T.S. Eliot

Denemeler

Çeviren: Halit ÇAKIR

Remzi Kitabevi

T.S. Eliot
Denemeler
Remzi Kitabevi

DENEMELER

"Ses bayrağımızın" büyük ozanı
Fazıl Hüsnü DAĞLARCA'ya

T. S. Eliot

Denemeler

Çeviren:
Halit ÇAKIR

Remzi Kitabevi
Ankara Caddesi, 93 — İstanbul

TEMEL DİZİ : 17

DENEMELER
yazarın aşağıdaki yapıtlarından çevrilmiştir :

1. THE SACRED WOOD : *Essays on Poetry and Criticism*
   Methuen & Co. Ltd. — 7. bası.
2. ON POETRY AND POETS
   Faber and Faber Limited — 2. bası.

ISBN 975-14-0006-6
88-34-Y-0030-0050

EVRİM Matbaacılık Ltd. Şti.
Selvili Mescit S. 3 Cağaloğlu - İstanbul 1988

İÇİNDEKİLER

T. S. Eliot Üzerine	7
Şiirin Toplumsal İşlevi	17
Şiirin Müziği	29
Şiir ve Dram	43
Şiirsel Dram Olası mı?	61
Hamlet ve Sorunları	69
Yeats	77
Bilge Goethe	91
Ozan Swinburne	115
Eleştirinin Sınırları	121
Tam Eleştirmen	139

T. S. ELİOT ÜZERİNE

Eliot Amerika'da doğdu. 1914'ten sonra çoğunlukla İngiltere'de yaşadı; 1927'de İngiliz uyruğuna geçti. Harvard, Sorbonne ve Oxford üniversitelerinde öğrenimini yaptı. Çalıştığı işler arasında öğretmenlik, banka memurluğu, *Egoist* ve *Criterion* gibi yazın dergileri ve Faber & Faber gibi yayınevi yöneticilikleri sayılabilir.

Harvard'da iken daha John Donne'ın[1] yeniliklerini deniyordu. Buradan, E. Pound ve arkadaşlarının başlattığı *Imagism*'e geçmesi için zaman gerekliydi. Somut ve apaçık söyleyiş, sözcüklerin seçilişinde, kullanılışında tutumluk ve şaşmazlık, şiiri bir müzik parçası gibi ritim yönünden titizlikle işleme gibi, *Imagism*'in üç ilkesini, «sanatta başıboş özgürlük» sayıyordu. Böyle bir şeyin olamayacağını, «gerçek özgürlüğün ancak yapmacık sınırlamalardan kaçınma ile bir anlam taşıyacağını» söylüyordu. Çok geçmeden bu akımın birçok ilkelerini benimsedi. Uyak kalkınca «sözcüklerden daha eşsiz, daha güzel bir müziğin yayıldığına» inanıyordu artık.

Eliot'un *Gerontion*'e (1920) kadar gelip dayanan başlangıç şiirlerinde, bir fotoğraf merceğinden kaçmayacak kadar açık ve somut düşler, imgeler, parçayı bütünle, bütünü parçayla yer değiştirerek anlatım yolu başta geliyordu. Buradan *Gerontion*'e geçiş yalnız ozan için değil, ozanın işlediği dil için de bir dönüm noktası sayılabilir. *Gerontion* kendi çağının umutsuzluğunu anlatır. Bu, I. Dünya Savaşı sonrasının dünyasıdır.

1. İngiliz ozan ve rahibi (1572-1631). Karşıtlamalı (paradoksal) bir söyleyişle fizikötesi ve felsefî şiirler yazmıştır.

Biçimden öze kadar her şey kökten bir değişim içindedir. Şiirin kahramanı bütün güzellik ve iyiliklerden soyunmuş, tinsel bir açlık içinde geçmişi anmaktadır:

Ben bir yaşlı adam,
Bir tahta kafa fırtınalar ortasında.

Uğursuz, bomboş ve karmakarışık bir dünya içinde yaşlı Gerontion'ın yaşamı yıkılmış, gücü, coşkusu yitmiştir. Ölüm ve yaşam sorunlarına omuz silkemez. Umursamasa da bu sorunlar, bu başka konuklayacak yeri olmayan evdekiler kafasına üşüşmüştür.

«Şiirin Müziği»[2] başlıklı denemesinde Eliot şöyle diyor:

«...Şiir, ya da şiirin bir parçası sözcüklere dökülmeden önce, ilkin bir tikel ritim olarak çıkagelir; imge ve düşüncenin doğuşu bu ritimden sonradır.»

A. Richards, «Waste Land» (Çorak Ülke) (1922) düşüncelerin müziğidir.» dediği zaman, *Çorak Ülke* ozanının yukardaki sözü ile birlik olmakla kalmaz, onu Fransız simgecilerine iliştiren bağı da gösterir. Eliot'un Laforgue'a, Mallarmé'deki şaşırtıcı belirsizliğe varması *Imagism*'e katılışından sonradır.

Gerontion'den *Çorak Ülke*'ye giden yol üzerinde Eliot'un yakaladığı «nesnel bağlılaşım» (objective correlative) ilkesi Imagist'lerin simgesine sıkı sıkıya bağlıdır. Eliot ozanı, düşünceden çok düşüncenin karşılığı olabilecek coşkuyu bulmakla görevlendiriyor. Şiir için temel, zekâ değil, coşkulardır. Ama ozan, kişisel coşkusunu oldum olasıya ortaya dökmekle de çıkamaz işin içinden. Bir sanat kaygısı taşıyorsa, o coşku için bir «nesnel bağlılaşım» bulmalıdır. Bu bağlılaşım bir dizi nesneler olabilir; bir durum, bir olaylar zinciri olabilir. Her nesnel bağlılaşım bir coşkunun anahtarı gibidir. Coşkuya onunla varılabilir. 1920 ile 1930 arası gençlerinin belleklerinde yer eden aşağıdaki dizeler «nesnel bağlılaşım» ilkesinin habercileri gibidir:

2 Bu deneme çeviriler arasındadır.

Kahve kaşığıyla ölçüp durmuşum ömrümü

*
**

Bir sarımtrak sis ki kaşır sırtını pencerelerde

*
**

Durgun denizlerin dibini delen bir çift pençe

Çorak Ülke toplumun sancılarına parmak basar. Şiirde toplumun üç katmanı ele alınmıştır. Her katmanda insanlar, kimi varlık, kimi yokluk içinde son ölüm-kalım anını yaşamaktadır. Kuraklık ve yağmur simgeleri ardarda kullanılır şiirde. Kuraklığı sona erdirmek için kahramanın tehlikeyi göze alması zorunludur, ama çekinmeden, özellikle de inançsızlıktan gelen bir korku onu yıldırmıştır. Bu yılgınlık diri güçlerini kullanmasını önler. Gerçeklerden gelen ürküntü ile bağlar onu kıskıvrak. Bu, biraz da Hamlet'in içinde bulunduğu amaçsızlık durumudur. En sonunda «suda boğulma» kuşkusuna kendini kaptırır.

Suda Boğulma

Finikeli Phlebas unutmuş martıların çığrışmasını,
Daha on dört gün geçmiş geçmemiş ölümünden
Ne engin denizlerin taşkınlığı belleğinde,
Ne yitirce, ne kazanç.
Fısıltılarla toplamış kemiklerini
Bir akıntı deniz altında. Kalkıp indikçe yaşar olmuş
Ömrünü, gençliğini bir bir yeniden;
Sonra göçüvermiş bir su çevrimine.
Yahudisin ya da değilsin
Ey rüzgâra bakan dümenci
Bir düşün Phlebas'a olanları...
O da yakışıklıydı eskiden senin gibi
Uzun boyluydu.

(*Çorak Ülke* IV.'den)

Eliot'un *Çorak Ülke* ile yapmak istedikleri pek zıt yorumlara yol açmıştır. Belki de şiirin çetin, seçilmesi zor, karanlık havasından doğmuştur bu. Bakın, nasıl yakınıyor bundan kendisi:

«*Çorak Ülke* yayımlandığında en yandaş eleştirmenlerim bile, «Bir kuşağın kuşkulardan sıyrılmasını anlatıyor.» deyip çıktılar. Bundan daha saçma bir şey söylenemezdi. Bunlar belki kendi kuşkularından arınmışlardır şiiri okuyunca; ama ben böyle bir şey denemedim.»

Eliot'a göre kötülük, yalnız iki dünya savaşı arasının özelliği değil, bütün çağların ortaklaşa suçudur. Bu değer karmaşası gider gider Adem ile Havva'nın ilk günahına dayanır. *Gerontion* ve *Çorak Ülke* ile ozan, bir bakıma kendi «cehennemini» yazmıştır. *Hollow Men* de (Kof Adamlar) (1925) öyledir.

Çorak Ülke'nin konu gereçleri Baudelaire'inkileri andırır. *Kötülük Çiçekleri* türlü günahları ele alır ve tinsel bitkinlik, tükeniklik üzerine parmağını basar. Bu şiirin son dizesinin *Çorak Ülke*'deki ilk şiirin sonunu Fransızcasıyla bağlaması bir rastlantı değildir.

Yalancı kent,
Bir kış göğünün kirli sisi altında,
Londra Köprüsü hıncahınç;
Hiç bilmiyordum ölümün bu denli kırıp geçirdiğini.
Ardarda, kısa iç çekişler duyuluyordu;
Herkes dikmiş gözünü bir adım önüne, yürüyordu.
Meydan saatinin dokuzu vuruşundan yayılan ölü bir ses,
Önce tepeyi devirip, koyuldu kalabalığın ardınca,
Bir zamanlar Saint Mary Woolnoth'un gezindiği,
Kıral William Sokağına.
Orada ısırdı gözüm bir tanıdığı. Seslendim:
«Hey Stetson!
Bildin mi beni, Mylae'de bir gemideydik seninle!
Tuttu mu geçen yıl bahçene gömdüğün ölü?

Bu yıl çiçek açar mı dersin?
Yoksa yandı mı beklenmedik bir donla?
Ne olur, uğratma köpekleri o yana,
Ne yakındırlar insana, bilirsin;
Eşeler çıkarırlar onu yeryüzüne.
Sen! hypocrite lecteur! - mon semblable, - mon frère!»[3]

(*Çorak Ülke*, I. Ölünün Gömülmesi'nden)

Eliot bir tür belirlenimcilik (determinism) kurmak istiyordu şiirde. Bir kez gözlemlerimizin en ince ayrıntılarını ortaya koyduk mu, artık ne yorum, ne yargı, bırakacağız şiiri kendi gidişine. Bir denemesinde şöyle yazıyordu: «Öteden beri bir şiir yazayım, derim; bir şiir ki gerçekten şiir olsun. Ozanlık özentisi yamanmasın ötesine berisine. Çırılçıplak, kemikleri üzerine oturmuş bir şiir. Okununca, şiir varmış yokmuş sezilmesin de, şiirin yöneldiği şey görünsün.» Karşıt, çelişik deyişlere büyük tutku ile sarıldı. Sürprizin, «Homeros»dan beri en önemli şiir ilkesi olduğunu» savunuyordu.

Sonra 1940-1942 arasmdaki çalışmalarının sonucu olan *Four Quartets* (Dört Dörtlüler) (1943) gelir. Kendi kendisi ile konuşmalar, kendini sorguya çekişler yer alır bu şiirlerde. Deneyimlerimizin anlamını ve niteliklerini zaman ve uzay içinde, başlangıç ve durak noktalarında yakalamaya çalışır. Sonuna erdim, demeye kalmadan yeni bir yolun başındadır. Onca en ilginç şiir ölçüsüzle ölçülü arasında seçmeli kalandır. Durgunluk ve akıcılık arasındaki çelişkidir ki şiiri öldürücü tekdüzelikten kurtarır. Uyak da öyle. Herkesin onu unuttuğu bir yerde, bir dizeyi başkası ile, uyak kullanarak iliştiriyorsunuz, söyleyiş değişikliğinin uyandıracağı etkiyi bir düşünün!

Eliot birçok ozandan etkilenmiştir: Ezra Pound, Laforguc, Baudelaire, Gautier, Poe bunlar arasında sayılabilir. «Kötü ozan

3. Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'nin giriş şiirinin son dizesi.

ancak öykünür,» diyor bir denemesinde, «olgun ozan aşırır. Yararlanırken kötü ozanın alıp da batırdığı şeyi yetkin ozan daha iyiye, hiç değilse daha başka bir şeye çevirebilir.»

Ozan Eliot'dan eleştirmen ve düşünür Eliot'a geçiş okur için şaşırtıcıdır. John C. Ransom «Eleştirmen Eliot Jekyll, ozan Eliot Hyde'dır» sözüyle bu ayrılığa değinir.

Bu kitapta yer alan, genel olarak sanat üzerine denemeleri, Harvard'da Santanaya'dan öğrendiği felsefe bilgisi, Sorbonne'da incelediği Fransız yazını ve felsefesi ile, fizikötesi, mantık ve ruhbilim üzerine kendi çalışmalarına dayalıdır. Başlıca denemeleri şunlardır: *The Sacred Wood* (Kutsal Ağaç) (1920), *Dante* (1929), *John Dryden* (1932), *After Strange Gods* (Yabancı Tanrılar Ardında) (1933), *Elizabethan Essays* (Elizabet Çağı Denemeleri) (1934), *Essays Ancient and Modern* (Eski ve Yeni Denemeler) (1936), *Notes Towards the Definition of Culture* (Ekinin Tanımı Üzerine Notlar) (1949).

Eliot birçok da oyun yazmıştır. Oyunları şiirsel dram türündedir: *Sweeney Agonistes* (1932), *The Rock* (Kaya) (1934), *Murder in the Cathedral* (Katedralde Öldürüm) (1935), *Family Reunion* (Aile Topluluğu) (1939), *Cocktail Party* (Kokteyl Parti) (1950).

Dramla ağırbaşlı bir sanat olarak ilgilenen birkaç çağdaş İngiliz yazarından biridir Eliot. Dram sanatına lirik şiirden geldiği için, tiyatrodan önceki idealci sanat kavramından işe koyulmuştur. Bu kitaptaki çeviriler arasında bulunan *Hamlet ve Sorunları* adlı denemede görüleceği üzere, Hamlet'in drama bakışından yana değildir. Fergusson'un dediği gibi «...Tiyatrodan önceki idealci sanat alanını iyice gözden geçirdi, köklü sorular sordu ve böyle bir incelemenin gereksinimini ve olabilirliğini gösterdi. Bu bakımdan her dram inceleyici ona borçludur.»[4]

4 Fergusson, F. *The Idea of a Theater,* Doubleday & Co., 1953, Garden City, N. Y. S. 21.

«Yazında klasikçi, siyasette kıralcı» olan Eliot, «dinde İngiliz-Katoliğidir.» İngiliz-Katolikliği, XVIII. yy. sonunda ve XIX. yy. başlarında Avrupa'da beliren siyasal ve düşünsel devrimlere kilisenin karşı hareketidir. Adına *Oxford Hareketi* de denen bu karşı koymayı, besbelli, Eliot yeniden canlandırmak istemiştir. *Çorak Ülke*'de serpintileri dolaşan dinsel görüşlerin *Ash Wednesday*'de (Kutsal Çarşamba) (1925) vaaza dönüşmesi bu yönde atılmış adımlardır. Son şiirlerinde, oyunlarında, eleştiri ve denemelerinde bu dinsel eğilim iyice koyulaşır.

Damlayan kanın biricik içkimiz,
Kanlı etin biricik yemeğimiz.

Katolikliğin pek aşırı ve dar görüşlü koludur bu. Bütün esenliğini ermişlerin can esirgemezliğinde ve ölümlerinde bulur. Hıristiyanlığın getirdiği insancıl değerlerin topuna yan çizer.

Eliot, Harvard'da öğretmeni olan Irving Babitt'in hümanizmasına şöyle takılır: «Eğer pek yüksek düzeyde tinsel ve düşünsel işbirliğinden söz ediliyorsa, uygarlığın dinsiz ve dinin kilisesiz sürüp gidebileceği çok su götürür.»

Laiklik ki, bugünkü toplumun temel direklerinden biridir; Eliot bunu bilim yurtlarına çok görüyor. *Ekinin Tanımlanması Üzerine* adlı denemesinde, ayrı ekinden gelen iki toplum arasında ortaklaşa bir ekin kurmada en önemli şeyin din olduğunu söylemiştir. «Bir toplumun soydaş olması gerekir. Yoksa, ayrı soylar ya teker teker soysuzlaşır, ya da birbirine diş bileyecek kadar soy tutkusuna kapılırlar. Hepsinden önemlisi dinsel temeldir. Din ve soy ayrıntıları elele verdi mi özgür düşünceli Yahudiler çekilmez olur. Aşırı yumuşaklıktan da uzak durmalıdır.»[5] Yabancı tanrılar ardında seğirtirken Eliot'un Hitler ve Mussolini ile yüzyüze gelmesi şaşırtıcı değil mi? Eliot'a göre, kötülükler hep o Puritenlerin «ilk günahından»

5. Eliot, T. S., *After Strange Gods* (1933).

doğuyor. Bu hiç olmayan şeyin *Baptism* ile silinip süpürülmesini akıl alır mı?

Bu incelemeyi Eliot üzerine yıllar önce yazılmış bir yazının son bölümü[6] ile bitirmek istiyorum:

«Yaşamın ve kişinin pek önemi yoktur Eliot için. Her fırsatta dank! dercesine okurların kafasına bunu kondurur. *Kokteyl Parti*'den şu parçayı almadan edemeyeceğiz. Kişioğlunun yaşamdan bekleyebileceği şeyi anlatıyor Eliot:

Dibi görünen aldanma
Her şeyle yetinmiş görünmek
En kötü işi iyi göstermek
Başka elden ne gelir sanki?
Hiçbir şeyi değiştiremeyiz dünyada.

Bütün yapıtlarında sergilediği bu insancıllığa karşı davranış için Harold Laski kendini tutamayarak şöyle diyor: 'Toplulukların bu ölçüde yerilmesi görülmemiştir. Bunu ekin adına hainlik, bir soy düşünsel hainlik sayarım. Toplum içinde yuvalarına tıkılmış olan kara kuvvetleri yeniden gün ışığına çıkarmak için daha ne yapılabilirdi?'

Sağlığında üzerinde en çok tartışılan, yapıtları en çok eleştirilen ozanlardan biridir Eliot. Eleştirmenleri, birbirine tam karşıt yargılara varacak kadar değişik yazılar yazdılar onun için. Yvor Winters'e göre onun şiiri «karmaşanın ve ayrıntıların gazete diliyle anlatılmasından» başka bir şey değildir. Leonard Unger onu, «çağıyla, dahası kendi ile bağdaşamayacak kadar yenilikler getiren» diye tanır. Yeats'e bakılırsa, ozan değil, yergicidir (satirist). Gardner, şiirini çok önemli bulur.

Eliot'u yerenlerle övenler, onun kimliğinde iki ayrı şiir anlayışının tartışmasına çıkmış gibidirler: Yeni ile eski çekiş-

6. Çakır, Halit, T. S. Eliot Üzerine II, *Yeni Ufuklar*, Ar., 1954, s. 256-57.

mesi. Bu her yerde, her çağda böyle oldu, yine öyle sürüp gidecektir.»

Kuru Suda Kurtarma

Deni ulur, deniz çığırır
Bunlar apayrı sesler,
Çoğu kez birlikte duyulur.
Bir şımarık yakarış patırdılar içinde,
Üstüste dalgaların gözdağı, okşayışı,
Kayalık kıyıların ağlamaklı uyarısı
Kıvrılan dalganın gürleyişi çakıl dişler arasında,
Bunlar hep deniz sesleri.
Martılar, hıçkırıklarla evin yoluna koyulan
Ve sessiz bir sisin altında ezilen
Çan sesi...
Bizimkinden ayrı bir vakti,
Kabaran toprağın vaktini söyler.
Eskidir bu vakit saatlerin gösterdiğinden.
Uykuları kaçmış, geleceği kestiren,
Lime lime edip, iplik iplik sökerek
Geçmişi geleceğe ilen
Tedirgin kadınların hesapladığından.
Gece yarısıyla tan arasıdır
Geçmiş hep yalan dolan, gelecek geleceksiz,
Her şey ırak gün ışığının gözünden,
Vakit durmuş gibidir. Ya da tükenmez sayılır;
Toprak alabildiğine kabarır.
Bu böyle geldi böyle gider
Ve çan çalar.

—*Dört Dörtlüler*'den biri—

ŞİİRİN TOPLUMSAL İŞLEVİ[1]

Bu denemenin başlığı herkesin aklına başka başka şeyler getirebileceği için, ne demek istediğimi söylemeye girişmeden önce, bununla ilkin ne demek istemediğimi anlatmamı hoş görünüz. Bir şeyin işlevinden söz ederken, o şeyin ne yaptığından çok, ne yapması gerektiğini düşünürüz. Bu önemli bir ayrılıktır; çünkü şiirin ne yapması gerektiği üzerine konuşmaya niyetli değilim ben. Şiirin ne yapması gerektiği üzerine konuşanlar, hele kendileri de ozansa, hemen her zaman yazmayı düşündükleri şiiri akıllarına koyarlar. Şiirin gelecekteki işi geçmiştekinden ayrı olabilir; böyle de olsa, geçmişte şiirin değişik dillerde ve değişik zamanlarda ne yaptığını saptamak, uğraşmaya değer. Kendi şiirimle ne yaptığımı, ne yapmak istediğimi kolaylıkla söyler, ama sonra sizi, bütün iyi ozanların da geçmişte böyle yaptıklarına, ya da yapmış olmaları gerektiğine, ancak tüm başarıya ulaşamadıklarına, bunda da kusurlu sayılamayacaklarına inandırabilirdim. Ama bana öyle gelir ki, şiirin —yalnızca bütün büyük şiirler demek istiyorum— geçmişte toplumsal bir işlevi yok idiyse, gelecekte de toplumsal bir işleve kavuşacağı olası değildir.

Bütün büyük şiirler sözüyle, konuyu başka bir yolda incelemeye kalkışma olasılığını önlemiş oluyorum. Birçok şiir ele alınır, her birinin toplumsal işlevi sırayla tartışılır, yine de şiirin şiir olarak işlevi el değmemiş kalır. Tikel ve genel işlev-

1. Eliot, T. S.: *On Poetry and Poets,* Faber & Faber Ltd., Londra, s. 15-25. Bu konuşma 1943'te İngiliz-Norveç Enstitüsü'nde, 1945'te Paris'te yapıldı. Daha sonra *The Adelphi*'de yayımlandı.

leri birbirinden ayırmak isteyişim, ne üzerine söz açmadığımızı bilmemiz içindir. Şiirin ölçülü, biçili, bilinçli toplumsal bir amacı vardır. Daha ilkel biçimlerinde bu amaç çok kez açık seçiktir. Örneğin, kimi büyü ve şarkılarla hastalığı sağıltmak, nazarı etkisiz kılmak, şeytanı yumuşatmak gibi yararlı büyüsel amaçlar güdülürdü. Şiir eski dinsel ayinlerde kullanılmıştır; şimdi de bir ilahi söyledik mi, özel bir toplumsal amaç için şiiri kullanıyoruz demektir. Destan ve koçaklamaların ilk biçimleri, yalnızca toplulukların eğlenceleri için varolmadan önce, şimdi tarih diye bellediğimiz olayları iletmek için kullanılmış olabilirler. Yazının daha bilinmediği dönemlerde, düzgün, koşuklu uyaklı sözler belleğe herhalde çok yardım etmiştir. Eski aşıkların, meddahların ve bilginlerin bellekleri de herhalde pek kuvvetli imiş.

Eski Yunan gibi daha ileri toplumlarda da şiirin çoğunlukça benimsenmiş toplumsal işlevleri çok belirgindir. Yunan dramı dinsel ayinlerden doğar ve geleneksel bayramlarla ilintili resmî törenler biçiminde sürer. Pindaros[2] od'u özel bir toplumsal olaya ilinerek gelişir. Gerçekten, bu belli ereklerle kullanılışı, kimi türlerinde olgunluğa ulaşmasını sağlayan bir çatı çizmiştir şiire.

Daha yeni şiirde, daha önce sözünü ettiğim dinsel ilahiler gibi, kimi biçimler görülmektedir. *Öğretsel* (didactic) şiir deyiminin anlamı giderek değişikliğe uğramıştır. *Öğretsel* «bilgi taşıyan» olabileceği gibi, «tinsel öğüt veren» de olabilir; ya da her ikisini içeren bir anlam taşır. Örneğin Vergilius'un *Georgics*'i çok güzel bir şiirdir; hem de çiftçilik üzerine sağlam bilgiler verir. Ama bugün çiftçilik üzerine son bilgileri içeren bir kitap yazmak, hem de bunun güzel bir şiir olması olanaksızdır - ilkin konunun çok karmaşık ve bilimsel olmasından, sonra da bu düzyazı ile daha iyi yapılacağı için olanaksız. Romalılar gibi, yıldızbilim, ya da evrenbilim konularını da koşuklu ya-

2. Eski Yunanlı lirik ozan: İ.Ö. 522-443. (Çev.)

zamayız. Belirli amacı bilgi vermek olan şiir, yerini düzyazıya bırakmıştır. Öğretsel şiir, yavaş yavaş tinsel öğüt için, ya da okuru yazarın bir görüşüne inandırma amacıyla kullanılır oldu. Bu yüzden, her ne kadar yansılama (parody) ve yalın güldürülerle ortak noktaları varsa da, geniş ölçüde asıl amacı güldürme ve eğlendirme olan taşlamayı (satire) içerir. XVII. yy.'da Dryden'in kimi şiirleri, ele aldıkları şeyleri gülünçleştirmek anlamında taşlamacı, okuru belli bir siyasal, ya da dinsel inanışa kandırmayı amaçlamak bakımından da öğretseldir. Bunu yapabilmek için, gerçeği uydurma ile gizlemek gibi, simgeli öykü (allegory) yöntemleri de kullanılır. Okuru Anglikan Kilisesine karşı Roma Kilisesinin haklı olduğuna inandırmayı amaçlayan *The Hind and the Panther* adlı yapıtı, Dryden'in bu türde en göze çarpan şiiridir. XIX. yy.'da Shelley'in birçok şiiri toplumsal ve siyasal düzeltimlere aşırı tutkunluktan esinlenmiştir.

Dramatik şiirin de, şimdi kendine yabansı düşen bir toplumsal işlevi vardır. Oysa bugün çoğu şiir, yalnızken sessizce, ya da küçük topluluklarda yüksek sesle okunmak için yazılırken, dramatik koşuk, sahnede oynanan düşsel bir olaycığı (episode) izleyen büyük toplulukları, hemen orada ve birlikte, etkilemek gibi bir işlevi yüklenmiştir. Dramatik şiir ötekilerden ayrıdır; ama özel kuralları dramınkiler gibi olduğundan, işlevi de genellikle dramın içinde yer alır. Bense, burada dramın özel toplumsal işlevi konusuna girmek istemiyorum.

Felsefî şiirin özel işlevi uzunca bir inceleme ve tarihsel araştırma ister. Öyle sanıyorum ki, buraya kadar, her birinin özel işlevinin bir başka işleve bağlı olduğunu açıklamak üzere, yeterince türlü şiirden söz ettim: Sözgelimi, dramatik şiirin işlevi drama, öğretsel şiirin işlevi işlediği konuların işlevlerine; felsefe, din, töre, ya da siyaset üzerine öğretsel şiir bu bilgi dallarının işlevlerine bağlıdır. Bu tür şiirlerin işlevlerini tek tek ele alsak da *şiirin işlevi* sorunu yine çözülmemiş kalır. Çünkü bütün bu söylediklerimizi ancak düzyazı ile yapabiliriz.

Daha ileri gitmeden, olası bir karşı çıkışı savmak isterim: Kimileyin bir özel amaç ardına düşmüştür diye şiire kuşku ile bakılır: Ozanın toplumsal, törel, siyasal, ya da dinsel görüşleri savunduğu şiirdir bu kuşkuyu uyandıran. Okur, öne sürülen görüşten yana değilse, okuduğunun şiir olmadığını söylemek eğilimine girer; görüşleri benimseyen okurun onu gerçek şiir sayması gibi. Hemen söyleyeyim ki, ozanın herhangi bir toplumsal tutumu savunması ya da ona saldırması önemli değildir. Ozan, günün tutulan davranışını yansıttığı kötü şiiri ile geçici bir ün salabilir; ama gerçek şiir, yalnız beğenilerdeki değişikliklerden sonra değil, ozanın büyük tutku ile sarıldığı sorunlara olan ilgisi bütün bütün sönüp gittikten sonra da yaşar. Yıldızbilim ve fizik üzerine verdiği bilgiler şimdi eskidiği halde, Lucretius'un[3] şiiri yine büyüklüğünü sürdürmektedir. XVII. yy.'ın siyasal çekişmeleri bizi hiç ilgilendirmiyor, ama Dryden'in şiiri de büyüktür. Konularını bugün düzyazı ile işlediğimiz geçmişin büyük şiirleri bize yine büyük haz verebiliyor.

Şiirin asıl toplumsal işlevini bulmak istiyorsak, ilkin onun en belirgin işlevlerine eğilmeliyiz. Şiirin hiç kuşkusuz ilk işi haz vermektir. Nasıl bir haz, diye sorarsanız, ancak şiirin verebileceği haz, der çıkarım; çünkü başka türlü bir yanıt vermeye kalkışmak bizi, estetiğin derinliğine, sanatın doğası genel sorununa götürür.

Büyük olsun küçük olsun her iyi ozanın, hazdan başka bize verecek şeyleri olduğu üzerinde sanırım birleşebiliriz. Çünkü yalnız haz verseydi, bu en yüksek düzeyde olmayabilirdi. Şiir, daha önce türlü örneklerle değindiğim belli amacı dışında, kimi yeni deneyleri ileterek, alışılmışı yeni bir biçimde sunup, başımızdan geçip de söylemeyi beceremediğimiz şeyleri anlatarak, bilincimizi genişletir ve duygularımızı inceltir. Ama bu denemede üzerinde duracağımız şey, şiirden edinilen kişisel

3. Lucretius: Romalı ozan ve filozof, İ.Ö. 96-55. (Çev.)

yarardan çok kişisel hazzın niteliğidir. Herhalde hepimiz hem şiirin verdiği hazzı, hem de bu haz dışında, yaşamımızda nasıl yer ettiğini anlıyoruz. Eğer bu iki etkiyi doğurmuyorsa, zaten ona şiir denmez. Bunu kabul ederiz de, toplum olarak hepimiz için şiirin yaptığı şeyi önemsemeyiz. Bunu en geniş anlamda söylüyorum. Çünkü her ulusun bir şiiri olması önemlidir; şiirden hoşlananlar var diye değil —böyleleri yabancı diller öğrenerek o dillerde yazılmış şiirlerin tadına varabilirler— ama bütün olarak topluma, yani şiirden tat almayan halka yaptığı etkiden ötürü. Daha kendi ozanlarının adlarını bile bilmeyenleri de katıyorum buna. İşte, bu denemenin asıl konusu bu.

Şiir başka sanatlardan, ozanın dilinden ve ırkından gelen halk için taşıdığı, ama bunun dışındakiler için taşımadığı değer yönünden ayrılır. Gerçi müzik ve resmin bile ırksal ve yerel özellikleri vardır, ama bir yabancı için bunların zevkine varma güçlüğü çok daha azdır. Bir düzyazının yazıldığı dildeki etkisini çeviride yitirdiği doğrudur. Ama bir çeviri romanı okurken yitirdiğimiz bir şiirde olduğundan çok azdır. Hele bilimsel bir çeviride yiten hemen hemen hiçtir. Şiirin düzyazıdan daha yerli nitelikli oluşu, en iyi Avrupa dilleri tarihinde görülebilir. Latince, Orta Çağdan şu son iki yüz yıl önceye kadar felsefe, tanrıbilim ve bilim dalı olarak kullanılmıştır. Ulusların kendi dillerini yazında kullanmaya özendirilişi şiirle başladı. Şiirin öncelikle duyuları anlattığı düşünülünce bunu doğal karşılamalı. Çünkü, duyularla coşkular özel, düşüncelerse geneldir. Bu nedenle hiçbir sanat, sapına değin şiir kadar ulusal değildir. Bir yabancı dilde düşünmek, duymaktan daha kolaydır. Bir ulus baskıyla okullarında başka dili kullanmaya zorlanabilir, dili elinden alınabilir; ama, ona yeni dilde *duymayı* öğretemezsiniz, eski dilini söküp atamazsınız. Duyuların taşıyıcısı olan şiirle yeniden canlanır çünkü. Demin «bir yabancı dilde duymak» dedim, bununla «bir başka dilde duyguları anlatmak»tan daha çok şey demek istediğimi söylemeliyim. Bir

başka dilde anlatılan düşünce hemen hemen aynı düşünce olabilirken, bir başka dile aktarılan duygu ya da coşku aynı değildir. En azından bir yabancı dili iyi öğrenmenin nedeni, bize ek bir kişilik kazandırmasıdır. Kendi dilimizden başka bir dil öğrenmemenin bir nedeni ise, bir başka kişi olmayı istemeyişimizdir. Üstün bir dil, onu konuşan ulus yok edilmedikçe kolay kolay ortadan silinemez. Bir dil bir ötekinin yerini, beğenilmesini sağlayan üstünlükleri olduğu için alır; yalnız bir değişiklik önerdiği için değil, hem düşüncede, hem de duygularda ilkel dil daha geniş, daha arınmış bir erimi olduğundan, onun yerine geçer.

Coşku ve duygu halkın ortaklaşa dilinde, bütün katmanların üleştiği dilde en iyi anlatımını bulur. Dilin yapısı, ritmi, ses özelliği ve söyleyişleri, onu konuşan halkın kimliğini belirler. Düzyazıdan çok şiirin coşku ve duyguyu anlatmayı dert edindiğini söylerken, şiirin düşünsel bir içeriği ve anlamı olmadığını, ya da büyük şiirin daha önemsiz şiirden daha çok anlam içermediğini söylemek istemiyorum. Ama, böyle bir araştırmaya girişmek beni, önde gelen amacımdan uzaklaştırmış olabilir. Sanırım herkes kabul eder ki, kişioğlu en derin duygularının en bilinçli anlatımını başka sanatlardan, ya da başka dillerdeki şiirden çok, kendi dilinde yazılı şiirde bulur. Bu, gerçek şiirin, herkesin tanıyıp anlayacağı duygularla sınırlanmış olduğu anlamına gelmez. Şiiri, halkın hoşlandığı nitelemesi ile sınırlamamalıyız. Türdeş bir halk için en arınmış ve karmaşık duygularla en kaba ve yalın duyguların ortaklaşa bir yanı varken, bunların başka dili konuşan, aynı düzeydeki bir halkın duyguları ile ortaklaşa bir yanı olmayışı bunu gösterir. Uygarlık sağlam bir uygarlıksa büyük ozan, öğrenimi ne olursa olsun, ülkesinin her yurttaşına bir şeyler söyleyebilir.

Denebilir ki, ozanın ozan olarak ödevi kendi halkına karşı ancak dolaylıdır; çünkü dolaysız ödevi kendi diline karşıdır — ilkin koruyarak, sonra yayıp geliştirerek. Başkalarının ne duyduklarını anlatırken, duyguyu bilinçlendirerek değiştirmek-

te, kişiye duymuş olduğu şeyi daha iyi tanıtmakta, böylece onlara kendileri üzerine bir şeyler öğretmektedir. Başkalarından daha bilinçli olduğu gibi, bireysel olarak başkalarına, dahası, başka ozanlara da benzemez. Okurlarına daha önce duymadıkları yeni duyguları, bilinçli olarak tattırır. Gerçek ozanla, tuhaf, ya da deli dolu yazar arasındaki ayırım budur. İkincisinin kendine özgü duyguları olabilir, ama bunları paylaşan çıkmaz; bu yüzden işe yaramaz o duygular. Birincisi ise duyarlığın yeni değişikliklerini bulur ve başkaları bunları edinmek için koşuşur. Ozan işte bunları anlatırken dili geliştirir, varsıllaştırır.

Bir ulusla bir başka ulus arasında, birbirinden ayrı dillerinden ötürü, ortaya çıkan ve onlarla gelişen çok ince duyu ayrımları üzerinde yeterince konuştum. Ama uluslar yalnızca değişik yerlerde oldukları için dünyayı birbirinden başka tanımakla kalmazlar; dünyayı tanımaları zamana göre de değişir. Gerçekten, dışımızdaki dünya değiştikçe duyarlığımız da sürekli değişime uğrar. Bizimki nasıl Çinlilerin, ya da Hintlilerinkine benzemiyorsa, birkaç yüzyıl önceki atalarımızınkine de öylesine benzemez. Dahası, babalarımızın duyarlığı da bir başka duyarlıktı; biz de bir yıl önceki insan değiliz. Burası apaçık; asıl açık olmayan, salt bu yüzden şiir yazmadan edemeyeceğimizdir. Öğrenim görmüşlerin çoğu, kitaplarını okumamış olsalar bile, kendi dillerinin büyük yazarları ile övünürler— kendi ülkelerinin bir başka üstünlüğü ile övündükleri gibi. Kimi yazarlar, siyasal konuşmalarda sözü edilecek kadar ün salarlar. Ama bu kadarı yeter mi? Birçokları, büyük yazarlar, özellikle büyük ozanlar yetişmedikçe, dillerinin ekinlerinin bozulacağını, giderek bir üstün ekin içinde eriyip gideceğini bilemezler.

Bir önemli nokta da, yaşayan bir yazınımız yoksa, geçmiş yazınımıza hızla yabancılaşacağımızdır; sürekliliği bir kaçırdık mı elden, eski yazınımız bizden öylesine uzaklaşır ki, gün olur bize bir yabancı yazın gibi gelir. Çünkü çevremizin her yö-

nünden gelen özdeksel değişimlerin baskısı ile dilimiz değişmiş, yaşamımız değişmiştir. Seçkin duyarlıklarını, sözcükler üzerindeki üstün güçleri ile birleştirebilen birkaç kişi olmasa, yalnız anlatma yeteneğimiz değil, en kaba coşkuları duyma yeteneğimiz bile bozulur gider.

Bir ozanın yaşadığı çağda çok dinleyeni ve okuyanı olmaması o kadar önemli değil, ama her kuşakta hiç değilse biraz okuru bulunması önemlidir. Biraz önce söylediğimden şu çıkarılabilir: Ozan kendi çağı için önemlidir; bir başka deyişle, yaşayan ozanlarımız olmadıkça eskilerin bize pek yararı dokunmaz. Öne sürdüğüm ilk nokta üzerine basarak iyice belirteyim ki, eğer bir ozan çarçabuk büyük bir okur kütlesini çevresine toplamışsa, bundan kaygılanmak gerekir. Çünkü böyle bir durumda onun yeni bir şey söylemediğinden korkulur; ya da okurlarına alışılmış şeyleri vermekle kalıyor, demektir— sözgelimi daha önceki kuşak ozanlarından aldıklarını. Ozanın kendi zamanında küçük sayıda, ama aklı başında okurları bulunması önemlidir. Her zaman halkın küçük bir önde gidenler bölüğü bulunur; bunlar şiirin tadına varmışlardır, bağımsızdırlar, kendi çağlarından ileri, yenilikleri hemen sindirebilecek kimselerdir. Ekinin gelişmesi demek herkesi ileri götürmek demek değildir, böyle bir şey herkesi uygun adımla yürütmek gibi bir şey olur. Önce geçmiş *seçkinler*le geri kalanları bir arada tutmak, çok uysal olanların da, bir kuşaktan daha çok geri kalmamasını sağlamaktır.

Buraya kadar yalnız şiirin etkisinin uzanabileceği son noktayı önerdim; daha iyi bir deyişle, uzunca bir süreçte toplum bireylerinin yaşamlarını, konuşmalarını, duyarlıklarını, şiir okumaktan hoşlansın hoşlanmasın, bütün halkı etkilediği öne sürülebilir şiirin— dahası, bunlar büyük ozanlarının adlarını bilmese bile. Şiirin etkisi çemberin en uzak çevresinde pek dağınık, pek dolaylıdır; bu yüzden de saptanması güçtür. Açık gökyüzünde bir kuşun uçuşunu, bir uçağın yörüngesini izlemeye benzer bu. Önce yakından gördüğünüz kuş ya da uçak uzak-

laşsa da, sürekli izlediğiniz için, yine gözünüzden kaybolmaz. Ama iyice uzakta iken bunu bir başkasına göstermekte çok güçlük çekersiniz. Bunun gibi, şiirin etkisini, ondan çok etkilenmiş olanlardan başlayarak, onu hiç okumamışlara doğru izlerseniz, her yerde bulursunuz. Sağlam bir toplumda her öğe bir ötekini sürekli tersinimle etkilediğinden, ulusal ekinin canlı ve sağlam olduğu toplumlarda bu daha açık seçik görülür. Şiir, yetkinliği ve dinginliği oranında bütün ulusun dilini ve duyarlığını etkiler. Şiirin toplumsal işlevi deyince, geniş anlamda bunu söylemek istiyorum.

Sakın, konuştuğumuz dilin yalnızca ozanlarca saptandığını söylüyorum sanılmasın. Ekinin yapısı bu yalınlığa indirgenemeyecek kadar karmaşıktır. Yine, şiirin niteliğinin, halkın kendi dilini kullanmasına bağlı olduğu bir o kadar gerçektir: Çünkü ozan gerçek olarak kullandığı dili çevresinde konuşulduğu gibi almak zorundadır. Eğer gelişiyorsa, ondan yararlanır; bozulmaya yüz tutmuşsa, iyileştirmektir görevi. Şiir bir noktaya kadar dilin güzelliğini korur, yitip gideni yerine koyar. Gelişmesine de yardım edebilir, hem etmelidir de. Daha gelişmemiş çağlarda ve o çağlar için olduğu gibi, şimdiki yaşamın değişen amaçları ve çok daha karmaşık durumlarında aynı inceliğe ve kesinliğe kavuşması için, gelişmesine yardım etmelidir. Ama şiir, ekin dediğimiz o gizemli toplumsal kişiliğin her öğesi gibi, kendi güdümünde olmayan birçok koşula bağlıdır.

