoşgörmesi umuduyla.

Akşit Göktürk

Gelenek ile Bireysel Yeti

I

Arasıra yokluğundan yakınırken adını anarsak da, İngiliz yazınında gelenekten pek söz açmayız. «Gelenek»ten ya da «bir gelenek»ten söz etmeyiz; bu sözü ancak falancanın şiiri «gelenekçi» ya da «fazla gelenekçi» derken niteleme olarak kullanırız. Belki de bir yergi tümcesinden başka yerde pek seyrek görünür bu söz. Ya da beğenilen yapıtın, hoşa gider bir arkeolojik diriltme olduğunu üstü örtülü söyleyen belli belirsiz bir beğenmedir. Güvenilir arkeoloji bilimine böyle rahatça başvurmadan, bu sözü İngiliz kulağıyla zor uzlaştırabilirsiniz.

Bu söz yaşayan ya da ölmüş yazarları değerlendirdiğimizde görülecek değil kuşkusuz. Her ulusun yalnız yaratma biçimi değil, eleştirme biçimi de vardır kendine göre; dahası, her ulus eleştiri alışkanlıklarının yetersizliklerine, sınırlarına yaratıcı dehasınınkilerden daha ilgisizdir. Fransız dilinde yazılagelmiş bir yığın eleştiri yazısından, Fransızın eleştiri yoluyla yöntemini biliriz, ya da bildiğimizi sanırız. Giderek (ne bilinçsiz kişileriz ki) Fransızların bizden «daha eleştirici» oldukları sonucuna varır, kimileyin de sanki Fransızlar bizden daha az yaratıcıymış gibi, bununla biraz böbürleniriz. Belki de öyledirler; ama şunu bilmeliyiz ki eleştiri soluk almak kadar kaçınılmaz bir şeydir, okuduğumuz bir kitaptan coşku duyar

ken usumuzdan geçenleri dile getirmekle, kendi kafamızda geçen bu eleştiri eylemini de eleştirmekle bir şey yitirmeyiz. Bu süreçte ışığa çıkabilecek olgulardan biri, ozanı överken yapıtının başkasına en az benzeyen yönleri üzerinde durma eğilimimizdir. Yapıtının bu yönlerinde ya da bu bölümlerinde bireysel olanı, o kişinin kendi özü neyse onu bulmaya çalışırız, ozanın kendisinden önce gelenlerden, hele kendisinden hemen önce gelenlerden başkalığı üzerinde keyifle duruyuz; tadına varmak için, ayrılabilecek bir şey bulmaya çalışırız. Oysa bir ozana bu önyargı olmadan yaklaşırsak, sık sık görürüz ki yapıtının yalnız en iyi değil, en bireysel bölümlerinde bile ölmüş ozanlar, ataları, kendi ölümsüzlüklerini pekiştirmektedirler. Bunu yalnız etkilenme dönemi olan ergenlik çağı için değil, tam bir olgunluk çağı için de söylüyorum.

Ama geleneğin, aktarmanın tek yolu, bizden hemen önceki kuşağın başarılarına körü körüne ya da ürkekçe bağlanarak onların yollarını izlemekten başka bir şey değilse, «gelenek»in kesin olarak dizginlenmesi gerekir. Kumlara karışıp yitiveren, nice sıradan akımlar gördük; yenilikse yinelemekten yeğdir. Daha geniş çapta bir önemi vardır geleneğin. Mirasa konar gibi elde edilemez; istiyorsanız, onu büyük bir çabayla edinmeniz gerekir. Bu, her şeyden önce, ozanlığını yirmi beşinden sonra da sürdürecek herkes için, hemen hemen kaçınılmaz diyebileceğimiz bir tarih duygusunu gerektirir. Tarih duygusu da, geçmişin geçmişliğinden başka, şimdiliğinin de kavranmasını gerektirir. Tarih duygusu, yalnız kendi kuşağını etinde kanında duyarak değil, Homeros'dan bu yana bütün Avrupa Yazını ile, onun içinde kendi ülkesi yazınının çağdaş bir varlığı olduğunu, çağdaş bir düzen kurduklarını duyarak yazmaya zorlar kişiyi. Geçici-

nin olduğu oranda sonsuzun da, geçiciyle birlikte sonsuzun da duygusu olan bu tarih duygusudur yazarı gelenekçi kılan. Yazara zaman içindeki yerini, çağdaşlığını en kesin duyuran da budur.

Hiçbir ozanın, hiçbir sanatçının tek başına tam bir anlamı yoktur. Onun anlamı, değerlendirilmesi, ölmüş ozan ve sanatçılarla olan bağının değerlendirilmesidir. Ona tek başına değer biçemezsiniz; karşıtlık ve benzerliklerini belirtmek için, ölmüşler arasına yerleştirmeniz gerekir. Bunu yalnız tarihsel değil, estetik eleştirinin de bir ilkesi olarak söylüyorum. Ozanın bağlanacağı, uyacağı gerekçe tek yönlü değildir. Yeni bir yapıtın yaratılmasıyla olan şey, aynı zamanda, o yapıttan önce gelen bütün sanat yapıtlarını da ilgilendirir. Var olan büyük yapıtlar kendi aralarında, yeni katılan —gerçek yeni— yapıtın değiştireceği eksiksiz bir düzen gösterirler. Bu düzen yeni yapıt gelmeden önce tamdır; yeniliğin araya girişinden sonra da sürmesi için bu düzenin pek hafif de olsa değiştirilmesi gerekir; böylece her sanat yapıtının bütüne olan bağları, oranları yeniden ayarlanır; işte bu, eski ile yeni arasındaki uyuşmadır. Her kim İngiliz Yazını için bu düzen ve Avrupalı biçim düşüncesini benimserse, şimdinin geçmişle yönetildiği ölçüde geçmişin de şimdi ile değişime uğramasını usa aykırı bulmayacaktır. Bu durumu sezebilen ozan, büyük güçlüklerle sorumlulukları da sezecektir. Bir bakıma, geçmişin ölçüleriyle yargılanması gereğinin kaçınılmazlığını da sezecektir. Yargılanması diyorum, kesilip biçilmesi değil. Geçmiş ozandan daha iyi, daha kötü, ya da onun kadar başarılı diye yargılanmayacak; geçmiş eleştirmenin kuralları ile de yargılanmayacak kuşkusuz. Bu, iki şeyin birbiriyle ölçülüp biçildiği bir yargı, bir karşılaştırmadır. Yalnız uyuş-

ma, yeni sanat yapıtı için gerçekten tam bir uyuşma değildir; öyle olsa yeni olamaz; böylece bir sanat yapıtı da olamaz. Uydu diye yeninin daha değerli olduğunu söyleyemeyiz; ama uyuşu değerinin bir ölçüsüdür. —Evet, ölçüsü, ancak yavaşça, sakınarak uygulanabilecek bir ölçü, çünkü hiçbirimiz uyuşmayı yanılmadan ölçecek şaşmaz duyarlıkta eleştirmenler değiliz.— Uyuşur göründüğünü söyleriz; belki de bireyseldir, ya da hem bireysel görünür hem de uyuşabilir; ama bunların biri değil de, öteki olduğunu söylemekte epey güçlük çekeriz.

Ozanın geçmişle olan bağının daha kolay anlaşılır bir açıklamasına girişirsek diyebiliriz ki ozan ne geçmişi karışık bir topak olarak alabilir, ne büsbütün bir iki özel hayranlık üstüne kurabilir kendini; ne de yeğ tuttuğu bir dönem üstüne kurabilir. Birinci yol hoş görülemez; ikincisi önemli bir gençlik denemesidir; üçüncü yol çok gerekli, güzel bir bütünleyicidir. Ozan yalnız büyük ünler arasından geçmeyen ana akımın bilincine çok iyi varmalıdır. Şu apaçık gerçeği çok iyi bilmelidir ki sanatta gelişme diye bir şey yoktur, ama sanatın gereçleri hiçbir zaman aynı değildir. Avrupa kafasının (kendi ülkesinin kafası —kendi kişisel kafasından çok daha önemli olduğunu tam zamanında öğrendiği kafa) değişen bir kafa olduğunu, bu değişmenin hiçbir şeyi, ne Shakespeare'i, ne Homeros'u, ne de kayalara çizilmiş ilkel resimleri dışarda bırakmayan bir gelişme olduğunu bilmelidir. Bu gelişmenin, belki de inceliğin, bu karışıklığın, sanatçı açısından bir ilerleme olmadığını bilmelidir. Belki ruhbilimcinin açısından da ilerleme değildir, ya da bizim sandığımız ölçüde değildir; belki sonunda, ekonomi ile makinalarda görülen bir karışıklığa dayanır. Ama şimdi ile geçmiş arasındaki ayrım, bilinçli

şimdinin, geçmişin kendi kendisinden olamayacağı ölçüde, geçmişten haberli olmasıdır.

Birisi «Ölmüş yazarlar bizden ıraktırlar, çünkü biz onların bildiğinden çok daha fazla şey biliyoruz» demiş. Eski yazarlar bizim bilgimizin içindedirler. Benim tuttuğum şiir yolunun bir yönüyle itiraza yol açtığını sezinliyorum. Bu itiraz, bu öğretinin sanatçı açısından gülünç ölçüde geniş bir bilgi (bilgiçlik) gerektirdiğidir. Ölmüş ozanların yaşamına bir göz atmakla yadsınabilecek bir savdır bu. Üstelik fazla bilginin şiir duyarlığını öldürdüğü, ayarttığı söylenerek desteklenebilir de. Biz, her ne kadar, ozanın gerekli kavrayışıyla, gerekli tembelliğine zarar getirmeyecek kadar şeyi bilmek zorunda olduğuna inanıp direnirsek de; bilginin sınavlar, konuk odaları, ya da buna benzer daha gösterişli genel kalıplar için elverişli bir şekle sokulmasını isteyemeyiz. Kimi, bilgiyi kolay edinir; daha ağırcanlı olanlar ter dökmek zorunda kalırlar onu elde etmek için. Shakespeare birçoklarının bütün British Museum'dan edinebileceğinden daha gerekli tarih bilgisini Plutarch'dan edinmiştir. Üzerinde durulması gereken şey, ozanın geçmişin bilincini geliştirmesi, ya da kazanması, bu bilinci kendi yaşayışı boyunca geliştirmeyi sürdürmesidir.

Buradaki olgu, daha değerli bir şey bulduğu an, kişinin kendinden geçerek o şey içinde yitmesidir. Bir sanatçının ilerlemesi, sürekli bir öz-veri, kişiliğin sürekli bir söndürülüşüdür.

Bu kişilik silinmesi sürecini tanımlamak, gelenek duygusu ile bağını belirtmek kalıyor. Sanatın bu kişilik silinmesi ile bilimin durumuna yaklaştığı söylenebilir. Onun için, açıklayıcı bir benzetme olarak, iyice inceltilmiş bir platinin, içinde oksijenle kükürt dlok-

sit bulunan bir odacığa sokulmasıyla ortaya çıkan olayı incelemeye çağırıyorum sizi.

II

Dürüst eleştiri ile duyarlı değerlendirme ozana değil, şiire yöneltilir. Gazete eleştirmenlerinin karmakarışık yaygaralarına, bunun ardından gelen ortamalı yinelemelerin uğultusuna kulak verirsek, sayısız ozan adı işitiriz; basmakalıp bir bilgi değil de, şiir tadı arıyorsak, istediğimiz şiiri pek seyrek buluruz. Buraya değin şiirin başka yazarların yazdığı başka şiirlerle olan ilgisinin önemini göstermeye çalıştım; şiir anlayışını, yazılagelmiş şiirlerin hepsinin yaşayan bir bütünü olarak gösterdim. Kişisel olmayan bu şiir kuramının öbür yönü şiirin yazarıyla bağlantısıdır. Bir benzetmeyle duyurmaya çalıştım ki olgun ozanın kafası olgun olmayanınkinden, kesin olarak, bir kişilik değerlendirmesi, salt daha ilginç olması, ya da «söyleyecek daha çok sözü» bulunması bakımından değil de; özel ya da çok değişik duygulara, yeni bileşimlere girme özgürlüğünü sağlayan daha ince, yetkin bir araç olması bakımından ayrılır.

Katalizör benzetmesiydi bu. Yukarda sözü edilen iki gaz, platin telin bulunduğu ortamda birbirine karıştırılınca, sülfürik asit ortaya çıkar. Bu bileşim, ancak platin varsa olur; ama ortaya çıkan asit, platinden hiçbir iz taşımaz, platinin kendisinin de etkilenmemiş olduğu görülür; durgun, bağımsız, değişmemiş kalır. Ozanın kafası, o ince platin teldir. O bir bakıma, ya da bütünüyle, kişinin kendi yaşantısı üzerin-

de işler; ama sanatçı ne denli yetkin olursa, onda acı çeken kişiyle yaratan kafa o denli apayrı olacaktır; kafa, gereci olan tutkuları daha iyi sinderecek, değiştirecektir.

Gördüğünüz gibi yaşantı, yani dönüştürücü katalizörün yanına giren öğeler iki türlüdür : Coşkular, duygular. Bir sanat yapıtının ondan tat alan bir kişi üzerindeki etkisi, sanat dışı bir yaşantıdan başka türlü bir yaşantıdır. Tek bir coşkudan ya da birkaçının bileşiminden kurulabilir. Kesin sonuç düzenlenirken, yazar için, belli sözlerde, deyimlerde, görüntülerde var olan türlü duygular da eklenebilir. Büyük şiir, herhangi bir coşkuyu doğrudan doğruya kullanmadan da kurulabilir: Yalnızca duygulardan örülür. *Inferno*'nun XV. Kantosu, (Brunetto Latini) o anlatılan durumda açığa çıkan bir coşkunun işlenişidir; ama etki, herhangi bir sanat yapıtında olduğu gibi tek ise de, ayrıntıların bir bileşimiyle sağlanmıştır. Son dörtlük, kendisinden önceki bölümden doğrudan doğruya gelişmeyen, «gelen», ama kendisinin de katılabileceği özel bileşime ulaşıncaya dek ozanın kafasında asılı kalan bir imge, bir imgeye bağlı bir duygu verir. Gerçekte, ozanın kafası sayısız duyguların, sözlerin, imgelerin yakalanıp biriktirildiği bir kaptır; bu birikenler, yeni bir bileşimin kurulabilmesi için birleşebilecek bütün parçalar toplanıncaya dek, orada beklerler.

En büyük şiirlerden alınma örnek parçaları birbiriyle karşılaştırırsanız, birleştirme yollarının ne denli çeşitli olduğunu, herhangi yarı-töresel bir «yücelik» ölçütünün nasıl bütünüyle başarısızlığa uğradığını görürsünüz. Çünkü coşkuların, öğelerin «büyüklüğü», yoğunluğu değil; bu birleşme üzerindeki etkin basıncın, yaratma sürecinin yoğunluğudur önemli olan. Paolo ile Francesca olayı, belirli bir coşkuyu iş-

ler, ama şiirin yoğunluğu, yaşantının vereceği herhangi bir yoğunluk izleniminden apayrı bir şeydir. Ayrıca, XXVI. Kanto'dan, doğrudan doğruya bir coşkuya dayanmayan Ulysses'in yolculuğundan daha yoğun değildir. Coşkunun dönüşümü sürecinde büyük değişiklik görülebilir. Agamemnon'un öldürülmesinin ya da Othello'nun büyük acısının bıraktığı sanat etkisi, gerçekte olabilecek bir olayın etkisine Dante'deki sahnelerden çok daha yakındır. *Agamemnon*'da sanat coşkusu, olayı gerçekten seyreden birinin coşkusuna, *Othello*'da ise kahramanın kendi duygularına yakındır. Ama sanatla olay arasındaki ayrım her zaman kesindir. Agamemnon'un öldürülmesindeki yaşantı bileşimi, belki de Ulysses'in yolculuğunda olduğu kadar karmaşıktır. Her iki durumda da, öğelerin bir kaynaşımı vardır. Keats'in övgüsünde bülbülle ilişiği olmayan bir yığın duygu vardır, ama bülbül belki biraz çekici adından, biraz da ününden ötürü bunların bir araya gelmesini sağlamıştır.

Karşı çıkmaya çalıştığım görüş, belki de ruhun töz birliğiyle ilgili metafizik kurama bağlıdır: Çünkü, demek istiyorum ki, ozanın anlatacak bir «kişilik»i değil, kendine özgü bir aracı vardır; içinde izlenimlerle yaşantıların özel, beklenmedik biçimlerde birleştiği, yalnızca bir araç, bir kişilik değil. Kişi için önemli olan izlenimlerle yaşantılar şiirde yer almayabilir, şiirde önemli olanlar da kişilikte pek az rol oynayabilirler.

Bu gözlemlerin ışığında —ya da karanlığında— yeni bir gözle incelenmeye elvermeyecek ölçüde az tanınan bir parça alıyorum buraya :

And now methinks I could e'en chide myself
For doating on her beauty, though her death

Shall be revenged after no common action.
Does the silkworm expend her yellow labours
For thee? For thee does she undo herself?
Are lordships sold to maintain ladyships
For the pooer benefit of a bewildering minute?
Why does yon fellow falsify highways,
And put his life between the judge's lips,
To refine such a thing — keeps horse and men
To beat their valours for her?...[1]

(Ölümünün öcü gerçi pek yaman alınacak, ama şimdi kendime çıkışabilirim onun güzelliğine böyle taptığım için. Sarı kozasını senin için mi örer ipek böceği? Senin için mi tüketir kendini? Bir şaşkınlık anının aşağılık hazzı için hanımefendiler uğruna mı satılıyor beylikler? Neden şu adam yollar keser de yargıcın sözüne bağlar yaşamı, bu işi süslemek için — atlar, adamlar tutar yiğitlik göstersinler diye sevgilisi uğruna?..)

Bu parçada (bütünüyle okunduğunda görüldüğü gibi) olumlu ve olumsuz coşkuların bir bileşimi vardır Güzelliğin yoğun çekimiyle, ona karşıt olan, onu yıkan çirkinliğin eşit ölçüde büyüleyişi. Bu karşıt coşkular dengesi, bu konuşmanın içinde yer aldığı dramatik durumdadır, ama o durum tek başına yeterli değildir. Bu bir deyişle, oyunun sağladığı, kuruluşla ilgili coşkudur. Ama bütün etkiyi, yapıtta ağır basan havayı, bir sürü başıboş duygunun hiç de fazla belirli olmayan bu coşkuya eğilim göstererek bize yeni bir sanat coşkuyu vermek için onunla birleşmesine borçluyuz.

Yazarı ilginç ve dikkate değer kılan, yaşamındaki belirli olayların uyandırdığı kişisel coşkular değildir. Onun özel coşkuları yalın, çiğ, ya da yavan olabilir. Şiirindeki coşku ise karmaşık bir şey olacak-

tır, ama yaşamlarında çok karmaşık ya da olağanüstü coşkuları olan kişilerin coşkularındaki karmaşıklık değildir bu. Gerçekten, şiirde garipliğin düştüğü bir yanlış, dile getirecek yepyeni heyecanlar aramaktır. Yeniliği yanlış yerde aramak, bayağı sonuçlara götürür. Ozanın işi yeni coşkular bulmak değil, olağan coşkuları kullanmak, onları şiir halinde işleyerek gerçek heyecanlarda hiç bulunmayan duyguları dile getirmektir. Hiç yaşamadığı coşkular da alışkın olduğu coşkular kadar işine yarayacaktır. Sonuç olarak şuna inanmalıyız ki (Wordsworth'un) «emotion recollected in tranquility» (dinginlikte anımsanan coşku)[2] kuralı, yetersiz bir kuraldır. Çünkü bu ne coşku, ne anımsama, ne de tam anlamıyla bir dinginliktir. Eyleyen, etkin kişi için hiç de yaşantı sayılmayan, sayısız yaşantının *bir noktada yoğunlaşması* ve bu yoğunlaşma sonucunda doğan yeni bir şeydir; bu bilinçle, düşünceyle olan bir yoğunlaşma değildir. Bu yaşantılar «anımsanmazlar», sonunda dingin, ancak olayın edilgin bir beklentisi olmak bakımından dingin bir ortam içinde birleşirler. İş bununla bitmez, doğal olarak. Şiirin yazılmasında bilinçle, düşünceyle olması gereken pek çok şey vardır. Gerçekte, kötü ozan sık sık, bilinçli olması gereken yerde bilinçsiz, bilinçsiz olacağı yerde de bilinçli davranan kişidir. İki yanılgı da onu «kişisel» olmaya götürür. Şiir coşkunun başıboş salıverilmesi değil, coşkulardan bir kaçıştır; kişiliğin dile getirilmesi değil, kişilikten bir kaçıştır. Ama, kuşkusuz, yalnız kişiliği, coşkuları olan kimse, bunlardan kaçmak istemenin ne demek olduğunu bilir.

III

Kutsal, tutkusuz bir şeydir us.[3]

Bu deneme metafiziğin ya da gizemciliğin sınırında durmak, şiirle ilgilenen sorumlu kişinin uygulayabileceği edimsel sonuçlarla kendini sınırlamak amacındadır. İlgiyi ozandan şiire çevirmek övülesi bir amaçtır; çünkü iyi ya da kötü, eldeki şiirin daha tutarlı bir değerlendirilmesine yol açacaktır. Birçokları şiirde içten coşkuların anlatılmasını beğenirler; daha küçük bir azınlık da teknik üstünlüğe değer verir. Ama ozanm geçmişinde değil, şiirde yaşayan coşkunun, anlamlı bir coşkunun dile getirilişini pek azı anlar. Sanat coşkusu kişisel değildir. Ozan kendini yapılacak işe büsbütün vermeden, bu kişilik silinmesine ulaşamaz; yalnız şimdinin değil, geçmişin şimdiliğinin de, yalnız ölmüşün değil, yaşamakta olanın da bilincini taşımadıkça yapılması gerekeni bildiği de söylenemez.

('Tradition and the Individual Talent', 1919)

Eleştirinin Görevi

I

Birkaç yıl önce, sanatta yeninin eskiyle ilişkisi konusunda yazarken, şimdi de bağlı bulunduğum bir görüş ortaya koymuştum. Şimdiki yazım orada anlatılan ilkelerin bir uygulaması olacağından, o görüşü dile getirdiğim tümceleri buraya olduğu gibi almakta bir sakınca görmüyorum :

«Var olan büyük yapıtlar kendi aralarında, yeni katılan —gerçek yeni— yapıtın değiştireceği eksiksiz bir düzen gösterirler. Bu düzen yeni yapıt gelmeden önce tamdır; yeniliğin araya girişinden sonra da sürmesi için bu düzenin pek hafif de olsa değiştirilmesi gerekir; böylece her sanat yapıtının bütüne olan bağları, oranları yeniden ayarlanır; işte bu, eski ile yeni arasındaki uyuşmadır. Her kim İngiliz Yazını için bu düzen ve Avrupalı biçim düşüncesini benimserse, şimdinin geçmişle yönetildiği ölçüde geçmişin de şimdi ile değişime uğramasını usa aykırı bulmayacaktır.»

Sonra sanatçıya, bence sanatçıda olması gereken gelenek duygusuna değiniyordum, ama bu genel olarak bir düzen sorunuydu; eleştirinin görevi de bir düzen sorunudur aslında. Şimdiki gibi, o zaman da yazın olgusunu, dünya yazınını, Avrupa yazınını, tek bir ülkenin yazınını kişilerin yazdıklarının bir toplamı değil, «organik bütünler», yazın sanatında tek yapıtların, tek sanatçının yapıtlarının oranlanacağı

düzenler olarak düşünmüştüm; tek sanatçının, tek yapıtın ancak böyle bir oranlama ile anlam kazanacağını söylemiştim. Böylece, sanatçının dışında, bağlanacağı bir şey, kendine özgü bir yer elde edebilmek için, kendini adamak, uğrunda kişiliğinden özveride bulunmak zorunda olduğu bir düzen vardır. Sanatçılar ortak bir kalıtı paylaşmakla, ortak bir amaca yönelmekle, bilerek ya da bilmeyerek, birleşirler : Bu birleşmenin çoğu zaman bilinçsiz olduğunu kabul etmek gerekir. Bence, herhangi bir çağın gerçek sanatçıları arasında bilinçsiz bir benzerlik vardır. Derli toplu olma güdümüz bize, kesin olarak, bilinçle yapmaya giriştiğimiz bir şeyi, bilinçsizliğin rastlantılarına bırakmamayı buyurur; böylece bilinçli bir girişimle bilinçsiz davranışları da bir sıraya sokabileceğimiz, bir amaca yöneltebileceğimiz kanısına sürükleniriz. Kuşkusuz, ikinci sıradan sanatçı, herhangi bir ortak davranış uğruna kişiliğinden vazgeçmeyi beceremez; çünkü onun başlıca görevi kendi başkalığını yaratan havadan sudan başkalıkları korumaktır; ortak çalışmayı, karşılıklı değiş-tokuşu, yardımlaşmayı, ancak, verilecek birçok şeyi olan, vereceği şeylerin çokluğundan kendisini işi içinde unutabilecek olan kişi becerebilir.

Sanat konusunda böyle görüşler ileri sürülünce, bu görüşleri taşıyan kimsenin *zorunlu olarak* eleştiride de benzer görüşler taşıması doğaldır. Kuşkusuz, burada eleştiri sözünü sanat yapıtlarının yazılı sözlerle incelenmesi, açıklanması anlamında kullanıyorum; çünkü, genel olarak Matthew Arnold'm denemeleri biçimindeki yazılar için kullanılan «eleştiri» sözünün kullanılışı konusunda birkaç saptama yapacağım şimdi. Öyle sanıyorum ki eleştiri ile (bu sınırlı anlamda) uğraşan hiç kimse, eleştiriyi kişinin kendi

başına sürdürebileceği bir etkinlik saymak alıklığını göstermemiştir. Sanatın kendi ötesindeki amaçlara yönelmesi gerektiği görüşünün de ileri sürülebileceğini yadsımıyorum; ama sanatın bu amaçların bilincinde olması gerekmez; onlar ne olursa olsun, sanat türlü değer kuramlarına göre görevini yürütür, hem onlardan uzak durmakla çok daha iyi yapar görevini. Öte yandan, eleştiri kısaca sanat eserlerinin açıklanması, beğeninin düzeltilmesi anlamına gelen bir amacı her zaman göz önünde bulundurmalıdır. Onun için, eleştirmenin görevi açık seçik belirlenmiş durumdadır. Eleştirmenin bu görevi yeterince başarıp başaramadığını, genel olarak hangi eleştiri türlerinin yararlı, hangilerinin yararsız olduğunu saptamak ise oldukça kolay görünen bir iş. Ama bu soruna biraz daha yaklaşırsak, eleştirinin düzencilerin kolayca kovulabileceği, gösterişsiz, derli toplu bir alan olmaktan çok uzak bulunduğunu; eleştiri alanının, savundukları şeyin ötekilerden nerede ayrıldığını bile bilmeden tartışıp çekişen söylevcilerle dolu bir parktan daha iyi olmadığını anlarız. Eleştirinin sessiz bir ortak çalışma alanı olması beklenir oysa. Varlığını göstermek istiyorsa eleştirmenin kişisel önyargılarıyla garip düşüncelerini —hepimizi bürüyen yaban otları— eğitmeye çalışması, gerçek yargının ortak aranışında uğraşdaşlarıyla ayrılığını kurması beklenir. Bunun tam tersinin geçerliğini görürsek, eleştirmenin geçimini öbür eleştirmenlerle karşıtlığının sertliği ile aşırılığına, ya da kişilerin bir kez tutmuş bulunup ya tembellikten, ya boş gururdan ötürü vazgeçemedikleri düşünceleri allayıp pullamak için düzenlenmiş kendine özgü önemsiz oyunlara borçlu olmasmdan kuşkulanırız. Topunu birden kovalamak gelir içimizden.

Böyle bir kovmanın hemen ardından, kurtulmuş

olmanın kıvancı ile öfkemiz yatışır yatışmaz, şunu iyiden iyiye anlarız ki elimizde kalan bize «yararlı» olagelmiş belli kitaplar, belli denemeler, belli tümceler, belli adamlardır. Şimdi atılacak adım, bunları bir düzene sokmak, hangi tür kitapları alıkoymamız gerektiğini, hangi eleştiri amaçlarıyla yöntemlerini izleyeceğimizi saptamaktır.

II

Yukarda anaçizgileriyle belirttiğim, sanat yapıtının sanatla, yazılı yapıtın yazınla, «eleştiri»nin eleştiriyle bağı konusundaki görüş bence hem doğal, hem apaçıktı. Bu sorunun çekişmeli niteliğini; ya da belirli, son bir seçmenin gerekliliğini kavrayışım, Mr. Middleton Murry'nin yardımıyla oldu. Mr. Murry'e gittikçe artan bir gönül borcu duyarım. Bizim eleştirmenlerden çoğu havadan sudan işlerle uğraşırlar; uzlaştırırlar; örtbas ederler, yatıştırırlar, sıkıştırırlar, sözü evirip çevirirler, ortalığı dindirmek için hoşa gidecek uyuşturucular bulurlar; kendilerini iyi kişiler, başkalarını da adı sanı sugötürür kimseler sayarlar, bunu kendileri ile başkaları arasındaki başlıca ayrım olarak gösterirler. Mr. Murry bunlardan biri değildir. Belirli bir tutum almak gerektiğini, bunun için de kişinin bir şeyi yadsımak, başka bir şeyi seçmek zorunda olduğunu bilir. Birkaç yıl önce bir yazın gazetesinde Romantisizm ile Klasisizmin hemen hemen aynı şeyler olduğunu ileri süren, Fransa'da gerçek Klasik Çağ'ın, Gotik katedralleri ortaya koyan, Jeanne d'Arc'ı yetiştiren çağ olduğunu söyleyen adsız yazar

değildir o. Mr. Murry'nin Klasisizm ile Romantisizm anlayışına katılamam; buradaki ayrım bence daha çok bütün ile parça, olgun ile ham, düzenli ile karışık arasındaki ayrılıktır. Ama Mr. Murry şunu göstermiştir ki yazın alanmda olsun, bütün öbür alanlarda olsun, tutulacak yol en azından ikidir, bu ikisini birden sürdüremezsiniz. Onun tuttuğu yol, öbür davranış yolunun İngiltere'de yeri olmadığını imler gibidir. Çünkü ırkla ilgili, ulusal bir sorun olarak ele almıştır bunu.

Mr. Murry bu sorunu başarıyla açıklıyor. «Katoliklik,» diyor, «bireyin dışında, tartışma götürmez, soyut egemenliği olan bir ilkedir; yazın alanında klasisizm ilkesi de budur.» Katoliklik, ya da Klasisizm konusunda söylenecek şeyin hepsi bu kadar değilse de, Mr. Murry'nin tartışma alanının sınırları içinde, bu tanım eksiksizdir bence. İçimizden Mr. Murry'nin Klasisizm dediği davranışı destekleyenler, kişinin kendi dışındaki bir şeye bağlanmadan edemeyeceğine inanırlar. «Dış» ile «iç» terimlerinin kaçamaklı yanıtlar için son derece elverişli olduğunu; hiçbir ruhbilimcinin böyle boş sözlerin alışverişiyle yapılacak bir tartışmayı hoşgörmeyeceğini sezmekteyim; ama bu terimlerin amacımıza uygun düşeceği konusunda Mr. Murry ile uzlaşabileceğimi, ruhbilimci dostlarımızın öğütlerine kulak asmamakta birleşeceğimizi, çekinmeden ileri süreceğim. Bir şeyi dışta düşünmek zorunda olduğunuzu duyuyorsanız dıştadır. Bu durumda, politikayla uğraşan kimsenin, sanırım bazı ilkelere, bir hükümet biçimine ya da tek kişinin buyruğuna dayanan bir yönetim düzenine bağlanması gerekir; dinle uğraşıyorsa, dini varsa, bir kiliseye bağlanacaktır; yazınla uğraşır durumdaysa, önceki bölümde açıklamaya çalıştığım biçimde bir bağlanışı bütünüyle benim-

semek zorundadır bence. Bununla birlikte, Mr. Murry'nin açıklamış olduğu başka bir seçenek de vardır. «İngiliz yazarına, İngiliz din adamına, İngiliz devlet adamına atalarından hiçbir kural kalmamıştır; kalan yalnız şu bilinçtir: Son çıkar yol olarak içinden gelen sese dayanmak zorunluluğu.» Bu sözün belirli durumları kapsar nitelikte olduğunu kabul ederim; Mr. Lloyd George'un davranışlarına epeyce ışık tutar örneğin. Ama neden «*son çıkar yol olarak*»? Öyleyse son noktaya varıncaya dek bu içten gelen sesin buyruklarından kaçınması mı gerekir insanların? Benim inancıma göre, bu iç sesi taşıyan kişiler ona kulak vermek için hep tetiktedirler, başka sesi işitmezler. Gerçekte bu iç ses, yaşlı bir eleştirmenin şimdi yaygın olan bir deyişle «kişinin istediğini yapması» diye dile getirdiği eski bir ilkeye pek benzer. İç sesi taşıyan on kişi, sonsuz gurur, korku, tutku fısıldayan o iç sese uyarak bir tren kompartımanına dolar, Swansea'ye bir futbol karşılaşmasını görmeye giderler.

Mr. Murry, «onlar (İngiliz yazarı, din adamı, devlet adamı) benliklerini arama yolunda *yeterince derine* inseler —bu, kişinin yalnız kafayla değil, bütün varlığıyla yapacağı bir kazı işlemidir— evrensel bir benlikle karşılaşacaklardır,» diyor Mr. Murry. Bizim futbol hastalarının gücünü hayli aşan bir deney. Bununla birlikte, bu deneyin Katoliklikle epeyce yakından ilgili olduğuna inanıyorum, çünkü uygulanışı konusunda çeşitli kitaplar yazılmıştır. Ama şuna da inanıyorum ki, ilkelere karşı koyan belli birkaç kişi dışında, bu yoldaki Katoliklerden hiçbiri, kendine tutkun bir Narciss durumuna düşmemiştir. Katolik, Tanrı ile kendisinin özdeşliğine inanmamıştır. Mr. Murry «kendini gerçekten araştıran kişi, sonunda Tanrı'nın sesini işitecektir» diyor. Kuramsal yönden, bu görüş

hiç de Avrupalı olmadığını söyleyeceğim bir Kamutanrıcılığa götürür. —Tıpkı Mr. Murry'nin Klasisizmin İngilizlere özgü bir şey olmadığını söylemesi gibi.— Bu kuramın uygulamadaki sonuçları için Samuel Butler'ın *Hudibras*'ındaki şiirlere göz atılabilir.

Ağırbaşlı bir gazetenin başyazısında şu sözlerle karşılaşıncaya dek Mr. Murry'nin büyük bir din öğretisinin sözcüsü olduğunu kavramamıştım : «... İngiltere'de yetişen Klasik dehalar ne denli görkemli olurlarsa olsunlar, tuttukları yol ta derinlerde 'alaycı', uzlaşmaz olarak kalmakta direnen İngiliz doğasının başlıca anlatım yolu değildir.» Bu yazar *başlıca* sözünü kullanırken oldukça ölçülüdür, öte yandan bu «alaycılık»ı «bizdeki yontulmamış Tötonca öğe»ye bağlamakla ilkel bir açıksözlülüğe düşmektedir. Ama anladığıma göre Mr. Murry ile bu öbür kişi ya aşırı ölçüde diretken, ya da aşırı ölçüde hoşgörülüdürler. Burada temel sorun bize doğal gelen, ya da *kolay* gelen değil, doğru olandır. Ya yollardan biri ötekinden daha iyidir, ya da ikisi aynı kapıya çıkar. Ama böyle bir seçme bir yanı tutmadan nasıl yapılabilir? Kuşkusuz, ırkla ilgili kaynaklara başvurmakla, ya da Fransızlar şöyledir, İngilizler ise tam tersidir deyip geçmekle bu sorunun çözümlenmesi beklenemez İki karşıt görüşten hangisi *doğrudur?* Klasisizm ile Romantisizm arasındaki karşıtlık Latin ülkelerinde göze batacak ölçüde büyükken —Mr. Murry söylüyor böyle olduğunu— bu karşıtlığın bizim için neden hiçbir anlam taşımadığını bir türlü anlamıyorum. Fransızlar, *doğaları gereği* klasiklerse, Klasisizm neden Fransa'da bizdekinden daha çok «tepki» görüyor? Klasisizm onlar için doğal değil de sonradan kazanılmış bir şeyse, neden bizde de kazanılmasın? Fransızlar 1600 yılında klasik miydi, aynı yılda İngilizler romantik miy-

di? Bence daha önemli olan ayrım, 1600 yılında Fransızların *daha olgun bir düzyazıya sahip olduklarıdır.*

III

Tartışmamız bizi bu yazının konusundan epey uzaklaştırmış gibi görünebilir. Ama Mr. Murry'nin Dış Yetki ile İç Ses'i karşılaştırmasını izlemek bu çabaya değerdi. Çünkü İç Ses'in buyruğuna uyanlar için —belki de «buyruğuna uymak» sözü pek yerinde olmadı— eleştiri konusunda söyleyeceğim hiçbir şeyin en küçük bir değeri bile yoktur. Onlar eleştiri için genel ilkeler bulmak işine pek ilgi duymazlar. İlkelerin ne gereği var, kişinin iç sesi varken? Bir şeyden hoşlanıyorsam bütün istediğim odur; içimizden çoğu o şeyden hoşlandıklarını bir ağızdan bağırıyorlarsa, *sizin de* (hoşlanmayacakların da) istediğiniz o olmalıdır. Mr. Clutton Brock, sanat yasasının genelgeçer bir yasa olduğunu söyler. Bir şeyi salt canımız istedi diye sevemeyiz, onu sevmemizin kendimizce bir nedeni vardır. Gerçekte biz hiç de yazmsal yetkinlik arayanlardan değiliz —böyle bir amaç ardında koşmak bir yozlaşmışlık belirtisidir; çünkü yazarın kendi dışında tartışılmaz bir tinsel yetkeyi benimsediğini, ona *uyma* çabasında olduğunu gösterir. Gerçekte, sanata değil bizim ilgimiz. Baal'a tapacak değiliz. «Klasik önderliğin ilkesi, ortadaki işe, geleneğe boyun eğmektir, kişiye değil.» Biz ise ilkeler değil, kişiler istiyoruz.

İşte böyle konuşur İç Ses. Bu sese, kolaylık olsun diye, bir ad takabiliriz Ben *Whiggery* (ucuz erkinclik)[4] adını uygun görüyorum.

IV

Şimdi, yolları ile seçmelerinde kesin kararlı olanları bir yana bırakarak gelenek ile zamanın biriktirdiği bilgeliğe yüz kızartıp bel bağlayanlara döner, tartışmamızı birbirlerinin bu güçsüz yönünü anlayanlara ayırırsak; bir an için, güçsüz kardeşlerimiz arasında yer alan birinin «eleştirici», «yaratıcı» terimlerini kullanışı üzerine birkaç yorum yapabiliriz. Bana öyle geliyor ki, Matthew Arnold bu iki etkinliği birbirinden üstünkörü ayırıyor : Arnold eleştirinin yaratma işindeki önemini görmezden gelir. Gerçekte, yapıtını hazırlamakta olan bir yazara düşen işin büyük bölümü belki de eleştiri işidir Eleme, eleştirme, kurma, çıkarma, düzeltme, yoklama işi; bu korkunç çaba yaratıcı olduğu ölçüde eleştiricidir de. Dahası da, olgun, usta bir yazarın kendi yapıtı için yaptığı eleştiri en parlak, en değerli eleştiri türüdür diyeceğim. Kimi yaratıcı yazarların (sanırım önceden de söyledim bunu) öbürlerine üstünlüğü, yalnızca eleştiri yeteneklerinin üstünlüğünden doğar. Sanatçının bu eleştiri çabasını yeren, büyük sanatçının bilinçsiz sanatçı olduğunu söyleyen, onun «balıklama dal gitsin» sözünü bilinçsizce kendisine bayrak yapmasını isteyen bir eğilim, bir Whiggery eğilimi var bence ortalıkta. Bununla birlikte, iç sesten yana sağır-dilsiz olanlarımız da bu boşluğu kimimizde alçak gönüllü bir bulunç (vicdan) doldurur; gerçi buluncun bilinmezden haber verme gibi bir ustalığı yoktur, ama bize yapabileceğimizin en iyisini yapmamızı öğütler, kurduğumuz sanat yapılarının elimizden geldiğince eksiksiz olması gerektiğini hatırlatır (o yapıların esinden yana yoksulluğunu bağışlatmak için), kısacası epey za-

manımızın boşa geçmesine neden olur. Şunu da biliyoruz ki bize bunca güçlükle gelen eleştirel ayırdetme yetisi, daha talihli kişilerde, yaratma anının sıcaklığıyla parlayıverir; bu durumda, yapıtların belli bir eleştiri işi olmaksızın kurulduğunu, hiçbir eleştiri işleminin yapılmamış olduğunu ileri süremeyiz. Yaratıcıların kafasında, eleştiriden yana önceden neler tasarladığını, bu yolda nelerin olup bittiğini kestiremeyiz.

Ama bu kesinleme geri teper, bize yönelir sonunda. Yaratmanın bu denli büyük bir bölümü gerçekten eleştiri ise, «eleştirisel yazın» dediğimiz şeyin de büyük bir bölümü gerçekte yaratma değil midir? Böyle olunca, yaratıcı eleştiri diyebileceğimiz bir şeyin varlığını kabul etmek gerekmez mi? Burada, iki durumun eşit olmadığı yanıtı verilebilir. Yaratmanın, sanat yapıtmm, kendi kendini ortaya koyan bir etkinlik olduğunu; eleştirininse kendisinden başka bir şey *üzerine* yapıldığını, doğruluğu sugötürmez bir gerçek olarak ileri sürmüştüm. Bundan ötürü, yaratma ile eleştiriyi, eleştiri ile yaratmayı birleştirdiğiniz gibi birleştiremezsiniz. Eleştirel etkinlik en değerli görevini, gerçek görevini, sanatçının çalışması sırasında, yaratmayla elele yürütür.

Ama hiçbir yazar tam yeterli değildir buna; birçok yaratıcı yazar yapıtında tümüyle görülemeyen bir eleştirici etkinliğe sahiptir. Kimi yazarlar da eleştiri güçlerini değişik yollarda uygular, ondan gerçek bir yapıt ortaya koymakta yararlanırlar; daha başkaları, bir yapıtı bitirdikten sonra, o yapıt üzerine açıklamalar yaparak, eleştiri etkinliklerini sürdürmek gereğini duyarlar. İnsanlar birbirlerinden çok şey öğrendikleri için bu açıklamalardan kimileri başka ya-

zarlara yararlı olmuştur. Kimisi de yazar olmayanların işine yaramıştır.

Bir ara aşırı bir tutumla, okunmaya değer eleştirmenlerin *yalnızca* yazdıkları sanat türünde kendilerini yetiştirmiş, hem de çok iyi yetiştirmiş eleştirmenler olduğunu söyleme eğilimi vardı bende. Ama başka önemli şeyleri de işe katmak için bu sınırlamayı daha geniş tutmak zorunda kaldım; o zamandan beri istediğim her şeyi kapsayacak bir formül arıyorum; istediğimden daha çoğunu içine alsa bile. Bulabildiğim en önemli koşul, bir eleştirmen için çok gelişmiş bir gerçek duygusunun gerekliliğidir; bu, eleştiriyi iş edinmiş kimseler için daha büyük bir önem taşır. Sık görülen önemsiz bir yeti değildir. Kolayca ucuz övgüler toplayacak türden de değildir. Gerçek duygusu çok yavaş gelişen bir şeydir, gelişmesinin bütünlenmesi, belki de uygarlığın doruğu sayılır. Çünkü kavranması gereken birçok gerçek küreleri vardır; en dıştaki gerçek, bilgi, denetleme küremiz, bir ötesinde bulunan kürenin uyuşturucu sanılarıyla kuşatılmış olacaktır. *Browning İncelemeleri Derneği*'nin bir üyesine, ozanların şiir tartışmaları kuru, sınırlı, fazla kuralcı görünebilir. Bunun tek nedeni şudur : O üyenin ancak en bulutsu bir biçimde tadabileceği duyguları ozanlar bir olgu durumuna indirmişler, aydınlatmışlardır; kuru tekniğin, kendisini kullanan ustalara söylediği şeyler, üyenin irkileceği şeylerdir hep; temelde, bu bir şeyin denetim altında, kesin, seçik bir duruma konmasıdır. Bütün durumlarda, usta bir kişinin yaptığı eleştiriyi değerli kılacak tek etken budur — usta kişi olgularla görür işini, bize de aynı şeyi yapmamız için yardım eder.

Bu gerçeklilik eleştirinin her aşamasında, değerinden hiçbir şeyi yitirmez. Eleştiri yazınının büyük

bir bölümü vardır ki bir yazarı, bir yapıtı «yorumlamak»la uğraşır. Bu, *İnceleme Derneği*'nin yaptığı işten de aşağı bir iştir; arasıra bir kimsenin başka birini, ya da yaratıcı bir yazarı anladığı olur; bunu az çok dile getirebilir de; biz de bunun gerçek olduğunu, aydınlatıcı olduğunu sanırız. «Yorum»un doğruluğuna dış kanıtlar bulmak güçtür; oysa olgularda ustalaşmış herhangi bir kimse burada yeter sayıda kanıt bulabilir. Ama bu ustalığa erişmiş kişi nerede? Böyle yorumcu yazıların her birinde binlerce yalan dolan vardır. İçgörü kazandıracak yerde bir kurmaca öykü dinletirler size. Burada sizin sınama yolunuz, yapıtla ilgili kendi görüşünüzün kılavuzluğunda, o yazıyı yapıtın kendisiyle bir daha, bir daha karşılaştırmaktır. Ama sizin yeterliğinize de hiç kimse güvence veremez; böylece bir ikilem içinde buluyoruz kendimizi.

Bize neyin yararlı, neyin yararsız olduğunu kendi kendimize kararlaştırmalıyız; böyle bir yetiden uzak bulunmamız da olağan bir şeydir. Ama şu kesinlikle açıktır, eleştiride «yorum» —yazındaki değişken öğeden ayrı tutuyorum bunu— yalnız, okura gözden kaçırmış olabileceği gerçekleri vermek istediği zaman yararlıdır. Yoksa büsbütün yorum olduğu zaman değil. Bir ara, yüksek öğrenim düzeyinde yazın dersleri vermiştim. O zaman, gördüm ki öğrencilere bir şeyi gerçekten sevdirmenin iki yolu vardır Onlara bir yapıtla ilgili birtakım yalın olgular seçip vermek —yapıtın koşullarını, kuruluşunu, doğuşunu— ya da yapıtı karşılarına birdenbire çıkarıvermek, öyle ki karşıt bir önyargıya hazırlanmış olmasınlar. Elizabeth Çağı tiyatrosunu anlamalarına yardım edecek birçok olgu vardı Birdenbire bir etki sağlamak için ise T.E. Hulme'ın şiirlerini yüksek sesle okumak yetiyordu.

Daha önce söylediğim gibi, Remy de Gourmont'un da (olgudan yana gerçek bir usta — korkarım, yazın alanı dışında usta bir olgu hokkabazı) benden önce söylediği gibi, karşılaştırma ile çözümleme de eleştirinin belli başlı araçlarındandır. Gerçekten, araç oldukları apaçıktır. Özenle uygulanacak, İngiliz romanında zürafanın kaç kez anıldığını araştırmak için kullanılmayacak araçlar. Çağdaş yazarların çoğu bu araçları başarı ile kullanamıyor. Neyi karşılaştıracağınızı, neyi çözümleyeceğinizi bilmelisiniz. Profesör Ker bu araçları kullanmakta büyük bir ustaydı. Karşılaştırırken, çözümlerken size gerekli olan tek şey masanıza uzatılmış bir gövdedir; oysa yorum, gövdenin parçalarını cebinden çıkarır boyuna, sonra da birleştirir. Bir yapıtla ilgili olarak en ucuzundan da olsa bir olgu ortaya koyan herhangi bir kitap, bir deneme, *Notes and Queries*'de bir yazı, daha önce kitaplarla gazetelerde yer almış olan bütün kasıntı eleştiri yazınının onda dokuzundan daha değerlidir. Biz kendimizi olguların uşağı değil de efendisi sayıyoruz. Onun için, Shakespeare'in çamaşır faturalarının bulunması bize pek fazla bir şey sağlamaz diye düşünüyoruz. Ama onları bulup ortaya çıkaran araştırmanın yararsızlığı konusunda kesin yargımızı her zaman sona bırakmalıyız. Bakarsınız bir dahi çıkar, onlardan da yararlanmanın bir yolunu bulur. En alçakgönüllü araştırmanın bile yadsınamıyacak hakları vardır; bizse ondan nerede yararlanılacağını, nerede yararlanılmayacağını biliyor sayarız kendimizi. Eleştiri kitapları ile denemelerin çoğalması, doğal olarak yapıtların kendilerini okumak yerine onlar üzerine yazılanları okumak gibi kötü bir alışkanlık yaratabilir, yarattığını da görüyorum. Bu kişinin beğenisini eğiteceğine ona bilgi sağlar. Ama olgular beğeniyi yıkmaz; olsa

olsa öbür beğeniye yardımı dokunuyor sanısıyla tek beğeniyi —tarih beğenisi, İlkçağ ya da yaşamöyküsü beğenisi diyebiliriz buna— geliştirir. Gerçek yıkıcılar sanılar, düşler ileri sürenlerdir. Bu arada Goethe ile Coleridge de suçsuz değildir. Nedir Coleridge'in o *Hamlet*'i? Verilerin elverdiği ölçüde dürüst bir inceleme mi, yoksa Coleridge'i gözalıcı giysiler içinde ortaya çıkarmak için girişilmiş bir iş mi?

Herkesin uygulayabileceği bir sınama yolu bulmayı başaramadık, böylece sıkıcı, usanç verici sayısız kitabı da hoşgörmek zorunda kalıyoruz; ama uygulayabilecek yetide olanlar için, gerçek kötüleri açığa çıkarabilecek bir sınama yolu bulduk sanıyorum. Bu yolla, başlangıçta yazın ile eleştirinin işleyişi konusunda söylenenlere dönebiliriz. Bizim anladığımız eleştiri türünde, elele çalışma olanakları vardır; bundan başka kendi dışımızdaki bir şeye erişmemiz olanağı da vardır. Şimdilik doğru diyebiliriz buna. Ama biri çıkar da benim doğruyu, olguyu, ya da gerçeği tanımlamadığımdan yakınırsa, özür dileyerek şunu söyleyebilirim ancak Amacım bu kavramları tanımlamak değil, bunlarm uyabileceği bir düzen bulmaktır; ne olurlarsa olsunlar, değil mi ki vardır bu kavramlar.

('The Function of Criticism', 1923)

Hamlet

Hamlet oyununun ilk sorun olduğunu, Hamlet karakterinin ancak ikinci derecede kaldığını pek az eleştirmen kabul etmiştir. Hamlet karakteri, o en sakıncalı eleştirmen türü için özellikle bir ayartıcı olagelmiştir. Bu tür eleştirmenin kafası doğuştan yaratıcı bir düzen taşır, ama yaratma gücündeki bir eksiği yüzünden kendini eleştiri alanında dener. Böyle kafalar, çoğu zaman Hamlet'de kendilerindeki sanatçı yanı ortaya koymalarına yarayacak bir özellik bulmuşlardır. Hamlet'den bir Werther yapan Goethe'nin, Hamlet'den bir Coleridge yapan Coleridge'in kafaları böyleydi; belki ikisi de, Hamlet üzerine yazarken, ilk işlerinin bir sanat yapıtını incelemek olduğunu unutmuşlardı. Goethe ile Coleridge'in Hamlet konusunda yazarken ortaya koydukları eleştiri türü, karşılaşabileceğimiz en yanıltıcı türdür. Çünkü, her ikisi de tartışılmaz bir eleştirel içgörüye sahiptiler; her ikisi de kendi yaratıcı güçlerinin ortaya çıkardığı değişik Hamlet'i, Shakespeare'inkinin yerine koymakla, eleştiride düştükleri yanlışı daha usa yatkın kılmışlardır. İyi ki Walter Pater bu oyun üzerinde durmaya kalkışmamıştı.

Günümüzün iki yazarı, Mr. J.M. Robertson ile Minnesota Üniversitesi'nden Profesör Stoll, karşı yönde bir davranış olarak övgüye değer küçük kitaplar çıkardılar. Mr. Stoll, on yedinci ve on sekizinci yüzyıl eleştirmenlerinin emeklerini yeniden bize anımsata-

rak değerli bir hizmet görürken, şu gözlemde bulunuyor :

«Onlar, kendilerinden sonraki Hamlet eleştirmenlerinden daha az ruhbilim biliyorlardı, ama ruhca Shakespeare'in sanatına daha yakındılar; baş karakterin önemi üzerinde değil de, daha çok bütünün önemi üzerinde direnirken, eski moda tutumlarıyla oyun sanatının gizlerine daha çok yaklaşmış oluyorlardı.»