Aklıma geliveren genel nitelikte birkaç noktaya değineceğim. Buraya kadar şiirin ulusal ve yerel işlevine önem verdim; bu daha açıklanmak ister. Şiirin işlevi ulusları birbirinden ayırmaktır, diye bir izlenim bırakmak istemem. Çünkü birbirinden soyutlanmış Avrupa uluslarının ekinlerinin gelişeceğine inanmam. Geçmişte kimi büyük uygarlıkların kendi başlarına büyük sanat, düşünce ve yazın yarattıkları kuşkusuz doğrudur. Kaldı ki, kimilerinin ilk bakışta göründüğü kadar yapayalnız oldukları da kesinlikle söylenemez. Ama, Avrupa tarihinde bu

böyle olmadı. Eski Yunan eski Mısır'a çok borçlu olduğu gibi, Asyalı öncülere de borçlu idi; sonra Eski Yunan'da bile birbirinden ayrı lehçeli ve davranışlı devletler, Avrupalı uluslarda olduğu gibi, birbirini karşılıklı etkilemiş özendirmişlerdir. Avrupa yazın tarihi, hiçbir ulusun ötekinden bağımsız olarak geliştiğini göstermek şöyle dursun, sürekli bir alış veriş içinde olduklarını, zaman zaman da her birinin, dışardan gelen uyarılarla canlandığını göstermektedir. Genel anlamda yeterlik ekinde geçerli değildir. Bir ülke ekininin sürekliliği umudu, başkalarıyla olan iletişimi ile pekişir. Avrupa birliği içinde ekin ayrışması bir tehlike ise, tekdüzeliğe yönelik bir birleşme de o kadar tehlikelidir. Türlülük, teklik kadar önemlidir. Örneğin, sınırlı amaçlarla, Esperanto ya da Temel İngilizce gibi evrensel *lingua Franca*'dan[4] çok söz edilmiştir. Şimdi bütün ulusların böyle yapay dillerle görüştüklerini bir düşününüz. Ne kadar yalın bir şey olurdu bu! Bir başka deyişle, kimi yerlerde işe yarasalar bile, ötekilerde tam bir anlaşmazlık kaynağı olup çıkarlardı. Şiir, bir dilde söylenebilen bütün şeylerin değişmez bir anımsatıcısıdır ve başka dile aktarılamaz. Uluslar arasındaki tinsel iletişim, bireylerin en az bir yabancı dili, kendi dilinden başka bir dili öğreninceye ve kendi dilinden başka bir dilde duyma yeteneğine, şöyle ya da böyle, kavuşuncaya kadar süreklilik kazanamaz. Birinin bir başka ulusu anlayabilmesi ancak, o ulus içinde o kişinin dilini öğrenmeye katlanmış kişilerin anlayışları ile tamamlanır.

Bir başka ulusun şiirini incelemek çok öğreticidir. Bir şiirin, yazıldığı dili ana dil olarak bilenlerce anlaşılabilen nitelikleri bulunduğunu söylemiştim. Bunun bir başka yanı da var. Kimileyin karşılaşırım, iyi bilmediğim bir dili okurken, okulda öğretilen yol ve yordama göre anlamaya çalışmcaya kadar, elime aldığım düzyazıdan hiçbir şey anlamam— bir başka de-

4. İtalyanca, Fransızca, İspanyolca, Yunanca ve Arapça karışımı, Akdeniz limanlarında konuşulan eski bir dil. (Çev.)

yişle, her sözcüğün anlamını kesinlikle öğreninceye, dilbilgisi ve sözdizimi kurallarını kavrayıncaya ve en sonunda parçayı İngilizce düşününceye kadar. Öte yandan, bilmediğim sözcüklerle dolu, kendi dilime çeviremediğim, elgin tümceli bir şiiri okurken, İngilizcede bulamadığım, özgün, bana hemen canlı bir şey ileten bir izlenim edinirim. Öyle bir izlenim ki, sözcüklere vuramazsın, ama anlamışsın gibi gelir sana. Daha sonra o dili öğrendikçe, bu izlenimin bir kendini aldatma, şiirde bulunmayanı varsayma olmadığını, tersine şiirde gerçekten bulunan bir şey olduğunu görmüşümdür. Demek ki, şiirle zaman zaman, eğer denebilirse, pasaportsuz ve biletsiz bir başka ülkeye girebiliyor insan.

Avrupa sınırları içinde ayrı dilleri konuşan, ama ekinleri ilintili ülkelerin sorununa, şiirin toplumsal işlevini irdelerken, belki de beklemediğimiz bir zamanda yönelmiş oluyoruz. Buradan tümüyle siyasal sorunlara geçmek niyetinde değilim; ama siyasal sorunlarla ilgilenenlerin, benim değindiklerime girmek üzere, sınırı sık sık geçmelerini doğrusu dilerim. Çünkü, benim değindiklerim sorunun tinsel yanını, siyaset ise özdeksel yanını oluşturur. Çizginin bana bakan yönünde kişi, kendi başına büyüme yasaları olan, her zaman usa yatkın olmasa da, usun benimsemesi zorunlu, yaşayan şeylerle ilgilenir: Bunlar, rüzgâr, yağmur ve mevsimler gibi önceden planlanamayan, bir düzene konamayan şeylerdir.

Son olarak, ister varolduğunu bilsinler ister bilmesinler, ozanın dilini konuşan bütün halk için şiirin bir işlevi olduğuna inanmakta haklı isem, buradan şöyle bir sonuç çıkarabilirim: Avrupalı ulusların her zaman şiirleri olması, Avrupalı her ulus için önemlidir. Norveç şiirini okuyamam, ama bana deseler ki, artık Norveççe hiç şiir yazılmıyor, yalnız üzülmekle kalmaz, paniğe kapılırdım. Bunu, bütün Avrupa'ya yayılma olasılığı olan tinsel bir hastalık, uygar kişilerin her yerde coşkularını anlatamaz ve sonuç olarak duyamaz duruma geldikleri bir çöküntü başlangıcı sayardım. Hem bu olamaz da değil. Her

yerde dinsel inancın azalmakta olduğu üzerine çok şey söylendi; ama dinsel duyarlığın azaldığını gösteren elle tutulur bir işaret ortada yoktur. Yeni çağın sıkıntısı, Tanrıya ve insana ilişkin şeylere atalarımız gibi inanamayışında değil, Tanrıya ve insana doğru, onlar gibi *duyma* yeteneğinden yoksun oluşundadır. Artık geçerliği kalmamış bir inanç bir bakıma anlaşılır bir şeydir; ama dinsel duyuş bir kez kayboldu mu, kişioğlunun onu anlatmak için çırpınarak kullandığı sözler de anlamsız kalır. Dinsel duyuşun, şiirsel duyuş gibi, ülkeden ülkeye, çağdan çağa değiştiği doğrudur; inançlar, öğretiler aynı kalsa da, duyuşlar değişir. Bu, insan yaşamının koşuludur ve onda kavradığım şey de ölümdür. Şiir için duyulanla şiire gereç olan duyuların her yerde yok olup gitmesi olanağı yok değildir; belki de bu, dünyanın, kimi kişilerce kurtuluşu için özlenen birleşme işini kolaylaştırır.

ŞİİRİN MÜZİĞİ[1]

Şiir üzerine yazan ya da konuşan ozanın kendine özgü nitelikleri kadar, yetersizlikleri de vardır. Eğer bu yetersizlikler görmezlikten gelinmezse, niteliklerinin daha bir tadına varılabilir. Bunu, ozanlara ve onların şiir üzerine yazdıklarını okuyanlara, kulaklarına küpe olacak bir uyarı diye öneriyorum. Ben hiçbir düzyazımı sıkıntı duymaksızın yeniden okuyamam. Kaçınırım böyle bir işten; sonuç olarak da, şu ya da bu kez bağlandığım bütün savları aklımda tutamam. Eskiden söylediklerimi sık sık yinelediğim olur; çok kez de, ters şeyler söylerim eski dediklerime. Ama şuna inanırım ki, ozanların eskilerde pek seçkin örnekleri bulunan eleştiri yazıları ilgilerini, ozanın görünürde amacı olmasa bile, düşüncesinin ardında her zaman, yazdığı şiir türünü savunmasına, ya da yazmak istediği şiir türünü formülleştirmeye çalışmasına büyük ölçüde borçludur. Hele gençse ve denediği şiir türü için savaşıma kendini vermişse, eski şiire kendi şiiri ile karşılaştırarak bakar: Usta bellediği eski ozanlara yürekten bağlanmada, kendine yatkın düşmeyenleri umursamazlıkta abartmalara düşer. Savunman olduğu kadar yargıç değildir. Bilgisi de kısıtlı ve tek yanlıdır belki. Çünkü incelemeleri onu, belli yazarlar üzerine eğilirken, kimilerini savsamaya itmiştir. Şiirsel yaratıyı kuramlaştırmaya girişince tek bir deneyden genellemelere kalkışabilir. Estetik konularına girdiğinde, bir feylesofdan daha az yetenekli olduğu için,

1. Üçüncü W. P. Ker Anma Konuşması. 1942'de Glasgow Üniversitesi'nde yapılan bu konuşma, o yıl bu üniversite yayınları arasında çıkmıştır.

yapacağı en akıllı şey, kendi iç gözlemlerini feylesofa aktarmasıdır. Şiir üzerine yazdıkları, kısaca, yazdığı şiire göre değerlendirilmelidir. Gerçeklerin irdelenmesi için bilgine, yansız vargılar için de önyargısız eleştirmene başvurmalıdır. Eleştirmenin biraz bilgin, bilginin de biraz eleştirmen olması zorunludur. Gözlemlerini daha çok eski yazına ve tarihsel ilişkilerin sorunlarına çeviren W. P. Ker[2] bilgin ayırımına girer; ama yüksek ölçüde değer duyusu, sağlam beğeni, eleştiri ilke ve kurallarını anlayış ve bunları uygulama yeteneği gibi, salt bilgi katkısının bunlarsız pek dolaylı kalacağı özellikleri de vardı.

Bilginle uygulayıcının koşuklamaya (versification) yaklaşımında, çok daha özel bakımdan bir ayrılık göze çarpar. Bir dokuncaya yer vermemek için, burada yalnız kendimden söz edeyim: Hiçbir zaman koşuk ölçülerini belleğimde tutamadım; ölçü kurallarına gerekli saygıyı besleyemedim. Okuldayken Homeros ile Vergilius'u *kendimce* okumaktan pek hoşlanırdım. Belki Yunancanın nasıl söylenmesi gerektiğini gerçekten hiç kimsenin bilmediği, ya da Vergilius'da Romalının nasıl bir Yunan ve yerli ritim bileşiminden hoşlandığı üzerine içgüdüsel kuşkumdan doğuyordu bu. Belki de bu düpedüz bir tembellik içgüdüsü idi. Koşuk ölçüleri kurallarını, değişik vurgulamaları ve değişik hece değerleri ile, İngiliz şiirine uygulamaya gelince, neden bir dizenin iyi, ötekininse kötü olduğunu öğrenmek istedim. Oysa ölçü çözümlemelerinden çıkaramıyordum bunu. İngiliz koşuğunun herhangi bir türünü kullanacak kadar öğrenmenin tek yolu, belli bir ozanın yapıtlarına kendini vererek, öykünme ve özümseme ile benzer türevler ortaya koymaktır. Bununla, koşuk ölçüsünün ve değişik ozanlarca kullanıldığında, olağanüstü sesler veren soyut biçimlerin çözümsel incelemelerine girişmenin zaman yitirmek anlamına geldiğini söylemek istemiyorum. Yalnızca anatomi bilgisi, tavuğu kuluçkaya yatırmayı insana öğretmez, demek istiyorum. Eski Yunan

2. W. P. Ker: İngiliz bilgini, (1855-1923). (Çev.)

ve Latin şiirini incelemeye başlamak için, bu şiirlerin çoğunun yazılışından sonra, dilbilginlerince konmuş olan koşuk ölçü kurallarından başka yardımcı bir yol salık veremem. Ama, o ölü dilleri, yazarları gibi yeterince konuşup anlayacak kadar canlı tutabilseydik, o kuralları umursamazdık. Ölü dilleri yapay yöntemlerle öğrenmek zorundayız; bu yüzden, şiirlerine de yapay yöntemlerle yaklaşmak durumdundayız. Kaldı ki, öğretim yöntemlerimiz de, çoğunun dil öğrenme yeteneği ortayı aşmayan öğrencilere göre düzenlenmiştir. Kendi şiirimizi incelerken bile, ölçülerin ve değişik sayılarda hecelerden kurulu ve vurgulamaların değişik yerlerde bulunduğu dizelerin sınıflandırılmasını, başlangıç için yararlı buluruz. Çok karışık bir bölgenin özetlenmiş haritası gibi kolaylık sağlar, bu. Ama koşuk kurallarını değil, şiirleri inceleyerek kulak alışkanlığı edinebiliriz. Kurallardan, ya da düpedüz bir biçeme öykünerek öğrenilemez yazı yazmak. Doğru, öykünme ile öğreniyoruz, ama biçemin çözümlenmesi ile kazanılandan daha derinlemesine bir öykünme ile. Shelley'e, onun yazdığı gibi yazmak isteğinden çok, onun gençliğimizi saran etkisiyle öykünüyorduk. Shelley yolunda yazmak bize, yazmanın tek yolu gibi görünüyordu.

İngiliz şiirinde değişik kaynaklardan gelen dizgelerin (her ne kadar, doğup büyüme yerine, bilinçli bir buluş önerisi ilettiği için «dizge» sözcüğünü kullanmak istemiyorsam da) bir alaşımı var. Bu alaşım bir bölüğü ile değişik ırklardan gelir: Anglo-Saxon, Celtic, Fransız, Normanlar, Orta İngiltereliler ve İskoçların ritimleri, Latin ve değişik dönemlerde Fransız, İtalyan ve İspanyol ritimleri ile birlikte İngiliz şiiri üzerinde izler bırakmışlardır. Nasıl karışık ırktan gelen bireylerde, dahası aynı aile içindekilerde bile, değişik gerinimler egemen oluyorsa, şiirin bütününde bir öğe ya da bir öteki, şu ozana ya da buna, bir döneme ya da başkasına hoş gelebilir. Şiirimizi zaman zaman bir başka dilin çağdaş yazınından gelen etkiler belirler; geçmişimizde bir dönemi ötekinden daha çekici kılan durumlar da belirleyici olabilir; ya da eğitimde üzerinde çok durulan

şeylerdir şiirimizi belirleyen. Ama, bütün bu dış ya da geçmiş etkilerden, akımlardan daha güçlü bir doğa yasası var ki, o da şiirin konuştuğumuz, kullandığımız her günkü dilden çok uzaklaşmaması zorunluğudur. Hece sayısına ya da vurguya dayansın, uyaklı ya da uyaksız, serbest ya da ölçülü olsun, şiir değişip giden günlük konuşma dilinden bağlarını koparamaz.

Belki yabansı gelir, şiirin «müziği» üzerine konuşmaya koyulmuşken, konuşma diline böylesine önem verişim. Size daha baştan anımsatmak isterim ki, şiirin müziği anlamdan ayrı olarak varolan bir şey değildir. Yoksa, hiç anlam taşımayan, ama üstün müzik güzellikleri ile dolu bir şiirimiz olurdu. Ben böylesine hiç rastlamadım. Derece derece bu kural dışına çıkanlar yok değildir: Kimi şiirler var ki müziği ile sürükler kişiyi, anlamı var sayılır; yine kimi şiirler var, anlamına takılırız, ayırdına varmadan müziği ile sürükleniriz. İşte size aşırı bir örnek: Edward Lear'in[3] «anlamsız» şiiri. Burada bir anlam boşluğu değil, anlamın gülünçleştirilmiş yansılaması (parody) söz konusudur ve şiirin anlamı da budur. Örneğin *The Jumblies* bir serüven şiiri, dış ülkeleri tanıma ve oraları gezme üzerine bir özlem şiiridir. *The Young-Bongy Bo* ve *The Dong With a Luminous Nose* doyumsuz coşku, «üzgünlük» şiirleridir. Burada hem yücelen müziğin tadına varıyoruz, hem de anlama karşı takınılan sorumsuzluk duygusunun. Bir de bir başka tür şiiri, William Morris'in[4] *Blue Closet*'ini ele alalım. Aslında pek tatlı bir şiir, ama sorsanız ne demek istediğini bilemem; hem ozanın bile bunu açıklayabildiğinden kuşkuluyum. Büyüye benzer bir etkisi var şiirin; ama büyüler belli sonuçlar elde etmek için kurulmuş formüllerdir. Bunun açık seçik amacıysa (sanıyorum yazar iyi başarmış bunu) bir düş etkisi uyandırmaktır. Şiirin tadına varmak için bu düşün yorumlanmasına gerek yok;

3. XIX. yy. İngiliz ressam ve ozanı. Şiirleri *Saçmalar Kitabı* adıyla yayımlanmıştır. (Çev.)
4. XIX. yy. İngiliz ressamı, yazar ve ozanı. (Çev.)

ama kişioğlunun, düşlerin yorumlanması üzerine sarsılmaz inancı vardır. Hep inanmışlardır —bir çoğu bugün de inanır— geleceğin düğümünü düşlerin çözdüğüne. Bugünkü göreneksel inançsa, düşlerin geçmişi, hiç değilse geçmişin en kötü gizlerini, açıkladığına kanar. Bir şiirin anlamının başka sözcüklerle açıklanamayacağını herkes bilir; ama bir şiirin anlamının, ozanın bilinçli ereğini aştığını ve kendi çıkış noktasından uzağa düştüğünü öyle herkes bilmez. Yeni ozanların en anlaşılmaz olanlarından biri Fransız ozanı Stéphane Mallarmé idi. O kadar ki, Fransızlar onun dil elginliğine bakıp, anlasa anlasa, Mallarmé' yi yalnız yabancılar anlayabilir, derlerdi. Eğer bir şiir bizi sürüklüyorsa, bu bize bir şeyler, belki önemli şeyler söylediğindendir; yok, sürüklemiyorsa, şiir olarak anlamsızdır. Hiçbir sözcüğünü bilmediğimiz bir dilde bir şiiri dinlerken coşkuya kapılabiliriz; ama bize bunun bir yave, anlamsız bir şey olduğu söylenirse, yanıltıldığımızı anlarız— bu bir şiir değil, bir çalgı müziği yansılamasıymış, deriz. Eğer anlamın ancak bir bölüğü başka sözcüklerle iletilebiliyorsa bu, ozanın, bundan sonra sözcüklerin pek işe yaramadığı, ama anlamın varolduğu bilinç sınırlarında eğlenmekte olduğunu gösterir. Bir şiir başka başka okurlara değişik şeyler söyleyebilir; bunlar, ozanın söylemeyi düşündüğünden başka da olabilir. Örneğin bir ozan, kendisi dışında hiçbir şeyle ilintisi olmayan, kendine özgü deneyimlerini yazdığı halde, okur bunu genel bir anlatı, dahası kendi kişisel deneyiminin bir anlatısı olarak alabilir. Okurun yorumu yazarınkinden başkadır diye, hiç de yabana atılamaz. Belki daha iyi de olabilir; çünkü bir şiirde ozanın tasarladığından daha çok şey bulunabilir. Değişik yorumlar belli bir şeyin parçal anlatımıdır; kapanıklık (ambiguity) şiirin, şiir dışı konuşmalardan az değil, daha çok anlatımlı oluşundandır.

Şiir böylece düzyazı ritmiyle iletilebilenin ötesindeki şeyleri anlatmaya yeltenirken yaptığı, birinin bir başkasıyla konuşmasından başka bir şey değildir. Şarkı söylemek de bir tür konuşma olduğu için, şiir yerine şarkı da söylense durum de-

ğişmez. Şiirde her yenilik, kimileyin bildirisinde açıklandığı gibi, günlük konuşmaya bir dönüş olmak eğilimindedir. Wordsworth'un önsözünde bildirdiği yenilik buydu. Aynı yeniliği ondan yüz yıl önce Oldham, Waller, Denham ve Dryden gerçekleştirdi; yüzyıl kadar sonra bir yeni devrimin de eli kulağındadır. Yeniliği getirenler şu yönde, ya da bu yönde yeni bir şiir söyleyişi (idiom) geliştirirler; bu arada konuşma dili de değişime uğrar, derken şiir söyleyişinin modası geçer. Dryden'in dilinin çağdaşlarının en duyarlılarına ne kadar doğal geldiğini bizler belki de bilemeyiz. Kuşkusuz hiçbir şiir ozanın konuştuğu ve işittiği konuşmaların tıpkısı değildir. Ama yazıldığı zamanın konuşmasıyla öylesine ilintilidir ki, dinleyenler, ya da okurlar «eğer şiir söyleyebilseydim, işte böyle söylerdim.» diyebilirler. İyi çağdaş şiirlerin, belki daha büyük eski şiirlerden bize daha coşkulu ve doyurucu gelişi bundandır.

Öyleyse, şiirin müziği, çağının konuşma dilinde saklı bulunan müzik olmalıdır. Bu, ozanın yaşadığı yerin konuşma dilinde de saklı bulunması demektir. Amacım standart, ya da BBC İngilizcesine sataşmak değil. Hep benzer şeyler konuşacak bir noktaya geleceksek, hepimizin benzer şeyler yazmamamızın anlamı kalmaz. Bu noktaya gelinceye kadar —umarım çok gecikir— ozanın görevi çevresindeki konuşmayı, en yakın olduğu konuşmayı kullanmaktır. W. B. Yeats'in[5] yüksek sesle şiir okuyuşunun bıraktığı izlenimi hep anımsarım. Yapıtlarını kendi ağzından dinlerken, İrlanda şiirinin güzelliklerinin tadına varmak için, İrlanda ağzına ne kadar gereksinim olduğu anlaşılır. Hele Yeats'in William Blake'ı okuyuşu doyurucu olmaktan çok şaşırtıcı, ayrı bir deneydi. Elbet, ozanın kendi konuşmasını, ailesinin, dostlarının ve kendi yöresinin konuşma ve söyleyişlerini tıpatıp yinelemesini isteyemeyiz. Ozan orada kendi şiirini kuracak gereçler bulur ancak. Bir yontucu gibi işledi-

5. İrlandalı ozan ve oyun yazarı. XX. yy.ın bellibaşlı yazarlarından biridir. (Çev.)

ği gereçlere bağlı kalmalıdır. Kendi şiirinin melodisini ve ahengini işittiği seslerden oluşturmalıdır.

Bütün şiirlerin melodili olması varsayımı yanlıştır; bunun gibi, melodiyi, sözcüklerin müziğini yapan öğelerin herhangi birinden daha çok bir şeymiş gibi sanmak da yanlıştır. Şiir var şarkı söyler gibi okunur; çağımızdaki şiirlerin çoğu ise söylenmek içindir. Şiirde uyuşmaz seslerle tırmalayıcı seslerin (cacophony) de yeri var: Tıpkı bütünün müzik yapısına gerekli olan coşkunun inişli çıkışlı ritmini verebilmek için, uzun kısa her şiirde, az gerilimden çok gerilime geçişlerin bulunması gibi. Şiirin genel havasının düzeyine oranla az gerilimli parçalar düzyazı iledir. Bu anlayışla denebilir ki, ozan düzyazı ustası olmadıkça büyük çaplı şiir yazamaz.[6]

Kısacası, önemli olan şiirin bütünüdür. Şiir tümüyle melodili olmayı gereksinmemişse, ya da çokluk melodili olmayacaksa, yalnız «güzel sözcükler»le kurulamaz. Yalnız ses yönünden bir sözcüğün ötekinden daha güzel olduğu da su götürür. Belli bir dildeki sözcükler için bu böyle. Bir dilin ötekinden daha güzel olup olmadığı da ayrı bir sorundur. Çirkin sözcük bir arada bulunduğu sözcüklerle uyuşmamış sözcüktür. İyice yerleşmemiş, ya da eskimiş sözcükler de çirkindir. Bir de kötü üretildiği için, ya da yabancılığından ötürü çirkin olan sözcükler vardır (televizyon gibi). Ama kendi dili içinde iyice yerleşmiş bir sözcüğe güzel ya da çirkin denmesine katılmam. Bir sözcüğün müziği, eğer denebilirse, bulunduğu kavşakta belirir: İlkin hemen önündeki ve ardındaki sözcüklere, sonra geri kalan bağlamla ilişkisine dayanır bu. Açıktır ki, bütün sözcükler eşit olarak elverişli ve başka sözcüklere uyumlu değildir. Ozanın bir işi de, elverişli sözcükleri elverişsizler arasında uygun yerlere yerleştirmektir. Bir şiiri baştan başa elverişli sözcüklerle

6. Bu, Matthew Arnold'un "denek taşı" değerlendirmesini bütünleyen bir görüştür. Bir ozanın büyüklüğü, gerilimi az, ama yapı bakımından can alıcı şeyleri yazmasıyla anlaşılır.

dolduramayız; çünkü bir sözcük ancak belli anlarda bütün dil ve uygarlık tarihiyle düzgün bir iletişim içinde bulunabilir. Bu, her ozanı eşit biçimde ilgilendiren sözcüklerin doğasındaki dolaysız anımsatma, bir sezinletmedir; bir yabansı şiir türünün modası ya da tuhaflığı değil. Burada amacım, «müziksel şiir» de ilkin seslerin müziksel bir örgüsü, sonra sözcüklerin ikincil anlamlarının müziksel örgüsü bulunduğu ve bu iki örgünün parçalanmaz bir bütün oluşturduğu üzerinde durmaktır. Eğer «müziksel» belirtecinin, anlamdan apayrı, yalnızca sese uygulanmasının doğru olacağı kanısında iseniz, şiirdeki sesin anlam kadar şiirden soyutlanması üzerinde duran savımı yinelerim.

Uyaksız şiirin tarihi birbiriyle ilintili iki ilginç noktayı önümüze serer: Dramatik uyaksız şiirle, epik, felsefe ve idil amaçlı uyaksız şiirin hep konuşmaya dayalı oluşu ve şiir yapısı yönünden biçimleri bir olduğu halde aralarındaki çarpıcı ayrım. Şiirin konuşmaya dayalı oluşu, başka herhangi türden daha çok, dolaysız olarak dramatik şiirde görülür. Şiir türlerinin çoğunda, çağdaş konuşmayı anımsatma gerekirliği, kişisel deyiş farklarının geniş bir enleme yayılışından ötürü azalmıştır. Örneğin Gerard Hopkins'in[7] şiiri, sizin ve benim söyleyişlerimin pek uzağında kalır; ya da daha eskilerin söyleyişlerine o kadar uzak düşer. Ama, Hopkins'in şiiri bize, kendi düşünüşüne ve konuşmasına bağlı olduğu izlenimini verir. Oysa dramatik şiirde ozan, yöneticinin yönlendirdiği oyuncular topluluğunda birinin ardından bir ötekinin ağzıyla konuşur. Dahası, bu dramatik şiir, başka zamanlarda, başka yöneticilerin yönetiminde, başka oyuncularca yinelenir. Ozanın deyişi bütün bu sesleri kavramalı, hem de kendi konuşmasında bulunması gerekenden daha derin bir düzeyde sunulmalıdır. Shakespeare'in kimi son şiirleri özenle işlenmiş ve kendine özgüdür; ama dili yalnız bir kişinin değil, dünyalarca insanın dilidir. Üç yüz yıl önceki konuş-

7. XIX. yy. İngiliz ozanı. (Çev.)

ma üzerine kurulmuşlardır, ama kıvamında söylendiğinde, zamanın uzaklığı dinleyenlerin gözünde silinir, gider. Sanki bunlar, aralarında Hamlet'in başta geldiği, çağdaş giysilerle oynanabilen o oyunlardan birinde evimize kadar getirilmiştir. Otway'ın[8] zamanında uyaksız dramatik şiir yapaylaştı, ancak anılarda kaldı. XIX. yy. ozanlarının, en büyüğü belki de *The Cenci*[9] olan, koşuklu oyunlarına gelindiğinde, artık gerçeğin yanılsamasını sürdürmek güçleşir. Son yüzyılın hemen hemen bütün büyük ozanları koşuklu oyun yazmayı denemişlerdir. Pek çok kişinin bir kezden çok okumadığı bu oyunlar, iyi şiirlerinden ötürü ele alınırlar; bu yapıtların yavanlığı, her ne kadar büyük ozan idiyseler de, yazarlarının genellikle tiyatro konusundaki acemiliklerine verilmektedir. Ama ozanların tiyatro dalında büyük doğal yetenekleri de olsaydı, ya da dişi tırnağa takıp bu sanatı elde etselerdi de, tiyatro yetenekleri ve deneyimleri onlara, başka türlü koşuklama (versification) gereğini göstermedikçe, oyunları yine de öyle etkisiz kalırdı. Bu oyunları o kadar ölgün yapan başlıca nedenler, ana kurgudan, aksiyon ve sürükleyicilikten, oyun kişilerinin iyi canlandırılmamasından, ya da «tiyatro» denen şeyden yoksun bulunmaları değildi. Konuşma ritimlerinin insanların konuşmasıyla bağdaşmaması, ancak şiir okuyanlara özgü olması idi bunları yaşamdan uzaklaştıran başlıca neden.

Dryden'in güçlü, uyaksız dramatik şiirinde bile önemli bozukluklar görülür. *All for Love*'da (Her şey Aşk İçin) görkemli parçalar var: Bununla birlikte, Dryden'in kişileri, uyaklı koşalarla (beyit) yazdığı koçaklama (heroic) oyunlarında, daha yapmacıksız olması gereken uyaksız koşuklu oyunlarındaki kişilerden daha doğal konuşur. Yine de bunlar, Corneille ve Racine'in oyun kişilerinin Fransızca konuşmaları kadar do-

8. Otway, Thomas: İngiliz oyun yazarı, 1652-1685. (Çev.)
9. Shelley, Percy Bysshe'nin (1792-1822) 1819'da yazdığı tragedya. (Çev.)

ğal değildir. Sanat akımlarının doğuşu, yükselişi ve sönüp gidişi karmaşık nedenlerden kaynaklanır. Her ne kadar formülleştirilmesi olanaksız, derinlerde yuvalanmış kimi nedenlere el atamazsak da, katkıda bulunanların bir bölüğünü yakalayabiliriz. Tiyatroda nasıl olup da düzyazının, koşuğun yerini aldığı üzerine nedenler öne sürmeyi önemsemiyorum. Ama şimdi uyaksız koşuğun, dramda niçin kullanılmaz duruma geldiğinin bir nedenini kesinlikle söyleyebilirim. Çünkü son üç yüz yılda dram için, dramatik olmayan, çok sayıda ve çok büyük şiirler yazıldı da ondan. Belleğimiz, bu dramatik olmayan, bu hep birbirinin tıpkısı şiirlerle dolmuştur. Milton, Shakespeare'den önce gelmiş olsaydı, Shakespeare, kullandığından ve olgunlaştırdıklarından çok daha başka araçlar arayıp bulacaktı. Milton uyaksız koşuğu hiç kimsenin yanaşmadığı ve yanaşamayacağı yolda kullandı. Bu yüzden, uyaksız koşuğu, herkesten ve her şeyden daha çok, dram için olanaksızlaştırdı. Ayrıca, dramatik uyaksız şiirin kaynaklarını tükettiğini ve artık geleceği kalmadığını da söyleyebiliriz. Gerçekten, Milton uyaksız koşuğu, iki kuşak boyunca, herhangi bir amaç için bile kullanılmaz duruma sokmuştur. Wordsworth'un öncüleri (Thompson, Young ve Cowper), Milton'un XVIII. yy. öykünmecilerinin, uyaksız koşuğu uğrattıkları aşağılanmış durumdan kurtarmak için ilk çabaları gösterdiler. XIX. yy.'da hem çok, hem değişik, güzel uyaksız şiirler yazıldı. Bunlardan konuşma diline en yakın olanları, Browning'in, oyunlarındakinden çok monologlarındaki şiirleridir.

Bu genellemelerin amacı, ozanlar arasında göreli bir büyüklük yargılamasına girişmek değildir; yalnızca, dramatik koşukla öteki tür koşuklar arasındaki derin ayrımlara dikkati çekmektir: Sözgelimi, konuşma dillerindeki ayrım demek olan müzikteki ayrım. Bu, beni ikinci noktaya götürür: Ozanın görevi, yalnız kendi kişisel yapısına göre değil, içinde yaşadığı döneme göre de değişir. Kimi dönemlerde bu görev, şiir söyleyişinin konuşmaya göre yerleşmiş ilişkisinin müziksel olanaklarını araş-

tırmak biçiminde belirir. Kimi dönemlerde ise, temelde, düşüncede ve duyganlıkta değişmeler demek olan, konuşma dilindeki değişiklikleri yakalamaktır. Bu çevrimsel devinim eleştirel yargılamalarımızın üzerinde çok büyük etkiler bırakır. Şiirsel söyleyişin (ister yeterince gerçekleştirilmiş olsun, ister olmasın), Wordsworth'un yaptığına benzer bir yenilemeden geçmesi istenen zamanımızda, geçmişi yargılarken, geliştiricilerin ününü küçültmek pahasına, başlatıcıların önemini abartma eğilimine girmekteyiz.

Sanıyorum, ozanın başlıca ve her zamanki görevinin dilde bir devrim başlatmak olduğuna inanmadığımı açıklamak için yeteri kadar konuştum. Hem, böyle bir şey olsa bile, bitmeyen bir devrim sürecinde yaşamak hoş bir şey değildir. Söyleyişte ve ölçüde sürekli yenilik için çırpınış, eskilerin söyleyişine inatla bağlanmak kadar sağlıksızdır. Zaman olur yeni şeyler araştırılır, zaman gelir eldekiler geliştirilir. İngilizce dili için en çok şey yapan ozan Shakespeare'dir. Kısa ömründe iki ozanlık iş başarmıştır. Kısacası, Shakespeare'in koşuğu kabaca iki döneme ayrılır: Birincisinde yavaş yavaş konuşma diline uymaya koyuldu. *Antuan ile Kleopatra*'yı yazdığında, dram kişisinin, yüksek ya da alçak, «*ozanca*» ya da «*düzyazısal*» her şeyi, doğallıkla ve güzelce söyleyebileceği bir ortam oluşturmuştu. Bu noktadan sonra ayrıntılara ve özene yöneldi. Birinci dönem —*Love's Labour Lost*'la (Boşa Giden Aşk Çabaları) ne yapması gerektiğini gören ozan bu döneme *Venus and Adonis* ile başladı— yapaylıktan yalınlığa, katılıktan esnekliğe geçiştir. Daha sonraki oyunlar özenli ve ayrıntılıya doğru açılmadır. Shakespeare son zamanlarında ozanın bir başka görevi üzerinde durdu: Konuşma dilinden bütün bütün ayrı düşmeden ve oyun kişileri insanca davranıştan uzaklaşmadan, müziğin ne kadar özenli ve karmaşık olabileceğinin denenmesi. *Cymbeline*'de, *The Winter's Tale*'de (Kış Masalı), *Pericles*'de, ve *The Tempest*'de (Fırtına) ozan bu çalışmaları yaptı. Araştırmaları yalnızca bu tek yönde olan ozanlar içinde Milton en büyük ustadır. Dilin orkestra mü-

ziğini ararken, Milton'un toplumsal söyleyişi dışladığı söylenebilir. Yine denebilir ki, toplumsal söyleyişi yeniden ele geçirmek için, Wordsworth kimi zaman sınırı aşar ve yavanlaşır. Ama bu hep böyledir, ancak aşırı açılarak ne kadar açılabileceğimizi anlarız. Böylesine tehlikeli serüvene girişmek için de çok büyük ozan olmak ister.

Şimdiye kadar şiir yapısından değil, koşuklamadan söz açtım. Bir koşuğun müziğinin tek tek dizelerin değil, bütün şiirin sorunu olduğunu şimdi anımsatmak yeridir. Serbest koşuk ve ölçülü koşuk gibi can sıkıcı soruna, ancak bu noktayı belleğimizden çıkarmayarak yaklaşabiliriz. Shakespeare'in oyunlarında, belli sahnelerde müziksel kurgular görülür; daha iyi oyunlarının ise bütünü müziksel kurguludur. Bu, sesin olduğu kadar imgelemelerin, betimlemelerin de müziğidir. Wilson Knight, birçok oyunu inceledikten sonra, bütün bir oyunda kullanılan yinelenmiş imgeleme ile egemen imgelemenin tüm etkide ne kadar payı olduğunu göstermiştir. Shakespeare'in oyunu karmaşık müzik yapılıdır; sone, balad, villanel, rondo ve sestina gibi, değişik dize sayılı, uyakları değişik dizelerde bulunan, kimi dizeleri değişik yerlerde yinelenen şiir biçimlerinden uzaklaşıldığı arasıra varsayılıyorsa da, yer yer bunlara dönüş eğilimi görülmektedir. Gerçekten, kalıp biçimlere ve daha ayrıntılı ve özenli biçimlere dönüş eğilimi, halk şarkılarında kavuştaka (nakarat) ve koroya duyulan gereksinim gibi süreklidir. Kimi biçimler bir dile, öteki dillere göre daha çok yakışmakta, bir biçim başka dönemlere göre bir dönemde daha uygun bulunmaktadır.

Özgür koşuğa gelince, bu konudaki görüşümü yirmi beş yıl önce şöyle anlatmıştım: Hiçbir koşuk, iyi bir şey ortaya koymak isteyen kişi için özgür değildir. Hiç kimse ne kadar çok kötü düzyazının özgür koşuk adı altında öne sürüldüğünü, kanıtları ile, benim kadar bilemez. Bu yazarların kötü düzyazı ya da kötü koşuk yazmaları, ya da kötü koşuğu bir biçemde ya da ötekinde yazmış olmaları benim için fark etmez. Yalnız kötü ozanlardır ki, biçim külfetinden kurtulmak için özgür koşuğu buyur

ederler. Özgür koşuk ölü biçimlere karşı bir ayaklanış, yeni biçimlere hazırlanma, ya da eskiyi yenileme çabası idi. Her şiirde değişmez gibi olan dış bütünlüğe karşı, her şiire özgü iç bütünlük üzerinde bir ayak direme idi. Nasıl bir kimsenin bir şey söylemeğe kalkışması ile biçim doğarsa, şiir de öylece biçimden önce gelir; tıpkı, bir koşuk dizgesinin, ardarda birbirini etkilemiş ozanların ritim benzerliklerinin formülleştirilmesinden doğması gibi.

Biçimler parçalanır ve yeniden birleştirilebilir. Ama bir dil, hep o dil olarak kaldıkça, konuşma ritimlerini ve ses kalıplarını korur; yasalar ve kısıtlamalar koyarak, ancak kendi yolunca gidişlere yol verir. Diller hep değişir. Ozan, sözcüklerinin, sözdiziminin, vurgulamasının, söylenişinin gelişmesini —daha uzun bir sürede bozulmasını— önceden bilmeli ve bunlardan en iyi yolda yararlanmalıdır. Bunun karşılığında, gelişmesine katkıda bulunmak, geniş erimli ve incelikli duyguları ve coşkuları anlatma özgücünü ve niteliğini korumak ayrıcalığı da ozanın elindedir. Hem değişikliklere uyarak onları bilinçlendirmek, hem de geçmişten edindiği standartlara göre bozulmaya karşı savaşmak durumundadır.

Çağdaş koşuğun şimdi ne aşamada bulunduğunu sizin yargılarınıza bırakıyorum. Son yirmi yılın çalışmaları bir sınıflandırmaya yakışır bulunursa bunun, uygun, çağdaş bir konuşma deyişinin araştırıldığı dönemde gerçekleştiği üzerinde sanırım birleşebiliriz. Tiyatro için bir koşuk ortamı bulmaya daha çok yol var. Böyle bir ortamda çağdaş insanın konuşması işitilebilecek, oyun kişilerinden, şatafata kaçmayan arı şiir dinlenebilecek, genel, basbayağı bildiriler gülünçleştirilmeden iletilebilecektir. Şiir söyleyişi denlekştikten sonradır ki, müziğin özenle düzenlenmesine geçilebilecektir. Ozanın müzik incelemesinden çok şey kazanacağını sanıyorum. Tekniğini bilmediğim için, müziksel alışkıya ne kadar teknik bilgi gerekir, kestiremem. Bana kalırsa, müzik özellikleri içinde ozanı en çok ilgilendiren ritim ve yapı duyusudur. Sanırım, ozan müziksel örneksemelere (analogy)

yakın çalışmalar içine girebilir; sonuç bir yapmacıklık etkisi de uyandırabilir. Ama biliyorum ki, bir şiir ya da şiirin bir parçası sözcüklere dökülmeden önce, ilkin bir tikel ritim olarak çıkagelir; imge ve düşüncenin doğuşu bu ritimden kaynaklanabilir. Bunun yalnızca kendi deneyimlerimin sonucu olmadığını da biliyorum. Yinelenen izdemler (theme) müzikte olduğu gibi şiirde de doğaldır. Şiirde, bir grup çalgıyla bir izdemin gerçekleştirilmesini örnekseyen olanaklar vardır. Bir senfonide bir dörtlüdeki (quartet) *movement*'lara benzer geçişler bir şiirde bulunabilir. Konu çok seslilik dayancası üzerine düzenlenebilir. Şiirin tohumu, operadan çok bir konser salonunda hızlı yeşerir. Bu konuda daha çok konuşamayacağımdan, sözü müzik öğrenimi görmüş olanlara bırakıyorum. Ama şiirin iki görevini, değişik zamanlarda dilin iki doğrultuda işlenmesi gereğini size anımsatmadan geçemem: Müzik üzerinde ne kadar özenle durursa dursun, zaman gelir, şiir yine konuşmaya döner: Sorunlar her zaman yeni biçimler içinde gelir ve şiir, F. S. Oliver'in politika için söylediği gibi «bitmez bir serüven» gibi, bu oluşumu önünde bulur.

ŞİİR VE DRAM[1]

I

Son otuz yıldan uzun bir süre içinde eleştiri yazılarımı gözden geçirirken, kimileyin Shakespeare'in çağdaşlarını inceleyerek, ya da geleceğin olasılıkları üzerinde düşünerek, sürekli dram konusuna, dönüp dönüp ne kadar el attığımı görüp şaşmışımdır. Belki de okurlarım bu konuyu duymaktan bıkmış usanmıştır. Ama bütün yaşamımca konu üzerinde değişik düzenlemeler denediğimden, bu deneyimlerle orantılı olarak, görüşlerim değişikliğe uğramış, yenilenmiştir. Öyle ki, her deneyişimde konunun birikimini yeni baştan ele almak zorunlu olmuştur.

Şiirsel dramın sorunları ve kendini kanıtlayacaksa, yerine getirmesi gereken koşulları üzerinde bilgim arttıkça, yalnız bu biçimde yazmak isteyişimin nedenlerini değil, konuyu gerçek yerine oturtmak isteyişimin daha genel çerçeveli nedenlerini de açıkça anladım. Sanıyorum ki, şimdi bu sorunlar ve koşullar üzerine söylediklerim, şiirsel dramın tiyatro izleyicisine neden düzyazılı dramdan daha yeterli şeyler verebileceği konusunda, okurları daha bir açıklığa kavuşturabilir. Eğer, şiir yalnızca dekordur, ek bir süstür; yazından hoşlananlara, oyunu izlerken şiir dinleme zevki verir gibi varsayımlarla yola çıkacaksam, o zaman şiir gereksiz bir şey olur. Dram kılığına sokulmuş güzel bir şiir olarak değil, dramlaşarak kendini kanıtlamalıdır. Buradan şu

1. Harward Üniversitesi'nde yapılan Theodore Spencer'i anma konuşmalarının ilki. 1951'de Faber & Faber ve Harward Üniversitesi yayınlarında çıkmıştır.

sonuç çıkar: *Dramatik bakımdan* yeterli ise, hiçbir oyun koşuklu yazılmamalıdır. Yine buradan: Dikkatlerini dram aksiyonuna veren, coşkuları oyun kişileri arasındaki durumdan dalgalanan ileyiciler, bütünüyle ortamın bilincinde olmak için, oyuna derinlemesine bakmalıdırlar.

Sahnede ister düzyazı, ister koşuk kullanılsın, her ikisi de sonuca varmak için ancak birer araçtır. Arada, bizim sandığımız kadar büyük bir ayrım yoktur. Sonraki kuşaklarca okunan ve oynanan düzyazı oyunlarda kişilerin konuşmaları, beceriksiz sözcükleri, yarım tümceleri ve sürekli yakın anlamlı deyim kullanışları ile, günlük konuşma dilinin sözlüğüne, sözdizimi ve ritmine çok kez koşuk kadar yabancıdırlar. Shakespeare'i ve düzyazı ile koşuğu karışık kullanan Elizabeth çağı yazarlarını ayrı tutarsak, İngiliz dram sanatının en büyük iki biçemcisi Congreve[2] ile Bernard Shaw'dur. Congreve ya da Shaw'un oyun kişilerinden birinin konuşması —oyun kişileri birbirinden apaçık ayrı olsalar bile— düzyazı biçeminin şaşmaz özelliği olan kişisel ritim taşır. En başarılı konuşmacıların —bunlar genellikle monologlardır— konuşmalarında bunun izlerine rastlanır. Hep duymuşuzdur, Molière'in oyun kişilerinden birinin, kendisine düzyazı konuştuğu söylenince şaşıp kaldığını. Ama haklı olan Jourdain adlı bu oyun kişisi idi, yoksa öğretmeni, ya da yaratıcısı değil. Çünkü düzyazı konuşmuyor, yalnızca konuşuyordu. Koşuk, düzyazı ve çoğunlukla bunların düzeyine erişemeyen günlük konuşma arasına üç ayırma çizgisi çizmek istiyorum. Böyle alındığında, sahnede düzyazı koşuk kadar yapaydır; başka bir deyişle koşuk düzyazı kadar doğaldır.

Duyarlı bir izleyici, günlük konuşmalardan daha iyidir diye, oyunda konuşulan güzel düzyazıdan haz duyarken, bunu kendi konuştuğu dilden büsbütün başka görmez; çünkü böyle bir ayrılık, kendisi ile sahnedeki düşsel oyun kişileri arasma

[2] Congreve, William: İngiliz Restoration dram yazarı (1670-1729). (Çev.)

bir engel koymak demektir. Öte yandan birçokları, aradaki başkalığın bilincinde olarak, koşuklu olduğunu bile bile bir oyuna giderler. Eğer bunlar oyundan ve dilden iki ayrı şey diye hoşlanmaya hazırlanmışlarsa, koşuktan uzak durmaları bir talihsizliktir; koşuğa ısınmaları ise acınacak bir durum ortaya çıkarır. Düzyazılı ya da koşuklu dram dilinde biçemin ve ritmin baş etkisi bilinçsiz olmalıdır.

Buradan yola çıkarak diyebiliriz ki, bir oyunda düzyazı ile koşuğu karışık olarak kullanmaktan kaçınmalıdır: Çünkü karışık durumda birinden ötekine geçişi, izleyenler sarsıntı ile duyarlar. Eğer yazar sarsıntıyı kendisi istemişse, bu yerinde bir şeydir, diyebiliriz: Sözgelimi yazar, izleyenleri gerçeğin bir yüzünden ötekine aktarmayı istemişse. Böyle bir türden ötekine geçişi sanmam ki, kulakları hem düzyazıya, hem de koşuğa doğal olarak alışkın olan; gösterişli tiyatro ile hafif komediyi aynı oyunda görmekten hoşlanan; kaba ve alçak gönüllü oyun kişilerinin yalın bir dille, daha yüksek katmanlardan gelenlerin ise koşuklu konuşmalarını uygun gören Elizabeth çağı oyun izleyicileri kolayca benimsesin. Ama Shakespeare'in oyunlarında bile, kimi düzyazı parçaların karşıt etki yapmak için konduğu ve uygulamada modası geçmiş bir şey gibi görülmediği anlaşılıyor. *Macbeth*'de dış kapının vuruluşu, herkesin aklına gelebilecek bir örnektir. *Henry IV*'de düzyazı ve koşuklu sahnelerin değiştirilerek sunuluşu bana uzun zaman, yüksek politika dünyası ile halkın dünyası arasındaki alaylı karşıtlığı gösteriyor gibi gelmiştir. İzleyiciler belki de, yalın bir yaşamın eğlendirici sahneleri ile süslenmiş günlük olayları anlatan bir oyunla karşı karşıya bulunduklarını sanmışlardır.

Koşuklu dramın engeller içinde bulunduğu bugün, koşuklu dramda düzyazının daha bir tutumlu kullanılması gerektiğine inanıyorum. Söylenmesi gereken her şeyin söylenebileceği bir koşuk biçimi bulmayı amaçlamamız gerektiğine inanıyorum. Eğer koşukla anlatılamaz bir durumla karşılaşırsak, bu demektir ki, bulduğumuz koşuk esneklikten yoksundur. Bu durumda

ya koşuğumuzu geliştirmeliyiz, ya da bu gibi sahneleri hiç kullanmamalıyız. İzleyicileri, ayırdına varamayacakları bir noktaya kadar koşuğa alıştırmalıyız. Düzyazılı konuşmalar, onların dikkatini oyundan anlatım araçlarına çekmek için konulmalıdır. Eğer koşuğumuz söylenecek her şeyi söyleyecek kadar geniş bir erime ulaşırsa, artık her zaman «şiir »olmaktan çıkar. Ancak, dram yeğinlik kazanıp da, duyguları dile dökmenin doğal yolu, coşkuları anlatmanın tek dili şiirden geçtiği zaman «şiir» olur.

Uzun bir şiirde, eğer tek düzeliğe düşülmeyecekse, ulaştığı kıvamdan aşağıya inmeksizin, yalınç ve gösterişsiz şeyler söylenebildiği gibi, abartmaya kaçmadan, daha yüksekten uçma da göze alınabilmeli. Hele çağdaş yaşamın ele alındığı bir oyunda bunlar daha da bir önem kazanır. Koşuklu bir oyunun en yalınç parçalarının düzyazı ile değil de, koşuklu yazılmasının nedeni, izleyiciyi yalnızca belli zamanlarda şiir dinliyormuş havasına girmekten uzaklaştırmak değildir. Koşuk ritminin de dinleyenler üzerinde, onlar bunun ayırdına varmadan, ayrıca etkili olması istendiği içindir. Shakespeare'in bir sahnesinin kısa bir çözümlemesi bu noktayı açıklığa kavuşturmaya yeter. *Hamlet*'in başlangıç sahnesi —ya da iyi kurgulanmış bir açılış sahnesi olan herhangi oyunun başlangıcı —herkesin bildiği bir sahne olduğundan daha elverişli bir örnektir.

Bu sahneye tiyatroda tanık olurken, gözümüzden kaçan biçemdeki büyük değişikliktir. Oyunda gereksiz hiçbir şey yoktur ve şiirin hiçbir dizesi dramdaki yeriyle uyuşmazlık içinde değildir. İlk yirmi iki dize en gösterişsiz söylemlerle en yalınç sözcükler içerir. Bu yirmi iki dizeyi yazma aşamasına ulaşmak için, Shakespeare tiyatroda uzun bir zaman çalıştı ve birçok oyun yazdı. Daha önceki yapıtlarında bu kadar yalın ve böylesine sağlam bir parça yoktur. İlkin *King John*'daki Faulconbridge'de, sonra *Romeo ile Juliet*'deki hemşirede koşuğu konuşmaya yaraşır biçimde geliştirdi. Bunu, göze batmadan, kısa yanıtlı konuşmaya doğru ilerletmesi daha sonradır. Hiçbir ozan, *Hamlet*'dekiler kadar saydam dizeler yazmadan, koşuklu dram ustası

olma yolunu tutamaz. Bilinçli olarak şiiri değil, şiirin anlamını dinlemektesiniz. Oyun üzerine hiçbir şey bilmeden, *Hamlet*'i ilk kez izliyorsanız, oyun kişilerinin düzyazılı mı, yoksa koşuklu mu konuştuklarını sormak aklınızdan geçmez. Koşuk üzerimizde düzyazıdan başka bir etki bırakır; ama o an bildiğimiz yalnız ayazlı bir gece, kale burçlarını gözleyen nöbetçiler ve bir gelecek tragedya aksiyonunun sezintisidir. İçinde bir parça güzel şiir dinleme isteğinin bulunduğu bir duruma yer yoktur, demek istemiyorum, hele yazar orada şiire dram yönünden kaçınılmazlık verebilmişse. Eğer oyunu birkaç kez görmüş, oyun arasında okumuşsak, yazarın, etkileme için kullandığı araçları elbette çözümleyebiliriz. Ama sahnenin birden üzerimize gelişi ile, anlatma aracının bilincinde olamıyoruz.

Duruma ve nöbetçilerin kişiliklerine uygun olarak başlangıçtaki kısa, sert ve birdenbire konuşmaların ardından koşuk, Horatio ve Marcellus'un görünmeleriyle, yavaş bir tempoya doğru kayar.

> Horatio'ya kalırsa hayal görmüşüz biz,..

Kıralın hayaletinin görünmesiyle de tempo yeniden görkemli, etkili bir havaya dönüşür.

> Kimsin sen? gecenin bu saatinde girip çalıntı kılığına,..

(Burada, bir dolabın çevrilmiş olduğu, *çalıntı kılığına girmek* eylemi ile iletilmek istenmiştir.) Ve bir yollama ile kimin hayaleti olduğu anımsatılıyor:

> Böyle çatmıştı kaşlarını, bir öfkeli konuşmada,
> Var gücüyle çarpmıştı kızaklı Lehlileri buzlara.

Horatio'nun ikinci kez görünen hayalete söylediği sözler birden, bir başka koşuk biçimine dönüşür; bu ritim aşağıdaki dizelerle yine değişikliğe uğrar:

Doğru değil zor kullanmak,
Böylesine görkemliye;
Hem yaralanmaz, hava gibi
Ne kadar vursak boşuna, güldürmeyelim kendimize.

Sahne Marcellus'un sözleriye bir çözüme ulaşır:

Yitip gitti horoz ötüşüyle.
Mevsimine doğru hep söylenir
İsa'nın doğum şenliklerinin,
Gece boyunca ötermiş hep sabah kuşu.

Ve Horatio'nun yanıtı:

Ben de işittim, hem de inandım buna az çok.
Ama bakın, bürünmüş koyu kızıl mantosuna gün doğumu,
Çiğ örtüsü üzerinde yürüyor,
Doğudaki yüksek tepenin.
Bırakalım nöbeti artık.

Bu hem büyük bir şiir, hem de dramatik; ozanca ve dramatik oluşundan başka bir müzik düzenlemesi var ki, dramatik devinimi pekiştirdiği gibi, ondan ayrılmıyor da. Belli etmeden coşkumuzun nabzını hem tutuyor, hem de hızlandırıyor. Marcellus'un şu son sözlerinde, şiirselden bilinçliliğe, bilerek bir geçiş var. Şu dizeleri dinlerken, bir an oyun kişisinden ırak düşüyoruz, Horatio'nun dudaklarından dökülen sözcüklerde bir uygunsuzluk algılamadan:

Ama bakın, bürünmüş koyu kızıl mantosuna gün doğumu,
Çiğ örtüsü üzerinde yürüyor,
Doğudaki yüksek tepenin.

Sahnedeki geçişler dram şiirinin müzik yasalarına uygun oluşuyor. Horatio'nun iki kez alıntıladığım iki dizesinden önce gelen

dize, yalın bir konuşma tümcesidir ve düzyazı ile de olur, koşuklu da:

Ben de işittim, hem de inandım buna, az çok

Ve hemen bunun ardından, sahne açıklamasından pek de kalır yeri olmayan yarım dize gelir:

Bırakalım nöbeti artık.

Benzer bir çözümlemeyle, büyük şiirsel dramda, sahne sanatı bakımından ve müzik yönünden, çifte örnek sorununu incelemek ilginç olabilir. Sanıyorum bu tek sahnenin incelenmesi, koşuğun eklenmiş bir süs, ya da yalnızca bir alışkı olmadığını göstermeye yeter; çünkü koşuk dramı yeğinleştirir. Ayrıca, koşuğun üzerimizdeki bilinçsiz etkisinin önemini gösterir. Son olarak da, bu etkiyi, izleyenlerin yalnız şiirden hoşlananları değil, salt oyun görmeye gidenler de duyar. Şiirden hoşlanmayanlar sözü ile, eline bir şiir kitabı alıp okumak için bir yere oturmayanlar, demek istiyorum. Bunlar da koşuklu oyuna gittiklerinde şiirden etkilenirler. Böyle bir oyunun yazarı bu tür izleyiciyi de aklmdan çıkarmamalıdır.

Biraz da, düzyazı ile yazıldıkları halde *şiirsel* diye nitelediğimiz oyunlardan söz etmek isterim. John Millington Synge'in[3] oyunları özel bir durumdur; çünkü bunlar, gerek ritim gerekse imgeleme bakımından, kırsal kesim insanlarının doğal olarak şiirsel olan söyleyişleri üzerine kuruludur. Sanıyorum Synge, İrlanda köylülerinden dinlediği tümceleri doğrudan doğruya oyunlarına koymuştur. Maeterlink'in[4] düzyazı oyunlarından (gençli-

3. İrlandalı ozan ve oyun yazarı (1871-1909). Ünlü oyunları arasında *Riders to the Sea* ve *The Playboy of the Western World* (Denize Giden Atlılar ve Batı Dünyasının Hovardası) sayılabilir. (Çev.)
4. Maeterlink, Maurice: Belçikalı ozan (1862-1949). Yazın akımları içinde Simgecilere bağlıdır. Ünlü oyunları: *Pelléas et Mélisande* ve *L'Oiseau Bleu* (Mavi Kuş). (Çev.)

ğimde hayran olduğum bu oyunları şimdi zorla okuyorum) daha genel sonuçlar çıkarabiliriz. Bu oyunların konuları bir başka bakımdan sınırlıdır; oyun kişilerinin donuk ve gerekenden daha önemsiz olduğu söylenebilir. Şiirsel nitelikleri bulunduğu saklanamaz. Ama düzyazının şiirsel olabilmesi için, oyunyazarın tutarlı biçimde ozanca davranması gerekir. Synge gerçek yaşamlarında şiirsel konuşan kişilerin oyunlarını yazdı; öyle ki, onlar şiir söylerken gerçek kişiler olarak kalabiliyordu. Oysa bu olanaktan yoksun bulunan şiirsel düzyazı oyunyazarı daha çok şiirsel olmak zorundaydı. Düzyazılı şiirsel dram, şiir göreneğine, ya da hangi konuların şiirsel sayıldığı göreneğimize göre, koşuklu şiirsel dramdan daha kısıtlıdır. Doğruyu söylemek gerekirse, gerçek dramatik koşuk Shakespeare'in kullandığı gibi kullanılabilir.

Yeats'in durumu Maeterlink'den ve Synge'den başkadır. Dram yazarı olarak incelenince, sanırım ne kadar ileri gittiği ve son oyunlarında ulaştığı başarı görülür. Başlangıçta genellikle koşuğa uygun olduğu kabul edilen konular üzerine oyunlar yazdı; kullandığı ölçüler —o ilk denemelerinde bile kendine özgü ritmi belirgindi— herkese uygun değildi, yalnız destansı söylence krallarına, kraliçelerine uygundu. Yazarlığının orta döneminde yazdığı *Plays for Dancers* (Dansçılar için Oyunlar) çok güzeldir, ama bunlar koşuklu dram yazarının hiçbir sorununu çözmez. Bunlar, önemli ara oyunları olan, yalnızca şiirsel düzyazı oyunlardır. Ancak son oyunu *Purgatoria* (Araf) iledir ki, koşuklu konuşma sorunlarını çözmüş ve ardından gelenlere yol göstermiştir.

II

Şimdi, beni kendi oyunlarımdaki amaçlarım, başarısızlıklarını ve yer yer başarılarım üzerine yorumlamalara götüren, kendi deneyimlerime dayalı gözlemlere girişeceğim. Bunu, yeni bir

alana giren herhangi bir araştırıcı ya da deneycinin, bulgularını bir tür günceye yazarak, aynı alana girmek üzere ardından gelenlere yararlı bir şey söyleyebileceği, onların da bu çalışmaları daha ileri götürebileceği inancı içinde yapıyorum. Önemli sayılabilecek ilk bulgum şudur: Şiir konusunda yıllarca çalışmış ve belli bir başarıya ulaşmış bir yazar, koşuklu oyun yazmaya, daha önceki yapıtlarında alışık olduğundan başka bir düşünce çerçevesi içinde yaklaşmalıdır. Oyun dışındaki şiirle uğraşan ozan kendi sesiyle yazar: Bu, kendi kendine şiirini okuduğu zaman duyduğu sestir, çünkü konuşan kendisidir. İletişim sorunu, okurun şiirden ne algıladığı sorunu çok önemli değildir. Eğer onca, şiir iyi ise, okurların da günün birinde ondan hoşlanacağını beklemekle yetinir. Ama tiyatroda iletişim sorunu hemen kendini gösterir. Tiyatroda koşuğu kendiniz için değil, başkaları, başka sesler için yazıyorsunuz, hem de bunların kimlerin sesleri olacağını bilmeden. Sonra dizeleri, bilinmeyen, hazırlıksız bir izleyiciler topluluğuna hemen bir etki yapsın diye yazıyorsunuz; onları yine bilinmeyen oyuncular, bu bilinmeyen izleyicilere yorumlayacaklardır. Hem bu bilinmeyen izleyicilerin ozana hoşgörülü davranmaları da beklenemez. Ozan oyununu yalnız hayranları için, ozanın dram dışında yazdıklarını bilen ve onun adı altında gördüğü her şeyi iyi diye benimseyenler için yazmakla işin içinden çıkamaz. Tiyatroya başlamadan önce eriştiği başarılar üzerine hiç bilgisi olmayan, ondan yana bir hazırlık içinde bulunmayan izleyiciler için yazmak zorunda olduğunu aklından çıkaramaz. Demek ki, yapmak istediklerinin ve nasıl yapılacağını bildiği şeylerin çoğunun burada işe yaramadığını görür; yazdığı her dizenin yeni bir değer ölçütüne, dram sanatına uygunluk ölçütüne vurulacağını anlar.

Murder in the Cathedral adlı oyunumu yazdığım zaman, genel olarak koşuğa yatkınlığı kabul edilen bir konuyu işlemek gibi, başlayıcılar için elverişli bir kolaylığın içindeydim. Genel kanıya göre, koşuklu oyunlar konularını, ya eski destansı söylenbilimden, ya da tarihin oldukça eski çağlarından almalıydı.

Bunlar günümüzden çok uzakta kaldığından, oyun kişilerinin bildiğimiz insanlara benzer yanı olamazdı; öyleyse koşuklu konuşabilirlerdi. Hele gösterişli giysileri içinde koşuk daha bir alımlı düşüyordu. Dahası, oyunum özel bir izleyici topluluğu için oynanacaktı —«şenliklere» giden ve şiir dinlemeye katlanmaları beklenen ağırbaşlı kişilerden oluşan izleyici topluluğu— ama bu ağırbaşlıların kimileri herhalde orada bulduklarını pek beklemiyordu. Sonra, oyun dinsel bir oyundu ve dinsel bir şölende dinsel bir oyun görmeye gidenler can sıkkınlığına katlanırlar ve övülmeye değer bir şey yaptıkları duygusu içinde, mutlu görünürlerdi. Böylece iş kolaylaşmış oluyordu.

Ne zaman ki bundan sonra nasıl bir oyun yazayım diye düşünmeye koyuldum, *Murder in the Cathedral*'da hiçbir genel sorunu çözememiş olduğumu anladım. Oyun bana göre çıkmaz bir sokaktı. Başta oyunun karşıma çıkardığı dil sorunu geliyordu. İyi ki XII. yy. söyleyişi ile yazmadım oyunu; yoksa, bu söyleyiş, ben Norman Fransızcasını ve Anglo-Saxon'cayı bilsem bile, izleyicilerce anlaşılamazdı. Öte yandan, biçem ve sözlükçe şimdiki konuşmalar çerçevesinde de kalamazdı —örneğin, Eski Yunan dramının oyun öykülerini ve kişilerini kullanan modern Fransız oyunları gibi olamazdı— çünkü izleyicileri, çok eskilerde kalan tarihsel bir olaya götürmem gerekiyordu. Eskisel de (archaic) olamazlardı; çünkü eskisellik ilkin yanlış bir dönemi akla getirecekti; sonra, ben izleyicilere konuyu çağdaş ortama uydurulmuş olarak sunuyordum. Öyleyse biçem ne geçmişle bağlantılı olmalıydı, ne de şimdi ile. Koşuklama konusunda, o aşamada bildiğim tek temel kural hiçbir Shakespeare yankısı bırakmamaktı; çünkü XIX. yy. ozanlarının, tiyatro için yazdıklarında (en büyük İngiliz ozanlarının çoğu drama el atmıştır) bellibaşlı başarısızlığa tiyatro tekniğinde değil, dramatik dilde uğradıklarına inanmıştım. Bu da, onların uyaksız koşuk kullanmadaki eksikliklerinden doğuyordu; çünkü geniş ölçüde dram dışı şiirde kullanıldığından, uyaksız koşuk konuşma etkisi sağlayacak esnekliğini yitirmişti. Uyaksız koşuğun ritmi modern

konuşmanın deviniminden hayli uzaklaşmıştı. Bu nedenle, aklıma *Everyman*'ın[5] koşuklamasını kullanmayı koydum; alışılmamış sesler de verse, işe yarayacağını umuyordum. Çokça ölçü kullanmadan, yer yer ses yinelemeleri (alliteration) ile, beklenmedik bir yerde uyak kullanarak, XIX. yy. koşuklamasından apayrı bir koşuk ortaya çıkarabiliyordum.

Murder in the Cathedral'in konuşmalarındaki koşuklama olumsuz yönde bir üstünlük sağladı: Olmaması gerekeni önledi, ama hiçbir olumlu yeniliğe varamadı. Kısacası, o gün için koşuklu konuşma sorununu çözdü; çözdü ama yalnız bu oyun için çözdü ve bana bir başka oyunda kullanacağım koşuk için bir ipucu vermedi. Burada iki sorun çözümsüz kalıyordu: Söyleyiş ve ölçü (aslında bunların kisi de aynı sorun), gelecekte yazacağım herhangi bir oyunda ele alınacak sorunlar. Yukarda adı geçen oyunda ayırdına vardığım bir başka şey de, koroya çok bağlı kalışımın nedenleri idi. İçinde bulunulan durumun bağışlattığı iki neden vardı: Birincisi, oyunun asıl aksiyonunun (hem tarihsel olaylar hem de benim uydurduklarım) hayli kısıtlı oluşu idi: Adamın biri eve gelir; öldürüleceğini önceden görür ve öldürülür. Bütün olay bu. Oyun kişilerinin sayısını artırmak, XII. yy. politika olaylarını yazmak istemedim. Tennyson[6] gibi ufak tefek, yavan belgeleri de rasgele kurcalamak istemedim. Ölüm ve şehitlik üzerine dikkatleri toplamak asıl amacımdı. Aksiyonun önemini coşkularında yansıtan, coşkulu, kimileyin histerik kadınlardan kurulu koronun sunuluşu çok yardımcı oldu. İkinci neden şuydu: Sahne için daha yeni yazmaya başlayan ozan, dramatik konuşmalardan çok, koro koşuğunu kendine yakın bulur. Bu benim de güvenle yapabileceğim bir şeydi ve dramatik eksiklikler, kadınların bağırışları ile belki biraz ör-

5. 1529'da yayımlanmıştır. İngiliz töresel oyunlarının en büyüğüdür. (Çev.)
6. Tennyson, Alfred (1809-92). Victoria çağı ozanlarındandır. Şiirleri çoğunlukla dinsel olan ozan, *Becket* gibi şiirsel dramlar yazmışsa da, bunların büyük dramatik yapıtlar olduğu söylenemez. (Çev.)

tülebilirdi. Koronun kullanılması gerçekten tiyatro tekniğinin eksikliklerini gizledi, gücünü artırdı. Bunun üzerine, koroyu sonraki oyunuma iyice yerleştirmeye karar verdim.

Ayrıca düzyazıyı oyundan tümüyle kaldırıp kaldıramayacağımı araştırdım. *Murder in the Cathedral*'da bulunan iki düzyazılı parça koşuklu yazılamazdı. Gerçekten, oyunda kullandığım koşuğun havasına giren izleyici, biraz yadırgamış da olsa, bunları koşuk sanabilirdi. Öte yandan, koşuğa dökülmüş bir vaaz, sürekli kiliseye gidenler için bile, hiç alışılmamış bir deneyim olurdu: Hiç kimse bunu bir vaaz diye dinlemezdi. Ölümlerinden sekiz yüz yıl sonra gelen bir izleyici topluluğu önünde konuştuklarını bilen şövalyelerin dilinde sahne düzyazısının kullanılması özel bir etki yaratmak içindi: Bununla izleyici umursamazlığından silkinebilirdi. Bu öyle bir numara idi ki, ancak bir oyunda geçer, daha sonrakinde kullanamazdın.

Sizde, şu üç şeyi dramatik şiirin dışında tutuyormuşum gibi bir izlenim bırakmak istemem: Tarihsel ya da söylenbilimsel konu, koro ve geleneksel uyaksız koşuk. Modern oyun kişileri ve durumları en uygundur, koşuklu oyun yalnız karşılıklı konuşmaları içerir, ya da yepyeni bir koşuklama gereklidir diye bir yasa koyuyor da değilim. Yalnızca bir yazarın, yani kendimin, araştırma yönergesini çiziyorum: Eğer şiirsel dram eski yerini yeniden ele geçirecekse, düzyazılı dramla açıkça bir yarışıma girmelidir. Daha önce dediğim gibi, izleyiciler çok eski çağların giysileri içindeki oyun kişilerinin dudaklarından dökülen koşuğa katlanabilirler. O halde onları, bizim gibi giyinen, bizimkiler gibi evlerde, apartmanlarda oturan, radyo, araba ve telefon kullananların ağzından da koşuk dinlemeye alıştırmalıyız. Bir tür şiir resitali olduğu için, izleyiciler koro ile şiir dinlemeye hazırdırlar. Bundan hoşlandıkları için de böbürlenirler. Koşuklu bir oyuna, koşuklu olduğundan ötürü giden izleyici şiiri, her günkü konuşmadan ipini koparmış ritimler içinde dinlemeyi bekler. Yapılması gereken şey şiiri, izleyicinin yaşadığı ve tiyatrodan çıktıktan sonra döneceği dünyaya getirmektir; yoksa, izle-

yiciyi, kendisininkinden tümüyle başka, düşsel, içinde şiire hoşgörü ile bakılan gerçek dışı bir dünyaya taşımak değil. Bizim deneyimlerimizden yararlanmış bir oyun yazar kuşağının başarmasını istediğim şey, izleyiciye, şiiri duyar duymaz «Ben de şiirle konuşabilirim!» dedirtebilmesidir. Buna alışıldı mı, artık yapay bir dünyaya götürülmemiz gerekmez; tersine, bu bunaltıcı ve bayağı dünyamız birden aydınlanır, renk ve biçim değiştirir.

Sonraki oyunumda çağdaş yaşamı konu alan bir oyun yazmaya karar verdim; oyun kişileri bizim çağımızda, bizim dünyamızda yaşayan bir oyun. *The Family Reunion* böyle ortaya çıktı. Bu oyunda beni öncelikle ilgilendiren koşuklama idi; çağdaş konuşmaya yakın bir ritim bulacak ve bu ritimde vurguları doğal olarak koyduğumuz yerlere yerleştirecektim; her tikel durum için tikel bir tümce kullanacaktım. Şöyle bir düzenleme tasarladım ve kullandım: Boyları ve hece sayısı değişik, bir duraklı, üç vurgulu dizeler. Durak ve vurgular değişebilir, herhangi bir yere gelebilirdi; vurgular birbirine yakın konacağı gibi, yeğnik hecelerle aralanabilirlerdi de; kesin kural her durağın bir yanında bir vurgu, ötekinde iki vurgu bulunmasaydı. Kısa bir süre sonra geriye doğru bakınca anladım ki, kurguyu ve oyun kişilerini unutup, kendimi koşuklamaya kaptırmışım. Koroyu oyuna sokmadan oldukça ilerledim; ama aileyi oluşturan dört oyun kişisini, kimileyin bireysel, kimileyin koro ile birlikte, toplu olarak kullanma yöntemi bana, iki nedenle pek doyurucu gelmiyordu: Birincisi, bireysel rolden korolu parçaya geçiş oyunculardan çok şey istemeyi gerektiriyor, geçişler çok zor oluyordu. İkincisi, bu yöntem başarılı da olsa, bir başka oyunda uygulanması olanaksızdı. Dahası, iki parçada kullandığım lirik düet, iki vurgulu, daha kısa dizeli olduklarından, geri kalan konuşmalardan iyice soyutlanmış oluyordu. Bu parçalar bir bakıma «oyun kişisinin çerçevesini aşan» türde idi ve bunları söyleyen oyuncuların bir soy kendinden geçmeye, esrime girmesi gerekiyordu. Aksiyondan çok uzak bulunan bu parçalar opera aryalarına çok benziyordu. Bunlardan hoşlanan izleyiciler,

şiirsel bir düşlemin (fantezi) tadına varmak için, aksiyonun askıya alınışına katlanabiliyordu. Bunlar, gerçekten *Murder in the Cathedral*'daki korolardan daha az aksiyonla ilişkili idi.

Shakespeare, daha olgun oyunlarında salt şiirsel dize ya da parçaları sunarken ne aksiyonu durduruyor, ne de kişiyi bir yana itiyordu; tersine, gizemli bir yöntemle hem aksiyonu, hem de oyun kişisini destekliyordu. Macbeth, sık sık alıntılanan

Yarın ve yarın ve yarın

ile başlayan sözcüklerini söylediğinde, ya da Othello, geceleyin kırgın kaynatası ve arkadaşları ile karşılaşınca şu güzel dizeyi

Sokun parlak kılıçları kınına, çiyden paslanmasın,

söylediğinde, Shakespeare'in bunları, güzel şiir oldukları için, nasılsa oyuna soktuğu duygusuna kapılmıyoruz. Ya da dramatik esinin sonuna vardığı için, boşluğu şiirle doldurduğunu sanmıyoruz. Dizeler bizi şaşırtsa da, oyun kişilerinin havasma uygun düşmektedir; belki de oyun kişisi üzerine düşüncelerimizi öylesine uyarlıyoruz ki, dizeler ona yaraşmış görünüyor. Macbeth'in dizeleri, karısı tarafından kendi zoraki isteklerini ve karısının aşırı tutkularını gerçekleştirmeye zorlanan ve karısının ölümüyle, artık işi sürdürme güdüsünden yoksun kalmış zayıf bir adamın bitkinliğini açıklamaktadır. Othello'nun dizeleri ise, alay, onurluluk ve gözüpeklik anlatır ve bize sahnenin oluştuğu geceyi anımsatır. Ama bu dramatik bir şiirdir; çünkü dramatik durumu kesintiye uğratmaz, ona daha bir yeğinlik kazandırır.

The Family Reunion'da aksayan, yalnızca şiir olarak çok fazla dikkati üzerine çeken parçaların sunuluşu ve bunların dram açısından yerli yerine oturmayışı değildi. Halâ bana çok önemli görünen iki zayıf noktası daha vardı. Birincisi, oyundaki durumu sunarken, sınırlı olması gereken zamanı bol keseden harcadım; bu yüzden aksiyonu geliştirmede geriye ne yeterli zaman, ne de yeteri kadar gereç kaldı. Genel olarak iyi bir birinci bölüm yazdım; ama bu, birinci bölüm olarak çok uzundu. İkin-

ci bölüm üzerine perde kalkarken izleyiciler, haklı olarak, bir şeyler olacak diye beklemekteydi. Oysa buldukları şey, daha önce verilmesi gereken ana öykünün daha da ayrıntılanması oldu. İkinci bölümün başlangıcı hem yönetmeni, hem de oyuncuları çok zor bir sorunla karşı karşıya getiriyordu. Çünkü izleyicilerin dikkati dağılmaya başlamıştı. İzleyiciye bitmez tükenmez gibi görünen hazırlığın hemen ardından, beklenmedik bir zamanda sonuç geliyordu. Bu, başlayanlara özgü mekanik bir kusurdu.

Hepsinden daha büyük eksiklik, Eski Yunan öyküsünün modern duruma uyarlanmasında ortaya çıkmıştı. Ya Aeschylus'a[7] iyice sarılacak, ya da onun söylencesini kendimce kullanmayı göze alacaktım. Bunun bir kanıtı, sahnede görünen şu uğursuz kişiler, Furies[8] idi. Bunlar ilerde oyun kişileri arasından çıkarılmalı ve izleyenlere değil, kimi oyun kişilerine göründükleri bilinmelidir. Bunları sunarken her türlü yolu denedik. İlkin doğrudan doğruya sahneye koyduk; kıyafet balosundan gelmiş çağrısız konuklar gibi başıboş dolaşıp durdular. Onları bürümcüğün arkasına gizledik Walt Disney filmlerinden gelmiş görüntüsü verdiler. Üzerlerindeki ışıkları kıstık, bu kez pencere dışında bir çalılığa benzediler. Başka önlemler de denendi bunlara karşı: Kâh bahçenin bir ucundan işaretler verdiler, kâh bir futbol takımı gibi sahneye üşüştüler. Kısacası, uygun düşen bir durumları yoktu. Ne eski Yunan tanrıçaları olarak, ne de modern bir hortlak olarak başarılı olamadılar. Ama gerçekte bu başarısızlık eski ile moderni uyuşturmadaki başarısızlığın belirtisi idi.

Daha ağır basan kanıt, oyunu annenin bir tragedyası mı,

7. Eski Yunanın üç büyük tragedya yazarından biri, İ.Ö. (525-456). Birçok oyunları arasında *Agamemnon,* yalnız yazarın değil, Eski Yunanın da en büyük tragedyası sayılır. Eliot, ondan kullandığı bir söylenceye yollama yapıyor. (Çev.)
8. Eski Yunan söylencesine göre, suçlulara eziyet eden, kasıp kavuran vebaları getiren öç tanrıları. (Çev.)

yoksa oğulun kurtuluşu olarak mı almayı bilememekten doğan bir kararsızlık içine düşmemizdi. Bu iki durum birbiriyle uzlaşır gibi değildi. Bunun kanıtını, şimdi oyunda tek gerçek insan gibi bana görünen (belki şoförü bu genelleme dışında tutabilirim) anneden yana çıkmakla elde ettim. Kahramanım şimdi bana katlanılamaz bir kendini beğenmiş gibi görünüyor.

Böylece bir oyunun ilk bölümünü yazmada biraz yol aldım; hiç değilse düzyazıya başvurmadan, amacıma uygun bir koşuk biçimi ve söyleyiş bulmada oldukça ilerlemiştim; en yeğin konuşmadan en gevşek ikili konuşmalara geçişi kesintiye uğramadan yazabiliyordum. *The Family Reunion* üzerine bu eleştirilerimden sonra, *Cocktail Party*'yi tasarlarken kaçındığım yanlışlıkları anlamışsınızdır. Her şeyden önce ne koro, ne de hayalet. Konum yine Eski Yunan dram yazarlarına dönüktü, ama onlardan ayrılmayı ve ben gösterinceye kadar kimsenin ayırdına varmaması için, konumun kaynağını gizlemeyi kafama koymuştum. Hiç değilse bunda başarılı oldum; çünkü ne yakınlarım, ne de dram eleştirmenleri, konumun Euripides'in *Alcestis*'inden alındığını anlayamadılar. Gerçekten, onları —o oyunun kurgusunu bilenleri demek istiyorum— esinin içtenliğine inandırmak için, ayrıntılı açıklamalara girmem gerekti. Oyunuma giren bu yabancı konuğun davranışından ve onun aşırı alışkanlık ve eğilimle şarkılara dalışından tedirgin olanlar, Euripides'in oyunundaki Heracles'in davranışına kendilerini vererek birazcık avundular.

İkincisi, bir kural olarak, dramatik yararlık deneyine dayanamayan şiiri kullanmadım. Bu, belki de, oyunda herhangi bir şiir bulunup bulunmadığı sorusunu akla getirecek kadar başarılı oldu. Son olarak, bir oyunda zaman zaman bir şeyler olacağını göz önünde tutarak, izleyicileri sürekli bu beklenti içinde bulundurmaya; bunun, onların beklentilerine çok aykırı düşmeyecek kadar değişik olmamasına dikkat ettim.

Oyunun aksaklıkları üzerine giriştiğim araştırmayı daha bitirmedim; bildiklerimden daha çok aksaklık bulunmasını hem

umuyor, hem de bekliyorum. «Umuyorum» diyorum, çünkü insan bir başarıyı hiçbir zaman yineleyemeyince, daha az tutulacağını bilse de, yapacak değişik bir şey bulmaya çalışır. Son yapıtındaki aksaklıklardan arınmış bir şey yazmak isteği, onun için en güçlü ve yararlı özencedir. Bu nedenle, önceki yapıtta daha çok aksaklıklar bulunması yararlı olabilir. Oyunumun son bölümünün, son bölüm değil de bir sondeyiş (epilogue) olduğu suçlamasından sıyrıldığını sanıyorum; eğer gerçekten sıyrılabilmişse, elimden geldiğince, bu konuda değişik bir şey yapmaya kararlıyım. Yine inanıyorum ki, tiyatro için yazmaya çalışan ozanın, şiirini düzenlemesi ve sahnenin gereksinimine uyması için sıkı bir perhize girmek üzere, kendini eğitmesi uzun zaman alır. Ama tiyatro tekniğini anlama, doğasının ikinci parçası olunca, şiirini ve günlük konuşmayı daha çok bağımsızca kullanmayı göze alabilir. Bu kanımı, Shakespeare'in evrimine ve son oyunlarının dili üzerine yaptığım incelemelere dayandırıyorum.

Kendi oyunlarımın eleştirisine bu kadar uzun zaman ayırışım bencillikten değil, iyi bir niyet güdüsünden kaynaklanıyor. Bana öyle geliyor ki, eğer koşuklu dramımız olacaksa, bunu şiir yazmayı öğrenen becerili düzyazı oyunyazarları değil, oyun yazmayı öğrenen ozanların yapması olasıdır. Kimi ozanların oyun yazmayı, hem de iyi oyun yazmayı öğrenmesi hiç de yabana atılacak bir umut değildir. Başarılı düzyazı oyunlar yazmış oyun yazarlarının iyi şiir yazmayı öğrenmeleri ise, bana göre uzak bir olasılıktır. Bugünkü koşullarda ve koşuklu oyun bir eğlence aracı olarak büyük kütlelerce benimseninceye kadar, bir ozanın sahne çalışmalarına el atması, ancak öteki tür koşukta adını duyurmasından sonra beklenebilir. Bunun için, başkalarına bir yardımı olur diye, karşılaştığım güçlükleri, içine düştüğüm yanlışları ve üstesinden gelmeye çalıştığım eksiklikleri yazmak istedim.