Sanat yapıtı, sanat olarak yoruma gelmeyendir; yorumlanacak hiçbir şeyi yoktur; onu ancak ölçütlere göre, başka sanat yapıtlarıyla karşılaştırarak eleştirebiliriz; «yorum»a gelince, bunda başlıca amaç yapıtla ilgili, okurun bilemeyeceği tarihsel olguların tanıtılması olmalıdır. Mr. Robertson, pek haklı olarak, *Hamlet* eleştirmenlerinin, *Hamlet*'de apaçık olması gereken şeyi görmemekle nasıl başarısızlığa düştüklerini gösteriyor : *Hamlet*, her biri kendinden öncekilerin yaptığından kendi yaptığını çıkaran bir dizi değişik adamın çabalarını yansıtan katmanlı bir oluşumdur. Oyunun bütününü Shakespeare'in kendi tasarımı sayacak yerde, *Hamlet*'in son biçiminde bile kendini gösteren çok ham gereçler üzerine kurulmuş olduğunu düşünürsek, Shakespeare'in yapıtı apayrı görünür bize.

The Spanish Tragedy, Arden of Feversham gibi birbirine hiç benzemeyen iki oyunun yazarı olduğunu kesinlikle bildiğimiz, olağanüstü bir dramatik (şiirsel değilse bile) deha taşıyan Thomas Kyd'in de daha önce yazılmış bir *Hamlet*'i olduğunu biliyoruz; bunun nasıl bir oyun olduğunu üç ipucundan kestirebiliriz *The Spanish Tragedy*'nin kendisinden; Belleforest'in

yazdığı, Kyd'in *Hamlet*'inin kaynağı olması gereken öyküden; Shakespeare'in sağlığında Almanya'da oynanan, Shakespeare'in değil Kyd'in oyunundan yapıldığı kesin kanıtlarla belirtilmiş bir uyarlamadan. Bu üç kaynaktan açıkça anlaşılır ki ilk oyunun konusu yalnızca bir öç konusudur; eylem, ya da gecikme, koruma görevlileriyle çevrili bir zorba kralı öldürmenin güçlüğünden doğar; Hamlet'in «delilik»i ise, kuşkulardan kaçmak için ustaca düzenlenmiştir. Öte yandan, son oyun olan Shakespeare'inkinde öçten daha önemli bir konu çıkar ortaya; böylece öç konusu «gölgelenmiş» olur; öç almadaki gecikmenin gerekçesi, bu gecikmenin ne gibi bir yarara dayandığı iyice açıklanmaz; «delilik» kralın kuşkularını uyutmak şöyle dursun, daha çok uyandırmak içindir. İnandırıcı olacak ölçüde tam bir değişiklik değildir bu. Üstelik, *The Spanish Tragedy*'ye o denli yaklaşan koşut deyiş biçimleri vardır ki, Shakespeare'in yaptığı işin, Kyd'in oyununu *düzelterek yazmak*'tan başka bir şey olmadığına kuşkumuz kalmaz. Son olarak, oyunda açıklanmadan bırakılmış sahneler vardır —Polonius - Laertes, Polonius-Reynaldo sahneleri—, bunlar hoş görülecek gibi değildir; bu sahneler Kyd'in koşuk biçeminde yazılmamıştır, Shakespeare'in biçeminde olmadıkları da apaçıktır. Mr. Robertson bu sahnelerin de gerçekte Kyd'in oyunundan alınmış olduğunu, Shakespeare'in bu bölümleri başka bir yerden, belki de kendisinden önce aynı oyunu işleyen üçüncü kişi Chapman'dan aktardığını ileri sürer. Giderek, çok kesin kanıtlarla Kyd'in oyununun da öbür öç oyunları gibi beşer perdelik iki bölümden kurulmuş olduğunu söyler. Bize Mr. Robertson'un vardığı şu sonucun doğruluğu yadsınamaz: Shakespeare'in *Hamlet*'ini, Shakespeare'in yapan ayrımı, bir ananın işlediği su-

çun oğlu üzerindeki etkisini konu edinmesidir. Shakespeare bu konuyu eski oyunun «çetin» gereçleri üzerine başarıyla kuramamıştır.

İşin çetinliği sugötürmez bir gerçektir. Shakespeare'in baş yapıtı olmak şöyle dursun, oyun düpedüz bir sanat başarısızlığıdır. Çok yönlerden, bocalatıcıdır; öbür oyunların hiçbirinde görülmeyen rahatsız edici bir niteliği vardır. Oyunların içinde en uzunu, belki de Shakespeare'i en çok uğraştırmış olanıdır; gene de buradaki tutarsız, fazla sahneler, üstünkörü bir düzeltmede bile yazarın gözünden kaçmayacak türdendir. Koşuk değişiklikler gösterir :

Look, the morn, in russet mantle clad,
Walks o'er the dew of yon high eastern hill,

(Bakın ama, kızıl bir örtüye bürünmüş sabah, doğudaki yüksek tepenin çiğleri üstünde yürür.)

gibi dizeler *Romeo and Juliet*'i yazan Shakespeare'in dizeleridir. V. Perde, II. Sahnedeki şu dizeler ise :

Sir, in my heart there was a kind of fighting
That would not let me sleep...
Up from my cabin,
My sea-gown scarf'd about me, in the dark
Grop'd I to find out them : had my desire;
Finger'd their packet;

(Efendim, bir çatışma vardı içimde beni uyumaktan alıkoyan... Deniz giysilerimi geçirdim üstüme kamaramdan yukarı çıktım. Karanlıkta el yordamıyla aradım onları İsteğime ulaştım; aşırdım çıkınlarını;)

tam olgunluk çağının dizeleridir. Ustalıkta olsun, düşüncede olsun bir tutarsızlık göze çarpar. Oyunu Shn

kespeare'in çetin gereçlerle kurulu, koşuk düzeni başarısız öbür ilgi çekici oyunu *Measure for Measure* ile aynı döneme sokmakla kuşkusuz pek yerinde davranmış oluruz. Bu dönemin ardından *Coriolanus*'da doruğuna varan, başarılı tragedyalar dönemi gelir. *Coriolanus* belki de *Hamlet* kadar «ilginç» değildir ama, *Anthony and Cleopatra* ile birlikte Shakespeare'in en güvenilir sanat başarısıdır. Belki de çoğu kimsenin *Hamlet*'i bir sanat yapıtı saymasının nedeni, ona sanat yapıtı olarak ilgi duymaları değil, salt onu ilginç bulmalarıdır. Yazın dünyasının «Mona Lisa»sıdır *Hamlet*.

Hamlet'deki başarısızlığın nedenleri, öyle birden kavranacak türden değildir. Oyundaki temel coşkunun, bir oğulun suçlu anasına karşı duyguları olduğunu söylerken Mr. Robertson doğruluğu apaçık bir sonuca varır :

> «*(Hamlet'in) sesi annesinin düşüklüğünden ötürü acılar çeken bir kimsenin sesidir... Bir ananın suçluluğu hemen hemen çekilmez bir oyun konusudur; ama, ruhbilimsel bir çözüm getirmesi ya da daha doğrusu, sezinletebilmesi için, bu konunun sürdürülmesi, vurgulanması zorunluydu.*»

Gene de hepsi bununla bitmiyor. Shakespeare'in, «bir ananın suçu»nu, Othello'nun kuşkusu, Antonius'un çılgınca sevgisi, Coriolanus'un gururu gibi işleyemeyeceği değil bütün sorun. *Hamlet*'in konusu, uygun bir yolda genişletilerek bunlar gibi anlaşılması kolay, bütünlüğü olan, açık seçik bir tragedya haline getirilebilirdi. Soneler gibi Hamlet de Shakespeare'in günışığına çıkaramadığı, derinliklerine dala-

madığı, ya da sanat biçimine aktaramadığı birtakım öğelerle doludur. Tıpkı sonelerde olduğu gibi, *Hamlet*'de de bu duyguyu nerede bulabileceğimizi kestirmek güçtür. Konuşmalarda bulamazsınız onu; gerçekten de, iki ünlü «kendi kendine konuşma»yı inceleyin, Shakespeare'in koşuk düzenini görürsünüz, ama başka birinin, belki de *The Revenge of Bussy d'Ambois*'nın V. Perde, I. Sahnesini yazan kişinin ortaya koyabileceği bir içerikle karşılaşırsınız Shakespeare'in *Hamlet*'ini ne eylemde bulabilirsiniz, ne de seçebileceğimiz herhangi bir alıntıda; bu eksiği yönünden oyun, Kyd'in oyunundan bile öteye geçemez.

Coşkuyu sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu, ona bir «nesnel karşılık» bulmaktır. Başka bir deyimle, o belirli coşkunun örneği olabilecek bir nesneler dizisi, bir konum, bir olaylar zinciri bulmaktır. Öyle ki, duyusal yaşantı çerçevesinde algılanacak o olgularm verilmesiyle coşku birdenbire uyandırılmış olsun. Shakespeare'in daha başarılı tragedyalarından herhangi birini incelerseniz, bu şaşmaz dengeyi görürsünüz; görürsünüz ki uykuda yürüyen Lady Macbeth'in zihinsel durumu, imgelenmiş duyu izlenimlerinin ustaca bir araya getirilmesiyle iletilir size; karısının ölümünü işiten Macbeth'in sözleri, oyundaki olaylar zincirinin son halkasmdan kendiliğinden doğuvermiş gibidir. Sanatın «zorunluluğu», ortaya konanlarla, duyulan coşkunun tam bir karşılıklı denge halinde olmasını gerektirir. Bu da *Hamlet*'deki eksikliğin ta kendisidir. Hamlet (kişi) anlatılamaz bir coşkunun uyruğu altındadır; bu coşku ortaya konan olguları *aşmaktadır*. Hamlet ile yazarı arasında varsayılan özdeşlik, şu noktada gerçektir: Hamlet'in duygularına nesnel eşdeğer bulamamaktan doğan bocalaması, yazarının sanat sorunu karşısındaki boca-

lamasının bir uzantısıdır. Hamlet'in bütün güçlüğü, tedirginliğine neden olan annesinin, kendisinin duygularına yeterli bir eşdeğer olamayışıdır; duyguları, annesini içine alır, aşar. Anlayamadığı, nesnelleştiremediği bu duygu, böylece, yaşamasını zehirleyen, onu eylemden alıkoyan bir engel olarak kalır. Seçebileceği hiçbir davranış bu duyguyu yatıştıramaz, Shakespeare'in de olay örgüsünde yapabileceği hiçbir değişiklik, Hamlet'i dile getirebilme olanağını vermezdi kendisine. Nesnel karşılığa engel olan şey, doğrudan doğruya buradaki sorunun *verileri,* bu verilerin doğasıdır. Gertrude'un suçluluğunu arttırmakla Hamlet'de bütünüyle değişik bir coşku sağlanabilirdi; Gertrude yalnızca olumsuz, anlamsız karakteri yüzünden Hamlet'de birtakım duygular uyandırır; gerçekte bu duygulara kaynak olabilecek güçte değildir.

Hamlet'in «delilik»i Shakespeare'in elinde oyuncaktır; daha önceki oyunda bu delilik, seyircinin de anladığını söyleyebileceğimiz, baştan sona, yalın bir düzendir. Shakespeare'de ise delilikten az, yapmacıktan arta bir şeydir. Hamlet'in yersiz şakacılığı, tümceleri yineleyişi, söz oyunları, kuşkulardan kaçmak için ustaca düzenlenmiş ölçülü biçili bir yol değil, bir tür duygusal boşalmadır. Hamlet karakteri yönünden düşünürsek, bu, eyleme dökülemeyen bir coşkunun düştüğü gülünç durumdur; oyunun yazarı yönünden ise sanatta dile getirilemeyen bir coşkunun gülünç durumudur. Nesnesi olmayan, ya da nesnesini aşan, coşkun, korkunç, yoğun duygular her duyarlı kişinin karşılaşabileceği şeylerdir; hiç kuşkusuz hekimlerin çalışma alanına girer bu konu. Sık sık delikanlılıkta görülür böyle duygular; sıradan kişi, bu duyguları uyutur, ya da günlük iş yaşamına uyacak biçimde yontar; sanatçı ise dünyayı coşkularında

yoğunlaştırma yetisi ile onları canlı tutar. Laforgue'un Hamlet'i bir delikanlıdır; Shakespeare'in Hamlet'i ise değildir; onun için bu yolda açıklanamaz, duygularının taşkınlığı hoşgörülemez. Şunu çekinmeden söyleyebiliriz ki Shakespeare burada başından büyük bir işe girişmiştir. Bu işe neden giriştiği çözülemeyecek bir bilmecedir; hangi yaşantının zorlayışı ile anlatılamayacak ölçüde korkunç olanı dile getirmeye yeltenmiştir, bunu hiç bilemeyiz. Bunun için, yaşamından birçok olayı bilmemiz gerekir; Montaigne'in *Apologie de Raimond Sebond*'unu (II. 12) okuyup okumadığını, ne zaman, hangi kişisel yaşantıyla birlikte, ya da hangi yaşantıdan sonra okuduğunu bilmemiz iyi olurdu. Sonuç olarak, olguların ötesine taşan, bu yüzden de kavranamaz nitelikte olan bir yaşantıyı bilmek zorunda kalıyoruz. Shakespeare'in kendisinin bile anlayamadığı şeyleri anlamamız gerekiyor.

(1919)

Okunmaktan daha çok, yalnızca adı anılan, iyice incelenmeden okunan bir kuşağın yapıtları arasmdan bu şiirleri [5] derlemekle Profesör Grierson önemli bir iş yapmıştır. Kuşkusuz okur bu seçmede, daha önce başka seçmelerde de yer almış birçok şiirle karşılaşacak, öte yandan, Aurelian Townshend'in, Cherbury'li Lord Herbert'in şiirlerinin de buraya alınmış olduğunu görecektir. Ama böyle bir yapıtın işlevi, ne Profesör Saintsbury'nin Caroline ozanlarından yaptığı başarılı derlemenin, ne de *Oxford Book of English Verse*'in işlevine benzer. Mr. Grierson'ın kitabının kendisi eleştiridir, eleştiriye bir dürtüdür Donne'ın her seçmede değilse bile, başka yerlerde de görülebilen bunca şiirini «Metafizikçi şiir»in belgeleri olarak buraya almakla Mr. Grierson yerinde bir iş yapmıştır. «Metafizikçi şiir» uzun süre bir yergi deyimi olarak kullanılmış, ya da garip, hoş bir beğeniye verilen basmakalıp bir ad olmuştur. Sorunumuz, Metafizikçi diye anılanların ne dereceye kadar bir okul kurdukları (günümüzde buna bir akım dememiz gerekirdi), bu adı verdiğimiz okulun ya da akımın şiirin ana akımından ne ölçüde ayrıldığıdır.

Metafizikçi şiiri tanımlamanın güçlüğü bir yana, bu tür şiiri hangi ozanlarm hangi yapıtlarında yazmış olduklarını kararlaştırmak da kolay değildir. Donne'ın şiiri (Marvell ile Bishop King, ona öbür yazarların herhangi birinden daha yakındırlar kimileyin)

geç Elizabeth Çağı şiiridir, duygu yönünden Chapman'ınkine çok yakındır. «Saray» şiiri Latince'den bol bol ödünçlemeler yapan Jonson'la ortaya çıkar; daha sonraki yüzyılda, Prior'ın duygusallığı ve zekasıyla sona erer. En sonunda Herbert'in, Vaughan'ın, Crashaw'un (çok daha sonra Christina Rossetti ile Francis Thompson'da yankılanan) dinsel şiirleri gelir; kimi zaman öbürlerinden daha derin, bir din öğretisiyle daha az sınırlı oluşuyla Crashaw, Elizabeth Çağından erken İtalyan yazarlarına dek gerilere uzanan bir özelliği sürdürür. Bu ozanların hepsinde hem önemli bir biçem öğesi olan, hem de bunları ayrı bir topluluk olarak görmemize yarayacak ortak bir eğretileme, benzeti ya da imge bulmak güçtür. Donne, daha çok da Cowley, kimileyin özellikle metafizikçi sayılan bir işleme başvururlar: Bir söz sanatını, ustalığın bütün olanaklarını kullanarak geliştirmektir (yoğunlaştırmanın karşıtı olarak) bu. Böylece Cowley, şiirinin *(To Destiny)* uzun bölükleri boyunca, herkesçe bilinen benzetmesini yapar; dünyayı bir satranç tahtasıyla karşılaştırır; Donne, *A Valediction*'da daha bir incelikle, iki sevgiliyi bir pergelin iki ayağıyla karşılaştırır. Ama başka yerde, karşılaştırmanın amacı yalnızca söylenecek şeyin açıklanması olarak değil, hızlı düşünce çağrışımlarıyla işleyen bir gelişme olarak çıkar karşımıza; bu da okur yönünden büyük bir çevikliği gerektirir :

On a round ball
A workman that hath copies by, can lay
An Europe, Afrique, and an Asia,
And quickly make that, which was nothing, All,
So doth each teare,
Which thee doth weare,

A globe, yea world by that impression grow,
Till thy tears mixt with mine doe overflow
This world by, waters sent from thee, my heaven
dissolved so. [6]

(Yuvarlak bir küre üstüne, haritalarla bir işçi, bir Avrupa, bir Asya, bir Afrika konduruverir. Çabucak bir Her Şey yaratır hiçlerden. Tıpkı bunun gibi, senin yansını taşıyan her damla gözyaşı da bir dünya olur, ne zaman ki gözyaşların benimkilerle karışır, sele boğar bu dünyayı, yiter göklerim, erir akıttığın yaşlarla.)

Burada, başlangıçta ilk benzetmede imlenmeyen, ama ozanın zorlamasıyla ortaya çıkan en az iki ilişki görüyoruz: Coğrafyacının küresinden göz yaşına, göz yaşından da sele. Öte yandan, Donne'ın en başarılı, en kendine özgü etkileri kısa sözlerle, ansızın yapılan karşıtlamalarla sağlanır :

A bracelet of bright hair about the bone. [7]

(Parlak saçtan bir bilezik, kemiği çevreleyen.)

Burada «parlak saç» ile «kemik» çağrışımlarının apansız karşıtlığıyla en güçlü etki sağlanır. İmgelerin bu çarpışması, çoğaltılmış çağrışımlar, Donne'ın tanıdığı dönemin oyun yazarlarının kimilerinde görülen söyleyiş özelliğidir: Shakespeare'i saymazsak, Middleton'da, Webster'da, Tourneur'da dilin canlılığının başlıca kaynaklarından biridir bu.

«Metafizikçi Ozanlar» nitelemesini kullanan Johnson, yalnızca Donne'ı, Cleveland'i, Cowley'i gözönünde tutarak böyle imgeler için «zorla bir araya getirilmiş en aykırı düşünceler» diyordu. Bu suçlamanın tutar yönü, bu düşüncelerin birbiriyle bağlanışındaki başarısızlıktır; gerçekten de düşünceler zorla yan ya-

na getirilir, birleştirilmez; şiir biçemlerini aksak kullanımlara bakarak değerlendireceksek, Cleveland'da Johnson'ın suçlamasını haklı çıkaracak yeter sayıda örnek bulabiliriz. Ama, ozanın kafasının bir dereceye değin, aykırı gereçleri birleşmeye zorlaması şiirde olağan bir şeydir. Bunu doğrulamak için şöyle bir dize seçmemiz gerekmez :

Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie. [8]

(Ruhumuz İkaria'yı arayan üç serenli bir gemi—)

Bunu Johnson'ın kendi dizelerinden kimilerinde de görebiliriz *(The Vanity of Human Wishes)* :

His fate was destined to a barren strand,
A petty fortress, and a dubious hand;
He left a name at which the world grew pale,
To point a moral, or adorn a tale— [9]

(Çorak bir kıyıya varıyordu alınyazısı, küçük bir kaleye, güvenilmez ellere; bir ad bıraktı ki benzi solardı duyanın, bir ders öğreten, bir masal süsleyen—)

Burada etki, Johnson'ın hoşgörmediği bir yolda, değişik ama ilkede aynı olan düşüncelerin bir karşıtlamasıyla sağlanmıştır. Bu çağın en güzel şiirlerinden biri (başka çağda yazılamıyacak bir şiir) Bishop King'in *Exequy*'u, genişletilmiş bir karşılaştırmanın yetkin başarıyla kullanılışına örnektir: Ozanın, ölmüş karısını görmek için duyduğu sabırsızlığı bir yolculuk benzetmesiyle dile getirişinde, düşünce ile benzetinin kaynaşıp birleşmesini görürüz :

Stay for me there; I will not faile
To meet thee in that hollow Vale.

And think not much of my delay;
I am already on the way,
And follow thee with all the speed
Desire can make, or sorrows breed.
Each minute is a short degree,
And ev'ry houre a step towards thee.
At night when I betake to rest,
Next morn I rise nearer my West
Of life, almost by eight houres sail,
Than when sleep breath'd his drowsy gale...
But heark! My Pulse, like a soft Drum
Beats my approach, tells Thee I come;
And slow howere my marches be,
I shall at last sit down by Thee.

(Bekle beni orada; çok sürmez bulurum seni o çukur Vadide. Sanma ki geç kalırım; çoktan yola çıktım bile, izlerim seni bütün hızıyla arzunun, acıların. Her an kısa bir basamak, her saat bir adım sana doğru. Yatağıma çekilince geceleri, ertesi gün, uykunun uyuşturucu yellerini ilk üflediği yerden daha yakın uyanırım Batı'sına yaşamın, sekiz saat yol alıp. Kulak ver! Nabzım usuldan bir davul gibi, bildirir yaklaştığımı, söyler sana geldiğimi; ne denli yavaş olsa da adımlarım, oturacağım sonunda yanıbaşına.)

(Son birkaç dizede, Bishop King'in hayranlarından Edgar Poe'nun sık sık eriştiği bir dehşet etkisi vardır.) Sonra, Lord Herbert'in *Övgü*'sünden, hemen ilk okunuşta metafizikçi okulun malı olduklarını belli eden şu dörtlükleri de alabiliriz :

So when from hence we shall be gone,
And be no more, nor you, nor I,
As one another's mystery,
Each shall be both, yet both but one.
This said, in her up-lifted face,

Her eyes, which did that beauty crown,
Were like two stars, that having faln down,
Look up again to find their place:
While such a moveless silent peace
Did seize on their becalmed sense,
One would have thought some influence
Their ravished sprits did possess. [10]

(Buradan göçüp gittiğimizde, ne sen varsın artık ne ben, giz olarak birbirimize, birimiz ikimiz oluruz, ikimiz bir yine de.
Bunu der demez, yukarı kalkık yüzünde, gözleri, o güzelliği taçlandıran, iki yıldız gibiydi yere düşmüş, yukarda yerlerini yeniden arayan:
Böyle kıpırtısız bir sessizlik, dinmiş duyularına çökünce onların, sanırdınız bir büyü tutmuş o esrik ruhlarım.)

Bu dizelerde (belki de hemen kavranmayan, ama güzel ve yerinde olan yıldızlar benzetisi dışında) Johnson'ın Cowley üzerine denemesinde Metafizikçi ozanlarla ilgili olarak ileri sürdüğü genel gözlemlere uygun düşecek hiçbir şey yoktur. Burada «becalmed» sözcüğüne yüklenen çağrışım zenginliğinden epeyce yararlanılmıştır; ama anlam açık, dil yalın, incedir. Şunu gözden kaçırmamalıdır ki, bu ozanların dili bir kural gereğince yalın ve arıdır; George Herbert'in şiirlerinde bu yalınlık varabileceği son yere varmıştır — sayısız çağdaş ozanın uğraşıp da ulaşamadığı bir yalınlıktır bu. Öte yandan tümcelerin *yapısı*, yer yer yalın olmaktan uzaktır ama bir eksik değildir bu; duygu ile düşünceye olan bağlılıktan doğmuştur. Etki, olsa olsa, Gray'in bir övgüsündekinden çok daha az yapmacıklıdır. Bu bağlılık düşünce ve duygu çeşitliliği sağladığı gibi, müzik çeşitliliği de sağlar. On sekizinci yüzyılda aynı ölçüyle yazılıp da, birbirinden, Marvell'ın *Coy Mistress*'i ile Crashaw'un *Saint Tere-*

sa'sı gibi apayrı olan iki şiir bulunabilir mi? Bu şiirlerin birisinde kısa hecelerin kullanılışı ile büyük bir hız etkisi, öbüründe uzun hecelerle dinsel bir ağırbaşlılık etkisi sağlanmıştır

Love, thou art absolute sole lord
Of life and death.

(Aşk, değişmez tek efendisisin sen yaşamın ve ölümün.)

Johnson gibi duyarlı, titiz (pek sınırlıysa da) bir eleştirmenin Metafizikçi şiiri, eksikleriyle tanıtmaya çalışması yanında, burada karşıt bir yöntem benimsemekle daha çok başarı elde edilip edilemeyeceğini araştırmamız yerinde olur: On yedinci yüzyıl ozanlarının (Devrim'e değin) doğrudan doğruya önceki çağın doğal gelişmesini sürdürdüklerini; Metafizikçi adını takıp bu ozanları bir önyargıyla karalamadan, şiire getirdikleri değerlerin her çağda geçer şeyler olduğunu, sonraları bu değerlere kulak asılmamışsa da, gerçekte bunların yitmemesi gerektiğini düşünerek işe başlıyoruz. Johnson «hep çözümleyici bir iştir yaptıkları» derken, belki de bilmeyerek, bu ozanların en önemli özelliklerinden birine parmak basar; onların bir çözümlemeden sonra, gereçlerini yeni bir bütünde topladıklarını ise kabul edemez.