Şiirsel dramın tırmanması gerekli ideali kaba çizgilerle önünüze sermeden bu konuşmayı bitirmemeliyim. Bu erişilemeye-

cek bir idealdir. Ulaşılabilir hedeflerin ötesinde, daha ileriye doğru deneylere ve arayışlara bir özence olduğu içindir ki, beni ilgilendiriyor. Yaşamı düzenleyerek, onun düzenini anlamamızı sağlamak bütün sanatların işlevidir. Ressam, görünen dünyanın öğelerini seçerek, birleştirerek ve vurgulayarak çalışır; müzikçiler de ses dünyasındakileri. Bana öyle geliyor ki, aksiyona yönelindiğinde, bilinçli yaşamımızın adlandırılabilen, sınıflandırılabilen coşku ve güdülerinin —düzyazılı dramın anlatmaya yeterli olduğu yaşam parçası— ötesinde, ancak göz ucuyla sezinlediğimiz, belirsiz ölçüde eklenti duygular vardır. İşte, bunların ayırdına aksiyondan geçici bir çözülme ile varırız. İbsen gibi, Çehov gibi büyük düzyazı oyunyazarları, o zamana kadar düzyazı ile yapılamayanı yaptılar; ama bana kalırsa, başarılarına karşın, düzyazı yazmakla anlatım güçlerini engellemişlerdir. Bu özgün duyarlık erimi en yüksek yeğinlik anlarında dram şiiri ile anlatılabilir. Böyle durumlarda, duyguların ancak müzikle anlatılabilen sınırlarına değmiş oluruz. Müziğe hiçbir zaman öykünmeyiz; çünkü müzik koşuluna varmak şiirin, özellikle dram şiirinin yok olması demektir. Bununla birlikte, gözlerimin önünde koşuklu dramın yetkinleştirilmesine ilişkin bir ılgım (serap) var ki, dramatik ve müziksel düzenin iki görünümünü hemen sunacak insansal aksiyonun ve sözcüklerin bir tasarımı olabilir. Sanıyorum Shakespeare bunu, hiç değilse birkaç sahnede başardı —*Romeo ile Jüliet*'deki balkon sahnesini anımsarsak, hem de oldukça başlarda— ve son oyunlarında ulaşmak için çabaladığı da buydu. Dramın, hep uyuşum içinde olması gereken her günkü dünya ile bağını koparmadan, bu doğrultuda gidebileceği kadar yol alması, sanıyorum dram şiirinin asıl amacıdır. Çünkü günlük gerçeklere güvenilir bir düzen getirmek, bununla gerçekteki düzenin algılanmasını sağlamak, bizi bir dinginlik, durgunluk ve uzlaşma ortamına götürmek, sonra bizi Vergilius'un Dante'yi bıraktığı gibi, artık bir kılavuzun işimize yaramayacağı bir bölgeye doğru yollanmamız için bırakmak, sanatın son işlevidir.

ŞİİRSEL DRAM OLASI MI?

Bugün neden şiirsel tiyatro yok? Sahne nasıl oldu da yazınsal sanatı elinden kaçırdı? Neden yazılmış o kadar şiirsel oyun oynanmıyor da ancak okunabiliyor? Okunuyorsa eğer, neden zevk alınmıyor okunmasından —artık bu sorular yavanlaştı, akademik oldu. Sonuç şu ki, ya «koşullar» gereğinden çok bizden yanadır, ya başka yazın türlerini yeğliyoruz, ya da aldırmıyoruz olup bitene. Bu sonuncuyu geçelim. Yeğlediğimiz yazın türleri varsa, bunlar hangileridir? «Koşullara» gelince, yüzeysel olanlar dışında bunları gösterene daha rastlamadık. Soruyu yeniden ortaya atmanın birinci nedeni, ozanların çoğunluğunun, belki çok sayıda ozanın tiyatroya ilgi duyması; ikincisi, hiç de yabana atılmayacak kadar geniş bir tiyatro izleyicisinin koşuklu oyun istemesi. Kuşkusuz birkaç kişi ile sınırlı olmayan gerçek tiyatro izleyicilerinin öylesine kuvvetli bir isteği var ki, bunu ancak koşuklu oyun karşılayabilir. Eleştirel davranış, koşulları ve başka verileri çözümlemeye girişmek olmalıdır. Eğer kesin bir engel aydınlığa çıkarsa, araştırmalar en azından düşüncelerimizi daha yararlı bir izleğe çevirmede bize yardım edecektir. Yok çıkmazsa, değiştirilmesi olası bir koşullar tanımına ilerde ulaşmayı umabiliriz. Güçsüzlüğümüzün daha derinlerde yatan bir kaynağı belki vardır: Dram daha yokken sanatlar zaman zaman gelişmiştir. Belki de biz bütün bütün beceriksiz kimseleriz. Öyleyse, sahne hastalığın dayanağı değil, herhalde belirtisidir.

Yazın bakımından dram, şiir biçimlerinden yalnızca biridir. Epik (yiğitleme), balad, chanson de geste[1] (kahramanlık des-

1. XI.-XIII. yüzyıllar Fransız epik şiirleri. (Çev.)

tanı), Provence[2] ve Tuscan[3] şiirleri, hep belli toplumlarda kullanıla, kullanıla olgunluklarına ulaşmışlardır. Dram, belki başka sanatlardan daha çok değişime elverişli olan ve çok daha değişik toplumları anlatabilen, en kalıcı olandır. Yalnız İngiltere'de bile çok değişiklik geçirmiştir. Ama, bir gün artık tükendiği anlaşıldığında, ardından gelen biçimler ancak geçici bir ömür sürmüş, sonra göçüp gitmişlerdir. Burada tarihsel bir incelemeyi üstlenmeye hazırlıklı değilim; ama şiirsel dramın otopsisini, herhangi bir kimseden çok, Charles Lamb'ın[4] yaptığını söyleyebilirim. Bir biçim, ölü olduğu bilininceye kadar, tümüyle ölmüş sayılamaz; Lamb, dramatik yaşamın kalıntılarını bütün boyutları ile gömütten çıkararak, geçmişle şimdi arasındaki engin boşluğa bilinç getirmiştir. Bundan sonra bir dram «geleneğine» inanmak artık olanaksızdı. Byron'un *İngiliz Saz Ozanları* ve Crabbe'ın şiirlerinin Pope'un yapıtları ile ilintisi sürekli gelenekti; ama *The Cenci*'nin büyük İngiliz dramı ile ilintisi hemen hemen özgün olanı yeniden kurma demekti. Geleneği yitirdiniz mi bugünü elde tutamazsınız; ama dramatik gelenek diye Shelley zamanında bulunanlardan saklamaya değer bir şey yoktu. Bir şeyi sürdürmekle yeniden kurmak arasındaki ayrım bu idi.

İngiltere'de Elizabeth çağı yeni düşünce ve yeni imgeleri alabildiğine emebilecek güçte idi; her yeni geleni kendine uyduracak, kendine özgü büyük bir biçimi olduğundan hemen hemen geleneksizdi. Sonuç olarak, oyunlarındaki uyaksız koşuk, o günden sonra inceliği, bilinçliliği, dahası aydmsal gücü ne geliştirebildi ne de yineleyebildi. Öte yandan bu çağ, çağdaş Fransa ve İtalya ile karşılaştırıldığında, kaba bilgiçlik taslayıcı ve beceriksiz görünür. XIX. yüzyılın birçok yeni izlenimleri vardı, ama bunları sarmalayacak bir biçimden yoksundu. Yalnız iki kişi, Wordsworth ile Browning, kendi bi-

2. Güney Fransa'da Provence ağzıyla yazılmış şiirler. (Çev.)
3. İtalyancanın standart yazın lehçesi. (Çev.)
4. İngiliz denemeci ve eleştirmen. (1775-1834)

çimlerini kurmuşlardır. *The Excursion, Sordello, The Ring and the Book* ve *Dramatik Monologlar* da görülen kişisel biçimler. Ama hiç kimse bir biçim kurup, bunun için aynı zamanda bir beğeni yaratamaz ve bunu olgunlaştıramaz. Küçük biçimlerin, hiç kuşkusuz, yetkin bir ustası olan Tennyson, tezgâhında büyük modeller üretmeye koyuldu. Birinin ardından ötekini deneyen Keats ve Shelley, o zaman çok genç olduklarından, onlar için kesin bir şey söylenemezdi.

Bu ozanlar biçimin araştırılmasında, her ne kadar tümüyle doyurucu bir sonuca varamadıysalar da, gerçekten büyük çaba harcamayı göze almışlardır. Yalnız bir Dante kalır geriye. Ne de olsa Dante'nin, birçok çağdaşının ve öncelinin (predecessor) kullandığı ve değişikliklere uğrattığı biçimleri uzun yıllar uygulamak gibi üstün bir durumu vardı; gençlik yıllarını koşuk ölçüleri arayıp bulmada boşa geçirmedi. *Tanrısal Komedya*'ya geldiğinde, sağı solu nasıl kesip biçeceğini biliyordu. Hem işinin ehli olduğundan, hem de sonsuz arındırmaya elverişli kaba bir biçimle işe başladığı için, Shakespeare şanslı sayılır. Belki bu verilere olan susamışlıktır ki, bizi bugünkü şiirsel dram ılgımına (serap) doğru çekiyor.

Böyle olanaklar sağlanmış olsa, bugünkü kuşak içinde, bunlardan hiç değilse birazcık yararlanmaya yetenekli iki üç kişiden daha çok bulunabileceği, çok su götürür. Toplumca az tanınmış, ya da hiç tanınmamış, gerçekte iki üç kişi, biçimin araştırılmasına kendilerini vermiştir. Bir biçim yaratmak, yalnızca bir uyak, bir ritim, bir görünüş ortaya koymak değildir. Bu, ayrıca, o ritimin, ya da uyağın uygun içeriğini gerçekleştirmek demektir. Shakespeare'in bir sonesi şu ya da bu tür bir kalıp değil, bir düşüncenin ve duygunun anlatım yoludur. Elizabeth çağı dram yazarı için hazırlanan *çatı,* yalnızca koşuksuz şiir, beş perdelik oyun ve Elizabeth çağı tiyatro binası değildi; bir oyun öyküsü de değildi —çünkü ozanlar, durumun gereklerine göre, birleştirirler, yapı değiştirirler, yeni şeyler bulur, değiştirerek uydururlardı. Herhangi bir büyük dramatik dönemin,

ölüm, yazgı, yinelenen ton, durum, duygu ve davranışlar gibi bellibaşlı özellikleri üzerine bir kitap yazılsa, doğrusu ozana yapacak çok *az* şey kalırdı— oyunu kendi oyunu yapmaya yetecek ve onu bir başkasınınkinden yalnızca ayıracak kadar az şey. Bu kadar küçük çabanın yeterli olması durumunda, birkaç, belki çok sayıda iyi ozana kavuşmak işten değildi. Büyük çağlar belki bizim çağımız kadar çok sayıda yetenekli yetiştirmedi; ama harcadıkları yetenekli sayısı da azdı.

Şimdi biçimden yoksun bu çağda küçükçe ozanın yapmağa değer bir şey yapması için pek az umut var. Küçükçe sözcüğü ile aslında çok iyi ozan demek istiyorum: Her şey küçükçe ozanın yapması için ortaya serildiğinde, dramda bile, sık sık bir *trouvaille*'la (bulgu) karşılaşılabilir. Bugünkü koşullar altında küçükçe ozanın yapacak çok şeyi var. Bu da, zamanımızın şiirsel dram konusundaki beceriksizliğinin bir başka nedenine götürür bizi.

Sürekli yazın her zaman, insan aksiyonlarındaki olayları, ya da dış dünyada nesneleri sayıp dökerek, ya bir düşünceyi, ya da bir duyguyu sunar. Eski yazında —«klasik» sözcüğünü kullanmak istemiyorum— her iki türü de buluruz; kimileyin, Platon'un kimi diyaloglarında olduğu gibi, her ikisinin eşsiz bir karmasını görürüz. Aristoteles, düşünceyi kemiklerine kadar soyar da sunar; büyük bir yazardır. *Agamemnon* olsun *Macbeth* olsun, her ikisi de olayları anlatır. Bunlar Aristoteles'in yazıları gibi «zekâ» yapıtlarıdır. Son zamanların kimi sanat yapıtları var ki, Aeschylus'un, Shakespeare'in ve Aristoteles'in yapıtlarındaki zekâ niteliğini aynen taşırlar; *Education Sentimentale*[5] bunlardan biridir. Bununla, örneğin *Vanity Fair*'i[6] karşılaştırınız. Göreceksiniz ki, zekâ, Thackeray'in romanına soktuğu çok şeyi dışarda tutarak, düşünceden uzak durarak, anlatıma düşünceyi gereksiz kılacak çok şey yükleyerek, yalnızca arılaştırma üze-

5. Flaubert'in bir yapıtı.
6. XIX. yy. İngiliz romancısı Thackeray'in Waterloo savaşını anlatan romanı. (Çev.).

rinde çalışmıştır. Platon örneği çok daha aydınlatıcıdır. Bilgiyi tanımlama üzerine yazdığı ünlü yapıtı *Theaetetus*'u ele alalım. Birkaç giriş sözcüğünden sonra Platon, daha sonraki konuşmaya karışmayan, ama onu renklendiren bir sahne, bir kişilik ve bir duygu sunar: Özel bir ortam ve derin bilgi kuramı, karışıklığa yol açmadan, bunun ardından birlikte gelişir. Herhangi çağdaş bir yazar böylesine bir düzenleme yapabilir mi?

XIX. yy.'da bir başka anlayış ortaya çıktı. Bunu Goethe' nin *Faust*'u gibi parlak ve güçlü şiirde apaçık görürüz. Marlowe' un Mephisto'su Goethe'ninkinin yalın bir karikatürüdür. Hiç değilse Marlowe onu, birkaç sözcükle de olsa, anlatıma yönlendirmişti. Mephistopheles yerli yerindedir ve (sırası gelmişken) Milton'ın Şeytan'ı onun yanında gereksiz bir fazlalık gibi kalır. Goethe'nin şeytanı sonunda bizi yine Goethe'ye götürür. O, bir felsefeyi kendinde toplar. Bir sanat yaratısı böyle yapmamalı, felsefenin yerini almalıdır. Goethe dram yapmak için, sözgelimi, düşüncesini gözden çıkarmış, ya da kutsamış değildir. Dram burada da bir araçtır. Böylesine karma sanatı, karşılaştırılamayacak kadar küçük kimseler yinelemiştir. Bu tür yapıtların bir başka göze çarpan örneği de *Peer Gynt*'dir. Sonra Maeterlink ile Claudel'in[7] oyunları gelir.

Bir yanda Maeterlink ile Claudel'in yapıtları, öte yanda Bergson'unkiler çağımızın bayıldığı bir karma tür oluşturuyor. Her imgelemsel yapıtın bir felsefesi olmalı, her felsefenin de bir sanat yapıtı. Bergson'un bir sanatçı olduğunu sık sık işitmişizdir! Çömezleri bununla övünürler. Demek «sanat» sözcüğünü böyle anlıyorlar; asıl üzerinde tartışılacak nokta bu. Kimi felsefe kitaplarına sanat yapıtı denebilir: Aristoteles, Platon ve Spinoza'nın birçok yapıtları, Hume'ün kimi yapıtları, Bradley'

7. Şiirsel bir dram olan *Dynasts*'ı (Hükümdarlar) bunların dışında tutmak isterim. Bu dev panoramaya bir başarı demek zordur; aslında düşümsü bir görüntüyü sunma girişimidir ve bütün büyük dramlar gibi felsefeyi görüntüye feda etmiştir. Thomas Hardy konuyu bir ozan, bir sanatçı gibi ele almıştır.

in *Principles of Logic* (Mantığın İlkeleri) Russell'in «Denoting» (açık ve güzel biçimlendirilmiş düşünce) üzerine denemesi gibi. Ama Bergson, Claudel ve Maeterlink (sonuncusunun felsefesi biraz gözden düşmüştür) hayranlarının demek istediği bu değil. Açık olmayan, coşku uyandırıcı olanı demek isterler. Düşünce ile görünüşün karışımı daha çok uyarıcı olduğundan, her ikisinin önerilmesi durumunda, birtakım nesnelerin hem belirgin düşüncesi, hem de açık anlatımı ortadan kalkar.

Özümsenmiş «düşünce» ya da felsefe, düşünce-coşku, çağdaş duyguya, Atina ya da Elizabeth çağı gerçek bir yapı uyarlamak için, bilinçli girişimler olan şiirsel dramlarda da bulunabilir. «Ama bunların en önemlisi olayların yapısıdır. Çünkü tragedya bir öykünmedir; insana değil, aksiyona ve yaşama öykünme. Yaşam aksiyonda belirir, yaşamın amacı bir soy etkinliktir, bir nitelik değildir.»[8]

Elimizde bir yanda Eski Yunana, Elizabeth dönemine öykünen, ya da modern felsefe yolunda yazılmış «şiirsel» dram var; öte yanda Shaw'dan Glasworthy'ye, bildiğimiz toplumsal komedyalara kadar «düşünce» komedyaları var. Eski püskü Sacha Guitry farsı, oyun sonuna doğru oyun kişilerinden birinin ağzına yaşam üzerine değersiz bir laf sokabilir ve ona bir yorum yaptırabilir. Denebilir ki, sahne çok değişik amaçlar için kullanılabilir, ama bunlardan yalnız biri yazın sanatı ile birleşebilir. Sessiz tiyatro da (sinema demek istemiyorum) olabilir; her ne kadar gelişmemişse de bale bir gerçektir; opera bir kurumdur; bir başka deyişle, «yaşama öykünmeyi» sahnede nerede bulursak, tek standart sanat yapıtı standardı taşımak ve şiir ile öteki sanat türlerinin eğildiği kadar yeğinliğe eğilmektir. Bu bakımdan Shaw dramı, Maeterlink'inki kadar melezdir; bunların aynı döneme rastlaması da bizi şaşırtmıyor. Her iki felsefe de halka beğendirme çabasına dayanır. Bir düşünce, daha düşük düzeydeki zekâlar anlayabilsin diye, asıl durumundan saptırıldı

8. Aristoteles: *Poetika*, vi. 9.

mı sanatla ilişiğini yitirir. Saf kalabilmesi ancak genel gerçek biçiminde söylenmesi ile, ya da biçim değiştirmesi ile olur. Tıpkı Flaubert'in küçük kentsoyluya davranışının *Education Sentimentale*'deki dönüşümü gibi. Orada gerçekle öylesine özdeşleşirler ki, düşüncenin ne olduğunu söyleyemezsiniz.

Kuşkusuz önemli olan dramın koşukla yazılması değildir; ya da, Prof. Murray'ın çevirisinin kapısında satıldığı, Euripides' in bir oyunu oynanan tiyatroya arasıra giderek, açık görüşlü bir farsın tadına varmamızı kolaylaştırmak da değildir. Önemli olan sahneye, aynı zamanda bir görüş, bir dünya olan yaşamın bu tam ifadesini çıkarmaktır — öyle bir dünya ki, yazarın kafasında tam bir sadeleştirme sürecine uğratılmıştır. Yazarın «felsefesini içeren» bir dramın (*Faust*'da olduğu gibi), ya da toplumsal bir kuramı örnekleyerek sunan bir dramın (Shaw'un oyunları gibi) gereksemeleri karşılayacağını pek sezemiyorum Goethe'ye değil de Shaw'a bir yer ayrılsa bile. Ibsen'in ve Çehov'un dünyaları da yeterince yalın ve evrensel değildir.

Son olarak, herhangi sanatın, oynayan ya da sunanların başarısına dayanan —dram, müzik, dans— kararsızlığı da gözönünde bulundurulmalıdır. Yaratıcı ile yorumcu arasında, az ya da çok bilinçsizce olan çekişme kaçınılmazdır. Oyuncularla, ya da müzikçilerle şöyle bir tanışma, oyuncunun bütün ilgisinin kendinde toplandığını gösterir. Oyuncu ya da müzikçi biçimle ilgilenmez; ustalığını gösterme, ya da «kişiliğini» aktarma fırsatı kollar. Modern müzikteki biçim yokluğu, aydınsal açık seçikliğin ve seçkinliğin bulunmayışı, büyük fiziksel dayanıklılık ve bunun gerektirdiği fiziksel eğitim, belki de oyuncu ve çalgıcının utkusunu gösteren işaretlerdir. Oyuncunun oyun üzerindeki utkusunu bütünlemek belki de Guitry'nin sahne etkinliklerinden geliyordur.

Uyuşmazlık oyuncu uğraşının tam bozguna uğratılması ile sona erdirilecek gibi değildir. Sahnenin yürümesi için sanatın isteğinden başka birçok istekler vardır. Sonra, istenen şey sahneyi kaba robotla doldurmak da değildir. Zaman zaman oyuncuya

«yan çizmek», onu maskelemek, yoluna engeller koyarak onu tökezletmek, ya da kimi özel dramlar için, onların yerini alacak küçük oyuncular türetmek gibi yollara başvurulmuştur. Doğayı karıştırmaya yönelik bu davranışlar pek seyrek başarılı olabilmiştir. Doğa genelde bu engellerin üstesinden gelir. Şiirsel dramı düzenleme girişimlerinin çoğu işi yanlış uçtan ele almıştır. «İlk başlayanlar!» diyor Aristoteles, «ilkin söyleyişi ve oyun kişilerinin canlandırılışını öğrenirler, oyun öyküsünün kurgusu sonra gelir.» Elizabeth çağı dramı, kaba eğlenceden hoşlanan izleyiciye sunulmaktaydı; ama şiire çok yer veriyordu. Bizim sorunumuz, bir eğlence biçimini ele alıp, onu sonunda bir sanat biçimine dönüştürecek bir süreçten geçirmektir. Belki çalgılı gazino komedyeninden başlanabilir; iyi bir gereçtir. Bunu öne sürerken tehlikeli bir iş yaptığımı biliyorum. Çünkü bunu ciddiye alacak bir kişiye karşı bir düzine oyuncakçı çıkar ve estetik toplulukta bir acayip ve şımarık sanat kepazeliğine merak uyandırmaya atılır. Çok az kişi sanata ağırbaşlılıkla yanaşır. Onu saygı ve ağırbaşlılıkla ele alanlar ise, Euripides ve Shakespeare'i andıran şiirler yazmayı sürdürürler. Birtakım kişiler de ona şaka diye bakarlar.

HAMLET VE SORUNLARI

Pek az eleştirmen, *Hamlet* oyununun birincil sorun olduğunu, oyun kişisi Hamlet'in ise ancak ikinci sırada geldiğini kabul eder. Oyun kişisi Hamlet, eleştirmenin en tehlikelisini hep özellikle imrendiregelmiştir: Doğal olarak yaratıcı bir kafası olan, ama yaratma gücündeki bir eksiklikten ötürü, yaratma yerine eleştiriyi deneyen eleştirmenin. Böyleleri çoğu kez Hamlet'i, kendi sanatlarını gerçekleştirmek amacıyla bir başka kişi yerine koyarlar. Goethe bunlardan biriydi ve Hamlet'i Werther'e dönüştürdü; Coleridge de bu kafadaydı, Hamlet'den bir Coleridge çıkardı. Belki bunlardan hiçbiri, Hamlet üzerine yazarken, her şeyden önce bir sanat yapıtını incelediklerini akıllarına getirmemişlerdir. Hamlet üzerine yazarken, Goethe olsun Coleridge olsun, eleştirinin en yanıltıcısını ortaya koymuşlardır. Çünkü her ikisinde de su götürmez bir eleştirel kavrayış vardı ve her ikisi de, yaratıcı becerilerinin yardımı ile, birinin yerine ötekini koyarak —kendi Hamlet'lerini Shakespeare'inkinin yerine— eleştirel saptırmayı görünüşte akla yatkın bir duruma getirmişlerdir. Walter Pater'in[1] bu oyun üzerine eğilmemiş olmasına ne kadar sevinsek azdır.

Son zamanlarda iki yazar, J. M. Robertson ile Minnesota Üniversitesi'nden Prof. Stoll, konuyu bir başka yönde ele aldıkları için övülmesi gereken küçük kitaplar yayımladılar. Prof. Stall, XVII. ve XVIII. yüzyıllar[2] eleştirmenlerinin çalışmalarını

1. Pater, Walter Horatio (1839-94): İngiliz denemecisi ve eleştirmeni. Sanatsal yetkinliğin tinsel önemine inanan Pater'in biçemi, açıklığı ve kesinliği ile tanınmıştır. (Çev.)
2. Thomas Rymer'in Othello'ya karşı çıkışını çürütebilecek inandırıcı hiçbir şeye rastlamadığımı bu arada söylemeliyim.

önümüze sermekle önemli bir hizmette bulunmuştur. Stall'un gözlemi şöyle:

> «Bunlar, son Hamlet eleştirmenlerinden ruhbilim üzerine daha az bilgiliydi, ama tinsel bakımdan Shakespeare'in sanatına daha yakındılar. Başoyun kişisinden çok, oyunun bütününün etkisini önemsemekle de, kendi eski göreneklerine göre, genel olarak dramatik sanatın gizlerine daha yakındılar.»

Nitelikli sanat yapıtı yorumlanamaz, çünkü yorumlanacak bir şeyi yoktur. Ancak belli ölçütlere göre, başka sanat yapıtlarıyla karşılaştırarak eleştirebiliriz onu. İlle «yorumlanacaksa», yapılacak iş, okurun bilmediği sanılan, yapıtla ilgili tarihsel gerçekleri açıklamaktır. Robertson, eleştirmenlerin, açık seçik şeyleri görmezden gelerek, *Hamlet*'in yorumunda nasıl başarısızlığa uğradıklarına en yaraşır biçimde değinmiştir: Ona göre, *Hamlet* üstüste katmanlar görünümündedir; katmanların her biri, kendilerinden önce gelenlerin çalışmalarından, ellerinden geldiğince bir şeyler kotaran bir dizi insanın çabalarını betimler. Oyunu Shakespeare'in tasarımı içinde bir bütün olarak ele alma yerine, son biçiminde bile göze batan çok kaba gereçler üzerine bindirilmiş bir yığın gibi algılarsak, Shakespeare'in *Hamlet*'i bize pek farklı görünür.

Thomas Kyd'in[3] daha eski bir oyunu olduğunu biliyoruz. Bu olağanüstü dramatik (eğer şiirsel değilse) deha, *Spanish Tragedy* ve *Arden of Feversham* adlarında, birbirine hiç benzemeyen iki oyunun da, büyük olasılıkla yazarı idi. Üç ipucundan yola çıkarak, onun eski oyununun nasıl bir şey olduğunu kestirebiliriz: Birinci ipucu *Spanish Tragedy* (İspanyol Tragedyası);

3. Kyd, Thomas (1558-94): İngiliz oyun yazarı. *Spanish Tragedy* (1592) adlı oyunu, Shakespeare'in hayaletli, oyun içinde oyunlu Hamlet'inin kaynağı olabilir. Hamlet'in öyküsünün onun olduğu söylenir. (Çev.)

ikincisi, Kyd'in Hamlet'inin dayancası olduğu sanılan Belleforest masalı; üçüncüsü ise, Shakespeare'in yaşadığı dönemde Almanya'da oynanan ve Shakespeare'inkinden değil, daha eski oyundan uyarlandığı konusunda sağlam kanıtlara dayalı değişik bir oyundur. Bu üç kaynaktan açıkça şu sonuçlar çıkmaktadır: Eski oyunda itici güdü yalnızca öç almaya dayanıyordu; *Spanish Tragedy*'de olduğu gibi eylemin ertelenmesi, koruyucularla çevrili bir kralın öldürülmesindeki güçlükten doğuyordu ve Hamlet'in «deliliği» kuşkuyu ortadan kaldırmaya yönelikti. Oysa, Shakespeare'in oyununda öç almaktan daha önemli bir güdü vardı ve bu sonuncu açıklamayı köreltiyordu. Bu durumda öç almanın ertelenmesi gereklilik ya da yakışırlık bakımlarından açıklanamıyordu. «Deliliğin» etkisi kıralın kuşkusunu yatıştırmıyor, tersine uyandırıyordu. Değişiklik inandırıcı olacak kadar tam değildi. Dahası, *Spanish Tragedy*'ye koşut konuşmalar var ki, kuşkuya yer vermeksizin Shakespeare'in, Kyd'in oyununu yer yer düzelttiğini gösteriyordu. Son olarak, açıklanamaz sahneler de vardı —Polonius-Laertes ve Polonius-Reynaldo sahneleri gibi— bunlar da bağışlanır gibi değildi. Bu sahneler ne Kyd'in koşuk biçeminde idi, ne de kuşkusuz Shakespeare'in. Robertson'a göre, bu sahneler Kyd'in özgün oyununda vardı ve Shakespeare oyuna daha el atmadan, bir üçüncü el, belki Chapman, üzerinde değişiklikler yapmıştı. Robertson, kuvvetli bir nedenle, Kyd'in özgün oyununun, başka öç alma üzerine oyunlar gibi, her biri beş perdelik iki bölümden oluştuğu sonucuna varıyordu. Robertson'un incelemesinde vardığı sonuç, bize kalırsa çürütülemez çünkü: Shakespeare'in *Hamlet*'i, ana suçluluğunun oğul üzerine etkisini ele alır; Shakespeare bu güdüyü, eski oyunun kolaylıkla «çekip çevrilemez» gereçleri üzerine başarı ile yerleştirememiştir.

Çekip çevrilemez oldukları kuşkusuz. Ve oyun Shakespeare'in başyapıtı olmak şöyle dursun, kesinlikle sanatsal bir başarısızlıktır. Birçok bakımdan şaşırtıcıdır, başka oyunlarda görülemeyecek kadar da rahatsızlık vericidir. Bütün oyunlarının en

uzunudur ve Shakespeare bunun üzerinde belki en çok sıkıntı çekmiştir. Öyle iken, oyunda en ivecen inceleyicinin bile ayırt edebileceği tutarsız ve gereksiz sahnelere yer vermiştir. Koşuk biçimi de değişkendir. Aşağıdaki dizeler *Romeo ile Juliet* Shakespeare'inden ses verir:

> Ama bakın, bürünmüş koyu kızıl mantosuna gün doğumu,
> Çiy örtüsü üzerinde yürüyor,
> Doğudaki yüksek tepenin.

5. Bölüm, 2. sahnedeki şu dizeler ise iyice olgunlaştığı dönemin örnekleri:

> Dostum öyle bir kavga vardı ki yüreğimde,
> Uykularımdan ediyordu beni.
> Kamaramdan çıkarak karanlıkta
> Ve deniz gocuğum sırtımda
> Arıyorum götürdükleri paketi,
> El yordamıyla.

Gerek işçilik, gerekse düşünce dengeli bir duruma ulaşmamıştır. Oyunu, ardından *Coriolanus*'da doruğa ulaşan tragedya başarılarının geldiği, yine «çekip çevrilmez» gereçli, derinlemesine ilginç ve şaşırtıcı koşuklamalı *Measure for Measure* (Kısasa Kısas) ile birlikte ozanın bir bunalım dönemine yormakta kesinlikle haklı sayılırız. *Measure for Measure,* Hamlet kadar «ilginç» olmayabilir; ama *Antonius ile Kleopatra* yanında, kuşkusuz, Shakespeare'in en sanatsal başarılarındandır. Belki çok kimsenin *Hamlet*'i, bir sanat yapıtı olmaktan çok ilginç buldukları için sanat yapıtı sanmalarından doğuyor bu. *Hamlet,* yazın dünyasının «Mona Lisa»sıdır.

Hamlet'in neden başarısız bir oyun olduğu hemen göze çarpmaz. Robertson, oyunun ana coşkusunun, oğlun suçlu anaya karşı duyguları olduğu sonucuna varırken, kuşkusuz doğruyu söylüyordu:

> «Hamlet'in yakınması, anasının onursuzluğundan acı çeken birinin yakınışıdır... Bir ananın suçu, katlanılması çok güç bir güdüdür dram için; ama ruhbilimsel bir çözüm getirilmesi, ya da üstü kapalı bir anlatım için kullanılması ve vurgulanması gerekmiştir.»

Bununla birlikte, öykünün tümü bu kadarla bitmez. Othello'da kuşkuyu, Antonius'ta çılgınca sevgiyi, ya da Corolianus' da kurumu kullanan Shakespeare'in bu oyunda kullanamadığı yalnızca «anne suçu» değildir. Konu, bunlar gibi, akla yatkın olarak, kendi içinde bütün, kolayca anlaşılır ve bir tragedyaya apaçık yerleştirebilirdi. Hamlet, tıpkı soneler gibi, yazarın aydınlığa çıkaramadığı, sanata kurgulayamadığı, dönüştüremediği önemsiz şeylerle doludur. Bu duyguyu ararken, sonelerde olduğu gibi, sınırlarını çizme işinde çok güçlüğe uğrarız. Konuşmalarda bu yoktur; ünlü iki monologunu incelediğinizde, gerçekten Shakespeare'in koşuklamasıyla karşılaşırsınız, ama bunların içeriği bir başkasında, belki *Revenge of Bussy D'ambois*'nın V. Bölüm, 1. sahnesinde vardır. Shakespeare'in Hamlet'ini, gerek aksiyonda gerekse seçebileceğimiz herhangi alıntıda, şaşmaz bir anlatım içinde, yanılmaya yer vermeyecek denli kesinlikle eski oyunda bulabiliriz.

Coşkuyu bir sanat biçimi olarak anlatmak, ancak bir «nesnel bağlılaşım» (objective correlative) bulmakla olur —bir başka deyişle, bu tikel coşkuyu formülleştirecek bir nesneler dizisi, bir durum, bir olaylar zinciri bularak. Öyle ki, duyusal deneyimde son bulan dış gerçekler bilinir bilinmez coşku hemen anımsansın. Shakespeare'in daha başarılı tragedyalarından birini incelerseniz, bunun tıpatıp eşitini bulursunuz. Göreceksiniz ki, Bayan Macbeth'in uykuda gezerken akıl durumu, betimlenmiş duyusal izlenimlerin ustaca birikimi ile size iletilmiştir. Karısının ölümünü öğrenen Macbeth'in sözleri, olaylar zincirinin son halkasında kendiliğinden boşanmış gibi bir etki altında kalırız. Sanatsal «kaçınılmazlık», dış görünüşün coşkuya tıpatıp uygun

luğunda yatar. İşte, *Hamlet*'de kesinlikle yetersiz olan budur. Bir adam olarak Hamlet, görünüşteki gerçekleri aştığı için anlatılamayan bir coşkunun baskısı altındadır. Yazarı ile birlikte Hamlet'in varsayılan benzerliği şu noktaya kadar gerçektir: Hamlet'in, duygularına nesnel bir karşılığın bulunamayışından doğan şaşkınlığı, yaratıcısının sanatsal sorun önündeki şaşkınlığının sürmesine neden olmuştur. Tiksinmesine annesinin yol açması gibi bir güçlükle karşı karşıyadır Hamlet; ama annesi bu güçlüğe denk bir nesne oluşturmamaktadır, çünkü tiksintisi annesini katlayıp aşmıştır. Bu hiç anlayamadığı ve nesnelleştiremediği duygu yaşamı zehir etmekte ve aksiyonu engellemektedir. Olabilecek aksiyonların hiçbiri bunun için doyurucu değildir ve Shakespeare olayların kurgusu ile ne kadar oynarsa oynasın, Hamlet'i kendisi için anlaşılabilir duruma getiremektedir. Dikkat etmeli ki, sorunun *verilerinin* doğası, nesnel karşılık bulmaya engeldir. Annesinin suçluluğunun ağırlaştırılması, Hamlet'de bambaşka bir coşku uyandıracak bir formül olabilirdi. Karakterinin o kadar olumsuz ve önemsiz oluşundandır ki annesi, Hamlet'de uyandırdığı duyguyu betimleyecek gücü kendinde bulamamaktadır.

Hamlet'in «deliliği», Shakespeare'in eline kalmıştır; eski oyunda yalnızca bir oyun hilesiydi ve denebilir ki, sona doğru düzmece olduğunu izleyiciler anlayabiliyordu. Shakespeare için bu, delilikten az, yapmacıktan fazla idi. Hamlet'in yeğniliği, sözlerini yineleyişi, ündeşleri (cinas), duygularını gizlemek için bile bile takındığı davranışın bir parçası değil, bir tür coşkusal rahatlamadır. Oyun kişisi Hamlet'de, aksiyona bir çıkış bulamayan bir coşku soytarılığı vardır. Oyun yazarının sanata yansıtamadığı da coşkunun bu maskaralığıdır. Esrik (ecstatic) ya da korkunç, bir nesnesi olan ya da nesneyi aşan yeğin bir duyguyu duyarlı olan herkes bilir; kuşkusuz patologların işleyeceği bir konu bu. Çoğu kez gençlik çağında görülür: Ortalama kişi böylesine duyguları uykuya yatırır ya da onları iş dünyasına uyacak biçimde budar. Sanatçı, dünyayı duyguları üzerine çekme yete-

neğiyle, onları canlı tutar. Laforgue'un Hamlet'i gençlik çağındadır; Shakespeare'in Hamlet'i ise genç değildir, bu yüzden söz kaçamağıyla kendini bağışlatamaz. Burada Shakespeare'in, çözmek üzere boyunu aşan bir sorunu ele aldığını söylemeliyiz. Bu işe neden el attığı, çözülemeyecek bir bilmecedir. Nasıl bir deneyimin zorlamasıyla, anlatılamaz korkunç bir şeyi anlatmaya girişti, hiç bilemeyeceğiz. Yaşam öyküsünde daha birçok gerçeği bilmek gereksinimi içindeyiz; sonra Montaigne'i (II. Kitap, XII. Bölüm, Apologie de Raimond Sebond[4]) okuyup okumadığını, okumuşsa ne zaman, okuduğunu ya da ne gibi bir kişisel deneyimden geçtiğini bilmek isteriz. Son olarak da, bilinmiyor diye varsayılan, görünüşe göre gerçekleri aştığı için deneyim bellediğimiz şeyi bilmek isteriz. Shakespeare'in kendisinin anlamadığı şeyleri anlamalıyız.

4. Raimond Sebond'un Övgüsü.

YEATS[1]

Çağımızda şiir kuşakları yirmi yıllık zaman dilimleri içinde yer alır. Bununla, herhangi ozan yirmi yılda en iyi yapıtını verir, demek istemiyorum. Söylemek istediğim, şiirde yeni bir okul ya da biçemin ortaya çıkışının, aşağı yukarı bu kadar zaman aldığıdır. Diyelim elli yaşında bir adamın önünde, bir tür şiir yazmış olan yetmişinde ozanlar, arkasında ise, bir başka tür şiir yazmakta olan otuzundakiler vardır. Bu, benim içinde bulunduğum durumdur; eğer yirmi yıl daha yaşarsam, arkamda daha genç bir şiir okulunun ortaya çıkışını bekleyebilirim. Benim Yeats'le olan ilişkim bu şemaya pek uymuyor. Ben, Amerika'da şiir yazmaya yeni başlamış genç bir üniversiteli öğrenci iken, Yeats dünya şiiri içinde önemli bir kişiydi ve ilk ozanlık dönemi iyice belirgindi. O aşamada şiirinin benim üzerimde derin bir etkisi olup olmadığını anımsayamıyorum. Kendi kendine şiir yazmaya kalkışan genç kişi, her şeyden önce ne eleştirel olabilir, ne de genellikle değerlendirme bilir. Söylemek istediğinin ve yazacağı kendinde saklı şiir türünün bilincini açıklayacak ustalar aramaktadır. Genç yazarın beğenisi yeğin, ama dardır: Kişisel gereksinimlerle saptanır. Gereksinim duyduğum şiir türü, kendi sesimi nasıl kullanacağımı bana öğret gibi şeyler İngiliz şiirinde yoktur; yalnız Fransız şiirinde görülür. Bu nedenle, genç Yeats'in şiiri, olgun Yeats'in şiiri coşkularımı sarıp sarmalayıncaya kadar, benim için hemen hemen yok gibiydi.

1. İlk yıllık Yeats konuşması. 1940'da Dublin'de, Abbey Tiyatrosu'nda, İrlanda Akademisi Dostları önünde yapılmış, daha sonra *Purpose* dergisinde yayımlanmıştır.

1919'dan başlayarak benim evrimim yerine oturdu. Bundan sonra onu, bir bakıma öncelim değil, çağdaşım olarak gördüm; bir başka bakımdan da, 1919'dan sonra yazılmış yapıtlarını tanıyıp hayranlık duyan o zamanın gençlerinin duygularını da paylaştım.

Daha genç Amerikan ve İngiliz ozanlarının Yeats'in şiirine duydukları hayranlık bütünüyle yerindedir. Söyleyişi bir öykünme tehlikesi yaratmayacak kadar, görüşleri pohpohlanmayacak ve gençlerin önyargılarını onaylamayacak kadar değişikti. Onlar başlarken yaşayan yanılmasız büyük bir ozanın biçemini kendi yapıtlarında yankılandırmaya kapılmamaları ve kendi aralarında önde gelen düşüncelerinin ozanınki ile çatışması, onlar için iyi olmuştur. Yazılarında onun etkilerinin geçici izlerinden daha çok şey göremezsiniz, ama yapıtının ve bir ozan olarak kendisinin, onlar için önemi büyüktü. Bu belki, genç ozanın hayranlık duyarak seçtiği şiir türü üzerine söylediklerimle çelişkili görülebilir. Ama ben gerçekte başka bir şey üzerinde duruyorum. Yeats büyük bir ozan olmasaydı bu etkiyi yapamazdı; benim sözünü ettiğim etki ,ozanın kişiliğinden, olağanüstü gelişmesinin içtepisini sağlayan sanat ve ustalık tutkusunun bütünlüğünden kaynaklanmıştır. Londra'ya geldiği zaman genç ozanlarla tanışmak ve konuşmak istemişti. Kimileyin onun için yüksekten bakan, kendini beğenmiş denmiştir. Ben onu hiç de öyle bulmadım; genç bir yazarla görüşürken, bir işçi arkadaşla, aynı gizemi paylaştığı biriyle konuşuyor gibi, kendini onunla bir düzeyde tuttuğu izlenimini edindim. Sanıyorum birçok yazarın tersine, bir ozan olarak eriştiği ünden, ya da bir ozan olarak kendi kişiliğinden daha çok şiire önem verdi. Sanat sanatçıdan daha büyüktü: Bu duyguyu başkalarına iletti. Onun için gençler onun yanındayken hiç tedirgin olmazlardı.

Kuşkusuz ustalığa yükseldikten sonra hep çağdaş kalışı, yetenek gizinin bir parçası idi. Geri kalanı da biraz önce sözünü ettiğim sürekli gelişme idi. Yapıtları eleştirilirken, bu noktaya hemen her zaman değinilmiştir. Ama her zaman ortaya atılan

bu konunun nedenleri ve doğası sık sık incelenmiş değildir. Bir nedeni kuşkusuz çok ve yoğun çalışmadır. Bir de bunun ardından karakter gelir: Bir sanatçı olarak karakteri demek istiyorum— İlk esin kaynağını tükettikten sonra, orta yaşlarında *Bleak House* (Mutsuz Ev) gibi, eski yapıtlarından çok değişik, bir başyapıta doğru yönelen Charles Dickens'in ardından iten karakter gücü. Yeni düzenlemeler (composition) yapma yolları konusunda genellemelere girmek hem kolay, hem de akıllıca değildir; ama benim deneyimlerime göre, orta yaşa doğru bir adam üç seçenekle karşılaşır: Ya yazmayı tümüyle bırakır, ya daha bir ustaca kendini yineler, ya da orta yaşın gereklerine uygun bir tutumla değişik bir çalışma yolu tutar. Browning ile Swinburne'in son uzun şiirleri neden çoğunlukla okunmaz? Çünkü Browning ile Swinburne asıl ilk şiirlerinde yaşarlar; sonrakiler ilk şiirlerin, kendilerinde bulunmayan tazeliğini anımsatır, hem de ortaya yeni bir nitelik komadan. Bir insan soyut bir düşünce üzerinde çalışmaya koyulunca —matematik ve fizik bilimlerinin dışında bütünüyle soyut sayılabilecek bir düşünce olabilirse eğer— coşkuları değişmeden kalır, ya da azalırken kafası olgunlaşır; bu da pek önemli kayıp sayılmaz. Ama bir ozan olarak olgunlaşmak, kendi yaşına yaraşır ve gençliğinin coşkuları kadar yeğin yeni coşkular edinmek demektir.

Shakespeare'in gelişmesi tam bir gelişmedir; olgunluk çağı yapıtları gençlik yapıtları kadar coşturucu olan bir avuç ozandan biridir Shakespeare. Onunkiyle Yeats'in gelişmesi sanıyorum birbirine benzemez; bu da Yeats'in durumu üzerinde merak uyandırır. Shakespeare'de koşuk sanatı ustalığı yavaş ve sürekli gelişir ve orta yaş şiiri ilk olgunluk şiirlerinin içinde saklı görünür. Birkaç sözlü denemeden sonra şöyle dersiniz: «Bu, gelişmesinin o aşamasındaki duyarlılığının tam anlatımıdır.» Bir ozanın orta yaşlarda gelişmesi, söyleyecek yeni şeyler bulması ve bunları güzel söyleyebilmesi gerçekten az görülmüş bir şeydir. Ama Yeats'ın durumunda gelişme bana değişik görünüyor. Burada, ilk ve sonraki yapıtlarına iki ayrı kişinin elinden çık-

mış gibi bakıyorum izlenimini vermek istemem. Son şiirlerini iyice inceledikten sonra ilk şiirlerine dönünce, öncelikle, hep aynı söyleyiş ve ortam içinde kalan yavaş ve sürekli bir teknik ilerleme olduğunu görürsünüz. İlerleme deyince, amacım ilk şiirlerinin çoğunun gerektiği kadar güzel olmadığını söylemek değildir. *Who Goes with Fergus?* (Fergus'la ile Giden Kim?) gibi kimi şiirleri var ki, dilimizdeki benzerleri kadar güzeldir. Ama bunların en iyisinin ve en iyi bilineninin şu eksikliği var: Bunlar, aynı dönemin başka şiirleri bağlamında olduğu kadar «dermeceye (anthology) girmiş parçalar» olarak da yeterlidir.

«Dermeceye girmiş parça» sözcüğünü özel bir anlamda kullanıyorum. Herhangi bir dermecede şiirler karşımıza çıkar ki, onlardan tam tat alırsınız, hoşlanırsınız, kim yazmış diye merak etmezsiniz, ya da ozanı biliyorsanız, başka şiirleri de var mı diye araştırmazsınız. Yine başka şiirler de var ki, ötekiler kadar tam ya da iyi değildir, ama sizi, o ozanı daha iyi tanımak için, başka yapıtlarına doğru bakmaya dayanılmaz bir merakla iter. Bu ayrım elbet yalnız kısa şiirler içindir —yazarın, düşüncelerinin ancak bir parçasını yerleştirdiği şiirler. Bunları okuyunca, yazarının söyleyecek daha çok şeyi olduğunu hemen sezersiniz; bu özgün sezi sizi, yazarın düşünceleri ve duyguları üzerine daha çok şey öğrenmek üzere, coşku ve susamışlıkla, ayağa diker: Böylesi, Yeats'in ilk yapıtlarında ancak şurada burada bulunabilir. Yeats'in coşkusal deneyiminin yeğinliği pek az göze çarpar. Oysa, gençliğinin deneyim yeğinliğini gösteren yeterince kanıt elimizdedir; ama sonraki yapıtlarında bu kanıtları geriye doğru giderek algılayabiliyoruz.

İlk denemelerimde, sanatta kişisizlik (impersonality) dediğim şeyleri çok övdüm. Şimdi Yeats'in, daha çok kişilikle dolu sonraki yapıtlarının üstünlüğünü öne sürerken, kendimle çelişkiye düştüğüm sanılabilir. Belki de iyi anlatamamışımdır istediğimi, ya da gençlik kavrayışım bu kadarına el vermiş —kendi düzyazılarımı okumaya hiç katlanamadığımdan bu noktayı daha derinleştirmeden olduğu gibi bırakıyorum— Ama şimdi hiç

değilse gerçek durum şudur: İki türlü kişiliksizlik vardır: Biri becerili sanatçıya özgü olan, öteki ise olgunlaşan sanatçının giderek edindiği. Birincisi «dermeceye girmiş parçalarda» görülür. İkinci kişiliksizlik, kişisel deneyim ve yeğinlikte genel gerçeği anlatmaya yetkin ozanda görülür; bu, kendi deneyiminin bütün tikelliğini yitirmeden, ondan genel bir simge çıkaran ozandır. Şaşırtıcı gelen, birinci türde büyük bir sanat uzmanı olan Yeats'in, ikinci türde büyük bir ozan olmasıdır. Bununla bambaşka adam olup çıkmış değildir. Daha önce değindiğim gibi, gençliğin yeğin deneyimini kesinlikle yaşamasa, bu ilk deneyim olmadan, sonraki yazılarında kuşkusuz görülen uzgörürlüğe hiç kavuşamazdı. Öte yandan ilk deneyimlerini anlatabilmek için de sonraki olgunluğunu beklemesi gerekmiştir; işte, onu özgün ve özellikle ilginç yapan da budur, sanırım.

Her dermeçede bulunan, *When you are old and grey and full of sleep* (Sen yaşlanıp saçın ağarınca ve ölünce), ya da *A Dream of Death* (Ölüm Düşü) gibi 1893'te yayımlanmış kitabındaki şiirleri ele alalım. Bunlar güzel şiirlerdir, ama yalnızca ustalık işleri; çünkü genel gerçek için gerekli gereçleri veren özellikler yoktur bunlarda. 1904'deki yapıtlara gelindiğinde, *The Folly of Being Comforted* (Avunmanın Budalalığı) gibi güzel şiirde ve *Adam's Curse*'de (Ademin Kargıması) gelişme kendini gösterir; bir şeylerin kımıldadığı ve birinin insan için konuşmaya başladığı görülür. 1910'da yayımladığı *Peace*'de (Barış) bu daha açık seçik ortaya çıkar, ama 1914'teki yapıta kadar tam kendini göstermez. *Responsibilites*'deki (Sorumluluklar) şu büyük dizeler,

> Bağışla şu kısır tutku aşkına
> Gelip dayandımsa da kırk dokuz yaşına.

ve şiirde kendi yaşını anması da önemlidir. Bu söyleyiş özgürlüğüne ulaşmak için bir yarı ömür geçirmiş. Bu bir utkudur.

Yeats'in daha yapacağı çok şey var, teknik konusunda bile. Bir grup ozanın içinde genç biri olarak onun düzeyine eriş-

miş başka biri yoktur. Üzerinde pre-Raphaelites[2] (Rafael'den Öncekiler) akımının etkisi de büyük olmuştur. William Morris nasıl İskandinav folklorunu kullandıysa, Selt alaca karanlığının Yeats'i de —bana kalırsa, pre-Raphaelites alaca karanlığının Yeats'i demek daha doğru olur— hemen hemen Seltlerin folklorunu kullandı. Öykümsü uzun şiirleri Morris'in izlerini taşır. Gerçekte, pre-Raphaelites akımı içinde Yeats en geride kalır. Belki yanılıyorum, ama *The Shadowy Waters* (Gölgeli Sular) oyunu, bu okulun büyülü güzelliğinin en olgun anlatımı gibi gelir bana. İrlanda söylencesine, onu kendi oyun kişisini yaratmak için, bir araç olarak kullanıncaya kadar egemen olamadı. Gerçekten bu, *Plays for Dancers*'ı (Dansçılar İçin Oyunlar) yazıncaya değin sürdü. Önemli olan nokta şu ki, konularda değil, anlatımda daha çok İrlandalı olayım derken aynı zamanda evrenselleşti.

Yeats'in gelişmesinde, özellikle üzerinde durmak istediğim iki nokta var. Birincisi, daha önce değindiğim gibi, Yeats'in orta ve sonraki yaşlarında yaptıkları —geleceğin ozanları bunları özenle incelemeli— sanatçının karakteri dediğim şeyin büyük ve kalıcı örnekleridir: Düşünsel olduğu kadar töresel de olan bir tür seçkinlik. İkincisi, ilk yapıtlarındaki coşkulu anlatım yokluğunu eleştirirken söylediklerime ek olarak diyebilirim ki, Yeats her şeyden önce bir orta yaş ozanıdır. Bu sözüm, onu ancak orta yaşlılar okur gibi bir anlama kesinlikle alınmasın. Dünyanın her köşesinde İngilizce yazan genç ozanların ona karşı davranışı bunun tersini düşünmek için yeterince bir kanıttır. Kuramsal ola-

2. İngiliz resminin düşen standartlarına karşı, İngiliz ressam ve ozanlarının 1848'de kurdukları birlik. Bunlar Raphael'den önceki İtalyan ressamlarının yapıtlarından esinlendiler ve onların tekniği yerine içtenliklerine öykündüler. Pre-Raphaelites'ları Ruskin savundu ve akımın birçok izleyicisi oldu. William Morris bunlar arasındaydı. Akım XIX. yy. sonundan önce noktalandı. Bunların özelliği, aşırı açıklık, parlak renk ve ayrıntılar üzerinde titizlik idi. (Çev.)

rak bir ozanın esini, ya da gereçleri, bunamadan önce orta yaşlarda ya da herhangi bir yaşta neden tükensin? Deneyimler yapmaya gücü yeten bir kişi, yaşamının her on yılında, kendini bir başka dünyada bulur. Dünyaya hep değişik açılardan baktığı için de sanatının gereçleri sürekli yenilenir. Gerçekte, pek az ozan yıllara uyma özgücünü kendinde bulabilmiştir. Her şeyden önce bu, değişikliği göğüsleyecek olağanüstü bir içtenlik ve yüreklilik ister. Birçokları gençlik deneyimlerine yapışır kalır, yazıları önceki yapıtlarının yapmacık bir öykünmesi olur; ya da tutku ve isteklerini geride bırakıp, boş ve tükenmiş ustalıklarını kullanarak kafadan yazar dururlar. Bir başka ve daha kötüsü de, toplumda tanınarak ve eriştikleri onuru arkalarına alarak, dolapta asılı madalyalı, nişanlı giysileriyle, toplum onlardan ne bekliyorsa onu yapar, onu düşünür ve söylerler. Yeats, bu tür bir ozan değildi; son şiirlerini yaşlılar yerine gençlerin benimsemesi belki de bundandı. Çünkü gençler onu yapıtlarında hep genç ozan olarak gördüler; o da bir bakıma, ilerleyen yaşma karşın, hep genç kaldı. Ama yaşlılar, şiirde, kendi içtenliklerinin kımıldayışına benzer bir şey bulamayınca, insanın gerçekten ne olduğu ve ne olacağı üzerine sarsıntıya uğrarlar. Öyle olduklarına inanmak istemezler.

> Size korkunç gelir hırs ve öfkenin,
> Dans etmesi geçkin yaşımda;
> Öyle sıkıcı değillerdi bunlar gençken
> Başka neyim kaldı şarkıya özenecek?

Bu dizeler etkileyici, ama hoş değil; bu duyguları, genellikle saygı duyduğum bir eleştirmen geçenlerde eleştirdi. Bana kalırsa yorumu yanlıştı. Ben bu dizeleri başkalarından apayrı bir insanın itirafı gibi okumam, temelde bütün başka insanlar gibi olan birinin sözleri olarak alırım. Tek ayrılık daha açık, daha doğru ve dingin olmadadır. İyice yaşlı hangi içtenlikli insana bu duygular tümüyle yabansı gelir? Dinsel duygulara yenik ve bu duygularca yola yordama konmuş olabilirler, ama bunların

ölü şeyler olduğunu kim söyleyebilir? Belki La Rochefoucauld'nun şu özdeyişine uygun düşenler: «Quand les vices nous quittent, nous nous flattons de la créance que c'est nous qui les quittons.»[3] Yeats'in iğneli deyişinin tragedyası tümüyle son dizededir.

Bunun gibi *Purgatoria* (Araf) oyunu da güzel değildir. Kimi yönlerini ben beğenmiyorum. Keşke oyuna bu adı vermeseydi; çünkü içinde temizlenme, boşalma için bir çıtlatma, hiç değilse bir vurgu bulunmayan bir Arafı kabul etmiyorum. Ama pek az hareketli küçük bir sahneye, büyük bir tiyatro ustalığı ile, bu kadar aksiyon yerleştiren oyun, yaşlı bir adamın coşkularını ustaca sergilemektedir. Biraz önce alıntıladığım özdeyiş, sanıyorum *Purgatoria* gibi dramatik anlamda alınmalıdır. Lirik ozan —Yeats dram yazılarında bile her zaman lirikti— herkes için, ya da kendinden başka herkes için konuşur. Bunu yapabilmek için de kendini herkesle, ya da başkaları ile özdeşleştirebilmelidir. Yalnız böyle olmanın düşsel gücüyledir ki, okurlarını, hep kendinden ve kendisi için konuşuyor diye yanıltabilir —özellikle kendilerinin kapsam içine alınmamasını yeğledikleri̇nde.

Bu noktayı yalnızca Yeats'in yaşlılık şiiri olarak vurgulamak istemem. Dikkatinizi güzel *The Winding Stair* (Dönemeçli Merdiven) şiirine çeviriniz. Şiirde başlangıçta çizilen şu görünüm,

> İpek kimonolar içinde güzel iki kız
> Biri ceylân bakışlı,

sonraki dizenin uyandırdığı sarsıntı ile büyük bir yeğinliğe ulaşır:

> Solunca, yaşlanıp iskelete dönünce,

3. Kusurlarımız bizi bıraktığında, onları biz kendimiz bırakmış inancıyla övünürüz. (Çev.)

sonra *Coole Park*'ın şu başlangıç dizelerine bakınız:

> Dalarım düşüncelere ardından uçan kırlangıcın,
> Yaşlı kadının ve evinin.

İnsan sanır ki, tam ve beklenen anlatımına geçmişe bakarken kavuşsun diye, bu şiirlerde gençliğin canlı ve sevimli coşkuları saklanmıştır. Bir yaşın ilginç duyguları salt değişik olanlar değil, gençlik duyguları ile tümleşenlerdir.

Yeats'in dramatik şiirdeki gelişmesi lirik şiirdeki gelişmesi kadar ilginçtir. Onu lirik ozan diye nitelediğim zaman, bu sonuca, örneğin ben lirik olmadığımdan, kendimden biçerek vardım. Çünkü lirik denince, belli bir koşuk ölçüsünden çok, seçilmiş belli coşkuları düşünürüm. Ama lirik bir ozanın aynı zamanda dramatik bir ozan olmaması için bir neden yoktur. Bana göre Yeats örnek bir lirik dram yazarıdır. Kendi özelliğine uygun dram biçimini geliştirmek için uzun yıllar uğraştı. Oyun yazmağa başladığında şiirsel dram, özgür koşukla yazılan oyunlar anlamına geliyordu. Şimdi özgür koşuk uzun zamandır ölü bir ölçüdür. Şu sırada bunun bütün nedenlerini bir bir incelemek beni konumun dışına çıkarır. Shakespeare'in büyük bir ustalıkla kullandığı biçimin besbelli zorlukları var. Eğer Shakespeare'in yazdığı türde bir oyun yazmaya kalkışırsanız, eskinin anımsaması altında ezilirsiniz; eğer bir başka tür oyun yazarsanız, anımsama sizi bir başka yöne çeker. Dahası, Shakespeare kendinden sonra gelen herhangi dram yazarından çok daha büyük olduğundan, serbest koşuk XVI. ve XVII. yüzyılların yaşamından kolay kolay ayrılamaz. Bu koşuk bugün konuşulan İngilizcenin ritimlerini zor yakalayabilir. Eğer geleneksel özgür koşuk yeniden canlandırılacaksa, bunun ancak, çağ bağlantılarından iyice sıyrılacağı, uzunca bir zaman ondan koparak sağlanabileceğini sanırım. Yeats, ilk oyunlarını yazdığında, şiirsel oyunlar için başka bir şey kullanma olanağı yoktu. Bu, Yeats'e yöneltilmiş bir eleştiri değil, koşuk biçimlerinin ancak belli bir zamanda değiştiğini, her zaman bir değişikliğin beklenemeyece-

ğini belirtmektir. *Green Helmet*'i (Yeşil Başlık) de içine alan ve on dört heceli, düzensiz uyaklı bir biçimde yazılmış olan ilk koşuklu oyunları birçok güzellikler taşır; bunlar hiç değilse, o zamanın en iyi koşuklu oyunları idi. Bu oyunlarda ölçü düzgünsüzlüğünün kimi gelişmeleri görülür. Yeats yeni bir ölçü bulmuş değildi; ama son oyunlarında kullandığı özgür koşuk böyle bir buluşa doğru atılmış ileri bir adımdı. Asıl şaşılası şey de *Purgatoria*'da özgür koşuğu bütün bütün bırakmış olmasıydı. Sonraki oyunlarında zaman zaman büyük başarı ile korolu lirik ara oyunları kullanmıştır. Bir başka önemli gelişme ise şiirsel süsleri yavaş yavaş ayıklamasıydı. Koşuklama bakımından bu, koşuklu oyun yazmaya çalışan modern bir ozan için, belki de en can sıkıcı bir işti. İyileştirme gittikçe artan bir katılığa ve çıplaklığa yöneliktir. Tiyatro tekniğinde ustalaşmış ozan için bile, güzel dize olsun diye, güzel dizeler yazmak tehlikeli bir lükstür. Gerekli olan güzellik, dizede ya da seçilmiş bir parçada değil, dramatik doku içinde örülmüş olarak bulunmalıdır. Böyle olunca, dizeler drama görkem veriyor ya da bu sözcükleri şiire dönüştüren dramdır, diyemezsiniz. (*Kral Lear*'in şu yalın

Asla, asla, asla, asla, asla

dizesi en etkileyici dizelerden biridir. Ama içinde bulunduğu bağlam bilinmedikçe, bunun şiir olduğunu, dahası sağlam bir koşuk olduğunu söyleyebilir misiniz?) Yeats'in koşuğunu arılaştırması dört *Plays for Dancers*'de ve ölümünden sonra yayımlanan iki kitapta açıkça görülür; bunlar gerçekte, en uygun ve son biçimini bulmuş yapıtlardır.

Plays for Dancers'in ilk üçü, daha önce sözünü ettiğim İrlanda söylenini (myth), dışa vurmadan, nasıl kullandığını gösterir. Söylencel (legendary) kahramanlar üzerine yazdığı ilk oyunlarında ve ilk şiirlerinde, oyun kişilerini, kendi dünyamızdan başka bir dünyanın yaratıkları imiş gibi ele alır. Daha sonraki oyunlarda erkekler ve kadınlar evrenseldir. Belki *The Dreaming of the Bones*'u (Kemiklerin Düşlemesi) bu grup içine

koymasam daha iyi, çünkü oyun kişileri Dermot ile Devorgilla, tarih öncesinin değil, modern tarihin insanlarıdır. Ama söylemek istediğim şeyi pekiştirmek için anımsatmalıyım ki, Dante' nin Paolo ve Francesca'sı gibi evrensel olmaları gereken oyunun bu iki genç aşığına genç Yeats bu evreselliği veremezdi.

Bu noktada, Yeats'in son yapıtlarına göre ilk şiirleri ile oyunlarının gözardı edilebileceği izlenimini, inancıma ve isteklerime aykırı olarak, verdim gibi geliyor bana. Büyük bir ozanın yapıtını, öyle birdenbire kesip biçemezsiniz. Böyle olumlu bir kişiliğin sürekliliği karşısında, ilk dönemi incelenmeden ve tadına varılmadan, sonraki yapıtları ne anlaşılır, ne de onlardan hoşlanılabilir. Ayrıca, son yapıtlar ilk dönem yapıtlarının üzerine ışık tutar ve daha önce ayırdına varamadığımız güzelliği ve anlamı belirler. Sonra, tarihsel durumu da gözönünde tutmalıyız. Daha önce söylediğim gibi, Yeats bir yazın akımının sonuna yetişti: Böyle etkilerden sıyrılmak için ne kadar emek ve direşme gerektiğini dilin sıkıntısını çekenler bilir —öte yandan, eski ses ile bir kez tanıştık mı, ozanın ilk yayımladığı koşukta bile kişisel sesini duyarız. Benim gençliğimde, yardım edecek ya da engelleyecek, bir şeyler öğrenilecek ya da karşı çıkılacak, büyük şiir güçleri yok gibiydi; ama bunun tersi bir durumun güçlüğünü ve o durumdaki görevin büyüklüğünü de anlamıyor değilim. Koşuklu oyun konusunda ise durum bambaşka idi; Yeats'in dayanacak kimsesi yoktu, bizim için ise Yeats vardı. Oyun yazmağa başladığı zaman, çağdaş yaşam üzerine yazılmış düzyazı oyunlar parlak dönemlerinde idi ve onun önünde belirsiz bir gelecek uzanıyordu. Bu, hafif komedilerin büyük kent yaşamının ayrıcalıklı katmanlarını konu edindiği ve ağırbaşlı oyunların geçici bir toplumsal sorun üzerinde geçici bir iz bıraktığı dönemdi. Başlangıçta giriştiği çalışmaların bile Shaw'un oyunlarından daha kalıcı yapıtlar olduğunu, şimdi yeni yeni görebiliyoruz. Daha başından beri şiirini, nasıl basılmak için değil de söylenmek için yazmış ve düşünmüşse, oyunlarını da, yalnız okunmak için değil, her zaman oynanmak

için yazdı. Sanıyorum tiyatroyu, kendi ününü ve başarılarını yaymak yerine, daha çok halkın bilinçliliğini anlatmak için bir araç olarak ele aldı. İnanıyorum ki, tiyatro böyle alındığında, onunla yapmaya değer bir şeyi yapmayı ancak o zaman umabiliriz. Onun İrlanda tiyatrosu için yaptığını, İrlanda tiyatrosunun onun için yaptığından ayırmak olanaksızdır. İşte, bu üstünlükledir ki, başka yerlerde yeraltına çekilen şiirsel dram düşüncesi orada dipdiri kaldı. Bir dram yazarı olarak ona olan borcumuzu nasıl öderiz, bilemiyorum — öyle görünür ki, borçluluğumuz bir gün dram sona erinceye kadar sürecektir. Dram üzerine zaman zaman yazdığı yazılarda öne sürdüğü ilkelere sıkı sıkı sarılmalıyız: Bu ilkeler şöyle özetlenebilir: Ozan oyuncudan önce gelir; oyuncu dekorcuya üstün sayılmalıdır; sonra, tiyatronun dar bir Rus görüşüne göre yalnız «halkla» ilgilenmesine gerek yoksa da, halk için olması benimsenmelidir. Bir de, tiyatro sürekli kalacaksa, temel durumlarla ilgilenmelidir. «Sanat için Sanat»ın genellikle geçerli olduğu bir dünyada doğan ve sanattan, toplumsal amaçlar için bir araç olmasını isteyen bir ortamda yaşayan Yeats, iki görüş arasında sağlıklı bir yol tutturdu — hem de hiçbirine bir ödün vermeksizin. Bununla, bir sanatçının kendi sanatına doğrulukla hizmet etmesi halinde, kendi ulusuna ve bütün dünyaya da büyük hizmette bulunacağını gösterdi.

Birini övmek için, her bakımdan onunla denk görüşte olmak gerekmez; Yeats'in düşünce ve duygularında bana sevimli gelmeyen şeyler bulunduğunu gizleyemem. Bunu, eleştirime koyduğum sınırı belirtmek için söylüyorum. Ayrı düşünme, karşı koyma ve protesto sorunları doktrinlerde ortaya çıkan köklü, can alıcı sorunlardır. Bense, bu iki şeyi yalıtabildiğim kadarı ile, yalnızca ozanlar ve oyun yazarlarıyla ilgiliyim. Uzun bir zaman dilimi içinde, bunlar birbirinden bütün bütün soyutlanamaz. Yeats'in bütün yapıtları bir gün tümüyle ve inceden inceye ele alınmalıdır. Belki de uzun bir görünge ister bu. Kimi ozanların şiirleri, tadına varmak için, yalnızlıkta ele alınır. Kimi

ozanlar aynı tadı verirler, ama daha geniş tarihsel bir önem taşırlar. Yeats bu sonunculardan biri idi. Kendi yaşamları, yaşadıkları dönemin tarihi olmuş az sayıda kişiden biriydi. O bir çağın bilincinin öyle bir parçası idi ki, onsuz o çağı anlamak olanaksızdı. Bu, ona ayrılacak yüksek bir yerdir; inanıyorum ki, hem sağlam, hem de yakışan bir yer.

BİLGE GOETHE[1]

Çalışma odamdaki şöminenin üzerinde, yazın arkadaşlarımın portreleri arasında, Goethe'nin ileri yaşlarında tıpkıbasım bir resmi, on beş yıldan uzun bir zamandır asılı durur. Resim o kadar canlıdır ki, insana, yetenekli bir ustanın değil de, çalışma konusundan cömertçe esinlenen bir sanatçının elinden çıkmış gibi görünür.[2] Resimde Goethe elleri arkada bağlı, ayakta durmaktadır; omuzları ve gövdesi öne eğiktir; her ne kadar fizikçe yıpranmışsa da, hâlâ dinç bir kafa taşıdığı açıkça bellidir. Büyük ve parlak gözlerinde hem yumuşak, hem de şeytanca bir anlatım okunur: Karşımızda gençliğin canlılığı ile yaşlılığın bilgeliğini birleştirmiş bir adam vardır. Birkaç yıl önce bu resim yanındakilerle birlikte, bir an yerinden birdenbire oynadı; ama resim, Goethe'den beklenildiği gibi, o karışıklık zamanının olaylarını uyanık, eleştirel ve erinç içindeki hali ile, aldırmaksızın geçirdi.

Bu, Eckermann'la görüştüğü günlerin Goethe'sidir. Bu, bilge Goethe'dir: Burada söyleyeceklerime Bilgeliğe Övgü Üzerine Söylev denebilirse, bu resim de söyleve uygun bir kapak resmi olabilir. Eğer «bilge» sözcüğü dikkatle ve titizlikle alınır ve yaraşır biçimde kullanılırsa, o zaman insan ruhunun en az rastlanır başarıları için kullanılıyor demektir. Ozanca esin hiç de olağan bir şey değildir, ama gerçek bilge, gerçek ozandan da daha

1. Hanseatik Goethe Ödülü'nün verilmesi ile ilgili olarak, 1955 Mayısında, Hamburg Üniversitesi'nde yapılan konuşma.
2. Bana verilen bilgiye göre ressam, o zaman Weimar'a giden genç bir adam olan Maclise idi.

seyrek görülür. Bilgelik ve şiirsel söyleyiş gibi iki erdem bir kişide bir araya geldi mi, o zaman büyük ozanla karşı karşıya bulunuyoruz demektir. İşte, bu tür ozanlar, yalnız içinde yetiştikleri ulusun değil, bütün dünyanın malı olurlar. Böyle ozanları biz, dil ve ulus sınırlarını aşarak büyük Avrupalı sayarız.

İlkin, Goethe üzerine söylenecek daha iyi bir şey kalmış mıdır diye merak ettim. Bir konu seçme ve konuyu ele almak üzere bir taslak çizme noktasına geldiğimde, onun üzerine söyleyecek daha birçok şey bulunduğunu görerek şaşırdım — Goethe'nin daha sayısız yanı ve Goethe ile ilgili ele alınabilecek daha sayısız bağlam vardı. Sonunda konu seçeneklerimi ikiye indirdim; ardından, bu iki seçeneğin kafamda bir sorun oluşturacak kadar birbirleriyle yakın bir ilinti içinde olduğunu görerek, bunları bir bütün olarak ele aldım. İlk sorun şu idi: Goethe'nin de aralarında bulunduğu, sayıları bir elin parmaklarını geçmeyen Büyük Avrupalılar'ın ortaklaşa özellikleri ne idi? İkinci sorun da şu: Gençliğinde umursamadığı ya da hoşlanmadığı bu büyük yazarlarla, insanı sonradan uzlaştıran süreç nasıl bir şeydi? Yalnız neden oluyordu değil, neden olmalıydı? Yalnız süreç değil, sürecin törel gerekirliği neydi? Bu denemede bu iki sorunu sıra ile ele alacağım; sanıyorum, alt başlık olarak aklımdan geçen *Bilgeliğe Övgü Üzerine Söylev*'in ne kadar yerinde olduğunu okurlarım da yadırgamaz.

Toplam olgunlaşma sürecinin bir yanı ya da bir parçası olan yazında eleştirel değerlendirmenin ve beğeninin gelişmesi, kendi deneyimlerime göre, üç önemli aşamadan geçer. Gençliğimde, gelişme düzeyimdeki içgüdüsel gereksinimlere hangisi denk gelirse, bir yazardan ötekine coşkun bir istekle koşuyordum. Bu coşkulu aşamada, bir ozanı öteki ile karşılaştırmadığı için, yapıtlarına severek daldığı yazarla kendisi arasındaki ilişkinin dayancasından tam haberli olmadığından, gencin eleştirel yeteneği pek uyanık değildir. Büyüklüğün ne olduğunu da gerçek anlamda bilemez. Bu, olgunlaşmamış kafaya girmeyen bir standarttır: Bir yanda sizi alıp götüren, öte yanda hiç ısınama-

dığınız yazarlar vardır. İnsan okudukça, gerek düzyazı gerekse şiirde en iyiye ulaşmış yazarları tanıdıkça, bu arada dünya ve düşüncenin büyük güçleri üzerine deneyimleri arttıkça, beğenisi daha genişler, coşkuları yatışır ve anlayışı daha derinleşir. Bu aşamada, eleştirel yeteneğini ve kendi kendini eleştirme gücünü geliştirmeye başlar; çünkü bunlar olmadan ozan, ömrünün sonuna kadar kendine öykünmeden başka bir şey yapamaz. Her ne kadar çok değişik sanatsal ve felsefî üstün yeteneklerden hoşlanır, bu aşamada onları anlayabilir ve beğenebilirsek de, geriye, üst basamaklara ulaşmış, hâlâ hoşlanamadığımız inatçı yazarlar kalır. Böylece, olgunlaşmamızın üçüncü aşamasında —eğer bu süreç okuma ve incelemelerimizle orantılı gelişmişse— beğeni nitelikleri bizden daha iyi olan insanların, belki kuşaklar boyu insanların, çok hoşlandıkları şeyleri neden hoş bulmadığımız konusunda soruşturmaya başlarız. Bir yazarı doğru olarak değerlendirmede neden başarısızlığa uğradığımızı anlamaya çalışırken, bir aydınlığa gereksinim duyarız — yalnız o yazar için değil, kendimiz için de. Yapıtlarından hoşlanmadığımız yazarları incelemek bize değerli deneyimler kazandırır. Yapıtlarından hoşlanmadığı büyük yazarların hepsini incelemeye hiç kimsenin zamanı yetmediğinden, bunlardan bir tanesi yeterli sayılabilir. Bu gözden geçirme süreci, hoşlanmadığımız şeyin ne olduğunu öğrenme uğraşı değil, o yapıtı anlama ve bu ilişki içinde kendimizi anlama çabasıdır. Zevk alma, eğer olacaksa, bu anlamadan sonra gelir.

Hiç de saklı olmayan nedenlerle benim Goethe konusunda birtakım güçlüklerim var. Benim gibi, Katolik kafa yapısı ile Kalvinist kalıtımı ve Püriten yaradılışı birleştirmiş biri için Goethe, üstesinden gelinecek önemli engeller taşır. Ama benim anladığıma göre engellerin bilinmesi, her ne kadar onları ortadan kaldırmazsa da, önemlerini azaltır. İrdelenmeyen ayırımlar, önyargıların karanlığından hiç kurtulamaz. Anlama ile hoşlanma birbiriyle sıkı sıkıya ilintili olduğundan, bir yazardan neden hoşlanmadığımızı ne kadar anlarsak, ondan hoşlanmaya

o kadar yaklaşırız. Goethe'nin dehasını hiç yadsımadan, daha şiirinin bir yabancı tarafından kolayca sindirilebilecek kısmı ile etkilenmeden, ondan hep tedirgin olmuşumdur. Zamanla anladım ki, Goethe ile çatışmam —şimdi önemlerini yitirmiş bulunan kişisel nedenceler (bahane) dışında— aslında onun yaşadığı çağla aramdaki çatışma idi; çünkü yıllar geçtikçe kendimi, hem Romantik Akıma, hem de Victoria Çağı ile XIX. yy. İngiliz ozanlarına yabancılaşmış bulmuştum. Kimi şiirlerden hoşlansam da, Coleridge dışında —Coleridge'i ozan olmaktan çok bir filozof, bir tanrıbilimci ve toplumsal düşünür olarak alıyorum— o dönemin yazarlarından kopmuş bulunuyordum. Tennyson'un, Browning'in, Arnold ve Meredith'in yaşam felsefeleri çelimsiz, dinsel inançlarının temelleri ise sakat görünüyordu. Ama çocukluğumu bu şiirle geçirmiştim ve bunlar bende iz bırakmıştı. Bir zamanlar bu ozanlardan çok etkilenmiştim. Benim öğrenebileceğim ve onların bana öğretebilecekleri kadarını onlardan öğrenmiştim. Goethe'ye gelince, o bir başka konuydu. Biraz önce değindiğim İngiliz ozanlarını ise, yaşam üzerine değişik görüşleri olaydı, büyük ozan sayabilirdim. Öte yandan, Goethe için doğru ve gerekli olan, yaptığına inanması ve yaptığı gibi davranmasıydı. Antipatinin üstesinden gelmek, bu hele Goethe gibi büyük bir kişiye karşı duyuluyorsa, bir insanın düşünce sınırlamalarından önemli ölçüde kurtulması demektir.

Goethe'ye karşı davranışımın değişimi üzerine bu kadar zaman harcamam bencil bir havailik gibi görünebilir. Bunu iki nedenle yapıyorum: Birincisi, Goethe üzerine ilk denemelerimdeki ufak tefek değinmeler çoğunlukla küçümseyici ve hınçla yazılmış olduğundan, içtensizlik kuşkularını gidermek ve şimdiki tutumumu haklı göstermek için, görüşlerimde geçirdiğim evrimi açıklamam gerekiyordu. İkincisi, durumu genelleştirmek daha yararlı olabilirdi. Kendi gelişmemi örnek alarak, bireyin öğreniminin gençlikte başladığını söylemiştim: Bu öğrenimi şiir alanında düşünürsek, genç adam, birinin ardından öteki yazarın şiirinde, zevk içinde kendini yitirir sürüklenir gider. So-

nuçta değişik yapıtları tanır ve onlardan tat almayı öğrenir. Giderek çok değişik karakterde yazarların etkisinde kalır. Zamanla olgunlaşır, eleştirel değerlendirmeleri gelişir. Artık yaptıklarından, düşünce ve imgelem başyapıtlarını araştırırken, olan bitenden bilinçlidir. Orta yaşlarımdan sonra ben iki değişiklik daha geçirdim. Bir yanda, yazınsal yeğlemlerim (tercih) daraldı: Daha az ozanla ilgilenmeye başladım. Öte yanda, içli dışlı olacak kadar iyice tanımadığım yazarlar olabileceğini düşünerek, ölmeden önce onlarla aramdaki sorunu çözmek istedim.

Birkaç yıl önce, Goethe'ye alışmak için bir çaba içine girmeyi düşünmeye başladım: Amacım bir haksızlığı onarmak değildi, çünkü insan bir ezinç (vicdan azabı) duymaksızın birçok yazınsal haksızlıklar yapabilirdi; daha çok kendi gelişmemin fırsatını kaçırmamayı düşünüyordum. Böyle bir olasılık suç işlemekle birdi. Bu duyguyu benimsemek önemli bir itiraftı. Kuşkusuz bu da, Goethe'nin Büyük Avrupalılardan biri olduğunu kabul etmekti. Umarım ki, okurlar şimdi iki konunun —alışma sorunu ve Büyük Avrupalı tanımı— kafamda nasıl birbirine girdiğini ve onlardan birine değmeden ötekini ele alamayacağımı göreceklerdir.

Bana öyle geliyor ki, bu tanıma en sağlam yaklaşım, bu ada yaraşırlığı evrensel olarak kabul edilen bir iki kişiden başlamak ve bunların ortaklaşa özelliklerini ele almaktır. İlkin, yaptığım seçimin sınırlarını ortaya koyacağım. Şiir benim, büyüklüğü en çok yetenekle yerine oturtacağım bir alan olduğu için, yalnız ozanları ele alacağım. İkinci olarak, bütün Latin ve Eski Yunan ozanlarını bunun dışında tutuyorum. Bunun nedeni, Theodor Haecker'in Vergilius üzerine yazdığı denemeye koyduğu başlıktan geliyor: *Vergil, Vater des Abendlandes* (Batının Babası, Vergilius). Roma ve Eski Yunanın büyük ozanları, İsrail peygamberleri gibi, Orta Çağ ve Modern Çağ Avrupalılarından çok, Avrupa'nın atalarıdır. Eski Yunan, Roma ve İsrail yazınlarındaki ortaklaşa kökenimizden ötürüdür ki, en azından bir «Avrupa Yazını»ndan söz edebiliriz. Ve Avrupa yazınının

yaşaması atalarımıza sürekli saygı duymamıza bağlıdır. Bu konu şimdilik araştırmamın dışındadır. Sonra, kendi ülkelerinin ve dillerinin dışında etkileri çok önemli olan modern ozanları, amacıma uygun düşmediklerinden ele almıyorum. Byron, bir çağın ve o çağ için bütün Avrupa'nın ozanıydı. Amerika'nın yetiştirdiği, ardarda üç Fransız kuşağının üç ozanını etkileyen Edgar Poe, bir Avrupalı sayılır. Ama bu iki ozanın gerçek yerleri ve düzeyleri hep tartışma konusu olmuş ve olagelecektir de. Bunun için kendimi, nitelikleri bir tartışma konusu olmayan ozanlarla sınırlandırıyorum.

İlkin ölçütlerimizi koyalım: Bunlardan ikisi kuşkusuz *süreklilik* ve *evrensellik*tir. Avrupalı ozan, yalnız tarihte belli bir yer tutan kişi demek değildir: Onun yapıtı ardarda gelen kuşaklara zevk vermeli, yararlı olmalıdır. Etkisi yalnız tarihsel bir olgu olarak kalmamalı, bütün çağlarca değerli bulunmalıdır; her çağ onu değişik bir açıdan anlamalı ve yapıtını yeniden değerlendirmelidir. O, kendi ulusu ve dili için olduğu kadar, başkaları için de önemli olmalıdır. Kendi ulusu ve dilinin insanları onu, tam kendilerinden biri diye bağırlarına basar, dışarda kendilerini temsil eden biri sayarlar. Değişik ulusların ve çağların okurları için birçok değişik anlama gelebilir, ama önemini hiçbir ulus ya da kuşak yadsımaz. Böyle bir adamın sanatı üzerine yazılanlar Avrupa kafası tarihinin bir parçasını oluşturur.

Hiç kimse iki ayrı liste düzenleyip, birine büyük Avrupalı sayılan büyük ozanları, ötekine de bu ada yaraşmayanları koyamaz. Yapılacak şey, önce en küçük bir sayı üzerinde anlaşmak, bunların ortaklaşa özelliklerini saptamak, yaklaşık bir tanım bulmaya çalışmak ve öteki ozanları bu tanıma göre değerlendirmektir. Listeye girecek üç isim kuşkusuz şunlardır: Dante, Shakespeare ve Goethe.