Şu kesindir ki geç Elizabeth Çağıyla, erken James dönemi ozanları, oyunlarındaki dramatik şiirlerde duyarlıkta ulaşılan yeni bir gelişmeyi dile getirirler; bu gelişme aynı çağın çoğunlukla iyi olan düzyazı örneklerinde çıkmaz karşımıza. O olağanüstü zekasıyla Marlowe bir yana, bu oyun yazarları doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak (hiç değilse savunulabilecek bir kuram) Montaigne'den etkilenmişler-

dir. Giderek, çok bilgili olan, bilgilerini duyarlıklarıyla birleştiren Jonson ile Chapman'ı da bunun dışında sayabiliriz: Bu iki yazarın duyarlıkları doğrudan doğruya okuduklarından, düşündüklerinden etkilenmiş, bu yolla yenilenmiştir. Özellikle Chapman'da düşüncenin doğrudan doğruya duyusal bir kavranışını, ya da düşüncenin duyguya dönüştürülmesini görürüz; bu bütünüyle, Donne'da karşımıza çıkan durumdur

in this one thing, all the discipline
Of manners and of manhood is contained;
A man to join himself with th' Universe
In his main sway, and make in all things fit
One with that All, and go on, round as it;
Not plucking from the whole his wretched part,
And into straits, or into nought revert,
Wishing the complete Universe might be
Subject to such a rag of it as he;
But to consider great Necessity. [11]

(Bu tek şey içindedir, erkekliğin, davranışların düzeni; kişi evrenle birleştirmeli kendini başlıca gidişinde, her şeyini bir kılmalı o Bütün'le, durmadan dönmeli onun gibi; bütünden koparmadan kendi zavallı payını, güçlüklere, hiçliğe dönmeden, tüm Evren'in kendi gibi bir hiçe uymasını istemeden; gözetmelidir büyük Zorunluluğu.)

Bunu modern bir parçayla karşılaştıralım :

No, when the fight begins within himself,
A man's worth something. God stoops o'er his head
Satan looks up between his feet — both tug —
He's left, himself, the middle; the soul wakes
And grows. Prolong that battle through his life. [12]

(Hayır, içinde savaş başlayınca değer kazanır kişi. Tanrı eğilir başının üstünden, Şeytan ayaklarının arasından bakar —çekişirler— kalır kendisi ortada; ruh uyanır ve büyür. Uzasın bu savaş yaşamı boyunca!)

Az önce Lord Herbert'in *Övgü*'sünden aldığımız dörtlükleri Tennyson'ın şu dizeleriyle karşılaştırmak, belki biraz haksızlık olmakla birlikte, çekicidir de (iki ozan da sevginin sonraki kuşakta da sürmesine değinirler)

One walked between his wife and child,
With measured footfall firm and mild,
And now and then he gravely smiled.
The prudent partner of his blood
Leaned on him, faithful, gentle, good,
Wearing the rose of womanhood.
And in their double love secure,
The little maiden walked demure,
Pacing with downward eyelids pure.
These three made unity so sweet,
My frozen heart began to beat,
Remembering its ancient heat.[13]

(Biri karısıyla çocuğunun arasında yürüyordu, düzgün adımlarla, sağlam ,yavaş, yiğitçe gülümsüyordu arada bir.
Soyunun mert ortağı, sadık, ince, iyi, yaslanıyordu ona, takınmış kadınlığın gülünü.
Çifte sevgilerinin korunağında, uslu adımlarla yürüyordu küçük kız, temiz gözleri yere dönük.
Öyle tatlı bir bütündü ki üçü, çarpmaya başladı donuk yüreğim, eski ateşini anımsayıp.)

Buradaki ayrım iki ozan arasındaki sıradan bir derece ayrımı değildir. Donne'ın ya da Cherbury'li Lord Herbert'in gününden Browning'in gününe değin İngiliz kafasında olup bitenlerle ilgilidir bu; düşünen

ozan ile yansıtıcı ozan arasındaki ayrımdır. Tennyson'la Browning birer ozandırlar; düşünürler, ama düşüncelerini bir gülün kokusu gibi hemen duyamazlar. Donne için bir düşünce bir yaşantıdır, duyarlığını değiştiren bir şeydir. Ozanın kafası, işi için iyice donatılmışsa, sürekli olarak birbirine benzemeyen yaşantıları kaynaştırır. Sıradan bir kişinin yaşantısı, karmakarışık, düzensiz, bölük pörçüktür. Âşık olur ya da Spinoza'yı okur, onca bu iki yaşantının birbiriyle hiç ilgisi yoktur. Yazı makinasının sesi ile bir yemek kokusu da ona göre apayrı şeylerdir; ozanın kafasında ise bu yaşantılar her zaman yeni bütünler koyar ortaya.

Buradaki ayrımı aşağıdaki kuramla açıklayabiliriz: On altıncı yüzyıl oyun yazarlarının ardından gelen on yedinci yüzyıl ozanlarında her türlü yaşantıyı yutabilecek biçimde işleyen bir duyarlık vardır. On altıncı yüzyıl yazarları kendilerinden önceki yazarlar ölçüsünde yapmacıklı, güç anlaşılır ya da düşseldirler. Dante'den, Guido Cavalcanti'den, Guinizelli'den, ya da Cino'dan ne daha az, ne de daha çok. On yedinci yüzyılda duyarlık içinde bir parçalanma çıkar ortaya. Bundan hiçbir zaman kurtulamamışızdır; bu parçalanma, doğal olarak, yüzyılın iki güçlü ozanının, Milton ile Dryden'ın etkisiyle körüklenmiştir. Bu yazarlardan her biri, belli bir şiirsel işlevi öyle bir görkemle başarmıştır ki, etkinin büyüklüğü onlarda başka işlevlerin eksikliğini gizlemiştir. Sonra dil, akışını sürdürmüş, kimi yönlerden gelişmiştir. Collins'in, Gray'in, Johnson'ın, giderek Goldsmith'in en iyi şiirleri bizim dil konusundaki titiz isteklerimizden kimilerini Donne'ın, Marvell'ın, ya da King'in şiirlerinden daha iyi karşılar. Ama dil inceldikçe duygu çiğleşmiştir. *Country Churchyard*'daki duygu, du-

yarlık (Tennyson'la Browning'i bir yana bırakıyoruz) *Coy Mistress*'dekinden daha çiğdir.

Milton'la Dryden'ın ikinci etkisi de birinciden doğar, onun için bu etkinin sonuçlarının ortaya çıkışı gecikmiştir. Duygusallık çağı on sekizinci yüzyılın ilk dönemlerinde başlar, sonra sürüp gider. Ozanlar düşünceye dayanana, betimleyici olana karşı tepki duyarlar; düşünceleri ile duyguları içinde nöbete tutulmuşcasına kendilerini yitirir, yansıtmayı yeğ tutarlar. Shelley'nin *Triumph of Life*'ının bir iki parçasında *Hyperion*'ın ikinci bölümünde duyarlığın birleştirilmesi yolunda bir çabanın izleri görülür. Ama Keats ile Shelley ölür, Tennyson ile Browning ise düşüncelerde yiter giderler.

Bir görüşün böyle kısaca açıklanışından sonra —inandırıcı olmak için çok kısa belki— şunu sorabiliriz: Metafizikçilere doğal akışıyla doğrudan doğruya varan şiir, bu doğal akışını Metafizikçilerden geçerek kesintisiz olarak sürdürebilseydi «Metafizikçi» deyiminin yazgısı ne olacaktı? Belki de bu ozanlar metafizikçi diye nitelendirilmeyecekti. Bir ozanın ilgilenebileceği şeyler sınırsızdır; ozan ne denli kafalı olursa o denli çok şeyle ilgisi olacaktır: Bizim arayacağımız tek şey onun bunları şiire dönüştürebilmesidir, bu ilgiler üstüne şiirle düşünmesi değildir. Şiire giren bir felsefe kuramı yerleşmiş sayılır, çünkü bu kuramın doğruluğu, yanlışlığı bir bakıma söz konusu olamaz artık, doğruluğu başka bir anlamda kanıtlanmıştır. Üzerinde durduğumuz bu ozanların da, başka ozanlar gibi türlü yanılgıları vardır. Ama en büyük başarıları, duygu-düşünce durumlarının sözsel eşdeğerini bulmaktadır. Bu da onların, kendilerinden sonra gelen ve yetenek bakımından hiç de daha aşağı ol-

mayan ozanlardan daha olgun, daha dayanıklı olduklarını gösterir.

Ozanların felsefeyle ya da başka bir konuyla ilgilenmeleri, değişmez bir zorunluluk değildir. Yalnız, bizim uygarlığımızın şimdiki durumunda, ozanların *güç* şiirler yazma zorunluluğundan söz edebiliriz belki. Bizim uygarlığımız büyük bir çeşitliliği, büyük bir karmaşıklığı kapsar; bu çeşitlilik ile karmaşıklık, incelmiş bir duyarlığa çarpınca çeşitli ve karmaşık sonuçlar çıkacaktır ortaya. Ozan, dili anlatmak istediği şeye göre zorlamak, gerekirse yerinden oynatmak için gittikçe daha kavrayıcı, daha sezdirimsel daha dolaylı olmak zorundadır. (Bağlanmak zorunda olmadığımız bu görüşün parlak ve aşırı bir dile getirilişini M. Jean Epstein'in *La Poésie d'aujourd-hui*'sinde görüyoruz.) Böylece, Metafizikçilerinkine çok benzeyen bir imge biçimiyle karşılaşıyoruz: Gerçekte karşılaştığımız, «Metafizikçi Ozanlar»ın yöntemine şaşılacak ölçüde benzeyen bir yöntem; belirsiz sözcüklerin, yalın söyleyiş biçiminin kullanılışı yolunda da «Metafizikçiler»le olan benzerliktir.

O géraniums diaphanes, guerroyeurs sortilèges,
Sacrilèges, monomanes!
Emballages, dévergondages, douches! O pressoirs
Des vendanges des grands soirs!
Layettes aux abois,
Thyrses au fond des bois!
Transfusions, représailles,
Relevailles, compresses et l'éternel potion,
Angélus! n'en pouvoir p'us
De débâcles nuptiales! de débâcles nuptiales! [14]

(Ey saydam sardunyalar, savaşkan büyüler, saplantılı gü nahlar! Bağlamaklar, utanmazlıklar, sağanaklar! Ey condor

leri, büyük akşam bağ bozumlarının! Umarsız çocuk giysileri, ormanların derinindeki çiçek salkımları! Kan vermeler, misillemeler, sargılar, sonsuzluk içitleri, Akşam çanları! uğrayamaz artık gerdekte bozgunlara! gerdekte bozgunlara!)

(Şimdi o çok uzaklar ağlar, büyük rüzgar da yakınır bir yandan...)

Aynı ozan şunu da yazabilir yalınlıkla :

Elle est bien loin, elle pleure,
Le grand vent se lamente aussi...[15]

Jules Laforgue ile Tristan Corbière birçok şiirlerinde «Donne Okulu»na modern İngiliz ozanlarının herhangi birinden daha yakındırlar. Ama daha klasik ozanlarda da gene aynı temel özellik, düşünceyi duyguya çevirme, bir gözlemi zihinsel bir durumda dönüştürme niteliği çıkar karşımıza.

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah, que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit! [16]

(Haritalara, basma resimlere tutkun çocuğun, o doymaz isteğine eşittir evren. Ah yeryüzü ne büyüktür lamba aydınlığında! Anıların gözünde ne küçüktür yeryüzü!)

Fransız yazınında, on yedinci yüzyılın büyük ustası —Racine— ile on dokuzuncu yüzyılın büyük ustası —Baudelaire— birçok yönlerden, başkalarına benzemekten çok birbirlerine benzerler. Dilin bu en büyük iki ustası, aynı zamanda iki büyük ruhbilimcidirler, insan ruhunun titiz araştırıcılarıdırlar. Bizim dilimizde iki büyük söz ustası Milton ile Dryden'ın ruhu, gözler kamaştırırcasına hiçe sayarak bir utku kazanmış

olmalarının, kötü bir yazgı olmadığını durup düşünmek ilginç olur. Miltonlar, Drydenlar çıkarmayı sürdürseydik pek zararı olmayacaktı bunun, ama işin gerçeğini düşünürsek, İngiliz şiirinin böylesine eksik kalmış olması üzülünecek bir şeydir. Milton'la Dryden'ın «yapmacık»lığına tepki duyanlar arasıra bize «yüreğinize bakın da yazın» derler. Ama yeterince derine bakmak olmaz bu. Racine ya da Donne yüreklerinden çok daha başka şeyleri de gözetlediler. Kişi, beyin dokusunu, sinir örgüsünü, sindirim yollarını da gözetlemek zorundadır.

Öyleyse, şu sonuca varamaz mıyız? Donne, Crashaw, Vaughan, Herbert, Lord Herbert, Marvell, King, en iyi şiirlerinde Cowley, doğrudan doğruya İngiliz şiirinin akışı içindedirler; yanlışları bu ölçüte göre yerilmelidir, geçmiş çağlara duyulan bir düşkünlükle pohpohlanmaları da gerekmez. «Metafizikçi» ya da «nükteci», «garip» ya da «karanlık» gibi, iğneli bir yoldan sözde eksiklik bildiren terimlerle yeter ölçüde övülmüşlerdir; oysa onlardaki bu nitelikler, başarılı şiirlerinde öbür ağırbaşlı ozanlarınkinden öteye geçmez. Öte yandan, Johnson'ın —karşı çıkılması tehlikeli bir kişi— eleştirisini de, Johnsoncı beğeni ilkelerini iyice anlayıp özümlemeden yadsımamalıyız. Cowley üstüne denemesindeki ünlü bölümü okurken şunu unutmamalıyız ki o, nükte (wit) sözünü bugün kullandığımızdan daha ağırbaşlı bir anlamda kullanır; koşuk düzenlerini eleştirmesine bakarak, Johnson'ın nasıl sınırlı ilkeler içinde yetiştiğini ama ne denli iyi yetişmiş olduğunu gözden kaçırmamalıyız; şunu da unutmamalıyız ki Johnson özellikle, en çok suçlu olanları, Cowley ile Cleveland'i hırpalar. Johnson'ın sıralamasını değiştirecek bir yapıtın, bu ozanların her birini, türlerine, ustalık derecelerine göre, Donne'ın

yoğun müziğinden Aurelian Townshend'in —bu ozanın *Dialogue between a Pilgrim and Time* adlı şiiri Profesör Grierson'ın başarılı derlemesindeki önemli birkaç eksikten biridir— hoş tıngırtılarına varıncaya değin, bütün ayrımlarıyla, önem derecelerine göre ele alıp açıklayacak sağlam bir yapıtın (Johnson'dan bu yana böyle bir eser yazılmamıştır) yararı büyük olacaktır.

(*'The Metaphysical Poets'*, 1921)

William Blake

I

Blake'in kafasını, şiirsel gelişmesinin değişik aşamaları boyunca izleyen biri için, onu bön, yabanıl bir adam, aşırı eğitimle incelmiş kimselerin yırtıcı sevgilisi gibi görmek olanaksızlaşır. O yabansılık buğulaşır gider, kendine özgülüğün, bütün büyük şiirin kendine özgülüğü olduğu anlaşılır. Homeros'ta, Aeschylos'ta, Dante'de, Villon'da bulunan, Shakespeare'de epey derinlerde gizlenen, — Montaigne'de, Spinoza'da da başka biçimde karşımıza çıkan bir özelliktir bu, her yerde bulunmaz. Bu yalnızca, herkesin dürüstlükten özellikle korktuğu bir dünyada gösterilmiş, kendine özgü bir dürüstlüktür. Hoşa gitmediği için bütün dünyaca yadırganan bir dürüstlük. Blake'in şiirinde büyük şiirin hoşa gitmezliği vardır. Hasta, kuraldışı, sapık diye adlandırabileceğimiz şeyler; bir dönemin, bir akımın hastalığına kapılanlar bu nitelikten yoksundurlar; yalnızca insan ruhunun temel sayrılığını ya da gücünü olağanüstü bir yalınlıkla ortaya koyan yapıtlar taşır bu niteliği. Bu dürüstlük hiçbir zaman büyük bir teknik ustalıktan ayrı var olamaz. İnsan olarak Blake için kafalarda belirecek soru, bu dürüstlüğü yapıtına aktarmasında hangi olayların etkin olduğu, hangi koşulların onu sınırladığıdır. Başta gelen olumlu etkenler arasına şu ikisi de sokulabilir belki: Küçük yaşta bir el işçisine çırak

girmekle yazın alanında kendi istediğinden daha fazla bir eğitim görmeye, ya da bir amaç için yetişmeye zorlanmamıştır; gösterişsiz, küçük bir taş oymacısı olduğundan gazetecilik gibi bir yol da kapalıydı ona.

Bu demektir ki onu bu ilgisinden alıkoyacak, ya da onun bu ilgisini yıkacak hiçbir şey yoktu; ne anasıyla babasının, karısının tutkuları, ne toplumun ölçüleri, ne de başarının ayartmaları; kendisine ya da başka birine öykünmek gibi bir durumla karşı karşıya da değildi. Onu suçsuz kılan şey içinde bulunduğu koşullardır — yoksa onda olduğu söylenen içten gelme, yapmacıksız bir kendiliğindenlik değil. İlk şiirleri bir dahi çocuğun şiirlerinde olması gereken, sonsuz bir özümseme gücü taşır. Böyle ilk şiirler, her zaman sanıldığı gibi, çocuğun başından büyük bir işe girişmesi değildir; gerçekten yetenekli bir çocukta bunlar, daha çok, küçük çapta da olsa bir iş ortaya koyma yolunda, olgun, başarılı girişimlerdir. Blake'de de böyledir. İlk şiirleri teknik yönden hayranlık vericidir, bu şiirlerin özgün yönü de yer yer gösterdikleri ritimdir. *Edward III* şiiri incelenmeye değer. Ama Elizabeth Çağı yazarlarından kimilerine olan sevgisi, kendi yüzyılının en iyi yapıtlarına gösterdiği eğilim kadar şaşırtmaz bizi. Collins'e pek benzer, pek on sekizinci yüzyıllıdır. *Whether on Ida's Shady Brow* bir on sekizinci yüzyıl şiiridir; akışı, ağırlığı, sözdizimi, sözcüklerin seçilişi :

The languid strings do scarcely move!
The sound is fore'd, the notes are few!

(Gevşek teller titremez bile! Ses zorlamadır, tınlaması pek azl)

Gray'le, Collins'le çağdaştır bu şiir, düzyazının de-

netimi altında gelişen bir dilim şiiridir. Yirmisine değin Blake koyu bir gelenekçidir.

Blake'in şiirde ilk adımları, bu yönden, Shakespeare'in başlangıcı gibi doğaldır. Olgun yapıtlarındaki düzenleme yöntemi, tıpkı öbür ozanlarda olduğu gibidir. Bir düşüncesi (bir duygusu, bir imgesi) vardır, bunu yayarak, ya da yeni şeyler ekleyerek geliştirir, koşuğu değiştirir sık sık, son seçimini yapmakta sık sık duraklar. Düşünce yalın olarak gelir, ama gelir gelmez uzun bir işleme girer. İlk döneminde Blake söz güzelliğine düşkündür; ikincide bön bir görünüşü varsa da, gerçekte olgun düşünceye varmıştır. Ancak düşünceler tekdüzeli gelmeye başlayınca, daha özgür, daha az işlenmiş bir görünüş kazanınca, onların doğuşundan, sığ bir kaynaktan gelmiş olmalarından kuşkulanmaya başlarız.

Song of Innocence and of Experience ile Rossetti yazmasındaki şiirler, insan coşkularıyla yakından ilgilenen, o coşkuları çok iyi bilen bir kimsenin şiirleridir. Coşkular çok yalınlaştırılmış, soyut bir biçimde sunulur. Bu biçim, sanatın eğitime karşı, yazarın dilin sürekli bozuluşuna karşı sürdürdüğü sonu gelmez savaşın bir örneğidir.

Sanatçının kendi sanatında iyiden iyiye eğitilmiş olması önemlidir; bununla birlikte, toplumun sıradan kişilerin yetiştirilmesini amaç edinen alışılmış eğitim süreçleri, sanatçının eğitimine yardım etmekten çok ona köstek olur. Çünkü bu süreçler, genel olarak, gerçek varlığımızı, gerçek duygularımızı, gerçekten ilgimizi uyandıran şeyleri gölgeleyen, kişilik dışı bir sürü bilgi edinmemizi gerektirirler. Kuşkusuz, burada sakmcalı olan şey, edinilen bilgi değil, bilginin birikmesinden doğabilecek, uzlaşmacı tutumdur. Tennyson düşüncelerle ezilmiş, çevresi içinde hemen hemen

büsbütün erimiş bir ozana iyi bir örnektir. Blake ise kendisini neyin ilgilendirdiğini bilir, onun için de yalnızca gerekli olanı, sunulabilecek olanı, açıklama gerektirmeyeni sunar. Sapmadığı, ya da korkmadığı, ya da düpedüz kesin söyleyişlerden başka bir şey düşünmediği için, keskin bir anlayışa sahiptir. Çıplaktır, insanı da çıplak görür, kendi varlığının odağından. Onca Swedenborg'un Locke'dan saçma sayılması için hiçbir neden yoktur. Swedenborg'u benimsemiş, sonunda onu kendi nedenlerine dayanarak yadsımıştır. Her şeye, geçerlikte olan düşüncelerle bulanıklaşmamış bir kafayla yaklaşmıştır. Çevresindeki üstün kişilere benzer hiçbir yan yoktur onda. Budur Blake'in irkiltici yönü.

II

Onu içtenlikten saptıracak hiçbir şey yoktu, ama öte yandan, çıplak adamın karşılaştığı güçlükler vardı karşısında. Düşlemleri, içgörüsü, tekniği gibi felsefesi de kendi malıydı. Bundan ötürü, ona bir sanatçının vermesi gerektiğinden daha çok önem verdi; Blake'i garip yapan, biçim yoksunluğuna yönelten etken de budur

> *But most through midnight streets I hear*
> *How the youthful harlot's curse*
> *Blasts the new-born infant's tear,*
> *And blights with plagues the marriage hearse.* [17]

(Ama çokluk duyarım geceleyin sokaklarda nasıl bastı-

rır genç orospunun ilençleri yeni doğmuş çocuğun ağlamasını, nasıl kargışlar yağdırır evliliğe.)

çıplak bir düşlemdir;

Love seeketh only self to please,
To bind another to its delight,
Joys in another's loss of ease,
And builds a Hell in Heaven's despite. [18]

(Yalnız kendi çıkarını gözetir aşk, kendi zevki için kullanmak ister bir başkasını, başkasının dirliğini yitirmesinden haz duyar, bir Cehennem kurar Cennet'in yıkıntıları üstüne.)

çıplak bir gözlemdir; *The Marriage of Heaven and Hell* çıplak felsefenin ortaya konuşudur. Ama Blake'in, yer yer yaptığı şiir-felsefe birleştirimleri pek başarılı olmamıştır.

He who would do good to another must do it in Minute Particulars.
General Good is the plea of the scoundrel, hypocrite, and flatterer;
For Art and Science cannot exist but in minutely organized particulars...

(Kim ki başkalarına iyilik etmek ister, en İnce Ayrıntılarına dek yapmalıdır bunu. Çoğunluğun Yararı alçakların, iki yüzlülerin, dalkavukların kalkanıdır. Çünkü Sanatla Bilim inceden inceye düzenlenmiş parçalarda var olabilir ancak.)

Burada biçimlerin iyi seçilmemiş olduğunu duyar insan. Dante ile Lucretius'dan ödünçlenmiş bir felsefe bunca ilginç olmazdı belki, ama biçime daha az zarar verirdi. Blake bir şeyin nasıl ödünçleneceğini bilen, daha çok Akdenizlilere özgü o biçim yetisinden yoksundur; Dante'nin kendi ruh kuramını başka kaynak

lardan ödünçlemesi gibi örneğin. Blake ise hem şiir, hem de felsefe yaratmak zorundadır. Buna benzer bir biçimsizlik, çizgilerinde de göze çarpar. Bu yanlış en çok uzunca şiirlerinde gösterir kendini — ya da daha çok kuruluşun önem taşıdığı şiirlerde. Kişisel olmayan bir bakış açısı sunmadan, ya da onu birkaç düşsel kişiliğe bölmeden uzun bir şiir yazamazsmız. Ama uzun şiirlerin güçsüzlüğü çok düşlemsel oluşlarından ya da dünyadan çok uzak kalışlarından değil, Blake'in yeterince görememesinden, düşünceye fazlaca saplanmasındandır.

Blake'in felsefesine olan saygımız (belki Samuel Butler için de böyle) ustaca yapılmış bir ev-işi eşyaya duyduğumuz saygıdır: O eşyayı evin içindeki kırık dökükten kuran, birleştiren kişiye hayranlık duyarız. İngiltere bu becerikli Robinson Cruseo'lardan epeyce yetiştirmiştir; ama biz gerçekte, Avrupa'dan ya da kendi geçmişimizden, kültürün yararlarından yoksun kalacak ölçüde kopmuş ya da uzak değiliz.

Değişiklik olsun diye, daha sürekli bir dinsel tarihe sahip olmak kuzey Avrupa için, özellikle Britanya için daha yararlı mı olurdu? gibisinden bir sorunun yanıtını kovalayalım kafamızda. İtalya'nın yöresel tanrıları Hıristiyanlığın gelişiyle büsbütün ortadan kalkmamışlardır; bizim devlerimizle perilerimizin kötü yazgısına uğrayarak cüceleşmemişlerdir. Bunlar, büyük Sakson tanrılarıyla birlikte, pek büyük bir yitik sayılmazlar belki, ama boş bir yer bırakmışlardır arkalarında. Hem belki de Roma'dan ayrılmakla bizim mitologyamız daha da yoksullaşmıştır. Milton'ın gök ülkesi, cehennemi, büyük olmakla birlikte yeterince döşenememiş, ağır konuşmalarla doldurulmuş bölmelerdir; burada Puritan mitologyasının cılızlığını görürsünüz. Blake'in şiirlerindeki doğaüstü

ülkeler ile o ülkelerde barındığı varsayılan düşünceleri bir kültür yozlaşması diye yorumlamaktan kendimizi alamayız. Bunlardan, daha çok Latin gelenekleri dışında kalan yazarlarda görülen, Arnold gibi bir eleştirmenin hiç duraksamadan yerdiği gevşeklik, özentisi göze çarpar. Sonuç olarak, Blake'in esini için temel gereklilik değildir böyle şeyler.

İnsan doğasını anlamakta göze çarpar bir yetisi, özgün bir dil duygusuyla dilde müzik duygusu, sanrısal bir düşlem gücü vardı Blake'in. Bunları kişisel olmayan usa, sağduyuya, bilimin nesnelliğine duyulan bir saygı yönetseydi, Blake için daha iyi olacaktı. Blake'in dehasının gereksindiği, acı yoksunluğunu çektiği şey, onu kendi felsefesi içinde yitmekten alıkoyarak dikkatini ozanın sorunlarına yöneltecek, yerleşmiş bir geleneksel düşünce çatısıydı. Düşünce, coşku, düşlem kargaşası *Also Sprach Zarathustra* gibi bir yapıtta karşımıza çıkar; bu hiç de bir Latin erdemi değildir. Dante'nin bir klasik, Blake'in yalnızca bir dahi ozan olmasının nedenlerinden biri: Dante'nin mitologyadan, tanrıbilimden, felsefeden kurulu bir çatıya dayanmasıdır. Belki de burada suç Blake'in kendisinin değil, Blake gibi bir ozanın gereksindiğini verecek gücü gösteremeyen çevrenindir; onu uydurmacılığa koşullar zorlamış olabilir; belki de ozan filozofun, mitologya bilgininin yokluğunu çekiyordu. Bilinçli Blake, bu durumun nedenlerine bütünüyle bilinçsiz kalmış olsa bile.

(1920)

Dante

I

Inferno

Şiiri değerlendirme konusundaki deneylerim bana şunu gösterdi hep: Bir ozanı okumaya başlamadan önce o ozan ile yapıtı üstüne ne denli az şey bilirseniz o denli iyidir. Yapıttan bir alıntı, eleştirel bir inceleme, coşkulu bir deneme yazısı, bir kimseyi herhangi bir yazarı okumaya dürten neden olabilir; ama geniş bir tarih, yaşamöyküsü bilgisi benim için bir engel olmuştur her zaman. Bilgi yoksulluğunu savunmuyorum; şunu da kabul ediyorum ki, vardığım bu sonuç değişmez bir ilke durumuna yükseltilirse, Latin, Yunan yazarlarına uygulanmaya hiç gelmez. Ama kişinin kendi dilinin yazarlarına, giderek modern dillerde yazan yabancı yazarlara bile kolayca uygulanabilir. Hiç olmazsa, bir şiirden tat duyduğunuz için o şiirle ilgili bilgiye koşmanız, şiirden duyduğunuz tadı önceden edinmiş olduğunuz bilgilerin bir sonucu saymanızdan yeğdir. Daha iki dizesini bile doğru dürüst çevirmezden çok önce, kimi Fransız şiirlerine büyük bir tutkunluğum vardı. Dante'yi okurken tat duyma ile anlama arasındaki karşıtlık daha da büyüktür.

Hiçbir okura İtalyanca dilbilgisi çalışmalarını Dante'yi okuyacağı zamana değin ertelemesini salık

vermem; Dante'nin şiirinden kimi parçaları yoğun bir tatla okumadıkça —bir okurun şiirden duyabileceği en derin tatla demek istiyorum— eksikliğini duymayacağınız sayısız bilgi vardır. Bunu söylerken eleştirideki iki olağan aşırılıktan uzak durmaya çalışıyorum. Birisi çıkıp, Dante'nin şiirinin değerlendirilebilmesi için bu şiirdeki çatının, felsefenin, üstü örtülü söylenenlerin anlaşılması *gerektiğini* söyleyebilir; öte yandan, ozanın şiirini sunmakla kullandığı bu çatının, okurun şiirden tat duymasını sağlamak görevinde olmadığını, şiirden duyulacak tadın doğrudan doğruya şiirin kendisinden doğduğunu ileri sürenler de çıkabilir. Bu yanlış yargıların ikincisi daha yaygındır. Belki de birçok kimsenin *Komedya* üstüne bildiklerinin *Inferno* ile, giderek *Inferno*'nun birkaç bölümüyle sınırlı kalmasının nedeni budur. *Tanrısal Komedya*'dan tat duymak sonu gelmez bir süreçtir. İlk okuyuşta sevemezseniz belki de hiç sevemezsiniz; ama ilk okuyuşta yer yer sizi içinizden sarsan bir şiir yoğunluğuyla çarpılırsanız, gitgide daha çok artan bir bilme, öğrenme isteğiyle yanarsınız; tembelseniz bir diyeceğim yok tabii.

Dante'nin şiirinin şaşırtıcı yönü, bir bakıma son derece kolay okunmasıdır. Bu, büyük şiirin anlaşılmadan da etkileyebileceğini kanıtlayan bir deneydir (bu deneyin yalnız olumlu sonuçları gözönünde tutulmalıdır, olumsuz sonuçları bir şiirin değeri konusunda kesin bir ölçüt olmaktan uzaktır). Şiiri daha geniş bir bilgi edindikten sonra okuduğumuzda, bu ilk izlenimin değişmemiş olduğunu görürsünüz. Dante'yi de, öbür az bildiğim dillerin ozanlarını da okurken ilk etkinin gücü konusundaki bu düşüncelerimin hiç de yersiz bir kuruntu olmadığını gördüm. Bu etki de okunanı *yanlış* anlamaktan, bambaşka anlam-

lar çıkarmaktan ya da okuduğum şeyle daha önceki duygusal yaşantım arasında gelişigüzel bağlar kurmaktan doğan bir etki değildir. Yepyeni bir izlenimdi bu, nesnel «şiir coşkusu»ndan doğma bir izlenim. Dante'nin ilk okunuşunda bu etkiyi sağlayan, Dante'nin kolay okunduğunu söylememe yol açan türlü nedenler vardır. Dante'nin yalın bir İtalyanca ile yazdığını ileri sürecek değilim, yazmaz çünkü; şiirindeki içeriğin yalın olduğu, yalınlıkla dile getirildiği de söylenemez. Bu içerik çoğu zaman öyle yoğunlaştırıcı bir güçle dile getirilir ki, üç dizenin açıklanması satırlar doldurur, bu dizelerdeki üstü örtülü anlamların yorumu da sayfalar tutar. Ben, Dante'nin modern dillerdeki ozanların en *evrenseli* olduğu kanısındayım (burada evrensel sözcüğünü ne anlamda kullandığımı belirtmem gerekir, yoksa bu sözcük kendi başına pek az şey anlatır). Bu söz, Dante'nin «en büyük» ya da en geniş kavrayışlı ozan olduğu anlamma gelmez —Shakespeare'in kavrayışı daha geniş bir alanı kapsar, ayrıntılara daha çok yer verir. Dante'nin evrenselliği yalnız kişisel bir özellik değildir. İtalyan dili, özellikle Dante'nin çağındaki İtalyan dili, evrensel Latince'den gelmiş olmakla çok şey kazanmıştır. Shakespeare ile Racine'in kullanmak zorunda oldukları diller çok daha *yerli* bir özellik gösterir. İtalyanca'nın Fransızca ile İngilizce'den daha iyi bir şiir aracı olduğunu ileri sürmüyorum. Ama Ortaçağın sonundaki yerli İtalyanca, yazınsal anlatım bakımından, Latince'den bütünüyle ayrılmamıştı daha. Çünkü İtalyanca yazan Dante gibi adamlar, felsefe öğrenimlerini, soyut konulardaki bütün öğrenimlerini, Ortaçağ Latincesi ile yapmışlardır. Ortaçağ Latincesi güzel bir dildir, bize güzel şiirler, güzel düzyazılar kazandırmış bir dildir; o zamanlar çok gelişmiş, bir Esperanto ni-

teliğine erişmişti. İngilizce, Fransızca, Almanca modern felsefe okuduğumuzda, düşüncenin ulustan ulusa, soydan soya gösterdiği ayrılık şaşılacak ölçüde büyüktür. Modern diller soyut düşünceyi parçalamak eğilimindedir (günümüzde tek evrensel dil matematiktir); oysa Ortaçağ Latincesi ayrı ayrı ülkelerden, ayrı ayrı soylardan kimselerin hep birlikte düşünebilecekleri ortak konular üstünde yoğunlaşmaya elverişliydi. Bence, bu evrensel dilin kimi özellikleri Dante'nin kullandığı Floransa ağzında da görülür; böyle yöresel bir dilin (Floransa ağzının) evrensel konular anlatabilmesi, o çağda uluslar arasında bugünkü gibi kesin bir ayrılığın bulunmayışındandır. Bence, herhangi bir Fransız ya da Alman şiirinden tat alabilmek için Fransız ya da Alman düşüncesine biraz yakınlık duymak gerekir; Dante ise, bir İtalyan, bir yurtsever olmakla birlikte, her şeyden önce bir Avrupalıdır.

Dante'yi «kolay okunur» saymanın nedenlerinden biri olan bu ayrım daha genişçe açıklanabilir. Dante'nin anlatım biçiminde de bambaşka bir seçiklik vardır —*düşünsel* seçiklikten ayrı, *şiirsel* bir seçikliktir bu. Düşünce karanlık olabilir ama söz seçiktir ya da yarı saydamdır çoğu zaman. İngiliz şiirinde sözcüklerin bir donukluğu vardır ki, onlara güzellik katar; İngiliz şiirindeki güzellik yalnızca «söz güzelliği»dir demek istemiyorum. Sözcüklerin çağrışımları vardır; çağrışık sözcüklerin de çağrışımları vardır; daha çok bundan doğar güzellik. Bir bakıma bu, bir çevreden gelmiş kişilerin kendi bilinçlerine varmalarıdır, çünkü o çağrışımlar *belli* bir uygarlıkta boy atıp gelişmiştir; öbür modern dillerde de görülen bir şeydir bu. Dante'nin İtalyancası, gerçekte bugünkü İtalyanca'dan pek ayrı değildir, ama bu yönünü gözönünde

tutarsak bütünüyle modern bir dil de sayılmaz. Dante'nin kültürü, belli bir Avrupa ülkesinin değil, bütün Avrupa'nın kültürüdür. Bu arada, Dante'nin de Reform ile Rönesans'tan önceki öbür büyük ozanlar gibi; özellikle Chaucer ile Villon gibi, söyleyiş yalınlığına büyük bir önem verdiğini biliyorum. Kuşkusuz, bu üç ozan arasında ortak bir yön vardır; üçünden birine hayran olan bir kimsenin ötekilere de hayran olacağını kolaylıkla söyleyebiliriz. Rönesans'tan sonra bütün Avrupa şiirinde bir yoğunluk, bir donukluk göze çarpar. Rönesans öncesinin bu üç büyük ozanı arasında bir benzerlik varsa da, Dante'deki seçiklik, evrensellik Chaucer ile Villon'u aşan bir özelliktir.

İyi İtalyanca bilmeyen yabancıların, Dante'yi «daha kolay okunur» bulmalarının başka nedenleri de vardır; ama en önemli neden, Dante'nin gününde Avrupa'nın, bütün o çatışmalar, düzensizlikler içinde bile, şimdi bizim anlayamayacağımız ölçüde bir kafa birliği göstermesidir. Ulusları birbirinden ayıran olay yalnız Versailles Antlaşması değildir; ulusçuluk çok daha önce başlamıştı; o antlaşmayla iyice kesinleşen ayrılma, parçalanma işlemi ise Dante'nin çağından hemen sonra başlamıştır. Şimdi, Dante'nin «kolay» oluşundaki nedenlerden birini açıklamaya girişeceğim ama bu arada söylemek istediğim birkaç söz var.

Dante'nin «evrensel»liğinden söz edeceğim yerde neden «kolay okunur»luğu üstünde durduğumu belirtmeliyim ilkin. Yalnız «evrensel» sözcüğünü kullanmak çok daha kolay olacaktı. Burada, Dante'ye tanıdığım evrenselliği Shakespeare'e, Moliere'e ya da Sofokles'e tanımadığım sanılmasın. Bizim Dante'yi anlamamız, bir yabancının Shakespeare'i ya da Moliere'i, Sofokles'i anlamasından daha kolaysa da Dante hiç de Shakespeare'den daha «evrensel» değildir. Sha-

kespeare, Sofokles, giderek Racine ile Moliere, insanı evrensel anlamda ele almakta Dante'den geri kalmazlar; ama konularını işlerken yörelerine bağlı kalırlar, başka yolları yoktur çünkü. Önce de söylediğim gibi, Dante'nin İtalyancası Ortaçağ Lâtincesi'ne çok yakındır. Dante'nin ve çağındaki aydınların okuduğu düşünürler arasında, İtalyan St. Thomas, St. Thomas'ın Alman öncüsü Albertus, Fransız Abelard, İskoçyalı Hugh ile Richard vardı. Dante'nin kullandığı *aracı* görmek için *Inferno*'nun başındaki :

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita.

Yaşam yolculuğumuzun yarısında, karanlık bir ormanda buldum kendimi, doğru yolu yitirmiştim.

dizelerini Duncan'ın, Macbeth'in şatosuyla ilk karşılaşmasını anlatan dizelerle karşılaştırınız :

This castle hath a pleasant seat; the air
Nimbly and sweetly recommends itself
Unto our gentle senses.
This guest of cummer,
The temple-haunting martlet, does approve
By his loved masonry that the heaven's breath
Smells wooingly here : no jutty, frieze,
Buttress, nor coign of vantage, but this bird
Hath made his pendant bed and procreant
cradle :
Where they most bred and haunt, I have
observed
The air is delicate.

(Güzel bir yerde kurulmuş bu şato; burada hava ne yumuşak ne tatlı sunuyor kendini duyularımıza. Şu yaz konuğu, tapmaklardan ayrılmayan kırlangıcın da sevimli yuvasını burda kurmuş olması göğün soluğunun ne güzel koktuğunu gösteriyor; hiçbir çıkıntı, saçak, payanda, hiçbir güzel köşe yoktur ki bu kuş süslü asma yatağını, yavrularının beşiğini kurmuş olmasın. Bunların en çok gelip yuva yaptıkları, çoğaldıkları yerlerde havanın tertemiz olduğunu gördüm hep.)

Öğrenimli bir İtalyan okurunun Dante'de bulacağı her şeyi bizim de bulabileceğimizi ileri sürdüğüm düşünülmesin sakın; tek dizede bile onun bulduğu her şeyi bulamayız. Ama Shakespeare İtalyanca'ya çevrilmekle, Dante'nin İngilizce'ye çevrilirken yitireceğinden çok daha fazla şey yitirir. Bir yabancı, bizim Shakespeare'in birçok deyişlerinde bulduğumuz o yaklaşmışlık ile erişemezlik bileşimi duyguyu kendi diline aktaracak sözcükleri nasıl bulabilir?

Shakespeare'in dili daha üstün, yok Dante'nin dili daha üstün yollu bir yargıyı yürütecek değilim; bu konuda bir soruyu kabul edemem çünkü; belirtmek istediğim tek nokta, aradaki ayrımların, bir yabancının Dante'yi okumasını kolaylaştırır nitelikte olduğudur. Dante'nin kazancı, daha büyük bir dahi olması değil, Avrupa'nın az çok tek ülke sayıldığı bir çağda yazmasıdır. Chaucer ya da Villon, Dante ile günü gününe aynı çağda yazmış olsalardı bile, hem dil hem de coğrafya bakımından, Avrupa'nın merkezine Dante'den daha uzak kalacaklardı.

Ama daha da ayrıntılı bir başka nedeni vardır Dante'nin kolaylığının. Çünkü Dante yalnız, kendi kültüründen olan herkes gibi düşünmekle kalmamış, bütün Avrupa'ca bilinen, anlaşılan bir yönteme başvurmuştur. Bu denemede Dante'nin allegorisinin değişik yorumları üstüne tartışacak değilim. Bence

önemli sayılacak gerçek allegorinin yalnız İtalya'ya özgü bir yöntem olmayışı; bir de, çelişme gibi gözüküyor ama, şiire seçiklik, yalınlık sağladığıdır. Biz allegoriyi yıldırıcı bir sözcükler bilmecesi sanırız hep. Allegori dendi mi kuru şiirler (çok çok *Romance of the Rose)* takılır kafamıza, büyük şiirde allegorinin gerekliliğine usumuz yatmaz. Dante gibi bir örnekle karşılaşınca da, allegorinin anlatıma sağladığı seçikliği yadsımaya kalkışırız.

Inferno'nun birinci kantosunu ilk okuyuşta, Pars'ın, Aslan'ın, Dişi Kurt'un karşılığını bulmaya çabalamanızı salık vermem. Gerçekten de, başlangıçta bunların ne anlama geldiğini bilmemek, bu nokta üzerinde durmamak daha iyidir. Üzerinde durulacak şey, imgelerin anlamından çok, yazarı düşüncesini imgelerle anlatmaya yönelten karşıt süreçtir. Yaradılışına ya da *alışkanlığına* uyarak, kendini allegori ile dile getiren kafa üzerinde durmalıyız; hem ustà bir ozanın elinde allegori *seçik görsel imgeler* olur. Bu seçik, gözle görülür imgeler bir anlam taşımakla daha bir yoğunluk kazanmışlardır —anlamın ne olduğunu bilmemiz gerekmez, yeter ki imgeyi sezinlerken anlamın da orada olduğunu sezinleyelim. Allegori şiir yöntemlerinden ancak biridir, ama çok büyük yararları olan bir yöntem.

Dante'nin *görsel* bir imgelemi vardır. Bu, çağdaş bir ölüdoğa ressamınınkinden ayrı anlamda bir görsel imgelemdir. Dante insanların düşlemlerle içli dışlı oldukları bir çağda yaşadı; bu yüzden görseldir onun imgelemi. Onun çağında bu, ruhbilimsel bir alışkanlıktı, bugün ise inceliklerini unuttuğumuz bir oyundur ancak, hem de öbür oyunlarımızın hiçbirinden geri kalmayan bir oyun. Şimdi düşlerimizden başka bir şeyimiz yok, düşlemleme gücümüzü yitirdik artık

—bugün delilerle bilgisizlerin işi sayılıyor böyle şeyler— düşlemlemenin bir zamanlar, düş görmenin daha anlamlı, daha ilgi çekici bir türü olduğunu unuttuk. Düşlerimizin belden aşağıyla ilgili olduğuna gözü kapalı inanıyoruz, belki bunun sonucu olarak düşlerimizin değeri de düşüyor.

Burada okurlardan bütün istediğim, kafalarını allegoriye karşıt bütün önyargılardan temizlemeleri, hiç olmazsa, allegorinin esinden yoksun olanların şiir yazabilmelerini kolaylaştırmak için ortaya atılmış bir işlem değil, bir dahiyi büyük ozan yaptığı gibi, büyük bir gizemci ya da büyük bir ermiş de yapabilecek bir kafa alışkanlığı olduğunu kabul etmeleridir. İyi İtalyanca bilmeyen bir okurun bile Dante'yi sevebilmesini sağlayan etken allegoridir. Dil değişebilir, ama gözler değişmez. Allegori yerli bir İtalyan modası değil, Avrupa'ya özgü evrensel bir yöntemdir.

Dante'nin çabası, bize kendi gördüğünü göstermektedir. Dolayısıyla çok yakın bir dil, çok az eğretileme kullanır; çünkü allegori ile eğretileme bir arada yürümez. Yaptığı *karşılaştırmalar* da üzerinde durmadan geçemeyeceğimiz apayrı bir özellik taşır.

Inferno'nun XV. kantosunda Matthew Arnold'ın haklı olarak göklere çıkardığı ünlü bir karşılaştırma ya da benzeti vardır. Dante'nin söz sanatlarını nasıl uyguladığına iyi bir örnektir. Cehennem'de, loş bir ışık altında, gözlerini Dante ile kılavuzuna dikmiş insanları anlatır :

e si ver noi aguzzevan ciglia
come vecchio sartor fa nella cruna.

bilenmiş bakışlarını bize diktiler (kaşlarını çattılar), yaşlı bir terzinin, iğnesinin deliğine bakışı gibi.

Böyle bir benzetinin amacı yalnız, Dante'nin daha önceki dizelerde önümüze sermiş olduğu görünüyü, *daha belirli görmemizi* sağlamaktır.

she looks like sleep,
As she would catch another Antony
In her strong toil of grace.[19]

(Uyumuş gibi duruyor, yeni bir Antony düşürecek sanki inceliğinin amansız ağına.)

Shakespeare'in imgesi Dante'ninkinden çok daha karışıktır; göründüğünden daha karışıktır. Dilbilgisinin benzetme kurallarından birine, («as if» kuralına) uymaktadır ama «catch in her toil» deyişi bir eğretilemedir. Dante'nin imgesinin ereği Cehennem'deki kişilerin bakışlarını size daha iyi anlatabilmek, açıklayabilmektir, Shakespeare'inki ise yoğunluk niteliği değil, yayılma niteliği gösterir, ereği sahnede ya da imgeleminizde gördüklerinize bir şeyler *eklemek,* Kleopatra'nın, kendi alınyazısına, dünyanın gidişine yön veren büyüsünden, ölümden sonra bile süren o eşsiz alımından bir şeyler anımsatmaktır size. Anlaşılması oldukça güç bir imgedir bu, İngilizce'yi çok iyi bilmeden başka dile aktaramazsınız. Böyle buluşlar yapabilen kişiler arasında bir üstünlük karşılaştırması yapılamaz. Ama Dante'nin şiirinin belki de bütünü bir koca eğretileme olduğu için, ayrıntılarda eğretilemeye pek yer kalmaz.

Dante'yi birinci okuyuşta her bölümü teker teker tanımanızı, giderek ilk bakışta sevdiğiniz bölümler üzerinde özellikle durmanızı gerektiren daha birçok neden vardır, yoksa bütünü bilmeden parçanın anlamını çıkaramazsınız. Cennet'in en yüce katma çıkıp geri dönmeden Cehennem kapısındaki :

Giustizia mosse ile mio alto Fattore;
fecemi la divina Potestate,
la somma Sapienza e il primo Amore.

Adalet yol gösterdi ulu Yaratıcıma; tanrısal Gücün, yüce Bilgeliğin, ilk Aşkın yapıtıyım ben.

sözlerinin anlamına varamazsınız. Ama birçok okuru büyüleyen o ilk öyküyü, Paolo ile Francesca'nın serüvenini, bir şiirden ilk okuyuşta duyacağınız en büyük etkiyi yaşamanıza yetecek ölçüde anlayabilirsiniz. Aşağıdaki iki benzetme de biraz önce örnek verdiğim öbür dizeler gibi, Dante'nin şiirinin bu özelliğini yansıtır :

E come gli stornei ne portan l'ali,
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
cosi quel fiato gli spiriti mali;

Kanatları nasıl götürürse sığırcıkları, soğuklar başlayınca, sürü sürü.

E comei gru van cantando lor lai
facendo in aer di sè lunga riga;
cosi vid'io venir, traendo guai,
ombre portate dalla detta briga;
Türküler çağırarak dizi dizi uçan turnalar gibi,

bağrışan gölgelerin çılgın bir kasırga önünde sürüklendiklerini gördüm.

İki düşkün sevgilinin içinde bulundukları güçlüğü, daha Dante'nin duruma verdiği anlamı kavramadan görüp sezebiliyoruz. Tek başına alırsak, böyle bir öyküyü okumakla varacaklarımız, Shakespeare'in bütün bir oyunundan aldığımız etki ölçüsündedir.

Shakespeare'i, bir okuyuşta anlayamayız, hele tek bir oyunundan hiç anlayamayız. Bir düzen içinde ele alınırsa, Shakespeare'in bütün oyunlarının birbirine bağlı olduğu görülür; Shakespeare'in koca dokumasındaki örgünün bireysel bir yorumuna çalışmak bile yılların işidir. Bunu Shakespeare'in bildiği de sugötürür. Belki Dante'ninkinden daha geniş bir örgüdür ama, daha az seçiktir. Şu dizeler ise ilk okunuşta iyiden iyiye kavranabilir :

Noi leggevamo un giorno per diletto
di Lancillotto, come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate gli occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un un punto fu quel che ci vinse.
Quondo leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso.
La bocca mi bacio tutto tremante :

Bir gün, oyalanmak için Lancelot'un serüvenlerini, aşkın onu nasıl kıskıvrak bağladığını okuyorduk; yalnızdık, bir kuşkumuz yoktu. Okurken birkaç kez göz göze geldik, benzimiz attı, sonra bir an geldi yenilgiye uğrattı bizi. Onun, sevgilisinin gülümseyen dudaklarını nasıl öptüğünü okuduğumuz an, benden hiç ayrılmayacak olan sevgilim titreyerek dudaklarını dudaklarıma kenetledi.

Bu öykünün bütün *Komedya* içindeki yerini, buradaki cezanın bütün öbür cezalarla, arınma yollarıyla, bağışlarla nasıl ilgili olduğunu görebildiğimiz zaman, Francesca'nın şu yalın dizesinin ince ruhbilimsel anlamına daha iyi varabiliriz :

se fosse amico il re dell'universo

Evrenin Hükümdarı dost olsaydı bize...

ya da,

Amor, che a nullo amato amar perdona

Hiçbir sevilenin sevgisini hoş görmeyen aşk...

ya da gene yukarıya aldığımız :

questi, che mai da me non fia diviso

benden hiç ayrılmayacak olan...

Inferno'yu ilk okuyuşta, ilerledikçe, irili ufaklı bir imgeler dizisiyle karşılaşırız; seçik, birbirine bağlı, her biri kendisinden sonra gelen bölümleri daha bir etkili kılan imgeler; kişileri unutulmaz bir biçimde çizen parıltılı söyleyişler görürüz, gururlu Farinata degli Uberti'yi anlatan şu dizeler gibi :

ed ei s'ergea col petto e colla fronte,
come avesse lo inferno in gran dispitto.

Başı ile göğsünü dimdik tutuyordu, Cehennemle eğleniyordu sanki.

İlk okuyuşta belleğimizde apayrı bir yer kazanan daha uzun öyküler arasında en çok etkileyenlerin, Brunetto Latini (XV. Kanto), Ulysses (XXVI. Kanto), Bertrand de Born (XXXVIII. Kanto), Ada-

mo di Brescia (XXX. Kanto), Ugolino (XXXIII. Kanto) olduğu söylenebilir.

Kimi öyküleri atlayarak okumanın yanlışlığını, bütün öyküleri sırayla okumanın daha doğru bir yol olduğunu görmüyor değilim, ama bu öyküler beni *Inferno*'nun değerine ilk inandıran parçalar olarak belleğimde kalacaktır; özellikle daha önce hiçbir alıntısını, üzerine yazılmış hiçbir değinmeyi görmeden, hazırlıksız okuduğum Brunetto ile Ulysses öyküleri. Bu iki öykü kolayca yanyana getirilebilir: Çünkü birincide Dante sevilen bir sanat ustasını tanıtır, ikincide de çok eski bir destan kahramanını yeniden işler; ama bu iki parça da Poe'nin şiirin temel ilkesi saydığı *şaşırtıcılık* özelliğini taşır. Bunun en başarılı örneğini, Dante'nin, çok sevdiği, saydığı bu günahlı ustayı yola salışını anlatan dizelerde görüyoruz :

Poi si rivolse, e parve di coloro
che coronno a Verona il drappo verde
per la campagna; e parve di costoro
quegli che vince e non colui che perde.

Sonra geri döndü, Verona'daki çimenlikte yeşil bayrak için yarışanlardan biri gibiydi; kazanan yarışçıya benziyordu, yenilmişlere benzer yanı yoktu hiç.