Burada ölçüyü elden kaçırmamak için, bir ozan büyük olmadıkça, ona «büyük Avrupalı» dememeliyiz. Büyük Avrupalı olmayan büyük ozanlar bulunduğunu kabul etmeliyiz. Bir

yazın adamına Büyük Avrupalı dedik mi, yazınsal değerlendirmeyi aşıp, ayrıca tarihsel, toplumsal ve ethik değerlendirme yapıyoruz, demektir. Goethe'yi, biraz daha genç İngiliz çağdaşı William Wordsworth ile karşılaştırınız. Wordsworth, kuşkusuz büyük bir ozandı; en iyi yapıtlarında yörüngesi Byron'unkinden çok yukarda ve Goethe'ninki kadar yüksekti. İngiliz şiirine etkisi kesindi; adı bir döneme damgasını vurmuştu. Bununla birlikte, başka Avrupalı uluslara, kendi yurttaşlarına göründüğü gibi görünmez; dahası, kendi yurttaşlarına, Goethe'nin onlara göründüğü gibi de görünmez. Yine —burada biraz çekingen konuşmayalım— bana öyle geliyor ki, Hölderlin zaman zaman Goethe'den daha esinli idi, ama aynı düzeyde Avrupalı bir kişi değildi. İki tür ozanın aralarındaki ayrımın irdelenmesine girmek istemem: Bu bağlamda size anımsatmak isterim ki, eğer Dante, Shakespeare ve Goethe, kuşkuya yer vermeyecek biçimde Avrupalı iseler, bu onların yalnızca kendi dillerinde en büyük ozan olmalarından doğmamaktadır. Büyük ozan olmasalardı büyük Avrupalı da olamazlardı; ama onların Avrupalı olarak büyüklüğü, kendi dillerinin başka ozanlarına üstün olmalarından daha karmaşık, daha geniş bir şeydir.

Dante'nin değil ama, Shakespeare ve Goethe'nin durumlarında, yarattıkları iki büyük söylensel (mythical) kişiyi düşünmeden edemeyiz: Hamlet ve Faust. Bunlar artık Avrupa'nın simgesi olmuşlardır. Odysseia ve Don Kişot'la ortak olan yanları şu ki, her ne kadar kendi ülkeleri ile çok ilintili iseler de, hepimizin yurttaşı sayılırlar. Kim Odysseia'dan daha Yunan, Don Kişot'tan daha İspanyol, Hamlet'ten daha İngiliz ve Faust'tan daha çok Alman olabilir? Öyle iken bunlar, bizim bileşimimize girmişler ve Avrupalıya, kendini kendisine anlatması için yardım etmişlerdir. Her ikisi de Avrupalı söylen-kahramanlar yarattıkları için, ama yalnız bunlar için, Shakespeare ile Goethe'yi Avrupalı adamlar olarak nitelemeye özenebiliriz. Oysa, *Hamlet* oyunu ve *Faust* dramı, Shakespeare ile Goethe'nin kurdukları yapının ancak birer parçalarıdır. Bunlar yazar-

larının tek yapıtları olsaydı, bu parçalar iyice küçülürdü. Goethe'ye ve Shakespeare'e gerçek durumlarını kazandıran yalnız bir başyapıt değil, ömür boyu yarattıkları yapıtlardır. Öte yandan Cervantes, İspanyol yazınını bilmeyen bizler için, bir tek kitabın yazarıdır. Yapıtı büyük de olsa, Cervantes'in Goethe, Dante ve Shakespeare'in yanında yer almasına yeterli değildir. *Don Kişot,* «Avrupa yazınına» girmeye hak kazanmış, az sayıda kitaptan su götürmez biridir. Bu demektir ki, bu kitapları bilmeden —yalnız okuyarak değil, sindirerek— Avrupa soyundan hiç kimse gerçekten öğrenimli sayılamaz. Ama Avrupalı, Dante'yi, Shakespeare'i ve Goethe'yi bilmelidir, dediğimiz anlamda, öğrenimli Avrupalının Cervantes'i bilmesi gereklidir, diyemeyiz. Bir kitabın yazarı olarak Cervantes, ancak o kitabın kapsamı içinde kalır. Dante'nin, Shakespeare'in ve Goethe'nin yapıtlarından hangi birini ayırıp da, işte bu, gerçek Dante'yi, Shakespeare'i, ya da Goethe'yi bize veriyor, diyebiliriz? Cervantes'i, öteki üç yazarı tanıdığımız kadar tanımıyoruz derken onu küçültmüyoruz. Her ne kadar, hakkmda elimizde geniş belgeler bulunan, yapıtları alabildiğine çok olan Goethe'nin durumunda yapılması tehlikeli olacak kadar kolaysa da, yazarları kitaplarından ayırmak ve onları kişi olarak putlaştırmak gibi bir yanlışa girmek istemiyorum. Ben, yazılarında ve Avrupa deneyiminin bir parçası olarak kalmak üzere yarattıkları üç dünyada yaşayan yazarlardan söz ediyorum.

İlk olarak bu üç adamın yapıtlarında, hemen göze çarpar biçimde, şu ortaklaşa özellikleri bulduğumuzu söyleyebiliriz: *Bolluk, Genlik* ve *Birlik.* Bolluk: Üçü de çok sayıda yapıt verdi ve yazdıklarının hiçbiri gözardı edilemez. Genlik sözcüğü ile, her birinin çok geniş bir ilgi erimi, sevecenliği ve kavrayışı olduğunu belirtmek istiyorum. Değişik ilgileri, evrensel boyutlarda merak ve insanların çoğunun sahip olduğundan daha geniş özgüçleri vardır. Bir kısım insanın çok değişik yeteneği olur, kimi insanlar dinmez bir merak içinde bulunurlar. Dante, Shakespeare ve Goethe gibi adamların ilgileri ile meraklarını temel birlik be-

lirler. Bunun tanımlanması zordur. Belki şöyle açıklanabilir: Eğer bu üç adamdan her birinin bize verdiği yaşamın kendisi, belli bir Avrupa çağının belli bakış açısından görülen dünya ve o çağda yaşayan belli bir insansa, birlik odur.

Dante ile Goethe'nin etkinlikleri ile ilgilerinin geniş kapsamı üzerinde uzun uzun durmaya gerek duymuyorum. Doğru, Shakespeare içinde bulunduğu koşulların etkisi ile, hep tiyatroya bağlı kaldı; ama bu çatı altında ele aldığı konularla oyun kişilerinin geniş erimi, tekniğindeki büyük değişiklikleri ve gelişmeyi, yeni sorunlar üzerine ardsız arasız atılışını düşünürsek, kabul etmeliyiz ki, hiç değilse bu bolluk ve genlik bakımından Shakespeare'in, dram ve oyun yazarı olarak ona eşit durumda olan birkaç yazardan da ayrı bir yeri vardır. Birlik'e gelince, sanırım Dante'nin tanrıbilimsel, siyasal, tinsel ve şiirsel amaçlarının birliği, ayrıca açıklama gerektirmeyecek kadar bellidir. Shakespeare'in yapıtlarındaki birliğin, ilk oyunlarını bilmeden sonrakileri anlayamayacağımız kadar bütün olduğunu kendi deneyimlerime dayanarak öne sürebilirim; son oyunları bilinmeden de ilk oyunlarını anlamak olanaksızdır. Goethe'nin yapıtlarında birlik bulmak o kadar kolay değildir. İlkin, öteki iki yazarın yapıtlarından daha çok şaşırtıcı bir türlülüğü olduğundan; sonra da, itiraf ederim ki, bu çok geniş yapıtların çoğunu bilmiyorum, ya da üstünkörü biliyorum, bu yüzden de konuyu savunacak yetenekten yoksun bulunduğum için. İçtenlikle inanıyorum ki, yapıtlarını daha iyi bilseydim, onların birliği konusunda daha kesin konuşabilirdim. Ölçüt şudur: Bir yazarın her yapıtı ötekilerini anlamada bize yardım eder mi?

Nerede karşısına çıkılırsa çıkılsın, bu inanca arka çıkmayı göze alıyorum. Bütün ömrümce Goethe'nin bilimsel kuramlarını —bitki tipi, madenbilim ve renk üzerine— bilmediği alanlara giren çok meraklı bir insanın sevimli bir tuhaflığından başka bir şeye yormadım. Şimdi bile bu konulardaki yazılarını okumayı düşünmüyorum. İlkin, genellikle alaya alınması ve bu konularda okumuşların Goethe'nin görüşlerini kolayca yadsımaları

beni, Goethe'nin haklı olmadığı ya da hiç değilse eleştirmenlerinin haklı olabileceği konusunda kuşku duymaya itti. Sonra, birkaç yıl önce Goethe'nin görüşlerini savunan bir kitapla karşılaştım: Dr. Ernst Lehrs'in *Man or Matter*'i. Dr. Lehrs'in Rudolph Steiner'in öğrencisi olduğu ve Steiner'in bilimde yerleşik ve geleneksel ölçütlere bağlı olmadığı biliniyordu. Ama bu konulara girmek beni ilgilendirmiyor. Dr. Lehrs şunu söylüyordu: Goethe'nin bilimsel görüşleri ile kendi düşsel yapıtı uyuşum içindeydi; her ikisinde aynı kavrayış bir anlatıma erişmek üzere çaba harcıyordu; şiirde esinlenmiş bilgelik diye kabul ettiğimiz şeyin bilimsel araştırma alanında saçma diye savılması doğru değildi. Bu noktaya bir başka bağlamda yeniden döneceğim, ama gülünç olmayı da göze alarak şunu söylemeliyim: Dr. Lehrs'in Goethe'nin bilimsel yanı üzerine yazdıklarından sonra, sanıyorum *Faust*'un kimi parçalarını, özellikle Bölüm II'nin ilk sahnesini, eskiden olduğundan daha iyi anlıyorum; benden daha bilgili olanların söylediklerinin tersine, şimdi Bölüm II'nin Bölüm I'den daha büyük bir yapıt olduğuna inanıyorum.

Hiç değilse şu bir gerçek ki, sözünü ettiğim üç adamı anlamak için, onların ilgi duyduğu her şeyi bilmeliyiz. Yazın eleştirisi, sürekli kendi sınırlarını tanımlaması gereken, sonra da, sürekli bu sınırları aşmaya çabalayan bir etkinliktir. Değişmez kural şudur: Yazın eleştirmeni kendi sınırlarını aştığında, yaptığı şeyin tam bilincinde olmalıdır. Tanrıbilime, felsefeye, ethike ve politikaya girmeden, Dante'yi, Shakespeare'i ve Goethe'yi öyle uzun boylu anlayamayız; hele Goethe'nin durumunda, elimizde «yasal belgeler» olmadan, gizli gizli bilimin yasak topraklarına dalmalıyız.

Bu noktaya kadar söylediğim şudur: Dante'nin, Shakespeare'in ve Goethe'nin yapıtlarında Bolluk, Genlik ve Birlik vardır. Bunların üç büyük Avrupalı olduğunu kabul ettikten sonra, bir başka yazara da büyük Avrupalı diyebilmemiz için, ilkin bu özellikleri onda aramamız gerekir. Bir yazar Bolluk, Genlik ve Birlik özelliklerini taşıdığı halde, yine büyük Avru-

palı olmayabilir. Sanıyorum başka bir olumlu nitelik daha gerekli bunun için. Son soruna yaklaşmadan önce bir de evrensellik terimini ele alalım.

Elimizdeki üç örnekten biçersek, Avrupalı yazarın, pek az istisna ile, en az asıl kendi ülkelerinin insanlarına seslenme durumunda bulunan daha küçük yazarlar kadar, kendi ülkelerinin insanı olduğunu kesinlikle söyleyebiliriz. Dahası, Dante, Shakespeare ve Goethe tam İtalyan, tam İngiliz ve tam Alman oldukları gibi, aynı zamanda doğdukları bölgelerin de temsilcileridirler. Ama her birinde, kendi ülkesinin insanının algıladığı çok şey varsa da, onların yerliliği seslenişlerinin yaygınlığını, evrenselliğini sınırlamaz. Yerlilikleri somutluklarından gelir: İnsan olmanın bir koşulu yeryüzünde belli bir bölgeden kopup gelmeyi gerektirir; böyle bir deha taşıyan insanlarsa ötekilerden daha bilinçlidir. Hiçbir ülkeye bağlı olmayan Avrupalı soyut bir kişidir — hiçbir çizgisi olmayan bomboş bir yüzdür ve bütün dilleri ne yerlisi gibi konuşur ne de yabancı gibi. Oysa ozan en az soyutlanabilen bireydir, çünkü bir dili olmadan yapamaz. Dahası, bir başka dili eşit olgunlukta öğrenmesi de beklenemez; çünkü kendi dilinin kaynaklarını araştırmak bütün ömrünü alır. Kendi halkına bağlanması ona dayanması ve onu temsil etmesi, her ne kadar bu bağıntıdan soylu bir yurtseverlik doğarsa da, aşırı bir yurtseverlik diye nitelenmemelidir. Bu, ozanın yurttaşlarının yurtseverlik duyguları ile belki tam bir zıtlık içinde bulunduğu bir bağıntıdır.

Avrupalı ozan, yapıtının başka dile çevrilmesi, yalnız kendi yurttaşları için önem taşıyan yazılar yazmış ozanların yapıtlarını çevirmekten daha kolay olan ozan değildir. Yapıtının daha çevrilebilir oluşu şundandır: Örneğin Shakespeare gibi bir yazarı başka dile çevirince, daha az önemli bir İngiliz ozanının çevrilişindeki kadar özgün değerini yitirir; ama Shakespeare'in özgün değeri büyük olduğundan, geri kalan yine de büyüktür. Çevrilebilen nedir? Öykü mü? Oyun kurgusu mu? Bir önerme mi? Bir imge mi? Bir başka dile çevrilemeyen,

sözcüklerin söylenişinden gelen tikel etkiler, sözcüklerin müziği ve bu müziğin içerdiği anlamdır. Ama burada sorunun kökenine daha inemedik; yalnızca bir ozanı çevrilebilir yapan şeyin ne olduğunu belirlemeye çalıştık. Başka ozanların bu düzeye ulaşmadığı bilinci içinde, Dante, Shakespeare ve Goethe'nin, yalnız ülkelerinin insanlarına değil, bütün Avrupalılara ait olduğunun nedenine daha parmak basamadık.

Sanıyorum çok güçlüğe uğramadan şu apaçık karşıtlamı (paradox) benimseyebiliriz: Avrupalı ozan aynı zamanda, yalnız kendi yurttaşlarının beğendiği ozandan daha az değil, daha önemli yönde, belli bir soyun, ülkenin ve yerel ekinin insanıdır. Böyle bir ozan, hangi ulustan gelirse gelsin, kendi halkının en büyük temsilcisi olduğu gibi, bizim de yurttaşımız sayılır. Böyle biri, kendi yurttaşlarına birbirlerini anlamada, başka uluslara da, kendi halklarını anlamada yardımcı olur. Ama ozanın içinde bulunduğu çağı ne yolda temsil ettiği sorusunu yanıtlamak oldukça zordur. Kendi çağını, ardından gelen bütün çağlar boyunca öneminden yitirmeksizin, ne yolda temsil etmektedir?

Yukardaki düşüncelerden çıkan sonuç şudur: Bir kişi «Avrupalı» ozan olmadan nasıl büyük ozan olabiliyorsa, hem kendi halkını temsil ediyor, hem de öteki uluslarla ilgileniyorsa, o kişi zamanının temsilcisi olduğu gibi, kendi çağlarını anlamaları yönünde bir yardımcı olmak üzere, başka zamanlar için de önem taşır. Ama, daha önce söylemeye çalıştığım gibi, biz Dante, Shakespeare ve Goethe ile, yalnız ülkeleri, dil ve soyları bakımından değil, zamanla bağımlı olmayarak, dolaysız ilgileniyoruz. Her öğrenimli Avrupalı, dil, uyruk, kalıtım ve doğmuş olduğu çağa bakmaksızın şu soruyu kendine sormalı: «Dante, Shakespeare ve Goethe doğrudan doğruya bana ne diyor ve ben bunu nasıl yanıtlayayım?» İşte, bu dolaysız yüzyüze gelişin önemi çok büyüktür. Sözcüğü tam anlamında alırsak, bir dönemin gerçek «temsilcisi» olan kişi, tıpkı bir ulusun temsilcisi gibi, ne çok büyük ne de çok küçük olan bir adam-

dır. Bunu, onun *l'homme moyen sensuel*[3] olduğu anlamında söylemiyorum. Eğer bir adam önemsizse, ancak önemsiz bir dönemi temsil edebilir; böyle bir dönem de tarihte iz bile bırakmaz. Öte yandan, gerçekten büyük bir adamın çarpıcı ayrıcalığı da, onun o dönemin yalnız «temsilcisi» olmasından bizi kuşkuya düşürür. Bu üç adamımızı tümüyle çağlarının temsilcileri diye alsak, sanıyorum çağları ile sınırlı olmadıklarını görürüz. Çünkü bir adamın çağının temsilcisi olmaması, onun çağının önünde ya da gerisinde kalmasıyla sınırlı değildir; çağının üzerinde bulunan da o çağın temsilcisi sayılmaz. Bu tür kişilerin çağlarının bütün düşünlerini paylaştıklarını sanmamalıyız. Sorunlarını, sorunların tartışıldığı dili paylaşırlar, ama o çağın geçerli çözümlerini yadsıyabilirler. Toplumsal ve kamusal yaşamlarını sürdürürler, ama çoğunluktan hep ayrı düşerler. Onların temsilciliği, eğer temsil ediyorlarsa, bizim duyduğumuz, ama formülleştiremediğimiz bir şeydir.

Bir insan olarak Dante üzerine bilmediğimiz çok şey var; Shakespeare üzerine bildiklerimiz de çok azdır. Goethe'nin yaşam öyküsünü ise oldukça biliyoruz. İtiraf ederim ki ben, Goethe'yi çok iyi tanıyanlardan biri değilim. Ama gerek yazılarından, gerekse onun üzerine yazılanlardan, Goethe üzerine ne kadar bilgim arttıysa, onu çağı ile o kadar az özdeşleştirir oldum. Kimileyin onu kendi çağma bütünüyle ters düşmüş gördüm; o kadar bütünüyle ki, neredeyse bir yanlış anlamaya kapıldığımı sandım. Bana öyle geliyor ki, bir çoklarından çok değişik düzeylerde tam ve bilinçli bir yaşam sürdü. Özel danışman, küçük salonların gözde adamı, resim, kabartma ve basılı kâğıt kolleksiyoncusu, aynı zamanda Messina'da deprem olduğu için Weimar'da üzüntü içinde bekleyen adamdı. Dr. Lehrs' in daha önce değindiğim kitabından sonra *Faust*'un kimi bölümlerini yeniden okuyunca, «Doğa»nm hem Goethe hem de Wordsworth için aynı şey olduğunu sezinledim. Benim tanı-

3. Sıradan duygan adam. (Çev.)

madığım doğayı, onların deneyimleri ile yaşadıklarını ve her ikisinin de, üstün söyleyiş yetenekli kişilerin bile betimleyemediği şeyi anlatmaya çalıştıklarını gördüm. Geçenlerde biri William Blake'in posta kartına basılı bir portresini bana gönderdi. Bu, benim ve herkesin bildiği bir resimdi. Resmi, şömine üzerinde bulunan Goethe'nin resminin yanına astım; her ikisinin gözlerinde okunan benzer bir anlatım hemen göze çarpıyordu. Blake'in bakışları içinde bulunduğumuz dünyanın dışına dönük, Goethe'ninkilerse, ressamın gözlemine göre, her iki dünya ile uyuşum içindeydi. Blake kendi çağının önde gelen kimi görüşlerini yadsımıştı. Görüyorsunuz *Farbenlehre'den* (renk dersi) ve *Ur-Pflanze'*den (bitki kökeni) bir türlü sıyrılamıyorum. Acaba Goetme mi haklıydı yoksa bilim adamları mı? Ya da, Goethe bilim adamlarını yanlış bulduğunda, bilim adamları da Goethe'yi yanlış bulduklarında mı yanılıyordu? Acaba Goethe, ne yaptığını iyice bilmeden, XIX ve XX. yy.'larda egemen olan bilinçten ayrı bir tip bilincin savını öne sürüyor olabilir miydi? Eğer böyle ise, Goethe bir dehanın olabileceği kadar kendi çağının temsilciliğinden uzaktı. Belki zaman gelecek, bilim adamlarının görüşünden çok Goethe'nin evrene bakışından yana yerimizi alacağız — hele «Tanrının giysisi»nin bilimsel el yordamları ile paramparça olduğu gözlerimizin önündeyken.

Goethe gerçekten çağının adamıydı. Şu gerçeği görmezden gelemez ve yabana atamayız ki, ozanlara o rol verildiği sürece, Dante, Shakespeare ve Goethe, her biri modern Avrupa tarihinin bir döneminde yerini alacaktır. Unutmayalım ki, bir çağdan söz ederken onu, temsilcisi diye bellediğimiz bir adama bakarak düşünüyoruz; oysa, o adamın çağı ile aynı ölçüde önemli olan kavgasını unutuyoruz. Burada şu «temsilci» sözcüğünü kullanırken daha bir ölçülü olmakta yarar var; çünkü bu tür adamlara uygulandı mı tehlikeli olur. Halkının «temsilcisi» olan biri halkını kıyasıya eleştirebilir ve bu yüzden dışlanabilir; zamanının «temsilcisi» olan insan, zamanının en yaygın inançlarına karşı çıkmış biri de olabilir.

Buraya kadar, önce bir ozanı seçtiğimiz kimselerin arasına almamızı engelleyen kusurlu nitelikleri tanımaya çalıştık; sonra da bir dilin, bir yerin ya da bir çağın «temsilciliğinin» bir özellik olarak alınması için, ne anlamda kullanılması gerektiğini tanımladık. Şimdi de şu soruyu soralım: Çeviride kalıcı olan nitelik nedir? Zamanı ve yeri aşan, insandan insana ve herhangi bir yerde ve zamanda okurlar arasında, doğrudan doğruya bir algılama uyandıran kalıcı niteliği nedir? Bu, değişik ölçülerde de olabilir; çünkü «Avrupalı» ozan yalnız Dante, Shakespeare ve Goethe değildir. Ama çok değişik insanlarca ayırdına varılabilecek bir şey olmak zorundadır. Çünkü başlangıçta söylediğim gibi, böyle bir ozanın yapıtlarından haberi olmayan Avrupalıya öğrenimli denemez — ister ozanın dili kendi dili olsun, ister öğrendiği yabancı dilden ya da bir çeviriden onu okumuş olsun. Dil konusunda bilgisizliği, ozanı tanıyıp beğenmesini pek az engelleyebilir, hele yapıtını tanımamasının özürü hiç olamaz.

Şimdi söyleyeceğim sözcük bir çoklarına beklenmedik gelebilir. Bu *Bilgelik*'tir. Gerçekten, tanımlanması bundan olanaksız, anlaşılması bundan güç başka sözcük yoktur. Bilgeliğin ne olduğunu anlamak için önce aklı başında olmak gerekir. Ben bunu bir dereceye kadar anlıyorum. Böylesi, akıllı olmadığını bilen, ama yirmi yıl öncekine göre daha akıllı olduğuna inanan birinin durumudur. Yirmi yıl önce diyorum, çünkü 1933'te yazdığım bir tümceyi alıntılamak sıkıntısı içindeyim. Tümce şu:

> «Goethe için hem şiirle hem de felsefe ile biraz uğraştı, ama hiçbirinde başarıya ulaşamadı, demek belki daha doğrudur. Onun gerçek rolü bir La Rochefoucauld, bir La Bruyère, bir Vauvenargues (Vovnarg) gibi geniş deneyimli ve bilge bir adamın rolü idi.»

Bu tümcenin bulunduğu parçayı yazdıktan sonra hiç okumadım. Düzyazılarımı yeniden okumakta büyük sıkıntı çekerim. Tümceyi yakınlarda Michael Hamburger'in Hölderlin'in şiirlerini çevirdiği kitabın önsözünde gördüm. Hamburger tümcenin benim olduğunu söylemişse doğrudur; ne söylediğini bilen biridir, karşı çıkamam. İlginç bir tümce bu alıntı. İlginç çünkü birkaç sözcük içinde birçok yanlış içeriyor, bir de gerçeğe parmak basıyor. Gerçek, Goethe'nin bilge oluşu. Ama üzerinde özellikle durmak istediğim yanlış, bilgeliğin dünyalık bilgelikle özdeş tutulmasıdır. «Geniş deneyimli» bir adamın bilgeliğinin pek dar çerçeveli bir bilgelik olduğunu söylemem La Rochefoucauld'ya olan hayranlığımı eksiltmez; ama hiç değilse şimdi, bu iki tür bilgeliği eskiden olduğu gibi birbirine karıştırmıyorum. Bir tinsel bilgelik var, bir de dünyalık. İkinci tür bilgelik, kavrayamadığı şeyleri umursamaz, ya da oranlamaya bırakırsa, en sonunda budalalığa dönüşür. Salt tinsel bilgelik bu dünyanın sorunlarına yardımcı olmayabilir. Bir insandan «akıllı» diye söz etmiş ve bu bağlamda yalnız bir tür bilgeliği amaçlamışsak, sanıyorum ki, genel olarak o adamın başkalarından daha büyük bilge olduğunu demek istemişizdir. İşte, bunu Goethe için söyleyebiliriz. Onun giremediği bilgelik alanları bulunabilir; ama ben onun eksikliklerini bulup çıkarmaktan çok, sahip olduğu bilgeliği anlamaya ilgi duyuyorum.

Kendi kendime karşı alıntıladığım tümcede, şimdi değindiğimden başka bir yanlış daha gözden kaçmamıştır. Tümce ayrıca bilgeliğin, özdeyişlerle ve ermiş sözleri ile anlatılabilir bir şey olduğunu, düşüncelerde yaşayan ama söze dökülmeyenlerle bütün bu ermiş sözlerin ve özdeyişlerin toplamının insanın bilgeliğini oluşturduğunu anımsatmaktadır. Bunlar bilegiliğin gerçekten işareti olabilir ve bir bilgenin sözlerinin incelenmesi, okurun kavrayabileceği bir bilgeliğin gelişmesine katkıda bulunabilir. Ama sonuncu tür bilgelik ermiş sözlerinin toplamından, tinsel Bilgelik ise insan ruhunda gerçekleşen bilgelikten daha büyüktür.

Bilgelik övünecek,
Ve ululanacak halkın ortasında.
En güçlünün toplantısında ağzını açıp,
Gücüne karşı utkuya ulaşacak.

—İncil, Ecclus. 23—

İnsanın bilgeliği hem dinginliğinde, hem de sözlerinde yaşar. Sina'lı Philotheus şöyle diyor: «Dingin kafalı insanlar ender görülür.»[4] Bilgelik nesnelerin, gerçekten yaşayan şeylerin ve insan yüreğinin doğasını anlamak için, deneyimle olgunlaşan ve uygulamaya konan doğal bir sezgi hüneridir. Kimi insanlarda arasıra, düzensiz ya da ömür boyunca bir kez, tek bir deneyimin sevinci ya da ürküntüsü içinde görülür. Goethe gibi bir adamda ise sürekli, aksamadan, erinç içinde bulunur. Bir yanda yalnız dünyalık bilgenin, öte yanda görüş yeğinliği derinlere inip yükseklere çıkan kimsenin zıddına, akıllı kişinin bilgeliği tinsel kaynaklardan gelir; o, anlamaya deneyimlerden yararlanarak varmıştır; karakterleri, huyları, uyumları ve içinde bulundukları koşulları ayrı insanları anlayarak, başkalarını korumayı ve esirgemeyi öğrenmiştir. Böyle adamların çok değişik inançları olur; kimileyin bağlandıkları doktrinlerden hatta tiksiniriz; ama bir kez bilgeliği izlemeye koyulduğumuz için onları anlamaya çalışmalıyız.

Bu nedenle inanıyorum ki, bilgelik duyuran yapıtından ötürü bir yazar, en sonunda «büyük Avrupalılar» sınıfına girer; yine bu bilgelik nedeni iledir ki, hepimizin ortak yurttaşı olur. Daha önce söylediğim gibi, anlaşılması kolay olmayabilir; yorumlamada bir başkası kadar güçlük çıkarabilir. Ama Dante'yi, Shakespeare'i ve Goethe'yi asıllarından okuyacak kadar dil bilgisi olmayan bir yabancı, onları çevirilerden okurken, birçok büyük ozanımızın yapıtları için söyleyebileceği gibi kalkıp, «Şu

4. Josef Pieper'in *Über das Schweigen Goethes* (Goethe'nin Suskunluğu Üzerine) Kösel-Verlag, München, adlı denemesini burada anmak yerinde olur.

İtalyanlar, İngilizler ya da Almanlar da bu yazarda hayran olacak ne bulurlar, sanki?» diye sormaz. Burada, ozanların bilgeliğini şiirden ayrı bir şeymiş gibi düşündüğüm ve yabancıların, sonuncu olmaksızın birinciden zevk aldığını anımsattığım sanılmasın. Bilgelik şiiri yapan ana öğedir; ondan bilgelik diye yararlanmak için, onu şiir gibi kavramak gereklidir. Yabancı okur bilgeliği özümserken şiirden de etkilenir. Eğer okur onu şiir olarak kavramamışsa, iletilemeyen şey şiirin bilgeliğidir de onun için.

Burada iki nedenle yanıtlanması zorunlu bir soru ortaya çıkıyor: Birincisi, yıllar önce bir başka biçimde sorduğum bu soruya verdiğim yanıtı şimdi pek doyurucu bulmayışım; ikincisi, düşüncelerine çok saygı duyduğum felsefe eleştirmeni, Cardiff'ten Prof. Erich Heller de geçenlerde aynı soruyu sorduğu için. Yazarın yollama yaptığım kitabı *The Disinherited Mind*[5] ve özellikle Rilke ve Nietzsche üzerine olan bölümüdür. Prof. Heller, yıllarca önce *Thought and Belief in Poetry* (Şiirde Düşünce ve İnanç) adı altında belirttiğim kimi düşüncelerimi, çok sert değil, ama gözümün yaşına bakmadan eleştiriyordu. Bu düşüncelerden bir kısmını bugün artık savunmam; bir kısmını da, kimi koşullar altında ya da başka bir biçimde yazarak yineleyebilirim. Dr. Heller'in de kabul ettiği gibi, Goethe ile paylaştığım öteki yanlışlar üzerindeki eleştirileri karşısında boyun eğmem. Sorun şiirde «düşünlerin» yeri ve ozanın «felsefesi» ya da inanç dizgesi üzerinedir. Şiirinde belli bir felsefeyi anlattığı zaman, ozanın o felsefeye inanması beklenmeli mi, yoksa haklı olarak bunu şiir için yalnız bir gereç olarak kullanabilir mi? Dahası, şiirden tam bir tat alması için okurun aynı felsefeyi benimsemesi gerekli bir koşul mudur?

Geçmişte bu konu üzerine yazdıklarımdan çıkan sonuca göre ozan, şiirinde kullanmak üzere seçtiği felsefî görüşe inan-

5. Yayımlayan: Bowes & Bowes, Cambridge. Almanca çevirisi *Enterbter Geist* adıyla yayımlandı (Suhrkamp-Verlag).

mak zorunda değildir; buna karşı çıkan Prof. Heller, hiç kuşkusuz çok haklıdır. Çünkü böyle bir durum içtensizliğin doğrulanması anlamına gelir; birtakım teknik becerileri dışında, bütün şiirsel değerleri yıkar, yok eder. Lucretius'un, şiirsel amaçla kullanmak üzere, yanlış olduğunu bile bile bir evrenbilim seçtiğini, Dante'nin *Purgatorio*'daki birkaç güzel kantoya gereç sağlamak için Aristoteles'den ve Skolastiklerden edindiği felsefeye inanmadığını söylemek, yazdıkları şiirlerin topunu kullanılmaz şeyler saymakla birdir. Bana kalırsa Prof. Heller, tartıştığı tikel durumu genelleştirerek gereğinden çok yalınlaştırmıştır. Denemesinde, Rilke'nin yalnız gençliğinde Nietzsche'nin derin etkisi altında bulunmadığını, en olgun şiirlerinde beliren yaşam görüşünün de, Nietzsche'nin felsefesinin şiirsel bir eşiti olduğunu göstermeye çalışıyordu. Rilke'nin Nietzsche ile ilişkisi konusunda Dr. Heller'in çok önemli bir düğümü çözdüğünü söylemeye hemen hazırım.

Felsefî inanç karşısında şiirsel inanç sorununu, ozanın bir felsefe dizgesine karşı davranışının doğasını (inancının ya da *Annahme*'sinin «kabul») araştırmaya kalkmak bizi konumuzun dışına çıkarır. Araştırmamızla ilintili olan şeyse, şiirin okurundan beklenen inançtır. Anladığım kadarı ile Dr. Heller, eğer okur şiirden bir tat alacaksa, ozanın felsefesini benimsemelidir, demeye getiriyor. Sanıyorum Dr. Heller, parlak bir eleştirmen olan Hans Egon Holthusen'nin Rilke üzerine yargılarını bu nedenle eleştirmektedir. «Eğer düşünleri (Rilke'nin) baştanbaşa şarlatanlık olsa,» diyor Dr. Heller, «ya da Holthusen'in Rilke üzerine kitabında[6] söylediği gibi, onlar baştanbaşa yan-

6. Rilke: H. E. Holthusen. Bowes & Bowes, Cambridge. Dr. Heller'in yayımladığı *Studies in Modern European Literature and Thought* adlı çok seçkin bir dizide çıkmıştır. Holthusen'in denemesinde tartışma konusu olan, ama Heller'in alıntılamadığı paragrafın aslı şöyledir: "Değişmeceli anlatımının ve gökçebilimsel bağlamının somut canlılığından soyutlanır da, bir felsefe doktrini gibi ele alınırsa, Rilke'nin "düşünleri" yanlıştır. "Yanlış" ve "doğru" düşünler

lış olsaydı, bize insanların doğru ve yanlış yanlarını bildiren *sezgi mantığı* ile çelişircesine, şiirin onun anladığı gibi *büyük şiir* olma şansı hemen hemen kalmazdı.»

Dr. Heller daha da ileri giderek diyor ki: «Eğer *düşünler* insanın gerçek imgesinin çarpık görüntüsü olacak kadar yanlışsa, artık geriye şiir diye bir şey kalmaz.» Öyle görünüyor ki, şu tuhaf sonuca sürüklenmiş bulunuyoruz: Kendisine artık bir şiir kalmadığı için Holthusen, Rilke'nin şiirinden hoşlandığını hayal ederken bir yanılgı içindedir. Öte yandan, Dr. Heller dayanılmaz bir durumu kabullenmeye sürüklenmiştir: Bu «birçok Hıristiyanın duymasını ya da en azından, kendi inançlarının gerçeği ile uyuşmayan birçok *gerçeği* doğru diye duymamasını engelleyen anlaşmazlık» durumudur. Bunlar yalnız uyuşmaz *görünmekle* kalmaz, gerçekten uyuşmazlar! Ama «uyuşmaz gerçekler»in gerçeğini duyarsak, bu gerçek duygusu bütünüyle aldatıcı olmaz mı? Ben Holthusen gibi düşünüyorum. Yoksa, o yanlış, Dr. Heller doğru söylüyorsa, Rilke'nin

---

arasında bir ayırım yapmak için nesnel olarak geçerli bir ölçütün, düşün kümelerini insanın varlığı ile uyuşum içinde yönlendiren sezgisel bir mantığın, kısacası yanlış düşünleri doğru olanlardan ayırmamızı sağlayacak aydınsal bir dengenin bulunduğunu varsayarsak bu sav geçerlidir. Ölümü tekçi (monist) bir duygu ile yenmek olanağı bulunmadığından, "benim kendi ölümüm" gibi bir düşün yanlıştır. Ölüm bütün olarak bizim dışımızda hep varolduğu için, bize yabancı olan bir şeyi yenmek, insan gerçeğine insandan üstün bir gerçekle saldırmaktır. Sahip olmayı amaçlamayan aşk yanlıştır: Dünyanın ululanması, gözde büyütülmesi, yaratıcı yokken yaratma, deneyi aşmaksızın (transcendence) deneyde içkin kalma (immanence) bütün aşkın (transcendent) gerçeklerin içkin (imminent) bir bütüne başkalaşması (metamorphosis), Tanrının içte, tinsel yaşamda eritilmesi, Tanrının kişiliğinin en yeğin duygularda çözünmesi, Onun duygularla adlandırılması; sözün kısası bütün "görünmez" ve "söylenemez" sözcükler de öyledir. Bütün bu düşünler peygamber savları gibi yanlıştır. Nietzsche üzerine —Üstün İnsanın Öncesiz ve Sonsuz Yeniden Doğuşu— ya da Baudelaire'in "iblisliği"."

şiirinden, bir yanlış anlama içinde zevk almaya çalışmaktan başka elimden ne gelir!

Sapa bir yoldan yürüyerek, bir ozanın *felsefesi* ile *bilgeliği* arasına bir ayrım konmasını amaçlıyorum. Böyle bir ayırım çizgisi çizilmedikçe, kimi çok büyük ozanların üstün değerlerine gözlerimi kapamak durumunda kalırım. Ama önce bir ozanın felsefesinin kabul edilmesi ile şiirinden tat alınması arasındaki ilişki üzerine bir kuram önermeye girişeceğim.

Sanıyorum en iyisi, ozanın felsefesini değil, felsefî şiir denilen şeyin felsefesini akıldan çıkarmamaktır; çünkü bu felsefe ozanın gelişmesi ile değişikliğe uğrayabilir. Elimizde üç örnek var: *Bhagavadgita;* Lucretius'un *De rerum naturae*'sı[7] ve Dante' nin *Divina Commedia* (Tanrısal Komedya)'sı. Amacımız bakımından Dante'nin yapıtı ötekilerden daha elverişli görünmektedir; çünkü *Tanrısal Komedya* Batı dünyasının tanrıbilimsel doktrini üzerine oturtulmuştur ve bu doktrine bugün de birçok insan inanmaktadır. Bu üç şiir birbirinden dağlar kadar ayrı üç dünya görüşünü temsil eder. Başka ayrımları bir yana koyarsak *Bhagavadgita*'nın gerek dil, gerekse ekin yönünden çok uzağımda olması ve Dante'nin bana Lucretius'dan daha yakın bulunması gerçekleri karşısında, bir Hıristiyan olarak Dante' nin şiirini ötekilerden çok daha iyi anlayabileceğim sonucu ortaya çıkıyordu. Roma Katoliği olsaydım, doğal olarak şiiri belki daha iyi anlayabilirdim. *Bhagavadgita* (Holy Song «Kutsal Şarkı») gibi bir Hint yiğitlemesine, ya da Lucretius'un şiirine yaklaşırken bana öyle geliyor ki, Coleridge'in sözleri ile söylersem, yalnız inançsızlığımı askıya almakla kalmıyor, bir de kendimi inançlı yerine koymaya çalışıyorum. Bu, eleştiri etkinliğimin iki evresinden yalnız biri. İkincisinde bağlantılarımdan çözülüp, şiire inançlarımın dışından bakıyorum. Eğer şiir inançlarımın çok uzağında ise, o durumda en bilinçli olduğum

7. Nenlerin Doğası Üzerine. (Çev.)

çaba, yakın bir coşku ilişkisine girmek üzere, kendimi şiirle özdeşleştirme çabası idi. Yok, şiir kendi inançlarıma çok yakın düşüyorsa, o zaman da en bilinçli çabam ondan çözülmek oluyordu. *Tanrısal Komedya*'da bir tür denge buluyordum. İncil'in Peygamberler ve Gospel'ler gibi şiirsel bölümlerinde daha çok çözülme çabası içine girerim. Bu, «İncili yazınsal bir yapıt» gibi beğenme çabasıdır. Gerçekten, bizim Kral James Yetkili çevirisi olsun, Martin Luther'in çevirisi olsun, her ikisi de yazınımızın parçalarıdır. İşte çözülmenin en güç olanı da budur. *Duinese Elegies* ile kendimi tam öteki uçta bulurum. Sözlerin güzelliği, koşuğun müziği ile sürüklenirim; benim için hem güç hem de tatsız olan düşünceye girmek amacıyla kendimi bir iyi zorlamam gerekir.

Bu ritmik açılıp kapanmalar, bu ileri geri gidişler, yaklaşma ve uzaklaşmalar ya da özdeşleştirme ve ayırtetmeler içinde *biçim* ve *içerik* terimlerini kullanmamaya ne kadar özen gösterdiğim gözünüzden kaçmamıştır. İçerik olmadan biçimi beğenmek, biçimi gözardı edip içerikten hoşlanmak aldatıcı bir görüştür. Bir şiirin içeriğini görmezden gelirsek biçiminden tat alamayız; bunun gibi, biçimi umursamazsak içeriği kavrayamayız. Çünkü bir şiirin anlamı, o şiirin yalnızca sözcüklerinde bulunur. Şimdiye kadar söylediklerimizde içeriğin bütünü ile ilgilenmedik. İçeriği yalnızca, bir felsefe dizgesi, başka sözcüklerle formülleştirilebilir «düşünler», kendisine her zaman kabul edilebilir bir seçenek dizge bulunabilen düşünler dizgesi bağlamında ele aldık. Şu felsefî dizgeyi benimsemeliyiz: Dinden yola çıkan ama bütünü ile bize iğrenç gelen ya da bir felsefeden gelen, ama bize düpedüz bir saçma gibi görünen bir şiir, hiçbir zaman şiir olarak ortaya çıkmamalıdır. Yoksa, eşit kavrayışta ve duyarlıkta iki okur bir büyük şiire yaklaşırken, biri yazarın felsefî inancının başlangıç noktasından, öteki bir başka felsefenin başlangıç noktasından yola çıkarak, bir gün hiç ulaşamayacakları, beğenilerinin çakıştığı noktaya yürüyecekler, demektir. Bu nedenle, Prof. Heller ile Holthusen'in Rilke üzerine beğeni-

lerini paylaşacakları bir noktaya hemen hemen varmaları beklenebilir.