Bu dizelerle *çarpılmak* için insanın yeşil bayrak yarışının ne olduğunu bilmesi gerekmez; düşüşü içinde Brunetto'nun *kazanmış bir yarışçı* gibi gösterilmesiyle ceza, ancak büyük şiirden umabileceğimiz bir nitelik kazanıyor. Kıvrık alevler içinde yatan Ulysses de,

Lo maggior corno della fiamma antica
comincio a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica.
Indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gitto voce di fuori e disse «Quando
mi diparti'da Circe, che sottrasse
me più d'un anno la presso a Gaeta...»

O eski alevin kıvrımlarından büyükçe olanı yele karşı koymaya çabalarcasına mırıldanıp sarsılmaya başladı. Sonra konuşmak üzere olan bir dil gibi ucunu ileri geri oynatarak bir ses çıkardı: «Beni Gaeta dolaylarında bir yıldan fazla oyalayan Circe'den ayrıldığımda...»

katkısız şiirsel imgelemin, şiirdeki yer, zaman, çatı öğelerinden ayrı olarak kavranabilen bir yaratığıdır. İlk bakışta Ulysses öyküsü, Dante'nin, girişmiş olduğu işe ara verircesine, Hıristiyan çatıdan birden ayrılması, uzaklarda dolaşması, kopması gibi gözükerek bizi şaşırtabilir. Ama şiirin bütününü anlayınca Dante'nin, çağdaşlarını, dostlarını, düşmanlarını, kendi çağından hemen önce yaşamış kişileri, Kutsal Kitap'tan, masallardan, çok eski öykülerden alınma kahramanları, gerçek kişiler olarak ortaya koyuşundaki ustalığı, inandırıcılığı görürsünüz. Kişisel çekememezlikler yüzünden, hoşlanmadığı kimseleri Cehennem'e koymakla suçlandırılmış, küçümsenmiş, alaya alınmıştır; ama bu kişilerin hepsi de Ulysses gibi değiştirilmişlerdir; çünkü gerçek olsun olmasın her kişi belli bir günah, acı, yanlışlık, erdem türünün simgesidir. Hepsi aynı ölçüde bir çağdaşlık kazanmışlardır. Bence Ulysses öyküsü, hem kesin, akıcı anlatımı yö-

nünden, hem de bu öyküyü Tennyson'un şiiriyle —bu karşılaştırma için eşsiz bir şiir— karşılaştırmanın İngiliz okuru için taşıdığı büyük yarar yönünden, özellikle «okunmaya elverişli»dir. Dante'nin konuyu *yalınlaştırmakta* ne üstün bir güç gösterdiğini görmek için, bu karşılaştırma göze alınabilir. Tennyson, çoğu ozanlar gibi, hem de büyük diye andığımız ozanların çoğu gibi, etkisini belli bir *zorlamayla* sağlamak zorundadır. Tennyson'un Vergilius tutkunluğuna iyi bir örnek olan, deniz üstüne söylenmiş

moans round with many voices,[20]

(İnler dört bir yana türlü seslerle.)

dizesi Dante ile karşılaştırılınca, en yüce şiirler arasına girebilmek için fazlaca *şairanedir.* (Ancak Shakespeare, ölçüyü kaçırmış izlenimini vermeden ya da dikkatimizi başka yere saptırmadan bunca şairane olabilir :

Put up your bright swords or the dew will rust them).[21]

(Takın parlak kılıçlarınızı kınlarına yoksa çiğden paslanacaklar.)

Ulysses ile gemi arkadaşları Herakles kayaları arasından, o «dar geçitten» geçmektedirler,

ov' Ercole segno li suoi riguardi
acciochè l'um più oltre non si metta.

Herakles'in mim koyduğu yer, daha öteye hiç kimse geçmesin diye.

«O frati», dissi, «che per cento milia
perigli siete giunti all'occidente,
a questa tanto picciola vigilia
de' vostri sensi, ch'è del rimanente,
non vogliate negar l'esperienza
di' retro al sol, del mondo senza gente.
Considerate la vostra semenza,
fatti non foste a viver come bruti
ma per seguir virtute e conoscenza.»

«Ey yüz bin tehlikeden geçerek Batı'ya erişen kardeşlerim» dedim, «kalan duyunuzdaki o birazcık uyanıklıktan güneşin ardındaki insansız ülkenin yaşantısını esirgemeyin. Soyunuzu düşünün, siz hayvanlar gibi yaşayasınız diye değil, erdem ile bilgi ardından koşasınız diye yaratıldınız.»

İlerlerler, sonra birden

n'apparve una montagna bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non n'aveva alcuna.
Noi ci allegrammo, e tosto torno in pianto,
chè dalla nuova lerra un turbo nacque,
e percosse del legno il primo canto.
Tre volte il fe' girar con tutte l'acque,
alla quarta levar la poppa in suso,
ella prora ire in giù, com' altrui piacque,
infin che il mar fu sopra noi richiuso.

Uzakta kahverengi bir dağ belirdi; görmüş olduğum dağların en yükseğiymiş gibi geldi bana. Sevindik, ama çok sürmedi acıya döndü sevincimiz; çünkü bu yeni ülkeden kopup gelen bir savru gemimi-

zin baş tarafına abandı, üç kez sularla birlikte yuvarladı gemiyi; dördüncü kez Başka Biri'nin istemi uyarınca başı üste sulara gömüldü gemimiz; deniz üzerimize yumuluncaya değin.

Dante'nin anlattığı Ulysses öyküsü, dümdüz bir romans parçası gibi okunur, iyi anlatılmış bir denizci serüvenidir; oysa Tennyson'un şiiri sığdır, iki boyutu vardır ancak; deyiş güzelliğine açık, orta bir İngiliz okurunun sezebileceklerinden başka hiçbir özelliği yoktur. Dante'nin anlamının çok daha derin olduğunu sezmek için, sözü geçen dağın ne dağı olduğunu, *Başka Biri'nin istemi uyarınca* sözünün ne anlama geldiğini baştan bilmemiz gerekmez.

Dante'nin, tarihten alınma kişiler arasına, kendisi için bile masaldan başka bir şey olmayan en az bir kişiyi katmış olmakla ne denli yerinde davrandığını bir kez daha belirtsek yeridir. Çünkü *Inferno*'daki günahlıları Dante'nin üstünkörü seçtiği hiçbir zaman söylenemez. Burada Cehennem'in bir yer değil bir durum olduğunu görürüz; insanın, gerçekten yaşamış kişilerden alınma örneklerle olduğu gibi, kendi düşgücünün yaratmalarıyla da kutsanmış ya da kargışlanmış olduğunu görürüz; Cehennem'in, bir durum olmakla birlikte, ancak düşünebileceğimiz ya da belki duyusal imgeler ışığında algılayabileceğimiz bir durum sayılabileceğini anlarız; gövdenin yeniden dirilmesi inancının sandığımızdan daha derin bir anlam taşıdığını görürüz. Ama bunlar ancak birçok okumalardan sonra varacağımız türden düşüncelerdir; ilk okuyuştan alınacak şiir tadı için hiç de gerekli değildirler.

Bir şiirin yaşantısı hem bir anın, hem de bütün bir yaşamın yaşantısıdır. Bu, öbür insanlarla ilgili

daha yoğun yaşantılarımıza çok benzer. Başlangıçta tek bir ilk an yaşantısı, bir şaşkınlık, bir sarsılma, giderek bir korku (Ego dominus tuus) yaşantısı vardır; artık unutulmayacak ama bir daha da bütünüyle yaşanamayacak, bununla birlikte daha geniş bir yaşantı bütünü içinde canlılığını sürdürmezse anlamından çok şey yitirecek, ancak daha derin, daha soğukkanlı bir duygu ortamı içinde canlılığını koruyabilecek bir yaşantı. Kişi, yaşamı boyunca sayısız tutkuları aşıp geride bıraktıkça sayısız şiirleri de aşıp geride bırakır : Dante'nin şiiri kişinin ancak yaşamı sonunda erişmeyi umabileceği şiirlerden biridir.

Son kanto (XXXIV) ilk okuyuşta belki de en güç bölümdür. Dante'nin Şeytan düşlemi bize gülünç gelebilir, hele Milton'ın kıvırcık saçlı Byron'vari kahramanı kafamızda yer etmişse; Dante'nin Şeytan'ı duvar resimlerinden çıkmış bir şeytanı çok andırır. Kuşkusuz, Kötülüklerin Başı'nı bir kalıba, bir biçime sokmak, Kutsal Ruh'u bir kalıba sokmak ölçüsünde güçtür; doğrusu ben, Dante'nin Şeytan'ının günahlı insan ruhları gibi acı çektiğini düşünmek eğilimindeyim, bununla birlikte Kötü Ruh'un çektiği acı *türünün* bütünüyle apayrı bir yolda dile getirilmesi gerektiğine inanıyorum. Ama Dante'nin kötü bir işin en iyisini yapmış olduğunu da söylemeliyim. Cassius'la soylu Brutus'ü Judas Iscariot'la bir araya koyması da, bu kişileri hep Shakespeare'deki gibi düşünen İngiliz okurunun pek hoşuna gitmez belki, ama Ulysses'i haklı göstermek için söylediklerim tutarlıysa, Cassius'la Brutus'ün sunuluşu da yerindedir. *Inferno*'nun son kantosundan irkilecek kimseye, *Paradiso*'nun son kantosunu okuyuncaya değin beklemesini, okuduktan sonra da yıllarca içinde taşımasını salık vereceğim. Dante orada, şiirin varmış olduğu ya da varabi-

leceği en yüksek noktaya erişmiştir bence; o kantodaki şiir, *Inferno*'nun XXXIV. Kanto'sundaki herhangi bir başarısızlığı da bağışlatacak güçtedir. Bununla birlikte, *Inferno*'yu ilk okuyuşta, son kantoda durarak gene III. Kantonun başına dönmek belki daha iyi olur :

Per me si va nella città dolente;
per me si va nell' eterno dolore;
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto Fattore;
fecemi la divina Potestate,
la somma Sapienza e il primo Amore.

II

Purgatorio ile Paradiso

Şiir yazma bilimi ya da sanatı konusunda *Inferno*'dan öğrendiğimiz şey, en büyük şiirin, sözcüklerde en büyük tutumlulukla, eğretilemenin, benzetinin, güzel deyişlerin, inceliğin kullanışında gözetilecek en büyük yalınlıkla yazılabileceğidir. Dante bize şiir yazmayı herhangi bir İngiliz ozanından daha iyi öğretir derken hiçbir zaman, Dante'nin yolunun tek doğru yol olduğunu, Dante'nin Shakespeare'den ya da başka bir İngiliz ozanından üstünlüğünü ileri sürmüyorum. Başka bir deyimle, Dante şiir yazmayı yeni öğrenen herhangi bir kimse için Shakespeare'den daha az *zararlıdır*. Büyük İngiliz ozanlarının çoğu *yanılanmaya* hiç gelmezler, Dante ise öyle değildir. Sha-

kespeare'i yansılamaya kalkışırsanız, bir sürü tumturaklı, zorlama, ipe sapa gelmez, çarpık çurpuk deyişler koyarsmız ortaya. Her büyük İngiliz ozanının dili kendine özgüdür; Dante'nin dili ise ortak bir dilin daha bir yetkinleşmişidir. Bir bakıma Pope'un ya da Dryden'ın dilinden daha yavandır. Şiire yatkınlığınız olmadan Dante'ye öykünürseniz, çok çok birtakım kuru, yavan şeyler yazarsınız; Shakespeare'e ya da Pope'a öykünürseniz düpedüz budala durumuna sokarsınız kendinizi.

Ama *Inferno*'dan bunları öğrenmiş bir okur için şiirin geri kalan iki bölümünden öğrenilecek şeyler de vardır. *Purgatorio*'dan dümdüz bir felsefe anlatımının büyük şiir olabileceğini öğrenir kişi; *Paradiso*'dan, gitgide yüceltilmiş, pek az rastlanır türden birtakım *güzellik durumlarının* da büyük şiire gereçlik edebileceğini öğrenir. Yavaş yavaş Shakespeare'in, insan yaşamını Dante'den daha büyük bir genişlikle, daha çok yönlü olarak kavradığını, Dante'nin ise düşüşün daha derin, yücelmenin daha yüksek aşamalarını kavramakta büyük bir ustalık gösterdiğini anlarız. Bunun iki yazarın eşit önemini gösteren bir gerçek olduğunu açıkça gördüğümüz zaman, daha ileri gerçeklere varırız.

Bir bakıma, *Purgatorio* ile *Paradiso* anlaşılma biçimleri yönünden birbirlerine benzerler. Anlaşılan, kargmmışlığın şiir gereci olarak benimsenmesi arınmanın ya da güzelliğin benimsenmesinden daha kolaydır; modern kafanın yadırgayacağı daha az şey vardır onda. *Inferno*'nun anlamına tam varabilmek için sonraki iki bölümü tanımanın gerekli olduğu düşüncesinde direnmiyorum, ama ilk birkaç okuyuşta tek başına da bir anlamı vardır. Gerçekten de *Purgatorio* üç bölümün en güç olanıdır bence. *Inferno*,

gibi tek başına tat vermez, ne de *Inferno*'nun devamı olarak duyurur tadını. *Paradiso*'nun da tanınmasını gerektirir; başka deyimle, ilk okuyuşta çetin, hem de görünüşte hayli kazançsız bir iştir. Ancak *Paradiso*'yu baştan sona bitirmiş, *Inferno*'yu yeni baştan bir kez daha okumuş olduğumuz zaman, güzelliğini duyurmaya başlar *Purgatorio*. Kargınmışlık, giderek kutsanmışlık, arınmadan çok daha heyecanlıdır.

Buna karşılık, *Inferno* ile *Purgatorio*'yu yanyana koyarsak, *Purgatorio*'da «bizi yukarı çıkaran» (aşağı indirmenin karşıtı olarak) birkaç öykünün, görevlerini *Inferno*'daki bölümlerden daha kolaylıkla yerine getirdiklerini görürüz. Kendimizi Araf Dağı'nın yepyeni ortamına alıştırmak için durmamız gerekmez. İlkin, öldürülmüş olan Casella ile Manfred'in gölgeleri karşısında, özellikle ruhları Cehennem'den daha yeni kurtulmuş Buoconte ile La Pia karşısında durakları z :

«Io fui di Montefeltro, io son Buoconte;
Giovanna o altri non ha di me cura;
per ch'io vo tra costor con bassa fronte».
Ed io a lui : «Qual forza o qual ventura
ti travio si fuor di Campaldino
che non si seppe mai tua sepoltura?»
«Oh», rispos' egli, «a piè del Casentino
traversa un' acqua che ha nome l'Archiano,
che sopra l'Ermo nasce in Apennino.
Dove il vocabol suo diventa vano
arriva' io forato nella gola,
fuggendo a piede e sanguinando il piano.
Quivi perdei la vista, e la parola

nel nome di Maria finii : e quivi
caddi, e rimase la mia carne sola.»

«Ben Montefeltro'luyum, adım Buoconte; bunların arasında böyle başım eğik giderken, ne Giovanna, ne de başka biri aldırıyor halime.» Sordum : «Hangi güç, hangi olay seni Campaldino'dan öyle uzaklara attı ki mezarının yeri bile bilinemedi?» «Ah,» dedi, «Casentiono'nun eteğinden bir dere geçer, adı Archiano'dur, kaynağı Apenninlerdeki Ermo'dadır. Gırtlağım delinmiş olarak, bu suyun adını yitirdiği yere değin taban teptim geldim. Orada gözlerim kararda, Meryem diye bağırdım, son sözüm bu oldu. Yere yığıldım, yalnız gövdemdi orada kalan.»

Buonconte'nin öyküsü bitince üçüncü ruh konuşur :

«Deh, quando tu sarai tornato al mondo,
e riposato della lunga via,»
seguito il terzo spirito al secondo,
«ricorditi di me, che son la Pia;
Siena mi fe', disfecemi, Maremma :
salsi colui che innanellata, pria
disposando, m'avea con la sua gemma.»

«Ah ne olur, bu uzun yolculuğu bitirip yeryüzüne döndüğünde,» diye devam etti üçüncü ruh ikinciden sonra, «beni, La Pia'yı da unutma. Siena'da oldum, Maremma'da tükendim. Nişanlılıktan sonra parmağıma evlilik yüzüğünü takan bilir bunu.»

Inferno'dan yeni gelmiş okuru etkileyen sonraki

olay, ozan Sordello ile karşılaşmadır (VI. Kanto), ruhunun görünüşü,

altera e disdegnosa
e nel mover degli occhi onesta e tarda!

Gururluydu, küçümserdi, soylu bakışları ağır ağır geziniyordu!

«E il dolce duca incominciava :
«Mantova».. e l'ombra, tutta in sè romita,
surse ver lui del loco ove pria stava.
dicendo : «O Mantovano, io son Sordello
della tua terra.» E l'un l'altro abbracciava.

Sevgili kılavuz (Vergilius) başladı söze: «Mantova»... gölge ansızın olduğu yerden ona doğru atıldı : «Ey Mantovalı, ben Sordello, senin yurdundan» dedi, kucaklaştılar.

Uzanmış bir aslana benzeyen, *a guisa di leon Quando si posa,* Sordello ile buluşma, XXI. Kanto'da ozan Statius'la olan buluşmadan daha çok etkileyici değildir. Ustasını tanıyan Statius, Vergilius'un ayaklarına kapanmak için eğilir, ama Vergilius yanıtlar — yitmiş ruh kurtulmuşa der ki

«Frate,
non far, chè tu sè ombra, ed ombra vedi.»
Ed ei surgendo : «Or puoi la quantitate
comprender dell' amor ch'a te mi scalda,
quando dismento nostra vanitate,
trattando l'ombre come cosa salda,»

«Kardeş! Yapma, bir gölgeden başka bir şey değilsin, karşında gördüğün kişi de bir gölge ancak.» Sonra öteki doğrularak: «Şimdi beni sana bağlayan sevginin derecesini anlayabilirsin, öyle ki, boşluğumuzu unutup gölgeleri somut nesneler gibi görüyorum.»

Bütünüyle *Inferno*'daki öykülerle karşılaştırılabilecek bir nitelik taşıyan son «öykü» de Dante'nin, öncüleri Guido Guinizelli ile Arnaut Daniel'e rastlamasıdır (XXVI. Kanto). Bu kantoda şehvet düşkünleri alevlerden geçerek arınırlar, ama Araf'ın alevlerinin Cehennem'inkinden ne denli ayrı olduğunu açıkça görürüz. Cehennem'de çekilen acılar doğrudan doğruya, günahlıların kendi yaradılışlarından çıkar, onların özünü verir bize; doğru yoldan sonsuz ölçüde sapmış, bozulmuş yaradılışlarının işkencesiyle kıvranırlar. Oysa Araf'taki ateşin işkencesini günahlılar bile bile, anlayarak benimserler. Dante, Vergilius'la birlikte arıtıcı alevler içindeki bu ruhlara yaklaşınca, birden ona yönelir, başına üşüşürler :

Poi verso me, quanto potevan farsi,
certi si feron, sempre con riguardo
di non uscir dove non fossero arsi.

Sonra birkaçı bana doğru ellerinden geldiğince ilerlediler, ama hep ateşin dışına çıkmamaya dikkat ediyorlardı.

Araf'taki ruhlar *kendi istekleriyle acı çekerler,* çünkü bunun arınmaları için gerekli olduğunu bilirler. Bütün bunların sonunda bağışa ermeyi umduklarından, sonrasız tutsaklığı içinde acı çeken Vergilius'dan çok daha etkinlikle, daha istekle acı çektiklerini sezerler. Acılarında umut vardır, Vergilius'un

uyuşmuşluğunda ise umutsuzluk vardır; aralarındaki ayrım budur işte. Kanto, Arnaut Daniel'in Provençal ağızla söylediği çok güzel şiirlerle sona erer :

«Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
consiros vei la passada folor,
e vei jausen lo jorn, qu' esper, denan.
Ara vos prec, per aquella valor
que vos guida al somde l'escalina.
sovegna vos a temps de ma dolor.»
POI S'ASCOSE NEL FOCO CHE GLI AFFINA.

«'Ben Arnold, gözyaşları içinde türküler söyleyip giden; acıyla anmaktayım bütün geçmiş çılgınlıkları. Gelecekte umudumu bağladığım güne sevinçle bakmaktayım. Sizi en yüce katlara ulaştıran Erdeminiz adına yalvarırım —sırası gelince bir gün anımsayın acımı.' Sonra gene kendisini arıtan ateşe daldı.»

Bunlar Lethe kıyısına, Matilda'ya, Beatrice'in ilk göründüğü yere varıncaya değin, *Inferno*'dan geçip gelen okurun en başta sarılacağı büyük öykülerdir. *Purgatorio*'nun son kantolarında (XXIX-XXXIII) artık *Paradiso*'nun dünyasına girmiş oluruz.

Ama aradaki bölümlerde buluşmalarla, düşlemlerle, felsefe açıklamalarıyla Dağ'a tırmanışın öyküsü anlatılır; bunların hepsi çok önemli, hepsi de *Inferno*'nun ardarda gelişen sürekli imgeler örgüsünü daha sürükleyici bulan eğitilmemiş okur için oldukça güç bölümlerdir. *Inferno*'daki allegoriyi hemen benimseyivermek ya da görmezden gelmek kolaydır, çünkü onun somut ereğini, anlamları belirgin imgelere aktarışını kavrayabiliriz; ama Cehennem'den Cennet'e yükselirken, basamak basamak, düşünceden

imgeye değin uzanan o bütünü kavramamız istenir bizden.

Purgatorio'daki, İnanç'ın niteliğiyle ilgili, özellikle felsefi bir bölüme geçmeden önce bir durak yapmalıyım. *Purgatorio*'nun okunmasmda yararlı olacak, kendi vardığım, deneme yollu birkaç sonucu belirtmek istiyorum yalnız.

Dante'nin St. Thomas Aquinas'a borçluluğu, Vergilius'a borçluluğu gibi —çok daha küçük ölçüde bir borçluluk—, kolayca abartılabilir; Dante'nin öbür büyük Ortaçağ düşünürlerini de okumuş, onlardan da yararlanmış olduğu unutulmamalıdır. Ama Dante'nin Aquinas'dan ya da öbür kaynaklardan ne ölçüde yararlandığı başkalarınca incelenmiş, yanıtı verilmiş bir sorudur, benim bu denememim amacına da uymaz bu soruyu ele almak. Dante'nin neye «inandığı» sorusu ise her zaman için yerinde bir sorudur. Dünya, şiiri doğrudan doğruya şiir olarak görebilenlerle, şiir diye bir şey tanımayanlar arasında ikiye bölünmüş olsaydı bu soru bir önem taşımazdı; bu durumda birincilere bu sorudan söz açmanın hiç gereği kalmaz, bunu ikincilere anlatmak da boşuna çaba olurdu. Ama çoğumuz bir bakıma kaypağızdır, durumları birbiriyle karıştırmak hoşumuza gider; bu arada, birtakım şeyleri çözümleyip ortaya çıkarmak umuduyla kitaplar üstüne yazılmış kitaplarm gerekliliğini de bir türlü anlamayız.

Belirtmek istediğim nokta, Dante'nin felsefi tanrıbilimsel inançlarını *görmezden gelemeyeceğiniz,* bunların en seçik bir yolda dile getirildiği bölümleri atlayamayacağınız; ama öte yandan, bunlara sizin de inanmanızın gerekli olmadığıdır. *Tanrısal Komedya*'daki birtakım bölümlerin ancak Katolikler ya da Ortaçağ uzmanları için ilginç olabileceğini düşün-

mek yanlıştır. Çünkü felsefi *inanç* ile bir şiiri *benimseme* arasında bir ayrım vardır (bunu söylerken bir görüş ileri sürüyorum ancak). Bu ayrımın felsefi inançla bilimsel inanç arasındaki ayrım ölçüsünde büyük olmadığını kesinlikle söyleyemem; ama bu yeni yeni görülmeye başlanan bir ayrımdır, on üçüncü yüzyılda var olduğu da hiç düşünülemez. Dante'yi okurken on üçüncü yüzyılın Katolik dünyasına girmelisiniz. O çağın fizik dünyası modern fizik dünyasından nasıl ayrılırsa, Katolik dünyası da bugünkü Katolik dünyasından öyle ayrılır. Dante'nin inandığı şeye sizin de inanmanız gerekir demek değildir bu, çünkü böyle bir şeyin şiiri anlama, değerlendirme konusunda beş paralık bir yararı bile dokunmaz size; ama bunu yavaş yavaş anlamanız gereklidir. Şiiri şiir olarak okuyabiliyorsanız, tıpkı Dante'nin gezisinin somut varlığına inandığınız gibi, tanrıbilimine de «inanırsınız»; başka deyimle inancı inançsızlığı bir yana bırakırsınız. Bir Katoliğin Dante'deki birçok yerleri Tanrı'yla ilgili hiçbir bilgiye inanmayan bir kimseden daha kolay kavrayabileceğini de yadsımıyorum; ama bu, Katoliğin inancıyla değil eğitimiyle ilgili bir sonuçtur. Bu bir inanç ya da kuşku sorunu değil, bilgi ya da bilgisizlik sorunudur. En önemli nokta, Dante'nin şiirinin bir bütün oluşu, herhangi bir bölümü anlayabilmeniz için, bütün bölümleri anlayacak duruma gelmiş bulunmanızı gerektirmesidir.

Ayrıca, Dante'nin ozan olarak inandığı şeyle insan olarak inandığı şey arasında kesin bir ayrım bulunduğunu da söyleyebiliriz. Gerçekte Dante gibi büyük bir ozanın bile *Komedya*'yı hiçbir inancı olmadan yalnız kafasıyla yazmış olması çok uzak bir olasılıktır; ama onun öznel inancı şiire dönüşürken ayrı bir niteliğe bürünür. Bunun öbür felsefeci ozanlardan

çok Dante için doğru olduğunu ileri sürmek ilginç bir önerme olur. Sözgelişi Goethe'de, Goethe'nin yarattığı dünyaya gireceğim yerde sık sık şunu sezerim: «bu Goethe'nin insan olarak inandığıdır»; Lucretius'da da öyle; benim deneylerime göre *Tanrısal Komedya*'dan sonra en üstün felsefi şiir olan *Bhagavad-Gita*'da bu daha az sezilir. Katolilikteki gibi tutarlı bir geleneksel dogmalar, töreler düzeninin sağladığı üstünlüktür bu: Şiir, kendini yaratmış olaan tek kişiden apayrı kalır, inanç olmadan da kavranıp benimsenebilir. Goethe her zaman, kendi inandığı şeye karşı güçlü bir inançsızlık duygusunu uyandırır bende: Dante uyandırmaz. Bunun Dante'nin daha katıksız bir ozan oluşundan ileri geldiğine inanıyorum, insan Dante'ye duyduğum yakınlığın insan Goethe'ye duyduğumdan daha büyük oluşundan değil.