Bu çözümlemeye salt çözümleme olsun diye değil, büyük şiirde benimseyeceğimiz ya da yadsıyacağımız «düşünler»den daha çok şey bulunduğu ve bunların bir biçim içinde sunulmasıyladır ki, sanat yapıtının oluştuğu sonucuna ulaşmak amacıyla giriştim. Dante'nin, Shakespeare'in ve Goethe'nin «felsefe»leri ya da dinsel inançlarını benimsesek de benimsemesek de Bilgeliklerini kabul edebiliriz. Salt Bilgeliği öğrenmek amacıyla sık sık bu üç adama başvurmak durumundayız. Bunlardan birini cana yakın bulmadığımız için, ondan yüz çevirmemizi ve ona ilgisiz kalmamızı, onlar bilge kişiler olduğundan yenmeye çalışmalıyız. Dünya yüzündeki dinlerden olsun, felsefe dizgelerinden olsun birinin doğru, ötekilerinin ise yanlış olduğuna inanmalıyız. Ama Bilgelik *Logos zunos*'dur, her yerde, herkes için birdir. Böyle olmasaydı, bir Avrupalı Upanishad'lardan[8] Budist Nikaya'lardan ne kazanacaktı? Belki aydınsal bir alıştırma, bir merak giderme ya da Doğu yemeğini tatmanın verdiği ilginç duyu. Bilgelik tam tanımlanamaz demiştim. Goethe'nin Bilgeliği nedir? Daha önce değindiğim gibi, düzyazı ya da şiir, Goethe'nin söyleyişleri onun bilgeliğinin ancak örneklerle açıklanmasıdır. Bir büyük yazarın bilgeliğinin en iyi kanıtı, yapıtları ile uzun boylu tanıştıktan sonra, şöyle söyleyebilen kimselerin tanıklığıdır: «Onunla bir süre birlikte olduktan sonra, ben de kendimi bilge bir kişi gibi duyuyorum.» Bilgelik mantık önermelerinden daha derin bir düzeyde iletilebileceği için, bilgeliğin iletişiminde bütün diller yetersiz kalır; belki bilgeliği iletmeye en yeterli dil şiir dilidir. Büyük bir ozanın bilgeliği yapıtlarında saklıdır; bilgeliğin ayırdına varırken, kendimiz de daha akıllı oluruz. Goethe'nin en bilge kişilerden biri olduğunu uzun zaman önce söyledim; büyük lirik bir ozan olduğunu da

8. Geniş felsefe sorunları üzerine yazılı Veda incelemeleri. (Çev.)

nicedir biliyorum. Ama en üst düzey ozanlarda şiirle bilgeliğin birbirinden ayrılmaz şeyler olduğunun, kendim de bir parça akıllandıktan sonra, ayırdına vardım. Yeniden şöminenin üstündeki Goethe'nin yüz çizgilerine dalıyorum. Onu ve öteki iki ozanı yarışılmaz büyük Avrupalılar olarak adlandırdım. Bu üç adamı tür olarak değil, derece bakımından, ayrı bir demet gibi düşündüğümü yazıyı bitirmeden size anımsatmak isterim. Ayrıca, belleğimizin en canlı bölmelerinde yer etmiş başkaları da var ki, bunlar daha aşağı düzeyde de olsalar o demetin içindedirler. Avrupa ekinimizin gelecekte de yaşamasının bir ölçüsü, Avrupalı ulusların bu tür ozanları yetiştirebilme yeteneğidir. Eğer gün gelir de «Avrupa yazını» terimi anlamını yitirirse, o zaman ulusal yazınlarımız ve dillerimiz de yiter, yok olur.

OZAN SWINBURNE[1]

Herhangi bir ozanın yapıtlarından, tam bir kanıya varmak için, ne kadarı okunmalıdır sorusu ince bir sorudur. Bu, hem ozanın yazdıklarının çokluğu ile de ilgili değildir. Ozan var her dizesi eşsiz değer taşır; ozan var, herkesin üzerinde birleştiği birkaç şiiri yeterlidir. Kimi ozanlar ancak seçmelerden okunur, ama bu seçmelerin ne olduğu önemli değildir. Swinburne için *Atalanta*'nın[2] bütününü, sonra *The Leper*'i (Cüzzamlı), *Laus Veneris*'i (Aşk Tanrıçasına Övgü) ve *The Triumph of Time*'dan (Zamanın Utkusu) seçmeler içeren bir derlemeyi öneririm. Daha başka şiirleri de var, ama bunlardan alınmaması bir eksiklik sayılabilecek bir tane bile çıkmaz. Swinburne'ü inceleyecek kişi, onun Stuart oyunlarını (İskoç Kraliçesi Mary üzerine üç romantik oyun - Çev.) okuyacak, sonra da *Tristram of Lyonesse*'e[3] dalacaktır. Ama, bugün Swinburne'ün bütün yapıtlarını okuyacak hemen hemen kimse kalmamıştır. Bu, onun yapıtlarının çokluğundan değildir; çünkü onun kadar bol yapıtları olan kimi yazarlar baştanbaşa okunabilmektedir. Seçme güçlüğü ve gereği onun katkısının elginliğinden doğuyor; bu katkı onun kadar ünlü başka bir ozanınkine hiç benzemez.

İlkin tartışmasız, Swinburne'ün bir katkısı olduğunu benimsiyoruz; kendinden önce yapılmayanı yapmıştır ve yaptıkları

1. Swinburne, Algernon Charles (1837-1909): Victoria Çağı İngiliz ozanı. (Çev.)
2. Eski Yunan söylenbilim kahramanı genç kız. (Çev.)
3. Tristram: Bir Orta Çağ öyküsünde İrlandalı Isolde'un aşığı ve Britanyalı Isolde'un kocası. (Çev.)

bir gün umulanı boşa çıkarmayacaktır. Bu noktadan yola çıkarak, Swinburne'ün katkısının ne olduğunu ve koşuğunun yapısını yıkmak için ne türlü eleştirel balyoz kullanırsak kullanalım, bu katkının nasıl olup da sürüp gittiğini soruşturmaya başlayabiliriz. Ondan çok hoşlanmamakta (sanıyorum bugünkü kuşak da hoşlanmıyor) birleşiyoruz; şimdi artık hoşlanmadığımız bu ozandan, eskiden, yaşamımızın bir döneminde hoşlandığımız noktasında da birleşiyoruz. Bununla birlikte, hoşlanmadığımız, umursamadığımız kötü şiirler için kullandığımız sözcükleri Swinburne'ün yapıtları için kullanamayız. Suçlayıcı sözcükler döner dolaşır onun niteliklerini anlatır. «Yaygınlık» diyebilirsiniz, ama Swinburne daha dar konular üzerinde derlenip toparlansaydı, koşuğu kendi türünde daha iyi olmaz, başka bir şey olurdu. Yaygınlık onun gözalıcı yönlerinden biridir. *The Triumph of Time*'da kullanılan o kadar az gerecin o kadar şaşırtıcı bollukta sözcüğe dönüşmesi, ancak olağanüstü bir yetenekle olur. Bu yapıtı özetleyip küçültemezsiniz. Belki aradan çıkarmalar yaparsınız, ama şiiri de yıkar, bozarsınız — hem de şiirin hiçbir dörtlüsü temel nitelikli olmadığı halde. Bunun gibi, Swinburne'ün niteliğini belirlemek için, hiçbiri temel özellik taşımasa da, birçok seçme şiirini bir araya getirmek gerekir.

Örneğin, «yaygınlık» gibi eleştiri sözcüklerini kullanmada olduğu kadar övgüde de ölçülü olmalıyız. «Swinburne'ün şiirinin güzelliği sestir,» deniyor, bu da «çok dar görsel imgelemi vardı,» sözleriyle açıklanıyor. Ben «güzel» sözcüğünün, Swinburne'ün koşuğu ile ilintili olarak kullanılabileceğini hiç sanmıyorum. Sesin güzelliği ya da etkisi ne müziğinden, ne de müziğe uyarlanmış şiirden gelir. Şarkı gibi söylenmek için yazılmış bir koşuk neden görsel bir imgelem sunmasın, ya da önemli bir aydınsal anlam iletmesin? Böyle bir anlam duyguları etkileyerek müziği besler. Swinburne'den edindiğimiz, müzikle ilişkisi bulunmayan, bir sesle anlatımdır. Bunun verdiği ne imgedir, ne düşün, ne de müzik; bu üçünün tuhaf bir karışımı olan bir şeydir.

Shall I come, if I swim? wide are the waves, you see;
Shall I come, if I fly, my dear love, to thee?

Gelebilir miyim yüzerek şu kocaman dalgaları,
Varabilir miyim uçarsam sana sevgilim?

Campion'daki[4] bu müzik Swinburne'de yoktur. Sözcüklerin seçimi ve sıralanışı hem bir ses değeri, hem de kavranabilir tutarlı bir anlam taşır. Bir iki şeyse —müzik değeri ve anlam— iki şeydir, bir değil. Swinburne'de *arı* güzellik yoktur — ne arı ses güzelliği, ne imge, ne de düşün güzelliği.

Müzik, yumuşak sesler dinince,
Anılarda titreşir;
Kokular, tatlı menekşeler solunca,
Yaşar canlandırdıkları duygularda.

Gül yaprakları, güller kuruyunca,
Yığılır sevgiliye yatak olur;
Düşüncelerin ve sen gidince,
Sevgi de uykuya çekilir.

Şiiri Shelley'den aldım, Swinburne'ün ustası olduğu için; onun şarkısında ve Campion'daki müzik ve içerik güzelliği Swinburne'de olmadığı için; yalın ve açık söylendiği için. Swinburne'de anlam ve ses tek bir şeydir. Sözcüğün anlamıyla elgin bir biçimde ilgilidir: Sözcüğün anlamını kullanır, daha doğrusu bu anlamı «işler». Bunu bir de kullandığı sözcüklerin ilginç gerçeği ile birlikte düşünmelidir. Coşkusu tikel olmadığından en genel sözcüğü kullanır — hiçbir noktada toplayamadan, bakış doğrultusunda olmadan. Bu, yoğunlaştırarak değil, genişleterek berkitilmiş coşkudur.

4. Campion, Thomas (1567-1620): İngiliz ozanı ve müzikçisi. (Çev.)

Bir şarkıcı vardı eski Fransa'da
Bir iç deniz kıyısında gelgitsiz, tasalı.
Kumluk, yıkık, altından bir ülkede
Bir kadın parıldadı, başka hiç kimse.

Görüldüğü gibi burada Provence yaygınlığın yalnız bir noktasıdır. Swinburne yeri, kendince bir değeri olan en genel sözcükle tanıtır: «Altın», «yıkık» ve «tasalı»: İstediği yalnız ses değil, sözcüğün ona verdiği düşünün belirsiz ilişkileridir. Belli bir yere gözünü dikmemiştir. Şu dizelerde olduğu gibi:

Li ruscelletti che dei verdi coli
Del casentin discendon giuso in Arno...[5]

Gerçekte sözcük ona nesneyi değil, coşkuyu verir. Swinburne'ün koşuğunu parçaladınız mı onda nesne değil, yalnız sözcük bulursunuz.

Kar taneleri bağışlanmak için yalvarır
Ve çam ağacı korkusundan

Yukardaki dizeleri kırlangıçlardan önce gelen yaban nergisi ile karşılaştırınız. Swinburne'ün kar taneleri gözden silinir, Shakespeare'in yaban nergisi kalır. Shakespeare'in kırlangıcı *Macbeth*'in dizelerinde, Wordsworth'un kuşu şu dizede kalır:

Kırarak denizlerin sessizliğini

Yine, *Atalanta*'daki koroyu Atina tragedyasının korosu ile karşılaştırınız. Swinburne'ün korosu Atina tragedyası korosunun ancak bir öykünüşüdür.

Şimdiye kadar söylenenlerle, Swinburne'ün şiirinin, kötü koşuk nasıl düzmece ise, öylece düzmece olduğunun gösterilebileceği kapalı olarak anlatılmak istenmiştir. Önerdiğimiz ya da yarattığımız şey, ben şuyum, dese ama o şey olmasa, işte an-

5. Yeşil tepelerin derecikleri
Aşağıda Casenti'den Arno'ya doğru akıyorlar.

cak böyle olur. Swinburne'ün dünyası benzemeye çalıştığı dünyaya bağlı değildir. Oluşumunu ve sürekliliğini gösterecek kadar kendi içinde bütün ve yeterlidir. Parçalanamaz. Başka birine kalsa kurtulamazdı. İlk şiirleri olan *Şiirler ve Balaḍlar* (*Triumph of Time*'ın da içinde bulunduğu) üzerine yapılmış yapılabilecek yakınmaların hiçbiri yerinde değildir. Şiiri yıkıcı, hastalıklı ve kösnül değildir. Bu belirteçler gereçlere, insansal duygulara uygulanabilir; bunlar da Swinburne'de bulunmaz.

Swinburne'ün düzyazısında, nesne ortadan kalktığı için, anlam ayırtedilebilir; çünkü anlam ancak bir anlam kuruntusudur ve dil, köklerinden sökülmüş, kendini yalnız hava ile beslendiği bir bağımsız yaşama uydurmuştur. Swinburne'de örneğin «yorgun» sözcüğünü görürüz, ama bu gerçek gövde ve ruh yorgunluğundan apayrı bir şeydir. Kötü ozan kimileyin nesneler dünyasında, kimileyin sözcükler dünyasında eğlenir de, ikisini birbirine uyarlayamaz. Yalnız olağanüstü kişiler, Swinburne gibi tutarlı olarak, sözcükler arasında eğleşebilir. Onun dili, kötü ozanınki gibi ölü değildir. Kendine özgü yaşamıyla capcanlıdır. Ama, bizim için önemli olan dil, örneğin Conrad'ın ilk yapıtlarında ya da James Joyce'da olduğu gibi, yeni nesneleri, yeni nesne gruplarını, yeni duygu ve görüşleri özümsemeye ve anlatmaya çabalayan dildir.

ELEŞTİRİNİN SINIRLARI[1]

Bu konuşmanın savuncası (tezi) yazınsal eleştirinin sınırları üzerinedir: Bir kez aştınız mı bu sınırı, eleştiri yazın eleştirisi olmaktan çıkar; öteki yönde ise eleştiriden olursunuz.

1923'te bir yazı yazmıştım, adı *Eleştirinin İşlevi*. Bu denemeyi beğenmiş olmalıyım ki, on yıl sonra *Seçilmiş Denemeler*'imin arasına aldım. Bugün de oradadır. Geçenlerde yazıyı yeniden okurken, her ne kadar şimdiki görüşlerimle çelişkili bir şeyle karşılaşmadımsa da, bu gürültü patırdı ne içinmiş diye şaşırdım. Çünkü Middleton Murry ile «iç ses» üzerine giriştiğim uzun süren tartışmayı bir yana bırakırsak, taşkınlığımın temelinde yatan nedeni bir türlü anımsayamıyordum. Öyle anlaşılıyor ki, iyice kendilerini kabul ettirmiş, benden yaşlı bir ya da birkaç eleştirmenin yazılarını, yazınsal eleştirinin bence gereklerine uygun bulmamıştım. Ama, otuz üç yıl önce aşırı bir öfkeye beni iten o izlenimci eleştirinin kaynağı olarak, ne bir kitap ya da deneme belleğimde kalmış, ne de tek bir eleştirmen adı.

Bu denemeden şimdi söz etmenin tek nedeni, 1923'te bu konuda yazdıklarımın ne kadar eskidiğini göstermektir. Richards'ın *Yazınsal Eleştirinin İlkeleri* 1925'te yayımlandı. Bu etkin kitabın çıkışından bu yana yazınsal eleştiri alanında çok şeyler oldu. Benim yazım da bu kitaptan iki yıl daha önce yazılmıştı. Birçokları, ne kadar değişik şeyleri kavradığına bakmadan, çoğu kez «Yeni Eleştiri» deyimini kullanır. Bu genel kullanışa göre, birbirlerinden oldukça farklı bugünün en seçkin

1. Bu konuşma 1956'da Minnesota Üniversitesi'nde yapıldı.

eleştirmenleri, daha önceki kuşağın eleştirmenlerinden önemli noktalarda ayrılırlar.

Yıllarca önce, her kuşağın kendi yazın eleştirisini birlikte getirmesi zorunluğuna değinmiştim; şöyle sürdürüyordum sözlerimi: «Her kuşak, sanatın incelenmesine kendi beğeni ölçütlerini getirir, sanattan neler beklediğini ve sanatı nasıl kullanacağını belirler.» Bunu söylediğim zaman, kesinlikle moda akımlarda ve beğenilerdeki değişikliklerden daha çok şey düşünmekteydim. Aklımda hiç değilse, bir kuşağın, geçmişin başyapıtlarına değişik bir görüngeden bakarken davranışlarında, kendinden önceki kuşaktan daha çok etkiler altında bulunduğu gerçeği vardı. Ama, yazınsal eleştiri üzerine önemli bir yapıtın, «yazınsal eleştiri» deyiminin içeriğini hem değiştirdiği, hem de genişlettiğini akla getirdiğimden kuşkuluyum. Birkaç yıl önce, XVI. yy.'dan bugüne *öğretim* sözcüğünün anlamındaki sürekli değişime dikkati çekmiştim. Bu değişiklik yalnız öğretimin giderek daha çok konuları içermesinden başka, halkın yoğun ve artan desteği ile yürütülmesi idi. Eğer *yazınsal eleştiri* teriminin evrimini aynı biçimde izleyebilseydik, buna benzer bir durumla karşılaşacaktık. Johnson'ın *Lives of Poets* (Ozanların Yaşamları) gibi eleştirel bir yapıtını, onu izleyen büyük eleştirel yapıt, Coleridge'in *Biographia Literaria*'sı (Yazın Yaşamöyküsü) ile karşılaştırınız. Coleridge yeni biçemin, bir yandan üstünlüklerini savunur, öte yandan güçsüzlüğünü eleştirirken, Johnson, kendisinin de ucuna iliştiği yazınsal geleneği yalnızca betimliyor değildi. İkisi arasında söylediklerime daha uygun düşen ayrılık, Coleridge'in şiir tartışmasına getirdiği ilgi alanı ve bu ilginin değişiklikleridir. Coleridge felsefenin, estetiğin ve ruhbilimin ilişkisini ortaya koydu; bir kez bu öğretileri yazınsal eleştiriye soktuktan sonra, geleceğin eleştirmenleri, ancak sonuçlarına katlanarak bunları gözardı edebilirdi. Johnson'a değer biçme tarihsel bir imgelem çabası gerektirir; oysa bugünün eleştirmeni Coleridge'de birçok ortak yanlar bulur. Bugünün eleştirisinin doğrudan doğruya Coleridge'den geldiği söylenebilir. Diyebilirim ki,

zamanındaki bilimlere nasıl ilgi duymuşsa, şimdi yaşasaydı, toplumsal bilimlere, dilbilime ve anlambilime de (semantics) öylece ilgi duyardı.

Bu bilim dallarından birinin ya da birkaçının ışığı altında yazının ele alınışı, zamanımızda yazınsal eleştirinin dönüşümünün başlıca iki nedeninden biridir. Öteki neden daha bütünüyle bilinmiyor. Amerikan ve İngiliz yazınına üniversitelerimizde ve hele okullarımızda verilen önem, birçok eleştirmenin öğretmen, birçok öğretmenin de eleştirmen olduğu duruma varılmasına yol açmıştır. Bundan hiç de yakınıyor değilim. Günümüzün gerçekten ilginç eleştirileri, üniversitelerimizde çalışmalarını sürdüren yazın adamlarının ve ilk eleştiri etkinliklerini sınıflarda geçiren bilginlerin çalışmaları sonucudur. Ağırbaşlı yazın dergilerinin yetersiz olduğu, yetersiz yardımların hepsine değil, ancak birkaçına yapılabildiği bugünlerde, olup olacağı da budur. Bu demektir ki, bugünün eleştirmeni dünya ile değişik bir iletişim içindedir ve kendinden öncekilerden daha değişik bir okur için yazmaktadır. Benim izlenimim, bugünkü ağırbaşlı eleştirinin XIX. yy.'dakinden bambaşka, daha sınırlı, ama daha küçük olmayan bir okur kütlesi için yazıldığı yolundadır.

Kısa bir süre önce, Aldous Huxley'in, Fransız psikiatrist Dr. Hubert Benoît'nm Zen Buddhism'in ruhbilimi üzerine yazdığı *The Supreme Wisdom* (En Üstün Bilgelik) adlı kitabının İngilizce çevirisine yazdığı önsözündeki gözlemden pek etkilendim. Huxley'in gözlemi, bu çarpıcı kitabı Fransızca aslından okuduğumda edindiğim izlenime denk düşüyordu. Huxley, Batı psikiatrisini, Tau ve Zen'de yansıyan Doğu öğretisi ile karşılaştırmaktaydı:

«Batı psikiatrisinin amacı», diyordu Huxley, «sorunlu bireye, daha az sorunlu bireylerden —birbirine ve yerel kurumlara iyi uyum gösteren, ama Temel Düzene uyumluluğu üzerine herhangi bir irdeleme yapılmayan bireyler— kurulu toplum düzenine uyması için yardım etmektir. Ama, bir başka türlü normallik de var — tam işleyen bir normallik... Bozuk bir topluma

uymuş bulunan kişi bile, eğer dilerse, kendini Nesnelerin Doğasına uydurabilir.»

Yukardaki alıntının benim ele aldığım konuya uygulanabilirliği hemen göze çarpmıyor. Zen Buddhist'e göre, nasıl Batı psikiatrisi sağaltımın ne için olduğu üzerine yanılgı ya da karmaşa içindeyse ve davranışının tersine çevrilmesi gerekiyorsa, modern eleştirinin güçsüzlüğü de, eleştirinin ne için gerekli olduğu üzerine belirsiz tutumundan kaynaklanmıyor mu? Ne yarar sağladığı ve kime yarar sağladığı üzerine belirsiz tutumu değil midir? Belki de değişkenliği ve bolluğu asıl amacını gölgelemiştir. Her eleştirmen gözünü belli bir amaca diker; belki haklılığının araştırılmasına gerek görülmeyen bir işe girişmiştir, yine de eleştiri, amacı bakımından yitip gitmiştir. Eğer böyle ise, buna pek şaşmamalı: Çünkü uygulamalı ve toplumsal bilimlerin, her özel konuda daha çok şey öğrenmenin gerekli olduğu bir noktaya kadar geliştiği ve hiçbir öğrencinin başka bir konuda çok şey öğrenmeye zamanı olmadığı bilinen bir şeydir. Uzmanlık dalındaki çalışmaların genel öğretimle birleştirilmesini amaçlayan öğretim izlencelerinin üniversitelerimizde çok tartışılan sorunlardan biri olduğu bir gerçektir.

Kuşkusuz dönemeyiz Aristoteles'in ya da Aquino'lu Ermiş Tommaso'nun dünyasına; bunun gibi, Coleridge'den önceki yazınsal eleştiri durumuna da dönemeyiz. Ama, belki, sürekli şu soruyu sorarak, kendimizi eleştirel etkinliklerimizin ezikliğinden kurtarmak için bir şeyler yapabiliriz: Ne zaman bir eleştiri yazınsal bir eleştiri değil de başka bir şeydir?

Yaşımdan ötürü modern eleştirmen sayılmazsam da, zaman zaman bana, modern eleştirinin öncülerinden biri gibi bakıldığını şaşkınlıkla görmüşümdür. Gerçekten modern bir eleştirmen olan bir yazarın geçenlerde okuduğum kitabında, «Yeni Eleştiri»ye yollama yapılarak şöyle yazılıyordu: «Yalnız Amerikan eleştirmenlerini değil, T. S. Eliot'dan yola çıkan bütün eleştiri akımını söylemek istiyorum.» Yazarın beni Amerikan eleştirmenlerinden böyle kesip atarcasına yalıtmasını doğrusu

anlayamadım; öte yandan, benden kaynaklanmış bir eleştiri akımı olduğundan da pek haberim yoktur. Herhalde yazar, bir yayın yönetmeni olarak «Yeni Eleştiri»yi ya da bunlardan bir bölüğünü desteklediğimi, onlara *Criterion*'da yayım olanağı sağladığımı anımsamış olacaktır. Bununla birlikte, bu apaçık alçak gönüllülüğü bağışlatmak için, yazınsal eleştiriye katkılarımı ve bunun sınırlarını göstermeliyim. Benim yazınsal eleştirilerimin en iyileri —dünyada gerçekten can sıkıcı bir başarıya ulaşan birkaç adı çıkmış tümceyi bir yana koyarsak— beni etkileyen ozanlarla şiirsel dram yazarları üzerine yazdığım denemelerdir. Bunlar, benim özel şiir atölyemin ürünleridir; ya da kendi şiirimin oluşmasını hazırlayan düşüncenin uzantısı. Geriye bakınca, yapıtları benim çalışmamı etkileyen ve şiirlerinin bütünüyle tanışık olduğum ozanlar üzerine eleştirilerimin en iyilerini yazdım. Benim eleştirimin değeri ve yetersizliği, ancak benim şiirime olan ilişkisi düşünüldüğünde bütünüyle anlaşılabilir. Ezra Pound'un eleştirisi ile benimkinin ortak noktası budur. Pound'un eleştirisinde öğretici bir güdü vardır. Okurların çoğunlukla, daha biçemleri yerleşmemiş genç ozanlar olduğunu düşünmüştür belki. Sanıyorum, sevdiği ozanların etkisi ve düşüncesinin kendi yapıtı üzerine uzantısı (kendim için söylediğim gibi), Pound'un yazınsal eleştirilerinin en iyisi olarak bize kalan, *The Sprit of Romance* adlı ilk yapıtlarından birini ona esindirmiştir.

Bir ozanın şiir üzerine, işlik (atölye) eleştirisi diye adlandırdığım, bu tür eleştirisinin apaçık bir eksikliği var. Ozan, kendi çalışmasıyla ilintili olmayan ya da ona sevimsiz gelen şey üzerinde ustalığını gösteremez. İşlik eleştirisinin bir başka kısıtlığı da, eleştirmenin yargılarının kendi sanatı dışında sağlam olmayışıdır. Benim ozanlar üzerinde yaşamım boyunca yaptığım değerlendirmeler oldukça değişmeden kalmıştır; özellikle yaşamakta olan ozanların bir bölüğü üzerine görüşlerim hiç değişmedi. Bugün eleştiri üzerine konuşurken aklımda olan şiir eleştirisidir. Geçmişte eleştirmenlerin çoğu, genel olarak

yazını ele aldıklarında akıllarında olan şey de şiir idi. Düzyazı yapıtların eleştirisi daha çok son zamanlarda ortaya çıkmıştır. ve bu konuyu tartışacak yeteneğim yoktur; şiirde bulunandan ayrı tartı ve ölçüleri olduğunu sanıyorum. Ne ozan ne de romancı olmayan eleştirmen için gerçekten ilginç bir konu olabilir bu: Eleştirmenin değişik yazın türlerine yaklaşma yollarını ve kullanılacak gereçler arasındaki ayrılıkları düşünüp taşınmak gibi. Ama, şiir eleştiri için akla gelen en uygun nesnedir. Şu nedenle ki, şiirin görünen nitelikleri kolayca genelleştirilebilir. Şiirde biçemin her şey olduğu sanılır. Bu hiç doğru değildir; ama şiirle arı estetik deneyime en çok yaklaştığımız yanılsaması onu, yazınsal eleştiriyi tartışırken akla gelen en uygun yazın türü yapar.

Eleştirinin uzmanlıkla ve uzmanlığın eleştiri ile birleştiği noktadan başlayan çağdaş eleştirinin büyük bir bölümü, kökenin açıklanması yoluyla eleştiri diye nitelenebilir. Demek istediğimi daha açık anlatabilmek için, bu bakımdan oldukça kötü bir etki bırakmış olan iki kitaptan söz edeceğim. Sakın bunların kötü kitap olduğu anlaşılmasın. Tersine, bunlar herkesin okuması gereken kitaplardır. Birincisi John Livingston Lowes'un[2] *The Road to Xanadu*'dır ki, (Xanadu Yolu) okumamış olan her şiir öğrencisine salık veririm. Öteki James Joyce'un *Finnegans Wake*'i (Finnegans'ın İzinde); bunu da bütün şiir öğrencilerine, hiç değilse kimi sayfalarını okumaları için, salık veririm. Lowes iyi bir bilgin, iyi bir öğretmen ve özel nedenlerle kendisine içten borçlu olduğum sevimli bir insandı. Dostum James Joyce, bir dahi idi. Burada onun anıtsal yapıtlar içinde gerçekten yer alan *Finnegans Wake*'ini anışım ne övmek ne de yermek içindir. Gerek *The Road to Xanadu*, gerekse *Finnegans Wake* için söylenebilecek tek şey şudur: Böyle bir kitap bir yazar için yeter de artar!

2. Amerikan eğitimcisi (1867-1945).

The Road to Xanadu'yu okumayanlar için, onun büyüleyici bir buluş olduğunu söylemeliyim. Lowes, Coleridge'in okuduğu bütün kitapları (Coleridge aç kurt gibi, doymak bilmez bir okurdu) arayıp buldu ve *Kubla Khan* ile *The Ancient Mariner*' de izlerine rastlanan imgeleri ve tümce parçalarını ödünç aldı. Lowes şunu gösterdi ki, şiir özgünlüğü çoğu kez, birbirine hiç benzemeyen, en değişik nitelikli gereçleri özgün bir biçimde bir bütün haline getirmektir. Gösteri, şiirsel deha eliyle gereçlerin nasıl sindirildiğinin ve dönüştürüldüğünün bir kanıtı olarak inandırıcıdır. Bu kitabı okuduktan sonra hiç kimse *The Ancient Mariner*'i daha iyi anlayabilirdim, diyemez; Dr. Lowes' un niyeti hiçbir zaman şiiri daha anlaşılabilir yapmak da değildi. Bir süreci araştırmaya girişmişti; öyle bir araştırma ki, açıkçası yazınsal eleştirinin sınırlarından öteye taşıyordu. Coleridge'in okuduklarından derlenmiş kırıntıların, nasıl olup da büyük şiire dönüştüğü hep gizemli kalacaktır. Kimi bilginler, okuduğu şeyleri açıklayan ozanın şiirini anlamaya yarar ipucu verecek diye Lowes'un yöntemine sarıldılar. Birkaç yıl önce Indiana'dan bir Bay «Merak ediyorum» diye yazmıştı, «Merak ediyorum — belki de delinin biriyim ben» (bu ünlem benim değil, onun; kuşkusuz hiç de deli değildi; herhalde *The Road to Xanadu*'yu okuduğundan ötürü kafası bozulmuştu) «acaba 'uygarlığın ölü kedileri', 'kokuşmuş su aygırı' ve Bay Kurtz ile 'geçen yıl bahçenize gömdüğünüz ölü'[3] arasında az da olsa bir ilişki var mı?» Abuk sabuk gibi gelen bu sözler aslında bir taşlama; güvenilir bir araştırıcı benim *The Waste Land* (Çorak Ülke) şiirimle Joseph Conrad'ın *Heart of Darkness*'i (Karanlığın Kalbi) arasında bir ilinti kurmaya çalışıyordu.

Dr. Lowes, acar öykünmecilerin bu tür yorumlamalarını engellerken, *Finnegans Wake* onlara, bütün yazınsal yapıtların

3. *Çorak Ülke,* I. Ölünün Gömülmesi 71. dize. Bu dizenin bulunduğu bölüm "T. S. Eliot Üzerine" incelememizde verilen şiir çevirileri arasında vardır. (Çev.)

olmasını istedikleri modeli sağlıyordu. Hemen söylemeliyim ki, o kitaptaki bütün düğümleri çözmeye ve ipuçlarını izlemeye koyulan yorumcuların uğraşlarını küçümsüyor ya da alaya alıyor değilim. Eğer *Finnegans Wake* en azından anlaşılacaksa —böyle bir çaba gösterilmedikçe zaten ona değer biçemeyiz— bu tür bir araştırma izlenmelidir; Campbell ve Robinson bu bakımdan hayranlık duyulacak bir iş başarmışlardır. Böyle devcileyin bir başyapıtın yazarı olan Joyce'u kınasam kınasam, kitabının büyük bir bölümü, ayrıntılara varan açıklamalar yapılmadan ancak çok güzel bir saçma olarak kaldığı için kınarım (yazarınmki kadar cana yakın bir İrlandalı ağzıyla söylendiğinde gerçekten çok güzel olan bu parçaların keşke daha çoğunu sağlığında kaydettirseydi). Herhalde Joyce, kitabının ne kadar anlaşılmaz olduğunu kestirememişti. *Finnegans Wake*'in gerçek yeri üzerine son yargılama ne olursa olsun (ben böyle bir yargılamaya girişmiyorum), sanmam ki şiirlerin çoğu bu yolda yazılsın (çünkü bu, düzyazı ile yazılmış bir tür şiirdir), ya da tadına varmak ve anlamak için bu biçim açıklamayı gerektirsin. *Finnegans Wake*'in birlikte getirdiği gizlerin, anlaşılsın diye yanlış açıklamalar getiren, bugün de geçerli, bir tutumu desteklemekle olduğu kuşkusu içindeyim. *The Cocktail Party* adlı oyunumun sahnelenişinden sonra, bana aylarca gelen mektuplarda, oyunun anlamında saklı olduğu sanılan bilmeceye şaşırtıcı çözümler önerilmişti. Açıkça görülüyordu ki, mektupları yazanlar, onları bile bile soktuğumu sandıkları bu şaşırtmacadan alınmamışlar, üstelik hoşlanmışlardı. Gerçeğin bilincinde olmadan, salt çözümlerini bulma zevki için bulmaca üretmişlerdi.

Kabul etmeliyim ki, ben de bir kez eleştirmenleri baştan çıkarma suçu işledim. Konu *Waste Land*'in açıklamaları idi. İlkin, daha önceki şiirlerimden ötürü beni aşırmacılıkla suçlayan eleştirmenlerimin ağızlarını kapamak için, bütün alıntıların kaynaklarını göstermek istedim. İş kitabın basımına geldiğinde, pek küçük kalacağı anlaşıldığından —çünkü şiir *The*

Dial'da ve *The Criterion*'da ilk çıktığında açıklama notları yoktu— daha bir oylumlu olsun diye, bu notları genişletmeye başladım. Sonuç, bugün bile görüntüde kalan, göz kamaştırıcı, uyduruk bir bilgi sergisine dönüştü. Kimileyin bu notları kaldırıp atayım, diye düşündüm; şimdi ise kitabın ayrılmaz bir parçası oluverdiler. Hemen hemen şiiri aşan genel bir beğeniye ulaştılar; öyle ki, şiir kitaplarımı satın alanlar, içlerinde notları göremedi mi, paralarını geri istiyorlardı. Ama bu notların başka ozanlara bir dokuncası olduğunu sanmıyorum. Günümüzün iyi ozanlarından hiçbirinin, bu deneyimde aşırıya kaçtığını da gerçekten düşünemiyorum. Pişmanlığım, başka ozanlara kötü örnek oldum diye değil, kaynakları araştırmaya koyulanlarda yanlış bir ilgi uyandırdıkları için.

Bir şiiri dayandığı kaynakları açıklayarak anlamaya girişme üzerine düşünürken, bana aynı ilinti içinde gibi görünen, C. C. Jung'dan bir alıntı ile karşılaştım. Alıntı Rahip Victor White'ın *The God and the Unconscious* (Tanrı ve Bilinçsiz) adlı kitabındandı ve Freud'un yöntemi ile Jung'un yöntemi arasındaki köklü ayrımı ortaya koymak için veriliyordu.

> «Genel olarak onaylanmış bir gerçeğe göre (diyor Jung), fiziksel olaylara, biri mekanik öteki enerjik olmak üzere, iki açıdan bakmalıdır. Mekanik bakış açısı yalnızca nedenlere dayanır: Buna göre bir olay, ancak bir nedenin sonucu olarak akla yatar... Enerjik bakış açısı ise, temelde erekçidir; buna göre olay, görüngüdeki (phenomenon) değişikliklerin dayancasının enerji olduğu varsayımına göre etkiden nedene doğru izlenir...»

Yukardaki parça *Contributions to Analytical Psychology* adlı kitaptaki denemelerin birincisinden alınmıştır. Rahip White'ın almadığı, ikinci paragrafın giriş tümcesini de ben ekliyeyim: «Her iki görüş de, fiziksel görüngüyü anlamak açısından gereklidir.»

Bunları uyarıcı bir benzeşim (analogy) diye aldım. Biri çıkar şiiri, öğelerini ve yazılış nedenlerini bir bir sayarak açıklamaya çalışır; bu açıklama, anlamak için belki gerekli bir hazırlıktır. Ama, bir şiiri anlamak için ayrıca gerekli olan, birçok durumlarda iyice gerekli olan, şiirin ereğinin ne olduğunu yakalamaya uğraşmaktır; denebilir ki, onun *entelekheia*'sını[4] kavramaktır.

Nedensel açıklamaya çokça bağlı olma tehlikesi bulunan eleştiri biçimi belki de eleştirel yaşam öyküsüdür — özellikle yaşam, öykücünün görünürdeki gerçekler üzerine bilgisini, iç deneyimlerin ruhbilimsel sanıları ile bütünlemeye girişmesi durumunda. Ölmüş bir ozanın özel yaşamı ve kişiliği, bir ruhbilimcinin ayak basamayacağı kadar kutsal bir yerdir, demek istemiyorum. Bilgin bu gibi konuları, merakının kendisini sürüklediği noktaya kadar özgürce inceleyebilmelidir — seçilen kurban ölmüş ise ve iftira yasaları onu durdurmak üzere yardıma çağrılamadığı sürece. Ozanların yaşam öykülerinin yazılmaması için de bir neden yoktur. Ayrıca, bir yazarın yaşam öykücüsünün bir parça eleştirel yeteneği ve yaşamöyküsünü yazdığı kişinin yapıtlarını anlama ve beğenme yeteneği bulunmalı; zevki yerinde ve yargıları güvenilir olmalıdır. Böyle bir işle ciddi olarak ilgilenen eleştirmen, yapıtlarını incelediği kişinin yaşamını da bir parça bilmelidir. Ama, bir yazarın eleştirel yaşam öyküsünü yazmak başlıbaşına ince bir iştir. Eleştirmen ya da yaşamöykücüsü, eğer eğitimli ve uygulamacı bir ruhbilimci değilse ve işlediği konuya, ruhbilimcilerin yazdığı kitaplardan okuyarak edindiği çözümleyici becerilerini yığmışsa, sonucu daha da karışık bir duruma sokabilir.

4. Kimi dirimselci doktrinlere göre yaşayan tözlerde ayrılmaz olarak bulunduğu varsayılan etmen; organizmanın dirimsel süreçlerini yönlendirir ve düzenler, ama bilimsel araştırma ile buna ulaşılamaz. Aristoteles'e göre, özdeğe biçim veren, olanağı gerçekliğe çeviren etkin ilke. Özdeksel olmayan, uzaysız olan gerçeklik ilkesi. (Çev.)

Şiiri anlamak için ozan üzerine ne kadar bilgi edinmeli sorusu, öyle sanıldığı gibi kolay bir soru değildir. Her okur buna kendisi yanıt bulmalı; bu yanıt genelleme yaparak değil, özel durumlar için verilmelidir. Çünkü bu, bir ozan için çok önemli, bir başka ozan için ise çok önemsiz olabilir. Şiirden hoşlanma, içinde birçok hazların birbirine karıştığı karmaşık bir deneyimdir de ondan. Sonra bu hazlar değişik okurlar için değişik oranlarda bir araya getirilebilir. Bunun için bir örnek vereceğim: Wordsworth'un en güzel şiirlerinin çoğunun, çok kısa bir zaman dilimi içinde yazıldığı genel olarak bilinir. Bu hem kendi içinde kısa bir zaman dilimidir, hem de ozanın yaşamına göre kısadır. Wordsworth incelemecilerinin bir bölüğü, onun son zamanda yazdıklarının şöyle böyle olduğu üzerine açıklamalar öne sürmüşlerdir. Birkaç yıl önce Sir Herbert Read[5], Wordsworth üzerine ilginç bir kitap yazdı. Ama sanıyorum Wordsworth'u en iyi, *A Coat of Many Colours* (Çok Renkli Palto) adını taşıyan kitabındaki daha sonra yazdığı bir denemede değerlendirmiştir. Bu denemede, Wordsworth'un dehasının çıkış ve inişini Annette Vallon'la ilişkisinin, onun üzerine yaptığı etkilerle açıkladı ve ilişki de o zaman gün ışığına çıktı. F. E. Bateson'un geçenlerde Wordsworth üzerine yazdığı kitap da oldukça ilginçtir («İki Ses» başlıklı bölüm Wordsworth'un biçemini anlamaya yardım eder). Yazar bu kitabında, Annette'in, Sir Herbert Read'in sandığı kadar önem taşımadığını, asıl gizin, Wordsworth'un kendi kız kardeşi Dorothy'ye aşkı olduğunu ileri sürer. Bu sav, özellikle Lucy şiirlerini ve Wordsworth'un evlenmesinden sonra esin kaynağının kuruyuşunu açıklar. Belki de gerçeği söylüyor Bateson, savı akla yatkın geliyor. Her Wordsworth okurunun kendi kendine yanıtlaması gereken asıl soru şudur: Bütün bu bilgiler, benim Lucy şiirlerini, eskiden olduğundan daha iyi anlamama yardım ediyor mu? Bana göre, bir şiirin doğuşunu hazırlayan kaynaklara ait bilgiler, o şiiri

5. Sir Herbert Read (1893-1968). İngiliz yazarı. (Çev.)

anlamak için gerekli yardımı sağlamaz. Dahası, bir şiirin kökeni üzerine yeterinden çok bilgi o şiirden beni uzaklaştırabilir. Lucy şiirleri için, şiirlerin kendi parıltısı ve ışımasından başka bir aydınlığa gereksinim duymam.