Dante'yi anlamak için *Summa*'yı okumuş olmak (gerçekte herhangi bir el kitabını okumak sayılır bu) gerekmez. Ama Dante'deki felsefeyle ilgili bölümleri, yeni bir dünyayı görmeye giden, her parçanın bütün için gerekliliğini kabul eden bir kimsenin alçakgönüllülüğüyle okumak gerekir. *Purgatorio*'nun değerine varmak için gerekli olan şey inanç değil, inancın bir yana bırakılmasıdır. Modern bir okurun Dante'nin allegorik yöntemini benimseyebilmesi için gereken büyük çaba, Tanrı'yla ilgili bilgilere kulak asmayan bir kimsenin, onun tanrıbilimini benimseyebilmesi için de gereklidir.

Anlamak sözcüğüyle demek istediğim, inancın olmadığı gibi, yalnız kitaplarla, sözcüklerle ilgili bir bilginin gerekliliği de değildir; kişiye, kötülük ile kibirin şehvetten daha büyük, umutsuzluğun ise en büyük günah sayıldığı ölümcül günahlar dizisini *olabilir*

gösterecek, kesin yargısını daha sonraya bırakmasını sağlayacak bir kafa durumudur.

Purgatorio'nun XVI. Kantosunda, İstenç'in özgürlüğü üzerine, Ruh üzerine uzunca bir söylev veren Marco Lombardo ile karşılaşırız:

Esce di mano a lui, che la vagheggia
prima che sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridendo pargoleggia,
l'anima semplicetta, che sa nulla,
salve che, mossa da lieto fattore,
volentier torna a cio che la trastulla.
Di picciol bene in pria sente sapore;
quivi s'inganna, e retro ad esso corre,
se guida o fren non torce suo amore.
Onde convenne legge per fren porre;
convenne rege aver, che discernesse
della vera cittade alman la torre.

Kendisini daha varolmadan önce Seven'in ellerinden, kimileyin gülüp kimileyin ağlayarak oyun oynayan küçük bir çocuk gibi çıkınca ruh, mutlu bir yaratıcının ellerinden doğmuş olduğunu bilir ancak, hoşlandığı her şeyin severek ardından gider. İlkin önemsiz şeylerin güzelliğini tadar aldanır; bir kılavuz ya da denetleyici güç, sevgisini dizginlemezse, bu önemsiz şeyler ardında koşar gider. Bundan dolayı, dizginleyici yasalara, gerçek Ülke'nin hiç olmazsa kulesini görebilecek bir yöneticiye gereklik duyulur.

Sonra (XVII. Kanto) doğrudan doğruya Vergilius, Dante'yi sevginin doğası konusunda aydınlatır:

«*Ne creator nè creatura mai,*»

comincio ei, «figiuol, fu senza amore,
o naturale o d'animo; e tu il sai.
Lo natural e sempre senza errore,
ma l'altro puote errar per malo obbietto,
o per poco o per troppo di vigore.
Mentre ch'egli è ne' primi ben diretto,
e ne' secondi sè stesso misura,
esser non puo cagion di mal diletto;
ma, quando al mal si torce, o con piu cura
o con men che non dee corre nel bene,
contra il fattore adopra sua fattura.
Quinci comprender puoi ch'esser conviene
amor semente in voi d'ogni virtute,
e d'ogni operazion che merta pene.»

«Gerek Yaratan gerekse yaratılan, doğal ya da bağımsız sevgiden yoksun olmamıştır hiçbir zaman oğlum: Bunu bilirsin sen,» diye söze başladı, «doğal sevgi hiç yanılmaz, ama öteki, değersiz bir şeyi sevmez, yeterince sevememek ya da aşırı sevmek yanlışlığına düşebilir. Temel iyiliklere yönelir, ikinci derecede kalanlarda da kendini denetlerse suç doğuracak hiçbir zevke yanaşamaz; ama kötüye döner ya da iyiye gerektiğinden daha çok ya da daha az bir istekle koşarsa, o zaman yaratılan, Yaratıcı'sına başkaldırmış olur. Bundan sevginin nasıl sendeki her erdemin, her ceza gerektiren davranışın tohumu olduğunu anlayabilirsin.»

Bu iki parçaya oldukça uzun yer verdim, çünkü şiir okurunun, kendisi için değil yalnız uzmanlar için yazılmış olduğunu, altında yatan felsefe bilinmedikçe kavranamayacağını sanıp atlayabileceği türden parçalardır bunlar. Bunları şiir olarak değerlendirebil-

mek için bu ruh kuramının, Aristoteles'in *De Anima*'sından bu yana geçirmiş olduğunu gelişmeyi bilmemiz gerekmez. Gerçekte, bunların felsefe olduğu düşüncesine takılır kalırsak, belki kendimizi şiirsel güzelliğe kapamış oluruz. Buradaki felsefe, girmiş olduğumuz şiir dünyasının felsefesidir.

Ama XXVII. Kantoyla, acıların çekildiği aşamayı, eytişimsel (dialectic) aşamayı gerilerde bırakır, Cennet ülkesine yaklaşırız. Son kantolar *Paradiso*'nun özelliklerini taşır, bizi ona hazırlar; hiçbir oyalanma ya da gecikme olmaksızın dümdüz gelişeviririer. Üç ozan, Vergilius, Statius, Dante, Araf'ı Yeryüzü Cenneti'nden ayıran alev duvarını geçerler. Vergilius, artık daha yüksek bir kılavuzun eşlik edeceği Dante'den ayrılır :

Non aspettar mio dir più, nè mio cenno.
Libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno :
per ch'io te sopra te corono e mitrio.

Artık ne bir söz, ne de işaret bekle benden. İstemin özgürdür, doğrudur, bütündür, onun ardından gitmemek yanlış olur: Bunun için tacı da, başlığı da sana giydiriyorum. (Kendi kralın, kendi piskoposun yapıyorum seni.

Demek ki artık Dante, gezisinin geri kalan bölümü için gereken koşullara, kutsanmışlara özgü bir duruma ulaşmıştır: Çünkü politik ya da dinsel örgütleri gerekli kılan, kişi istemindeki eksikliklerdir ancak. Dante Yeryüzü Cenneti'nde ilk çırpıda kimliğini düşünmek zorunda olmadığımız, Matilda adlı bir kadınla karşılaşır,

una donna soletta, che si gia
cantando ed iscegliendo fior da fiore,
ond' era pinta tutta la sua via.

Tek başına bir kadın, türkü söyleyerek yürüyen, çiçek üstüne çiçek derleyen, yürüdüğü yol boyunca.

Birtakım konuşmalardan, Matilda'nın Yeryüzü Cenneti'nin nedeni, özellikleri üstüne açıklamalarından sonra bir «Kutsal Geçit Alayı» gelir. Halk arasında geçit alayı diye adlandırılan topluluklardan başka her türlü geçitten —krallık geçitleri, kilise geçitleri, askerî cenaze geçitleri gibi törensi geçitlerin hepsinden— tiksinen bir kimse için *Paradiso*'da karşılaştığımız «kutsal geçit alayı» çekilmez bir şeydir; hele Ermiş Yuhanna'nın açınımındaki (revelation) görkemden duygulanmayan bir kimse varsa, böyle birinin bu bölüme katlanması daha da güçtür. Benim *yüce düş* adını verdiğim dünyaya özgü bir şeydir bu; modern dünya ise *aşağılık düşlerin* ötesine geçecek güçte görünmüyor. Ben, kendim için de, bu gerçeği oldukça güçlük çektikten sonra benimseyebildim. En azından iki önyargı vardı çünkü, Pre-Raphaelite okulunun imgeler anlayışına karşı duran birinci önyargı benim kuşağımdan bir kimse için doğal bir şeydi, belki benimkinden sonraki kuşaklarda da sürmektedir. *Purgatorio*'nun sonu ile bütün *Paradiso* için etkili olmuş öbür önyargı ise, şiire ancak acı çekerek varılabileceğini söylemekle kalmıyor, şiirin gerecinin ancak *acıda* bulunduğunu ileri sürüyor. Bunun dışında kalan her şey sevinç, iyimserlik, umuttur ancak; oysa bütün bunlar on dokuzuncu yüzyıl insanının en çok irkildiği sözcüklerdi; Dante'nin anlattığı arınma, güzellik durumları, modern dünyanın sevinç diye adlan-

dırdığı şeyden çok uzaktır. Dante'deki kargınmışlık durumlarıyla bizim sevinç anlayışımız arasındaki ayrılık ise bunca büyük değildir. Benim bu gerçeği sezinlemem yılların işi oldu. Öte yandan, küçük şeyler de kişiyi engelleyebilir: Rosetti'nin *Blessed Damosel*'i, başlangıçta bende uyandırdığı coşkuyla, daha sonra da tepkiyle, yıllarca Beatrice'i anlamamı engelledi.

Purgatorio'nun XXX. Kanto'sunu, bence *Tanrısal Komedya*'dan sonra okunması gereken *Vita Nuova*'yı okumadan iyice anlayamazsınız. Ama hiç olmazsa Dante'nin çok eski bir tutkuyu, o tutkuyu kavrayan, genişleten, ona bir anlam katan yeni bir coşkuyla, yeni bir durum içinde dile getirişindeki ustalığı anlamaya başlarsınız.

sopra candido vel cinta d'oliva
donna m'apparve, sotto verde manto,
vestita di color di fiamma viva.
E lo spirito mio, che già cotanto
tempo era stato che alla sua presenza
non era di stupor, tremando, affranto,
senza degli occhi aver più conoscenza,
per occulta virtù che da lei mosse,
d'antico amor senti la gran potenza.
Tosto che nella vista mi percosse
l'alta virtù, che già m'avea trafitto
primo ch'io fuor di puerizia fosse,
volsemi alla sinistra col rispitto
col quale il fantolin corre alla mamma,
quando ha paura o quando agli è afflito,
per dicere a Virgilio: «Men che dramma
di sangue m'è rimaso, che non tremi;
conosco i segni dell' antica fiamma.»

Ak peçesinin üstünde zeytin dalından bir çelenk taşıyan bir kadın gördüm, yeşil bir örtüye bürünmüştü, canlı alev rengiydi giyimi. Ruhum, o kadının varlığı önünde korkuyla, şaşkınlıkla titreyişi üzerinden geçmiş olan bunca yıldan sonra, gözlerimin yardımını pek gereksinmeden, ondan yayılan gizli güçle, eski sevgimin büyüklüğünü duydu. Daha çocukluğumda yüreğime işlemiş olan o büyük güçle yeniden çarpıldığım an, korkmuş ya da canı yanmış bir çocuğun koşup annesine sığınması gibi, sola döndüm, Vergilius'a: «Son damlasına değin ürperdi kanım, eski ateşin belirtilerini duyuyorum içimde,» dedim.

Arkadan gelen ikili konuşmada, eski duygularla yeni duyguların tutkulu çarpışmasını, yeni bir vazgeçişteki çaba ile utkuyu, mezardaki vazgeçişten bile daha büyük olan bir vazgeçişi görürüz, çünkü buradaki duygular mezarın da ötesine uzanan duygulardır. Bir bakıma bu kantolar bütün şiirde en çok *kişisel* yoğunluk taşıyan bölümlerdir. *Paradiso*'da, Cacciaguida öyküsü bir yana, Dante'nin kendisi iyice kişiliğinden uzaklaşır ya da aşırı ölçüde kişiselleşir; Beatrice ancak *Purgatorio*'nun bu son kantolarında büyük bir seçiklik kazanır. Ama Beatrice konusu, Dante'nin yaşamıyla ilgili birtakım şeyler öğrenmemiz için değil, şiirin bütünü için gereklidir, —bu, Wesendonck tarihinin *Tristan*'a ışık tutacağını düşünmeye benzemez—, Dante'nin duruma yüklediği felsefi anlamdır önemli olan. Ama bu sorun, *Vita Nuova*'yı incelemiş olmamızla da ilgilidir.

Purgatorio'nun en güç bölüm oluşunun nedeni, *geçiş* bölümü olmasıdır. *Inferno* başlı başına bir bölüm olduğu için, kolaydır bir bakıma; *Paradiso* ise apayrı bir özelliktedir. Daha çok, bütün oluşundan

dolayı, bütünüyle, *Purgatorio*'dan daha küçüktür. *Paradiso*'daki duygu ortamına bir girebildik mi, hiçbir parçası güç gelmez artık. *Purgatorio*'nun yer yer «kuru» olduğu söylenebilir; ama *Paradiso* hiç kuru değildir, yerine göre, ya kavranması güç görünür ya da içten coşturur sizi. Cacciaguida'nın öyküsü bir yana —bu öyküde aile gururunun, kişisel gururun böyle bir yolda ortaya konuşu hoş görülebilir, şiirin taşıdığı değer böyle bir davranışı bağışlatacak ölçüdedir çünkü— şiir öykücü bir özellik göstermez. Bütün öbür kişiler en güçlü bir biçimde anlatılmışlardır. İlk bakışta daha önce tanımış olduğumuz kargınmış kişilerden daha silik görünürler; sanki gerçekte yavan bir kutsanmışlığın tekdüze ayrıntılarıymış da ustalık zoruyla değiştirilmiş, ayrı ayrı çizilmiş gibidirler. Bu, düşlemleme gücümüzü yavaş yavaş ayarlayabilmemize dayanan bir sorundur. Mutluluğun şiir gereci olarak kullanılmasına karşı bir önyargımız vardır (bilerek ya da bilmeyerek), on sekizinci, on dokuzuncu yüzyıllar böyle bir şeyi tanımamıştır; Dante'yi çok iyi bilen, son yıllarında ondan yararlanmaya başlayan, on dokuzuncu yüzyılda Dante'nin yürüdüğü yoldan gidebilen tek İngiliz ozanı Shelley bile, en güzel türkülerimizin en üzüntülü düşünceleri dile getiren türküler olduğunu söylüyordu. Dante'nin ilk yapıtları Shelley'nin düşüncesini doğrulayabilir; *Paradiso* ise o ilk örneklerin karşıt-bütünleyicisidir, ama Browning'in felsefesinden apayrı anlamda bir bütünleyici.

Paradiso tekdüze değildir. Her şiir gibi çok yönlüdür. *Komedya*'yı bir bütün olarak alırsanız, onu ancak Shakespeare'in oyunlarının *bütünüyle* karşılaştırabilirsiniz. Başka hiçbir şeyle yanyana koyamazsınız. *Vita Nuova* ile Shakespeare'in *Sonnets*'ini karşılaştırmak da ilginç bir başka iş olur. Dante ile Shakespeare

modern dünyayı aralarında paylaşmışlardır; bir üçüncü yoktur.

Gözlerini Beatrice'e dikmiş olan Dante'yi düşünmekle işe başlayalım :

Nel suo aspetto tal dento mi fei,
qual si fe' Glauco nel gustar dell' erba
che il fe' consorto in mar degli altri dei.
Trasumanar significar per verba
non si poria; pero l'esemplo basti
a cui esperienza grazia serba.

Ona bakarken, tattığı otun etkisiyle öbür deniz tanrılarına yoldaş olan Glaukos'a döndüm. İnsanı aşan bu durum sözcüklerle dile getirilemez; Tanrı'nın bağışına erip aynı yaşantıdan geçecek kişi bu örnekle yetinsin.

Sonra Beatrice Dante'yi «*Yanlış kuruntularla, kendini anlamsızlaştırıyorsun,*» diye uyararak, ona burada Tanrı'nın koyduğu düzene göre kutsanmışlığın birçok türleri bulunduğunu söyler.

Dante'ye bu konuda daha fazla bilgiyi, Dante'yi tanımayan bir kimsenin bile anlayabileceği sözlerle Piccarda (III. Kanto) verir:

la sua voluntade e nostra pace.

O'nun istemi bizim erincimizdir.

Bu, kutsanmadaki eşitsizliğin, kutsanmış kişinin bu eşitsizliğe aldırmazlığının gizidir. Bütün kutsanmışlıklar birdir, gene de her kutsanmışlık derece bakımından öbürlerinden ayrıdır.

Shakespeare insan tutkusunu alabildiğine *genişliği* ile verir bize; Dante ise alabildiğine derinliği, yüksekliği ile verir. İkisi birbirini bütünler. Hangisinin daha derin bir işe giriştiğini sormak boşuna olur. Ama şüphesiz *Paradiso*'daki «güç bölümler» bizim için olduklarından daha çok, Dante için güçtürler: Kutsanmışlığın değişik aşamalarını, değişik durumlarını bizlere kavratmaktaki güçlüktür bu. Beatrice'in İstenç konusundaki uzun söylevi (IV. Kanto) gerçekte, Piscarda'nın içinde bulunduğu durumun gerçekliğini bize *duyurmak* içindir; Dante ilerlerken bir yandan da duyularımızı eğitmek zorundadır. Bu arada önemle üzerinde durulan şey, duygusal durumlardır; düşünce, bu durumları kavramak için özel bir araçtan başka bir şey değildir. Durmadan şöyle koşuklarla karşılaşırız:

Beatrice mi guardo gli occhi pieni
di faville d'amor cosi divini,
che, vinta, mia virtù diede le reni,
e quasi mi perdei con gli occhi chini.

Beatrice bana sevgi kıvılcımlarıyla dolu o tanrısal gözlerle öyle bir baktı ki, görme gücüm yenilerek geri çekildi, yitirmiş gibiydim kendimi, gözlerim yere dönük.

Buradaki bütün güçlük bunların yalnız süslü sözler değil, duyulacak şeyler olduğunu benimseyebilmektedir. Dante bunun için, imgelerle her türlü yardımı yapar bize, örneğin

Come in peschiera, ch' è tranquilla e pura,
Traggonsi i pesci a cio che vien di fuori

per modo che lo stimon lor pastura;
si vid' io ben più di mille splendori
trarsi ver noi, ed in ciascun s'udia :
Ecco chi crescerà li nostri amori.

Durgun, duru bir havuzda, dışardan gelen bir şeyin yem olduğunu sanan balıkların üşüşmeleri gibi, binlerce ışığın bize yöneldiğini gördüm, her birinin: Hey! işte sevgimizi büyütecek kişi, dediği işitiliyordu.

Dante'nin değişik gök katlarında karşılaştığı kimselerle ilgili olarak bilmemiz gereken tek şey, o kişileri neden o yerlere koyduğudur.

Üstte verdiğimiz örnekteki gibi küçük imgelerin ya da Landor'un hayran kaldığı şu yalın :

Quale allodetta che in aere si spazia
prima cantando, e poi tace contenta
dell' ultima dolcezza che la sazia,

Yükseklerde öterek uçan tarla kuşunun, içini dolduran son sevinçle yetinip birden susması gibi.

karşılaştırmasının kesin *yararını* kavradıktan sonra, doğruluktan ayrılmamış ruhların göğe çizdikleri kartal resmi gibi daha süslü imgeleri de saygıyla inceleyebiliriz. Bu imge XVIII. Kanto'da başlayarak bir süre devam eder. Böyle imgeler yalnız modası geçmiş süslü püslü anlatım yolları olarak görülemez, ruhsal olanı görünür kılmanın en elverişli, en ağırbaşlı araçlarıdır bunlar. Böyle bir imge düzeninin yerindeliğini anlamakla en büyük, en ince, en yoğun kanto olan son kantoyu kavramaya hazırlanırız. Alışılmış yaşantılardan apayrı bir yaşantı başka hiçbir şiirde, belli gi-

zemci yaşantıların özelliği olan *ışık* imgelerinin usta-ca kullanılmasıyla bunca somut olarak dile getirilme-miştir.

Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
cio che per l'universo si squaderna;
sustanzia ed accidenti, e lor costume,
quasi conflati insieme per tal modo,
che cio ch' io dico è un semplice lume.
La forma universal di questo nodo
credo ch' io vidi, perchè più di largo,
dicendo questo, mi sento ch' io godo.
Un punto solo m'è maggior letargo,
che venticinque secoli alla impresa,
che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.

Derinliklerinde evrenin bütün dağınık yaprakla-rının sevgiyle bir araya gelmiş olduğunu gördüm: Töz ile raslantılar, bunlar arasındaki bağlar, birbirlerine öyle kaynaşmıştı ki benim burada söyleyeceklerim sönük bir alev olarak kalır ancak. Öyle sanıyorum ki gördüğüm, bu kaynaşmanın evrensel biçimiydi, çün-kü bunu söylerken gönlümün daha büyük bir sevinç-le dolduğunu seziyorum. Tek bir an bile, Neptün'ü şaşkınlıkla —deniz üstünde yol alan— Argo'nun göl-gesine baktıran olay üzerinden geçen iki bin beş yüz yıldan daha derin bir uyuşukluk getiriyor bana.

Kavranamaz nitelikteki şeyleri görsel imgelere ko-laylıkla sığdırıveren bu ustanın gücü karşısında duyu-lacak şey korkudur ancak. Ozanın Kutsal görüntüden söz edişi sırasında birden şaşkın Neptün'ün başı üze-rinden geçen Argo'ya uzanıveren bu çağrışım gücün-

den daha sağlam bir büyüklük kanıtına hiçbir şiirde rastlamadım. Çağrışımın böylesi, bir Magdalena'nın güzelliğini, Kleopatra'nın zenginliğini bir solukta (hangi sıfatların neyi belirttiğini bile kesinlikle bilemeyeceğimiz bir biçimde) anlatıveren Marino'nunkinden ayrıdır. Gerçekte değerli olan da budur; en uzak nesnelerin güzellikleri arasında bağ kurabilme gücü; budur en saygın gücü ozanın.

O quanto è corto il dire, e come fioco
al mio concetto!

Dil ne yoksul, ne yetersiz, kafamdakiler için!

Tanrısal Komedya üstüne yazarken, doğruluğuna inandığım birkaç noktaya bağlı kalmaya çalıştım. Birincisi, Dante'nin şiiri herhangi bir dilde şiir yazmak için tek evrensel anlatım okuludur. Tabii Dante'nin kendi dilinde, Toskana dilinde yazanların Dante'den görecekleri yardım daha büyüktür; bununla birlikte, bütün ozanlara örnek olabilecek bunca sağlam bir ozan daha yoktur —Lâtincede, Yunancada bile yoktur. Dante'nin, imgeleri kullanışındaki evrensel ustalığını anlatmaya çalıştım. Yazılarımda, Dante'yi izlemenin, bizim için bile herhangi bir İngiliz ozanını, giderek Shakespeare'i izlemekten daha sağlam bir yol olduğunu da söyledim. İkinci nokta, Dante'nin allegorik yönteminin *şiir* yazmada büyük yararlar sağlayacağıdır: Bu yöntemde dil yalınlaşır, imgeler seçiklik, kesinlik kazanır. Dante'ninki gibi bir allegoride şiirin tadına varmak için önce anlamak gerekmez, ama şiirden duyduğumuz tat, şiiri anlama isteğini doğurur bizde. Üçüncü, nokta, *Tanrısal Komedya*'nın insan coşkularının *derinlikleri* ile *yüksekliklerini* ala-

bildiğine kavrayan bir düzen oluşu; *Purgatorio* ile *Paradiso*'nun, genellikle pek sınırlı bir nitelik gösteren insan yaşantısının genişletilmesi olarak okunması gerekliliğidir. Ayrıca, insanlık duygusunun en aşağılardan en yükseğe değin bütün basamakları, her basamak hem kendinden önceki, hem sonraki basamaklara sıkı sıkıya bağlı olarak dile getirilmiştir, hepsi de duyarlığın mantığı gereğince birbirine uyan bir düzen içindedir.

Yalnız şimdi, *Vita Nuova* ile ilgili belli gözlemlerimi anlatmam gerekiyor, böylece allagori ile dile getirilmiş olan Ortaçağ kafası için söylediklerim de biraz daha genişleyebilir.

İkinci Bölüme Not

Burada özel bir inceleme için uygulanmış olan şiirsel anlama kuramı Mr. I. A. Richards'ınkine benzer (Bkz. *Practical Criticism,* ss. 179, ss. 271.) «Benzer» diyorum, çünkü benim kendi *genel* kuramım, daha çekirdek durumundadır, Mr. Richards'ınki de daha epeyce genişletilmeye elverişlidir. Onun için, benzerliğin ne ölçüde olduğunu söyleyemem; ama bu konuyla ilgilenecek okurlar için görüşümün Mr. Richards'ınkinden ayrıldığı bir noktayı açıklamak, sonra da kendime özgü birtakım ele gelir sonuçları belirlemek zorundayım.

Mr. Richards'ın 271. sayfadaki (a.g.y.) düşüncesine katılıyorum. Buna karşıt bir kuramı tutmanın hem «yazınsal eleştiri»yi, hem de «yazın sanatı»nın varlığını yadsımak olacağı kanısındayım; katılmamın nedeni de budur. «Yazın sanatı»nın varolup olmadığı sorusunu sorabiliriz; ama belli erekler için, sözgelişi Dante üstüne yazılan bu denemenin ereği için yazın

sanatı ile yazınsal değerlendirmeyi varsaymak zorundayız; bir okurun, yazarın inançlarını paylaşmadan da şiirin bütün «yazınsal» ya da (isterseniz) «estetik» tadına varabileceğini düşünmeliyiz. «Yazın sanatı» diye bir şey varsa, ozanın inançlarını paylaşmadan da tam bir yazınsal ya da şiirsel değerlendirme yapabilmemiz gerekir. Bu denemede benim görüşümün dayandığı nokta da budur. Yazın sanatının var-olup olmadığı, şiirin var olup olmadığı, «bütünüyle değerlendirme» deyiminin bir anlam taşıyıp taşımadığı tartışılabilir. Ama bu denemede, bunların varolduğu, bu terimlerin de birer anlam taşıdığı düşünülmüştür.

Kısacası, okurun, şiirden bütünüyle tat duyabilmesi için ozanın inançlarını paylaşmak zorunda olmadığına inanıyorum. Ayrıca, insan Dante'nin inançlarını ozan Dante'nin inaçlarından ayırdedebileceğimizi de ileri sürdüm. Ama bu ikisi arasında belli bir bağ bulunduğuna da inanmak zorundayız; öyle ya, ozan «demek istediğini söyler». Sözgelişi, *De Rerum Natura*'nın, *Dante*'nin *Tanrısal Komedya*'yı bitirdikten sonra dinlenmek için yazıp Lucretius adı altında yayınladığı Latince bir şiir denemesi olduğunu öğrenmiş bulunsak, bu iki şiiri de anlama yetimiz yüzde yüz altüst olur. Mr. Richards'ın, bir yazarın «şiiri ile bütün inançları arasında kesin bir ayrım» vardır yollu düşüncesi *(Science and Poetry,* s. 76 dipnotu) benim anlayamayacağım bir düşüncedir.

Ozanm inandığına inanmadan, bütün bir şiirsel değerlendirmenin yapılabileceğini savunan kuramı yadsımak, hem «eleştiri»nin, hem de «şiir»in varlığını yadsımak olur, bu yadsımayı bir sonuca iterseniz, beğenebileceğiniz çok az şiir bulunduğunu, beğenmenizin de felsefenizin, tanrıbiliminizin ya da buna benzer başka bir etkenin sonucu olduğunu kabullenmek zo-

runda kalırsınız. Öte yandan, ben de kuramımı aşırı sonuçlara itersem, büyük bir güçlükle karşılaşırım. «Anlamak» sözcüğünün ne denli karanlık olduğunu biliyorum. Bir bakıma, inanmadan anlamak demektir bu, yoksa bir yaşam görüşünü (sözgelişi) inanmadan anlayamayacağımız için «anlamak» sözcüğü bütün anlamını yitirir, bir görüşle öteki arasındaki seçme eylemi durumuna düşer. Ama kendiniz belli bir yaşam görüşüne inanıyorsanız, sizin görüşünüzü bütünüyle anlamak isteyen birinin, ilkin ona inanması gerektiğini savunmanız, kaçınılmaz, karşı konulmaz bir şeydir. Bütün bir anlamanın bütün bir inançla atbaşı olması, suvunulabilecek bir görüştür, kimi durumlarda gereklidir de bu. Böylece, bu *bütün* sözcüğünün anlamı (varsa) birçok şeyi kapsar.

Sözün kısası, gerek benim bu denememde benimsediğim görüş, gerekse buna karşıt görüş, bir sonuca itildikleri zaman, alışılmışa aykırı birer görüş olurlar(buradaki aykırılık tanrıbilim konusunda değil tabii, daha geniş bir anlamda). İkisi de sınırlı bir konuşma alanı içinde doğrudurlar, ama konuşma alanınızı sınrlandırmadığınız sürece hiçbirinden söz edemezsiniz. Değişmez doğru, ancak böyle çelişmelerle çıkar ortaya ama *iki* çelişkenin de yanlış olabileceğini, her çelişik çiftin bir doğru getiremeyeceğini unutmamak gerek.

Şimdi de kendi duygularımı çözümlemekte karşılaştığım önemli bir güçlüğü, Mr. Richards'ın «düzmece - deyişler» (pseudo - statements) kuramı karşısında beni çekimser bırakan bir güçlüğü açıklayacağım. Onun kullandığı,

Beauty is truth, truth is beauty...

dizesini ilk okuyuşumda Mr. Richards'ın dediklerine hak verir gibi oldum, çünkü bu tümcenin tek başına hiçbir anlamı yoktur bence. Ama bütün şiiri yeniden okuyunca bu dize güzel bir şiirdeki önemli bir aksaklık olarak gözüme battı; bunun nedeni ya benim şiiri anlamaktaki başarısızlığım, ya da bu dizede söylenenin gerçek olmadığıdır. Keats'in güzeli ile gerçeği bu sözcüklerin alışılmış anlamlarından ne denli uzak olursa olsun, bu deyişle bir şey söylemek istemiştir. Şunu da kesinlikle ileri sürebilirim ki Keats, bu dizeye «düzmece - deyiş» adını veren açıklamaya hemen karşı kordu. Öte yandan, Shakespeare'in sık sık andığım,

Ripeness is all,

dizesiyle, Dante'den aldığım

la sua voluntade e nostra pace,

dizesinin apayrı bir etkisi oluyor kulağımda. Bu iki deyişle anlatılan şeyin yalnız Keats'in dizesinde anlatılandan değil, birbirlerinden de epeyce ayrı olduğunu görüyorum. Keats'in dizesi bana anlamsız geliyor; ya da dilbilgisi bakımından anlamsız oluşu, öbür anlamı gizliyor benden. Shakespeare'in dizesi bence derin bir duygusal anlam taşıyor, hiç olmazsa sözcükler bir anlama yanlışlığı doğurmuyor. Dante'nin dizesi ise *bütünüyle gerçek*'tir. Hem bu dizenin şimdi benim için ilk okuduğum zamankinden daha büyük bir güzellik taşıdığını da söylemeliyim, çünkü kendi yaşantım zamanla ilk okuyuşumdakinden daha derin bir anlam katmıştır ona. Sonuç olarak, gerçekte şiir beğenimi kişisel inançlarımdan büsbütün ayıramaya-

cağımı söyleyebilirim ancak. Hem, bir deyiş ile «düzmece - deyiş» arasındaki ayrım, belli durumlar için, her zaman kurulamayacak bir ayrımdır. Bence, Mr. Richards dinsel, felsefi, bilimsel inanç türleriyle, «günlük» inançların tanımını yapmadıkça savunduğu kuram eksiktir.

Kendi kuramımdan doğacak birtakım güçlükleri açıklamaya çalıştım. Gerçekte, ozanın inançlarını paylaşan kişi şiirden daha büyük bir tat duyabilir. Bununla birlikte ozanın inançlarını *paylaşmadan,* şiirden şiir olarak tat duymanın da apayrı bir kıvancı vardır, başkalarının felsefe sistemlerini bütün incelikleriyle kavramanın kıvancına benzer bu. «Yazınsal değerlendirme»nin bir soyutlama, katıksız şiirin de bir düş olduğu, yaratmada olsun, tat duymada olsun, «sanat» açısından yersiz sayılacak birçok şeyin işe karıştığı çıkar ortaya böylece.

III

Vita Nuova

Dante'nin «küçük yapıtlar»ının hepsi de önemlidir, çünkü Dante'nindirler; ama *Vita Nuova*'nın apayrı bir önemi vardır: *Vita Nuova, Tanrısal Komedya*'yı iyice anlamamıza ötekilerin hepsinden daha çok yardım eder. Ötekilerin bir yana bırakılabileceğini ileri sürmüyorum; *Convivio* önemlidir, *De Volgari Eloquio* da ondan geri kalmaz; Dante'nin yazdıklarının her parçası öbür parçalar için ışık tutar bize. Ama *Vita Nuova, Tanrısal Komedya*'nın yöntemini, örgüsünü,

ereğini seçiklikle ortaya koyan bir gençlik yapıtıdır. Olgun bir yapıt olmadığı için, anlaşılması yazarının dev yapıtıyla ilgili birtakım bilgileri gerektirir; aynı zamanda, özellikle *Komedya*'yı anlamamızda büyük kolaylık sağlar.

Dante'nin yaşamının erken yıllarını *Vita Nuovo*'yla ilgili olarak incelemeye yönelmiş birçok bilimsel çalışma vardır. Bu konuda eleştirmenlerin tutumu kabataslak ikiye ayrılabilir: *Vita Nuova*'yı her şeyden önce Dante'nin yaşamını yansıtan bir yapıt olarak görenler, her şeyden önce allegorik bir yaratı sayanlar. İkinci tutumdaki eleştirmenlerin birincilerden daha tutarlı şeyler söylemeleri çok daha kolaydır. Bu garip şiir-düzyazı karışımı, yazarın yaşamını yansıtıyorsa, burada yaşam geleneksel allegori biçimlerine uydurulmak için ustaca değiştirilmiş, nerdeyse tanınmayacak bir duruma sokulmuştur. Bu yapıttaki imgelerin çoğu, pek eski bir görsel yazın geleneğine bağlıdır kuşkusuz: Tıpkı *Tanrısal Komedya*'nın kuruluşunun, eski Arap-Fars yazınındaki doğaüstü yolculuk öykülerine benzetilmesi gibi —Ulysses ile Aeneas'ın yolculuklarının izlerini bir yana bırakıyoruz— *Vita Nuova*'daki düşlemlere de Yunancadaki *Hermaslı Çoban* gibi koşutluklar bulunabilir. Düşlemin ya da kurgunun doğrudan doğruya bir anlatımı olmadığından, bütünüyle allegorik özellik gösterdiğine kanıtlar bulmak; Beatrice'in düşünsel ya da töresel bir soyut değerin kişileştirilmesinden başka bir şey olmadığını söylemek hiç de güç değildir.

Benim bu konudaki düşüncelerimin doğrudan doğruya kitabın okunmasına dayanan düşünceler olduğunu belirtmek isterim. Bunların bilginlerce çürütülecek ya da doğrulanacak türden düşünceler olduğunu sanmıyorum. Kısacası, açıklamalarım kanıtla-

namaz olanla, yadsınamaz olanın sınırları içinde kalacaktır.

Vita Nuova'yı önyargılara saplanmamış olarak okuyacak bir kimse belki onu Dante'nin kişisel yaşamı ile allegorinin bir karışımı olarak düşünebilir; ama modern kafanın tanımadığı nitelikte bir karışımdır bu. «Modern Kafa» derken Rousseau'nun *İtiraflar*'ı gibi bir belgeyi okumuş ya da okuması olağan kimselerin kafasıdır anlatmak istediğim. Modern kafa «itiraf» sözcüğünden kişinin düpedüz kendisini anlatmasını anlar, itirafların içtenlik derecesine ya da kişinin kendi kendini anlayabilme yetisine göre birbirlerinden ayrıldığını düşünür, «allegori»yi soyutun dile getirilişinde anlar ancak. Günümüzde çok anlamsız bir «itiraflar» türü aldı yürüdü; herkes *met son coeur a nu,* ya da böyle olmaya öykünüyor; «kişilikler» birbiri ardından ilgi topluyor. İnsanların «ruh»un kurtulması gibi bir sorun üzerinde önemle durdukları, birbirlerinin «kişilikler»ine hiç aldırmadıkları bir çağı (birçok çağı) gözönüne getirebilmek kolay değildir. Öyle sanıyorum, Dante'nin kendisine önemli görünen yaşantıları olmuştur; bu önem ne o yaşantıların kendi yaşantısı olmasından, ne de Dante Alighieri'nin, çağının dilinden düşmeyen, yazıları resimleri kesilip saklanan önemli bir kişi oluşundandır; o yaşantılar kendi başlarına önemlidirler; bundan dolayı Dante onlarda birtakım felsefi, kişilikdışı değerler görmüştür. Bence bu yaşantı apayrı nitelikte bir yaşantıdır: Bu yaşantının gereçleri, eylem yaşantısı (modern anlamıyla «itiraf» yaşantısı) ile düşünsel, imgesel yaşantıdır (düşünce yaşantısıyla düş yaşantısı); ortaya çıkan yaşantı ise üçüncü türden bir yaşantıdır. *Vita Nuova*'nın modern anlamda bir «itiraf», ya da bir «boşboğazlık» olmadığı, aşırı incelik-

lere, süslere yer veren bir Pre-Raphaelite dokuması da sayılamayacağı gerçeğini görebilmek bence çok önemlidir. Dante'deki düşünsel gerçekler, ruhsal gerçekler duygusu sizde de varsa *Vita Nuova* gibi bir dile getirme biçimine «gerçek» ya da «kurmaca» adını veremezsiniz.

Önce, Dante'nin dokuz yaşındayken başından geçmiş bir olay diye anlattığı cinsel yaşantı, hiç olmayacak ya da eşi görülmemiş bir yaşantı değildir. Benim tek kuşkum (ünlü bir ruhbilimcinin görüşü de kuşkumu destekler niteliktedir,) bu yaşantının kişinin gelişmesinde dokuz gibi *ileri* bir yaşa değin gecikip gecikmeyeceği konusundadır. Ruhbilimci, bunun daha çok beş ya da altı yaşlarında görülebilecek bir yaşantı olduğunu söyleyerek benimle birleşmektedir. Belki Dante oldukça geç gelişmiştir, belki de dokuz sayısının taşıdığı başka bir anlama kapılmış, beş altı yerine dokuz deyivermiştir. Ama bence, *Vita Nuova*'nın kişisel bir yaşantı üstüne yazılmış olduğu su götürmez bir gerçektir. Durum bu olunca ayrıntıların önemi kalmaz: sözü geçen kadın Portinari midir, başkası mıdır, hiç önemli değil; o kadın, anladığımıza göre, başka biri için, Dante'nin belki de adını bile duymamış ya da unutmuş olduğu birisi için yanıp tutuşmaktadır. Ama başkalarının başından geçen bir olayın, Dante'de o kişiler üzerinde bıraktığından daha derin izler bırakabileceği de inanılmayacak bir şey değildir.

Aynı yaşantı Freud'cu terimlerle anlatılmış olsaydı, modern toplum bunu hemen gerçek diye benimseyiverirdi. Kuşku uyandıran tek şey, Dante'nin çok haklı olarak, bambaşka sonuçlara varmış, bambaşka bir anlatım yolu kullanmış olmasıdır. Biz —bir zamanlar, önyargılarının etkisiyle bilgiçce düşüncele-

re saplanmış olan Remy de Gourmont gibi— Dante gibi bir yazarın, çok eski bir geçmişi olan düşlemci anlatım yolunu böyle başarıyla uygulayabilmesini, anlatılan öykünün salt allegori (modern anlamda) ya da kurmaca oluşuna bir kanıt saymak eğilimindeyiz. Ben *Vita Nuova*'daki duyarlıkla *Hermaslı Çoban*'daki arasında Gourmont'un bulduğundan daha büyük bir ayrım buluyorum. Bu hiç de gerçek ile kurmaca arasındaki önemsiz ayrım değildir; Hıristiyanlığın erken dönemlerinde yaşamış alçakgönüllü bir yazarla, on üçüncü yüzyıl ozanı arasındaki kafa ayrılığıdır, belki de Dante ile bizim aramızdaki ölçüsünde büyük bir ayrım. Aradaki benzerlikler, düş imgeleri *alışkanlığının* birçok uygarlık değişmesiyle birlikte gene de yaşayabileceğini kanıtlar ancak. Yalnız, Dante'nin, yaşadığı çağda, kuru bir «yazınsal» gelenekten daha gerekli bir şeyi izlediğini söyleyebilirim.

Dante'nin *Vita Nuova*'daki temel yaşantı karşısında durumunu anlamak için kendimizi, ilk kaynaklardan daha çok *son nedenlerde* anlam bulmaya alıştırmamız gerekir. Bence, buradaki amaç, Dante'nin Beatrice ile karşılaştığı zaman *bilinçli olarak* duyduklarının anlatılması değil; bu olay üstüne yürütülen olgunluk çağı düşüncelerinin anlatılmasıdır. Son neden, Tanrı'ya duyulan tutkunluktur. Kadınla erkeğin karşılıklı duygularını ülküleştirme konusunda, özellikle on sekizinci, on dokuzuncu yüzyıllarda, binbir türlü yapmacık duygulanım örneği döktürülmüştür; birçok gerçekçi de kadın erkek arasındaki (ya da erkekle erkek arasındaki) aşkın, ancak daha yüce bir aşkla açıklanabileceği, usa-yatkınlık kazanabileceği, yoksa bu bağın hayvanların çiftleşmesinden öteye geçemeyeceği gerçeğini benimseyen bu yapmacık duygulu tutumu yadsımakta direnmiştir.

Dante'nin, böyle erken bir yaşın daha sonra hiçbir zaman aşılamamış, izleri silinememiş bir yaşantısından doğan şaşkınlığı üzerinde düşünürken, bizim kendi kendimize bulamayacağımız türlü türlü anlamlar bulmuş olduğu kuramını benimseyelim. O zaman, Dante'nin söylediklerinin en az bizim kendi düşüncelerimiz ölçüsünde mantığa uygun geldiğini; yalnız, bizim apayrı kafa alışkanlıklarımızla, önyargılarımızla bir anlam verdiğimiz bu yaşantıyı, Dante'nin bambaşka bir yola yönelttiğini görürüz.

Gerçekte, Dante'nin İtalyan çağdaşlarının, giderek Provanslı öncülerinin şiirlerini biraz tanımadan *Vita Nuova*'yı anlayamayız. Yazınsal koşutlukların büyük önemi vardır, ama bu koşutlukları kaskatı bir biçimde yalnız yazınsal yönden ele almamaya dikkat etmeliyiz. Dante de başlangıçta aşağı yukarı öbür ozanlar gibi yazmıştır; yalnız onların yapıtlarını okumuş olduğu için değil, daha çok onlar gibi duyduğu, onlar gibi düşündüğü için. Provanslı ozanlara gelince, onları ilk elden okuyacak ölçüde bilgim yok. Bu garip adamların kendilerine özgü bir dinleri vardır; Engizisyon bu dinin kökünü kazımış olduğu için bunlarla ilgili bilgimiz Sümerler'le ilgili bilgimizden daha çok değildir. Bana kalırsa, bu ne olduğu bilinmeyen, belki de karaçalınan Albigensiancılık ile Katoliklik arasındaki ayrımın, Provans okulunun şiiri ile Toskana okulunun şiiri arasındaki ayrımla birtakım alışverişleri vardır belki. Dante'nin, duyarlığını örgütleme yöntemi —yüce sevgiyle, aşağılık, cinsel sevgi arasındaki karşıtlık, yaşayan Beatrice'den ölü Beatrice'e geçiş, Meryem öğretisinden yararlanış— bana bütünüyle kendine özgü şeyler gibi geliyor.

Bence *Vita Nuova,* garip, düşlemsel bir yazının düzyazısıyla birbirine bağlanmış çok güzel bir şiirler

dizisi olduğu gibi, şimdi «yüceltme» (sublimation) diye anılan konuyla ilgili, çok sağlam, bir ruhbilimsel küçük yapıttır. Arkasında, romantik olmayan edimsel bir gerçek anlamı vardır: *Yaşam*'dan, verebileceğinden daha çok şey beklememek ya da *insan*'dan, verebileceğinden daha çok şey beklememek; yaşamın veremediğini *ölümde* aramak. *Vita Nuova* «düşlemsel yazın»a girer; ama felsefesi, Katolikliğin umutsuzluk felsefesidir.

Guido Guinicelli, Cavalcanti, Cino ile öbür yazarların tanınması kitabın anlaşılmasını çok kolaylaştırır. Gerçekte okur, ruhça benzerliklerle ayrılıkları görmeye çalışarak sevme sanatının Provanslı ozanlardan sonraki gelişmesini incelemek zorundadır; bu arada koşuk biçiminde, sözcüklerde görülen gelişmeleri de gözden geçirmelidir. Ama, bir daha doğmak gibi güç, çetin bir işe, baktığımız aynadan, mantığa uygunlukta bizimkinden hiç de geri kalmayan bir dünyaya geçmeye, önceden bilinçli olarak hazır değilsek, böyle bir inceleme boşuna olur. Bunu yapabildiğimiz an, Dante'nin dünyasının bizimkinden daha geniş, daha somut olup olmadığını sormaya başlarız kendi kendimize.

Tutti li miei penser parlan d'Amore

dizesini her anışta *amore*'nin ne anlama geldiğini düşünmek için duraklamamız gerekir. Latince kökünden, Fransızcadaki karşılığından, modern bir İtalyanca sözlükteki tanımından apayrı anlamdadır.

Gene söylüyorum, birçok nedenlerden dolayı ilkin *Tanrısal Komedya*'yı okumuş olmak gerekir. *Vita Nuova*'yı ilk okuyuşta Pre-Raphaelite özentilerinden başka bir şey bulamazsınız. *Komedya* bizi Ortaçağın

düş evrenine sokar, bu *Inferno*'da en çok göze çarpar, *Paradiso*'da en yüceltilmiş bir biçimde görülür. Ayrıca, bizi Ortaçağ düşüncesinin, Ortaçağ doğmalarının evrenine sokar: Okulda Platon ile Aristoteles'i öğrenmiş bir okur için çok daha kolaydır bu, ama böyle bir hazırlığınız olmasa da olur. *Vita Nuova* bizi doğrudan doğruya Ortaçağ duyarlığına daldırır. Dante'nin en önemli yapıtı değildir, bu bakımdan ilkin *Vita Nuova*'yı, kendisini okumuş olmak için değil de *Komedya*'ya tutacağı ışık için okumamız daha güvenilir bir yol olur.

Böyle okumak, bir sürü açıklamadan daha yararlı da olabilir. Dante üstüne yazılmış birçok kitabın etkisiyle, Dante üstüne okumanın Dante'nin yazdıklarını okumaktan daha gerekli olduğu yolunda bir düşünce uyanmıştır. Oysa Dante'yi dönüp dönüp gene okuduktan sonra yapılacak ilk iş, ne denli iyi olursa olsun, yapıtı, yaşamı, çağı üstüne yazılmış bir kitabı okumak değil, Dante'nin okumuş olduğu kitaplardan birkaçını okumaktır. İmparatorların, Papaların öyküleri ile ana konudan uzaklaşmanız çok kolay bir iştir. Öte yandan Shakespeare gibi bir ozanı okurken, açıklamalar uğruna şiire gözlerimizi kapamak eğilimimiz daha azdır. Dante'de de şiir üzerinde yoğunlaşmamız aynı ölçüde gereklidir, Dante'nin kafası, bizim içinde yetiştiğimiz düşünce, duygu yollarından daha uzak olduğu için bu gereklilik daha büyük ölçüdedir. Bize gereken, başkalarınca söylenenler değil, bilgidir: Bu bilginin ilk basamağı, onun düşünce biçimiyle bizimki arasında bulunan ayrılıkları görmektir. Thomism'e ya da Katolikliğe vereceğimiz büyük bir önem bile ilgimizi, düşünsel tutumumuzu kesinleştiriverecek nitelikteki böyle ayrılıklara çekerek, bizi yanlış yola saptırabilir. İngiliz okuru şunu hiç unut-

mamalıdır: Dante iyi bir Katolik olmasaydı, Aristoteles'i ya da Thomas'ı kuşkucu bir aldırmazlıkla karşılasaydı bile, onun kafasını anlamak gene de daha kolay olmayacaktı. İmgeleminin, düşlemler düzeninin, duyarlığının biçimleri bize gene çok yabancı gelecekti. Bu biçimleri benimsemeyi öğrenmek zorundayız: Bu *benimseme,* inanç diye adlandırılabilecek her şeyden daha önemlidir. Yeni Yaşam'ı başlatan, hemen hemen kesin bir benimseme anı vardır.

Yazdıklarım, önceden de söz verdiğim gibi, Dante'yi inceleyecekler için bir «giriş» değil, benim kendi girişimin kısa bir özetidir. Bunun hoşgörülebilmesi için, Dante ya da Shakespeare gibi adamlar üstüne böyle bir yazı yazmanın, daha önemsiz adamlar üstüne yazmaktan çok daha küçük ölçüde bir aşırılık olduğunu anlayabilmek yeter. Konunun alabildiğine genişliği, kişiye değerli bir şey söyleyebilme olanağını verir; daha küçük adamlar üstüne yazmak ise, ancak kılı kırk yaran, özel bir çalışmayla haklı gösterilebilir.

('Dante', 1929)

NOTLAR

GELENEK İLE BİREYSEL YETİ

1 Cyril Tourneur, **The Revenger's Tragedy** (1607), III. 2, 67-78 dizeler.
2 Wordsworth, **Lyrical Ballads**'ın 1800'de yayınlanan ikinci basımına önsözünde, şiirin dinginlikte anımsanan coşkulardan kaynaklandığını söyler.
3 Aristoteles, **De Anima** (Ruh Üstüne), I. 4.

4 «Whiggery» deyimini Eliot, Ingiltere'de tutucu Tory partisinin karşıtı erkinci (liberal) Whig partisinin adından türetiyor. Whigcilik demeye getiriyor.

METAFİZİKÇİ OZANLAR

5 «The Metaphysical Poets», ilk olarak 1921'de **Times Literary Supplement**'te H.J. Grierson'un o yıl yayınlanan ünlü **Metaphysical Lyrics and Poems** adlı derlemesiyle ilgili bir tanıtma yazısı olarak yayınlanmıştı.
6 Donne, «A Valediction on Weeping», 1018 dizeler.
7 Donne, «The Relic», 6. dize.
8 Baudelaire, «Le Voyage», «Icarie» utopya anlamında kullanılıyor.
9 Johnson'ın «The Vanity of Human Wishes», 219. dize ile sonrasından yapılmış bu alıntıda bir yanlışlık yapıyor yazar. Doğrusu, ilk dizede «His fall was...», üçüncü dizede ise «He left the name...» olacak.
10 Lord Herbert, «Ode upon a Question Moved, Whether Love should Continue for ever» 33-35. dörtlükler.
11 George Chapman, **The Revenge of Bussy d'Amboss**, IV. 1, 137. dize ile sonrası.
12 Robert Browning, «Bishop Blougram's Apology» 693-97. dizeler.
13 Tennyson, «The Two Voices», 412-23. dizeler.
14 Jules Laforgue, **Dernier Vers** (Son Şiirler, 1890), X.
15 Jules Laforgue, «Sur une defunte», (Ölen bir Kadın Üstüne). **Dernier Vers.**
16 Baudelaire, «Le Voyage», I.

WILLIAM BLAKE

17 Blake, **Songs of Experience**, «The Clod and the Pebble», 1-4. dizeler.
18 Blake, **Songs of Experience**, «London», 12-16. dizeler.

DANTE

19 Shakespeare, **Antony and Cleopatra**, V. 2.
20 Tennyson, «Ulysses», 55-56. dizeler.
21 Shakespeare, **Othello**, I. 2.

"Eliot, yazdığı denemelerin ... 'genelleyici denemeler', 'tek tek yazarları inceleyen denemeler' olarak iki öbekte ele alınmasını önerir. Eleştirmenliğinin ilk dönemindeki genelleyici denemelerini, en etkili olmuş eleştirileri diye niteler. ... Eliot, kendi eleştirmenliğinin kilit kavramları olan 'gelenek', 'kişilik silinmesi', 'duyarlık parçalanması', 'birleşik duyarlık', 'nesnel karşılık' gibi deyimleri, ilk kez bu yazılarında tanımlar, kullanır. Bu denemelerin bir ilginç yönü de, eleştiri söyleminin bütününe getirdikleri yeniliktir. Eliot, bu yazılarda, bilimsel bir inandırıcılık amaçladığını, fizikten, kimyadan benzetmelerle, terimlerle, dilinde de belli eder. ... Öte yandan, eleştiriyi değişik eleştirmenlerce yürütülen 'ortak bir yargı arayışı' diye adlandırırken, gene bilimin genelgeçer nitelikteki nesnelliği vardır kafasında örnek olarak. Eliot'un eleştirmenliğinin bu yönleri hiç kuşkusuz, yirminci yüzyıl başındaki yenilikçi şiir ile eleştiriye damgasını vurmuştur."

Akşit Göktürk