Sir Herbert Read ve Bateson'un verdikleri bilgilerin hiçbir bağlamda işe yaramayacağını söylemek istemiyorum. Wordsworth'u anlamada elbet yararlı bu bilgiler; ama onun şiirini anlamada, bir başka deyişle, *şiiri şiir olarak* anlamada dolaysız bir payları yok. Diyeceğim, bütün büyük şiirlerde, ozan üzerine bilgimiz ne kadar tamam olursa olsun, kimi noktalar kapalı kalmalıdır. İşte, asıl önemli olan budur. Bir şiir yazıldığında, *eskiden olup bitenlerle* tam açıklanamayan yepyeni bir şey ortaya çıkar. Ben inanıyorum ki, «yaratma» deyince bunu söylemek istiyoruz.

Şiirin kaynaklarına inilerek açıklanması çağdaş eleştirinin hiçbir bakımdan yöntemi değildir; ama şiirin kendilerine bir başka yolda açıklanmasını bekleyen birçok okurun isteklerine uygun düşebilir. Benim şiirlerimle ilgili olarak, tanımadığım kimselerden aldığım mektupların çoğu, benim hiç yapamayacağım açıklamaları yapmamı istemişlerdir. Geçenlerde, kökeninin Prof. Richards'ın derslerinde uyguladığı yöntemlere dayandığını sandığım, bir gelişmeye gözüm ilişti; bu, dikkati şiirden uzaklaştırıp, ozana çeviren kaydırmacaya karşı sağlıklı bir tepki idi. Yakınlarda yayımlanmış *Interpretations* (Yorumlar) adlı bir kitapta, her biri seçtiği bir şiiri inceleyen, on iki genç İngiliz eleştrmenin denemeleri vardı. Uyguladıkları yöntem, tanınmış bir şiiri ele alıp —kitaptaki şiirlerin her biri kendi türünün en iyisi idi— yazarını ya da yazarın başka yapıtlarını gözönünde tutmaksızın, dize dize, dörtlü dörtlü çözümlemek, özütleyerek, ezerek ne kadar varsa, damla damla anlamını sıkıp çıkarmaya dayanıyordu. Herhalde buna limon sıkma eleştiri okulu diyorlardır. Alman örnekler, XVI. yy.'dan günümüze kadar sıralandığından, birbirinden oldukça başkaydı. Şiirleri incelenen ozan-

lar (benden başka hepsi ölmüştü), şiirlerinin ne anlama geldiğini öğrenselerdi, sanırım şaşıp kalırlardı.

Her yöntemin eksiklikleri ve tehlikeleri vardır. Bunun birinci tehlikesi, bir şiirin bütününün doğru olan yalnızca bir açıklaması bulunabileceğinin sanılması idi. Oysa, bir şiirin anlamı herhangi açıklama ile tükenivermez; çünkü şiirin anlamı, duyarlıkları başka başka olan okurlara şiirin ne anlattığıdır. İkinci tehlike —bu kitapta yazan eleştirmenlerin değil, okurların karşılaşacağı— şiirin yorumu geçerli ise bunun, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, ozanın yapmak istediği şey sanılmasıdır. «Prufrock»un kitaptaki çözümlemesi, zeki, duyarlı, acar bir okurun gözleri ile kendi şiirime bakmak gibi bir yarar sağladı. Ama bu, okurun şiire benim gözlerimle baktığı ve beni şiiri yazmaya götüren deneyimlerle ya da yazarken edindiğim deneyimlerle onun anlatışının aynı olduğu anlamına gelmez. İncelenen şiirlerin hepsi de yıllardır bildiğim, sevdiğim şiirlerdi; incelemeleri okuduktan sonra şiirlere yeniden baktığımda, eski tadı bulmakta güçlüğe uğradım. Sanki biri, bir makineyi söküp parça parça etmiş, sonra da parçaları birleştirmemi istemişti.

Amacım, günümüzde uygulanan bütün yazınsal eleştiri türlerini kavrayıcı bir görüş ortaya koymak değil. İlkin yazınsal eleştirinin, diyelim Coleridge'den başlayarak son yirmi beş yıl süresince iyice hızlanan dönüşümüne dikkatleri çekmek istedim. Bu hızlanış bana göre, kolej ve üniversitelerde yazın öğretimi (ve çağdaş yazın) yapılması ve toplumsal bilimlerin eleştiriye yatkın oluşu ile artmıştır. Bu dönüşüme üzülüyor değilim, çünkü bana kaçınılmaz görünüyor. Bir belirsizlik çağında, insanların yeni bilimlerle şaşkına döndüğü bir çağda —öyle bir çağdaki, çok az şey şey ortaklaşa inanç olarak kabul görmektedir— bütün okurların varsayımları ve yetişme durumları, hiçbir araştırma alanı yasak sınırları içinde tutulamaz. Ama, bütün bu değişmeler içinde, eğer varsa, bütün yazınsal eleştirilerde ortaklaşa olan nedir? Otuz yıl önce yazınsal eleştirinin ana işlevinin «sanat yapıtlarının açıklanması ve zevklerin dü-

zeltilmesi» olduğunu öne sürmüştüm. Bu tümce 1956 yılında kulaklara biraz cafcaflı gelebilir. Belki bunu daha yalın, daha benimsenebilir bir biçimde, bugün «yazının anlaşılması ve ondan hoşlanılması» diye yineleyebilirim. Bu sözle, neden hoşlanılmaması gerektiğine de değinildiğini eklemeliyim. Önemle belirtmeliyim ki, gerek *hoşlanmak* gerekse *anlama* birbirinden apayrı etkinlikler değildir — biri duygusal, öteki aydınsaldır. Açıklanabilir olanın açıklanması çoğu kez anlamak için gerekli bir başlangıç ise de, *anlama* sözcüğü ile *açıklama* demek istemiyorum. Alışılmamış sözcükleri ve sözcüklerin alışılmamış biçimlerini öğrenmenin, Chaucer'in[6] anlaşılması için ilk adım olduğu yalın bir örnek diye verilebilir. Bu, şöyle açıklanabilir: Chaucer'in sözlükçesi, sözcüklerinin yazılışı, kullandığı dilbilimi ve tümcebilimi iyice öğrenilebilir — daha ileri giderek, Chaucer çağı insanlarının toplumsal alışkanlıkları, inançları, bilgi birikimleri ve bilmedikleri çok iyi öğrenilebilir — ama yine de *şiiri anlaşılmayabilir*. Bir şiiri anlamak, haklı olarak, ondan hoşlanmakla birdir. Bir bakıma bu, şiirin verebileceği kadar tadın alınması anlamına gelir. Ne olduğunu bilmeden bir şiirden hoşlanmak, yalnızca kendi usumuzun izdüşümünden hoşlanmaktır. Dil o kadar ele avuca sığmaz bir araçtır ki, bir şeyden «hoşlanmak» ve bir şeyin «zevkine varmak» aynı anlama gelmez. Şiiri «seviyor» ve şiirden «hoşlanıyor» sözcükleri aynı anlamda değildir. «Zevkin» anlamı bu zevki esinleten nesneye göre değişir; değişik şiirler başka başka hoşnutluklar verir. Gerçek odur ki, bir şiiri tümüyle anlamadıkça sevemeyiz. Bunun gibi, hoşlanmadığımız bir şiiri bütünüyle anlamamızın olanaksızlığı da bir o kadar doğrudur. Bir şiirden niçin ve ne kadar hoşlandığımızı başka şiirlere bakarak söyleyebiliriz (beğeni, bir şiirden alınan tadın, başka şiirlerden alınan tada göre ilişkisinde ortaya çıkar). Söylemeye gerek yok ki, gülmece zevkimizi çeken türde değilse, kötü şiirlerden hoşlanmamalıyız.

6. Chaucer, Geoffrey (1340-1400): İngiliz ozanı.

Açıklamanın, anlamanın ilk basamağı olduğunu söyledim. Bana öyle geliyor ki, kimi şiirleri açıklama olmadan da anlayabilirim. Örneğin Shakespeare'in

Tam beş kulaç dipte yatıyor baban

ya da Shelley'in

Sen yorgunluktan bitmiş tükenmiş
Göklere tırmanıp yeryüzüne bakarken

Bu şiirle dolu dizelerde açıklanacak bir şey göremiyorum — daha iyi anlamam için bana yardım edecek ve daha çok hoşlanmamı sağlayacak bir şey. Kimileyin, daha önce de değindiğim gibi, açıklama bizi anlamaya doğru yönlendirecek yere *şiirin şiirliğinden* uzaklaştırır. Bu iki şiiri anladığıma inanırken yanılmadığımın kanıtı, elli yıl önce duyduğum coşkuyu bugün de okurken duymamdır.

Yazın eleştirmeni ile yazınsal eleştirinin sınırlarını aşan eleştirmen arasındaki ayrım, yazın eleştirmeninin yalnız yazınla ilgilenmesi, yazından başka hiçbir şeye ilgi duymaması değildir. Yazından başka hiçbir şeyle ilgilenmeyen eleştirmenin yazını bir soyutlama olduğu için, bize söyleyecek pek az şeyi bulunur. Ozanların şiirden başka ilgi duydukları şeyler de olur; yoksa şiirleri bomboş kalırdı: Bunlar ozandır, çünkü başlıca ilgileri deneyim ve düşüncelerini şiire dönüştürmektir (deneme ve düşünme şiir ötesinde ilgileri olmak demektir). Yazın eleştirmeni, eleştiri yaparken, birincil amacı okurlarına, *anlamaları ve zevk almaları* için yardım edendir. Ozan gibi onun da ilgi duyduğu başka şeyler olmalıdır; çünkü eleştirdiği ozanlara, yazarlara yalnız öğrendiği kuralları uygulayan bir teknik uzman değildir. Eleştirmen tam bir adam olmalıdır; inançlı, ilkelerine bağlı, bilgili ve yaşam deneyimli.

Öyleyse, yazınsal eleştiri diye önümüze sürülen her yazı için, anlamayı ve zevk almayı amaçlıyor mu diye sorabiliriz.

Değilse, bir başka dalda yararlı, saygın bir etkinlik olabilir; o zaman ruhbilime, toplumbilime, mantığa, eğitbilime ya da belki başka bir uğraşa katkı diye ele alınmalıdır. Bu durumda o bilim dallarının uzmanlarınca değerlendirilmeli, yazın adamlarınca değil. Yaşamöyküsünü eleştiri ile bir tutamayız: Yaşamöyküsü daha iyi anlamaya yol açacak açıklamalar getirmesiyle yararlıdır; öte yandan, bakışlarımızı şiirden uzaklaştırıp ozan üzerinde toplamasıyla da yanıltıcıdır. Ozanın yaşadığı çağ, içinde bulunduğu toplumun durumu, o çağın ozanın yazılarında izleri bulunan geçerli düşünceleri, dilin durumu gibi olguya değgin bilgilerle, onun şiirini anlamayı birbirine karıştırmamalı. Bu bilgiler, daha önce de söylediğim gibi, şiiri anlamaya gerekli bir hazırlık olabilir; ama bunlar, şiirden tad almak için bizi ancak kapıya kadar götürür; içeri girme yolunu kendimiz bulmalıyız. Bu yazıda baştanbaşa gözettiğim bakış açısına göre, bu gibi bilgileri edinmek amacıyla, şiiri okurken, ozanın çağdaşlarının duyup düşündüğü gibi düşünmek ve duymak için, her ne kadar böyle bir deneyimin kendince bir değeri varsa da, kendimizi uzak bir çağa fırlatmamız zorunlu değildir. Daha çok, ozanın şiiri ile dolaysız bir deneyime girmek ve şiirini hemen kucaklayabilmek için kendimizi, çağımızın ve şiirini okuduğumuz ozanla çağının sınırlamalarından uzak tutmalıyız. Burada önemli olan, diyelim Sappho'nun[7] bir *od*'unu okurken, kendimi 2500 yıl önce bir Yunan adasında yaşıyor sanmak değildir; önemli olan şiirden zevk alabilen değişik yüzyılların ve dillerin insanları için hep değişmeden kalan deneyim, 2500 yılı birden aşıp gelen kıvılcımdır.

İşte, en çok gönül borçlusu olduğum eleştirmen, daha önce bakmadığım bir şeye beni baktıran ya da daha önce ön-yargılardan ötürü bulanık gözlerle baktığım şeyle beni yüz yüze ge-

7. İ.Ö. VI. yy.'da yaşayan ilk Yunan lirik ozanlarının en büyüğü sayılan kadın ozan. Platon onun için, söylenbilimdeki dokuz güzel sanat tanrıçasına yollama yaparak, onuncu sanat tanrıçası demişti. (Çev.)

tiren ve orada yalnız bırakandır. Bu noktadan sonra kendi duyarlığıma, zekâma ve sezgime dayanmalıyım.

Yazınsal eleştiride bütün vurgu, *anlama* üzerine yapılırsa, anlamadan düpedüz açıklamaya kaymak gibi bir tehlikeye uğrayabiliriz. Eleştiriyi, hiç olmadığı bilim olarak izlemekle de tehlikeli bir yola gireriz. Öte yandan, *zevk alma*'ya çok önem verirsek öznelliğe ve izlenimciliğe düşeriz; o zaman zevk alma bize, eğlence ve vakit geçirmeden başka yarar sağlamaz. Otuz üç yıl önce, herhalde bu sonuncu tür izlenimci eleştiri ile karşılaşmış olmalıyım ki, duyduğum üzüntü üzerine «Eleştirinin İşlevi» adlı denemeyi yazdım. Bugün de yalnızca açıklamalı eleştiriye karşı korunma gereksinimi içinde bulunduğumuzu sanıyorum. Bununla sizde, günümüzün eleştirisini ayıplıyorum izlenimi bırakmak istemem. Son otuz yılda gerek İngiltere, gerekse Amerika'da yazınsal eleştiri bence parlak bir dönem geçirdi. Kimbilir, gün gelir geriye bakıldığında çok daha parlak da görünebilir.

TAM ELEŞTİRMEN

I

«Eriger en lois ses impressions personnelles, c'est le grand effort d'un homme s'il est sincère.» — Lettres à Amazone.[1]

Coleridge İngiliz eleştirmenlerinin belki en büyüğü ve bir anlamda sonuncusuydu. Cloredige'den sonra Mathew Arnold gelir; ama Arnold eleştirilerinde —umarım bu sözlerim doğru bulunur— bir eleştirmen olmaktan çok yaymacacı (propagandist), düşünce yaratıcısı olmak yerine düşüncelere ısındırıcı idi. Bu ada (İngiltere), ada olarak kaldıkça ve biz Avrupa'ya, Arnold'un çağdaşlarından daha yakın bulunmadıkça, Arnold'un yapıtı önemini koruyacaktır. Onun yapıtları bugün de anakara ile aramızda bir köprüdür ve doğruluklarından hiç yitirmemişlerdir. Arnold, yurttaşlarını doğruya yönlendireli, İngiliz eleştirisi iki doğrultu izledi. Geçenlerde seçkin bir eleştirmenin, bir gazetede «şiir, en yüksek düzeyde örgütlenmiş aydınsal (intellectual) bir etkinliktir», sözünü gördüğümüzde, Coleridge'den ya da Arnold'dan bir parça okumadığımızın bilincindeydik. Çağdaş yazının bir özelliği olarak, bilimsel sözlükçeyi alışıldığı gibi kapalıca anımsatan «örgütlenmiş» ve «etkinlik» sözcüklerinin bir tümcede birlikte bulunması bir yana, Coleridge ve Arnold'un, hiç kimsenin sormasına izin vermeyeceği sorular da yazıda yer alıyordu. Nasıl oluyor da şiir, uğraşan bilginlerince

1. İnsan içtenlikli ise, kişisel izlenimlerini sağlam temele oturtması büyük çaba ister. (Çev.)

bir hayli «örgütlenmiş» «aydınsal etkinlik» olduğunu sandığımız fizik, yıldızbilim ve matematikten daha «yüksek düzeyde örgütlenmiş» oluyordu? «Yalnızca ardarda sözcüklerin,» diye sürdürüyor eleştirmenimiz tam yerinde ve gerçeklikle, «boş bir tuval üzerine boya vurur gibi fırlatılmaları şaşırtıcı gelebilir... ama yazın tarihinde herhangi bir önem taşımaz.» Arnold'a özgü tümceler yetersiz olabilir, kuşkuyu önleyeceklerine daha çok kuşku uyandırabilirler, ama genelde bir anlamları vardır. «En yüksek düzeyde örgütlenmiş aydınsal etkinlik» gibi bir tümce eğer, seçkin bir temsilcisinin elinde, çağdaş eleştirinin yapabileceği en yüksek düşünce örgütlemesi ise, modern eleştirinin yozlaştığı sonucuna varabiliriz.

Yukarda alıntılanan sözdeki gözden kaçmayan hastalığı, ilerde tanılamak üzere şimdilik geçiyoruz. Bu, Arthur Symons' un (alıntı, kuşkusuz Symons'dan değil) özellikle acı çektiği bir hastalık değil. Symons bir başka eğilimi betimler: «Estetik (gökçebilimsel) eleştiri» ya da «izlenimci eleştiri» diye adlandırılan akımı. İşte ben de hemen bunu ele almak istiyorum. Pater'in[2] ve biraz da Swinburne'ün (sanıyorum ki, «hasta ya da üzgün» deyimi bu üçünün ortaklaşa malıdır) eleştirel ardılı (halef) olan Symons «izlenimci eleştirmen»dir. İzlenimci eleştirmen sözcüğünden anlaşılan da şu: Bir «nesne» önüne duyarlı ve ekinli (ekin sözcüğünden bütün sanat dallarından ve birçok dilden elde edilen izlenimlerin birikimi anlaşılıyor) biri oturtulacak ve onun eleştirisi, izlenimlerin tümüyle, eksiksiz kaydedildiği bir plak gibi, bizim algılayabildiğimizden daha çok ve daha arınmış olarak, bizden daha duyarlı biri önünde sergilenecek. Önümüze konan plak aynı zamanda bir yorumdur, bir çeviridir; çünkü ondan izlenimler alırız ve bu izlenimler eleştiri aracılığı ile aktarıldığı kadar yaratılır da. Şu betimlediğim eleştirmen tipinin Symons olduğunu hemen söyleyemem; ama betimlediğim tip

2. Pater, Walter Horatio (1839-94). İngiliz denemecisi ve eleştirmeni. (Çev.)

«izlenimci» eleştirmendir; izlenimci eleştirmen ise Symons'dan başkası değildir.

Elimizde deneyecek bir kitap var[3]. Kitaptaki on üç denemeden onu Shakespeare'in tek tek oyunları üzerinedir. Bu nedenle, denemelerden yalnız birini kitabın örneği diye alabiliriz:

> «*Antonius ile Kleopatra,* bütün Shakespeare oyunları içinde, sanıyorum en olağanüstü olanıdır...»

Symons'a[4] göre Kleopatra da bütün kadınlar arasında en olağanüstüdür:

> «Mısır'ın Batlamyos hanedanına son veren Kraliçe, Horatius ve Propertius'tan Victor Hugo'ya kadar ozanların yıldızı olmuştu — kötülük ışıkları saçan uğursuz bir yıldız, hem yalnız ozanlara da değil...»

Bu da ne için? diye sorunca, Kleopatra üzerine ve sonelerin herhalde onun aslî olacak, esmer hanımefendisi üzerine bir sayfa hemen önümüze açılıyor. Yavaş yavaş anlıyoruz ki, bu bir sanat yapıtı ya da bir zekâ yapıtı üzerine bir deneme değildir; Symons, tiyatroda izlenir gibi, anlatarak, yorumlayarak oyunu yaşamaktadır:

> «Son günlerinde Kleopatra belli bir düzeye yücelir... İnsanların ağzında gülünçleşeceğine ve alaya alınacağına bin kez ölmeyi yeğler... O, sapına kadar kadındır... böylece ölür... oyun dokunaklı bir sevecenlikle sona erer...»

Böyle enginar yaprakları gibi tek tek ayırarak, hiç de yaraşır biçimde olmaksızın sunulan Symons'un izlenimleri, oyun ya

3. Symons, Arthur: *Elizabeth Çağı Dramının İncelenmesi.*
4. Symons, Arthur (1865-1945). İngiliz ozanı ve eleştirmeni. İngiltere'de simgecilerin öncüsü idi. (Çev.)

da roman öykülerinin yinelendiği, oyun kişilerinin güdülerinin açıklandığı ve sanat yapıtının başlayanlar için kolaylaştırıldığı, yazın üzerine herkese açık bir konferansa benzemektedir. Ama Symons'un yazmaktan amacı bu değildir. Onun denemesi ile bu biçim öğretim arasında bir benzerlik buluşumuzun nedeni, *Antonius ile Kleopatra* oyununu iyi bilmemiz ve bu oyun üzerine kendi izlenimlerimizin bulunmasıdır. Oyun kişileri ve onların coşkuları üzerine kendi izlenimlerimizden hoşnut olabiliriz; başkalarının bu konudaki izlenimlerini, duyarlı da olsalar, çok önemli saymayabiliriz. Ama, Fransız simgecilerini daha tanımadığımız bir zamanda, *The Symbolist Movement in Literature*'la[4] (Yazında Simgeci Akım) karşılaşmamız aklımıza gelince, bu kitabı tümüyle yeni duygulara bir giriş ve bir açıklama diye anımsarız. Verlaine'i, Laforgue'u ve Rimbaud'yu okuyup yeniden Symons'un kitabına döndüğümüzde, edindiğimiz izlenimlerin onunkilerden apayrı olduğunu görürüz. Kitap, belki bir okur için kalıcı bir değer taşımıyordu; ama onun için kalıcı önem taşıyan sonuçlara yol açmıştı.

Sorun, Symons'un izlenimlerinin «doğru» ya da «yanlış» olması değildir. «İzlenimi» soyutlayabildiğiniz sürece, arı duygu olarak ne doğrudur, ne de yanlış. Önemli olan nokta, arı duygu üzerinde durulamayacağıdır; tepkiniz iki yönden birinde ya da sanıyorum Symons'un yaptığı gibi, bunların karışımı olan bir yönde olur. İzlenimlerinizi sözcüklere döker dökmez ya çözümlemeye ve «ériger en lois» (sağlam temele oturtmaya) ya da bir başka şey yaratmaya başlarsınız. Bir zamanlar Symons'un, şiirinden etkilendiği Swinburne'ün, şiirlerinde bir adam, eleştirilerinde bir başka adam olması anlamlıdır. Demek ki, bu ölçüde ve yalnız bu bakımdan bir başka içtepiyi yerine getiriyor; eleştiriyor, yorumluyor ve düzenliyor. Diyeceksiniz ki, bu bir eleştirmen eleştirisi değil, duygusaldır; usçu değildir. Bu konuda iki ayrı görüş varsa da, daha çok çözümleme ve kurma doğrultusundadır, «ériger en lois» ya bir başlangıç, ama yaratıcılık yönünde değildir. Buradan çıkarıyorum ki, Swinburne şiirin-

de yaratıcı içtepi için yeterli bir çıkış bulmuştur ve bu içtepi eleştirel düzyazılarında ne dışlanmış, ne de arka plana itilmiştir. Düzyazısı temelde düzyazı biçemindedir. Symons'un düzyazısı ise, bir düzyazı olmaktan çok Swinburne'ün şiirine benzer. Sanıyorum —her ne kadar burada insanın düşüncesi hemen hemen bir karanlık içindeyse de— Symons okuduklarından, Swinburne'e göre daha çok tedirgin olmuş ve daha derinden etkilenmiştir. Çünkü Swinburne okuduklarına şiddetli, geniş ve anında bir patlama ile hayranlık duyuyor, bu yüzden bir iç değişikliği geçirmiyordu. Symons'un tedirginliği ise yaratmaya yönelik, ama ona tam ulaşamayacak kadardı. Okudukları kimileyin coşkularını, bir şey üretmeye doğru itiyordu, ama bu ne eleştiri, ne boşalma, ne de yaratıcılığın doğuşu olabiliyordu.

Symons, birçoklarından daha üstünse de, ortaya koyduğu tip öyle görülmedik değildi. Kimi yazarlar uyarıcı etkenlere aşırı tepki gösterirler ve izlenimlerden yeni şeyler yaratabilirler; ama canlılıktan yoksun olma yüzünden ya da doğayı kendi yolunda yürümeden alıkoyan örtülü bir tıkanıklıktan zorluk çekerler. Duyarlıkları ile nesneyi değiştirebilirler, ama dönüştüremezler. Tepkileri, coşkusu olağanüstü bir düzeye ulaşmış ortalama coşkulu bir insanmki kadardır. Böyle ortalama coşkulu birinde, bir sanat yapıtı ile yüzyüze geldi mi, yaratıcı ve eleştirel karışımı bir tepki doğar. Bu tepki, sanı ve yorumlardan ve ayrıca kendi yaşamımda belirsizce yer alan yeni coşkulardan oluşur. Bir sanat yapıtı duygusal bir kişide, o sanat yapıtı ile ilgisi bulunmayan, ancak kişisel ilişkinin bir rastlantısı olan her türlü coşkuyu uyandırıyorsa, o kişi yarım sanatçıdır. Bir sanat yapıtının sanatçıya yaptığı tümüyle kişisel öneriler, daha birçok deneyimlerden gelen sayısız öneri ile kaynaşır ve kişisellik izleri taşımayan, yeni bir nesnenin üretilmesi ile sonuçlanır; çünkü o bir sanat yapıtıdır artık.

Symons'un pek çekici şiirinden eleştiri düzyazılarına taşan, belki de saptanması olanaksız doyumsuzluğun ne olduğunu kestirmeye kalkışmak işi ivecenliğe götürmek olur. Ama, Swin-

burnc'ün şiirinde gerek izlenim gerekse anlatım çevrimi tamamlanmış bulunduğundan, eleştirilerinde Symons'dan daha eleştirmen olduğunu söyleyebiliriz. Buradan, sanatçıya —her biri kendi gücüne göre— çoğu kez bir eleştirmen olarak güvenilebileceğinin nedeni ortaya çıkar. Çünkü, onun eleştirisi, başka birçok kimselerde etkin bir biçimde araya giren, yaratma isteğinin bir avuntusu değil, gerçek eleştiridir.

Daha sanatçı duyarlığına yaraşır eleştirel tepki, eleştirinin ne kadarının «duygu», ne kadarının «düşünce» olduğu ve eleştiride ne tür «düşünce»ye yer verilebileceği üzerine düşünüp taşınmaya koyulmadan, Symons'unkinden değişik, bu yazının başlarındaki alıntıda olduğu gibi, genellemeler öne süren bir başka görüşü dürtüklemek öğretici olabilir.

II

> «L'écrivain de style abstrait est presque toujours un sentimental, du moins sensitif. L'écrivain artiste n'est presque jamais un sentimental, et trés rarement un sensitif.» —Le Problème du Style—[5]

Daha önce alıntıladığımız «şiir en yüksek düzeyde örgütlenmiş aydınsal bir etkinliktir», sözü eleştiride soyut biçeme örnek diye gösterilebilir. Çok kimsenin kafasında rastlanan «soyut»la «somut»u birbirinden ayırma karmaşası, «soyut» ve «somut» iki tip kafanın varlığı gibi apaçık bir gerçekten çok bir başka tipin, felsefe kafasının varlığından kaynaklanır. Bununla, felsefenin genel bir suçlamasına girişiyor değilim. «Felsefî» sözcüğü ile felsefede yer alan bilim dışı öğeleri anlatmak istiyorum; daha doğrusu, son yüz yıl içinde yazılmış felsefe yazıları-

5. Soyut biçemli yazar hemen her zaman duygulu, hiç değilse duyarlıdır. Sanatçı yazar ise, pek seyrek duyarlıdır, ama hiçbir zaman duygulu değildir. —Biçem Sorunu— (Çev.)

nın büyük bir bölüğünü. Bir sözcük iki yolda «soyut» olabilir: Birincisi, duyularımızın hiçbirinin kavrayamadığı bir anlamı (örneğin «etkinlik» sözcüğü gibi) olduğu için; ikincisi, anlaşılması, yine de bir imgelem (imagination) çabası demek olan, görsel ve fiziksel deneyim benzeşimlerinin bilerek bastırılmasını gerektirdiği için. «Etkinlik» sözcüğü, kullanan bilim adamı için, ya hiçbir anlama gelmez ya da bizim algıladığımızdan daha doğru bir anlama gelir. Pascal ile Bertrand Russell'in matematik üzerine söylediklerini benimsersek, matematikçinin doğrudan doğruya duyarlığını etkileyen nesnelerle —eğer bunlara «nesneler» dememizi hoş karşılarsa— uğraştığına inanırız. Tarihin büyük bir bölümünde filozof, matematikçininkilerle tıpkı sağınlıkta (exactness) olduğuna inandığı nesnelerle uğraşmıştır. Sonra Hegel geldi. O, eğer ilki değilse, coşkusal dizgelemenin (systematization) en görülmemiş öncüsü idi. Coşkuları ile, onları uyandıran belli nesneler sanki coşkuların kendisi imiş gibi uğraştı. Onun ardından gelenler, sözcüklerin, belirsiz coşkulara dönüşme eğilimini gözardı ederek, belli anlamları olduğunu olup bittiye bağladılar. (Olaya tanık olmayan hiç kimse, masayı yumrukla döverek Was ist Geist? Geist ist[6]... diye bağıran Prof. Euken'in ses tonundaki inanmışlığı gözünde canlandıramaz.) Boşsözcülük felsefeyi uğraş edinmişlerce sınırlı bulunsaydı bir dokuncası olmazdı. Ama ortaya saldıkları bozukluklar çok yaygınlaştı. Ortaçağ tanrıbilimcisini ya da gizemcisini (mystic), bir XVII. yy. vaazını, Schleirmacher'den bu yana yapılagelen «liberal» vaazlarla karşılaştırınız; sözcüklerin ne kadar anlam değiştirdiğini göreceksiniz. Sözcüklerin neler yitirdiği ortadadır, ama ne kazandığı belirsizdir.

O kadar geniş bilim birikimi —hiç değilse bilgi birikimi— sağlayan XIX. yy., bir o kadar geniş bilgisizliğin sorumunu taşır. Bilinmesi gereken bunca şey olunca, aynı sözcüğün değişik anlamlarda kullanıldığı o kadar çok bilim dalı bulundukça

6. Tin nedir? Tin .....dir. (Çev.)

ve herkes o kadar çok şey üzerine çok az şey bilince, bir kimsenin ne konuştuğunu bilmesi iyice güçleşir. Bilmiyorsak, ya da yeterince bilmiyorsak, her zaman düşünceler yerine coşkuları koyma eğilimine gireriz. Bu denemede sık sık alıntılanan tümce, başkaları kadar bu süreç için de bir örnektir ve *Posterior Analytics*'in başlangıç tümceleri ile yararlı bir karşıtlık içindedir. Yalnız bütün bilgiler değil, bütün duygular da algılanır. Şiirin en yüksek düzeyde aydınsal bir etkinlik olduğunu ortaya atan kişi, bu tanımlamayı yaparken, algılamaya dikkat etmemişti. «Şiire» olan coşkusundan başka her şeyden habersizdi. Gerçekte içine daldığı etkinlik, yalnız Symons'unkinden değil, Aristoteles'in etkinliğinden de çok başka idi.

Aristoteles, öğrencileri olmaktan çok bağnaz yandaşı sayılabilecek insanların, kendisine bağlanmasından çok çekmiştir. Aristoteles'i kilise kör inançlarına bulaşmış bellemek kuşku ile karşılanmalıdır. Bu onu bütün yaşam gücünden etmeye yeter. O, yalnız az görülmüş değil, evrensel bir zekâ idi. Zekânın evrenselliği, her şeye uygulanabilmesi demektir. Ortalama zekâ ancak bir bölük nesne için geçerlidir. Parlak bir bilim adamı, şiire ilgi duymuşsa, kendini anımsatan bir ozanı, ya da hayranlık duyduğu coşkuları anlatan bir başkasını sevmek gibi, gülünç denebilen değerlendirmelere varabilir. Kendi özel alanında engellenen bencilliğinin boşalması için sanatı kullanır. Aristoteles'in yerine getirilecek böyle kaba istekleri yoktu; ilgi çerçevesi ne olursa olsun, direşkenlikle yalnız nesnelere baktı. Kısa ve kesintili incelemesinde ölümsüz bir örnek verdi: Bu, kısa ve kesintili incelemesinde, yasalar ve yöntemlerin değil —çünkü zeki olma dışında bir yöntem yoktur— duyusal çözümlemeyi ilkelere ve tanımlamaya kadar götüren bir zekânın sonsuz örneği idi.

XIX. yy.'a kadar eleştiri için Aristoteles'den çok Horatius örnek alınıyordu. Oysa, Horatius ile Boileau'nun tuttukları yolun bize verebileceği ancak bitmemiş, eksik bir çözümleme idi. Çünkü, en genel biçiminde ortaya çıkmadığından, bir yasa, bir

kural gibiydi; deneyseldi. Zorunluluğu, Spinoza'nın bildiği gibi, anlar anlamaz onayladığımız için artık özgürüz. Körinançlı eleştirmen bir kural koyar, bir değeri kesinleştirir, ama işini yarım bırakır. Bu tür sözler zaman kazanmak yönünden hoş karşılanabilir; ama eleştirmen çok önemli konularda zorlayıcı olmamalı, daha iyi ya da daha kötü yönünde vargılara girişmemeli, yalnızca aydınlatmalıdır: Okur bu açıklamadan, kendisi için doğru olan vargıyı çıkaracaktır.

Yinelersek, salt «uygulayımcı» bir eleştirmene —sözgelimi bir yeniliği açıklamak için ya da bir sanatın uygulayıcılarına bilgi aktarmak için yazan eleştirmen— ancak pek dar bir anlamda eleştirmen denebilir. Algılamaları, ya da algıları uyandıran araçları çözümlüyor olabilir; ama amacı sınırlıdır, zekânın çıkar gözetmeyen uygulaması gibi değildir. Amacın dar çerçeveli oluşu, yapıtın değerini ya da güçsüzlüğünü ortaya çıkarmayı kolaylaştırır; bu tür yazarlardan pek azının eleştirisi belli sınırlar içinde büyük önem taşır. Campion için bu kadarı yeter. Dryden ise daha az düşünür çıkarını, çokça özgür zekâ sergiler; bununla birlikte, Dryden — ya da XVII. yy. yazın eleştirmenlerinin herhangi biri - örneğin La Rochefoucauld ile karşılaştırılınca, o kadar özgür düşünceli değildir. Her zaman, soruşturup araştırma yerine yasalaştırma, yürürlükteki yasaları gözden geçirme, dahası devirme, ama aynı gereçlerle yeniden yapma yönünde bir eğilim vardır. Oysa, özgür zekâ bütünüyle kendini araştırmaya verir.

Doğal yetenekleri ve kimi yapıtları, belki modern eleştirmenlerinkinden daha çarpıcı olan Coleridge'in tamamiyle özgür bir zekâ olduğu söylenemez. Onun durumundaki engeller, XVII. yy. eleştirmenlerini sınırlayanlardan daha başkadır ve daha çok kişiseldir. Coleridge'in doğaötesi ile ilgisi içtenliklidir ve doğaötesi ilgisinin çoğunda olduğu gibi, kendi coşkularının bir sorunudur. Ama yazın eleştirmeninin, sanat yapıtının hemen çağrıştırdığı coşkulardan başka coşkuları olmamalıdır — daha önce değindiğim gibi bunlara da pek coşku denmez. Cole-

ridge'in amacı her zaman, iyileşmiş algılama, daha bir bilinçli olacağı için artan bir zevkle sanat yapıtına dönmek biçiminde belirmez; ilgi odağı değişir, duyguları karışıktır. Aristoteles'ten daha «filozofça» imiş gibi görünür. Oysa, Aristoteles ne söylerse yazını aydınlatır, ama Coleridge böyle bir şeyi arasıra yapar. Bu da coşkunun bir başka yararsız etkisidir.

Aristoteles'in kafası bilim kafasıydı. Bilginlerde parça parça görülen bu kafaya pek az rastlanır; buna zekâ kafası dense daha uygun düşer, çünkü bundan başka zekâ yoktur. Sanatçıların ve yazın adamlarından zeki olanların (yazın adamları arasında zekânın, bilginler arasındaki zekâ düzeyine ulaşabileceğinden kuşkuluyuz) zekâsı bu türdür. Saint-Beuve bir fizyolog olarak öğrenim görmüştü. Ama kafası herhalde, tıpkı ortalama uzmanlarınki gibi ilgi bakımından sınırlı idi; hem bu bir sanat ilgisi de değildi. Hiç kuşkusuz iyi bir eleştirmen olabilirdi. Oysa, görüyoruz ki bir başka uğraş edinmiş. Modern eleştirmenler arasında belki de yalnız Remy de Gourmont, genel olarak Aristoteles'inkine çok yakın bir zekâ taşır. Gerçi, ancak bir heveslidir, ama aşırı derecede güçlü bir hevesli. Fizyolojide duyarlılığı, bilginliği, gerçek ve tarih duygularını ve genelleme gücünü şaşılacak ölçüde birleştirmesini bilmiştir.

Üst düzeyde bir duyarlığın bir yetenek işi olduğunu sanıyoruz. Bu bakımdan geniş ve derin okuma daha yaygın bir ortam oluşturmaz. Başlangıçtaki keskin izlenimi değişmemiş sayarsak, anlayışta da göze görünür bir artış olmaz. Daha önce bilinen nesnelerden edinilen izlenimleri değişikliğe uğratır yeni izlenimler. Bir izlenim, kalıcı olmak için, yeni izlenimlerle sürekli tazelenmek ister; izlenimler dizgesi içinde yerini almak ister. Ve bu dizge, yazınsal güzelliğin genelleştirilmiş anlatımında açık, seçik ve dupduru olur.

Tanrısal Komedya'da şuraya buraya serpilmiş dizeler ve üçlü dizeler var ki, dilin köklerini, anlamı sökmeye yetecek kadar bilen, hazırlıksız bir okuru, güçlü bir güzelliğin izlenimine alıp götürebilir. Bu izlenim o kadar derin olabilir ki, ar-

dından gelen hiçbir uğraş ve anlayış onu daha güçlendiremez. Bu noktada izlenim coşkusaldır; kabul ettiğimiz koşulun ne olduğunu bilmeyen okur şiir ile şiirin kendisinde uyandırdığı coşkusal durumu birbirinden ayıramaz. Bu, belki de yalnız kendi coşkularına kapıldığı bir durumdur. Şiir rastlantı ile gelen bir uyarıcı olabilir. Şiirden hoşlanmanın ereği, kişisel coşkunun bütün rastlantılarından ayıklanmış katkısız bir düşünceye dalıştır. Böylece nesneyi gerçekten olduğu gibi görmeyi amaçlarız ve Arnold'un sözlerinin anlamını kavrarız. Daha çok bir zekâ uğraşı olan didinmelere girmeden *amor intellectualis Dei*[7] görüş aşamasına varamayız.

Genelleştirilmiş bu düşünceler basma kalıp görünebilir. Ama sanıyorum ki, bir şeyi beğenmek başka, aydınsal eleştiri başka diye ortaya atılan baştan savma boş inana dikkati çekmek de yerindedir. Herkesin bildiği ruhbilimde beğenme ayrı bir yetenek, eleştiri ayrı bir yetenektir. Birinin çıkıp kendi izlenimleri, ya da başkalarının izlenimleri üzerinde kuramsal darağaçları kurması düpedüz bir açıkgözlülüktür. Tersine, gerçek genelleme izlenim birikimi üzerine üstüste konan bir şey değildir; çünkü izlenimler, gerçekten beğenisi olanlar için bir yığın gibi birikmez, bir yapı oluşturur; eleştiri de işte bu yapının dille anlatımı, duyarlılığın gelişmesidir. Kötü eleştiri de, coşkunun ortaya konuşundan başka bir şey değildir. Coşkulu kimseler —borsa simsarları, politikacılar ve bilim adamları— ya da coşkulu olmadıklarını övünerek söyleyen birtakım kişiler Spinoza ve Stendhal gibi büyük yazarları tatsız ve «soğuk» oldukları için ya alkışlarlar, ya da yerin dibine batırırlar.

Bu denemenin yazarı bir zamanlar, «Şiir eleştirmeni şiiri yaratmak için eleştirir» sözüne oldukça bağlanmıştı. Şimdi ise, felsefe ve tarih eleştirmenlerine yalnızca filozof ve tarihçi denmesinin daha iyi olacağına inanmak eğilimindedir. Eleştiri «yaratmak» içindir ya da yaratma eleştiri içindir demek akıllı-

7. Tanrıların manevi aşkı.

ca değildir. Tinsel bir ışık bulmak için, kendimizi aydınsal bir karanlığa atarcasına, çağlar var eleştiri içindir, çağlar var yaratmak için varsayımına bağlanmak da boşunadır. Duyarlılığın iki doğrultusu birbirini bütünler; duyarlılık az bulunan, istenen, ama herkesçe beğenilmeyen bir şey olduğundan, eleştirmenle yaratıcı sanatçının sık sık aynı kişi olması beklenebilir.

Thomas Stearns ELİOT (1888-1965), Amerikan kökenli İngiliz şairi, oyun ve deneme yazarı. İlk denemelerini Kutsal Orman'da (1920) topladı. 1923'te yayınladığı Çorak Ülke adlı şiir derlemesiyle ün kazandı ve bu kitap onu, Ezra Pound ile birlikte Amerikan-İngiliz Yeni Edebiyat okulunun ustalarından biri durumuna getirdi. 1948'de Nobel Edebiyat Ödülünü aldı. Bu kitapta, Eliot'un çeşitli yapıtlarından seçilmiş eleştiri ve deneme yazılarını bulacaksınız, Halit Çakır'ın pürüzsüz çevirisiyle.

ISBN 975-14-0006-6

